

Dagmar Maria Schumacher

Von der Basilica Nova zum Templum Pacis

**Interpretation und Rezeption der Maxentiusbasilika
von der Spätantike bis zur Zeit Raffaels**

**Dissertation der Universität Heidelberg
Phiosophische Fakultät
Kunsthistorisches Institut**

Erster Gutachter: Prof. Dr. Max Seidel

Tag der letzten mündlichen Prüfung: 31.08.2004

- Inhaltsverzeichnis -

VORWORT

EINLEITUNG

Abkürzungen und Zitierweise

I	BAUGESCHICHTE UND REKONSTRUKTION	1
I.1	Urbanistische Situation.....	1
I.2	Kurzer Abriss der Grabungsgeschichte	5
I.3	Baugeschichte und Datierung	6
I.4	Baubeschreibung.....	7
I.4.1	<i>Der Außenbau.....</i>	<i>8</i>
I.4.2	<i>Exkurs: Diskussion der baulichen Situation an der Südportikus der Basilika und neuer Rekonstruktionsvorschlag.....</i>	<i>13</i>
I.4.3	<i>Die Innendekoration.....</i>	<i>18</i>
I.5	Die Maxentiusbasilika im Rahmen der tetrarchischen Architektur.....	29
II	DIE MAXENTIUSBASILIKA IN SPÄTANTIKE UND FRÜHMITTELALTER.....	34
II.1	Die schriftliche Überlieferung in der Spätantike.....	34
II.1.1	<i>Die Regionare und andere Quellen.....</i>	<i>34</i>
II.2	Rezeption der Bauform der Maxentiusbasilika in der Spätantike	39
II.2.1	<i>Die Rezeption des Bauwerks in der Architektur außerhalb Italiens: Die Hagia Sophia in Konstantinopel.....</i>	<i>39</i>
II.3	Schriftliche Überlieferung zur Maxentiusbasilika in karolingischer Zeit	43
II.3.1	<i>Das ITINERAR VON EINSIEDELN.....</i>	<i>43</i>
II.4	Die Rezeption von Architekturformen der Maxentiusbasilika und der Thermensäle in karolingischer Zeit.....	47
II.4.1	<i>Rezeption der Antike im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation außerhalb Italiens ..</i>	<i>47</i>
III	DIE MAXENTIUSBASILIKA IM MITTELALTER	52
III.1	Die Überlieferung der Maxentiusbasilika im 11. und 12. Jahrhundert	52
III.1.1	<i>Dokumente im Tabularium von S. Maria Nova.....</i>	<i>52</i>
III.2	Die Rezeption der Maxentiusbasilika und verwandter antiker Bauten in der Architektur des Mittelalters.....	53
III.2.1	<i>Rezeption der Gewölbedisposition außerhalb Italiens: Die Abteikirche Saint Philibert in Tournus.....</i>	<i>53</i>
III.2.2	<i>Rezeption in der Baukunst außerhalb Italiens: Der Dom St. Maria und St. Stephan in</i>	

	<i>Speyer</i>	57
III.3	Antikenrezeption bei mittelalterlichen Kreuzgratgewölben, Kreuzrippengewölben und Strebewerk	63
	<i>III.3.1 Antikenrezeption in der Kirchenarchitektur der Lombardei des 11. und 12. Jahrhunderts</i>	63
	<i>III.3.2 Entstehung und Genese des Strebewerks gotischer Architektur in Frankreich</i>	69
IV	FEHLINTERPRETATION UND LEGENDENBILDUNG IM 11. UND 12. JAHRHUNDERT	73
IV.1	Die Umdeutung des Bauwerks zum Templum Romuli in der mittelalterlichen Pilgerliteratur	73
IV.2	Herkunft und Entwicklung der Legende vom Templum Romuli	77
	<i>IV.2.1 Die Legende vom Sturz der goldenen Romulusstatue</i>	78
IV.3	Die Überlieferung der Maxentiusbasilika in den Derivaten der MIRABILIA des 12. und 13. Jahrhunderts	83
IV.4	Die Entstehung der Legende vom Templum Pacis als Ausdruck mittelalterlicher Friedenstheologie	85
	<i>IV.4.1 Ausgestaltung, Weitergabe und erste Illustrationen der Templum Pacis-Legende im 13. Jahrhundert</i>	96
V	ANTIKE ARCHITEKTUR IN KUNST UND WISSENSCHAFT AM ENDE DES 13. JAHRHUNDERTS UND IM TRECENTO	100
V.1	Rezeption der Bauform der Maxentiusbasilika in Malerei und Architektur am Ende des 13. Jahrhunderts	100
	<i>V.1.1 Die erste Vedute der Maxentiusbasilika im Freskenzyklus der Oberkirche von Assisi</i>	100
	<i>V.1.2 Zwischenbemerkung zur Rezeption der Antike im Mittelalter allgemein</i>	103
	<i>V.1.3 Rezeption der Maxentiusbasilika in der Sieneser Architektur am Ende des 13. Jahrhunderts</i>	108
V.2	Rezeption der Bauform der Maxentiusbasilika in der zweiten Trecentohälfte	111
	<i>V.2.1 Die Loggia dei Lanzi, Florenz</i>	111
V.3	Rezeption und Überlieferung der Maxentiusbasilika im Trecento	115
	<i>V.3.1 Francesco Petrarca und der Frühhumanismus</i>	115
V.4	Die Illustration der Templum Pacis-Legende im Trecento	117
	<i>V.4.1 Die Templum Pacis-Legende im typologischen Zyklus des Klosters St. Albans</i>	117
	<i>V.4.2 Die Templum Pacis-Legende in den Kreuzgangfresken des Klosters Emmaus in Prag</i>	119
	<i>V.4.3 Exkurs: Die theologischen Auseinandersetzungen um die Immaculata conceptio und Virgo pacis im 14. Jahrhundert</i>	121
	<i>V.4.4 Friedenstempellegende und Mariologie in einem venezianischen Tafelbild in Stuttgart</i>	124
VI	DIE MAXENTIUSBASILIKA IN DER FRÜHRENAISSANCE	128
VI.1	Die Maxentiusbasilika in den Schriften des Quattrocento	128

VI.1.1	<i>Der Pilgerführer des Anonymus Magliabecchianus</i>	128
VI.1.2	<i>Humanistische Traktate der ersten Quattrocentohälfte</i>	129
VI.2	Die Maxentiusbasilika in der Architekturtheorie	137
VI.2.1	<i>Die Anfänge: Leone Battista Albertis Theorie des Templum Etruscum</i>	137
VI.3	Rezeption antiker Bauten in Reliefkunst und Kleinarchitektur der Frührenaissance.....	140
VI.3.1	<i>Donatello (1396?-1466)</i>	140
VI.3.2	<i>Michelozzo di Bartolomeo?</i>	164
VI.3.3	<i>Bernardo Rossellino (1407/10-1464)</i>	172
VI.3.4	<i>Agostino di Duccio (1418-um 1481)</i>	179
VI.4	Die Rezeption des Architravs vom Mittelschiffgebälk der Maxentiusbasilika	185
VI.4.1	<i>Die Anfänge: Das Borsomonument in Ferrara</i>	185
VI.4.2	<i>Das Grab Sigismondo Malatestas in S. Francesco in Rimini</i>	191
VI.5	Rezeption von Architekturdetails der Maxentiusbasilika in der Monumentalarchitektur nach der Quattrocentomitte	193
VI.5.1	<i>Der Triumphbogen für Alfonso d’Aragona am Castelnuovo in Neapel</i>	193
VII	ANTIKENREZEPTION IN DER ARCHITEKTUR DER FRÜHRENAISSANCE.....	198
VII.1	Die Rezeption des antiken Kreuzgratgewölbes im Quattrocento	198
VII.1.1	<i>Ursprünge und Vorläufer des gurtlosen Kreuzgratgewölbes mit gleicher Scheitelhöhe</i>	199
VII.1.2	<i>Monumentalisierung des gurtlosen Kreuzgratgewölbes in der römischen Quattrocentoarchitektur</i>	205
VII.2	Die Rezeption von Wölbform und Wandaufriss antiker Vorbilder.....	208
VII.2.1	<i>Das Projekt Bernardo Rossellinos für St. Peter in Rom unter Papst Nicolaus V.</i>	208
VII.2.2	<i>Römische Kirchenumbauten in der Nachfolge des Rossellino-Projektes</i>	220
VII.3	Der Weg zum gewölbten Saalbau mit Annexräumen: Die Aufnahme der Grundrissdisposition der Maxentiusbasilika im Kirchenbau des Quattrocento	223
VII.3.1	<i>Albertis Entwurf für S. Andrea in Mantua</i>	223
VII.3.2	<i>Fiesole, Badia</i>	228
VII.3.3	<i>Zusammenfassung</i>	235
VIII	DIE DARSTELLUNG UND ÜBERLIEFERUNG DER MAXENTIUSBASILIKA IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES QUATTROCENTO	238
VIII.1	Die Frage der Realitätsnähe von Veduten der Maxentiusbasilika im Quattrocento	238
VIII.1.1	<i>Die Maxentiusbasilika in Romplänen des 15. Jahrhunderts</i>	239
VIII.2	Die Tradition der Friedenstempellegende	244
VIII.3	Die Darstellung der Friedenstempellegende in Bildern der Geburt und Anbetung Christi im	

Quattrocento	245
VIII.3.1 <i>Der Florentiner Kunstkreis</i>	245
VIII.3.2 <i>Sandro Botticelli</i>	248
VIII.3.3 <i>Domenico Ghirlandaio (1449-1494)</i>	250
VIII.3.4 <i>Raffaello Botticini (?)</i>	259
VIII.4 Bauaufnahmen, Veduten und theoretische Studien im Quattrocento	259
VIII.4.1 <i>Francesco di Giorgio: Rückgriff auf Zeichnungen der Florentiner Frührenaissance?</i> 259	
VIII.4.2 <i>Die Maxentiusbasilika und Francesco di Giorgios Theorie der antiken Tempel</i>	273
VIII.4.3 <i>Die Darstellung der Legende des Einsturzes vom Templum Pacis bei Francesco di Giorgio</i>	275
VIII.5 Zeichnungen und theoretische Studien der Maxentiusbasilika im letzten Quattrocentoviertel	281
VIII.5.1 <i>Giuliano da Sangallos Zeichnungen der Maxentiusbasilika</i>	281
VIII.5.2 <i>Giuliano da Sangallos Entwurf A 131 in den Uffizien</i>	283
IX DIE MAXENTIUSBASILIKA AM BEGINN DER HOCHRENAISSANCE. 288	
IX.1 Die Rezeption der Maxentiusbasilika bei Bramante (1444-1514) und Raffael (1483-1520)	288
IX.1.1 <i>Bramantes erste Entwürfe zur Peterskirche und der Einfluss antiker Architektur</i>	288
IX.1.2 <i>Raffaels Projekte für St. Peter</i>	299
IX.2 Rezeption der Maxentiusbasilika in Raffaels Fresko der „Schule von Athen“	302
IX.2.1 <i>Die Fresken der Stanza della Segnatura</i>	302
IX.2.2 <i>Die Schule von Athen</i>	306
X RAFFAEL UND DIE FOLGEN	331
X.1 Raffaels Teppichentwurf der Anbetung der Hirten	331
X.2 Sodoma	334
X.3 Veduten der Maxentiusbasilika und die Mariologie	338
X.3.1 <i>Sodomas Altarbild „Die Heilige Familie und San Leonardo“</i>	338
X.3.2 <i>Rückblick: Falconettos Orgeltüren für den Dom von Trento</i>	338
X.3.3 <i>Rückblick: Macrino d’Albas Altarbilder der „Thronenden Maria mit Heiligen“</i>	342
X.3.4 <i>Maarten van Heemskercks „Maria Mater Dei“</i>	346
XI APPENDIX I: REKONSTRUKTION DES PROJEKTES VON BERNARDO ROSSELLINO FÜR DIE NEUE TRIBUNA VON ST. PETER.....	353
XI.1 Die Quellen.....	353
XI.2 Grundriss.....	355
XI.2.1 <i>Chor</i>	355
XI.2.2 <i>Querhaus und Vierung</i>	358

XI.3	Aufriss.....	358
	<i>XI.3.1 Gewölbehöhe</i>	359
	<i>XI.3.2 Wandgliederung</i>	360
XI.4	Jochaufteilung.....	369
XI.5	Vierung und Kuppel	374
XI.6	Der Anschluss an das Langhaus der alten Petersbasilika	376
XII	APPENDIX II UND SCHLUSSWORT: DIE MODERNEN ARCHÄOLOGISCHEN AUSGRABUNGEN DER MAXENTIUSBASILIKA IM 19. UND 20. JAHRHUNDERT UND IHR HISTORISCHER KONTEXT	377
XII.1	Die Grabungen zur Zeit des Faschismus	389
XIII	ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE	I
XIV	ABBILDUNGSTEIL- UND VERZEICHNIS.....	XXI
XV	DOKUMENTENANHANG.....	LXXXIV
XVI	LITERATURVERZEICHNIS.....	CXX

Vorwort

Die vorliegende Dissertation wurde im Februar 2003 eingereicht und am 31.08.2004 an der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg zur Promotion angenommen. Sie baut auf den Ergebnissen meiner Magisterarbeit auf, die am 31. Oktober 1991 an der Universität Heidelberg eingereicht wurde. Im April 1996 habe ich im Rahmen des Studienkurses an der Bibliotheca Hertziana in Rom, im November 1997 an der Universität Heidelberg und im Juli 1998 wiederum an der Bibliotheca Hertziana über das Dissertationsthema Vorträge gehalten.

Die Maxentiusbasilika war 1999 Gegenstand fotogrammetrischer Aufmaßarbeiten der Universität Berlin unter der Leitung von Johannes Cramer und Marina Döring, der ich für die Möglichkeit danke, auf dem Gerüst die Dachwerke der Basilika zu inspizieren. Ferner durfte ich das unter dem Stichpunkt „Basilica of Maxentius“ gesammelte Material der Datenbank des „Census. A Computerization of Art Known to the Renaissance“ einsehen, wofür ich dem damaligen Projektleiter Arnold Nesselrath und seinem Mitarbeiter Michael Eichberg danke.

Dank sagen möchte ich besonders meinem Doktorvater Max Seidel für die Anregung zur Bearbeitung dieses Themas, sein Vertrauen und seine Unterstützung. Die Arbeit wurde vom 1. November 1994 bis 31. Mai 1995 vom Deutschen Akademischen Austauschdienst und dem italienischen Staat mit einem Stipendium für den Aufenthalt in Rom gefördert. Durch meine anschließende Stelle in der Fotothek der Bibliotheca Hertziana in Rom konnte ich die hervorragenden Möglichkeiten am Ort für die Literaturrecherche und die Archivstudien voll ausschöpfen. Ich danke dem damaligen Leiter der Fotothek, Dieter Graf, und seiner Stellvertreterin, Christina Riebesell, für das in mich gesetzte Vertrauen, für Ansporn und Ermutigung. Ferner gilt mein Dank Harald Siebenmorgen vom Badischen Landesmuseum Karlsruhe, der mir während der Vorbereitung der Landesausstellung „Spätmittelalter am Oberrhein“ für die Recherche zusätzliche Zeit freischaufelte.

Die Dozenten, Freunde und Kollegen, mit denen ich meine Arbeit diskutieren durfte und die mir in vielfacher Weise hilfreich waren, sind so zahlreich, dass ich sie an dieser Stelle nicht alle nennen kann. Ihnen allen sei herzlich gedankt. Der größte Dank gebührt meinen Eltern und meinem Bruder, denen ich die Arbeit widmen möchte.

Einleitung

Ziel dieser Arbeit ist es, die Bedeutung, die ein antikes Bauwerk in späteren Jahrhunderten innehaben konnte, exemplarisch am Beispiel der Maxentiusbasilika zu beleuchten. Bereits kurz nach ihrer Erbauung unter Kaiser Maxentius (306-312) erfuhr die auf dem Forum Romanum errichtete Basilika eine Umbenennung zur *Basilica Constantiniana*. Diese bildete die Grundlage für weitere Uminterpretationen in späterer Zeit, die das Bild, das man von dem Bauwerk hatte, und seine Rolle innerhalb der Geistesgeschichte tiefgreifend wandelten. Von besonderer Wichtigkeit ist in dieser Hinsicht die von Papst Innozenz III. (1198-1216) aufgebrachte irrtümliche Deutung der Maxentiusbasilika als „Templum Pacis“. Der Aspekt der „Interpretation“ des Bauwerks innerhalb eines Kunstkreises, der sich mit ihm auseinandersetzt, verdient daher besondere Aufmerksamkeit, da der zweite wichtige Gesichtspunkt dieser Untersuchung, die „Rezeption“, entscheidend davon beeinflusst wird.

Ausgehend vom lateinischen „recipere“ = wieder aufnehmen wird im allgemeinen unter dem Stichwort „Rezeption antiker Architektur“ die Vorbildfunktion eines antiken Monuments oder von Teilen davon in der Baukunst verstanden. Es zeigt sich jedoch, dass dieser rezeptive Prozess von zahlreichen Faktoren des Geisteslebens beeinflusst wird, u.a. von dem, was als „Antikenstudium“ bezeichnet wird. Zu letzterem zählen nicht nur die Herstellung zeichnerischer Aufnahmen, Skizzen und sonstiger Darstellungen, sondern auch die Erforschung der Geschichte des Bauwerks in den historischen Quellen. Sie führt zu einer Deutung und „Interpretation“, die ihrerseits wiederum die Bedeutung des Bauwerks innerhalb einer Gesellschaft determiniert. Nicht nur die ästhetische Wirkung eines antiken Bauwerks, sondern auch seine Deutung hat seine Rezeption beeinflusst.

Daher wurden sämtliche Zeugnisse, die auf eine Beschäftigung mit der Maxentiusbasilika hinweisen, in die Untersuchung einbezogen und versucht, Wirkungs- und Wissenschaftsgeschichte im historischen Verlauf darzulegen, um die sich wandelnde Rolle innerhalb der Kultur verschiedener Epochen zu beleuchten. Dadurch wird auch das Spezifische einer Epoche im Umgang mit antiker Architektur allgemein sichtbar.

Als weitere Komponente ist ebenfalls das Schicksal eines antiken Bauwerks in die Betrachtung einzubeziehen: seine Baugeschichte, die den Entstehungsprozess, Reparaturen und Umbauten umfasst, sowie seine „Zerstörungsgeschichte“, die meist von Naturkatastrophen, mutwilligem Abbruch und Materialraub gekennzeichnet ist. Begleitet wird diese Missachtung der erhaltenen Bausubstanz von einem Vergessensprozess um die ursprüngliche Bedeutung des antiken Monuments. Hieraus resultieren bei einem späteren

Wiederaufflammen des Interesses häufig Fehlinterpretationen der überkommenen Ruinen, welche die Sichtweise bezüglich des Monuments verändern, gleichzeitig aber häufig ein Spiegel der geisteswissenschaftlichen Herangehensweise der damaligen Gesellschaft sind.

Ausgangspunkt dieser Untersuchung ist daher notwendigerweise eine eingehende Beschreibung der baulichen Substanz der Maxentiusbasilika sowie eine Darlegung des neuesten Forschungsstandes hinsichtlich ihrer Baugeschichte. Die Rekonstruktion ihres ursprünglichen Zustandes bildet die Voraussetzung für die Einschätzung der Antikenforschung früherer Epochen und eine Diskussionsgrundlage im Hinblick auf die Verlässlichkeit von Zeugnissen, die einen heute nicht mehr bestehenden Erhaltungszustand wiedergeben und die moderne Archäologie zur Beschäftigung mit Zeichnungen antiker Monumente angeregt hatten. Inzwischen ist wohl allgemein bekannt, dass eine kritische Prüfung des Materials notwendig ist, das bisher allzu sorglos zur Grundlage von Rekonstruktionen gemacht wurde.

In dieser Untersuchung wird nun erstmals die Interpretation und Rezeption der Maxentiusbasilika von der Spätantike bis zum Tode Raffaels vergleichend betrachtet. Ähnliche Untersuchungen liegen bisher nur in einem Aufsatz von BUDDENSIEG (1971) über das Pantheon und von MACCO über das Colosseum (1971) vor. Eine kursorische Aufstellung von Zeichnungen und Darstellungen der Maxentiusbasilika vom 15. bis 17. Jahrhundert gab BUDDENSIEG 1962 im Anhang zu seinem Aufsatz über die Translation der Fragmente des Kolossalporträts Konstantins des Großen aus den Ruinen der Maxentiusbasilika in den Hof des Konservatorenpalasts. 1996 erschien von KULTERMANN eine kleine Schrift zur Maxentiusbasilika, die auf die Spätantike konzentriert ist und unseren Zeitraum nicht eingehend analysiert.¹

Da der Prozess der Uminterpretation der Maxentiusbasilika bereits unter Konstantin dem Großen beginnt, ist es sinnvoll, mit den historischen Gegebenheiten um das Bauwerk in der Spätantike zu beginnen. Nur auf diese Weise versteht man die späteren Entwicklungen bezüglich der Interpretation und Rezeption des Monuments. Die Gründung einer neuen Haupt- und Residenzstadt, Byzanz, unter Konstantin lenkte den Blick zunächst in den Osten des Römischen Reiches, wo die wichtigsten Neuerungen in Kunst und Architektur der frühbyzantinischen Epoche ihren Ursprung nahmen. Mit der zunehmenden Bedrängnis der alten Hauptstadt Rom durch den Einfall von „Barbarendvölkern“ begann der Niedergang der Stadt, der zu einer Vernachlässigung der antiken Monumente führte, welche zunehmend in Vergessenheit gerieten. Mit dem Tode Raffaels ist ein Höhe- und

¹ Ich verweise auf die Rezension von Jürgen Rasch im Journal für Kunstgeschichte 2/1997.

gleichzeitig ein vorläufiger Endpunkt in Studium und Rezeption antiker Architektur erreicht. Das sogenannte „Romplanprojekt“ Raffaels, das eine vollständige Rekonstruktion der antiken Bebauung Roms zum Ziel hatte, geht über alle vorher gehegten Bestrebungen zur Erforschung antiker Architektur hinaus. Gleichzeitig ist eine Genauigkeit und Durchdachtheit der Rezeption antiker Architektur in Raffaels eigenen Werken, sowohl in seiner Malerei als auch in den von ihm entworfenen Bauten, festzustellen, die seine Schaffenszeit als Abrundung des hier gestellten Themas erscheinen lässt.

Abkürzungen und Zitierweise

An Abkürzungen wurden verwendet:

AKL	Allgemeines Künstlerlexikon
DAINST	Deutsches Archäologisches Institut
LCI	Lexikon für Christliche Ikonographie
LTK	Lexikon für Theologie und Kirche
PG	Patrologia Graeca
PL	Patrologia Latina
RAC	Reallexikon für Antike und Christentum
RDK	Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte
RE	Realenzyklopädie für Altertumskunde
TRE	Theologische Realenzyklopädie

Moderne Autoren von Publikationen nach 1800 wurden in GROSSBUCHSTABEN zitiert, die Buchtitel in Normalschrift.

Autoren historischer Quellen (Drucke und Handschriften vor 1800) wurden in Normalschrift zitiert, die Titel in GROSSBUCHSTABEN.

Zitate historischer Quellen vor 1800 wurden *kursiv* zitiert.

Zitate moderner Autoren nach 1800 in „Normalschrift mit Anführungszeichen“

I Baugeschichte und Rekonstruktion

I.1 Urbanistische Situation

Die Maxentiusbasilika war Teil eines umfangreichen, von Kaiser Maxentius (306-312) auf dem Forum Romanum initiierten Bauprogramms mit Schwerpunkt auf dem im östlichen Bereich gelegenen Veliahügel, wo mehrere Brände weite Teile der Bebauung zerstört hatten.² (Abb. 1 und 2) Zunächst ließ Maxentius zunächst den von Kaiser Hadrian gegründeten und im Jahre 135 geweihten Doppeltempel der Venus und Roma auf seiner ursprünglichen Terrasse wiedererrichten.³ Vermutlich wurde diese Restaurierung bald nach der im Jahre 307 erfolgten Brandzerstörung des Tempels in Angriff genommen, möglicherweise im Jahr darauf, nachdem Maxentius nach seiner nicht legalen Proklamation zum Imperator Roms zunächst militärisch gegen die Angriffe der rechtmäßigen Kaiser Severus und Galerius vorgegangen war.⁴ Vor die „Cellae“ des Tempels der Venus und Roma wurde im Jahre 847 die Kirche S. Maria Nova (heute S. Francesca Romana) gebaut, die bis an die Südostecke der Maxentiusbasilika reicht.⁵ Im Anschluss an den Wiederaufbau des Doppeltempels wurde wahrscheinlich um 308/309 mit der Errichtung der Maxentiusbasilika begonnen, deren Vorgängerbau, die Horrea Piperataria, vermutlich bei dem erwähnten Brand im Jahre 307 der Zerstörung anheimgefallen war.⁶ An der Nordseite des Doppeltempels entlang lief der „Clivus Veneris Felicis“ auf die Ostfront der Basilika zu und wurde auf deren Nordseite als ummauerter Gang herumgeführt. Die Einfassungsmauer des Clivus diente dabei als Trennwand gegen den nördlich davon anstehenden Hügel, der ursprünglich mit antiken Wohnhäusern bebaut war. (Abb. 3) Für den Bau der Maxentiusbasilika musste ein Teil des an ihre Nordostecke anstoßenden antiken Hauses

² Schon unter Carinus wütete im Jahre 283 ein Brand auf dem Forum, der die von Diokletian begonnenen Wiederaufbauarbeiten, u.a. an der Basilica Iulia, notwendig machte. Es ist nicht sicher, ob auch der Vorgängerbau der Maxentiusbasilika dabei zu Schaden kam, wie IACOPI/MARTINES, 1985, 211, vermuten. Andere Autoren, beispielsweise BAUER, 1996, 57, nehmen an, dass dieser erst bei einer Brandkatastrophe im Jahre 307, wobei der östlich davon gelegene Tempel der Venus und Roma gravierende Schäden erlitt, zerstört wurde.

³ BARATTOLO, 1973, 245, verdeutlicht, dass nur die aus opus caementitium bestehende Terrasse noch vom hadrianischen Gründungsbau stammt, während das aufgehende Ziegelmauerwerk aus der Zeit des Maxentius stammt, gleichfalls das Marmorpaviment.

⁴ RASCH, 1984, 71. s. auch Anmerkung 2.

⁵ LANCIANI, 1897, 203.

⁶ RASCH, 1984, 71.

abgerissen werden.⁷ Der Fund einer Statuenbasis zu Ehren des Stadtpräfekten Attius Insteius Tertullus in den Resten dieses Hauses lässt vermuten, dass letzteres eine öffentliche Funktion besaß: Tertullus bekleidete dieses Amt in den Jahren 307 bis 308 - also etwa zur Bauzeit der Maxentiusbasilika -, so dass man vermuten darf, dass das Haus hinter der Maxentiusbasilika möglicherweise Amtssitz des Praefectus Urbis diente.⁸ Die urbanistische Situation an der Nordseite der Maxentiusbasilika wurde 1931/32 durch den Bau der „Via dell'Impero“, heute Via dei Fori Imperiali, auf Veranlassung Mussolinis radikal verändert. Hierfür wurde der Veliahügel mitsamt den Resten antiker Häuser abgetragen, um die Straße auf einheitlichem Niveau von der Piazza Venezia in Richtung Kolosseum führen zu können.⁹ (Abb. 4 und 5)

Westlich der Basilika befand sich in schrägem Verlauf die Rückfront des Templum Pacis, einer Gründung von Kaiser Vespasian (69-79 n.Chr.) anlässlich seines Sieges im Jüdischen Krieg. Zwischen beiden Bauten führte der von *tabernae* flankierte „Clivus ad Carinas“ vom Forum nach Norden zu dem „Carinae“ genannten Stadtviertel.¹⁰ (Abb. 1) Da die Maxentiusbasilika größer als ihr Vorgängerbau konzipiert war, schloss ihre Nordwestecke direkt an die Rückwand des Templum Pacis an, wobei sie den Clivus ad Carinas überschnitt und ein Durchgang in Form eines Tunnels, des sog. „Arcus Latronis“, in die Fundamente der Basilikaecke eingehöhlt werden musste. (Abb. 7 und 8) Diese urbanistisch schwierige Situation lässt sich damit erklären, dass das Templum Pacis entlang der Achse der Kaiserfora ausgerichtet worden war, während die Maxentiusbasilika die Achse der an ihrer Südseite gelegenen Via Sacra aufnahm, welche axial auf den Tempel der Venus und Roma zuführte. Dieser Verlauf der Via Sacra ging vermutlich auf eine aus neronischer Zeit stammende Begradigung zurück.¹¹ Das Pflaster dieser Straße wurde jedoch im Jahre 1902 entfernt, da man sie für mittelalterlich hielt, wobei das augusteische Niveau mit der gewundenen Straßenführung freigelegt wurde, das heute noch zu sehen ist. (Abb. 1)

Vom Templum Pacis sind heute nur noch die beiden Räume erhalten, in die unter

⁷ PISANI-SARTORIO, 1983, 168, Anm. 38.

⁸ COLINI, 1983, 142-144.

⁹ Die Straße wurde am 28.11. 1932 nach nur elfmonatiger Grabungskampagne eingeweiht. Die Grabungen, die den Korridor an der Nordseite der Maxentiusbasilika zutage förderten, sind dürftig publiziert. Fotografien der Abbrucharbeiten sind bei COLINI, 1983, 147-168 abgebildet.

¹⁰ COARELLI, 1983, 47, Abb. 12.

¹¹ CASTAGNOLI, 1988, 103f.; CASSATELLA, 1985, 102f.; PALOMBI, 1990, 25. Eine Zusammenfassung der Umgestaltungen der Via Sacra in der Spätantike und ihre Vorgeschichte bei BAUER, 1996, 47-49.

Papst Felix IV. (526-30) die Kirche SS. Cosma e Damiano eingebaut wurde.¹² Der Rundtempel, welcher westlich der Maxentiusbasilika die Kirche mit der Via Sacra verbindet, wurde ebenfalls unter Maxentius errichtet.¹³ (Abb. 1 und 8) Die Identifizierung dieses Rundbaus ist in der Forschung immer noch umstritten.¹⁴ Seine frühere Deutung als „Templum Romuli“ lag darin begründet, dass man ihn auf Münzen, die unter Maxentius geprägt wurden und dem Andenken seines verstorbenen Sohnes Romulus gewidmet waren, zu erkennen glaubte.¹⁵ In der neueren Forschungsliteratur wurde zunehmend eine auf FRAZER zurückgehende These favorisiert, nach welcher der Rundbau als Vestibül zu den dahinterliegenden Räumen des ehemaligen Templum Pacis gedacht war, für die eine Funktion als Empfangssaal des Stadtpräfekten vermutet wurde.¹⁶ Über die spätantike Nutzung dieser Räume des Templum Pacis liegen allerdings keinerlei Anhaltspunkte vor. Für die Vestibülfunktion des Rundbaus kann hingegen als Vergleich die Rotunde des Diokletianspalastes in Spalato/Split angeführt werden, die eben diesem Zweck diene.¹⁷ Gleichzeitig besaß letztere eine wichtige Funktion in der Ausübung des Kaiserkults.¹⁸ Aus diesem Grund wäre es meines Erachtens möglich, dass die Rotunde am Forum Romanum als Kultort für die verstorbenen, divinisierten Mitglieder der Kaiserfamilie dienen sollte. Ein Vorbild für eine solche Verbindung von kaiserlichem Totenkult und Forumsanlage würde das Trajansforum darstellen. Somit hätte Maxentius in gleicher Weise für den Kaiserkult nach dem Tode vorgesorgt, wie Trajan dies mit der Konzeption eines Tempels des Divus Traianus an der Rückseite seines Forums vorgab. Das Ausmaß des von Maxentius auf den Weg gebrachten Bauprogrammes legt nämlich die These nahe, dass der

¹² COARELLI, 1975, 133ff.; BAUER, 1996, 89-90.

¹³ BAUER, 1996, 52-53.

¹⁴ Zuletzt zusammengefaßt von BAUER, 1996, 53-57.

¹⁵ CANINA, 1848, 124f.; s. auch FIORE, 1980, 63f. CANINAS These wurde später in Zweifel gezogen, da man feststellte, dass ein Teil der Münzen das Mausoleum im Areal des Maxentiuspalastes an der Via Appia wiedergebe, der andere Teil den Rundbau an der Via Sacra (TALAMO, in: FIORE, 1980, 23ff.). RASCH, 1984, 76-78, hingegen sieht in den Münzbildern, die jeweils sehr unterschiedlich sind, ein Symbol für die Apotheose der kaiserlichen Dynastie verbildlicht und nicht die Wiedergabe eines konkreten Bauwerks.

¹⁶ CASTAGNOLI, 1988, 103, schlug ebenfalls eine Deutung als Vestibül zwischen Via Sacra und dem Sitz des Stadtpräfekten vor, der sich schriftlicher Überlieferung zufolge in der Aula des Templum Pacis befunden haben soll. BAUER, 1996, 54-57, weist nochmals darauf hin, dass der Zugang zwischen dem Rundbau und dem angrenzenden flavischen Rechtecksaal gleichzeitig mit der Errichtung der Rotunde durchbrochen wurde, daher sicher aus der Zeit des Maxentius stammt.

¹⁷ BAUER, 1996, 57.

¹⁸ RASCH, 1984, 78; FELLMANN, 1979, 52-53, beobachtete die typologische Analogie des Diokletianspalastes mit der römischen Lagerarchitektur. Das Vestibül des Kaiserpalastes befindet sich genau an der Stelle, wo im römischen Lager das Heiligtum für den Kaiserkult positioniert ist. Diese auffällige Ähnlichkeit kann in der Spätantike, wo dem Kaiser eine für uns unvorstellbare Verehrung zukommt, nicht zufällig sein.

Kaiser das Forum Romanum zu einer Art repräsentativem Kaiserforum nach Vorbild des Trajansforums umgestalten wollte.¹⁹ (Abb. 9) Die früheren Kaiserfora (Caesar-, Augustus- und Nervaforum) hatten nur aus einem von Portiken umsäumten Platz mit einem Tempel bestanden; im Gegensatz zu diesen besaß das Trajansforum zusätzlich eine Basilika, darüberhinaus die in der Basis der Trajanssäule eingerichtete Grabstätte des Kaisers sowie einen Tempel für den Kult des verstorbenen Divus Traianus.²⁰ Das maxentianische Bauprogramm enthielt mit dem Tempel der Venus und Roma und der prächtigen Basilika die Grundelemente eines ähnlichen Kaiserforums, wenn sich auch aufgrund der Verwendung der Fundamente von Vorgängerbauten nicht die sonst übliche einheitlich-zentrale Konzeption einer an allen Seiten durch Portiken geschlossenen Platzanlage verwirklichen ließ. Durch das Beispiel des Trajansforums gewinnt auch die Deutung des Rundbaus vor SS. Cosma e Damiano als Kultstätte der Verstorbenen der Kaiserfamilie an Wahrscheinlichkeit, während für die eigentliche Grablege des Kaisers wohl der Rundbau innerhalb des Komplexes seiner neuerrichteten Residenz an der Via Appia vorgesehen war.²¹ Dies kann nur vermutet werden, da Maxentius während des Kampfes gegen Konstantin im Jahre 312 an der Milvischen Brücke im Tiber ertrank und seine Leiche unauffindbar blieb.²² Da wir nicht genau wissen, wann Maxentius mit dem Bau seiner Residenz an der Via Appia begann,²³ muss dahingestellt bleiben, ob nicht anfänglich, als er noch die Kaiserpaläste auf dem Palatin bewohnte,²⁴ der Rundbau am Forum zunächst als kaiserliches Mausoleum vorgesehen war. Maxentius hätte damit nicht nur an die Tradition Trajans, sondern auch an die des Augustus und Hadrians angeknüpft, deren Grabstätten

¹⁹ FIORE, 1980, 63f.

²⁰ Grundlegend zu den Kaiserfora: ZANKER, 1970, 499ff. Während die frühen Kaiserfora den hellenistischen Tempelplätzen nachgebildet waren, dienten für die Forumsanlage Trajans die zentralen Plätze des römischen Militärlagers als Vorbild, eine Tatsache, die sich gut in die politische Propaganda von Trajan als Leitbild römisch-republikanischer und militärischer Tugenden einfügt. Es muss darauf hingewiesen werden, dass der Tempel des Divus Traianus zwar von seinem unmittelbaren Nachfolger Hadrian errichtet wurde, die gesamte Platzanlage des Trajansforums jedoch schon von vornherein auf diesen Tempel ausgerichtet war bzw. dessen Bau vorausgesetzt wurde (s. BAUER, 1996, 93-110).

²¹ RASCH, 1984, 75-76, weist auf die Parallele der Maxentiusresidenz an der Via Appia mit dem Diokletianspalast in Spalato hin, wo ebenfalls das kaiserliche Mausoleum in der Nähe zum Palast konzipiert wurde. Palast und Circus zählen zu den „unabdingbaren Bestandteilen zur Ausübung des spätantiken Kaiserkults“, so dass mit Anlage eines Mausoleums in diesem Zusammenhang der Herrschaftsanspruch des Maxentius noch pointierter zum Ausdruck gebracht würden. COARELLI, 1975, 93, deutete den Rundbau an der Via Sacra als Penatentempel, dessen Existenz auf der Velia literarisch überliefert ist.

²² vgl. RE XIV, 1930, „Maxentius“, col. 2417 ff. (GROAG).

²³ RASCH, 1984, 71, vermutet, dass etwa gegen Ende des Jahres 308 oder am Anfang des Jahres 309 mit den Bauarbeiten an der Residenz begonnen wurde. Er begründet diese frühe Datum damit, dass beim Tode des Kaisers an der Milvischen Brücke am 28. Oktober 312 die Anlage recht weit fortgeschritten war.

²⁴ Die Tatsache, dass Maxentius anfänglich auf dem Palatin residierte, wird durch die von ihm errichteten Thermenanlagen am Südabhang dieses Hügels nahegelegt (vgl. RASCH, 1984, 71).

sich ebenfalls in Rundbauten innerhalb der Stadtgrenzen befanden. Mit der Anlage der Residenz außerhalb der Stadt verlegte Maxentius dann den Schwerpunkt des Kaiserkults nach Vorbild der spätantiken Herrschersitze (z.B. des Diokletianspalastes in Spalato) zu der neugeschaffenen Palast-Circus-Einheit. Dort hätte das tägliche Zeremoniell in Verbindung mit dem Totenkult, wenn er wie geplant dort begraben worden wäre, zu einer Steigerung kaiserlicher Verehrung geführt.

I.2 Kurzer Abriss der Grabungsgeschichte

Erste nach modernen Gesichtspunkten ausgeführte archäologische Ausgrabungen der Maxentiusbasilika wurden im Jahre 1811, nach der Eroberung Roms durch die Truppen Napoleons, auf Veranlassung der französischen Regierung in Angriff genommen.²⁵ Die Basilika zählte somit zu den ersten Monumenten der Forumsgrabungen, die im Zuge der Initiative zur Verschönerung Roms unter der Leitung von Carlo Fea unternommen wurden mit dem Ziel, eine Art archäologischen Garten zu errichten.²⁶ Eine Zeichnung der Maxentiusbasilika aus dem Jahr 1812 zeigt den durch zahlreiche Tiberüberschwemmungen verursachten Grad der Verschüttung, der das Bauwerk bis zu etwa einem Drittel seiner Höhe den Augen entzog.²⁷ (Abb. 10) Ab 1814 übernahm die päpstliche Regierung die Grabungen, die weiterhin von Fea geleitet wurden. Hierbei wurde die Basilika vollständig bis zum Bodenniveau freigelegt. Die Grabungsleitung ging im Jahre 1828 an Antonio Nibby über, der die nachantiken Anbauten mit Ausnahme derer im westlichen Teil der Basilika entfernen ließ. Von 1871-78 wurde auf Initiative der Italienischen Regierung unter Führung Rodolfo Lancianis im Clivus ad Carinas gegraben und die Westseite von ihren Anbauten befreit, der südwestliche Annexraum (die sog. „mittelalterliche Portikus“) entdeckt und der Arcus ad Latronis der Nordwestecke freigelegt.²⁸ Unter Mussolini wurde 1931-32 dann beim Bau

²⁵ Ingenieur Fortuna gibt in einem Brief an Principe Gabrielli vom 30.9.1811 bekannt: *Questa mattina con 100 uomini sono cominciati i lavori al Tempio della Pace* (= Maxentiusbasilika)... (Archivio dello Stato di Roma, Comm. des Emb., Reg. Nov. 1810-15. Juni 1815; zit. in: LA PADULA, 1969, 93).

²⁶ vgl. IACOPI/MARTINES, 1985, 211ff.; LANCIANI, 1902-12. Weitere Quellen: *Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza archeologica* 1829 ff.; *Annali*, 1834 ff.; *Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 1872; *Notizie degli Scavi* 1878 ff.

²⁷ Diese Zeichnung befindet sich in Paris, Archives Nationales, N III Rome-2.

²⁸ In die Westseite der Maxentiusbasilika eingebaute Getreidespeicher gab es offenbar schon im 16. Jahrhundert. Dies geht aus einem Dokument des Notars Amanni aus dem Jahr 1541 (prot. 104 c. 345', zit. bei LANCIANI, 1990, 243) hervor: *granarium Lucretie de Albertonibus in foro boario* (gemeint ist hier das Forum Romanum) *prope ecclesiam s. Marie nove, ..., cui a parte anteriori est via publica* (= Via Sacra) *et a parte occidentali est alia via publica que tendit ad archum latronem, ab alio et retro est templum Pacis*. Die Gebäude sind schon auf einem Stich Du Cerceaus von 1536 (Rom, Coll. Lanciani, s. LANCIANI, II, 1990, 66 Abb. 31) zu sehen. Dort nehmen sie nur den südwestlichen Teil des antiken Bauwerks ein. Später wurden sie offenbar im Laufe der Zeit ausgebaut und erstreckten sich über die

der Via dell'Impero der Verbindungskorridor auf der Nordseite der Basilika zwischen Arcus Latronis und dem Clivus Veneris Felicis ausgegraben sowie sämtliche antiken Gebäude des dahinterliegenden Veliahügels abgetragen.

I.3 Baugeschichte und Datierung

Vor Errichtung der Maxentiusbasilika befanden sich an dieser Stelle des Forums die unter Kaiser Domitian erbauten Horrea Piperataria.²⁹ Mauerzüge der letzteren sind auf der Forma Urbis, dem marmornen Stadtplan Roms aus severischer Zeit zu sehen, Reste des Bauwerks wurden bei Grabungen unter dem Bodenniveau im westlichen Joch des Mittelschiffes der Maxentiusbasilika gesichtet.³⁰ (Abb. 11 und 12) Die Identifikation des antiken Speicherbaus ist durch die im sog. CHRONOGRAPHEN aus dem Jahre 354 überlieferte Angabe: *Horrea Piperataria, ubi modo est Basilica Constantiniana...* gesichert.³¹ Für den Bau der Basilika wurden die Überreste der Horrea zugeschüttet und für deren Fundamentierung sowie deren podienartigen Unterbau wiederverwendet.³² (Abb. 13)

Die Basilika selbst wird von Aurelius Victor, CAES. 40,26 (um 360) als einer der Bauten genannt, die von Maxentius errichtet und, nachdem dieser in der Schlacht an der Milvischen Brücke geschlagen worden war, vom Senat den Verdiensten des Siegers Konstantin geweiht wurden: *Adhuc cuncta opera, quae magnifice construxerat, urbis fanum (= Tempel der Venus und Roma) atque basilicam Flavii (= Flavius Valerius Constantinus) meritis patres sacravere.*³³ Diese Angaben stimmen auch mit der Analyse des Mauerwerks überein, das mit Ausnahme einiger nachträglicher Änderungen relativ einheitlich ist und aufgrund von Parallelen in maxentianische Zeit datiert werden kann.³⁴ Dies lässt darauf schließen, dass das Gebäude weitgehend unter Maxentius vollendet war, während die späteren Umbauten von den meisten Archäologen der Initiative Konstantins im Zuge der

gesamte Westfront der Basilika. Die Getreidespeicher wurden in der Zeit von März 1878 bis Februar 1880 abgebrochen.

²⁹ BAUER, 1996, 47, 49; CASSATELLA, 1985, 102. VALENTINI/ZUCCHETTI, 1940, 275, Anm. 7, erwähnen eine Textstelle bei Cassius Dio, HISTORIA ROMANA, LXXII,24, wonach die Horrea Piperataria unter Commodus abbrannten. Offenbar wurden sie danach wieder aufgebaut, da sie auf der severianischen Forma Urbis zu sehen sind.

³⁰ BAROSSO, 1940, 58-62.

³¹ VALENTINI/ZUCCHETTI, 1940, 275; COARELLI, 1983, 44-49; BAUER, 1996, 49, 57, 103.

³² BAROSSO, 1940, 59 und Tf. XIII a) - c). Die unter dem Bodenniveau der Maxentiusbasilika befindlichen Räume der Horrea waren offenbar terrassenartig angelegt und stiegen in Richtung Osten an. Ihre Fundamente gründeten auf dem gelben Kalk des Hügels. Die Fundamente bestanden aus Travertinblöcken, das aufgehende Mauerwerk aus Ziegeln.

³³ zit. in: RE XIV, 1930 „Maxentius“ (GROAG), col. 2480.

³⁴ Zum Mauerwerk s. RASCH, 1984, 70.

Umweihe des Bauwerks zugeschrieben wurden.³⁵ Es gab jedoch auch schon Vermutungen, dass diese Änderungen während des Bauvorgangs unter Maxentius unternommen wurden.³⁶ Die in einem Gewölbefragment der Basilika gefundene Münze aus der Zeit des Maxentius liefert zur Datierung des Baubeginns höchstens einen terminus post quem, da römische Münzen auch nach dem Tod des Kaisers, unter dem sie geprägt worden waren, ihre Gültigkeit behielten und weiterverwendet wurden.³⁷ Sie kann daher nicht als Beweis für die Errichtung des Bauwerks unter Maxentius gelten.

I.4 Baubeschreibung

Bevor eine eingehende Baubeschreibung der Maxentiusbasilika vorgenommen werden kann, muss kurz auf ein terminologisches Problem aufmerksam gemacht werden, welches grundlegend die Fachtermini der einzelnen Bauglieder bestimmt: Während die Maxentiusbasilika funktionstypologisch dem Bautyp einer antiken profanen Forumsbasilika angehört, ist sie formengeschichtlich als Saalbau anzusprechen. Auf diese Besonderheit wird jedoch bei der Besprechung der bauhistorischen Stellung der Maxentiusbasilika noch eingegangen werden.

Obwohl von der Basilika nur etwa ein Drittel ihrer ursprünglichen Bausubstanz erhalten ist, beeindruckt die Ruine heute noch durch ihre monumentale Größe. (Abb. 14) Von dem gewaltigen Mittelsaal, der ehemals von je drei Annexräumen an den Seiten flankiert wurde, sind nur noch die drei nördlichen Raumkompartimente einschließlich ihrer Gewölbe erhalten. Vom Narthex, der die gesamte Breite der Ostseite des Bauwerks einnahm, existieren von ehemals sieben noch die beiden rechten Joche mitsamt ihrem Gewölbe. Die Südwand des Mittelsaales und die südlichen Annexräume sind nur in Stümpfen erhalten. Lediglich der südliche Teil der Westwand ragt nahezu bis zum Ansatz des Gewölbes empor.

Das Bauwerk bedeckt eine Grundfläche von 100 x 65 m und besaß in der ursprünglichen Planung nur an der westlichen Schmalseite eine Apsis über leicht hufeisen-

³⁵ HERES, 1982, 206-211.

³⁶ Beispielsweise in NARDINI, Bd. I, 1818, Tf. 278: *Tutto ciò, che è indicato in questa pianta sembra lavoro di una stessa epoca, ed in con(seguenza) le irregolarità, che si trovano possono consider(ars)i come pentimenti fatti nella erezione della Fabrica.*

³⁷ NIBBY, 1838, 246: Die inzwischen verlorengegangene Silbermedaille wurde im Jahre 1828 in einem herabgefallenen Fragment der Wölbung gefunden. Sie soll auf der Vorderseite mit dem lorbeerbekränzten Porträt des Maxentius und der Aufschrift *MAXENTIUS P(IUS) F(FELIX) AUG*, auf der Rückseite mit einer Vedute des Romatempels und der Inschrift *CONSERV.URB.SUAE* versehen gewesen sein.

förmigem Grundriss, während der gesamten Ostseite der schmale Narthex vorgelagert war. (Abb. 15) Der ca. 80 x 25 m messende Mittelsaal überragte mit seinen annähernd quadratischen Kreuzgratgewölben die seitlich anliegenden schmalere, nur 19 m tiefen Annexräume, deren kassettierte Tonnen quer zur Längsachse stehen.³⁸ Mittelsaal und Seitenannexe sind durch T-förmige Pfeiler getrennt, denen zum Mittelschiff hin Säulen mit Kämpfergebälken vorgeblendet waren, über denen die Kreuzgratgewölbe ansetzten. Optisch trugen die Säulen das Kreuzgewölbe, tatsächlich jedoch wurde die Hauptlast über Strebepfeiler auf den Seitenschiffdächern auf die Außenwände abgeleitet. Die Dreierfolge der einzelnen Seitenannexräume ist jeweils durch eine Trennwand untereinander abgegrenzt, welche die Mittelschiffpfeiler mit ebenfalls T-förmigen Wandpfeilervorlagen an den Annexaußenwänden verbinden. Diesen Trennwänden ruhen die quergestellten Tonnengewölbe der Seitenannexe auf. Man kann aus diesem Grund nicht von Seitenschiffen einer Basilika sprechen, sondern von seitlichen Anräumen bzw. Annexen oder Kompartimenten, die untereinander durch große Bogenöffnungen, deren Höhe fast bis zu den Quertonnen reicht, verbunden sind. Sie bilden auf diese Weise eine bis zum Ostnarthex durchgehende Enfilade.

Die ursprüngliche Form der Basilika wurde durch den Anbau einer zweiten Apsis im Norden verändert, wie deutlich am Mauerwerk erkennbar ist. Dieser Eingriff wird aufgrund der Mauertechnik und des Stils der dekorativen Ausstattung in konstantinische Zeit datiert.³⁹ In der Forschung wird allgemein angenommen, dass unter Konstantin gleichzeitig mit dem Einbau der Nordapsis auf der Gegenseite im Süden eine Portikus mit Freitreppe hinzugefügt und somit eine neue Achse zur Via Sacra hin eröffnet wurde.⁴⁰ Der ursprünglich auf die Längsachse ausgerichtete Bau hätte somit eine Umorientierung erfahren. Dieser Aspekt soll jedoch im nächsten Abschnitt, in dem die einzelnen Details des Bauwerks beschrieben werden, zur Sprache kommen.

1.4.1 Der Außenbau

Der zum Ausgleich des ansteigenden Terrains auf einem terrassenartigen Podium errichtete quaderförmige Baukörper wurde an der Außenwand in etwa halber Höhe durch ein Stuckgesims untergliedert, das um den ganzen Bau herumführte. Dem Gesims entsprach im Inneren des Baus keine Unterteilung in Geschosse, sondern es diente ausschließlich dazu, den beiden übereinanderliegenden Fensterreihen nach außen eine klare

³⁸ Maße nach der unpublizierten Bauaufnahme von 1968 aus dem Nachlass Schläger im DAI Rom.

³⁹ u.a. HERES, 1982, Abb. 35.

⁴⁰ KÄHLER, 1952, 4.

Gliederung zu verleihen. Die Belichtung der seitlichen Annexräume des Bauwerks erfolgte durch Gruppen von jeweils drei Rundbogenfenstern. Ein Kranzgesims, bestehend aus Ziegelfasziolen mit stuckierten Ornamentkymata und Travertinkonsolen, schloss rundum die Außenwände nach oben ab.⁴¹ Die Mittelschiffjoche wurden durch Lünettenfenster beleuchtet.

Der östlichen Schmalseite war ein Narthex vorgeblendet, der die gesamte Breite der Front einnahm. (Abb. 16, 17 und 18) Die beiden erhaltenen nördlichen Joche zeigen, dass dieser mit insgesamt sieben Kreuzgratgewölben gedeckt war. (Abb. 21) In den Narthex führten vom Clivus Veneris Felicis drei Stufen hinab. (Abb. 20) Ursprünglich waren drei Eingänge auf der Ostseite zur Straße hin und zwei Seiteneingänge an der nördlichen und der südlichen Schmalseite des Narthex geplant. Von den drei Eingängen der Ostseite sollten sich einer im Zentrum und jeweils einer in der Achse der Seiteneingänge befinden, zwischen diesen Zugängen je zwei tief ansetzende Fenster, die um weniges schmaler sind als die Eingänge.⁴² Während des Bauvorganges wurde der Plan offensichtlich geändert und anstelle des nördlichen Eingangs der Ostseite ein Fenster ausgeführt, (Abb. 22) das später zusammen mit dem südlich danebenliegenden Fenster wieder geschlossen wurde.⁴³ Wie MINOPRIO überzeugend vorschlug, war vermutlich anfangs vorgesehen, die Bauten nördlich der Basilika abzureißen, was letztendlich dann nicht durchgeführt wurde.⁴⁴ Somit wäre der rechte Seiteneingang durch die Randbebauung des Clivus Veneris Felicis verstellt geblieben und ungünstig zu erreichen gewesen, so dass man sich entschloss, auf diesen ganz zu verzichten. Zu einem späteren Zeitpunkt wurden sämtliche Narthexfenster - mit Ausnahme der beiden nachträglich zugesetzten nördlichen - bis zum Boden abgebrochen und zu Eingängen umfunktioniert, wie man an den Abarbeitungen der Laibungen erkennen kann. (Abb. 23)

Für eine äußere Dekoration der Ostfassade in Form einer Pilastergliederung gibt es entgegen mancher Vermutung⁴⁵ keinerlei Anzeichen: Bei den Grabungen wurden keine Fundamentierungen hierfür entdeckt, zudem reicht das Straßenpflaster bis dicht an die

⁴¹ Im Jahre 1875 war bei Grabungen an der im Clivus ad Carinas auf der Westseite der Basilika eine solche Konsole gefunden worden (A.C.S., I vers., B 75, fasc. 135, sez. 7, n. 175, f. 335). Ein ähnliches Gesims ist auch von der in diokletianischer Zeit wiedererrichteten Curia bekannt (FRANKLIN/ HAFNER, 1924, 78; BRIZZI, 1973, 265, Abb.)

⁴² MINOPRIO, 1932, 4.

⁴³ HERES, 1983, 226-227 datiert die Verblendungen aufgrund des Mauerwerks in die Zeit zwischen 450-500.

⁴⁴ MINOPRIO, 1932, 4.

⁴⁵ Beispielsweise PALLADIO, 1570, Lib. IV, cap. 6, Abb. B.

Wand heran.⁴⁶ Als einzigen Schmuck besaß der Narthex vermutlich ein Kranzgesims, von dem nichts mehr erhalten ist, das sich jedoch anhand von Spuren in entsprechender Höhe an der Nordseite der Basilika rekonstruieren lässt. Man kann davon ausgehen, dass sich dieses Gesims um den gesamten Bau herumzog. Da das Narthexdach knapp unterhalb der Solbänke der oberen Fensterreihe ansetzt, ist offenkundig, dass der in der Forschung oft als „ungewöhnlich niedrig“ bezeichnete Narthex bewusst so geplant war: Er sollte sich in die durch Gesimse strukturierte Gesamtgliederung des Gebäudes einfügen und der besseren Belichtung des Hauptraumes wegen die Fenster des Obergeschosses freilassen. Das Narthexdach war über eine Treppe im Nordwestpfeiler begehbar und daher vermutlich von einer Balustrade umgrenzt.⁴⁷

Oberhalb des Narthexdaches war in der Frontseite der Basilika - den übrigen Wänden entsprechend - im Zentrum eine Gruppe von drei Bogenfenstern eingefügt. Erhalten ist von diesen nur noch der rechte Teil der Laibung und ein Fragment des Bogenansatzes vom nördlichsten Fenster; der gesamte Teil der oberen Geschosse südlich davon ist zerstört und wurde im Jahre 1958 teilweise ergänzt.⁴⁸ Oberhalb davon befand sich eine weitere Fensteröffnung, deren Breite den drei unteren Rundbogenfenstern entsprach. Erhalten ist noch der untere Ansatz einer leichten Rundung für eine Bogenform, die im Mauerverband hochgezogen wurde. Anschließend wurde in die Bogenöffnung ein nicht einbindendes pfeilerartiges Mauerstück eingefügt, was, wie die Rekonstruktion von MINOPRIO überzeugend zeigt, auf ein Lünettenfenster mit seitlich vertikal abgemauerten Ecken schließen lässt.⁴⁹ (Abb. 24) Im Unterschied hierzu wurde bei den Rundbogenfenstern eine andere Mauertechnik angewendet: Die Seiten wurden im Mauerverband gerade hochgemauert, die Rundung ist ab dem Bogenansatz in Form zweier Ziegelreihen ausgeführt. Ähnliche Lünettenfenster finden wir z.B. auch in den Caracalla- oder Diokletiansthermen. (Abb. 25) Die weitere Ausgestaltung der Lünette - ob mit gemauerten Fensterpfosten, die es in drei Kompartimente teilten, oder ungeteilt - ist hypothetisch, da die erhaltenen Reste hierüber keinen Aufschluss geben. Beide Möglichkeiten sind aus der antiken Thermenarchitektur bekannt. Die Rekonstruktion

⁴⁶ NIBBY, *del Tempio...*, 1819, 14 und FRANKLIN/HAFNER, 1924, 80, nahmen an, dass Fragmente von Granitsäulen, die in der Nähe der Basilika gefunden sein sollen, als zum Schmuck der Ostfassade gehörig an, da diese in den Dimensionen den Porphyrsäulen der Südportikus entsprochen hätten.

⁴⁷ Diese Treppe wurde im Leerraum angelegt, der durch die Schließung des zweiten Fensters von Norden und des ursprünglich geplanten, aber dann geschlossenen nördlichen Eingangs zum Narthex entstand. Sie führt auf das Narthexdach. Ihr schließt sich eine Wendeltreppe an, die auf die Terrasse des nördlichen Schiffes führt und von dort auf das Mittelschiffdach.

⁴⁸ Die Ergänzung kann man deutlich an der Baunaht und dem Mangel an Gerüstlöchern erkennen vgl. HERES, 1983, 223; NASH, 1961, 180, Abb. 200.

MINOPRIOS mit Unterteilung der Lünetten basiert wahrscheinlich auf der auch sonst zu beobachtenden Analogie der Maxentiusbasilika mit dem Mittelsaal der Diokletiansthermen.⁵⁰

Von den beiden ursprünglich vorhandenen seitlichen Zugängen an der südlichen und nördlichen Schmalseite des Osnarthex wurde der nördliche später durch Einbau einer Apsis geschlossen und mit Hilfe einer Schranke, die in der Flucht des nordöstlichen Wandpfeilers hochgemauert wurde, ein kleiner Raum davor vom Narthex abgetrennt. (Abb. 16 und 26) In der Mitte der Rückwand wurden ein Postament und in der Apsisrundung darüber ein großes Fenster angebracht. Im oberen Teil der halbzerstörten Apsiskalotte ist noch gut die doppelte Einziehung für die Arkadenbogen des ursprünglichen, im Mauerverband hochgezogenen Eingangs zu erkennen, der bis fast an das Narthexdach reichte.⁵¹ (Abb. 27) Die mit einem schmalen Rechteckfenster versehene Apsiskalotte wurde offenbar in späterer Zeit nochmals erneuert, wie das Mauerwerk anzeigt. Wahrscheinlich sind gleichzeitig mit diesem Apsiseinbau die Veränderungen im danebenliegenden nordöstlichen Wandpfeiler zu datieren, wo ursprünglich eine Höhlung für eine zum Narthexdach führende Treppe angelegt wurde, die über eine Tür in der linken Seitenwand zugänglich war. (Abb. 16) Offenbar wurde diese Treppe nicht vollendet, sondern in eine Rundnische umgeformt, die sich zu dem Korridor des Clivus Veneris Felicis auf der Nordseite der Basilika öffnete, nachträglich jedoch unter Aussparung einer Tür zugemauert wurde. (Abb. 28 und 29) Das Mauerwerk dieser Veränderungen ist mit dem der kleinen Apsis identisch. MINOPRIO wertete diesen Umbau überzeugend als eine im Laufe der Bauarbeiten unter Maxentius vorgenommene Planänderung, die wahrscheinlich dem nördlich der Basilika auf der Velia residierenden Stadtpräfekten den Zugang zu dieser erlauben sollte.⁵²

⁴⁹ MINOPRIO, 1932, Tf. VI.

⁵⁰ Auf einer Zeichnung in Florenz, Uffizien A 1711 sind am mittleren Obergadenfenster Aufmauerungen angedeutet, die für eine Unterteilung der Lünettenfenster sprechen könnten (vgl. BARTOLI, Bd.1, Tf. XXIV, Abb. 50). Die Zeichnung ist jedoch sehr skizzenhaft und weist einige Unklarheiten auf, die ihre Zuverlässigkeit bezweifeln lassen. In einer Vedute der Maxentiusbasilika Giovanni Antonio Dosios, Florenz, Uffizien A 2520, sind keine Anhaltspunkte für solche Zwischenstege in den Thermenfenstern zu entdecken, so dass die Lösung dieses Problems offenbleibt. Die Dachlösung der Rekonstruktion MINOPRIOS mit dem separat angesetzten Dreiecksgiebel ist hypothetisch (vgl. MINOPRIO, 1932, Tf. VI).

⁵¹ Am besten bei MINOPRIO, 1932, Tf. I zu sehen. Das Mauerwerk der Apsisrundung ist mit opus listatum gemischt und von der Mauertechnik des maxentianischen Kernbaus verschieden, aber identisch mit einigen nachträglichen baulichen Veränderungen im Verbindungsgang hinter der Nord- und Ostseite der Basilika (COLINI, 1983, Abb 11).

⁵² MINOPRIO, 1932, 17f. Es sei nochmals daran erinnert, dass der Stadtpräfekt Attius Insteius Tertullus, der allen Anzeichen nach auf der Velia residierte, in den Jahren 307 bis 308, also etwa zur Bauzeit der Maxentiusbasilika, amtierte (s. Anm. 8). FRANKLIN/HAFNER, I, 1924, 183, halten das Mauerwerk,

Die Nordseite der Basilika war durch die Bebauung der Velia im Nordosten und das Templum Pacis im Nordwesten verdeckt und somit nicht als Ansichtsseite konzipiert. (Abb. 4 und 30) Die Nordwand, die fast komplett erhalten ist, zeigt noch Reste der bereits erwähnten Gesimse: Ein aus Ziegelfasziolen mit Spuren einer ehemaligen Stuckverzierung bestehendes Gesims knapp unterhalb der oberen Fensterreihe und ein ähnliches, die Seitenaußenwand bekrönendes Kranzgesims, das zusätzlich zu den Stuckkymata mit Trauertinkonsolen ausgestattet war. (Abb. 31 und 32) Vom Obergaden des Mittelschiffes sind nur noch geringe Reste der Kreuzgratgewölbeansätze sowie die Strebebögen erhalten, die den Schub der Mittelschiffwölbung wie oben beschrieben auf die Zwischenwände der seitlichen Annexräume der Basilika ableiteten. Analog zu dem Befund im obersten Geschoss der Ostfassade befanden sich zwischen den Verstrebungen drei große Lünettenfenster, worauf Reste der seitlichen Aufmauerungen an den Kreuzgratgewölbestümpfen hinweisen, die auch durch eine Anzahl Renaissanceveduten belegt sind.⁵³ (Abb. 33)

In der Mitte der Nordwand wurde die zweireihige Anordnung von je drei Bogenfenstern durch den Anbau einer zweiten Apsis mit viertelkugeliger Kalotte zugesetzt, wobei die seitlichen Gewände und der Bogenansatz der ehemaligen äußeren Fensteröffnungen an der Stirnwand rechts und links der Apsis noch sichtbar sind. (Abb. 34 und 35) Die Apsikalotte war außen durch ein Konsolengesims abgesetzt und ursprünglich mit fünf kleinen Bogenfenstern versehen, die in späterer Zeit geschlossen wurden. Möglicherweise wies das Mittelfenster entsprechend der Nische an gleicher Stelle im Apsisinneren ursprünglich eine rechteckige Form auf. Man erkennt deutlich moderne Restaurierungen an vielen Stellen der Apsis, u.a. musste die Kalotte fast gänzlich erneuert werden.⁵⁴ Die anderen Fenster der Nordwand wurden im Laufe der Zeit bis zur Bauaufnahme MINOPRIOS im Jahre 1927 mit Ausnahme der oberen Fensterreihe des Nordwestjoches nachträglich geschlossen.⁵⁵ (Abb. 16, 37 und 37) Die oberen Fenster des

welches Durchschüsse kleiner Tuffblöcke aufweist, für eine Anbringung aus dem 5. Jahrhundert; ebenso GISMONDI in: BENEVOLO/SCOPPOLA, 1990, 78, Abb. 71 und 72. Mauerwerk mit Tuffdurchschuß gibt es allerdings schon in maxentianischer Zeit, z.B. im Maxentiuszirkus an der Via Appia (RASCH, 1984, Tf. 24-25). HERES, 1983, 226; 230 datiert die Veränderung in die Zeit zwischen 325-50.

⁵³ Z.B. eine Vedute Giovanni Antonio Dosiso in Florenz, Uffizien, A 2510. Ansätze der seitlichen Fensterabmauerungen sind noch seitlich der Kreuzgratgewölbeansätze zu erkennen, s. MINOPRIO, 1932, 7, Abb. 6.

⁵⁴ Schon die frühesten bekannten Veduten der Maxentiusbasilika vom Anfang des 16. Jahrhunderts zeigen, dass die Apsiskalotte heruntergebrochen war.

⁵⁵ HERES datiert die ehemaligen Fensterverblendungen in die Zeit zwischen 550-600. Auch MINOPRIO, 1932, Tf.1, bezeichnet die der unteren Fenster als „post classical“. Die Vermauerung des westlichen (= linken) unteren Fensters im nordwestlichen Seitenjoch geht sicher auf eine Restaurierungskampagne der Accademia di S. Luca im Jahre 1812 zurück (vgl. JONSSON, 1986, 88). Aus dem Restaurierungsbericht geht hervor, dass die Verblendung des östlichen (= rechten) Fensters kurz vorher vorgenommen worden war.

Nordostjoches waren möglicherweise schon in der Spätantike zur Hälfte zugemauert und auf der Seite zum Innenraum mit drei Rundnischen versehen worden.⁵⁶ Diese Maßnahme könnte dazu gedient haben, die Bauten auf dem Veliahügel im Basilikainneren nicht sichtbar werden zu lassen. Sämtliche Verblendungen wurden mit Ausnahme derer an der Nordapsis und des linken Untergeschossfensters im Nordostjoch bei Restaurierungen im Jahre 1958 wieder entfernt.⁵⁷

Im südlichen Teil der Basilikawestwand befand sich ein Annexraum von der Form eines unregelmäßigen Trapezes, für dessen Anlage die Fundamente des Vorgängerbaus verwendet wurden und der an die Westapsis anschloss. Er bildete ein optisches Gegengewicht zum Narthex im Osten und gleichzeitig als Übergang zum schräg zur Basilika verlaufenden Clivus ad Carinas, der in Form des Tunnels durch die Nordwestwand fortgeführt wurde. Dieser Teil der Südwand und die gesamte Westwand wurden durch spätere Bauten, die auf Veduten und Photographien vor ihrem Abbruch im Jahre 1877/78 zu sehen sind, stark beschädigt. Aus diesem Grund sind vom Annexraum nur Mauerreste des Kellergeschosses erhalten, ebenso von der Westapsis, von der mit Ausnahme ihrer nördlichen Kante nur noch wenige Zentimeter über das innere Bodenniveau der Basilika ragen. (Abb. 38, 39, 40 und 41) Die Westwand des komplett erhaltenen nordöstlichen Annexraumes enthielt keine Fenster. Man kann für die Westapsis in Analogie zur Nordapsis Rundbogenfenster und für den Obergaden oberhalb der Westapsis entsprechend der Ostwand ein Lünettenfenster vermuten.

Der architektonische Aufbau der Südseite der Basilika kann analog zur Nordseite vermutet werden. Der südlichen Außenwand sprang etwa 2 m breit das Podium der Basilika terrassenartig vor und wurde vor dem mittleren Seitenjoch durch einen Vorsprung für eine tetrastyle Portikus auf 5 m verbreitert. (Abb. 16 und 42) Die gesamte Terrasse war ursprünglich mit wiederverwendeten Marmorplatten gepflastert, von denen Reste gefunden wurden.⁵⁸ Der vorspringenden Portikus wurde zudem eine Freitreppe mit Wangen vorgeblendet, deren Mauerwerk nicht in das des Portikusunterbaus einbindet. Von dieser sind an der rechten Seite einige Stufen und die rechte Treppenwange erhalten. (Abb. 43)

I.4.2 Exkurs: Diskussion der baulichen Situation an der Südportikus der

⁵⁶ MINOPRIO, 1932, Tf. I bezeichnet diese Nischen als „appear to be constantinian“. Sie sind ebenfalls in einer Vedute Francesco di Giorgios aus den 1480er Jahren zu sehen.

⁵⁷ PISANI-SARTORIO, 1988, 149, Abb. 3. Auf diesem Foto sieht man, dass das zweite Apsisfenster von rechts zu diesem Zeitpunkt noch geöffnet war, das mittlere aber schon geschlossen. Die Apsiskalotte war noch unergänzt.

⁵⁸ FRANKLIN/HAFNER I, 1924, 78; IACOPI/MARTINES, 11985, 223, Abb.

Basilika und neuer Rekonstruktionsvorschlag

Die Meinungen über diese Eingangssituation gehen in der Forschung auseinander. FRANKLIN/HAFNER und MINPOPRIO sind der Ansicht, dass der Terrassenvorsprung zum ursprünglichen Plan gehörte, während die Portikus als nachträgliche Idee während des Bauvorgangs unter Maxentius, die Treppenanlage zur Via Sacra jedoch als Anfügung unter Konstantin angesehen wird, zeitgleich mit dem Einbau der Nordapsis auf der gegenüberliegenden Seite.⁵⁹ (Abb. 44) Eine Terrasse, die eine prächtige Portikus besitzt, jedoch nicht von der Straße zugänglich ist, erfüllt keinerlei praktischen Nutzen. Vielleicht schrieb aus diesem Grund KÄHLER die gesamte Terrasse mit Portikus und Treppe dem konstantinischen Umbau zu, der durch den Anbau der Nordapsis eine Betonung der Querachse herbeiführte und damit einen Zugang im Süden aus Gründen der Ästhetik und Symmetrie erst sinnvoll erscheinen lässt.⁶⁰

Gegen diese These lässt sich anführen, dass der Terrassenvorsprung in das Mauerwerk der Basilikaaußenwand einbindet und daher eindeutig zur ursprünglichen Planung gehörte.⁶¹ (Abb. 45) Er war darüberhinaus auch notwendig, um die wiederverwendeten Überreste des Vorgängergebäudes zu verdecken.⁶² (Abb. 13) Gleichfalls bindet ein Teil des der Terrasse vorspringenden Unterbaus für die Portikus ein: Letzterer weist an der Frontseite zur Via Sacra hin durch eine horizontale Baunaht eine Aufteilung in zwei Hälften auf, wobei die untere Hälfte des Portikusvorsprungs direkt auf dem Zementmauerwerk der Vorgängerbauten aufsitzt. (Abb. 46 und 47). An der linken Seite dieser unteren Portikushälfte ist ein Teil des Mauerwerks abgebrochen, jedoch ist an der durchgehenden Binderschicht aus Bipedales festzustellen, dass sie in die übrige Terrasse einband. Es kann auch kein Zufall sein, dass das Gerüstloch direkt oberhalb dieser Baunaht sich auf gleicher Höhe mit den Gerüstlöchern der gesamten Terrasse links vom

⁵⁹ FRANKLIN/HAFNER I, 1924, 77; MINOPRIO, 1932, 3, bezeichnet das Ziegelmauerwerk der Portikus als „sichtlich maxentianisch“ und als „afterthought“ während des Bauvorganges.

⁶⁰ KÄHLER, 1952, 4, Abb 3. Ähnlich äußert sich der Ausgräber Antonio NIBBY, 1839, 241, mit dem Unterschied, dass er sie als während des Bauvorgangs getätigte Veränderungen ansieht: ... *un cambiamento, che si riconosce come contemporaneo quasi alla costruzione primitiva, poiché il cambiamento si mostra evidente per gli archi tagliati e le costruzioni addossate, nella struttura de' muri posteriori e nello stile degli ornati aggiunti apparisce la contemporaneità del lavoro. Tal cambiamento avvenne volendo dare un'ingresso nuovo al canto della Via Sacre: quindi fu bisogno addossare una scala all'arcone di mezzo della nave minore meridionale, aprire le tre fenestre preesistenti a foggia di porte*

⁶¹ Man erkennt an der durchgehenden Bipedaleschicht, die das vorspringende Podium der Basilika mit dem Außenwandpfeiler, der sich am Übergang vom mittleren zum östlichen Seitenjoch befindet, verbindet, dass beide Bauteile in einem Baufortgang errichtet wurden.

⁶² Dies wird auch dadurch bewiesen, dass an der Terrassenvorderkante unterhalb des ehemaligen Niveaus der Via Sacra Reste der Mauern des Vorgängerbaus zu sehen sind.

Portikusunterbau befindet. Dieser untere Teil sollte als Ausgleichsschicht zwischen den Resten der Horrea und dem schräg ansteigenden Niveau der Via Sacra dienen.⁶³ Folglich muss man MINOPRIO Recht geben, wenn er die Portikus als zum ursprünglichen Bauwerk gehörig ansieht. Die Frage ist nun, ob die Anlage der Treppenstufen zur Konzeption der Portikus gehörte oder nachträglich unter Konstantin angefügt wurde.

Die Front der Südportikus weist eine glatte Mauerfläche auf, so dass die Treppenstufen nicht eingebunden haben können. Die Treppenwangen sind jedoch offensichtlich zusammen mit der oberen horizontalen Schicht des Portikusvorsprungs in einem Vorgang gemauert worden.⁶⁴ (Abb. 48) Diese Einbindung spricht dafür, dass die Treppe zumindest schon beim Bau der Portikusterrassenschicht unter Maxentius geplant war. M.E. wurde die untere Schicht des Terrassenvorsprungs schon mit der Absicht angelegt, ein Fundament zum Ausgleich des abfallenden Terrains für die als Treppenanlage dienende Portikus zu bilden, während die obere Schicht zunächst ausgespart wurde, um sie dann in einem Guss mit den Treppenwangen arbeiten zu können.⁶⁵ Es ist auch an anderen antiken Tempeln zu beobachten, dass die Wangen der Freitreppen ohne Einbindung in das Podium separat vorgemauert wurden, z.B. am Mars Ultor-Tempel des Augustusforums. (Abb. 51) Auch die Tatsache, dass die Treppenwangen auf dem antiken, im Jahre 1902 entfernten Pflaster der Via Sacra aufliegen, stellt kein Problem dar, wenn man annimmt, dass unter Maxentius mitsamt den Vorgängerbauten auch das alte Pflaster der Via Sacra weiterverwendet wurde. Die Höhe dieses Straßenpflasters ist noch auf alten Photographien überliefert. (Abb. 37)

Dieser These kommt der Befund der Zugangs- und Fenstersituation an der Südwand der Basilika entgegen. Man kann beobachten, dass die unteren Fenstergruppen der Seitenkompartimente - analog der Zugänge an der Ostseite - nachträglich abgebrochen und zu weiteren Eingängen umfunktioniert wurden. (Abb. 49) An den drei Eingängen des Mitteljochs, wo sich die Portikus befand, ist nichts dergleichen festzustellen: Die Laibungen sind vollständig glatt, sie dienten folglich von Anfang an als Zugänge zum Inneren der Basilika. (Abb. 50) Eine Zierportikus, die man vom Basilikainneren aus zwar betreten und auf das Forum herabsehen, aber von der man nicht auf die belebte Via Sacra

⁶³ Diese untere ausgleichende Schicht des Portikusunterbaus diente dazu, die verschiedenen terrassenartig ansteigenden Ebenen der Horrea zu einem einheitlichen Niveau für die Basilikaterrasse auszugleichen, s. Anm. 32.

⁶⁴ Auf Photographien aus der Zeit vor Entfernen des oberen Niveaus der Via Sacra ist auf deren Pflaster noch ein Mauerfragment zu sehen, z.B. auf einer Photographie Vasari, nr. 22 oder auf einem nicht näher bezeichneten Foto in der Fotohek der Bibliotheca Hertziana. Wahrscheinlich handelt es sich um den Rest der Fundamentierung unterhalb der Treppen, die zum Ausgleich des schrägen Terrains notwendig war.

⁶⁵ Die Marmorstufen der Mars Ultor-Tempels wurden in ein separat angelegtes Zementfundament gebettet. Vgl. GANZERT/KOCKEL, 1988, 155, Abb. 59.

hinuntergelangen konnte, sondern sich mit Tausenden von Leuten durch zwei Eingänge im abgelegenen Ostnarthex drängen musste, erscheint unter diesen Umständen wenig sinnvoll.

Folglich wäre die „neue Achse“ mit Zugang zur Via Sacra nicht erst unter Konstantin eröffnet und der maxentianische Bau nicht - wie immer angenommen - als absolut symmetrisches Gebilde angelegt worden. Im umgekehrten Falle gab vermutlich das Vorhandensein des südlichen Eingangs Anlass, diese Achse durch Anfügung einer Apsis auf der Gegenseite für weitere repräsentative Funktionen zu nutzen.

Das Portikusdach wurde vermutlich von insgesamt vier roten Porphyssäulen getragen, von denen eine in vier Teile zerbrochen jeweils bei Grabungen in den Jahren 1487, 1818, 1878 und 1880 gefunden wurde. Die vier Fragmente dieser Säule stellte man im Jahre 1883 auf den vorderen Rand des Portikusunterbaus verteilt auf, wo man ihren originalen Standort vermutete.⁶⁶ (Abb. 46) Den vier Säulen entsprachen an der Basilikawand vorgelegte Pilaster, deren Einlassspuren FRANKLIN/HAFNER noch feststellen konnten.⁶⁷ Zugang von der Portikus in das Innere der Basilika erhielt man durch drei Türen. Da die marmornen Türschwelle auf einer im Vergleich zum Terrassenniveau erhöhten Mauerstufe angebracht sind, darf man eine weitere Treppenstufe auf der Terrasse davor vermuten. (Abb. 52) Es scheint, dass die Pflasterung der Basilikaterrasse zu einem späteren Zeitpunkt erhöht wurde, wahrscheinlich als man die Fensterlaibungen an der Südwand und der Fassade des Narthex an der Ostseite abarbeitete und auf eine Höhe mit den Türschwelle der Eingänge brachte. Auf älteren Photographien ist noch deutlicher als heute eine Schicht von weißen Marmorplatten zu sehen, die unter einer dicken Zementdecke liegen. (Abb. 37) Möglicherweise sind diese Veränderungen in konstantinischer Zeit erfolgt. Die Portikus dürfte sicherlich den Hauptblickpunkt der Basilikafassade gebildet haben, deren kostbare Porphyssäulen vielleicht prächtige Basen und Kapitelle aus weißem Marmor besaßen, wie wir diese aus anderen spätantiken Bauten, z.B. S. Costanza, kennen. Man vermutet, dass an dieser prominenten Stelle eine Inschrift mit der Weihung an Konstantin im Gebälkfries angebracht war.⁶⁸ Die Türen waren

⁶⁶ FRANKLIN/HAFNER I, 1924, 78. Archivio Centrale dello Stato, I vers., b. 72, fasc. 161, Nr. 11; I vers., Busta 111, fasc. 162-1. Fondo Vittoriano, Busta F, fasc. 91. s. auch LANCIANI, Notizie degli Scavi, April 1878, 132-133.

⁶⁷ Diese heute schlecht sichtbaren Einlassspuren konnten früher von mehreren Autoren verifiziert werden, z.B. NIBBY, 1839, 242-243 und FRANKLIN/HAFNER I, 1924, 78. Am rechten äußeren Pfeiler der Portikus scheinen Reste einer Aufmauerung aus Ziegeln für einen solchen erhalten zu sein.

⁶⁸ Die Anbringung einer Inschrift wird aus der Bemerkung Aurelius Victors hinsichtlich der Umweihe der Basilika geschlossen, ihre Rekonstruktion ist jedoch umstritten. FRANKLIN/HAFNER, 1924, 79, vermuten, dass ein im Clivus ad Carinas zwischen Basilika und „Romulustempel“ gefundenes Inschriftenfragment aus Marmor mit den eingelegten Bronzestäben „ST IO“ zu dieser gehört habe. MINOPRIO, 1932, 4, hingegen nimmt an, dass die von Ligorio und Panvinio für den Romulustempel

möglicherweise ähnlich wie die Bronzetüren des etwa gleichzeitigen „Romulustempels“ gestaltet. Nach dem Zeugnis von FRANKLIN/HAFNER zeigten die heute nicht mehr erhaltenen Marmorgesimse der unteren Fenster an der Südfassade Vertiefungen für Pfosten, welche die Fenster in drei gleiche Kompartimente teilten.⁶⁹ Sie könnten denen der Kirche S. Sabina auf dem Aventin vom Anfang des 5. Jahrhunderts ähnlich gesehen haben. (Abb. 53)

Der Eindruck des Außenbaus wurde durch die umlaufenden Gesimse, die Fensteröffnungen und einen Verputz aus bemaltem Stuck, der als Quadersteinimitation gestaltet war, bestimmt. Teile der Außenwanddekoration hat NIBBY an der Ostseite feststellen können, und sie ist beispielsweise in einem Stich Piranesis dokumentiert.⁷⁰ (Abb. 54) Eine Vorstellung von dessen Aussehen mag das Beispiel des Außenwandputzes der in diokletianischer Zeit erneuerten Curia geben. (Abb. 55)

Auch die Dachlösung trug wesentlich zum Gesamteindruck bei. Vom Dach der seitlichen Annexräume kann man sich aufgrund des Befunds an der Nordseite gut eine Vorstellung machen. Es war als Flachdach angelegt und aus Gründen der Abwässerung leicht zur Außenseite hin geneigt. An den Rändern wies es sicherlich eine Balustrade auf, da es über eine Wendeltreppe in der Nordwestwand des nordwestlichen Seitenkompartiments zugänglich war. Über die Belegung kann nichts Konkretes ausgesagt werden, da es 1890/91 mit einer Mörtelschicht überzogen wurde, da einige Ziegel herabgefallen waren.⁷¹ Die bereits erwähnten Strebepfeiler auf den Seitendächern, die den Schub der erhöhten Mittelschiffgewölbe auf die darunterliegenden Wände zwischen den Seitenannexräumen ableiteten, waren mit hohen Bogen versehen, um die Begehung des Daches zu ermöglichen und die auf die jochtrennenden Wände drückenden Lasten zu erleichtern. Ein herabgefallenes Fragment des nordwestlichen Strebepfeilers zeigt, dass sie mit einer Treppe versehen waren, die auf das Mittelschiffdach führte.⁷² (Abb. 56)

Die Rekonstruktion des Mittelschiffdaches bleibt in Einzelheiten hypothetisch, orientiert sich aber in Grundzügen am Vorbild des Mittelsaales der Diokletiansthermen, dessen Kreuzgratgewölbe mit sich kreuzenden Satteldächern gedeckt waren. (Abb. 25)

überlieferte Inschrift (C.I.L. VI, 1147) in Wahrheit zur Maxentiusbasilika gehört habe. Neueren Untersuchungen zufolge könnte diese jedoch tatsächlich am Romulustempel angebracht gewesen sein (FLACCOMIO, in: FIORE, 1981, 10f.), so dass diese Frage offenbleiben muss.

⁶⁹ FRANKLIN/HAFNER, 1924, 78.

⁷⁰ NIBBY, *Del foro ...*, 1819, 238-249. Auch an den Diokletiansthermen befand sich ein solcher Wandputz.

⁷¹ *Archivio di Stato di Roma, III versamenti, II. Teil*, Busta 196, fasc. 1 b.

⁷² MINOPRIO, 1932,

Bezüglich der Eindeckung muss auf einen Irrtum hingewiesen werden, der noch durch die neueste Literatur geistert:⁷³ Allen Behauptungen zum Trotz war die Maxentiusbasilika nicht mit Bronzeziegeln gedeckt, sondern mit gebrannten Backsteinziegeln.⁷⁴ Dies kann an einem herabgestürzten Fragment des Kreuzgratgewölbes verifiziert werden, das auf der Außenseite Reste zweier Dachziegelfragmente, eines von roter und eines von gelber Farbe, in situ aufweist. (Abb. 57 und 58) Die Fehlannahme von Bronzeziegeln basiert auf einer irrtümlichen Interpretation der Vita Honorius' I. (625-638) im LIBER PONTIFICALIS.⁷⁵

Im Außenbau muss die Maxentiusbasilika mit ihrer Quadersteinimitation eher schlicht gewirkt haben, während die nun folgend beschriebene Innendekoration von außergewöhnlicher Pracht gewesen war.

I.4.3 Die Innendekoration

Jeder Teil des Innenraumes der Maxentiusbasilika war ausgeschmückt: (Abb. 59) Der Fußboden wies einen Belag von geometrischen Mustern in verschiedenfarbigem Marmor auf. Die Dekoration der Wände wurde bis zum Ansatz der Wölbungen ebenfalls in polychromer Marmordekoration ausgeführt, die sich als einheitliches Muster an den Wänden entlangzog. Die Wölbungen waren mit Kassetten versehen, die bemalte und vergoldete ornamentale Stuckdekoration aufwiesen. Die mit architektonischer Skulptur ausgestatteten Bauteile beschränkten sich auf die Kämpfergebälke oberhalb der Säulenkapitelle im Mittelschiff, die Schrankenanlagen und die Ausstattung der Apsiden. Optische Akzente setzten auch die ehemals mit Muschelkalotten verzierten Rundnischen, die beidseitig in die Trennwände der Annexräume eingehöhlt sind und somit die Bögen der seitlichen Enfilade flankieren. An der geschlossenen Nordwand, wo sich keine Bogenöffnungen befanden, schlossen die beiden seitlichen Rundnischen eine Rechtecknische ein. Sämtliche Nischen dienten sicherlich zur Aufnahme von Statuen.

Das Paviment wurde in der ersten Grabungskampagne unter Carlo Fea (nach 1812) ergraben, muss aber bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts fast völlig zerstört worden sein.⁷⁶ Die Bauaufnahmen Feas mit Wiedergabe der Reste und der Einbettungs-

⁷³ Neuerdings noch bei COARELLI, in: STEINBY, 1993, 170-173.

⁷⁴ Dies konstatierten bereits FRANKLIN/HAFNER, 1924, 77 und MINOPRIO, 1932, 7.

⁷⁵ DUCHESNE, 1886, 188; s.u.

⁷⁶ Dies lässt sich im Augenblick nicht verifizieren, da der gesamte Boden mit Kies aufgeschüttet ist. Berichte der Grabungen unter Giacomo Boni im Jahre 1903 bezeugen die völlige Zerstörung des Paviments (*ritrovando le ultime tracce della decorazione marmorea pavimentale, ora completamente scomparsa* zit. in: TEA, 1953, 162). Nach LANCIANI, 1897, 203 erfolgte diese in der Zeit, als die Basilika in Folge der zweiten französischen Invasion in Rom (1848) in einen Exerzierplatz umgewandelt wurde. Jedoch berichten schon PLATNER/URLICHS, 1845, 273, dass der Fußboden „bis auf

spuren der Bodenplatten im Zement lassen eine Rekonstruktion des Pavimentmusters in weiten Teilen zu.⁷⁷ (Abb. 60 und 61) Fea nannte die Materialien Giallo antico, Cipollino, Porphy, Serpentin und Pavonazzetto.⁷⁸ Das geometrische Muster war in den einzelnen Raumteilen unterschiedlich und grenzte diese deutlich durch breite Bänder untereinander ab. Im Ostnarthex bestand es aus zwei Reihen von Marmorquadraten, die abwechselnd Kreise und andersfarbige Quadrate einschlossen. Dieses Schema wurde im Mittelschiff aufgegriffen, nur dass hier aufgrund der gesteigerten Dimension des Raumes die Platten größer und mit mehreren umlaufenden farbigen Bändern gesäumt waren. Das Pavimentmuster der seitlichen Anräume war nicht einheitlich, sondern im mittleren Joch anders gestaltet als in den äußeren: Die seitlichen Kompartimente besaßen das gleiche geometrische Schema wie das Mittelschiff, nur in kleinerem Format, während der mittlere Annexraum vor der Nordapsis einheitlich mit Platten in Form kleiner Quadrätchen belegt war.

Über das Muster der polychromen Marmordekoration der Wände geben nur noch Einbettungsspuren im Zement an der Nordwestwand und die Dübellöcher für die Verklammerungen der Wandplatten Aufschluss.⁷⁹ (Abb. 62 und Abb. 59) Oberhalb einer Sockelzone befand sich eine Reihe von ineinandergesetzten Quadraten, die in der Mitte eine Raute einschlossen. Darüber folgte eine Schicht länglicher Rechtecke und in Höhe der Bogenansätze der Rundnischen eine von Bändern eingeschlossene Reihe gegenständiger Dreiecke, über denen mehrere Register verschiedenformatiger Vierecke angebracht waren. Oberhalb dieser befand sich ein dreiteiliges Schmuckband: In der Mitte desselben eine Reihe von Quadraten, die Kreise einschließen, eingefasst von je einem Band gegenständiger Dreiecke. Über dem Schmuckband folgten einfache Rechteckplatten bis zum Ansatz der Tonnengewölbe.

Der Höhepunkt an prachtvoller Dekoration war im Mittelschiff zu sehen, das man vom Ostnarthex durch drei Bogenöffnungen betrat. Im Blickpunkt standen die acht riesigen monolithen kannelierten Säulen aus prokonnesischem Marmor, die den Pfeilern vorgeblendet waren. Keine von diesen ist mehr in situ. Auf Cinquecentoveduten des Bauwerks sieht man noch eine einzige vollständig mit Kapitell und Kämpfergebälk erhaltene Säule vor

wenige Reste verschwunden“ sei, so dass wohl nicht allein die Franzosen dafür verantwortlich zu machen sind.

⁷⁷ ANGELINI/FEA, 1836, Tf. 1. MINOPRIO, 1932, Tf. 2, beruft sich bei seiner Rekonstruktion auf die von Canina gezeichnete Bauaufnahme (vgl. VALADIER/CANINA, 1843, Bd. VII, 21, Tf. II), die darüberhinaus noch Maße enthält. Die Einlassspuren der bereits geraubten Inkrustationsplatten im Zementbett des Pavimentes sind auch akribisch genau in einem im Jahre 1823 publizierten Stich Luigi Rossinis festgehalten (ROSSINI, 1823, Tf. 73).

⁷⁸ FEA, 1819, 12.

⁷⁹ Akribisch rekonstruiert von MINOPRIO, 1932, Tf. 8 und Tf. 9.

dem zweiten Mittelschiffpfeiler von links stehen. (Abb. 33) Diese wurde 1613 unter Papst Paul V. auf der Piazza S. Maria Maggiore aufgestellt und mit einer von Bertholot angefertigten Bronzestatue der Madonna versehen.⁸⁰ Der mit 24 Kanneluren versehene antike Säulenschaft musste im Jahr 1741 aufgrund eines Blitzschlages an einigen Stellen restauriert werden. Das heute vorhandene Kapitell hingegen scheint nicht original oder zumindest stark überarbeitet zu sein, da es etwas niedriger ist, als die Renaissanceveduten des Bauwerks erschließen lassen.⁸¹ (Abb. 63) Bei der Restaurierung im 18. Jahrhundert wurde am Kapitell lediglich *un corno della facciata del capitello con il caulico fronda* ersetzt.⁸² Vermutlich war das Kapitell bereits zur Zeit der Translation der Säule zu S. Maria Maggiore unter der Leitung von Carlo Maderno ersetzt worden. Verglichen mit dem Pilasterkapitell, das als einziges von der Basilika übrig blieb (s.u.), (Abb. 65) kann es nicht aus der Spätantike stammen; stilistisch ist es gut mit den Kapitellen von Madernos Fassade von S. Peter zu vergleichen. (Abb. 64) Der Gebälkblock der Mariensäule wurde unter Maderno sicherlich neu gefertigt, da Reste des originalen Kämpfers in der Maxentiusbasilika verblieben. (Abb. 66)

Die zwischen Kapitell und Kreuzgewölbeansatz als Kämpfer geschobenen Gebälkstücke bestanden, nach dem einzig verbliebenen Stück in der Nordostecke des Mittelschiffes zu schließen, aus Dreifaszienarchitrav, glattem Fries und Konsolengesims.⁸³ (Abb. 67 und 68) Charakteristisch für seine spätantike Entstehung ist die Tatsache, dass das Profil kaum die Form des rohen Blocks verlässt und wenig plastisch gearbeitet ist.⁸⁴ Die untere Architravfaszie ist durch einen Perlstab, die obere durch ein lesbisches Kyma abgesetzt. Die Architravbekrönung, bestehend aus Perlstab, Eierstab, mit Blumenrosetten versehener Hohlkehle und Kopfleiste, ist in ähnlicher Form am Hadrianeum und am Serapistempel zu finden⁸⁵ und zeigt somit die auch sonst zu beobachtende Tendenz des Zitats älterer Ornamentfolgen, lässt aber ihre spätantike Entstehung durch mangelnde feinere Durcharbeitung deutlich erkennen. Der Fries besteht aus einem ungeschmückten Block, über dem das Geison zunächst mit einem Anlauf, der mit einem Blattkyma versehen ist, ansetzt. Dem folgt ein Eierstab und ein Zahnschnitt, der in seinen Vertiefungen sog.

⁸⁰ LANCIANI, 1897, 205; D'ONOFRIO, 1965, 219f. FEA, 1836, 12-15.

⁸¹ FRANKLIN/HAFNER, 1924, 183, sprechen sich auch für eine Datierung in nachantike Zeit aus.

⁸² Archivio di Stato di Roma, Camerale II, busta 3, fasc. 128, Datum 4.4.1741; Archivio di Stato di Roma, Registri della Presidenza delle strade, busta 28. s. auch WOLF, 1991/1992, 314, Anm. 101.

⁸³ Teile des Kranzgesimses waren auf den Boden gefallen, wo TOEBELMANN, 1923, sie vermessen konnte. M.E. handelt es sich um die Gesimsteile, die auf Fotos im DAI Rom unter Inst.neg.nr. 5454, 31.2600 und 31.2601 zu sehen sind.

⁸⁴ TOEBELMANN/HÜLSEN, 1923, 118-119.

„Löckchen“ besitzt. Oberhalb des Eierstabs schließen sich Perl- und Eierstab als Übergang zur Corona an. Diese ist an ihrer Unterseite mit rosettenbesetzten Kassetten zwischen Konsolen versehen, welche an der Vorderseite mit einem sich aufrrollenden Akanthusblatt bedeckt und an der Oberkante durch ein waagrechtes Blütenknospenbündel geschmückt sind. Der obere Abschluss der Konsolen weist wiederum Perlstab und Eierstab auf und die abschließende Sima schmückt ein flaches Palmettenband.⁸⁶

Die über den Kampfgebälken ansetzenden Kreuzgratgewölbe waren mit bemaltem und vergoldetem Stuck verputzt und mit Kassetten versehen, die ihrerseits mit plastischen Ornamenten geschmückt waren. Herabgefallene Fragmente erlauben eine Rekonstruktion der geometrischen Anordnung der Kassetten. (Abb. 69) Die Kreuzgewölbe der einzelnen Joche waren an allen vier Seiten durch Ornamentbänder mit einer Stukkierung aus kunstvollen Blattranken gegeneinander abgegrenzt.⁸⁷ Entlang der Kreuzgrate waren ovale Kassetten gesetzt, deren Restflächen dazwischen mit doppelt eingetieften, trapezförmigen Dreiecken gefüllt waren. Diesen schlossen sich langgestreckte Sechsecke mit dreifacher Eintiefung an. Das restliche Gewölbesegeel wurde mit oktogonalen Kassetten mit dreifacher Vertiefung, zwischen denen sich zweifach getreppte Quadrate befanden, geschmückt. Die Kassetten waren mit Ornamentkymata aus Stuck und in der Mitte mit vergoldeten Rosetten versehen, von denen kaum etwas erhalten ist.⁸⁸ Hier müssen frühe Bauaufnahmen, z.B. von Desgodetz oder Gauthier, zu Hilfe genommen werden, die einen besseren Erhaltungszustand vorfanden. Die Ausgestaltung der Kassetten kann analog zu den Gewölben der Seitenkompartimente angenommen werden, von deren Stuckdekoration noch Reste in situ erhalten sind.

Die Kassettierung der Tonnengewölbe in den noch erhaltenen seitlichen Anräumen besteht aus großen, dreifach eingetieften oktogonalen Kassetten, deren Zwischenräume durch kleine, einfach gestufte Quadrate gefüllt sind. (Abb. 70 a und 71) Die um die Kassetten herumgeführte Rahmenleiste bestand aus einem mit Perlstäben gesäumten Flechtband, wobei auf die Kreuzpunkte vergoldete Rosetten gesetzt waren. In

⁸⁵ vgl. NEU, 1972, 102-107.

⁸⁶ Die Konsolen rezipieren wesentlich ältere Vorbilder, z.B. des Dioskurentempels auf dem Forum Romanum. Ebenso war im 3. Jahrhundert die Platte zwischen Konsole und Unterglieder nicht mehr üblich, hier taucht sie wieder auf, vgl. TOEBELMANN, 1923, 119.

⁸⁷ Diese Ornamente sind auf dem verbliebenen, am Boden liegende Kreuzgewölbefragment heute nicht mehr deutlich zu erkennen. Sie sind jedoch auf Stichen, z.B. von Rossini, *Le Antichità Romane*, Rom 1823, Tf 73, oder ROSSINI, *Viaggio Pittoresco da Roma a Napoli*, 1836-1839, Tf. 12, noch besser zu sehen.

⁸⁸ BONI erwähnt in einem Grabungsbericht vergoldete Stuckornamente, die er in den Gewölbefragmenten gesehen hatte (Archivio Centrale dello Stato, Divisione I, Busta 548, fasc. 1, Datum: 17.6.1914).

der obersten Stufe der oktogonalen Kassetten war ein Blattkyma eingefügt, in die zweite und dritte ein Eierstab, im Mittelfeld befand sich eine Rosette. Auch die quadratischen Kassetten waren mit einem Blattkyma und einer Mittelrosette geschmückt. Die Gewölbekassetten im Ostnarthex bestand aus oblongen Tafeln mit Stukkaturen in Form farbiger Frucht- und Blumengirlanden, während die Gestaltung der Kassetten in der Nordapsis diejenige der Tonnengewölbe wiederholt, jedoch die oktogonalen Kassetten durch hexagonale und die kleinen quadratischen Kassetten durch rautenförmige ersetzt sind. (Abb. 70 b)

Die Ausstattung der Westapsis ist weitgehend ungewiß. Spätere Anbauten, teilweise unter Verwendung der antiken Ziegel, ließen von der ursprünglichen Bausubstanz wenig übrig.⁸⁹ (Abb. 72) In der Forschung wird allgemein angenommen, dass diese Apsis ursprünglich als Tribunal für Gerichtsverhandlungen gedient hätte, bevor die Apsis auf der Nordseite für diesen Zweck angefügt wurde. Teilweise wurde sogar vermutet, dass die ursprünglich in der Westapsis angebrachten Einrichtungen für die zweite Apsis wiederverwendet wurden.⁹⁰ An den offensichtlich restaurierten Apsisstirnwänden sind keine Spuren für Schranken und feste Einbauten festzustellen, ebenso wenig an dem erhaltenen, etwa bis in zwei Meter Höhe aufgehenden Mauerwerk der Apsisrundung. (Abb. 74) Dies spricht gegen die These einer Wiederverwendung der Ausstattung in der Nordapsis, da hierfür Einlassungsspuren vorhanden sein müßten. Möglicherweise war die Einrichtung in der Westapsis auch nur vorgeblendet. Am Boden ist heute auf der nördlichen Seite in Nähe der Apsisstirnwand ein verstreutes Marmorfragment zu sehen, das zu einer Schwelle für eine Schrankenanlage gehört haben könnte. (Abb. 75) Zu diesem Faktum kommt hinzu, dass die Apsis unterkellert war, was auf eine Nutzung als Lager für Gerichtsakten und ähnliches, d.h. auf eine Verwendung der Apsis als Tribunal, hindeuten könnte.

Nach der Umweihe der Basilika an Konstantin scheint die Westapsis eine kolossale akrolithe Sitzstatue mit seinem Porträt beherbergt zu haben, deren aus Marmor gearbeitete Teile, Kopf und Gliedmaße, bereits 1486 in den Konservatorenpalast gelangten.⁹¹ (Abb. 76) Dies geht aus den Angaben einer anlässlich der Translation auf das Kapitol gefertigten Inschriftenplatte hervor, die als Herkunftsort der Statuenfragmente die

⁸⁹ LANCIANI, 1879, 312.

⁹⁰ FRANKLIN/HAFNER, 1924, 187; RIVIORA, Bd. 1, 1910, 121, äußerte die These, dass die spätantiken Konsolen, welche in die Casa di Rienzo verbaute wurden, möglicherweise zur Westapsis der Maxentiusbasilika gehört hatten. KÄHLER, 1952, 192 ff. hält dies aus ikonographischen und stilistischen Gründen für ausgeschlossen.

⁹¹ KÄHLER, 1952, 1ff; BUDDENSIEG, 1962, 37; zuletzt BAUER, 1996, 58-59.

Maxentiusbasilika nennen.⁹² Verschiedene Zeichnungen der Maxentiusbasilika aus der Renaissancezeit wiesen durch Beischriften die Westapsis als Fundort der Kolossalstatue aus, was im Jahr 1951 durch den Fund eines weiteren Fragments im *clivus ad Carinas* unmittelbar hinter der Westapsis bestätigt wurde.⁹³ Die erhaltenen Fragmente lassen die Rekonstruktion einer Sitzstatue von ungefähr 10 bis 12 Metern Höhe erschließen, die in der erhobenen Rechten möglicherweise Speer oder Szepter, in der vorgestreckten Linken einen Globus hielt. Der gegen Maxentius siegreiche Kaiser wurde wahrscheinlich in Feldherrentracht dargestellt. Das Gewand war vermutlich aus vergoldeter Bronze gefertigt und zusammen mit den marmornen Körperteilen auf einem festen Gerüst montiert.⁹⁴ Für die Identifizierung als Konstantin führte KÄHLER überzeugende stilistische Porträtvergleiche mit Reliefs des Konstantinsbogens an.⁹⁵ Es ist nicht unwahrscheinlich, dass diese Statue mit dem von Eusebius beschriebenen Bildnis des Konstantins „im belebtesten Teil von Rom“ identisch ist, das mit einem Speer in Kreuzform ausgestattet war.⁹⁶ Die riesenhafte Gestalt des Kaisers, der sich der Eintretende gleich einem Götterbild in der Apsis eines Tempels gegenüber sah, muss einen ungeheuren Eindruck gemacht haben.⁹⁷

Die Funktion der Basilika als Gerichtsstätte ging auf die dem Bau an der Nordseite hinzugefügte zweite Apsis über, die bei den Verhandlungen als Tribunal für den Prätor genutzt wurde. Für deren Einbau wurden die Bogenlaibungen der oberen

⁹² BUDDENSIEG, 1962, 37ff. Die Inschrift nennt die Namen von drei Konservatoren, die in der Zeitspanne vom 1. April bis zum 1. September 1486 gemeinsam amtierten. Ferner wird die Herkunft der Marmorfragmente mit *inter ruinas templi pacis* bezeichnet, womit in der Renaissance die Maxentiusbasilika gemeint ist, wie noch gezeigt wird.

⁹³ BUDDENSIEG, 1962, 37ff.; KÄHLER, 1952, 12.

⁹⁴ JUCKER, 1983, 40ff.

⁹⁵ JUCKER, 1983, 49, Anm. 33, beobachtete einige nachträgliche Änderungen und Anstückungen am Kopfteil der Statue und schloss daraus, dass es sich um ein umgearbeitetes älteres Porträt, vielleicht des Maxentius, handelt. Demnach hätte ursprünglich eine kolossale Statue des Maxentius in der Westapsis der Basilika gestanden, deren Gesichtszüge in die Konstantins umgestaltet worden wären. M.E. ist die Umarbeitung eines bärtigen, vierschrötigen Bildnisses, wie wir das des Maxentius von Münzbildern her kennen (vgl. MAURICE, 1908, Tf. VII, 4-12), höchst problematisch. Das Profil des Kopffragments, besonders Kinn und Nase, ist für Konstantin sehr charakteristisch und besonders die Stirnhaare - bei Konstantin immer in Richtung Stirnmitte, bei Maxentius immer nach außen gekämmt - lassen eine solche Wiederverwendung äußerst schwierig erscheinen. Mir scheint, dass für das Porträt Konstantins ein geeigneterer Kopf zur Überarbeitung ausgesucht werden musste. Um die Aufstellung einer Maxentiusstatue vor dem konstantinischen Umbau in der Westapsis zu begründen, müsste man ein Auswechseln des gesamten Kopfes annehmen.

⁹⁶ BAUER, 1996, 58-59.

⁹⁷ Die Apsis als Bauelement diente seit Errichtung des Tempels der Venus Genetrix auf dem Caesarforum zur Auszeichnung eines heiligen, von Göttern bewohnten Ortes und wurde später auch als Würdeform auf den römischen Kaiser übertragen, um dessen Gottähnlichkeit zu demonstrieren, beispielsweise in der Domus Augustana Domitians auf dem Palatin (vgl. COARELLI, 1975, 106 und 157).

Fensterreihe als Öffnung für den Apsisstirnbogen verwendet und daran die Apsiskalotte angefügt, während an die Laibungen der unteren Bogenöffnungen seitlich Mauerzungen angefügt und daran eine Pfeilervorlage bis in Scheitelhöhe des ehemaligen Bogenfensters als Auflage für ein Schrankengebälk angesetzt wurde. (Abb. 77 und 78) Am Boden sind Teile der marmornen Schwelle der Schrankenanlage erhalten, welche, wie Aufschnürungen zeigen, durch zwei Säulen in der Mitte unterteilt war. (Abb. 16 und 79) Einlassungsspuren an den Seiten und den äußeren Schwellenfragmenten beweisen das Vorhandensein von Transennen zumindest in den äußeren Jochen. Möglicherweise sind die Fragmente zweier Cipollinosäulenschäfte, die im nordwestlichen Seitenjoch am Boden liegen, hier zu rekonstruieren.⁹⁸ Von den Kapitellen dieser Säulen sind keine Reste mehr erhalten, doch mag ein korinthisches Pilasterkapitell, das ursprünglich am rechten Schrankenpfeiler angebracht war und heute dort am Boden angelehnt liegt, einen Eindruck vom Aussehen der Säulenkapitelle, die das Gebälk stützten, geben. (Abb. 65) Ihr Stil ist denen des Konstantinsbogens nicht unähnlich.⁹⁹ Weiterhin sind die heute in den nördlichen äußeren Seitenjochen aufgestellten Gebälkfragmente, bestehend aus Dreifaszienarchitrav, Fries und Geison, als zur dreigeteilten Schranke gehörig zu identifizieren.¹⁰⁰ (Abb. 80 und 81) Ihre Ornamentik ist nur auf einer, wohl der zum Mittelschiff gerichteten, Seite ausgeführt. Als Schmuck des Architravs dienten ein Perlstabkyma und ein Schraubenband, das Stirnprofil der Architravbekrönung war mit einem Bügelkyma versehen. Vom Fries ist nur eine im unteren Teil beschnittene Marmorplatte mit Darstellung eines Putto im Geschlinge von Palmetten- und Akanthusranken erhalten. (Abb. 82) Auch hier ist ein Rückgriff auf motivische Charakteristika trajanisch-hadrianischer Zeit festzustellen.¹⁰¹ Oberhalb des Frieses setzte das Geison an, dessen Anlauf mit einem Bügelkyma verziert ist. (Abb. 83) Ihm folgt ein Zahnschnitt - hier ohne Löckchen -, ein aus Perlstab und Eierstab bestehendes Profil und eine weit vorkragende Abdeckplatte, die am oberen Rand mit einem Eichenblattfries geschmückt ist. Die Sima weist einen sehr flach gearbeiteten Akanthusblattfries auf. Unterhalb des Geisons wurden in der modernen Aufstellung des Gebälks flache Konsolen angebracht, die auf der Vorderseite mit einem Knospenbündel und einem eingerollten Akanthusblatt und seitlich mit Blattranken und Rosetten verziert

⁹⁸ FRANKLIN/HAFNER, 1924, 322.

⁹⁹ KÄHLER, 1952, Beilage 5,1.

¹⁰⁰ An einem Gebälkfragment wurden Architrav und Fries in einem Stück gefertigt, wie eine Anarbeitung an der Rückseite des Architravs anzeigt, der darüberhinaus eine Ausklinkung für die Friesplatten an der Vorderseite aufweist (s. Abb.). Bei den anderen Gebälkfragmenten sind Fries und Architrav separat gearbeitet.

¹⁰¹ TOEBELMANN, 1923, 124-125. Der früher an der Stirnwand der Nordapsis angebrachte Fries wurde inzwischen vermutlich ins Depot gebracht.

waren, deren Zugehörigkeit an dieser Stelle jedoch fraglich ist.¹⁰² (Abb. 80 und 84) Das Geison in seiner Gesamtheit ist eine Kopie des hadrianischen Gesimses des Tempels der Venus und Roma, der unter Maxentius restauriert wurde.¹⁰³ Diese Beobachtung zählte zu den Gründen, weshalb man vermutete, dass die Schrankenanlage ursprünglich die Westapsis abtrennte und mit Postierung der Kolossalstatue dort abgebrochen und in der neugebauten Nordapsis installiert wurde, um den Blick auf die Statue freizugeben.¹⁰⁴

Die reichhaltige Dekoration der Abschrankung bildete nur den Auftakt zur prächtigen Ausstattung im Apsisinneren. Der Boden war dort ebenfalls mit Marmorplatten belegt, wie deren Einbettungsspuren zeigen. (Abb. 79) In der Mitte des Paviments war ein schachbrettartiges Muster von Quadraten, die andersfarbige Kreise einschlossen, ausgelegt. Entlang der Rückwand wurden im Halbrund zwei Stufen hochgemauert, von denen vermutet wird, dass sie für die Beisitzer der Gerichtsverhandlungen dienten.¹⁰⁵ (Abb. 85) Im Zentrum war an der Rückwand ein hoher Sockel angebracht, der von einigen Forschern als Sitz des Prätors angesehen wurde,¹⁰⁶ wobei für eine solche Funktion das Problem bestand, dass durch die Konsolen der Wanddekoration rechts und links dieses Sockels keine Möglichkeit für Treppen zu dessen Begehung vorhanden war. (Abb. 86 und 87) Möglicherweise diente er als Basis für eine Statue des Kaisers, da die Rechtsprechung in der Antike „im Namen des Kaisers“ vor dessen Porträt, das als stellvertretend für seine Anwesenheit galt, verlief.¹⁰⁷

Oberhalb dieses Postaments befindet sich in der Rückwand eine hohe Bogennische, die in zweigeschossiger Anordnung von je 4 x 4 flachen Rechtecknischen flankiert ist. Darüber schloss sich noch ein dritte Nischenreihe an, bestehend aus einer flachen Rechtecknische im Zentrum und je zwei kleinen Bogennischen zu den Seiten, die wohl ursprünglich als Fenster geplant waren, da sie auch am Außenbau zu sehen sind, und dann zugemauert wurden. (Abb. 34) Die am Boden liegenden Dekorationsfragmente lassen auf eine zweigeschossige Blendarchitektur schließen. Die Säulen dieser Gliederung ruhten auf ursprünglich insgesamt zehn Figuralkonsolen, die auf Höhe des Postaments im Apsisrund

¹⁰² Möglicherweise gehörten diese Konsolen zur dekorativen Wandgliederung im Apsisinneren.

¹⁰³ NEU, 1972, 104.

¹⁰⁴ TOEBELMANN, 1923, 124-125, vermutete aufgrund der teilweisen Wegschneidung des Frieses, dass die Gebälkfragmente zweitverwendet worden waren. Auch KÄHLER, 1952, 7, äußerte nach anfänglichem Zögern die Vermutung, dass die Fragmente ursprünglich zur Schrankenanlage der Westapsis dienten.

¹⁰⁵ Da die Stufen nicht in das Apsismauerwerk einbinden und mit etwas dickeren Ziegeln gemauert wurden, vermutet HERES, 1982, Abb. 35, einen Einbau der Stufen im Zeitraum zwischen 375 bis 425.

¹⁰⁶ PLATNER/URLICHS, 1845.

¹⁰⁷ KRAUTHEIMER, 1989, 46f.; FRANKLIN/HAFNER, 1924, 324.

zwischen den Nischen angebracht waren. Die acht mittleren dieser auf der Vorderseite mit Victorien geschmückten Konsolen befinden sich noch in situ. (Abb. 88, 89 und 90) Möglicherweise gehörte zur Säulenordnung das ionische Kapitell, das heute in einer der Nischen der Apsis angebracht ist. (Abb. 91) Eine Reihe von Dübellöchern, etwa 40 cm unterhalb der oberen Nischenreihe, zeigt den Sitz des Gebälks der unteren Dekorationsordnung an. Dessen Fragmente unterscheiden sich von denen der oberen Ordnung, dass sie an der Oberseite des Geisons Aufsnürungen für die Basen der oberen Säulenordnung aufweisen und Architrav und Fries aus einem Stück gearbeitet sind. (Abb. 92) Die Rückseiten dieser Gebälkteile sind glatt, folglich banden sie nicht in die Wand ein. Die Architravsoffitten wurden von einem Blattkyma gerahmt, in dessen Feld sich ein Feston aus mit Bändern umwundenen Lorbeerblättern befindet. (Abb. 93) Die Faszien sind durch zwei Perlstabkymata abgesetzt, während die Architravbekrönung mit einem Bügelkyma unterhalb der Platte verziert ist. Der angearbeitete Fries ist grob gepickt, offensichtlich zur Aufnahme einer weiteren Dekoration aus Stuck oder Marmor. Möglicherweise gehörte das gebogene Friesfragment im Antiquarium Forense, Inv.Nr. 3657, mit Darstellung eines Meeresthiasos zu diesem Gebälk.¹⁰⁸ (Abb. 94 und 95) Der untere Anlauf des Geisons ist mit einem Bügelkyma versehen, das dem des Architravs entspricht. Diesem folgt ein Zahnschnitt mit Löckchen, daran anschließend ein Perl- und ein Eierstab unterhalb der weit vorkragenden Hängeplatte. Die Sima ist oberhalb eines Perlstabes mit flach ausgebreiteten Akanthusblättern geschmückt, zwischen denen sich schmale Lanzettblätter befinden. An den Akanthusblättern fällt besonders die grobe Bearbeitung durch runde Bohrlöcher auf.

Die gleiche Dekoration wiesen auch die Gebälkblöcke der Blendordnung für die obere Nischenreihe auf. Offensichtlich banden diese in das Mauerwerk der Apsis ein, wie die von den herabgefallenen Fragmenten verursachten Bruchspuren oberhalb der Nischen anzeigen; darüberhinaus sind diese Gebälkteile auf der Rückseite rauh bearbeitet und tiefer ausgebildet.¹⁰⁹ Möglicherweise hielt man bei der oberen Ordnung diese Einbindung der größeren Stabilität wegen vonnöten. Aufbau und Ornamentfolge der Gebälke in der Apsisrundung sind mit denen des Schrankengebälks fast identisch, so dass versucht wurde, ein visueller Bezug zwischen beiden herzustellen. Die mittlere große Bogennische war mit einem ursprünglich in das Mauerwerk einbindenden, heute herausgehauenen Marmorbogen betont, über dem, wie Vertiefungen zeigen, beidseitig zwei Konsolen angebracht waren.

Die Apsisdekoration, besonders die Victorien der Volutenkonsolen, weist enge

¹⁰⁸ ROMA ANTICA, 1986, 212.

¹⁰⁹ vgl. KÄHLER, 1936, 183.

stilistische Parallelen mit den frühkonstantinischen Reliefs des Konstantinsbogens auf, so dass es nicht unwahrscheinlich erscheint, eine Anfügung der Nordapsis in dieser Zeit anzunehmen.¹¹⁰ Die mit den Victorien angesprochene Siegesthematik würde zu dem Ereignis der Überwindung des Maxentius in der Schlacht an der Milvischen Brücke durch Konstantin und die darauf folgende konstantinische Propaganda gut passen. Da aus maxentianischer Zeit jedoch wenig skulpturale Vergleichsbeispiele erhalten sind und die Zeitspannen von der Regierungszeit des Maxentius zur Frühzeit der konstantinischen Ära zu kurz sind, um einen Stilwandel festlegen zu können, muss man diese These mit Vorsicht befürworten.

Die zahlreichen Rechtecknischen der Apsis wurden in der Forschungsliteratur immer als Aufstellungsort von Statuen rekonstruiert.¹¹¹ Die Nischen sind jedoch außerordentlich flach und erscheinen für Statuen ungeeignet. Eher könnte man sich eingelassene Mosaikemblemata oder Marmorintarsien für diese vorstellen, wie sie z.B. in der Basilika des Junius Bassus angebracht waren (heute im Konservatorenpalast). Eine überzeugendere Interpretation der Nischen ergibt sich jedoch aus der Parallele des Aufbaus der Wandgliederung mit der als Bibliothek gedeuteten Apsis der Trajansthermen: Eine zweigeschossige Anordnung von flachen Rechtecknischen, die in der Mitte eine hohe Segmentbogennische und über dieser eine große Rechtecknische flankieren.¹¹² (Abb. 97) Auch dort lassen Vertiefungen eine zweigeschossige, von Konsolen gestützte Blendordnung vermuten. In der Nordapsis der Maxentiusbasilika könnten daher die Nischen eine Funktion als Aufbewahrungsort für Gerichtsakten o.ä. innegehabt haben. In diesem Dienst stand möglicherweise auch das Postament im Zentrum des Apsisrundes, das ursprünglich auf der rechten Seite mit einer Tür zu öffnen - die Schwelle ist deutlich zu erkennen - und ebenfalls zur Aufbewahrung von Gegenständen geeignet war.¹¹³ (Abb. 87) Da die Anbringung der Konsolen rechts und links diese Tür unbenutzbar machte, muss im Zeitraum zwischen der Errichtung des Postamentes und der Blendordnung ein Planwechsel bezüglich der Organisation der Funktionsvorgänge stattgefunden haben. Möglicherweise kam man auf die Idee, eine Blendordnung einzuführen, als der obere Teil der Apsis im Bau war, wo die Gebälke in das Mauerwerk einbinden. Vom frühkonstantinischen Stil der Dekorationselemente der Blendordnung auf die Bauzeit der Apsis zu schließen, muss mit Vorsicht gehandhabt werden, da wir weder die Dauer der Bauzeit der Nordapsis kennen

¹¹⁰ KÄHLER, 1936, 184ff. Vgl. besonders die Konsole Nr. 8 der Nordapsis der Maxentiusbasilika mit dem Fries vom Kampf an der Milvischen Brücke am Konstantinsbogen, deren stilistische Parallelen so eng sind, dass man sogar die gleiche Werkstatt vermuten möchte.

¹¹¹ HORNBOSTEL/HUETTNER, 1979, 127.

¹¹² HORNBOSTEL/HUETTNER, 1979, 142 und Abb. 42.

¹¹³ KÄHLER, 1936, 183.

noch darüber informiert sind, ob diese vielleicht bereits in maxentianischer Zeit - als nachträgliche Anfügung - begonnen wurde und dann eine Unterbrechung erfuhr.

I.5 Die Maxentiusbasilika im Rahmen der tetrarchischen Architektur

Einige für die kaiserliche Monumentalarchitektur der tetrarchischen Zeit typischen Gestaltungsprinzipien lassen sich auch bei der Maxentiusbasilika aufzeigen. Ein für diese Zeit charakteristisches Stilkriterium ist der Kontrast von der schlichten äußeren Erscheinung des Bauwerks, während sich im Inneren die ganze Pracht verschiedenartigster Dekorationsmöglichkeiten entfaltete. (Abb. 59) Hierbei trat der skulpturale Schmuck architektonischer Bauglieder im Vergleich zur hohen Kaiserzeit quantitativ und qualitativ zurück. Bei Gebälken, Kapitellen etc. wurde zwar formal auf ältere Vorbilder der hohen Kaiserzeit zurückgegriffen, handwerklich lässt die Ausführung jedoch zu Wünschen übrig. Die Motivation dieser Rückorientierung an Vorbildern der hohen Kaiserzeit lässt sich vielleicht mit dem Bestreben des Maxentius, sich als „Conservator Urbis Suae“ zu propagieren, erklären.¹¹⁴ Das Prunkbedürfnis äußerte sich verstärkt in der außergewöhnlichen Pracht der polychromen Marmor- und Stuckdekoration, ebenfalls ein Charakteristikum der tetrarchischen Baukunst. Der Haupteindruck des Bauwerks wurde jedoch von den monumentalen Dimensionen der Räume und der Vielfalt der Raum- und Wölbformen bestimmt. Von besonderer Raffinesse muss die Wirkung der drei Kreuzgratgewölbe gewesen sein, die optisch auf den acht Säulen des Mittelschiffs zu schweben schienen, ein Eindruck, den die vorgetäuschte Abgrenzung der seitlichen Annerräume mit schmalen Mauerzungen an den Pfeilern der Mittelschiffarkaden verstärkte. Die einheitliche Wirkung des Mittelschiffs wurde durch die Unterteilung in drei Joche rhythmisiert, aber nicht beeinträchtigt, so dass dem Eintretenden ein riesenhafter, langgestreckter Raum geboten wurde, der in der Westapsis gipfelte und in dem die Longitudinalachse bestimmend war. Diesem Eindruck diene ebenfalls der Tiefenzug der durchgehenden Seiteneinfiladen mit ihren bis zum Gewölbeansatz reichenden Verbindungsbogen sowie der Prospekt der Nischen, die in die Scherwände der Annerräume beiderseits der Enfiladebögen eingehöhlt waren, und nur in der Längsachse vollständig wahrgenommen werden konnten. Während sich alles auf den Mittelsaal zu konzentrieren schien, dienten die bis zum Hauptgebälk des Mittelschiffs reichenden Arkadenöffnungen gegen die Annerräume dazu, die Größe des Raumeindrucks noch zu steigern, was durch die zum Mittelschiff ausgerichteten Quertonne der Annerräume verstärkt wurde. Diese wirkten durch die Trennwände untereinander als relativ selbständige Räume, ein Eindruck, der durch die tief ansetzenden Tonnengewölbe erzeugt

114 Diese Inschrift befindet sich auf zahlreichen Münzen des Kaisers vgl. MAURICE, 1908.

wurde. Verstärkt wurde diese Abgrenzung durch das unterschiedliche Fußbodenmuster, was die additive Denkweise in der Planung der Seitenräume offenbart, die den longitudinalen Tiefenzug bremst und den Blick auf das Mittelschiff konzentriert, wodurch das Gebäude einen zentralisierenden Charakterzug erhielt.

Durch die Portikus zur Via Sacra und den Anbau der zweiten Apsis wurde durch das Hinzutreten einer bewußt betonten Querachse die longitudinale Wirkung noch weiter geschwächt. Dem von der Via Sacra eintretenden Besucher bot sich zunächst der Anblick der gegenüberliegenden, prächtig ausgestatteten Nordapsis. Die Gesamtwirkung des Mittelsaales war nicht gleich erfaßbar, da der Blick durch die Wände der Annexräume verstellt war. Erst bei Betreten des Mittelschiffs entwickelte sich der Raum in seiner gesamten Breite und der Einblick in die zum Mittelschiff hin orientierten Seitenräume verstärkte die „zentrale“ Wirkung zum Mitteljoch hin. Die Bereicherung eines Longitudinalbaus mit Charakteristika, die vom Zentralbau her bekannt sind, erschwerte der Nachwelt die Identifizierung und Einordnung der Maxentiusbasilika. Wir müssen uns vor Augen halten, dass mit Zerstörung der Gewölbe des Mittelschiffes der wichtigste, hauptsächlich als längsgerichtete Raumflucht erlebbare Gebäudeteil wegfiel und durch die drei übriggebliebenen, in sich abgeschlossen wirkenden Annexräume der Eindruck der zentralisierenden Tendenzen verstärkt wurde.

Die Bauform der Maxentiusbasilika kann als Unikum in der antiken profanen Basilikaarchitektur bezeichnet werden. Daher ist ihre Einordnung in den Rahmen der Architekturgeschichte nicht einfach, zumal die Definition des Bautyps der antiken Profanbasilika in der Forschung lange Zeit Schwierigkeiten bereitete, da ihre Form in jahrhundertelanger Tradition verschiedenen Entwicklungen unterworfen war. (Abb. 98) Die Vielfalt ihrer einzelnen Ausformungen liegt darin begründet, dass die Bezeichnung „Basilica“ in der Antike nicht nur einen besonderen Bautyp, sondern auch bestimmte Funktionen, vorwiegend die der Gerichtsstätte und des Treffpunktes größerer Menschenmengen für verschiedene Tätigkeiten auf dem Forum, beinhaltete.¹¹⁵ Verwirrung stifteten ebenfalls die Bauvorschriften Vitruvs, dessen in augusteischer Zeit entworfener Prototyp vor allem für den späteren Basilikabau nicht als allgemeingültig angesehen werden kann.¹¹⁶ Mit wenigen Ausnahmen war der Bautypus der Normalbasilika durch die ungerade Schiffzahl, Überhöhung des Mittelschiffes und Eindeckung mit offenem Dachstuhl oder Flachdecke charakterisiert.¹¹⁷

¹¹⁵ Zur Funktion besonders NEUDECKER, 1986, 44-50.

¹¹⁶ GROS, 1984, 49-70.

¹¹⁷ v. RAC I, 1950, „Basilika“, 1295ff. (E. Langlotz). Zur Typologie ferner: OHR, 1973, 144ff. und 157ff.;

Mit der Maxentiusbasilika wurde durch Übertragung des seit trajanisch-hadrianischer Zeit besonders kultivierten Wölbungsbaus auf die Basilikaarchitektur dieser konservative Bautyp wahrhaft revolutioniert.¹¹⁸ Besonders in der Thermenarchitektur waren die gewölbten Räume zur Bewältigung großer Menschenmassen ins Riesenhafte gesteigert und einschneidende Pionierleistungen erzielt worden. Wahrscheinlich in den Trajans-thermen wurde das grundlegende Schema für die großen Mittelsäle späterer Thermen geschaffen: Ein in drei Joche geteiltes, überhöhtes Mittelschiff, dessen Kreuzgratgewölbe auf Pfeilern mit vorgeblendeten Säulen ruhten und allseitig von tonnengewölbten Annexräumen umgeben war.¹¹⁹ Dieser Raumtyp erreichte in den Diokletiansthermen mit 19 Metern Spannweite seine bis dahin größten Ausmaße und wird in gesteigerter Form in der Maxentiusbasilika übernommen. (Abb. 99) Im Gegensatz zu den Thermensälen, die als Durchgangsräume in den Hauptachsen nach allen vier Seiten durch Korridore oder Türen geöffnet waren, besaß die Maxentiusbasilika zumindest in ihrer ersten, ursprünglichen Planungsidee, lässt man die während des Bauvorgangs vorgenommenen Änderungen beiseite, eine auf die Westapsis bezogene Haupttrichtung. Diese wird durch die durchgehende Enfilade ihrer Seitenräume betont, während im Unterschied dazu die Annexräume in den vier Ecken des Mittelsaales der Kaiserthermen durch die Anbringung von Schrankenanlagen und Wasserbecken als in sich geschlossene Einheiten gestaltet waren. Daher wurden die Enfiladen der Maxentiusbasilika von den Archäologen als Seitenschiffe interpretiert, die im Unterschied zur Normalbasilika mit Pfeilern anstelle der üblichen Säulen vom Mittelschiff abgetrennt wurden.¹²⁰ In der kunsthistorischen Fachterminologie würde man die Bezeichnung „Seitenschiff“ nicht anwenden, da die Kompartimente durch Zwischenwände untereinander abgegrenzt und ihre Tonnengewölbe zum Mittelsaal hin vollständig geöffnet und ausgerichtet sind. Auch würde man nicht von Basilika, sondern von Saalbau sprechen.¹²¹ Nun wurde in der Antike die Maxentiusbasilika für die Funktion als Basilika gebaut und realiter - durch Quellen belegt - auch so bezeichnet, und in der Tat trägt die Maxentiusbasilika mehr basilikale Züge als ihre Vorbilder, die Thermensäle. Schon das hier angeschnittene Problem der Definition dieses ungewöhnlichen Bautypus lassen die damit verbundenen Schwierigkeiten in der nachfolgenden Wirkungsgeschichte erahnen.

Die konstruktive Leistung des Architekten der Maxentiusbasilika bestand in der

RASCH, 1986, 44.

¹¹⁸ RASCH, 1986, 44; WARD-PERKINS, 1954, 88; ders., 1947, 8.

¹¹⁹ RASCH, 1986, 44f.

¹²⁰ Vitruv, DE ARCHITECTURA V,1, bezeichnet die Seitenschiffe der Marktbasilika als „porticus“.

¹²¹ BINDING, 1980, 12-15.

Isolierung des in der Thermenarchitektur nach allen Seiten durch Raumkonglomerate abgestützten Gewölbeschemas, das in seiner Größensteigerung ein außerordentliches Wagnis dargestellt haben muss.¹²² Mit der Maxentiusbasilika waren zum erstenmal in dem seit fünf Jahrhunderten holzgedeckten Bautyp die Errungenschaften der Wölbarchitektur angewendet und zu einer konstruktiven Meisterleistung entwickelt worden. Der Zufall der Geschichte wollte es, dass diese nicht nur die letzte pagane Forumsbasilika sein sollte, sondern das erste und vorläufig letzte gewölbte Gebäude dieses Bautyps.¹²³

Als nach dem Sieg Konstantins über Maxentius im Jahre 312 die Förderung der christlichen Religion zu einem der wichtigsten Anliegen des Kaisers wird, ändert sich die Interpretation des Begriffes „Basilica“. Er wird nun für christliche Kultgebäude benutzt, und zwar nicht nur für diejenigen von basilikaler Form, d.h. mit ungerader Schiffzahl und erhöhtem, durchgehend gleichmäßig beleuchtetem Mittelschiff, sondern auch für kirchliche Gebäude auf zentralem Grundriss, z.B. für S. Vitale in Ravenna (6. Jahrhundert), da der Begriff dann auch als Ehrentitel verwendet wurde.¹²⁴ Weiterhin greifen sämtliche großen Kirchengründungen Konstantins in Rom auf die traditionelle dreischiffige, holzgedeckte Basilika mit Apsis an der Schmalseite zurück, die als „christliche Normalbasilika“ in der Stadt Rom in der Folgezeit bestimmend und im Westen des Reiches „ständige Quelle der

¹²² RASCH, 1986, 44, betont zurecht, dass auch die Basilica Neptuni auf der Rückseite des Pantheon, die ähnlichen Raumprinzipien wie die Maxentiusbasilika folgt, nicht als Vorläufer für letztere herangezogen werden kann, da sie in einen größeren Baukomplex eingebunden ist und nicht freistehend konzipiert wurde.

¹²³ RASCH, 1986, 74-75.

¹²⁴ WARD-PERKINS, 1954, 88.

Inspiration“ bleiben wird.¹²⁵ Die in der Maxentiusbasilika angewandten Errungenschaften des Gewölbebaus wurden für die christliche Normalbasilika zunächst nicht übernommen, und abgesehen von kleineren Zentralbauten wird die Wölbarchitektur in monumentaler Form im Westen vor Justinian zunächst nicht weiter gepflegt. Im Anschluss an die Verlegung der Reichshauptstadt nach Byzanz im Jahre 326 durch Konstantin gehen die wesentlichen Neuerungen in der Architektur der Folgezeit zunächst vom Osten aus.

¹²⁵ WARD-PERKINS, 1954, 74-75.

II Die Maxentiusbasilika in Spätantike und Frühmittelalter

II.1 Die schriftliche Überlieferung in der Spätantike

II.1.1 Die Regionare und andere Quellen

Die Quellenlage zur Maxentiusbasilika im Zeitraum nach ihrer Entstehung bis zum frühen Mittelalter ist sehr spärlich. Die Unterschiedlichkeit der wenigen überkommenen Angaben macht jedoch verständlich, weshalb es in späterer Zeit zur Missinterpretation des Bauwerks kam. Die frühesten Nachrichten finden sich in den beiden spätantiken Regionenkatalogen, dem sog. CURIOSUM URBIS ROMAE und den NOTITIA DIGNITATUM, die eine Aufzählung der einzelnen Monumente und Bauten innerhalb einer jeden der vierzehn in der Antike festgelegten Verwaltungsregionen Roms enthalten.¹²⁶ In den Anhängen beider Kataloge wurden dann nochmals die Namen der öffentlichen Gebäude nach Gattungen (z.B. Basiliken, Thermen etc.) aufgelistet. Genaue Untersuchungen der aufgezählten Monumente lassen erschließen, dass beide Regionare auf eine gemeinsame Urschrift zurückgehen, die im Laufe der Zeit durch zusätzliche Monumente erweitert wurde.¹²⁷ Diese Erstfassung entstand möglicherweise im Zuge der diokletianischen Reformen, als Rom eine von den Diözesen unabhängige Administration erhalten hatte, und wurde unter dem Namen CURIOSUM bis in konstantinische Zeit weitergeführt.¹²⁸ Für die kurz darauf, sicher nach 334 abgefassten NOTITIA wurde dann das CURIOSUM als Grundlage benutzt und um eine Anzahl zusätzlicher Bauten bereichert.¹²⁹

¹²⁶ Beide Versionen sind in mittelalterlichen Kopien überliefert, wobei die älteste Kopie des CURIOSUM aus dem 8. Jahrhundert stammt, die älteste Kopie der NOTITIA aus dem 9. Jahrhundert. Vgl. VALENTINI/ZUCCHETTI, 1940, 74-85; JORDAN, 1871, 1-3; BYVANCK, 1940, bes. 191-193.

¹²⁷ Den Zeitpunkt der Entstehung der Regionare nach dem jüngsten erwähnten Monument - im Falle der NOTITIA der im Jahre 334 geweihte Equus Constantini, im CURIOSUM der Obelisk im Circus Maximus, den Constans II. 357 dort aufstellen ließ,- zu bestimmen, führt in diesem Fall in die Irre. Für eine frühere Datierung, als sie die termini post quem nahelegen, spricht die Tatsache, dass die statistischen Angaben am Ende einer jeden Regionenbeschreibung einen wesentlich früheren Zustand der Urbanisierung der Stadt wiedergeben, als er in konstantinischer Zeit gewesen sein kann. Darüberhinaus hat sich der Anhang des CURIOSUM, in dem der Obelisk des Circus Maximus aufgeführt ist, als nachträgliche Interpolation in den Originaltext herausgestellt, vgl. VALENTINI/ZUCCHETTI, 1940, 72; JORDAN, Bd. 2, 1871, 136.

¹²⁸ Das Fehlen christlicher Monumente und die Erwähnung der von Konstantin aufgelösten Prätorianergarde deuten auf eine Datierung der Urfassung in vorkonstantinische Zeit. Einen terminus ante quem des CURIOSUM bildet das Jahr 449, als Polemius Silvius nachträglich eingefügten Anhang dieses Regionars in seiner Schrift QUAE SINT ROMAE verwendete, vgl. CASTAGNOLI, 1980, 12; VALENTINI/ZUCCHETTI, 1940, 69.

¹²⁹ VALENTINI/ZUCCHETTI, 1940, 72; JORDAN, Bd. 2, 1871, 20-22, führt eine Liste mit den Unter-

Da das CURIOSUM im wesentlichen in einer sinnvollen topographischen Reihenfolge angeordnet ist, kann ein innerhalb der *Regio IV Templum Pacis* als *Basilica Nova* bezeichnetes Gebäude mit der Maxentiusbasilika identifiziert werden, welches hinter dem Tempel des Jupiter Stator und der Via Sacra, jedoch vor der Basilica Aemilia und dem Faustinatempel aufgeführt ist.¹³⁰ (Abb. 1, Nr. 52, 42, 5, 43, und Dok. 2) Die Bezeichnung „Nova“ ist in der Antike für neuerrichtete Bauten nicht unüblich, man denke nur an die *tabernae novae* und die *tabernae veteres* auf dem Forum Romanum.¹³¹

In den NOTITIA wurde die Bezeichnung *Basilica Nova* dann durch *Basilica Constantiniana* ersetzt.¹³² (Dok. 3) Dies zeigt, dass die von Aurelius Victor berichtete Umweihung der Bauten an Konstantin auf Initiative des Senats tatsächlich vollzogen worden war.¹³³ (Dok. 5) Möglicherweise trug die Maxentiusbasilika nie den Namen ihres eigentlichen Erbauers,¹³⁴ und es lag auch im Interesse Konstantins, jegliches Andenken an seinen Rivalen baldmöglichst zu tilgen. Nach seinem Sieg an der milivischen Brücke im Jahre 312 verhängte er über Maxentius eine *damnatio memoriae* und ließ in der historischen Literatur das Bild von dessen Grausamkeit verbreiten, um auf diese Weise den von ihm selbst unrechtmäßig provozierten Bürgerkrieg zu legitimieren.¹³⁵ Dies mag dazu geführt haben, dass in der CRONICA URBIS ROMAE, einer Schrift mit Aufzählung der Lebensdaten der römischen Kaiser und ihrer Bautätigkeit, die Basilika nicht unter den Bauten des Maxentius erwähnt wird, sondern nur der Wiederaufbau des Tempels der Venus und Roma, die Thermen auf dem Palatin und der Circus an der Via Appia.¹³⁶ (Dok. 4) Statt dessen wird unter Domitian der Bau der Horrea piperataria *ubi modo est basilica Constantiniana* vermerkt.

Offenbar war also dem Autor der CHRONICA die Urheberschaft des Maxentius an der *Basilica Constantiniana* entweder verborgen geblieben oder bewusst unterschlagen

schieden zwischen beiden Regionaren auf.

¹³⁰ VALENTINI/ZUCCHETTI, 1940, 102, Anm. 1-2.

¹³¹ JORDAN, Bd.2, 1871, 7-8, nennt noch weitere Beispiele.

¹³² Ebenso wird in dem nicht zum Originaltext zugehörigen, zwischen 357 und 449 eingefügten ersten Anhang des CURIOSUM unter den 10 aufgelisteten Basiliken keine „Basilica Nova“, sondern nur eine „Constantiniana“ aufgeführt, vgl. (Dok. 2 und Anm. 128).

¹³³ s. Anm. 33.

¹³⁴ Da das CURIOSUM bis in konstantinische Zeit weitergeführt wurde, können wir nicht gänzlich ausschließen, ob die Basilika ursprünglich den Namen ihres Stifters trug und erst in konstantinischer Zeit mit *Basilica Nova* bezeichnet wurde. Dies müßte dann vor dem Akt der Umweihung geschehen sein. Gegen diese Möglichkeit spricht u.a., dass Aurelius Victor nicht von „basilicam Maxentii“ sondern nur „basilicam“ spricht.

¹³⁵ vgl. RE XIV, 1930, „Maxentius“, col. 2417 (GROAG).

¹³⁶ VALENTINI/ZUCCHETTI, 1940, 267, 180-181; JORDAN, Bd. 2, 1871, 30-34. s. auch Anm. 31.

worden, und der um 360 verfasste Text des Aurelius Victor ist die einzige Quelle, die ihren wirklichen Bauherren nennt.¹³⁷ Auch Eusebius benutzte dieselben, offensichtlich zugunsten Konstantins tendenziös aufgearbeiteten Quellen, die in der CHRONICA verarbeitet wurden. Letztere wurde ihrerseits von Eutrop, Hieronymus und Isidor verwendet. Auf diese Weise verbreitete sich die konstantinische Version der Geschichtsschreibung und setzte sich für die Nachwelt als gültig durch.

Schon die Tatsache, dass Konstantin - angeblich auf Initiative des römischen Senats - in der mit seinem Namen verbundenen Basilika eine riesige Sitzstatue mit seinem Porträt aufstellen ließ, zeigt, wie sehr der Kaiser aus Prestigegründen auf dieses prächtige Bauwerk Wert legte. Aus diesem Grund ist es auch wahrscheinlich, in der dort aufgestellten Kolossalstatue das von Eusebius beschriebene Bildnis zu erkennen, das mit einem Feldzeichen in Kreuzform und mit einer Inschrift versehen war, die Konstantin als Retter der Stadt Rom feierte, der Senat und Volk vom Joch des Tyrannen befreite und sie wieder zum alten Ruhm erhob.¹³⁸ Konstantin bemächtigte sich auf diese Weise der von seinem Vorgänger propagierten Rolle, CONSERVATOR URBIS SUAE zu sein und setzte dem ein sichtbares Zeichen, indem er dessen Basilika seinen Stempel aufdrückte. Der hohe Stellenwert dieses Bauwerks kann damit erklärt werden, dass die Basiliken neben den Thermen den wichtigsten Platz im gesellschaftlichen Leben einnahmen,¹³⁹ und ihre Stiftung besondere Beliebtheit versprach. Konstantins Ambitionen sind auch daran abzulesen, dass er für die Römer zusätzlich öffentliche Thermen stiftete, nachdem ihm sein Vorgänger schon den Bau einer Basilika erspart hatte.

Nach Aurelius Victor wurde der Name des Maxentius bis zur 1819 erschienenen Monographie von Antonio NIBBY nie wieder im Zusammenhang mit der Basilika erwähnt. Die tatsächliche Urheberschaft wurde durch die konstantinische Geschichtsfälschung bewusst verschleiert. Auch in der Schrift QUAE SINT ROMAE, von Polemius Silvius um 448/449 verfasst, wird die Bezeichnung *Basilica Constantini* übernommen.¹⁴⁰ (Dok. 6)

Gegen Ende des 5. Jahrhunderts taucht ein neues, Verwirrung stiftendes Phänomen auf, denn in dieser Zeit wird die Bezeichnung *Basilica Constantiniana* auf die von

¹³⁷ Nicht einmal in den anonymen Epitomen, deren Datierung in den Zeitraum von 337 bis 357 vermutet wird, und die von Aurelius Victor intensiv als Quelle benutzt werden, erscheint diese Textstelle (vgl. BIRD, 1984, 216-220).

¹³⁸ Eusebius, HISTORIA ECCLESIASTICA, 9.9, 10-11. Eine Übersetzung der Textstelle bei BAUER, 1996, 59.

¹³⁹ vgl. NEUDECKER, 1986, 44ff.

¹⁴⁰ VALENTINI/ZUCCHETTI, 1940, 305-306; 309.

Konstantin gestiftete Lateransbasilika übertragen. Dies ist zum erstenmal in den Akten des römischen Konzils aus dem Jahr 487 nachweisbar. Vorher war die Kirche immer als *Basilica Laterani* oder *Lateranensis* bezeichnet worden, wie Schriften von Hieronymus, EPISTOLAE LXVII, oder Prudentius, CONTRA SYMM., I,586, bezeugen.¹⁴¹ Die Doppelbenutzung desselben Namens führte zwangsläufig zu den späteren Fehlidentifizierungen und ist sicher ein Zeichen dafür, dass sich nun das Interesse von heidnischen Bauten profaner Funktion abgekehrt und den christlichen zugewandt hatte. Die dem ersten christlichen Kaiser geweihte Forumsbasilika ist von geringerer Bedeutung verglichen mit seiner ersten Kirchengründung, die nun zur Hervorhebung ihres Stifters seinen Namen trägt.

Die besondere Betonung der päpstlichen Residenz als Gründung Konstantins unterstreicht die Bemühungen, die Machtstellung des obersten Hirten innerhalb Roms und sein Primat vor aller Welt, besonders vor dem Patriarchen der Kaiserresidenz im Osten zu demonstrieren.¹⁴² Nach heftigem Kampf mit der zäh am Heidentum festhaltenden römischen Adelschicht hatten sich die christlichen Kreise Roms im Jahre 394 mit dem Sieg des Kaisers Theodosius bei Aquileija gegen die heidnische Opposition durchgesetzt. Nachdem 410 bei der Eroberung Roms durch Alarich Kaiser Honorius in seiner Residenz Ravenna tatenlos blieb und auch die künftigen Kaiser Rom fernblieben, begann sich das Papsttum zum Oberhaupt der Stadt zu erheben. Ein glanzvolles päpstliches Bauprogramm von Kirchen (S. Sabina, S. Maria Maggiore etc.) und Bauten öffentlicher Wohlfahrt nahm seinen Anfang und mit diesem stieg auch der Anspruch des römischen Bischofs auf weitere Herrschaftsbefugnisse. Besonders Leo I. (440-461) war es gelungen, durch die Identifizierung seines Amtes mit Petrus als erstem kirchlichem Oberhirten und der Bedeutung Roms als Wirkungs- und Sterbeort der Apostelfürsten den Primat des römischen Papsttums vor allen anderen Bischofssitzen des Imperiums zu begründen und als kaiserliches Dekret durchzusetzen.¹⁴³ In diesem Licht muss die Umbenennung der Lateranskirche in „Basilica Constantiniana“ als Betonung der durch den ersten christlichen Kaiser dem Haupt des *mundus christianus* verliehenen machtpolitischen Privilegien gesehen werden.

Weiterhin verrät diese Namensübertragung die zunehmende Durchsetzung der christlichen gegenüber der heidnisch-antiken Kultur. Die römische Oberschicht hatte im Aufkommen der christlichen Kirche eine Bedrohung ihrer Stellung gesehen und aus diesem Grund nicht nur an paganer Religion, sondern auch an heidnischer Kunst und Kultur fest-

¹⁴¹ DUCHESNE, 1886, 26. Für den Papstpalast am Lateran wird die Benennung „Palatium Laterani“ beibehalten.

¹⁴² KRAUTHEIMER, 1987, 50.

¹⁴³ KRAUTHEIMER, 1987, 58-59.

gehalten, die in verschiedenen „revivals“ beschworen wurde.¹⁴⁴ Diesen Kreisen war es auch zu verdanken, dass immer wieder Dekrete zur Restaurierung antiker Profanbauten erlassen wurden, z.B. das Edikt des Maiorianus im Jahr 457 oder der Erlass Theoderichs in den Jahren 507-11.¹⁴⁵ Möglicherweise ist es diesen Maßnahmen zu verdanken, dass an der Maxentiusbasilika Ausbesserungen und Veränderungen vorgenommen wurden.

Diesen Tendenzen versuchte das Papsttum durch die Konzentration auf kirchliche Bauten und Einrichtungen entgegenzuwirken. Am Ende des 6. Jahrhunderts fordert Papst Gregor I. (590-604) die Zerstörung der antiken Tempel oder ihre Umwandlung in christliche Kirchen zur Bekehrung der Heiden.¹⁴⁶ Dies wurde unter seinem Nachfolger Bonifatius IV. in die Tat umgesetzt, als Kaiser Phokas auf Bitten des Papstes das Pantheon der Kirche übereignete und im Jahre 609 das Bauwerk der Muttergottes und allen Märtyrern geweiht wurde. Trotz der Anstrengungen, die bis in das 6. Jahrhundert hinein zur Erhaltung der antiken Bauten gemacht wurden, begann nach der Eroberung Roms durch Totila im Jahre 546 der rasche Verfall der heidnisch-antiken Bauten. Unterstützt wurde dieses Desinteresse durch die von Gregor I. in das kirchlich geprägte Geistesleben eingebrachten simplizistischen Tendenzen im Zuge eines verflachten Verständnisses von Augustinus' *DE DOCTRINA CHRISTIANA*, in welcher dieser betonte, Christus habe vorwiegend die einfachen Plebejer und nicht die Philosophen auserwählt. Volksfrömmigkeit, Abkehr von profaner Kultur und monastische Weltabgewandtheit, die durch die Bewegung des Benedikt von Nursia († 543) verbreitet wurde, stellten die Weichen der zukünftigen Entwicklung.¹⁴⁷ Diese führte nicht nur zum allgemeinen Verfall geistiger Kultur in Rom, sondern auch zur Zerstörung und Vernachlässigung der heidnischen Monumente und dem Vergessen um ihre ursprüngliche Funktion und Bedeutung, was Platz machte für die Phantasien und oftmals abstrusen Legenden des Mittelalters. Hierfür ist die Lücke in der Überlieferung bezüglich der Maxentiusbasilika bis in das 11. Jahrhundert hinein symptomatisch.

¹⁴⁴ KITZINGER, 1984, 68-72.

¹⁴⁵ Vgl. KRAUTHEIMER, 1987, 46-48; MACCO, 1971, 28. Dem Kanzler Cassiodor war es gelungen, Theoderich Respekt vor der Vergangenheit Roms und seiner Monumente einzuimpfen, was dieser gesetzlich durch die Einrichtung des Amtes eines Soprointendenten verankerte (vgl. KRAUTHEIMER, 1987, 78-79). Vorher gab es schon diesbezügliche Edikte im Theodosianischen Codex 364, 365, 376 und 390.

¹⁴⁶ Brief Gregors an König Adelbert und Brief an Abt Mellitus. *EPISTULAE GREG. I Papae*, M.G.H. II, 1893, 308. Vgl. MACCO, 1971, 27.

¹⁴⁷ SCHNEIDER, 1926, 60ff.

II.2 Rezeption der Bauform der Maxentiusbasilika in der Spätantike

II.2.1 Die Rezeption des Bauwerks in der Architektur außerhalb Italiens: Die Hagia Sophia in Konstantinopel

Die eben beschriebene politische und ideologische Abkoppelung des westlichen Reichsteiles, insbesondere der nun päpstlich dominierten Stadt Rom, vom Osten des Imperium Romanum führte auch zu eigenständigen Wegen in Kunst und Architektur. Zwar versuchte Konstantin bei der Gründung seiner neuen Residenz in Byzanz die grundlegenden urbanistischen Strukturen des Alten Rom zu imitieren und den Adel sowie das Beamtenum aus der alten Hauptstadt dort heimisch zu machen, gleichzeitig bestand im Osten schon eine reiche, eigenständige Kultur, die auf die neu entstehende hauptstädtische Kunst Einfluss nahm. Im Zusammenhang mit der Frage nach Tradition und Innovation der frühbyzantinischen Architektur spielt auch die Bauform der Maxentiusbasilika eine wichtige Rolle: In der Forschung wurde vielfach die These geäußert, dass ihre Raumdisposition den Bau der Konstantinopler Hagia Sophia, Staatskirche und größter Kuppelbau der „Nova Roma“, beeinflusste.¹⁴⁸ Justinian ließ die Kirche als Ersatz für ihren im Nikaufstand 532 zerstörten Vorgängerbau durch den architekturtheoretisch gebildeten Baumeister Isidor von Milet und den Mathematiker Anthemios von Tralles errichten, die Einweihung fand 537 statt.¹⁴⁹

In der Tat ist die längsrechteckige Grundrissdisposition der Sophienkirche mit auf Pfeilern ruhendem Mittelschiffgewölbe sowie das System der seitlichen Abstützung des letzteren durch eine Folge von gewölbten Seitenkapellen, die untereinander durch Öffnungen verbunden sind, der Maxentiusbasilika sehr ähnlich.¹⁵⁰ (Abb. 102, 103 und 15) Doch machen grundlegende Unterschiede eine Einschätzung des Abhängigkeitsverhältnisses beider Bauten schwierig. Die gravierendste Abweichung der Hagia Sophia bildet die zentrale Kuppel über dem mittleren der drei Mittelschiffsjoche. Die Mittelkuppel wird im Westen und Osten von je einer Halbkuppel gestützt, welche ihrerseits durch jeweils zwei schräggehende, offene Säulenexedrae mit Halbkuppeln abgefangen werden.

¹⁴⁸ u.a von MAINSTONE; 1988, 179.

¹⁴⁹ MANGO, 1986, 61ff. MAINSTONE, 1988, 9. Entsprechend den Schriftquellen wurde das Bauwerk ausschließlich aus Ziegeln, Mörteln und Eisen errichtet, um die Brandgefahr zu bannen (MAINSTONE, 1988, 151).

¹⁵⁰ Vgl. die Übereinanderprojektion der Grundrisse beider Bauten bei MAINSTONE, 1988, 180, Abb. 208 a und 208 b.

An den seitlichen Flanken der Mittelkuppel finden wir säulengestützte zweigeschossige Schildwände, die mit zahlreichen Fensteröffnungen versehen sind. Auf diese Weise sind im Gegensatz zur Maxentiusbasilika die Seitenkapellen, die in der Hagia Sophia mit Klostergewölben anstelle der Quertonnen versehen sind, zum Mittelraum hin abgegrenzt und von diesem aus schlecht einsehbar. Der Raumeindruck wird durch diese seitliche Verschmälerung somit stärker auf die Längsachse des Baus gelenkt als bei der Maxentiusbasilika, wo offensichtlich versucht wurde, durch die vollständig zu den Mittelschiffjochen geöffneten Seitenschiffquertonnen die Raumwirkung zu vergrößern und zu vereinheitlichen. (Abb. 104 und 59) Der „Zentralbaugedanke“ konzentriert sich bei der Hagia Sophia auf das Mittelschiff, während er bei der Maxentiusbasilika den gesamten Baukörper umfasst, der durch seine längsrechteckigen Joche und die Gleichförmigkeit der drei über die Seitenannexe erhöhten Mittelschiffjoche seinen basilikalen Charakter erhält. Im Gegensatz hierzu wird im Mittelschiff der Hagia Sophia durch die auf- und wieder absteigende Höhe der Gewölbescheitel eine Rhythmisierung und Zentralisierung der mittleren Gewölbefolge auf die Mittelkuppel erzeugt, während der „basilikale“ Eindruck durch die zweigeschossigen Säulenarkaden der seitlichen Schildbogenwände des Mittelschiffes und dessen Überhöhung über die Seitenschiffe entsteht.

Bei der Hagia Sophia wurde versucht, einen möglichst großen, kuppelüberwölbten Zentralraum mit den Vorteilen eines basilikalen Bauwerks zu verbinden. Praktische Erwägungen, wie der Ablauf großer Staatszeremonien und Prozessionen, mögen u.a. für die Einrichtung eines langgestreckten Gebäudes gesprochen haben. In diesem Zusammenhang muss auch berücksichtigt werden, dass in der Sophienkirche eine Allusion auf den Salomonischen Tempel gesehen werden sollte: Man übernahm die in der Bibel für letzteren angegebenen Maßproportionen (60 Ellen Länge : 20 Ellen Breite : 30 Ellen Höhe = 3 : 1 : 1,5).¹⁵¹ Auch dies mag zugunsten der basilikalen Längsorientierung gesprochen haben. Die Hagia Sophia barg nämlich als Reliquien die Bundeslade, die mosaïschen Gesetzestafeln, den Tempelvorhang und in ihrer Vorhalle befand sich analog zum Salomonischen Tempelnarthex eine Art Ehermes Meer. Justinian soll ferner bei der Kirchweihe ausgerufen haben: „Salomo, ich habe Dich übertroffen!“¹⁵² Die Staatskirche des Imperium sollte somit als Nachfolgerin des jüdischen Heiligtums, als Haus Gottes des Neuen Bundes, dargestellt werden.

¹⁵¹ NAREDI-RAINER, 1994, 116-119; SCHEJA, 1962, 54. Die Maßproportionen des Salomonischen Tempels waren auch bei der wenig früher von Juliana Anicia gestifteten Polyektoskirche berücksichtigt worden.

¹⁵² zit. in: NAREDI-RAINER, 1994, 116-119; SCHEJA, 1962, 48 und 49.

WARD-PERKINS¹⁵³ wertete die Unterschiede und Ähnlichkeiten von Hagia Sophia und Maxentiusbasilika als eine indirekte Abhängigkeit der frühbyzantinischen Architektur von der Tradition weströmischer Bauformen, die sich in Konstantinopel etabliert hatte („must derive from the same building tradition“). Er vertrat damit eine Gegenthese zu der von STRZYGOWSKY geäußerten Meinung, der Ursprung der kirchlichen Wölbarchitektur sei nicht im weströmischen Gewölbebau, sondern in den gewölbten Basiliken Armeniens zu sehen.¹⁵⁴ DEICHMANN wies darauf hin, dass die Mauer- und Wölbtechnik der Hagia Sophia ganz in der seit dem 2. Jahrhundert bestehenden westkleinasiatischen Bautradition verwurzelt ist, die sich wesentlich von west- und stadtrömischen Bauepflogenheiten unterscheidet.¹⁵⁵ Somit bleibt die Frage, ob die justinianische Kirchenarchitektur sich von den weströmischen imperialen Bauten herleitet oder eher von kleinasiatischer Architektur geprägt ist, kontrovers.

Zur Klärung des Problems kommt m.E. der Kirche Hagios Sergios e Bakchos, die als unmittelbare Vorstufe der Hagia Sophia angesehen werden kann und vermutlich zwischen 527 und 536 im Auftrag von Justinian und Theodora erbaut wurde, besondere Bedeutung zu.¹⁵⁶ (Abb. 103, 105 und 106 a) Dem auf quadratischem Grundriss errichteten Zentralbau ist ein Oktogon einbeschrieben, über welchem sich die als verschliffenes Klostergewölbe gestaltete Kuppel erhebt. Letztere wird an den vier Ecken des Oktogons von ähnlichen schrägstehenden, über offenen Säulenexedrae ruhenden Halbkuppeln gestützt, wie sie die Hagia Sophia aufweist. Somit wirkt die Hagia Sophia wie eine halbierte Sergios und Bakchoskirche, zwischen deren Kuppelhälften noch eine Mittelkuppel eingeschoben wurde: Aus dem Zentralbau der als Vorbild dienenden Sergioskirche wurde eine langgestreckte, mit Konnotationen aus der Basilikaarchitektur verschmolzene Neuschöpfung entwickelt, die einzigartig geblieben ist.

Als das der Bauform der Sergios und Bakchoskirche am nächsten stehende Bauwerk ist die Kathedrale von Bosra in Syrien (488/512) anzusehen, ein rechteckiger Zentralbau, dem ein aus Säulenarkaden bestehender Tetrakonchos im Inneren einbeschrieben wurde, der anstelle einer Mittelkuppel ein Kreuzgewölbe trug.¹⁵⁷ (Abb. 106 b) Auch die

¹⁵³ WARD-PERKINS, 1947, 11.

¹⁵⁴ Inzwischen konnte nachgewiesen werden, dass die armenische Kirchenarchitektur zur Zeit von STRZYGOWSKYS Abhandlung allgemein zu früh datiert wurde und daher seine These nicht gehalten werden kann (LANGE, 1986, 93-113).

¹⁵⁵ DEICHMANN, 1954, 22-38 und 109.

¹⁵⁶ MANGO, 1986, 61; MAINSTONE, 1988, 154-157.

¹⁵⁷ Letztlich ist die Bauform der syrischen Kirche wohl von S. Lorenzo in Mailand, 3. Viertel 4. Jahrhundert, abgeleitet, die ihrerseits auf die kaiserlichen Mausoleenbauten zurückgreift.

aus dem Rechteck vorspringende Apsis ist bei der Kirche in Bosra schon vorhanden. Ohne Vorläufer bleibt hingegen die Oktogonkuppel von Hagios Sergios und Bakchos, die als eine der Neuerungen justinianischer Zeit anzusehen ist. Die unmittelbaren Vorbilder der Hagia Sophia sind folglich in der Baukunst des Ostreiches zu suchen, wobei es nach den eben angestellten Beobachtungen als Charakteristikum justinianischer Architektur gelten kann, Bauerfahrungen und -formen entfernterer Gegenden zu nutzen und mit innovativen Einfällen zu verbinden. Wahrscheinlich manifestiert sich in diesem Rückgriff auf Bauformen der Alten Residenz der Wunsch, dem Herrschaftsanspruch auf das gesamte ehemalige Reichsgebiet ein Zeichen zu setzen.¹⁵⁸

Bei Betrachtung der auf die Bauform der Hagia Sophia hinführenden Vorstufen fällt jedoch auf, dass keines dieser Gebäude die oben genannte Verstrebung der mittleren Kuppelpfeiler zu den Seitenschiffwänden über die Wandpfeiler der Seitenkapellen aufweist, die der Maxentiusbasilika so ähnlich sind. Die beiden gebildeten Architekten der Sophienkirche scheinen für ihre Planung Vorbilder des gesamten, durch die justinianischen Eroberungen des Westens wieder vereinten Reichs studiert zu haben. Nach RIVOIRA besaß Anthemios von Tralles offenbar einen Bruder in Rom und konnte sich daher bei einem Besuch mit den dortigen Gebäuden intensiv befassen.¹⁵⁹ Das Ziel dürfte dabei gewesen sein zu untersuchen, wie ein Bau mit monumentalem gewölbtem Raum im Zentrum zu konstruieren sei, um als isolierter Baukörper für sich stehen zu können. In dieser Hinsicht weichen sowohl das Pantheon als auch die monumentalen Mittelsäle der römischen Kaiserthermen von der Maxentiusbasilika ab, da sie in einen größeren Baukomplex mit allseitig umliegenden Räumen eingebunden sind.

Durch den Rückgriff auf Konstruktionsprinzipien der einzigen gewölbten Basilika monumentalen Ausmaßes des Alten Rom sollte die Hagia Sophia auch als eine Steigerungsform der prächtigsten Bauten des eben wiedereroberten Westens angesehen werden. In Schriftquellen ist dieser Vergleich mit der alten Urbs aeterna, für die byzantinischen Geschichtsschreiber Vorgängerin der „Nova Roma“ Konstantinopel, deutlich herauszuhören: *Schweigt mir von Roms Kapitol, dem sagenberühmten, denn vor dem Werk meines Kaisers verblasst jenes Wunder, wie vor dem lebenden Gott ins Nichts versinken die Götzen.* schreibt Paulus Silentarius in der Ekphrasis über die Hagia Sophia.¹⁶⁰ Sicher soll damit auf die Eigenschaft des kapitolinischen Jupitertempels und der

¹⁵⁸ Zur Eroberung Roms und des Westens s. KRAUTHEIMER, 1987, 76.

¹⁵⁹ Die von RIVOIRA, 1910, 79, genannte Quellenangabe konnte nicht auf ihren Wahrheitsgehalt geprüft werden.

¹⁶⁰ zit. in: SCHEJA, 1962, 46.

Hagia Sophia als Hauptheiligtum des jeweiligen Staates angespielt werden, wobei der christlichen Kirche nicht nur die Ehre zukommt, Haus des Wahren Gottes zu sein, sondern auch an Schönheit und Kunstfertigkeit die heidnischen Bauten zu übertreffen.

In der weiteren Entwicklung des Kirchenbaus im Osten wurde die Verschmelzung von Zentralbau und Basilika auf andere Weise weiterentwickelt, indem die zentrale Kuppel nicht über die Grenzen des mittleren Joches hinaus erweitert und die Seitenschiffe als durchgehende Jochfolgen gebildet wurden. Endpunkt dieser Entwicklung ist die Kreuzkuppelkirche der mittelbyzantinischen Zeit.¹⁶¹

II.3 Schriftliche Überlieferung zur Maxentiusbasilika in karolingischer Zeit

II.3.1 Das ITINERAR VON EINSIEDELN

Das sog. ITINERAR VON EINSIEDELN repräsentiert eine besondere Gattung von mittelalterlichen Pilgerführern, die von auswärtigen und meist romunkundigen Besuchern verfasst wurden. Die Schrift lässt sich zweifelsfrei mit dem Skriptorium des Klosters Reichenau verbinden, wo sie vermutlich in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts verfasst oder kopiert wurde.¹⁶² Die Abfassung lässt sich in die Zeitspanne zwischen den Pontifikaten Pauls I. (757-67) und Leos II. (848-852) datieren.¹⁶³ In elf Routen sind die Pilgerwege von einem Stadttor zum anderen beschrieben, indem die Monumente rechts und links des Weges in zwei getrennten Spalten aufgelistet werden. Vermutlich wurde das Itinerar mit Hilfe eines Romplans erstellt, da die aufgelisteten Monumente nicht immer direkt am Wege liegen, sondern teilweise bis zu einem halben Kilometer davon entfernt.¹⁶⁴ Diese These erhält dadurch Bestätigung, dass an einer Stelle ein Kürzel entsprechend einer Planlegende eingefügt wurde.¹⁶⁵ Da aus der Zeit zwischen der severischen Forma Urbis und der Weltkarte von Ebstorf aus dem 13. Jahrhundert kein weiterer Romplan erhalten ist, sind wir über das Aussehen des Einsiedler Plans auf Vermutungen angewiesen; sicher

¹⁶¹ LANGE, 1986, 94-97.

¹⁶² Das ITINERAR ist Bestandteil des Sammelbandes Cod. Einsiedelensis Nr. 326. Die Antologie lateinischer Gesänge im Anhang des ITINARARS erlauben eine Lokalisierung des Textes in das Kloster Reichenau. Die Handschrift weist in das 9. Jahrhundert (VALENTINI/ZUCCHETTI, 1942, 155).

¹⁶³ Die Erwähnung der von Paul I. gegründeten Kirche SS. Petri et Pauli in via Sacra bildet einen terminus post quem, das Fehlen der Leostadt, die in einem Pilgerführer sicher erwähnt worden wäre, kann als terminus ante quem gelten (HÜLSEN, 1927, 465).

¹⁶⁴ HÜLSEN, 1907, 5.

¹⁶⁵ JORDAN, Bd. 2, 1871, 343.

müssen bei der Interpretation der aufgeführten Monumente Planverzerrungen miteinberechnet werden.¹⁶⁶ Auffällig ist, dass offenbar keinerlei Verwendung der spätantiken Regionenkataloge stattfand, wie sich durch den Vergleich der Benennungen und der Auswahl an Monumenten feststellen lässt. An keiner Stelle des Itinerars taucht die Bezeichnung *Basilica Nova* oder *Basilica Constantiniana* auf, letztere nicht einmal für die Lateransbasilika, welche als *Sancti Iohannis Lateranis* aufgeführt ist.

Aufgrund der topographischen Reihenfolge des Itinerars kann das mit *palatium Neronis* bezeichnete Monument mit der Maxentiusbasilika identifiziert werden.¹⁶⁷ (Dok. 10) Dieser Neropalast wurde gegenüber des Palatin in der Reihe hinter SS. Cosma e Damiano und vor einer *aeclesia sancti Petri* aufgeführt. (Abb. 108) Mit letzterer ist möglicherweise die Kirche *SS. Petri et Pauli in Via Sacra* gemeint, die im LIBER PONTIFICALIS als Gründung Pauls I. (757-67) *in Via Sacra iuxta templum Romae ... in quo loco usque eorum genua ... in quondam fortissime silice esse noscuntur designata* erwähnt ist.¹⁶⁸ Diese Kirche verdankt ihre Entstehung der Legende von Simon dem Magier, der Petrus und Paulus mit der Wette, Christus gleichzukommen, herausforderte, und als Beweis dessen sich mit Hilfe von Zauberkraften in die Lüfte erhob.¹⁶⁹ Die Apostelfürsten knieten daraufhin auf der Via Sacra nieder und erflehten betend den Sturz des Scharlatans. Die Legende besaß eine besondere Bedeutung, da sie das Wirken beider Apostelfürsten in Rom und damit die wichtigste Legitimationsquelle des päpstlichen Primats bezeugte. Es wundert daher nicht, dass die dazugehörige Kirche für Pilger von besonderem Interesse war. Spuren dieser Kirche meint PRANDI (s. auch unten),¹⁷⁰ in die Portikus des Tempels der Venus und Roma lokalisieren zu können. Die Identifizierung des Tempels der Venus und Roma mit *Palatium Neronis* wäre nicht auszuschließen, zumal im Itinerar im Anschluss an die Kirche SS. Pietro e Paolo die Straße *ad vincula*, d.h. nach S. Pietro in Vincoli, angeführt wird, dann der Titus- sowie der Konstantinsbogen folgen, und nach weiteren Stationen die Route am *Patriarchum Lateranense* endet.

¹⁶⁶ HÜLSEN, 1907, 12-13, rekonstruierte den Einsiedler Plan in Anlehnung an mittelalterliche *orbis picti* und an die von Einhard beschriebene runde „*mensa argentea*“, die Karl der Große der Stadt Ravenna stiftete, in Rundform.

¹⁶⁷ s. auch LANCIANI, 1890-92, 494.

¹⁶⁸ ed. DUCHESNE, 1886, Bd. 1, 465.

¹⁶⁹ Diese Legende reicht bis frühchristliche Zeit zurück. Anobius (+320), *ADVERSUS NATIONES* II,12 und andere Autoren des 4. Jahrhunderts hatten nur vom Flug und Absturz Simons berichtet; die Sagenversion vom Wettstreit an der Via Sacra im Beisein der Apostelfürsten wird zum erstenmal in den *ACTA PETRI ET PAULI* und der *PASSIO APOSTOLORUM PETRI ET PAULI* aus dem 5. Jahrhundert geschildert. Dort werden auch die Steine (*silices*) erwähnt, die das Wunder bezeugten; seit Gregor von Tours, *LIBER IN GLORIA MARTYRORUM*, 27, wurde die Sagenversion von den Steinen mit den Knieabdrücken der Apostel durch die Volksfrömmigkeit verbreitet (vgl. LUGANO, 1900, 29-66).

Die Bezeichnung der Maxentiusbasilika als *Palatium Neronis* ist zu diesem Zeitpunkt einzigartig in der historischen Romliteratur. Im ältesten, aus dem 6. Jahrhundert stammenden Teil des LIBER PONTIFICALIS wurde der Circus des Nero am Vatikan so genannt.¹⁷¹ Später dann, in der Schrift GRAPHIA AUREAE URBIS aus dem 12. Jahrhundert wird auch der Lateranspalast so bezeichnet, sicherlich aufgrund einer Textstelle bei Tacitus, AB EXCESSU DIVI AUGUSTI XV, 49, wo von der Konfiszierung des Palastes aus dem Familienbesitz der Laterani durch Nero berichtet wird.¹⁷²

In der Gegend nordöstlich der Maxentiusbasilika und des Tempels der Venus und Roma befand sich jedoch in der Antike ein anderer Palast Neros, die Domus Aurea. Im Sprachgebrauch der Römer wurde dieser Bezirk, der sich von der Via Sacra über das Kolosseum bis zum Nervaforum und den Trajansthermen erstreckte, seit der Spätantike *Aura* genannt, wie z.B. aus den spätantiken Regionenkatalogen und einigen römischen Notariatsakten aus dem 10. und 11. Jahrhundert (s. Kap. III.1.1) hervorgeht.¹⁷³ (Abb. 107 und 108) In den spätantiken und mittelalterlichen Quellen zur römischen Topographie taucht an keiner Stelle der Begriff *Domus Aurea* auf, sondern nur *Aura*. Auch die Verbindung mit Nero kommt dort nicht explizit zum Ausdruck. Die Kenntnis dieser Zusammenhänge ist folglich auf das Studium antiker Literatur zurückzuführen. Martial, EPIGRAMMATA, SPECTACULA 2, beschreibt den Ort der Domus Aurea Neros: Das Vestibül an der Via Sacra mit der Kolossalstatue Neros im Zentrum; den künstlichen See, an dessen Stelle die flavischen Kaiser das Amphiteater (= Kolosseum) errichten ließen; die flavischen Thermen und die Porticus des Claudiusstempels, die beide zu Martials Zeit über Teilen der Domus Aurea gebaut worden waren.¹⁷⁴ Auch Sueton, NERO 31,1-2¹⁷⁵ erwähnt unter den dekandenten Lustbarkeiten der Domus Aurea den von Zenodoros angefertigten Bronzekoloss mit dem Porträt Neros, dessen Standort auch im Mittelalter noch bekannt war: Das Standbild wird beispielsweise im LIBER PONTIFICALIS in der Vita von Papst Stefan III.

¹⁷⁰ PRANDI, 1938, 228; ARMELLINI, 1968, 1416.

¹⁷¹ VALENTINI/ZUCCHETTI, 1942, 216; VALENTINI/ZUCCHETTI, 1946, 22, 43.

¹⁷² VALENTINI/ZUCCHETTI, 1946, Anm. 5.

¹⁷³ DUCHESNE, 1907, 431; BARTOLI, 1909, 225-226, gelang eine nähere Eingrenzung dieser *Aura* genannten Gegend Roms. Eine der Grenzen dieses Gebietes bildete der östliche Zugangsbogen des Nervaforums, *arcus aureus* genannt. Ferner gehörten dazu zwei Kirchen, die im Kirchenkatalog des Cencius Camerarius von 1194 als „S. Maria arcus Auri“ und „S. Andrea arcus Auri“ aufgelistet wurden (vgl. HÜLSEN, 1927, 312f.). Später wurden beide Kirchen umbenannt; erstere führte dann die Bezeichnungen „S. Maria in cambiatoribus“ oder „de Portugallo“ oder „de Busta Gallica“. Beide Kirchen sind in den Romplänen von Bufalini, 1551 (FRUTAZ, 1962, Plan CIX,14, Tf. 203), und Du Pérac/Lafréry, 1577 (FRUTAZ, 1962, Plan CXXVII,2, Tf. 249) an der Straßenkreuzung, die vom Colosseum in Richtung Monti führt, eingezeichnet. (Abb. und Abb.)

¹⁷⁴ BERGMANN, 1994, 18-25.

¹⁷⁵ zit. u. übers. bei: Sueton, hgg. von MARTINET, 2006, 676-678.

(786-772) genannt,¹⁷⁶ die Basis desselben befand sich bis zum Jahr 1932 noch in situ, zwischen Kolosseum und der Nordostecke des Tempels der Venus und Roma.¹⁷⁷

Der Autor des ITINERARS VON EINSIEDELN schöpfte, wie bereits erwähnt, seine Kenntnisse hinsichtlich der Domus Aurea Neros direkt aus der antiken Literatur. Möglicherweise identifizierte er mit *Palatium Neronis* nicht allein das Bauwerk der Maxentiusbasilika, sondern die ganze Gruppe von Ruinen mitsamt dem Tempel der Venus und Roma und den Resten der Häuser nördlich davon, da ihm aus der Literatur die sprichwörtliche Weitläufigkeit des riesigen Neropalastes bekannt war. Ferner waren vermutlich die Grenzen der einzelnen antiken Ruinen durch die zahlreichen überlieferten Tiberüberschwemmungen verwischt.¹⁷⁸

Die von stadtrömischen Gepflogenheiten unabhängige Interpretationen antiker Monumente durch den Autor des Codex Einsiedlense ist von daher interessant, als sie auf angelesener literarischer Gelehrsamkeit beruhen und quasi von außen, ohne Berücksichtigung der ortsüblichen Bezeichnungen auf die antiken Monumente übertragen wurden. Diese wissenschaftliche Vorgehensweise wird für den zukünftigen Umgang mit antiker Kunst und Architektur im Mittelalter symptomatisch bleiben. Sie bestätigt den in der Forschung oft betonten Aufschwung des Studiums antiker Literatur und Wissenschaft in karolingischer Zeit, der mit der Forderung Karls des Großen nach Pflege und Kopiertätigkeit antiker Literatur in den Skriptorien von Klöstern und Hofschulen angestrebt und auch erreicht wurde.

¹⁷⁶ BERGMANN, 1994, 10 und Abb. 1; VALENTINI/ZUCCHETTI, 1942, 275, Anm. 1; HÜLSEN, in: *Bullettino Comunale*, LIV, 1927, 61f. Die letzte vormittelalterliche, sicher identifizierbare Erwähnung des Kolossee ist im Kalender des Philocalus aus dem Jahre 354 zu finden. In der mittelalterlichen Terminologie ist nicht immer zu unterscheiden, ob mit *coliseo* oder *colosseo* das Amphitheater Flavium oder der Koloß selbst gemeint sind. Nicht gesichert ist dies beispielsweise in dem berühmten Spruch Bedas (673-735): *Quandiu stabit coliseus, stabit Roma; quando cadet coliseus, cadet Roma; quando cadet Roma, cadet mundus*. HÜLSEN, a.O., 62, ist der einzige, der diese Aussage nicht mit dem Amphitheater, sondern mit dem Koloß in Verbindung bringt. Für seine These spricht, dass Beda im Anschluss an das berühmte Diktum anfügt: *Quid stas, quid stupes, bos Britannice? Sto, stupeo, stimulum quaero, quo pungam bovem Gallicum*. Der Stachel, mit dem der Brite den Gallier stechen möchte, könnte einer der Strahlen aus der Krone des Kolossee sein: In den NOTITIA wird *colossum ... habet in capite radia VII*. erwähnt. (Dok. 3)

¹⁷⁷ BERGMANN, 1994, 7-8. In der antiken Literatur wird -unter anderen Texten- in der HISTORIA AUGUSTA, Hadrian 19,12f, von der Versetzung des Kolossee *de eo loco in quo nunc Templum Urbis est*, berichtet. Dort ist auch erwähnt, dass Hadrian die Porträts Neros tilgen und den Koloß dem Sonnengott weihen ließ, dass er ferner als Pendant eine Lunastatue in Auftrag gab. Vermutlich wurde aus diesem Grund der Tempel der Venus und Roma ab dem 15. Jahrhundert meist *Templum Solis et Lunae* genannt.

¹⁷⁸ Dieser Eindruck wird noch auf einer im Jahre 1784 publizierten Vedute von G.B. Piranesi wiedergegeben (PIRANESI, *Le antichità romane*, Bd. 1, 2. Ed. Rom 1784, Tf. XXXIII, Abb. II). Auch Piranesi identifizierte mehrere Jahrhunderte später das Bauwerk der Maxentiusbasilika mit dem Tablinum der Domus Aurea Neros und zählte die Reste des Tempels der Venus und Roma ebenfalls zu dem Palast dazu.

II.4 Die Rezeption von Architekturformen der Maxentiusbasilika und der Thermensäle in karolingischer Zeit

II.4.1 Rezeption der Antike im Heiligen Römischen Reich deutscher Nation außerhalb Italiens

Die oben angesprochene Intensivierung des Antikenstudiums in karolingischer Zeit entfachte in der kunsthistorischen Forschung die Diskussion, ob dadurch eine Rezeption antiker Baukunst in der Architektur der sog. karolingischen Renaissance ausgelöst wurde. Die in der Forschung gestellte Frage, ob es in der Baukunst karolingischer Zeit überhaupt eine Renaissance wie in den anderen Kunstgattungen gab, muss eindeutig bejaht werden.¹⁷⁹ Die Frage ist nur, auf welche Vorbilder der „Antike“ sie rekurriert und in welcher Weise. Scheint es doch, dass für die karolingischen Baumeister die römischen Kirchen konstantinischer Zeit als wichtigste Inspirationsquelle dienten.¹⁸⁰ Die zunehmende Hinwendung zu Rom, die sich auch in der Übernahme der römischen Liturgie ausdrückte, war seit Pippin durch die Anerkennung und Stärkung des karolingischen Herrscherhauses durch die römische Kirche motiviert, die in der Krönung Karls des Großen zum Kaiser an Weihnachten im Jahr 800 kulminierte.

Neben den Rückbezug auf die frühe römische Kirche trat unter Karl dem Großen verstärkt eine politische Komponente: Mit konsequent programmatischer Zielsetzung ließ Karl bedeutende Monumente aus den wichtigsten historischen Machtzentren des *mundus christianus* als Vorbilder für seine eigenen Bauvorhaben heranziehen: Aus Trier, Rom, Byzanz, Ravenna. Besonders in der zwischen 786 und 800 neu errichteten Aachener Königspfalz flossen Allusionen auf Karls politische Leitbilder zusammen: In der Aula Regia nahm man das Vorbild der Aula Regia Konstantins in Trier wie auch des Trikliniums Leos III. im Lateranspalast gleichermaßen auf und verwies damit auf die universale Herrschaftsidee des ersten christlichen Kaisers sowie auf das enge Bündnis zwischen „imperium“ und „sacerdotium“, in diesem Falle dem fränkischen Herrscher und dem katholischen Papsttum.¹⁸¹ Die Architektur der Aachener Pfalzkapelle ist offenkundig

¹⁷⁹ JACOBSEN, 1988, 313-347.

¹⁸⁰ JACOBSEN, 1988, 322-329.

¹⁸¹ JACOBSEN, 1988, 333-334. Zu dieser Interpretation paßt auch die Überlieferung, dass ein Teil des Aachener Palastes als *palatium quod nominavit Lateranis...* genannt wurde (zit. bei JACOBSEN, 1996, 157). Ferner wurde Karl auf der Synode von Mainz als *verae religionis rector ac defensor sanctae dei ecclesiae* angesprochen (zit. bei MEIGHÖRNER, 1988, 45).

an S. Vitale in Ravenna, der Residenz Theoderichs, und der Hagios Sergios und Bakchoskirche in Istanbul orientiert. Sie visualisiert Karls Berufung auf die germanische Herrschaftstradition des weströmischen Reiches in Nachfolge des Ostgotenkönigs¹⁸² sowie die angestrebte Gleichstellung mit dem byzantinischen Basileus.¹⁸³ Die Aachener Königspfalz wurde gar als *Roma secunda* bezeichnet,¹⁸⁴ in deutlichem Bezug auf die Gründung der „Nova Roma“ Konstantinopel durch Konstantin.¹⁸⁵

Somit hatte Karl der programmatischen Rezeption der Antike nördlich der Alpen den Boden bereitet und von höchster Stelle vehement gefordert und gefördert. Seine in antiker Literatur gebildeten und durch Reisen mit antiken Monumenten vertrauten Berater sorgten für die Umsetzung dieser Ziele. Auch die Überführung von Spolien und anderen wertvollen Kunstwerken aus Rom und Ravenna und ihre Verwendung in der Aachener Pfalzkapelle sind im Rahmen der Übertragung und Aneignung eines aus der Antike abgeleiteten und in ihrer Tradition stehenden politischen Anspruchs zu deuten.

Es mag daher nicht verwundern, wenn wir in der karolingischen Architektur der Folgezeit auf die Verwendung von Bauformen der Maxentiusbasilika und der ihr verwandten Thermensäule stoßen, nach deren Vorbild, wie oben geschildert, die Raumdisposition der Maxentiusbasilika konzipiert worden war. Ganz besonders auffällig sind formale Parallelen der Maxentiusbasilika mit Architekturelementen des 873 begonnenen und 885 geweihten¹⁸⁶ Westwerks der Abteikirche von Corvey. Die in mehreren Geschossen übereinander geordneten Dreiergruppen von Rundbogenöffnungen der zur Kirche gerichteten Ostwand des Corveyer Westwerks sind beispielsweise den in Dreiergruppen mit Rundbogen durchfensterten Außenwänden der Seitenkompartimente der Maxentiusbasilika ähnlich. (Abb. 109 und 32) Diese Tatsache mag von manchen vielleicht noch als Zufall angesehen werden. Die dem Mittelschiff der Maxentiusbasilika sehr ähnlich gestaltete Folge von gurtlosen Kreuzgratgewölben in der Krypta des Corveyer Westwerks lassen dann doch einen größeren Einfluss der antiken Architektur vermuten, als dies in der Forschung bislang ausgesprochen wurde. Besonders auffällig ist die Ähnlichkeit

¹⁸² GRIMME, 1994, 19-23. Besondere Bedeutung besaß in diesem Zusammenhang auch die Aufstellung einer als Theoderich identifizierten Reiterstatue in der Aachener Pfalz (GRIMME, 1994, 60-62).

¹⁸³ Die Tatsache, dass dieser Aspekt nicht ganz irrelevant war, erkennt man an der Bezeichnung *Imperator et Basileus*, mit der oströmische Gesandte Karl im Jahre 812 in Aachen huldigten (GRIMME, 1994, 47).

¹⁸⁴ So genannt in einem Paderborner Epos aus dem Jahre 799, zit. in: GRIMME, 1994, 16.

¹⁸⁵ Der Deutung der Kaiserresidenz als *Roma secunda* diene wohl auch die antike Bronzebäarin, die Karl nach Aachen schaffen ließ und die als Wölfin interpretiert wurde, in Allusion auf die kapitolinische Wölfin (GRIMME, 1994, 58-61).

¹⁸⁶ HEITZ, 1980, 152-156; TIGGESBÄUMER, 2015, 38-39.

der gurtlosen Kreuzgratgewölbe, die auf Pfeilern bzw. Säulen mit korinthischen Kämpferkapitellen ruhen, denen ein Konsolgesims aufgelegt ist.

Da weder das kreuzgratgewölbte Mittelschiff der Maxentiusbasilika noch die Gewölbe des Frigidariums der Caracallathermen heute erhalten sind, kann über deren Aussehen nur noch das ehemalige Frigidarium der Diokletiansthermen eine Vorstellung geben, das zusammen mit dem ehemaligen Tepidarium in den Jahren 1561 bis 1566 nach einem Entwurf Michelangelos zur Kirche S. Maria degli Angeli umgestaltet wurde.¹⁸⁷ Zeichnungen und Bauaufnahmen der Thermen aus der Zeit vor Michelangelos Umgestaltung stellen sicher, dass letztere unter weitgehender Wahrung und Restaurierung der antiken Bausubstanz geschah.¹⁸⁸ (Abb. 110, 111 und 112) Auch die Veränderungen Vanvitellis aus dem Jahr 1749 vermochten zumindest das Aussehen der Kreuzgewölbe - trotz des Hinzufügens von Kämpferprofilen an den gestelzten Gewölbefüßen - nur geringfügig zu entstellen. Auf die Zeichnungen der Diokletiansthermen vor dem Umbau zur Kirche werden wir in Kap. VI.3.2 noch zu sprechen kommen. Es ist mit großer Sicherheit davon auszugehen, dass die vermutlich in karolingischer Zeit noch erhaltenen Gewölbe der Maxentiusbasilika ebenso aussahen, mit dem Unterschied, dass letztere kassettiert waren und zwischen den einzelnen Kreuzgewölbejochen und an den Rändern zur Obergadenwand hin ornamentierte Schmuckbänder aufwiesen. Das Problem des Zeitpunktes der Zerstörung der Maxentiusbasilika wird in Kap. III.1.1 noch erörtert.

Die Konsolgesimse der Kämpfer in Corvey wirken wie eine verkürzte Form ihrer antiken Vorbilder: Letztere sind als vollständiges Gebälk mit ornamentiertem Dreifaszienarchitrav, Fries und Konsolgesims ausgebildet, während für die karolingischen Exemplare die unteren beiden Faszien des Architravs - mit Übernahme des faszientrennenden Astragals - und der obere Teil der Konsolensima mitsamt dem Zahnschnitt herausgegriffen wurden. (Abb. 113 und 67) Auch die in der Corveyer Krypta vorhandene Variation der Stützenformen, die in den mittleren Jochen in Form von Vollsäulen, an den seitlichen Jochen von Pfeilern gestaltet wurden, welche die Stelle der im antiken Vorbild vorhandenen Kombination des Pfeilers mit vorgelegter Vollsäule einnehmen, ändern nichts am grundsätzlich antikischen Charakter des karolingischen Bauwerks.

Zur näheren Bestimmung des Antikenbezugs muss überlegt werden, ob diese formale Nähe sich direkt vom römischen Bauwerk ableiten lässt oder über die Vermittlung von „Zwischenstationen“ verlief. Anders gefragt: Wo gab es in der karolingischen Architektur vorher sonst noch Kreuzgratgewölbe mit korinthischen Säulenstützen und

¹⁸⁷ AMADIO in: ZEICHNER SEHEN DIE ANTIKE, 1988, 85- 86.

Konsolgesimsen? Die Beantwortung dieser Frage wird dadurch erschwert, dass wenig von der karolingischen Architektur unverfälscht - wenn überhaupt - erhalten ist. Bedeutende Bauten wie das nur durch schriftliche Quellen und zwei Kupferstiche bekannte, in den Jahren 790-799 errichtete Kloster in Centula mit seinem Westwerk, das möglicherweise auch zur Klärung des Problems beitragen könnte, sind nicht mehr in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten.¹⁸⁹ Wir können folglich nicht genau sagen, wie weit die antikisierenden Elemente des Corveyer Westwerks zurückreichen.

Kreuzgratgewölbe finden sich in den Umgängen der Pfalzkapelle von Aachen, wo sie allerdings an den Außenseiten Schildbogen aufweisen. Sie wurden auch in der byzantinischen Baukunst seit der Spätantike immer wieder angewandt. Was das Kryptengewölbe in Corvey besonders auszeichnet, ist dessen Kombination mit Konsolengesimsen und mit korinthischen Säulenstützen, die in anderen erhaltenen karolingischen Bauten meines Wissens vorher nicht nachweisbar ist. Wohl sind auch in der Aachener Pfalzkapelle über den korinthischen Säulenarkaden des inneren Rings Kämpfergesimse vorhanden, die unter Auslassung des Architravs aus einem Friesstück mit glattem Karnies bestehen. Diesen fehlen jedoch das Konsolengesims und die antikische Ausarbeitung des ornamentierten Architravs. Auch in der byzantinischen Architektur und den in byzantinischer Tradition stehenden ravenatischen Bauten, die als Vorbilder für die karolingische Architektur eminent wichtig waren, findet man nicht diese Kämpferform. Dort kommen zwar ebenfalls über korinthischen Säulenkapitellen separat gefertigte Kämpfer vor, doch sind diese in einer konischen Blockform ausgebildet und - wenn überhaupt verziert - mit in Ajourtechnik gearbeiteten flachen Ornamenten überwuchert.

Wie stark antikisch die Konsolgesimse in Corvey sind¹⁹⁰, zeigt der Vergleich mit den etwas früheren Kämpfergesimsen der zwischen 841 und 859 errichteten Kryptengewölbe von St. Germain in Auxerre.¹⁹¹ Diese bestehen aus zahlreichen feinen Profilen, Wellen und Kehlen und besitzen eine gewisse Ähnlichkeit mit den Illustrationen von antiken Gebälken in einer karolingischen Vitruvhandschrift.¹⁹² Die Corveyer Exemplare

¹⁸⁸ AMADIO in: ZEICHNER SEHEN DIE ANTIKE, 1988, 85- 86.

¹⁸⁹ Zu Centula vgl. u.a. HEITZ, 1980, 51-62; HEITZ, 1982, 8-13.

¹⁹⁰ Ausklammern müssen wir hier die Konsolgesimse der Lorsch Torhalle und der Außengliederung des Aachener Münsters (vgl. JACOBSEN, 1985, 21-22 und Abb. 18 und Abb. 25-28), welche augenscheinlich von Konsolgesimsen am Außenbau antiker Gebäude abgeleitet sind, die sich von den feiner gearbeiteten Konsolgesimsen von Innendekorationen durch Auslassung des Zahnschnitts und sonstiger Ornamentformen unterscheiden.

¹⁹¹ HEITZ, 1980, 167-172; HEITZ/ROUBIER, 1982, Nr. 105; JACOBSEN, 1985, 22- 24 und Abb. 18. Auch diese Krypta besaß u.a. Kreuzgratgewölbe, die allerdings durch Gurten voneinander getrennt sind.

¹⁹² HEITZ, 1980, 138, Abb. 104.

stehen formal diesen so ferne, dass auch die Vermutung unwahrscheinlich ist, ihr antikisierender Stil rühre von der Vitruvlektüre her. Ihr Stil ist offensichtlich aus der direkten Anschauung der Antike geboren. „Zwischenstationen“ in der karolingischen Baukunst oder bei den häufig verwendeten byzantinischen Vorbildern sind nicht nachweisbar. Ob sich die Architektur der Corveyer Krypta aus der Beschäftigung mit den antiken profanen Monumentalbauten Roms oder aus spätantiken provinziäl-römischen Bauten Germaniens ableitet, muss mangels erhaltener Vergleichswerke dahingestellt bleiben. Die Trierer Kaiserthermen können als Vorbild für die beschriebene bauliche Konstellation ausgeschlossen werden, da der dortige Thermenmittelsaal in karolingischer Zeit sicher nicht mehr erhalten war.¹⁹³ Der Hinweis auf die Krypta von St. Germain in Auxerre, deren Tonnengewölbe interessanterweise an die Kryptentonne in S. Maria in Cosmedin in Rom erinnert,¹⁹⁴ wie auch auf die zahlreichen karolingischen Repliken der römischen Petersbasilika, macht den direkten Bezug zu Rom auch in Corvey wahrscheinlich.

¹⁹³ KRENKER, 1929, 88-90, Abb. 99 und 157, Abb. 203.

¹⁹⁴ vgl. HEITZ, 1982, 26; HEITZ, 1980, 171, Abb. 134.

III Die Maxentiusbasilika im Mittelalter

III.1 Die Überlieferung der Maxentiusbasilika im 11. und 12. Jahrhundert

III.1.1 Dokumente im Tabularium von S. Maria Nova

Im Gegensatz zu den oben angeführten Identifizierungen antiker Bauten in der gelehrten Pilgerliteratur basiert die Bezeichnung des Bauwerks der Maxentiusbasilika in der Nomenklatur der Ortsansässigen, die in den Notariatsakten der Mönche von S. Maria Nova (heute S. Francesca Romana) zum Ausdruck kommt, auf ganz anderen Prämissen. Dies wird in einem am 13. Oktober 1042 datierten Dokument deutlich: (Dok. 14) Gegenstand ist der Verkauf eines Grundstückes mit Zugang vom *Trivio Cambiatoris ... posita regione quarto in Aura infra locum qui dicitur Domus Nova ...*, das an verschiedene andere Grundstücke angrenzte und an dessen vierter Seite sich *templum Romuli et ortuo de ecclesia Sanctae Mariae Novae* befanden.¹⁹⁵ Da der Garten von S. Maria Nova und das Templum Romuli zusammen genannt wurden, sind mit letzterem sicher die Reste des Tempels der Venus und Roma gemeint. Wie in Kap. IV.1 ausführlich erläutert wird, war dessen spätantike Bezeichnung *templum Romae* (s. Dok. 2 und Dok. 4) in Schriften des 9. Jahrhunderts, z.B. den späteren Redaktionen des LIBER PONTIFICALIS, zu *templum Romuli* korrumpiert.¹⁹⁶ Die Lage des Grundstückes wird weiterhin durch den Zugang zum *Trivio Cambiatoribus* präzisiert, der bei der Kirche S. Maria in Cambiatoribus, die auch S. Maria in Busta Gallica genannt wurde, zu lokalisieren ist.¹⁹⁷ Letztere ist auf den Romplänen von Bufalini und Du Pérac/Lafréry an der Wegkreuzung nördlich des Kolosseums eingezeichnet. (Abb. 107 und 108) So kann sich die Ortsbezeichnung *Domus Nova* innerhalb dieses Gebiets nur auf den Bau der Maxentiusbasilika beziehen.

In einer weiteren Urkunde vom 11. Oktober 1039 wird diese Interpretation bestätigt. Wieder ist von einer *terram vacantem a foris iuxta archum maiorem templi, quod Domus Noba appellatur* die Rede, und zwar wird ein in der ganzen Breite dieses Bogens bis zur Straße führendes Stück vergeben.¹⁹⁸ (Dok. 14) Das einzige Gebäude, das im Rechts-

¹⁹⁵ FEDELE, 1900, 208f. und Nr. XIII.

¹⁹⁶ FLACCOMIO, in: FIORE, 1981, 7f. s. auch Anm. 314 und 315.

¹⁹⁷ BARTOLI, 1909, 225f; HÜLSEN, 1927, 312f. GNOLI, 1968, 46. s. auch Anm. 173.

¹⁹⁸ FEDELE, 1900, 205 f., Nr. XI.

gebiet von S. Maria Nova mehrere Bögen besaß und in der Nähe des sog. *templum Romuli* liegt, ist die Maxentiusbasilika. Offensichtlich hat sich die Bezeichnung *Basilica Nova* im täglichen Sprachgebrauch in veränderter Form tradiert, vermutlich besonders, nachdem die Benennung *Basilica Constantiniana* auf die Lateranskirche übertragen worden war. Die Bestimmung des Bautyps als *Templum Domus Nova* zeigt, dass aufgrund der oben beschriebenen Besonderheiten in der Bauform eine Basilika darin nicht mehr erkannt werden konnte.

Weiterhin lässt die Erwähnung *archum* vermuten, dass nur noch die drei tonnen-gewölbten seitlichen Annexräume standen, da bei dem vollständig erhaltenen Gebäude die Charakterisierung als Bögen nicht sinnvoll gewesen wäre. Die weitere Erwähnung von Weinanbau im Inneren des Bauwerks (*de vinea in templo Domus Nova*) in einer Urkunde von 1070/1071 lässt darüberhinaus den schlechten Zustand des Gebäudes erschließen.¹⁹⁹

Dies würde bedeuten, dass die Maxentiusbasilika schon im 11. Jahrhundert in einem Zustand war, wie ihn die frühesten Romansichten, deren Urfassungen in die Zeit vor 1348 zurückreichen, überliefern.²⁰⁰ Vermutlich hatte das schwere Erdbeben im Jahre 847, bei dem auch die unweit gelegene Kirche S. Maria Antiqua schwere Schäden erlitt, zur weitgehenden Zerstörung der Maxentiusbasilika geführt, woraufhin das Gelände um die Ruine als Gartenareal genutzt wurde.

III.2 Die Rezeption der Maxentiusbasilika und verwandter antiker Bauten in der Architektur des Mittelalters

III.2.1 Rezeption der Gewölbedisposition außerhalb Italiens: Die Abteikirche Saint Philibert in Tournus

Die älteste Kirche, welche die gleiche Gewölbedisposition wie die Maxentiusbasilika aufweist, ist in Burgund, in St. Philibert in Tournus, zu finden.²⁰¹ Dort sieht man diese Disposition von Kreuzgratgewölben, die seitlich von Quertonnen abgestützt werden, im Untergeschoss der zweigeschossigen Vorkirche, die auch als „Galiläa“ bezeichnet werden kann.²⁰² Die nach einem Brand 1006/1007 erneuerte Abteikirche gehört zu den frühesten romanischen, vollständig gewölbten Bauten

¹⁹⁹ FEDELE, 1900, 224 f., Nr. XXIII.

²⁰⁰ Z.B. der Romplan des Taddeo di Bartolo in Siena, Palazzo Pubblico, Sala del Mappamondo. Zur Datierung der Urfassung vgl. FRUTAZ, 1962, 125 und Tf. 149.

²⁰¹ Unabhängig von mir stellte dies auch HENRIET, 2012, 146, in Anmerkung 339, fest.

überhaupt.²⁰³ Das Gewölbe der Galiläa kann mit Hilfe stilistischer, bauarchäologischer und dendrochronologischer Überlegungen in das zweite Viertel des 11. Jahrhunderts datiert werden.²⁰⁴ Beide Geschosse weisen drei Schiffe mit jeweils drei Jochen auf, und massive, aus Bruchsteinen gemauerte Säulen von 1,50 m Durchmesser tragen die jeweiligen Mittelschiffgewölbe. Im Obergeschoss ist die Vorkirche im hohen Mittelschiff durch eine Längstonne mit Gurtentrennung eingewölbt, welche am Gewölbansatz mit hölzernen Zerrbalken (Fälldatum 1140d) ausgesteift ist, einer damals einmaligen, sonst nirgends nachweisbaren Lösung der Stabilisierung.²⁰⁵ Weitgespannte Arkaden öffnen das Mittelschiff in die niedrigen Seitenschiffe sind, deren Halbtonnen an den Jochgrenzen durch Schwibbogen versteift sind. Im Obergaden sorgen jeweils zwei hohe Bogenfenster pro Joch für eine gute Belichtung. An der Ostwand war das Mittelschiff der Vorkirche zur Hauptkirche hin durch eine Apsis mit Altar geschlossen; dieser Teil konnte folglich unabhängig vom Geschehen in der Hauptkirche und vom Untergeschoss liturgisch unabhängig genutzt werden.²⁰⁶

Für unsere Fragstellung interessanter ist jedoch die Wölbung des Untergeschosses der Vorkirche, das als niedrige, dreischiffige Hallenkirche gestaltet ist. Dort stützen die gemauerten Rundpfeiler im Mittelschiff mit Gurten rhythmisierte Kreuzgratgewölbe, in den Seitenschiffen ruhen auf den der Seitenwand vorgelegten Halbsäulen die Schildbogen von Quertonnen. Unterhalb der Quertonnen sind die Seitenschiffjoch untereinander in voller Breite durch Bogenöffnungen verbunden, deren Scheitel in die Quertonnenwölbung einschneiden. Der Anblick der Unterkirche in Tournus bietet ein verblüffend ähnliches Bild, wie es die Maxentiusbasilika oder die ihr verwandten großen Zentralräume der antiken Thermenanlagen geboten haben muss.²⁰⁷ (Abb. 59)

Im Detail kann man auch Unterschiede zu dem antiken Bauwerk feststellen: Die T-förmigen Pfeiler mit vorgelegten monolithen Vollsäulen im Mittelschiff der Maxentiusbasilika wurden in Tournus auf dicke gemauerte Säulen reduziert. Das Ganze

²⁰² Zum Begriff „Galiläa“ s. KRÜGER, 2003, 15-19 und 231-236.

²⁰³ HARTMANN-VIRNICH, 2013, 190-191: Sehr früh und daher noch sehr grob gearbeitet ist die wohl 1009 fertiggestellte Kirche in Canigou; weitere, schon entwickeltere Gewölbebauten dieser Zeit sind die zwischen 1130 und 1150 fertig gestellten Kirchen in Rodes, in Saint-Guilhelm-le-Désert und in Cardona.

²⁰⁴ HENRIET, 2012, 89-105; SAPIN, 2007, 40.

²⁰⁵ Vgl. HARTMANN-VIRNICH, 2013, 190; Nachtrag in HENRIET, 2012, 151-153.

²⁰⁶ HENRIET, 2012, 89-95 und Abb. 118. Diese Apsis wurde später abgebrochen ebenso wie die beiden Treppen, die von den Seitenschiffen der Hauptkirche in das Obergeschoss der Galiläa führten.

²⁰⁷ Man vergleiche die Abbildungen bei HENRIET, 2012, 113, Abb. 145 und MINOPRIO, 1932, Taf. X. Zu den antiken Thermenanlagen s. oben Kap. **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden..**

erhielt in Tournus durch einen Kalkputz, der wie Marmor wirken sollte, einen antikischen Anstrich.²⁰⁸ Ferner sind bei der Maxentiusbasilika die zwischen den Seitenannexen korrespondierenden Rundbogen aus der die Annexräume trennenden Wand herausgeschnitten. In Tournus hingegen spannen sich die unter den Jochen korrespondierenden Bogen in voller Seitenschiff-Breite von den Mittelschiffsäulen zu den Halbsäulenvorlagen an den Seitenwänden. Die Anfänger der Arkadengurte schneiden, anders als bei den antiken Bauwerken, sogar in die Rundstützen ein, ihre Bogenscheitel sind kaum höher als die Kämpfer der Rundstützen und ragen bis in die Gewölbefläche der Quertonnen hinein.²⁰⁹ Die Seitenschiffjoche in Tournus wirken daher nicht so stark gegeneinander abgetrennt wie dies in der Maxentiusbasilika der Fall ist: Während man bei letzterer von drei Annexräumen, die durch Bogendurchbrüche untereinander verbunden sind, sprechen muss, kann man in Tournus die Bezeichnung „Seitenschiff“ durchaus beibehalten, da die einzigen jochtrennenden Elemente in den tiefgezogenen Gewölbeanfänger der Quertonnen bestehen. Es wirkt, als hätte der Architekt von Tournus die wichtigsten Strukturelemente des antiken Vorbilds aufgegriffen und durch die viel kleineren Maße²¹⁰ seines Baus bedingt auf das Nötigste reduziert.

Meiner Meinung nach verfolgte der Architekt durch die Anwendung von Quertonnen in den Seitenschiffen zwei Ziele: Er versuchte – ähnlich wie dies in der Maxentiusbasilika angestrebt wurde – den Schub der Kreuzgewölbe der Mittelschiffjoche abzustützen, um deren auf die Stützpfiler wirkende Gewölbelaast zu erleichtern. Zweitens wollte er die Hauptlast der Seitenschiffgewölbe auf die Gurtbögen der Bogenarkaden zwischen den Seitenschiffjochen und die Seitenwände ablenken, um eine zusätzliche Entlastung der Mittelschiffrundpfiler zu erreichen. Ähnliche Ziele strebten wohl auch die antiken Baumeister an. Bei länggerichteten Tonnen in Seitenschiffen hätte sich die auf den Mittelschiffstützen ruhende Last wesentlich erhöht. Diese Maßnahmen dienten in Tournus offensichtlich dazu, das Untergeschoss als „Sockel“ für das in seiner Höhe recht kühne Gewölbe des Obergeschosses vorzubereiten.²¹¹

Doch wie kam der Architekt auf dieses Gewölbesystem? Die Forschung beschäftigte sich immer wieder mit der Frage nach einem möglichen stilbildenden Einfluss der Klosterkirche von Cluny, wo sich das wichtigste Zentrum der Klosterreform des 10.

²⁰⁸ SAPIN, 2007, 43.

²⁰⁹ HENRIET, 114, Abb. 146.

²¹⁰ SAPIN, 2007, 42, nennt als Maße für das Untergeschoss der Vorkirche 18,80 m Länge auf 13,70 Breite und 7,50 Höhe.

²¹¹ SAPIN, 2007, 42 nennt 12,50 m als Maß für die Höhe des Mittelschiffgewölbes im Obergeschoss der Vorkirche.

und 11. Jahrhunderts befand, das europaweit reformerisch tätig war und dessen Bauvorhaben große Aufmerksamkeit erfuhren.²¹² Von der Klosterkirche der 910 gegründeten Abtei, die zweimal erneuert wurde, einmal unter Abt Maiolus (Cluny II, 981 geweiht) und dann unter Abt Hugo von Semur (Cluny III, 1088 begonnen, 1130 geweiht), ist heute nur noch wenig erhalten. Zu der in diesem Zeitraum interessierenden Kirche von Cluny II geben die Grabungen wenig Anhaltspunkte man hat daher versucht, sich über eventuelle Nachfolgebauten in Folge der Reformtätigkeit Clunys ein Bild zu machen.²¹³ Die aus Grabungsfunden rekonstruierte Vorkirche von Cluny II wies offenbar - anders als in Tournus - rechteckige Pfeiler auf. Eine Wölbung ist Wahrscheinlich, aber die Art kann nicht näher bestimmt werden. Die häufig als Nachfolgebau von Cluny bezeichnete Kirche Paray-le-Monial besitzt eine aus dem 11. Jahrhundert stammende Vorhalle, in der Kreuzpfeiler mit Gurten getrennte Kreuzgratgewölbe stützen.²¹⁴ Es erscheint eher unwahrscheinlich, als dass Cluny II für die Wölbtechnik der Galiläa von Tournus Pate gestanden hat.

Die Wölbungen der Vorkirche von Tournus stehen in der Architektur des 11. Jahrhunderts singular. In den gewölbten Kirchen Burgunds wurden in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts für bedeutende Architekturteile wie Mittelschiffen oder Sanktuarien Längstonnen bevorzugt. Kreuzgewölbe findet man dort eher in sekundären Raumteilen wie Seitenschiffen. Quertonnen²¹⁵ überhaupt und gar als seitliche Abstützung von Kreuzgratgewölben sind nur aus Tournus bekannt. Es passt auch zur unterschiedlichen Nutzung der beiden Geschosse der Galiläa: Das Obergeschoss war geweiht und wurde für sakrale Handlungen, insbesondere im Rahmen der Totenliturgie und –memoria genutzt.²¹⁶ Entsprechend wurde die in Burgund offenbar als höherwertig empfundene Längstonne eingesetzt. Möglicherweise konnte man sich dieses besser als Symbol für das

²¹² Zur Abteikirche von Cluny zusammenfassend SAPIN, 2007, 28-29 (Cluny I und II) sowie 94-99 (Cluny III).

²¹³ Zum Einfluss von Cluny II auf andere Bauten u.a. HARTMANN-VIRNICH, 2013, 183, der beispielsweise mutmaßt, dass die nicht erhaltene Sanktuariumswölbung von Cluny II (Weihe 981) für die veränderten Nachfolgebauten von Paray-le-Monial I, Souvigny I, Romainmotier I und Gigny vorbildlich war und möglicherweise für die Verbreitung einer Wölbung zur Betonung bedeutsamer Teile des Kirchenraums den Ausschlag gab.

²¹⁴ Zum Einfluss von Cluny s. SAPIN, 2007, 128. Die Kirche wurde im 12. Jahrhundert neu errichtet, nur die aus dem 11. Jahrhundert stammende Vorhalle wurde vom Vorgängerbau übernommen. Die Kirche wurde mehrfach stark restauriert.

²¹⁵ Im Mittelschiff der Hauptkirche von St. Philbert in Tournus wurde später aus das Prinzip der Quertonnen zurückgegriffen. Nachdem es während des Baus der dortigen Mittelschiffgewölbe zu technischen Schwierigkeiten kam, wurden um 1070 in die fünf einzelnen Joche des Mittelschiffs eine Quertonne mit Schwibbogentrennung an den Jochgrenzen eingezogen, s. SAPIN, 2007, 43.44; HENRIET, 2012, 75-76 119-122.

²¹⁶ KRÜGER, 2003, 126 und 204-226.

Himmelsgewölbe vorstellen. Das Untergeschoss war hingegen ungeweiht und diente in der Regel als Durchgangsraum zur Hauptkirche und als „statio“ bei Prozessionen, für den Empfang hochstehender Persönlichkeiten und eines Verstorbenen zum Begräbnis auf dem Friedhof, weshalb das seitlich gut abgestützte Kreuzgewölbe als ausreichend erachtet wurde.²¹⁷ HARTMANN-VIRNICH begründet diese originelle Lösung der Wölbungsprobleme überzeugend mit dem „Fehlen verbindlicher Modelle und Erfahrungswerte für die Einwölbung weiter und hoher Räume.“²¹⁸

Könnte der Architekt von Tournus seine Inspiration direkt von den römischen Bauten erhalten haben? In der römisch-antiken Baukunst in Frankreich fehlen ebenfalls Belege für eine solche Gewölbedisposition. Es ist in der Experimentierphase der romanischen Wölbkunst in den ersten Jahrzehnten des 11. Jahrhunderts zu beobachten, dass einander ähnliche architektonische Phänomene oder auch Antikenzitate an weit entfernten Orten etwa gleichzeitig auftauchen.²¹⁹ Sehr häufig ist diese Erscheinung mit den internationalen Beziehungen hochstehender Bauherren zu erklären.²²⁰ Durch das vollständige Fehlen von Quellen aus dem 11. Jahrhundert zum Kloster in Tournus kann in diesem Punkt keine Aussage gemacht werden. Es scheint nicht unwahrscheinlich, dass durch die engen Beziehungen der Klöster und Filialklöster untereinander und mit den kirchlichen Autoritäten in Rom ein Bauherr und vielleicht auch sein Architekt antike Wölbtechniken studieren und für eigene Bauvorhaben verwerten konnte, muss aber hier angesichts der Quellenlage offenbleiben.

III.2.2 Rezeption in der Baukunst außerhalb Italiens: Der Dom St. Maria und St. Stephan in Speyer

Der Zeitpunkt der Zerstörung der Maxentiusbasilika ist auch wichtig im Zusammenhang mit der Frage, inwiefern die einzige, im Mittelschiff kreuzgratgewölbte Basilika der Antike auf die monumentale christliche Kathedralarchitektur des Mittelalters gewirkt haben kann.²²¹

²¹⁷ KRÜGER, 2003, 259-270.

²¹⁸ HARTMANN-VIRNICH, 2013, 190.

²¹⁹ HARTMANN-VIRNICH, 2013, 190 und 195 nennt als Beispiel die Bartholomäuskapelle, die Bischof Meinwerk um 1014 in Paderborn laut Quellen durch griechische Werkleute errichten ließ. Dieser byzantinische Einfluss bestätigt sich, da sie ihre nächste Parallel in der lombardisch-frühromanischen Burgkapelle von Paderna besitzt; s. auch KRÜGER, 2013, 105 und 114-115.

²²⁰ Vgl. HARTMANN-VIRNICH, 2013, 193-194 und 199, der u.a. das Beispiel Wilhelms von Volpiano und Bernwards von Hildesheim schildert.

²²¹ Dies wurde verschiedentlich in der Forschung schon vermutet, s. GRANT, 1970, 161; in ähnlichem Sinne auch DURM, 1905², 626.

Das früheste monumentale kreuzgratgewölbte Mittelschiff einer mittelalterlichen kirchlichen Basilika kennen wir vom Dom in Speyer.²²² (Abb. 114) Es wurde dem schon bestehenden, in den Jahren 1027 bis 1061 errichteten Bau in einer zweiten, von um 1082 bis 1106 währenden Umbauphase unter Kaiser Heinrich IV. hinzugefügt (Speyer II).²²³

Wir wissen nicht, was nach den Zerstörungen der Maxentiusbasilika, wie sie die Dokumente im Archiv von S. Maria Nova spätestens für das Jahr 1039 nahelegen, vom kreuzgewölbten Mittelschiff des Bauwerks noch stand. Eine Vorbildfunktion desselben für das Mittelschiffgewölbe von Speyer kann jedoch höchstens indirekt angenommen werden, da für letztere eindeutig die Form der um 1030 errichteten Kryptengewölbe sowie der etwa gleichzeitigen Seitenschiffgewölbe des Domes aufgegriffen und weiterentwickelt wurde.²²⁴ Dort trägt ein Stützensystem von massiven Pfeilern mit vorgelegten Halbsäulen flache Kreuzgratgewölbe, die an allen vier Jochseiten durch gemauerte sichelförmige Gurtbögen getrennt sind.²²⁵ (Abb. 115) Bei der Maxentiusbasilika weisen die noch vorhandenen Kreuzgewölbereste des Mittelschiffs auf keine aufgemauerte Gurtentrennung der Kreuzgewölbe hin.²²⁶ Allerdings wiesen die Saumlinien der einzelnen Kreuzgewölbe stuckierte Ornamentbänder auf (Abb. 59), die zumindest optisch den Eindruck einer Rahmung der Kreuzgewölbe hervorriefen.²²⁷

Große Unterschiede bestanden in der konstruktiven Ausformung der Speyerer Mittelschiffgewölbe zu denen der Antike. Das römische Kreuzgewölbe erhob sich allgemein meist über einem quadratischen Grundriss und stellte die Durchdringung zweier gleich hoher Tonnen dar, wobei die Scheitel der wandseitigen Schildbögen sowie die der Gewölbebögen an den Jochübergängen als auch die Scheitel der Kreuzkappen von gleicher Höhe sind.²²⁸ Dadurch gehen die Kreuzgewölbe an den Jochgrenzen nahtlos ineinander

²²² HEITZ, 1982, 25-27; NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 14, 18-21; MÜLLER, in: MÜLLER/UNTERMANN/WINTERFELD (Hgg.), 2013, 19 und 29. Während Seiten- und Querschiffwölbungen schon im 10. Jahrhundert vorkommen, sind Mittelschiffgewölbe von monumentalen Ausmaßen erst im 11. Jahrhundert nachzuweisen. Bis dahin wagte man nach NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 18, nur Kreuzgewölbe von geringer Spannweite.

²²³ WINTERFELD, in: DIE SALIER. MACHT IM WANDEL, 2011, Bd. 1, 193-201; WINTERFELD, 1996, 55, 66: Wenig später wird dann in der Kathedrale von Durham das erste Kreuzrippengewölbe in die mittelalterliche Architektur eingeführt.

²²⁴ NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 19-20.

²²⁵ WINTERFELD, 1996, 55, Abb. 17 und 23; NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 18-21.

²²⁶ Heute zu sehen am herabgestürzten Kreuzgewölbefragment im Mittelschiff der Maxentiusbasilika; man betrachte ferner die Darstellung des Konstruktionssystems der Kreuzgewölbeansätze der Maxentiusbasilika bei MINOPRIO, 1932, 20, Abb. 15.

²²⁷ Dies kommt in der Rekonstruktion von MINOPRIO, 1932, Tf. VIII und IX zum Ausdruck.

²²⁸ NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 10-11 und Abb. 3.

über, wodurch der Eindruck eines einheitlich durchlaufenden Gewölbes entsteht.²²⁹ Diese Wirkung kann man heute noch am ehemaligen Frigidarium der Diokletiansthermen in Rom nachvollziehen, in das die Kirche S. Maria degli Angeli eingebaut wurde.²³⁰ (Abb. 111) In den Speyerer Gewölben wirken die jochtrennenden Gurt- und Schildbögen wie ein Rahmen und betonen den additiven Charakter aneinander gefügter Raumzellen. Dieser Eindruck wird bei den Speyerer Mittelschiffgewölben durch einen kräftigen Bogenstich und eine starke Busung der Gewölbekappen verstärkt, denn dadurch fielen die Gewölbelinien vom Gewölbescheitel zu allen vier Jochgrenzen hin bogenförmig ab, wodurch die Kreuzgewölbe eine kuppelähnliche Kontur erhielten.²³¹ Der Raumeindruck wird durch die gleichförmige Aneinanderreihung einzelner, durch Gurten gerahmter, kuppelartig gewölbter Joche rhythmisiert. Der geschlossene Wölbeindruck, den die antiken Kreuzgewölbe hervorriefen, ging verloren. In den konstruktiven Details haben die romanischen Kreuzgratgewölbe nur noch wenig mit ihren antiken Vorbildern gemein.

Die Einführung von Kreuzgratgewölben in kirchlichen Mittelschiffen scheint eher eine eigenständige Entwicklung im Zuge der steigenden Tendenz, Kirchen dauerhaft und vollständig mit Stein einzuwölben, zu sein: Ab der Mitte des 11. Jahrhunderts sind in Burgund die ersten Mittelschiffe mit Tonnengewölben größeren Ausmaßes nachweisbar, bevor unter Anregung von Kreuzgratgewölben geringerer Größe, wie sie bereits seit karolingischer Zeit in Westwerken und Hallenkrypten²³² zur Anwendung gekommen waren, die Monumentalisierung von Speyer II vonstatten ging. Man hatte sich möglicherweise nur ganz allgemein an der monumentalen Dimension und den stuckierten Ornamentbändern zwischen den Kreuzgratgewölben der antiken Vorbilder orientiert.

Ob es vor Speyer II Kreuzgewölbe großer Spannweite in christlichen Kirchen gab, kann in der Forschung nicht eindeutig geklärt werden. Die vielfach geäußerte Vermutung, dass die Klosterkirche von Cluny als wegweisender Bau für die Architektur der cluniazensischen Reformklöster auch für die kaiserliche Stiftung in Speyer vorbildhaft

²²⁹ NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 11 und Abb. 4.

²³⁰ Den Zustand des Frigidariumsgewölbes vor und nach der zwischen 1561 und 1564 erfolgten Umwandlung in die Kirche nach Michelangelos Plänen kann man auf Zeichnungen sehen, vgl. ARGAN/CONTARDI, 1990, 354-357 sehen.

²³¹ NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 20-21 und Abb. 16. Eine anschauliche Erklärung der konstruktiven Voraussetzungen von Kreuzgewölben mit geradem Stich, mit Bogenstich und mit Busung findet sich dort 14-16 und Abb. 9.

²³² Kreuzgratgewölbte Hallenkrypten, die von Pfeilern mit Wandvorlagen und Säulenstellungen wie in Speyer gestützt werden, kommen bereits in den Kathedralen von Clermont (um 1000-1020) und in Auxerre (1023-vor 1035) sowie in den Klosterkirchen von Tournus (1009-1019) und Orléans, St. Aignan (Weihe 1029) vor. Vgl. HARTMANN-VIRNICH, 2013, 190-191. Ferner in Auxerre, St. Germain (Krypta zwischen 841 und 856 erbaut; s. Anm. 191) und Florenz, S. Miniato (1013/14

war, lässt sich durch mangelnde Anhaltspunkte in dem stark zerstörten Gebäude nur schlecht untermauern.²³³ Ob es Einflüsse des 1088 begonnen und 1130 geweihten Neubaus der dritten Klosterkirche von Cluny (Cluny III) auf den Umbau des Speyerer Doms unter Heinrich IV. (Speyer II) gab, könnte aufgrund der zeitlichen Nähe erwogen werden, obwohl der Baubeginn von Speyer II um wenige Jahre früher anzusetzen ist. Von Cluny III sind nur der südliche Querhausarm und ein Teil der Vorkirche erhalten, das Übrige lässt sich nur durch Zeichnungen aus dem 18. Jahrhundert und anhand von Nachfolgebauten erschließen.²³⁴ Demnach war das Mittelschiff von Cluny III mit einer Gurtentonne eingewölbt, in den Seitenschiffen scheint es spitzbogige Rippengewölbe gegeben zu haben.²³⁵ Das gesamte Stützensystem des Mittelschiffs folgt anderen Formvorstellungen wie das in Speyer II: Dabei prägten den Eindruck von Cluny III die dreigeschossig angelegten, kannelierten Pilastervorlagen, welche durchlaufende horizontale Gesimse stützten,²³⁶ sowie die markante doppelgeschossige Triforiumszone oberhalb der Spitzarkaden. Der Eindruck des Mittelschiffs von Speyer II wird vom Wechsel der doppelgeschossigen Halbsäulenvorlagen mit sehr schmalen, hohen, ohne Unterbrechung durchlaufenden Säulendiensten und durch die hohen Blendarkaden bestimmt. Es gibt in Speyer II keine Triforiumszone, keine Spitzbögen. Rundbogenformen beherrschen die Wahrnehmung. So unterschiedlich wie die Bauaufgabe sind auch die Vorbilder der beiden Bauten. Während Speyer II den Umbau einer kaiserlichen Grab- und Memorialkirche darstellt, handelt es sich bei Cluny III um eine Klosterkirche mit stark angewachsener

gegründet; s. Anm. 245).

²³³ S. Anm. 212. Zum Vergleich Cluny und Speyer: SAUERLÄNDER, 1973, 9-31. HARTMANN-VIRNICH, 2013, 183, mutmaßt, dass die nicht erhaltene Sanktuariumswölbung von Cluny II (Weihe 981) möglicherweise für die Verbreitung einer Wölbung zur Betonung bedeutsamer Teile des Kirchenraums den Ausschlag gab. In Speyer I war vermutlich nicht die ganze Kirche eingewölbt, sondern das Mittelschiff ursprünglich mit einer hölzernen Flachdecke gedeckt – aber auch da gibt es Gegenstimmen, die hierfür eine Gurtentonne annehmen (HORN, in: MÜLLER/UNTERMANN/WINTERFELD, 2013, 158-181, bes. 171-173). HARTMANN-VIRNICH, 2013, 186-187, betont meines Erachtens zurecht, dass in Speyer I eine Vollwölbung der Kirche wohl nur aufgrund der monumentalen Dimensionen nicht in Angriff genommen wurde. In Cluny II waren die Größenverhältnisse sehr viel geringer als in Speyer I, vgl. SAUERLÄNDER, 1973, 11. Eine Betonung des Sanktuariums durch eine Wölbung als Kirchenteil mit höherwertiger Bedeutung wurde in Speyer I jedoch auf eigenständige Weise verwirklicht und hat wohl nichts mit Cluny II zu tun.

²³⁴ SAPIN, 2007, 94-99; SAUERLÄNDER, 1973, 9-15.

²³⁵ So geht es aus der Zeichnung des Innenraums von Cluny III hervor, die um 1770/80 von Jean-Baptiste Lallemand gefertigt wurde, siehe Stratford in: MÜLLER/UNTERMANN/WINTERFELD, 2013, 39, Abb. 5.

²³⁶ Dieses Motiv wurde der Architektur antiker Stadttore, die im Burgund und im Süden Frankreichs noch recht zahlreich erhalten waren, entlehnt, vgl. Stratford, in: MÜLLER/UNTERMANN/WINTERFELD, 2013, 41, Abb. 7.

Gemeinschaft von Mönchen und Laienbrüdern verschiedener Grade, die allein päpstlicher Aufsicht unterstellt und darüber hinaus noch durch Reliquien der Apostelfürsten Petrus und Paulus gewürdigt worden war. Eine betonte Orientierung an altrömischer christlicher Architektur wie den Alt-St. Peter oder San Paolo fuori le Mura in Rom scheint mir in Cluny III eher angestrebt zu sein als eine Visualisierung antik-imperialer Ansprüche im politischen Bereich.²³⁷

Gleichwohl weist der Kaiserdom in Speyer zahlreiche Merkmale antiker Architektur auf, so dass die Frage nach ihrem Einfluss berechtigt ist. Bei genauerer Betrachtung ist ein bewusster Rückgriff auf Bauformen der konstantinischen Bauten in Trier festzustellen: Der Wandaufriß von Mittelschiff und Seitenschiffen des Speyerer Domes ist bezüglich der tief eingeschnittenen Wandpfeilerarkaden, die große Rundbogenfenster einschließen, an der Außengliederung der konstantinischen Trierer Kaiserbasilika orientiert,²³⁸ während das Motiv der den Pfeilern vorgeblendeten Halbsäulen mit Würfelkapitellen dem antiken Theatermotiv - in Trier mit den dem Speyerer Würfelkapitell ähnlichen Polsterkapitellen - der Trierer Porta Nigra abgeleitet ist.²³⁹ Auf diese Weise beabsichtigte das salische Herrscherhaus, dem der Speyerer Dom auch als Grablege diente, seinen Anspruch auf die Nachfolge des ersten christlichen Kaisers Konstantin und der römischen Caesaren zu visualisieren. Dem Problem der Umsetzung des erstrebten antikischen Stilpräges versuchten sie durch Verpflichtung oberitalienischer und auch toskanischer Werkstätten, die in der Ausführung antikisierenden Bauschmucks geübt waren, zu begegnen.²⁴⁰ Besonders die kompositen Kapitelle des Speyerer Mittelschiffes zeigen italienischen Einfluss und sind möglicherweise auch als Verweis auf den kaiserlich-römischen Anspruch zu deuten.²⁴¹ (Abb. 117) Stilistisch stehen sie den Kapitellen von S. Miniato al Monte in Florenz nahe,²⁴² besonders denen der vor 1077 fertiggestellten Fassade.²⁴³ (Abb. 118) Eine weitere Parallele zu Speyer bilden die 1013/1014 begonnen

²³⁷ SAUERLÄNDER, 1973, 20, zitiert hier eine Äußerung von SCHÜRENBERG, die in der „klassischen Dekoration“ ein „Sinnbild für die imperialen Ansprüche“ des Klosters „im geistigen und politischen Bereich“. SAUERLÄNDER teilt diese Meinung nicht, aber er befürwortet, dass in Cluny III die Allusionen auf die christliche Antike die Herrschaftsansprüche der christlichen „monarchia monachorum“ verkörpert.

²³⁸ KLOTZ, 1991, 12, Abb. 105 und 106.

²³⁹ KLOTZ, 1996, 31, Abb. 1 und 2.

²⁴⁰ WINTERFELD, 1996, 115.

²⁴¹ BANDMANN, 1951, 230-233. Eine Überprüfung der antiken Kapitellskulptur in deutschen Landen anhand der Abbildungen in KÄHLER, 1939, führte zu einem negativen Ergebnis. Der italienische Einfluß ist damit unumstritten.

²⁴² BANDMANN, 1951, 230-233.

²⁴³ vgl. GUERRIERI/BERTI/LEONARDI, 1988, Abb. 95-101; zur Datierung vgl. JACOBSEN, 1980, 225-

Kryptengewölbe dieser Florentiner Kirche,²⁴⁴ deren allseitig die kreuzgratgewölbten Joche begrenzenden Gurtbogen denen der im Jahre 1041 geweihten Speyerer Confessio sehr ähnlich sind.²⁴⁵ (Abb. 116) Die Bezüge zwischen dem Speyerer Dombau und italienischen Bauten sind sicherlich beabsichtigt. Mit der Dombauleitung wurden mit Benno von Osnabrück und Otto von Bamberg zwei Persönlichkeiten beauftragt, die nachweislich in Italien weilten und Beziehungen dorthin hatten.²⁴⁶ Das in Speyer aufgrund der besonderen Bausituation erfundene „gebundene System“ wird hingegen bald darauf in Oberitalien aufgegriffen und zeigt den künstlerischen Austausch der ortsansässigen Werkleute mit den italienischen Mitarbeitern innerhalb der kaiserlichen Bauhütten.²⁴⁷ Auch die „Wiedergewinnung der antiken Großquadertechnik in verschiedenen Entwicklungsstufen“²⁴⁸ weist auf eine Antikenrezeption, die nicht nur aus ästhetischem Forminteresse an die Monumentalität antiker Baukunst anknüpfte, sondern auch die historische Größe des Imperium Romanum vor Augen erstehen lassen sollte.

Im Vergleich zum Umgang mit der Antike in der Epoche Karls des Großen, der durch Zitat von Bauten bedeutender Residenzen die Gleichstellung mit dem wichtigsten Machthaber seiner Zeit, dem byzantinischen Kaiser, anstrebte und sich als römischer „Augustus“ legitimieren wollte,²⁴⁹ ist unter dem frühen salischen Kaiserhaus eine Konzentration auf Vorbilder heimischer Antike und eine Betonung der nordalpinen Herrschertadition festzustellen. In der panegyrischen Literatur Heinrichs IV. wird in der Äußerung, der Kaiserdom in Speyer sei über alle Unternehmungen der Könige des Altertums würdig, sogar ein gewisses Wetteifern mit den römischen Caesaren laut.²⁵⁰ Die Legitimation als

227.

²⁴⁴ Die Datierung von S. Miniato al Monte und seiner Krypta ist umstritten. Zahlreiche Indizien weisen jedoch darauf hin, dass das überlieferte Gründungsdatum von 1018 auch tatsächlich den Baubeginn der Kirche bezeichnet, deren Bauzeit sich dann bis in die 1060er Jahre hinzog (vgl. JACOBSEN, 1980, 225-243).

²⁴⁵ Zur Datierung der Speyerer Krypta vgl. WINTERFELD, 1996, 105. KLOTZ, 1996, 33, bezeichnet Speyer als den ältesten Bau mit Gurtentrennung an allen vier Seiten zwischen den einzelnen Jochen. Akzeptiert man eine frühe Datierung für die Krypta von S. Miniato, muss diese Aussage relativiert werden. Vorläufer für die Gurtentrennung zwischen Kreuzgratgewölben sind in der karolingischen Krypta von St. Germain in Auxerre erhalten, wo die Gurten allerdings nicht an allen vier Jochseiten eingezogen sind.

²⁴⁶ HEIDRICH, 1991, 198-199; auch HARTMANN-VIRNICH, 2013, legt nahe, dass Ideentransfer im Gewölbebau des ottonisch-salischen Herrschaftsraumes mit Oberitalien über kirchenpolitische Beziehungen begünstigt wurde.

²⁴⁷ WINTERFELD, 1996, 105.

²⁴⁸ WINTERFELD, 1996, 65. Vorläufer zu dieser Technik sind in Aachen und Lorsch erhalten.

²⁴⁹ SCHNEIDMÜLLER, 2006, 23-33.

²⁵⁰ *“Illi famoso Spirensi monasterio ... mira mole et sculptili opere complevit, ut hoc opus super omnia regum antiquorum opera laude et admiratione dignum sit.”* So lautet eine Äußerung über den Speyerer Dom in der Vita Henrici, cap. 1 s. Eberhard, 1899, 10; vgl. BANDMANN, 1951, 233.

„römischer“ Kaiser war für die Salier nicht mehr so zwingend. Vor dem Hintergrund der überwundenen Auseinandersetzungen mit dem Papsttum im Investiturstreit und mit zwei Gegenkönigen scheint die eigenständige und innovative Rezeption vorwiegend einheimischer konstantinischer Bauten als Hinweis auf die lange bestehende Tradition eines sakralen Kaisertums nördlich der Alpen und auf die eigene Herrscherdynastie Heinrichs IV., als deren Grablege der Speyerer Dom diente, hinzuweisen.²⁵¹

III.3 Antikenrezeption bei mittelalterlichen Kreuzgratgewölben, Kreuzrippengewölben und Strebewerk

III.3.1 Antikenrezeption in der Kirchenarchitektur der Lombardei des 11. und 12. Jahrhunderts

Die Bedeutung der Maxentiusbasilika und besonders der Thermen für die lombardische Kirchenarchitektur wurde zum erstenmal von RIVOIRA herausgearbeitet.²⁵² Er vermutete, dass bei lombardischen Kirchen des 11. Jahrhunderts die auf dem Dach der Seitenschiffe befindlichen Strebebögen, die den Schub der höheren Mittelschiffgewölbe auf die Außenwände ableiten, nach dem Vorbild dieser antiken Gewölbebauten gestaltet wurden. Die frühesten mittelalterlichen Dachstreben dieser Art sind an der 1096/97 gegründeten Kirche S. Babila in Mailand erhalten, wo sie den Schub der inneren Transversalbögen der Tonnengewölbe des Mittelschiffes über die Pultdächer der Seitenschiffe auf die Wandstrebe Pfeiler an den Seitenschiffaußenwänden ableiten.²⁵³ (Abb. 119) RIVOIRA vermutete, dass das Mittelschiff von S. Babila ursprünglich ebenfalls Kreuzgratgewölbe entsprechend den Seitenschiffen der Kirche erhalten sollte, wie es auch dem antiken Vorbild entspräche.²⁵⁴ Im ursprünglichen Entwurf von S. Babila wäre somit das antike System von Kreuzgewölbe, Dachverstrebung und Außenwandstrebe Pfeiler der Diokletiansthermen übernommen worden. (Abb. 120) Auf die Richtigkeit dieser These

²⁵¹ Vgl. auch: MÜLLER, in: MÜLLER/UNTERMANN/WINTERFELD, 2013, 32.

²⁵² RIVOIRA, I, 1910, 78-81.

²⁵³ RIVOIRA datierte die Kirche aus stilistischen Gründen in den Anfang des 11. Jahrhunderts. Neuere Archivalfunde ergaben die spätere Datierung, wonach der Ausgangspunkt für den Neubau der Kirche in einer Predigt Papst Urbans II. in Mailand im Jahr 1096 lag, vgl. FRANCO FIORIO, 1985, 182 und seit neuestem CASANELLI/PIVA, 2011, 41-42. Die Kirche wurde im 17. Jahrhundert eingreifend verändert und nochmals nach 1880 in einer Restaurierung in neoromanischem Stil erneuert. Einzig die Vierung mit der achteckigen Trompenkuppel wurde in der ursprünglichen Struktur belassen. Das ursprüngliche Strebensystem von Dach- und Wandstreben wird jedoch von einer Zeichnung aus der Zeit um 1575 bezeugt, die eine Außenansicht der Nordseite der Kirche zeigt.

²⁵⁴ RIVOIRA, I, 1910, 202.

deuten auch die Formen der Bündelpfeiler im Mittelschiff der Kirche hin, in deren Ecken Viertelsäulen zur Aufnahme der Kreuzgratgewölbeanfänger dienen sollten, und die durch den Einbau des Tonnengewölbes funktionslos wurden.²⁵⁵ Die Baumeister der Kirche änderten zwar den ursprünglichen Plan, übernahmen aber das äußere Verstrebuungs- und Stützsystem des antiken Vorbildes, um der in dieser Phase des lombardischen Kirchenbaus gerade „modernen“ Wölbform des Tonnengewölbes mehr statische Sicherheit zu verleihen.²⁵⁶ Das Architekturelement der Strebepfeiler an den Außenwänden der Seitenschiffe kennen wir in der Antike nur von den Umfassungsmauern des Frigidariums der Diokletiansthermen, wo in diesen Wandstrebepfeilern der Außenwände die Treppentürme verborgen sind.²⁵⁷ Die Maxentiusbasilika besitzt keine solchen Wandstrebepfeiler an den Außenwänden, vermutlich aus ästhetischen Gründen, da sie als freistehendes Gebäude konzipiert war.

Auch die Kirche S. Sigismondo in Rivolta d'Adda, die neueren Forschungen zufolge um 1120 neue Gewölbe erhielt,²⁵⁸ besitzt Strebepfeiler auf den Seitenschiffdächern, die im Gegensatz zu denen von S. Babila mit Öffnungen versehen sind und daher denen der antiken Vorbilder noch näher kommen. Die Strebepfeiler wurden während der Restaurierungsarbeiten von 1902-1906 verändert; ihren ursprünglichen Zustand kann man jedoch auf einem Foto aus dem Jahr 1894 erkennen.²⁵⁹ Dort sind die Dachstreben wesentlich kürzer und haben keine Verbindung zu den Strebepfeilern an die Seitenwänden der Kirche. Sie kommen so dem antiken Vorbilder der Maxentiusbasilika noch näher. Die Kirche in Rivolta d'Adda weist im Unterschied zu S. Babila Kreuzrippengewölbe im Mittelschiff auf.²⁶⁰ (Abb. 121 und 122) Sie steht damit in der Tradition lombardischer Kirchen der sog. „Mailänder Bautengruppe“, bei der die ältesten Kreuzrippengewölbe Anfang des 12. Jahrhunderts, und zwar höchstwahrscheinlich zum erstenmal in der nach einem Brand 1071 wiederaufgebauten Kirche S. Nazaro in Mailand, auftauchten.²⁶¹ Deren

²⁵⁵ RIVOIRA, I, 1910, 199, Abb. 283; vgl. auch BRUCHER, 1987, 57.

²⁵⁶ Dieses Prinzip scheint in späterer Zeit auch in der Abteikirche von Cluny III erkannt worden zu sein, als nach Einsturz des Tonnengewölbes im Mittelschiff um 1125-1130 ein neues Gewölbe errichtet wurde, das durch ähnliche, mit Bogen versehene Verstrebuungen auf den Dächern der Seitenschiffe abgestützt wurde, wie wir sie von S. Babila in Mailand und S. Sigismondo in Rivolta d'Adda her kennen (vgl. PRACHE, 1976, 39, Abb. 8).

²⁵⁷ RIVOIRA, I, 1910, 76-77, Abb. 116-118.

²⁵⁸ Zur neuen Datierung der Kirche in Rivolta d'Adda vgl. MARINI, 1984, 5-26. Zur Revision der Datierungen der gesamten, in der Nachfolge der Mailänder Kirchen stehenden lombardischen Bautengruppe vgl. MCKINNE, 1985. Neuerdings: CASANELLI/PIVA, 2011, 260-263.

²⁵⁹ MARINI, 1984, 15, Abb. 24.

²⁶⁰ CHIERICI, 1978, Abb. 23.

²⁶¹ Die von BRUCHER, 1987, 49-57 referierte Datierung der frühesten Kreuzrippengewölbe der Kirche S.

Bandrippengewölbe waren vermutlich um 1112 in Arbeit.²⁶² Noch älter sind die Rippengewölbe in lombardischen Chorapsiden.²⁶³ Diese Frage ist nicht ohne Bedeutung, da RIVOIRA den Ursprung des lombardischen Kreuzrippengewölbes wiederum auf die Diokletiansthermen und die Maxentiusbasilika zurückführt.²⁶⁴

In der Technik der antiken Kreuzgewölbe und der lombardischen Kreuzrippengewölbe sind jedoch einige Unterschiede festzustellen, deren Zusammenhang zu bewerten ist. In der spätantiken Kreuzgewölbetechnik wurden zunächst oberhalb eines Lehrgerüsts die Graten der Kreuzgewölbe mit zwei parallel gesetzten Ziegelreihen, die in regelmäßigen Abständen durch größere „Binderziegel“ miteinander verbunden sind, gesetzt, und die Gewölbesegele anschließend mit Zement gefüllt.²⁶⁵ (Abb. 123 und 124) Diese Rippen sind jedoch konstruktiver Art, sie wurden anschließend verputzt und treten nicht als markant vorspringende Profile in Erscheinung wie bei den romanischen Rippengewölben.

Eine nicht unwichtige Gemeinsamkeit zwischen den antiken Kreuzgewölben mit frühen lombardischen Kreuzrippenwölbungen besteht jedoch in dem bandförmigen Aussehen der Rippenformationen und in der Technik, dass nur einer der Rippenbogen als vollständiger Bogen durchgemauert ist, während der andere quasi in zwei sphärische Hälften geteilt erscheint, die im Gewölbeschluss am Bogenscheitel des durchgemauerten ersten Bogens anstoßen. Die konstruktiven Bandrippen bilden folglich keinen echten Schlussstein (Abb. 124).²⁶⁶

Die lombardischen Baumeister könnten folglich durch genaues Studium des Konstruktionssystems der römischen Kreuzgratgewölbe die Anregung für das Grundprinzip der Rippenwölbung erhalten haben und entwickelten auf dieser Basis ein eigenes System. Zu diesem Zweck mussten sie die stadtrömischen Bauten untersuchen, da, wie CHOISY beobachtete, dieses Rippensystem in der antiken Baukunst nur in der Stadt

Lorenzo in Mailand wurde inzwischen von NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 25-26, revidiert.

²⁶² In dieses Jahr datiert eine Stiftung für die Fertigstellung des Baus. Kurze Zeit später wurden die Bandrippengewölbe im Narthex von S. Ambrogio in Mailand errichtet, siehe NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 25.

²⁶³ Das älteste Beispiel ist in der Kirche S. Abbondio in Como erhalten, die 1095 geweiht wurde, s. NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 24-25.

²⁶⁴ RIVOIRA, 1910, 78; 201.

²⁶⁵ Eine ausführliche Beschreibung dieser Technik liefert CHOISY, I, 1964, 416-417 und Abb. 12. Eine Beschreibung speziell der Kreuzgewölbe der Maxentiusbasilika bei MINOPRIO, 1932, 22. Die Abbildung eines Kreuzgewölbes der Diokletiansthermen mit gut sichtbarem Konstruktionssystem bei RIVOIRA, 1910, 80, Abb. 123.

²⁶⁶ Vgl. die Beschreibung bei NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 24 und die Abbildung eines Kreuzgewölbes der Diokletiansthermen bei RIVOIRA, 1910, 80, Abb. 123.

Rom und ihrer unmittelbaren Umgebung anzutreffen ist.²⁶⁷ Interessant ist die Tatsache, dass etwa zur gleichen Zeit wie in Mailand auch im Transept des Speyerer Doms sehr ähnliche Bandrippengewölbe eingezogen wurden.²⁶⁸

Inzwischen revidiert werden muss die These, dass die frühen Kreuzrippengewölbe normannischer Kirchen die lombardischen Wölbformen beeinflusst haben.²⁶⁹ Demnach hätte ein normannischer Architekt, der um 1120 in Lessay tätig war, später in S. Ambrogio in Mailand mitgearbeitet und für die Einführung der Rippengewölbe in die Lombardei gesorgt.

Abgesehen von der Tatsache, dass durch den oben genannten Archivfund die Kreuzrippengewölbe der „Mailänder Gruppe“ inzwischen ziemlich sicher in den Anfang des 12. Jahrhunderts datiert werden können, sind sie auch von gänzlich anderen konstruktiven Voraussetzungen bestimmt als die normannischen Kreuzrippengewölbe.²⁷⁰ Dies zeigt schon der Vergleich mit den ältesten, recht genau datierbaren anglonormannischen Kreuzrippengewölben in England, denen der Kathedrale von Durham: Dem Verlauf des im Jahre 1093 abgebrochenen und neu begonnenen Baus entsprechend wurden vermutlich um 1102 – möglicherweise auch später – die ersten Kreuzrippengewölbe in die Chorseitenschiffe eingezogen, in das Chormittelschiff um 1108.²⁷¹ Die Form der Rippen in der Art eines Rundprofils auf Rechteckrücklagen wurde offensichtlich den Archivoltten der Türen nachempfunden, sie leitet sich folglich vom Bauschmuck ab.²⁷² Ihre Funktion wurde von den Baumeistern als rein dekorativ verstanden,²⁷³ im Gegensatz zu den Kreuzrippengewölben der „Mailänder Bautengruppe“, wo die Rippen eine statisch-konstruktive Funktion erfüllen: Bei S. Ambrogio in Mailand war das Mittelschiff derart breit angelegt, dass schon eine Wölbung an sich ein Wagnis darstellte. Diesem Risiko versuchte man unter anderem durch die kuppelartige Gestaltung der Gewölbe zu begegnen, indem man den Scheitelpunkt sehr hoch ansetzte, und eben auch durch Verstärkung der „neuralgischen“ Punkte, der Gewölbegrate, durch Rippen. Die Rippengewölbetradition der beiden Kulturlandschaften speist sich aus verschiedenen

²⁶⁷ CHOISY, I, 1964, 416.

²⁶⁸ NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 26 und 28, Abb. 21.

²⁶⁹ JAMES, 1992/1993, 5-6.

²⁷⁰ BRUCHER, 1987, 53-54; BONEY, 1976, 15-25. NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 25-26.

²⁷¹ JAMES, 1983, 143-145; s. auch NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 30-31. Die Hochchorgewölbe wurden im 13. Jahrhundert in gotischen Formen ersetzt.

²⁷² NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 66 und 33, Abb. 27.

²⁷³ JAMES, 1983, 143-145; HEARN, 1994, 498; NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 66.

Quellen.²⁷⁴

Diese Konstruktionsart könnten die lombardischen Baumeister nicht nur in den antiken Kreuzgewölben Roms studiert haben, sondern gleichfalls in den römischen Kuppelbauten, wie z.B. dem sog. Tempel der Minerva Medica.²⁷⁵ Zeichnungen und Stiche dieses früh erdbebengeschädigten Bauwerks zeigen, dass die zehn radial angelegten, die Kuppel stützenden Ziegelrippen lange Zeit bloß lagen und die Struktur ihrer Bauweise gut sichtbar war. (Abb. 125) Das Studium dieses Bauwerks könnte ebenfalls für die kuppelartige Struktur der lombardischen Gewölbe ausschlaggebend gewesen sein. Auch die herabgestürzten und in situ verbliebenen Gewölbefragmente des Mittelschiffes der Maxentiusbasilika könnten die Untersuchung der Bauweise antiker Kreuzgewölbe im 11. Jahrhundert erleichtert haben. Schon die Bandform der lombardischen Kreuzgewölberippen erinnert an die antiken, doppelreihigen, strukturellen Ziegelrippen. Auch der Hinweis RIVOIRAS auf die Parallele der Strebepfeiler lombardischer Kirchen mit denen der Diokletiansthermen bei San Babila bzw. der Maxentiusbasilika in Rivolta d'Adda verstärkt den Eindruck einer Antikenrezeption.

Ein Kriterium für diese Romrezeption in der Lombardei dürfte gewesen sein, dass die antiken Gewölbebauten Roms immer noch zu den monumentalsten der westlichen Welt zählten und sich ihre über lange Enfiladen erstreckenden Kreuzgewölbereihen problemlos auf die Joche von Kirchenbasiliken übertragen ließen. Gerade im 11. und 12. Jahrhundert befanden sich die lombardischen Baumeister in einer experimentierfreudigen Phase, in der sie verschiedene Wölbformen an ihren Kirchenbauten ausprobierten. Manchmal fanden während ein- und desselben Bauvorhabens mehrere Planwechsel bezüglich der Gewölbeformen statt.²⁷⁶

Interessant ist das Faktum, dass etwa um die gleiche Zeit wie in S. Ambrogio auch in das Querhaus des Speyerer Doms Bandrippengewölbe eingezogen wurden. Sie zeigt einmal mehr sowohl die „Vorreiterrolle [von Speyer II] im monumentalen Gewölbebau“²⁷⁷ als auch den Austausch bzw. die Zusammenarbeit der Speyerer Bauleute

²⁷⁴ NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 28-30, beobachteten, dass im anglonormannischen den monumentalen Rippenwölbungen Vorformen kleineren Formats in Krypten und Kapellen vorausgingen, wie z.B. in den Apsiskalotten der Prioratskirche von Christchurch (1087 begonnen). Im Gegensatz zu den lombardischen Apsiskalotten greifen erstere das Prinzip römischer Schirmkuppeln auf, während die lombardischen ihre kalbkuppelige Form bewahren. Für die ältesten Kreuzrippen in der Kathedrale von Durham, die sich in den Chorseitenschiffen befinden, gibt es Vorläufer, bei denen die Rippen aufgemalt sind, z.B. in der Kathedrale von Lincoln. Auch dieses Faktum spricht für den dekorativen Charakter der Rippengewölbe von Durham, vgl. HEARN, 1994, 487.

²⁷⁵ vgl. NASH, II, 1962, 127-129. RASCH, 1989, 31, Abb. 28.

²⁷⁶ BRUCHER, 1987, 49-78, besonders 52-53, 57.

²⁷⁷ NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 26.

mit oberitalienischen Werkstätten²⁷⁸ – wobei einmal die oberrheinische Werkgruppe, einmal die oberitalienische Equipe der anderen innovativ voranging –²⁷⁹ und ihr gemeinsames Interesse für die antike Baukunst.

Auch der damals ehrgeizigste Monumentalbau des Mittelalters, die Abteikirche von Cluny, wies in den Seitenschiffen des Langhauses Kreuzrippengewölbe auf, wenn man die aus dem 18. Jahrhundert erhaltenen Zeichnungen dieser inzwischen verschwundenen Gebäudepartie richtig interpretiert.²⁸⁰ Diese sind allerdings von spitzbogiger Form und ähneln damit wohl den um 1120/25 gebauten Kreuzrippengewölben der Westvorhalle der Abteikirche von Moissac in Okzitanien.²⁸¹ Dort kann man die spitzbogige Kontur der Kreuzrippen sehr gut erkennen.²⁸² Spitzbögen waren damals ein traditionelles Element der arabischen Architektur und man vermutet eine Formenwanderung über Einflüsse aus den ehemals arabisch besetzten Gebieten wie Spanien und Sizilien. Besonders die normannische Kunst könnte nach der Eroberung Süditaliens und Siziliens solche Einflüsse aufgenommen haben. Da etwa gleichzeitig wie im 1121 geweihten Cluny III und in Moissac im Mittelschiff der Kathedrale von Durham, das zwischen 1128 und 1133 eingewölbt wurden, ebenfalls Kreuzrippengewölbe mit spitzbogiger Kontur auftauchen,²⁸³ hat man vermutet, dass die Normannen arabische Einflüsse nach der Eroberung Englands 1066 auch in die anglonormannische Baukunst einbrachten.²⁸⁴ Allerdings sind direkte Nachweise eines solchen Einflusses schwierig. In Cluny III selbst könnte die Verwendung des Spitzbogens und spitzbogiger Gewölbe mit Anregungen aus der 1071 nach Erdbebenzerstörungen neu errichteten und geweihten Klosteranlage in Montecassino in Verbindung zu bringen sein.²⁸⁵ Der Bauherr von Cluny III, Abt Hugo, hatte im Jahr 1083 Montecassino besucht und konnte dort spitzbogig geformte Gewölbe zum Beispiel in der

²⁷⁸ siehe oben, Anm. 240-241.

²⁷⁹ WINTERFELD, in: DIE SALIER. MACHT IM WANDEL, 2011, Bd. 1, 196, weist darauf hin, dass die Zwerggalerie außen an der Apsis des Speyerer Doms mit ihren radial angeordneten Tonnengewölben zum ersten Mal in Speyer nachweisbar und datierbar ist und etwa gleichzeitig oder wenig später auch in Oberitalien weite Verbreitung fand.

²⁸⁰ Vgl. Anm. 235.

²⁸¹ NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 28 und 323, Anm. 55.

²⁸² Siehe NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 29, Abb. 22.

²⁸³ Allerdings haben diese Gewölbe noch nicht ein vollausgearbeitete spitzbogige Form, s. NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 34.

²⁸⁴ Vgl. NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 28-31.

²⁸⁵ Vom Mittelalterlichen Bestand der Klosteranlage von Montecassino ist durch die Barockisierungen und den Zerstörungen des 2. Weltkriegs kaum etwas erhalten. Reflexe dieser spitzbogigen Gewölbe kann man in der Vorhalle von S. Angelo in Formis heute noch betrachten, s. NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 323, Anm. 55.

Michaelskapelle (1075 geweiht) kennen lernen.²⁸⁶ Geprägt wurde die Montecassiner Kunst des Mittelalters vom damaligen kulturellen und wirtschaftlichen Zentrum Amalfi, das enge Beziehungen zur arabischen Kultur besaß und auch Einflüsse von dieser erhielt.²⁸⁷ Dass sich Abt Hugo an der Keimzelle des Benediktinerordens orientierte, kann man mit hoher Wahrscheinlichkeit annehmen. Für die frühen Rippengewölbe in Cluny III orientierte man sich an völlig anderen Vorbildern wie für die von der römischen Antike geprägten Bandrippengewölbe der Mailänder und der oberrheinischen Tradition.

Es scheint, dass die Architekten in dieser Epoche versuchten, die Konstruktionsweise des römisch-antiken Monumentalgewölbebaus zu erforschen und ihre Kenntnisse für ihre eigenen, innovativen Wölbideen zu nutzen und selbständig umzusetzen. Die Monumentalisierung dieser neuen Gewölbeformen in einem Mailänder Prestigebau, S. Ambrogio, und deren Rezeption in Verbindung mit den antikischen Strebepfeilern in weiteren Bauten der „Mailänder Bautengruppe“ könnte mit geschichtlichen Ereignissen dieser Ära zusammenhängen: In der Folge des Investiturstreites hatten die kaisertreuen oberitalienischen Bischöfe ihre Vorrangstellung zunehmend verloren, wodurch die politischen Kräfte der Kommunen gestärkt wurden.²⁸⁸ Anfang des 12. Jahrhunderts löste die Mailänder Konsularregierung die erzbischöfliche Patronanz ab und suchte offenbar nach repräsentativen Ausdrucksmöglichkeiten ihrer sich zunehmend festigenden Selbständigkeit, die sich in der Ausbildung einer eigenständigen Bautradition unter Hinweis auf die Größe des antiken Imperiums mit seiner langjährigen republikanischen Tradition manifestierte.

III.3.2 Entstehung und Genese des Strebewerks gotischer Architektur in Frankreich

Die oben angestellten Überlegungen (s. Kap.III.3.1) werfen die Frage auf, inwiefern das von der Maxentiusbasilika bzw. den Diokletiansthermen abgeleitete und in der lombardischen Baukunst angewendete Strebesystem auf den Dächern der Seitenschiffe auch den Ausgangspunkt für die Strebebögen der Gotik bildeten. RIVOIRA vermutete, dass diese über die romanischen Kirchen der Lombardei dort Eingang fanden.²⁸⁹ Bevor jedoch der Einfluss der Antike auf das gotische Strebewerk diskutiert werden kann, muss

²⁸⁶ s. NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 323, Anm. 55.

²⁸⁷ SABELLA, 2004, 32-39.

²⁸⁸ Häufig ist dies daran ersichtlich, dass die Stützenformen nicht zu den Gewölben passen, vgl. BRUCHER, 1987, 14-17.

²⁸⁹ RIVOIRA, I, 1910, 81.

kurz auf seine Entstehung eingegangen werden.

An gotischen Kathedralen tauchen Strebebögen zum ersten Mal um die Mitte des 12. Jahrhunderts in der Pariser Region auf.²⁹⁰ Anfangs besitzen sie häufig die Form flacher, kreissegmentförmiger Bögen, die am Obergaden ansetzen und in Strebepfeiler, die an den Außenwänden der Seitenschiffe hochgeführt werden, münden, z.B. Domont, Notre Dame, nördliche Chorstrebebögen, um 1155; Canterbury, nördliche Chorstrebebögen, um 1177.²⁹¹ (Abb. 126 und 127) Oberhalb der Bögen verleihen Aufmauerungen dem Strebewerk einen geraden, diagonal nach außen hin abfallenden oberen Abschluss. Meistens besitzen sie, vor allem die späteren, die Form eines an der Obergadenwand ansetzenden Viertelkreises, z.B. in Sens, Obergadenstrebebögen, um 1160 oder Paris, St. Germain-des-Prés, Chorstrebebögen, um 1160, ferner Paris, Notre Dame, 1180/1200 (Abb. 128).²⁹²

Die gotischen Strebebögen dienen u.a. dazu, dem diagonal von den Gewölben ausgehenden Kräfteschub einen Gegendruck entgegenzusetzen und in eine vertikale Last umzuformen, die von den außen an der Wand hochgeführten Strebepfeiler abgeleitet wird.²⁹³ Die Krümmung der Strebebögen folgt dem Verlauf der aus dem Neigungswinkel des Gewölbes resultierenden Kraftlinie und kann aus diesem Grund variieren.²⁹⁴ So durfte beispielsweise bei einem flachen Gewölbe der Strebebogen nicht zu steil geführt sein. Doch war diese gewölbestützende Funktion nicht das alleinige Ziel der Einführung von Strebebögen: Sie hatten die besondere Aufgabe, die immer dünner werdenden und stärker durchfensterten Obergadenwände, die eine möglichst große Lichtfülle des Innenraums bewirken sollten, zu versteifen.²⁹⁵ Dies beweisen Strebebögen, die nicht am statisch günstigsten Punkt zum Ableiten des Gewölbedrucks, nämlich auf Höhe der Rippenanfänger der Hochschiffwand, ansetzen, sondern darüber, z.B. in Voulton oder bei der Kirche Notre-Dame-en-Vaux.²⁹⁶

Gerade bei Betrachtung der frühen Strebebögen gotischer Zeit wie z.B. in Domont, wird besonders deutlich, dass ihre Konstruktion sich von den Emporengewölben unter den Dächern der Seitenschiffe romanischer Kirchen ableitet, wie wir sie z.B. von der

²⁹⁰ PLAGNIEUX, 1992, 209-222; JAMES, 1992, 261-287.

²⁹¹ PLAGNIEUX, 1992, 218-219, Abb. 11 und 12.; KUSABA, 1989/90, 182.

²⁹² PRACHE, 1976, 31; JAMES, 1992, 264-267.

²⁹³ NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 76-77.

²⁹⁴ KIMPEL/SUCKALE, 1982, 43.

²⁹⁵ PRACHE, 1976, 31; CORSEPIUS, 1997, 78; NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 76.

²⁹⁶ CORSEPIUS, 1997, 78. Dieser Beweis lässt sich anhand der Prioratskirche von Voulton, deren Strebebögen nach dem Bau der Seitenschiffe, aber vor Errichtung der Chorgewölbe ausgeführt wurden, bestätigen. NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 77 nennen als früheste offene Strebewerke der Gotik die

Kathedrale von Durham kennen.²⁹⁷ (Abb. 129 und 130) Was ursprünglich im Kircheninneren zur seitlichen Abstützung diente, wird im Zuge der zunehmenden Vertikalisierung von Bauten bei gleichzeitiger Tendenz, die Wände mit Fenstern zur besseren Belichtung zu durchbrechen - das wichtigste Stilmerkmal gotischer Architektur - nach außen transferiert, als eine Art doppelte Absicherung gegen die zerstörerischen Kräfte des Gewölbeschubs und des Winddrucks, der sich mit zunehmender Höhe steigert.

In dieser Hinsicht besteht ein grundlegender Unterschied zur romanischen Architektur, wo versucht wurde, den Schub der hohen Rippengewölbe durch die Dicke der Obergadenwände und den Einsatz von massiven Pilasterverstärkungen an den „neuralgischen“ Punkten der Obergadenußenwand, nämlich an der den Gewölbegurten im Inneren entsprechenden Stelle, abzufangen und nach unten zu leiten. Dies kann man beispielsweise gut an der Kathedrale von Durham beobachten.²⁹⁸ (Abb. 131) „Gerade das unterscheidet gotische Architekten von romanischen, statische Probleme nicht über die Steigerung der Masse zu lösen.“²⁹⁹

Genau dieses Merkmal der romanischen Architektur besitzen die antiken Strebepfeiler der Maxentiusbasilika bzw. der Diokletiansthermen mit denen der lombardischen Kirchen des 11./12. Jahrhunderts gemeinsam. Bei letzteren setzten massive Strebepfeiler der Kreuzgratgewölbe an den Obergadenwänden an und leiten den Gewölbedruck weniger auf die Außenwände ab, wie im gotischen Strebesystem, sondern auf die darunterliegenden Wände zwischen den einzelnen Annexräumen. Bei den römischen Baumeistern der Antike ist die Absicht, die Schubkräfte des Mittelschiffgewölbes auf die Zwischenwände der darunterliegenden Annexräume zu verteilen, daran zu erkennen, dass sie Rundbögen in die Strebepfeiler einhöhlten, um das vertikal lastende Gewicht des Mauerwerks zu vermindern. Ein grundlegender Unterschied zu den gotischen Strebekonstruktionen! Dieses antike System wurde in den lombardischen Kirchen S. Babila in Mailand oder S. Sigismondo in Rivolta d'Adda imitiert, aber nicht völlig verstanden. (Abb. 121) Bei letzterer sind Dachstrebepfeiler nämlich auch an den Stellen des Obergadens angebracht, wo gar keine

zwischen 1160 und 1180 errichteten am Chor von St-Germain-des-Prés in Paris.

²⁹⁷ NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 41 und 77; KIMPEL/SUCKALE, 1982, 42-43, 517. In statischer Hinsicht stehen sie damit in der Tradition von Transversalbögen unterhalb offener Dachstühle. Die Tatsache, dass die Anbringung von Strebebögen nicht allein mit dem Bau von Kreuzrippengewölben zusammenhängt zeigt die Kathedrale von Durham. Dort ist eine Einwölbung der Triforiumgalerie im Kircheninneren nach Art der Strebebögen, wie sie später bei gotischen Kathedralen auf den Dächern erscheinen, vorhanden. In Durham befinden sich - ganz in der Tradition normannischer Kirchen stehend - an der Außenwand des Obergadens jedoch nur flache Wandstrebepfeiler, keine Strebebögen (GARDNER, 1982, 564-579).

²⁹⁸ GARDNER, 1982, 564-579; HEARN, 1994, 498-499.

²⁹⁹ KIMPEL/SUCKALE, 1982, 42-43.

Ansatzpunkte des Mittelschiffkreuzrippengewölbes vorhanden sind. Hier entspricht jedem Joch der Seitenschiffe, welche bei dem gebundenen System der Kirche doppelt so viele sind wie im Mittelschiff, ein Strebepfeiler am Obergaden. Möglicherweise hatten die lombardischen Baumeister die Befürchtung, die kuppelartigen Kreuzrippengewölbe mit ihrem hohen Scheitelpunkt würden auch in der Gewölbemitte eine Stütze auf den Seitenschiffdächern benötigen.

In jedem Falle ist die Absicht deutlich, analog zu den antiken Vorbildern, den Gewölbedruck zum großen Teil auf die gurtstützenden Bündelpfeiler der Seitenschiffjoch zu verteilen. Hingegen wird durch die gotischen Strebebögen der Gewölbedruck „in die Ferne“ transponiert und in den Außenwandpfeiler kanalisiert. Sie besitzen nicht nur eine andere Genese als die romanischen Strebepfeiler, sondern auch eine andere statische Funktion. „Konstruktion als ein Auswägen und Ausgleichen von Kräften, das ist die gotische Entdeckung!“³⁰⁰

Die Architekten des Mittelalters ließen sich von der als vorbildlich angesehenen antiken Baukunst anregen. Sie wählten bestimmte Merkmale von dieser aus und versuchten, diese in ihre eigenständigen Entwürfe einzubinden und weiterzuentwickeln. Dabei gehen sie in ihrer Auswahl oft gezielt vor, um den Bezugspunkt zur Antike im Rahmen einer bestimmten Deutung – ob als Bezug auf die römische Republik, die Kaiserzeit oder die „christliche“ Antike in der Zeit der Apostel oder Konstantins – sichtbar zu machen. Die Auswahl der antik inspirierten Merkmale und ihre Deutung hing auch von den überregionalen Beziehungen der Auftraggeber ab und von den Kreisen, in denen sie sich bewegten. Dabei geht es nicht darum, die Antike getreu zu imitieren, sondern zu interpretieren, vielleicht sogar darum, mit ihr zu wetteifern, und sie im Zeitalter der neuen Ära „sub gratia“ zu übertreffen.

³⁰⁰ KIMPEL/SUCKALE, 1982, 43.

IV Fehlinterpretation und Legendenbildung im 11. und 12. Jahrhundert

IV.1 Die Umdeutung des Bauwerks zum Templum Romuli in der mittelalterlichen Pilgerliteratur

Im 12. Jahrhundert wurde im berühmtesten Pilgerführer des Mittelalters, den *MIRABILIA URBIS ROMAE*, eine neue Interpretation der Maxentiusbasilika in die Literatur zur römischen Topographie eingeführt. Dies geschah in einer Phase, als die im 11. Jahrhundert bei den ortsansässigen Römern übliche Bezeichnung *Templum Domus Nova* - zuletzt in einer Urkunde von 1070/1071 des Archivs in S. Maria Nova nachweisbar - in Vergessenheit geraten war und durch die Ortsangabe *in Quatronis* ersetzt wurde. *Quatronis* bezeichnete im Mittelalter einen Ort, wo weite Strecken antiker Pflastersteine erhalten waren, wie dies rund um das Kolosseum und die Maxentiusbasilika der Fall ist.³⁰¹

Die Bedeutung der *MIRABILIA* für die nachfolgende Literatur zu antiken Monumenten kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, weshalb eine nähere Charakterisierung lohnt. Zahlreiche Abschriften und Verarbeitungen des Textes zeugen von dieser Wertschätzung, die bis weit in das Quattrocento hinein reichte.³⁰² Ein terminus ante quem im Jahr 1143 weist auf die Datierung der Schrift in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts hin.³⁰³ Auch ist die älteste Handschrift der *MIRABILIA* zum erstenmal im Rahmen des *LIBER*

³⁰¹ BARTOLI, 1909, 225.

³⁰² VALENTINI/ZUCCHETTI, 1946, 4-5.

³⁰³ GREGOROVIVUS, Bd. 2, 1963, 272; VALENTINI/ZUCCHETTI, 1946, 4f.; neuerdings MIEDEMA, 1996, 2-11. Die *MIRABILIA* liegen in einer älteren und einer jüngeren Redaktion vor. Als terminus ante quem der älteren Redaktion dient das Faktum, dass der ursprünglich in der Engelsburg aufgestellte Porphyr Sarkophag des Kaisers Hadrian noch mit der Ortsangabe *Lateranis, ante folloniam* angegeben ist, während er in der jüngeren *Mirabilien*-version in seiner Wiederverwendung als Grabmal von Papst Innozenz II. (+24.9.1143) im Inneren der Lateransbasilika erwähnt wird. Verschiedentlich wurde vermutet, dass die ursprüngliche Abfassung der *MIRABILIA* schon in das 10. Jahrhundert anzusetzen ist, jedoch handelt es sich hierbei um Thesen, denen gesicherte Grundlagen fehlen. D'ONOFRIO, 1988, 23, argumentierte dahingehend, dass in Kap. 31 bei Beschreibung der Tiberinsel die von Kaiser Otto III. um 1000 für die Reliquien des Apostels Bartolomäus erbaute Kirche nicht erwähnt ist (*in insula Licaonia templum Iovis et Aesculapii*), jedoch in den *GRAPHIA*, die in enger Abhängigkeit zu den *MIRABILIA* stehen (Kap. 28: *in insula templum Iovis et Aesculapii et corpus sancti Bartolomaei apostoli*). Allerdings fehlt auch in der jüngeren *Mirabilien*-redaktion (nach 1143) dieser Abschnitt, so dass es sich auch um eine Nachlässigkeit des Redaktors oder das Zitat einer älteren Quelle handeln kann. D'ONOFRIO führt als weiteres Argument für die Frühdatierung der *MIRABILIA* die deutliche Manifestation eines *Renovatio-Romae*-Gedankens an, den er mit der Erneuerung der Romidee unter Otto III. (983-1002) in Verbindung gebracht sehen möchte. Auch gegen diese These lässt sich anführen, dass im 12. Jahrhundert ebenfalls eine solche *renovatio* nachweisbar ist (vgl. MIEDEMA, 1996, 6-11).

POLITICUS nachweisbar, für dessen Abfassung Benedictus Canonicus zwischen 1140 und 1143 von Kardinal Guido da Città di Castello, dem späteren Papst Coelestin II. (1143-44), den Auftrag erhielt.³⁰⁴ Vermutlich fungierte Benedictus nur als Kompilator des Buches und nicht als Verfasser, so dass der Autor der MIRABILIA anonym bleibt. Der Mirabilienredaktor besaß allem Anschein nach Zugang zu den päpstlichen Archiven, doch blieben viele seiner Quellen, topographische und historische Kompendien, unbekannt.³⁰⁵ Im Vergleich zu den antiken Schriften, die an den Kathedralschulen und Klosterbibliotheken der großen intellektuellen Zentren, vor allem Nordfrankreichs, zur Verfügung standen und genutzt wurden, ist die Verwendung klassischer Autoren in den MIRABILIA dürftig und zeigt, dass die Kultur Roms in dieser Zeit weit hinter den Bildungszentren zurückblieb.³⁰⁶ Zudem leidet die Schrift an der unkritischen Zusammenstellung des Quellenmaterials und an der Tatsache, dass der Autor offenbar kein gebürtiger Römer war. Durch die jahrhundertelange Missachtung der antiken Denkmale gab es keine kontinuierliche Überlieferung, so dass der Mirabilienautor als Ortsfremder durch die unterschiedlichen Benennungen desselben Monuments, wie das am Beispiel der Maxentiusbasilika ersichtlich ist, schnell in heillose Verwirrung geriet.

Als Motivation seines Vorhabens gibt der Autor seinem Bemühen Ausdruck, durch seine Schrift die vom Zahn der Zeit bedrohten antiken Monumente als Zeugen einer großen Vergangenheit der Nachwelt zu überliefern und das wenige Erfahrbare festzuhalten.³⁰⁷ Darüberhinaus kam es dem Autor offenbar darauf an, das antike, prachtvolle Rom als Präfiguration des Christlichen zu charakterisieren, dessen Glanz noch größer sein wird.³⁰⁸ Ähnliches drückt zur gleichen Zeit Hildebert von Lavardin (1056-1133) in seinen

³⁰⁴ MIEDEMA, 1996, 5-6. Der LIBER POLITICUS enthielt neben den MIRABILIA noch den ORDO ROMANUS, einer Sammlung liturgischer Texte und Zeremonien zum Gottesdienst. Es wurde auch vermutet, dass Benedictus Canonicus der Autor von ORDO ROMANUS und MIRABILIA sein. D'ONOFRIO, 1988, 14-18, konnte jedoch zeigen, dass bei ersterem ein wesentlich älterer Text als Grundlage benutzt wurde als in den MIRABILIA.

³⁰⁵ Er rezipiert Ovids FASTI, den LIBER PONTIFICALIS sowie andere antike Literatur in geringerem Maße, vgl. VALENITNI/ZUCHETTI, 1946, 9; SCHNEIDER, 1926, 176f.

³⁰⁶ HASKINS, 1927, 33-126; GREGOROVIVUS, II, 1963, 267f. Nach SCHNEIDER, 1926, wurde antike Literatur fast ausschließlich über das Studium der lateinischen Grammatik überliefert.

³⁰⁷ *Diese und andere viele Tempel und Paläste der Kaiser, Konsuln und Präfekten, welche zur Zeit der Heiden in dieser goldenen Stadt gewesen sind, so wie wir in den alten Annalen lesen, wie gar schön sie von Gold und Silber, Erz und Elfenbein und Edelstein glänzten, haben wir durch die Schrift zum Andenken der Nachkommen, soviel wir konnten, deutlicher zu machen uns bemüht* (MIRABILIA, Kap. 32, zit. nach GREGOROVIVUS, II, 1963, 277).

³⁰⁸ *Io fui la Roma antica, ma ora sarò chiamata la nuova Roma. Risorta dalle rovine, innalzò la testa fino al cielo.* wird der römischen Kriegsgöttin Bellona in den Mund gelegt (vgl. VALENITNI/ZUCHETTI, 1946, 7). Diese Idee ist vermutlich in Anlehnung an Plinius, NAT. HIST., entstanden. Dort folgte nach Aufzählung der Weltwunder ein Kapitel „Romae miracula operum XVIII“. Plinius argumentiert, dass Rom die Welt erobert habe und aus Rom eine neue Welt hervorbreche. Ähnlich auch Vitruv, DE

Romgedichten aus, in denen er den Zerfall der Monumente beklagt, sich aber mit Gedanken an das Heilswirken der Apostel und Märtyrer in dieser Stadt tröstet.³⁰⁹ Es mag nicht zufällig sein, dass die MIRABILIA in einer neuen Epoche der „renovatio Romae“ entstanden, die in der Neugründung einer römischen Republik und der Wiedereinsetzung der Senatsherrschaft mit dem Sitz auf dem Kapitol im Jahre 1144 gipfelte.³¹⁰ Es ist jedoch zu gewagt, die MIRABILIA als Manifest der neuen Republik zu betrachten und allzu eng mit dieser Bewegung zu verknüpfen, denn der Autor entstammte mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit klerikalen Kreisen, möglicherweise sogar der Kurie, deren Quellenmaterial ihm zur Verfügung stand.³¹¹

Ein Gebäude, das mit der Maxentiusbasilika identifiziert werden kann, wird in Kap. 24 der MIRABILIA erwähnt, wo nach der Beschreibung des Kapitols auf die Bebauung des Forum Romanum in topographischer Reihenfolge eingegangen wird. (Dok. 17) Nach Aufzählung der Kirche S. Lorenzo in Miranda (= Antoninus und Faustina-Tempel, Abb. 1, Nr. 43) heißt es: *Iuxta eum Sancti Cosmatis ecclesia, quae fuit templum Asili. Retro fuit templum Pacis et Latone; super idem templum Romuli. Post Sanctam Mariam Novam duo templa, Concordiae et Pietatis.*

Dann fährt die Beschreibung mit dem *arcus Septem Lucernarum* (Titusbogen, Abb. , Nr. 49) fort. Das Kapitel schließt mit der Erwähnung des *templum Palladis et templum Iunonis* auf dem Palatin. Mit dem *templum Pacis et Latone* hinter S. Cosma e Damiano ist wahrscheinlich ein Gebäude hinter der Maxentiusbasilika gemeint (Reste des Templum Pacis und der privaten Domus, o.a., Abb. 1, Nr. 54 und Nr. 50), da der Tunnel in der Nordwestecke ihrer Substruktionen im ungefähr gleichzeitigen LIBER POLITICUS von Benedictus Canonicus als *Arcum in Latone* (später auch Arcus Latronis) genannt wird. Folglich kann mit dem *templum Romuli* „oberhalb“ dieses Tunnels nur die Maxentiusbasilika, Abb. 1, Nr. 48) gemeint sein, da der in früheren Quellen als *Templum Romuli* bezeichnete Tempel der Venus und Roma (Abb. 1, Nr. 51) separat hinter S. Maria Nova als aus zwei Tempeln bestehend, dem der Pietas und der Concordia, erwähnt ist.³¹²

ARCH., 6, 1,10 (vgl. ISAGER, 1991, 195).

³⁰⁹ HECKSCHER, 1936, 31; SETTIS, 1986, 375f.

³¹⁰ SCHNEIDER, 1926, 211-219.

³¹¹ FRUGONI, 1984, 69; MIEDEMA, 1996, 7-9.

³¹² s. auch Anm. 197. Die Information, dass sich das Templum Pacis hinter SS. Cosma e Damiano befinde, ist erstaunlich, da dies aus früheren Schriftquellen zur Topographie Roms nicht hervorgeht: Im CURIOSUM und den NOTITIA wird es zwar als Name der Regio IV erwähnt, woraus aber keine genaue Lokalisierung abzuleiten ist. Ausschließlich Galen, I. lib., cap. I, gibt einen Hinweis darauf, dass sein Ladengeschäft *posta sulla via Sacra* zusammen mit dem *sacro recinto della Pace, e le grandi Biblioteche del palazzo* in einer Nacht verbrannt sei (vgl. NIBBY, Del tempio...,1819, 8-14). Im ITINERARIUM VON EINSIEDELN wird der Name *Templum Pacis* überhaupt nicht aufgeführt,

Es lässt sich jedoch beobachten, dass die Bezeichnung *Templum Romuli* innerhalb der MIRABILIA für verschiedene Gebäude benutzt wird. In Kap. 3 hat die Lokalisierung des Titusbogens = *arcus septem Lucernarem Titi et Vespasiani ad Sanctam Mariam Novam inter Pallanteum* (= Palatin) *et Templum Romuli* eher den Anschein, als sei mit letzterem der Tempel der Venus und Roma gemeint, wie dies seine frühere übliche Bezeichnung war (s.u.). Ferner wird in Kap. 6 ein *Palatium Romulianum* aufgeführt mit einer Randglosse *In Romuliano palatio sunt duae aedes, Pietatis et Concordiae, ubi posuit Romulus statuam suam auream dicens: Non cadet, donec virgo pariat. Statim ut virgo peperit, illa corrui.* Damit kann wie in Kap. 3 nur der Tempel der Venus und Roma gemeint sein, in offensichtlichem Widerspruch zu Kap. 24, wo der Doppeltempel von Concordia und Pietas unabhängig vom Romulustempel hinter S. Maria Nova beschrieben wird. Über die voneinander abweichenden Bezeichnungen „templum“ und „palatium“ brauchen wir uns im Mittelalter keine Gedanken zu machen: Jedes größere antike Gebäude wird ohne Rücksicht auf seine ursprüngliche Baugattung fast wahllos mit einem der beiden Begriffe belegt.³¹³

Die Verwirrung des Mirabilienautors bezüglich der Identifizierung des *Templum Romuli* genannten Bauwerks liegt in der unklaren Ausdrucksweise einer Textstelle des LIBER PONTIFICALIS begründet. Diese Passage aus der Vita von Papst Felix IV. steht im Zusammenhang mit der Gründung von SS. Cosma e Damiano *in loco qui appellatur via Sacra, iuxta templum urbis Romae*.³¹⁴ Im 9. Jahrhundert wurde die Bezeichnung *templum urbis Romae* aufgrund von Textkorruption durch *templum Romuli* ersetzt und setzt sich in den folgenden Redaktionen des LIBER PONTIFICALIS durch. Nun war bis zu diesem Zeitpunkt mit *templum Romae* der Tempel der Venus und Roma östlich der Maxentiusbasilika gemeint: Aurelius Victor hatte letzteren mit „urbis fanum“ bezeichnet. (Dok. 5) In der Chronik von 334 wurde er *templum Romae* genannt. (Dok. 4) Eine weitere Erwähnung dieses *templum Romae* bzw. *templum Romuli* im LIBER PONTIFICALIS innerhalb der Vita von Papst Honorius I. (625-638) bestätigt letztgenannte Identifizierung. Sie bezieht sich auf die Bronzeziegel, die der Papst zur Eindeckung von St. Peter von dem antiken Tempel fortholen ließ: *Hic cooperuit ecclesiam omnem (b. Petri) ex tegulis aereis quas levavit de templo qui appellatur Romae (bzw. Romuli), ex concessu piissimi Heraclii imperatoris*.³¹⁵ Wie oben ausgeführt war die Maxentiusbasilika nachweislich mit

ebensowenig wie die Bezeichnung *Templum Romuli*.

³¹³ JORDAN, II, 1871, 341.

³¹⁴ vgl. DUCHESNE, 1886, 25ff.

³¹⁵ vgl. DUCHESNE, 1886, 25ff.; LANCIANI, 1897, 195, nennt einige Quellen, die von den bronzenen Ziegeln des Tempels der Venus und Roma sprechen.

gebrannten und nicht mit bronzenen Ziegeln gedeckt. Folglich wurde im LIBER PONTIFICALIS mit *templum Romae/Romuli* der Tempel der Venus und Roma bezeichnet. Vermutlich sollte mit der Redewendung in der Vita Felix' IV. SS. Cosma e Damiano ... *in loco qui appellatur via Sacra, iuxta templum urbis Romae* nur allgemein der obere Abschnitt der Via Sacra charakterisiert werden.

Offenbar hatte der Mirabilienautor die Passage in der Vita Felix' IV. des LIBER PONTIFICALIS zu wörtlich interpretiert: Da die Maxentiusbasilika direkt an SS. Cosma e Damiano anschließt, identifizierte er diese mit dem *templum Romuli* genannten Bauwerk. Seine Interpretation geriet dann mit der bisher üblichen Bezeichnung des Tempels der Venus und Roma in Kollision und wurde nebeneinander bestehend angeführt.³¹⁶ Da die Autorität des LIBER PONTIFICALIS nicht angezweifelt wurde, blieb es dem Leser der MIRABILIA selbst überlassen, sich für eine der beiden Deutungen zu entscheiden oder beide Gebäude als zum Tempel/Palast des Romulus gehörig anzusehen, wie in Kap. 6 der MIRABILIA impliziert wird. Wieder haben wir es mit dem oben genannten Phänomen zu tun, dass ein auswärtiger Gelehrter durch die von ortsüblicher Tradition unabhängige Auslegung von Quellen neue Identifikationen antiker Monumente in die Literatur zur römischen Topographie einführt.

IV.2 Herkunft und Entwicklung der Legende vom Templum Romuli

Die in Kap. 24 der MIRABILIA berichtete Legende vom Sturz der goldenen Romulusstatue in der Geburtsnacht Christi stellt eine Variante innerhalb der Sagentradition um dieses Ereignis dar, die in unterschiedlichen Ausprägungen zirkulierte. Da sie wichtig ist für die spätere Interpretation der Maxentiusbasilika, sei ihre Herkunft näher untersucht.

Vor den MIRABILIA schildert Petrus Damiani (1007-1072) in seiner Schrift DE DIVINA OMNIPOTENTIA, Kap. 14 (datierbar 1035-1043) eine ähnliche Legende von Romulus, der einen Palast gebaut habe mit der Prophezeiung, das Bauwerk werde nicht einstürzen, bevor eine Jungfrau geboren habe; in der Geburtsstunde Christi sei dieser zusammengesunken und läge heute halb zerstört darnieder.³¹⁷ (Dok. 12) Nach Damianis Aussage war die Legende „in Rom bekannt“. Der Mirabilienautor hat sie dahingehend variiert, dass nicht der Palast einstürzt, sondern eine goldene Romulusstatue. Wie kommt

³¹⁶ CASTAGNOLI, 1947, 167.

³¹⁷ ed. CHATIN, 1972, 446-447; PL 145, 1867, 614; SCHNEIDER, 1926, 167 f. Damianis Hauptanliegen ist die Widerlegung einer von Hieronymus aufgetragenen These, nach der geschehenes Unrecht, z.B. der Verlust der Jungfernschaft, auch von Gott nicht mehr im Nachhinein ungeschehen gemacht werden kann.

es zu dieser Abwandlung der Legende, die nach Damiani in Rom allgemein bekannt war? Es ist nämlich sehr wahrscheinlich, dass der Mirabilienautor Damianis Schriften kannte, denn dieser zählte zu den bekanntesten Persönlichkeiten des Mittelalters.³¹⁸ Für die Kenntnis der Damiani-Version spricht auch, dass der Mirabilienautor die Glosse in das Kapitel „De palatiis“ einfügte, während er beim Templum Romuli darauf verzichtet hatte!³¹⁹

IV.2.1 Die Legende vom Sturz der goldenen Romulusstatue

Die Motive des Tempel- oder Statuensturzes sind schon in der antiken Literatur verbreitete Topoi für schlechte Omen oder Bestrafung.³²⁰ Einige dieser Wunderzeichen wurden in der späteren Literatur auf christliche Ereignisse übertragen. So berichten die im 6. Jahrhundert zusammengestellten jüdisch-christlichen Weissagungen der sog. Sibyllinischen Bücher vom Fall einer goldenen Romulusstatue auf dem Kapitol im Augenblick der Geburt Christi durch die Jungfrau Maria.³²¹ Nach diesem Ereignis hätte sich Kaiser Augustus zum Christentum bekehrt: *Credidit et natum virginitate datum*.³²²

³¹⁸ LTK VIII, 1963, 358f. Damiani unterhielt Beziehungen sowohl zum päpstlichen Hof unter Leo IX. (1049-1054 und Stephan X. (1057-1058) als auch zum kaiserlichen von Heinrich II. bis Heinrich IV. Seine Schriften gegen Simonie und Unzucht des Klerus prägten die Reformbewegung bis in das 14./15. Jahrhundert. Er hat in Dantes Paradies, XXI. Gesang, 43-99 einen Ehrenplatz inne und wurde als Heiliger verehrt, ohne je heiliggesprochen gewesen zu sein.

³¹⁹ Nach VALENTINI/ZUCCHETTI, 1946, 21, Anm. 10, sollen die Vorläufer bis in das 6. Jahrhundert reichen, was sich aber nicht verifizieren lässt. Nach meiner Vermutung liegt eine Verwechslung mit der Aracoelilegende vor, welche die von den beiden Autoren geschilderte Provenienz besitzt. Zur Aracoelilegende s. D'ONOFRIO, 1973, 53-70.

³²⁰ Cassius Dio berichtet z.B. von der Zerstörung der Minerva-Statue und des Jupiterheiligtums durch Blitzschlag vgl. NORDEN, 1926, 154-160.

³²¹ VERDIER, 1982, I, 89; GEFFKEN (Hg.), 1902, XII, 30-34, S. 190. Die in griechischen Hexametern geschriebenen z.T. jüdischen., z.T. christlichen Weissagungen der sog. Sibyllen wurden im 6. Jahrhundert zu 15 Büchern zusammengestellt. Das Buch VIII, aus welchem hier zitiert wurde, enthält die Drohung vom Untergang des gottlosen Rom und einen Triumphgesang auf Christus. Die Erwähnung der tiburtinischen Sibylle im 11. Jahrhundert wird als Nachwirkung dieser Bücher eingestuft. Zahlreiche heidnische und christliche Autoren zitieren aus ihnen (LTK IX, 1964). Vom Interesse an goldenen Romulusstatuen zur Zeit Damianis zeugt das HISTORIA COMPENDIUM I, 258 des Kedrenus, nach 1057 (Dok. 13): Romulus lässt eine goldene Statue seines Bruders Remus neben der seinigen aufstellen, um die Tumulte nach dessen Ermordung zu beruhigen *auream statuam fecit fratris effigies repraesentantem, eamque iuxta suam collocari iussit*. (PG 121, 1855, 293-294; GRAF, 1923, 83f.) Eine der Mirabilienversion ähnliche Geschichte von einer Statue des Stadtgründers, die offensichtlich aber im Lateransbaptisterium gestanden haben soll, wird in einer arabischen Reisebeschreibung Roms erzählt, die aber nicht mit dem Fall der Statue, sondern -in Anlehnung an arabische Legenden- mit der Eroberung der Stadt Rom endet (GUIDI, 1878, 181).

³²² Diese Tradition vermischt Johannes von Salisbury (um 1115-1180), der von Magister Gregorius (Ende 12./Anf. 13. Jahrhundert) zitiert wird, mit einer Textestelle bei Cassius Dio, 45, 4,4, zur sog. Legende von der Salvatio Romae: Auf dem Kapitol hätten sich 70 goldene Statuen von Personifikationen der Provinzen des römischen Reiches befunden, jede mit einem Glöckchen um den Hals, das zu läuten anfing, wenn in der entsprechenden Provinz eine Rebellion ausbrach. Auch diese stürzten bei der Geburt Christi vom Sockel: *De hoc autem mirando opere artifex siscitatus quam diu duraret, respondit illud,*

Ausschlaggebend für die Entstehung der Legende vom Fall der goldenen Romulusstatue war sicherlich die Parallele zum Sturz der Götterbilder während der Flucht der Hl. Familie in Ägypten, der im apokryphen ARABISCHEN KINDHEITSEVANGELIUM, Kap. 10, erzählt und typologisch mit der Weissagung JES 19,1 (*Siehe der Herr wird auf einer schnellen Wolke fahren und über Ägypten kommen. Da werden die Götzen Ägyptens vor ihm beben und den Ägyptern das Herz feige werden im Leibe.*) sowie mit dem Dagonsturz in 1 SAM 5 gleichgesetzt wird. Beispielsweise führt Hieronymus im V. COMMENT. in ISAI 19,1 aus, dass Gott gleich der Wolke auch den Körper der Jungfrau Maria durchdrungen habe und daher bei ihrem Eintritt auch die Dämonen beben und die Götzen herabstürzen, da sie die Anwesenheit Gottes nicht ertragen.³²³

Alle diese Legenden der Zerstörung von Statuen und des Einsturzes von Tempeln kreisen um das theologische Kernproblem der jungfräulichen Geburt Christi, Mariens leiblicher Aufnahme in den Himmel und ihre Reinheit von der Erbsünde, die mit der *Immaculata conceptio*, d.h. der Unbefleckten Empfängnis von Mariens Mutter Anna, einhergeht. Die Reinheit Mariens wurde schon auf dem Konzil in Ephesos (431) festgelegt und in den apokryphen Kindheitsevangelien ausführlich behandelt, blieb aber durch ihre elementare Problematik immer aktuell.³²⁴ In einem *Sermo* äußert sich Damiani nochmals zu dieser Frage, die immer wieder der Erläuterung bedurfte: *Caro enim virginis ex Adam assumpta maculas Adae non admisit, sed singularis continentiae puritas in candorem lucis aeterna conversa est.*³²⁵ Zur Zeit der Abfassung der *MIRABILIA* war das Problem wiederum aktuell, als bei der Wiedereinführung des Annenfestes in Winchester Abt Osbert von Clare im Jahre 1128/29 die Frage nach der Unbefleckten Empfängnis nochmals stellte. Bernhard von Clairvaux hatte sich 1130 gegen die *Immaculata conceptio* und die Einführung des Festes in Lyon ausgesprochen. Die Auseinandersetzung mit diesem Thema mag die Einführung der Legende in die vorwiegend topographische Schrift der *MIRABILIA* geführt

duraturum donec virgo pareret. Dicunt autem ingenti ruina militem praefatum cum domo sua coruisse ea nocte qua Christus natus fuit de virgine, et lumen illud ficticium et magicum excinctum est: iure, cum lux vera et sempiterna oriri coepisset. (VALENTINI/ZUCCHETTI, 1946, 151-152; FRUGONI, 1984, 10-11). Eine Variante dieser Legende ist auch bei Alexander Neckham (1157-1217), *DE NATURIS RERUM*, Kap. 174 zu finden (in: WRIGHT, 1863, 310). Johannes von Salisbury, in Frankreich bei Abaelard ausgebildet, hielt sich 1153-1154 in Rom auf (LTK V, 1960, 1079-1080). CILENTO, 1983, 695-705, verfolgt die Entwicklung dieser Legende, ohne Cassius Dio zu erwähnen.

³²³ *Quidam totam hanc prophetiam ad Salvatoris tempora referunt, quando ingressus est super nubem levem, id est corpus humanum quod ex virgine assumpserat, nullo humanae commixtionis semine praegravatum; sive quod a nube levi portatus sit, id est corporis virginali, et ad ingressum eius omnes daemones contremuerint, tuncque prima idolorum ruina fuerit, praesentiam Domini ferre non sustinens.* (CC, Series latina LXXIII, 1963, 192).

³²⁴ SÖLL, 1976; SÖLL, 1984, 140-142; 154-159.

³²⁵ SERMO 40, De assumptione beatissimae Mariae Virginis; PL 144, 721.

haben.

Der konkrete Grund zur Entstehung der Variante vom Sturz der Romulusstatue und zur Lokalisierung des „Palatium Romuli“ in den Resten der Maxentiusbasilika könnte gewesen sein, dass Teile der Kolossalstatue Konstantins, die sich vor ihrer Translation auf das Kapitol im Jahre 1486 ursprünglich in der Westapsis der Basilika befanden, zu dieser Zeit noch sichtbar waren. Dies lässt sich jedoch nicht durch Quellen belegen. Wie beschrieben bestand diese Statue aus vergoldeter Bronze, deren Inkarnatteile aus Marmor eingesetzt waren. Folglich hätte eine „goldene Statue des Romulus“ tatsächlich in der Maxentiusbasilika gestanden! Die Bronzeteile werden vermutlich nicht lange in situ geblieben sein, doch das Wissen um dieselben könnte sich auf uns verborgenen Wegen bis in das Mittelalter tradiert haben.

Die theologische Gelehrtheit des Mirabilienautors trug dazu bei, dass die bisher für den Tempel der Venus und Roma angewandte Bezeichnung „Templum Romuli“ sich nun auf das Bauwerk der Maxentiusbasilika auszudehnen begann. Zwei unterschiedliche Informationen wurden zusammengebunden und aus ursprünglich zwei getrennten Bauten einer gemacht. Offenbar vermochte der Mirabilienautor zwischen den beiden Gebäuden nicht mehr klar zu trennen, was gut mit der o.g. Tatsache übereinstimmt, dass in diesem Zeitraum auch die Bezeichnung *Domus Nova* in Vergessenheit geraten und um die Mitte des 12. Jahrhunderts durch die vage Ortsangabe *in Quatronis* ersetzt worden war.³²⁶

Diese durch unkritische Quellenrezeption entstandene neue Identifikation des Romuluspalastes prägt auch in späterer Zeit die Überlieferungstradition der Maxentiusbasilika. Im ungefähr gleichzeitigen *ORDO ROMANUS*, einer liturgischen Schrift, die auch eine Beschreibung der päpstlichen Festprozessionen enthält und neben den *MIRABILIA* Bestandteil des *LIBER POLITICUS* des Benedictus Canonicus von St. Peter bildet, bestätigt sich die Bezeichnung der Maxentiusbasilika als *Templum Romuli*. Auf dem Prozessionsweg am zweiten Tag nach Ostern schreitet der Papst u.a vom Nervaforum kommend *ante asilum per silicem ubi cecidit Symon Magus iuxta Templum Romuli. Pergit sub arcu triumphali Titi et Vespasiani*³²⁷ (Dok. 18) Dies erinnert an die oben zitierte Textstelle in der *Vita Pauls I. (757-767)* im *LIBER PONTIFICALIS*, welche die Gründung einer Kirche für Petrus und Paulus *in via Sacra iuxta templum Romae/Romuli ubi ... principes apostolorum ... propria genua flectere ... in quondam fortissimo silice ...*

³²⁶ Die Bezeichnung der Maxentiusbasilika als „Domus Nova“ ist zum letztenmal in einer Akte von 1070/71 festzustellen (FEDELE, 1900, 224 f., Nr. XXIII).

³²⁷ VALENTINI/ZUCHHETTI, 1946, 219f. s. auch Anm. 304.

designata beschreibt.³²⁸

Die zur Klärung des *Templum Romuli* notwendige Kenntnis der Lage dieses Steines und der Kirche ist umstritten. Da der Stein mit den Knieabdrücken der Apostel in einem 1375 datierten Codex im Inneren von S. Maria Nova angegeben ist, wurde angenommen, dass die von Papst Leo IV. (847-853) gegründete Kirche S. Maria Nova über der Stelle der älteren Kirche der Apostelfürsten errichtet wurde.³²⁹ (Abb. 2) Eine andere These vermutete letztere in der Ostvorhalle der Maxentiusbasilika, wo das Podest in der nachträglich eingebauten kleinen Apsis als Altar genutzt werden konnte und NIBBY am Anfang des 19. Jahrhunderts noch Fresken aus dem 13. Jahrhundert gesehen haben will. Allerdings deuten die Quellen darauf hin, dass sich die über dem Stein errichtete Gedenkstätte direkt auf der Via Sacra befunden hatte, die von der Nordostapsis der Maxentiusbasilika ein gutes Stück entfernt liegt. PRANDI schlug daher als Standort der Kirche die Stelle der Via Sacra vor den Stufen des Tempels der Venus und Roma vor.³³⁰ Aufgrund der unterschiedlichen Deutung der Quellen wurden verschiedene Interpretationen des *Templum Romuli* dieser Textstelle im ORDO ROMANUS vorgeschlagen: Tempel der Venus und Roma³³¹, Maxentiusbasilika³³² und der Rundbau vor SS. Cosma e Damiano.³³³

Das Problem ließe sich m.E. dadurch lösen, dass man zwei verschiedene Steine an zwei verschiedenen Orten annimmt: Einen Stein *ante Asilum*, auf den Simon Magus entsprechend den Worten des ORDO ROMANUS herabstürzte, und der sich auf der Via Sacra vor SS. Cosma e Damiano (*ante Asilum*) befand, da diese Kirche in den MIRABILIA mit dem Zusatz *quae fuit templum Asili* charakterisiert wird. Dies kann naturgemäß nicht der gleiche Stein gewesen sein, in dem die Apostelfürsten ihre Knieabdrücke hinterließen (da in diesem Falle der Scharlatan auf die Apostelfürsten gestürzt wäre) und über dem die im LIBER PONTIFICALIS überlieferte Kirche, vermutlich auf der Via Sacra vor dem Tempel der Venus und Roma, errichtet wurde. Der Stein des gestürzten Simon Magus

³²⁸ s. auch 168. Den Stein mit den Knieabdrücken der Apostelfürsten erwähnt schon Gregor von Tours (538-594), MIRACULORUM LIBER I, De Gloria martyrum (PL 71, 728), ohne auf den Standort einzugehen.

³²⁹ ARMELLINI, 1968, 191f. und Nachtrag 1417. Der in den Quellen genannte Stein wurde zusammen mit einer Gedenktafel bei den Forumsgrabungen unter BONI an der Wand der Vierung auf der Epistelseite von S. Maria Nova entdeckt (Notizie degli Scavi, 1899, 267). Fra Mariano, ITINERARIUM URBIS ROMAE (1518 vollendet), erwähnt die Verehrung des Steines mit den Knieabdrücken im Inneren der Kirche (*Locus etiam orationis apostolorum in ecclesia demonstrantur.*), während sich eine Tafel zum Andenken an dem Sturz des Magiers *ante faciem ecclesiae et ruina templi Pacis* befunden haben soll.

³³⁰ s.o. und Anm. 170.

³³¹ CASTAGNOLI, 1947, 167.

³³² VALENTINI/ZUCCHETTI, 1946, 219, Anm. 10.

³³³ CANINA, 1848, 124f.

„ante Asilum“ könnte vielleicht später in die kleine Portikus an der Südwestecke der Maxentiusbasilika verlegt worden sein, vielleicht wurde sie auch aus diesem Anlass errichtet.³³⁴ Das im ORDO ROMANUS erwähnte *Templum Romuli* ist daher entsprechend der MIRABILIA eher mit der Maxentiusbasilika zu identifizieren.

Es ist vermutlich kein Zufall, dass diese Legende in der näheren Umgebung des vermeintlichen *Templum Romuli*, der Residenz des antiken Stadtgründers, lokalisiert wird, wo der Papst als Nachfolger Petri quasi wie ein Sieger über die Relikte eines häretischen Gegners tritt, der die „Via Sacra“, die Heilige Straße, beschmutzte und vom ersten Oberhirten der Kirche, des „Neuen Rom“, überwunden wurde.

Die Maxentiusbasilika dürfte aber auch deshalb ins Zentrum des Interesses gerückt sein, da sie - im ORDO ROMANUS zum erstenmal nachweisbar - in die Prozession am Fest Mariae Himmelfahrt (15. August) einbezogen wurde. Diese zu den Höhepunkten des städtischen Lebens zählende Prozession zog mit dem Salvatorbild vom Lateran kommend zu S. Maria Nova und S. Adriano (Kurie), wo der Ikone die Füße gewaschen wurden, und anschließend durch den Arcus Latronis, den Tunnel in der Nordwestecke der Maxentiusbasilika, *weil dort in den alten Zeiten eine große Heimsuchung des Teufels stattfand*.³³⁵ Der Charakter dieser Heimsuchung durch das Böse ist aus den Quellen nicht zu erfahren. Möglicherweise stehen die Malereien christlicher Thematik, die vom Ausgräber der Maxentiusbasilika, Antonio Nibby, in der Nordapsis gesehen und in das 13. Jahrhundert datiert wurden, im Zusammenhang mit dieser Prozession.³³⁶ Das aus der Antike stammende Postament im Apsisinneren könnte als Stationsaltar während der Prozessionen gedient haben.

Es mag vielleicht kein Zufall sein, dass ausgerechnet dasjenige antike Bauwerk,

³³⁴ LANCIANI, Cod. Vat. lat. 13002, berichtet über den Fund von Friesteilen mit mittelalterlichen, kosmetischen Einlegearbeiten in dieser Portikus. Über ihre Datierung herrscht in der Forschung keine Einigkeit.

³³⁵ LIBER CENSUUM, zit. nach Übers. v. BELTING, 1990, 556; WOLF, 1990, 37f. Im 12. Jahrhundert wurde die Bedeutung dieser Prozession dahingehend aufgefaßt, *in Erinnerung an die Himmelfahrt Mariens, als der Erlöser auf Erden erschien und sie zu sich auf den Thron setzte*. (Nicolaus Maniacutius, 12. Jahrhundert zit. nach BELTING, 1990, 556). Nach dem Bericht Pirro Ligorios wurde die Ikone durch den Tunnel getragen, um die dort stattfindenden Raubüberfälle der „latrones“ zu bannen (vgl. LANCIANI, 1897, 205-206).

³³⁶ NIBBY, 1939, 247. PLATNER/URLICHS, 1845, schreiben zur Nordapsis: *Später diente diese Tribune zum christlichen Gottesdienste, wie die Gegenstände der noch zu erkennenden alten Wandgemälde beweisen*. NIBBY vermutete aufgrund seiner Datierung der Gemälde in das 13. Jahrhundert -die durch die Zerstörung der Gemälde nicht mehr nachgeprüft werden kann-, dass die Maxentiusbasilika im Mittelalter in eine christliche Kirche umgewandelt wurde und erst bei dem für das Jahr 1349 überlieferten Erdbeben einstürzte. Da weiterhin keine Quellen für die Umwandlung in eine Kirche vorhanden sind, muss diese Vermutung dahingestellt bleiben. Die Verwendung der Basilika als Prozessionsstation ist auch nach ihrer Zerstörung, die m.E. im 10. Jahrhundert erfolgte (s.o.), möglich.

durch dessen Zerstörung der Legenden nach die Jungfräulichkeit Mariens bezeugt wurde, mit dem Gedenken an die leibliche Aufnahme der Gottesmutter in den Himmel, Zeichen ihrer Sündelosigkeit, verbunden wurde.

IV.3 Die Überlieferung der Maxentiusbasilika in den Derivaten der MIRABILIA des 12. und 13. Jahrhunderts

Wenig Unterschiede zu den o.g. Textpassagen sind in späteren Derivaten der MIRABILIA, z.B. in der GRAPHIA AUREA URBIS, festzustellen. Als deren Basis diente der Mirabilientext, wobei einige Kapitel umgestellt, hinzugefügt und zahlreiche Stellen, die der Graphiaredaktor offensichtlich nicht mehr verstanden hatte, ausgelassen wurden.³³⁷ Als Autor wird Benedictus Diaconus aus Montecassino († 1159) vermutet; einen terminus post quem legt die Erwähnung des Grabes von Papst Anastasius IV. († 1154), wofür der Porphysarkophag der Kaiserin Helena verwendet worden war, fest. Im Palastkapitel wird zweimal ein *palatium Romuli* aufgeführt, wobei neben der in den MIRABILIA genannten Stelle ein weiterer *Palatium Romuli iuxta Tugurium Faostuli* im Anschluss an den *palatium caesarianum in Pallanteo* (Palatin) genannt ist.³³⁸ Ein Tugurium Faostuli wird von Solinus, COLLECTANEA RERUM MEMORABILIMUM (Mitte 3. Jahrhundert) auf dem Palatin genannt; weitere Quellen erwähnen eine *Casa Romuli* auf diesem Hügel.³³⁹ Offenbar herrschte über den Romuluspalast keine Klarheit, so dass die Bemerkung des Solinus wörtlich übernommen wurde. Vielleicht hatte auch die Annahme, dass in der östlichen Forumsgegend ein Romuluspalast bestanden haben soll, dazu geführt, dass aus dem *Templum Romae* ein *Templum Romuli* gemacht wurde.³⁴⁰

Auch ein späteres Derivat der jüngeren, nach 1143 abgefassten Mirabilienversion, die ins Italienische übersetzte MIRACOLE DI ROMA aus dem 13. Jahrhundert, wiederholt nur die bereits aufgeführten Textstellen.³⁴¹ Eine zusätzliche Wendung im Palastkapitel

³³⁷ D'ONOFRIO, 1988, 9, BLOCH, 1984, 55-157. GREGOROVIVUS, 1890, 540f., nahm an, dass die GRAPHIA in das 10. Jahrhundert zurückreichen würde, da eine ähnliche Anzahl von Stadttürmen und -tore wie im CHRONIKON des Benedetto di S. Andrea vom Ende des 10. Jahrhunderts angeführt sei. Er vermutete, letzterem habe eine Stadtbeschreibung zugrunde gelegen, welche „die erste Gestalt der Graphia gewesen sein muss“. Da die genannten Zahlen nicht exakt übereinstimmen, fehlt für diese Annahme jeder Beleg.

³³⁸ VALENTINI/ZUCCHETTI, 1946, 73.

³³⁹ Z.B. Varro, DE LINGUA LATINA, V,53f.; Ovid, FASTI 3, 183-186; CURIOSUM und NOTITIA, Regio X; Hieronymus, IN LIBRO DIDYMI DE SPIRITO SANCTO, 105. (zit. bei: LUGLI, VIII,1, 1960, 51-53; van HECK, 1977, 242, 267-269; DUDLEY, 1967, 150.

³⁴⁰ Nach CASTAGNOLI, 1947, 165, taucht diese Textkorruption zum erstenmal in der Vita S. Gregorii des Johannes Diaconus, 9. Jahrhundert, auf.

³⁴¹ D'ONOFRIO, 1988, 9f.; VALENTINI/ZUCCHETTI, 1946, 111-115, erwähnen auch die Existenz

eines weiteren Mitglieds der Mirabilienfamilie, der Handschrift aus dem Besitz von Nicolas von Rosell, Kardinal von Aragonien, datierbar durch die Erwähnung von Papst Clemens IV. (1265-1268), bestätigt die Zugehörigkeit der Maxentiusbasilika zum „Palatium Romuli“: *Palatium Romuli, inter Sanctam Mariam Novam et Sanctum Cosmatum, ubi sunt duae aedes, Pietatis et Concordia, ubi posuit Romulus statuam auream ...*.³⁴²

Nur wenig später anzusetzen ist die bis in das Jahr 1277 reichende Chronik *CHRONICON SUMMORUM PONTIFICUM IMPERATORUMQUE* des päpstlichen Kaplans und Beichtvaters Martinus Oppaviensis († 1278, auch Martin von Troppau oder Martinus Polonus genannt).³⁴³ In diese im Mittelalter weit verbreitete Chronik wurden die o.g. *GRAPHIA* aufgenommen, teilweise verändert und erweitert. Bei Untersuchung der schon gewohnten Textstellen ist eine wichtige Abweichung festzustellen: In Kap. 17 „De palatiis“ wird die Legende von der umstürzenden Romulusstatue *in palacium Pacis* anstelle im Palatium Romuli lokalisiert! Dies ist umso auffallender, als über das *templum Pacis* eine ganz andere Geschichte in den *GRAPHIA* in einem Extrakapitel *De archa Testamenti* auftaucht (Dok. 19), welches in den vorherigen Mirabilienderivaten nicht nachzuweisen ist. *In templo Pacis iuxta Lateranum a Vespasiano imperatore et Tito filio eius recondita est archa Testamenti.* wird dort erläutert. Daraufhin folgt eine Aufzählung der aus dem Tempel von Jerusalem stammenden Ausstattung entsprechend dem biblischen Bericht. Möglicherweise ist mit *templum Pacis* hier die *Cappella Sancta Sanctorum* gemeint. Offensichtlich handelt es sich hier um die Überlagerung verschiedener Quellen: Von der Aufstellung des Tempelschatzes im neu gegründeten *Templum Pacis* nach der Eroberung von Jerusalem durch Titus berichten beispielsweise Flavius Josephus, *DE BELLO IUD.*, VII, 5,7, und auch der im Mittelalter viel gelesene Hieronymus, *COMM. IN IOLEM* 3, 4-6.³⁴⁴ (Dok. 7) In der *DESCRIPTIO LATERANIS ECCLESIA* des Johannes

lateinischer Ausgaben des *MIRACOLE*-Textes aus späterer Zeit.

³⁴² VALENTINI/ZUCCHETTI, 1946, 184. In den *MIRABILIA* ist die Passage *inter S. Mariam Novam et S. Cosmatem* nicht vorhanden.

³⁴³ VALENTINI/ZUCCHETTI, 1946, 74f. LTK 7, 1962, 119. Die Chronik ist in Form einer zweireihigen Liste der Päpste und Kaiser mit kurzen geschichtlichen Notizen und Anekdoten abgefaßt. Sie wurde in fünf Sprachen übersetzt und zählte bis in das 14. Jahrhundert hinein zu den beliebtesten Geschichtslehrbüchern.

³⁴⁴ Flavius Josephus, *JÜDISCHER KRIEG*, VII, 158-162: *Als der Triumph vorüber war, und das Römische Imperium auf festem Grund stand, entschied Vespasian, den Tempel des Friedens zu errichten. Dieser war schnell errichtet in einem Stil, der alles menschliche Begreifen übersteigt. Er (Vespasian) verfügte über endlose Quellen von Reichtümern: er verschönerte es mit alten Meisterwerken der Malerei und Skulptur, so dass in diesem Heiligtum alle Gegenstände versammelt und aufgestellt waren, für die ein Mensch einst die ganze Welt bereiste, um sie zu sehen, als sie noch in verschiedenen Ländern aufbewahrt wurden. Hier befanden sich auch sein ganzer Stolz: die goldenen Kessel vom Tempel der Juden. Aber das Buch der Gesetze und die Purpurvorhänge aus dem Heiligtum befahl er, in den Kaiserpalast zu bringen.* (übers. nach DUDLEY, 1967, 150; Hieronymus, *COMM. IN IOLEM* 3,

Diaconus, geschrieben zwischen 1159/1181, Kap. 6, werden dieselben Reliquien aufgezählt und die Wiederaufstellung der Bundeslade mit den Tempelreliquien unter dem Hauptaltar der Lateranskirche angeführt.³⁴⁵ (Dok. 20 und Dok. 1 b) Die Schrift des Johannes sollte den Pilgern die Lateranreliquien erklären; sie wurde im 12. Jahrhundert besonders brisant, da das Lateranskapitel mit dem des Vatikans um das Primat in der römischen Kirche kämpfte. Davon zeugt auch die Gegenschrift DESCRIPTIO BASILICAE VATICANAE des Petrus Mallius, Kanoniker von St. Peter, die ebenfalls Papst Alexander III. gewidmet ist. Die Aufnahme dieser Informationen aus der ungefähr gleichzeitigen DESCRIPTIO LATERANIS ECCLESIAE deutet darauf hin, dass der GRAPHIA-Autor mit den neuesten kirchlichen Entwicklungen vertraut war.³⁴⁶

Die Lokalisierung der Legende von der Romulusstatue in einem Templum Pacis ist von besonderer Bedeutung für die spätere Rezeption der Maxentiusbasilika. Ihrem Auftauchen in der topographischen Romliteratur geht eine Entwicklung dieser Legende in theologischen Schriften voraus, die im folgenden rückblickend skizziert werden soll.

IV.4 Die Entstehung der Legende vom Templum Pacis als Ausdruck mittelalterlicher Friedenstheologie

In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wurde die Legende vom Sturz eines Tempels bzw. einer Statue fester Bestandteil von Predigten zum Thema der Geburt Christi, in denen sämtliche zu diesem Ereignis bekannten Wunder gesammelt und als Beweis für die Geburt des Erlösers durch die Jungfrau Maria gedeutet wurden. Die möglicherweise älteste Weihnachtspredigt dieser Art, DE NATIVITATE SALVATORIS ET PRAECLARIS MIRACULIS IN EA FACTIS des Nicolaus von Clairvaux († um 1176), berichtet vom Einsturz eines nicht näher benannten Tempels in Rom, den die Römer zur Verherrlichung ihrer siegreichen Vergangenheit errichtet hätten.³⁴⁷ (Dok. 23) Die Götter

4-6: ... *quod Vespasianus et Titus, Romae templo Pacis aedificato, vasa templi et universa donaria in delubro illis consecrarunt, quae Graeca et Romana narrat historia*. Es wird nicht recht klar, wo sich diese *Archa Testamenti* in der Antike befunden haben soll. Jedoch wird schon im ITINERARIUM VON EINSIEDELN zwischen Titusbogen und Konstantinsbogen ein *Testamentum* aufgeführt. (s.Dok. 10). Der Lateran liegt aber ein großes Stück davon entfernt.

³⁴⁵ VALENTINI/ZUCCHETTI, 1946, 83. Die erste Redaktion dieser Schrift scheint nach 1073 abgefaßt zu sein. In der zweiten Redaktion ist Papst Anastasius IV. (1153-54) erwähnt und eine dritte wurde von Papst Alexander III. (1159-1181) in Auftrag gegeben. Alle drei Versionen wurden in späterer Zeit kopiert und im Cod. A. 70 des Lateransarchiv zusammengefaßt.

³⁴⁶ VALENTINI/ZUCCHETTI, 1946, 83.

³⁴⁷ PL 144, 1853, 848f. Die Werke von Nicolaus von Clairvaux wurden oft mit denen des Bernhard von Clairvaux verwechselt, bei dem er als Sekretär angestellt war, bevor er wegen Unregelmäßigkeiten seines Amtes enthoben wurde (LTK VII, 1962, 89).

befragend, wie lange er überdauern werde, erhielten sie zur Antwort: Bis eine Jungfrau gebären wird. Da sie glaubten, dies sei unmöglich, nannten sie ihn den ewigen Tempel. Bei der Geburt Christi stürzte *illud murale et columnatum opus ut vix appareant vestigia ruinarum*. ... ein.

Obwohl der Autor anscheinend eine bestimmte Vorstellung von dem aus Mauern und Säulen bestehenden Bau hat - er weilte nach seiner Entlassung aus dem Dienste Bernhards von Clairvaux 1151 in Rom -, gibt er hier keine nähere Lokalisierung an. Offensichtlich greift Nicolaus die Sagenversion des Petrus Damiani vom Einsturz eines Tempels und nicht die der MIRABILIA vom Fall der Romulusstatue auf. Neu ist hier die Angabe, der Tempel sei nicht vom Stadtgründer, sondern von den Römern zur Verherrlichung ihres Ruhmes erbaut worden und ferner diese ein Orakel befragt haben sollen, was dem Einfluss anderer Sagen, z.B. der sog. Aracoelilgende, entsprungen sein dürfte.³⁴⁸

Petrus Damiani ist jedoch nicht die einzige Quelle, die Nicolaus von Clairvaux rezipiert. Die zusätzliche Erwähnung des Wunders von der Ölquelle, die in Rom am Tiber entsprang, und der Erscheinung des Sterns (nach Mt 2,1-12) entstammen der Weltgeschichte des Orosius, HISTORIA ADVERSOS PAGANOS VI, 20, um 417/18, die im Mittelalter große Bedeutung hatte und von fast allen Geschichtsschreibern kopiert wurde.³⁴⁹ (Dok. 9) In diesem Text wird die Weltgeschichte von der Schöpfung an bis zur Zeit Christi in einer Einteilung nach Augustinus' Weltalterlehre in 7 Perioden und 4 Weltreiche mit einer Zeitgeschichte bis in das Jahr 417 verknüpft. Das vierte und letzte Weltreich wird mit Augustus angesetzt, da unter diesem der Erlöser geboren wird. Zur Ankündigung der Geburt Christi seien an dem Tag, als Caesar Augustus Alleinherrscher der Welt geworden war, mehrere Wunder geschehen, u.a. sei in der *taberna meritoria* am Tiber eine Ölquelle entsprungen und den ganzen Tag geflossen. Orosius deutete in dieser Schilderung der in Sueton, DE VITA CAESARUM II, 22³⁵⁰ und Cassius Dio, HISTORIA ROMANA aufgeführten Wunder anlässlich der Geburt und des Amtsantritts von Kaiser Augustus auf die Geburt Christi um.³⁵¹ Er übertrug somit die auf Augustus bezogene

³⁴⁸ Die Konsultation einer Sibylle ist z.B. auch von der Aracoelilgende bekannt gewesen. Diese war im 6. Jahrhundert in der byzantinischen Literatur, im 8. Jahrhundert auch im Westen verbreitet und wird auch in den MIRABILIA zitiert. s. D'ONOFRIO, 1973, 1973, 53-70.

³⁴⁹ PL 31, 1054. Im Mittelalter wird dieser Text u.a. in der um 770 verfaßten HISTORIA ROMANA des Paulus Diaconus von Monte Cassino und von Landolfus Sagax, ADDIDAMENTA AD PAULI HISTORIAM ROMANAM, Anfang 11. Jahrhundert, übernommen (LCI I, 1968, 225).

³⁵⁰ Übersetzung nach MARTINET, 2006, 177: „Den Tempel des Ianus Quirinus[Anm. d. Verf.: Gemeint ist der Janustempel in der Nähe des Forum Romanum], der vor seiner [= Augustus'] Zeit seit der Gründung der Stadt insgesamt nur zweimal geschlossen worden war, ließ er in einem weit kürzeren Zeitraum dreimal schließen, nachdem er zu Lande und zu Wasser für Frieden gesorgt hatte.“

³⁵¹ NORDEN, 1924, 150-160. Siehe auch Horaz, Oden, Buch IV, Carmen 15. Orosius verlegte auch das

Hoffnung in der Antike auf ein goldenes Zeitalter des Friedens, das nach Prophezeiung der Sibylle mit der Geburt eines göttlichen Knaben anbricht, auf Jesus.³⁵² Die Tatsache, dass unter Augustus auf der ganzen Erde Friede geherrscht habe und die Pforten des Janustempels geschlossen wurden, wird als Beginn einer neuen Heilszeit interpretiert, die Gott für die Geburt seines Sohnes ausersehen hatte (s. Orosius, cap. XXII; Dok. 9).³⁵³ Diese Zeichen hätten den heidnischen Völkern, die nicht die Schriften der Propheten kannten, Christi Geburt angekündigt.

Die Eingliederung von Orosius' Weltgeschichte in die gelehrte Homilienliteratur zum Thema der Geburt Christi fällt mit dem Aufschwung der Typologie in Literatur und Kunst zusammen, die ab dem 11. Jahrhundert mit dem Auftreten neumanichäischer Ketzerbewegungen wieder Aktualität erhalten. Ab dem 7./8. Jahrhundert war das Interesse daran merklich abgeflaut, da nach Augustinus' antimanichäischen Schriften im 5. Jahrhundert die Lehre vom vierfachen Schriftsinn der Bibel allgemeine Anerkennung gefunden hatte.³⁵⁴ Nun lehnten die Katharer (ab 1145 in Westeuropa verbreitet) und Waldenser (um 1175 gegründet) erneut *die Mörder des Alten Bundes* ab und warfen der Kirche vor, sie sei *Fortsetzerin des Judentums*. Ebenso leugneten sie sämtliche kirchlichen Sakramente, die menschliche Natur Christi, den sie als Engel ansahen, und verwarfen die Jungfräulichkeit Mariae.³⁵⁵ Zur Verteidigung der offiziellen kirchlichen Dogmatik entstand eine Flut typologischer Traktate und scholastischer Predigten, die von den theologischen Zentren in Nordfrankreich ihren Ausgang nahmen, da im französischen und süddeutschen Raum diese

Datum der Verleihung des Titels Augustus auf den 6. Jan. 29 v.Chr., da am Tage der Epiphanie auch die Taufe Christi und somit die Einsetzung des Sakramentes der Taufe gefeiert wird *Octavum idus januarius, quo nos Epiphania hoc est apparitionem sive manifestationem dominici sacramenti observamus. Hoc autem fideliter commemorium comprobetur.*

³⁵² NORDEN, 1924, bes. 150-160.

³⁵³ Basierend auf Sueton, CAES., II, 22 (hgg. von MARTINET, 2006, 176). Auch Vergil, AENEIS I, 286-297, verbindet die Schließung des Janustempels mit der Zeit der Caesaren: *nascetur pulchra Troianus origine Caesar, imperium Oceano, famam qui terminet astris, Iulius, a magno demissum nomen Iulo. hunc tu olim caelo spoliis Orientis onustum accipies securus; vocabitur hic quoque votis. 290 asperatum positus mitescent saecula bellis; cana Fides et Vesta, Remo cum fratre Quirinus iura dabunt; dirae ferro et compagibus artis claudentur Belli portae; Furor impius intus saeva sedens super arma et centum vinctus aenis 295 post tergum nodis fremet horridus ore cruento.* („Herrlichen Ursprungs geht hervor der trojanische Caesar, der sein Reich mit dem Weltmeer begrenzt, seinen Ruhm mit den Sternen, Julius, denn vom großen Iulus ward ihm der Name. Ihn wirst im Himmel du einst, wenn er kommt mit des Orients Beute, sorglos empfangen: auch er wird einst in Gelübden gerufen. Krieg wird ruhn und die Welt, die verrohete, neigt sich zur Milde. Fides, die graue, und Vesta, Quirinus mit Remus, dem Bruder, geben Gesetz: die Pforten des Kriegs, die grausigen, werden dicht verschlossen mit Riegeln aus Erz: des ruchlosen Wahnsinns Dämon, rücklings gefesselt mit hundert ehernen Banden, hockt über grausen Waffen und knirscht mit blutigem Munde.“, zit. nach der Übers. von GÖTTE, 2014⁸, 22).

³⁵⁴ RÖHRIG, 1965, 8ff.

³⁵⁵ vgl. VETTER, 1954, 90f.; BORST, 1991, 18-19, kann schon Anfang des 11. Jahrhunderts erste Schriften gegen die Katharer nachweisen.

Ketzerbewegungen besonders weit verbreitet waren.³⁵⁶ Auch in der Kunst spielte die Typologie eine zunehmende Rolle, wovon das unter Abt Suger im Jahre 1140 gefertigte, heute nicht mehr erhaltene Kreuz in St. Denis oder der Klosterneuburger Altar des Niclaus von Verdun aus dem Jahr 1181 zeugen.³⁵⁷

Hauptquelle der Beweisführung für die Zugehörigkeit des AT zum Heilsgeschehen war die patristische Literatur, allen voran Augustinus, dessen antimanichäische Schriften, besonders aber DE CIVITATE DEI wieder verstärkt herangezogen wurden. Augustinus' Deutung der Bibel nach dem vierfachen Schriftsinn bewies die Existenz der Kirche und der Sakramente in ihrer heilsnotwendigen Funktion vom Beginn der Schöpfung an. Er kam zu dem Schluss: *Salus extra ecclesiam non est*.³⁵⁸ Genau dagegen hatte die Ketzer durch Bildung eigener Gemeinden verstoßen, und nun galt es, die Schafe vor dem Verderben zu retten und von der alleinigen Rechtgläubigkeit der Kirche zu überzeugen. Der Nachweis von der Vorherbestimmung Christi nicht nur in den jüdischen Schriften des Alten Testaments sondern auch die wundersamen Zeichen unter den Heiden, welche die Propheten nicht kannten, sollte dies belegen. Darüberhinaus wurde auf diese Weise der Anspruch auf die Nachfolge des römischen Imperium legitimiert. Nicolaus von Clairvaux war als Sekretär Bernhards von Clairvaux mit diesem Problem vertraut, da letzterer sich über das Ketzerproblem in zwei Schriften geäußert hatte.³⁵⁹

Noch deutlicher ist der Einfluss von Orosius' Weltgeschichte als Reaktion auf die angesprochene Ketzerproblematik in der Weihnachtspredigt DE NATIVITATE DOMINI von Papst Innozenz III. (1198-1216) zu vermerken. (Dok. 25) War bei Nicolaus von Clairvaux noch ein *Templum Romae* Protagonist der Legende, wird bei Innozenz III. vielleicht zum erstenmal die Übertragung auf den Friedenstempel vorgenommen und damit die Interpretation der Maxentiusbasilika als *Templum Pacis* vorbereitet:

„... als Christus geboren ward, erschien der Stern, nach der Weissagung des Balaam: Ein Stern, sagte er, geht auf aus Jakob und ein Zepter erhebt sich über Israel. (Num 24) Octavianus Augustus sah die Jungfrau, ihren Sohn zeigend, nach der Weisung der Sibylle, und von da an verbot er, dass ihn irgendjemand Gott nenne, da der König der Könige und der Herr der Herren (Apk 17,1) geboren war. Und der Dichter spricht: Ein neues Geschlecht wird vom Himmel herab gesandt werden (Vergil, Bucol., eclog. IV,7). Die Ölquelle sprudelte den ganzen Tag aus der taberna emeritorum. Dies zeigt, dass jener

³⁵⁶ VETTER, 1954, 11; 31.

³⁵⁷ RÖHRIG, 1965, 8ff.

³⁵⁸ ALTANER/STUIBER, 1966, 443.

³⁵⁹ BORST, 1991, 19.

auf Erden geboren ward, der mit dem Öl gesalbt war vor allen Gefährten (Ps XLIV,8)³⁶⁰. Der Friedenstempel stürzte bis auf den Grund ein. Die Römer hatten ihn für den vollendeten Frieden, der auf der ganzen Welt unter Augustus herrschte, den wunderbaren Friedenstempel errichtet. Als sie das Orakel befragten, wie lange er dauern würde, wurde geantwortet: solange, bis eine Jungfrau gebäre. Diese freuten sich und antworteten: Also wird er in Ewigkeit währen, denn niemals wird eine Jungfrau gebären. Aber Gott vernichtet die Weisheit der Weisen und stellt die Klugheit der Klugen auf die Probe (1 Cor 1), denn in der Geburtsstunde des Herrn stürzte er bis auf die Grundmauern zusammen. Denn als der Friede voll und ganz überall auf der Welt im Überflusse herrschte, was niemals vorher geschehen war, und lange danach nicht geschah, ist der Gott der Stärke, der Vater des künftigen Jahrhunderts, der Fürst des Friedens, geboren worden. Denn es spricht der Prophet: Es erscheine in seinen Tagen die Gerechtigkeit und Fülle des Friedens, bis der Mond untergeht (Psalm 71) Und ein anderer Prophet: Friede wird auf Erden sein, wenn er kommt (Mich V) Er selbst ist der Friede Gottes, der alles Begreifen übersteigt (Philip. IV,7) Denn er ist unser Friede, der aus beidem eines machte (Ephes. II) in seinem himmlischen Garten wird die Menge der Heerscharen singen: Gloria in altissimis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis (Luk 2).“³⁶¹ (Übersetzung)

Verschiedene Aspekte dürften dazu geführt haben, dass der vorher als Templum Romuli bezeichnete Schauplatz der Legende zum Templum Pacis mutiert. Zum einen beruhte diese Interpretation auf der Kenntnis antiker Quellen: Die Schriftsteller Procop, Herodian, Cassius Dio und der vielgelesene Marcellinus berichten, dass unter Kaiser Commodus Brände im Templum Pacis gewütet hätten und es vom Blitz zerstört worden sei.³⁶² Innozenz III. verband diese Berichte mit der Legende vom Tempelsturz in der Geburtsnacht Christi. Zur Benennung als Templum Pacis mag ferner eine neue Interpretation der bekannten Stelle in Kap. 24 der MIRABILIA beigetragen haben, wo hinter

³⁶⁰ Diese Psalmstelle wird von Paulus in Hebr. 1,9 aufgegriffen, von dem Teile im Weihnachtshochamt auch heute noch als Epistel verlesen werden.

³⁶¹ Eigene Übersetzung nach PL 217, 1889, 457. Im Anschluss an diesen Passus führt der Papst aus, dass Gott Christus nicht aus Menschen geschaffen habe, wie im Falle von Adam, auch nicht aus dem Mann, wie Eva geschaffen worden war und auch nicht von Mann und Frau, wie Abel. Damit werden Christus als neuer Adam und Maria als neue Eva gedeutet.

³⁶² Cassius Dio, RÖM. GESCH., LXXII, 22,4: *Folgende Vorzeichen verkündeten den Tod von Commodus: des Nachts brach in einem Privathaus ein Brand aus und sprang auf das Templum Pacis über und zerstörte eine Menge der Beutestücke aus Arabien und Ägypten.* Marcellinus, CHRONIKA MINORA, II, 69: *Im Jahre 408: in foro Pacis per dies septem terra mugitum dedit.* NIBBY, *Del tempio...*, 1819, 8-14, führt noch weitere antike Quellen auf, z.B. Galen, I. lib., cap. I, schreibe (Übers. NIBBYS): *nella bottega posta sulla via Sacra, quando tutto intero arse il sacro recinto della Pace, e le grandi Biblioteche del palazzo.* Ferner überliefere Herodian, dass sich ohne vorherigen Regen ein Erdbeben vernehmen ließ und ein Blitz nächtlich den ganzen Heiligen Bezirk des Templum Pacis niedergelegt habe.

SS. Cosma e Damiano ein *Templum Pacis et Latonae* genannt wird. Die Gleichsetzung des Latonatempels mit dem Arcus Latronis, dem Tunnel unterhalb der Nordwestecke der Maxentiusbasilika, ist schon im ORDO ROMANUS belegt und war seit seiner Einbeziehung in die Assumptio-Prozession hinreichend bekannt (Dok. 17).³⁶³ Da die Legende von der Tempelzerstörung bei der Maxentiusbasilika lokalisiert wurde, benannte Innozenz III. das Gebäude in *Templum Pacis* um.³⁶⁴

Ausschlaggebend für diese Interpretation dürfte jedoch die Vorstellung von Christus als wahren Friedensbringer gewesen sein, die der Papst mit mehreren typologischen Vergleichen ausführlich belegt und die sich aus theologischen Schriften seit der Kirchenväterzeit ableitet. Unter anderem wird der von Innozenz angesprochene Text aus Jes 9,2 und 6 entsprechend dem Missale Romanum³⁶⁵ auch heute noch im Introitus des Hauptgottesdienstes an Weihnachten verlesen: *Licht leuchtet heut über uns; denn geboren ist uns der Herr. Sein Name ist: der Wunderbare, Gott, **Friedensfürst**, Vater der Zukunft. Sein Königtum nimmt nie ein Ende.* Der Textaufbau von Innozenz' Predigt folgt dieser Bibelstelle getreu, indem er alle diese Aspekte des Wesens Christi erläutert: Christus als Licht der Welt wird durch das Aufgehen des Sterns und die Lichterscheinung der Aracoeli-legende angedeutet; letztere diente auch als Beweis der göttlichen Natur Christi, da durch die Prophezeiung der Sibylle Kaiser Augustus die Erkenntnis gewann, dass nicht er selbst, sondern nur das Kind der Himmelsvision der wahre Gott sei.³⁶⁶ Das Königtum Christi über alle Könige der Erde wird mit der Legende von der Ölquelle erläutert, da die Salbung mit Öl die Königsweihe bedeutete, ferner wird auf diese Weise die Bezeichnung Christi als „Messias“ (= der Gesalbte) erläutert.

Die von Orosius überlieferte Schließung des Janustempels unter Kaiser Augustus als Ausdruck für den Beginn einer Friedenszeit, die als Vorbereitung auf die mit Christi Geburt einsetzende Zeit der Gnade dienen soll, wandelt Innozenz III. unter dem Eindruck der zum Thema der Geburt Christi kursierenden Legenden in den Einsturz des Friedens-

³⁶³ BELTING, 1990, 554-558; WOLF, 1990, 37f.

³⁶⁴ Mit großer Vorsicht könnte man vermuten, dass zur Zeit Innozenz' III. möglicherweise schon die Inschrift PACI . AETERNAE/ DOMUS/ IMP. VESPASIANI/ CAESARIS . AUG/ LIBERORUMQ . EIUS/ SACRUM/ TRIB . SUC . IUNIOR sichtbar war, die nach NIBBY im Jahre 1547 in der Nähe des Septimius Severusbogens gefunden wurde (vgl. NIBBY, *Del Foro ...*, 1819, 199). Für diese These spricht, dass in der Legende plötzlich die Formulierung auftaucht, die Römer hätten „*TEMPLUM PACIS AETERNUM*“ an das Bauwerk angeschrieben.

³⁶⁵ SCHOTT, 1941⁸, 45.

³⁶⁶ Ein Motiv für diese Legendenversion bietet die Umdeutung einer Textstelle in Suetons *Augustusvita* in *DE VITA CAESARUM*, II, 52 (hgg. von MARTINET, 2006, 235). Dort wird berichtet, dass Augustus die Statuen aus Edelmetall mit seinem Bildnis, die man ihm geweiht hatte, einschmelzen und zu goldenen Opferbecken für den Apollotempel umarbeiten ließ.

tempels um.³⁶⁷ Offensichtlich fühlte er sich zu dieser Interpretation durch die o.g. Textpassagen des LIBER PONTIFICALIS und der antiken Literatur berechtigt. Als weiterer Beleg für die Verkündung der Geburt des Wahren Friedensbringers an die Heiden ist auch Vergils IV. Ekloge angeführt, wonach mit der Geburt eines göttlichen Kindes durch eine Jungfrau das goldene Zeitalter des Friedens wiederkehrt.³⁶⁸

Der Einsturz des Friedenstempels symbolisiert die Begrenztheit des irdischen Friedens, dem entsprechend Augustinus' Friedenslehre der himmlische Friede gegenübersteht. Augustinus setzt 4 Stufen des Menschengeschlechtes an: *ante legem, sub lege, sub gratia, in perfecta et aeterna pace*.³⁶⁹ Die nach dem Reich Gottes strebende „Civitas Dei“ versuche, auf Erden Frieden zu schaffen und zu bewahren, als Vorausdeutung und Hinweis auf den himmlischen Frieden (*pax aeterna summum bonum* oder *pax aeterna beatitudo finalis*). Der Gläubige erreicht die *pax aeterna* als *praemium victoriae tentationem*. Dieser ewige Friede wird mit dem Dasein im Himmlischen Jerusalem gleichgesetzt: Augustinus übersetzt den Namen der Gottesstadt, Jerusalem, als *Gesicht des Friedens (visio pacis)*.³⁷⁰ Dieselbe Interpretation des Himmlischen Jerusalem findet sich in zahlreichen anderen Schriften, auch bei Innozenz III., wieder, kann folglich als gängige, bekannte Vorstellung

³⁶⁷ Einen Hinweis darauf, dass Innozenz III. die Chronik Orosius' selbst verwendete, könnte das Zitat aus dem Gloria gelten, das letzterer in Cap. XXII (448) anführt (PL 31, Sp. 1058; vgl. Dok. 9).

³⁶⁸ Vergil, Eclog. IV (hgg. u. übers. SCHNUR, 1972: *Ultima Cumaevi venit iam carminis aetas; magnus ab integro saeculorum nascitur ordo. iam redit Virgo, redeunt Saturnia regna; iam nova progenies caelo dimittitur alto.* („Schon kam das Ziel der Zeit, von dem die Sibylle einst raunte, wiedergeboren beginnt ein neuer Kreis der Äone. Schon kehrt die Jungfrau zurück, Saturns Regierung kehrt wieder, schon wird ein neuer Sproß entsandt aus himmlischen Höhen. Dieses Knaben Geburt beschirme, reine Lucina! Er macht ein Ende der eisernen Zeit; eine goldene Menschheit wird die Erde dann füllen: schon jetzt regiert dein Apollo. Herrlich hebt dieses Zeitalter an da du uns als Konsul, Pollio, führst. es beginnt der erhabene Monate Reigen; bleiben noch Spuren der früheren Frevel sie werden verschwinden und von beständigem Grauen die Erde endlich befreien. Göttliches Leben empfängt er jedoch: die Götter erschaut er, samt den Helden der Vorzeit, und sie auch werden ihn sehen. Er wird beherrschen die Welt, die des Vaters Tugend befriedet.“

³⁶⁹ DE DIV. QUAEST. 66,7. Weiterentwickelt wird dieser Friedensbegriff in DE CIV. DEI, XIX, 11 (Übers. SILBERT, J.P., Wien 1826, 682-683; TRE XI, 1983, 621f.). Der Friede sei, wie das ewige Leben, das *Ziel unseres Guten*. Ferner schreibt er in ENARRATIONES IN PSALMOS CXXXVI (PL 37): *... et peregrinationis nostrae causam esse peccatum, reversionis autem munus remissionem peccatorum et justificationem gratiae Dei. Duas civitates permixtas sibi interim corpore, et corde separatas, currere per ista volumina saeculorum usque in finem, audistis et nostis; unam cui finis est pax aeterna, et vocatur Jerusalem; alteram cui gaudium est pax temporalis, et vocatur Babylonia. Interpretationes etiam nominum, si non fallor, tenetis: Jerusalem interpretari, Visionem pacis; Babyloniam, Confusionem. Jerusalem in Babylonia captiva tenebatur non tota; cives enim ejus et Angeli sunt. Sed quod attinet ad homines praedestinos in gloriam Dei, futuros per adoptionem cohaerentes Christi, quos de ipsa captivitate redemit sanguine suo: ...*

³⁷⁰ So auch Hieronymus im LIBER DE NOMINIBUS HEBRAICIS: *Salem enim pax interpretatur. Jerusalem autem visio pacis*. Bei Johannes Scotus Eriugena, einem Gelehrten am Hofe Karls d. Kahlen, (TRE XVII, 1988, 156-172: 845/46 zum erstemal nachweisbar) wurde *visio pacis* durch die Interpretation *templum pacis* ersetzt: *deinde Jerusalem, hoc est templum pacis, propter nobilissimi templi a Salomone constructi divulgatam in fines mundi gloriosissimam famam* (PL 122, Sp. 323).

vorausgesetzt werden.³⁷¹ Ferner war die Pax aeterna auch Gegenstand der Traktate anderer wichtiger Kirchenlehrer und Philosophen, z.B. Joannes Scotus Eriugena (Mitte 9. Jahrhundert), der in DE DIVISIONE NATURAE schreibt: *Ligni autem vitae, quod est Christus, fructus est beata vita, pax aeterna in contemplatione veritatis, quae proprie dicitur deificatio. Est enim beata vita, ut ait Augustinus, gaudium de veritate, quae est Christus.*³⁷²

Zur näheren Bestimmung mittelalterlicher Friedenstheologie ist eine weitere Weihnachtspredigt mit Erwähnung des Friedenstempels zu beachten, von der nicht sicher ist, ob sie dem Sermo Innozenz' III. voranging, da in den späteren Texten über den Einsturz des Templum Pacis immer nur letzterer als Quelle der Legende zitiert wird. Es handelt sich um die Predigt IN ADVENTU DOMINI, die möglicherweise dem Pariser Theologen Petrus Comestor († 1179) zugeschrieben werden kann, aber auch schon von Petrus Blesensis (1135-1204) stammend vermutet wurde (Dok. 23).³⁷³ Innozenz III., der am Wirkungsort Comestors, in Paris, Theologie studiert hatte, musste diesen Text gekannt haben, sollte er wirklich früher entstanden sein. Der Autor berichtet von einem wunderheilenden Wasser in Jerusalem, worin die Tiere für das jüdische Brandopfer gereinigt worden waren. Im Augenblick der Geburt Christi sei durch das Verschwinden der Wunderkraft dieses Wassers den Juden klargemacht worden, dass die typologischen Vorbilder (*figurae*) der *hostiae* (wobei der Ausdruck *hostia* in seiner ursprünglichen Bedeutung Sühnopfer heißt, im Mittelalter aber für das eucharistische Brot gebraucht wurde) nunmehr unnötig geworden seien (*Veritas de terra orta est (Psal. LXXXIV) et cessabunt hostiae figurarum*). Parallel dazu sei den heidnischen Römern durch den Einsturz des Friedenstempels gezeigt worden, dass der Erlöser und Wahre Gott geboren sei, vor dessen Angesicht die Götzen stürzen.³⁷⁴ Maria symbolisiere das heilbringende Wasser, aber auch das (für das Rauchopfer dienende) Schaf, da sie das Agnus Dei geboren habe, das die Sünden der Welt hinwegnehme. Durch den Opfertod Christi sei das Heil in die Welt gekommen und die Einheit der Kirche durch die Versöhnung der Juden und

³⁷¹ Innocentius III, REGESTA SIVE EPISTOLAE, PL 216, Sp. 436: *Cum enim Hierusalem civitas illa terrestris, secundum interpretationem vocabuli pacis visio nuncupetur, et ipsa vix unquam vel modico tempore pacem potuerit obtinere, promissio pacis ad illam Hierusalem nos profecto transmittit quae sursum est mater nostra, in qua pax Dei, quae exsuperat omnem sensum, abundat.*

³⁷² PL 122, Sp. 960. Johannes Scotus Eriguena, Mitglied des Hofes Karls d. Kahlen (840-877), Lehrer der artes liberales und von 845 bis 846 Bischof von Troyes, war einer der Begründer mittelalterlicher Logiktradition (s. TRE XVII, 1988, 156-172).

³⁷³ So zumindest in der Einleitung der PL.

³⁷⁴ Es ist sicher nicht zufällig, dass an dieser Stelle ausgerechnet auf den Götzensturz in Ägypten angespielt wird, denn der Autor kannte sicherlich auch die gängige Version dieser Legende mit dem Fall der Romulusstatue.

Heiden gegründet worden³⁷⁵. Letzteres erinnert an die wichtige Bibelstelle in Eph 2, 14-22, *Christus est pax nostra, qui fecit utraque unum, ... in uno novo homine faciens pacem*,³⁷⁶ die in zahlreichen weiteren Predigten, u.a. auch von Innozenz III.³⁷⁷, zitiert wird, und in der das Zusammenfügen der von Juden- und Heidenkirche im Haus Gottes, im zukünftigen Himmlischen Jerusalem, angesprochen ist.³⁷⁸ In der theologischen Literatur wird daher letzteres häufig als Vorbild der Ecclesia interpretiert.³⁷⁹ Diese Gründung der Ecclesia wird u.a. durch die Einsetzung ihrer Sakramente im friedensstiftenden Opfertod Christi am Kreuz definiert. Dies wird in zahlreichen Texten über die Symbolik der Messe deutlich, z.B. bei Erläuterung des Segenswunsches „*Pax Domini sit semper vobiscum*“, den der Priester während der Messe bei der Brotbrechung, vor dem Agnus Dei, ausspricht. In einer anonymen EXPOSITIO IN MISSA wird dazu erläutert: *Christus est pax aeterna, qui nos*

³⁷⁵ *post hanc aquae motionem unus est in ea sanatus. Haec est unitas Ecclesiae, quae per fidem incarnationis Dominicae salutem consecuta est a Domino.*

³⁷⁶ Eph 2, 14-22: *Denn er ist unser Friede; er hat aus den beiden eines geschaffen (d.h. aus den Juden und aus den Heiden) und die trennende Scheidewand niedergedrückt, in seinem Fleisch die Feindschaft, das Gesetz der Gebote mit seinen Verordnungen vernichtet, um die beiden in ihm als Friedensstifter zu einem neuen Menschen umzuschaffen und die beiden in einem Leibe durch das Kreuz mit Gott zu versöhnen, da er in seiner Person die Feindschaft getötet hat. Und er ist gekommen und hat Frieden verkündet euch, den Fernen und Frieden den Nahen. Durch ihn nämlich haben wir beide in einem Geiste den Zugang zum Vater. So seid ihr nicht mehr Fremdlinge ..., sondern Mitbürger der Heiligen und Hausgenossen Gottes, aufgebaut auf der Grundmauer der Apostel und Propheten, während Christus Jesus selber der Eckstein ist. In ihm hat jeder Bau Halt und wächst empor zu einem heiligen Tempel des Herrn. In ihm werdet auch ihr miteinander zu einer Wohnung Gottes im Geiste.*

³⁷⁷ REGESTA SIVE EPISTOLAE PL 214, Sp. 832: *Si terra illa, in qua vera pax nostra Dominus Jesus Christus, qui fecit utraque unum, pro salute humani generis nasci dignatus est, ... oder in DE SACRO ALTARIS MYSTERIA (PL 217, 810), De gloria in excelsis deo: Ante nativitatem enim Christi, tres erant inimicitarum parietes: primus inter Deum et hominem, secundus inter angelum et hominem, tertius inter hominem et hominem. Homo namque per inobedientiam Creatorem offenderat, per suum casum restaurationem angelicam impedierat, per varios ritus se ab homine separaverat Judaeus namque caeremonias excolebat, gentilis idololatriam exercebat, utrisque ritus alterius displicebat. Sed veniens pax vera, fecit utraque unum, destruxit inimicitarum macerias, et concurrentes parietes in se angulari lapide copulavit (Ephes. II), ut de caetero unum esset ovile et unus pastor (Joan. X).*

³⁷⁸ Zum Beispiel in Schriften des heiligen Bruno (1030/35-1101), Gründer des Karthäuserordens, Expositio in Psalmos (PL 152, Sp. 684): *id est non cognoscent viam pacis, id est me qui sum via qua venitur ad pacem aeternam, qui etiam sum pax aeterna, sicut idem in Evangelio dicit: «Ego sum via, veritas et vita (Joan. XIV, 6) .» Et Apostolus: «Ipse est pax nostra, qui fecit utraque unum (Ephes. II, 14) oder Expositio in Psalmos (Pl 152, Sp. 772) Cum diverteris a malo, et feceris bonum, fac hoc contuitu pacis aeternae, id est Christi, qui est pax vera. Juxta illud Apostoli: «Ipse est pax nostra, qui fecit utraque unum (Ephes. II, 14) .» Dico, diverte a malo, etc. Et ad hoc te Deus adjuvabit.*

³⁷⁹ Hieronymus, COMMENTARIA IN EZECHIELEM, (PL 25, Sp. 124): *Quatuor autem modis intelligi potest Jerusalem: Vel haec quae Babylonio et Romano igne succensa est; vel coelestis primitivorum; vel Ecclesia quae interpretatur visio pacis; vel animae singulorum quae fide cernunt Deum. ... oder: in den anonymen PROTHEMATA GLOSSAE ORDINARIAE, wo die Deutung von Jerusalem im vierfachen Schriftsinn behandelt wird (PL 113, Sp. 62): *His quatuor quasi quibusdam rotis tota divina Scriptura volvitur; verbi gratia, Hierusalem secundum historiam est civitas, secundum allegoriam Ecclesiam significat, secundum tropologiam, id est, moralitatem, animam cujuslibet fidelis, quae ad pacem aeternam anhelat; secundum anagogen, coelestium omnium vitam, qui revelata facie vident Deum.**

*reconciliavit Patri per passionem suam, ne propter peccatum primi hominis in inferno detineremur: hoc orat sacerdos, ut illa pax cum populo permaneat et omnes concordēs faciat, ut pacifice cum Christo mereamur in coelo regnare.*³⁸⁰ Diese Textstelle wird in weiteren Schriften zum Messkanon wörtlich zitiert, u.a. von Rabanus Maurus (ca. 780-856), wichtiger und vielbeachteter Kirchenlehrer mit weitreichender Wirkungsgeschichte.³⁸¹ Auch andere Autoren verarbeiten diesen Aspekt, beispielsweise Petrus Blesensis (von Blois): *Non est Deus dissensionis, sed pacis, qui pacificavit in sanguine unigeniti Filii sui quae in coelis, et quae in terra.*³⁸²

Auch der berühmte Theologe Hugo von St. Victor († 1141) deutet die Interpretation der Eucharistie als Opfer des Friedens an, wenn er schreibt: *At vero Melchisedech proferens panem et vinum. Quod inter gentiles signum est pacis, sicut et oliva solebat esse. Et nota ordinem: Haec proferens, benedixit, scilicet de Deo excelso; quod scilicet ad eum pertinebat. Erat enim sacerdos Dei altissimi, vel ita intellige. Proferens panem et vinum, quae scilicet erant, non purus cibus, sed sacrificium.*³⁸³

Diese theologische Kernaussage, dass erst mit Christi Geburt und seinem Opfertod für die Menschheit der Eingang in den ewigen Frieden Gottes möglich sein wird, gab Anlass für die Umbenennung des Tempels und damit eine neue Bezeichnung der Maxentiusbasilika. Hiermit offenbart sich deutlich, wo in der wissenschaftlichen Arbeitsweise der Scholastik die Prioritäten gesetzt wurden und welche Rolle die antiken Ruinen dabei spielten. Es mag auch kein Zufall sein, dass ausgerechnet Papst Innozenz III. diese neue Interpretation dieses antiken Bauwerks einführte. In Rom ausgebildet hatte er in Paris und Bologna Theologie und kanonisches Recht studiert und war mit der Scholastik vertraut.³⁸⁴ Seine Weihnachtspredigt soll Kernaussagen kirchlicher Dogmatik -die Geburt Christi durch eine Jungfrau, Christi Natur als Gott, Mensch, Priester und König- mit Hilfe der Zeichen in der „jüdischen“ und „heidnischen“ Geschichte beweisen.

³⁸⁰ PL 83, Sp. 1152. Dieser Text ist einem Codex mit Werken des Isidor von Sevilla angehängt und wurde in zahlreichen weiteren Codices kopiert oder in weiten Teilen verwendet. Der identische Text dieser Deutung taucht in einem späteren, ebenso anonymen Codex auf (EXPOSITIO SUPER MISSAM, PL 138, Sp. 1171), ferner wird diese Textstelle wörtlich von Hrabanus Maurus, LIBER DE SACRIS ORDINIBUS, cap. XIX: De ordine missae, wiederholt.

³⁸¹ TRE XV, 1986, 606-610 (Winfried Böhne): So ist sein Einfluß sicher nachzuweisen bei Notker, Odilo von Cluny, Hugo von St. Victor, Johannes von Salisbury, Dante (!). Am Ende des Mittelalters wurde Rabanus Maurus auch von den Humanisten entdeckt.

³⁸² Petrus Blesensis, SERMO XVIII. IN FESTO OMNIUM SANCTORUM (PL 207, Sp. 701).

³⁸³ Hugo von St. Victor, ADNOTATIONES IN PENTATEUCHEM (PL 175, 51f). Die Schriften von Hugo von St. Victor wurden sehr beachtet und rezipiert, besonders DE SACRAMENTIS. Auch Dante erwähnt den Theologen mit Respekt (TRE 15, 1986, 629-34). Hugo kannte auch die Schriften von Johannes Scotus Eriugena (vgl. MARKSCHIES, 1995, 31).

³⁸⁴ TRE XVI, 1987, 175-182 (SCHWAIGER, Georg); GREGOROVIVUS, 1988², 295f.

Sie wird damit zum Amalgam von Aspekten, die Innozenz III. besonders wichtig waren: Zum ersten die Aufnahme der Lehren von der Transsubstantiation und der Realpräsenz Christi in der Eucharistie (d.h. Wandlung von Brot und Wein in Fleisch und Blut Christi sowie Jesu leibliche Anwesenheit bei der Wandlung) in die offizielle Dogmatik der von ihm herausgegebenen Dekretalen und Beschlüsse im Laterankonzil von 1215:³⁸⁵ Die Eucharistielehre hängt auf das Engste mit der Zweinaturenlehre Christi als Gott und Mensch sowie seiner Menschwerdung zusammen, die sich während der Transsubstantiation des eucharistischen Messopfers als Re-Inkarnation Christi (Realpräsenz) wiederholt. Zum zweiten Innozenz' Amtsauffassung als „Vicarius Christi“ - seit seinem Pontifikat fester Bestandteil päpstlicher Titulatur -, als Stellvertreter Christi Führer des gesamten *Mundus christianus* zu sein. Christus als Spender des Sakramentes im Abendmahl („Tut dies zu meinem Gedächtnis“) begründet das Priestertum und damit die Kirche, seine Vorangstellung vor dem heidnischen Augustus erweist ihn als Wahren König. Somit wird der Papst als sein Stellvertreter in beiden Eigenschaften zum „Vermittler zwischen Gott und den Menschen, ... alle richtend und selbst nur von Gott gerichtet“.³⁸⁶ Dieses wird in einem Brief Innozenz' in einem Gleichnis von Sonne und Mond im Hinblick auf die geistliche und die weltliche Macht deutlich formuliert: Wie der Mond von den Strahlen der Sonne erleuchtet würde, erhalte der weltliche Regent seine Würde durch die Autorität des Papstes verliehen.³⁸⁷

Aus diesen Gründen versuchte Innozenz die antikirchlich eingestellten Gemeinschaften der Katharer und Waldenser zu bekehren, die schließlich im sog. Ketzerfeldzug

³⁸⁵ In den Konstitutionen des IV. Lateranensischen Konzils ließ Innozenz III. nochmals die katholische Lehre festlegen. Hier wird zum erstenmal das Wort „Transsubstantiation“ in der Eucharistielehre verwendet, vgl. Anm. 384). Beispielsweise wurde seit Innozenz III. die Aufbewahrung der Reste der Eucharistie vorgeschrieben, die vorher vielfach vergraben oder verbrannt worden waren; daher wurde ab diesem Zeitpunkt ein Tabernakel unerlässlich (CASPARY, 1965, 6).

³⁸⁶ TRE XVI, 1987, 182 (SCHWAIGER, Georg).

³⁸⁷ *Sicut universitatis conditor Deus duo magna luminaria in firmamento coeli constituit, luminare majus, ut praeesset diei, et luminare minus, ut nocti praeesset; sic ad firmamentum universalis Ecclesiae, quae coeli nomine nuncupatur, duas magnas instituit dignitates: majorem, quae quasi diebus animabus praeesset et minorem, quae quasi noctibus praeesset corporibus: quae sunt pontificalis auctoritas et regalis potestas. Porro sicut luna lumen suum a sole sortitur, quae re vera minor est illo quantitate simul et qualitate, situ pariter et effectu: sic regalis potestas ab auctoritate pontificali suae sortitur dignitatis splendorem; cujus conspectui quanto magis inhaeret, tanto majori lumine decoratur; et quo plus ab ejus elongatur aspectu, eo plus proficit in splendore. Utraque vero potestas sive primatus sedem in Italia meruit obtinere, quae dispositione divina super universas provincias obtinuit principatum. Et ideo licet ad universas provincias nostrae provisionis aciem extendere debeamus, specialiter tamen Italiae paterna nos convenit sollicitudine providere, in qua Christianae religionis fundamentum existit et per apostolicae sedis primatum sacerdotii simul et regni praeeminet principatus.* Innozenz III., *Regesta sive epistolae CCCCI.* „NOBILI VIRO ACERBO PRIORI ET ALIIS RECTORIBUS THUSCIAE ET DUCATUS. Quod persistent in devotione Ecclesiae. Et promittitur eis favor et protectio ipsius. (Laterani, III Kal. Novembris.) (PL 214, Sp. 377).

(ab 1209) verfolgt wurden.³⁸⁸ Wie der Einsturz des antiken Gebäudes den Ersatz des Alten Bundes durch den Neuen Bund mit Christus symbolisiert, wird das antike, alte Imperium Romanum durch das Neue Imperium unter der Führung des Papstes, die alte Urbs Roma durch die Nova Roma, der Caesar Augustus durch den Vicarius Christi abgelöst. Auch in anderem Zusammenhang lässt sich die Verwendung der Antike als Ausdruck von Innozenz' Streben nach der *renovatio imperii romani* und seiner Funktion als Vermittler des Wahren Friedens nachweisen.³⁸⁹ Die antiken Bauwerke werden zur Vermittlung theologisch-dogmatischer Inhalte und auch zum Beweisstück kirchlicher und päpstlicher Legitimation benutzt.

IV.4.1 Ausgestaltung, Weitergabe und erste Illustrationen der Templum Pacis-Legende im 13. Jahrhundert

Die Legendenversion von Innozenz III. etabliert sich rasch in der theologischen Literatur. Die theologische Auslegung der Inkarnation Christi wird durch die systematische Zusammenfassung der verschiedenen Legenden weiter ausgebaut. Bonaventura (1217?-1274) fügt seinem um 1250 datierten Sermo XXIII, „In nativitate Domini“ die Interpretation des Friedenstempels als Mahnmal gegen Hochmut hinzu (Dok. 31): *Tertio, Romae templum pacis corruit, quod cum aedificatum esset, et quaereretur a daemonibus, quantum duraret; responsum est, donec virgo pareret; in signum, quod ille nascebatur, qui aedificia et officia vanitatis destructurus erat.*³⁹⁰ Diese moralische Folgerung beruht auf theologischen Glaubenssätzen, die im folgenden noch erläutert werden. Sicherlich wird die Predigt dieses berühmten, heiliggesprochenen Scholastikers, Lehrer für Theologie an der Universität in Paris und rühriger Ordensgeneral der Franziskaner, nicht ohne Wirkung geblieben sein.

³⁸⁸ s. Anm. 384.

³⁸⁹ NOEHLES, 1966, 30, sieht in diesem Zusammenhang die Übernahme antiker Triumphmotive in der Vorhalle des Domes von Civit  Castellana, die zwischen 1198 und 1210 erbaut wurde, nachdem Innozenz III. die Stadt in das Patrimonium Petri wiedereingegliedert hatte. Die Inschrift *GLORIA IN EXCELSI (sic) DEO ET IN TERRA PAX* zeigt, dass die Stadt nun wieder in den Frieden des Kirchenstaates aufgenommen war. Die formale Allusion auf den Gallienusbogen in Rom ist deutlich sichtbar. An diesen hatten die Römer die Schlüssel der besiegten Stadt Viterbo 1200 aufgehängt und ihm somit die Bedeutung als Triumphmonument der siegreichen Kirche verliehen.

³⁹⁰ Bonaventura, Opera Omnia IX, 1898, 123. Zur Datierung DISTELBRINK, 1975, 72-74. In diesem Sermo werden insgesamt zwölf Wunder (zum großen Teil aus der HISTORIA ADVERSUS PAGANOS des Orosius entlehnt) anlässlich der Geburt Christi aufgezählt. In den Additamenta zu den Festpredigten betont Bonaventura nochmals: *Sed iam advertite diligenter, fidelis anima, quae cupis esse Iesu mater ex gratia, utrum in te spiritualiter innovata sint haec signa et immutata mirabilia, ut sic possis aliquantulum certificari de hac nativitate salutifera. Advertite diligenter, considera frequenter, an aliquod in te corruerit templum, hoc est appetitus vanae ambitionis et superbiae; utrum cecidit idolum, id est affectus foedae possessionis et avaritiae; ...* (Opera Omnia, VIII, S. 96).

Da die Universität von Paris tonangebend in der theologischen Wissenschaft war, mag es nicht verwundern, wenn die frühesten bekannten Darstellungen dieser Legende in französischen Handschriften, nämlich der Bible moralisée, auftauchen:³⁹¹ Zwei Miniaturen aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zeigen den einstürzenden Tempel, eine davon in der Illustration von Psalm 46,10: *Dem Krieg gebietet er Einhalt bis an die Enden der Erde, zerbricht die Bogen, zerspellt die Speere, die Schilde verbrennt er im Feuer.*³⁹² (Abb. 132) Die Identifizierung wird durch die Formulierung des Begleittextes *quod pax fuerit in terra tempore dominice nativitatis* deutlich sowie durch Erwähnung von Jes 2, 4 (... *sie werden umschmieden ihre Schwerter zu Pflugscharen und ihre Speere zu Winzermessern. Nimmer wird Volk gegen Volk greifen; üben wird man nicht mehr zum Krieg.*)³⁹³ Durch die Anspielung auf den Einsturz des heidnischen Friedenstempels wird verdeutlicht, dass der im AT den Juden von Gott verheißene ewige Friede sich erst durch die Geburt und letztendlich den Opfertod des Erlösers erfüllen kann.³⁹⁴

Kurze Zeit vor der o.g. Chronik des Martinus Oppaviensis wurde eine systematische Zusammenfassung der verschiedenen Legenden zum Thema der Geburt Christi in der LEGENDA AUREA des Dominikaners Jacobus de Voragine († 1298) vorgenommen. Das vermutlich vor 1264 zu datierende Werk fand eine überaus große Verbreitung; schon zu Lebzeiten des Autors entstanden ungefähr 100 Abschriften.³⁹⁵ In Kap. VI, „De nativitate domini nostri Jesu Christi“, wird unter den Wundern, welche die Jungfräulichkeit Mariens

³⁹¹ Paris, Bibliothèque nationale, Ms. lat. 11560, f. 13^v und Toledo, Kathedalkapitel, Bd. 2, f. 13^v. Die Glosse lautet: „*Psalmus iste agit de archanis divinae dispositionis que sunt quod deus sit hoc quod salus promissa ut que pplo (populo?) quod cecita(tur?) ex parte attiguit in israel quod pax fuerit in terra tempore dominice nativitatis. Unde ysaias conflagant gladios suos in uomes et lanceas suas in falces.*“ Vgl. HAUSHERR, 1968, 110.

³⁹² LABORDE, 1912-1927, II, 30 und Tf. 237. Der Autor schreibt den Codex in Paris der Schreibstube eines Klosters in der Umgebung von Paris zu.

³⁹³ Diese Jesajastelle 2,4 wird auch in der Epiphaniepredigt von Abaelard (1079-1142) (PL 178, 1967, 410-411) als alttestamentliche Ankündigung der von Orosius berichteten Friedenszeit unter Augustus bezogen: *ipse Augustus sopitis finitisque omnibus bellis, jam portas pacis prorsus obstruxerit, cujus in tempore arma conservabantur; ut etiam juxta litteram illa impleretur Isaiae prophetia, qua pax mundo maxima in adventu Domini fuerat promissa, cum dicitur: Et conflagant gladios suos in vomeres, et lances suas in flaces. Non levabit gens contra gentem gladium, nec exercebuntur ultra ad praelium.* (VERDIER, 1982/1, 92).

³⁹⁴ Beispielsweise zeigt die Schrift PANTHEON des Gottfried von Viterbo (+1192) die Kontinuität dieses augustinischen Friedensgedankens: Christus sei gekommen, um den Frieden im Himmel und auf Erden zu schaffen. *Oscula dat cum justitia pax celitus orta Terrea pax et celica pax bona consona portant.* (MGH, SS XXI,2, 150-151; zit in: VERDIER, 1982/1, 98). Er bezieht sich hiermit auf Ps 84,9-12: *Hören will ich, was uns kündigt Jahwe unser Gott. Wahrhaftig, er kündigt Frieden. Frieden seinem Volke und all seinen Frommen, allen, die von Herzen zu ihm sich bekehren. Ja, allen, die ihn fürchten ist nahe sein Heil, und Herrlichkeit wird wohnen in unserem Lande. Begegnen werden sich Erbarmen und Treue, Gerechtigkeit und Friede werden sich küssen. ...Gerechtigkeit geht vor ihm her, und Frieden auf der Wegspur seiner Schritte.*

³⁹⁵ NAGY, 1971, 3ff. Zum Beispiel wurde eine Handschrift schon 1288 in Prüfening kopiert.

bezeugen,³⁹⁶ eine Variation der Legende vom Templum Pacis geschildert (Dok. 33): *In Rom aber, wie Papst Innozenz der Dritte bezeugt, herrschte zwölf Jahre lang Friede, also bauten die Römer den wunderschönen Tempel des Friedens und stellten dort die Statue des Romulus auf. Indem sie Apollon fragten, wie lange er währen würde, erhielten sie die Antwort, bis eine Jungfrau gebäre. Dies aber vernehmend sagten sie: Folglich wird er in Ewigkeit währen. Sie glaubten nämlich, es sei unmöglich, dass jemals eine Jungfrau gebären würde. Deshalb schrieben sie an den Tempel eine Inschrift wie folgt: Ewiger Tempel des Friedens. Aber in derselben Nacht, in der die Jungfrau gebar, stürzte der Tempel gänzlich nieder und dort ist heute die Kirche S. Maria Nova.*³⁹⁷

Der von Jacobus zitierte Innozenz III. nennt jedoch keine goldene Romulusstatue, die sich im Friedenstempel befunden haben soll, und erwähnt ebenfalls nicht die Kirche S. Maria Nova. Es ist offensichtlich, dass Jacobus den bislang eigenständigen Traditionsstrang der MIRABILIA aufgriff und mit der in der theologischen Literatur zur Geburt Christi ausgebildeten Version zu vereinen versuchte, denn er kommt nochmals auf beide Legendenversionen zurück.³⁹⁸ Die aus der topographischen Literatur entstammende Erwähnung der Kirche S. Maria Nova gibt einen Hinweis auf die Lokalisierung der Legende, jedoch wird die Benennung der Stätte als Templum Romuli nicht mehr angeführt. Wenige Jahre später verfährt Martinus Oppaviensis in umgekehrter Weise, indem er die in der scholastischen Predigtliteratur ausgearbeitete Version in den Pilgerführer der GRAPHIA einarbeitete und diese in seine Chronik einfügte. In beiden Fällen wird jedoch die gelehrte theologische Literatur als Autorität angesehen und unkritisch in die topographische Literatur eingepasst, auch wenn sich Widersprüche mit vorhandenen Lokalisierungen ergeben. Dem antiken Bauwerk als solchem wird kaum Interesse entgegengebracht, wichtiger ist seine Einpassung in ein theologisches Deutungssystem, in dessen Zentrum das göttliche Heilswirken steht.³⁹⁹

Zweimal wird die Legende vom Templum Pacis in dem dreiteiligen Aufbau von Jacobus' Ausführungen herangezogen: Erstens zum Beweis der immerwährenden Jungfräu-

³⁹⁶ *Ex parte generantis, quia ipsa fuit virgo ante partum et virgo post partum et hoc silicet, quod virgo manens peperit, quinque modis ostensum est. ...* (GRAESSE, 1965, 42).

³⁹⁷ Übersetzt nach dem Originaltext in GRAESSE, 1965, 42.

³⁹⁸ Einige Zeilen später zitiert er nochmals beide Versionen: *Primo ergo ostensa est per pure corpoream opacam, sicut per destructionem templi Romanorum, ut supra demonstratum est, et per ruinam etiam aliarum statuarum, quae tunc in aliis locis plurimis ceciderunt.*

³⁹⁹ Auch werden die antiken Monumente mit unbehaglichem Gefühl betrachtet: *Incipit narratio de mirabilibus urbis Romae quae vel arte magica vel humano labore sunt condita* schreibt Magister Gregorius am Ende des 12. Jahrhunderts. Am Ende erweist sich dann die wahre Religion als Meisterin gegen den Zauber.

lichkeit Mariens (virginitas perpetua). Zweitens als eines der Wunder, welche die Geburt des von Gott verheissenen Erlösers bezeugten. In seinem dritten Abschnitt, dem „Nutzen“, dass durch Christi Menschwerdung die Sünde Adams getilgt wurde. Während Adam durch den Hochmut seines Verlangens, Gott gleichzukommen, vom Baum der Erkenntnis aß und die Menschheit in die Erbsünde verstrickte, wird dies durch die Demut Christi seiner menschlichen (= niedrigen) Geburt ausgeglichen. Zu diesem früher schon von Bonaventura angesprochenen Vanitas-Motiv führt auch Jakobus den Zwiespalt vom irdischen, endlichen und himmlischen, Ewigen Frieden auf: Schon in seiner Einleitung hatte er den bekannten Passus nach Orosius zitiert, wonach Christus auf Gottes Vorsehung hin in einer Friedenszeit geboren wurde, da er den Menschen zeitlichen und ewigen Frieden gebe. Durch die weite Verbreitung der LEGENDA AUREA geht die Sage vom Templum Pacis dann in den allgemeinen Kenntnisschatz ein, womit der Ausgangspunkt für eine breite Beschäftigung mit dem Bauwerk und der Gestaltung der Legende in der Bildkunst geschaffen ist.

V Antike Architektur in Kunst und Wissenschaft am Ende des 13. Jahrhunderts und im Trecento

V.1 Rezeption der Bauform der Maxentiusbasilika in Malerei und Architektur am Ende des 13. Jahrhunderts

V.1.1 Die erste Vedute der Maxentiusbasilika im Freskenzyklus der Oberkirche von Assisi

Neben die vorwiegend historisch-ideologische Betrachtungsweise des 13. Jahrhunderts tritt an der Schwelle des Trecento die Darstellung der Maxentiusbasilika in der Bildkunst. Die Rezeption der Maxentiusbasilika wurde im Zusammenhang mit der Hintergrundsarchitektur im Fresko der „Regelbestätigung durch Papst Innozenz III.“ aus Giotto's Freskenzyklus der Franzlegende in Assisi diskutiert, der vermutlich während der Amtszeit des Ordensgenerals Fra Giovanni di Muro (1296-1304) entstand.⁴⁰⁰ Die Szene spielt in einem flachgedeckten Raum von rechteckiger Grundfläche mit je einer Türöffnung in den seitlichen Wänden. (Abb. 133) Unterhalb der Decke befindet sich eine auf doppelten Konsolen ruhende, allseitig umlaufende Folge von sieben Tonnengewölben mit mosaikgeschmückter Stirnseite, drei an der Rückwand und je zwei an den Seiten. SPERLICH sieht in diesem Raum das „früheste Porträt der Maxentiusbasilika“.⁴⁰¹ Er machte auf eine von J.A. Ramboux während zweier Italienreisen in den Jahren 1816-1822 und 1832-1842 angefertigte Aquarellkopie der Szene aufmerksam, die seiner Meinung nach einen besseren Erhaltungszustand als den heutigen wiedergebe. (Abb. 134) Das Aquarell zeigt die im Original nur in spärlichen Resten vorhandenen, in al secco gemalten Kassetten der Tonnengewölbe in Form eines Musters von mit Quadraten abwechselnden Oktogonen. Dieses Kassettenmuster ist in Verbindung mit Quertonnen nur von der Maxentiusbasilika bekannt, wie noch ausgeführt wird (s. Kap. VI.3.2). Nun ergibt die genauere Betrachtung der beiden besser erhaltenen Tonnengewölbe in Giotto's Fresko rechts außen, dass das Kassettenmuster keineswegs Oktogone enthält, sondern -wie die Unterzeichnung und spärliche Reste des al secco-Auftrags zeigen- ausschließlich aus Quadraten besteht wie

⁴⁰⁰ Diese auf den Angaben Vasaris beruhende Datierung wird von POESCHKE, 1985, 84f. und Abb. 155, mit dem Argument gestützt, dass der Einfluss der Franzlegende schon in den Fresken der Sala dei Notai in Perugia von 1296/1297 oder den Fassadenmosaiken Rusutis von S. Maria Maggiore in Rom, vor 1297, festzustellen ist. Zur Identifizierung der Architekturkulisse: SPERLICH, 1958, 58f.

⁴⁰¹ SPERLICH, 1958, 58f.

sämtliche im Zyklus dargestellten Kassettendecken. (Abb. 135) DE VOS konnte zeigen, dass die Gestaltung dieser Kassetten antiken Mosaiken, wie sie z.B. in Alba Fucens erhalten sind, nachgebildet wurde, die offenbar als Vorlage für ihre räumliche Darstellung geeignet erachtet wurden.⁴⁰²

Die Frage ist nun, inwiefern die Maxentiusbasilika für die Darstellung der Tonnengewölbe Pate gestanden hatte, da man von dem Argument des Kassettenmusters absehen muss. Die Wiedergabe von drei gleichhohen Tonnengewölben an der Rückwand des dargestellten Raumes bietet Ähnlichkeiten mit der Maxentiusbasilika, die als einziges antikes Gebäude zu dieser Zeit diesen Anblick bot.⁴⁰³ Die Fortsetzung der Tonnen an den Seitenwänden des Raumes im Fresko deutet jedoch auf die Uminterpretation des Motives hin, die in der Szene der Regelbestätigung auf der Predella von Giotto's späterer Stigmatisationstafel im Louvre weiterentwickelt wurde, wo die Zahl der mit quadratischen Kassetten versehenen Tonnen stark vermehrt ist.⁴⁰⁴ Ein ähnlicher umlaufender Fries von auf Konsolen ruhenden kassettierten Tonnen ist in den Transeptfresken von S. Maria Maggiore in Rom nachzuweisen, die Rusuti oder Torriti zugeschrieben werden, vor 1297 zu datieren sind und auch stilistisch deutlich die Verzahnung der Kunst des jungen Giotto mit römischen Künstlern zeigen.⁴⁰⁵ Darüberhinaus ist eine Anwendung von solchen Bogenfriesen in der damaligen Architektur, z.B. am Obergaden in S. Croce in Florenz, sowie auch im profanen Wohnbau anzutreffen, allerdings nicht in dieser monumentalisierten Form, wie sie Giotto's Fresko in Assisi zeigt. Sie dienten in der Praxis vermutlich meistens zur Befestigung von Wandteppichen.

Anders liegt der Fall im Pfingstfresko an der Eingangswand der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, das dem sog. "Isaakmeister", der von manchen Forschern mit dem jungen Giotto identifiziert wurde, zugeschrieben wird und dessen Datierung früher als die der Franzlegende, zwischen 1290 und 1295, anzusetzen ist.⁴⁰⁶ (Abb. 136) Hier sind die

⁴⁰² DE VOS, in: SETTIS (ed.) II, 1985, Abb. 295.

⁴⁰³ Unter den Mittelsälen der antiken Thermenbauten, deren Raumd disposition als Vorbild der Maxentiusbasilika gedient hatte, besaßen nur die Tonnengewölbe des Frigidariums der Caracallathermen annähernd gleich hohe Tonnengewölbescheitel (s. Kap. VI.3.1). Dieser Raum befand sich aber im Inneren eines größeren Komplexes, während das rechte Seitenschiff der Maxentiusbasilika isoliert stand und zum Forum hin genau den im Fresko dargestellten Anblick bot.

⁴⁰⁴ BELTING/BLUME, 1989, Abb. 66 und 68. Das Fresko desselben Themas aus der Giottowerkstatt in der Bardikapelle von S. Croce in Florenz zeigte eine völlig andere Architektur.

⁴⁰⁵ PIETRANGELI, 1988, 152. Diese Fresken wurden in der Forschung sogar schon Giotto zugeschrieben.

⁴⁰⁶ POESCHKE, 1985, 76 f. und Abb. 129-130, folgt der allgemein verbreiteten Zuschreibung an Giotto, während BELTING, 1977, 146-152 und 234-242, Bedenken äußert. Dem Stil nach stand der Isaakmeister in enger Verbindung mit den Meistern der römischen Fresken in S. Maria Maggiore, gleichzeitig muss er so eng mit Giotto zusammengearbeitet haben, dass sein Einfluss noch in der Franzlegende der Oberkirche in Assisi zu spüren ist. Man vgl. die Gesichtsbildung der Isaakfresken mit der der Man-

Bezüge zum antiken Bauwerk deutlicher zu erkennen. Die räumlich nicht eindeutig lesbare Hintergrundsarchitektur zeigt den Blick auf eine Folge von drei kassettierten Tonnengewölben, die auf halben, vorne abgeschnittenen Schwibbögen ruhen. Diese werden ihrerseits von massiven Pfeilern getragen, welchen auch die Anfänger der drei offenen, spitzbogigen Arkadenöffnungen in den Rückwänden der tonnengewölbten Kapellen entspringen. Zwischen den Tonnengewölben stützen Pilaster ein oberhalb von deren Scheiteln verlaufendes verkröpftes Gesims, auf dem drei krabbenbesetzte Wimperge mit dazwischengeschobenen Fialen ansetzen. Wie bei Giotto sind hier sämtliche Gewölbekassetten von quadratischer Form.

Mit ihren drei auf Pfeilern ruhenden, kassettierten Bögen mit gleicher Scheitelhöhe von monumentaler Form und dem abschließenden Gesims besitzt die Hintergrundsarchitektur des Pfingstfreskos die hauptsächlichen Charakteristika der Maxentiusbasilika und bietet den gleichen Anblick wie das antike Bauwerk, wie wir ihn von mittelalterlichen Romplänen her kennen. Für eine Anregung durch das antike Bauwerk spricht auch die Monumentalität dieser Hintergrundsarchitektur, welche die Gruppe Mariens und der Apostel im Vordergrund weit überragt.

Wie die Maxentiusbasilika im Trecento dargestellt wurde, zeigen verschiedene Rompläne, welche dem Fehlen der Treppe vor S. Maria in Aracoeli zufolge einen Prototyp aus der Zeit vor 1348 kopieren.⁴⁰⁷ Die älteste erhaltene dieser Kopien, ein Romplan in den „Très Riches Heures du Duc de Berry“ der Gebrüder Limburg, datiert zwar in den Zeitraum zwischen 1411 und 1416, geht aber sicherlich auf ein älteres Vorbild zurück und ist einer der Anregungen aus der italienischen Trecentomalerei zu verdanken, die auch sonst im Oeuvre dieser Meister zu beobachten sind.⁴⁰⁸ Das Fresko des Romplanes von Taddeo di Bartolo im Palazzo Pubblico in Siena von 1414 folgt ebenfalls dem genannten Prototyp.⁴⁰⁹ (Abb. 137) Alle diese Darstellungen zeigen die Maxentiusbasilika übereinstimmend in der Nähe des Kolosseums als ein kastenförmiges Gebilde mit drei Pfeilerarkaden und vorkragendem Gesims.⁴¹⁰ Die im Bauwerk vermutlich nicht

teilung oder der Feuerprobe vor dem Sultan (POESCHKE, 1985, Abb. 103-109; 143 und 145; 162 und 164). Für die römische Ausbildung des Isaakmeisters spricht auch die Technik des „buon fresco“, das kurz vorher in Rom wiederentdeckt worden war, vgl. BELTING, 1977, 242, Anm. 202. Zu dieser Frage auch HERKLOTZ, 1997, 163.

⁴⁰⁷ FRUTAZ, 1962, 123-124, Tf. 148. Zur Datierung vgl. FRUTAZ, 1962, 125; s. auch Anm. 200.

⁴⁰⁸ FRUTAZ, 1962, 123, Nr. LXXVI; MEISS, 1974, 209-214 und Abb. 580. Der Einfluss der italienischen Trecentomalerei auf die Kunst der Limburgs zeigt sich besonders evident in der Übernahme des Kompositionsschemas des Tempelgangs Mariae von Taddeo Gaddi, Florenz, S. Croce, in einer Miniatur der Darbringung im Tempel in den Très Riches Heures, f. 54^v (MEISS, 1974, Abb. 573 und 668).

⁴⁰⁹ FRUTAZ, 1962, 127, Nr. LXXVIII.

⁴¹⁰ Es scheint allerdings, als habe der Autor des Planes in den Très Riches Heures die Bogenarkaden dahin-

vorhandene Architravierung der Bögen kommt sowohl in den Romplänen als auch dem Pfingstfresko in Assisi übereinstimmend vor. Vielleicht stammt die Vorlage für die Hintergrundsarchitektur des Pfingstfreskos sogar aus einer Romvedute, die sich im Musterbuch des Isaakmeisters befand und eventuell sogar von ihm selbst gezeichnet oder kopiert worden war. Beispielsweise setzte auch Cimabue, der um 1272 in Rom bezeugt ist, um 1280 im Vierungsgewölbe der Oberkirche in Assisi eine Romvedute mit gut zu identifizierenden Monumenten ein.⁴¹¹ Erhaltene Rompläne aus der Zeit vor der Trecentomitte weisen noch keine Vedute der Maxentiusbasilika auf, obwohl dies sicher mit der lückenhaften Überlieferung von Romplänen allgemein zusammenhängt. Somit wäre in Assisi die älteste erhaltene bildliche Darstellung zu finden, in der die Bauform der Maxentiusbasilika verarbeitet wurde! Zumindest kennen wir kein weiteres Bauwerk, das diese spezielle Bauform der Hintergrundsarchitektur im Fresko hätte anregen können. Die Wiedergabe von Kassetten lässt ebenfalls auf die Orientierung an antiken Architektur- und Ornamentmotiven schließen, da m.W. Kassetten in Steingewölben mittelalterlicher und zeitgleicher Bauten nicht vorkommen.

Die Architekturkulisse des Pfingstbildes hatte für Giotto's Fresko der Regelbestätigung offensichtlich als Vorbild gedient, wie auch die gleichartigen, aus Vasen mit Pflanzenranken bestehenden Ornamente in den Tonnengewölbelünetten der dargestellten Bauten in beiden Fresken zeigen. (Abb. 133 und 136) Anscheinend wurde das Vorbild des Isaakmeisters von der Giottowerkstatt entweder nicht richtig verstanden oder bewusst umgedeutet, um die Bogenfriese zur Aufhängung der Wandteppiche eines Audienzsaals wiederzugeben. Die monumentale Form der Tonnengewölbe und die schmückenden Ornamente, die Vasenmotive Kassettenformen und Mosaikinkrustationen an den Stirnwänden der Hintergrundsarchitektur von Giotto's Fresko in Assisi sind eindeutig am Pfingstbild des Isaakmeisters orientiert. In der o.g. Pariser Predellentafel wurde die Architekturkulisse durch die Vermehrung der Bogenmotive und ihre geringere Größe dann noch stärker zur Veranschaulichung ihrer Funktion als Träger der Wandteppiche umgestaltet.

V.1.2 Zwischenbemerkung zur Rezeption der Antike im Mittelalter allgemein

In der Hintergrundsarchitektur des Pfingstfreskos ist die Rezeption des antiken

gehend missverstanden, als ob es sich um eine Blendarchitektur an einer Außenwand handeln würde und nicht um Öffnungen in einen Innenraum.

⁴¹¹ POESCHKE, 1985, 71-75 und Abb. 90-91. Die deutlich sichtbaren Orsiniwappen, die in dieser Romvedute das Kapitol schmücken, könnten als Hinweis auf das Pontifikat Nikolaus' II. Orsini gedeutet werden.

Vorbildes auf die Übernahme hervorstechender Merkmale beschränkt, die mit erfundenen Formen kombiniert werden. Man kann deshalb nicht von einer Architekturvedute im eigentlichen Sinn sprechen, welche als „topographisch getreue Ansicht einer Landschaft oder Architektur“ definiert ist.⁴¹² Das Vorgehen bei der Rezeption von Ansichten antiker Architektur im Trecento wird anschaulicher, wenn man das Fresko mit der „Befreiung des Häretikers“ aus der Franzlegende hinzuzieht, wo im Hintergrund zweifelsfrei eine Ansicht der Trajan- oder Marc Aurel-Säule und des Septizodiums in Rom erscheint.⁴¹³ Die frei variierte Wiedergabe zeigt deutlich den Umgang mit diesen hier eindeutig als antike Monumente zu identifizierenden Vorbildern. Sie werden zur Darstellung einer Stadtansicht eingesetzt, die nach dem Titulus eigentlich Tivoli darstellen soll. Offensichtlich genügte die Darstellung einiger römischer Bauten, um das als antike Stadt bekannte Tivoli anzuzeigen.⁴¹⁴ Jedoch werden auch Bauten, die zur Präzisierung eines Handlungsschauplatzes dienen sollen, in ähnlich freier Weise behandelt, wie die Illustration der Huldigungsszene auf dem Marktplatz von Assisi in der Franzlegende zeigt: Hier soll der Platz durch den Minervatempel und den Palazzo dei Capitani von Assisi angedeutet werden, jedoch ist z.B. der antike Tempel mit einer Fensterrose versehen. In einem weiteren Beispiel Giottos in Padua entspricht das im Weltgerichtsfresko von Enrico Scrovegni dargebrachte Modell der Arenakapelle ebenfalls nicht exakt der tatsächlich existierenden Kirche, obwohl sie dieser auf den ersten Blick sehr ähnlich sieht.⁴¹⁵

Offensichtlich wurden in Bilder verschiedener Szenen Ansichten antiker Monumente eingefügt, wobei die Andeutung gewisser grundlegender Merkmale genügte, um diese einem damaligen gebildeten Betrachter erkennbar zu machen. Dies fügt sich ebenfalls in das Bild vom Charakter der Kopientätigkeit im Mittelalter, für die KRAUTHEIMER erhellende Beispiele in seiner Untersuchung zur Rezeption des Jerusalemer Heiligen Grabes in der mittelalterlichen Architektur anführt: Selbst bei Bauten, für die eine Vorbildfunktion des Heiligen Grabes schriftlich überliefert ist, kann nur eine ungefähre Ähnlichkeit mit dem Urbild festgestellt werden, die oft auf das Herausgreifen eines oder mehrerer signifikanter Details beschränkt ist.⁴¹⁶ Ein weiteres Charakteristikum von Architektur"veduten" in der mittelalterlichen Bildkunst ist die Unterschiedlichkeit der Bauformen, die ein- und dasselbe Gebäude meinen. Hier ist das Beispiel des Salomonischen Tempels geeignet, der

⁴¹² GÜNTHER, 1988, 37.

⁴¹³ POESCHKE, 1988, 95 und Abb. 197-200.

⁴¹⁴ Tivoli, das antike Tibur, war als Herkunftsort der tiburtinischen Sibylle, die in der Aracoelilegende Kaiser Augustus die Geburt des himmlischen Kindes weissagte, geläufig.

⁴¹⁵ GIOSEFFI, 1963, Abb. 57.

⁴¹⁶ KRAUTHEIMER, 1969, 115- 130; NAREDI- RAINER, 1994, 46 und 125-126.

einmal als portikusartige Architektur⁴¹⁷, als Polygonaltempel⁴¹⁸ oder auch als Triumphbogen⁴¹⁹ gestaltet sein kann. In den Bildenden Künsten zeigt sich somit die gleiche diffuse Verwendung der verschiedenen Bautypen wie in der Literatur, wo die Begriffe "Palatium", "Templum" und "Domus" an verschiedenen Textstellen für dasselbe Bauwerk angewandt werden. Offenbar kam es auf die feinen Unterschiede nicht so an, da jeder wusste, dass damit ein bestimmtes antikes Bauwerk gemeint war. Ebenso wusste der Bildbetrachter, dass es sich bei der Architekturkulisse um den Tempel handeln musste, und das genügte.

Diese Bemerkungen geben die Gelegenheit, ein generelles Problem der Antikenrezeption in der mittelalterlichen Kunst darzulegen. POPP bezeichnet das Erkennen von Zitaten antiker Architektur in der mittelalterlichen Malerei als schwieriger als die Identifizierung von antiken Figurenmotiven.⁴²⁰ Die scholastische Methode des Mittelalters, die wir schon bei Herleitung der Friedenstempellegende festgestellt hatten, kann als Denkmodell für die Umgangsweise der mittelalterlichen Künstler mit ihren antiken Vorbildern herangezogen werden: Auch in den wissenschaftlich-theologischen Abhandlungen des Mittelalters verblüfft uns der scheinbar unbekümmerte Umgang mit den Quellen, wobei häufig in ein- und demselben Text sich gegenseitig widersprechende Aussagen auftauchen können, die nebeneinander bestehen, ohne aufgelöst zu werden. Es wurde auf andere Kriterien Wert gelegt als in unserer heutigen wissenschaftlichen Vorgehensweise. Grundlage mittelalterlich-scholastischer Wissenschaft war die Prämisse vom Wirken Gottes von Anbeginn bis zur Endzeit als feststehende Tatsache. In diesem Zusammenhang wurden Quellen wie die Bibel, die Apokryphen und die Kirchenväterschriften als „auctoritates“ anerkannt und meist nicht kritisch hinterfragt bzw. gar bezweifelt.⁴²¹ Es kam folglich nicht so sehr darauf an, jedes Detail zu einem logischen Ganzen zusammenzufügen und jeder Einzelheit ihren richtigen Platz innerhalb der Gesamtheit zuzuweisen. Oftmals besaß derselbe Sachverhalt

⁴¹⁷ Z.B. bei Niccolò di Buonaccorso, Verlobung Mariens in London, National Gallery (s. POPP, 1996, Abb. 79); oder Giotto's Fresko der Vertreibung der Geldwechsler in der Arenakapelle in Padua (NAREDİ-RAINER, 1994, 96 und Abb. 56).

⁴¹⁸ vgl. Ambrogio Lorenzettis Tafel der Darbringung Christi in Florenz, Uffizien (s. POPP, 1996, Abb. 57) oder Duccio's Maestà in Siena, Opera del Duomo (POPP, 1996, Abb. 51); weitere Beispiele bei NAREDİ-RAINER, 1994, 98-102, Abb. 56-63.

⁴¹⁹ Auf einer Miniatur Jean Fouquets im Stundenbuch des Etienne Chevalier mit Darstellung der Verlobung Mariens.

⁴²⁰ POPP, 1996, 56.

⁴²¹ Deutlich wird dies beispielsweise in folgender Aussage des Lanfranco von Pavia, der in Bologna Rechte und Freie Künste studierte, in Kloster Bec eine Schule gründete und 1070-1090 als Bischof von Canterbury sein Leben beschloss: *Auch wenn der Gegenstand des Disputs besser unter Anwendung der Regeln der Logik geklärt werden kann, versuche ich, diese Regeln in Ausdrücke des Glaubens zu kleiden, weil ich nicht den Anschein erwecken will, als würde ich in die Logik mehr Vertrauen haben als in die Wahrheit und in die Autorität der Heiligen Väter.* (zit. in: FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI, 1987, 202).

mehrere verschiedene Bedeutungen, was sich unter Umständen aus der Anwendung und Tradition des Vierfachen Schriftsinns der Bibel ableiten lässt. Diese Denkweise ist uns heutzutage, da jeder Sachverhalt eine präzise Definition besitzen muss, die jederzeit, unabhängig von Ort und Zeit, gilt, völlig fremd. Unterschiedliche Denkweisen bewirken jedoch auch unterschiedliche Wahrnehmungsgewohnheiten, so dass uns nicht nur das mittelalterliche Denken oft abstrus erscheint, sondern auch die Art der Wahrnehmung, des Sehens und des Erkennens nicht nachvollziehbar ist.

Es war die bahnbrechende Neuheit in der Kunst der Giottozeit, dass nicht mehr nur neutrale, standardisierte Architekturversatzstücke verwendet wurden, wie sie meist noch die Malerei des dritten Duecentoviertels auszeichnet, sondern eine künstlerische Orientierung an tatsächlich existierenden Bauten stattfindet. Vor diesem Hintergrund ist es um so wahrscheinlicher, dass ein gebildeter Zeitgenosse in der für diese Zeit ungewöhnlichen Vedute des Pfingstfreskos die Maxentiusbasilika erkannte. Giotto wird in der Literatur des Trecento gerade dafür geschätzt, dass er die Malerei der Alten erneuert habe, indem er die Natur imitierte und damit den Verstand der Kenner zufriedenstellte, anstatt den Unwissenden zu gefallen, wie Petrarca schrieb.⁴²² Zwar hat sich in der kunsthistorischen Forschung inzwischen herausgestellt, dass diese auf Giotto konzentrierten Äußerungen eher dem Stolz der toskanischen Schriftsteller auf ihren Landsmann entstammen als dass sie der Realität entsprechen, denn in Wahrheit waren die Giotto zugesprochenen male- rischen Errungenschaften schon früher von anderen Künstlern praktiziert worden. Die in jüngster Zeit unter den cinquecentesken Übermalungen hervorgeholten Fresken der Cap- pella Sancta Sanctorum im Lateran, die in die Zeit des Pontifikats von Nicolaus III. (1277- 1280) zu datieren sind, überwinden an Illusionismus in Figuren- und Gewandmodellierung den gleichzeitigen Stil der „maniera greca“.⁴²³ Sie antizipierten die künstlerischen Innovationen der bislang als die fortschrittlichsten der Epoche geltenden Fresken Cimabues

⁴²² Petrarca vermachte in seinem Testament Francesco da Carrara seine von Giotto gemalte Madonna mit den Worten: *cuius pulchritudinem ignorantes non intelligent, magistri autem artis stupent*. Petrarca's Schüler Boccaccio führt in DECAMERONE VI,5 aus: *Der Genius Giottos war von solcher Vortrefflichkeit, dass es kein Produkt der Natur gab, ... das er nicht mit Stift, Feder oder Pinsel so getreu abgemalt hätte, dass das Ergebnis weniger einem ihrer Produkte ähnlich als vielmehr Werk der Natur selbst zu sein schien. Weshalb das Auge der Menschen oft getäuscht wurde von seinen Werken und für wirklich hielt, was nur gemalt war. So brachte er diese Kunst wieder ans Licht, die viele Jahrhunderte verborgen lag unter den Irrtümern einiger, die eher malten, um den Augen Unwissender zu gefallen, statt den Verstand der Kenner zufriedenzustellen und er verdient es, eines der Lichter des strahlenden Ruhmes von Florenz genannt zu werden*. Zitiert in: PANOFSKY, 1990, 328-329, Anm. 32 und 33. Die Textpassage Boccaccios reflektiert in auffallendem Maße die Äußerungen Plinius' über die hellenistischen Maler (Zeuxis, Polygnot etc.) Giovanni Villani schreibt über Giotto: *quelli che più trasse ogni figura, e atti al naturale* (zit. in BIERMANN, 1991, 112). s. auch: POMMIER, 1995, 15-20.

⁴²³ HERKLOTZ, 1997, 165-166. Cimabue kannte offenbar aber die Kunst der Stadt Rom, da er im Jahre 1272 dort urkundlich bezeugt ist (s. POPP, 1996, 188).

in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi.⁴²⁴ Folglich waren diese Neuerungen im Zeitraum des letzten Viertels des 13. Jahrhunderts stärker mit der Stadt Rom verbunden, als die von den Florentinern geprägte Kunstgeschichtsschreibung des Tre-, Quattro- und Cinquecento vermuten ließ.⁴²⁵ Dies macht die Kenntnis der antiken Bauten Roms durch die innovativsten Künstler dieses Zeitraums, in deren Umkreis wohl auch der junge Giotto arbeitete, noch wahrscheinlicher. Die enge Stilverwandtschaft der Fresken des Isaakmeisters und Giottos mit denjenigen in S. Maria Maggiore bezeugen die Ausbreitung der in der Ewigen Stadt eingeführten künstlerischen Neuerungen.

Die Anregung zur Darstellung antiker Architektur ist unter anderem dem großen Aufschwung Roms in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhundert zu verdanken, der große Aufträge für Künstler in der Heiligen Stadt versprach.⁴²⁶ Es verwundert daher nicht, dass Künstler, die Rang und Namen besaßen, dort längere Zeit beschäftigt waren und die Ewige Stadt zur Brutstätte künstlerischer Innovationen wurde. Einen gewissen Einfluss auf den künstlerischen Stil der Epoche könnten auch die unter Nicolaus' III. verstärkter vorgenommenen Restaurierungen der frühchristlichen Mosaiken und Fresken Roms, die ihrerseits antikes Formengut aufgenommen hatten, ausgeübt haben.⁴²⁷ Jedoch konnte die direkt von den antiken Ruinen ausgehende Faszination für Künstler, die „die Natur nachahmten“, nicht ohne Folgen für die eigene Kunst bleiben. Schon in der theologischen und historischen Literatur nach der Mitte des 13. Jahrhunderts ist das Interesse für die topographischen Zusammenhänge der Legenden mit römischen Monumenten festzustellen, wie wir am Beispiel der LEGENDA AUREA gesehen haben. Nach zaghaften Anfängen in der Cappella Sancta Sanctorum, wo im Fresko mit Darstellung des Petrusmartyriums eine Vatikanvedute mit dem „Terebinthus Neronis“ und der dortigen Grabpyramide eingefügt wurde, stellte wenig später auch Cimabue, dem in der Geschichtsschreibung seit dem 14. Jahrhundert eine zur „maniera latina moderna“⁴²⁸ Giottos vorbereitende Rolle eingeräumt wurde, im Gewölbefresko in Assisi antike Bauten im Rahmen einer Romvedute dar

⁴²⁴ Erst durch die im Frühjahr 1995 abgeschlossene Restaurierung konnten die Fresken der Cappella Sancta Sanctorum im Lateran von ihrer störenden späteren Übermalung befreit und richtig eingeschätzt werden (vgl. ROMANO, in: SANCTA SANCTORUM, o.J., 38-125; HERKLOTZ, 1997, 169).

⁴²⁵ HERKLOTZ, 1997, 163-169, betont sehr die innovativen Züge der Fresken in Sancta Sanctorum.

⁴²⁶ HERKLOTZ, 1997, 171-178. Papst Nicolaus III. Orsini war der erste, der nach 20 Jahren Abwesenheit der Päpste die Residenz wieder in die Ewige Stadt verlegte und daher zahlreiche Neubauten und Erneuerungsmaßnahmen vornehmen ließ.

⁴²⁷ HERKLOTZ, 1997, 171-178; KRAUTHEIMER, 1989, 244-254.

⁴²⁸ So formuliert in Filippo Villanis DE ORIGINE CIVITATIS FLORENTIAE, um 1380. Vgl. POMMIER, 1995, 18. Zu diesem Problem s. auch: BIERMANN, 1991, 109-136.

und nahm somit das Interesse für die Realität der römischen Monumente vorweg.⁴²⁹

V.1.3 Rezeption der Maxentiusbasilika in der Sieneser Architektur am Ende des 13. Jahrhunderts

Etwa um die gleiche Zeit, in der das Pfingstfresko in der Oberkirche von Assisi entstand, wurde der formale Aufbau von dessen Hintergrundsarchitektur in der Fassade des Sieneser Domes unter der Leitung Giovanni Pisanos in Stein umgesetzt. (Abb. 138) Der Bildhauer und Architekt war in den Jahren 1287 bis 1297 urkundlich nachweisbar für den Sieneser Dom tätig und entwarf wohl auch das Konzept für das Untergeschoss der Domfassade.⁴³⁰ Das Obergeschoss scheint erst nach seinem Weggang aus Siena fertiggestellt worden zu sein, weshalb zu vermuten ist, dass die Fassade erst gegen Ende seines verbürgten Aufenthaltes in Siena, also in die späten 1290er Jahre zu datieren ist.⁴³¹ Drei halb-kreisförmige Blendbögen mit gleicher Scheitelhöhe, die auf der Fassadenwand vorgelegten Säulen ruhen, erheben sich über den Portalen und gliedern das untere Fassadengeschoss. Die schräg zurückspringenden Portalgewände werden von weiteren Diensten von gleicher Höhe wie die Arkadensäulen gebildet. In Verlängerung der Säulen stützen oben Pilaster, denen Statuen vorgeblendet sind, ein verkröpftes Gesims. Über jedem der drei Joche erhebt sich je ein krabbenbesetzter Wimperg, zwischen denen Phialen den Gebälkverkröpfungen aufsitzen.

Die monumentalen Arkaden, die das Gebälk stützende Pilasterordnung, die krabbenbesetzten Wimperge und Fialen, sogar die Dreipassfenster in der Mitte der Wimperge entsprechen genau der Hintergrundsarchitektur des Pfingstfreskos in Assisi. Von letzterem weicht nur die als Pfeiler gestaltete Form der Bogenstützen ab: Die an deren Stelle in Siena vorgeblendeten Säulen lassen noch eine größere Nähe zu den oben erwähnten Veduten der Maxentiusbasilika in mittelalterlichen Romplänen erkennen. Sie besitzen darüberhinaus eine ikonographische Bedeutung, auf die noch eingegangen wird.

In jüngerer Zeit hat besonders POPP in seiner Untersuchung über Antikenrezeption in der Sieneser Kunst die in der Forschung bislang unterschätzte Bedeutung antiker Kunst und Architektur im Mittelalter hingewiesen und zahlreiche, insbesondere auch im

⁴²⁹ vgl. ROMANO, in: SANCTA SANCTORUM, o.J., 76, Abb. 63. Später wurden beide Monumente in der Szene des Petrusmartyriums des Stefaneschi-Altars in Alt-St. Peter (heute in der Pinacoteca Vaticana), der Giotto zugeschrieben ist, verwendet. So enthält die Meinung der Geschichtsschreiber, auf die Rezeption antiker Bauten in die Malerei übertragen, in gewisser Weise doch einen richtigen Kern, wenn auch, wie wir gesehen haben, die formale Ableitung von Giottos Veduten antiker Architektur aus der römischen Kunsttradition (Isaakmeister) erkennbar ist.

⁴³⁰ SEIDEL, 1969, 82-86.

⁴³¹ POPP, 1996, 82.

Sieneser Dom vorhandene Antikenbezüge aufgezeigt. Hierbei vertrat POPP allerdings die Ansicht, dass die Fassadengestaltung am Sieneser Dom von antiken Triumphbögen beeinflusst sei.⁴³² Bei letzteren sind die seitlichen Durchgangsbögen stets niedriger als der Mittelbogen gestaltet, während bei der Sieneser Domfassade die Seitenportale jedoch ungewöhnlicherweise die Höhe des Mittelportals erreichen, um den drei Blendarkaden die gleiche Scheitelhöhe verleihen zu können.⁴³³ Hätten die antiken Triumphbögen der Fassadengestaltung als Anregung gedient, würde man erwarten, dass entsprechend der antiken Vorbilder die höhere Wertigkeit des Mittelportals durch unterschiedliche Arkadengrößen sichtbar gemacht worden wäre. Ferner fügt die gemeinsame Wurzel des Vorbildes mit dem des Pfingstfreskos aus Assisi, dessen Hintergrundsarchitektur durch die Monumentalität und den gesamten Aufbau keine Ähnlichkeit mit einem antiken Triumphbogen aufweist, sondern eine Affinität zum Bauwerk der Maxentiusbasilika deutlich werden lässt, ein weiteres Argument für beabsichtigte Konnotationen aus der antiken Tempelarchitektur hinzu.⁴³⁴

Dazu passt auch die ikonographische Bedeutung der Fassadensäulen, die analog zur Maxentiusbasilika zwischen die Arkadenbögen gesetzt sind: Die Rankensäulen seitlich des Mittelportals sind Nachahmungen der gedrehten Säulen von der Hochaltarschranke aus Alt-St. Peter in Rom, die in der Pilgerliteratur traditionell als aus dem Salomonischen Tempel stammend bezeichnet wurden.⁴³⁵ Zugleich sind die Sieneser Mittelportalsäulen wahrscheinlich Hinweis auf die beiden in 3 Kge 7,21-22 überlieferten, "Jachim und Boas" benannten Säulen, die wie in Siena den Eingang des Salomonischen Tempels flankierten und u.a. in den Schriften von Flavius Josephus oder Rhabanus Maurus erwähnt sind.⁴³⁶ Die Interpretation als symbolische Allusion auf den Tempel in Jerusalem wird dadurch

⁴³² POPP, 1996, 81.

⁴³³ In dieser Hinsicht weichen die Sieneser Domportale von älteren französischen Kathedraalfassaden ab: Beispielsweise besitzt die um 1170/80 errichtete Fassade der Kathedrale von Laon ebenfalls eine Dreierfolge von Stufenportalen mit Dreiecksgiebeln oberhalb der Bögen, jedoch sind letztere von leicht spitzbogiger Form und die seitlichen Portalarkaden weisen eine geringere Scheitelhöhe als das Mittelportal auf (vgl. CLAUSSEN, 1975, 41-52, Abb. 10-15). Die Grundform könnte von französischen Vorbildern inspiriert sein, wurde aber im Sinne der Sieneser Antikenrezeption nach damals neuesten Vorlagen „antikisiert“.

⁴³⁴ Die Hintergrundsarchitektur des Pfingstfreskos in Assisi weist keine Ähnlichkeit mit antiken Triumphbögen auf. Die Zweischiffigkeit ihres architektonischen Aufbaus und ihre Charakterisierung als Innenraum sprechen dagegen.

⁴³⁵ NAREDI-RAINER, 1994, 139-154; POPP, 1996, 85-86. Die originalen Säulen der Schrankenanlage von Alt-St. Peter wurden in die von Bernini entworfenen Reliquienkapellen im Obergeschoss der Kuppelpfeiler der Petersbasilika eingebaut. SEIDEL, 1969, 152, führt die beiden Kopien der Rankensäulen in S. Trinità dei Monti in Rom, deren Inschrift *Marmoreae Columnae Salomonici Templi* diese Nachahmung als bewusstes Zitat zeigen.

⁴³⁶ POPP, 1996, 86, Anm. 298: Flavius Josephus, *Antiquitates VIII*, 78; Rhabanus Maurus, *COMENTA-*

bestärkt, dass oberhalb einer der Sieneser Rankensäulen eine Salomofigur aufgestellt ist. Daher sollte in der Sieneser Domfassade möglicherweise auf die in der Bibel erwähnte Portikus Salomonis angespielt werden.⁴³⁷ Bei so deutlichen ikonographischen Bildformeln darf man davon ausgehen, dass in Siena auch die in der mittelalterlichen Literatur häufig angesprochene Deutung des Salomonischen Tempels als Präfiguration des Kirchenbaus (z.B. Pierre de Roissy, Anfang 13. Jahrhundert: *Ecclesia itaque figurata est in Templo Salomonis vel in tabernaculo Veteris Testamenti*) veranschaulicht werden sollte.⁴³⁸ Der somit als Typus des Himmlischen Jerusalem präsentierte Kirchenbau enthält die ebenfalls geläufige Vorstellung vom Kirchenportal *per quem in coelestem Jerusalem patet ingressus* (Durandus).⁴³⁹

Die Maxentiusbasilika in ihrer Interpretation als *Templum Pacis* entspricht auf zweierlei Weise den Bedeutungsinhalten der Sieneser Domfassade: Das antike *Templum Pacis* wurde nach der Eroberung Jerusalems und dem Sieg der Römer über die Juden als Zeichen des Friedensschlusses gegründet und darin wurden den Schriftquellen (GRAPHIA, Johannes Diaconus) gemäß die Schätze des Salomonischen Tempels aufbewahrt. Ferner wurde die ethymologische Herkunft des Namens "Jerusalem" mit Hinblick auf seine Funktion als "Himmlisches Jerusalem" in der christlichen Literatur seit den Kirchenvätern mit "visio pacis" oder sogar „templum pacis“ angegeben (s. Kap. IV.3).⁴⁴⁰ Möglicherweise hatten diese Aspekte zur Verwendung des antiken Bauwerks als Vorbild geführt. Wie die Rankensäulen des Sieneser Domes gleichzeitig zwei eigentlich verschiedene Dinge, sowohl die beiden Eingangssäulen Jachim und Boas als auch die Säulen im Inneren des Salomonischen Tempels darstellen, aber eigentlich den Jerusalemer Tempel als Präfiguration der Kirche meinen, darf man sich auch die Anspielung des *Templum Pacis* nicht zu konkret vorstellen. Die äußere Form, die Materie eines Gegenstandes war weniger wichtig als die über ihn hinausweisende symbolische Bedeutung.

Die zahlreichen, von POPP sowohl bezüglich der Sieneser Domausstattung als auch der Sieneser Trecentokunst allgemein aufgeführten Antikenbezüge lassen sich in einen größeren Rahmen einspannen. Am deutlichsten wird dies im Akt der Aufstellung der

RIA IN LIBROS IV REGUM, Lib. III, cap. VII (PL 109, Sp. 166ff.).

⁴³⁷ CLAUSSEN, 1975, 20-21, weist darauf hin, dass in Beschreibungen Jerusalems aus dem 12. Jahrhundert der Felsendom als Porticus Salomonis bezeichnet wird.

⁴³⁸ vgl. CLAUSSEN, 1975, 4 und 20, sowie Anm. 137 mit weiterführender Literatur.

⁴³⁹ CLAUSSEN, 1975, 4 und Anm. 9; s. auch NAREDI-RAINER, 1994, 48-54.

⁴⁴⁰ Johannes Scotus Eriugena: *deinde Jerusalem, hoc est templum pacis, propter nobilissimi templi a Salomone constructi divulgatam in fines mundi gloriosissimam famam* (PL 122, Sp. 323).

Lupa Senese auf der Sieneser Dompiazza nach der Schlacht von Montaperti (1260).⁴⁴¹ Bei dieser Skulpturengruppe handelte es sich um eine Nachahmung der römischen Kapitolini-schen Wölfin, wobei die dargestellten Zwillinge Romulus und Remus die Gründung Sienas durch die ersten Römer veranschaulichen sollten. Ziel war es, durch den Hinweis auf den römischen Ursprung den Herrschaftsanspruch der Sieneser Kommune auf die Nachfolge des römischen Reiches, als eine Art "Translatio Imperii Romanae" auf Siena, zu verdeutlichen. Diese Argumentation gewinnt an Kraft, wenn man einbezieht, dass nach der Schlacht von Montaperti die Stadt Siena der Gottesmutter geweiht wurde und dieses Patrozinium nicht nur durch die Weihe des Sieneser Duomo Nuovo an Maria ausgedrückt, sondern auch durch Nachahmung der Bauform der berühmtesten Marienkirche Roms, des Pantheons, visualisiert wurde.⁴⁴²

Im Akanthusgeflecht der Rankensäulen des Sieneser Domportals war ebenfalls die Sieneser Wölfin dargestellt. SEIDEL hat zahlreiche dort enthaltene Zitate von antiken Werken, die sich damals in Rom befanden, aufgezeigt, so dass die Schlussfolgerung von der Kenntnis römischer Antiken durch Nicola und Giovanni Pisano, die sie in ihren Werken verarbeitet und als Musterschatz im Norden Italiens weitergegeben haben, auf sicherem Boden steht. Folglich kannten sie auch das als Templum Pacis gedeutete Bauwerk der Maxentiusbasilika. Es ist möglich, dass mit diesem Architekturzitat nicht nur auf das Templum Salomonis angespielt werden sollte, sondern auch ein Friedensaspekt enthalten ist. Dass sich die Sieneser Kommune in Nachfolge der pax romana des römischen Imperium als Hüterin des Friedens verstand und propagierte, wird an der Ausmalung der "Sala della Pace" wenig später im Palazzo Pubblico ersichtlich.

V.2 Rezeption der Bauform der Maxentiusbasilika in der zweiten Trecentohälfte

V.2.1 Die Loggia dei Lanzi, Florenz

Etwa ein Dreivierteljahrhundert später lässt sich ein deutlicher Antikenbezug bei der in den Jahren 1376-1382 errichteten Loggia dei Lanzi auf der Piazza della Signoria in Florenz schräg gegenüber des Palazzo Vecchio verspüren.⁴⁴³ Die Form der von

⁴⁴¹ POPP, 1996, 60-72.

⁴⁴² POPP, 1996, 78-79, zit. hier MIDDELDORF-KOSEGARTEN.

⁴⁴³ Mit dem Bau waren Taddeo di Ristoro, Benci di Cione, Simone Talenti (besonders für die Skulpturen), Johannes Fetti, Jacopo di Paolo und Lorenzo di Filippo betraut (FREY, 1885, 22-26; VOSSILLA, 1995, 13-36). Die Angabe Vasaris, Orcagna habe die Loggia entworfen, wird von modernen Kunsthistorikern

verschiedenen Florentiner Capomaestri gebauten Loggia scheint vom Vorbild der Maxentiusbasilika angeregt.⁴⁴⁴ (Abb. 139) Die Front der drei massiv wirkenden, auf Pfeilern ruhenden Rundbogenarkaden der Loggia, die oben mit einer attikaartigen, von einem Konsolengesims bekrönten Zone abschließen, ähnelt frappierend den oben erwähnten Veduten der Maxentiusbasilika auf Romplänen des Trecento. (Abb. 137 und 142) Nicht nur das vorkragende Kranzgesims, sondern auch die Akzentuierung der Bogenarkaden durch Architravierungen, beides Merkmale, die im erhaltenen antiken Bau nicht vorhanden waren und somit als ergänzende Rekonstruktionen einzuschätzen sind, stimmen mit diesen überein. In den Romplanveduten wurde ebenfalls die Terrasse der Maxentiusbasilika sehr hervorgehoben, was in der Loggia dei Lanzi in Form des erhöhten Podiums und des mit der Maxentiusbasilika übereinstimmenden, mittigen Treppenaufgangs, der gleichfalls mit seitlichen Wangen versehen ist, aufgegriffen wurde. (Abb. 137 und 15) Als zusätzliches Detail sind die gebälkartigen Aufsätze oberhalb der Pfeilerkapitelle der Loggia zu erwähnen, die an die Gebälkstücke zwischen den Säulenkapitellen und den Kreuzgewölbeansätzen der Maxentiusbasilika erinnern.⁴⁴⁵ Es wurden zwar im Vergleich zum antiken Originalgebäude auf dem Forum einige Uminterpretationen vorgenommen: Die Gebälke der oberhalb der Pfeilern vorgelegten Säulen der Maxentiusbasilika wurden in der Loggia tiefer und an die Bogenanfänger der Arkaden gesetzt. Die oberhalb des Seitendachs des antiken Baus hochragenden Reste der Kreuzgratgewölbeanfänger wurden in eine Attikazone mit Konsolengebälk umgedeutet. Dies sind jedoch alle Merkmale, wie sie schon auf zeitgenössischen Veduten des antiken Bauwerks vorkommen und die auf den damals üblichen „interpretierenden“ Rekonstruktionen antiker Ruinen beruhen.⁴⁴⁶ Möglicherweise hat eine Zeichnung des antiken Gebäudes in ähnlicher Form, wie wir sie schon als Vorlage für die Architekturkulissen der Fresken des Isaakmeisters und Giotto in Assisi vermutet hatten (s. Kap. V.1.1), beim Bau der Loggia als Anregung gedient. Vielleicht hat Giotto's Werkstatt die Kenntnis dieser Zeichnung den Florentiner Kunstkreisen vermittelt.

Schon Vasari war die Ungewöhnlichkeit dieser Loggenarchitektur in der Baukunst des Trecento aufgefallen, wobei er besonders die halbrunden Arkadenbögen hervorhebt : *...E quello che fu cosa nuova in que' tempi, furono gli archi delle volte, fatti*

für wenig wahrscheinlich gehalten, da er bei Baubeginn der Loggia 1376 schon acht Jahre tot war.

⁴⁴⁴ KULTERMANN, 1996, 73. Die Vermutung, die Bauform der Loggia dei Lanzi sei von antiken Vorbildern abgeleitet, äußerte schon FREY, 1885, 29.

⁴⁴⁵ Diese sind allerdings auch im Florentiner Dom vorhanden, wo sie möglicherweise ebenfalls auf Anregung antiker Architektur zurückgehen. S. Kap. VII.2.

⁴⁴⁶ Sehr ähnlich ist die Maxentiusbasilika auf der Romvedute im Palazzo Pubblico in Siena dargestellt, vgl.

*non più in quarto acuto, come si era fino a quell'ora costumato; ma, con nuovo e lodato modo, girati in mezzoni, con molta grazia e bellezza di tanta fabbrica, ...*⁴⁴⁷ Vergleicht man beispielsweise die Pfeiler der Loggia dei Lanzi mit denen im Inneren des Doms von Florenz, so stellt man fest, dass Pfeilerform, Ausarbeitung des Kapitells mit den gebälkartigen Aufsätzen fest identisch gestaltet sind⁴⁴⁸, jedoch tragen die Dompfeiler Spitzbogenarkaden. Vor diesem Hintergrund musste die antikische Wirkung der drei gleich hohen Rundbögen der Loggia dei Lanzi besonders auffallen.

Die Gewohnheit, Loggen für Festivitäten und sonstige Ereignisse der Kommune an der Dorfplatz zu errichten, reicht mindestens bis in das 13. Jahrhundert zurück.⁴⁴⁹ Die Florentiner Signoria wollte ursprünglich schon 1356 eine solche auf der Piazza della Signoria errichten, doch regte sich dagegen Widerstand von Seiten der Bevölkerung. Als Grund dafür dass Bürger gegen „gran loggia per lo comune“ murrten, nennt der Florentiner Chronist Matteo Villani (1285-1363), dass für deren Bau das Gebäude der Münze teilweise hätte zerstört werden müssen, und weil man das Unternehmen einer Loggia für tyrannenhaft hielt: „che loggia si convenia a tiranno e non al popolo“.⁴⁵⁰ Möglicherweise hatte das Volk noch die Tyrannei des Herzogs von Athen von 1342 in Erinnerung⁴⁵¹ und hegte in streng republikanischer Haltung gegen eine Loggia, die man auch als repräsentatives Symbol an den Stadtpalazzi einflussreicher und begüterter Familien kannte, Vorbehalte. Über eine „Lobia Maior“ verfügte am Erzbischöflichen Palast an der Piazza del Duomo auch die Residenz der ersten Florentiner Regierung, des Erzbischofs und der kaiserlichen Markgrafen.⁴⁵² Möglicherweise trug das Andenken an diese auch zum Widerstand der republikanisch gesinnten Bevölkerung bei. Diese Bedenken waren im Jahr 1374 offenbar ausgeräumt, als die Signoria die Loggia del Comune von neuem beschloss.

Nach VOSSILLAs Vermutung wollten die Florentiner möglicherweise an das Vorbild der Loggia vor dem Palazzo dei Banderesi auf dem Kapitol in Rom und damit an die römische Tradition anknüpfen.⁴⁵³ Im mittelalterlichen Rom hatten mehrfach, zuletzt unter Cola di Rienzo (1347-1354), Versuche stattgefunden, eine Stadtrepublik nach

FRUTAZ, 1962, 127, Nr. LXXVIII.

⁴⁴⁷ FREY, 1885, 18; LEINZ, 1977, 11-26.

⁴⁴⁸ Der Bau der Loggia wurde von der Florentiner Domopera übernommen, vgl. FREY, 1885, 16. Abbildung der Florentiner Dompfeiler bei KLOTZ, 1990, 37.

⁴⁴⁹ FREY, 1885, 12-14.

⁴⁵⁰ zit. nach FREY, 1885, 13.

⁴⁵¹ Vgl. Frey, 1885, 13.

⁴⁵² VOSSILLA, 1995, 14. Diese heute nicht mehr erhaltene Loggia ist im Jahre 1028 bezeugt, s. SCAMPOLI, 2010, 155.

Vorbild der antiken römischen Republik unter der Führung von Konsuln und eines Senats wiederherzustellen.⁴⁵⁴ Im Rahmen dieser Bemühungen wurde Ende des 13. Jahrhunderts die Loggia die Banderesi für Sitzungen, Hinrichtungen und städtische Versammlungen gebaut.⁴⁵⁵ Die Loggia die Banderesi war jedoch als mehrjochige Porticus an den Palazzo die Banderesi angebaut und ist daher mit der Florentiner Loggia dei Lanzi nicht vergleichbar.⁴⁵⁶ Es ist meines Erachtens eher wahrscheinlich, dass die Florentiner Kommune an die republikanische Tradition anknüpfen wollte, sich aber am antiken Forum Romanum orientierte, an deren einen Platzseite als prägnantester Bau die Maxentiusbasilika auftrug. Mit dieser hat die Loggia dei Lanzi auch die monumentalen Ausmaße und die antikische Form gemein. Somit hätte Florenz über sein eigenes öffentliches Forum verfügt.

Ähnlich wie die Sienesen führten auch die Florentiner die Gründung ihrer Stadt auf die Römer zurück und versuchten, aus dieser Tradition eine Vorrangstellung vor allen anderen italienischen Städten zu begründen. Auf diese Weise wollten sie sich als würdige Nachfolger des Imperium Romanum und als Ersatz für das durch das Exil der Päpste und das anschließende Schisma geschwächte Rom ihrer Zeit zu beweisen. In der um 1380 verfassten Abhandlung Filippo Villanis über die Gründung der Stadt Florenz und in der früheren Chronik Giovanni Villanis († 1348) wird diese Idee explizit ausgesprochen: *La città di Firenze in quello tempo era camera d'imperio, e come figliuola e fattura di Roma in tutte cose, e da Romani abitata; ... però che' Fiorentini erano sudditi e una co' Romani,*⁴⁵⁷ In diesem Zusammenhang wurde auch die angebliche Gründung der Stadt durch Julius Caesar und andere Gründungssagen erfunden sowie das Florentiner Baptisterium als der ehemalige Tempel des früheren Stadtpatrons Mars identifiziert.⁴⁵⁸ Dieser Anspruch wurde in der Florentiner Geschichtsliteratur des Trecento auch mit der Führungsrolle der Stadt durch ihre „ideale“ guelfische, volksfreundliche Politik, die man als für den Reichtum der Bürger verantwortlich auffasste, und durch ihr hohes Niveau in den Wissenschaften und Künsten begründet.⁴⁵⁹ Die Wiedergewinnung der antiken Größe in der

⁴⁵³ VOSSILLA, 1995, 14-15.

⁴⁵⁴ GREGOROVIVUS, 1990, Bd. 2/2, 212 und Bd. 6, 356-368.

⁴⁵⁵ VOSSILLA, 1995, 14-15.

⁴⁵⁶ Die Loggia wurde vor der Umgestaltung des Platzes unter Michelangelo 1536 beseitigt; sie ist jedoch auf einer Zeichnung von Maarten van Heemskerck noch zu sehen, vgl. EBERT-SCHIFFERER, 386, Abb. 1.

⁴⁵⁷ Giovanni Villani, NUOVA CRONICA, Lib. II, cap. IV, 1-9. (Ed. PORTA), 1990, 66. Zu Filippo Villani s. BEC, 1980, 1

⁴⁵⁸ Vgl. GEBHARD, 2007, 210-211 und 186-188.

⁴⁵⁹ BEC, 1980, 16-22.

Kunst durch Giotto nobilitierte den Stand des Künstlers, das hohe Niveau der Kunst nobilitierte die Stadt Florenz. Beide werden durch Rückbesinnung auf die römische Antike und das Anknüpfen an ihre Tradition herausgehoben.

V.3 Rezeption und Überlieferung der Maxentiusbasilika im Trecento

Um 1300 ist mit der Ausrufung des Jubeljahres durch Papst Bonifaz VIII. (1294-1303), der einen völligen Sündenablass bei Besuch der Apostelgräber verfügte, eine Wiederbelebung des durch die Kreuzzüge erlahmten Pilgerwesens in die Heilige Stadt und damit ein gesteigertes Interesse an den Monumenten Roms festzustellen.⁴⁶⁰ Um diese Zeit ist der Höhepunkt der Darstellung antiker Monumente als Veduten in der Bildkunst erreicht, nachdem im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts die Darstellung des landschaftlichen und architektonischen Raumes wiedererobert worden war. Mit dem Weggang der Kurie in das Exil von Avignon (1305-77) sank Rom auf künstlerischem Gebiet in die Bedeutungslosigkeit zurück, und der unmittelbar visuelle Zugang zur Antike schwächte sich in der Kunst zunächst ab. Die Darstellung römischer Architektur in der Bildkunst wurde in der Folge vorwiegend im Zusammenhang mit Romplänen weiterentwickelt, verlegte sich folglich eher auf einen wissenschaftlich-historischen Zweig.⁴⁶¹ Die Antikenstudien wurden zunehmend in anderen großen Städten Italiens intensiviert, die danach trachteten, in der Zeit des Exils der Kurie die Stellung Roms als Hüterin des Imperium Romanum einzunehmen, durch die räumliche Entfernung zur Ewigen Stadt auf zeichnerische Studien römischer Antiken durch die Künstler oder auf Rompläne angewiesen waren oder ihren Anspruch durch Rezeption von Antiken „am Ort“ auszufüllen suchten. Das Kunstschaffen allgemein wandte sich mehr dem höfischen Stil zu und verherrlichte die Antike überwiegend als geistiges Ideal.⁴⁶²

V.3.1 Francesco Petrarca und der Frühhumanismus

Im Trecento bewirkte die im 13. Jahrhundert gegründete Institution der Universitäten eine zunehmende Breite der Bildung, die langsam auch die Laienschichten erreichte

⁴⁶⁰ Beispielsweise berichtet Giovanni Villani, er habe während seines Romaufenthaltes im Jubeljahr von 1300 bei Anblick der antiken Monumente die Eingebung erhalten, Geschichtsschreiber zu werden (vgl. POPP, 1996, 106). S. auch GREGOROVIVUS, 1982, 530.

⁴⁶¹ Rompläne sind zwar erst ab der Trecentomitte und dies auch nur in Kopien vom Anfang des 15. Jahrhunderts nachweisbar, besitzen aber vermutlich ältere Vorläufer (vgl. FRUTAZ, 1962, Bd. 2, 125).

⁴⁶² KRAUTHEIMER, 1988, S. 305-307.

und einen Rückgang des Analphabetentums zur Folge hatte.⁴⁶³ Die allgemein gesteigerte kulturelle Aktivität und die politische Situation des Schismas von Avignon, welche die Sehnsucht nach der alten Macht des Römischen Reiches verstärkte, lenkten die Interessen zunehmend in Richtung humanistischer Studien, die sich vom Primat theologischer Interpretation langsam zu emanzipieren begannen und im Laufe der Zeit eine größere Selbständigkeit erreichten, die zur Grundlage der Altertumswissenschaften des Quattrocento wurde.

In literarischem Zusammenhang sind sowohl in topographischen wie auch theologischen und sonstigen Schriften keine Änderungen hinsichtlich der Deutung des Bauwerks als Templum Pacis und der damit verbundenen Legendentradition festzustellen, auch nicht in den Bemerkungen zu antiken Monumenten Francesco Petrarcas (1304-1374), mit dessen Wirken der Beginn des Zeitalters des antiquarischen Humanismus angesetzt wird.⁴⁶⁴ Aus einer Florentiner Familie stammend, in Arezzo geboren, weilte er mit seiner Familie lange Zeit am päpstlichen Hof in Avignon und hatte in Charpentras, Montpellier und Bologna studiert. Er erlangte solche Berühmtheit, dass ihm gleichzeitig von der Universität in Paris und vom Senat in Rom der Dichterlorbeer angeboten wurde, den er 1341 auf dem Kapitol entgegennahm.⁴⁶⁵ Im Jahre 1337 besuchte er zum erstenmal Rom. Die antiken Monumente, die er als „reliquae“ bezeichnete, riefen seine größte Bewunderung hervor, und er beklagte ihre mutwillige Zerstörung durch die in der Stadt lebenden Römer, deren Unverstand ihn in Erstaunen versetzte.⁴⁶⁶ Petrarca berichtete einige der althergebrachten, falschen Deutungen antiker Monumente, z.B. identifizierte er das bis dahin als Soltempel gedeutete Septizodium aufgrund genauen Studiums der Hieronymus-Bearbeitung der Chronik des Eusebius.⁴⁶⁷ Diese Ansätze weisen auf die wissenschaftliche Methode des Quattrocento voraus, derzufolge die antike Literatur zur Interpretation von Monumenten berücksichtigt und antiken Autoren mehr Gewicht verliehen wird als der populären Tradition. Es war jedoch nicht Ziel von Petrarcas wissenschaftlichen Bemühungen, die Substanz der antiken Monumente zu untersuchen, sondern er betrachtete sie im wesentlichen als Zeugen der vergangenen historischen Größe Roms, die wiederherzustellen sein eigentliches Trachten war.⁴⁶⁸ Er verlangte nach der politischen Erneuerung des Imperiums, das seiner Meinung nach im christlichen Zeitalter darniederlag,

⁴⁶³ BELTING, 1989, 23-65.

⁴⁶⁴ WEISS, 1988², 30.

⁴⁶⁵ GREGOROVIVS, 1988, 669-676.

⁴⁶⁶ HECKSCHER, 1936, 25; WEISS, 1988², 32f.

⁴⁶⁷ *Hoc Severi Afri Septizodium, quam tu sedem Solis vocas, sed meum nomen in historiis scriptum lego.* zit. in WEISS, 1988², 33.

⁴⁶⁸ PANOFISKY, 1990, 25; HECKSCHER, 1936, 25f.

während die Epoche der antiken Republik und der Kaiser, die *historiae antiquae*, eine Zeit des Lichtes und des Ruhmes war.⁴⁶⁹ Petrarca sah im Zusammenwirken von antiker Staatsform und Kultur mit dem christlichen Glauben die Möglichkeit für eine ideale Gesellschaft erreicht.

Doch an den mit dem christlichen Glauben verbundenen Legenden wagte auch Petrarca nicht zu rütteln; dafür war die Zeit noch nicht reif. Auf die Diskrepanz von irdischem und himmlischem Frieden nahm auch er in seinem zwischen 1337 und 1340 verfassten Brief an seinen römischen Freund Giovanni Colonna Bezug: *Hoc templum pacis adventu vere pacifici regis eversum; hoc opus Agrippae, quod falsorum deorum nati veri Dei mater eripuit.* (= Pantheon)⁴⁷⁰ ... *Hinc rivus olei fluxit in Tyberum* (= S. Maria in Trastevere); *Hinc, ut fama est, monstrante Sibilla, senex Augustus vidit infantem* (= Kapitol).⁴⁷¹ Die Aufnahme in die Schriften des berühmten Humanisten Petrarca machte aus der Legende den Inbegriff der Gelehrsamkeit. Neben der von Petrarca erwähnten Sagenversion vom Einsturz des Friedenstempels besteht auch die aus der MIRABILIA entwickelte Tradition vom Fall der Romulusstatue fort. Dies geht aus Fazio degli Ubertis Gedicht DITTAMONDO, das zwischen 1355 und 1368 datiert werden kann, hervor. (Dok. 37) Während Petrarca in anderen Punkten durch genaues Quellenstudium verkrustete Gelehrtentraditionen aufzubrechen begann, änderte sich jedoch an diesen, zutiefst in grundlegenden Glaubenswahrheiten verwurzelten Überlieferungen bis in das Quattrocento hinein nichts. Deshalb wurden in der Folge Illustrationen der Legende vom Templum Pacis im Trecento zum Ausdruck theologischer Gelehrsamkeit und zur Verbreitung von Glaubenswahrheiten eingesetzt.

V.4 Die Illustration der Templum Pacis-Legende im Trecento

V.4.1 Die Templum Pacis-Legende im typologischen Zyklus des Klosters St. Albans

Ein leider nicht genau datierbares Beispiel für die Illustration der Friedenstempellegende enthielten die zerstörten Kreuzgangfenster des englischen Klosters St. Albans, deren Entstehung am Ende des 14. Jahrhunderts vermutet wird.⁴⁷² Ihre in Kopien

⁴⁶⁹ PANOFSKY, 1990, 24.

⁴⁷⁰ Gemeint ist das Pantheon, das erst der Kybele geweiht war, dann der Muttergottes.

⁴⁷¹ HECKSCHER, 1936, 23f. Le Familiari II, ed. V. Rossi, Florenz, 1934, 57. 99.

⁴⁷² SCHLOSSER, 1869, 317. Einen terminus post quem für die Datierung bietet die für das Jahr 1323 über-

erhaltenen Tituli lassen einen typologischen Zyklus des Lebens Jesu rekonstruieren, wobei je einem neutestamentlichen Antityp zwei alttestamentliche Typen zugeordnet waren.⁴⁷³ Im zweiten Fenster, das vermutlich eine Darstellung der Geburt Christi enthielt, lautete der Titulus des Antityps: *Hic parit ut virgo, templum pacis ruit ultro*. Als typologische Gegenstücke nennen die Tituli die einstürzenden Mauern von Jericho⁴⁷⁴ und die vom Sockel stürzenden Götzenbilder in Ägypten.⁴⁷⁵ Im nächsten Fenster wird das Entspringen der Ölquelle in Rom mit den Szenen von Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt und dem Wasserwunder von Elias, beide als Präfiguration der Taufe zu deuten, verglichen.⁴⁷⁶ Es fällt auf, dass in diesem Zyklus nicht die sonst für die Geburt Christi üblichen Präfigurationen (Moses und der brennende Dornbusch; der blühende Stab Aarons; Traum des Mundschenks des Pharaos; Augustus und die Sibylle)⁴⁷⁷ ausgesucht wurden, sondern typologische Vergleiche, die zum Text der Legenden passen. Beispielsweise ist der Einsturz der Mauern von Jericho, in der Bibelexegese gewöhnlich als Hinweis auf das Weltgericht interpretiert,⁴⁷⁸ ganz bildhaft auf die Friedenstempellegende bezogen. Möglicherweise könnte hier auch in Anlehnung an die Ausführungen Bonaventuras auf den Einsturz der *aedificia vanitatis* (s.o.) angespielt sein.

Die beiden mit Rom verbundenen Legenden treten hier als selbständige Antitypen in Vertretung der Geburt Christi in Erscheinung. Ein Vorbild für den typologischen Zyklus von St. Albans ist nicht auszumachen. In den volkstümlichen erbaulichen typologischen Bilderhandschriften, die in der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden, ist die Legende vom Templum Pacis nicht zu finden,⁴⁷⁹ ein Zeichen dafür, dass vor der Verbreitung der LEGENDA AUREA die Darstellung dieser Sagen anfangs im Zusammenhang mit der gelehrten theologischen Literatur steht und in anspruchsvollen Ausstattungszyklen entsprechend gebildeter Kreise bildlich umgesetzt wurde. Gerade das Abfassen von Tituli

lieferte Zerstörung von weiten Teilen des Kreuzgangs, einen terminus ante quem für seine Renovierung der Neubau des südlich vom Kreuzgang liegenden Refektoriums im Jahr 1388, vgl. SAINT ALBANS CATHEDRAL, 1952, 27-28.

⁴⁷³ Eine Kopie der Tituli ist abgedruckt bei SCHLOSSER, 1869, 317.

⁴⁷⁴ SCHLOSSER, 1869, 317.

⁴⁷⁵ *Hic muri Jericho flatu cecidere sonoro*.

⁴⁷⁶ *Hic in Aegypto simulachra ruunt quasi toto*.

⁴⁷⁷ vgl. die Beispiele bei NIESNER, 1995, 193-196. s. auch CORNELL, 1925, 50ff.

⁴⁷⁸ LCI II, 1970, „Josue“, 438, 440 (J. PAUL).

⁴⁷⁹ Sie sind nicht zu finden in: Biblia Pauperum (1. Hälfte 13. Jahrhundert), Speculum Humanae Salvationis (1324), Concordantia Caritatis. Vgl. NIESNER, 1995, 193-196; RÖHRIG, 1965, 12f.; SCHMIDT, 1959, 90f.

durch einen gelehrten Theologen als Anleitung für den Künstler ist mehrfach belegt.⁴⁸⁰ Im Kloster St. Albans lebten zwei bekannte Theologen: der Chronist und Maler Matthew Paris († 1259) und Abt Thomas de la Mare († 1396); möglicherweise beeinflusste letzterer das Bildprogramm der Kreuzgangfenster.⁴⁸¹ Die originelle Kreation dieses typologischen Zyklus' in St. Albans unter Bezug auf die Friedenstempellegende liegt darin begründet, dass wie in Nordfrankreich auch in England das Niveau scholastischer Bildung an den Kathedralschulen und wenig später den Universitäten sehr hoch war.⁴⁸²

V.4.2 Die Templum Pacis-Legende in den Kreuzgangfresken des Klosters Emmaus in Prag

Im Verlauf des 14. Jahrhunderts ist zu beobachten, dass die Ausdeutung der Friedenstempellegende ihren Schwerpunkt von der christologischen Problematik zunehmend auf die Mariologie verlagert. Dies zeigt sich besonders in der Bildkunst, wie ein Fresko mit Darstellung der Friedenstempellegende im Kreuzgang des Benediktinerklosters Emmaus in Prag veranschaulicht. (Abb. 140) Das Kloster war von Kaiser Karl IV. mit Zustimmung von Papst Clemens VI. (1342-52) im Jahre 1347 gestiftet und 1372 geweiht worden.⁴⁸³ Die Ausmalung des Kreuzgangs kann um 1355-60 angesetzt werden, als Meister des relevanten Freskos im fünften Joch des Südflügels wird Nicolas Wurmser aus Straßburg vermutet, dem auch das Fresko des Luxemburger Stammbaumes in der Burg Karlstein zu Prag zugeschrieben wird.⁴⁸⁴ Die Karlsteinfresken waren 1367 vollendet. Der Stil böhmischer Malerei dieses Zeitraums ist stark von der frankoflämischen Malerei des Jean Bondol und der italienischen Trecentomalerei beeinflusst, was u.a. mit der Kenntnis von in Prag befindlichen Tafelbildern des Tommaso da Modena und auch von Werken der beiden in Avignon weilenden Sieneser Künstler, Simone Martini, der sich von 1340 bis 1343 dort aufhielt, und besonders Matteo Giovanetti, von 1343 bis 1356 dort tätig, zu erklären ist: Karl IV. hatte sich schon vor seiner Wahl zum Kaiser 1346 am päpstlichen Hof in Avignon aufgehalten und mit seinem Gefolge, dem sicher auch die Hofkünstler angehörten, italienische Kunst auf der Reise anlässlich seiner Kaiserkrönung gesehen.⁴⁸⁵

⁴⁸⁰ SCHLOSSER, 1869, VII.

⁴⁸¹ FEAVER, o.J., 18-22.

⁴⁸² GLORIEUX, 1971, 54f. Die Universität von Oxford wurde 1208/14, die von Cambridge 1209 gegründet. Es ist ebenfalls festzustellen, dass die typologische Kunst in England allgemein schon seit Anfang des 13. Jahrhunderts blühte. s. auch SCHMIDT, 1959, 90; RÖHRIG, 1965, 12.

⁴⁸³ NEUWIRTH, 1898, 1f.; SWOBODA, 1969, 184f.

⁴⁸⁴ SWOBODA, 1969, 184f.; DVORAKOWA, 1964, 140. VERDIER, 1981, 259-268.

⁴⁸⁵ GREGOROVIVUS, 1988, 703; 770.

Das genannte Fresko fügt die Aracoelilegende und den Einsturz des Friedentempels zusammen. Es ist durch einen Titulus in zwei Register aufgeteilt. Im oberen erscheint Maria mit dem Kind auf dem Arm in einer Lichtaureole auf der Mondsichel stehend, flankiert von zwei akklamierenden Engeln. Im unteren Feld sieht man am linken Bildrand thronend die tiburtinische Sibylle, auf die Erscheinungweisend, während rechts Kaiser Augustus auf seinem Thron das Wunder bestaunt. Zwischen beiden ist die Ansicht einer großen gotischen Kirche mit Westtürmen, achteckiger Vierungskuppel und Kapellenkranz ausgebreitet, in welcher, gäbe es nicht den Titulus, das einstürzende *Templum Pacis* nicht zu erkennen wäre: *Sibilla Octaviano virginem stantem in sole ostendit. Templum pacis corrui dum virgo filium par(eret)*.⁴⁸⁶

Die Darstellung Mariae entspricht dem Typ der Apokalyptischen Frau, die entsprechend Apk 12,1 *mit der Sonne bekleidet auf dem Mond steht* und den künftigen Welt herrscher gebiert, der vom Drachen, d.h. vom Teufel, bedroht wird. In Apokalypsekommentaren wird sie als Sonnenbraut, die der irdischen Welt entrückt sei, und als Sinnbild für die Kirche bezeichnet, in der bekannten Parallele zu Christus als *Sol iustitiae*, der gemäß der theologischen Ausdeutung des Hohen Liedes als *Sponsus* der *Ecclesia* interpretiert wird.⁴⁸⁷ Der Mond als Symbol der Vergänglichkeit zu ihren Füßen deutet die Erhabenheit Mariens über das Irdische an. Im 14. Jahrhundert wurden allgemein in der Kunst die Motive der apokalyptischen Frau in die Marienikonographie aufgenommen und im 15. Jahrhundert in der Auseinandersetzung um die Unbefleckte Empfängnis Mariae zum Prototyp der Darstellung der *Maria Immaculata* entwickelt.⁴⁸⁸ Die Verwendung dieses speziellen Marientypus' im Prager Fresko weist auf eine besondere Betonung der Rolle der Gottesmutter hin, die auch durch Schriftquellen im böhmischen Kulturbereich belegt ist: In der Böhmisches Chronik des Johann von Marignola, die Kaiser Karl IV. selbst in Auftrag gab, wird bei Schilderung der Himmelsvision des Augustus die Gestalt Mariens ebenfalls als *Maria apocalypica* beschrieben: *Unde Sibilla Romae Octaviano imperatori ostendit eam in rota solis et in capite coronatam stellis duodecim. O Virgo significata per stellas*

⁴⁸⁶ Da das Gebäude keinerlei Zerstörungserscheinungen zeigt, vermutete NEUWIRTH (1898, 27-31), der Künstler habe die Angabe der LEGENDE AUREA, dass an der Stelle des Tempels die Kirche S. Maria Nova stehe, auf diese wörtliche Weise umgesetzt. Der Titulus ist aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes heute nicht mehr zu lesen. Wohl aus diesem Grund wird in der neueren Literatur das Gebäude nicht als *Templum Pacis*, sondern einfach als gotische Kirche interpretiert (DVORAKOWA, 1965, 140; CHADABRA, 1967, 104).

⁴⁸⁷ SÖLL, 1976.; SCHILLER, 1980, 215f. LCI 1, 1968, 145-150. In der patristischen Literatur, z.B. Beda u.a., bedeutet das Attribut der Sonne Christus als *sol iustitiae*, der Mond das Taufbad, seit Alkuin die Vergänglichkeit der Welt. Die 12 Sterne stehen für den Tierkreis, später für die Apostel.

⁴⁸⁸ SCHILLER, IV,2, 1980, 169, 174, 192.

*ubi spica nitet.*⁴⁸⁹ Spica ist der hellste Stern im Zeichen der Jungfrau.⁴⁹⁰ Hiermit wird - neben einer Allusion auf die vierte Ekloge Vergils - auf die kosmische Interpretation Mariens angespielt, wonach an Weihnachten das Sternbild der Jungfrau über das des Drachens tritt, ein Thema, das im vorhergehenden Fresko des Emmauskreuzgangs in Form von Maria als Drachenüberwinderin verbildlicht ist. Entsprechend der mystischen Astrologie treten Mond (das Irdische) und Sonne (sol iustitiae = Christus) alle 33 Jahre zusammen und markieren somit Christi Geburt und seinen Tod bzw. seine Auferstehung. Cola di Rienzo schrieb an den Erzbischof von Prag, dass am Tage der Assumptio (Mariae Himmelfahrt) die Sonne in die Virgo trete!⁴⁹¹

Auf die mariologische Interpretation des Prager Bildes weist seine Stellung innerhalb des Zyklus hin, denn es steht innerhalb einer Folge von Fresken, welche heilsgeschichtliche, speziell auf Maria bezogene Allegorien zum Thema Sündenfall und Erlösung enthalten. Erst im Anschluss an das Lünettenfresko mit der Illustration von Tempelsturz und Aracoelillegende beginnt mit der Darstellung der Verkündigung ein christologischer Bilderzyklus. Im Fresko der ersten Lünette des Kreuzgangs wird z.B. Eva, die den Apfel vom Baum der Erkenntnis pflückt, Maria, die Christus vom Kreuz nimmt, gegenübergestellt, und im unserer Szene unmittelbar vorangehenden Fresko verdeutlicht die Darstellung Mariae als Überwinderin der Schlange ebenfalls die heilsgeschichtliche Bedeutung der Gottesmutter, während der Turm im Hintergrund Zeichen ihrer Unberührtheit ist. Maria wird nun im Rahmen allegorisch-typologischer Bilderzyklen eine eigenständige heilsgeschichtliche Stellung zuerkannt, die sich über ihre Reinheit von der Sünde und ihre Rolle als neue Eva bzw. als Ecclesia definiert.⁴⁹² Innerhalb der Bilderzyklen findet eine Übertragung der ursprünglich als Typus für die Geburt Christi angeführten Legende auf eine mariologische Deutung statt, als Reaktion auf theologische Streitigkeiten, die im 13., besonders aber im 14. und 15. Jahrhundert eine intensive Auseinandersetzung mit dem Status Mariens und ihrer immer wichtigeren Rolle als Mediatrix auslöste.

V.4.3 Exkurs: Die theologischen Auseinandersetzungen um die Immaculata conceptio und Virgo pacis im 14. Jahrhundert

Die Frage nach der jungfräulichen Geburt Christi (*virginitas in partu*) und der immerwährenden Jungfräulichkeit Mariens (*virginitas perpetua*) warf naturgemäß das

⁴⁸⁹ CHADABRA, 1967, 104f; FONTES RERUM BOHEMICARUM, Bd. 3.; VERDIER, 1981, 261.

⁴⁹⁰ VERDIER, 1981, 261.

⁴⁹¹ vgl. VERDIER, 1981, 262.

⁴⁹² GULDAN, 1966, 47-89.

Problem der *Conceptio immaculata*, d.h. der *Conceptio Mariens* durch ihre Mutter Anna, auf, da die These von der völligen Reinheit Mariens mit der Erbsündenlehre im Widerspruch stand.⁴⁹³ Die Ketzerbewegungen, deren Bekämpfung vom 12. Jahrhundert bis zum 15. Jahrhundert andauerte, hatten die jungfräuliche Geburt Christi schlichtweg geleugnet, was Anlass zu deren immerwährender Betonung in der Dogmatik gab.⁴⁹⁴ Als im 12. Jahrhundert das Problem der *Conceptio immaculata* aufgeworfen wurde, hatte sich Bernhard von Clairvaux dagegen ausgesprochen, im 13. Jahrhundert die Dominikaner Thomas von Aquin und Albertus Magnus, ferner auch Bonaventura, denen die Freiheit eines Menschen von der Erbsünde unmöglich erschien und die nur eine Heiligung Mariae im Mutterleib akzeptierten.⁴⁹⁵ Die Volksfrömmigkeit konnte sich, unterstützt von den Franziskanern, die das Fest der *Conceptio* 1263 in ihrem Orden eingeführt hatten, mit dieser Lösung nicht abfinden. Der Franziskaner Duns Scotus hatte 1300 an der Universität von Oxford und 1307/08 in Paris die These von der Erbsündenfreiheit Mariae im Hinblick auf die Erlösungstat Christi begründet und breite Zustimmung gefunden. Daraufhin wurde das Fest in vielen Orden und Diözesen im Laufe des 14. Jahrhunderts eingeführt, im Jahre 1373 entschied die in theologischen Fragen führende Universität von Paris zugunsten der *Immaculata conceptio*, und im Konzil von Basel 1438 wurde sie als mit dem katholischen Glauben vereinbar erklärt. Die Dominikaner blieben jedoch Gegner der *Immaculata conceptio* und befanden sich wegen dieser Frage in dauerndem Streit mit den Franziskanern, welcher durch das ganze 15. Jahrhundert andauerte und so heftig wurde, dass Papst Sixtus IV. 1482 die beiden Parteien mit der Exkommunikation bedrohte.⁴⁹⁶

Der Einfluss dieser Problematik auf die Prager Fresken wird im besonderen durch die Gestaltung der Gottesmutter als Maria apokalyptica und ihre Antithese zu Eva betont. Drei mariologische Grundfragen werden in einem Fresko verbunden: Maria als Theotokos (Aracoelilegende), *Virginitas perpetua* (Tempelsturz) und *Immaculata* (Apokalyptische Frau). Die Einbeziehung der Friedenstempellegende passt zur im 14. Jahrhundert sich ausbildenden Vorstellung von Maria als Fürbitterin des Friedens. Bereits 1317/1318 läutete in Parma morgens zum Ave Maria die Friedensglocke („*Campana Pacis*“); diese Sitte ist im Laufe des 14. Jahrhunderts auch in anderen europäischen Städten nachzuweisen.⁴⁹⁷ Seit dem 14. Jahrhundert waren besonders in Deutschland Glocken mit der Inschrift: *Ave Maria*

⁴⁹³ SÖLL, 1978, 56ff.; SCHILLER, 1980, 156ff.; RDK 1, 1269.

⁴⁹⁴ VETTER, 1954, 90ff.

⁴⁹⁵ SÖLL, 1978, 76ff.

⁴⁹⁶ VETTER, 1954, 174 ff.

⁴⁹⁷ BEISSEL, 1910, 29; in Macerata wurde im 14. Jahrhundert eine Kirche der *Madonna della Pace* geweiht (OST, 1971, 271).

gratia plena. O rex gloriae veni cum pace. verbreitet. In einem Text, der Albertus Magnus zugeschrieben wurde, wird Marias friedensstiftende Funktion folgendermaßen erklärt: *ipsa etiam per adventum suum in mundum quando nata est, scilicet, ramum olivae, idest pacis inter nos, et Deum nobis attulit.*⁴⁹⁸

Als Vorlage für das Prager Fresko wurde in der kunsthistorischen Forschung gelegentlich das zerstörte, von Vasari überlieferte Bild Cavallinis in der Tribuna von S. Maria in Aracoeli vermutet (... *dipinse in fresco nella volta della tribuna maggiore la Nostra Donna col Figliuolo in braccio, circondata da un cerchio di sole, e a basso Ottaviano imperadore al quale la Sibilla tiburtina mostando Gesù Cristo. egli l'adora.*).⁴⁹⁹ Ferner habe Papst Bonifaz VIII. Einfluss auf die Ikonographie von Cavallinis Apsisfresko genommen und auf diese Weise die päpstliche Vormacht gegenüber dem Kaiser propagieren wollen, wie sein Ausspruch *ego sum caesar, ego sum augustus* zeige.⁵⁰⁰ Diese Deutung sei auch im Fresko des Klosters Emmaus mit Übernahme der römischen Komposition beabsichtigt gewesen. Die Beschreibung Vasaris weist mit den Emmausfresko jedoch keine Gemeinsamkeiten auf, und obwohl Kaiser Karl IV. sich 1346 in Avignon als Untertan des Papstes verpflichtet hatte,⁵⁰¹ lässt das Prager Fresko mit dem würdig auf dem Thron sitzenden Kaiser Augustus nichts davon verspüren. Im Gegenteil hatte sich Karl IV. noch vor seiner Kaiserwahl als neuer Konstantin proklamiert, der über die *civitas solis* herrschen und das goldene Zeitalter erneuern werde.⁵⁰² In der Chronik Marignollis wird in einer Art Prophezeiung Karl IV. als *dominus Christus de hoc seculo* bezeichnet.⁵⁰³ Die in der mittelalterlichen Predigtliteratur mit der Ankunft Christi verbundene Aetas aurea wird damit wie in der Antike profaniert und auf den weltlichen Herrscher übertragen, der sich auf diese Weise als von Gott erwählter Protektor des Glaubens und des friedlichen Lebens darstellen lässt. Diese Sichtweise geht auf Petrarca zurück, der durch die Wiedereinsetzung von Papst und Kaiser in ihre alten Funktionen ein Goldenes Zeitalter auf Erden erhoffte und beide Autoritäten in seinen Briefen zum Kampf

⁴⁹⁸ BIBLIA BEATAE VIRGINIS MARIAE, zit in: LEVI D'ANCONA, 1977, 264.

⁴⁹⁹ CHADABRA, 1967, 140ff.; VERDIER, 1982, 103; Vasari, *Le vite*, ed. MILANESI, Florenz 1878, I, 539.

⁵⁰⁰ CHADABRA, 1967, 140ff.

⁵⁰¹ GREGOROVIVUS, 1988, 307. VERDIER, 1981, 263. Die Goldene Bulle aus dem Jahr 1356 hatte die Kaiserwahl sogar vom Papst völlig unabhängig gemacht.

⁵⁰² VERDIER, 1981, 261, bezeichnet das Emmausfresko sogar als Gegenstück zur Apsiskomposition auf dem Kapitol, da sich der Kaiser als der vom Himmel auserwählte, segensbringende Spross sehe. Auch in anderem Zusammenhang hat die Kaiserfamilie in Prag in der künstlerischen Propaganda ihren Traum nach einem universellen Kaiserreich nach dem Vorbild Karls d. Gr. bzw. Konstantins verdeutlicht (ebda).

⁵⁰³ VERDIER, 1981, 261.

für ihre alten Rechte und dadurch zum Anknüpfen an die Glanzzeit des Alten Rom aufrief.⁵⁰⁴ Petrarca schuf mit seinem an der Politik und Kultur der Antike orientierten Ideal die Voraussetzungen für die Theorie von der "finsternen Epoche", die nach der glorreichen Antike einsetzte und nur durch deren "Wiedergeburt" in seiner Zeit erreicht werden kann. Dieses Ideal war für ihn aber nur unter dem Primat des Papstes als geistlichem Hirtenamt und der Kirche zu erreichen.⁵⁰⁵

Möglicherweise flossen im Emmausfresko Konnotationen aus der offiziellen imperialen Ikonographie des kaiserlichen Klosterstifters mit ein. Die Interpretation des Freskos im Gesamtzusammenhang ist jedoch vorwiegend mariologisch, wobei eine Abhängigkeit von dem Fresko in Rom, bei dem die Einbeziehung der Legende vom Templum Pacis nicht gesichert ist, nicht zwingend vorhanden sein muss.⁵⁰⁶

V.4.4 Friedenstempellegende und Mariologie in einem venezianischen Tafelbild in Stuttgart

Eine Abhängigkeit von dem Apsisfresko Cavallinis in S. Maria in Aracoeli wurde auch für ein venezianisches Tafelbild aus der Stuttgarter Staatsgalerie angenommen, das die Aracoelilegende mit der Darstellung des Entspringens der Ölquelle und der Zerstörung des Friedenstempels vereint.⁵⁰⁷ (Abb. 141) Die stilistische Ausarbeitung von Kopftypen und Gewandstil lassen einen venezianischen Künstler und die Datierung des Tafelbildes gegen Ende des 14. Jahrhunderts vermuten.⁵⁰⁸ Oben im Zentrum befindet sich in einer

⁵⁰⁴ PANOFSKY, 1990, 24; POPP, 1996, 96-98.

⁵⁰⁵ PANOFSKY, 1990, 24; POPP, 1996, 96-98.

⁵⁰⁶ PÄCHT, 1965, führt einige Beispiele von Darstellungen der Augustuslegende in der frankoflämischen Buchmalerei an, die den Einsturz des Friedenstempels **nicht** zeigen. Auch diese geben die Madonna - allerdings als Halbfigur - auf einer Mondsichel und in der Lichtaureole wieder, s. z.B. eine Miniatur in der Très Belles Heures de Jean de Berry, die 1411/16 von den Brüdern Limburg illuminiert wurden. Hier kniet der Kaiser wie in Dedikationsbildern auf dem Betstuhl, während die Sibylle stehend auf die Erscheinung oben weist. Ferner wird im Inventar der Sammlung des Herzogs von Berry ein aus Rom stammendes Bild mit der Darstellung der Augustuslegende überliefert. Vielleicht war letzteres ein Reflex auf die Apsiskomposition Cavallinis in Rom?

⁵⁰⁷ VAYER, 1963, 39-75; EWALD, 1992, 469f. WIEMANN, 1989, 11-14. Pappelholz, 95 x 79 cm, Goldgrund. 1862 aus dem Kunsthandel erworben.

⁵⁰⁸ EWALD, 1992, 469f. Die Datierung des Bildes schwankt in der Forschung von der Mitte des 14. Jahrhunderts bis in das erste Viertel des 15. Jahrhunderts. Die Signatur *Paulus cum filio. 1358* hat sich als nachträgliche Zutat erwiesen. Die Ausarbeitung des Gewandstiles wirkt altertümlicher im Vergleich zu dem Entwicklungsgrad der Architekturveduten, die in der venezianischen Malerei erst im Quattrocento beliebt wurden. Aus diesem Grund nahm GRONAU, 1952, 321-329, einen Maler der Terraferma in der Nachfolge der Paduaner Fresken Altichieros an, da hier die Architekturveduten entwickelter sind, jedoch ist dort m.E. der Gewandstil im Vergleich mit der Stuttgarter Tafel giottesker. Die Zuschreibung letzterer an Jacobello del Fiore, die von PLANISCG, 1926, 80f. und COLETTI, 1953, XI, Anm. 14, sowie PALUCCHINI, 1964, 206, vertreten wurde, birgt das Problem, dass die von diesem Künstler erhaltenen Werke schon eine stark vom Weichen Stil geprägte Gewandbehandlung aufweisen, mit Aus-

großen Lichtaureole die Muttergottes im Typus der Madonna dell'Umiltà, d.h. der am Boden sitzenden Maria, mit dem segenspendenden Kind im Schoß. Über ihr schweben als Hinweis auf die Dreifaltigkeit wie in der Verkündigung die Geisttaube und Gottvater. Links unten im Bild ist vor einer mit einem Turm befestigten Palastarchitektur die Sibylle wiedergegeben. Diese weist auf die Himmelserscheinung, vor deren Anblick Kaiser Augustus in die Knie gesunken ist. In der Mitte sprudelt ein Brunnen, dessen Becken von Atlanten getragen wird. Am rechten Bildrand befindet sich vor den Bauten einer Stadtvedute das Templum Pacis, dessen baldige Zerstörung durch Risse im Mauerwerk angezeigt wird. Im Inneren erblickt man einen Altar mit Statuen, die gerade von ihren Sockeln stürzen. Vier außen vor dem Tempel stehende erschreckt sich umwendende männliche Gestalten betrachten die Szene. Ausführliche Tituli erläutern die jeweiligen Wunder, deren Wortlaut an die LEGENDA AUREA angelehnt ist, die als Grundlage der Illustration gedient haben muss: *Templum pacis in eternum* (zu ergänzen: *aedificavit*) *corruit quando virgo f (filium) p (peperit)*.⁵⁰⁹ Zudem berichtet nur Jacobus de Voragine von der im Friedentempel aufgestellten Statue.

Die Rückführung auf das Apsisfresko Cavallinis mit Darstellung der Aracoeli- legende scheint aufgrund des Mangels an Anhaltspunkten über das genaue Aussehen des römischen Originals zu kühn, zumal wir nicht wissen, ob in diesem auch die beiden anderen Legenden verbildlicht waren. Der vom Stuttgarter Museum angegebene Titel *Sieg des Christentum über das Heidentum* berücksichtigt zu wenig den mariologischen Gehalt des Bildes. Auf diesen weist die Darstellung der Maria als Madonna dell'Umiltate, d.h. der am Boden sitzenden Madonna, welche dem Text der Aracoelilegende, die eine stehende Jungfrau fordert, widerspricht. In dem um die Mitte des 14. Jahrhunderts, wohl von Simone Martini, eingeführten Madonnentypus manifestiert sich die Rolle Mariens als „Ancilla Domini“.⁵¹⁰ Ebenso spielt er auf den Passus „Quia respexit humilitatem ancillae suae“ im Magnificat des Lukasevangeliums an. Die Beischrift *Nostra Domina de Humilitate* in einer Tafel von Bartolomeo da Camogli aus S. Francesco in Palermo belegt diese inhaltliche Aussage. Marias Demut wird in Gegensatz zu Evas Hochmut gesetzt, der zum Sündenfall

nahme der Luciatafeln in Fermo, die ein Vorbild des Paolo Veneziano imitieren (ZERI, 1987, Abb. 168-170). Die Architekturveduten zeigen m.E. auch Sieneser Einfluss, z.B. Taddeo di Bartolo oder Taddeo Gaddi. Ein Vergleich mit dem Polyptichon von S. Silvestro in Venedig lässt eine Datierung des Stuttgarter Bildes um 1400 vermuten (PALUCCHINI, 1964, Abb. 214). EWALD, 1992, 469f. plädiert für eine Entstehung im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts.

⁵⁰⁹ Ein Vergleich der Texte bei VENTURI, 1906, 94f. Das Spruchband in den Händen der Sibylle lautet: *In die nativitatis Christi Jesu audivit Octavianus imperator in palatio vocem dicentem: Hec est ara celii dixitque ei Sibilla: Hic puer major te est / Qui stat in sinu virginis in circulo aureo solis. Ideo ipsum adora.*

⁵¹⁰ SCHILLER, 1980, 188ff.

fürte. Besonders deutlich wird dies in einem Tafelbild des Meisters von Ancona in Cleveland, wo Eva sogar unterhalb einer Demutsmadonna dargestellt ist.⁵¹¹ Die oben angesprochene Parallele zu Christus, der durch die Niedrigkeit seiner menschlichen Geburt die Superbia Adams ausglich, ist deutlich. Vermutlich handelt es sich bei dem Auftraggeber des venezianischen Tafelbildes um einen Marienverehrer, vielleicht sogar einen Verfechter der Immaculata conceptio, der auf diese Weise zu dem theologischen Problem Stellung nahm. Diese Deutung wird durch den Titulus in Händen des Jesuskindes gestützt: *Puer ethereus sum ex Deo viventi sine tempore genitus ex intemerata virgine sine macula natus*. Die Gottesmutter spielte gerade für die Venezianische Republik eine besondere Rolle, da die Stadt der Legende nach am Tag der Verkündigung an Maria gegründet worden war; weiterhin wurde die Jungfräulichkeit Mariae auch mit der militärisch nie bezwungenen Venezianer Republik verglichen.⁵¹² Die sonst mit diesem Bild verbundene Interpretation, dass durch die Darstellung der drei Wunder die päpstliche Gewalt über alle weltlichen Machthaber sich manifestiere,⁵¹³ mag in dem Apsismosaik von S. Maria in Aracoeli zur Zeit Bonifaz' VIII. beabsichtigt gewesen sein. Im Gegensatz dazu hat die Stadt Venedig immer eher ihre Unabhängigkeit gegenüber dem Papst und die religiöse Funktion des Dogen betont. Zudem ist hier im Bild die Legende von Augustus in der Bedeutung gleichrangig mit den anderen Wundern dargestellt.

Besonderes Interesse verdient die Architekturkulisse des Templum Pacis, denn es sieht danach aus, dass sie der Vorlage einer Romplanvedute in freier Form nachgebildet wurde. Der Turm im Hintergrund scheint der Torre dei Conti nachempfunden, während der Rundbau das Pantheon imitiert, zumal letzteres offenbar auch durch den Pinienzapfen über dem Opaion ausgezeichnet ist, der sich einer Legende nach dort oben befand. Die Form des Friedenstempels hat mit der Vedute der Maxentiusbasilika, wie sie in Romplänen vom Anfang des Quattrocento nachzuweisen ist, die Wiedergabe der drei Bögen mit dem geraden Dachabschluss gemein, jedoch erscheint ihre Form hier variiert und ausgeschmückt. (Abb. 142) Der mittlere Bogen ist breiter und höher als die beiden seitlichen und wurde im Inneren zu einem mehrjochigen Seitenschiff mit vorgelegten Pilastern und Bogenzugängen

⁵¹¹ Im 14. Jahrhundert treten im Zuge des Streites um die Immaculata conceptio verstärkt großformatige Tafelbilder mit der Thronenden Madonna auf, die in deutlichen Anspielungen auf Marias heilsgeschichtlich wichtige Stellung hinweisen. Als Beispiel sei eine Tafel Lippo Vannis in Rom, 1358 datiert, genannt, das unter Mariae Thron die Darstellung von Eva mit der Schlange enthält, während Maria mit den apokalyptischen Gestirnszeichen ausgestattet ist (SCHILLER, 1980, 188ff.). Diese mariologischen Tafelbilder sind gewissermaßen die italienischen Gegenstücke zu denen nördlich der Alpen, die VETTER, 1954, untersuchte.

⁵¹² WOLTERS, 1983, 280.

⁵¹³ VAYER, 1963, 39-75.

zu den Seitenschiffen ausgestaltet, die Flachdächer sind mit gotischen Balustraden geschmückt. Die Anlage und „Perspektive“ dieser Architekturform besitzt Parallelen mit Tempeldarstellungen in der gleichzeitigen Kunst, z.B. in den Fresken von Agnolo und Taddeo Gaddi in S. Croce in Florenz oder in Taddeo di Bartolos Fresken im Palazzo Pubblico in Siena von 1407. (Abb. 143 und 144) Häufig handelt es sich um Architekturen, die den Tempel von Jerusalem darstellen. Möglicherweise wurde auf der Basis eines Romplanes die Gestalt des Templum Pacis imitiert und nach Art traditioneller Architekturveduten ausgestaltet; ähnlich war auch Cimabue in seinem Fresko in S. Francesco in Assisi verfahren, als ihm die Charakterisierung Roms als Stadtvedute wichtig war.⁵¹⁴ Dies zeigt, dass eine gewisse Authentizität in der Darstellung des Ortes angestrebt wurde, wie sie in dieser Zeit selten ist. Hiermit schließt sich der Kreis, den Cimabue in den Fresken der Oberkirche in Assisi begann, als er zur Darstellung der Urbs aeterna eine Romplanvedute in sein Evangelistengewölbe einfügte.⁵¹⁵

Im Laufe des 14. Jahrhunderts wird die Legende vom Einsturz des Templum Pacis zusammen mit anderen Legenden zur Geburt Christi im Zuge theologischer Auseinandersetzungen auf die heilsgeschichtliche Rolle der Muttergottes übertragen. Stand früher die jungfräuliche Geburt und die damit verbundene Zweinaturenlehre Christi als Mensch und Gott im Zentrum der Diskussion, schiebt sich die als immer wichtiger empfundene heilsgeschichtliche Rolle Mariens, ihre Freiheit von der Erbsünde, ihr Gegensatz zur Sünderin Eva und ihre Interpretation als Sinnbild der Ecclesia, was sie als ideale Mediatrix zum ewigen Frieden erscheinen lässt, in den Vordergrund. Besonders ihre Identifikation mit der Kirche, deren heilsnotwendige Funktion im Hinblick auf die Sakramente herausgestrichen wird, könnte diese Übertragung bewirkt und gefördert haben. Bevor dies an weiteren Beispielen des Quattrocento weiterverfolgt wird, tauchen neue Elemente in der Interpretation des Friedenstempels auf, die mit der im Quattrocento beginnenden archäologischen Wissenschaft verbunden sind.

⁵¹⁴ FRUTAZ, 1962, Nr. LXX, Tf. 141. Vgl. auch Besozzos Romplan, a.O., Nr. LXXXII.

⁵¹⁵ POESCHKE, 1985, 71-75 und Abb. 90-91.

VI Die Maxentiusbasilika in der Frührenaissance

VI.1 Die Maxentiusbasilika in den Schriften des Quattrocento

VI.1.1 Der Pilgerführer des Anonymus Magliabecchianus

Im Trecento war die Darstellung der Legende des Templum Pacis noch stark an der literarischen Vorgabe orientiert, und es wurde hierbei keine präzise Vedute des Bauwerks angestrebt. Gleichzeitig muss den Verfassern der Schriften zur römischen Topographie die Identität des Bauwerks klar gewesen sein. Dies wird auch in neuen, in enger Abhängigkeit zu den MIRABILIA stehenden topographischen Schriften deutlich, wie z.B. im TRACTATUS DE REBUS ANTIQUIS ET SITU URBIS ROMAE. Dessen Autor - ein nicht in Rom aufgewachsener Kleriker - ist unter dem Namen „Anonymus Magliabecchianus“ in die Forschung eingegangen.⁵¹⁶ Die Datierung des Textes lässt sich in die Zeit des Gegenpapstes Johannes XXIII. (1411-1415) eingrenzen, da die von ihm veranlasste Restaurierung des Korridors auf der leoninischen Stadtmauer zwischen Vatikan und Engelsburg als kurz vorher abgeschlossenes Faktum erwähnt wird.⁵¹⁷ Das Ziel des Autors, eine durch weitere antike und mittelalterliche Quellen bereicherte, aktualisierte Form der MIRABILIA herauszugeben, endet an zahlreichen Stellen in heillosem Durcheinander. (Dok. 38) In einem den MIRABILIA zugefügten Kapitel „Viae Principalis“, wo der Verlauf der Via Sacra angeblich nach Sueton beschrieben ist, lesen wir: ... *templum Romuli, quod hodie Pacis dicitur et descendebat in forum publicum*.⁵¹⁸ Offenbar erkannte der Autor, dass die Örtlichkeit der Weihnachtslegende inzwischen den Namen gewechselt hatte. Dadurch geriet er bei seiner Überarbeitung des Mirabilientextes deutlich in Schwierigkeiten: *Palatium Romuli, fuit retro templum Pacis et ibi fecit dua templa, scilicet Pacis et Concordiae*. Der in den MIRABILIA erwähnte Pietastempel als Pendant zu dem

⁵¹⁶ So benannt nach dem Codex in Florenz, Bibl. Naz. Magliabecchiano cl. XXVII Nr. 53. Der Traktat ist in drei Kopien aus dem 15. Jahrhundert überliefert. Der Autor offenbart sich als junger Kleriker, indem er schreibt, die Behandlung des Tempels der Venus und des Cupido sei den *dominis presbyteris* nicht genehm. Ferner wäre einem gebürtigen Römer nicht die Verwechslung des „Ponte Molle“ mit dem „Pons Aemilianus“ unterlaufen (VALENTINI/ZUCCHETTI, 1953, 10-11; D'ONOFRIO, 1988, 106, Anm. 5).

⁵¹⁷ VALENTINI/ZUCCHETTI, 1953, 10-11; D'ONOFRIO, 1988, 106, Anm. 5.

⁵¹⁸ VALENTINI/ZUCCHETTI, 1953, 116, Anm. 41. Abgesehen davon, dass Sueton nicht den Verlauf der Via Sacra beschreibt, scheint der Autor hiermit den Prozessionsweg des Papstes zu verwechseln.

der Concordia taucht hier nicht mehr auf. (Dok. 17)⁵¹⁹ Statt dessen sind in dieser Gegend zwei Paxtempel vertreten. Offenbar wurde mit dem „hinter“ dem Friedenstempel, d.h. der Maxentiusbasilika, befindlichen Templum Romuli wieder der Bau des Tempels der Venus und Roma identifiziert. Im Kapitel *Templa Urbis Romae* geraten diese Angaben in ein heilloses Durcheinander: *S. Cosmae et Damiano, quae fuit aerarium imperatoris et primo templum Latonae. ... Iunctum cum eo fuit templum Pacis, et sedes senatorum et aedes Romuli, quae cecidit, quando Christus natus fuit, id est, quando virgo peperit: ubi Caesar Augustus mortuus a senatoribus positus fuit. Iunctum cum eo fuit templum Martis, quod Romuli dictum erat. Ibi infra Sanctam Mariam Novam fuerunt duo templa, scilicet Concordiae et Pietatis.* Offenbar versuchte der Anonymus Magliabecchianus, dem Mirabilientext wörtlich entsprechend, das *aedes Romuli* mit dem Templum Pacis zu verbinden.⁵²⁰ Interessant ist, dass der Anonymus Magliabecchianus die Sagenversion vom Fall der Statue aus seiner Vorlage, den MIRABILIA, nicht aufgreift, sondern die aus der theologischen Literatur hervorgegangene Version.

VI.1.2 Humanistische Traktate der ersten Quattrocentohälfte

Wesentliche Impulse zur Erforschung der Antike gingen von den Gelehrtenkreisen am päpstlichen Hof nach Überwindung der Schwierigkeiten aus, die das Papsttum im Trecento und Anfang des Quattrocento erlitten hatte. Nach der Rückkehr Gregors IX. (1370-1378) aus dem Exil von Avignon (1306-1377) und dem westlichen Schisma (1378-1418) hatte die Förderung von Kunst und Wissenschaften in Rom mit Martin V. (1417-1431) nochmals einen wesentlichen Antrieb erhalten.⁵²¹ Die humanistische Bewegung brachte durch ihre konsequente Hinwendung zur klassischen Literatur und dem Wunsch, die antike Kultur und Lebensart wiederzubeleben, auch neue Ansätze in der Erforschung antiker Monumente mit sich. Letztere spaltete sich im Quattrocento von dem in der Mirabilientradition stehenden, von der scholastischen Methode geprägten Wissen-

⁵¹⁹ Hier rezipiert der Autor vermutlich die Schrift *POLISTORIA DE VIRTUTIBUS ET DOTIBUS ROMANORUM* von Giovanni Cavallini, datierbar zwischen 1343 und 1352, welcher von einem *templum Pacis et Concordiae* spricht (VALENTINI/ZUCCHETTI, 1953, 51).

⁵²⁰ Am Anfang von Kap. 24 der MIRABILIA wird ebenfalls ein Marstempel und ein *aerarium publicum* aufgeführt. Dies wird offenbar mit einem Passus aus der *POLISTORIA* Giovanni Cavallinis, Kap. X, vermischt, wo neben *Sancti Hadriani, quae fuit antea templum Asili, id est refugium a Romulo. ein simulacrum Martis* erwähnt ist (VALENTINI/ZUCCHETTI, 1953, 51). Dabei handelt es sich um eine mit Irrtümern behaftete Interpretation antiker Literatur, welche die Gründung des Asyls auf dem Kapitol durch Romulus berichtet (COARELLI, 1975, 40). Der Anonymus Magliabecchianus brachte das in den MIRABILIA erwähnte *templum Refugii id est s. Hadrianus* mit dem *templum Asili* (= SS. Cosma e Damiano) durcheinander.

⁵²¹ Davon zeugt der große Sprung zwischen dem verzweifelten Ringen des Anonymus Magliabecchianus zu den Schriften von Poggio und Biondo.

schaftszweig ab. Eines der besten Beispiele stellt der Text DE VARIETATE FORTUNAE Poggio Bracciolinis (1380-1459) dar, den der Humanist kurz nach dem Tode von Papst Martin V. (20.2.1431) begann und im Jahre 1448 dem befreundeten Papst Nicolaus V. (1447-1455) mit Widmung übergab.⁵²² Poggio Bracciolini hatte in Florenz Latein, Griechisch und Notariatswesen studiert und war 1403 als Schreiber der päpstlichen Kanzlei in den Dienst der Kurie getreten. Er gehörte damit zu einem Kreis humanistisch gebildeter Laien, die seit Beginn des 15. Jahrhunderts an der Kurie als Spezialisten für lateinische Korrespondenz und Schriftwesen angestellt wurden. Dies spiegelt einen grundlegenden Wandel in der Einstellung des päpstlichen Hofes wider, der auf diese Weise versuchte, im Geschäftsverkehr den gestiegenen Ansprüchen humanistischer Bildung zu genügen. Poggio Bracciolinis philologische Ausbildung brachte bessere Voraussetzungen in der Bearbeitung römischer Geschichte und antiker Monumente mit sich, eine Domäne, die bislang vorwiegend den Theologen vorbehalten gewesen war. Dies ist zugleich Ausdruck eines tiefgreifenden Wandels in der Geschichte der Altertumswissenschaften.

Das mit literarischem Anspruch geschriebene Buch sollte die antiken Monumente als Zeugen der Wechselfälle des Schicksales, dem auch die ehemals herrlichsten irdischen Dinge bedauernswerterweise zum Opfer fallen, zeigen. Poggio Bracciolini liefert dabei die erste Beschreibung der Maxentiusbasilika und bezeugt somit ein neugewonnenes Interesse an der Bausubstanz und -form des antiken Monumentes: *Templum Pacis conspicui, quondam Divo Vespasiano constructo, tres tantum arcus super ingentem reliquorum, qui sex erant, ruinam eminent ferme integri; ex pluribus vero mirae magnitudinis unam tantum stare vides marmoream columnam, reliquis tum diesiectis tum inter templi ruinas sepultis.*

Dieses beschriebene Bild der weiterhin als Friedenstempel bezeichneten Maxentiusbasilika boten auch die frühesten Veduten des Bauwerks in Romplänen vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Weiterhin war es den scharfen Augen Poggios nicht entgangen, dass die übriggebliebenen Bögen ein Pendant gehabt haben müssen. Dies war auch dem Autor einer Romvedute, in einer Sallustminiatur aus dem 1. Viertel des 15. Jahrhunderts, die dem französischen Orosiusmeister zugeschrieben wird und um 1418 datiert wird, schon aufgefallen.⁵²³ (Abb. 142) Inwiefern Poggio das Vorhandensein eines dritten Schiffes - möglicherweise mit Kreuzgratgewölben - bewusst war, geht aus seinen Äußerungen nicht hervor.⁵²⁴ Im Gegensatz zu den früheren Romveduten der Brüder Limburg und Taddeo di

⁵²² VALENTINI/ZUCCHETTI, 1953, 223-229; WEISS, 1969, 63-66; D'ONOFRIO, 1988, 65-66.

⁵²³ FRUTAZ, 1965, Nr. CL; MEISS, 1974, Abb. 4.

⁵²⁴ MEISS, 1974, 210, und Abb. 4. Der Orosiusmeister rezipiert denselben Romplantypus wie die Limburgs, hatte aber offenbar noch Zugriff auf genauere und aktuellere Informationen.

Bartolos stellt der Orosiusmeister einen zweischiffigen, kastenförmigen Bau dar, bei dem seitlich zwei und vorne drei hohe Arkadenöffnungen Einblick in einen gegliederten Innenraum geben. In diesem sind die Bogenöffnungen, welche die drei seitlichen Annexräume der Maxentiusbasilika miteinander verbinden, erkennbar.

Poggios Beschreibung lässt erschließen, dass das Bodenniveau der Maxentiusbasilika noch so hoch hinauf verschüttet war, dass man die Pfeilerstümpfe der Schiffe nicht genau ausmachen konnte. Problematisch ist, dass Poggio eindeutig von einer einzigen noch aufrecht stehenden Säule spricht, da spätere Quellen zwei Säulen überliefern: Eine Vedute der Maxentiusbasilika vom Anfang des 16. Jahrhunderts (Florenz, Uffizien, A 1711) zeigt am zweiten Pfeiler von links eine vollständig mit Kapitell und Kämpfergebälk erhaltene Säule, am zweiten Pfeiler von rechts ist nur der Säulenschaft übriggeblieben. Erstere ist bis zu ihrer Translation auf die Piazza von S. Maria Maggiore im Jahre 1613 auf weiteren Veduten allein zu sehen, während letztere nur in der genannten Uffizienzeichnung erscheint. LANCIANI bezog eine Äußerung Giovanni Antonio Dosios (1533-1609) über den Abtransport einer Säulenbasis aus dem Templum Pacis zur Baustelle von St. Peter *a tempo che era architetto Sangallo* auf diesen Säulenschaft;⁵²⁵ jedoch konnte sich dies erst lange nach Poggios Traktat ereignet haben, während es mehrere aus dem Quattrocento gibt, die ausdrücklich nur eine einzige aufrecht stehende Säule erwähnen. Entweder handelt es sich folglich um eine Rekonstruktion des Zeichners, oder dieser gibt eine kurzfristige Anastylose einer der unter den *reliquis tum diesiectis tum inter templi ruinas sepultis* befindlichen wieder.

Ungefähr zur gleichen Zeit wie Poggio verfasste der humanistisch gebildete apostolische Sekretär Flavio Biondo sein Werk ROMA INSTAURATA, das als erster umfassender wissenschaftlicher (im heutigen Sinne) Traktat zur Topographie und zu den antiken und christlichen Monumenten Roms gelten kann. Anlass zu dieser Untersuchung war die nach der Rückkehr Papst Eugens IV. aus dem Exil von Florenz im Jahre 1443 geplante „Instauratio Romae“, einer Generalrestaurierung der Kirchen, antiken Monumente und öffentlichen Einrichtungen der Stadt. Biondo begann 1444 mit seinem Werk, das er im September 1446 dem Papst vorlegen konnte. Seine Untersuchungen beziehen, wie auch schon die Poggios, vorwiegend antike Schriftsteller, Inschriften und Münzen in die Untersuchung ein. Biondos Ehrgeiz galt einer möglichst kompletten Rekonstruktion des antiken Rom.

Über das Templum Pacis schreibt er: *Kein Gebäude ist in der ganzen Stadt zu fin-*

⁵²⁵ LANCIANI, 1887, 202-204.

den, das mit größerem Aufwand und mehr kostbaren Dingen ausgestattet wurde, als das Templum Pacis. Darüber spricht der selige Hieronymus in seiner Expositio über den Propheten Iohel: Nachdem Vespasian und Titus den Friedenstempel erbaut hatten, stellten sie die Gefäße aus dem Jerusalemer Tempel und Weihgeschenke in diesem Heiligtum auf; wie die griechische und römische Geschichte erzählt. (Übersetzung).⁵²⁶ (Dok. 41)

Über den zitierten Hieronymus hinaus scheinen sich Poggio und Biondo auf die Textstellen anderer antiker Schriftsteller zu beziehen, z.B. berichtet Plinius, NATURALIS HISTORIA, XXXIV, 84: *atque ex omnibus, quae rettuli, clarissima quaeque in urbe iam sunt dicata a Vespasiano principe in templo Pacis aliisque eius operibus, violentia Neronis in urbem convecta et in sellariis domus aureae disposita.*⁵²⁷ Ferner erwähnt auch Flavius Josephus, DE BELLO IUD., VII, 5,7, den von Vespasian initiierten Bau des Templum Pacis und seine Ausstattung mit den berühmtesten Kunstwerken des Imperium sowie dem Inventar des Jerusalemer Tempels.⁵²⁸

Wie erwähnt hatten schon im 12. Jahrhundert die GRAPHIA AUREAE URBIS und DESCRIPTIO LATERANIS ECCLESIAE diese Textpassagen von Flavius Josephus und Hieronymus aufgegriffen und von der Wiederaufstellung der Bundeslade mit den Tempelreliquien unter dem Hauptaltar in der Lateransbasilika berichtet. Die Quellen berichten, dass dessen Ziborium aus vier Säulen der Portikus des Jerusalemer Tempels bestehe, die Titus und Vespasian als Beute nach ihrem Sieg gegen die Juden mitgebracht hätten. Auch eine Inschrift des 13. Jahrhunderts bei der Tür zur Sakristei der Lateranskirche geht darauf ein: ... *sub isto nempe altari est arca federis in qua sunt due tabule testamenti, usw ... Hanc autem arcam cum candelabro et hiis que dicta sunt cum quatuor presentibus columpnis Titus et Vespasianus a judeis asportari fecerunt de Hierusolima ad urbem, ...* Möglicherweise kannten Poggio Bracciolini und Biondo diese Tradition, gehen aber bewusst nicht darauf ein. Auch die von Hieronymus angeführte Deutung, die Eroberung Jerusalems sei die gerechte Strafe der Juden für das Vergießen von Christi Blut gewesen,⁵²⁹ wird von Poggio und Biondo nicht wiederholt. Beide Humanisten beschränken

⁵²⁶ Übersetzt nach dem Originaltext in: D'ONOFRIO, 1989, 226. Der letzte Satz ist ein wörtliches Zitat nach Hieronymus (Dok. 7): *quod Vespasianus et Titus, Romae templo Pacis aedificato, vasa Templi et universa donaria in delubro illius consecrarunt: quae Graeca et Romana narrat historia.*

⁵²⁷ ed. KÖNIG, München und Zürich 1989, 64. Dort Übersetzung: „Unter den berühmtesten Werken, die ich genannt habe, wurden die am meisten gefeierten nun in Rom durch den Kaiser Vespasianus geweiht, in seinem Templum Pacis und anderen öffentlichen Gebäuden. Neros Beutegier hat sie alle nach Rom gebracht, um sie in das Vestibül seines Goldenen Hauses zu stellen.“

⁵²⁸ DUDLEY, 1967, 150. s. auch Anm. 344.

⁵²⁹ Z.B. in Dantes PURGATORIO, 21. Gesang: *nel tempo che buon Tito, con l'aiuto Del sommo rege, vendicò le fora ond'uscì il sangue per Giuda venduto, col nome che più dura e più onora ...*

ihre Ausführungen auf die Auswertung antiker Quellen. Während in den GRAPHIA das Templum Pacis neben dem Lateran lokalisiert wird, versetzte Innozenz III. etwa 50 Jahre später den Friedenstempel wieder auf das Forum Romanum zurück und verband ihn für Jahrhunderte mit der Persönlichkeit des Augustus. Die Legende vom Einsturz des Templum Pacis in der Weihnachtsnacht läuft durch das ganze Mittelalter hindurch vollkommen getrennt von der Überlieferung des Hieronymus und Flavius Josephus, die beide Vespasian als den Erbauer des Friedenstempels überliefern.

Nun verblüfft die Tatsache, dass die Humanisten des zweiten Quattrocentoviertels keinerlei Erwähnung der Legende vom Einsturz des Templum Pacis machen! Dies kann als Zeichen für die Hinwendung zu objektiveren wissenschaftlichen Methoden wie dem Quellenstudium gewertet werden.⁵³⁰ Möglicherweise ging diese Zurückhaltung auch von der Kenntnis der im Jahre 1440 verfassten, sehr umstrittenen Schrift DE FALSO CREDITA ET EMENTITA CONSTANTINI DONATIONE des Lorenzo Valla (1406-1457) aus, der sich sehr kritisch mit den kursierenden Legenden und frommen Geschichten auseinandersetzte. Ein Freund Vallas, der Philologe Giovanni Tortelli, hatte 1440 am Unionskonzil in Florenz, das mit der Vereinigung der byzantinischen und der römischen Kirche endete, teilgenommen und möglicherweise gab dies Anlass für Vallas Traktat, denn auf dem Konzil war die Frage des römischen Primats mit dem Argument der Konstantinischen Schenkung wiederaufgeworfen worden.⁵³¹ Valla hatte seine Schrift auch gleich nach der Fertigstellung am 25.5.1440 an Tortelli geschickt.

Sehen wir nicht bei Aracoeli in dem so aussergewöhnlichen Heiligtum ... die Fabel von der Sibylle und Octavian gemalt, wie man aufgrund der Autorität der Schrift von Innozenz III. sagt? Dieser schrieb auch vom Einsturz des Friedenstempels während der Geburt des Erlösers, welches geschah, als die Jungfrau gebar. ... Erdreistet sich nicht der Vikar der Wahrheit unter dem Schein der Frömmigkeit zu lügen und sich, dies wissend, in Sünde zu verstricken? Oder lügt er etwa nicht? Ja, vielmehr wird ihm in der Tat von den heiligsten Männern, als er dies tut, nicht widersprochen. Ich werde andere verschweigen, Hieronymus bedient sich Varros Zeugnis, es seien zehn Sibyllen gewesen, ein Werk, das Varro vor Augustus verfasste. Desgleichen schreibt er vom Friedenstempel folgendermaßen: Vespasian und Titus hatten in Rom den Tempel des Friedens gebaut und weihten in

⁵³⁰ Beide Humanisten hatten nachdrücklich vor einer ungeprüften Übernahme von volkstümlichen Geschichten und Legenden gewarnt (vgl. GÜNTHER, 1994, 262). Biondo schreibt selbst in der Widmung seiner ROMA INSTAURATA an Eugen IV., dass er die Reputation der antiken Monumente durch Beseitigung der „falschen und rohen Gerüchte“ wiederherstellen wolle (vgl. BUDDENSIEG, 1983, 48, Anm. 42).

⁵³¹ SETZ, 1975, 63.

jenem Heiligtum die Gefäße des Tempels und sämtliche Weihgeschenke, wie die römische und griechische Geschichte erzählt. ... (Übersetzung) (Dok. 39) ⁵³²

Es war Valla offensichtlich aufgefallen, dass sich in dem Sermo Innozenz' III. Ungereimtheiten ergeben, die der Chronologie der Geschichte widersprechen: Die Sibyllen, die Varro erwähnt, können nicht Augustus geweissagt haben, und der Friedenstempel, der zum Zeitpunkt der Geburt Christi unter Augustus eingestürzt sein soll, kann nicht erst 70 Jahre später von Vespasian gegründet worden sein. Seiner Meinung nach sollten die Päpste nicht versuchen, ihre politische Macht durch solche Schwindeleien zu stärken, da sie sich damit selbst die Glaubwürdigkeit entziehen. Er betonte die Unrechtmäßigkeit des päpstlichen Anspruches auf weltliche Macht und forderte die Beschränkung auf das geistliche Hirtenamt. Der Traktat Vallas wurde von Eugen IV. (1431-47) wenig begeistert aufgenommen.⁵³³ Der Papst hatte ohnehin schon Schwierigkeiten mit den Konzilsvätern in Basel (1434) und 1434 aus Rom flüchten müssen, wohin er erst im Jahre 1443 zurückkehrte. Valla, der sich vorher schon mehrfach um ein Amt bei der Kurie beworben hatte und abgelehnt wurde, zog sich in den Dienst des Papstgegners König Alfonso von Aragon, zunächst nach Gaeta, ab 1442 nach Neapel zurück.⁵³⁴ Die Anklage Vallas vor dem Inquisitionsgericht wegen Kritik an Aristoteles und Boethius im Jahre 1444 zeigt die Reaktion der Kirche auf diese provokante Gestalt.⁵³⁵ Ein Jahr später sandte er an Papst Eugen IV. ein Rechtfertigungsschreiben, worin er angibt, er habe nicht aus Hass gegen den Papst, sondern aus Liebe zur Wahrheit und zum Ruhm so gehandelt, damit jeder erkenne, „was er allein wisse“.⁵³⁶ Er versprach, sich ganz den Interessen des Papstes zu widmen, und bat nochmals um Aufnahme in den päpstlichen Dienst. Eugen IV., der keine humanistische Bildung genossen und somit eine hervorragende Textkritik nicht zu schätzen wusste, blieb jedoch unversöhnlich. Erst Nicolaus V., der Vallas philologische Qualitäten kannte und ihn zur Übersetzung von Herodot und Thukydides brauchte, berief ihn als päpstlichen Schreiber. Valla war wohl selbst nicht mehr so erpicht, seine früheren Thesen zu vertreten. Möglicherweise ist auf diesem Hintergrund zu verstehen, weshalb Poggio und Biondo als kuriale Beamte vornehm über einen weiteren Kommentar zum Templum Pacis hinweggingen.

Valla repräsentiert sicherlich das Extrem kritischen Geistes in der Renaissance,

⁵³² Übersetzt nach dem lateinischen Text, abgedruckt bei SETZ, 1975, 38.

⁵³³ SETZ, 1975, 1-5.

⁵³⁴ SETZ, 1975, 63.

⁵³⁵ GREGOROVIVUS, III, 1988, 258f. Neuerdings auch COLIN, 1981, 254-257, der die in der Literatur aufgetauchten Beschönigungen gegenüber Eugen IV. zurückweist.

dessen Symptome sich schon ansatzweise bei Biondo und Poggio, aber auch bei den Künstlern zeigte: Vasari überliefert eine Anekdote, wie Brunelleschi gegen alle anderen traditionellen Konzepte es wagte, sein neues konstruktives System zum Bau der Florentiner Domkuppel vorzuschlagen.⁵³⁷ Die den Florentiner Domconsoli von anderer Seite vorgebrachte Lösung, den Dom mit Erde, in die Geld eingemischt wurde, aufzufüllen und auf diese Weise die Kuppel zu bauen, stimmt mit Vorstellungen überein, die man sich im Mittelalter vom Bau des Pantheon in Rom gemacht hatte, wie sie z.B. die LEGENDA AUREA überliefert.⁵³⁸ Brunelleschi hatte sich zwar auch an Bauten der Antike für sein technisches Konzept orientiert, aber diese hingegen unter anderen, „objektiveren“ Gesichtspunkten studiert, um dann schließlich doch ein eigenes, innovatives Wölbsystem zu erfinden. Mit der gleichen praktischen Energie, mit der er sich gegen diesen Aberglauben durchsetzte, erforschte Brunelleschi die Gesetze der Perspektive, da ihm die bisherige wissenschaftliche Literatur zu diesem Thema nicht einleuchtend erschien.⁵³⁹

In den Jahren zwischen 1410-1440 keimte schlagartig in einer dünnen Schicht von Gelehrten und Künstlern eine neue Sichtweise heran, die durch nüchterne Beobachtung, kritisches Quellenstudium und sinnliches Erfassen des Körperlichen geprägt war, die sich zunächst nicht in der gesamten Gesellschaft durchsetzte und zu einem mehrgleisigen Nebeneinander von Überliefertem und Neuartigem führte. Vorbereitet wurde diese Tendenz durch Veränderung der Situation der Gelehrten im anbrechenden Humanismus am Ende des 14. Jahrhunderts, da nun auch Juristen und Notare sowie Künstler sich zu den Gelehrten gesellten und nicht nur mehr die Lehrenden an den Universitäten diesen Stand vertraten.⁵⁴⁰ Diese mitten im aktiven Leben stehenden Menschen interessierten sich mehr für die Umsetzung moralischer Werte im Alltäglichen

⁵³⁶ GREGOROVIVUS, III, 1988, 258f.; SETZ, 1975, 71-73.

⁵³⁷ Nach KLOTZ, 1990, 87-89, ist die oktagonale Grundform der Kuppel mit dem steilen Domikalgewölbe vom Florentiner Baptisterium abgeleitet. Auch ist dort die Zweischalenkonstruktion vorgebildet, die Brunelleschi in Kolossalrippen abwandlte. Sind bei Pantheon und Baptisterium die Schulterstütze auf die untere Kuppelzone beschränkt, so wurde diese bei Brunelleschi bis nach oben gezogen und als frei tragendes Rippensystem.

⁵³⁸ BUDDENSIEG, in: BOLGAR 1976, 336 f. Vasari schreibt: *Venuto l'anno 1420, furono finalmente ragunati in Fiorenza tutti questi maestri oltremontani, e così quelli della Toscana, ... udito sopra questo caso l'animo di ciascuno, si risolvesse di il modo di voltare questa tribuna. ... e non mancò chi dicesse, che sarebbe stato bene empierla di terra, e mescolare quattrini fra essa, acciochè, volta, dessino licenza che chi voleva di quel terreno potesse andare per esso, e così in un subito il popolo lo portasse via senza spesa. Solo Filippo disse che si poteva voltarla senza tanti legni e senza pilastri o terra con assai minore spesa di tanti archi, e facilissamente senza armadura. ... Ed è necessario, ... ch'ella si giri col sesto di quart acuto, e fasciassi doppia, l'una volta di dentro e l'altra di fuori, in modo che fra l'una e l'altra si cammini. ...*

⁵³⁹ EDGERTON, 1975, 124-152.

⁵⁴⁰ FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI, 1987, 224-225.

und die Perfektion menschlich-“humaner“ Lebensweise als für die beständige Suche nach Gott und die Diskussion um das Wesen des Glaubens. Beispielsweise polemisiert Coluccio Salutati, Notar und später Kanzler von Florenz gegen die kontemplative Lebensweise, die dem staatlichen Gemeinwohl nicht nützlich sei. Die „Spekulation um die himmlischen und göttlichen Dinge“ nach dem aristotelischen Ideal sei unnützlich, das Wissen um die menschlichen Belange sah er als vorrangiges, erstrebenswertes Ziel.⁵⁴¹ Bezeichnenderweise war Brunelleschi Sohn eines Notars, ein Beruf, der sich zur neuen Gelehrtenschicht erhob.

Obwohl sich die *studia humanitatis* von den theologisch orientierten Methoden der scholastisch geprägten Kathedralschulen als Disziplin verselbständigt hatten,⁵⁴² blieb das Schicksal der römisch-antiken Monumente eng mit dem Papsttum verbunden. Das gewaltige Restaurierungsprojekt der *instauratio Romae*, das Eugen IV. in die Wege leiten wollte, ist Ausdruck des instinktiven Versuches der Päpste, an die Glanzzeit des antiken Rom anzuknüpfen und damit dem Papsttum neues Ansehen zu verleihen. Der Gedanke der *renovatio Romae* fand hier eine neue Ausprägung, denn das vom Papst angeregte Vorhaben einer Generalaktion zur Erhaltung antiker Bausubstanz war damals eine Neuheit. Sowohl Poggio als auch Biondo betonten, dass mit den Monumenten auch die Erinnerung an das alte Rom verschwinden werde, das durch die Päpste einer neuen Glanzzeit zugeführt werden sollte. Diese Idee hatte schon Petrarca in seinem Briefwechsel mit der päpstlichen Kurie in Avignon formuliert.⁵⁴³ Petrarcas Appelle verhallten ungehört; in seinen Altersbriefen klagte er, in Rom gebe es keine Männer mehr, welche die antiken Ruinen zu erhalten versuchten.⁵⁴⁴ Mit der Rückkehr nach Rom schien sich die Kurie wieder der einstigen Bedeutung der Stadt zu erinnern: Der alte Renovatiogedanke des politischen Ideals vom antiken Imperium ließ auch seine Ruinen in neuem Licht erscheinen. Das Wissen um ihre Unwiederbringlichkeit weckte das Interesse an ihrer Erforschung, und als Zeugnisse einer einst großen Kunst erhielten sie Vorbildcharakter für die gegenwärtige. Für den Augenblick schien es, als habe Petrarcas Mahnung gefruchtet, und man würde aktiv zu ihrer Erhaltung beitragen. Aber es sollte anders kommen.

⁵⁴¹ ... das aktive Leben ist dem spekulativen vorzuziehen ... so gebe ich klar und offen zu, dass ich ich ... jedem, der sich anschickt, mit Hilfe des spekulativen Denkens den Himmel zu erforschen, gerne ... alle anderen Wahrheiten überlasse, vorausgesetzt, mir bleibt das Wissen um die menschlichen Dinge (zit. in: FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI, 1987, 224-225).

⁵⁴² TRE XV, 1986, 639-641, „Humanismus“ (L. SPITZ).

⁵⁴³ HECKSCHER, 1934, 15. In seinen Schriften ließ Petrarca die Personifikation der Roma ihren Niedergang beklagen, nicht nur ihre einst prachtvollen Monumente würden zu Trümmern zerfallen, auch die Abwesenheit von Kaiser und Papst habe ihr jeglichen Glanz geraubt.

⁵⁴⁴ Senili X, 2, 1369; zit. bei HECKSCHER, 1934, 25.

VI.2 Die Maxentiusbasilika in der Architekturtheorie

VI.2.1 Die Anfänge: Leone Battista Albertis Theorie des Templum Etruscum

Noch bevor die Humanisten in Rom die systematische Erforschung der antiken Monumente in Angriff nahmen, verstärkte sich seit dem Ende des Trecento bei den Kunstschaffenden das Interesse an Vorbildern der Kunst der „Alten“. Dies ist zunächst in der Skulptur fassbar (Porta della Mandorla, Konkurrenzreliefs Brunelleschis und Ghibertis für die Tür des Florentiner Baptisterium, u.a.).⁵⁴⁵ Eine steigende Vorliebe für die Künste fassten besonders in Florenz auch hochgestellte Persönlichkeiten und gebildete Humanisten, die sich nun noch intensiver mit Belangen der Auftragsvergabe und Gestaltungsfragen von öffentlichen und privaten Projekten befassten.⁵⁴⁶ Aus der hochtrabend-verächtlichen (Bruni, Aurispa) oder freundlich-gönnerhaften (Niccolò Niccoli) Haltung der Gelehrten gegenüber den Künstlern kristallisierten sich langsam echte Freundschaften und eine enge Zusammenarbeit heraus, die den Kunstschaffenden zunehmend einen gleichwertigen Rang verschafften. Hierzu mögen technische Meisterleistungen wie die Florentiner Domkuppel Brunelleschis eine nicht unwesentliche Rolle gespielt haben. Der Gelehrte Leon Battista Alberti (1404-1472) drückte seine Bewunderung dafür in der Widmung der italienischen Version seines Malereitratats DELLA PITTURA (1436) aus.⁵⁴⁷ Alberti bildete sich vom gelehrten Humanisten und Literaten zum „uomo universale“ aus und war in seinen späteren Lebensjahren selbst als entwerfender Architekt tätig. Das kulturelle Klima in Florenz regte ihn zur Abfassung seiner Traktate DE PICTURA (1434/1435) und DELLA SCULTURA an, und vermutlich im ersten Jahrzehnt der 1440er Jahre begann er mit DE RE AEDIFICATORIA, das er 1452 Papst Nicolaus V. (1447-1455) überreichte.⁵⁴⁸ Sein Architekturtraktat zeigt die intensive Auseinandersetzung mit antiken Schriftquellen, besonders mit Vitruvs DE ARCHITECTURA. Da ihm dieses an vielen Stellen unverständlich blieb, zog er zur Interpretationshilfe die antiken Ruinen heran, welche er nach eigenem Bekunden vermaß und

⁵⁴⁵ KRAUTHEIMER, 1988, 309f.; GÜNTHER, 1988, 14-24.

⁵⁴⁶ KRAUTHEIMER, 1988, 309f.

⁵⁴⁷ HORSTER, 1973, 29.

⁵⁴⁸ KRAUTHEIMER, 1963, 42-52; GRAYSON, 1960, 152-161 und 1994, 32-34.

zeichnete.⁵⁴⁹ Er äußerte sogar, er habe von den antiken Bauten oft mehr gelernt als aus den Schriften.⁵⁵⁰ Auf dieser Grundlage entwarf er Richtlinien zur Anleitung gelehrter Bauherren bei ihrer Planung von Bauten im Rahmen einer für das soziale Gemeinwesen ideal angelegten Stadt.⁵⁵¹

Da diesen Studien Albertis in der kunsthistorischen Forschung immer eine Vorreiterrolle bezüglich der Rezeption römisch-antiker Bauformen in der Kunst der Frührenaissance eingeräumt wurde, soll zunächst die Rolle der Maxentiusbasilika in seinen architekturtheoretischen Schriften aufgezeigt und im Anschluss daran die Frage nach ihrer Verwertung in der Kunst diskutiert werden.

Die Vorbildhaftigkeit der Maxentiusbasilika wird im VII. Buch, cap. 4 von DE RE AEDIFICATORIA deutlich, wo Alberti eine Anleitung zum Bau von Tempeln gab und die Charakterisierung einer speziellen Tempelform, des „Templum Etruscum“ vornahm.⁵⁵² Allgemein bestehen Tempel nach Alberti aus Portikus und Cella, wobei letztere von runder, rechteckiger oder polygonaler Form und an den Seiten mit halbrunden oder rechteckigen *tribunalia* (= Apsiden/Exedrae) versehen sein soll. (Abb. 145) Als Eindeckung schrieb er eine Wölbung vor. Im Unterschied zu diesen normalen Tempeln zeichne sich das *templum etruscum* durch *cellulae minusculae* anstelle der vorgeschriebenen *tribunalia* aus. Diese sind nach seiner Beschreibung als Kapellen zu werten, von denen jeweils drei zu Seiten der Cella angeordnet sein sollen.⁵⁵³ An der Rückwand der Cella sowie der jeweils mittleren „Cellula“ an den Seiten seien *tribunalia* anzufügen. Die nach diesen Angaben gefertigte Rekonstruktion ist jedoch weit von Vitruvs Beschreibung eines etruskischen Tempels entfernt.⁵⁵⁴ (Abb. 146).

Vitruv, IV, 7, schreibt eine Einteilung in Portikus und drei gleichlange, nebenein-

⁵⁴⁹ GÜNTHER, 1988, 23.

⁵⁵⁰ GÜNTHER, 1988, 23; DE RE AED. III, 16.

⁵⁵¹ KRAUTHEIMER, 1988, 328 f.

⁵⁵² KRAUTHEIMER, 1961, 65-72; HERSEY, 1994, 216-223.

⁵⁵³ „Nonnullis in templis hinc vetusto Etruscorum more pro lateribus non tribunal, sed cellae minusculae habendae sunt. ... Aream sibi sumpsere, cuius longitudo, in partes divisa sex, una sui parte latitudinem exederet. ex ipsa longitudo partes dabant duas latitudini porticus, quae quidem pro vestibulo templi extabat; reliquum dividebant in partes tris, quae trinis cellarum latitudinibus darentur. Rursum latitudinem ipsam templi dividebant in partes decem; ex his dabant partes tris cellis in sinistram positis. mediae vero ambulationi quattuor reliquebant. Ad caput templi unum medianasque ad cellas hinc atque alius tribunal adigebant. ...“

⁵⁵⁴ Vitruv: „Locus, in quo aedis constituetur, cum habuerit in longitudine sex partes, una adempta reliquum quod erit, latitudini detur. Longitudo autem dividatur bipertito, et quae pars erit interior, cellarum spatiis designetur, quae erit proxima fronti, columnarum dispositione relinquatur. Item latitudo dividatur in partes X. Et his ternae partes dextra ac sinistra cellis minoribus, sive ibi aliae futurae sunt, dentur; reliquae quattuor mediae aedi attribuantur.“ s. KRAUTHEIMER, 1961, Abb. 1; HERSEY, in:

anderliegende *Cellae* vor, wobei die mittlere eine größere Breite aufweisen soll. Alberti übernimmt zwar dessen Maßverhältnisangaben und Unterteilungen in Grundzügen, interpretiert Vitruvs Dreiteilung der *Cellae* aber dahingehend, dass er drei Kapellen **pro Seite** annimmt, so dass insgesamt sechs Seitenkapellen zusätzlich zu einer nicht unterteilten mittleren Cella vorhanden sind. Seine Version vom *Templum Etruscum* lässt klar eine Affinität zu Rekonstruktionen der Maxentiusbasilika im Quattrocento erkennen, in denen nicht das Vorhandensein der Portikus im Süden realisiert, sondern von einer symmetrischen Grundrissanlage mit insgesamt drei Apsiden ausgegangen wurde, beispielsweise in einer Zeichnung Giuliano da Sangallos. (Abb. 147 und 148) Die Eingangsportikus mit Treppe zur Via Sacra auf der Südseite scheint, wie in späteren Jahren auf Veduten zu sehen ist, aufgrund der zahlreichen Tiberüberschwemmungen häufig verschüttet gewesen zu sein. Sie kam vermutlich bei einer Grabung im Jahre 1485/86 kurzzeitig ans Tageslicht, da sie auf der frühesten erhaltenen Zeichnung der Maxentiusbasilika von Francesco di Giorgio aus den 1490er Jahren dargestellt ist (s. Kap. VIII.4),⁵⁵⁵ in anderen Zeichnungen des Bauwerks jedoch durch besagte dritte Apsis ersetzt wurde. Alberti kann folglich von den Erkenntnissen dieser Grabung noch nichts gewusst haben und demnach ist zu vermuten, dass auch er vom Vorhandensein einer dritten Apsis ausging. Er orientierte sich in seiner Vitruvinterpretation vorwiegend an den ihm bekannten antiken Monumenten, die seiner Meinung nach seitliche *cellulae* aufwiesen. Dieses Wort bedeutet auch an anderen Stellen seines Traktates „Kapellen“. Somit erschien ihm die Maxentiusbasilika als Prototyp für diese Bauform passend. Dies wird in Albertis Charakterisierung der großen Mittelsäle der römischen Thermen indirekt bestätigt, die den Baumeistern der Maxentiusbasilika als Vorbild gedient hatten: „*atrium amplissimum et dignissimum cum cellis ex lineamento templi, quod esse Etruscum diximus.*“ (DE RE AED. VIII).

Obwohl Alberti als einziger Architekturtheoretiker der Frührenaissance die Ableitung der christlichen Basilika von der von Vitruv beschriebenen antiken Forumsbasilika erkannte, zählte er die Maxentiusbasilika nicht zu diesem Bautyp, sondern zur Gattung der Tempel. Als Basilika charakterisiert er in freier Anlehnung an Vitruv ein holzgedecktes Gebäude mit einem von Seitenschiffen flankierten Mittelschiff und einem „Tribunal“ (d.h. einer Apsis/Rechtecknische), dem ein „causidicum“ vorangehe. Sicherlich meint er mit letzterem Vitruvs „*chalcidica*“ (Anräume), interpretiert diese aber als Transept. In dieser Hinsicht war Albertis Bild von der christlichen Basilika geprägt, denn es gibt keine antike

RYKWERT/ENGEL, 1994, Abb. 1-5 und Abb. 6-7.

⁵⁵⁵ s. Anm. 577 und Anm. 583. vgl. BUDDENSIEG, 1962, 37ff.

Forumsbasilika mit einem Transept. Obwohl Alberti der Bauform der Basilika Vorteile einräumt, da sie eine Apsis als würdige Form für den Chor, Schiffe für die Gemeinde und eine Holzdecke zu besserer Akustik aufweise (DE RE AED. VII, 3), empfindet er ihre Anwendung für den christlichen Kult als historischen Irrtum,⁵⁵⁶ womit er indirekt auch die Kirchenbauten des von ihm ansonsten verehrten Brunelleschi schmäht. Er zieht den Tempel als würdigste Form aller Bautypen vor. Jedoch ist seine Definition antiker Tempel von bestimmten Vorstellungen geprägt, die er nicht ausschließlich anhand der antiken Bauten und der diesbezüglichen schriftlichen Quellen entwickelt haben kann. Die wenigsten antiken Tempel waren als gewölbte Zentralbauten gestaltet, sondern gewöhnlich von rechteckiger Form und mit einem offenen Dachstuhl oder kassettierter Flachdecke versehen. Außer wenigen Tempeln wie dem Pantheon, dem Tempel der Venus und Roma⁵⁵⁷ sowie dem Hadrianstempel⁵⁵⁸ besaßen nur Mausoleen⁵⁵⁹ sowie einige in Albertis Zeit als antik angesehene christliche Bauten (z.B. das als Marstempel gedeutete Florentiner Baptisterium oder das als „Tempio do Bacco“ bezeichnete Mausoleum der Konstantina (heute S. Costanza, Mitte 4. Jh) Wölbungen.

Im folgenden soll nun untersucht werden, inwiefern Albertis Theorie vom Templum Etruscum die Kunst und Architektur der Frührenaissance beeinflusst haben kann, da durch die Gleichzeitigkeit der Erforschung der Antike in Kunst, historischen Wissenschaften und Architekturtheorie schwierig zu entscheiden ist, von welcher Sparte die Anregungen ursprünglich ausgingen. Nachdem nun die historischen und theoretischen Umstände des Templum Pacis umrissen sind, soll die formale und ästhetische Rezeption des Bauwerks in der anbrechenden Renaissance erörtert werden.

VI.3 Rezeption antiker Bauten in Reliefkunst und Kleinarchitektur der Frührenaissance

VI.3.1 Donatello (1396?-1466)

Eine wichtige Stellung in der Umsetzung von Studien antiker Architektur in die

⁵⁵⁶ THEUER, 1912, 352.

⁵⁵⁷ s. Bauaufnahmen des Erhaltenen aus dem Jahre 1830 in: MUNOZ, 1935, Tf. 8 und Tf. 9.

⁵⁵⁸ s. eine Bauaufnahme des Erhaltenen aus dem Jahre 1824 in: ALTOBELLI/CIRANNA, 1987, 35, Abb. 20.

⁵⁵⁹ Z.B. das in die Kirche S. Urbano in Caffarella umgewandelte, möglicherweise als Grabbau dienende Bauwerk an der Via Appia, das als „Tempio di Marte“ gedeutet wurde (Vgl. eine Zeichnung des Anonymus Destailleur in Berlin, Nr. 4151, f. 67^v).

Kunst der Frührenaissance nimmt Donatello ein. Schon seine frühen Statuen (Hl. Markus für die Florentiner Domfassade von 1409, Hl. Markus für Or San Michele von 1411-18) zeigen einen an antiker Skulptur geschulten Realismus in der plastischen Gestaltung menschlicher Figuren. In seinem um 1417 geschaffenen Sockelrelief für den Georgstabernakel und in der ersten Baptisteriumstür Ghibertis, in dessen Werkstatt Donatello zu diesem Zeitpunkt mitarbeitete, sind erste Ansätze zur Verwendung von antiker Architektur in Hintergrundsveduten nachzuweisen.⁵⁶⁰ In der Antonio Manetti zugeschriebenen Vita Brunelleschis (um 1480/85) wird die Episode geschildert, wie Donatello zusammen mit diesem die antiken Ruinen in Rom zeichnete und vermaß.⁵⁶¹ HORSTER⁵⁶² und THOENES⁵⁶³ haben den Einfluss dieser Studien bereits in Brunelleschis architektonischen Frühwerken aufgezeigt, obwohl Brunelleschi seine „Antiken“kenntnisse zum großen Teil an den Bauten der Florentiner Protorenaissance (Baptisterium, S. Miniato und SS. Apostoli), die man, wie bereits erwähnt, zum Teil für antiken Ursprungs hielt, entwickelt hatte.⁵⁶⁴

Auch Donatello gehörte zu dem Kreis von Künstlern und Humanisten, die sich seit Beginn des Quattrocento in Florenz mit Fragen der Kunst auch theoretisch auseinandersetzten.⁵⁶⁵ So nennt Alberti in der Vorrede seines Malereitratats DELLA PITTURA (1436) „*Donatello amicissimo*“ als zu den größten Künstlern in Florenz gehörig.⁵⁶⁶ Ein weiterer wesentlicher Impuls für Studium und Rezeption antiker Architekturformen Donatellos ging von einer Romreise im Jahre 1432 aus, wie sein dort gefertigtes Sakramentstabernakel in St. Peter - nach POESCHKE⁵⁶⁷ das „erste Wandtabernakel mit reinen Frührenaissanceformen“ - zeigt.⁵⁶⁸ Zu diesem Zeitpunkt war auch anlässlich der Krönung Kaiser Sigismunds im Mai 1433 ein Kreis von Humanisten in Rom versammelt. Der für seine Reisen an antike Stätten in der Levante und seine in Büchern gesammelten Zeichnungen antiker Monumente als Kenner berühmte Ciriaco d'Ancona hatte die Ehre, dem Kaiser als Führer durch die antiken Ruinen Roms zu dienen.⁵⁶⁹

⁵⁶⁰ vgl. POESCHKE, 1990, Nr. 50 und 86. Vgl. z.B. die Triumphbogenarchitektur im Hintergrund der Geißelung Christi, vor 1424.

⁵⁶¹ GÜNTHER, 1988, 19f.

⁵⁶² HORSTER, 1973, 29-64.

⁵⁶³ THOENES, 1973, 88.

⁵⁶⁴ u.a. SAALMAN, 1993, 421-422.

⁵⁶⁵ KRAUTHEIMER, 1988, 299-319.

⁵⁶⁶ MOROLLI, 1987, 24.

⁵⁶⁷ POESCHKE, 1991, 104.

⁵⁶⁸ MARTINELLI, 1957, 167- 186. Neuerdings ausführlich DUNKELMANN, 1991, 1-16.

⁵⁶⁹ GÜNTHER, 1988, 23.

Gleichzeitig hielten sich vermutlich auch Michelozzo und kurz vorher (1429-30) Ghiberti in Rom auf.⁵⁷⁰ Das vertiefte Interesse Donatellos an antiker Architektur manifestiert sich in der Folgezeit auch in der Hintergrundsarchitektur seiner Reliefs.⁵⁷¹

Die Rezeption der Maxentiusbasilika und anderer antiker Bauformen zeigt sich deutlich in der Hintergrundsarchitektur des sog. „Forzorialtares“ in London, Victoria and Albert Museum. (Abb. 149) Der nicht ganz vollständig erhaltene Terrakottaabguss des zur Konzeption eines Altares dienenden Wachsmodells kann mit guten Gründen Donatello zugeschrieben und in die frühen 1440er Jahre, noch vor seine Arbeiten in Padua, datiert werden.⁵⁷² Von dem ursprünglich in drei Szenen gegliederten Relief sind nur noch die beiden linken vorhanden. Es wird von einem profilierten Rahmen gesäumt, innerhalb dessen der architektonische Hintergrund des Geschehens aufgebaut ist: Man blickt in zwei der ehemals drei, mit querstehenden Tonnen gewölbte, durch Wandpfeiler unterteilte Räume. Den Pfeilern sind auf der vorderen, zum Betrachter hin gerichteten Seite korinthische Pilaster bzw. in der Mitte möglicherweise korinthische Säulen vorgeblendet. Diese tragen ein oberhalb der Gewölbescheitel durchlaufendes, mit Muschelmotiven verziertes Gebälk. Die Schlusssteine der Arkadenscheitel sind mit Putten geschmückt; ebensolche sind, Girlanden haltend, in den Bogenzwickeln zu sehen. Der linke Bildraum ist in den Ecken und der Wandmitte durch Lisenen gegliedert, die ein in allen Räumen umlaufendes Gesims tragen. Oberhalb von diesem setzen die quadratischen Kassetten der Tonnengewölbe an. Die Räume dienen der Trennung unterschiedlicher Szenen aus der Passion Christi, links der Geißelung, in der Mitte der Kreuzigung. Welche Szene in dem

⁵⁷⁰ QUINTERIO, 1989, 78.

⁵⁷¹ MOROLLI, 1987.

⁵⁷² POESCHKE, 1990, 116 und Abb. 27. Bodes Identifizierung der Wappen auf der Predella als das der Familie Forzori ist falsch. Die auffallende Ähnlichkeit des Architekturhintergrundes mit dem Relief der Darstellung des Eselswunders am Hochaltar des Santo in Padua weist auf eine Datierung in diesen Zeitraum. Dort sind die Figuren jedoch wie in späteren Werken Donatellos ganz vorne auf die Grundlinie placiert, während die Forzori-Reliefs in der Komposition noch eher an die Tondi der Alten Sakristei von S. Lorenzo - besonders an das mit dem Thema der Erweckung der Drusiana - erinnern, die vermutlich nach 1434, d.h. der Rückkehr Cosimo de' Medicis aus dem Exil, zu datieren sind. Neuere, nach der Restaurierung erfolgte Untersuchungen ziehen sogar eine Datierung in die späten 1420er Jahre in Erwägung, s. DANTI, 1989, 53-61. Reflexe des Forzorialtars sind in anderen Werken, wie z.B. in der Arca di S. Raniero des Dalmatiers Giorgio da Sebenico (urspr. in St. Benedikt in Split) von 1444-1448, festzustellen, was ebenfalls für eine frühere Datierung spricht (RADCLIFFE, 1989, 194-209; der Autor erwähnt auch, dass der Dalmatier ebenfalls frühere Werke Donatellos, wie z.B. das Herodesrelief in Lille, rezipierte). ROSENAUER, 1993, 322-323, schreibt das Forzori-Relief einem Mitarbeiter oder Imitator Donatellos zu, da die Darstellung der Kreuzigungsszene in einem Innenraum nicht der realistischen Auffassung von Donatellos Werken entspräche. Dies liegt jedoch m.E. eher an der frühen Datierung des Altarentwurfs in eine Zeit, als Donatello noch mit der Raumdarstellung experimentierte, wie das Beispiel der Ungereimtheiten in der Architektur der Sakristeitondi zeigt. Zudem ist die Tatsache, dass man auf den Terrakottaabguss von einem Wachsmodell eines Donatello-Nachfolgers Wert legte, wohl eher unwahrscheinlich; es liegt näher, den Entwurf eines Meisters konservieren zu wollen.

verlorenen rechten Raumteil dargestellt war, ist nicht zu erschließen. Es sei auf die Merkwürdigkeit der Darstellung der Kreuzigung Christi samt Soldaten und weinender Frauen, begleitet von den Himmelserscheinungen Sonne und Mond, innerhalb eines geschlossenen Raumes hingewiesen.

Die Hintergrundsarchitektur stellt eine Überlagerung von Elementen verschiedener antiker Bautypen dar, zu deren Unterscheidung eine sorgfältige Analyse notwendig ist. Es fließen Motive der Maxentiusbasilika als auch aus der Triumphbogen-, Thermen- sowie Theaterarchitektur zusammen.⁵⁷³ Zur genaueren Definition des Rückgriffs auf die Maxentiusbasilika sollen zunächst die Unterschiede zu den verwandten Thermensälen untersucht werden.

Die Folge dreier mit Quertonnen überwölbter Räume ist sowohl von der Flucht der seitlichen Annxräume der Maxentiusbasilika als auch von den großen Mittelsälen der römischen Kaiserthermen bekannt. Die Form letzterer kann aufgrund der weitgehenden Zerstörung der Bauwerke teilweise nur noch aus Zeichnungen bzw. Druckgraphik des späten Quattro- bzw. frühen Cinquecento erschlossen werden. Nur für die Caracalla- und die Diokletiansthermen ist gesichert, dass von ihren Mittelsälen noch im Quattrocento Reste vorhanden waren. Schon ein Blick auf die Nordostwand des Frigidariums der Caracallathermen (Abb. 150) zeigt einige Unterschiede zu Donatellos Reliefarchitektur: Während im Forzorialtar alle drei Tonnen gleichartig gebildet sind, ist in den Thermen das mittlere Tonnengewölbe ein wenig höher und breiter als die seitlichen, so dass sie der Reliefarchitektur nahe- wenn auch nicht gleichkommen.⁵⁷⁴ Die geschlossenen Raumrückwände in Donatellos Altarrelief weichen ebenfalls von den entsprechenden Wandseiten der Caracallathermen ab. Ein weiterer Unterschied ist in der Höhe der den Pfeilern vorgelagerten Stützen zu bemerken: Bei Donatello ragen sie bis knapp oberhalb über die Tonnengewölbescheitel und tragen ein durchgehendes Gebälk, während sie in den Thermen wesentlich niedriger, nur bis zu den Bogenansätzen geführt sind und ausschließlich von Gebälkblöcken bekrönt werden, die zu den Kreuzgratgewölben vermitteln.

In den Diokletiansthermen folgen zwei Räume diesem Raumprinzip: das Caldarium und das Frigidarium. Letzteres war wie bereits erwähnt 1561-1566 nach Ent-

⁵⁷³ BODE, 1901, 18, stellte schon die Nähe zu antiken Triumphbogen fest.

⁵⁷⁴ Vgl. NEUDECKER, 1986, 49, Abb. In den Zeichnungen werden diese Unterschiede häufig nivelliert, s. z.B. eine Zeichnung von Dosio, Florenz, Uffizien, Abb. in: URBAN, 1962, 150, Abb. 148. Auch die rekonstruierende Zeichnung des Anonymus Destailleur (Hugues Sambin?) gibt die seitlichen Tonnengewölbe zu breit wieder (Berlin, Kunstbibliothek Hdz 4151, f. 27; Römische Skizzen, 1988, 78, Abb 18.04.201733).

würfen Michelangelos in die Kirche S. Maria degli Angeli umgebaut und 1749 nochmals durch Vanvitelli umgestaltet worden, so dass seine ursprüngliche Gestalt nur durch Zeichnungen überliefert ist. Von ersterem steht heute nur noch die als Eingang dienende Apsis vor der Rotunde des ehemaligen Caldariums. Sowohl die in Rekonstruktionen und Zeichnungen des Cinquecento überlieferte Südseite (Abb. 151) des Caldariums als auch dessen Nordseite⁵⁷⁵ lassen, wie schon bei den Caracallathermen, die unterschiedliche Größe und Proportion der Tonnen, die andersartige Gestaltung der Raumrückwände und die geringere Höhe der Gebälkstücke im Verhältnis zum Bogenscheitel feststellen. Ähnliches lässt sich auch von dem großen Mittelsaal, dem Frigidarium, sagen.⁵⁷⁶ Entsprechend dem Forzorialtar sind jedoch auch hier die einzelnen Räume durch Öffnungen miteinander verbunden, in den Thermen durchgängig mit Bogenöffnungen, während bei Donatello nur im Mittelraum eine solche dargestellt ist, an der Seitenwand jedoch eine rechteckige Tür mit Dreiecksgiebel. Darüberhinaus besaßen die Tonnengewölbe der Thermen keine Kassetierung und ebenfalls keinen umlaufenden Architrav an den Gewölbeanfängern, ferner waren ihren Pfeilern einheitlich Säulen und keine Pilaster vorgelegt.

Die drei gleich hohen Tonnengewölbe und die untereinander durch Bogenöffnungen verbundenen Räume sind sicherlich von der Maxentiusbasilika inspiriert. (Abb. 36) Die an den Rückwänden der Reliefarchitektur dargestellten Lisenen könnten ein Echo auf ähnliche Wandpfeiler im rechten Seitenjoch der Maxentiusbasilika sein, welche in die seitlichen Bogenöffnungen der unteren Reihe eingebaut sind. Abweichend fügt Donatello in Höhe der Tonnengewölbeanfänger ein an den Wänden umlaufendes Gesims sowie eine Architravierung der Arkaden an. Diese Motive wurden in Zeichnungen der Maxentiusbasilika in der Renaissance - abweichend vom tatsächlichen Erhaltungszustand - häufig hinzurekonstruiert, wie z.B. die Vedute von Francesco di Giorgio im Turiner Codex, f. 76 demonstriert.⁵⁷⁷ (Abb. 152) Wie schon im Vergleich zu den Thermen ist auch bei der Maxentiusbasilika die Gestaltung der Rückwände verschieden: Dem Altarmodell fehlen in

⁵⁷⁵ Eine Rekonstruktion der Südseite des Caldariums ist in einer Zeichnung des sog. „Italieners C“ (Riniero Neruccio da Pisa?) in Wien, f. 15^v, zu sehen (vgl. GÜNTHER, 1988, Abb. 39a; Römische Skizzen, Berlin 1988, Nr. 36 b), ebenso in einer Vedute des Erhaltenen bei Vincenzo Scamozzi, DISCORSI SOPRA L'ANTICHITÀ (1582), Tf. 34. Die Rekonstruktion der Caldariumsnordseite ist in Scamozzi's Werk auf Tf. 32 und auf einem Blatt des Anonymus Destailleur, Berlin, Hdz 4151, f. 41^v überliefert. Vgl. auch die rekonstruierte Vedute von Dosio, 1569, f. 43.

⁵⁷⁶ Vgl. die Rekonstruktion der Caldariumssüdseite von Bernardo Gamucci, LIBRI QUATTRO DELL' ANTICHITÀ DELLA CITTÀ DI ROMA ..., Venedig 1565, f. 37 und eine Vedute von Hieronymus Cock, 1551, ferner eine teilweise rekonstruierte Vedute von Giovan Antonio Dosio in den Uffizien, A 2549 (s. URBAN, 1962, Abb. 15).

⁵⁷⁷ MALTESE DEGRASSI I, 1967, Tf. 139.

den Seitenräumen die doppelte Reihe von je drei Rundbogenfenstern sowie im mittleren die Apsis. Unterschiedlich ist auch das Motiv des oberhalb der Tonnengewölbe verlaufenden Gebälkes: Ähnlich wie in den Thermen sind in der Maxentiusbasilika nur Gebälkblöcke vorhanden, deren Oberkante nicht über den Tonnenscheitel hinausragt. Allerdings setzten sie höher als die vergleichbaren Gebälkstücke der Thermen an, so dass Donatello in ihrer Dehnung über die Bögen hinaus gegenüber dem antiken Vorbild nur wenig übertrieben hat. Wie in den Thermen dienten in der Maxentiusbasilika ausschließlich Säulen als Pfeilervorlagen.

Kannelierte Pilaster, die Pfeilerarkaden vorgeblendet sind und oberhalb der Bogenscheitel ein Gebälk tragen, sind in der antiken Architektur nicht so häufig wie das sog. Theatermotiv, bei dem anstelle der Blendpilaster Halbsäulen verwendet wurden.⁵⁷⁸ Sie finden sich jedoch im zweiten Geschoss des Amphitheatrum Castrense⁵⁷⁹, in der oberen Ordnung der Rundung der Trajansmärkte, im Inneren der Portikus der Basilica Iulia⁵⁸⁰ und ebenfalls im Inneren der Arkadenringe des Colloseums.⁵⁸¹ (Abb. 153) Brunelleschi schätzte ebenfalls die Pilaster als Rahmen eines Bogens, fügte aber als Stütze der Bogenarchivolten ionische Säulen hinzu (Barbadorikapelle, Trinitätsfresko in S. Maria Novella).⁵⁸² Donatello orientierte sich näher an der Antike. Da es sich bei den gebälktragenden Stützen der mittleren Pfeiler von Donatellos Altarrelief auch um Säulen handeln könnte (außen sind es sicher Pilaster), fällt die Ähnlichkeit mit der Zeichnung der Maxentiusbasilika Francesco di Giorgios auf, wo diese ebenfalls in der Mitte als Säulen mit korinthischen Kapitellen, in den Raumecken als Pilaster gestaltet sind.⁵⁸³

Das im Forzortaltar oberhalb der drei Bögen durchlaufende Gebälk kommt neben den erwähnten antiken Vorbildern (Theater etc.) auch bei römischen Triumphbögen vor, wo es allerdings oberhalb von Voll- oder Dreiviertelsäulen ansetzt und meist von Gebälk-

⁵⁷⁸ Das Theatermotiv besteht aus Halbsäulen, welche -Pfeilerarkaden vorgeblendet- ein durchlaufendes Gebälk tragen. Das früheste Beispiel ist jedoch nicht an einem Theater, sondern am Tabularium von 78 v.Chr. erhalten.

⁵⁷⁹ NASH I, 1961, 13, Abb. 1-3; siehe auch die Vedute von Du Perac in den *I Vestigi dell' antichità di Roma*, 1575, f. 26..

⁵⁸⁰ NASH I, 1961, 189, Abb. 211.

⁵⁸¹ Siehe die Vedute Nr. 5 und 8 des Colloseums in Hieronymus Cock, *Praecipua...*, Stiche datiert 1550 und den Stich Pittonis von 1561, keine Folienangabe. Das einzige mir bekannte Beispiel von kannelierten Pilastern als gebälktragende, zwischen Arkadenbögen eingefügte Ornamentglieder ist im Inneren der Portikus der Basilica Aemilia vorhanden (Reste in situ: Nash I, 1961, 189 Abb. 211; Rekonstruktion von BAUER, Kat. Berlin 1988, 208, Abb 97.). Allerdings sind die Bögen als Archivolten den Portikuswänden vorgelegt.

⁵⁸² Brunelleschi entwickelt darin Struktur motive der oberen Ordnung des Florentiner Baptisteriums weiter (Vgl. KLOTZ, 1990, 18, 30).

⁵⁸³ Turiner Skizzenbuch, f. 76.

verkröpfungen gegliedert ist, auf die Donatello jedoch verzichtete.⁵⁸⁴ (Abb. 154) Von den Triumphbögen übernahm er die Form der quadratischen Kassetten, denn in den Tonnengewölben der Thermen waren überhaupt keine vorhanden⁵⁸⁵ und die Maxentiusbasilika weist dort das für sie charakteristische Muster von Oktogonen und Quadraten auf. Aus der Triumphbogenarchitektur stammen offensichtlich ebenfalls die mit Figuren geschmückten Volutenkonsolen des Archivoltenschlusssteins, die Zwickelfiguren, die umlaufenden Kämpferprofile an den Gewölbeanfängern sowie die hohen Postamente der vorgeblendeten Stützen.

Putti kommen m.W. auf den Schlusssteinen und in den Zwickeln antiker Triumphbögen nie vor, und sie sind als Abwandlungen des dortigen Motivschatzes zu sehen. Ihre Schlusssteinkonsolen sind meist mit bekleideten weiblichen (Landseite des Trajansbogen von Benevent, Titusbogen in Rom) oder männlichen, häufig kriegerischen Gottheiten oder Personifikationen geschmückt. Eine nackte männliche Schlusssteinfigur ist in dem Herakles an der Westfassade des nördlichen Seitendurchgangs des Severusbogens erhalten. Einer der seltenen, auf einer antiken Volutenkonsole angebrachten Putti - eigentlich handelt es sich eher um einen männlichen geflügelten Genius oder um die Darstellung des ins Meer stürzenden Ikarus - befindet sich in der Maxentiusbasilika unter den in der Nordapsis am Boden liegenden Fundstücken. (Abb. 90) Hierbei handelt es sich aber offenbar um eine Ausnahme (eine Spolie?), da die übrigen Volutenkonsolen der Maxentiusbasilika mit Victorien geschmückt sind. Weitere, aus der gleichen Zeit (um 310-315) stammende Beispiele von Putti auf Volutenkonsolen sind als Spolien am Außenbau der Casa de'Crescenzi in Rom angebracht.⁵⁸⁶ Putti tauchen immer wieder in Zeichnungen von Triumphbögen als Schlusssteindekoration auf, obwohl im Original keine vorhanden sind, vgl. z.B. Francesco di Giorgios Zeichnung des Titus- und Konstantins(?)bogens⁵⁸⁷, in

⁵⁸⁴ Ein durchlaufendes Gebälk oberhalb des mittleren Bogenscheitels entspricht auch der Vorschrift Albertis für Triumphbögen (DE RE AED. VIII,6). Bei den antiken Triumphbögen ist niemals der Pilaster allein gliederndes Ornament der Kolossalordnung; wenn überhaupt vorhanden wird ihm immer eine Säule vorgeblendet. Eine Ausnahme bilden Stadttore, z.B. beim Arcus Galieni in Rom finden wir ausschließlich Pilaster.

⁵⁸⁵ In den Tonnen des Frigidariums der Caracallathermen sind keine Kassetten zu sehen; auch die früheren Veduten der Diokletiansthermen (s.o.), die den Zustand vor Michelangelos Umbau zeigen, lassen keinerlei Spuren von Kassetten in den Tonnengewölben erkennen. Dies wird durch die Betrachtung eines der heute noch erhaltenen seitlichen Räume mit Becken der großen Mittelaula der Diokletiansthermen bewiesen, wo das Zementbett der Tonnenwölbung noch in situ ist: auch dieses weist keinerlei Spuren von Vertiefungen für Kassetten auf (vgl. Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, 1991, 26, Abb. 5).

⁵⁸⁶ APPOLONI, 1940, 6-7 und Abb. S. 12/13. Es wurde vermutet, dass diese Konsolen aus der Westapsis der Maxentiusbasilika oder vom sog. Ianus Quadrifrons verschleppt wurden.

⁵⁸⁷ Turiner Codex, f. 94^v; MALTESE/DEGRASSI 1967, Tf. 176. Auch in einer Giovanni Bellini zugeschriebenen Zeichnung, die deutlich das Vorbild des Forzoriales reflektiert, ist ein Putto auf der

einer Jacopo Bellini zugeschriebenen Zeichnung im Louvre oder die Giovanni Bellini zugeschriebene Zeichnung in den Uffizien 6347 Fr.⁵⁸⁸ Wesentlich ähnlicher kommen Donatellos Schlusssteinputten die Mittelfiguren antiker Figuralkapitelle, man vergleiche den Putto des mittleren Schlusssteins des Forzorialtars mit dem Eros auf einem Kapitell im Konservatorenpalast.⁵⁸⁹ (Abb. 155)

Die Puttenfiguren in den Bogenzwickeln des Altarreliefs stellen Abwandlungen der sich in den antiken Vorbildern an dieser Stelle befindenden Victorien oder Flussgötter dar.⁵⁹⁰ Der Zwickelputto links außen zeigt in der Art, wie er die Girlande quer über die Hüfte verlaufend hält, deutlich Reminiszenzen an die ein Tropaion haltende Victoria an analoger Stelle, man vergleiche hierzu die linke Victoria am Mittelbogen des Severus- oder Konstantinsbogens; besonders ähnlich ist die linke Victoria von der Ostseite des Titusbogens.⁵⁹¹ (Abb. 156) Putti im Kontext einer antiken Triumphbogendekoration sind ausschließlich unterhalb der Victorien in den Zwickeln des Mittelbogens vorhanden, wo sie oberhalb der Bogenkämpfer auf einer Bodenerhebung stehend dargestellt sind. Im Gegensatz zu Donatellos Putten sind sie jedoch nie in Aktion begriffen und zur Mitte hin orientiert, sondern aufrecht stehend dem Betrachter zugewendet. Ihre Attribute deuten auf eine Interpretation als Jahreszeitenallegorien hin.⁵⁹² Sie scheinen jedoch auf Donatellos Zwickelputti eingewirkt zu haben, denn das Attribut des Putto links außen, ein sackartiges Gebilde (eine Schleuder?), erinnert stark an den Gegenstand, den einige Jahreszeitenputti der antiken Vorbilder tragen, z.B. der linke Zwickelputto des Mitteldurchgangs auf der Südseite des Konstantinsbogens, erkennbar an der Sichel in der anderen Hand als Sommerallegorie oder der Putto der Gegenseite, durch den Kranz als Frühlingsallegorie zu interpretieren.⁵⁹³ (Abb. 157) Die Haltung der Zwickelputten des mittleren Bogens spiegelt die der Putti auf einem aus Rom stammenden Kapitell in Kopenhagen wider.⁵⁹⁴ Ebenfalls

Volutenkonsole im Bogenscheitel der triumphbogenartig aufgebauten Hintergrundsarchitektur zu sehen (RADCLIFFE, 1989, Abb. 10). Donatello hat dieses Puttenmotiv auch in den Eckvoluten der Außenkanzel des Domes in Prato verwandt.

⁵⁸⁸ BORSI, 1975, 303, Abb. 316; ANGELINI, 1986, 66-69, Nr. 54.

⁵⁸⁹ MERCKLIN, 1962, 161, Nr. 388, Abb. 772. Das Kapitell stammt vom Viale Africano in Rom. Mit einer sehr ähnlichen Puttenfigur ausgestattet ist auch ein vermutlich aus Castelgandolfo stammendes Kapitell in Frankfurt, Liebighaus (MERCKLIN, 1962, 168-169, Nr. 795, Abb. 408 a).

⁵⁹⁰ GERKAN/L'ORANGE, 1939, 150.

⁵⁹¹ NASH I, 1961, 133, Abb. 143.

⁵⁹² NASH I, 1961, 151.

⁵⁹³ NASH I, 1961, Abb. 35 a und Tf. 35f. Vgl. auch den Putto links des Mitteldurchgangs auf der Ostfassade des Severusbogens. BRILLIANT, 1967, Tf. 38b. Ein ähnliches Säckchen hält auch der rechte Zwickelputto der Südseite des Trajansbogens von Benevent.

⁵⁹⁴ MERCKLIN, 1962, 169, Nr. 409, Abb. 800.

zählen die girlandenhaltenden Putti nicht zu den üblichen Triumphbogenmotiven, sondern sind vorwiegend aus der antiken Sepulkralplastik angeregt.

Im Motiv der einzelnen Zwickelputti kompiliert Donatello geschickt die Victorien mit den Jahreszeitenputti der Triumphbogendekoration mit aus der römischen sepulkralen Reliefkunst abgeleiteten Motiven. Er kopiert somit nicht sklavisch antike Vorbilder, sondern wandelt Einzelheiten seiner Vorlagen ab, aber rezipiert doch genau genug, um deren Herkunft dem Betrachter evident zu machen. Doch nicht nur in den Schmuckelementen, sondern in der gesamten Anlage seiner Hintergrundsarchitektur nimmt Donatello eine solche Verschmelzung von Elementen antiker Architektur vor.⁵⁹⁵ Zu diesen aus der Triumphbogenarchitektur stammenden Merkmalen gesellen sich die oben analysierten Maßnahmen der Monumentalisierung und Egalisierung der drei tonnengewölbten Räume (bei dreitorigen Triumphbögen sind die Seitendurchgänge stets wesentlich niedriger und schmaler als der mittlere) aus der Maxentiusbasilika bzw. weniger deutlich aus der Thermenarchitektur sowie die besprochenen Motive der antiken Theater. Anregungen aus der antiken Triumphbogen- und Monumentalarchitektur fließen ineinander über und gehen eine Verbindung ein, wie sie Alberti später für die Frührenaissancearchitektur beispielhaft vorgelegt hat, wovon in Kap. VII.3.1 noch die Rede sein wird.

Das gleiche Architekturschema verwendete Donatello mit interessanten Abwandlungen im Eselswunderrelief des Hochaltars von S. Antonio in Padua.⁵⁹⁶ (Abb. 158) Ein am 23. Juni 1447 abgeschlossener Vertrag erwähnt die Fertigstellung dreier Reliefs mit Wunderszenen des Hl. Antonius, welche noch zu reinigen und zu ziselieren waren, das vierte (Geizhalsrelief) war zu diesem Zeitpunkt noch in Arbeit.⁵⁹⁷ Diesmal dienen die drei tonnengewölbten Räume zur Systematisierung einer einzigen Szene: Ein Esel, der drei Tage nichts zu fressen bekam, kniet am Altar, wo der Hl. Antonius die Eucharistie

⁵⁹⁵ BRIZZI, 1973, 222. Betrachtet man den architektonischen Aufbau des Severusbogens, sind weitgehende Übereinstimmungen mit der Hintergrundsarchitektur Donatellos festzustellen: Der Severusbogen ist der einzige Triumphbogen, in dessen Wände des Mitteldurchganges ebenfalls seitliche Querverbindungen in Form von Bogenöffnungen geschaffen wurden.

⁵⁹⁶ Padua, S. Antonio, Bronze, teilweise vergoldet, 57 x 123 cm. Poeschke, 1990, 114- 116, Abb. 124; MAZZARIOL/DORIGATO, 1989, 105- 117.

⁵⁹⁷ ROSENAUER, 1993, 203, 233. POESCHKE, 1990, 114-116: Am 13. April 1446 Stiftung von 1500 Lire für den Hochaltar im Santo durch Francesco Tergola. Erste Zahlung an Donatello am 11.2.1447. Am 13. Juni 1448, dem Festtag des Hl. Antonius, fand eine provisorische Aufstellung statt. Im Jahr darauf wurden die noch fehlenden Teile (Rahmenarchitektur, Pietàrelief in der Predellamitte und das Grablegungsrelief auf der Rückseite) ausgeführt. Den Guß der Bronzereliefs und -statuen fertigte Andrea delle Caldere, welcher auch den Gattamelata und das Kreuzifix des Santo gegossen hatte. 1579 wurde ein neuer Altar von Girolamo Campagna anstelle desjenigen Donatellos aufgestellt. 1895 Wiederaufbau der Donatello-Fragmente in freier Form durch Camillo Boito. Das Hostien- und das Säuglingswunder sind in Untersicht angelegt und befanden sich möglicherweise auf der Rückseite des Altars.

zelebriert, vor der Hostie nieder und beachtet das ihm vorgesetzte Heu nicht; dadurch wurde ein Ketzer von der Gegenwart Christi in der Hostie überzeugt.⁵⁹⁸ Abweichend zur Architekturkulisse des Forzorialtars sind den Pfeilern zum Betrachter hin durchweg kannelierte Pilaster vorgeblendet, welchen - vom Rahmenprofil überschritten - ein ornamentiertes Gesims, im Gegensatz zum Forzorialtar ohne Fries, aufliegt. Im Paduaner Relief ist die Architektur stärker mit antikisierenden Ornamenten geschmückt, wobei der mittlere Raum mit dem am Altar zelebrierenden Antonius durch reichere Dekoration besonders hervorgehoben wurde. Der Archivolten- und Soffittenschmuck ruft Erinnerungen an die architektonische Innendekoration von Bauten Brunelleschis wach.⁵⁹⁹ Die kompositen Kapitelle der beiden mittleren kannelierten Pilaster in Donatellos Altarrelief besitzen an den Ecken je einen Kaprikorn, deren Hinterteile unterhalb der Abakusblume volutenartig zusammengebunden sind. Sie tragen zusammen eine herabhängende Girlande. Sie stellen eine Kompilation von den bekannten Pegasuskapitellen aus der Innenordnung des Mars Ultortempels vom Augustusforum in Rom mit den sicherlich auch Donatello bekannten Kaprikornen antiker, besonders augusteischer Münzen und Glyptik dar.⁶⁰⁰ (Abb. 159, 160 und 161) Die Voluten in den Archivoltenscheiteln sind ebenso wie die Bogenzwickel mit den vom Forzorialtar bekannten Putti geschmückt. Bei ersteren wurden jedoch diesmal die Studien tanzender und tamburinschlagender Amoretten verwendet, die schon im Sieneser Taufbrunnen (um

⁵⁹⁸ SEYMOUR, 1968, 200, betont die Übereinstimmung der Wunderszenen mit der im 15. Jahrhundert für den Pilgergebrauch verfaßten kurzen Vita des Heiligen.

⁵⁹⁹ vgl. die äußeren Soffitten mit den in der Antike häufigen bänderumwickelten Blattgirlanden. In ihnen kehrt ein Motiv wieder, das schon am Triumphbogen in Brunelleschis Alter Sakristei von S. Lorenzo in Florenz Anwendung gefunden hatte (SAALMAN, 1993, Abb. 66).

⁶⁰⁰ GANZERT/KOCKEL, 1988, 183, Kat. Nr. 74. Das für die augusteische Propaganda wichtige Sternzeichen des Kaprikorn kommt auf zahlreichen Münzen (TRILLMICH, 1988, Kat. Nr. 337, 338, 340) und in der gleichzeitigen Glyptik (MADERNA-LAUTER, 1988, 469, Kat.Nr. 262) seiner Zeit vor. Dem Kapitell Donatellos sehr ähnlich ist ebenfalls ein antikes Kapitell mit Hippokampen in Este, Museo Atestino Nr. 324 (MERCCKLIN, 1962, Nr. 614 und Abb. 1183), dessen Kenntnis von Seiten Donatellos nicht eindeutig nachgewiesen werden kann. MOROLLI, 1987, 78, leitet die Padovaner Kapitellform von Donatellos früher gefertigtem Kapitell der Außenkanzel in Prato ab. Dort sind anstelle der Tierprotomen aber ausschließlich vegetabile Kelchvoluten vorhanden, beiden Kapitellen gemeinsam ist nur die herabhängende Girlande in der unteren Kapitellhälfte, die in Prato von zwei seitlich sitzenden Putti gehalten wird. Donatellos Padovaner Kapitellen ebenfalls nicht unähnlich sind die antiken Kapitelle mit Widderprotomen vom Innenring des Concordiatempels auf dem Forum Romanum (heute im Antiquarium; s. COARELLI, 1983, 77, mittlere Abb. rechts). Eine Phantasievariation des letzteren befindet sich im wesentlich jüngeren sog. Mantegna-Codex in Berlin, SMPK, Kunstbibl., OZ 111, f. 10, der aus dem Mantovananer-Ferrareser Kunstkreis aus der Zeit um 1470/1500 stammt und auch Formen des Palazzo Ducale in Urbino wiedergibt (EVERS, 1995, 136-137; LEONCINI, 1993). Offenbar wurden in diesem Codex „größenteils ältere Zeichnungen kopiert“ (EVERS, 1995, 136), wobei m.E. auch Material aus der Donatello-Michelozzo-Werkstatt einfloß. Im Mittelalter existieren ebenfalls Figuralkapitelle, sowohl mit ganzen Tierkörpern als auch Tierprotomen, jedoch unterscheidet sich Donatello von der Antike inspiriertes Kapitell davon grundlegend durch die Disposition der als vegetabile Ranken gestalteten Hinterteile der Tiere, die sich in der Kapitellmitte zum Volutenmotiv

1429) u.a. Werken vorkamen.⁶⁰¹ Anstelle der girlandenhaltenden Zwickelputti sind am linken Bogen fackeltragende zu sehen (eine Reminiszenz aus der antiken Sepulkralskulptur), während sie in allen anderen Zwickeln in Anlehnung an Victorien antiker Triumphbögen Tuba blasend wiedergegeben sind.⁶⁰² Die Tonnengewölbe sind nicht mit Kassetten, sondern mit parallelverlaufenden Balken versehen, wie sie für Flachdecken in der Palazzoarchitektur typisch sind.⁶⁰³ Die Gewölbeanfänger ruhen auf einem ornamentierten Dreifaszienarchitrav, der alle drei Räume durchzieht. Dieser wird an den Rückseiten von jeweils zwei Säulen in der Mitte und Wandpfeilern an den Seiten abgestützt (nur im linken Joch sichtbar, da ansonsten durch Menschenmassen verdeckt), an den Zugängen der Raumseiten ist jeweils nur eine mittlere Säule zu sehen. Es scheint sich um offene Schrankenanlagen zu handeln, da eintretende Personen dargestellt sind. Oberhalb des umlaufenden Architravs sind die offenen Lünetten mit einem Gitter gegen rückseitige Räume geschützt, welche im Hintergrund zu erspähen sind. Dort hinten sieht man eine weitere Tonnengewölbereihe mit quadratischen Kassetten und eine Rückwand aus Quadermauerwerk. MOROLLI⁶⁰⁴ wies auf den Bezug von Donatellos Architekturkulisse zu Albertis *templum vetusto Etruscorum more* (DE RE AED. VII, 4,8) hin, das ein kreuzgratgewölbtes Mittelschiff und tonnengewölbte Seitenkapellen vorsieht.⁶⁰⁵ In diesem Zusammenhang ist allerdings der Prospekt auf die rückwärtigen Räume durch die Schranken und Gitter nicht logisch zu erklären. Der Autor schlägt daher für die Verdoppelung der Gewölberäume die Rekonstruktion der anderen „Templum Etruscum“-Seite oder eine Vereinigung der Maxentiusbasilika mit dem auf dem Forum Romanum danebenliegenden Tempel der Venus und Roma vor.⁶⁰⁶ M.E. werden hier hingegen eher Donatellos Studien der antiken Thermensäle sichtbar: Dort sind die oben beschriebenen tonnengewölbten Räume ebenfalls in alle Richtungen zu weiteren Raumfluchten

vereinen. Zu den mittelalterlichen Beispielen vgl. SALMI, 1926, Tf. CCXLII-CCIL.

⁶⁰¹ POESCHKE, 1990, Abb. 75, 76-77, 84.

⁶⁰² Die Puttenfigur der mittleren Scheitelvolute entspricht ziemlich genau der eines Triumphbogens im Hintergrund des Fiorenzo di Lorenzo zugeschriebenen Bildes der Wunder des Hl. Bernhard in der Pinakothek in Perugia (GÜNTHER, 1988, 40, Abb. 27), während die dortigen Tropaia tragenden Zwickelfiguren Donatellos linken Zwickelputti ähneln. Die Hintergrundsarchitektur Fiorenzo di Lorenzos zeigt durch die Verwendung der Inschrift klare Bezüge zum Titusbogen. s. auch Anm. 23.

⁶⁰³ KLOTZ, 1990, 63.

⁶⁰⁴ MOROLLI, 1987, 77.

⁶⁰⁵ Siehe das oben genannte Kapitel über Alberti. MOROLLIS These (MOROLLI, 1989,50), Donatello habe im Paduaner Eselswunderrelief die Regel aus Albertis Traktat, Kassetten in Wölbungen anzubringen, umgesetzt, kann ich nicht teilen, da die in DE RE AED. VII, 11 vorgeschlagenen Kassettenformen nichts mit den im Relief dargestellten Balken zu tun haben. Diese Form der Deckenbalken ist z.B. auch im Florentiner Profanbau des Trecento bekannt, s. DACHS, 1993.

⁶⁰⁶ MOROLLI, 1989, 50.

durchlässig. Der von zwei Säulen und Wandpilastern gestützte Architrav weist Ähnlichkeiten mit den Abschränkungen der Seitenbecken in den Thermensälen auf. Eine solche Schranke war z.B. an der Rückseite der Seitenräume im Caldarium der Diokletiansthermen vorhanden.⁶⁰⁷ Im Frigidarium derselben Thermen befanden sich die Schranken vor den Seitenräumen, auf der zum Mittelschiff gewandten Seite.⁶⁰⁸ An derselben Stelle waren auch die Schranken im Frigidarium der Caracallathermen angebracht.⁶⁰⁹

MOROLLI brachte das Motiv der Schranken mit einer Vorschrift Albertis (DE RE AED. VII, 10,1) in Verbindung, der Abschränkung von Seitenkapellen durch einen auf zwei Säulen ruhenden Architrav empfiehlt.⁶¹⁰ Alberti wandte diese Regel später selbst in der Cappella del Santo Sepolcro in S. Pancrazio in Florenz an.⁶¹¹ Eine analoge Konstellation wie in der Sepolcrokapelle war in der Abschränkung der Nordapsis der Maxentiusbasilika vorhanden. Jedoch taucht diese Schranke in keiner noch so frühen Architekturzeichnung auf, nicht einmal bei Francesco di Giorgio oder der des sog. „Italiens C“; vielleicht war sie schon zerstört und verschüttet. Sowohl Donatello als auch Alberti scheinen die Anregung zu diesen Schranken wohl aus der Thermenarchitektur erhalten zu haben.⁶¹² Die eingangs gestellte Frage nach der Zusammenarbeit Donatellos mit Alberti soll weiter unten in diesem Kapitel noch aufgegriffen werden.

Eine ähnliche Hintergrundsarchitektur wie die oben beschriebene griff Donatello nochmals in einem Relief einer der beiden Kanzeln in S. Lorenzo in Florenz, der sog. Passionskanzel, auf.⁶¹³ (Abb. 162) Dieses zeigt zwei Szenen aus der Passion Christi, links

⁶⁰⁷ Zu den Zeichnungen s. Anm. 575 u. 576. Die Darstellung einer Schranke, die nur von einer Säule anstelle von zweien gestützt wird, die an den seitlichen Zugängen von Donatellos Hintergrundsarchitektur zu sehen ist, kann in der antiken Thermenarchitektur nicht nachgewiesen werden. Man vgl z.B. die Zeichnung der Diokletiansthermen des Anonymus Destailleur, wo deutlich eine Zweisäulenschranke auf einer Sockelbasis wiedergegeben ist, die nach Amadio (Römische Skizzen, 1988, 91) wahrscheinlich zum Frigidarium gehörte.

⁶⁰⁸ Die Aufrissrekonstruktion des Anonymus Destailleur, f. 45^r zeigt diese Schranken, bei Cock und Dosio sind nur die Auflagestümpfe sichtbar, bei der Rekonstruktion des Italiens C, f. 16^r (GÜNTHER, 1988, Abb 39b) sind sie überhaupt nicht vorhanden.

⁶⁰⁹ Anonymus Destailleur f. 27^r (Blick in Richtung Natatio) und vielleicht Cock, Vedute 2; siehe Anm. 687.

⁶¹⁰ MOROLLI, 1987, 79, Anm. 82.

⁶¹¹ Der Entwurf der Kapelle wird laut Vasaris Angaben (Ed. MILANESI II, 543) Alberti zugeschrieben. Der Auftragneher Rucellai trat häufiger als Albertis Mäzen in Erscheinung. MOROLLI, 1989, 51, Abb. 7. BORSI, 1980, 105ff.

⁶¹² Die Nischen des Pantheon sind auf ähnliche Weise abgeschränkt mit dem Unterschied, dass das Gebälk nicht frei, sondern in die Wand eingegliedert ist. Vgl. die Zeichnung des Italiens C im Wiener Skizzenbuch, f. 7^r (Günther, 1988, Abb. 30a).

⁶¹³ POESCHKE, 1990, 119-121. Bronze, Fronthöhe 137cm, Breite 280. POESCHKE, 1990, 119f: Ein Relief der anderen, sog. Auferstehungskanzel, ist mit dem Datum 15. Juni 1465 versehen. Dem Zeugnis Bisticcis (~1485) entsprechend erhielt Donatello nach seiner Rückkehr aus Siena nach Florenz im Jahre 1459 kaum noch Aufträge, so dass Cosimo de' Medici guttatshalber die beiden Kanzeln bestellte. Erst

die Vorführung Christi vor Pilatus, rechts die Vernehmung Jesu durch Kaiphas. Hinsichtlich der Eigenhändigkeit Donatellos bei Ausführung des relevanten Reliefs gehen die Meinungen auseinander, da seine Oberfläche rauher, spröder, die Konturierung der Figuren skizzenhafter ist als bei anderen (z.B. dem der Grablegung).⁶¹⁴ Möglicherweise beruhen die stilistischen Unterschiede der einzelnen Reliefs auch auf der verschieden detailliert ausgeführten Ziselierung, die an manchen Bildfeldern weite Teile des Abgusses vom Wachsmo­dell unbearbeitet ließ (z.B. Pfingstszene, Laurentiusmarter). Zudem könnte auch die von mehreren Quellen überlieferte Alterskrankheit Donatellos die summarische Ausführung bedingt haben.⁶¹⁵ Aufgrund technischer Beobachtungen wird deutlich, dass das Relief mit den Verhörszenen als eines der letzten der Passionskanzeln, also vielleicht kurz vor Donatellos Tod am 13.12.1466, gefertigt worden war.⁶¹⁶

Da der architektonische Aufbau der Passionskanzeln auch in die Hintergrunds-

im Jahre 1515 wurden sie bei einem Florenzbesuch von Papst Leo X. provisorisch aufgestellt. Vorher sind sie jedoch schon bei Albertini (1510) erwähnt; künstlerische Reflexe sind bereits in den 1470er Jahren nachweisbar. Zwischen 1558 und 1565 erhielten sie eine erste dauerhafte, zwischen 1619 und 1637 ihre heutige Aufstellung unter den Langhausjochen vor der Vierung. Ihre Bestimmung für die Kirche S. Lorenzo wird dadurch bewiesen, dass ihre Form von vornherein für eine ursprüngliche Aufstellung an den langhausseitigen Vierungspfeilern angepaßt wurde (LAVIN, 1989, 155). Die für das 15. Jahrhundert ungewöhnliche Zweifachzahl der Kanzeln ist als Rückgriff auf frühchristliche bzw. mittelalterliche Traditionen zu interpretieren. Die unterschiedliche Größe beider Kanzeln wurde damit erklärt, dass ihre Reliefs zunächst für verschiedene Projekte gefertigt wurden: HUSE, 1968, 125-150 vermutet, für die Passionskanzeln seien Modelle des aufgegebenen Projektes der Sieneser Domtür von 1457-59 verwendet worden. M.E. ist die abweichende Form durch die unterschiedliche Nutzung als Epistelkanzeln und als Evangelienskanzeln zu begründen. Auch im Mittelalter war die Evangelienskanzeln als „vornehmere“ von beiden oft größer und reicher gestaltet. POESCHKE 1990, 115-116, schreibt die Konzeption der Kanzelnreliefs nachdrücklich Donatello zu, da typische Elemente für seinen Spätstil festzustellen sind. Vasaris Aussage, Bertoldo habe die Reliefs vollendet, möge sich vorwiegend auf die Ziselierung bezogen haben. Die Szenen der Passionskanzeln beinhalten: Ölberg, Christus vor Pilatus und Kaiphas, Kreuzigung, Beweinung, Grablegung. Die Auferstehungskanzeln zeigt die nachfolgenden Szenen der Leidensgeschichte: Drei Frauen am Grabe, Vorhölle, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten, Martyrium des Laurentius.

⁶¹⁴ Sowohl Entwurf als auch Ausführung des Reliefs wurden z.T. Donatello selbst zugeschrieben (POESCHKE, 1990, 115-116; HUSE, 1968, 147) oder auch seinem urkundlich belegten Mitarbeiter Bartolomeo Bellano (HERZNER, 1972, 134; 145-48; ROSENAUER, 1993, 274). ROSENAUER vermutet eine Entstehung des Wachsmo­dells vor oder unmittelbar nach dem Sieneser Aufenthalt Donatellos (1457-59), während er die Ausführung/Guß in spätere Zeit setzt. In der Ziselierung sieht er die Hand Bellanos. Im Gegensatz zu HERZNER schreibt er den Entwurf und das Modell Donatello selbst zu.

⁶¹⁵ ROSENAUER, 1993, 261.

⁶¹⁶ HERZNER, 1972, 151 legt dar, dass Beweinung und Grablegung vermutlich als erstes gefertigt wurden, da Reliefgrund und rahmende Pilasterarchitektur noch separat gegossen sind. Bei dem Kreuzigungsrelief ist schon der linke Pilaster mit dem Reliefgrund in einem Stück gegossen worden, folglich stand spätestens zu diesem Zeitpunkt ihre Bestimmung für eine Kanzeln fest. Bei Gerichts- und Ölbergrelief sind sowohl die Rahmenpilaster als auch die Basen Bestandteil der Reliefplatte, wobei das Format des Ölbergreliefs auf die Anbringung der Kanzeln am Vierungspfeiler von S. Lorenzo Rücksicht nimmt. HUSE, 1968, 147, schreibt die Reliefs der Beweinung und der Grablegung dem von Vasari erwähnten Mitarbeiter Giovanni di Bertoldo zu, die dieser nach Vollendung der Auferstehungskanzeln im Jahre 1465 den vier schon vorhandenen Reliefs der Passionskanzeln zugesellte; von Herzner wird die Beweinung hingegen der Hand Donatellos zugewiesen.

architektur des genannten Reliefs eingreift, muss er in die Betrachtung miteinbezogen werden. Das übergeordnete architektonische Gliederungssystem des quaderförmigen Kanzelkorpus besteht aus umlaufender Basis, vorkragender Sima und kannelierten Pilastern, welche die einzelnen Reliefs abtrennen und auch als Eckverstärkungen der Kanzel dienen. Die Pilasterkapitelle sind mit girlandentragenden Putten verziert, über ihnen befindet sich ein allseitig umlaufender, mit spielenden Putten, Vasen u.a. verzierter Fries, dessen Motivschatz vorwiegend der antiken Sepulkralkunst entlehnt ist.⁶¹⁷ In besagtem Relief, das sich an der einen Kanzelschmalseite befindet, sind die beiden Szenen der Vorführung und Vernehmung Christi durch zwei nebeneinanderliegende, tonnengewölbte Räume der Hintergrundsarchitektur getrennt. Der Aufbau erinnert an den Forzorialtar, allerdings ließ dort die Konstruktion der Perspektive und ihre Affinität zum Eselswunderrelief des Paduaner Altars auf eine Folge von drei Bildräumen schließen, während hier die Perspektive auf ausschließlich zwei Räume angelegt ist. In den Arkadenzwickeln der Tonnengewölbe sind die Ansätze von Kreuzgewölben zu erkennen, deren Grate deutlich zu sehen sind und welche die Ableitung des Architekturprospekts von der Maxentiusbasilika evident machen, wenn man Veduten des antiken Bauwerks, z.B. von Bernardo Gamucci, zum Vergleich heranzieht.⁶¹⁸ (Abb. 163) Wie dort sind bei Donatello die Pfeiler Säulen vorgeblendet, die bis zu den Tonnengewölbeanfängern reichen, aber nach anderen antiken Vorbildern gestaltet sind: Während die beiden äußeren Spiralschäfte aufweisen, ist die mittlere von einem Reliefband nach Art der Trajansäule und der Mark Aurelsäule umzogen. Wie die letztgenannten sind alle drei Säulen in Donatellos Relief mit einem dorischen Kapitell, dessen Echinus durch einen Eierstab gebildet wird, ausgestattet. Auf ihren Kapitellen stehen nach dem Vorbild der römischen Triumphalsäulen antike Statuen. An den Reliefseiten greift die übergeordnete Pilastergliederung der Kanzelecken in die Hintergrundsarchitektur des Reliefs ein, indem die zur Kanzelarchitektur gehörenden Pilaster zwischen die Wandpfeiler der Szenenarchitektur und der ihnen vorgeblendeten Spiralsäulen geschoben sind. Dadurch erscheinen die Kreuzgewölbeansätze der Reliefarchitektur hinter den Kapitellen der übergreifenden Pilasterordnung. Am mittleren Pfeiler der Reliefhintergrundsarchitektur fehlt dieser dazwischengeschobene Pilaster der Kanzelgliederung. Am oberen Rand der Szene werden die Archivolten der Tonnengewölbe und die Kreuzgratgewölbe durch den zur

⁶¹⁷ Die Pilasterkapitelle sind gering veränderte Varianten eines antiken Pilasterkapitells (1. Hälfte des 2. Jh.n.Chr.) mit girlandentragenden Putten, das sich im Lateran, Museo Profano befindet (MERCKLIN, 1962, 163, Nr. 390, Abb. 771).

⁶¹⁸ Bernardo Gamucci, LIBRI QUATTRO DELL'ANTICHITÀ DELLA CITTÀ DI ROMA ..., Venedig 1565, f. 37.

Kanzelgliederung gehörenden Puttenfries unvermittelt beschnitten.⁶¹⁹ Dadurch wirkt das Relief wie eine Art Fenster, das sich im übergreifenden Gliederungssystem der Kanzel öffnet und den Blick in die beiden Passionsszenen freigibt. Die Seitenwände der Reliefarchitektur sind bis zum Tonnengewölbeansatz aus Quadermauerwerk bestehend dargestellt, das sehr an das Ziegelmauerwerk der antiken Vorbilder erinnert. Die Wände werden von einem umlaufenden Gesims abgeschlossen, oberhalb dessen die quadratischen Gewölbekassetten ansetzen, in deren Mitte je eine Rosette prangt. Die Kreuzgratgewölbe sind ungeschmückt. In die Seitenwände sind vergitterte Fenster eingebrochen, wohl um den Wehrcharakter der dargestellten Architektur zu betonen. Im Hintergrund der tonnengewölbten Räume erblickt man eine hohe, von zwei Reihen Pfeilern gestützte Empore mit Balustradenbegrenzung, von der Personen auf das Geschehen herabsehen.

Beide Verhörszenen sind mit leichten kompositionellen Verschiebungen gegeneinander konzipiert und nehmen ikonographische Bildtypen aus der antiken Triumphalkunst auf. Die Vorführung vor Pilatus ist entsprechend einer Clementiaszene des römischen Kaisers im Kreise römischer Soldaten gestaltet.⁶²⁰ Pilatus sitzt ähnlich dem römischen Kaiser erhöht auf einer *Sella curulis* während der Besiegte, in diesem Falle Christus, von Soldaten herbeigeführt bzw. -geschoben wird. In der Kaiphaszene wurde als Vorbild eine *adlocutio* von Barbaren aus römischen Triumphalreliefs gewählt, Kaiphas selbst entspricht dem Figurentyp des Barbarenfürsten, der von seinen akklamierenden Untertanen umringt ist. In beiden Szenen sind im Vordergrund Soldaten zu sehen, deren Unterkörper von der unteren Sockelzone überschritten sind. Auch dieses Motiv ist römischen *Clementia-* oder *Liberalitas-*Reliefs entnommen, wo zu dem kaiserlichen Podest aufschauende Soldaten zu sehen sind (Konstantinsbogen, *Anaglypha Traiani*, Triumphalsäulen etc.) So wurden aus den römischen Triumphalsäulen, die als Vorbilder für die Säule der Architekturkulisse als Ganzes in der Bildmitte dienten, auch Szenen ihrer historischen Reliefbänder entnommen.⁶²¹

⁶¹⁹ HUSE, 1968, 147, vermutet, dass für die Gerichtsreliefs zunächst keine Rahmenpilaster vorgesehen waren, da Kapitelle auf das Gewölbe aufgelegt sind, mit ihm kollidieren und keine Abgrenzung nach innen haben. Demnach seien sie nachträglich in das Wachsmo­dell eingearbeitet worden. Allerdings sind die Spiralsäulen diesen wiederum vorgeblendet.

⁶²⁰ Die vor Pilatus kniende, auf Christus zeigende Frau wird von einigen als die Frau Pilatus', von HUSE als Maria gedeutet, die um ihren Sohn bittet, entsprechend von Lauden wie z.B. Jacopone Todis „Cantico“.

⁶²¹ HERZNER, 1972, 145, schließt eine Fertigung dieses Reliefs durch Donatello selbst aus, da die Einheit von Ort und Zeit nicht gewahrt sei und die Reihenfolge der Szenen nicht der Bibel entspreche. Ferner lehnt er das Fehlen einer Bodenfläche durch die im Vordergrund als beschnittene Halbfiguren dargestellten Soldaten als Donatellos Raumauffassung widersprechend ab und schreibt dies Bellanos Abhängigkeit von Ghiberti zu. Jedoch sind auch im Forzorialtar aufeinanderfolgende Szenen innerhalb eines architektonischen Rahmens zusammengefügt und die Raumkomposition folgt offenbar sehr genau

Die Bildarchitektur kann ihre enge Affinität zu der des Forzorialtars und besonders des Paduaner Hochaltars nicht verleugnen. Auch für sie gilt in Grundzügen die beschriebene typologische Ableitung aus der Antike. Eine Vorbildfunktion der Bauform der Maxentiusbasilika wird in dem Kanzelrelief noch mehr evident, da deutlich die Ansätze von Kreuzgratgewölben wiedergegeben sind und sich dem Betrachter somit ein Anblick bietet, wie er der Maxentiusbasilika auch im Quattrocento entsprach. Unterschiede sind bezüglich der Höhe der Kreuzgewölbeansätze festzustellen, die Donatello - die Gebälkstücke und Säulenkapitelle des antiken Vorbildes missachtend - bis zu den Gewölbeanfängern herabgezogen hatte. Wie schon in seinen anderen erwähnten Bildarchitekturen weicht auch hier der Raumhintergrund durch das Einfügen der Emporen vom Vorbild ab. Die den Pfeilern vorgelegten Säulen der Basilika wandelte Donatello in Nachschöpfungen der römischen Triumphalsäulen um.

Hiermit wird die Verschmelzung von Basilika- und Triumphbogenarchitektur völlig aufgegeben zugunsten einer gesteigerten Monumentalisierung des architektonischen Rahmens, die über die Größe eines Triumphbogens weit hinausgeht. In diesem Sinne ist sicher auch die in vorgenannten Reliefs Donatellos weniger auffällig praktizierte starke Überschneidung der Gewölbe durch das übergeordnete Gliederungssystem der Kanzel zu verstehen, die dem Betrachter die gedankliche Erweiterung des Raumes ermöglicht. Aus diesem Grunde wurde auch auf die den Triumphbögen entstammenden Schmuckmotive verzichtet; nur deren quadratische Form der Kassettierung mit einbeschriebenen Rosetten wurde beibehalten. Das Vorhandensein von Gewölbekassetten spricht wiederum für eine Anregung durch die Maxentiusbasilika, da in den Tonnengewölben der Thermensäle keine Kassetten vorhanden waren.⁶²² Lavin⁶²³ möchte den architektonischen Aufbau der Szene auf das Vorbild eines römischen Terracottareliefs im Konservatorenpalast zurückführen und lehnt den Rückgriff auf ein existierendes antikes Gebäude ab. Das Terrakottarelief zeigt ebenfalls einen übergeordneten Aufbau mit Pilastern an den Seiten, die ein Gebälk tragen und innerhalb dessen zwei flache Bogen, welche an den Seiten auf Spiralsäulen, in

dem antiken Vorbild. Ferner ist eine ähnliche Komposition mit aus dem Boden vor einem Podest auftauchenden Halbfiguren in Donatellos Tondo der Aufnahme des Hl. Johannes in den Himmel in der Alten Sakristei von S. Lorenzo zu sehen.

⁶²² Weder auf den Veduten noch in situ lassen sich in den Tonnen der Caracalla- und Diokletiansthermen Kassetten feststellen. In manchen Veduten der Caracallathermen sind kleine Quadrätchen eingezeichnet, die jedoch nicht Kassetten darstellen, sondern die Verkleidung der Wölbungen mit Terrakottaziegeln. Kassettierungen innerhalb der Thermenarchitektur lassen sich ausschließlich für die Kalotten von Apsiden der die Thermenanlagen umgebenden Räume, nicht jedoch in den Feuchträumen der Thermen selbst nachweisen.

⁶²³ LAVIN, 1959, 25 und Abb. 12: „This, like most of Donatello’s settings, is notable rather as scenographic fantasy than as functional architecture. It too is based on a classical prototype, although, as might be expected, not an actual building.“

der Mitte auf einer glatten Säule mit Mittelring ruhen. Es ist zwar nicht unwahrscheinlich, dass Donatello auch solche Vorbilder gekannt hat, jedoch zeigt die Architekturszenerie des Reliefs im Konservatorenpalast keinerlei perspektivische Ansicht eines Innenraumes, im Gegenteil, es will den Prospekt durch ein Fenster nach draußen vermitteln. Eine Ableitung von Donatellos Hintergrundsarchitektur aus perspektivisch angelegten zeichnerischen Studien antiker Bauten erscheint nach den oben dargelegten Gründen zweifellos evident.

In der Forschungsliteratur zu Donatello wurde bisher die eingangs gestellte Frage nach dem Einfluss Albertis auf die Hintergrundsarchitekturen der angeführten Reliefs stark befürwortet. So wurde beispielsweise die enge Verbindung Donatellos zu Ideen Albertis im Zusammenhang mit den Proportionen der Figuren im Eselswunderrelief, welche mit Rat-schlägen aus Albertis frühester Schrift zur Kunsttheorie *DE PICTURA* (1435) übereinstimmen, dargelegt.⁶²⁴ Ferner sind in der oben aufgezeigten Verschmelzung von Triumphbogenmotiven mit Elementen aus der römischen Monumentalarchitektur Parallelen festzustellen, da Alberti später in seinen eigenen Bauentwürfen diese beiden Motive ebenfalls häufig kombinierte. Neben der bereits angesprochenen gleichartigen Übernahme der von zwei Säulen gestützten Abschränkungen von Seitenräumen ist beispielsweise im Untergeschoss der Vorhalle der Kirche S. Sebastiano in Mantua, für die Alberti 1460 einen Plan vorlegte,⁶²⁵ eine auffallende Ähnlichkeit zu Donatellos Hintergrundsarchitekturen festzustellen. Diese besteht in der Verwendung von drei gleichhohen Tonnengewölben, die auf Pfeilern mit vorgeblendeten Pilastern ruhen. Augenscheinlich gehen sie auf die gleichen Vorbilder zurück.⁶²⁶ Auch in S. Andrea in Mantua, deren Planung Alberti 1470 in Angriff nahm, ruft der Anblick der drei das Mittelschiff flankierenden Seitenkappellen im Inneren der Kirche die Erinnerung an Donatellos Reliefarchitekturen, besonders an das Paduaner Eselswunderrelief, wach. (Abb. 158 und 231) führten MOROLLI zu der Annahme, Donatello sei bei Konzeption seiner Reliefs mit Albertis Theorie des *Templum etruscum* (*DE RE AED.* VII, 4) vertraut gewesen.⁶²⁷ Nicht nur im schon erwähnten Aufgreifen der von Alberti mit der Bauform eines *Templum Etruscum* identifizierten Maxentiusbasilika und den antiken Thermensälen mache sich Donatellos Affinität zu den archi-

⁶²⁴ SEYMOUR, 1968, 200ff. So entspricht z.B. die Figur des Hl. Antonius Albertis Figureneinteilung in sechs Moduli. GRAYSON, 1972, 5-7 und 18-26, neigt eher zu einer Spätdatierung der Schrift *DE STATUA*, nach Albertis Rückkehr aus Florenz nach Rom im Jahre 1443. In diesem Falle wäre die Beeinflussung eher umgekehrt. Darüberhinaus weist KRAUTHEIMER, 1970, darauf hin, dass die in Albertis *DE STATUA* niedergelegten Proportionsvorschriften schon in Ghibertis *Paradiestür* nachzuweisen sind. Ghiberti selbst hatte einen kunsttheoretischen Traktat verfaßt und hatte auch eine Schrift über Architekturtheorie in Planung, die durch seinen Tod nicht zur Ausführung kam.

⁶²⁵ BORSI, 1980, 205-229 und Abb. 221; s. auch TAVERNOR, 1998, 127 und Abb. 107.

⁶²⁶ BORSI, 1980, Abb..

tekturtheoretischen Schriften Albertis bemerkbar, auch die Spiral- und antiken Triumphalsäulen fanden bei letzterem Aufmerksamkeit (DE RE AED. VII, 9,15 und VIII, 3, 8-14).⁶²⁸

Darüberhinaus praktizierte Donatello eine Methode, die Alberti als oberste Regel für Künstler empfahl: Die ausgemessene Zeichnung antiker Bauten als Studienmaterial für die eigene Kunst. Alberti berichtete in DE RE AEDIFICATORIA, dieses Verfahren selbst angewendet zu haben.⁶²⁹ Betrachtet man die Architekturveduten Donatellos genauer, so ist aus ihren mit den antiken Vorbildern ungefähr übereinstimmenden Proportionen ersichtlich, dass er zeichnerische Studien von römischer Architektur angefertigt haben muss. Vergleicht man in der Hintergrundsarchitektur des Padovaner Eselswunderreliefs die Proportion der lichten Weite zwischen den einzelnen Pfeilern mit der Höhe des Bogens, so stellt man ein Verhältnis von 1 : 1,285 fest. Bei der Maxentiusbasilika beträgt dieses Verhältnis ungefähr 1 : 1,13, bei dem Forzorialtar 1 : 1,44. In den Verhörszenen der Passionskanzel von S. Lorenzo lässt es sich nicht ermitteln, da der Betrachter über die Bodenfläche bewusst im Unklaren gelassen wird, um die perspektivisch unlogische „Versenkung“ der vordersten Repoussoirfiguren zu verdecken. Wenn Donatello auch nicht die Höhe der Maxentiusbasilika ausgemessen hat, so wird er ihr Verhältnis zur Breite zumindest abgeschätzt haben. Seine Vorlage übertrug er dann in den Proportionen einfacher Maßverhältnisse auf seine eigenen Reliefhintergründe.

Um die Frage zu beantworten, ob diese Vorgehensweise Donatellos auf Albertis Einfluss beruht, müssen die Möglichkeiten einer Kontaktaufnahme der beiden überprüft werden. Alberti war aufgrund der Verbannung seiner Familie aus der Heimatstadt Florenz in Oberitalien aufgewachsen, wo er in Padua eine Ausbildung in humanistischen Wissenschaften und kanonischem Recht absolvierte.⁶³⁰ Es ist nicht sicher, ob er nach Aufhebung des Banns gegen seine Familie 1428 nach Florenz zurückkehrte oder, was wahrscheinlicher ist, im Gefolge des Kardinals Albergati auf Reisen nördlich der Alpen unterwegs war. Erst 1432 ist er zum erstenmal im Rom nachweisbar, wo er auch - vermutlich ebenfalls zum erstenmal - Donatello kennengelernt haben könnte. Es deutet noch nichts darauf hin, dass Alberti sich zu diesem Zeitpunkt schon für antike Architektur interessierte; die von ihm verfassten Schriften behandeln naturwissenschaftliche oder humanistisch-moralische Themen. Offensichtlich war er noch nicht Experte auf antiquarischem Gebiet wie in späteren

⁶²⁷ MOROLLI, 1987, 117.

⁶²⁸ MOROLLI, 1987, 117. Der Autor vergleicht auch die Emporen im Hintergrund der Gerichtsszenen mit den von Alberti erwähnten erhöhten Portikusstraßen Jerusalems (DE RE AED. VIII, 6,2).

⁶²⁹ GÜNTHER, 1988, 23, führt die entsprechenden Zitate an.

⁶³⁰ Eine ausführliche Lebensbeschreibung Albertis im AKL, die als Grundlage für die folgenden Ausführungen diene.

Jahren; Tatsache ist, dass anlässlich der Kaiserkrönung Sigismunds im Mai 1433 der Kaufmann und Antiquar Ciriaco d'Ancona als führender Kenner römischer Monumente galt. Erst 1434, als Alberti den aus Rom nach Florenz geflüchteten Papst Eugen IV. begleitete, lernte Alberti die Florentiner Künstlerszene intensiver kennen und verfasste ein Jahr später seinen ersten kunsttheoretischen Traktat DE PICTURA.

Donatellos Antikenkenntnis stand zu diesem Zeitpunkt noch unter dem Einfluss einer Künstlerpersönlichkeit, zu der er schon in jungen Jahren engen Kontakt hatte: Filippo Brunelleschi.⁶³¹ In der Antonio Manetti zugeschriebenen, um 1480/85 verfassten Biographie Brunelleschis wird ein Romaufenthalt erwähnt, den die beiden nach dem Wettbewerb um die Auftragsvergabe der Türreliefs des Florentiner Baptisteriums (1402) unternahm. Tatsächlich existiert für beide Künstler in den Jahren 1403-4 eine Dokumentenlücke.⁶³² Dort soll Brunelleschi nach Manettis Aussage grobskizzierte Zeichnungen antiker Bauten nach einem geheimen Messsystem angefertigt haben. Das Frühwerk Donatellos lässt eine Kenntnis antiker, höchstwahrscheinlich auch in Rom besichtigter Kunst erkennen, doch scheint er sich zunächst auf die antike Skulptur zu konzentrieren.⁶³³ Manetti bemerkt etwas abschätzig, dass Donatello zwar bezüglich Skulptur mit Brunelleschi einer Meinung gewesen sei, für die Architektur jedoch kein Auge gehabt habe und es ihm Schwierigkeiten bereitete, mit Brunelleschi zusammen die Bauten Roms zu vermessen und zu zeichnen.⁶³⁴ Manettis Beschreibung der Vorgehensweise Brunelleschis ist auffällig stark an Albertis Architekturtraktat orientiert und wurde deshalb in der Forschung häufig als literarischer Topos hingestellt.⁶³⁵ Es ist jedoch nicht von der Hand zu weisen, dass Brunelleschi in den Entwürfen seiner frühen Bauten (z.B. der Alten Sakristei von S. Lorenzo, 1428 datiert) sich deutlich auf römische Architektur bezieht.⁶³⁶ Darüberhinaus fallen in die 1420er Jahre seine perspektivischen

⁶³¹ ROSENAUER, 1993, 9; BECK, 1980, 111-34.

⁶³² POESCHKE, 1990, 86; HORSTER, 1973, 30.

⁶³³ ROSENAUER, 1993, 9; u.a..

⁶³⁴ zit. in: GÜNTHER, 1988, 19, Anm. 60: „... e Donatello senza mai aprire gli occhi alla architettura; e Filippo ... veggendo a ogni ora più le sua difficoltà, quantunque insieme e' levassono grossamente in disegno quasi tutti gli edifici di Roma, ... colle misure delle larghezze ed altezze secondo che potevano, E in molti luoghi facevano cavare per vedere e riscontri de' membri degli edifici e le loro qualità ... e così, dove e' potevano congetturare, l' altezze, così da basa a basa per altezza, come da' fondamenti e riseghe e tetti degli edifici, e ponevano in su stricie di pergamene che si lievano per riquadrare le carte, con numero d'abaco e caratte(re) che Filippo intendeva per se medesimo. ... „

⁶³⁵ s. hierzu die Bemerkungen von GÜNTHER, 1988, 18-22.

⁶³⁶ HORSTER, 1973, 32-39. Schon die Idee, die Florentiner Domkuppel ohne freitragendes Gerüst zu bauen, kann Brunelleschi nur aus den Studien antiker Bau- und Mauertechnik entwickelt haben (LEPIK, 1995, 14).

Studien, welche in diesem Jahrzehnt Reflexe in der Florentiner Malerei zeigen.⁶³⁷ Dieser Einfluss ist auch bei Donatello wirksam: In seinem frühesten bekannten Relief, dem Sockelrelief der Georgsstatue für Or San Michele in Florenz (um 1417), ist die nach empirischer Beobachtung perspektivisch angelegte Architekturkulisse zwar noch eher von Ghiberti abhängig,⁶³⁸ doch schon im für den Sieneser Taufbrunnen gefertigten Relief des Herodesgastmahls (1423-25) hat sich der Architekturbhintergrund in wesentlich antikischer wirkende Formen gewandelt, und in diesem ist auch die erste konsequente Anwendung der Zentralperspektive zu erkennen.⁶³⁹ Diesem sind vermutlich die um 1420 zu datierenden perspektivischen Studien Brunelleschis vom Florentiner Baptisterium und der Piazza della Signoria vorausgegangen, die von Manetti detailliert beschrieben wurden.⁶⁴⁰ Die Zusammenarbeit Donatellos mit Brunelleschi und Nanno di Banco an einem Modell für die Florentiner Domkuppel, wofür die Künstler in den Jahren 1419 bis 1420 Zahlungen erhielten,⁶⁴¹ zeigt nicht nur den engen Kontakt der beiden Künstler, sondern auch eine gewisse Erfahrung Donatellos mit Architektur. Brunelleschis Einfluss ist ebenfalls in Werken Massaccios spürbar, dessen möglicherweise um 1429 entstandenes Trinitätsfresko in S. Maria Novella in Florenz seine deutliche Affinität zu Brunelleschi auch dadurch manifestiert, dass es weitgehend getreu die Bauformen seiner Barbadori-Kapelle reproduziert.⁶⁴² Das von Brunelleschi in letzterer eingeführte Schmuckelement der Muschelrosette in den Arkadenzwickeln taucht sowohl im Brancaccimonument in S. Angelo a Nilo in Neapel, einer Gemeinschaftsarbeit von Donatello und Michelozzo aus der Zeit 1426-1433,⁶⁴³ als auch in Donatellos Salomerelief in Lille, um 1433/1434, auf.⁶⁴⁴ In Donatellos Eselswunderrelief in Padua befindet sich analog zu Massaccios Trinitätsfresko der Fluchtpunkt ebenfalls im Zentrum auf Höhe des Bodenniveaus der

⁶³⁷ EDGERTON, 1975, 124-152.

⁶³⁸ ROSENAUER, 1993, Abb. auf S. 23. Rosenauer schreibt diesem epochale Bedeutung für die europäischen Architektur zu, da es perspektivisch Anlagen enthalte, die vor der empirischen Perspektive der van Eycks und Brunelleschis von Manetti überlieferten perspektivischen Studientafeln datieren. M.E. geht die perspektivische Konstruktion der Hintergrundkulisse nicht wesentlich über die schon im Trecento in Bildern vorhandenen Teilarchitekturen hinaus, die auf einen Punkt rekonstruiert sind, das Bild aber keinen einheitlichen Fluchtpunkt besitzt (s. auch Edgerton 1965, 105).

⁶³⁹ POESCHKE, 1990, 99; ROSENAUER, 1993, 100, nennt als Jahr der Fertigstellung des Gusses 1425; 1427 wurde es erst geliefert.

⁶⁴⁰ EDGERTON, 1975, 124-152.

⁶⁴¹ ROSENAUER, 1993, 9. Auch die 1422 fertiggestellte Nische für die Statue des Hl. Ludwig an Or' San Michele spricht für Donatellos Architekturinteresse (a.O., 42-47).

⁶⁴² SAALMAN, 1993, 84, Abb. 5 und 89, Abb. 38-42. In der Barbadorikapelle befindet sich anstelle des Tonnengewölbes eine Pendentifkuppel. Zur Datierung des Trinitätsfreskos vgl. HUBER, 1990, 81-87.

⁶⁴³ Vgl. POESCHKE, 1990, 212-222, Nr. 155-155.

⁶⁴⁴ POESCHKE, 1990, 105, Nr. 81.

Szene⁶⁴⁵ und bezieht auf diese Weise den tieferliegenden Standpunkt des Betrachters in die Komposition ein. Diese vielfältigen Verflechtungen sprechen für eigenständige Kenntnisse antiker Architektur und das Anlegen von zeichnerischen Studien römischer Bauten durch Donatello, die nicht auf Albertis Einfluss beruhen.

Möglicherweise erhielt Donatello durch die architekturtheoretischen Studien Albertis zwar einen weiteren starken Impuls, seine zeichnerischen Studien antiker Architektur in seinen Werken einzusetzen. Jedoch ist Donatellos Eigeninteresse an antiker Architektur schon zu einem Zeitpunkt festzustellen, als Albertis Kennerschaft auf diesem Gebiet noch nicht fassbar ist.

Es ist nicht genau bekannt, wann Alberti begann, sich mit antiker Architektur auseinanderzusetzen. Sein Interesse für Kartographie zeigt sich im Entwurf für einen Stadtplan des antiken Rom, genannt „DESCRIPTIO URBIS ROMAE“, der in der älteren Forschung in das Jahr nach seiner Ankunft in Rom (1432) angesetzt wurde, ⁶⁴⁶ neuerdings eher in die Zeit nach 1443 datiert wird.⁶⁴⁷ 1434, als Alberti im Gefolge von Papst Eugen IV. in Florenz weilte, wandte er sich zunächst der theoretischen Aufarbeitung der Malerei in DE PICTURA, 1435 datiert, zu. Der Traktat zeigt die Ergebnisse des intensiven Austausches mit den ebenfalls humanistisch interessierten Florentiner Künstlern. Alberti sammelte offenbar die aus der Werkstatttradition stammenden Erkenntnisse und erweiterte sie durch seine aus dem Studium der antiken Literatur gewonnenen Einsichten. Es ist in vieler Hinsicht zu beobachten, dass zahlreiche Neuerungen in der Kunst nicht von Albertis Schriften ausgingen, sondern Alberti umgekehrt von den Künstlern profitierte: Wie bereits erwähnt wurden die Erkenntnisse auf dem Gebiet der Zentralperspektive, welche von mehreren Autoren (Filarete, Vasari, Manetti) übereinstimmend Brunelleschi zugeschrieben werden, spätestens um 1425 in Donatellos Herodesrelief des Sieneser Taufbrunnens angewandt.⁶⁴⁸

⁶⁴⁵ EDGERTON, 1975, Abb II-1.

⁶⁴⁶ BORSI, 1980², 376.

⁶⁴⁷ AKL, II, 1992, 85 (LORENZ, Hellmuth).

⁶⁴⁸ EDGERTON, 1965, 82-97. Nach Vasari habe Brunelleschi seinerseits mit dem Mathematiker Paolo dal Pozzo Toscanelli (1397-1482) nach dessen Rückkehr nach Florenz (1424) zusammengearbeitet, welcher ebenfalls ein Perspektivetraktat entwarf. Brunelleschi war nach EDGERTON, 1975, 25-27, der erste Künstler und Wissenschaftler seit der Antike, der die geometrischen und optischen Prinzipien erfaßte. Die von Alberti aufgestellte Regel von der Isokephalie der Bildfiguren mit der Horizontlinie wird in Donatellos Herodesrelief für Siena und Massaccios Trinitätsfresko antizipiert. Die Proportionen von Figuren auf Grundlage eines Moduls, welches auch als Maßstab für den sie umgebenden Bildraum angewendet wird, findet sich schon im Geißelungsrelief von Ghibertis erster Tür des Florentiner Baptisteriums um 1415; weiterhin in deutlich faßbarer Ausprägung in der Paradiestür bei der Figur des Samson, 1440er Jahre, wo ein Kopfmodul der Höhe des Säulenkapitells im Hintergrund entspricht (SEYMOUR, 1968, 197). Ghiberti beschäftigte sich offenbar schon im Jahre 1430 - vor Publikation von

Alberti systematisierte diese Studien und verfasste klare Regeln für den praktischen Gebrauch. Zur besseren Verständlichkeit für die Künstler übersetzte er sein Malereitraktat ins Italienische und widmete es in seiner 1436 verfassten Vorrede Brunelleschi, dessen kurz vorher fertiggestellte Domkuppel ihn stark beeindruckte. Im selben Jahr verließ Alberti mit der Kurie Florenz und weilte zunächst in Bologna, dann von 1438-1439 in Ferrara wegen des Konzils, kehrte jedoch 1439 im Rahmen des Unionskonzils wieder nach Florenz zurück und blieb bis 1442, als er von Lionello d'Este nach Ferrara eingeladen wurde.⁶⁴⁹ In diesem Zeitraum könnte nochmals ein intensiver Austausch besonders mit Donatello stattgefunden haben, wobei es wiederum den Anschein hat, dass bestimmte Motive der Antikenrezeption in Albertis eigenen architektonischen Werken in der Folgezeit von Donatello antizipiert wurden. Beispielsweise ist das von Alberti am Palazzo Rucellai eingesetzte Pilasterkannelurenkapitell schon in der Hintergrundsarchitektur von Donatellos Herodesgastmahl für den Sieneser Taufbrunnen aus der Zeit um 1425 vorgebildet.⁶⁵⁰ Albertis profunde Kennerschaft römisch- antiker Architektur setzte vielleicht erst zwischen 1443 - nach seiner zweiten Rückkehr nach Rom - und 1445 ein.⁶⁵¹ Etwa gleichzeitig ist im architektonischen Stil von Donatellos Relieffhintergründen seiner Paduaner Zeit (ab 1443) ein verstärkter, an spezifisch römischen Monumenten orientierter Antiquarismus festzustellen.⁶⁵² Diese intensive Orientierung an der Antike scheint zum Teil ein Kriterium gewesen zu sein, das zum Bruch zwischen Donatello und Brunelleschi führte, da letzterem - wie Manetti beschreibt – Donatellos Ausschmückung der Alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz nicht gefiel.⁶⁵³ Daraus einen feindlichen Gegensatz von Brunelleschi und Alberti, wie MOROLLI⁶⁵⁴ postuliert, zu stilisieren,

Albertis DE PICTURA - mit Studien wissenschaftlicher Literatur zu optischen, perspektivischen und kunsttheoretischen Problemen (BERGDOLDT, 1988, XXX-XXXI).

⁶⁴⁹ BORSI, 1980², 376. Nach EDGERTON, 1975, 51, zeigt sich deutlich Albertis Einfluß auf die beiden Hofmaler Lionellos, Jacopo Bellini und Pisanello, deren Zeichnungen der 1440er Jahre (Paris, Louvre) die Verwendung von Albertis Verfahren der Zentralperspektivkonstruktion (Festlegung der Transversalen mit Hilfe eines seitlichen Punktes) zeigen.

⁶⁵⁰ BURNS, I, 1980, 114, Abb. 7 und 8. Als weiteres Beispiel wären die ornamentierten Kelchvoluten der Kapitelle in Donatellos Relief der Drei Frauen am Grabe der Auferstehungskanzel in S. Lorenzo/ Florenz, um 1461-1466, zu nennen (vgl. POESCHKE, 1990, Abb. 150 und 151), die ähnlich in Albertis Fassade von S. Andrea in Mantua, ab 1472, wiederkehren (vgl. SYNDIKUS, 1996, Abb. 153 und 154) sowie die dort vorhandenen Eckmasken, die in Donatellos Cavalcantitabernakel, um 1435, vorgebildet sind (SYNDIKUS, 1996, Abb. 157).

⁶⁵¹ BRUSCHI, 1992, 14.

⁶⁵² MOROLLI, 1987, 67-95. Morolli sieht m.E. die Abwendung vom Vorbild Brunelleschis etwas überspitzt, da auch im Paduaner Eselswunderrelief sehr wohl an die Alte Sakristei oder Pazzikapelle erinnernde Motive zu finden sind.

⁶⁵³ MOROLLI, 1986, 53-54 und Anm. 43.

⁶⁵⁴ BURNS, 1980, 111.

obwohl die beiden in wohlwollendem Kontakt standen, wäre sicher übertrieben. Brunelleschis Vorliebe für schlichte Wände in Weiß und Grau, klassisch-einfache Säulenkapitelle und zurückhaltenden Einsatz von antikisierender Bauornamentik an Gurtbögen und Friesen macht schon evident, dass das Zupflastern von Wänden mit verschwenderischem, polychromem Zierrat, und sei er antikischer Prägung, sowie allzu kapriziöse antikisierende Kapitellformen einfach nicht seinem Geschmack entsprachen. Dies hat nichts mit mangelnder Kenntnis antiker Architektur oder nicht vorhandenen Studien römischer Bauwerke von Seiten Brunelleschis, sondern mit einer bewussten Auswahl bestimmter kreativer Möglichkeiten zu tun. Darüberhinaus weist die Forschung zurecht auf den „römischen Spätstil“ Brunelleschis in den 1430er Jahren hin,⁶⁵⁵ als dieser das Vorbild römischer Baukunst deutlicher sichtbar, aber anders als bei seinen Zeitgenossen aufgriff.

Es ist nicht nachzuweisen, ob die der Maxentiusbasilika ähnlichen Architekturkulissen Donatellos im Zusammenhang mit der Ausbildung von Albertis Theorie des *Templum Etruscum* stehen, und es ist vielleicht übertrieben, von Donatellos „Albertianitas“ (MOROLLI)⁶⁵⁶ zu sprechen, da Alberti von den Florentiner Künstlern mindestens genauso viel profitierte, wie die Architekten und Architekturtheoretiker der zweiten Quattrocentohälfte von ihm. Alberti bemerkte signifikanterweise in *DE PICTURA*, dass die Architekten vermutlich von den Malern die Gestaltung von Architraven, Basen und Kapitellen übernommen hätten (vielleicht aufgrund der von Vitruv geschilderten Episode des Malers Kallimachos, der das korinthische Kapitell „erfand“). Er zeichnete somit den Werdegang seiner eigenen theoretischen Studien - von der Malerei ausgehend zur Architektur gefunden zu haben - selbst vor.⁶⁵⁷ Donatellos Reliefhintergründe zeigen die Verwendung möglicherweise vermessener Bauaufnahmen antiker Monumente als Arbeitsmaterial, wie sie Alberti später in *DE RE AEDIFICATORIA* dann für den Architektenberuf vorschreibt und die Anwendung dieser Methode für sich selbst berichtet.⁶⁵⁸ Am Anfang dieser „Romanitas“ innerhalb der Florentiner Frührenaissance stand das Streben nach visuellem Erfassen und möglichst wirklichkeitsgetreuer Dokumentation antiker Architektur, was mit

⁶⁵⁵ HEYDENREICH, 1931, 268-285.

⁶⁵⁶ MOROLLI, 1989, bes. 48-52; MOROLLI, 1986, 37-66, bes. 52-57.

⁶⁵⁷ BRUSCHI, 1986, 15, Anm. 7.

⁶⁵⁸ In der Kunstliteratur des Cinquecento (Gauricus, 1505; Vasari, 2. ed. der *VITE*) wird die Wichtigkeit des Zeichnens für Donatello ebenfalls betont vgl. POESCHKE, 1990, 20-30. Schon Ghiberti stellt in seinen *COMMENTARI* das Zeichnen als Fundament von Skulptur und Malerei dar, so dass dies nicht aus der Luft gegriffen scheint. Bis heute ist keine originale Zeichnung Donatellos auf uns gekommen. Eine ihm zugeschriebene Zeichnung in Rennes wurde zuletzt von POESCHKE mit guten Gründen wieder abgeschrieben.

dem Suchen nach der richtigen perspektivischen Konstruktion des Raumes einhergeht. Erst nachdem dies gelungen war, konnten auch Künstlerkreise, die nicht täglich die römischen Monumente vor Augen hatten, diese so getreu in ihren eigenen Kreationen nutzen, wie dies in den 1420er/1430er Jahren im Brunelleschi-Donatellokreis nachweisbar ist. Zumindest hinterließ Donatellos Aufenthalt in Oberitalien bezüglich der Darstellung antiker Monumente in den Bildenden Künsten dort auffällige Spuren: Dies zeigt u.a. eine Giovanni Bellini zugeschriebene Zeichnung in den Uffizien, die durch das Aufgreifen zahlreicher Motive aus dem Forzorialtar ihre Affinität zum Musterschatz Donatellos beweist.⁶⁵⁹

Es zeugt von Donatellos Genialität, dass er dieses Zeichnungsmaterial jeweils den Gegebenheiten seiner verschiedenen Reliefs in unterschiedlichen perspektivischen Ansichten überzeugend anzupassen wusste. Dies wird besonders in der Hintergrundarchitektur der Gerichtsreliefs der Passionskanzeln von S. Lorenzo, wo die Ableitung von einer Zeichnung des antiken Vorbildes offensichtlich ist, aber in Auswahl des Ausschnittes von zwei Bögen und ihre perspektivische Konstruktion den Erfordernissen der Thematik abgewandelt wurde. Alberti selbst hat das Vorbild der Maxentiusbasilika und seines Templum Etruscum einige Zeit **nach** Donatellos Reliefs in Architektur umgesetzt, worauf weiter unten noch näher eingegangen wird.⁶⁶⁰ Die Erneuerung der Florentiner Frührenaissancearchitektur unter Zuhilfenahme römisch-antiker Elemente hat folglich nichts mit Albertis Architekturtheorien, sondern mit dem direkten Studium antiker Monumente in der ewigen Stadt und ihrer zeichnerischen Dokumentation zu tun.

Wie diese Arbeit zeigt, ist es entgegen JANSONS Meinung mit Hilfe detaillierter Studien durchaus möglich, spezielle antike Monumente als Quellen Donatellos auszumachen.⁶⁶¹ Sie werden jedoch so geschickt kombiniert, verfremdet und dem Eigenstil Donatellos eingepasst, dass dem gebildeten Betrachter die Assoziation von aus der Antike Bekanntem erscheint, ohne dass er vielleicht auf Anhieb ihre Herkunft zu nennen weiß. In dieser Verfahrensweise gleicht er Alberti, der die Antike als Inspirationsquelle für

⁶⁵⁹ RADCLIFFE, 1989, 205, Abb. 10. Der Autor sieht jedoch Donatellos Architekturdarstellungen von den Zeichnungen Jacopo Bellinis (Skizzenbuch im Louvre, vgl. BORSI, 1980, 303, Abb. 416) beeinflusst. M.E. ist dieser Einfluß im Forzorialtar nicht zu verifizieren, dessen Schöpfer unmittelbar von antiken Vorbildern ausgeht. Ich sehe eher einen direkten Einfluß von Jacopo auf Giovanni Bellinis Zeichnung, wobei letzterer Motive aus der Kenntnis des Forzorialtars bzw. Studien zu diesem einfließen ließ.

⁶⁶⁰ BORSI, 1980, 205-229. Das gleiche Motiv der Frontgliederung ist ebenfalls im Obergeschoss der Vorhalle von S. Marco in Rom, 1466/71, zu sehen, bei dessen Entwurf eine beratende Funktion Albertis vermutet wird. URBAN, 1961/62, 150-151.

⁶⁶¹ JANSON, 1968, 89, urteilt über den generellen Antikenrezeptioncharakter Donatellos: *Looking back upon the instances of classical borrowing in Donatello discussed so far, we are struck by the fact that they are all of the sort which makes it impossible for us to identify specific monuments as Donatello's*

eigenständige Kreationen empfiehlt. Gerade die Durchdringung von Triumphbogen- und Monumentalarchitektur nach dem Vorbild der Maxentiusbasilika war ein beiden Künstlern gemeinsames Motiv, das den geistigen Austausch dieser wichtigen Promotoren der Kunst der Frührenaissance deutlich macht.

VI.3.2 Michelozzo di Bartolomeo?

Als weiteres Werk der Florentiner Frührenaissance zeigt das Tabernakel der Cappella del Crocefisso im Langhaus vor dem Presbyterium von S. Miniato al Monte in Florenz eine deutliche Rezeption von Bauformen der Maxentiusbasilika.⁶⁶² (Abb. 164) Vier freistehende, auf einem Stufenbau errichtete Stützen tragen an den beiden Flanken ein Gebälk, auf welchem ein ebenfalls freistehendes, mit Majolikaornamenten geschmücktes Tonnengewölbe ruht. Nur die Rückseite des Tabernakels ist mit einer Marmorschranke und oberhalb letzterer mit Bildtafeln geschlossen. Die rückwärtigen Tabernakelstützen wurden in Form kannelierter Pfeiler gestaltet, vorne befinden sich unkannelierte Säulen. Alle vier Kapitelle sind unterschiedlich geschmückt: Das rückwärtige Pilasterkapitell der linken Seite besitzt die Form eines Kelchblattkapitells mit Rankenwerk in der Mitte, während das Pendant auf der rechten Seite als korinthisches Normalkapitell mit zwei Akanthusblattreihen ausgestattet ist. Rechts vorne befindet sich ein üppiges komposites Kapitell, auf der Gegenseite ein Pfeifenkapitell. Der Fries des Gebälks ist mit den in Marmorintarsien gearbeiteten Mediciimpresen, drei durch einen Brillantring gesteckte Federn, die durch Bänder mit der Aufschrift „*SEMPER*“ verbunden sind, geschmückt.⁶⁶³ Dieses Ringmotiv nimmt ebenfalls das den Tabernakel umfassende Eisengitter auf. Den Architrav an der Stirnseite des Tonnengewölbes ziert eine mit Bändern umwickelte Eichenblattgirlande. Die Soffitten sind zwischen Rotellen mit verschiedenen Ornamenten wie Flechtband, Muschelmotiven und Palmwedel versehen. Seitlich dieses Stirnbogens sitzt auf dem Gebälk jeweils ein Volutenbündel mit einem Schmuck, der vielleicht eher als Anspielung auf die Wappenkugeln der Medici denn als Blütenmuster interpretiert werden soll.

Das Innere des Tonnengewölbes enthält eine aus Majolika gefertigte Kassettendecke mit weißen Stegen auf blauem Grund. (Abb. 165) In ihren Formen wechseln große

sources.

⁶⁶² GUERRERI/BERTI/LEONARDI, 1988, 189, Abb. 1-6. FERRARA/QUINTERIO, 1984, 243-45; CAPLOW, 1977, I, 444-450; MORISANI, 1951, 65-66; GOSEBRUCH, 1958, 145-49. POPE-HENNESSY, 1980, 239, Nr. 11.

⁶⁶³ Dieselben Impresen befinden sich auch in der von Piero de' Medici gestifteten Kapelle mit dem Tabernakel in der SS. Annunziata in Florenz, wo sie an den seitlichen Pilastern zwischen Chor und Taber-

Oktagonen mit kleinen Quadraten in den Zwischenräumen ab. Innerhalb der ersteren sind Blütenrosetten enthalten, von denen gemalte goldene Strahlen ausgehen, während sich im Inneren der Quadräthen kleine goldene Sterne befinden, die möglicherweise als Allusion auf himmlische Lichtsymbolik zu verstehen sind. Die obersten Stege der Kassetten sind an den Eckpunkten durch vergoldete Rosetten betont, zwischen denen sich zwei gegenständig angeordnete Palmwedel befinden. (Abb. 166) Die Kymata der jeweils zweifach eingetieften Kassettenstufen sind bei Oktagonen und Quadraten gleichartig gebildet: Die obere Abtreppung enthält einen Eierstab, die innere einen Fries aus Blattmotiven. Das Äußere des Tonnengewölbes ist mit Majolikaapplikationen in Form von Dachziegeln geschmückt. Auf dem Dachfirst befinden sich vorne und hinten zwei von Maso di Bartolommeo geschaffene Bronzeadler mit Stoffballen in den Klauen, dem Wappen der Arte di Calimala, welche für die Ausstattung von S. Miniato al Monte zuständig war.⁶⁶⁴ Auf der Rückseite erscheint im Giebelfeld ein Marmorrelief mit einem Adler, der den Ring, das Impresemotiv der Medici, in der rechten Krallen hält. Besondere Pracht verlieh dem Werk auch die Polychromie und teilweise Vergoldung. Die Form des Tonnengewölbes des Tabernakels wiederholt die Form der Arkaden in der Kirche, und auch die Polychromie grün-weißer Einlegearbeiten passt sich dem Ambiente an.⁶⁶⁵

Obwohl zu diesem Monument zahlreiche Dokumente existieren, fehlen genaue archivalische Angaben über den Entwerfenden und die daran beteiligten ausführenden Bildhauer. Im Jahre 1447 erlaubte die Calimala einem ungenannten Florentiner, den Tabernakel zur Aufnahme des wundertätigen Kreuzes des heiligen Giovanni Gualberto, Gründer des Vallombrosenerordens, zu stiften unter der Maßgabe, dass nur das Wappen der Arte daran erscheinen darf.⁶⁶⁶ Im Jahr darauf wird dem nun namentlich erwähnten Piero de'Medici gestattet, sein eigenes Wappen anzubringen, wenn dem der Arte die prominentere Stelle zukomme.⁶⁶⁷ Seit Vasari gilt Michelozzo di Bartolomeo, zu diesem

nakel eingemeißelt sind.

⁶⁶⁴ Für die beiden Adler sind Zahlungen vom 28. Jan. bis 22. April 1449 an Maso di Bartolommeo verzeichnet.

⁶⁶⁵ CAPLOW 1977, 447.

⁶⁶⁶ POPE-HENNESSY, 1980, 239: Das Kruzifix wird 1466 im Ziborium installiert und 1671 nach S. Trinità transferiert.

⁶⁶⁷ Dies überliefern die Handnotizen des Senators Carlo Strozzi nach den Dokumenten der Arte (ASF, Stroziane II, Fatti e memorie dell'Arte dei Mercanti detta di Calimala, LI. I. c.40) zit. bei POPE-HENNESSY, 1980, 239: Dok. vom 27. Juni 1447: „*Altare del Crocefisso possa essere ornato da un cittadino grande che si offerirà fare un tabernacolo di grande apparenza e spesa; e questo se li concede che non vi possa mettere altra arme che quella dell'Arte.*“ Dok. vom 10. Juni 1448: „*Piero di Cosimo dei Medici nell'ornamento di marmo che fa alla capella del Crocefisso possa farvi scolpire la sua arme, purchè nel luogo più conveniente vi metta quella dell' Arte, non ostante che altra volta fosse stato deliberato il contrario.*“ (FERRARA u.a., 1984, 311). Eine indirekte Notiz vom Kauf von

Zeitpunkt hauptsächlichlicher Architekt der Medici, als Schöpfer der Tabernakels.⁶⁶⁸ Gewöhnlich wird in der Forschung ausschließlich der Entwurf Michelozzo aufgrund zahlreicher motivischer Übereinstimmungen mit seinem Oeuvre zugeschrieben, die Ausführung scheint jedoch einer anderen Werkstatt überlassen worden zu sein. Die Gestaltung der vier unterschiedlichen Kapitelle ist nur zum Teil mit bekannten Arbeiten Michelozzos vergleichbar: Das korinthische Pilasterkapitell hinten rechts besitzt Ähnlichkeit mit denen in S. Marco (Sakristei) und der Kapelle des Medicipalastes, während das Kompositkapitell der rechten vorderen Säule mit Kapitellen der ihm zugeschriebenen Kreuzgänge von S. Croce und der SS. Annunziata übereinstimmt.⁶⁶⁹ GOSEBRUCH⁶⁷⁰ weist auf die an allen vier Kapitellen zu beobachtende, nahezu perfekte Imitation antiker, in Rom vorhandener Vorbilder hin und erklärt die Stildifferenz zu gesicherten Werken Michelozzos damit, dass bewusst „*intendierte Reproduktionen antiker Vorbilder*“ als eine Art Zurschaustellung der „*varietà*“ aller vier damals bekannten antiken Kapitelltypen erstrebt wurden. Er vermutet - m.E. zu Unrecht - in dem Ausführenden denselben Steinmetzen, der die Innendekoration des Tempio Malatestiano in Rimini anfertigte.⁶⁷¹ CAPLOW⁶⁷² hingegen schreibt die Ausführung des Tabernakels Bernardo Rossellino zu, für den Steinmetzarbeiten im Kloster von S. Miniato im gleichen Zeitraum dokumentiert sind; Michelozzo habe ihm seine Entwürfe in Form von Zeichnungen

Glocken am 26. Juli 1452 für den „altare del crocefisso“ zeigt, dass dieser spätestens zu diesem Zeitpunkt fertiggestellt war. (ASF Conventi Soppressi 168, f.z.161 „Libro Debitori e Creditori“, c.125.)

⁶⁶⁸ FERRARA u.a., 1984, 310, Anm. 2 u. 3. In der 1. Edition der Vita von 1550 wird noch Cosimo il Vecchio als Auftraggeber erwähnt, welcher Michelozzo häufig als Architekt heranzog. In 2. Edition von 1568 wird dann richtigerweise Piero di Cosimo genannt. Michelozzo begann 1444-46 im Dienste Pieros mit dem Palazzo Medici.

⁶⁶⁹ Das Kompositkapitell mit kanneliertem Hals nimmt das Vorbild eines Kapitelles im Hof des Thermenmuseums auf, jedoch sind -wie in den Kapitellen Michelozzos an den Fenstern des Palazzo Medici und im zweiten Kreuzgang in S. Croce- die Voluten abwärts geschlagen. (GOSEBRUCH, 1958, 146 und Abb. 108) Das Kelchvolutenkapitell mit tiefliegendem Eierstab im sog. „formzerlegten Typus“ hält den unmittelbaren Vergleich mit einem antiken Kapitell im Lateranmuseum stand (GOSEBRUCH, 1958, 73, Abb. 33). Dieser Typus wurde auch von Alberti/Rossellino an der Fassade des Palazzo Rucellai in Florenz und im Tempio Malatestiano in Rimini verwendet. Dem Tabernakelkapitell in S. Miniato sehr ähnlich kommt ein im Codex Escorialensis auf f. 22^v kopiertes Kapitell (SYNDIKUS, 1996, Abb. 138; s. auch EGGER, 1906, 85). Die von Sangallo in Bib. Vaticana, Cod. Barb. 4424 f. 9 und 10v gezeichneten Kapitelle sind denen Michelozzos nicht so ähnlich wie die des Codex Escorialensis.

⁶⁷⁰ GOSEBRUCH, 1958, 147. Er weist auch darauf hin, dass zuerst Alberti das antike Kompositkapitell im Arco di Cavallo in Ferrara, 1440er Jahre, exakt kopierte und postuliert eine mögliche Einflußnahme auf Michelozzo. Hierfür würde auch das Auftauchen des Kelchvolutenkapitells im sog. „formzerlegten Typus“ sprechen, das in der Antike u.a am Hadriansmaussoleum vorkam (vgl. GÜNTHER, 1988, 72, Anm. 37-39).

⁶⁷¹ GOSEBRUCH, 1958, 146, vermutet in dem Ausführenden denselben Steinmetzen, der die Innendekoration des Tempio Malatestiano in Rimini anfertigte. Doch sind die Unterschiede in der Ausführung dafür zu groß, s. auch SYNDIKUS, 1996, 86.

⁶⁷² CAPLOW, 1977, 449-450.

vorgelegt. In der Tat sind sehr viele Motive des Tabernakels beiden Künstlern gemeinsam zueigen, so dass die Urheberschaft nicht mit letzter Sicherheit zu klären ist.⁶⁷³ Verwandte Formen wie die innerhalb von Grottesken eingemeißelten Mediciimpresen oder ein mit dem gleichen Motiv gestaltetes Einfassungsgitter tauchen in der ebenfalls von Piero de Medici gestifteten, etwa gleichzeitigen Tabernakelkapelle in der SS. Annunziata auf, deren Entwurf Michelozzo zugeschrieben wird.⁶⁷⁴ Die Mediciimpresen sind gleichfalls im Gebäck des um 1450 vermutlich nach dem Entwurf Albertis von Bernardo Rossellino begonnenen Palazzo Rucellai⁶⁷⁵ sowie an der ebenfalls von Alberti entworfenen, nach 1457 begonnenen und 1470 fertiggestellten Fassade von S. Maria Novella in Florenz⁶⁷⁶ vorhanden. Ferner kehrt ein ähnliches Kapitell des „formzerlegten Typus“, wie am Kreuztabernakel mit wenigen Abweichungen im piano nobile des Palazzo Rucellai wieder.⁶⁷⁷

Die architektonische Form des Tabernakels verbindet Elemente neuester antikerisierender Quattrocentoarchitektur mit weiteren, offensichtlich bewusst ausgewählten Zitaten antiker Vorbilder. Die Anordnung von einem auf Stützen ruhenden Tonnengewölbe besitzt ihre Parallelen zunächst im monumentalen Wandnischengrab der Frührenaissance, das in dem von Bernardo Rossellino geschaffenen Grab Leonardo Brunis († 1444) seine klassische Prägung fand.⁶⁷⁸ (Abb. 195) Diesem ähnlich besitzt das Tabernakel in S. Miniato ebenfalls eine Blattgirlande auf der Bogenstirnseite.⁶⁷⁹ Weiterhin wirkt in den

⁶⁷³ So ist auch schon bezüglich des zweiten Kreuzganges von S. Croce eine Zuschreibung sowohl an Michelozzo, als auch an Bernardo Rossellino erwogen worden. GOSEBRUCH, 1958, 151 und Anm. 124.

⁶⁷⁴ FERRARA, u.a., 1984, 231-234: Vasari und eine Chronik des Cinquento berichten vom Entwurf der Kapelle durch Michelozzo und der Ausführung durch den Steinmetzen Pagno di Lapo, welcher ab 1448 bis Juli 1449 im Palazzo Medici beschäftigt war. Auf Michelozzos Vermittlung hin wurde auch 1448-49 der Marmor dafür geliefert. Im Mai 1451 sind Rechnungen zu Lasten Piero de'Medicis überliefert. Die Inschrift nennt als Datum 1448, was nach unserer Zeitrechnung 15.3.1449 bedeutet. An Weihnachten 1452 fand die Weihe der Kapelle statt (s. auch LIEBENWEIN, in: BEYER/BOUCHER, 1993, 253-256, welcher das Jahr 1449 als Beginn der Arbeiten am Marmortabernakel annimmt und die Fertigstellung im Jahr der Weihe, 1452).

⁶⁷⁵ BORSI, 1980, Abb. 59-60; Abb. 49. Zur Datierung des Palazzo Rucellai um 1450 s. SYNDIKUS, 1996, 30-32, Anm. 92.

⁶⁷⁶ s. SYNDIKUS, 1996, 57, Anm. 198.

⁶⁷⁷ CAPLOW, 1977, 448; BORSI, Abb. 46-47.

⁶⁷⁸ POESCHKE, 1996, 136. Rossellino knüpft an die Vorbilder von Donatellos/Michelozzos Coscia-Brancacci- und Aragazzi-Gräber an. (MARKHAM-SCHULZ, 1977, Abb. 161-163) Im Unterschied zu letzteren steht hier das Tonnengewölbe frei, ohne in einen Attikaaufbau o.ä. eingebunden zu sein. Das Bruni-Grab ist allerdings nicht fest datiert, so dass nicht sicher ist, ob es zeitlich vor dem Tabernakel von S. Miniato angesetzt werden kann. Poeschke vermutet bei der Konzeption den Einfluß Albertis und datiert es erst an das Ende der 1440er Jahre, da in dieser Zeit beide am Palazzo Rucellai arbeiteten. Es ist m.E. jedoch fraglich, ob man wirklich so lange mit dem Arbeitsbeginn am Grab dieses berühmten Mannes gewartet hatte.

⁶⁷⁹ Im Bruni-Grab ist sie allerdings in Anspielung auf die poetischen Qualitäten des Verstorbenen als Lorbeergirlande gestaltet. Hier taucht auch das Muschelmotiv auf, das im Tabernakel von S. Miniato in der Bogensoffite zu sehen ist. Das Motiv geht auf Brunelleschi zurück.

seitlich neben dem Bogen sitzenden Voluten des Kreuztabernakels das Vorbild von Donatellos Cavalcanti-Tabernakel (Abb. 167, Mitte der 1430er Jahre⁶⁸⁰) nach.⁶⁸¹ Donatello entlehnte dieses Motiv aus der Architektur antiker Grabaltäre⁶⁸² (Abb. 168 a und b) und griff es in monumentalisierter Form im Paduaner Hochaltar (1447-50) wieder auf. Michelozzo verwandte es im Portal der inneren Eingangswand der Annunziatasakristei, die 1447 begonnen worden war.⁶⁸³ Darüberhinaus taucht die Anordnung von Vordersäulen, welche auf der Rückseite mit Pilastern korrespondieren, in Michelozzos Aufbau des Brancacci-Grabes (um 1426-1433) auf.⁶⁸⁴

Ebenso sind direkte Rückgriffe auf Formen der antiken Monumentalarchitektur in abgewandelter Form zu erkennen. Dies wird vor allem bei Betrachtung der Gewölbedekoration des Tabernakels im Kassettenmuster deutlich: Die mit eingetieften Quadraten alternierenden Oktogone in Verbindung mit Tonnengewölben sind nur aus der Maxentiusbasilika bekannt. Ein Vergleich mit den tonnengewölbten Seitenräumen der großen Thermenmittelsäle, nach deren Vorbild die Maxentiusbasilika konzipiert ist, verläuft -soweit man dies durch den schlechten Erhaltungszustand der antiken Kaiserthermen und anhand von Zeichnungen des Cinquecento nachvollziehen kann- wie bereits erwähnt negativ.⁶⁸⁵ Das beschriebene Kassettenmuster war anscheinend in den Diokletiansthermen, aber ausschließlich in den Kalotten der Apsiden der Umfassungsmauer, vorhanden. Dies geht aus Zeichnungen, z.B. von Duperac, f. 31^v/32^r, die vor 1578, vielleicht in das Jahr 1574, datierbar ist,⁶⁸⁶ (Abb. 96) hervor. Eine frühe Vedute mit Blick in die Seitenkapelle des Mittelsaales der Diokletiansthermen von Hieronymus Cock⁶⁸⁷, die den Zustand vor der Umgestaltung durch Michelangelo im Jahre 1561-66 wiedergibt, zeigt durch Angabe von

⁶⁸⁰ ROSENAUER, 1993, 153-157.

⁶⁸¹ Donatello griff hier auf das Vorbild antiker Grabaedikulae zurück (JANSON 1968, 85ff Tf. IV-VI), die zu seiner Zeit großes Interesse fanden, wie aus Zeichnungen (Bellinis, Gentiles?) hervorgeht. Sicher sollte dem gelehrten Betrachter die Freude des Wiedererkennens antiker Architekturformen gemacht werden. Im Cavalcantitabernakel war dieser architektonische Aufbau allerdings in Form einer flachen Wandnische vorgenommen worden. GOSEBRUCH, 1958, 145, führt als Vorbild antike Aedikulen wie diejenige, die vor St. Peter den Pinienzapfen bedeckte, an.

⁶⁸² Man vgl. zwei Beispiele in den Vatikanischen Museen, Cortile dell'Ottagono, den Grabaltar einer Römerin aus flavischer Zeit oder den Grabaltar des Tieladius Eulus.

⁶⁸³ CAPLOW, 1977, 574; GOSEBRUCH, 1958, 148, Abb. 110.

⁶⁸⁴ Vgl. POESCHKE, 1990, 212-122, Nr. 155-155.

⁶⁸⁵ Das Problem der Rekonstruktion der Kaiserthermen wurde schon angedeutet. Saedeler-Veduten, 1606 gestochen, zeigen ebenfalls nur in den Apsiden der Umfassungsmauern der Diokletiansthermen oktagonale Kassetten mit quadratischen in den Zwischenräumen.

⁶⁸⁶ Ed. von: WITTKOWER, 1990, Tf. 48. Zur Datierung a.O., 19.

⁶⁸⁷ Hieronymus Cock, Praecipua aliquot romanae antiquitatis... 1551. Es wird angenommen, dass Cock zwischen 1546 und 1548 für diese Veduten in Italien weilte, allerdings gibt es dafür keine Belege (AKL XX, 1998, 69 (M. Sellink)).

Resten des alten Verputzes, dass in den Gewölben keine Kassetten vorhanden waren. Ein weiteres Beispiel dieses Kassettenmusters ist in den Trajansthermen erhalten, allerdings wiederum in einer Apsiskalotte und nicht in einem Tonnengewölbe.⁶⁸⁸ (Abb. 97) Auch eine Untersuchung der Kassettenmuster der tonnengewölbten Durchgänge von römischen Triumphbögen im europäischen Raum, welche ebenfalls als mögliche Motivquellen zu betrachten wären, ergibt, dass die meisten ausschließlich quadratische Kassetten besitzen. Eine Ausnahme bilden Kassetten der antiken Triumphbögen in der französischen Provinz des Imperium Romanum, welche von oktogonaler Form sind, jedoch **keine** Quadrate wie bei unserem Tabernakel und der Maxentiusbasilika einschließen. Ferner gibt es ein Muster von abwechselnd oktogonalen und quadratischen Formen im Tonnengewölbe von S. Urbano alla Caffarella auf der Via Appia, das allerdings nicht eingetieft, sondern nur flach aufgebracht ist. Zudem sind die Kassetten fast vollständig erneuert und ihre Sichtbarkeit in der Renaissance durch den schlechten Erhaltungszustand höchst zweifelhaft.⁶⁸⁹ (Abb. 169) Es ist somit deutlich, dass die Isolierung des Bogenmotives eines Seitenkompartiments aus der Maxentiusbasilika eine Rolle gespielt haben muss und in der für das frühe Quattrocento typischen Weise variiert wurde.

Aus diesem Grunde muss der Entwerfende der Tabernakelarchitektur auch für das Design der Majolikadekoration des Tonnengewölbes verantwortlich gewesen sein, denn nach der Genauigkeit der Rezeption des Vorbildes gehören beide untrennbar zusammen. In der Ausgestaltung der Kassettendekoration gestattete man sich künstlerische Freiheiten: Anstelle der in der Maxentiusbasilika vorhandenen dreistufigen Oktogone mit einstufigen Quadraten wurden beide Kassettenformen zweistufig ausgeführt. (Abb. 70 und 166) Auch die Ornamentformen sind verschieden mit Ausnahme des Eierstabes, der sowohl im Vorbild wie auch in der Nachschöpfung vorkommt. Nach Vasari habe der für die Majolikaproduktion eine Monopolstellung einnehmende Luca della Robbia das „*partimento di ottangoli bellissimo*“ geschaffen.⁶⁹⁰ In der Tat zeigen die Ornamente der Kassettenkymata und die ziegelartige Außendekoration des Gewölbes für Luca della Robbia typische

⁶⁸⁸ DE FINE-LICHT, 1974. Entsprechend den erhaltenen tonnengewölbten Seitenräumen des Mittelsaales der Caracallathermen ist ebenfalls das Vorhandensein von Kassetten auszuschließen. Von Dosio im Mai 1569 gezeichnete und von Battista de Cavalieri? gestochene Veduten der Caracallathermen (f. 38-42) zeigen ebenfalls keine Kassetten.

⁶⁸⁹ Vgl. eine Zeichnung des Anonymus Destailleur in Berlin, Nr. 4151, f. 67^v.

⁶⁹⁰ POPE-HENNESSY, 1980, 239, Nr.11: Vasari, Vita Della Robbia, Milanese II, S.175: *e particolarmente al detto Piero de' Medici, nella chiesa di San Miniato al Monte, la volta della capella di marmo, che posa sopra quattro colonne nel mezzo della chiesa, facendovi un partimento di ottangoli bellissimo*. Bestätigt wird dies vom Anonimo Magliabecchiano: „*Et in San Miniato a Monte fece la volta della capella et ancora lavoro nella capella del cardinale di Portogallo, dove è sotterrato, di detta materia nella volta d'essa.*“

Motive, man vergleiche z.B. seine Deckentondi aus Majolika in der ebenfalls in S. Miniato befindlichen Cappella des Kardinals von Portugal, welche exakt die gleichen Ornamentformen besitzen.⁶⁹¹ Diese sind gleichzeitig jedoch stark an Dekorationen der Antike und vor allem der Florentiner Protorenaissance orientiert, welche sicher auch Michelozzo gekannt hat.⁶⁹² Möglicherweise hat Michelozzo allgemein den Entwurf - inbegriffen der Kassettenformen- geliefert, die Gestaltung der Ornamente jedoch den ausführenden Bildhauern überlassen.⁶⁹³ Eine Zusammenarbeit von Luca della Robbia, Michelozzo und Maso di Bartolommeo ist schon im Jahre 1445 für das Projekt der Sakristeitüren des Florentiner Domes, welches allerdings 1447 unterbrochen wurde, überliefert.⁶⁹⁴

Die antikisierende Bogenform des als freistehender Tempietto konzipierten Tabernakels von S. Miniato ist im Oeuvre Michelozzos herausragend.⁶⁹⁵ Die Genauigkeit der Rezeption der Antike, die bereits in den Kapitellen des Tabernakels festgestellt wurde, fällt mit einer allgemein im Florenz am Ende der 1440er Jahre herrschenden Tendenz der künstlerischen Elite zusammen, die sich schon im gesamten Jahrzehnt vorher ankündigte. Sie prägte so gründlich den Stil, dass die Identifizierung des entwerfenden Künstlers Schwierigkeiten bereitet. Die Auseinandersetzung mit antiker Kunst wurde von den humanistisch gebildeten Auftraggebern gefördert und gefordert. Auch Piero di Cosimo de' Medici, Auftraggeber des Kreuztabernakels, war für seine Bildung und seinen

⁶⁹¹ POESCHKE, 1990, 138 Die Marmorskulptur des Grabes, das Hauptwerk Antonio Rossellinos unter Mitarbeit von Bernardo, wurde zwischen Juli 1460 und Oktober 1461, die Terrakotta 1461-62 installiert (POPE-HENNESSY, 1980, Tf. XVII; HARTT/CORTI/KENNEDY, 1964, Tf. 15-25).

⁶⁹² Das farbige, dachziegelartige Muster ist nach CAPLOW, 1977, 446, häufiger auf römischen Vasen und Sarkophagdeckeln zu finden. Für die Kymata bediente sich Luca offensichtlich der Anregung aus der Florentiner Skulptur des Mittelalters: Diese besonderen, m.W. nicht genau gleichartig in der Antike vorkommenden Blattmotive, finden sich auch im Gebälk des Presbyteriumseingangs in S. Miniato (GUERRIERI u.a., 1988, 135ff. Abb. 21-22) und im Florentiner Baptisterium (a.O., 134).

⁶⁹³ In diesem Sinne auch STEGMANN/GEYMÜLLER, zit. in POPE-HENNESSY, 1980, 239. Das bekannte Kassettenmuster von Oktogonen und Quadraten taucht später nochmals in der Flachdecke der Sala dell'Udienza im Palazzo Vecchio von Florenz auf, wobei nur deren Entwurf (um 1471) Michelozzo zugeschrieben wird; die Ausführung war nach Ausweis von Dokumenten Giovanni di Domenico da Gaiole überlassen, womöglich unter Mitarbeit von Giuliano da Maiano Francione und Francesco di Domenico Monciatto. Die Ornamentdetails der Kymata sind von denen des Tabernakels in S. Miniato verschieden; möglicherweise überließ Michelozzo diese Feingestaltung wiederum den verschiedenen Handwerkern?

⁶⁹⁴ POPE-HENNESSY, 1980, 258-261. Eine weitere Zusammenarbeit von Luca della Robbia und Michelozzo wird ebenfalls bei dem Tabernakel der Madonna und Kreuztabernakel in Impruneta, Collegiata, vermutet (POPE-HENNESSY, 1980, 245-46, Nr. 15a), wobei Michelozzos Mitwirkung aufgrund stilistischer Anhaltspunkte angenommen wird, da die Ähnlichkeit mit seinem Tabernakel der SS. Annunziata sehr groß ist. Die Datierung ist nicht genau festzulegen, aber eine Zahlung an Luca aus dem Jahr 1466 könnte sich darauf beziehen (POPE-HENNESSY, 1980, Abb. 85 und Tf. 21 u. 22.).

⁶⁹⁵ Die anderen mit Michelozzo verbundenen Tabernakel besitzen alle eine Flachdecke mit quadratischen Kassetten.

Kunstsinn bekannt.⁶⁹⁶ Filarete berichtet von Zeichnungen antiker Bauten, die Piero bei namhaften Meistern in Auftrag gegeben und an denen er sich häufig erfreut habe. Pieros Bibliotheksinventar aus dem Jahr 1456 führt auch drei solche Codices auf.⁶⁹⁷

Die Anwendung von Antikenveduten als Vorlagenmaterial beginnt um diese Zeit fassbar zu werden, wie die detailgetreue Wiedergabe des Konstantinsbogens in Benedetto Buonfiglis im Jahre 1454 begonnenen Fresken im Priorenpalast von Perugia zeigt.⁶⁹⁸ Auch Michelozzo musste als bevorzugter Architekt Pieros diesem humanistischen Anspruch Rechnung tragen, was zu einer immer konsequenteren Anwendung seines Musterschatzes von Zeichnungen und Skizzen antiker Architektur zur Folge hatte. Die o.g. auffälligen Parallelen zu antikisierenden Werken Bernardo Rossellinos sind wohl u.a. als Tribut an diese Modeerscheinung zu werten. Möglicherweise hat auch der gedankliche Austausch mit dem in antiker Kunstliteratur belesenen Alberti die Antikenstudien intensiviert. Alberti hatte allerdings im Jahre 1443 Florenz bereits mit der päpstlichen Kurie verlassen, um für den Rest seines Lebens in Rom zu verweilen und sich dort Architekturstudien zu widmen.⁶⁹⁹ Wie oben erwähnt ist es schwierig, einen unmittelbaren, planerischen Eingriff Albertis in die florentinische Architektur der 1440er Jahre zu fassen. Es sei nochmals betont, dass vermutlich Zeichnungen antiker Bauten wie der Maxentiusbasilika nach den später von Alberti formulierten Maßstäben in den Musterbüchern der Künstler vorhanden gewesen waren.⁷⁰⁰ Wahrscheinlich schöpfte Michelozzo aus dem bei seinem Romaufenthalt von 1432 bis 1433 mit Donatello angelegten Fundus.⁷⁰¹ Mit diesem führte er ungefähr 1425 bis 1435 eine Werkstattgemeinschaft. Donatello befand sich zum Zeitpunkt der Gestaltung des Kreuztabernakels von S. Miniato bereits in Padua, seine Compagnia mit Michelozzo scheint um 1435 aufgelöst worden zu sein.⁷⁰² Auch Rossellino könnte sich des Musterschatzes der beiden bedient haben, denn es ist nicht

⁶⁹⁶ Filarete erwähnt Piero de' Medici's vielfältigen Interessen. GÜNTHER, 1988, 110; SCHWEIKART, in: BEYER/BOUCHER, 1993, 369-385.

⁶⁹⁷ GÜNTHER, 1988, 110.

⁶⁹⁸ GÜNTHER, 1988, 40. Das Bild mit dieser Antikenvedute befindet sich heute in der Pinakothek von Perugia.

⁶⁹⁹ LORENZ/NAREDI-RAINER, in: AKL II, 1992, 84ff.

⁷⁰⁰ GÜNTHER, 1988, 26, sieht hingegen in der Publikation von Alberti's Architekturtraktat den Ausgangspunkt für die zunehmende Genauigkeit der Antikenzeichnungen.

⁷⁰¹ CAPLOW, 1977, 371. Die Operai der Außenkanzlei in Prato, an der Michelozzo und Donatello vertraglich zu arbeiten hatten, schickten im April 1433 Pagno di Lapo, um „Donatello e compagno“ beizuschaffen. Beide waren spätestens am 31. Mai 1433 wieder in Florenz, wo sie eine Steuererklärung machten.

⁷⁰² POESCHKE, 1990, 142.

unwahrscheinlich, dass er zeitweise in deren Werkstattbetrieb eingebunden war.⁷⁰³ Dies erklärt auch die ungefähr gleichzeitige oder wenig spätere Rezeption des Vorbildes der Maxentiusbasilika im Werk Bernardo Rossellinos.

VI.3.3 Bernardo Rossellino (1407/10-1464)

Als weiteres Werk der Florentiner Frührenaissance, das die Rezeption der Maxentiusbasilika deutlich erkennen lässt, ist Bernardo Rossellinos Sakramentstabernakel von S. Egidio in Florenz zu nennen, das ursprünglich für die Kapelle des Frauenflügels im Hospital S. Maria Nuova bestimmt war.⁷⁰⁴ (Abb. 170) Zahlungen aus dem Jahr 1450 weisen es als sein Werk aus, der Bronzesportello stammt jedoch aus der Ghiberti-Werkstatt.⁷⁰⁵

Der Aufbau des Tabernakels umfasst eine Sockelzone, zwei seitliche Pilaster mit ornamentverziertem Gebälk darüber und einen Dreiecksgiebel als Bekrönung. Die kannelierten Blendpilaster besitzen Kelchblattkapitelle mit einer Palmette in der Mitte und mit einer großen Abakusblume. Der Gebälkfries enthält einen mit Bändern umwickelten Lorbeerfeston nach antiker Art mit einer Rosette im Zentrum.⁷⁰⁶ Im Giebelfeld ist das Brustbild des segnenden Gottvaters mit Globus in der Linken zu sehen. Das rechteckige Feld zwischen den Pilastern ist als Blick in einen tonnengewölbten Raum gestaltet, in dessen Rückwand wie eine große Tür der Sportello eingelassen ist. Oberhalb des Sportello-Türsturzes sind nach der Art eines Portallunettenreliefs zwei die Hostie im Kelch anbetende Engel dargestellt. Der tonnengewölbte Raum ist beiderseits durch hohe rechteckige Türöffnungen durchbrochen, durch die Engel in anbetender Haltung eintreten, um dem Sakrament zu huldigen.⁷⁰⁷ Im Scheitel des Tonnengewölbes erscheint in einer Aura aus Licht und

⁷⁰³ MARKHAM-SCHULZ, 1977, 3.

⁷⁰⁴ MARKHAM-SCHULZ, 1977, 52-58; Kat. Nr. 6 und Abb. 91-95; MACK, 1975, 100-110. Das Tabernakel wurde 1842 nach S. Egidio transferiert und ist heute nach mehrfachem Platzwechsel an der linken Wand des Chors eingemauert. Weißer Marmor mit Bronzesportello, Höhe ohne Konsole: 140,9 cm, Breite 91,7 cm. Der originale Sportello wird im Büro des Direktors aufbewahrt. Die Konsole ist möglicherweise im 17. Jahrhundert angefügt worden. Die Inschrift „Oleum Infirmorum“ ist ebenfalls eine spätere Zutat und wurde nach MARKHAM-SCHULZ, 1977, 106, möglicherweise 1596 angebracht, nachdem im Provinzkonzil von Mailand 1565 große, auf dem Altar befindliche Tabernakel für das Sakrament angeordnet wurden und im Konzil von Aquileia 1596 die Vorschrift ergangen war, das Hl. Öl in Wandtabernakeln aufzubewahren.

⁷⁰⁵ MARKHAM-SCHULZ, 1977, 105.

⁷⁰⁶ Das Gesimsteil ist mit einem Eierstab und Zahnschnitt versehen. Das Schräggeison des Dreiecksgiebels zeigt Eierstab, Zahnschnitt und Blattkyma unterhalb der Sima.

⁷⁰⁷ Die Figur auf dem bronzenen Sportello ist mit Segensgestus und einem Buch mit den Zeichen A und Ω dargestellt. Sie trägt entsprechend dem Gottvater als Creator im Relief der Erschaffung des Menschen auf Ghibertis Paradiestür liturgische Kleidung mit Stola und eine Art Mitra (POESCHKE, 1990, Nr. 26). Da die Figur auf dem Sportello jünger, eher wie Christus, wiedergegeben ist, könnte es sich um den

Wolken die Geisttaube. Das Tonnengewölbe selbst ist mit Kassetten von oktogonaler Form, welche Quadrate nach dem beschriebenen Muster der Maxentiusbasilika einschließen, gestaltet. (Abb. 171) Die Reliefarchitektur erinnert an Donatellos räumliche Lösungen des Forzortaltars oder des Paduaner Eselswunderreliefs, wo die Verquickung von Motiven der antiken Theaterbauten, Triumphbögen⁷⁰⁸ und der Maxentiusbasilika im Prinzip ähnlich gestaltet ist. Die Genauigkeit der Rezeption des Kassettenmusters ist vorher nur in dem Michelozzo zugeschriebenen Tabernakel in S. Miniato zu finden,⁷⁰⁹ während die Rosetten in den Bogenzwickeln an Brunelleschis Triumphbogenrezeption (Trinitätsfresko Masaccios) erinnern.

Rossellinos Tabernakel von S. Egidio reiht sich in eine lange Tradition der Sakramentstabernakelarchitektur ein, die durch Aufnahme der genannten antikischen Motive von seiner Seite gründlich renoviert wird. Tempelartige Tabernakel mit seitlichen Stützen und bekrönendem Dreiecksgiebel gab es schon in romanischer Zeit.⁷¹⁰ In der Gotik wurden sie –besonders im Sieneser Raum– gern als „Porta Paradisi“ in Form von Portalanlagen gestaltet, wobei das Motiv des Schmerzensmanns in der Portallünette häufig mit der Darstellung der Verkündigung an den Seiten kombiniert wird.⁷¹¹ Buggianos Tabernakel von S. Ambrogio in Florenz, das vermutlich auf einen Entwurf Brunelleschis zurückgeht, formuliert zum erstenmal in diesem Genre ein antikisches Tempelmotiv mit seitlichen Pilastern und Bogenportal in der Mitte, in deren Lünette der traditionelle Schmerzensmann, im Dreiecksgiebel der segnende Gottvater mit Globus erscheint.⁷¹² Die Grundzüge dieser

präexistenten Logos handeln. Die priesterliche Kleidung deutet auf das Meßopfer der im Tabernakel aufbewahrten Eucharistie hin, die Zeichen A und Ω (Anfang und Ende) auf die „ewigliche“ Wiederholung des Meßopfers in der kirchlichen Liturgie.

⁷⁰⁸ An die antiken Triumphbögen erinnern Rossellinos Blütenrosetten in den Zwickeln zwischen Bogen und Pilastern.

⁷⁰⁹ Das von Rossellino hier dargestellte Kassettenmuster kehrt in sehr ähnlicher Form auf f. 84^f im sog. Mantegna-Codex in Berlin wieder (LEONCINI, 1987, S. 86, Kat. Nr. 7c). Da auch andere Zeichnungen dieser Mustersammlung auf ältere Vorlagen zurückgehen, könnte hierin durchaus ein Florentiner Musterbuch o.ä. tradiert worden sein. Es ist allerdings nicht ganz sicher, ob es sich um eine Zeichnung der Kassettendecke aus der Maxentiusbasilika direkt handelt oder um eine Renaissancenachahmung derselben.

⁷¹⁰ MARKHAM-SCHULZ, 1977, 52-53.

⁷¹¹ Beispiele bei MARKHAM-SCHULZ, 1977, Abb. 204-206. NUSZBAUM, 1987, 211-212 weist darauf hin, dass in Bezug auf die Eucharistie die mariologische Symbolik im Laufe der Zeit nachlässt, immer häufiger eine Statue des Salvators oder ein Kruzifix, das eine immer größere Bedeutung im eucharistischen Zusammenhang erhält, auf Tabernakeln auftauchen. Es wurde weniger die Gleichsetzung der Eucharistie mit der Menschwerdung, d.h. der Reinkarnation Christi, sondern zunehmend der christologische Gehalt betont.

⁷¹² MARKHAM-SCHULZ, 1977, 52; SCHLEGEL, 1960, 167-170. Buggianos Tabernakel könnte auf Brunelleschis nicht mehr erhaltenen Tabernakel für S. Jacopo in Campo Corbellini, 1426-27 von Fra Giuliano Benini in Auftrag gegeben, zurückgehen. Ähnliche Architekturformen finden sich auch in Donatellos Ludwigstabernakel für Or San Michele wieder (MARKHAM-SCHULZ, 1977, 52, Anm. 3).

Architektur (mitsamt Büste Gottvaters) übernahm Luca della Robbia in seinem Tabernakel für die Hauptkirche des Hospitals von S. Maria Nuova in Florenz (heute in Peretola, S. Maria, Abb. 172)), wobei die Muschelrosetten in den Bogenzwickeln Brunelleschis Barbadorikapelle noch näher stehen als Buggianos Tabernakel. Della Robbia gestaltete jedoch die Mittelzone in eine mit einem Vorhang verhängte Bogennische um, die allerdings jeglicher Räumlichkeit entbehrt.⁷¹³ Rossellino bezog sich nun seinerseits wohl auf Lucas Tabernakelform, wandelte aber die Mittelzone -auf Buggianos Bogenlösung aufbauend- in einen dreidimensionalen, perspektivisch angelegten Raum um, dessen „Porta Paradisi“ an der Rückwand zu finden ist. Er überträgt somit die von Donatello im Forzorialtar eingeführte illusionistische Raumlösung auf die Tradition Florentiner Sakramentstabernakel und bereichert sie durch weitere antike Elemente. Hierbei scheint ihm eine ziemlich genaue Zeichnung der Maxentiusbasilika, die auch deren Kassettenmuster berücksichtigt, zur Verfügung gestanden zu haben. Das Vorbild des Tabernacolo del Crocifisso in S. Miniato könnte auf die Donatello-Michelozzowerkstatt als Inspirationsquelle hinweisen. Dort hatte Bernardo Rossellino möglicherweise eine zeitlang gearbeitet.⁷¹⁴

Lassen wir die hier aufgeführten Werke der Frührenaissance Revue passieren, so wird unter ihnen neben dem Zitat der Maxentiusbasilika ein weiterer gemeinsamer Nenner deutlich: Sie stehen alle im Zusammenhang mit der Passion, dem Kreuzkult und dem Opfertod Christi in der Eucharistie. Bislang war die Argumentation ganz auf formale und künstlerische Gesichtspunkte beschränkt. Die Frage ist nun, ob dieser eng zusammenarbeitende Künstlerkreis die Allusion auf das Templum Pacis nur aus formalen Gründen oder mit inhaltlicher Bedeutung verwandt hat. Zu diesem Zweck sollen eine Reihe von Quellen angeführt werden, die diese Verbindung von Templum Pacis und eucharistischem Gedanken weiter stützen.

Mehrere Textstellen in den Schriften des prominenten, später heiliggesprochenen Florentiner Bischofs Antoninus, der in Florenz im Kreise humanistisch gebildeter Dominikaner aufwuchs und von 1446-1459 als Bischof amtierte (*1389, vorher Prior in S. Marco, seit 1446 Bischof, † 1459), sprechen für diese These.⁷¹⁵ Wichtig ist auch, dass Antoninus mit den humanistischen Kreisen der städtischen Oberschicht, u.a. Marsilio Ficino, Cosimo

⁷¹³ MARKHAM-SCHULZ, 1977, Abb. 200.

⁷¹⁴ GOSEBRUCH, 1958,

⁷¹⁵ Beispielsweise in der um 1440-1459 geschriebenen CHRONICA, ed. bei Aegidium et Iacobum Hugetan fratres, Lugduni 1543. Das Werk verbreitete sich rasch und wurde schon 1474-1479 gedruckt. Zu Antoninus' Quellen gehören u.a. auch Schriften der Florentiner Humanisten Leonardo Bruni und Poggio Bracciolini (Dizionario Biografico degli Italiani, 3, 1961, 530-531).

de'Medici und auch mit Künstlern wie Fra Angelico, verkehrte und von diesen verehrt, seine Traktate gelesen wurden.⁷¹⁶ Michelozzo errichtete unter Antonins Obhut die Kirche und das Kloster von S. Marco und könnte sich auch in theologischen Fragen bezüglich des Kreuztabernakels in S. Miniato mit ihm ausgetauscht haben.⁷¹⁷ Ferner ist Antonin dafür bekannt, die Kreuzverehrung und den Sakramentskult gefördert zu haben.⁷¹⁸ Gleich nach seinem Amtsantritt schrieb er für sämtliche Florentiner Kirchen die Einrichtung von Sakramentstabernakeln vor und veranlasste auch die Aufstellung eines Sakramentstabernakels im Florentiner Dom.⁷¹⁹

In seiner CHRONICA erläutert Antoninus die Verbindung zwischen Inkarnation und Eucharistie bei der Geburt Christi. Er wiederholt auch die Legende vom Einsturz des „Templum Pacis Aeternum“ und bemerkt anschließend: *Dass aber auf der Welt so viel Friede herrschte war kein Zufall. Oktavian und den anderen Menschen sollte durch die göttliche Anweisung klargemacht werden, dass jener geboren wurde, der unser Friede ist, der aus beidem eines machte, dass er Fleisch geworden ist, um uns zum Frieden mit Gott zu führen.*⁷²⁰ (Dok. 47 a) Im Anschluss an diese Textstelle weist er darauf hin, dass die Abstammung Mariens aus königlichen Stamme Davids und dem priesterlichen Stamme Levis von Gott vorgesehen war, *damit aus ihnen unser Herr Jesus, wahrer König und wahrer Priester geboren werde, der sich für uns hingegeben hat als Hostie/Sühnopfer auf*

⁷¹⁶ Dizionario Biografico degli Italiani, 3, 1961, 524-532. So stammt der einzige vollständige Codex mit allen Teilen aus dem Besitz des Herzogs Federico von Urbino (heute im Vatikan, Cod. Urb.).

⁷¹⁷ Dizionario Biografico degli Italiani, 3, 1961, 524-532. Antoninus besuchte wie Paolo Toscanelli, der Brunelleschi später bei mathematisch-perspektivischen Problemen beriet, die Schule von S. Trinità, frequentierte in S. Maria Novella den bekannten Theologen Giovanni Dominici und trat 1404 selbst in den Dominikanerorden ein. 1430 wurde er Prior in S. Maria sopra Minerva in Rom und war auch 1433 bei der Kaiserkrönung Sigismunds anwesend, wo sich Humanisten und Künstler dem Studium antiker Monumente widmeten. 1437 übernahm er die Leitung des Konvents von S. Marco in Florenz, der mit Unterstützung von Cosimo de'Medici nach Plänen von Michelozzo umgestaltet wurde. 1439-1444 führte er dort das Priorenamt. Unter seiner Ägide fertigte Fra Angelico seinen Vita Christi-Zyklus, wurde die Klosterbibliothek von Michelozzo errichtet und mit Büchern aus dem Nachlass des bekannten Humanisten Niccolo Niccoli ausgestattet (Schenkung dieser Büchersammlung durch Cosimo de'Medici 1443). Am Unionskonzil scheint Antonin aber nicht teilgenommen zu haben. 1446 Ernennungsbulle zum Bischof von Florenz. 1447 befand er sich in diplomatischer Mission nochmals in Rom, als Eugen IV. starb. 1455 wurde er von den Florentinern zum Antrittsbesuch bei dem neugewählten Papst Kalixt III. und 1458 in ebensolcher Mission zu Pius II. geschickt. Mit Pius II., der Antoninus in seinen Commentari lobend erwähnt, war er befreundet. Am 2.5.1459 verstarb er und wurde in S. Marco begraben; 1523 von Papst Hadrian VI. heiliggesprochen. Zwei Hauptwerke: SUMMA THEOLOGICA, 1440-1459 und CHRONICON. In seinem Werk bezieht sich Antoninus auf die Kirchenväter, aber auch auf neuere Theologen und Philosophen, was bislang nicht erfolgt war. Es handelt u.a von der Kirche, den Sakramenten, den Lebensstadien des Christen, den Haupttugenden, der Gnade und dem Wirken des Hl. Geistes. usw. ORLANDI, 1961, XIV.

⁷¹⁸ NUSZBAUM, 1979, 208.

⁷¹⁹ GILBERT, 1990, 9-20.

⁷²⁰ Übersetzt nach dem Originaltext der CHRONICA, folio LVIII, Titulus IIII, cap. VI, § X.

dem Altar des Kreuzes im Duft der Lieblichkeit. Hiermit wird auf die Eigenschaft Christi als Hostie und Priester, d.h. als Stifter der Sakramente, angespielt.⁷²¹ An anderer Stelle schreibt Antonin über die Eucharistie: *Und so feiern wir durch dieses Sakrament das Gedächtnis der Menschwerdung und des Leidens Christi.*⁷²² (Dok. 48 a) Und weiter unten: *Selig sind, die wir durch den Tod des Herrn befreit sind. Dessen sollen wir eingedenk sein, indem wir sein Fleisch essen und sein Blut trinken. Dieser (Ort) ist bei Jerusalem, welches als "Gesicht des Friedens" gedeutet wird. Damit wir einmal zum himmlischen Reich gelangen, wo die Seele mit Christus vereint und in Frieden ruhen wird.*

Mehrere kirchliche Autoren, u.a. Augustinus, deuten den Friedensgruß "Der Friede des Herrn sei alle Zeit mit Euch", den der Priester während der Eucharistiefeier bei der Brotbrechung verkündet, als Hinweis auf den ewigen Frieden: *Christus ist der ewige Friede, der uns mit dem Vater durch sein Leiden versöhnt, damit wir nicht durch die Sünde des ersten Menschen in der Hölle gefangen sind. So betet der Priester, damit jener Friede mit dem Volk bleibe und alle Versöhnung schließen, damit wir in Frieden mit Christus im Himmel regieren.*⁷²³ Die gleiche Argumentation wird von Nicolaus von Kues aufgegriffen, der am Unionskonzil in Florenz 1439 teilnahm und zeitlebens mit Paolo Toscanelli, dem Berater Brunelleschis in mathematischen Fragen, befreundet war. In seiner Gründonnerstagspredigt mit dem Titel "Tut dies zu meinem Gedächtnis" führt er aus, dass zur Sühne der Sünde von Adam und Eva sich Christus als reines Opferlamm, *Hostiam puram*, hingeben musste: *Und er gab sich dahin und starb aus eigenem Willen. So schreibt Augustinus: Er selbst ist der wahre Mittler, der durch das Opfer des Friedens (sacrificium pacis) uns mit Gott versöhnt.*⁷²⁴ Ferner war diese Argumentation schon aus Bonaventuras

⁷²¹ Fortsetzung von Dok. 47 a).

⁷²² *Et sic per hoc sacramentum est memoria incarnationis et passionis Christi.* Antoninus Ep., SUMMA MORALIA III, Titulus I, cap. 12 (Dok. 48 a)

⁷²³ *Christus est pax aeterna, qui nos reconciliavit Patri per passionem suam, ne propter peccatum primi hominis in inferno detineremur: hoc orat sacerdos, ut illa pax cum populo permaneat et omnes concordet faciat, ut pacifice cum Christo mereamur in coelo regnare* (PL 83, Sp. 1152). Dieser Text ist einem Codex mit Werken des Isidor von Sevilla angehängt und wurde in zahlreichen weiteren Codices kopiert oder in weiten Teilen verwendet. Ein mit dieser Deutung identischer Text taucht in einem späteren, ebenso anonymen Codex auf (EXPOSITIO SUPER MISSAM, PL 138, Sp. 1171), ferner wird er wörtlich von Hrabanus Maurus, LIBER DE SACRIS ORDINIBUS, cap. XIX: De ordine missae, wiederholt. Auch Innozenz III. deutet in DE SACRO ALTARIS MYSTERIA die Brotbrechung während der Eucharistie als Erinnerung an den friedensstiftenden Opfertod Christi: PL, 907, Liber VI, Cap. II, *De fractione panis ...: Tunc sacerdos frangit hostiam in tres partes, et duabus extra calicem reservatis, cum alia signum crucis ter efficit, supra calicem, de cuius ore diaconus removerat corporale, et alta voce dicendo: Pax Domini sit semper vobiscum, particulam hostiae dimittit in calicem.*

⁷²⁴ OPERA OMNIA XVI, I. Sermones I-IV, Sermo III, gehalten am Gründonnerstag in Trier 1431, 41ff. Pars Prima *de creatione et lapsu hominis atque de fine incarnationis Filii Dei praemittitur. ... (S. 44) Videns Deus hominem non posse ad salutis finem resistente iustitia pervenire, et cum sententia Adam et Eva cum posteris mortui ex se resurgere ab aeterna morte non valerant, ... homo ad vitam creatus non*

(† 1274) Traktat, DE PRAEPAR. AD MISSAM c.I.13, bekannt: *Die Kirche soll von nirgends Stärkung und Leben empfangen als nur von ihrem Haupte, so dass alle Glieder, d.h. die Gerechten, geeint und unter sich verbunden in Christus, dem Haupte, mit Seinem Geist und seiner Liebe genährt werden durch das Sakrament der Einheit und des Friedens.*⁷²⁵ (vgl. Dok. 32)

Ganz besonders sichtbar wird der Bezug von Eucharistie und Friedenstheologie im Gebrauch der sog. „Paxtafel“ (auch *Pacificale*, *Kusstafel*, *Instrumentum Pacis* genannt) während der Liturgie: Vor der Kommunion reichte der Zelebrant den Gläubigen ein kostbares Täfelchen, das meist mit einer auf die Eucharistie bezogenen Darstellung (Schmerzensmann, Verkündigung etc.) geschmückt ist, zum Kuss.⁷²⁶ Der Ritus sollte als Aufforderung dienen, mit sich selbst, seinem Nächsten und mit Gott Frieden zu schließen in Erinnerung an den friedensstiftenden Opfertod Christi, mit dem er den Menschen mit Gott versöhnt hat.⁷²⁷ Dieser Brauch hatte sich im 15. Jahrhundert auch in Italien durchgesetzt, nachdem er bereits seit dem 13. Jahrhundert in England und Frankreich und seit dem 14. Jahrhundert auch in Deutschland überliefert ist.⁷²⁸ Auf diese Weise wurde den Gläubigen die Bedeutung Christi als Wahren Friedensbringer und der Sakramente als Voraussetzung für den Eingang in den Ewigen Frieden verinnerlicht.

Gerade in den Sakramentstabernakeln wird, wie CASPARY hervorgehoben hat, auch durch den architektonischen Aufbau auf eine theologische Deutung der Eucharistie angespielt, die bei den verschiedenen Tabernakeln unterschiedlich sein kann: Tabernakel,

restituatur, si non ad similitudinem angelorum, in quibus nullum est peccatum, provehitur. ... (S. 45) Et quia infinitum fuit delictum, macula infinita, contra Deum infinitum crimen laesae maiestatis commissum, erat iuxta praeceptum Levitici 9 necessarium, ut hic Christus pontifex maximus <accederat ad altare et immolaret> "hostiam puram" et placabilem, dignam, ut tanto facinori infinito satisfaceret. Et non inveniebatur nisi una "hostia pura", scilicet Jesus Christus. Quare "se ipsum" pro nobis "obtulit" et mortuus est, "quia voluit". Haec vult Augustinus IV de trinitate cap. 12. dicit: "Ipse unus verus mediator per sacrificium pacis nos reconcilians Deo, ut unum cum illo maneret, cui offerebatur, scilicet Patri, "unum in se faceret, pro quibus offerebat, unus ipse esset, qui offerebat. Et reliquit memoriale huius sui sacrificii in hoc sacramento, ut, quemadmodum ipse tulit originale peccatum, etc. Ita eximia caritas reliquit post se sacerdotes et hoc instituit sacramentum, ut et ipsi cum eodem corpore Christi et scarificio pro peccatis populi actualibus offerrent, ut infra tangetur. Sic hoc sacrificium voluit nobis relinquere, quod et ipse in altare crucis pro nobis obtulit. ... Weiter unten: Et sic propter Deum Christus cum summa humilitate voluntarie se ipsum obtulit in ara crucis.

⁷²⁵ zit. nach der deutschen Übersetzung in: SCHOTT, 1956, 222.

⁷²⁶ BERGAMINI, 1993, 85-87; BRUCKNER, 1993, 89-134.

⁷²⁷ SPÄTMITTELALTER AM OBERRHEIN, 2001, 100-101, Kat. Nr. 181. Vgl. auch die Erläuterung von Innozenz III.: PL 216, 912, Cap. XI, DE oratione novissima: ... *Notandum vero quod Christus post resurrectionem bis legitur salutasse discipulos dicens: Pax vobis, [0912D] in signum duplicis pacis, videlicet temporis et aeternitatis, quae secundum prophetam est pax super pacem (Isa. LXVI), de qua Dominus inquit apostolis: Pacem relinquo vobis, pacem meam do vobis (Joan. XIV). Hanc duplicem pacem, per duplex osculum sacerdos insinuat, cum prius osculatur ministrum, et postea altare ...*

⁷²⁸ Der Ritus des Friedenskusses wird bereits von Papst Innozenz III. (1198-1216) in DE SACRO ALTA-

deren Form die des Salomonischen Tempels widerspiegeln, verweisen auf die im Jerusalemer Tempel aufbewahrte Bundeslade, die das als Typos der Hostie gedeutete Gefäß mit Manna enthielt.⁷²⁹ Andere Tabernakel wiederum wurden nach der Form des Heiligen Grabes Christi gestaltet und verbildlichen die Symbolik der Hostie als Leichnam Christi, der im Tabernakel, d.h. dem *novum sepulchrum Christi*, enthalten ist.⁷³⁰ Das Triumphbogenmotiv einiger Sakramentstabernakel als Anspielung auf die geläufige Vorstellung vom Triumph Christi über den Tod wurde in der Kunst schon lange Zeit eingesetzt und als Visualisierung von 1 Kor 16,54-57 verstanden: „*Verschlungen wurde der Tod vom Sieg. Tod, wo ist dein Sieg, Tod, wo ist dein Stachel? Der Stachel des Todes aber ist die Sünde, die Kraft der Sünde aber das Gesetz. Doch Gott sei Dank, der uns den Sieg verleiht durch unseren Herrn Jesus Christus.*“⁷³¹

Doch auch in anderem Zusammenhang wurden architektonische Schöpfungen der Florentiner Frührenaissance durch Übernahme signifikanter Motive mit ikonographischer Bedeutung aufgeladen: So ist in Brunelleschis Alter Sakristei von S. Lorenzo, der Grablege der Medici, durch die in Form einer mit Spirallinien versehenen Zwiebel gestalteten Laterne eine deutliche Anspielung auf die Grabeskirche gegeben; Veduten weisen dieses Motiv als markantestes Merkmal des Grabes Christi aus.⁷³² Es taucht später auch in der Alberti zugeschriebenen Cappella di S. Sepolcro auf, für die der Bauherr, Giovanni Rucellai, nach eigener Aussage extra Gesandte in das Heilige Land geschickt hatte (wohl aber eher als literarischer Topos zu werten), um die genauen Maße als Vorlage für seine Grabkapelle aufzunehmen.⁷³³ Die Grabeskirche scheint folglich in sepulkralem Zusammenhang eine wichtige Rolle gespielt zu haben, um die Erlösungshoffnung durch Christi Opfertod für die Menschheit zu visualisieren. Sämtliche ikonographischen Anspielungen auf Golgotha und die Grabeskirche in der Kunst der Renaissance beschränkten sich auf das Herausgreifen wichtiger Merkmale, genaue Kopien waren nicht beabsichtigt.

In den oben aufgeführten Kunstwerken mit Verwendung der Maxentiusbasilika als Hintergrundkulisse tritt der Hinweis auf den Wahren Frieden Christi durch die

RIS MYSTERIA, Liber VI, cap. V „De osculo pacis“ überliefert (PL 217, Sp. 909).

⁷²⁹ CASPARY, 1965, 95-96.

⁷³⁰ CASPARY, 1965, 97.

⁷³¹ CASPARY, 1965, 99-102.

⁷³² BORSI, 1975, 106, Abb. 76 bildet eine Vedute der Grabeskirche aus einem Codex des Trecento ab. Vgl. auch eine Vedute aus dem Jahr 1681 von De Bruyn (CORBO, 1982, Bd. 1, Tf. III), sowie einen Stich des Hl. Grabes aus dem Jahr 1619 (TAVERNOR, 1998, 112, Abb. 89).

⁷³³ TAVERNOR, 1994, 373, Abb. 5a.

Darstellung des Templum Pacis hinzu. Die bewusste Allusion auf den Friedenstempel stellt eine geistvolle Anspielung auf den friedensstiftenden Opfertod Christi, die Eucharistie als *Sacrificium pacis*, dar. Dies führt, wie Antonin u.a. Theologen darlegen, zur Versöhnung des Menschen mit Gott und damit zum Eingang in den Ewigen, wahren Frieden. Im Forzorialtar Donatellos und seinem Kanzelrelief in S. Lorenzo sowie der Cappella del Crocifisso wird durch die Konzentration auf Passion und Kreuz Christi der friedensstiftende Opfertod betont, wobei in erstgenanntem die Anspielung auf das Templum Pacis noch wahrscheinlicher wird durch die Tatsache, dass die Kreuzigungsszene mitsamt Sonne und Mond nicht im Freien, sondern im Innenraum des Friedenstempels dargestellt wird. Das Eselswunderrelief von Donatellos Paduaner Hochaltar, das die Realpräsenz Christi in der Hostie illustriert, sowie das Sakramentstabernakel Rossellinos in S. Egidio verweisen darauf, dass in der Eucharistie das *Sacrificium pacis* Christi durch den Priester nachvollzogen wird.

Dieser Künstlerkreis, der sich so intensiv in der Anfangsphase der Renaissance mit der künstlerischen Erfassung und Dokumentation antiker Architektur befasst hatte, arbeitete offensichtlich nicht nur mit den Humanisten zur Ausarbeitung einer Kunsttheorie und zum Studium der Antike, sondern auch mit gelehrten Theologen zusammen. Einem gebildeten, mit der römischen Architektur vertrauten Betrachter wird vermutlich diese Allusion auf den Friedenstempel aufgefallen sein, deren Bedeutung ihm durch die häufige Erinnerung an die Rolle Christi als wahrer Friedensbringer im Alltag der Krippenspiele, der Prozessionen und der Predigten in der täglichen Messe, besonders durch den „Friedensgruß“ *Pax semper vobiscum* vor der Brotbrechung in der Liturgie bekannt und präsent war. In den aufgeführten Kunstwerken wird auf geistvolle Weise Sieg, Triumph und Friede Christi auch visuell verbunden.

VI.3.4 Agostino di Duccio (1418-um 1481)

Anklänge an die Architektur der Maxentiusbasilika sind auch im linken Relief der sog. „Arca degli Antenati“, einem sarkophagähnlichen Marmorkehlstein, den Sigismondo Malatesta zu Ehren seiner Vorfahren in S. Francesco in Rimini stiftete, zu erkennen. (Abb. 173) Das Denkmal war nach Ausweis von Dokumenten im Jahr 1454 fast vollendet, seine Ausführung oblag dem aus Florenz stammenden Bildhauer Agostino di Duccio,⁷³⁴ der von spätestens 1449 bis 1457 die Leitung der gesamten skulpturalen Innenausstattung der Kirche, die aufgrund ihrer Antikennähe auch Tempio Malatestiano genannt wurde, inne-

⁷³⁴ POESCHKE, 1990, 133; HOPE, 1992, 117 und 151, Dok. 4. Vorausgesetzt, dass sich die Bezeichnung *sepoltura* wirklich auf die Arca degli Antenati und nicht auf ein anderes Grab bezieht.

hatte.⁷³⁵

Das Vorbild der Maxentiusbasilika ist jedoch nicht unmittelbar, sondern durch die Kenntnis von Donatellos Eselswunderrelief im Santo von Padua aufgenommen worden, mit dem es sowohl die übergreifende Pilasterordnung als auch die perspektivische Ansicht dreier quergestellter Tonnengewölbe, die den Blick auf weitere Räume im Hintergrund freigeben, verbindet. (Abb. 158) Ebenso kannte Agostino offenbar auch den Entwurf von Donatellos Forzorialtar, von dem die über dem Architrav im Hintergrund des Raumes angebrachten Figurendekorationen und die quadratischen Kassetten der Tonnengewölbe entnommen sind.⁷³⁶ (Abb. 149) Bei Donatello sind Anordnung und perspektivische Anlage sehr viel klarer, während Agostinos Reliefarchitektur durch die starke Überschneidung der seitlichen Tonnen und das Hinzufügen anderer architektonischer Elemente und Räume im Hintergrund derselben, die in keinem logisch erfassbaren Verhältnis zur vorderen Tonnenreihe stehen, sehr viel unübersichtlicher wirkt. Alles deutet darauf hin, dass Agostino in irgendeiner Weise, direkt oder indirekt über weitere Kopien, Zugriff auf Skizzen oder Musterbücher der Donatellowerkstatt hatte.

Agostino wandelte Donatellos der Maxentiusbasilika entlehnte, auf massiven Wänden und Pfeilern ruhende Tonnenfolge der Seitenannexräume in ein luftiges Loggenmotiv um: Je zwei völlig freistehende Säulen tragen ein verziertes Gebälk, dem die Tonnengewölbeanfänger aufliegen. Die Tonnenfolge ist nicht, wie bei Donatello, mit einer Rückwand verbunden. Der in Padua an den Seiten und auf der Rückseite umlaufende Architrav wurde von Agostino in ein Gebälk umgedeutet.⁷³⁷

Die Abwandlung einer Seitenkapelle der Maxentiusbasilika in ein freistehendes Tempelmotiv kennen wir bereits vom Kreuztabernakel in S. Miniato (um 1448), mit dem die Architektur von Agostinos Relief die markante Betonung des Gesimses gemeinsam hat. (Abb. 164) Der Bildhauer war nicht nur über das Kunstschaffen in Padua, sondern offenbar

⁷³⁵ POESCHKE, 1990, 131-133 und Abb. 181; HOPE, 1992, 115-132; AKL I, 1992, (PICA, A.).

⁷³⁶ FROMMEL, in: MILLON/LAMPUGNANI, 1994, 106, führt die Hintergrundsarchitektur der Arca degli Antenati-reliefs auf einen Entwurf Albertis zurück, der ab 1450 die Außenfassade des Tempio Malatestiano entwarf. Die visuellen Ähnlichkeiten mit Donatellos früheren Reliefschöpfungen sind jedoch viel enger, als es einer solchen Rückführung auf Alberti bedarf. Zudem ist der aktive Anteil Albertis an der Innendekoration des Tempio höchst zweifelhaft und beschränkte sich wahrscheinlich auf allgemeine Ratschläge, vgl. auch SYNDIKUS, 1996, 63-64, die den Einfluß Albertis auf die Ornamentdekoration des Tempio untersuchte.

⁷³⁷ Der Motivschatz aus den Musterbüchern der Donatellowerkstatt verbreitete sich, wie schon mehrfach angedeutet, rasend schnell in Oberitalien. So weist RADCLIFFE, 1989, 204-208, darauf hin, dass Elemente des Forzorialtars in einer inzwischen Giovanni Bellini zugeschriebenen Zeichnung wiederkehren (Uffizien, Gab. Disegni e Stampe LXXV) und auch in Werken Giorgio da Sebenicos in Dalmatien aus der Zeit nach 1444 bis 1450. Dieser Bildhauer hatte mit Agostino di Duccio offenbar in Venedig in der Werkstatt der Buon an der Porta della Carta des Dogenpalastes (1438-1442) mitgearbeitet (HÖFLER,

auch über die neuesten Florentiner Entwicklungen außerhalb von Donatellos Werkstatt informiert, obwohl er selbst im Jahre 1446 wegen eines Silberdiebstahls aus seiner Heimatstadt Florenz verbannt worden war.⁷³⁸ Agostinos Florentiner Mitarbeiter, wie z.B. Maso di Bartolommeo, der zwischen 1452 und 1454 ein Bronzegitter für den Tempio fertigte und auch am o.g. Tabernacolo del Crocifisso in S. Miniato in Florenz beteiligt war, könnten ihm diese Kenntnisse vermittelt haben.⁷³⁹ Aber auch der in Rimini dokumentierte Simone di Giovanni Ferucci da Fiesole zeigte sich mit der neueren Florentiner Entwicklung vertraut.⁷⁴⁰ Die engen stilistischen Verbindungen und motivischen Übernahmen weisen auf einen Kontakt Agostinos zu Florenz hin.⁷⁴¹ Gleichzeitig wird in Agostinos Werk eine eigenständige Auseinandersetzung mit der Antike durch die sichtbare stilistische Orientierung an neuattischen Reliefs spürbar. Auch wurde er im Gegensatz zu den Florentinern durch einen Kreis oberitalienischer antikenbegeisterter Humanisten und Künstler geprägt. Dies zeigt exemplarisch die Ähnlichkeit der Stadtvedute im Hintergrund des rechten Reliefs der Arca degli Antenati mit Mantegnas Stadtansicht im Fresko "Der heilige Jakobus vor dem Richter" des ungefähr gleichzeitigen, zwischen 1450 und 1454 entstandenen Zyklus' der Ovetarikapelle in der Eremitanikirche von Padua.⁷⁴²

In der Arca degli Antenati dient die dreifache Tonnenfolge zur Illustration des Tempels einer als Herrschertugendpersonifikation aufgefassten heidnischen Gottheit. Von den meisten Kunsthistorikern wird die Göttin in der Bildmitte als Minerva gedeutet,⁷⁴³ die

1989, 197).

⁷³⁸ POESCHKE, 1990, 131-133; AKL I, 1992, 550 ff. (PICA, A.). Nach seiner Verbannung arbeitete er zunächst in Venedig in der Werkstatt von Bartolomeo Buon, von wo aus er nach Rimini berufen wurde.

⁷³⁹ Zu Maso in Rimini: HOPE, 1992, 66. Maso hatte vorher mehrfach mit Donatello (Außenkanel in Prato 1433-34), Michelozzo und Luca della Robbia zusammengearbeitet (HÖFLER, 1988, 537-538). Er entwarf 1449-1451 als Gast Federigo da Montefeltres das in hohem Grade antikische Portal von S. Domenico in Urbino, wofür Luca della Robbia das Lünettenrelief anfertigte.

⁷⁴⁰ RICCI, 1924, 343-347.

⁷⁴¹ SYNDIKUS, 1996, 64, 86.

⁷⁴² Mantegnas Kontakt zu den Humanisten Ciriaco d'Ancona, Giovanni Marcanova, Felice Feliciano und seine Kenntnis der von Jacopo Bellini gefertigten Zeichnungen oberitalienischer Antiken schildert anschaulich SCHMITT, 1989, 1-20. Mantegnas Lehrer Pizzolo, der auch an den Ovetarifresken beteiligt war, arbeitete in Donatellos Padovaner Werkstatt mit, wie CHRISTIANSEN in: MARTINEAU (Hg.), 1992, 98-99, überzeugend nachweist. Die Ovetarifresken wurden im 2. Weltkrieg durch die Alliierten zerstört und sind nur noch durch Schwarzweißaufnahmen dokumentiert.

⁷⁴³ Zuletzt TURCHINI, 2000, 435. HOPE, 1992, 127, deutet diese Figur als Personifikation der Virtus, da seiner Ansicht nach das der Minerva eigene Attribut, das Gorgoneion, fehle. Dies ist jedoch in Darstellungen der Minerva im Quattrocento nicht immer vorhanden, z.B. in Botticellis Bild "Minerva zähmt den Kentauren", s. auch LIGHTBOWN, 1989, 147, und die dort genannten Beispiele. HOPE möchte den Raum im Hintergrund als zweiten Tempel, der Honor geweiht sei, deuten, da nach Boccaccios Genealogia Deorum man zum Tempel der Virtus nur durch den Tempel der Honor Zugang hatte und auch nach weiteren antiken Autoren diese nebeneinanderlagen (Livius XXVII, 25.7-9; Valerius Maximus 1.1.8; Plutarch, MARCELLUS, 28; Augustinus, DE CIV, DEI 5.12). Für die Deutung dieser

allgemein als Göttin der Weisheit, Künste, Philosophie, Wissenschaften und auch Dichtkunst bekannt war.⁷⁴⁴

Die Gegenüberstellung zu dem rechten Relief der Arca (Abb. 174) erscheint in Bezug auf Minerva höchst sinnvoll. Dieses zeigt einen Triumphzug in einer seitenverkehrt angelegten Variante des berühmten Triumphreliefs am Titusbogen: Werden durch den Triumph Sigismondos militärische Verdienste und seine daraus resultierende Fama herausgestellt, so zeigen sich im Tempel der Göttin die geistigen und kulturellen, kurz, die friedlichen Tugenden des Hauses Malatesta, deren Vertreter, Sigismondo und Isotta auf Porträtmedaillons in der Hintergrundsarchitektur abgebildet erscheinen.⁷⁴⁵ Zwar wird die Identifizierung der verschiedenen, im Tempel versammelten Tugenden und Personifikationen durch den sparsamen Einsatz eindeutiger Attribute höchst kontrovers diskutiert, doch herrscht in der Forschung Einigkeit hinsichtlich der männlichen, bärtigen Figur im Vordergrund in der Mitte, die aufgrund der charakteristischen Kopfbedeckung und dem darunter hervorlugenden Stirnhaarbüschel als Aristoteles gedeutet werden kann. Dieser Darstellungstypus des Philosophen geht wohl auf eine Zeichnung zurück, die Ciriaco d'Ancona auf einer seiner Griechenlandreisen nach antiken Vorbildern angefertigt hatte.⁷⁴⁶ Somit wäre zumindest die Philosophie, die unter dem Schutz Minervas stand, durch diese Figur vertreten.

In diesen Rahmen fügt sich auch die Pflanzensymbolik der Festons am unteren Rand der Arca (Abb. 175), die aus Lorbeer (links), Efeu (Mitte) und Olive (rechts) bestehen, Pflanzen, die im gesamten Tempio und auch bei Sigismondos Porträts als Haarkranz immer wiederkehren, daher eine besondere Bedeutung für den Fürsten gehabt haben müssen.⁷⁴⁷ Der Lorbeer war allenthalben als Zeichen von Sieg und Triumph, aber auch als Auszeichnung für Dichter und als heiliger Baum des Gottes Apoll bekannt.⁷⁴⁸ Der Efeu bezeichnet ewigen Ruhm (Dichterkranz), ewige Treue (Catull, CARMINA 61, 31-35), aber

zentralen Figur der Arca als Minerva spricht jedoch auch das Attribut der Lanze, die in Gedichten Boccaccios als Erkennungszeichen der Minerva überliefert ist (frdl. Hinweis Tobias Leuker).

⁷⁴⁴ Isidor, ETYM., V, 1,44 (PL 82, 683): ... *Minervae sacravit, et nomen civitati Athenas dedit. Nam Minerva Graece 'Athene' dicitur; unde Minervam graeci inventricem multarum artium asserunt, quia et litterae, et artes divisorum studiorum, et ipsa philosophia veluti templum Athenas habuerunt.* Ähnlich Rhabanus Maurus, DE UNIVERSO (PL 111, 586).

⁷⁴⁵ SHAPIRO, 1989, 51f.

⁷⁴⁶ SHAPIRO, 1989, 51; HOPE, 1992, Tf. 19d. SHAPIRO, 53-58 deutet die verschiedenen Gestalten als Tugenden aus der aristotelischen "Ethik", HOPE hingegen sieht darin z.T. die Sieben Tugenden, die sich im Tempel der Virtus befinden.

⁷⁴⁷ Zu den Porträts vgl. SIGISMONDO P. MALATESTA E IL SUO TEMPO, Nr. 26, 27 und 28.

⁷⁴⁸ Ovid, METAMORPHOSEN, I, 452-567; Horaz, ODEN, 3.30.15-16, s. LEVI D'ANCONA, 1977, 201-204, Nr. 86.

auch ewiges Leben und Göttlichkeit (Plinius, NAT.HIST).⁷⁴⁹ Die Olivenzweige sind in ihrer geläufigsten Deutung Symbol des Friedens (Gen 8,11; Augustinus; Isidor: *oliva enim gratiam Spiritus Sancti, et unctionem pacis significat*)⁷⁵⁰ und als heiliger Baum der Minerva bekannt (Vergil; Isidor von Sevilla).⁷⁵¹ Zu dem Aspekt, dass die verschiedenen Künste der Göttin Minerva nur in Friedenszeiten gedeihen, wie dies z.B. auch Lorenzo Valla formulierte (*es ist offenkundig, dass alle Wissenschaften bereichert und ans Licht treten durch die Gunst der römischen Größe und des römischen Friedens*),⁷⁵² wird in den Quellen auch die Erfindung des Olivenbaums durch Minerva als Friedenszeichen in ihrem Streit mit Neptun um die Vorherrschaft in Athen gewertet, unter anderem im Text DE CORONA MILITARIS des Tertullian, dessen Text wahrscheinlich auch für die

⁷⁴⁹ s. LEVI D'ANCONA, 1977, 189-193. Nach Plinius, NAT. HIST. XVI, 62, 152 Symbol des ewigen Lebens. Einen Efeukranz trägt auch Sigismundos Porträt auf der Rückseite der Arca degli Antenati (HOPE, 1992, Tf. 9c) als Zeichen seiner Verdienste, die seinem Geschlecht ewigen Ruhm unter den Göttern sichern (vgl. Horaz, ODEN, 1.1.29-30, zit. bei LEVI D'ANCONA, ebda: *Me doctarum hederarum premia frontium Dis miscent superis*). Darauf deutet auch die das Porträt innerhalb eines Lorbeerkränzes umgebende Inschrift HAEC SIGISMUNDI VERA EST VICTORIS IMAGO QUI DEDIT HAEC PATRIBUS DIGNA SEPULCHRA SUIS. In diesen Rahmen fügt sie auch die von SHAPIRO beobachtete Anlehnung des rechten Arcareliefs an die Ikonographie von antiken Münzen mit Darstellung der divinisierten Kaiser auf dem rogos, deren Umschrift AETERNITAS lautet. Nach Martial, EPIGRAMMATA, VIII,82.7, wurde Efeu für eine Art der corona civilis verwendet: *Non quercus te sola decet nec laurea Phoebi fiat et ex hederarum civica nostra tibi* (zit. bei LEVI D'ANCONA, 1977, 191).

⁷⁵⁰ Hauptgrund für die Kenntnis und Verbreitung dieser Symbolik in der christlichen Welt dürfte Gen 8,11 sein, wo Gott nach der Sintflut zu Noah als Zeichen der Versöhnung die Taube mit dem Ölzweig im Schnabel sendet. Vgl. Augustinus, Ennarrationes in Psalmos (PL 37,168): 13. *Dicatur ergo quales debent esse filii. Quales? Pacifici. Quare pacifici? Quia, Beati pacifici, quia ipsi filii Dei vocabuntur (Id. V, 9) . Quia ergo in oliva fructus est pacis: oleum enim pacem significat, quia charitatem significat; sine charitate nulla pax est: et manifestum est quia qui diviserunt pacem, non habebant charitatem. Unde iam exposui Charitati vestrae quare columba folia cum fructu portavit ad arcam (Gen. VIII, 11) ; ut significaret quia et illi qui foris baptizati sunt, sicut ligna illa extra arcam baptizata sunt, si non sola folia habuerint, id est verba sola, sed habuerint et fructum, quod est charitas, ipsa columba illos reportat ad arcam, et veniunt ad unitatem. Tales ergo filii debent esse in circuitu mensae Domini, velut novellatio olivarum. Perfecta res est, magna beatitudo: iam quis ibi nolit esse? Ferner Isidor, QUESTIONES IN KET FEST (PL 83, 387): *oliva enim gratiam Spiritus Sancti, et unctionem pacis significat*.*

⁷⁵¹ Vergil, Georg. I, 18: *Oleaeque Minerva inventrix*; Isidor, ETYM., XX,2 (PL 82, 683): *Olivae quoque hanc dicunt inventricem, et fabricae, multarumque artium repertricem. Ideoque illi vulgo opifices supplicant. Sed et hoc poetice fingitur. Non enim Minerva istarum artium princeps est, sed quia sapientia in capite esse dicitur hominis, et Minerva de capite Jovis nata fingitur, hoc est, ingenium, ideoque sensus sapientis, qui invenit omnia, in capite est. Ideo et dea artium Minerva dicitur, quia nihil excellentius est ingenio, quo reguntur universa*.

⁷⁵² *palam est omnes scientias beneficio romanae magnitudinis romanaeque pacis amplificatas fuisse et illustratas* zit. bei SETZ, 1975, 74. Auch Hutten betont in seiner Vorrede der Ausgabe von Vallas Schrift über die Konstantinische Schenkung, Leo X. solle sich als „restaurator pacis“ nach den kriegerischen Schrecken Julius' II., würdig erweisen und nicht nur Frieden und Freiheit, sondern auch Gerechtigkeit zulassen, damit nicht nur die Wissenschaft aufblühen, sondern die „literati homini“ wieder Dinge der Wahrheit veröffentlichen können, für die man bisher kein Ohr hatte. *tu in sincero veritatis splendore coelestem dominationem, id est pacis regnum aperuisti*. Solange die Päpste, sich auf die Konstantinische Schenkung berufend, weltliche Macht anstrebten, müßten sie Kriege führen und ihr eigentliches *officium*, das *pasce oves meas*, vernachlässigen (SETZ, 1975, 155-156).

verschiedenen Haarkränze der Porträts Sigismondo Malatestas ausschlaggebend war.⁷⁵³ Vermutlich kannte Roberto Valturio, einer der beiden Humanisten, die bei der Innendekoration des Tempio Malatestiano beratend zur Seite standen und der ein Traktat zur Kriegskunde verfasste, Tertullians Text. Valturio schrieb ferner in DE RE MILITARI, XII, 13, dass die Themen für die Ausstattung des Tempio Malatestiano *den geheimnisvollen Abgründen der Philosophie* entnommen seien.⁷⁵⁴

Der Aspekt Minervas als Hüterin des Friedens wird in der Renaissance auch in anderem Zusammenhang herausgestellt. In Botticellis "Minerva zähmt den Kentauren" ist ihr Gewand über und über mit Olivenzweigen bedeckt.⁷⁵⁵ (Abb. 176) Die Figur der „Minerva Pacifica“ mit Olivenzweig und abgelegter Rüstung taucht auf einer von Francesco Laurana im Jahre 1463 gefertigten Medaille, welche die Inschrift PAX AUGUSTI trägt, zu Ehren Renés von Anjou auf.⁷⁵⁶ Dies macht die These wahrscheinlich, dass die Architekturvedute im Hintergrund mit Bedacht vom „Templum Pacis“ abgeleitet wurde.

Später taucht eine ähnliche Zwischenform, die Elemente von Agostinos Loggenarchitektur des Arcareliefs und des tonnengewölbten Raums in Donatellos Forzorialtar verbindet, in Desiderio da Settignanos Sakramentstabernakel für S. Lorenzo in Florenz, um 1460-1462, auf.⁷⁵⁷ (Abb. 177) Mit Agostinos Hintergrundsarchitektur hat Desiderios Tabernakel die kannelierten Säulen und das ihnen aufliegende Gebälk mit Zahnschnittfries gemeinsam,⁷⁵⁸ auch die perspektivische Anlage ist ähnlich. Mit Donatellos Forzorialtar vergleichbar sind monumentale Raumwirkung und die an den drei Seiten vorhandenen

⁷⁵³ Tertullian, De CORONA MILITARIS, (PL 2, 93), CAPUT XII: ... *Sed et de corona priusdicamus. Laurea ista Apollini vel Libero sacra est: illi, ut deo telorum; huic, ut deo triumphorum. ... Quum olea militia coronatur, ad Minervam est idololatria, armorum aequae deam, sed et paci cum Neptuno inita ex hac arbore coronata. In his erit serti militaris superstitio polluta et polluens, omniaque jam pollutentur et caussis.* Nach Plinius, NAT HIST. XV, 19, diente der Ölzweig auch zur Bekränzung der Feldherren, die den kleinen Triumph feiern.

⁷⁵⁴ AKL I, 1992, (PICA, A.).

⁷⁵⁵ LIGHTBOWN, 1989, 147-148.

⁷⁵⁶ WITTKOWER, 1983 (1. Ed. 1938/39), 247-251. Wittkowers Interpretation als Minerva wird durch die Inschrift auf einem typologisch mit Lauranas Medaille verwandten Teppich nach Botticellis Entwurf gestützt (ebda, 253, Abb. 184).

⁷⁵⁷ POESCHKE, 1990, 142, Abb. 205-206.

⁷⁵⁸ Dieser Zahnschnittfries könnte eine nicht ganz verstandene Umdeutung des Pfeifenfrieses des antiken Spoliengebälks am Lateransbapisterium in Rom sein, das in einer Zeichnung vorlag und als Modell verwendet wurde. Vom gleichen antiken Vorbild stammen nämlich auch die Kompositkapitelle mit Schilfblattdekor am Kalathos, die an der großen Pilasterordnung der Arca degli Antenati sowie auch an den Pilastern der Kapelle der Kindlichen Spiele im Tempio Malatestiano auftauchen (vgl. SYNDIKUS, 1996, Abb. 89 und 90). Die Mißverständnisse in der Umsetzung einzelner Motive deuten darauf hin, dass Agostino die Zeichnungen nach den antiken Originalen nicht selbst angefertigt, sondern über Dritte rezipiert hat.

Wände, wobei die seitlichen durch Bogen geöffnet sind. Beide Bildhauer hatten vermutlich in ihrer Anfangszeit in der Donatello-Michelozzowerkstatt gearbeitet.⁷⁵⁹ Man hat sogar schon die Entwurfszeichnung für den Tabernakel in S. Lorenzo von Donatello stammend vermutet.⁷⁶⁰

Offenbar war Donatellos von der Maxentiusbasilika und den antiken Thermen abgeleitetes Architektursystem von seinen Nachfolgern nicht mehr ganz verstanden und im Rezeptionsprozess durch die über mehrere Stationen verlaufenen Nachzeichnungen seines Musterschatzes zu einer tabernakelartigen Struktur abgewandelt worden. Dabei gestattete man sich in Einzelheiten, wie z.B. den Ornamentdetails, künstlerische Freiheiten.

VI.4 Die Rezeption des Architravs vom Mittelschiffgebälk der Maxentiusbasilika

Wie in der Baubeschreibung der Maxentiusbasilika bereits anklung, war deren Mittelschiffgebälk mit einer seltenen, für das Bauwerk charakteristischen Ornamentfolge versehen, die auch in der Renaissance auf großes Interesse stieß. Von der Forschung wurde diese Rezeption bislang kaum beachtet. Da sie aber erhellende Einblicke in die Arbeitsweise und Tradierung solcher Antikendetails innerhalb des Betriebs verschiedener Künstlerwerkstätten bietet, lohnt es sich, dies ausführlicher zu verfolgen.

VI.4.1 Die Anfänge: Das Borsomonument in Ferrara

Im Jahre 1454 wurde in Ferrara auf der Dompiazza, als Gegenstück zu dem drei Jahre früher entstandenen Arco da Cavallo mit der Reiterstatue Niccolò III. d'Estes, ein Säulenmonument mit einer Ehrenstatue Borso d'Estes errichtet, dessen Gebälk von dem der Maxentiusbasilika inspiriert ist: Die Sima des Architravs ist in beiden Monumenten mit einem charakteristischen Kyma aus Blümchen mit gegenständigen Paaren von krausen Akanthus(?)blättern dazwischen geschmückt.⁷⁶¹ (Abb. 178 und 67) Auch das im Ferrareser Architrav direkt unter dem Blümchenband eingefügte Eierstabkyma entspricht dem antiken Vorbild. Der bei der Maxentiusbasilika direkt unterhalb des Eierstabs folgende Astragal wurde in Ferrara weggelassen.

Ein ähnliches Blümchenkyma findet man in der antiken Architektur ansonsten

⁷⁵⁹ POESCHKE, 1990, 132 und 140.

⁷⁶⁰ LAVIN, 1989, 163, Abb. 16.

⁷⁶¹ SYNDIKUS, 1996, 78-80 und Abb. 73. Entgegen den Mutmaßungen von ROSENBERG (zit. a.O., Anm. 281) scheinen Gebälk und Kapitell original aus dem 15. Jahrhundert zu sein. 1457 wurden erst die

nur bei der Archivolte des mittleren Durchgangsbogens des Septimius Severusbogens auf dem Forum Romanum (Abb. 179), das schon durch seine gebogene Form als Vorbild für das Ferrareser Denkmal weniger in Frage kommt; ferner auf der Sima des Kranzgesimses eines Grabtempels bei Torrenova auf der Via Casilina (seit 1934 im Museo Nazionale delle Terme in Rom, inv. n. 121509, Abb. 180),⁷⁶² dessen eckige Form und Ornamentfolge dem Ferrareser Architrav weniger ähnlich sind als derjenige der Maxentiusbasilika. Von letzterem weichen in Ferrara jedoch die Anzahl der Faszien - bei dem Ferrareser Gebälk nur zwei, am antiken drei - und die Verwendung des Bügelkyma als untere Faszientrennung, dessen Stelle am antiken Vorbild ein Blattkyma und ein Perlstab einnehmen, ab. Während der Architrav des Borsomonumentes in gelungenem Maße antikisch wirkt, zeigt das Kranzgesims stärker frühquattrocenteske Formen, erkenntlich besonders an dem Kyma rundlicher Eier mit weit abstehenden, runden Schalen, die in dieser Form aus der römischen Antike unbekannt sind. Das Kyma scheint deutlich von Vorbildern Donatellos und seines Kreises angeregt (z.B. Cavalcantitabernakel in S. Croce in Florenz, Abb. 167). Es war auch Donatello, der zum erstenmal den antikisierenden Muschelfries, der auf der Sima der Borsosäule zu sehen ist, in seiner Cantoria für den Florentiner Dom, 1433 –1438, anwandte.⁷⁶³ Ferner ließ sich der Entwerfende der Borsosäule anscheinend von einem Kranzgesims inspirieren, das z.B. in Giuliano da Sangallos Skizzenbuch in der Biblioteca Vaticana, Cod. Barb. 4424 auf f. 12^r rechts oben gezeichnet ist und von HUELSEN (wohl unzutreffend) mit dem Gebälk des heute nicht mehr existierenden Arco de Portogallo identifiziert wurde.⁷⁶⁴ (Abb. 181) Diesem Gesims ähnelt nicht nur der Muschelfries, sondern auch die eckige, weit vorkragende Sima, sowie die darunter folgende Sequenz von Eierstab, Astragal und Zahnschnitt.

Betrachtet man den Ferrareser Architrav im Detail, so ist besonders die Fünfblättrigkeit der Blümchen auf der Sima hervorzuheben, da die Blümchen am Septimius Severusbogen und dem genannten Grabtempel bei Torrenova nur vierblättrig sind. Bei letzterem sind die Blütenblätter so angeordnet, dass oben und unten gleichmäßig zwei Blütenblattreihen nebeneinanderliegen. Die Blütenblätter an der mittleren Archivolte des Septimius Severusbogens sind ebenfalls ausschließlich vier an der Zahl, sie sind jedoch sowohl in der für den Grabtempel beschriebenen Art angeordnet als auch auf die Weise,

Schildhalterputten zugefügt. Der Säulenstamm wurde durch eine spätere Bodenerhöhung verkürzt.

⁷⁶² GIULIANO, 1985, 170-175, Kat. Nr. IV,3.

⁷⁶³ POESCHKE, 1990, Nr. 84 und Nr. 85.

⁷⁶⁴ HUELSEN, 1910, 22. Ich kann dieser Identifizierung nicht folgen, da die erhaltenen Zeichnungen des Arco di Portogallo weder die Muschelornamente auf der Sima noch die kissenartige Ausbildung des Frieses zeigen (vgl. RÖMISCHE SKIZZEN, 1988, 127 Nr. 56).

dass das einzelne Blütenblatt in den vier Hauptachsen ausgerichtet ist. (Abb. 178 und 179) Die Blümchen des in situ verbliebenen Gebälkstücks der Maxentiusbasilika scheinen zwar auch nicht mehr als vier Blütenblätter zu besitzen, diese sind jedoch zweiteilig und nicht ganz regelmäßig ausgeführt. (Abb. 67)

Auffallenderweise kommen die fünfblättrigen Blümchen des Borsomonumentes in fast identischer Form in der Zeichnung eines Architravs auf f. 9^v des Musterbuches von Giuliano da Sangallo (Bibl. Vaticana, Cod. Barb. lat. 4424) vor, den eine Inschrift auf der Deckplatte „*ATENPU PACIS B(raccia) 2 7/8*“ (= 1,67785 m) als zur Maxentiusbasilika gehörig ausweist.⁷⁶⁵ (Abb. 182) Dies ist umso auffallender, als die etwa gleichzeitigen Zeichnungen desselben Architravs der Maxentiusbasilika, etwa auf f. 32^f im Codex Escorialensis (Abb. 183)⁷⁶⁶ sowie auf einer eigenhändigen Zeichnung Cronacas (Abb. 184)⁷⁶⁷ die genannten Blümchen wieder nur vierblättrig zeigen und zwar in der Art, dass die Blütenblätter in den vier Hauptachsen ausgerichtet sind. Ferner stimmen die zwischen den Blümchen eingespannten doppelständigen, gezackten, kelchartigen Blätter, die einen Fruchtstand in der Mitte umschließen, in Sangallos Zeichnung genau mit denen der Säule in Ferrara überein, wenn auch anstelle des bei Sangallo die Blümchen kreisförmig umgebenden Leerraumes in der Borsosäule eine runde Hülle eingesetzt wurde. Somit kommt das Blümchenkyma der Borsosäule den breitgezogenen, aus vier Fingern bestehenden Blättern des in situ verbliebenen Architravs der Maxentiusbasilika am nächsten.⁷⁶⁸ Es gibt Anzeichen dafür, dass in den anderen, heute verlorenen, damals noch erhaltenen Gebälkstücken der Maxentiusbasilika die akanthusartigen Zwischenblätter vermutlich schmaler gestaltet waren, da sich dies in zahlreichen weiteren, voneinander unabhängigen Nachzeichnungen des Architravs der Maxentiusbasilika niedergeschlagen hat.⁷⁶⁹ Zum Beispiel muss das heute nicht mehr vorhandene Gebälkstück oberhalb der im Jahre 1614 auf die

⁷⁶⁵ In Sangallos Zeichnung der mittleren Archivolte des Septimius- Severusbogens (Cod. Barb. 4424, f. 22^f) sind die Blümchen abweichend vom antiken Vorbild ebenfalls fünfblättrig, die Blätter dazwischen vereinfacht, ohne die gezackten Ränder, wiedergegeben.

⁷⁶⁶ EGGER, 1906, Bd. 1, 97 und Bd. 2, f. 32^f. EGGER schlug einen Künstler aus der Werkstatt Ghirlandaios vor und bezeichnete die Zeichnungen auf diesem Blatt als schwache Kopien nach anderen Vorlagen. NESSELRATH, der 1981, 95-97, noch Giuliano da Sangallo als Autor des Codex' vorgeschlagen hatte, äußerte 1996, 192, es könne sich um Filippino Lippi handeln. Ebenfalls in jüngerer Zeit brachte BENZI bei einem Convegno über Papst Sixtus IV. die Sprache auf Baccio Pontelli. Über die Florentiner Provenienz scheint man sich allerdings einig zu sein.

⁷⁶⁷ Dieser Architrav wurde von GÜNTHER, 1988, 332 und Tf. 7, als „unbekannter Architrav“ betitelt. Es handelt sich aber zweifellos um den der Maxentiusbasilika.

⁷⁶⁸ vgl. auch die Zeichnung Espouys (ROMA ANTIQUA, 1985, 227, Fig.2) und von DESGODETZ, 1969, 109, Tf. 11.

⁷⁶⁹ vgl. den Stich nach der Bauaufnahme Palladios, I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA, 1570 (Nachdr. 1983), 288, oder die Zeichnung im Zweiten Berliner Skizzenbuch des Heemskerck-Nachfolgers (Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 79 D2, f. 9^v).

Piazza S. Maria Maggiore abtransportierten Säule bis dahin gut sichtbar gewesen sein, wie Veduten zeigen. Offensichtlich ging es beim Herausreißen der Säule oder ihrem Abtransport zu Bruch, da auf späteren Veduten nur noch spärliche Reste davon zu sehen sind.

Aus diesen Parallelen schließen wir, dass dem Bildhauer der Borsosäule, dem aus Florenz stammenden Steinmetzen Nicolò di Giovanni Baroncelli († 1453) bzw. seinen Söhnen und Nachfolgern, die nach dessen Tod das Werk vollendeten,⁷⁷⁰ und Giuliano da Sangallo die gleiche Bildquelle vorlag. Dieser Prototyp scheint auch für eine Zeichnung, die NESSELRATH jüngst bekannt machte und sie dem anderen und begabteren Zeichner des Codex Escorialensis zuschrieb,⁷⁷¹ zum Vorbild gedient zu haben: Die in Privatbesitz befindliche Zeichnung zeigt perspektivisch angelegt das gesamte Gebälkstück der Maxentiusbasilika und darunter anskizziert den Kapitellansatz. (Abb. 185) Die Beschriftung *la gornice di tenplum pace* oder: *paci(s)* bestätigt die Identifizierung. Die Ornamentfolge des Architravs sowie die Fünfblättrigkeit der Blümchen und die Gestaltung der dazwischenliegenden Blattbündel entspricht fast genau der Zeichnung Giuliano da Sangallos. Letztere ist jedoch auf die Darstellung des Architravs beschränkt, der Rest des Gebälks, Fries und Gesims, ist wie auf den o.g. Zeichnungen Cronacas und im Codex Escorialensis weggelassen.

Es gilt in der Forschung als unbestritten, dass Baroncelli, der auch das Gegenstück der Borsosäule, den als Bogen gestalteten Arco del Cavallo, signierte, wohl nur für die Ausführung, nicht aber für den Entwurf verantwortlich war, denn beide Werke zeigen formal einen engen Bezug zur antiken Architektur, der für den bislang stärker an gotischen Formen haftenden Baroncelli untypisch war; ebenso lassen Schwächen in der Ausführung eine direkte Antikenkenntnis Baroncellis unwahrscheinlich erscheinen.⁷⁷² Für die Vermutung einer Antikenrezeption „aus zweiter Hand“ von Seiten Baroncellis spricht auch die Tatsache, dass er für den Architrav des Gebälks der Borsosäule eine Zeichnung des Architravs der Maxentiusbasilika verarbeitete, wie wir sie für mehrere Skizzenbücher feststellen konnten, für die Sima jedoch separat eine Vorlage aus dem Kreis der Florentiner Bildhauerarchitekten um Donatello/Michelozzo verwendete. Die kompositen, mit Festons

⁷⁷⁰ AKL Bd. 7, 1993, 127-128: Die Borsosäule in Ferrara wurde vom Sohn Giovanni zusammen mit Domenico de Paris vollendet, die beide Niccolòs Werkstatt weiterführten.

⁷⁷¹ NESSELRATH, 1996, 181, Abb. 21.

⁷⁷² SYNDIKUS, 1996, 74-77; zum Gebälk 206-208. Das Kapitell Baroncellis am Südportal der Eremitanikirche in Padua von 1441-1442 zeigt sich als recht ungelenke Nachschöpfung der antiken Kompositform (ebda, Abb. 71). Die Kymata des Gebälks in Ferrara sind nur flach aufgebracht und nicht in die Tiefe gestaffelt wie in der Antike üblich war. „Die mangelnde Antikenkenntnis lässt sich an allen Architekturdetails feststellen.“ (SYNDIKUS, 1996, Anm. 274).

versehenen Kapitelle beider D'Este-Monumente in Ferrara zeigen darüberhinaus die Kenntnis des in das Jahr 1448 datierten Tabernakels in SS. Annunziata in Florenz,⁷⁷³ sowie des Cortile des Palazzo Medici in Florenz, deren Entwürfe in beiden Fällen Michelozzo zugeschrieben werden.⁷⁷⁴ Somit wurde auch bezüglich der Kapitellform das Vorbild der Antike über die Zwischenstation der Florentiner Frührenaissancekünstler aufgenommen.⁷⁷⁵ (Abb. 187) Etwa gleichzeitig oder wenig später, um 1454, wurden dem Borsomonument ähnliche Kapitelle mit einem Puttenkopf an Stelle der Abakusblüte für das Innere des Tempio Malatestiano in Rimini gefertigt, die in der Forschung als Echo auf das von Alberti entworfene Fassadenkapitell gewertet werden.⁷⁷⁶

Daher wurde als Entwerfer der Borsosäule vielfach Alberti vorgeschlagen, den Lionello d'Este 1443 nach Ferrara einlud, um im Wettbewerb für das Reiterstandbild des Arco del Cavallo als Gutachter zu fungieren.⁷⁷⁷ Träfe dies zu, hat Alberti die Ausführung der Säulendekoration nicht selbst geleitet, da sie im Vergleich zu seinen anderen Entwürfen in vielen Einzelheiten zu unantikisch wirkt.⁷⁷⁸ Auch der Baumeister Matteo de'Pasti, der Albertis Entwürfe für den Tempio Malatestiano in Rimini umsetzte, 1446 in Ferrara weilte und die dortige Architektur beeinflusste,⁷⁷⁹ wurde als Urheber erwogen, jedoch gibt es für beide Thesen keinen Beweis. Fest steht, dass der Entwerfende aus den gleichen Quellen von Studien antiker Architektur und Mustersammlungen des Donatello-Michelozzokreises wie auch Giuliano da Sangallo schöpfte: die Büste eines schräg herabblickenden Putto anstelle der Abakusblüte erscheint ebenfalls auf Donatellos Kapitell der Außenkanzel in

⁷⁷³ SYNDIKUS, 1996, 77-78. Die Inschrift nennt Pagno di Lapo als Ausführenden und das Datum 1448. Stifter war Pietro de'Medici. Die Kapelle wurde 1452 von Kardinal Guillaume d'Estouteville geweiht.

⁷⁷⁴ SYNDIKUS, 1996, Abb. 66. Neben der Übernahme der von den seitlichen Voluten herabhängenden Festons zeigt auch die Ähnlichkeit des geschwungenen, ornamentierten Abakus' und der oben mit einem Eierstab geschmückte Kalathos eine Bezugnahme auf diese Vorbilder.

⁷⁷⁵ Einige Beispiele antiker Kapitelle mit Festons vgl. MERCKLIN, 1962, Nr. 220 (Milano, Castello Sforzesco) od. Nr. 485 (Vatikan, Belvedere, von einer Aedikula aus Pontecuti bei Todi), Nr. 487, Abb. 929-931, (Chantilly, Musée Condé, Pilsterkapitell vom Columbarium der Volusini auf der Via Appia bei Vigna Ammendola) oder Nr. 486, Abb. 932-933 (Pilsterkapitell, ehemals Museo Nazionale Romano).

⁷⁷⁶SYNDIKUS, 1996, 126-128. Das von SYNDIKUS ebenfalls als Vorbild für die Borsosäule genannte Fassadenkapitell des Tempio Malatestiano, von dem aufgrund einer Äußerung Matteo de'Pastis sicher ist, dass Alberti es selbst entwarf, finde ich weniger ähnlich als das von mir genannte antike Kapitell. Alberti scheint hier m.E. eine Variante entworfen zu haben, in der er Formen antiker dorischer Kapitelle - wie ein in Trastevere gefundenes, von Giuliano da Sangallo im Cod. Barb. lat. 4424 auf f. 14v links unten gezeichnete - mit denen antiker kompositen Kapitelle, wie es im Lateran, Museo Profano, oder in Ravenna, S. Apollinare Nuovo (als aus Rom stammende Spolie verwandt, vgl. MERCKLIN, 1962, 200-201, Nr. 492, Abb. 937-941), vorliegt, kompilierte und mit Puttenkopf anstelle der Abakusblüte versah.

⁷⁷⁷ SYNDIKUS, 1996, 74; Alberti verarbeitete dies in seinem Traktat DE EQUO ANIMANTE.

⁷⁷⁸ SYNDIKUS, 1996, 206-208.

⁷⁷⁹ SYNDIKUS, 1996, 77, Anm. 273.

Prato aus dem Jahr 1433 (Abb. 186).⁷⁸⁰ Zu diesem Zeitpunkt tat sich Alberti auf dem Gebiet der Architektur noch nicht hervor. Das Motiv wurde in ganz ähnlicher Form an einem Kapitell im Tempio Malatestiano in Rimini aufgegriffen,⁷⁸¹ während für das Kapitell der Borsosäule wie auch für diejenigen der Planeten- und der Sigmundkapelle im Rimineser Tempio ein heute im Forumsmuseum in Rom befindliches antikes Kapitell Pate gestanden hat.⁷⁸² (Abb. 188 und 189) Möglicherweise flossen auch Elemente eines heute verlorenen, von Sangallo im Cod. Barb. 4424 auf f. 10^v links oben wiedergegebenen antiken Kapitells mit einem Puttenkopf als Abakusblüte und einem über den Kalathos hängenden Feston in den Prototyp mit ein.⁷⁸³ Auch ein weiteres Detail von Donatellos Prateser Kanzelkapitell, der stehende Putto in der Kapitellmitte, deutet auf die frühe eigenständige Übernahme antiker architektonischer Ornamentik durch Donatello.

Als weiteres Indiz für den engen Zusammenhang Baroncellis mit der Donatellowerkstatt ist nochmals auf die Form der Blümchen des Kyma der Borsosäule hinzuweisen: Während in der Antike die Blümchen nur einen Blätterkranz besitzen, ist in denen der Borsosäule ein zweiter, innerer Blattkranz hinzugefügt, wie er sich in identischer Form als Schmuck des Lorbeerkranzes auf der Predella von Donatellos Cavalcantitabernakel in S. Croce in Florenz wiederfindet. (Abb. 190)

Wiederum ist die Annahme eines direkten planerischen Eingriffs in die Konzeption von Seiten Albertis nicht zwingend. Baroncelli hielt sich, bevor er nach Ferrara ging, 1434 -1444 in Padua auf, könnte also dort noch Donatello angetroffen haben, der ab 1443/44 bis 1454 in dieser Stadt weilte und von dort aus auch kurz Mantua und Ferrara besuchte.⁷⁸⁴ Wir müssen uns ebenfalls vor Augen halten, dass dieselben Antikenstudien,

⁷⁸⁰ POESCHKE, 1990, Nr. 77; SYNDIKUS, 1996, 129.

⁷⁸¹ Am Kapitell zwischen der Kapelle der Kindlichen Spiele und der Freien Künste (vgl. SYNDIKUS, 1996, Abb. 47).

⁷⁸² MERCKLIN, 1962, 91, Nr. 215 und Abb 416-418. Weitere antike Kapitelle weisen an gleichem Ort Darstellungen menschlicher Köpfe auf, z.B. einige Exemplare im Kapitolinischen Museum in Rom (MERCKLIN, 1962, 90-91, Nr. 214, Abb. 410-412) oder die aus den Caracallathermen stammenden ionischen Kapitelle in S. Maria in Trastevere (MERCKLIN, 1962, 123-124, Nr. 338 und Abb. 626-634). Erstere wurden auch in den Illustrationen der vier Säulenordnungen von Filaretos Architekturtraktat (Florenz, Cod. Magliab. II.I.140, f. 57^v) als Kapitellform verwendet (vgl. FINOLI/GRASSI, II, 1972, Tf. 32).

⁷⁸³ HUELSEN, 1984 (Nachdr.), 19, erwähnt auch die Wiedergabe des gleichen Kapitells im Cod. Escorialensis, f. 24^r (rechts oben) und im Codex Destailleur B in St. Petersburg (ebda, Tf. F Nr. 1). Bei letzterer wie auch in späteren Repliken dieses Kapitells (ebda) sind allerdings ganz normale Abakusblüten dargestellt, so dass es sich auch um einen Fehler in der Interpretation des Vorbildes handeln könnte, der von Sangallo und dem Autor des Cod. Escorialensis kopiert wurde. Wie genau ansonsten diese frühen Zeichnungen antike Vorbilder wiedergeben, zeigt Sangallos Kopie des heute im Kapitolinischen Museum befindlichen Kapitells im Cod. Barb. 4424, f. 11^r, rechts oben (MERCKLIN, 1962, 90-91, Nr. 214, Abb. 410 und 412).

⁷⁸⁴ POESCHKE, 1990, 86-87.

die zur Übernahme des Architravs der Maxentiusbasilika führten, auch in die Mustersammlung von Giuliano da Sangallo einmünden konnten, der nicht alle seine Antikenzeichnungen nach Autopsie selbst anfertigte. Auch andere Indizien sprechen dafür, dass dieser auf die Skizzen der Donatello-Michelozzo-Compagnia Zugriff gehabt zu haben scheint, ebenso wie der mit dem Sangallokreis eng verbundene Autor des Codex Escorialensis, wo auf f. 22^v eine fast identische Kopie des Kelchvolutenkapitells vom Tabernacolo del Crocifisso in S. Miniato al Monte auftaucht.⁷⁸⁵ (Abb. 191 und 192) Gleichfalls wird das klassische antike Kompositkapitell des im Jahr 1451 von Niccolò Baroncelli fertiggestellten Arco di Cavallo, dessen Entwurf in der Forschung unter Vorbehalt Alberti zugeschrieben wird,⁷⁸⁶ ebenfalls schon in Michelozzos Kreuztabernakel von S. Miniato al Monte vorweggenommen.⁷⁸⁷

Somit wird der Eindruck durch weitere Indizien erhärtet, dass es sich bei den erst in der zweiten Quattrocentohälfte erhaltenen Zeichnungen antiker Bauwerke um Kopien nach Musterbüchern des Donatellokreises handelt, die über mehrere Stationen weitertradiert wurden. Der weitreichende Einfluss des Musterschatzes der Donatellowerkstatt auf die oberitalienische venezianische Kunst (Bellini) und ihre Fortwirkung bei Francesco di Giorgio wurde in Kap. VI.3.1 erläutert und spricht für die Wichtigkeit, die den Pionierleistungen dieser Protagonisten -auch von Seiten Albertis- beigemessen wurde.

VI.4.2 Das Grab Sigismondo Malatestas in S. Francesco in Rimini

⁷⁸⁵ EGGER, 1906, 85 und f. 22, linke Reihe, mittleres Kapitell. Ein ähnliches, aber detaillierter ausgearbeitetes Kapitell ist in G. da Sangallos Cod. Barb.lat. 4424, f. 10^v, zu sehen (HUELSEN, 1910, 20 und f. 10^v rechts unten. Noch ein Beispiel dieser Art liegt im Kanellurenkompositkapitell von Michelozzos Tabernacolo del Crocifisso in S. Miniato als Monte in Florenz vor, das auf f. 14^v in Sangallo Cod, Barb.lat. 4424 so ähnlich erscheint, dass es fast wie eine Kopie desselben wirkt (SYNDIKUS, 1996, 90; vgl. HUELSEN, 1910, 24e). Das gleiche Kapitell ist auch im Cod. Escorialensis, f. 24^r, und im Cod. Coner, f. 140 kopiert und scheint auf ein S. Marco in Rom befindliches antikes Vorbild zurückzugehen.

⁷⁸⁶ SYNDIKUS, 1996, 74; GOSEBRUCH, 1958, 158. Alberti fungierte auf Einladung Lionello d'Estes als Schiedsrichter und begutachtete die im Jahr 1444 gelieferten Modelle für das Reiterstandbild auf der Dompiazza in Ferrara. Diese Erfahrung floß in sein Traktat DE EQUO ANIMANTE ein. Der in Form eines antiken Bogentores gestaltete Sockel wird jedoch weder von ihm noch von Vasari erwähnt; er ist von Baroncelli signiert. SYNDIKUS vermutet, dass Alberti „die Anregung zum Thema des Sockels gegeben hat, die Ausführung jedoch nicht mehr verfolgte und bestimmte“.

⁷⁸⁷ Ein früheres Exemplar dieses Kapitelltyps fertigte Michelozzo selbst in dem zusammen mit Donatello geschaffenen Brancacci-Grabmal in S. Angelo a Nilo in Neapel um 1426-1433. Die Formensprache der Details ist dort noch stark vom Kapitellstil Brunelleschis beeinflusst (s. SYNDIKUS, 1996, 71 und 74). In der Tat ist auch in der Architektur Michelozzos in früherer Zeit sehr viel stärker der Einfluß von Brunelleschi zu spüren. Ein intensiverer Austausch von Alberti und Michelozzo wurde schon mehrfach beim Bau der Tribuna der SS. Annunziata erwogen, welche von Albertis Mäzen Gonzaga finanziell unterstützt wurde. Dies wird in neueren Studien zu dem Florentiner Zentralbau jedoch widerlegt (s. SCHWEIKART; in: BEYER/BOUCHER, 1993, 369-385).

In der Folgezeit wird das Blümchenkyma der Maxentiusbasilika über die Musterbücher von Architekten und Steinmetzen weitertradiert, zum Teil aus seinem ursprünglichen Zusammenhang herausgelöst und rein als Ornamentform zitiert.

So taucht dieses Motiv beispielsweise in der mittleren Architravfaszie am Grabmal des im Jahre 1468 verstorbenen Sigismondo Malatesta in S. Francesco in Rimini auf.⁷⁸⁸ (Abb. 193) Die Ausführung des Grabmals wurde in der Forschung meist dem Florentiner Bildhauer Simone di Giovanni Ferucci da Fiesole, der von 1442 bis ungefähr 1450 in Rimini dokumentiert ist, zugeschrieben. RICCI wies sie jedoch dem Florentiner Antonio Francesco da Camarotti zu, der dort nachweislich von 1455-1475 wirkte.⁷⁸⁹ Grabaufbau und Ornamentdetails wurzeln in jedem Falle auffällig in der Werkstatttradition Bernardo Rossellinos, dessen Grabmal für Leonardo Bruni in S. Croce in Florenz (um 1448-1450) für die Arkosolform sowie für die Kelchpalmettenkapitelle mit einer Abakusblüte in Form von Fruchtständen Pate gestanden hat.⁷⁹⁰ (Abb. 194 und 195)

Abweichend von den oben genannten Beispielen sind die einzelnen Blümchen des Architraves am Grab Sigismondos sechsblättrig ausgeführt. Die gegenständigen, dünnen Blattbündel dazwischen ähneln eher Lotosknospen als den gezackten Akanthusbündeln des antiken Vorbildes. Sie wirken wie "geglättete" Versionen von denen in Sangallos Zeichnung (Cod. Barb. 4424, f. 9^v), mit der sie auch den Mittelsteg, der die beiden Blattbündel horizontal trennt, gemeinsam haben. (Abb. 182 und 193) Die Zeichnung muss in irgendeinem Zusammenhang mit dem Prototyp, der im Sigismondograb verwendet wurde, stehen, da in anderen Zeichnungen des gleichen Architravs, im Cod. Escorialensis oder Cronacas f. 7 der „Castellinogruppe“,⁷⁹¹ die Blattbündel nur zweiblättrig sind. Das Blümchenkyma des Sigismondograbes steht damit der Zeichnung Sangallos ebenfalls näher als das analoge Kyma der Borsosäule in Ferrara, wo die Palmetten fleischiger, breiter auseinandergezogen und mit gezackten Mittelblättern versehen sind; letzteres kommt damit unter den Quattrocentobeispielen dem antiken Original aus der Maxentiusbasilika am nächsten.

Während in der Borsosäule der Architrav der Maxentiusbasilika durch Berücksichtigung der Kymafolge und relativ genauen Beachtung der Details nach einer recht getreuen, vermutlich aus der Werkstatt Donatellos stammenden Vorlage des antiken

⁷⁸⁸ RICCI, 1924, 344, Abb. 410.

⁷⁸⁹ RICCI, 1924, 341-346.

⁷⁹⁰ POESCHKE, 1990, Abb. 187. Der Kapitellform des Sigismondograbes noch näher stehen das Kelchvolutenkapitell des Tabernacolo del Crocifisso in S. Miniato sowie Rossellinos Kapitelle des Tabernakels in S. Egidio/Florenz.

⁷⁹¹ GÜNTHER, 1988, Tf. 7.

Originals rezipiert worden sein muss, ist beim Sigismondgrabmal in Rimini eine über mehrere Stufen, wohl durch Kopien aus Musterbüchern tradierte Weitergabe festzustellen.

VI.5 Rezeption von Architekturdetails der Maxentiusbasilika in der Monumentalarchitektur nach der Quattrocentomitte

VI.5.1 Der Triumphbogen für Alfonso d'Aragona am Castelnuovo in Neapel

In der Monumentalarchitektur der Frührenaissance ist die Nachwirkung von Bauformen der Maxentiusbasilika zum erstenmal am Triumphbogen des Castelnuovo in Neapel zu verzeichnen. Alfonso von Aragon gab den Bogen im Jahre 1452 in Auftrag und verpflichtete für den Gesamtentwurf den Bildhauer Pietro da Milano und wahrscheinlich gleichzeitig auch Francesco Laurana.⁷⁹² Anlass zu diesem Projekt gab Alfonsos Einnahme der Stadt Neapel im Jahre 1442, in dessen Folge er im Jahr darauf einen Triumphzug „all'antica“, veranstaltete, der in der damaligen humanistischen Welt für großes Aufsehen sorgte.⁷⁹³ Auch mit der Stiftung eines steinernen Triumphbogens zur Verewigung seines Sieges griff Alfonso eine Gepflogenheit römischer Caesaren auf.⁷⁹⁴

Das Vorbild eines Tonnengewölbes der Maxentiusbasilika wurde im unteren Durchgangsbogen des äußeren Zugangstores aufgegriffen (Abb. 196), wo das für den antiken Bau typische Kassettenmuster auftaucht: Eingetieftes Oktogone mit schlichten Profilleisten schließen gleichartig eingetieftes Quadrate ein, wobei im Gegensatz zum antiken Vorbild die Zwischenstege ungeschmückt blieben und nur die quadratischen Vertiefungen mit kleinen Rosetten, die Oktogone mit Puttenköpfen und Blüten verschiedener Pflanzenarten verziert sind.⁷⁹⁵ Die Dekoration weist eine überraschende Ähnlichkeit mit der Kassettierung von Bernardo Rossellos Sakramentstabernakel in S. Egidio in Florenz (Abb. 171) auf, die umso auffallender ist, als es sich bei letzterem um ein Werk beträchtlich geringerer Dimension handelt. Man betrachte die gleichartige Profilleiste in Form einer lesbischen Welle in den Vertiefungen der oktogonalen Kassetten und die prononcierten Mittelrosetten. Da erstere am antiken Vorbild nicht vorhanden, sondern als

⁷⁹² KRUF, 1995, 35-43. Vorher hatte sich Alfonso persönlich um Donatello bemüht, da für den Neapolitaner Bogen ein Reisterstandbild vorgesehen war und der Bildhauer seit dem Gattamelata als Spezialist für diese Kunstgattung galt. Francesco Laurana entwarf im Jahre 1463 eine Medaille zu Ehren René von Anjou, welche die Inschrift PAX AUGUSTI trägt, vgl. Anm. 756.

⁷⁹³ KRUF/MALMANGER, 1977, 214-223.

⁷⁹⁴ KRUF/MALMANGER, 1977, 219.

⁷⁹⁵ KRUF/MALMANGER, 1977, Tf. VII, Abb. 15.

Ornamentkyma gestaltet waren, müssen die beiden Renaissancewerke auf die gleiche Vorlage zurückgehen. Ferner könnte auch in den Nischen der Bogendurchgänge des Neapolitaner Triumphtors das Vorbild der Maxentiusbasilika anregend gewirkt haben, da mit dieser übereinstimmend Rundnischen mit Muschelkalotten, die am Gewölbeansatz mit einem Gesims bzw. Gebälk versehen wurden, vorhanden sind. (Abb. 197 und 59)

Die Ausführung der Kassetten des Triumphbogens kann aus stilistischen Gründen der Werkstatt des Isaia da Pisa zugeschrieben werden, dessen Tätigkeit für das Projekt seit Juni 1455 sicher dokumentiert ist, sein Arbeitsbeginn jedoch schon 1-2 Jahre früher vermutet werden darf.⁷⁹⁶ In jedem Falle ist das Sakramentstabernakel Bernardo Rossellino früher anzusetzen. Man muss sich fragen, ob Isaia da Pisa auch der Entwurf des Bogengewölbes zustand, da ihm die Gestaltung des unteren Durchgangsbogens offenbar weitestgehend überlassen wurde, oder von dem wahrscheinlich für den Gesamtentwurf des Triumphbogens verantwortlichen Pietro da Milano vorgegeben wurde. Das Werk des letzteren ist schwer fassbar, da von seinem Oeuvre außer einigen Reliefs am Neapolitaner Triumphbogen nichts mehr erhalten ist.⁷⁹⁷ Wir wissen nur, dass er vor seiner Tätigkeit für Alfonso in Ragusa gewirkt, auf der Reise nach Neapel vermutlich Donatello in Padua besucht und den Sergierbogen in Pola sehr genau studiert hat.⁷⁹⁸ Studien antiker Architektur Roms oder Berührungspunkte mit Rossellino sind nicht bekannt. Hingegen könnte Isaia da Pisa, der seit 1431 in Rom dokumentiert ist und unter den Päpsten Nicolaus V. (1447-1455) und Pius II. (1458-1464) als einer der führenden römischen Bildhauer galt, Rossellino während dessen Tätigkeit als „ingegnere di Palazzo“ unter Nicolaus V. durchaus gut gekannt, möglicherweise sogar für ihn gearbeitet haben. In jedem Fall scheint wiederum eine durch Übernahme aus einem fremden Musterschatz „gefilterte“ Version antiker Architektur für die Gestaltung des Durchgangsbogen am Castelnuovo wirksam gewesen zu sein.

Dass im Triumphbogen Alfonsos nicht nur seine militärischen Tugenden, sondern in Nachfolge der römischen Imperatoren auch der Aspekt der „Befriedung“ der eroberten Gebiete im Sinne einer „pax romana“ gefeiert werden sollten, wird durch mehrere Faktoren deutlich: U.a. durch die Allusion auf den „Adventus Augusti“ der römischen Kaiser, einem antiken Bildtyp, der den Kaiser zu Pferde nach einem errungenen Sieg beim Einzug in die besiegte Stadt oder seiner Rückkehr nach Rom zeigt. Gerade auf diesen Bildtyp spielt das

⁷⁹⁶ KRUF/T/MALMANGER, 1977, 270-271.

⁷⁹⁷ KRUF/T/MALMANGER, 1977, 274-277.

⁷⁹⁸ KRUF/T, 1995, 41-44.

projektierte, aber letztlich nicht ausgeführte Reiterstandbild Alfonsos an.⁷⁹⁹ Das Ritual des Adventus wurde auch im Triumphzug Alfonsos 1443 vollzogen, wobei die Bevölkerung Neapels nach antikem Brauch Palmen als Zeichen für den errungenen Sieg und Olivenzweige als Symbol der Befriedung schwenkte. Bartolomeo Fazio schreibt über Alfonso wörtlich: *hoc tam graui, et tam diuturno bello confecto, omniq; demum regno pacato, Alfonso Beneuentum concessit.*⁸⁰⁰ Im Triumphzug nahm unter den dargestellten Tugendpersonifikationen die Justitia die Vorrangstellung als Hinweis auf die Eigenschaft Alfonsos als gerechten Herrscher ein.⁸⁰¹ In einem Teil des Triumphzuges, den die Florentiner gestalteten, - bekanntlich waren diese in solchen Festzügen durch ähnliche Veranstaltungen am Fest Johannes' des Täufers erfahren -⁸⁰² sprach der Darsteller Julius Caesars, den Alfonso besonders verehrte, ihn mit folgenden Worten als neuen Caesar und König des Friedens an:

Alfonso Re di Pace
Christo te salve in gratia prosperitate
*et grandiza la bella Florenzia in sua libertate*⁸⁰³

Ferner wurde ein hölzerner „Turm des Friedens“ mit Darstellern der Fürstentugenden Magnanimitas, Constantia, Clementia und Liberalitas mitgeführt, die ebenfalls Alfonso als König des Friedens bezeichneten.⁸⁰⁴ Um das Bild abzurunden, ließ Alfonso von Pisanello entworfene Medaillen mit seinem Porträt und den Aufschriften *DIVUS (!) ALPHONSUS REX. TRIUMPHATOR ET PACIFICUS. MCCCCXLIII* prägen.⁸⁰⁵ (Abb. 198) Im Gedankengut am Hofe Alfonso war also die Verbindung von Triumph und Frieden besonders eng verknüpft und präsent. Ist es ein Zufall, dass im Triumphbogen des Castelnuovo der Bautypus antiker Triumphbögen mit der architektonischen Form der als Templum Pacis gedeuteten Maxentiusbasilika verschmolzen ist? Das Amalgam von Triumphbogen und Templum Pacis hatten wir in ganz ähnlicher Form schon beim Sakramentstabernakel Rossellinos in S. Egidio festgestellt. Das Vorbild von Rossellinos Oeuvre

⁷⁹⁹ KRUFTH/MALMANGER, 1977, 241.

⁸⁰⁰ zit bei: KRUFTH/MALMANGER, 1977, 294.

⁸⁰¹ KRUFTH/MALMANGER, 1977, 218.

⁸⁰² KRUFTH/MALMANGER, 1977, 290-291 zitieren u.a. den Augenzeugenbericht des Triumphzuges aus dem Brief eines sizilianischen Beobachters vom 20.5.1443, der schreibt: „*una bella trasmessa et festa fatta per li mercanti fiorentinj in la forma sequente:...*“

⁸⁰³ KRUFTH/MALMANGER, 1977, 291.

⁸⁰⁴ Vgl. die Beschreibung des Triumphes von Antonio Beccadelli, gen. Panormita, Humanist am Hofe Alfonsos (zit. in: KRUFTH/MALMANGER, 1977, 296).

⁸⁰⁵ Abgebildet bei KRUFTH, 1995, 60, Abb. 43. Alfonso selbst bezeichnete eine allegorische Statuette als Personifikation der Stadt Neapel, die nach langem Krieg in Frieden ausruhen könne und gab ihr die Inschrift bei: *ILLA EGO PARTHENOPES BELLO VEXATA TOT ANNOS NUNC OPERA ALPHONSI PARTA IAM PACE QUIESCO* (vgl. KRUFTH/MALMANGER, 1977, 279).

verbindet das Konzept des unteren Durchgangsbogens am Castelnuovo eng mit Rom und den zeichnerischen Studien römischer Architektur um Rossellino bzw. der Donatellonachfolge, d.h. den Pionieren auf diesem Gebiet, die in Rom die Ruinen mit unendlicher Geduld aufnahmen und von den römischen Humanisten mit historischen Informationen versehen wurden. Diesen zumindest muss die Bedeutung des antiken Bauwerks und sein Aussehen klar gewesen sein, und dieses Wissen konnte bei einem Austausch mit Künstlerkollegen weitergegeben worden sein. Man hat die überraschende Genauigkeit und große Anzahl der Antikenzitate dem Einfluss des humanistischen Gelehrtenkreises um Alfonso in Verbindung gebracht und erwogen, dass dieser möglicherweise auch auf die Gestaltung des Triumphbogens einwirkte.⁸⁰⁶ Es scheint jedoch eher so zu sein, dass zu deren aus der römischen Geschichte abgeleiteten ideologischen Propagierung Alfonsos als *rex triumphator et pacificus* die Kenntnis antiker Monumente der Künstler hinzutrat.

Wir haben gesehen, dass die Bauform der als *Templum Pacis* gedeuteten Maxentiusbasilika besonders in Monumenten der Renaissance aufgegriffen wird, die einen ausgesprochenen Friedensaspekt beinhalten. Diese können entweder die theologische Interpretation, die Christus als „vere pacificus“ und „princeps pacis“ und die Vorbereitung zur himmlischen „pax aeterna“ zum Inhalt haben, oder auch den Aspekt des weltlichen Friedens in Nachfolge der „pax romana“ bzw. „pax augusta“ betonen. Letztere hüllen die mittelalterliche Auffassung des von Gott gesandten Herrschers in ein antikischeres Gewand. Nimmt man den ideologischen Hintergrund dieses Friedensgedankens, der im Umfeld der genannten Kunstwerke präsent war, ernst, so ist daraus zu schließen, dass die Aufnahme von Bauformen des *Templum Pacis* bewusst erfolgte. Dies sollte nicht generalisierend auf alle Kunstwerke, die Schmuckformen der Maxentiusbasilika zitieren, übertragen werden, jedoch sprechen die zahlreichen Indizien bei Monumenten, mit denen sich nachweisbar ein Friedensaspekt verbindet, für erstgenannte These. Zitate der Architektur der Maxentiusbasilika wären somit ähnlich wie die Rezeption baulicher Elemente des Heiligen Grabes in Jerusalem als ikonographische Sigla zu verstehen, deren Einfügung in einem klar definierten Kontext eine präzise Bedeutung besitzt. Diese bewusste Intention der Künstler nachzuweisen und die Fähigkeit des Adressatenkreises, diese Bedeutung zu dechiffrieren, zu bestimmen, ist schwierig. Auch hier mag die Parallele mit dem Hl. Grab dienen: Keine zeitgenössische Quelle erläutert, dass Brunelleschi die Laterne der Alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz nach dem Vorbild des Hl. Grabes gestaltete, um die Erlösungshoffnung der darunter begrabenen Medici auszudrücken. Erst durch den Vergleich mit Albertis wesentlich späterer „Kopie“ des Hl. Grabes in

⁸⁰⁶ KRUF/T/MALMANGER, 1977, 253-254.

S. Pancrazio in Florenz, die eine identische Laternenform besaß, wird diese Vermutung zur Gewissheit (s.o.). Aber auch in letzterem Falle schreibt der Auftraggeber, Giovanni Rucellai, lediglich, er habe Botschafter in das Hl. Land geschickt, um das Hl. Grab aufzunehmen und um eine genaue Kopie anfertigen zu lassen. Auf die Bedeutung für sein Seelenheil, und was er damit inhaltlich verbindet, geht er nicht ein.

Man kann daher annehmen, dass auch Brunelleschis Zeitgenossen die Bedeutung dieses formalen Elementes des heiligen Grabes so klar war, dass es keiner Erläuterung mehr bedurfte, bzw. man es unnötig fand, diese schriftlich festzuhalten. In ähnlicher Weise darf man dies für das Templum Pacis vermuten. Auftraggeber und Künstler mögen diese Idee bei Betrachtung des Musterbuches besprochen haben; der Künstler mag selbst diese Wahl getroffen haben; die Anregung kann vom Auftraggeber ausgegangen sein. Beide Beteiligten kannten das Bauwerk, sein Aussehen, seine Bedeutung und seine Interpretation, die einen aus Bauaufnahmen und Musterbüchern, die anderen aus gelehrten Vedutensammlungen römischer Monumente, wie sie z.B. Piero de' Medici besaß.⁸⁰⁷

⁸⁰⁷ s.o. und GÜNTHER, 1988, 110.

VII Antikenrezeption in der Architektur der Frührenaissance

VII.1 Die Rezeption des antiken Kreuzgratgewölbes im Quattrocento

In der zweiten Hälfte des Quattrocento⁸⁰⁸ wurden in Rom Pfeilerkirchen mit kreuzgratgewölbtem Mittelschiff nach antikem Vorbild eingeführt. Die Besonderheit dieser Kreuzgratgewölbe gegenüber ihren gotischen Schwesterformen charakterisierte URBAN folgendermaßen: „Entscheidend war, für sämtliche Gewölbefelder eine gleichförmig durchlaufende waagerechte Scheitelhöhe zu erreichen. ... Diese wird weder von Gurten durchschnitten noch durch Hebung und Senkung innerhalb der einzelnen Joche gestört“.⁸⁰⁹ Ferner: „Kennzeichen des *römisch-antiken* Gewölbes war die *gleiche Scheitelhöhe* aller Diagonal- und halbkreisförmigen Wandbögen, wobei der Diagonal- und Gratbogen die Form einer halben quergelagerten Ellipse besaß.“⁸¹⁰ Sie sind augenscheinlich von den Kreuzgewölben der oben besprochenen antiken Thermenräume bzw. dem Mittelschiff der Maxentiusbasilika inspiriert. Diese sind mit Hilfe eines Lehrgerüsts als kreuzförmige Durchdringung zweier kreiszylindrischer Tonnengewölbe konstruiert, ohne einen Stich der Scheitellinien der Gewölbekappen oder eine Busung derselben.⁸¹¹ (s. auch Kap. III.2.2) Spätestens seit Alberti war den humanistisch gebildeten Architektenkreisen bewusst, dass die Maxentiusbasilika im Mittelschiff Kreuzgratgewölbe besaß. Dies wird durch Albertis Hinweis auf die Verwandtschaft von *Templum Etruscum* und den Thermenzentralräumen sowie durch die Idealrekonstruktionen der Maxentiusbasilika, z.B. die Francesco di Giorgios in Turin, Bibl. Reale, Cod. 148, aus späterer Zeit (Abb. 152), deutlich.⁸¹² Die in

⁸⁰⁸ URBAN, 1961/62, 147-154.

⁸⁰⁹ URBAN, 1961/62, 83-84.

⁸¹⁰ URBAN, 1961/62, 119, beschreibt an anderer Stelle, sich auf Ferdinand NOACK berufend, die römischen Kreuzgratgewölbe folgendermaßen: „Von jeher wurde ... das römische Kreuzgratgewölbe strukturell als „Kreuzungsviereck“ zweier Tonnen nachempfunden, wobei das ursprüngliche Tonnensystem im Kreuzgewölbe noch transparent sei und die „längeren Wandstrecken der Gewölbefüße“ als Tonnenrelikte angesprochen werden könnten.“

⁸¹¹ Vgl. dazu auch: NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 9-12 und Kap. III.2.2.

⁸¹² Vgl. hierzu Kap. VIII.4.2 zu Francesco di Giorgio. Schon mehrfach wies ich darauf hin, dass die Antikenzeichnungen Francescos stark vom Florentiner Kunstkreis beeinflusst sind; diese These wird durch die Rezeption von übereinstimmenden Details, die vom antiken Original abweichen, bewiesen. Ferner muss darauf hingewiesen werden, dass die Kreuzgratgewölbe der Maxentiusbasilika an allen vier Seiten von ornamentierten Schmuckbändern eingefasst waren. (Abb.) Diese wurden jedoch erst in Zeichnungen des Bauwerks vom Anfang des Cinquecento als Gewölbegurten interpretiert. Die frühesten diesbezüglich bekannten Zeichnungen der Maxentiusbasilika, welche die jochbegrenzenden Ornamentbänder der Kreuzgratgewölbe als Gurten darstellen, stammen aus dem zweiten Viertel des Cinquecento, z.B. von Francesco di Ollanda, Escorial, Cod. 28-I-20, f. 25 aus den Jahren 1528 bis 1540 (zur Datierung FELICIDADE ALVES, 1986, 17-24) oder im III. Buch, f. 58 der SETTE LIBRI ... des Sebastiano

situ verbliebenen Kreuzgewölbeansatzstümpfe wurden im Zuge der neuen Sichtweise antiker Architektur, die eine Strukturanalyse des Bestandes miteinbezieht (wie sie sich z.B. in den Äußerungen Poggio Bracciolinis widerspiegelt), folglich korrekt interpretiert. Als Studienobjekt dieser Gewölbeform dienten konkret die antiken Thermen, hauptsächlich die Diokletiansthermen. Die Motivation der humanistisch gebildeten Bauherren und ihrer entsprechend ambitionierten Architekten dürfte freilich über die ästhetische Faszination und den Wunsch, die statisch-technischen Probleme antiker Monumentalbauten zu bezwingen und sogar zu übertreffen⁸¹³, hinausgehen. So spielte die Vorstellung vom Templum - in diesem Fall vom Templum Etruscum - als die für den Kirchenbau würdigste Bauform im Sinne Albertis eine wichtige Rolle für die Rezeption. Die Parallele zur Maxentiusbasilika in ihrer Identifikation als Templum Pacis machte die analog gestalteten Thermenräume, über deren Funktion als antike Badeanstalten man sich jederzeit bewusst war, noch expliziter zum idealen Studienobjekt.

VII.1.1 Ursprünge und Vorläufer des gurtlosen Kreuzgratgewölbes mit gleicher Scheitelhöhe

URBAN setzt an den Beginn der Entwicklung des gurtlosen Kreuzgratgewölbes mit gleicher Scheitelhöhe im Quattrocento das auf Konsolen ruhende, kreuzgratgewölbte Mittelschiff der nach 1446 errichteten Kirche S. Onofrio al Gianicolo.⁸¹⁴ (Abb. 199 und 200) Spätere Kapellenanbauten und Umgestaltungen haben den Eindruck von Raum und Gewölbe dieser ehemaligen Saalkirche sehr verändert, jedoch wirken die spitzbogig zulaufenden Schildbögen an der Wand der gestauchten breitgelagerten Joche - trotz offenbar einheitlich durchlaufender Gewölbescheitelhöhe - relativ unantik. Dennoch wurden sie von URBAN als Beweis herangezogen, dass „das römische Gewölbe ... damit als selbständig ausgebildete und ohne Einfluss von der Toskana her entstandene Leistung anzusehen und als punkthafte Aufnahme antiken Formengutes zu werten“ sei.⁸¹⁵ Als Beispiel der seiner Ansicht nach in gotischer Tradition stehenden toskanischen Kreuzgratgewölbeformen führt er die Michelozzo zugeschriebene Kirche S. Francesco al Bosco ai Frati in Mugello aus den 1420/30er Jahren an.⁸¹⁶ Wie bei S. Onofrio handelt es

Serlio, ed. 1584, ferner in zwei dem Aristotile da Sangallo zugeschriebenen Zeichnungen in Florenz, UA 7800 (BARTOLI, I, Fig. 140) und UA 4313^v (BARTOLI, IV, Tf. CCCXLIV, Abb. 592).

⁸¹³ Vgl. die Äußerungen Albertis über Brunelleschis Domkuppel in seiner Vorrede zu DE PICTURA, zit. bei HORSTER, 1973, 29.

⁸¹⁴ Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes bei URBAN, 1961/62, 84, Abb. 72.

⁸¹⁵ URBAN, 1961/62, 123. s. auch ebda, 85-89.

⁸¹⁶ Die Zuschreibung an Michelozzo geht auf Vasari zurück, s. FERRARA/QUINTERIO, 1984, 164-167.

sich um eine Saalkirche, deren Rippengewölbe von breiten Gurten zwischen den Jochen unterteilt sind, wobei die Gewölbekappen nach außen zu den Wänden und den Gurten hin abfallen und dem Gewölbe eines jeden Joches somit eine typisch gotische, leicht kugelige Scheitelkontur verleihen.⁸¹⁷

Damit hat URBAN allerdings ein Extrembeispiel gotisierender Architektur aus Michelozzos architektonischem Schaffen zitiert, denn es gibt in der florentinischen Baukunst verschiedene Variationen von Kreuzgratgewölben, welche die von URBAN charakterisierte antikische Form antizipieren. Vorläufer finden sowohl die auf Konsolen ruhenden Kreuzgratgewölbe des Mittelschiffes von S. Onofrio, als auch die antikischer wirkenden Kreuzgratgewölbefolge des dortigen Kreuzgangs, wo die Schildbögen als flache Lünetten geformt sind und die Gewölbefüße an der Wand auf Konsolen, zum Hof hin auf Säulen ruhen. (Abb. 201) Hierbei ist zu beobachten, dass der Scheitelpunkt der Kreuzganggewölbe leicht tiefer gesetzt ist als die der seitlichen Bögen und dass die Grate tiefer heruntergezogen sind, um sie markanter zu akzentuieren, als dies beispielsweise in den Diokletiansthermen der Fall ist.⁸¹⁸ (Abb. 111)

Die antikische Gewölbeart von S. Onofrio wurde z.B. in den Cortili des Spedale degli Innocenti in Florenz vorgebildet, und zwar schon im möglicherweise 1427 unter Brunelleschi ausgeführten zentralen Cortile (Abb. 202),⁸¹⁹ wo, wie im Eingangsportikus von S. Onofrio, die Arkaden zum Hof hin mit schmalen Unterzügen versehen sind. (Abb. 203) Letztere fehlen im 1439 fertiggestellten Cortile delle Donne des Spedale degli Innocenti und lassen diesen daher dem Onofriokreuzgang in dieser Hinsicht ähnlicher erscheinen.⁸²⁰ (Abb. 204) Die Gewölbe des Florentiner Baus wirken ein wenig steiler, da die Gewölbefüße weiter unten und flacher an der Wand auslaufen, während die Gewölbekontur des Kreuzgangs von S. Onofrio breiter angelegt ist und die Gewölbefüße auf höherem Niveau und mit einem breiteren Querschnitt auf den Kapitellen bzw. Konsolen aufliegen.

Das ausschließlich auf Konsolen ruhende Kreuzgratgewölbe des Mittelschiffes von S. Onofrio findet Vorläufer beispielsweise im 1444 eingewölbten Korridor zwischen Garten und Cortile des Florentiner Spedale degli Innocenti. (Abb. 205) Bis auf die Tatsache, dass die Gewölbefüße schmaler sind und damit die Wölbung näher an die Wand gedrängt erscheint, sind die Unterschiede zum Zentralraum der Diokletiansthermen nicht

⁸¹⁷ s. den Längsschnitt bei URBAN, 1961/61, 86, Abb. 75.

⁸¹⁸ URBAN, 1961/62, 120, Abb. 113.

⁸¹⁹ SAALMAN, 1993, 51, Abb. 1, 45, Abb. 15 und 46, Abb. 16.

⁸²⁰ SAALMAN, 1993, 55; KLOTZ, FarbAbb. I.

so groß, wie URBAN sie für die Florentiner Architektur allgemein postuliert.⁸²¹ Ein weiteres Beispiel dieser Gewölbeart befindet sich in den Korridoren des früher Brunelleschi, inzwischen mehrheitlich Michelozzo zugeschriebenen Florentiner Palazzo Busini bzw. Bardi alle Grazie (Via dei Benci, 5), der 1427 fertiggestellt war.⁸²² (Abb. 206 a und b) Auch hier scheint der Unterschied zu den antiken Gewölben nicht sehr gravierend zu sein. Die um geringes steilere Wirkung der Florentiner Gewölbe mag auch daran liegen, dass die Form ihrer Joche längsrechteckig, während die der antiken eher breitgelagert ist.

Im Oeuvre Michelozzos tauchen gurtlose Kreuzgratgewölbe häufiger auf, beispielsweise im Kreuzgang der Pieve in Impruneta (nach 1438, Abb. 207),⁸²³ im um 1439 errichteten Chioströ di S. Antonino von S. Marco in Florenz⁸²⁴, in der dortigen Sala dell'Ospizio dei Pellegrini (um 1436, Abb. 208)⁸²⁵, oder in der Noviziatskapelle von S. Croce, um 1444/1445.⁸²⁶

Kreuzgratgewölbe gab es in der Toskana schon in romanischer Zeit, jedoch waren diese fast immer durch Gurten gegeneinander abgegrenzt, wie z.B. in den Seitenschiffen der Kirche der Abbazia di S. Antimo, 2. Viertel 12. Jahrhundert, und anderswo zu sehen ist.⁸²⁷ Noch wichtiger waren für den Florentiner Kunstkreis sicherlich die Kreuzgratgewölbe der Krypta in S. Miniato al Monte (Abb. 116 und 209),⁸²⁸ der

⁸²¹ Bei diesem schwierig zu erklärenden Phänomen hilft bei Betrachtung der Abb. des Spedalekorridors in SAALMAN, 1993, 57, Abb. 20 im Vergleich zur Abb. des heutigen Querschiffes von S. Maria degli Angeli die Vorstellung, dass rechts und links an den Wänden von letzterer einfach eine Scheibe in vertikaler Richtung abgeschnitten sei, um einen ähnlichen Eindruck wie im Spedalekorridor zu erhalten.

⁸²² Die Datierung laut Katastereintrag (SAALMAN, zit. bei KLOTZ, 1990, 59-65 und Abb. auf S. 61). Die frühe Datierung wird durch den stark gotisierenden Kapitellstil der Konsolen in den Korridoren und im Cortile gestützt.

⁸²³ SAALMAN, 1966, 242-250, Abb. 37,

⁸²⁴ La Chiesa e il Convento di San Marco a Firenze, 1989, 303-307 und 311-312, Abb. 1-6; s. auch den Schnitt Tf. 11.

⁸²⁵ La Chiesa e il Convento di San Marco a Firenze, 1989, 303-308 und 313, Abb. 7; s. auch den Schnitt Tf. 10.

⁸²⁶ BALDINI/NARDINI, 1983, 51-53 und Grundriss 48-49, Nr. 16.

⁸²⁷ MORETTI/STOPANI, 1982, Abb. 39-40, 42. Zu den wenigen Ausnahmen ohne Gurtentrennung gehören die aus unregelmäßigen Quadern bestehenden Kryptengewölbe in der Badia von Farneta bei Foiano; in Oristano, S. Giusta (die von einer Pisaner Bauhütte errichtet wurde) oder im Dom von Sovana (südlich von Siena, SALMI, 1926, 32, Abb. 58 und 33, Abb. 59). Für erstere nennt SALMI, 1926, 32, Anm. 11 ein antikes Vorbild aus der römischen Kaiserzeit, nämlich die „Cisternella“ bei Foiano, einem antiken Nymphäum. Ferner scheint es gurtlose Kreuzgratgewölbe auf breiten Konsolen im Profanbau des Trecento zu geben, wenn die Gewölbe des cortile und des Vestibüls im Palazzo Davanzati in Florenz in diese Zeit zu datieren sind (BUCCI, Bd. 3, 1973, 7-11 und Abb. 2). Die Gewölbe besitzen jedoch eine sichtbare Busung. Die Cortilegewölbe befinden sich in asymmetrischem Verhältnis zu den Fenstern, so dass sie m.E. auch später eingezogen worden sein könnten.

⁸²⁸ Zur Krypta s. GUERRIERI u.a., 1989, 49-51 und Abb. 66-70 sowie 181-182, Plan 8 (Längsschnitt). Die Wölbungen und ihre Transversalbögen seien aus Ziegeln gefertigt; sie besitzen große Ähnlichkeit mit der Krypta in S. Baronto zwischen Lamporecchio und Pistoia (vgl. SALMI, 1926, Tf. IV).

romanischen Florentiner Kirche, die für die Architekten der beginnenden Frührenaissance, allen voran Brunelleschi, wichtiges Studienobjekt und Inspirationsquelle für ihre Bauten „all'antica“ war.⁸²⁹ Hier fanden sie Architekturprinzipien und auch Dekorationselemente wieder, die ihnen auch von Bauten römischer Antike bekannt waren.⁸³⁰ Die Ähnlichkeit dieser Kirche mit dem Florentiner Baptisterium, das ab dem Trecento explizit als antiker Marstempel galt, ließ sie - ebenso wie SS. Apostoli in Florenz - zum Leitbild für die Prinzipien toskanischer Antike werden.⁸³¹ So darf es nicht verwundern, wenn ähnliche Kreuzgratgewölbe mit Gurtentrennung wie in der Krypta von S. Miniato beispielsweise im Kreuzgang von S. Croce auftauchen.⁸³² Der Schnitt durch die Kryptengewölbe von S. Miniato zeigt ein ähnliches Profil wie die von URBAN als in typisch römisch-antiker Tradition stehend bezeichneten Seitenschiffgewölbe von S. Marco in Rom aus der Zeit von 1466-68.⁸³³ (Abb. 210) Diese Art von Kreuzgratgewölbe mit Gurtentrennungen war im späteren römischen Quattrocento keine Seltenheit, z.B. besaß solche auch das kreuzgewölbte Querhaus von S. Pietro in Vincoli.⁸³⁴

Das Kreuzgratgewölbe mit durchlaufender Scheitelhöhe allein bezeichnet folglich noch nicht eine autochton römische Antikenrezeption. Durch die toskanische Proto-renaissance war das Kreuzgratgewölbe als Antikenzitat auch für die Avantgarde der Renaissancearchitektur salonfähig geworden. M.W. gibt es jedoch mit geringen Ausnahmen weder in der toskanischen Proto-renaissance noch in der gotischen Architektur Vorläufer für auf gurtlose Kreuzgratgewölbe, die auf Konsolen ruhen.⁸³⁵ Das einzige

⁸²⁹ s. Kap. VI.3.1 zu Donatello.

⁸³⁰ Z.B. findet sich die Kopie eines antiken kompositen Spolienkapitells im Presbyterium von S. Miniato, charakterisiert durch zwei Reihen von Akanthusblättern und Perl- und eierstabverziertem Echinus, an der Fassade der Kirche wieder, vgl. GUERRIERI, 1989, Abb. 41 (antike Spolie) und Abb. 99-101 (Kopien an der Fassade). Diese Kapitellform kehrt in SS. Apostoli in Florenz wieder (vgl. GOSEBRUCH, 1958, 74, Abb. 35-36) und wurde auch in Speyer II als Antikenzitat verwendet (KLOTZ, 1991, 125, Abb. 104). Der mit Blümchen besetzte Pilasterkapitelltyp an der Fassade von S. Miniato (vgl. GUERRIERI, 1988, Abb. 83 und 84) ist auch im Florentiner Baptisterium (obere Pilasterordnung im Inneren, vgl. GOSEBRUCH, 1958, 75, Abb. 37) vorhanden und greift ebenfalls auf einen antiken Prototyp zurück, von dem in Rom zahlreiche Beispiele existieren, z.B. auf dem Kapitäl (GOSEBRUCH, 1958, 72, Abb. 31)

⁸³¹ KLOTZ, 1990.

⁸³² BERTI, 1993, 144, Abb.

⁸³³ s. die Zeichnung der Seitenschiffgewölbe von S. Marco in Rom bei URBAN, 1961/62, 135, Abb. 133. Die genauen Daten bei FROMMEL, 1984, 88, welcher offenbar in Nachfolge von URBAN ebenfalls betont: „In seiner Vorliebe für Wand, Pfeiler und antikisierende Kreuzgratgewölbe gleicher Scheitelhöhe steht Francesco hingegen Alberti näher. Schüler und ehemalige Mitarbeiter Francescos (= del Borgo) machten die kreuzgratgewölbte Pfeilerbasilika dann zu einem Charakteristikum der römischen Quattrocentoarchitektur, verzichteten dabei allerdings auf die eher toskanische Rhythmisierung des Gewölbes durch Gurtbögen“.

⁸³⁴ URBAN, 1961/62, 106, Abb. 100.

⁸³⁵ Auf Konsolen ruhende Kreuzrippengewölbe mit Gurttrennung finden wir hingegen z.B. im vor 1437

frühere Beispiel dieser Art finden wir in der großen Markthalle der Mercati Traianei in Rom aus dem ersten Jahrzehnt des 2. Jahrhunderts, wo die Konsolen jedoch auf starken Wänden aufstützen.⁸³⁶ So scheint diese besondere Gewölbeform, die offenbar danach zuerst wieder in der Florentiner Frührenaissance auftaucht, wiederum von der römischen Antike inspiriert zu sein. Auch die auf massiven Wandpilastern mit Kämpfern ruhenden Kreuzgratgewölbe in Michelozzos Sala dell'Ospizio dei Pellegrini in S. Marco/Florenz erinnern an die Formation der seitlichen Räume der Diokletiansthermen.⁸³⁷

Dies führt wiederum zum Problem der Antikenzeichnungen in den Künstlerkreisen der anbrechenden Frührenaissance zurück: Da bestimmte antikische, nicht in der toskanischen Protorenaissance vorhandene Architektur- und Dekorationsformen zuerst in Florenz auftauchen, muss man dort spätestens in den frühen 1420er Jahren mit recht genauen Studien antiker Bauten, die in Künstlerkreisen wie eine Art Musterbuch verwendet wurden, rechnen. Die vorhandenen Spuren führen, genau wie dies Manetti und Bisticci überliefern, in den engsten Kreis um Brunelleschi und Donatello. Leichte Unterschiede zu den antik-römischen Gewölbeformen - eine etwas steilere Kontur und eine geringe Busung- mögen daher rühren, dass erstens die Zeichnungen im Nachhinein nicht ganz exakt nachvollzogen oder von den Werkleuten aufgrund der bestehenden Bautradition nicht vollständig verstanden wurden, die aus eigener Anschauung die Gewölbeformen der Protorenaissance kannten.

Vor diesem Hintergrund sollte die These URBANS neu diskutiert werden, der postuliert: „Der Prozess der römischen Wölbungsentwicklung im 15. Jahrhundert charakterisiert durch selbständige Verarbeitung antiker Gewölbeformen und gewonnen aus der direkten (optischen) Anschauung, ist für Rom von hoher Bedeutung ... Das Werden der römischen Frührenaissance-Architektur war gleichbedeutend mit einem Neubeginn architektonischen Schaffens überhaupt, wobei nun ein neuartiger und bestimmender Raumwille des Römers gleichfalls durchbrach. ...“

Die Tatsache, dass eine sehr antikennahe Vorform, besonders des auf Konsolen

zu datierenden Refektorium des Klosters von S. Marco, vgl. *La Chiesa e il convento di S. Marco...*, 1989, I, 18, Abb. 8. Die Autoren legen sich auf eine genauere Datierung nicht fest. Ferner ruhen die gotischen Kreuzgewölberippen des Mittelschiffes der Kathedrale von Sovana (südlich von Siena) auf Konsolen, während die Gurtbögen von den Halbsäulenvorlagen der Bündelpfeiler aufgefangen werden (MORETTI/STOPANI, 1982, Abb. 57).

⁸³⁶ COARELLI, 1975, 128-133; NASH II, 1981, 49 und Abb. 739; CARANDENTE, 1994, Tf. L und LI. Auch in der antiken Architektur dienten Konsolen vorwiegend als Stützen von Aedikulen (so z.B. in der Maxentiusbasilika) oder von Gebälken (z.B. an der Natatiowand der Diokletiansthermen, vgl. NASH II, 1981, Abb. 1252) oder als Schmuckfries (z.B. an der Außenfront der Maxentiusbasilika als Geschosstrennung).

⁸³⁷ RASCH, 1986, 44, Abb. 1c; 46, Abb. 3, Raum d; *Santa Maria degli Angeli ...*, 1991, 27, Abb. 6.

ruhenden Kreuzgratgewölbes, schon viel früher in Florenz vorkommt, weist der florentinischen Architektur auch bezüglich dieser für den römischen Kirchenbau des Quattrocento typischen Wölbform wieder die Vorreiterrolle zu, will man nicht annehmen, dass frühere Beispiele in Rom dieser Art aus irgendwelchen Gründen nicht auf uns gekommen sind.⁸³⁸

Dieser Gedanke ist jedoch weniger befremdlich, wenn man sich vor Augen hält, dass wichtige Bauvorhaben, ebenfalls wie bedeutende Aufträge in Skulptur und Malerei, im Rom der anbrechenden Renaissance an Florentiner Künstler vergeben wurden (z.B. die Bronzetür für St. Peter von 1431 an Filarete). Papst Eugen IV. hatte sich während seines Exils (1434-1443) lange in Florenz aufgehalten und war mit der dortigen Kunstszene vertraut: Beispielsweise war er bei der 1442 erfolgten Weihe des von Michelozzo umgebauten Klosters S. Marco, wo gurtlose Kreuzgratgewölbe zahlreich vorhanden sind, persönlich anwesend.⁸³⁹ Nach seiner Rückkehr in die Ewige Stadt hatte er den Bau von S. Onofrio unterstützt⁸⁴⁰ und könnte daher auch für den Einfluss florentinischer Baumeister gesorgt haben.

Die Besonderheit der römischen Saalkirche liegt aber sicherlich in der Anwendung dieses Gewölbetyps im Mittelschiff von Kirchen, denn in der Florentiner Architektur wurde er vorwiegend für Räume sekundären, oft profanen Charakters und mit Vorliebe bei solchen, die eine lange Raumfolge bildeten, verwendet. Dies hängt möglicherweise mit dem in der Frühzeit des Quattrocento noch prägenden Einfluss Brunelleschis zusammen, der eine bestimmte, eigene Vorstellung von Kirchenbauten hatte: Für Basiliken zog er flachgedeckte Mittelschiffe vor, allenfalls die Seitenschiffe wurden gewölbt, für kirchliche Zentralbauten favorisierte er natürlich Kuppeln. Es scheint, dass in S. Onofrio der mittelalterliche, von Michelozzo in S. Francesco al Bosco in Mugello aufgegriffene Saalkirchentyp der Toskana mit kreuzgewölbtem Mittelschiff als Vorbild diente und mit einem „modernen“, antikischen, konsolengestützten Kreuzgratgewölbe versehen wurde. Der Typus der Saalkirche an sich ist ebenfalls ein im Florentiner Bereich

⁸³⁸ Nach dem Katalog von URBAN, 1961/62, 263-264, wurde z.B. die Kirche S. Maria dell'Anima II in den Jahren 1431-1446 mit Gewölben in den Seitenschiffen und vielleicht auch im Mittelschiff versehen, über deren Aussehen nichts näheres bekannt ist.

⁸³⁹ La chiesa e il convento di San Marco a Firenze, 1989, 304-306: 1437 wurde zunächst das Dormitorium erbaut, 1439 zwei Klosterhöfe, danach wurde zwischen beiden Klosterhöfen die Bibliothek errichtet, dann die Tribuna der Kirche. Der Konvent war 1443 fertig. Papst Eugen IV. hatte während seiner Florentiner Exilszeit - u.a. auf Einwirken von Cosimo de'Medici hin - auch dafür gesorgt, dass das Kloster von S. Marco in Florenz mit Dominikanermönchen besetzt wurde (ebda, 14; 262). Der Papst war von den Fresken Fra Angelicos dort so beeindruckt, dass er den Künstler zur Ausmalung von St. Peter in Rom berufen wollte (ebda, 16).

⁸⁴⁰ URBAN, 1961/62, 79 und Anm. 11.

stark verbreitetes Phänomen.⁸⁴¹ Vorläufer für diese in S. Onofrio gefundene Raumlösung ist die ebenfalls von Michelozzo um 1444 entworfene Noviziatskapelle von S. Croce in Florenz, die ein zweijochiges, mit gurtlosen, auf Konsolen ruhenden Kreuzgratgewölben versehenes Schiff besitzt.⁸⁴² (Abb. 211)

In Rom hatte im Mittelalter bis in das Quattrocento hinein der Gewölbebau stagniert, besonders zur Zeit des Avignonesischen Exils und des abendländischen Schismas.⁸⁴³ Die Anknüpfungspunkte nach Wiederaufnahme der Bautätigkeit - gemäß URBAN „gleichbedeutend mit einem Neubeginn architektonischen Schaffens überhaupt“ - stützten sich also nicht vorwiegend auf die eigene Beobachtung der antiken Baukunst, sondern wurden wahrscheinlich durch die „gefilterte“ antikische Version über die im Wölbungsbau erfahrenen florentinischen Architekten vermittelt.

VII.1.2 Monumentalisierung des gurtlosen Kreuzgratgewölbes in der römischen Quattrocentoarchitektur

Wurde dieser Gewölbeprototyp in S. Onofrio zum erstenmal auf das Schiff eines kleinen Kirchleins übertragen, wird er nach der Jahrhundertmitte monumentalisiert und anstatt auf Konsolen auf Säulen oder Pfeiler gestellt. Es scheint, dass durch den Antikenbezug das gurtlose Kreuzgratgewölbe für die Mittelschiffe bedeutender Kirchen wieder salonfähig geworden ist. Dies lässt sich beim Umbau der um 1280 begonnenen römischen Dominikanerkirche S. Maria sopra Minerva feststellen, die zwischen 1450 und 1453 ein kreuzgratgewölbtes Mittelschiff erhielt, das den besprochenen antikischen Vorbildern nahekommt. Den Zustand vor seiner „Gotisierung“ durch Zufügen von Gewölberippen in der Mitte des 19. Jahrhunderts geben Stiche Luigi Rossinis aus der Zeit um 1835 wieder.⁸⁴⁴ (Abb- 212) Die Gewölbe schienen auf den ersten Blick der Forderung nach „gleicher Scheitelhöhe aller Diagonal- und halbkreisförmigen Wandbögen“ zu entsprechen, besaßen aber offenbar einen Stich und eine leichte Busung, da die Gewölbescheitel höher als die der Wandlunetten saßen, wie aus dem Längsschnitt Masettis vor den Restaurierungen im 19. Jahrhundert hervorgeht.⁸⁴⁵ (Abb. 213) Sie unterscheiden sich nicht sehr von einigen Florentiner Beispielen, z.B. den in der Bibliothek von S. Marco

⁸⁴¹ La chiesa e il convento di San Marco a Firenze, Florenz 1989, Bd, I, 210-211.

⁸⁴² BALDINI/NARDINI, 1983, 51-53; s. auch 48-49, Grundriss.

⁸⁴³ URBAN, 1961/1962, 123, drückt dies plastisch aus: „Zehn Jahrhunderte lang hatte das Gewölbe hier keine entscheidende Rolle mehr gespielt.“

⁸⁴⁴ ROSSINI, 1843, Tf. XVII; URBAN, 1961/62, 121, Abb. 116.

⁸⁴⁵ KLEEFISCH-JOBST, 1991, 198, Abb. 12. URBAN, 1961/62, 121-123 spricht die genannte Gewölbebusung nicht an.

in Florenz vorhandenen Gewölbeformen.⁸⁴⁶ (Abb. 214)

Der Unterschied zu gotischen Gewölben ist in S. Maria sopra Minerva besonders gut sichtbar, denn die Seitenschiffe waren schon im Trecento und beginnenden Quattrocento⁸⁴⁷ mit spitzbogigen Kreuzrippengewölben versehen und vom Mittelschiff durch spitzbogige Pfeilerarkaden, deren Archivolten auf Halbsäulen ruhen, abgegrenzt worden. Für die Mittelschiffgewölbe wurden den vorhandenen, mit Pilastervorlagen versehenen Bündelpfeilern Halbsäulen mit kleinen Kapitellen vorgelegt.⁸⁴⁸ Sie nehmen hierin das Vorbild von S. Maria Novella in Florenz auf.⁸⁴⁹ Die sich hinter den Halbsäulen befindlichen flachen Wandpilaster verschwinden bruchlos unter den Mittelschiffgewölben und gehörten noch zum mittelalterlichen Bauabschnitt.⁸⁵⁰ Genau hier zeigt sich ein wesentlicher Unterschied zum gotischen Kreuzgewölbe, wo die Pilasterrücklagen zur Aufnahme der Gewölberippen bestimmt waren, während die Halbsäule nur die jochbegrenzenden Gurtbogen abfingen: In den Mittelschiffgewölben des Quattrocento hingegen ruhen die Kreuzgratgewölbefüße direkt auf den Säulenkapitellen, ähnlich wie in den antiken Bauten und den bereits angeführten Renaissancekreuzgewölben.

Die angesprochene Monumentalisierung lässt an die Inspiration durch die antiken Großräume der Thermen bzw. der Maxentiusbasilika denken. Das vermutlich durch die florentinischen Baumeister nach Rom vermittelte konsolengestützte Kreuzgratgewölbe wurde von einem Bündelpfeiler-Säulen-Stützensystem aufgefangen, das nicht genuin antik, sondern von der mittelalterlichen Architektur abgeleitet ist.⁸⁵¹ Ebenso fehlen die für die antiken Vorbilder der Thermen und der Maxentiusbasilika so charakteristischen vermittelnden Gebälkstücke. Leider ist auch bei S. Maria sopra Minerva kein Architekt, sondern nur

⁸⁴⁶ Auch in der von Michelozzo nach 1443 entworfenen Bibliothek von S. Marco in Florenz ist die Scheitelhöhe der Gewölbekreuzungspunkte in ähnlichem Maße höher als die der Wandlunetten (GOSEBRUCH, 1958, 133, Abb. 93; *La chiesa e il convento ...*, Bd.1, 1989, 80-84).

⁸⁴⁷ KLEEFISCH-JOBST, 1991, 39-44.

⁸⁴⁸ KLEEFISCH-JOBST, 1991, 32: Die Seiten- und Mittelschiffpfeiler waren nach 1295/1300 errichtet worden. Im Anschluss daran wurden die Seitenschiffwände und dann jeweils die ersten drei Seitenschiffjoche (vom Chor aus gesehen) in beiden Schiffen eingewölbt. Die restlichen Gewölbe entstanden erst im Quattrocento.

⁸⁴⁹ URBAN, 1961/62, 121, Abb. 114-116.

⁸⁵⁰ s. Anm. 54. Die Mittelschiffpfeilervorlagen waren um 1300 gleichzeitig mit den Seitenschiffwänden gearbeitet worden und sollten vermutlich ursprünglich auch ein Gewölbe tragen, das dann nicht ausgeführt, sondern durch einen offenen Dachstuhl ersetzt wurde, KLEEFISCH-JOBST, 1991, 33-37. Ein Stich von G. Fontana von 1838 (ebda, 202, Abb. 17) zeigt eine Abweichung zu Rossinis Stich: Die mittelalterlichen Pilasterrücklagen besitzen dort ebenfalls Kapitelle in gleicher Höhe wie die Quattrocento-Halbsäulenvorlagen. Die stark gebusten und zuletzt im Nachhinein erhöhten Querschiffkreuzrippengewölbe werden von der Autorin in die Epoche von Kardinal Antonio Gaetani, 1409/1412, datiert.

⁸⁵¹ KLEEFISCH-JOBST, 1991, 51-58 und Abb. 73. Vgl. auch die Bündelpfeiler im Dom von Arezzo ebda,

der Stifter bekannt.

Eine andere Lösung wurde in der ungefähr gleichzeitigen spanischen Nationalkirche S. Giacomo degli Spagnoli gesucht. Die vermutlich zwischen 1450-1478 errichtete Kirche wurde 1496-1508 und später mehrfach umgebaut, so dass nur einige Zeichnungen Sangallos Rückschlüsse auf den ursprünglichen Zustand erlauben.⁸⁵² Dieser bestand aus einer dreischiffigen Hallenkirche mit vermutlich drei breitgelagerten Mittelschiffjochen und schmaleren Seitenschiffen. (Abb. 215) Die frei stehenden Mittelschiffstützen waren als viereckige Pfeiler gebildet, denen an allen vier Seiten Halbsäulen vorgeblendet waren, die wir z.B. aus dem Sieneser Dom kennen.⁸⁵³ (Abb. 216) An den Seitenwänden entsprachen diesen ebenfalls Halbsäulen mit breiten Pilasterrücklagen. Die Stützen tragen heute noch Kreuzgratgewölbe mit breiten Gurtbögen dazwischen, wie sie aus der Romanik (Krypta von S. Miniato in Florenz u.a.) und den frühen Quattrocentokreuzgängen (z.B. Florenz, S. Croce, s.o.) bekannt sind. Nach „mittelalterlicher“ Art ruhen die Gurtbögen auf den Halbsäulen, während die Pilasterrücklagen die Kreuzgratgewölbefüße aufnehmen. Im Gegensatz zu S. Maria sopra Minerva sind den Säulenkapitellen und Gewölbeanfängern Kämpfergebälkstücke zwischengeschaltet, wie wir sie aus der Maxentiusbasilika kennen und wie sie von Brunelleschi zum erstenmal über freistehenden Säulen in S. Lorenzo in Florenz in die Architektur eingeführt wurden.⁸⁵⁴ Die Ähnlichkeit mit dem späteren Dom von Pienza, 1460-1462, hatte dazu geführt, S. Giacomo degli Spagnoli Bernardo Rossellino zuzuschreiben, wofür es allerdings keine Beweise gibt.⁸⁵⁵ Die Frage, weshalb die in Rom überhaupt nicht heimische Hallenkirche Anwendung fand und ob vielleicht auch spanische Einflüsse zu vermuten sind, blieb bisher ungeklärt.⁸⁵⁶

Die beiden Kirchen spiegeln eine Probephase römischer Quattrocentoarchitektur wider, in der mit verschiedenen Formen gespielt wurde. Hierbei flossen die über die Florentiner Frührenaissance eingestreuten Antikenzitate wie auch die dort verarbeitete toskanische Protorenaissance ein. Diese Tendenzen wurden jedoch in eigene, bislang nicht geprägte Formen übertragen, bei der die antiken römischen Bauten eher eine diffuse Vor-

238, Abb. 75.

⁸⁵² Es sind dies die Zeichnungen Uffizien A 904, A 905, A 906. Zur Kirche vgl. ARAMBURU-ZABALA, 1991, 31-52; TOMEI, 1942, 99.

⁸⁵³ CARLI, 1979, 28-29, Abbs.

⁸⁵⁴ Abb. bei SAALMAN, 1993, 192, Abb. 129

⁸⁵⁵ Bernardo Rossellino ist erst 1451 in Rom dokumentiert, der Bau von S. Giacomo degli Spagnoli scheint nach Ausweis zeitgenössischer Quellen schon im Jubeljahr 1450 begonnen worden zu sein (URBAN, 1961/62, 266).

⁸⁵⁶ Im Gegenteil, ARAMBURU-ZABALA, 1991, 31, vermutet die Rezeption eines deutschen oder österreichischen Hallenkirchentypus, wie sie schon HEYDENREICH für den Dom von Pienza annahm.

bildfunktion erfüllten. Die Idee von monumentalen, ohne Jochbegrenzung ausgeführten Kreuzgratgewölben mag von denen der Maxentiusbasilika und den antiken Thermensälen angeregt worden sein, die Ausführung derselben basierte jedoch auf bekannter, schon erprobter Architektur, wobei altes und modernes gemischt wurde. Welche Rolle die Antike dann innerhalb des von Papst Nicolaus V. intendierten Bauvorhabens von wahrhaft ernerischen Ambitionen, dem Neubauprojekt des Vatikans, eine Rolle spielte, soll im folgenden ausgeführt werden.

VII.2 Die Rezeption von Wölbform und Wandaufriß antiker Vorbilder

VII.2.1 Das Projekt Bernardo Rossellinos für St. Peter in Rom unter Papst Nicolaus V.

Das Projekt Bernardo Rossellinos⁸⁵⁷ zum Bau einer neuen Tribuna für die konstantinische Basilika von St. Peter kann bezüglich der am Vorbild der Maxentiusbasilika orientierten Rezeption antiker Monumentalarchitektur als Schlüsselwerk für den Kirchenbau des Quattrocento in Rom bezeichnet werden.⁸⁵⁸ Die Initiative für das Bauvorhaben ging von dem humanistisch gebildeten Papst Nicolaus V. (1447-1455) aus; Rechnungen belegen Arbeiten an der *Tribuna grande di S. Pietro* in den Jahren 1452-1454.⁸⁵⁹ Vermutlich schon 1450/51 in Angriff genommen, war der Bau jedoch beim Tode des Papstes im März 1455 nicht über eine Höhe von *tre braccia* hinausgeraten, wie Condivi berichtet, und das Vorhaben wurde aufgegeben.⁸⁶⁰ Die am Anfang des 16. Jahrhunderts noch bestehenden Mauerzüge gingen während des von Bramante im Jahre 1506 begonnenen Neubaus der Petersbasilika zugrunde. Zur Klärung der Frage, inwiefern

⁸⁵⁷ Zur Zuschreibung an Bernardo Rossellino s. KRAUTHEIMER, 1941, 365; URBAN, 1961/62, 112; URBAN, 1963, 133. Rossellino bezog zu diesem Zeitpunkt ein fürstliches Gehalt als *ingegnere di palazo* (vgl. MÜNTZ, 1983, 80; MACK, 1973, 390-395). Ferner erwähnt Gianozzo Manetti in der Lebensbeschreibung von Nicolaus V. die Tätigkeit von *Bernardum nostrum florentinum ... magistrum* (zit. MAGNUSON, 1958, 360). Vasari schrieb aufgrund dieser Bemerkung Manettis das Modell für das St. Peterprojekt Bernardo Rossellino zu (VASARI/MILANESI, III, 1878, 97-103).

⁸⁵⁸ URBAN, 1961/1962, 112; KRAUTHEIMER, 1941, 365.

⁸⁵⁹ URBAN, 1963, 133; MÜNTZ, I, 1878, 122-124.

⁸⁶⁰ URBAN, 1963, 136, s. auch 134 und 163, Anm. 18. Der Bericht eines Rompilgers aus dem Jahr 1450, der von der Entdeckung antiker Gräber und anderen Fundgegenständen beim Neubau von St. Peter spricht, deutet darauf hin, dass schon 1450 mit den Ausschachtungsarbeiten begonnen worden war. Neben Condivi bezeugen Maffeo Vegio, Mattia Palmieri und andere, dass die Tribuna Rossellinos beim Tod des Papstes zunächst unvollendet blieb (zit. in: MÜNTZ, I, 1878, 119, Anm. 1). Erst 1470-1475, auf Anregung von Papst Paul II., sind wieder Arbeiten an der Baustelle unter der Leitung von Giuliano da Sangallo und Meo da Caprino bezeugt, die dann ebenfalls wieder aufgegeben wurden; über deren Aussehen kann nichts genaues ausgesagt werden (URBAN, 1963, 163, Anm. 20; FROMMEL, 1997,

antikisierende Stilmerkmale in Rossellinos Projekt Niederschlag fanden und Impulse für die nachfolgende Architektur aussandten, muss das Aussehen des Bauvorhabens mit Hilfe der wenigen überlieferten Quellen erschlossen werden.

Diese umfassen die Bauaufnahmen der von Rossellino begonnenen Mauerzüge, die für Bramantes Planung des Neubaus der Peterskirche gezeichnet wurden, ferner eine literarische Beschreibung von Rossellinos Projekt im Rahmen der von Gianozzo Manetti verfassten *Vita Nicolaus' V.* sowie einige kurze Bemerkungen Ascanio Condivis und Mattia Palmieris.⁸⁶¹ Auf dieser Grundlage wurde im Zuge dieser Untersuchung ein von der bisherigen Forschung abweichender Rekonstruktionsvorschlag erarbeitet, dessen eingehende Begründung im Anhang I vorgenommen wird, um den Text nicht mit Einzelheiten zu belasten.

Zur Rekonstruktion des Aufrisses sind wir auf die Beschreibung in Gianozzo Manettis Biographie über Nicolaus V. angewiesen, wobei die Angaben über das geplante Aussehen dieses Projektes nicht immer eindeutig sind und daher in der Forschung unterschiedlich bewertet wurden.⁸⁶² Manetti, der offenbar Entwurfszeichnungen und/oder ein Architekturmodell vor Augen hatte, konnte ja nicht ahnen, dass es nicht mehr zur Verwirklichung des Vorhabens kommen würde, zumal der Papst noch auf dem Totenbett den Weiterbau verfügte.⁸⁶³ Das Verständnis seiner Beschreibung wird durch eine gewisse Unbeholfenheit in der Anwendung architektonischer Termini erschwert. Besonders an der Interpretation seiner Maßangaben in antiken „cubiti“ (= Ellen) entzündete sich die Forschungsdiskussion. Sie wird in Appendix I erörtert. Die Maßangaben Manettis sind insofern wertvoll, als sie darüber Aufschluss geben, in welchen Proportionen die einzelnen Bauteile zueinander stehen sollten.

103-107).

⁸⁶¹ Nachweise bei URBAN, 1963, 133-136.

⁸⁶² Grundlegend zur Rekonstruktion der Manetti-Beschreibung: MAGNUSON, 1958, 163-216.

⁸⁶³ Manetti war erst 1453 zum apostolischen Skriptor ernannt worden (URBAN, 1963, 161), kann folglich nur aus solchen Quellen geschöpft haben, da der Bau bei seinem Amtsantritt schon in vollem Gange war. Bei einem so gewagten Bauprojekt wurde wahrscheinlich ein Modell angefertigt. Vasari erwähnt in der *Vita Rossellinos* ein Modell: ... *e massimamente essendo poi andato male il modello, e statone fatti altri da altri architettori.* (VASARI/MILANESI, III, 1878, 101). Auch Alberti, der das Projekt wahrscheinlich beratend begleitete, empfiehlt in seinem Architekturtraktat nachdrücklich die Umsetzung der zeichnerischen Entwürfe in ein plastisches Modell, da auf diese Weise Fehler und Irrtümer besser vermieden werden können (DE RE AED. II, 1; s. auch LEPIK, 1994, 120-126). Wahrscheinlich wurde das Modell nach dem Tode Nicolaus' V. zunächst aufbewahrt, da der Papst, wie Manetti berichtet, auf dem Totenbett die Weiterführung des Projektes verfügte. Auch von Brunelleschi wurde ein Modell zur Demonstration seiner neuartigen Kuppelkonstruktion des Florentiner Domes abverlangt. SATZINGER, 1996, 252, 262, Anm. 31, stellt in Frage, ob es sich bei dem von Manetti beschriebenen Projekt um dasjenige handelt, für das 1452 die Zahlungen einsetzen. Die in den Uffizienzeichnungen UA 20 und UA 44 festgehaltene Form der Mauerzüge spricht jedoch nicht dagegen.

Den Kirchenbau von St. Peter betreffend führt Manetti zuerst ein fünfschiffiges Langhaus an, dessen Mittelschiff breiter als die Seitenschiffe sein sollte. Wie wir der in den Uffizien befindlichen Bauaufnahme A 20 (abgekürzt UA 20; Abb. 217) entnehmen können, handelt es sich hierbei um das alte Langhaus der konstantinischen Basilika, das Manettis Beschreibung zufolge an seiner gesamten Länge beidseitig mit regelmäßig gestalteten Seitenkapellen ausgestattet werden sollte. Nach Manettis Ausführungen war über der Vierung eine mit verschiedenen Gesimsen geschmückte Kuppel von 100 cubiti Höhe, deren 25 cubiti hohe Laterne der eigentliche Lichtspender sein sollte, vorgesehen.⁸⁶⁴ Manettis Beschreibung dieser Kuppel ähnelt sehr den zeitgenössischen Charakterisierungen der Pantheonkuppel, wie sie z.B. in der Rombeschreibung von Giovanni Rucellai vorliegt, wo das Opaion als einziger Lichtspender der ansonsten fensterlosen Kuppel hervorgehoben ist.⁸⁶⁵ Dieses nur vom Pantheon bekannte Merkmal trifft ebenso für die 1456/1457 unter der Leitung von Antonio Manetti Ciaccheri geschlossene Kuppel von S. Lorenzo in Florenz zu, die somit möglicherweise als Reflex des Rossellinoprojektes für St. Peter aufgefasst werden kann.⁸⁶⁶ (Abb. 218)

Das Querschiff sollte, die Vierung inbegriffen, in 7 Joche aufgeteilt, der einzelne Querarm mit jeweils acht *columnas* und - der Art der Beschreibung nach - vermutlich mit Kreuzgewölben versehen sein.⁸⁶⁷ Dies wurde in der Forschung einhellig dahingehend inter-

⁸⁶⁴ *Super maximam XL. cubitorum crucem altissima centum cubitorum testudo prominebat, super quam altera similis XXV. cubitorum, cum pluribus diversarum formarum cornicibus, adjungabatur. Haec parva testudo in summitate sua idcirco patens et aperta relinquebatur, ac in modum laternae aptabatur, ut lumen undique clarius et apertius per totum spatium diffunderetur.* zit. bei MAGNUSON, 1959, 358. Auch an anderer Stelle benutzt Manetti das Wort *testudo* für Kuppel; Alberti, DE RE AED., III, 14, benutzt dies als Oberbegriff für jegliche Art von Wölbungen, auch Kuppeln.

⁸⁶⁵ zit. in VALENTINI/ZUCCHETTI, 1953, 409: *La chiesa di Sancta Maria Ritonda: di braccia 60 il suo diametro: in volta molto piana et molto bel sexto di volta et non à alcuna finestra, il lume suo à solamente della lanterna alta da terra braccia 75 et comincia a volgere la volta alle 30 braccia ...* Schon im Mittelalter hatte dieses „Loch“ in der Kuppel fasziniert und zu zahlreichen Legenden Anlass gegeben, z.B. soll dieses vom Teufel erzeugt worden sein, als er bei Weihe des heidnischen Pantheon zur Kirche S. Maria ad Martyres nach oben aus dem Bauwerk gefahren sei (vgl. BUDDENSIEG, 1971, 336).

⁸⁶⁶ SAALMAN, 1993, 179-183, vermutet, dass diese Kuppel auf eine Planung Albertis zurückgeht und dass dieser nach Bernardo Rossellinos Rückkehr von Rom nach Florenz 1455 Einfluß auf den Bau von S. Lorenzo gewann.

⁸⁶⁷ *Ultimo magnae crucis intercolumnium octo a dextris versus curtem, et totidem a sinistris columnis versus publicam stratam, ideo paulum utrimque extendebatur, ut majorem quamdam et ampliorem plurium inter se fornicum crucem efficeret. Septem enim cruces inter se invicem involutas fornicatasque in longo CLXXXV. cubitorum spatio (tantum enim per longitudinem protendebatur) pulcherrime speciosissimeque reddebant, quarum pariter porrigebantur.* zit. bei MAGNUSON, 1959, 358 und URBAN, 1963, 142-144 und Anm. 60. Mit *intercolumnium* sind hier die jochbegrenzenden, gegenüberliegenden Säulenstellungen gemeint, die das Transept in insgesamt sieben Joche unterteilen. Die Querschiffgewölbe des Rossellinoprojektes bezeichnet Manetti an einer anderen Stelle als *multi fornices per septem cruces in se ipsos mirabiliter involuti, altissimaque testudo videbantur*. Das Wort *cruces* führte in der Forschung zu der Vermutung, es habe sich um Kreuzgewölbe gehandelt. Dabei ist merk-

pretiert, dass sich drei Querarmjoche zu Seiten der Vierungskuppel befinden, deren Kreuzgewölbe auf Säulen ruhen sollten. Nun wird das Wort *columna* in der Renaissance nicht ausschließlich für runde Säulen, sondern allgemein für Stützen, d.h. unter Umständen auch für Pfeiler, Pilaster oder Bündelpfeiler mit vorgelegten Halbsäulen, verwendet.⁸⁶⁸ Jedoch findet die Interpretation von *columna* als vollrunde Säulen in Manettis Text dadurch Bestärkung, dass in verschiedenen Schriftquellen vom Transport antiker Säulen zur Baustelle der Petersbasilika die Rede ist (s.u. und im Appendix I). MAGNUSON, URBAN und FROMMEL vermuten, diese seien als Stützen der Kreuzgewölbe im Querschiff bestimmt gewesen und nehmen somit an, dass die in UA 20 überlieferten Strebepfeiler an der Außenmauer als Widerlager der das Gewölbe stützenden Säule im Inneren dienen sollten.⁸⁶⁹ (Abb. 217) Diese Konstellation lässt sich vermutlich auf den Chor übertragen, da der Grundriss UA 20 auch an der Chorauswand beidseitig jeweils zwei Streben sowie zwei an den Ecken des Chorhauptes zeigt.⁸⁷⁰ Aus diesem Grund rekonstruierte FROMMEL analog zum Transept auch im Chorarm zwei kreuzgewölbte Joche vor der innen halbrunden, außen polygonal geschlossenen Apsis, vermutete als Form ihrer Gewölbestützen jedoch Pilaster oder Konsolen.⁸⁷¹ (Abb. 219) Entgegen der üblichen Forschungsmeinung

würdig, dass auch die Vierung bei den „cruces“ miteinbezogen ist, wo sie doch offenbar eine Kuppel besitzen sollte. „Vierung“ heißt allerdings im Italienischen heute noch „crociera“ in der Bedeutung als Kreuzung zweier Schiffe. Manetti verwendet sowohl für die Kreuzform der gesamten Kirche als auch für die Vierung die Bezeichnung *magna crux*. Die Beschreibung der Wölbungen als *involutas et fornicatas* bzw. *fornices ... in se ipsos mirabiliter involuti* ist ein wenig kryptisch. Alberti, DE RE AED. III, 14, bezeichnet z.B. als *fornix* speziell Tonnengewölbe und das Wort „involutus“ kommt bei ihm nur bei der Bezeichnung der Voluten des ionischen Kapitells vor (DE RE AED. VII, 8); „Eindeckung“ heißt bei ihm allgemein *involucrum*. Auch Manetti verwendet „fornix“ für Bogen (*porta cum fornice triumphali*, zit. bei MAGNUSON; 1959, 157), an einer anderen Stelle bezeichnet er mit *fornix* Gewölbe im allgemeinen (*Altitudo vero omnium fornicum ultra LXXX. passus ascendebat, quum maximae testudinis sublimitas ad centum supra XXV. cubitos attingere videretur*. zit. MAGNUSON, 1958, 359). Möglicherweise meint Manetti mit seiner umständlichen Gewölbebeschreibung, dass sich zwei Tonnen im rechten Winkel durchschneiden (*in se ipsos... involuti*) und somit ein Kreuzgewölbe ergeben, oder er will damit ausdrücken, dass jedes kreuzgewölbte Joch ein eigenes Außendach besitzt, wie dies bei den Diokletiansthermen noch erhalten ist und das aus zwei sich kreuzenden Satteldächern besteht. Diese Bezeichnung zeigt nochmals deutlich Manettis geringe Kenntnis architektonischer Fachausdrücke, zumal er versucht, diesen noch den Anstrich humanistischer Bildung zu geben.

⁸⁶⁸ Beispielsweise verwendet Alberti (DE RE AED. I,10) die Bezeichnung *columna* auch für Pfeiler bzw. Pilaster. Er spezifiziert den Pfeiler meist durch *columna quadrangula*. In den COMMENTARII von Pius II. werden mit *columna* die Bündelpfeiler mit Säulenvorlagen der Kathedrale von Pienza bezeichnet.

⁸⁶⁹ Z.B. die Sangallo zugeschriebene Zeichnung Florenz, Uffizien, A 20 (URBAN, 1963, 134, Abb. 2). Darauf aufbauend die entsprechenden Grundrissrekonstruktionen von URBAN, 1963, 137, Abb. 5 und FROMMEL, in: EVERS, 1995, 1995, 76, Abb. 2.

⁸⁷⁰ Das Aussehen des projektierten Chorarmes wurde in der Forschung kontrovers diskutiert, da Manetti außer über die liturgische Einrichtung keine Angaben über Eindeckung und Chorschluss macht.

⁸⁷¹ FROMMEL, in: EVERS, 1995, 1995, 76, Abb. 2 und FROMMEL, 1997, 105f. Nach FROMMELS Argumentation wäre mit Hilfe dieser Stützenformen auf die Aufstellung des Chorgestühls für die Kurie an den Chorwänden Rücksicht genommen worden. Es fragt sich jedoch, ob es bei einem etwa 24 m breiten Chor noch auf eine Platzfrage ankam. URBAN enthält sich jeglicher Meinung hinsichtlich des

sollten m.E. die vier nach St. Peter transportierten antiken Säulen, die der Nürnberger Adlige Nicolaus Muffel, der sich im Jahre 1452 anlässlich der Kaiserkrönung Friedrichs III. in Rom befand, im Chor von St. Peter gesehen haben will, nicht im Transept, sondern im Chor aufgestellt werden (s. auch im Appendix I).⁸⁷² (Abb. 220) Damit würde die von Muffel erwähnte Gesamtzahl von vier antiken Spoliensäulen genau aufgehen, die bei ihrer in anderen Rekonstruktionen üblichen Plazierung im Transept, wo nach Manettis Beschreibung in jedem Querarm jeweils acht - folglich insgesamt sechszehn - *columnae* Aufstellung finden sollten, unbefriedigend gelöst blieb.⁸⁷³ Auch die These SATZINGERS, die beiden in den Baurechnungen erwähnten, zur Baustelle von St. Peter transportierten antiken Säulen seien im Jahre 1453 als Triumphbogensäulen zwischen dem konstantinischen Langhaus und der Vierung errichtet worden, ist weniger wahrscheinlich, da in UA 20 keine solchen wiedergegeben sind, wo ansonsten alle vorhandenen Säulen der bestehenden Peterskirche aufgenommen wurden.⁸⁷⁴ (Abb. 217) Zu diesem Zeitpunkt der Planungen Bramantes können sie auch noch nicht abgerissen gewesen sein. Zur Zeit des in den Rechnungsbüchern erwähnten Transports der antiken Säulen (die Zahlungen an den Spediteur erfolgten zwischen dem 23.12.1451 und dem 17.6.1452) war der Bau des Rossellinoprojektes noch in vollem Gange, und da der Chor sicher als erstes fertiggestellt werden sollte, ist es nicht unwahrscheinlich, dass man den schwierigen und lange Zeit in Anspruch nehmenden Transport schon frühzeitig in Angriff nahm. Für das Transept könnte man die Säulen neu angefertigt haben, da eine größere Anzahl antiker Spoliensäulen von

Aussehens vom Chor, da ihm die Angaben Manettis nicht ausreichend erscheinen. MACK geht von einem Tonnengewölbe als Eindeckung aus, in welchem Falle die äußeren Strebepfeiler m.E. dann sinnlos erscheinen.

⁸⁷² *Item hinter derselben kirchen (= Pantheon) do sind die heidnischen briester gewessen, do sind vier große seul, die hat eine LXI span lanck und VIII span preit, die der babst Nicolaus von dannen zu sand Peter furen liess und gab XVI hundert dukaten davon zu furen, die er in sand Peters kor setzen liess, do ich dort waß.* (zit. bei MAGNUSON, 1958, 191-192, Anm. 63). Direkt hinter dem Pantheon schlossen sich die sog. „Basilica Neptuni“ und weiter nach Süden der Komplex der Agrippathermen an (s. auch NASH I, 1961, 196). Die Rechnungen des Säulentransports sprechen von *condure la cholonna de la Minerva a palazzo...* (zit. bei URBAN, 1963, 169, Anm. 69; MÜNTZ, I, 1878, 108-109). Eine ausführliche Diskussion dieser Frage erfolgt in Appendix I.

⁸⁷³ MAGNUSON, 1958, 192, und FROMMEL, 1997, 105, vermuteten, diese Säulen seien für das Querschiff bestimmt gewesen.

⁸⁷⁴ SATZINGER, 1996, 91-106. Für die Verwendung der anderen beiden von Muffel erwähnten Säulen weiß SATZINGER keine Lösung. Es verwundert sehr, weshalb diese Triumphbogensäulen nicht auf UA 20 eingezeichnet sind. Da im konstantinischen Bau sicher keine Triumphbogensäulen vorhanden waren (s. ARBEITER, 1988, 156), entspricht ihr Fehlen auf UA 20 dem tatsächlichen Zustand der Peterskirche und ist nicht etwa auf eine Auslassung des Zeichners zurückzuführen. Auch die Stockholmer Vedute (ARBEITER, 1988, 157-164 und Abb. 114; EVERS, 1995, Kat. Nr. 123), welche noch die Anfang des 16. Jahrhunderts erhaltenen Reste der Triumphbogenmauer von Alt-St. Peter zeigt, lässt keine Anhaltspunkte (Gebälkanschlüsse etc.) für die von SATZINGER postulierten Säulen entdecken. Es ist zu vermuten, dass sie für die neuen Kuppelpfeiler Rossellinos wahrscheinlich ohnehin wieder hätten abgerissen werden müssen, um den Kuppelraum weniger abgeschnürt erscheinen zu lassen (s.

dieser Größe in Rom wohl schwerlich noch zu finden war.

Durch die Aufstellung der antiken Säulen im Chor wäre dem auch sonst im Rossellinoprojekt festzustellenden Konzept einer Überhöhung der Stellung des Papstes Rechnung getragen, da die am höchsten und wertvollsten einzuschätzende Stützenform, nämlich monolithe Säulen aus kostbarem Material im unmittelbaren liturgischen Wirkungskreis des Papstes, d.h. zwischen der Kathedra im Apsisscheitel und dem Hochaltar über dem Grab Petri, an dem nur der Papst selbst das Messopfer zelebrieren durfte, angesiedelt wäre.⁸⁷⁵ Dies fügt sich ebenfalls in die Auffassung Nicolaus' V., die er auf dem Totenbett als Memento an seine Nachfolger formulierte, ein, wonach die Ehrfurcht vor dem päpstlichen Amt und die Autorität der Kirche durch erhabene, glanzvolle Bauten, die dem einfachen Gläubigen einen Eindruck des Göttlichen vermitteln, erstrebt werden sollte.⁸⁷⁶

Eine Wiederverwendung der möglicherweise aus den Agrippathermen südlich der Pantheonrückseite stammenden Säulen und das Aufgreifen der Kreuzgratgewölbeform lässt fragen, in welchem Maße auch die architektonische Form der großen Thermensäule bzw. der Maxentiusbasilika als Vorbild diente. Auch der Grundriss des Tribunaprojektes, ein quadratisches Mitteljoch, das von längsrechteckigen, kreuzgewölbten Seitenjochen flankiert wird, findet sich recht genau in den genannten antiken Vorbildern, besonders im Caldarium der Diokletiansthermen sowie auch in der Basilica Neptuni, wieder.⁸⁷⁷

Die Vermutung liegt daher nahe, dass im Inneren des Rossellinoprojektes nicht nur der Wand vorgelegte Säulen als Gewölbestützen, sondern auch wie im antiken Vorbild verkröpfte Gebälkstücke zwischen Säule und Gewölbe geschaltet waren.⁸⁷⁸ Kämpfergebälkstücke oberhalb von freistehenden Säulenkapitellen hatte schon Brunelleschi über den Mittelschiffsäulen von S. Lorenzo in Florenz (1. Bauphase 1421-

Rekonstruktion).

⁸⁷⁵ Im Gegensatz zu seiner früheren Rekonstruktion (FROMMEL, in: EVERS, 1995, 1995, 76, Abb. 2) vermutet FROMMEL inzwischen zu Recht die Lage des Hochaltars in Rossellinos Projekt an seinem angestammten Platz über dem Grab Petri. Eine Verlegung desselben in den Chorarm und damit die Zerstörung der Bedeutungsachse Grab des Märtyrers und Kirchengründers - Hochaltar als Opferstätte Christi wäre bei einem Nachfolger Petri wie Nicolaus V., der sein Amt sehr ernst nahm, fast undenkbar.

⁸⁷⁶ PASTOR, I, 514-515. Manetti spricht von dem Bauprojekt häufig als *divinum potius quam humanum templum* (zit. bei MAGNUSON, 1958, 358) und betont auch besonders, dass aus diesem Grund sämtliche menschlichen Überreste wie Gräber aus dem Bereich der päpstlichen Kathedra zu entfernen sind. In dieses Konzept paßt auch die Beobachtung, dass in Manettis Abhandlung der Papst eine sehr hervorgehobene Stellung einnimmt, das Petrusgrab als das eigentliche Zentrum des Kirchenbaus jedoch mit keinem Wort erwähnt wird.

⁸⁷⁷ s. YEGÜL, 1992, 165, Abb. 180-181. vgl. NASH, I. 1961, 196-197; URBAN, 1963, 146; MAGNUSON, 1958, 192: „it is tempting to assume that other such columns were to have been employed in a similar fashion in the transept of St. Peter's.“

⁸⁷⁸ Diese Vermutung äußerte schon MAGNUSON, 1958, 191.

1425; 1434 neues Projekt; 2. Bauphase 1442-1484)⁸⁷⁹ in die Renaissancearchitektur eingeführt. In der oben erwähnten, möglicherweise gleichzeitig mit dem Rossellinoprojekt gegründeten Hallenkirche S. Giacomo degli Spagnoli in Rom (um 1450-1458, erweitert 1469-1478 und 1492-um 1500) tauchen sie ebenfalls über den Kapitellen der Bündelpfeiler auf.⁸⁸⁰ (Abb. 215)

Die Größe der von Muffel mit *61 span* (palmi(?)) = 13,62 m)⁸⁸¹ angegebenen antiken Säulen (s. auch Appendix I) würde jedoch mitsamt ihren Basen, Kapitellen und über letzteren angebrachten Gebälkstücken, wenn man diese probenhalber nach Albertis Regeln berechnet, auch dann kaum ausreichen, um die erforderliche Gewölbehöhe zu erhalten, wollte man nicht eine unschön monströse Sockelzone annehmen. FROMMEL operiert in seiner Rekonstruktion des Transeptwandaufnisses daher mit wesentlich höheren, etwa 19 m hohen Säulen (mit Kapitell und Basis), die neu angefertigt⁸⁸² oder wofür die antiken Säulen angestückt werden mussten,⁸⁸³ und setzt diese auf ein hohes Postament. (Abb. 219) URBAN schlug eine zweigeschossige Stützenanordnung, ähnlich wie sie später in S. Agostino in Rom verwirklicht wurde, vor.⁸⁸⁴

⁸⁷⁹ s. SCHEDLER, 1993, 47, Abb. 1.

⁸⁸⁰ RUSSO, 1969, 23-31. URBAN, 1961/62, 266-267 und 281, spricht S. Giacomo degli Spagnoli (1. Bau um 1450 - um 1471, Anbau um 1500) explizit als Vorläufer von Pienza an. Dort sind neben der Wahl des kreuzgewölbten Hallenkirchentypus das Motiv der Gebälkstücke und auch die Form der Bündelpfeiler mit Halbsäulenvorlagen vorgebildet. TÖNNESMANN, 1990, 34-45, sieht in Pienza eher eine Parallele zum Sieneser Dom, die Pius II. als Reverenz an - und ein wenig als Konkurrenz gegen - seine Herkunftstadt gewünscht habe. Die typologischen Hauptmerkmale -Dreischiffigkeit, reduziertes Querhaus, Umgangschor mit Radialkapellen- würden auf den damals berühmten Planriss des Sieneser Duomo Nuovo von 1340 zurückgehen. Dort wäre ebenfalls der in Italien seltene Umgangschor mit Kapellenkranz zu finden „für den eine andere Herkunft wohl kaum in Frage kommt“. Einen Umgangschor mit Radialkapellen gibt es jedoch in der Kirche der Abbazia di S. Antimo/Toskana (MORETTI/STOPANI, 1982, 144, Abb). Rossellino musste sich folglich nicht unbedingt über den letztendlich nicht ausgeführten Plan in der Sieneser Domopera beugen. M.E. gibt die Disposition des Florentiner Domes bzgl. der rechteckigen, in eine Polygonalform eingepaßten Chorkapellen, wobei dazwischen dreieckige Resträume entstehen, eine viel bessere Parallele ab.

⁸⁸¹ SATZINGER, 1996, 95, weist darauf hin, dass die Spanne kein geläufiges Nürnberger Maß sei und daher eine Übertragung des Wortes palmo ins Deutsche sein muss.

⁸⁸² s. den Rekonstruktionsvorschlag bei FROMMEL, in: EVERS, 1995, 1995, 76, Abb. 2; eine neuere Version von FROMMEL in: TESSARI, 1996, 250, Abb. 1. Eine ähnliche Größe hätten die Säulen der Maxentiusbasilika (nach TOEBELMANN 1923, 120 und Abb. 92: 19,15 m) besessen. Da es sich bei letzteren um die größten antiken Säulen Roms handelt und nur noch eine davon erhalten war, werden schwerlich weitere 16 solche Exemplare zu beschaffen gewesen sein. Nur im Querhaus rekonstruiert FROMMEL Säulen, im Chor vermutet er Pilaster.

⁸⁸³ FROMMEL, 1997, 105-107.

⁸⁸⁴ URBAN, 1963, 147-149, Abb. 7, vermutet, dass im Querhaus des Rossellinoprojektes die vormalig in der alten Basilika als Schranke zwischen Langhaus und Querhaus aufgestellten Säulen wiederverwendet wurden und nimmt für diese eine Höhe von 40 palmi an. Letztere konnte inzwischen mit 30 p. (Schaftlänge 6,92 m; mit Basis und Kapitell um die 8,40 m), also 10 p. weniger als von URBAN angenommen, bestimmt werden, so dass diese Möglichkeit ausscheidet (ARBEITER, 1988, 160-162). Durch die von ihm ermittelte Säulenhöhe von 40 p. wirkt die obere Ordnung für eine Attikazone sehr hoch,

Eine Zwischenlösung hatte Rossellino später im Dom von Pienza, 1460-1462, wo den oberhalb der Säulenkapitelle aufliegenden Gebälkstücken nochmals ein attikaähnlicher hoher Fries mit abschließendem Kämpfergesims den Gewölbeanfängern vorgeschaltet sind - angeblich aus Verlegenheit -, angewandt.⁸⁸⁵ (Abb 221 a und b) Diese Lösung weicht vom Vorbild der Maxentiusbasilika und den Thermensälen ab. TÖNNESMANN leitet diese Kämpferaufsätze vom Vorbild des Sieneser Domes her; dort setzten diese aus Fries und Gesims bestehenden Aufsätze jedoch ohne die vermittelnden Gebälkstücke direkt über dem Kapitell an.⁸⁸⁶ Dieselbe Form war Rossellino auch schon vom Florentiner Dom vertraut.⁸⁸⁷ Sie ist ebenfalls in einem Nachfolgebau von Rossellinos St. Peter -Projekt, dem Turiner Dom vorhanden. Diesen errichtete der Meo da Caprina, der zusammen mit Giuliano da Sangallo 1470-1475 am Weiterbau der Rossellinotribuna von St. Peter arbeitete, von 1491-1497.⁸⁸⁸ (Abb. 222)

Die Einfügung dieses auch in der Renaissancearchitektur nicht fremden Elementes des Gebälkaufsatzes und seine von Rossellino wohl zum erstenmal angewandte Kombination mit den der Maxentiusbasilika und ähnlichen antiken Bautypen entlehnten Gebälkstücken ist vermutlich nicht nur - analog zu Pienza - durch die Rücksichtnahme auf die zu geringe, nicht ausreichende Länge der antiken Spoliensäulen zu erklären. (Abb. 223) In dieser Zone wird das beliebte Attikamotiv antiker Triumphbögen aufgegriffen, wie es vom Konstantinsbogen⁸⁸⁹ (Abb. 154) bekannt ist und - von Rossellino selbst in der Fassade von S. Maria Novella in Florenz angewandt - in der Florentiner Quattrocentokunst

fast gleichwertig mit der unteren Säulenordnung.

⁸⁸⁵ Der Bauherr von Pienza, Papst Pius II., erwähnte, der Architekt habe diese Kämpferaufsätze erst nachträglich geplant, nachdem die Säulen mitsamt Kapitellen schon standen und nicht die erforderliche Größe für die geplante Gewölbehöhe besaßen (COMMENTARII RERUM MEMORABILIUM, datierbar nach 1462), vgl. TÖNNESMANN, 1990, 41 und 130; FINELLI, 1984, 59; „*Architectus, fundatis basibus, cum columnas quattuor habentes facies emicicleas superduxisset et capitula imposuisset, animadvertit fornices minus quam par esset sublimitatis habituras; erexitque super capitulis quadratas septem pedum columnas, et altera superaddidit capitula, quibus testudinum arcus innitetur.*“)

⁸⁸⁶ TÖNNESMANN, 1990, 41-42; FINELLI, 1984, 133, Abb. 88; FORLANI CONTI, 1992, Abb. 35-38. In Pienza wirken diese Zwischenstücke fast wie eine Attika. Sie greifen das beliebte Attikamotiv antiker Triumphbögen auf, das in den römischen Thermen und der Maxentiusbasilika nicht vorhanden war.

⁸⁸⁷ Und zwar sowohl über den Kapitellplatten der Bündelpfeiler als auch am Obergaden über den Kapitellen der zweiten Pilasterordnung (BRUSCHI, in: MILLON/MAGNAGO LAMPUGNANI, 1994, 125, Abb.) Über die gotischen Vorbilder hinausgehend fügt Rossellino in Pienza oberhalb der Säulenkapitelle ein vollständiges kleines Gebälk ein, dem der hohe Fries-Kämpfergesimsteil aufliegt.

⁸⁸⁸ URBAN, 1963, 163, Anm. 20; ROMANO, 1990, 202-217. Meo da Caprina hatte in Rom lange Jahre an wichtigen Bauvorhaben wie z.B. dem Palazzo Venezia mitgearbeitet und kannte offenbar auch Pienza. Zur Identifizierung des *Giuliano di Francesco da Firenze* mit Giuliano da Sangallo s. FROMMEL, 1998, 396.

⁸⁸⁹ COARELLI, 1975, 164; NASH, 1961, 105, Abb. 109. Auch Alberti rekonstruiert seine Triumphbögen mit einer Attika, die über den Säulen Pilasterverkröpfungen aufweist. Nicht alle römischen Triumph-

allgemein eine große Rolle spielte (s.o.).⁸⁹⁰ In der später von Jacopo da Pietrasanta gestalteten römischen Kirche S. Agostino ist dieses Gebälk-Attikamotiv noch weiter entwickelt und zu einer vollständigen zweiten Pilasterordnung ausgebildet worden, die oberhalb der Gebälkverkröpfungen über den Säulenkapitellen der 1. Ordnung mit einem eigenen Kapitell und eigener Gebälkverkröpfung aufsetzt. (Abb. 225 und 226) Beide Möglichkeiten sind für das St. Peterprojekt Rossellinos in Betracht zu ziehen.

Hatte Rossellino für St. Peter die antikisierenden, gurtlosen Kreuzgewölbe mit gleicher Scheitelhöhe vorgesehen, wie dies allgemein vermutet wird?⁸⁹¹ Rossellinos Dom von Pienza ist hier nur bedingt als Vergleich heranzuziehen, da Papst Pius II. ausdrücklich eine Hallenkirche nach deutschem Muster, welche immer mit Rippengewölben ausgestattet waren, gewünscht hatte.⁸⁹² Die auf massiven Pfeilern ruhenden Kreuzgratgewölbe der Unterkirche von Pienza könnten allerdings einen Eindruck von den in St. Peter nach Vorbild der antiken Thermen geplanten vermitteln.⁸⁹³ (Abb. 227)

Eine Einschätzung des Stellenwertes dieses Umbauprojektes ist schwierig, da notwendigerweise zahlreiche Kompromisse durch die Übernahme vorhandener Bauteile, die liturgischen Gegebenheiten um das Petrusgrab sowie den Pilgerbetrieb eingegangen werden mussten. Die auf den ersten Blick „konservative“ Lösung eines kreuzförmigen Kirchenbaus mit basilikalem Langhaus und der Vergleich mit norditalienischen Choranlagen führte beispielsweise MACK zu der Annahme, dass das begonnene Tribunaprojekt von St. Peter aus stilistischen Gründen nicht von Bernardo Rossellino stammen könne.⁸⁹⁴ Auch eine Beteiligung Albertis am Konzept des Projektes, wie in der

bögen besitzen über sämtlichen Säulen diese Pilaster, manche nur an den Ecken.

⁸⁹⁰ Eine ähnliche Attikazone mit sich verkröpfenden Pilastern oberhalb einer Säulenordnung mit vollständigem Gebälk finden wir auch bei den sog. „Colonacce“, der Einfassungsportiken des Nervaforums, in Rom.

⁸⁹¹ Die Rekonstruktion von FROMMEL, 1995-1997, 103-110, zeigt im Gegensatz dazu Kreuzgratgewölbe mit starker Busung, da die seitlichen Wandlunetten einen viel tieferen Scheitelpunkt besitzen als die Gewölbescheitelhöhe. Diese Art der Wölbung weicht von den antiken Kreuzgratgewölben ab.

⁸⁹² TÖNNESMANN, 1990, 40; FINELLI, 1984, 59. Antikisierende Elemente sind z.B. am Kapitelldekor mit dem menschlichen Gesicht in Laubwerk (vgl. PIEPER, in: RYKWERT/ENGEL, 1994, 56, Abb. 3), wie sie die Gebälkfragmente im Museo Nazionale Romano, inv. n. 80101 oder inv. n. 80110 bis, aufweisen (GIULIANO, 1985, 21 und 29), vorhanden.

⁸⁹³ TÖNNESMANN, 1990, 37, Abb. 10. Diese Gewölbe besitzen auch die antikische durchlaufende Scheitelhöhe, vgl. auch CATALDI u.a., 1977, Tf. V, Sezione 9.9, links unten. In der Gartenloggia des Palazzo Piccolomini (FINELLI, 1984, 157, Abb. 114, rechts unten; CATALDI u.a., 1977, Tf. V, Sezione 8.8, rechts unten) oder in der Portikus des Palazzo del Comune finden wir ebenfalls gurtlose Kreuzgratgewölbe mit gleicher Scheitelhöhe (FINELLI, 1984, 111, Abb. 59).

⁸⁹⁴ MACK, 1987, 63. Der Autor führt allerdings seine Gründe nicht im Detail auf. Nach seiner These haben die in UA 20 überlieferten sog. Rossellinomauern nichts mit dem von Manetti beschriebenen Idealprojekt zu tun, sondern gehen auf einen eigenständigen Entwurf des norditalienischen Baumeisters Beltrame di Martino da Varese zurück, der in den Dokumenten zur Tribuna von St. Peter auftaucht,

Forschung vermutet wurde, lehnt er ab.⁸⁹⁵

Alberti hatte Rossellino schon kurz vor dem Jahr 1450 beim Bau des Palazzo Rucellai in Florenz beratend zu Seite gestanden⁸⁹⁶ und später an der Fassade der Florentiner Kirche S. Maria Novella (1457). Auch steht die Kreuzform der Tribuna Albertis Vorstellung von einem *Templum quadrangolare* mit einem *primarium tribunal* (= Chor) und seitlichen *tribunalia* (= Querarme) gar nicht so fern.⁸⁹⁷ (Abb. 228) Kreuzgratgewölbe bilden durch die Akzeptanz der Maxentiusbasilika bzw. der Thermenräume als Verkörperung des antiken *Templum Etruscum* einen festen Bestandteil seiner Tempeltheorie.⁸⁹⁸ Alberti begrüßt ferner die in der Maxentiusbasilika und den Thermen verwirklichte Stelzung der Gewölbe bei großer Gebäudehöhe (DE RE AED. VII, 10), eine Regel, die nach unserer Rekonstruktion des Projektes von Rossellino maßgenau eingehalten wurde (s. Appendix I).⁸⁹⁹

Wichtig und ausschlaggebend in Albertis Tempeltheorie war vor allem auch der Einsatz der Säule als wandgliederndes Element, wodurch sich der Tempel am deutlichsten von der Basilika abhebe, welche sich nach Alberti durch freistehende Säulenarkaden auszeichne (*Die Säulen werden an die Wände gestellt und zwischen die Öffnungen gesetzt*).⁹⁰⁰ Alberti betont aus diesem Grund ausdrücklich die größere Würde von Kolonnaden mit geradem Architrav als ein wesentliches Charakteristikum von Tempelbauten.⁹⁰¹ Dies scheint im Tribunaprojekt Rossellinos beherzigt worden zu sein. Schon aus diesem Grund kam es den antiken Thermensäulen und der Maxentiusbasilika, wo die Säulen ebenfalls massiven Wandpfeilern vorgeblendet sind, näher als den Mittelschiffen der gleichzeitigen

aber dessen Funktion anscheinend nicht näher definiert ist (ebda, 66). Dem kann ich nicht zustimmen.

⁸⁹⁵ Z.B. URBAN, 1963, 134, 154-160.

⁸⁹⁶ Zur Datierung des Palazzo Rucellai um 1450 s. SYNDIKUS, 1996, 30-32, Anm. 92; zur Frage des Entwurfs durch Alberti ebda, zur Bauleitung des Palazzo durch Bernardo Rossellino ebda Anm. 96.

⁸⁹⁷ s. die Rekonstruktion eines solchen Tempels bei MOROLLI, in: RYKWERT/ENGEL, 1994, 121, Abb. 14.

⁸⁹⁸ Kreuzgratgewölbe nehmen auch in Albertis Schilderung der verschiedenen Wölbarten einen festen Platz ein (DE RE AED. III, 14). In den von ihm selbst entworfenen Bauten schien er das Tonnengewölbe jedoch zu bevorzugen, s. auch in Kap. VII.3.1 zu S. Andrea in Mantua.

⁸⁹⁹ URBAN, 1963, 156-157.

⁹⁰⁰ DE RE AED. VII, 10; zit. nach ORLANDI, 1966, 613 und Übers. v. THEUER, 1912, 382: *Apponuntur et columnae parietibus et apertionibus interseruntur*. s. auch folgende Anm.

⁹⁰¹ DE RE AED. VII, 6; zit. nach Übers. v. THEUER, 1912, 360: *Hat man die Intervalle bestimmt, so muss man die Säulen errichten, welche die Decke tragen. Ein großer Unterschied ist es, ob man Säulen oder Pfeiler errichtet, und ob man sich der Öffnungen mit bogenförmigem Abschluss oder mit einem geraden Gebälk bedient. Bogenöffnungen und Pfeiler braucht man bei Theatern; und auch bei Basiliken verschmäht man die Bogenstellung nicht. Doch bei den überaus würdevollen Tempelbauten sieht man nirgends etwas anderes als Portiken mit geradem Gebälke. (sed dignissimis in operibus templorum, nusquam nisi trabeatae porticus visuntur).*

Kirchen Roms. Alberti schreibt selbst in einem Brief vom 18.11.1454 an Matteo de'Pasti in Rimini: *Ma quando tu me dici che (l ?) manetto afferma chele chupole de(vo)no esser due larghezze alte. Io credo piu achi fece therme e pantheon e tutte queste chose maxime che allui. Et molto piu alla ragio(ne) che a p(er)sona. Et se lui sireggie a oppinione no(n) mi marauigliero sugli errera spesso. ...*⁹⁰² Im Rossellinoprojekt spielten übereinstimmend mit Albertis Vorstellungen die architektonischen Formen von Pantheon und den Thermen, die Alberti selbst als dem Prototyp des Templum Etruscum verwandt bezeichnete, eine entscheidende Rolle. Albertis Funktion bestand sicherlich vor allem darin, das Projekt durch seine architekturtheoretischen Studien, die er mit Überreichung seines Architekturtraktats an Nicolaus V. im Jahre 1452 vollendet hatte, auf ein intellektuelles Niveau zu heben. Dabei muss er nicht konkret planerisch eingegriffen haben.

Wieder ist das Zusammenwirken von Künstlern und Humanisten sichtbar. Dieselben antiken Vorbilder waren schon in den 1430er Jahren im Florentiner Kunstkreis aufgenommen worden (s. Kap. VII.3). Bernardo Rossellino selbst hatte in seinem Tabernakel von S. Egidio kurz vor seiner Tätigkeit in Rom seine Vertrautheit mit den Bauformen der Maxentiusbasilika unter Beweis gestellt. Es ist zwar nicht ganz sicher, ob er dabei nicht zunächst aus den Materialquellen seiner Künstlerfreunde und Mitarbeiter Donatello, Michelozzo und Brunelleschi u.a., als aus eigener Anschauung schöpfte. Sein Aufenthalt in Rom nach 1451 scheint jedoch zu noch intensiveren Antikenstudien und zu einer konsequenteren Umsetzung derselben in gebaute Monumentalarchitektur angeregt zu haben.

Ferner ist eine Orientierung Rossellinos an Florentiner Vorbildern, besonders an Brunelleschis Basiliken, nicht von der Hand zu weisen: Durch die Entscheidung, das Langhaus von Alt-St. Peter beizubehalten, war wohl zum Teil eine Lösung nach dem Vorbild „moderner“ Basiliken mit Vierungskuppel gefragt.⁹⁰³ Auch orientierte sich Rossellino an

⁹⁰² Brief abgebildet in: BORSI, 1980, 133, Abb. 135.

⁹⁰³ Von diesen wurden die kreuzförmige Disposition mit quadratischer, überkuppelter Vierung, gewölbten Querhausarmen und ebensolchen Seitenschiffen mit begleitenden (Rundnischen?)kapellen übernommen. Während in S. Lorenzo die Seitenschiffjoche mit der von Brunelleschi bevorzugten „Böhmischen Kappe“ eingewölbt waren, wurden in St. Peter die Seitenschiffgewölbe wahrscheinlich mit auf Wandkonsolen ruhenden gurtlosen Kreuzgratgewölben geplant, URBAN, 1961/62, 113 und Anm. 90, weist auf Veduten der alten Petersbasilika hin (z.B. Vatikan, Archiv, Cod. Barb. 2733), wo diese Gewölbeformen im linken Seitenschiff zu sehen sind und vermutet, dass diese möglicherweise unter Nicolaus V. dort eingezogen worden waren. In einem Gespräch wies mich Thomas Poepper darauf hin, dass diese Konsolengewölbe allerdings nur über der von Papst Pius II. erneuerten Andreaskapelle ausgeführt wurden (vgl. GRIMALDI (ed. NIGGL), 1972, 161). URBAN, 1963, 139-140 schlägt für die Form der von Manetti genannten Seitenkapellen alternierend Rund- und Rechteckkapellen an den Seitenschiffen vor. M.E. könnte es sich auch ausschließlich um Rundnischen gehandelt haben, wie bei den Seitenkapellen in Brunelleschis zweitem Projekt für S. Lorenzo in Florenz von 1434 (s. SAALMANS Rekonstruktion von 1978 in: SCHEDLER, 1993, 62, Abb. 18). Letztere wurden erst in einer späteren Planungsphase zu den heute rechteckigen, tonnengewölbten Kapellenräumen abgewandelt.

einem Bau, der schon erfolgreich eine hohe Kuppel trug: dem Florentiner Dom, dessen äußere Strebeverstärkungen an den Kreuzgewölbstützen er übernahm. Immerhin sah er sich vor die Aufgabe gestellt, einen der größten Kirchenbauten seiner Zeit zu errichten.⁹⁰⁴ Die geplante Höhe der Gewölbe war enorm.⁹⁰⁵ Wohl z.T. auch aus diesem Grund studierte er die monumentalsten Gewölbebauten Roms, die in der Maxentiusbasilika einen Höhepunkt gefunden hatten.

Das Nicolausprojekt war folglich sowohl von Antikennähe als auch bewährten Florentiner Vorbildern bestimmt.⁹⁰⁶ Von letzteren unterscheidet es sich durch die Verwendung von Kreuzgratgewölben von aller Wahrscheinlichkeit nach „antikischer“ Machart und durch den antiken Vorbildern entlehnten Aufriss von der Wand vorgeblendeten Vollsäulen mit oberhalb davon angebrachten Kämpfergebälken, der in der Renaissancebaukunst Roms hier wohl zum erstenmal angewandt wurde.⁹⁰⁷ Ferner scheint das Vorbild der Pantheonkuppel wie oben erwähnt eine Rolle gespielt zu haben. Die von der Forschung des 19. Jahrhunderts Bramante in den Mund gelegte Äußerung, er habe das Pantheon auf die Gewölbe der Maxentiusbasilika stellen wollen (s.u.), traf eigentlich schon für das Nicolausprojekt zu. Rossellino wurde demnach von dem Wunsch geleitet, zumindest im „Haupt“ der altehrwürdigen Basilika des Apostelfürsten einen im damaligen humanistischen Umfeld als die würdigste Bauform angesehenes gewölbtes Templum von monumentalen Ausmaßen zu errichten. Dabei mussten sowohl liturgische (Apostelgrab, päpstliche Kathedra, Chorgestühl, etc., was u.a. auch die Kreuzform bedingte) als auch

⁹⁰⁴ Mit 42,20 m Länge und 23 m Breite sind die Querschiffe seines Projektes kaum kleiner als die des 16. Jahrhunderts, (URBAN, 1963, 154). Nur der Kuppeldurchmesser bleibt aufgrund der Tatsache, dass man das alte Langhaus beibehalten wollte und sich deshalb für die Vierung am Grundmaß des alten Mittelschiffes richten musste, mit 23,67 m hinter den Kuppeln des Florentiner Domes (Durchmesser 41,38 m) und des Pantheons (Durchmesser 43,50 m) zurück (HORSTER, 1973, 29).

⁹⁰⁵ Die Gewölbehöhe der Querschiffe sollte ungefähr 48 m, die Kuppelhöhe 60 m (s. Appendix I), die Säulenschafthöhe im Chor um 13,60 m betragen. Dagegen sind z.B. die Tonnengewölbe der Maxentiusbasilika ungefähr 25 m hoch, die von MINOPRIO rekonstruierte Kreuzgratgewölbescheitelhöhe beträgt ungefähr 38,60 m, die Säulenhöhe mit Basis und Kapitell 19,80 m (MINOPRIO, 1932, Tf. VIII und Tf. IX).

⁹⁰⁶ SAALMAN, 1989, 121 und Abb. 18 und 19, macht den Bau von S. Lorenzo in Florenz zur Grundlage seiner St. Peter-Rekonstruktion; er vermutet, dass die Idee Cosimo de' Medicis, anstelle der von Brunelleschi vorgesehenen Schirmkuppel eine Pendentifkuppel zu errichten, von Alberti ausgegangen war, der damit eine größere Nähe zur Pantheonkuppel vorschlug.

⁹⁰⁷ Die von Brunelleschi in S. Lorenzo/Florenz eingeführten Gebälkstücke über den Mittelschiffssäulen sind als Vorläufer zu interpretieren. In ihrer so antikisch wirkenden Form können sie jedoch nicht von den oben besprochenen mittelalterlichen Vorbildern abgeleitet sein. Sie wirken wie eine Uminterpretation der Gebälkstücke u.a. aus der Maxentiusbasilika, wurden aber abweichend von diesen auf freistehende Säulenarkaden gestellt. Diese Anordnung war Brunelleschi sicher aus dem Konstantinamuseum an der Via Nomentana bekannt, deren kissenartige Frieszone und gesamter Gebälkaufbau jedoch anders wirkt als in S. Lorenzo. Wie üblich gestaltete Brunelleschi eine Kombination von Elementen antiker Vorbilder nach seinem Geschmack. Völlig anders rekonstruiert SAALMAN, 1993, 184, Tf. 12, Rossellinos Projekt.

architektonisch-statische Gesichtspunkte berücksichtigt werden. Die kreuzgratgewölbten Mittelsäle der antiken Vorbilder - Maxentiusbasilika und Thermen - wurden noch isoliert rezipiert, ihre Grundrissdisposition nicht als ganzes wirksam.

VII.2.2 Römische Kirchenumbauten in der Nachfolge des Rossellino-Projektes

Das Rossellinomodell schien für den römischen Kirchenbau des Quattrocento dahingehend bedeutsam gewesen zu sein, als nun verstärkt namhafte römische Kardinäle es sich angelegen sein ließen, die Quer- und/oder Seitenschiffe bzw. Eingangsportiken ihrer Titelkirchen mit Kreuzgratgewölben - zunächst meist unter Beibehaltung der Flachdecken im Mittelschiff - versehen zu lassen. Beispielsweise veranlasste von 1450 bis 1461 Kardinal Guillaume D'Estouteville einen Umbau von S. Maria Maggiore, wobei in das Querschiff gurtlose Kreuzgratgewölbe ohne Auflager in die Wände eingespannt und in den Seitenschiffen jeweils eine StICKkappentonne eingezogen wurden.⁹⁰⁸ In S. Pietro in Vincoli wurden auf Initiative von Kardinal Giulio della Rovere, dem späteren Papst Julius II., in den Jahren 1471-1479/83 im Querhaus Kreuzgratgewölbe mit Gurtentrennung auf Pfeilervorlagen gesetzt, die Seitenschiffe mit auf Konsolen ruhenden Kreuzgratgewölben eingewölbt.⁹⁰⁹ Bei diesen Kirchenumbauten beschränkte man sich jedoch auf den Einsatz von Kreuzgratgewölben, und zwar sowohl nach dem Muster der mit S. Onofrio in die römische Sakralarchitektur eingeführten antikischen gurtlosen Kreuzgratgewölbe, als auch nach dem Vorbild der in S. Giacomo degli Spagnoli errichteten Kreuzgewölbe mit Gurttrennung, ohne jedoch den besonderen Pfeiler-Säulen-Wandaufriß der antiken Bauten zu berücksichtigen, der in Rossellinos Entwurf für St. Peter vorgesehen war.⁹¹⁰

Eine den römischen Thermensälen und der Maxentiusbasilika ähnlichere Gestaltung wurde erst in dem von Papst Sixtus IV. (1471-1484) im Jahr 1472 initiierten Neubau von S. Maria del Popolo (Abb. 229) verwirklicht.⁹¹¹ Die gestelzten gurtlosen Kreuzgewölbe des Mittelschiffs erinnern an die Gewölbefolgen, wie sie im Mittelsaal der

⁹⁰⁸ URBAN, 1961/62, 96-101. Nach dem gleichen Prinzip wurde S. Maria in Aracoeli durch Kardinal Oliviero Caraffa in den Jahren 1468-72 umgestaltet, ebda, 101-104.

⁹⁰⁹ URBAN, 1961/62, 104-108. Nach dem gleichen Schema wurde S. Croce in Gerusalemme unter Kardinal Angelo Capranica zum Jubeljahr 1475 restauriert (ebda, 108). Kreuzgratgewölbte Seitenschiffe mit Konsolenstützen wurden in die querschifflosen Kirchen S. Agnese fuori le Mura, 1479 durch Giulio della Rovere renoviert, und S. Agata dei Goti, um 1475-1481 durch Kardinal Francesco Gonzaga umgebaut, sowie in S. Cecilia in Trastevere, 1484 durch Kardinal Cibo verändert, eingebaut (ebda, 109-112).

⁹¹⁰ SAALMANS Rekonstruktion zu St. Peter (SAALMAN, 1989, 120, Abb. 12).

⁹¹¹ URBAN, 1961/62, 154-176; CANNATÀ u.a., 1981, 17-28; FROMMEL, 1998, 391-393.

Diokletiansthermen, heute S. Maria degli Angeli, vor den Änderungen Vanvitellis vorhanden waren und wie sie im Quattrocento für das nur noch ansatzweise erhaltene Mittelschiff der Maxentiusbasilika vermutet wurden. Francesco di Giorgio rekonstruierte in der Vedute des Bauwerks (Abb. 152), der frühesten erhaltenen Zeichnung der Maxentiusbasilika, diese Gewölbeformation im Mittelschiff.⁹¹²

Eine weitere Ähnlichkeit mit den genannten antiken Gewölben besteht in S. Maria del Popolo darin, dass die den Kämpfergebälken des Mittelschiffs aufruhenden Gewölbefüße sehr breit gestaltet sind. Die Kämpfergebälkstücke setzen ihrerseits über den Kapitellen von Halbsäulen an, die quadratischen Pfeilern vorgeblendet sind. Die Mittelschiffpfeiler besaßen allseitig vorgelegte Halbsäulen, wobei diejenigen an den Pfeilerinnenseiten zur Stütze der Bogenunterzüge für die Arkaden dienten. Dieses Bündelpfeilersystem wurzelt noch im mittelalterlichen basilikalischen Kirchenbau in der Nachfolge von S. Maria Novella/Florenz, wie wir dies für S. Maria sopra Minerva (s. Kap. VII.1.2) beschrieben haben. Neben der Gewölbeformation von gurtlosen Kreuzgratgewölben mit gleicher Scheitelhöhe kommt die Gestaltung von S. Maria del Popolo durch das Weglassen einer zweiten oberen Stützenordnung und das Fehlen hoher Postamente der Maxentiusbasilika näher als das Rossellino-Projekt für St. Peter. Im Unterschied zu S. Maria del Popolo besitzt das Stützensystem der Maxentiusbasilika jedoch die Form von Wandpfeilern mit vorgeblendeten Vollsäulen. In dieser Hinsicht wiederum stand der Rossellino-Entwurf für die Tribuna von St. Peter den antiken Vorbildern näher. Nichtsdestoweniger schien sich der Architekt von S. Maria del Popolo - nach FROMMEL könnte es sich aus stilistischen Gründen um Giovanni de' Dolci handeln -⁹¹³ an Rossellinos Projekt orientiert zu haben, wollte aber eine Kirche in basilikalischer Form mit freistehenden Pfeilerarkaden errichten. Der von FROMMEL genannte Architekt hatte unter Rossellinos Ägide an den päpstlichen Bauvorhaben nach der Jahrhundertmitte mitgearbeitet, kannte folglich dessen Entwürfe und Modelle.⁹¹⁴ Wahrscheinlich stand er auch in Kontakt mit Alberti und dem Finanzleiter der unter Pius II. und Paul II. geplanten Bauprojekte, Francesco del Borgo († 1468), der möglicherweise auch als entwerfender Architekt tätig war.⁹¹⁵ Auf diese Weise flossen verstärkt

⁹¹² Auch in der Hintergrundvedute des Reliefs mit den Szenen der Vorführung Christi vor Pilatus bzw. Kaiphas von Donatellos Passionskanzel in S. Lorenzo in Florenz sind solche Kreuzgratgewölbestümpfe zu sehen.

⁹¹³ FROMMEL, 1998, 392.

⁹¹⁴ FROMMEL, 1998, 392.

⁹¹⁵ Zu Francesco del Borgo vgl. FROMMEL, 1998, 385-390; FROMMEL, 1983 und FROMMEL, 1984; zu Giovanni de' Dolci vgl. FROMMEL, 1998, 392-393.

Antikenstudien der Maxentiusbasilika und der Thermensäle in die Bauplanung mit ein.

Von Rossellinos St. Peter -Projekt und möglicherweise auch von S. Maria del Popolo beeinflusst wurde auch der Neubau des Langhauses der Kirche S. Agostino (Abb. 225 und 226), für dessen Errichtung Jacopo da Pietrasanta (um 1430-99) als Architekt dokumentiert ist. Auch dieser wirkte höchstwahrscheinlich an päpstlichen Bauvorhaben unter der Leitung Rossellinos mit.⁹¹⁶ Als Kardinal D'Estouteville 1479 den Umbau von S. Agostino an Jacopo übertrug, waren schon Vierung, Chor und Querarme begonnen und bestimmten in gewisser Weise die Form des Langhauses.⁹¹⁷ Auch Jacopo da Pietrasanta konzipierte ein Stützensystem von Halbsäulen mit Kämpfergebälkstücken, denen die gestelzten gurtlosen Kreuzgratgewölbe antikischer Prägung jedoch nicht direkt aufruhten, sondern einer zweiten Pilasterordnung, über deren Kapitellen ebenfalls ein Kämpfergebälk zu den Gewölbefüßen überleitete. Das Vorhandensein einer oberen Ordnung zeigt einen noch intensiveren Rückgriff auf Rossellinos St. Peterprojekt von Seiten Jacopos als dies der Architekt von S. Maria del Popolo tat. Er ließ aber im Gegensatz zu letzterem die seitlichen Halbsäulen für die Arkadenunterzüge weg, die den Bündelpfeilern von S. Maria del Popolo den „mittelalterlicheren“ Anstrich verliehen. Das Einfügen von hohen Postamenten unter den Halbsäulen und die obere Pilasterordnung in S. Agostino, beides Motive, die vermutlich auf Rossellinos St. Peter entwarf zurückgehen, führt vom Vorbild der Maxentiusbasilika wiederum weg und lässt - wie bereits erwähnt - stärker Motive der Triumphbogenarchitektur einfließen. Auch in S. Agostino wurden die Vollsäulen der antiken Vorbilderbauten durch Halbsäulen ersetzt.

Das Vorbild der Maxentiusbasilika und der Thermensäle führte zu einer grundlegenden Erneuerung des Gewölbe- und Stützensystems und des Wandaufnisses römischer Kirchen der zweiten Quattrocentohälfte. Diese Renovation ging wohl entgegen URBANS Meinung nicht ohne ein gewisses Zutun von Florentiner Baumeistern der anbrechenden Frührenaissance vonstatten, wie u.a. die eminente Vorbildfunktion von Rossellinos Konzeption der Tribuna von St. Peter zeigt. Der *genius loci* Roms hatte eine Intensivierung von deren Studien antiker Architektur und damit zu einer stärkeren Orientierung an der Antike in Rom selbst geführt: Wurden in Florenz gurtlose Kreuzgratgewölbe antikischer Prägung zunächst in sekundären Raumfolgen wie Kreuzgängen eingesetzt, wurde diese Wölbform unter dem Eindruck der Antike in Rossellinos Projekt für St. Peter mit dem für die Maxentiusbasilika typischen Wandaufriß verbunden und im letzten Viertel des

⁹¹⁶ FROMMEL, 1998, 400-401. 1452 wurde Jacopo da Pietrasanta als *marmorario*, der Türen, Fenster und Wappen lieferte, erwähnt. 1463 ist er als *soprastante dei lavori* der Benediktionsloggia Pius II. und 1476 am Palazzo Venezia genannt. Im Jahre 1466 ist für ihn die Bezeichnung *architetto* überliefert.

15. Jahrhunderts - wiederum unter dem Einfluss dieser antiken Saalbauten - auch in den Mittelschiffen römischer Kirchen von basilikaler Form angewandt. Diese Neuerungen wurden bald zum Maßstab für die in Rom wirkenden Baumeister und sicherlich auch zum Prestigeobjekt humanistisch gebildeter Kardinäle und Auftraggeber. Ein Einfluss Albertis, der in seiner Theorie vom *Templum Etruscum* die Maxentiusbasilika als einen der würdigsten Bautypen für einen Sakralbau festschrieb, ist ab der Jahrhundertmitte zu vermuten. In Florenz selbst war der Kirchenbau der Brunelleschinachfolger von anderen Interessen bestimmt,⁹¹⁸ so dass wir diesen beschriebenen römischen Kirchentyp mit kreuzgratgewölbtem Mittelschiff dort nicht finden.

VII.3 Der Weg zum gewölbten Saalbau mit Annexräumen: Die Aufnahme der Grundrissdisposition der Maxentiusbasilika im Kirchenbau des Quattrocento

Obwohl Albertis Identifizierung des Bautyps der Maxentiusbasilika als *Templum Etruscum* offenbar einen gewissen Einfluss auf den römischen Kirchenbau in der Nachfolge von Rossellinos St. Peter -Projekt nahm, blieb die Umsetzung der antiken Vorbilder in Rom zunächst auf die Übernahme der Gewölbeform und die beschriebenen Anregungen des Wandaufnisses beschränkt, die den Erfordernissen des Bautyps der Basilika angepasst wurden. In der zweiten Jahrhunderthälfte wurde erst allmählich auch die Grundrissdisposition der Maxentiusbasilika, des antikischen Saalbaus mit Seitenannexen, im Kirchenbau aufgegriffen. Wieder ist zu prüfen, inwiefern diese Entwicklung mit Albertis Theorie zusammenhängt, weshalb dessen eigene Umsetzung dieses Bautyps an den Anfang gestellt werden soll.

VII.3.1 Albertis Entwurf für S. Andrea in Mantua

Im Jahre 1470 war Herzog Ludovico Gonzaga von Mantua mit Alberti bezüglich des Neubaus der Kirche S. Andrea in Mantua in Verbindung getreten, wofür offensichtlich schon Manetti ein Modell geliefert hatte.⁹¹⁹ Für die Hl. Blutreliquie, die am Himmelfahrts-

⁹¹⁷ SAMPIERI, 1993, 45-49.

⁹¹⁸ Neben der Weiterentwicklung Brunelleschischer Basiliken mit flachgedecktem Mittelschiff wandte man sich in Florenz intensiver dem kirchlichen Zentralbau zu. Am Anfang dieser Zentralbauten steht Brunelleschis Oratorium S. Maria degli Angeli in Florenz (1434 begonnen, 1437 eingestellt). S. auch die Beispiele von PACCIANI, in: FIORE (Hg.), 1998, 330-373.

⁹¹⁹ BORSI, 1975, 229 ff.; TAVERNOR, 1994, 386-287. Gegen das Neubauvorhaben des Herzogs hatte sich der Abt vom Kapitel S. Andrea gestellt. Erst nachdem dieser 1470 verstorben war, konnte es wieder in Angriff genommen werden.

fest den Gläubigen ausgesetzt wurde, sollte eine würdigere Kirche geschaffen werden. In einem Brief an den Herzog stellte Alberti sein Projekt folgendermaßen vor: „*Vidi quel modello di Manetti. Piaquemmi. Ma non mi par apto a la intentione vostra. Pensai e congettai questo qual io vi mando. Questo sarà piu capace piu eterno piu degno piu lieto. Costera molto meno. Questa forma de tempio se nomina apud veteres Etruscum Sacrum. Se ve piäsera daro modo de reclarlo in proportione.*“⁹²⁰

Entsprechend Albertis am Vorbild der Maxentiusbasilika entwickelten Theorie vom *Templum Etruscum* ist in der Mantovaner Kirche eine Vorhalle und ein gewölbtes Mittelschiff vorhanden, das allerdings nicht wie die Maxentiusbasilika Kreuzgratgewölbe, sondern ähnlich dem Hadrianstempel oder dem Tempel der Venus und Roma eine Tonne aufweist. (Abb. 230) Jedoch sind die jeweils drei mit quergestellten Tonnen gewölbten Kapellen, welche beidseitig das Mittelschiff säumen, augenscheinlich von der Maxentiusbasilika angeregt und entsprechen den „*Cellulae minusculae*“ aus Albertis Theorie vom etruskischen Tempel. (Abb. 231 und 232) Ferner kennen wir die bei S. Andrea in die Vierungspfeiler eingehöhlten Wendeltreppen ebenfalls von der Maxentiusbasilika.

Die Kirche zeigt jedoch einige Abweichungen von dem im Traktat anhand der Maxentiusbasilika entworfenen Bild eines *Templum Etruscum*. Die Proportionen und die Form des langgestreckten lateinischen Kreuzes, die mit kleinen Kuppelräumen ausgehöhlten Pfeiler und vor allem der Ostteil mit dem riesigen Transept und der kuppelüberwölbten Vierung sind vom theoretischen Idealbild verschieden.

Diese Abweichungen wurden in der Forschung mit Planänderungen erklärt, die möglicherweise im Laufe der sich bis in das 18. Jahrhundert hinziehenden Bauarbeiten getroffen wurden.⁹²¹ Alberti starb 1472, dem Jahr der Grundsteinlegung, 1478 der Bauherr Ludovico, und der Baumeister Luca Fancelli, welcher sich vorher schon bei der Ausführung von Albertis Entwurf für S. Sebastiano in Mantua bewährt hatte, geriet in Konflikt mit der Bauhütte und zog sich 1480 zurück, so dass der Bau ins Stocken kam. Die Wölbung des Mittelschiffes ist in der Chronik Schivenoglias im Jahre 1494 als fertig bezeichnet.⁹²² Erst 1597 wurde der Bau der Querarme, des Presbyteriums und der Krypta fortgesetzt, 1697 und 1710 wurden das Transept und der Chor eingewölbt und 1732-1782 die Kuppel aufgesetzt.

Daher wurde verschiedentlich angenommen, dass sich der von Alberti geplante Bau nur im Langhaus wiederfindet und der Ostteil auf Initiative anderer Architekten

⁹²⁰ TAVERNOR, 1994, 386-387.

⁹²¹ JOHNSON, 1975, 8 f.; HERSEY, 1994, Abb. 14. VOLPI-GHIRARDINI, 1994, 225-234.

zurückgeht. In Anlehnung an die Ausführungen Albertis über den etruskischen Tempel wurde in der Mitte der Seitenwände und der Rückwand des Langhauses Apsiden als zur ursprünglichen Planung gehörend rekonstruiert.⁹²³ (Abb. 233 b) TAVERNOR vertrat die These, Alberti hätte keine seitlichen Apsiden, sondern nur noch eine Apsis ähnlich derer in S. Martino a Gangalandi an einer einschiffigen Kirche geplant mit der Begründung, Ludovico Gonzaga spreche 1472 in seinem Brief nach Rom mit der Bitte um Genehmigung zum Abriss der alten Kirche davon, der neu geplante Bau sei mit zwei Millionen Ziegeln innerhalb kurzer Zeit zu errichten;⁹²⁴ zieht man das Mauerwerk von S. Sebastiano in Mantua zum Vergleich heran, so sei nach TAVERNOR diese Anzahl nur für das Langhaus möglich, der gesamte heute bestehende Ostteil mit Vierung und Chor würde mehr als das doppelte verschlingen.⁹²⁵ Es ist m.E. jedoch fraglich, ob Alberti schon zum Zeitpunkt der Planung so genau Aufschluss über den Umfang des zu verwendenden Baumaterials gewinnen konnte. JOHNSON lieferte dagegen gute quellenkritische und bauarchäologische Argumente, welche die Anlage der Vierungspfeiler in das Jahr des Baubeginns 1472 datieren, und er vermutete daher, dass mit diesen auch die Transeptarme in der heute noch vorhandenen Breite und Tiefe sowie die nördliche Portikus in diesem Jahr ebenfalls angelegt wurden.⁹²⁶ VOLPI GHIRARDINI konnte bei Grabungen jüngst zum erstenmal die

⁹²² JOHNSON, 1975, 43; BORSI, 1975, 231 ff.; TAVERNOR, 1994, 386-387.

⁹²³ JOHNSON, 1975, 8 f.; HERSEY, 1994, Abb. 14. VOLPI-GHIRARDINI, 1994, 225-234 nennt als Beispiel für Abweichungen von Albertis Modell, dass die zuletzt fertiggestellten Kapellen abweichend von den ursprünglichen Rundungen erhielten. 1477 waren zwei Kapellen eingedeckt, 1481 scheinen 10 von 12, 1482 die letzten beiden fertig zu sein. 1480 hatte sich Fancelli aus Ärger wegen Eigenmächtigkeiten der Bauleute entfernt.

⁹²⁴ TAVERNOR, 1994, 387. *Noi voressimo da principio alla Chiesa di S. Andrea ..., chela viene a terra, si etiam per onor vostro e nostro e di questa cittade e speriamo in dui anni o tre se gli fara tal principio che sera casone di ingegliardire molto la brigata a spendergli perche sara posto in opera due milioni di prede al creder nostro, avisandone, che secondo un modello ch'e facto non gli andara la spesa ne il tempo che se credeva, ...* Alberti ließ wie in der Antike zwei Ziegelschalen mit einem Kern Bruchmauerwerk errichten, in regelmäßigen Abständen wurden Binderschichten eingerichtet. Bei S. Sebastiano scheinen nach TAVERNOR etwa zwei Drittel des Mauerwerks aus Ziegeln, der Rest aus Bruchsteinen zu bestehen.

⁹²⁵ vgl. TAVERNOR, 1994, 387. Der Autor vermutet ferner eine Beteiligung von Giulio Romano, dem Hausarchitekten unter Federico Gonzaga, an der Erweiterung des ursprünglichen Alberti-Planes. Auch JOHNSON, 1975, 50, erwägt eine Beteiligung Giulio Romanos.

⁹²⁶ JOHNSON, 1975, 16-18. Die Beobachtungen beziehen sich auf die Baunachrichten während der Fundamentierungen der Kirche im Jahre 1472, welche von Pfeilern mit eingehöhlten Wendeltreppen zur Krypta („*pozo*“) sprechen. Es kann sich folglich nur um die Vierungspfeiler handeln. Die Zugangstüren zur Krypta befanden sich jedoch schon von Anfang an auf der zu den Transeptarmen, d.h. nach Osten hin, gerichteten Pfeilerseite. Somit war von Anfang an damit gerechnet worden, dort Raum, d.h. Querarme, zur Verfügung zu haben. Die Tiefenerstreckung der Transepte lässt sich daran erkennen, dass das Mauerwerk des nördlichen Querarmes im unteren Teil identisch mit dem Mauerwerk der ersten Baukampagne ist und bruchlos in dieses übergeht (JOHNSON, 1975, Abb. 32). Besonders die Vierungspfeiler mit den eingehöhlten Wendeltreppen spiegeln deutlich das Vorbild der Maxentiusbasilika wider.

Fundamente der Kirche sichten und feststellen, dass die Fundamentierung der Transeptarme nicht in den Baukörper des zu Albertis Lebzeiten begonnenen Langhauses einbindet und die Querarme daher möglicherweise nicht auf den ursprünglichen Entwurf zurückgehen könnten.⁹²⁷

Es ist folglich zu überlegen, ob Albertis Planung überhaupt Transeptarme vorsah oder ob diese vielleicht nur kleinere Ausmaße als die heutigen aufweisen sollten. (Abb. 234) In diese Überlegungen muss auch einbezogen werden, dass eine umfangreiche Krypta unter dem Chor für die Reliquie eingerichtet und diese über Treppen zugänglich gewesen sein musste. Daher sind die heutigen Vierungspfeiler in ihrer Größe und Form möglicherweise authentisch, wie JOHNSONS Beobachtungen nahelegen. In diesem Falle hätte Alberti entsprechend seiner Architekturtheorie zu einem Langhaus nach Art des *Templum Etruscum* noch das Haupt eines „*Templum Quadrangolare*“ mit seitlichen, rechteckig geformten *Tribunalia* hinzugefügt, während das „*primarium tribunal*“ am Kopfbende in Apsidenform gestaltet sein konnte, man vergleiche die Rekonstruktion MOROLLIS nach Albertis Vorschriften für ein „*Templum Quadrangolare*“. (Abb. 145 rechts) Eine Rekonstruktion von Albertis Entwurf ohne Querhaus, wobei nur eine Apsis am Kopf des Langhauses angeschlossen ist, wie sie TAVERNOR vorschlägt, käme Albertis Theorie vom *Templum Etruscum* zwar näher als die vorher genannte Lösung, lässt jedoch für die Krypta sehr wenig Raum. (Abb. 235 und 236) Da Alberti selbst sein Projekt als *Templum Etruscum* bezeichnet, ist die Vorbildhaftigkeit dieses Bautyps durchaus ernst zu nehmen, die Frage ist nur, wie sich dies auswirkte.

Bei der Beurteilung der Abweichungen Albertis von seinen eigenen Richtlinien des *Templum Etruscum* ist miteinzubeziehen, dass er sich in keiner seiner architektonischen Schöpfungen sklavisch an ein antikes Vorbild hielt. In seinem Traktat gibt er den Architekten lediglich die Anleitung, antike Bauten zu vermessen und zu zeichnen, um sich die Formen und Proportionen einzuprägen.⁹²⁸ Die Vorbildlichkeit antiker Architektur konzentriert sich im wesentlichen auf einen theoretisch erschlossenen Proportionskanon und gewisse Bauformen und Motive, die miteinander kombiniert und variiert werden können.

Bereits in seinem Entwurf für die Umgestaltung der Kirche S. Francesco in Rimini im Auftrag Sigismondo Malatestas hatte Alberti als Chorhaupt im Anschluss an das bereits bestehende mittelalterliche Langhaus einen kuppelüberwölbten Zentralbau

⁹²⁷ VOLPI GHIRARDINI trug diese Beobachtungen am 22. Oktober 1999 auf einem Kongreß zum Thema „Il Principe architetto“ in Mantua vor, dessen Akten noch publiziert werden sollen.

⁹²⁸ DE RE AED. ed. THEUER, 515f.

vorgesehen, eine Kombination, die in seinen eigenen Vorschriften für Sakralbauten nicht enthalten ist.⁹²⁹ In ähnlicher Form war schon in den Jahren nach 1444 in Florenz die Kirche SS. Annunziata mit einem von Michelozzo entworfenen Rundtempel als Chorhaupt ausgestattet worden.⁹³⁰

Zur Rekonstruktion von Albertis Entwurf für S. Andrea müssen auch praktische Gesichtspunkte berücksichtigt werden: Lodovico Gonzaga wünschte einen großen Kirchenraum zur Aufnahme der zahlreichen Pilger, ferner mussten auch Plätze für das Domkapitel miteingeplant werden, was einen geräumigen Chor erfordert. Für die Hl. Blutreliquie wäre die Krypta unter dem Zentrum einer kuppelüberwölbten Vierung ein würdiger Standort. Diese Kriterien hatte Alberti bereits bei Beurteilung des Bautyps der Basilika lobend hervorgehoben. Auch dies spricht für das Vorhandensein eines größeren Chorbereichs mit Transeptarmen. Auch die in die Pfeiler des Langhauses eingehöhlten überkuppelten Kapellen von S. Andrea fallen aus der Theorie vom etruskischen Tempel heraus.⁹³¹ Sie sind augenscheinlich von Brunelleschis Alter Sakristei von S. Lorenzo in Florenz inspiriert und vermutlich als Konzession Albertis an die Notwendigkeit von für das Domkapitel einträglichen Familienkapellen zu verstehen, weshalb er sie vom Mittelschiff aus beinahe unsichtbar hinter Wänden verbarg.⁹³² Die Abweichungen vom theoretischen Idealtypus und vom antiken Vorbild widersprechen jedoch nicht Albertis grundlegenden Prinzipien seiner Theorien von antiken Tempeln, und sie stimmen auch mit seiner Vorgehensweise bei

⁹²⁹ Darauf lassen die Briefe Albertis sowie die zum Baubeginn im Jahre 1450 von Matteo di Pasti geprägte Gedenkmedaille mit einer Ansicht des geplanten Projektes schließen, vgl. TAVERNOR, 1998, 58, Abb. 40. Rekonstruktionen des Projektes von Ragghianti (abgebildet bei MOROLLI, 1994, 123, Abb. 16) und TAVERNOR (TAVERNOR, 1998, 155, Abb. 125).

⁹³⁰ FERRARA/QUINTERIO, 1984, 226ff.

⁹³¹ Nach MOROLLI, 1994, 127 Abb. 18, geht das Proportionssystem der etruskischen Tempel von Länge x Breite = 6 x 5 des Langhauses aufgrund dieser Kapellen nicht auf. Im Schema bei BORSI, 1975, 232, Abb. 241 hingegen klappt dies wunderbar. MOROLLI, 1994, 126-128, geht sogar so weit anzunehmen, Alberti habe in S. Andrea nicht auf der Basis eines Templum Etruscum, sondern entsprechend seiner Theorie vom einfachen „Templum quadrangulum“ mit den Maßverhältnissen 3 x 4 entworfen. Dafür möchte er S. Sebastiano in Mantua zum Templum Etruscum erklären, da dies den idealen Proportionen 6 x 5 entspräche (MOROLLI, 1994, 124- 126 und Abb. 17). Die vier Exedrae identifiziert er als „cellulae minusculae“. M.E. unterscheidet sich S. Sebastiano in mehreren Aspekten grundlegend vom etruskischen Tempel: Letzteres ist ein axial geplanter Bau, bei dem Längs- und Querachse durch die Gerichtetheit auf die Rückwand der Cellae verschieden sind. Die „Cella“ von S. Sebastiano hingegen ist ein zentral geplanter Baukörper mit vom Mittelpunkt aus lauter gleichartigen Achsen, ein albertianisches Templum polygonale mit nur vier Ecken oder ein Templum quadrangolare in Quadratform, so dass die vier Exedrae eher als *tribunalia* anzusehen sind. Die quadratische Form und das Kreuzgewölbe gehen auf antike Mausoleen zurück. Das anstelle der geplanten Kuppel angebrachte Kreuzgratgewölbe hatte vorher auch schon Michelozzo in zahlreichen Räumen auf quadratischem Grundriss verwendet (Sakristei von S. Marco, etc.).

⁹³² JOHNSON, 1975, 54. Der Autor macht auch darauf aufmerksam, dass die Pfeiler im Pantheon ebenfalls ausgehöhlt sind und dass dieses Vorbild Alberti die Gelegenheit gab, die ihm in Kirchen unerwünschten Grabkapellen (vgl. DE RE AED. VIII, 3) zu kaschieren.

seinen anderen Bauprojekten überein. Ein Motiv für die Wahl eines *Etruscum Sacrum* als Vorbild könnte der Lokalstolz der Mantovanner gewesen sein, der die Gründung Mantuas den Etruskern zuschrieb.⁹³³ Ferner war ausdrücklich viel Platz gefordert⁹³⁴ und die riesenhaften Dimensionen der Maxentiusbasilika und der Thermensäle machten diesen Bautypus zum idealen Vorbild. Den holzgedeckten Basiliken war schon durch die Balkenbreite des Dachstuhls eine natürliche Grenze gesetzt, die nur durch Mehrschiffigkeit gesteigert werden konnte. Das Vorbild der Antike hatte gezeigt, dass durch den Gewölbebau riesige Dimensionen realisierbar sind, ohne die Einheitlichkeit des Raumes durch Unterteilung in Seitenschiffe zu stören.

Albertis Wunsch, kirchliche Sakralbauten nach dem Vorbild antiker Tempel, im Falle von S. Andrea dem altherwürdigen *Templum Etruscum*, zu errichten, hatte dazu geführt, dass die grundlegenden Prinzipien der Grundrissdisposition der Maxentiusbasilika, des gewölbten Saalbaus mit jeweils drei seitlichen Annexräumen, zum erstenmal im christlichen Sakralbau eingesetzt wurde. Alberti wandte sich damit vom Bautyp der Basilika ab, da er sie in Übereinstimmung mit seiner Vitruvlektüre als eine architektonische Form von Profanbauten ansah, und schuf damit einen neuartigen Kirchentypus, für den nur wenige Vorläuferbauten zu nennen sind.

VII.3.2 Fiesole, Badia

So nimmt eine Zwischenstellung zu Albertis S. Andrea in Mantua die von Cosimo de' Medici gestiftete Badia in Fiesole ein, deren Kirche auf der Grundlage erhaltener Dokumente in die Zeit zwischen 1461 bis 1467 zu datieren ist.⁹³⁵ (Abb. 237, 238 und 239) Auch diese weist ein einschiffiges, tonnengewölbtes Langhaus und seitliche Kapellen auf, wobei sich letztere durch die Vierzahl pro Seite und die Einwölbung mit Hängeskuppeln von S. Andrea unterscheidet. Die Badia Fiesolana besitzt ebenfalls tonnengewölbte Transepte und eine Vierung, die im Unterschied zu S. Andrea nicht mit einer runden Kuppel, sondern einer Hängeskuppel überspannt ist. Der tonnengewölbte Chor der Badia ist von der Form eines langgestreckten Rechtecks, seine Größe entspricht den Ausmaßen der Vierung mitsamt beiden Transeptarmen und weist somit genügend Platz für

⁹³³ JOHNSON, 1975, 8. In DE RE AED. VI, 2, bezeichnet Alberti die etruskische Baukunst als Wiege der italienischen allgemein, die Regeln zum Bau des etruskischen Tempels als altherwürdige und geheiligte schriftliche Tradition.

⁹³⁴ Alberti schreibt 1470 an den Herzog von Mantua: „*Et che la intentione principale era per havere gram spatio dove molto popolo capesse a vedere el sangue de Cristo.*“ (JOHNSON, 1975, 64).

⁹³⁵ JOHNSON, 1975, 59-60 und Abb. 93-99; CANALI, 1992, 31-32.

das Chorgestühl der Mönche auf.⁹³⁶ In S. Andrea wird der Chor durch die halbrunde Apsis verlängert, während sein - wie in der Badia Fiesolana tonnengewölbtes - Vorjoch den Maßen der Transepte entspricht. Die inneren Seitenwände der Portikus von S. Andrea zeigen eine ähnliche Aufteilung wie die Rückwand des Chores der Badia.⁹³⁷ Die aufwendigere Gestaltung und Ausstattung von S. Andrea mag darin begründet liegen, dass dort eine der kostbarsten Reliquien der Christenheit beherbergt ist, während bei der Badia in ihrer Eigenschaft als ländliche Klosterkirche und Rückzugsort Cosimo de'Medicis eine größere Schlichtheit passend war. Bei letzterer wurde weitgehend auf architektonischen Schmuck verzichtet, Gewölbekassetten fehlen im Gegensatz zu S. Andrea ganz. Die Badia erinnert in dieser Hinsicht an die Kirchenbauten Brunelleschis, weshalb Vasari diesem auch den Entwurf zuschrieb.⁹³⁸ Da der Architekt bei Bau des Klosters schon längst verstorben war, wurde von vielen Seiten der „Hausarchitekt“ des Stifters Cosimo de'Medici, Michelozzo di Bartolomeo, als Inventor vorgeschlagen. Diese These ist z.T. nicht einheitlich anerkannt, zumal Filarete einen Abt Timoteo de'Maffei da Verona als an der Planung Beteiligten erwähnt. Vespasiano da Bisticci, Avogadro und Abt Isaia berichten, Cosimo de' Medici selbst habe den Bau entworfen und ein Modell angefertigt.⁹³⁹ Die Bau- und Ornamentformen passen in den Kreis des eklektischen Stils Michelozzos, der sich stark an Werken Brunelleschis orientierte, aber auch Elemente anderer Künstler, besonders Donatellos und später auch Albertis aufnahm.⁹⁴⁰ Durch die Verwendung des Typus' der Saalkirche mit seitlichen Annexen und die Einwölbung aller Bauteile ist die

⁹³⁶ Die Räume seitlich des Chores gehörten nicht zum ursprünglichen Projekt, sondern wurden aus statischen Gründen nachträglich angebaut (CANALI, 1992, 32). Einen rechteckigen Chor besitzen ebenfalls Brunelleschis Kirchen S. Lorenzo und S. Spirito in Florenz, mit dem Unterschied, dass dort die Transepte und der Chor von Kapellen umkränzt sind.

⁹³⁷ BORSI, 1975, Abb. 254-257.

⁹³⁸ FERRARA/QUINTERIO, 1984, 385-386; CAPLOW, 1977, 609.

⁹³⁹ Nach CAPLOW, 1977, 612, hätten Cosimo und Abt Timoteo nur die Ideen geliefert, Michelozzo aber die planerische Umsetzung und praktische Ausführung übertragen. Nach MACK, 1972, 52, entsprächen architektonische Schmuckdetails dem stilistischen Vokabular Bernarndo Rossellinos unter Einflußnahme Albertis. FERRARA/QUINTERIO, 1984, 386-88, betonen, dass die von MACK erwähnten Details genausogut von Michelozzo stammen können. Sie erkennen eher das Zusammenwirken verschiedener Komponenten eines humanistischen Kreises, der sich Elementen der Bauten Brunelleschis, Albertis, Rossellinos und Michelozzos als „coispiratore“ bediente. Das löst allerdings nicht die Architektenfrage.

⁹⁴⁰ Charakteristisch für Michelozzo ist die Einfachheit des Schmucks und der Kontrast zwischen weißer Wand mit Schmuckteilen aus Pietra serena, beides Stilelemente, die er von Brunelleschi übernahm. Die von Michelozzo häufig verwendeten Hängekuppeln sind ebenfalls Bauten Brunelleschis entlehnt (Spedale degli Innocenti etc.); als Wölbung von Seitenkapellen sind sie in S. Lorenzo und S. Spirito Brunelleschis verwendet. Ferner tauchen sie in Michelozzos Sakristei von S. Marco, im Chor von S. Marco (1441 vollendet), im Chor der Noviziatskapelle von S. Croce (um 1445) und in der Sakristei der SS. Annunziata (nach 1444) auf. Die mit antikischen Ornamentbändern geschmückten Arkadensoffitten der Badia Fiesolana sind z.B. in Brunelleschis Alter Sakristei von S. Lorenzo und im Kirchenschiff dort zu sehen und z.B. in dem Michelozzo zugeschriebenen Tabernakel in S. Miniato aufgegriffen.

Badia jedoch andersartig gestaltet als Brunelleschis Kirchenbauten, ja als die Kirchen der Zeit überhaupt.

Die Ähnlichkeit des gewölbten Langhauses und der Seitenkapellen mit Albertis Theorie des etruskischen Tempels ist auffallend.⁹⁴¹ Die nicht über die Breite des Langhauses hinausragenden Transeptarme und der langgestreckte rechteckige Chor könnten in Anlehnung an Albertis *tribunalia* bzw. dem *primarium tribunal* des *Templum Quadrilaterum* entstanden sein. Die Tatsache, dass in der Badia eine Verbindung zwischen *Templum Etruscum* mit Merkmalen anderer Tempelformen aus Albertis theoretischem Repertoire verwendet worden war, könnte dafür sprechen, dass auch Alberti selbst eine solche Mischung *all'antica* mit seinen Grundsätzen vereinbar fand.

Ebenso entspricht die Bogenöffnung der Kapellen Albertis Anweisungen eines Kapellenzugangs (DE RE AED. VII, 10,1).⁹⁴² Während Tonnengewölbe in früheren Bauten Michelozzos - in Anlehnung an Brunelleschi - vorwiegend für sekundäre Räume kleineren Ausmaßes verwendet wurden,⁹⁴³ scheint in der Badia zum erstenmal ein Tonnengewölbe monumentaler Form in einem Kirchenlanghaus aufzutauchen. Etwa gleichzeitig oder wenig später schuf vermutlich Alberti in der Cappella Rucellai in S. Pancrazio in Florenz (vor 1467, Baubeginn und Planungsphase sind unbekannt) ebenfalls ein Tonnengewölbe größeren Ausmaßes.⁹⁴⁴ Aus diesem Grund wurde in der Forschung erwogen, ob man sich beim Bau der Badia Fiesolana an Ideen Albertis orientierte. Die Abweichungen der Badia von Albertis eigener Umsetzung seiner Theorie vom *Templum Etruscum*, der Kirche in Mantua, lassen vermuten, dass Alberti nicht direkt an der Planung der Kirche in Fiesole beteiligt war, sondern dass der Architekt von letzterer sich wahrscheinlich zuvorderst mit dem theoretischen Ansatz Albertis auseinandergesetzt hatte. Möglicherweise griff er dabei Albertis Anregung, keine Basilika, sondern ein gewölbtes *Templum* mit einem Langhaus

⁹⁴¹ vgl. MOROLLI, 1994, 121, Abb. 14-15 und 129-131, Abb. 19.

⁹⁴² MOROLLI, 1994, 118, Abb. 12.

⁹⁴³ Nach KLOTZ, 1990, 129, 140 tauchen die ersten Tonnengewölbe der Renaissance in den Chornebeneräumen der Alten Sakristei Brunelleschis (1420-1429) auf; im Mittelalter seien sie überhaupt nicht gebräuchlich gewesen. Es gibt jedoch einige wenige Beispiele mittelalterlicher Tonnengewölbe. Zu diesen zählt der von JOHNSON, 1975, erwähnte Palazzo de' Consoli in Gubbio, wo ein großes Tonnengewölbe auf Pfeilerarkaden ruht, die den Wänden vorgeblendet sind. Hinsichtlich der Datierung dieses Gewölbes, das offenbar nachträglich eingezogen wurde, ist keine Literatur vorhanden. Brunelleschis Tonnen ruhen auf massiven Wänden und sind von diesen nur durch ein Gesims aus *Pietra serena* abgegrenzt. Michelozzo griff diese Form im Korridor zwischen Kreuzgang und Loggia im Konvent S. Francesco al Bosco ai Frati in Mugello (1427? oder 1429-30, vgl. FERRARA/QUINTERIO, 1984, 426) und im Korridor zum Aufgang der Bibliothek von S. Marco in Florenz (um 1442-1444; vgl. KLOTZ, 1990, 141, Abb.), auf. Nicht unbeträchtliche Ausmaße besitzt das Tonnengewölbe in Michelozzos Bibliothekssaal in S. Marco, welches allerdings -in Anlehnung an Brunelleschis S. Lorenzo etc.- auf Säulenarkaden mit Gebälkstücken ruht.

⁹⁴⁴ BORSI, 1975, 105-125; TAVERNOR, 1994, 371-374.

nach dem Vorbild eines antiken etruskischen Tempels zu errichten, auf. Hierbei scheint nicht direkt auf das antike Vorbild für das Templum Etruscum, die Maxentiusbasilika, zurückgegriffen worden zu sein, wie die Vierzahl der Kapellen, deren Einwölbung mit Hängekuppeln und die andersartigen Proportionen des Wandaufnisses im Langhaus, das über den Kapellenbogenöffnungen bis zum Gebälk des Tonnengewölbeansatzes ein hohes Wandstück aufweist, zeigen. In Albertis Kreation von S. Andrea in Mantua ist eine wesentlich stärkere Orientierung am antiken Bau selbst festzustellen. Die Initiative für die Beachtung von Albertis Architekturtheorien könnte von Timoteo de' Maffei ausgegangen sein, der mit den Ferrareser Humanisten in den 40er Jahren in Verbindung stand und für den die Möglichkeit einer Bekanntschaft mit Alberti gegeben ist.⁹⁴⁵ Ein gebildeter Auftraggeber wie Cosimo de'Medici verlangte Kunstschöpfungen nach dem zeitgemäßen humanistischen Ideal.

Wie so oft wird die architektonische Invention der Badia Fiesolana, bevor sie als Bauwerk Gestalt angenommen hatte, im Werk Donatellos als Reliefhintergrund antizipiert. Es ist daher sinnvoll, nochmals die im obigen Kapitel angestellten Beobachtungen zu vertiefen. Der Relieftondo mit Darstellung der Erweckung der Drusiana in der Alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz (Abb. 240) weist alle grundlegenden Merkmale der Kirche in Fiesole auf: Massive Wände, durch jeweils vier Pfeilerarkaden an den Seiten geöffnet, tragen ein Tonnengewölbe, das durch ein Gesims abgegrenzt ist. Die Datierung des Reliefs wird um 1434/35 vermutet.⁹⁴⁶ Bei Donatello wirken die Arkadenreihen von antiken Pfeilerarkaden (römische Theater, Aquädukte etc.) inspiriert, das monumentale Tonnengewölbe erinnert an die bereits genannten römischen Tempel oder Mausoleen.⁹⁴⁷ Der Reliefvedute kommt beispielsweise die Basilica Sotterranea an der Via Prenestina (Abb. 241) die 1917 (wieder?)entdeckt wurde, nahe;⁹⁴⁸ inwiefern sie im Quattrocento

⁹⁴⁵ CANALI, 1992, 32, Anm. 6.

⁹⁴⁶ POESCHKE, 1990, Abb. 95. ROSENAUER, 1993, 161, datiert die Dekoration der Alten Sakristei in die Zeit nach der Rückkehr Cosimo de'Medicis aus dem Exil 1434 und vor 1437. Hingegen spricht sich DANTI, 1989, für eine Datierung in die Zeit nach der Fertigstellung des Baukörpers 1428, aber vor Donatellos Romaufenthalt 1430 aus. Sie zieht als Vergleich die Architekturhintergründe des Taufbrunnenreliefs in Siena, 1425, und des Salomereliefs in Lille, um 1433/1434, heran. Im Verhältnis von Figuren zum Raumhintergrund und dem Figurenstil kommt dem Relief letzteres näher, so dass ROSENAUERS Datierung überzeugend scheint.

⁹⁴⁷ Das Vorbild tonnengewölbter Tempelbauten, wie z.B. der Tempel der Venus und Roma, hatten wie erwähnt ebenfalls auf Albertis Theorie der *Templa quadrangula* eingewirkt. KRAUS, 1967, 161, Abb. 4 und Tf. 19. Allerdings besitzt der römische Tempel an den Langseiten nicht Arkaden, sondern in alternierendem Rhythmus Rechteck- und Rundnischen, die von säulengetragenen *Aediculae* flankiert werden.

⁹⁴⁸ NASH, I, 1981, 169-173. MOROLLI, 1994, 111, Abb. 4 und 5. BRUSCHI, 1989, 86, Anm. 27, führt als Vorbild für diese Hintergrundsarchitektur die Aula der sog. „Grandi Terme“ der Villa Adriana in Tivoli an. Ich kann darin jedoch wenig Ähnlichkeit entdecken. Der als *Serapeum* gedeutete Raum am

bekannt war, lässt sich nicht feststellen. In den Wölbungen dieses Gebäudes wären auch Vorbilder für Donatellos „rilievi schiacciati“ aus gemahlenem gebranntem Ton vorhanden. Gleichfalls ist die antike Markthalle in Ferentino als Vorbild für das Tonnengewölbe möglich.⁹⁴⁹ Die drei Arkaden der Rückwand des Gebäudes im Drusianarelf erinnern an die Bogen der Maxentiusbasilika. Die merkwürdigen, im unteren Teil die Arkaden verschließenden Schrankenwände tauchen auch in Donatellos späteren Werken, dem Forzorialtar und dem Eselswunderrelief des Paduaner Hochaltars wieder auf (Abb. 149 und 158, beides Hintergrundsarchitekturen, die unbestreitbar von der Maxentiusbasilika, den Triumphbögen und der antiken Thermenräume inspiriert sind.

Dasselbe Phänomen lässt sich auch in S. Andrea in Mantua beobachten: Betrachtet man Donatellos Forzorialtar, das Paduaner Eselswunderrelief und die Audienzscenen der Passionskanzel von S. Lorenzo in Florenz (Abb. 162), so wird die Ähnlichkeit zum Prospekt der Seitenkapellen in S. Andrea in Mantua vom Langhaus aus gesehen deutlich (Abb. 231), sieht man bei letzterer von den Wandteilen ab, welche die kuppelüberwölbten Kapellen verdecken.⁹⁵⁰

Daher muss die Frage gestellt werden, ob nicht Studien aus Skizzenbüchern von Architekten, die in Florenz seit dem 2. Viertel des 15. Jahrhunderts angelegt und weitergegeben wurden, die Gestaltung der Badia in Fiesole mitbestimmten. In deren zurückhaltender Architekturdekoration, die auf kannelierte korinthische Pilaster, schlichte Gesimse und Bogenunterzüge mit ornamentierten Soffitten beschränkt ist, spiegelt sich ein Kunstgeschmack wider, wie er die Bauten Michelozzos, des zeitweisen Werkstattmitarbeiters Donatellos, prägte. Das Drusianarelf zeigt neue Züge in Donatellos Antikenstudium sowohl bezüglich der Aufnahme von Bildmotiven als auch in der Ausführungstechnik.⁹⁵¹ Seine fast konsequent angewandte Zentralperspektive ist sicherlich aus Donatellos bereits oben besprochener enger Zusammenarbeit mit Brunelleschi zu

Kanopos kommt dieser näher (vgl. GIULIANO, u.a., 1988).

⁹⁴⁹ Vgl. WARD-PERKINS, 1988, 84, Abb. 118.

⁹⁵⁰ Die Kapitelle der Vorhalle von S. Andrea, heute im Palazzo Ducale (RYKWERT/ENGEL, 1994, 199, Abb. 1 und Kat. 147), tauchen in leicht abgewandelter Form schon vorher in der Szene mit den drei Frauen am Grab von Donatellos Auferstehungskanzel, 1461-1466, auf (POESCHKE I, 1990, Tf. 150 und 151). Sie geben antike Kelchvolutenkapitelle vom Typ wieder, wie er z.B. im Museum von Triest (GOSEBRUCH, 1958, 72, Abb. 30) oder am Triumphbogen von Susa erhalten ist.

⁹⁵¹ JANSON, 1968, 90. Das Motiv des die Rampe erklimmenden Mannes ist dem Congiariumrelief des Konstantinsbogens entnommen. Schon im Sieneser Taufbrunnenrelief ist ein intensives Studium der Trajanssäule festzustellen, z.B. in den Männerköpfen hinter der Mauer (vgl. JANSON, 1968, Abb. 43). Die Fassung der Stuckreliefs mit einer durch gemahlene Ton angereicherten Masse (cocciopesto) wurde seit der Antike nicht mehr für Wanddekorationen benutzt, wird aber bei antiken Autoren, z.B. Plinius, Vitruv, u.a., beschrieben (SHEPERD, 1986, 52-57).

erklären.⁹⁵² Das Drusianarelief datiert folglich in eine Zeit, da Alberti sein Malereitragat entweder gerade publiziert hatte oder noch an ihm arbeitete. Trotzdem reflektiert der Reliefhintergrund des Drusianareliefs Merkmale, die später bei Albertis Tempeltheorie auftauchen. Für die Hintergrundsarchitektur des Drusianareliefs können keine zeitgenössischen Vorbilder genannt werden. Dem Tondo müssen Studien antiker Architektur, die möglicherweise sogar perspektivisch angelegt waren, vorausgegangen sein. Dies erinnert an die von Manetti geschilderten Zeichnungen antiker Bauten, die Brunelleschi zusammen mit Donatello in Rom nach dem Wettbewerb um die Baptisteriumstür (1401) angefertigt haben soll. Die Bauten seien vermessen und in groben Skizzen auf quadriertem Papier festgehalten worden.⁹⁵³ Auch in der Architektur Brunelleschis können manche Motive weder der mittelalterlichen Architektur, noch der Lektüre von Vitruv, die ihm von seinen Humanistenfreunden vermittelt wurde, sondern nur antiken Vorbildern entlehnt worden sein.⁹⁵⁴ Dies verstärkte sich in den 1430er Jahren, als er den „römischen Spätstil“ entwickelte.⁹⁵⁵ In S. Maria degli Angeli in Florenz, 1434-37, greift er neben Merkmalen aus der antiken Mausoleenarchitektur auch das in der Maxentiusbasilika und den Kaiserthermen entwickelte System durch Bogen miteinander verbundener, tonnengewölbter Kapellen auf.⁹⁵⁶

Genau in diesen Jahren ist auch der Sprung zur größeren Antikennähe im Oeuvre Donatellos festzustellen. Die Architekturhintergründe der Reliefs aus der Frühzeit weisen einen zurückhaltenden Klassizismus auf, setzen aber die Kenntnis antiker Bauten voraus. Darauf deuten die Wiedergabe säuberlich behauener Stein- oder Ziegelmauern, kannelierter Säulen und Pilaster mit Pfeifenkapitellen und Eierstabverzierungen sowie von Gesimsen mit Zahnschnitt im Sieneser Taufbrunnenrelief (um 1425) oder dem Relief in Lille (um 1433/34?) hin. Wie spektakulär dies von den Zeitgenossen empfunden wurde, zeigt, dass Jacopo della Quercia in seinem wenig später gefertigten Relief für den gleichen

⁹⁵² HUBER, 1990, 207: „Die theoretische Vorschrift Albertis ist auch in diesem Fall, wie so oft, nur die nachträgliche Fixierung fremder Errungenschaften.“

⁹⁵³ GÜNTHER, 1988, 22.

⁹⁵⁴ Zum Einfluß des Humanistenkreises und der Vitruvlektüre vgl. HUBER, 1990, 124-126, 165-169 und 197-200. Verschiedene Motive, beispielsweise die Architravsoffitten, hatte Brunelleschi der Antike entlehnt (HORSTER, 1973).

⁹⁵⁵ HEYDENREICH, 1931. Der Entwurf des Oratoriums S. Maria degli Angeli in Florenz ist stark von römischen Mausoleen beeinflusst. SAALMAN, 1993, 400, täuscht sich, wenn er schreibt, dass die Außennischen „a complete novelty“ seien. Es gibt solche schon im oberen Ring des Helenamausoleums „Tor Pignatarra“ in Rom (CAPOCRICCI, 1976, Tf. 58).

⁹⁵⁶ Vgl. die Aufrisszeichnung des Oratoriums in Bibl. Laurenziana, Cod. Ashburnam 1828, f. 85 (SAALMAN, 1993, 397, Abb. 334).

Taufbrunnen sich an Donatellos Bildhintergrund orientierte.⁹⁵⁷ Vorherrschend war jedoch zunächst der Einfluss antiker Relief- und Kleinkunst auf Donatellos Figurenstil. Zu dieser Zeit war der Künstler wohl schon als Antikenkenner geschätzt. Der Romaufenthalt 1430-1433 bedeutete eine wahre Explosion in Donatellos Interesse an antiker Architektur, wovon schon das Sakramentstabernakel in St. Peter zeugt. Bei dieser Gelegenheit könnte eine Begegnung mit Alberti stattgefunden haben, falls die beiden sich nicht schon in Florenz, nach der Aufhebung von Albertis Verbannung aus seiner Heimatstadt, kennengelernt hatten. Unsicher ist jedoch, wann Alberti sich mit Kunst und Kunsttheorie zu beschäftigen begann und ob er schon 1432/33 prägenden Einfluss auf Donatello ausüben konnte. Ob Alberti sich schon zu diesem Zeitpunkt mit Architekturtheorie befasste und seine Thesen vom *Templum Etruscum* ausarbeitete, ist völlig ungewiss; alles deutet eher darauf hin, dass er damit in späteren Jahren begann. Zur Zeit von Donatellos Romaufenthalt war Ciriaco d'Ancona unangefochten der führende Kenner antiker Bauten, die er auf seinen Reisen, u.a. nach Griechenland und Kleinasien (1426-1437, 1444-1448), skizzierte und in Büchern, den *COMMENTARII*, sammelte.⁹⁵⁸ Er hielt sich 1424 und 1431-33 in Rom auf. Er, und nicht Alberti, durfte im Jahre 1433 dem frisch gekrönten Kaiser Sigismund die Ruinen Roms zeigen. 1437 besuchte Ciriaco Ghiberti und Donatello in ihren Werkstätten. Ciriacos Bücher gingen in Bibliotheksbränden zugrunde, und nur wenige Zeichnungen blieben erhalten. Die Berühmtheit dieses durch schliemannhafte Tatkraft ausgezeichneten Mannes wird durch seine glühenden Anhänger Felice Feliciano und Marcanova, die Kopien seiner Werke anfertigten, und das Urteil der Humanisten Aurispa und Marsuppini, die den Kaufmann und Humanisten gar als neuen Apelles feiern, gezeigt.⁹⁵⁹ Seine Zeichnungen sind von eher laienhaftem Stil, zeigen aber eine Modeerscheinung an, die auch in der Kunst ihr Echo fand: Eine ähnliche Vedute des Hadriansmausoleums, wie sie eine Kopie nach Ciriacos Zeichnung wiedergibt, taucht auch in Filaretos Bronzetür von St. Peter auf.⁹⁶⁰ Dies mag als weiterer Hinweis zu werten sein, dass Alberti zu diesem Zeitpunkt noch nicht als Architekturkenner auftrat. Die Zeichnungen Ciriacos dienten wohl eher wissenschaftlichen Dokumentationszwecken. Mit ähnlichem Anspruch ließ später, vor 1456, Piero de'Medici Zeichnungen von römischen Monumenten anfertigen, um, wie Filarete in seinem Architekturtraktat berichtet, sich an

⁹⁵⁷ POESCHKE, 1990, 80 und Abb. 33.

⁹⁵⁸ GÜNTHER, 1988, 16-17.

⁹⁵⁹ GÜNTHER, 1988, 17, Anm. 50. Die Erwähnung des Apelles soll wohl auf den naturähnlichen Charakter der Zeichnungen anspielen; Plinius überliefert die Anekdote, Apelles habe ein Pferd so wahrheitsgetreu gemalt, dass echte Pferde bei Anblick des gemalten scheu wurden.

⁹⁶⁰ GÜNTHER, 1988, 16.

ihnen zu erfreuen.⁹⁶¹ Die Architekturveduten Donatellos und zeitgenössischer Künstler zeugen von Skizzen, auch wenn sie unter Umständen auf Messungen beruhten, oftmals vermutlich fragmentarisch, und waren nicht zur Präsentation bestimmt. Diese Auffassung spiegelt sich dann auch im Architekturtraktat Albertis wider, der von sich behauptet, er habe antike Monumente erforscht, vermessen und in Zeichnungen festgehalten, um die Monumente *von Grund auf zu erfassen und kennenzulernen*.⁹⁶² An anderer Stelle betont er, diese Zeichnungen sollen dem Architekten dazu dienen, sich die Proportionen und Formen wohlgestalteter antiker Bauten einzuprägen. Alberti nutzte diese ebenfalls nicht zur Illustration, sondern als Arbeitsmaterial, das als Ausgangspunkt für seine theoretischen Abhandlungen und später als Skizzenbuch für Anregungen seiner Bauentwürfe diene. Damit unterscheiden sie sich grundlegend von den Bauaufnahmen Ciriacos, auch wenn Alberti in künstlerischer Hinsicht nicht viel geschickter war, wie seine Zeichnung einer Thermenanlage beweist.⁹⁶³ Dies erinnert an die Verfahrensweise Donatellos, seine Antikenstudien für seine Hintergrundsveduten zu benutzen. Es scheint, dass auch hier Alberti wiederum eher von seinen Künstlerfreunden profitierte, als umgekehrt. Wie auch in der Malerei bringt er diese Kenntnisse in eine übersichtliche theoretische Form und dient somit als Auslöser für die Genauigkeit der Antikenstudien der zweiten Quattrocentohälfte.⁹⁶⁴ Problematisch bleibt der Nachweis, ob Donatellos Antikenstudien nach Maßen gefertigt wurden, wie Alberti forderte.

Die Genauigkeit, mit der antike Architekturformen in Donatellos Reliefwerk ab der zweiten Hälfte der 1430er Jahre rezipiert wurden, setzt detaillierte Zeichnungen römischer Bauten voraus. In dem Maße, wie diese im Oeuvre seiner Schüler und Werkstattgenossen auftauchen, muss es sich um zugängliches Arbeitsmaterial gehandelt haben, das der Werkstatttradition gemäß weitergereicht wurde. Sie sind dafür verantwortlich, dass größere Raumzusammenhänge antiker Architektur zunächst in den Bildkünsten und Kleinarchitekturen aufgenommen werden, wobei ein ungezwungener, künstlerisch freier Umgang mit den Vorbildern zu beobachten ist. Wie die Parallelen von Raumformen der Badia in Fiesole mit Donatellos Drusianarelieff beweisen, wurde dieses Material auch von Architekten genutzt.

VII.3.3 Zusammenfassung

⁹⁶¹ GÜNTHER, 1988, 110. Diese Bücher sind in einem 1456 verfaßten Inventar der Medicibibliothek verzeichnet.

⁹⁶² DE RE AED. VI,1; Ed. THEUER, 290.

⁹⁶³ GÜNTHER, 1988, 25.

⁹⁶⁴ GÜNTHER, 1988, 26.

In der Architektur der Frührenaissance herrschen zunächst vertraute Raumdispositionen vor, die sich vorwiegend aus der Protorenaissance ableiten lassen, in die einzelne Elemente - Kapitelle, Säulenordnungen, Ornamente, Gewölbeformen - nach antiken Vorbildern eingestreut werden. Erst um die Mitte des Quattrocento werden auch Grundrisse und Räume antiker Bauten aufgegriffen und umgesetzt. Es ist zu vermuten, dass Albertis Architekturtheorien hierbei eine wesentliche Rolle spielten, da sich die frühesten Schritte in dieser Hinsicht in seinem Einflussbereich bewegten und er als erster Humanist anzusehen ist, der sich von der althergebrachten Basilika als Formtypus für den Kirchenbau abwendete. Die Rolle Albertis, Michelozzos und Manettis bei einem der frühesten antiken kirchlichen Zentralbauten der Renaissance, der Tribuna der SS. Annunziata (ab 1445), ist ungeklärt.⁹⁶⁵ Die Badia von Fiesole veranschaulicht, wie der Fundus von Antikenzeichnungen, geadelt durch die theoretischen Abhandlungen der Humanisten, als Inspirationsquelle für die Baukunst nutzbar gemacht wurde. Mit Albertis Bau von S. Andrea in Mantua wurde auf der Basis seiner Theorie vom *Templum Etruscum* der Kirchenbau Oberitaliens durch das Vorbild der Maxentiusbasilika erneuert. Diese Renovation ist hier auf die Rezeption der Grundrissdisposition und der seitlichen Annexräume des antiken Baus konzentriert, das Langhaus mit seiner Tonnenwölbung und der Pilasterordnung divergieren vom antiken Vorbild. In Rom selbst wird zur gleichen Zeit im kirchlichen Basilikabau das Mittelschiff des antiken Vorbilds mit seinen

⁹⁶⁵ Die Beteiligung Albertis an dem Entwurf der Tribuna der SS. Annunziata, die dem Tempel der Minerva Medica in Rom recht getreu nachempfunden wurde, ist nach wie vor ungeklärt. HEYDENREICH, 1981, 1-13, konnte durch Analyse der Dokumente zeigen, dass schon im Jahr 1445, als die Planung nachweislich unter Michelozzos Obhut stand, von Fundamenten eines „*coro tondo*“ die Rede ist. Dieser scheint zunächst nicht über die Fundamente gediehen zu sein, als der Chor bis 1451 liegenblieb. Seit 1449 hatte Ludovico Gonzaga, der bekannte Albertimäzen, das Patronat über die Bauarbeiten übernommen. 1453 liegen Rechnungen für Pfeilerteile des Chores und die Chorkapellen vor. 1455 erhält Michelozzo eine Vergütung und wird danach entlassen, da die Chorpfeiler - wohl aufgrund mangelnder Fundamentierung - wieder abgerissen werden mussten. Nach einem kurzen Intermezzo Antonio Manettis als Bauleiter im Jahr 1460, der die Fundamente, möglicherweise unter Beibehaltung der Michelozzowände, verstärkt und die Pfeiler wiederaufrichten ließ, blieb der Bau erneut liegen, bis Ludovico Gonzaga 1470 Alberti mit der Fertigstellung beauftragte. In der nun einsetzenden Kontroverse um die Weiterführung berichten die Quellen, dass Alberti an dem alten Projekt der „*fabbrica .. la quale fu per Michelozzo disegnata*“ festhalten will. Alberti hat eine solche Verbindung von einschiffigem Langhaus mit Seitenkapellen mit einem Zentralbau nach Vorbild des Pantheon in seinem Entwurf für S. Francesco in Rimini geplant. Die Tribuna der SS. Annunziata ist darüberhinaus die Verkörperung von Albertis *Templum rotundum*, der von ihm am höchsten verkriesenen Tempelform, so dass die Möglichkeit besteht, das Annunziataprojekt sei auf Albertis Initiative hin 1453-55 vielleicht doch stärker modifiziert worden, als HEYDENREICH annimmt (BORSI, 1975, 277-288; TAVERNOR, 1994, 384-386). Dazu müßte man das Kennenlernen zwischen Gonzaga und Alberti um einige Jahre früher als das dokumentierte Jahr 1459 (GRAYSON, 1994, 36) stattfinden lassen (GRAYSON schreibt den Entwurf der Tribuna daher Antonio Manetti zu). Andernfalls würde die von Michelozzo 1444 entworfene Tribuna Albertis Idee zur Bauform des Tempio Malatestiano in Rimini vorwegnehmen. FERRARA/QUINTERIO 1984, vermuten, dass Michelozzos ursprüngliches Projekt nur einen gelängten Halbkreis mit sechs Kapellen und einen kuppelüberwölbten Innenring mit gewölbtem Umgang mit Umgangskapellen nach gotischem Vorbild (z.B. S. Antonio in Padua) vorsah.

Kreuzgratgewölben und ein ihm ähnlicher Wandaufsatz aufgegriffen.⁹⁶⁶ Erst im 16. Jahrhundert wird mit der ab 1568 von Vignola begonnenen Jesuitenkirche Il Gesù (Abb. 242) ein ähnliches Grundrissystem des Templum Etruscum, das jedoch offensichtlich von S. Andrea in Mantua angeregt wurde,⁹⁶⁷ auch in der Ewigen Stadt verwirklicht.

Mit Alberti schließt sich die Schlinge der ersten Etappe der Frührenaissancearchitektur. Ausgangspunkt, um den der Knoten gebildet wird, ist und bleibt Brunelleschi, der den von humanistischen Literaturstudien inspirierten Anfängen auch im Ästhetischen ein Gesicht all'antica gegeben hat. In dieser Phase wurden die Grundlagen der Renaissancearchitektur gelegt, die in der Folgezeit nur allzuoft wiederholt wurden.

⁹⁶⁶ In noch strengerer Form wurde das von Alberti nahegelegte Vorbild des antiken Tempels in den Bauten von S. Aurea in Ostia (dem Architekten Baccio Pontelli überzeugend zugeschrieben und möglicherweise um 1483-1486 zu datieren) und der Cappella Pontano in Neapel (Francesco di Giorgio?, nach 1486?) aufgegriffen, vgl. FROMMEL, 1989, 491-505. In S. Aurea wurde jedoch im Gegensatz zu Albertis Vorgaben ein offener Dachstuhl eingezogen. Die Kirche besteht aus einem einfachen Saal ohne Kapellen. Einem antiken Tempel angenähert ist in besonderem Maße die Außengliederung, die eine hohe Sockelzone - entsprechend dem Tempelpodium -, darüber ansetzend eine eingeschossige Gliederung aus flachen Pilastern, einem durchlaufenden Gebälk und jeweils einem Dreiecksgiebel an den Schmalseiten besteht. Die Kirche gleicht somit einem Pseudoperipteros mit hölzernem Dachstuhl, einer der häufigsten Tempelformen der Antike. Besonders die Fassade von S. Aurea in Ostia zeigt deutlich den Rückgriff auf die Gestaltungsprinzipien der Fassade von S. Andrea in Mantua.

⁹⁶⁷ vgl. HERSEY, in: RYKWERT/ENGEL, 1994, 221 und Abb. 15. Das Vorbild von Il Gesù und auch von S. Andrea in Mantua wurde dann in der Jesuitenkirche St. Michael in München, Bauzeit von 1583-1587, aufgegriffen. Vgl. auch JOHNSON, 1975, 31.

VIII Die Darstellung und Überlieferung der Maxentiusbasilika in der zweiten Hälfte des Quattrocento

VIII.1 Die Frage der Realitätsnähe von Veduten der Maxentiusbasilika im Quattrocento

Wir haben gesehen, dass bereits im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts Zeichnungen nach antiken Bauten als Arbeitsmaterial von Künstlern verwendet wurden. Im Quattrocento tauchen dann verschiedene Arten von Darstellungen antiker Architektur auf, so dass vorab eine Klassifikation derselben vorgenommen werden sollte: Generell lassen sich diese in die Sparten Architekturdarstellung, Vedute und Bauaufnahme einordnen. Die bisher vorgestellten bildlichen Wiedergaben der Maxentiusbasilika sind als Architekturbild zu bezeichnen, da nur hervorstechende Merkmale ihrer Bauform als Anregung übernommen wurden. Die frühesten nachweisbaren Veduten antiker Architektur, welche die Definition als topographisch und sachlich getreue Ansicht der Bauten erfüllen, sind um die Mitte des Quattrocento zu fassen.⁹⁶⁸ Ihre Entwicklung läuft, wie GÜNTHER überzeugend darlegte, mit der Ausbildung der Vedute im allgemeinen innerhalb der Bildenden Künste parallel. Die Anfänge der Stadtvedute innerhalb der italienischen Kunst sind mit den 1454 begonnenen Fresken Benedetto Buonfiglis in der Kapelle des Priorenpalastes in Perugia anzusetzen; derselbe Künstler fügte eine die genannten Kriterien erfüllende Vedute des römischen Konstantinsbogens in ein Gemälde mit Darstellung eines Wunders des Hl. Ludwigs ein.⁹⁶⁹ Im Gegensatz zu der nach Augenmaß von einem beliebigen Blickpunkt aus gefertigten Vedute zeigt die Bauaufnahme ein ausgemessenes Objekt isoliert und in übersichtlicher Form.⁹⁷⁰

Die von Donatello und dem Florentiner Künstlerkreis angefertigten und als Vorlagenmaterial für Hintergrundkulissen von Reliefs und Gemälden verwendeten Zeichnungen nach antiken Bauten stellten vermutlich eine Zwischenform von Vedute und Bauaufnahme dar. Keine dieser frühen Antikenzeichnungen ist erhalten, sie sind nur über die Reflexe in der Kunst und in schriftlichen Erwähnungen fassbar. Eine Vorstellung von den im humanistischen Umfeld von Nicht-Künstlern angefertigten Zeichnungen mögen Kopien nach den Illustrationen geben, die der Kaufmann Ciriaco d'Ancona auf seinen

⁹⁶⁸ GÜNTHER, 1988, 37f.

⁹⁶⁹ GÜNTHER, 1988, 37-39 und Abb. 24-26.

⁹⁷⁰ GÜNTHER, 1988, 41.

Reisen von antiken Bauten angefertigt und seinen Reisebeschreibungen, den COMMENTARIA, beigelegt hat.⁹⁷¹ In diesen sind die wichtigsten Formen der Bauten festgehalten und in ausführlichen Legenden ihre weitere Ausgestaltung beschrieben.

Die frühesten erhaltenen Zeichnungen und Bauaufnahmen der Maxentiusbasilika stammen von Francesco di Giorgio und sind in den 1480er Jahren entstanden. Bis zu diesem Zeitpunkt existieren bildliche Wiedergaben der Maxentiusbasilika nur in Romplänen.

VIII.1.1 Die Maxentiusbasilika in Romplänen des 15. Jahrhunderts

Wie im Kapitel zur Darstellung der Maxentiusbasilika im Trecento (Kap. V.1.1) anklang, sind die ältesten erhaltenen bildlichen Wiedergaben in Romplänen vom Anfang des 15. Jahrhunderts zu finden, die auf einen Prototyp aus dem Zeitraum vor 1348 zurückgehen. Zu diesen Romplänen gehört die bereits erwähnte, zwischen 1414 und 1416 entstandene Miniatur der Gebrüder Limburg im Stundenbuch des Duc de Berry, ferner die ebenfalls schon besprochene Romansicht Taddeo di Bartolos im Palazzo Pubblico in Siena aus dem Jahr 1414.⁹⁷² (Abb. 137)

Auf diesen ist die Maxentiusbasilika anhand ihrer topographischen Plazierung zwischen der Kirche S. Maria in Aracoeli und dem Kolosseum zu identifizieren, darüber hinaus aufgrund der Gebäudeform, die in ihren Grundzügen in allen Plänen dieses Typs mit wenigen Ausnahmen gleich bleibt und sich nur in der Ausführung der Details unterscheidet. Grundsätzlich wird der quaderförmige Baukörper in Schrägsicht von Südosten oder Südwesten mit Blick in die drei Bögen der tonnengewölbten Seitenannexräume dargeboten, obwohl nach der Orientierung des Plans eigentlich die Westseite gezeigt sein müsste. Es ist für die Gattung der Rompläne bis in das 16. Jahrhundert hinein charakteristisch, dass das Monument von seiner idealen Ansichtsseite statt in realem Planzusammenhang gezeigt wird und dies selten in ruinösem, sondern in ergänztem Zustand. Ein weiteres, allen Romplänen dieser Zeit gemeinsames Merkmal ist die Darstellung der Maxentiusbasilika mit Flachdach und weit vorkragendem Abschlussgebälk an der Oberkante, während eine vorspringende Sockelzone den Terrassenunterbau andeuten soll.

Die Darstellung der Maxentiusbasilika in der Romvedute der Gebrüder Limburg zeigt über dieses Grundschema hinausgehend zusätzlich an der rechten Schmalseite eine

⁹⁷¹ GÜNTHER, 1988, 16f. Die COMMENTARIA gingen bei einem Bibliotheksbrand zugrunde, es existieren jedoch Kopien davon.

⁹⁷² FRUTAZ, 1962, Plan LXXVI, Tf. 148 und Tf. 149, Plan LXXVIII. Vgl. auch Anm. 409.

Bogenöffnung, die vielleicht ein Fenster oder den Eingang symbolisieren soll. Im Inneren des Gebäudes ist innerhalb der drei Arkaden jeweils eine weitere Bogenöffnung angedeutet: Es handelt sich um die Fenster der Rückwand im Norden, die in ihrer Anzahl gegenüber dem tatsächlichen Bestand stark reduziert sind. Es wurden auch alle vier Mittelschiffsäulen rekonstruiert, was wohl nicht dem Erhaltungszustand entsprochen haben kann, da Poggio Bracciolini und spätere Autoren von nur einer noch aufrecht stehenden Säule sprechen (s. Kap. VI.1.2).

Diese rekonstruierte Darstellung der Maxentiusbasilika stimmt mit der Vedute Taddeo di Bartolos in Siena überein, nur dass hier die Andeutung der rückseitigen Bogenöffnungen fehlt, dafür aber der Marmorboden des Innenraums besonders hervorgehoben ist. Beide Rekonstruktionen lassen die Vorstellung eines einschiffigen, flachgedeckten Saalbaus mit einer Folge von drei quergerichteten Tonnengewölben, Podium, Kranzgesims und einer Außengliederung von Säulen und Archivolten Dekor erkennen. Die erhaltenen Reste der beiden anderen Schiffe, die Apsiden sowie die deutlich sichtbaren, über das Flachdach des Seitenschiffes hinausragenden Ansätze des Kreuzgratgewölbes und des Obergadens wurden nicht berücksichtigt. Ebenso wurde der ruinöse Zustand des Bauwerks ignoriert und das Erhaltene so ergänzt, dass ein ästhetisch befriedigender und optisch perfekter Eindruck entstand. Diese Charakteristika weist auch die Vedute der Maxentiusbasilika in einer Romplanminiatur auf, die einer 1447 datierbaren Kopie des Gedichts DITTAMONDO von Fazio degli Uberti (* um 1305, † 1368) eingebunden ist.⁹⁷³ (Abb. 243) Durch die Beischrift *Templum Pacis* wird die Identifizierung mit der Maxentiusbasilika unterstrichen.

Die offensichtliche Diskrepanz zu den kursierenden Legenden, die eine Darstellung des in Trümmern liegenden Templum Pacis notwendig machen würden, war den Autoren der Rompläne offensichtlich nicht aufgefallen. Dies zeigt deutlich die gedankliche Trennung, die zwischen den einzelnen Wissenschaftszweigen bestand.

Eine Verbesserung der Planveduten dieses Prototyps ist mit einer anonymen Romplanminiatur in einer Sallusthandschrift zu verzeichnen, nach D'ONOFRIO „la prima pianta assai dettagliata nonostante la quantità di edifici“, die nach einer vor 1379 zu datierenden Vorlage gefertigt wurde.⁹⁷⁴ (Abb. 142) Die Darstellung der Maxentiusbasilika

⁹⁷³ FRUTAZ, 1962, 129-130, Nr. LXXI. Der Originaltext des Fazio ist zwischen 1358-1368 datiert (VALENTINI/ZUCCHETTI, 1953, 55-58). Da die Miniatur auf den Prototyp der Rompläne aus der Zeit vor 1348 zurückgreift, darf man sich fragen, ob schon im Originalgedicht des 14. Jahrhundert ein solcher Plan enthalten war, der hier kopiert wurde.

⁹⁷⁴ D'ONOFRIO, 1989, 126 f. und Abb. 1; FRUTAZ, 1962, Nr. LXXVIII, Tf. 150. Als Anhaltspunkt für die Datierung der Vorlage ist die von Papst Nikolaus III. (1277-1280) restaurierte Kapelle auf der

bietet gegenüber den anderen Plänen eine wesentliche Neuerung, denn der Bau ist eindeutig zweischiffig wiedergegeben. Die Schmalseite ist mit zwei Arkadenbögen durchbrochen und im Inneren, das durch drei große Bögen einsehbar ist, sind deutlich die Wände des zweiten Schiffes zu sehen, das ebenfalls mit drei Arkaden zum vorderen Schiff geöffnet ist. Darüberhinaus sind auch die Scherwände zwischen den Seitenannexen mitsamt ihren verbindenden Durchgangsbogen dargestellt. Offenbar war dem Künstler - vielleicht aufgrund der Baureste - das ursprüngliche Vorhandensein eines zweiten Schiffes aufgefallen, wobei er allerdings nicht das erhöhte Mittelschiff erkannte. Er rekonstruierte zwei gleichhohe Schiffe mit einem gemeinsamen, einheitlichen Flachdach mit abschließendem Kranzgesims. Die Arkaden der Vorderfront sind jedoch höher wiedergegeben als die im Inneren des Baus. Möglicherweise hatten die Beobachtung der verbliebenen Pfeilerstümpfe auf der Südseite der Basilika zur Kenntnis des zweiten Schiffes beigetragen. Diese Darstellung kann folglich als die früheste Rekonstruktion gelten, deren Autor die Trümmer studiert und sich ernsthaft Gedanken um das ursprüngliche Aussehen gemacht hatte, während in den bisherigen Planrepliken nur die ästhetische Ergänzung der verbliebenen Mauerreste angestrebt worden war. Leider lässt sich dieser Plan nicht genau datieren; die Parallelen mit den o.g. Plänen weisen in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Auch nach der Mitte des 15. Jahrhunderts wird die Anlage der Stadt Rom nach dem Prototyp aus dem 14. Jahrhundert in modifizierter und aktualisierter Form gestaltet. In der Darstellung der Maxentiusbasilika sind jedoch Änderungen festzustellen, die zum erstenmal in der ausführlich beschrifteten Federzeichnung eines Plans von Alessandro Strozzi, einer Beilage zu einer 1474 datierten epigraphischen Sammlung, nachweisbar sind.⁹⁷⁵ (Abb. 244) Die topographische Lage der Basilika wird durch die eingehende Wiedergabe der Forumsbebauung in bisher nicht bekannter Weise präzisiert; das als *T. pacis* bezeichnete Bauwerk wird der Wirklichkeit entsprechend links von *S. Maria Nova* und *S. Cosma e Damiani* eingefügt. Seine Darstellung wird nicht mehr durch die von Süden betrachtete Schrägsicht in die Bogen der Seitenannexe charakterisiert, sondern entsprechend der Ausrichtung des Planes von Westen, in Form eines durch ein Gebälk in zwei Geschosse gegliederten Kastens wiedergegeben. Jedoch sind anstelle der charakteristischen Arkadenbögen im unteren Geschoss der zum Forum zeigenden Südseite eine aus Säulen oder Pilastern bestehende Gliederung, die ein gerades Gebälk trägt,

Spitze der Engelsburg zu werten, die 1379 zerstört worden war und in anderen Repliken dieses Prototyps noch fehlt.

⁹⁷⁵ FRUTAZ, 1962, 140-141, Plan XXXIX. SCAGLIA, 1964, 137-164.

dargestellt. Oberhalb von letzterem wird in gezackten Mauerresten ein stark zerstörtes Obergeschoss angedeutet. Wahrscheinlich soll auf diese Weise der ruinöse Charakter betont werden, wie es die Legendenüberlieferung fordert. Außer der richtigen topographischen Lage sind in den Details wenig Ähnlichkeiten mit dem realen Bau festzustellen, was vermutlich dadurch zu erklären ist, dass dieser Plan die Kopie eines Originals aus den 1450er Jahren darstellt,⁹⁷⁶ wobei die kleinere Darstellung der Einzelbauten und ihre Überschneidung aufgrund der Topographie die Vorlage anscheinend schwieriger lesbar machte.⁹⁷⁷ Als Autor des Prototyps vermutete SCAGLIA Flavio Biondo, da sich die Beschriftung des Planes den Bezeichnungen von dessen Romführer DE ROMA INSTAURATA anschließt.⁹⁷⁸

Ein neuer Prototyp eines Romplanes, nach dem der berühmte „Mantovener Romplan“ im Palazzo Ducale in Mantua gefertigt wurde,⁹⁷⁹ kann mit der Florentiner Druckereiwerkstatt des Francesco Roselli in Verbindung gebracht werden.⁹⁸⁰ Seine Datierung weist in den Zeitraum von 1484 bis 1490, da die Kirche S. Agostino und das Belvedere Innozenz' VIII. (1484-1492) dargestellt sind und die früheste Replik des Planes in das Jahr 1490 datiert.⁹⁸¹

Im Unterschied zu den bisherigen Romplanveduten wird hier die Stadt von einem idealen Standpunkt von der Zone Alta Semita aus gezeigt, und somit ist in der Orientierung des Planes Norden unten. Die Monumente sind in verbesserter Form ungefähr an ihren realen Standpunkten angesiedelt. Auf einem Teil der Repliken nach diesem Original ist die Maxentiusbasilika nicht dargestellt.⁹⁸² Ist sie vorhanden, wie beispielsweise auf dem

⁹⁷⁶ SCAGLIA, 1964, 137f.

⁹⁷⁷ Nicht unähnlich, aber noch stärker vereinfacht ist die Vedute der Maxentiusbasilika auf einer Miniatur in einem Codex der *Cosmographia* des Ptolemäus. Die Handschrift stammt aus der Werkstatt des Florentiner Künstlers Pietro da Massaio und kann nach 1475 datiert werden, da der in diesem Jahr fertiggestellte Ponte Rotto schon eingezeichnet ist, vgl. FRUTAZ, 1962, 142-143, Plan XC, Tf. 160. Offensichtlich gehen beide Pläne auf ein gemeinsames Vorbild zurück, für das SCAGLIA, 1964, 137, Flavio Biondo als Autor vermutete.

⁹⁷⁸ SCAGLIA, 1964, 137f.

⁹⁷⁹ Der Mantovener Plan ist die beste Kopie nach diesem Prototyp. Die Beischrift zur Reiterstatue des Marc Aurel, die im Jahre 1538 vom Lateransplatz zum Kapitol transportiert wurde, datiert ihn in die Zeit nach diesem Datum.

⁹⁸⁰ Dieser Plan wird in dem 1528 abgefaßten Nachlassinventar des Alessandro Roselli mit den Worten *Roma in tre pezzi, in 12 fogli reali* erwähnt und soll von dessen Vater Francesco angefertigt worden sein, vgl. GÜNTHER, 1988, 40; FRUTAZ, 1962, 20, 154 f.

⁹⁸¹ GÜNTHER, 1988, 40; FRUTAZ, 1962, 20, 154 f.

⁹⁸² Es müssen zwei Gruppen in der Nachfolge dieses Prototyps unterschieden werden. In der einen Gruppe ist eine Konzentration auf die Bebauung der Gegend um das Pantheon, am Tiber, in Trastevere und um den Vatikan festzustellen, während die Zone um das Forum und den Lateran völlig verwaist erscheint. Der früheste Repräsentant dieser Gruppe liegt in dem ersten gedruckten Romplan des SUPPLEMENTUM CHRONICARUM von Jacopo Bergomense, der 1490 erschien, vor (vgl. FRUTAZ,

Mantovener Romplan (Abb. 245), der die beste Replik dieses Prototyps darstellt, so entspricht ihre Grundform dem Plan des Alessandro Strozzi, wurde aber durch Details bereichert. Beiden gemeinsam ist die Einteilung des quaderförmigen Baukörpers in zwei Geschosse mit Hilfe von Gesimsen, wobei das obere als eine Art Mezzaningeschoss ausgebildet ist. Übereinstimmend ist ebenfalls die Andeutung von Mauertrümmern im obersten Geschoss. Im Unterschied zum Strozziplan weist die Vedute eine zweigeschossige Anordnung von je drei Pfeilerarkaden auf. Somit wirken sie wie der Anblick, den die Außenwand eines der drei Seitenannexe von Norden gesehen bietet, nicht aber die gesamte Basilika. Die Arkaden sind von Säulen flankiert, welche die geschossgliedernden Gebälke stützen. Die Bogenanfänger sind mit einem Kämpferprofil markiert und die Archivolten architraviert. Diese Blendgliederung ähnelt stark der des Konstantinsbogens oder des Kolosseums. Diese Anordnung wiederholt sich in verkleinerter Form im Obergeschoss, wobei deutlich zu sehen ist, dass dieses ebenfalls eine echte Bodenfläche besitzt, also kein Scheingeschoss vortäuscht, wie es in Wirklichkeit am antiken Bauwerk vorhanden ist. Vergleicht man diese Idealrekonstruktion mit dem existierenden Bauwerk, so müsste entsprechend der Orientierung des Planes die Nordseite zu sehen sein, folglich auch die Fenstergliederung des rechten Seitenannexraums, die Nordapsis der Basilika und die Bebauung der Velia. An der rechten Flanke wäre die Westapsis zu erwarten, ebenso fehlt links der Ostnarthex. Die Einteilung in zwei Geschosse entspricht ungefähr dem tatsächlichen Bestand, jedoch besitzt die Maxentiusbasilika nur ein durch Fenster vorgetäushtes oberes Scheingeschoss ohne eigenen Boden. Zudem wurde die Fensterzahl auf insgesamt sechs verringert. Die Blendgliederung durch Säulen und Gebälke seitlich der Arkaden und die Architravierung der Bogen waren am antiken Bauwerk ebenfalls nicht vorhanden. Durch die Beischrift *Templum Pacis* ist die Identifikation jedoch gesichert.

Diese Rekonstruktion der Maxentiusbasilika wurde auf Romplänen zum Teil bis nach der Mitte des 16. Jahrhunderts beibehalten, man vergleiche den im Jahre 1569 erschienenen des Giulio Ballino.⁹⁸³ Es ist auffällig, dass die Rompläne des 15. Jahrhunderts ausschließlich Idealrekonstruktionen des Bauwerks als Einheit darstellen, wobei die Einbeziehung des existierenden Bestandes stark wechselt. Das Interesse und die Wertschätzung eines antiken Bauwerks als Ruine ist noch nicht entwickelt, nur wenige Bauten werden in ihrem wirklichen Zustand gezeigt. Die Rekonstruktion der Maxentiusbasilika innerhalb

1962, Plan XCV, Tf. 165). Diese Verkürzung des weniger bewohnten Stadtviertels führte sogar dazu, dass in dem von Christof Stimmer gestochenen und von Hartmann Schedel im Jahre 1493 publizierten Romplan das Kolosseum vergessen wurde! Die Pläne der zweiten Gruppe, wie der genannte Mantovener Romplan geben diese Gegend etwas ausführlicher wieder.

⁹⁸³ FRUTAZ, 1962, Plan CI, Tf. 174.

dieser Pläne spiegelt bestimmte Vorstellungen eines antiken Bauwerks wider, die aus der Theater- bzw. Triumphbogenarchitektur entlehnt wurde und die charakteristische Merkmale des existierenden Bauwerks negiert.

Erst Raffael hatte mit seinem Romplanprojekt das Verständnis für Wert und Realität der römischen Ruinen geweckt.⁹⁸⁴ (s. auch Kap. IX.1.2) So sollte es bis zur Vedute des Forum Romanum von Heemskerck (1534) dauern, bis der tatsächliche Erhaltungszustand der Maxentiusbasilika auf Romplanveduten dargestellt wird.⁹⁸⁵ (Abb. 246)

VIII.2 Die Tradition der Friedenstempellegende

Nach den Schwierigkeiten, in die Lorenzo Valla in Folge seiner provozierenden Schrift über die Konstantinische Fälschung geriet, wurden seine Äußerungen zur Aracoeli- legende und dem Templum Pacis zunächst nicht mehr beachtet. Im Gegenteil: Anlässlich des von Papst Nikolaus V. (1447-55) 1450 ausgerufenen Jubeljahrs wurde ein Pilgerführer in päpstlichem Monopol herausgegeben, der auf der Grundlage der MIRABILIA basierte und wieder alle frommen Legenden in sich vereinte: Der englische Augustinereremit John Capgrave verfasste den Pilgerführer YE SOLACE OF PILGRIMES, der in italienischer Sprache mit dem Titel IL SOLAZZO DEL PELLEGRINO ausschließlich vom Vatikan verkauft werden durfte. Dort findet sich auch wieder die Sage vom Einsturz des Friedentempels in der Geburtsnacht Christi. (Dok. 42) Die Frucht dieser wohlüberlegten Politik des Vatikans, auf diese Weise die naive Frömmigkeit der Pilger in die richtigen Bahnen zu lenken, zeigen die autobiographischen Schriften von den Pilgern selbst, z.B. die des Nürnberger Adligen Nikolaus Muffel, der im Jahre 1452 im Gefolge Friedrichs III. anlässlich dessen Kaiserkrönung in Rom weilte. *„Item ... ob derselben Kirchen (gemeint ist S. Maria Nova) stet der tempel der ewigkeit, den Vespasianus pauet, des sten nur drey pogen und ein seul noch do, und daran geschriben stann: das ist der tempel der ewigkeit; dann in was geweyssagt, das er so lang besten solt piß ein junckfraw ein kint het, also vil der tempel nyder an der christnacht, und noch etwan davon vellet an derselben nacht und sind so große stuck, die noch aneinander hangen, dye zweyhundert wegen nit zihen möchten und*

⁹⁸⁴ THOENES, 1986, 481-501, hebt hervor, dass unter Julius II. und Leo X. ein neuer Sinn für die Ruinen nicht nur als Studienobjekte, sondern als Teile des römischen Stadtbildes entstand. Raffaels Colosseum im Hintergrund des Attilafreskos in den Stanzen diene als Reflexion der drohenden Katastrophe, die auch Ruinen hervorbrachte. Raffael war auch der erste, der ein antikes Grabmal bei seiner Gestaltung der Piazza del Popolo als Ruine miteinbezog.

⁹⁸⁵ THOENES, 1986, 481-501, beobachtet richtig, dass Heemkercks Interesse dem Bau als Teil seiner Landschaft galt. Dieser Wunsch nach Realität bezog auch die Ruinen mit ein.

hat vier swipögen und eine köstliche seul, der kunt ich mit vier kloffteren nit umklofftern, der sind vil gewest und ist oben gespigelt und mit kostlichen steinen verstetzt gewest. ...“ (Dok. 43) Offenbar mischte Muffel die Informationen aus der LEGENDA AUREA „Templum Pacis aeternum“ und machte daraus den Tempel der Ewigkeit, ferner schien er auch Poggios Beschreibung des Bauwerks (Dok. 40) und die Gründung durch Vespasian zu kennen.

Auch der Florentiner Kaufmann Giovanni Rucellai, bekannt als einer der hauptsächlichsten Mäzene Leon Battista Albertis, schreibt in seinen 1457 verfassten Erinnerungen DELLA BELEZZA E ANTICAGLIA DI ROMA: *Templum Pacis, che si dice era uno tempio d'idoli, et che i Romani dicevano che gli aveva a durare insino che una vergine partorisce, et che a punto cascò et rovinò la notte che nacque N.S. Giesucristo, et ancora v'e in piè una colonna di marmo achanalata che gira braccia XII la grosseza.*

Diese Aussagen Rucellais bestätigen nicht nur die Akzeptanz der alten Legendentradition, sondern zeigen auch das Interesse für die Architektur des Bauwerks, wobei die Säule im Zentrum der Aufmerksamkeit stand. Letztere ist nicht nur aus den Versuchen der theoretischen Wiedergewinnung der antiken Säulenordnungen, u.a. durch Alberti, abzuleiten. Sie zeigt auch, dass der Einsatz von Säulen in der damaligen Baukunst nach antikem Vorbild, wie sie auch der um 1450 erfolgte Transport der antiken Säulen aus den Agrippathermen zur Baustelle der Rossellinotribuna von St. Peter deutlich gemacht hat, zu diesem Zeitpunkt eine wichtige Rolle spielte.

VIII.3 Die Darstellung der Friedenstempellegende in Bildern der Geburt und Anbetung Christi im Quattrocento

VIII.3.1 Der Florentiner Kunstkreis

Gerade im Florentiner Kunstkreis erfreute sich die Legende vom Templum Pacis auch in bildlichen Darstellungen, besonders bei Wiedergaben der Anbetung der Könige, großer Beliebtheit. Dies ist damit zu erklären, dass an der Oktav der Epiphanie das Hauptfest des Stadtpatrons Johannes des Täufers festlich begangen wurde. Höhepunkt des Festes war die feierliche Prozession mit einer Aufführung des Zuges der Könige, die größtenteils von einer religiösen Laienbruderschaft, der Compagnia dei Magi, ausgerichtet wurde. Dieser gehörten die vornehmsten und gebildetsten Bürger der Stadt, u.a. auch die Medici, an.⁹⁸⁶ Die älteste Erwähnung dieser Prozession fällt in das Jahr 1390, vermutlich wurde

⁹⁸⁶ HATFIELD, 1970, 107ff.

diese Sitte aber schon länger gepflegt. 1494 wurde sie auf Betreiben Savonarolas abgeschafft. Die außerordentliche Pracht dieses Schauspiels und ihre prominenten Teilhaber boten große Anreize, dieses ins Bild umzusetzen. Der große Bekanntheitsgrad der Legende vom Einsturz des Templum Pacis, der sich in den Pilgerschriften manifestiert, liefert neben weiteren Zeugnissen den Grund zur Annahme, dass es sich bei der Darstellung einer Ruine im Hintergrund von Szenen der Geburt und Anbetung Christi um eine Anspielung auf diese Legende handelt.⁹⁸⁷

Eines der frühesten bekannten Beispiele mit Darstellung einer Ruine innerhalb eines solchen Bildes ist im Dreikönigsaltar erhalten, den Gentile da Fabriano 1423 bis 1425 im Auftrag des Florentiner Bankiers Palla Strozzi für dessen Familienkapelle in S. Trinità anfertigte (heute in den Uffizien).⁹⁸⁸ Die Architektur im Hintergrund der Heiligen Familie besitzt zwar keine ausgesprochen auffällige Ähnlichkeit mit einem antiken Tempel: Eine Wand aus Quadermauerwerk mit einem Eingangsbogen, über dem ein Strohdach angebracht ist, die drei Bogenfenster im oberen Geschoss abgebröckelt, das Dach verfallen. Das Gebäude ist nicht wie im Stuttgarter Tafelbild im Einsturz begriffen, sondern in schon zerstörtem Zustand gezeigt. Dennoch legen gewisse Anzeichen nahe, dass hier im Gegensatz zu vorigen Bildern mit der üblichen Darstellung des strohbedeckten Stalles eine Allusion auf die Friedenstempellegende gemeint ist. Eine sehr ähnliche Ruinenwiedergabe ist nämlich in einer Tafel mit der Geburtsszene Giovanni di Paolos (1400-1482), die sich in der Vatikanischen Pinakothek befindet und um 1440 zu datieren ist, erhalten. Diese illustriert ein weiteres Wunder aus dem Sagenkreis der LEGENDA AUREA zur Geburt Christi: die Blüte der Bäume im Garten zu Engaddin.⁹⁸⁹ Der Auftraggeber Gentiles, Palla Strozzi, war von hoher humanistischer Bildung, so dass ihm ein Auftrag mit gelehrten Anspielungen zuzutrauen wäre. Man darf auch nicht vergessen, dass Gentile vor 1408 in Venedig ansässig war,⁹⁹⁰ in dessen Umkreis auch das Stuttgarter Tafelbild mit Darstellung der Legende entstand.

Die Beschreibung der Festprozession am Johannestag des Jahres 1454 in den Annalen LIBER DE TEMPORIBUS des Florentiner Humanisten und Schriftstellers Matteo Palmieri bietet einen Einblick in deren Ablauf: In einer Art lebender Bilder wurden

⁹⁸⁷ WARBURG, 1932, 362; CHASTEL, 1959, 240-248; LIGHTBOWN, 1989, 31f.

⁹⁸⁸ ZAMPETTI/DONNINI, 1993, 132, Abb. 34 und 136, Abb. 39 und 40.

⁹⁸⁹ vgl. CORNELL, 1924, 36; VAN MARLE, IV, 1927, 409, Abb. 263. Der Text der LEGENDA AUREA vgl. GRAESSE, 1890, 43f.

⁹⁹⁰ MANCINELLI, 1981, 20f.; Gentile ist auch für sein Antikeninteresse bekannt. In diesem Dreikönigsaltar lässt sich die Verarbeitung von Studien nach antiken Sarkophagreliefs, die in seinem späteren Romaufenthalt im Jahre 1427 noch intensiviert wurden, erkennen (vgl. WIEMERS, 1989, 40f.).

wichtige Szenen der Heilsgeschichte von Adam an bis zum Weltgericht nachgestellt, u.a. wird als 10. sog. „edificio“ die Legende von Kaiser Augustus und der Sibylle aufgeführt. Als 11. „edificio“ folgte *Templum Pacis coll'edificio della natività*. (Dok. 45) Hierbei flocht Palmieri eine kleine Anekdote von einer ungeplanten Störung durch einen Verrückten während dieses Festzugs ein: Der Geistesgestörte kletterte im Augenblick, als der den Augustus darstellende Schauspieler vom Pferd stieg und in die Kulisse des Templum Pacis hineinging, um mit der Vorstellung zu beginnen, auf die Bühne und warf das im Tempel aufgestellte Götterbild auf die Piazza, um anschließend Augustus selbst kopfüber in die Menge zu stürzen. Danach versuchte er noch, eine der Säulen zu erklimmen, um zu den Kindern zu gelangen, die als Engelchen verkleidet auf dem Tempel standen. Zu guter Letzt gelang es jedoch, den Störenfried mit Ruten zur Erde zu befördern, wo er überwältigt werden konnte.

Die Tatsache, dass auch ein offensichtlich geistesschwacher, vom religiösen Eifer gegen das Heidentum besessener Mann diese Legende kannte, zeigt ihren allgemeinen Bekanntheitsgrad. Dieser lässt sich durch weitere Quellen belegen. Sowohl ein Text des Schauspielers, der auf dem Johannesfest 1465 den Augustus darstellte,⁹⁹¹ (Dok. 50) als auch die Verse eines an Weihnachten aufgeführten geistlichen Schauspiels des 15. Jahrhunderts⁹⁹² (Dok. 51) zeigen die Verwurzelung der Legenden in der Alltagspraxis. Ferner kann man Palmieris Worten entnehmen, dass das Templum Pacis als Kulisse für die Szene der Geburt Christi verwendet wurde. Auch der Text des genannten Weihnachtsspiels (Dok. 50) deutet darauf hin. Das bei Palmieri im Tempel erwähnte Idol kann entsprechend dem Text der LEGENDA AUREA, die offensichtlich als Ausgangspunkt für die Gestaltung des Patronatsfests benutzt wurde, nur die goldene Romulusstatue gewesen sein. Die Statue wird allerdings in wenigen Illustrationen der Legende dargestellt. Sie fehlt beispielsweise im sog. „Cook-Tondo“ mit der Anbetung der Könige in Washington, der von Fra Angelico begonnen und von Filippo Lippi um 1455 vollendet wurde.⁹⁹³ (Abb. 247) Die Ruine hinter dem Stall, die LIGHTBOWN⁹⁹⁴ zu den frühesten Darstellungen des Templum Pacis zählt, ist im Vergleich zu Gentiles Wiedergabe zwar vergrößert, bietet jedoch auch nicht unbedingt den Anblick eines antiken Tempels.

Im folgenden sollen die Darstellungsformen der Friedenstempelruine exemplarisch anhand der Werke einiger Künstler untersucht werden, die sowohl die

⁹⁹¹ BELOW, o.J., 159, Anm. 10.

⁹⁹² MUSUMARRA, 1957, S. 33- 34.

⁹⁹³ POPE-HENNESSY, 1975, 78f.

⁹⁹⁴ Vgl. LIGHTBOWN, 1989, 31f.

Legende vom Einsturz des Tempels illustrieren, als auch eine Rezeption von Bauformen der Maxentiusbasilika erkennen lassen.

VIII.3.2 Sandro Botticelli

Botticelli hat das Thema der Anbetung der Könige häufig dargestellt. In der Charakterisierung der Ruinen des Templum Pacis ist in seinen Bildern eine gewisse Entwicklung zu verzeichnen: In einem seiner Frühwerke in der Londoner National Gallery, um 1465,⁹⁹⁵ sind die Baureste des Friedenstempels ähnlich derer in Gentiles Darstellung noch mit dem Geburtsstall verbunden, und die Ruine wird nur durch drei Pfeiler, die im Stil denen der toskanischen Protorenaissancearchitektur ähneln, kenntlich gemacht. Doch schon in einem in London befindlichen Tondo, der um 1470-1474 im Auftrag des Medicianhängers Antonio Pucci entstand, ist das Strohdach des Stalles in eine üppigere Ruinenarchitektur aus Pfeilerarkaden mit antikisch ornamentierten Kapitellen eingepasst.⁹⁹⁶ Die Tempelruine erscheint noch stark von den Vorstellungen der Frührenaissancearchitektur geprägt. Aus ähnlichen architektonischen Elementen zusammengesetzt ist die Tempelvedute des für Gaspare del Lama um 1475 angefertigten Tafelbildes der Anbetung der Könige, jedoch erscheint sie hier stark in den Hintergrund gedrängt, die Einheit mit der Stallarchitektur ist nun aufgelöst.⁹⁹⁷ (Abb. 248 und 249) In diesem Bild sind Cosimo de' Medici und seine Söhne in Gestalt der Könige porträtiert, was sicher durch die Festumzüge angeregt wurde, bei denen die Medici nachweislich als Könige auftraten.⁹⁹⁸ Diese Tatsache ist auch als Reverenz an die Medici zu werten. In beiden Bildern in ein Pfau, Sinnbild des ewigen Lebens, in auffälliger Weise auf zerstörte antike Bauglieder positioniert. Dies mag als Hinweis auf den Gegensatz von ewigem Frieden durch Christus und irdischem Frieden durch die heidnischen Machhaber zu deuten sein. Wesentlich antikischer wirkt dann die Ruinenvedute der Anbetungsszene in einer Tafel in der National Gallery in Washington, die Botticelli während seines Romaufenthalts in den Jahren 1481-1482, wo er in päpstlichem Auftrag an der Ausmalung der Cappella Sistina mitwirkte, anfertigte.⁹⁹⁹ (Abb. 250) Hier wird das Symbol des Pfau ersetzt durch Baumschößlinge, die auf der antiken Ruine als Sinnbilder des Lebensbaumes sprießen und damit als Hinweis auf den Kreuzestod, die Auferstehung sowie die Erlösung zum ewigen

⁹⁹⁵ Vgl. LIGHTBOWN, 1989, 30-32 und Tf. 7.

⁹⁹⁶ Vgl. LIGHTBOWN, 1989, 47f. und Abb. 17.

⁹⁹⁷ Vgl. LIGHTBOWN, 1989, 65-69 und Abb. 25.

⁹⁹⁸ LIGHTBOWN, 1989, 31.

⁹⁹⁹ Vgl. LIGHTBOWN, 1989, 90ff. und Abb. 48.

Frieden bei Gott dienen. Eine sehr präzise angefertigte Vedute des Konstantinsbogens im Hintergrund des Freskos mit der Szene der Bestrafung der Rotte Korah¹⁰⁰⁰ zeigt, dass er in Rom auch mit Studien antiker Architektur in Berührung kam. Die Ruine in der Washingtoner Anbetung besitzt nun keine Arkaden mehr, sondern Pfeiler mit Kannelurenkompositkapitellen, die Eierstab, Abakusblume und mit Akanthusblättern verhüllte Voluten aufweisen, und entsprechend antiken Tempeln ein gerades, stark architraviertes Gebälk. Bei den Kapitellen handelt es sich um eine im Quattrocento erfundene Variante einer antiken Form, die im Michelozzo- Rossellinokreis in Florenz zum erstenmal nachweisbar ist.¹⁰⁰¹ Botticellis Antikenstudien scheinen sich auf die Übernahme und Abwandlung von Motiven aus dem Musterschatz von Künstlerkollegen zu beschränken.¹⁰⁰² Die Vedute des Konstantinsbogens in seinem Fresko der Cappella Sistina ist sicherlich im Zusammenhang mit Peruginos Darstellung des gleichen Triumphbogens im Hintergrund des gegenüberliegenden Freskos, das die Schlüsselübergabe an Petrus zeigt, zu sehen. Die auffällige Präsenz des Konstantinsbogens im Sixtinischen Freskenzyklus gründet darauf, dass der Bogen als Symbol für Sieg und Triumph des Christentums über die Feinde der Kirche galt und als Hinweis auf die Konstantinische Schenkung zur Legitimation des Papsttums in seiner Eigenschaft als Oberhaupt des *mundus christianus* dienen sollte.¹⁰⁰³

Betrachtet man Botticellis übriges Werk im Hinblick auf die Verwendung von zeichnerischen Studien antiker Bauten, so ist zwar eine Zunahme antikisierender Hintergrundsarchitekturen nach seinem Romaufenthalt festzustellen, aber diese scheinen nicht auf eigenhändig angefertigten Vorlagen zu beruhen. So sind die architektonischen Formen des „Gehäuses“ in einer Tafel mit Darstellung des Heiligen Augustinus (Uffizien, um 1490-1494)¹⁰⁰⁴ der Hintergrundsarchitektur des Minervatempels von Agostino di Duccios Arca degli Antenati (s.o.) auffällig ähnlich, nur hatte Botticelli sie auf einen Ausschnitt aus dem mittleren tonnengewölbten Raum reduziert. Beide Architekturveduten gehen vermutlich auf den gleichen Urtypus zurück, für den wir Florentiner Quellen aus dem Donatellokreis vermutet hatten.

Die gleiche Vorlage benutzte Botticelli in abgewandelter Form für die Hintergrundsarchitektur des um 1494/1495 gemalten Bildes der „Verleumdung des Apelles“

¹⁰⁰⁰ Vgl. LIGHTBOWN, 1989, 108, Abb. 47.

¹⁰⁰¹ Vgl. SYNDIKUS, 1996, 89-98. Botticellis Kapitell ist einem heute im Thermenmuseum in Rom befindlichen Kapitell besonders ähnlich, ferner den Kapitellen im Spinelli-Kreuzgang von S. Croce in Florenz, dessen Gestaltung Rossellino zugeschrieben wird.

¹⁰⁰² vgl. LIGHTBOWN, 1989, 108, Abb. 47.

¹⁰⁰³ LEWINE, 1993, 80; ETTLINGER, 1965, 113.

¹⁰⁰⁴ vgl. LIGHTBOWN, 1989, 225, Abb. 91.

(Florenz, Uffizien).¹⁰⁰⁵ (Abb. 251) Diesmal übernahm er vom Vorbild die Dreierfolge der Tonnengewölbe, die auf massiven Wänden ruhen, welche ihrerseits durch Öffnungen durchbrochen sind. Die in die Wände eingehöhlten Muschelnischen machen ersichtlich, dass diese Architekturvedute ehemals von einer Zeichnung der Maxentiusbasilika abgeleitet wurde, die über mehrere „Zwischenstationen“ weitergereicht und kopiert worden sein muss.¹⁰⁰⁶

VIII.3.3 Domenico Ghirlandaio (1449-1494)

Dicono che ritraendo antichaglie di Roma, archi, terme, colonne, colisei, aguglie anfiteatri e acquadotti, era si giusto nel disegno, che lo faceva a occhio, senza regolo o se-ste o misure; e misurandole dappoi fatte che l'aveva, erano giustissime come se e' le avesse misurato: ... schreibt Vasari¹⁰⁰⁷ über den Florentiner Maler Domenico Ghirlandaio (1449-1494). Spätestens im Jahre 1475 hatte der in Florenz geborene und tätige Maler Gelegenheit, die antiken Monumente in Rom zu studieren, als er für Papst Sixtus IV. in der Biblioteca latina im Vatikan Lünettenbilder mit heidnischen Philosophen- und Kirchenväterfiguren malte, wofür er am 28.11.1475 und 04.05.1476 Zahlungen erhielt.¹⁰⁰⁸ Ferner befand er sich 1477 zur Ausmalung der heute verlorenen Fresken der Cappella Tornabuoni in S. Maria sopra Minerva sowie 1481-1482, als er in der vatikanischen Cappella Sistina arbeitete, in der Ewigen Stadt.¹⁰⁰⁹ Die außerordentliche Ähnlichkeit von antikisierenden Elementen in seinem malerischen Werk mit einigen Zeichnungen des Codex Escorialensis hatten EGGER zur Annahme geführt, dieses Skizzenbuch, in dem sich auch Veduten antiker Architektur befinden, stamme aus Ghirlandaios Werkstatt.¹⁰¹⁰ Inzwischen wurden in der Forschung die Namen verschiedener anderer Künstler für die Autorenschaft des Codex Escorialensis vorgeschlagen (s.o.).¹⁰¹¹ Es scheint, wie wir noch sehen werden, dass

¹⁰⁰⁵ vgl. LIGHTBOWN, 1989, 232, Abb. 97.

¹⁰⁰⁶ Die in die Durchgangswand eines Bogens eingehöhlten Muschelnischen kommen in ähnlicher Form auf dem rechten Relief der Arca degli Antenati vor.

¹⁰⁰⁷ VASARI, (Ed. MILANESI), III, 271. Vasari erwähnt insbesondere eine Zeichnung des Kolosseums, die Ghirlandaio nach Augenmaß angefertigt und die sich bei Vermessungen des Bauwerks nach Ghirlandaios Tod als völlig stimmig erwiesen habe.

¹⁰⁰⁸ KECKS, 1995, 104-108, Kat. 5. Im selben Raum befand sich ebenfalls das berühmte Fresko Melozzo da Forlís mit Darstellung der Ernennung Platinas zum vatikanischen Bibliothekar durch Sixtus IV., heute Pinacoteca Vaticana.

¹⁰⁰⁹ KECKS, 1995, 156 und Kat. 11.

¹⁰¹⁰ EGGER, 1906, 21ff.

¹⁰¹¹ NESSELRATH, 1996, 175-185; BENZI führte in einem Kongreß mit dem Titel „Sisto IV. Le Arti a Roma nel Primo Rinascimento“ im Oktober 1997 als Argumente gegen die Zuschreibung an Ghirlandaio an, dass sich die Daten einiger als Veduten im Codex auftauchender Monumente nicht mit Ghirlandaios letztem Romaufenthalt von 1481-1482 übereinstimmen. So ist die Villa des Belvedere von

in diesem Skizzenbuch Kopien von Zeichnungen gesammelt wurden, von denen einige in den Musterschatz der Ghirlandaiowerkstatt aufgenommen wurden und die auch von Künstlern aus deren engerem Kreis, beispielsweise von Giuliano da Sangallo¹⁰¹² oder Francesco di Giorgio Martini¹⁰¹³ benutzt worden waren.

VIII.3.3.1 Ghirlandaios Fresken der Cappella Sassetti in S. Trinità in Florenz

Ghirlandaio vollendete den Freskenzyklus mit Szenen aus dem Leben des heiligen Franziskus in der Grabkapelle des einflussreichen Florentiner Bankiers Francesco Sassetti und seiner Gattin Nera Corsi im Jahre 1485.¹⁰¹⁴ Das Datum des Arbeitsbeginns ist nicht bekannt, kann aber mit guten Gründen kurz vor 1479 angesetzt werden.¹⁰¹⁵ Schon das Weihedatum der Kapelle am 25. Dezember 1485 deutet auf das Hauptpatrozinium, dem das des Hl. Franziskus zugefügt ist, der Kapelle hin: Das Geburtsfest Christi. Dieses Thema ist nicht nur in der Altartafel der Kapelle verbildlicht, sondern es nehmen auch die Fresken der Gewölbeseigel mit den Darstellungen der vier Sibyllen, welche die Ankunft Christi prophezeiten, sowie das Lünettenbild der Eingangswand, das die Aracoelillegende zeigt, darauf Bezug.

Das Altarbild zeigt im Vordergrund die Anbetung der Hirten, im Mittelgrund den herannahenden Zug der Magier; ferner links im Hintergrund die Verkündung der Frohen Botschaft an die Hirten. (Abb.252) Es ist zu vermuten, dass die beiden kannelierten Pilaster, die das Strohdach der Geburtshütte tragen, als Anspielung auf das zerstörte Templum Pacis zu verstehen sind. Die kompositen Pilasterkapitelle ahmen Prototypen Brunelleschis und Rossellinos nach.¹⁰¹⁶ Der anstelle der Krippe dargestellte antike Sarkophag ist durch die Aufschrift ENSE CADENS SOLYMO POMPEI FULVI(VS) AUGUR NUMEN AIT QUAE ME ONTEG(IT) URNA DABIT als Anspielung auf die Legende eines römischen Augurs zu verstehen, der prophezeite, sein Grab werde einmal

Innozenz VIII., 1485-1491 errichtet, schon vollendet dargestellt, während die Torre Borgia Alexanders VI. von 1492-94 noch nicht zu sehen ist (Vedute auf f. 7^v-8^r).

¹⁰¹² GÜNHETER, 1988, 41 und 118-119.

¹⁰¹³ NESSELRATH, 1996, 179.

¹⁰¹⁴ Dies bezeugt die Inschrift im Fresko mit der Darstellung des Auftraggeberehepaars: (X)XV DECEMBRIS A D MCCCLXXX(V); s. KECKS, 1995, 120.

¹⁰¹⁵ CASSARINO, 1996, 58; KECKS, 1995, 120. Die Begründung, dass die Darstellung der Erweckung eines verstorbenen Knaben anstelle des geplanten Freskos mit dem Thema der Erscheinung des Hl. Franziskus in Arles mit dem Tod des Erstgeborenen Sassettis im Jahre 1479 und der Geburt eines Knaben im gleichen Jahr zu tun hat, ist einleuchtend.

¹⁰¹⁶ SYNDIKUS, 1996, Abb. 35 (Pilasterkapitell des Spedale degli Innocenti), Abb. 41 (Kapitelle der Badia von Fiesole) und Abb. 44 (Pilasterkapitell der Fassade von S. Maria Novella).

eine Gottheit auf Erden tragen.¹⁰¹⁷ Dieses Motiv soll auf den Opfertod Christi hinweisen, der schon dem eben Geborenen in die Wiege gelegt ist. Auch der Triumphbogen im Hintergrund, durch den die Könige einziehen, ist nicht nur durch seine dem Titusbogen ähnliche Form als humanistische Allusion zu verstehen. Die Inschrift auf dem Fries seines Kranzgebälks GN POMPEO MAGNO HIRCANUS PONT(IFEX) P(OSUIT) weist auf den jüdischen Hohepriester Hircanus und den römischen Feldherrn Pompeius hin, der im Jahre 70 n.Chr. unter Titus (!) und dem Kaiser Vespasian Jerusalem erstürmte. Dadurch findet auch die Ähnlichkeit des dargestellten Triumphbogens mit dem Titusbogen ihren Sinn, da Titus in den Judenkriegen die römischen Truppen befehligte und auf seinem Triumphbogen ein Relief mit den im Triumphzug mitgeführten Kultgeräten aus dem Salomonischen Tempel zu sehen ist.¹⁰¹⁸ In diesen Rahmen passt auch die Bedeutung der Grisailen oberhalb des Grabes von Francesco Sassetti, die Szenen von unter Vespasian und Titus geprägten antiken Münzen wiedergeben.¹⁰¹⁹ Durch diese gelehrten Allusionen wird auf die Vereinigung von Juden und Heiden in der christlichen Kirche durch die Ankunft Christi angespielt. Als ihr Urheber wird in der Forschung der Humanist und Literat Bartolomeo Fonzio, ein enger Freund Francesco Sassettis,¹⁰²⁰ angesehen.¹⁰²¹ Es mag nicht zufällig sein, dass ausgerechnet auf Titus und Vespasianus hingewiesen wird, die nach ihrem Sieg über die Juden als Zeichen des Friedens das Templum Pacis gründeten und die Kultgeräte des Jerusalemer Tempels dort aufstellten. Auf diese Weise erhält die Darstellung des Friedenstempels in diesem Bild der Geburt Christi eine doppelte Bedeutung.

Die Vedute des Templum Pacis weist keinerlei Ähnlichkeit mit der Maxentiusbasilika auf. Hingegen ist ein deutlicher formaler Bezug zur antiken Basilika in der Hintergrundsarchitektur der Szene der Übergabe der Ordensregel an den Hl. Franziskus durch Papst Honorius in der Lünette der Kapellenrückwand festzustellen.

Die Übergabeszene findet vor einer mit Vorhängen bedeckten Scherwand statt, wobei der Papst am rechten Bildrand auf erhöhtem Thron sitzend die vor ihm kniende Gruppe der Franziskaner empfängt und dem Hl. Franziskus die Gründungsbulle überreicht. (Abb. 253) Beidseitig der Mönche hat die Kurie auf Bänken Platz genommen, so dass die vordere Reihe der Kurialen als Rückenfiguren zu sehen sind. Ganz im Vordergrund, vom

¹⁰¹⁷ CASSARINO, 1996, 98; BORSOOK/OFFERHAUS, 1981, 34 und Anm. 114.

¹⁰¹⁸ Schon im Mittelalter, z.B. in den MIRABILIA, werden diese Reliefs des Titusbogen in Bezug auf die Eroberung von Jerusalem erwähnt.

¹⁰¹⁹ BORSOOK/OFFERHAUS, 1981, 43-44.

¹⁰²⁰ vgl. GÜNTHER, 1988, 110: beide hatten zusammen um 1471/1472 Rom besucht.

Bildrand beschnitten, erkennt man einen Treppenaufgang, aus dessen Tiefen die Oberkörper der heraufsteigenden Personen auftauchen. Sie wurden mit Polizian und den Söhnen von Lorenzo de' Medici identifiziert.¹⁰²² Letztgenannter sowie Francesco Sassetti und der Medicianhänger und ehemalige Gonfaloniere Antonio Pucci, durch Heirat mit den Sassetti verwandt, befinden sich vorne rechts außen und begrüßen die Heraufkommenden. In seltsamem Kontrast zu der einen Innenraum suggerierenden Scherwand ist hinter dieser ein Ausblick in die Stadt Florenz wiedergegeben. Das Zentrum im Hintergrund nimmt eine Vedute der Loggia dei Lanzi ein. Interessant ist nun die direkt hinter der Scherwand befindliche Architektur im Mittelgrund, die wie die Maxentiusbasilika aus drei monumentalen Bögen mit kassettierten Tonnengewölben besteht, die von massiven Wänden getragen werden. Im Unterschied zum antiken Bauwerk sind den Tonnengewölben jedoch keine Säulen, sondern Pilaster vorgeblendet, die ein Kreuzgratgewölbe zu stützen scheinen. Die Gewölbekassetten sind von quadratischer Form. Die Palmettenkapitelle sind denen von Rossellinos Sakramentstabernakel in S. Egidio (Abb. 170) sowie dem von Alberti entworfenen S. Sepolcro in S. Pancrazio in Florenz¹⁰²³ sehr ähnlich und finden sich gleichfalls auf f. 24^f (rechts unten) im Codex Ecsurialensis wieder.

Auf den ersten Blick ist eine gewisse Ähnlichkeit mit den Hintergrundarchitekturen Donatellos, bei denen dieser das Vorbild der Maxentiusbasilika künstlerisch verarbeitete, festzustellen. Die dreifache, mit quadratischen Kassetten versehene Bogenfolge mit einem Gebälk an den Gewölbeanfängern und die vorgeblendete Pilastergliederung sind ebenfalls am o.g. Eselswunderrelief des Hochaltars im Santo von Padua vorhanden. (Abb. 158) Bei letzterem allerdings reichen die Pilaster bis zum Tonnengewölbescheitel hinauf, während sie in Ghirlandaios Bildarchitektur - samt dem darüberliegenden verkröpften Gebälk - mit den Anfängern der Tonnengewölbe abschließen. Die Komposition der Audienzszene ähnelt stark dem an antiken Adlocutionen orientierten Bildaufbau Donatellos in den beiden Szenen „Christus vor Kaiphas“ und „Christus vor Pilatus“ der Passionskanzel in S. Lorenzo in Florenz, von dem Ghirlandaio auch das Element der vom unteren Bildrand abgeschnittenen, aus der Tiefe auftauchenden Figuren übernommen hat.¹⁰²⁴ (Abb. 162) Anscheinend hat Ghirlandaio Bilderfindungen Donatellos in freier Form verarbeitet. Auch in anderen Fresken des Kapellenzyklus ist festzustellen, dass Ghirlandaio Gestaltungsideen berühmter Vorgänger

¹⁰²¹ CASSARINO, 1996, 98.

¹⁰²² CASSARINO, 1996, 44; KECKS, 1995, 123.

¹⁰²³ SYNDIKUS, 1996, Abb. 118-119.

¹⁰²⁴ CASSARINO, 1996, 48-49, nennt als weitere Vorbilder Donatellos Sakristeitondo mit Darstellung des

aufgriff, z.B. sind manche Szenen der Franzlegende in auffälliger Weise am Franziskuszyklus Giottos in S. Croce in Florenz orientiert.¹⁰²⁵ Die Komposition der Übergabeszene vor einer teppichbehangenen Scherwand erinnert so sehr an Giottos Fresko des gleichen Themas der Franzlegende in Assisi und an das dortige Pfingstfresko des Isaakmeisters (s. Kap. V.1.1 und Abb. 133 und 136), dass man von Ghirlandaios Kenntnis dieser Bilder ausgehen muss.

Jedoch scheint Donatellos Relief nicht allein das Vorbild für Ghirlandaios Mittelgrundsarchitektur abgegeben zu haben. Dies tritt noch klarer bei Betrachtung der in Berlin aufbewahrten vorbereitenden Zeichnung für das Fresko der Ordensregelübergabe hervor. Wie schon BORSOOK/OFFERHAUS feststellten, weist die antikisierende Architekturkulisse starke Ähnlichkeiten mit Francesco di Giorgios Zeichnung der Maxentiusbasilika im Turiner Codex auf.¹⁰²⁶ (Abb. 254 und 152) Besonders die rekonstruierten, im antiken Bauwerk nur in Ansätzen erhaltenen Kreuzgratgewölbe im Vordergrund sowie das horizontal verlaufende Gebälk an den Anfängern der drei Tonnengewölbe, die sich hinter den Kreuzgewölben anschließen, machen diese Parallele noch deutlicher als im ausgeführten Fresko. Ursprünglich hatte Ghirlandaio den Treppenaufgang im Vordergrund noch mit Klerikern belebt und die Vedute der Piazza della Signoria im Hintergrund weggelassen. Die Einfügung von Gestalten der Florentiner Oberschicht aus dem Kreis des Kapellenstifters und der Vedute der Piazza della Signoria im Hintergrund verfolgte also eine bestimmte Absicht für die Interpretation des Bildprogramms.

Ghirlandaio hat mit seinem Zyklus ein klares ikonographisches Programm ins Bild gesetzt, das an der Altarwand seinen Bedeutungshöhepunkt besitzt: In den Gewölbesegele die Sibyllen, die das Kommen des Erlösers in der Welt verkündeten; die Geburt des verheißenen Kindes im Altarbild, verehrt von den Kapellenstiftern; die Übergabe der Ordensregel an den Hl. Franziskus im Lünettenfresko; die Auferstehung von den Toten, angedeutet durch die Szene der Erweckung des Kindes durch den Hl. Franziskus im Fresko oberhalb des Altarbildes.¹⁰²⁷ Die Bedeutungssteigerung im Bildzyklus verläuft folglich nicht von unten nach oben, sondern umgekehrt in einer Art historischer Anordnung von den vorchristlichen Sibyllen über das Erdenleben des Hl. Franziskus, über das post-mortem-Wunder des Heiligen zum Weihnachtbild, das aus

Martyriums des heiligen Johannes, das auch als Vorbild für Filippo Lippi und Andrea Mantegna diente.

¹⁰²⁵ BORSOOK/OFFERHAUS, 1981, Tf. D-F.

¹⁰²⁶ BORSOOK/OFFERHAUS, 1981, 46 - 47 und Tf. 44 und 45.

¹⁰²⁷ Auch dieses Fresko ist außerhalb des chronologischen Verlaufes innerhalb der Zyklusfolge angesiedelt worden, seine Anordnung an dieser Stelle der Altarwand sollte also bewußt die Auferstehung vom Tode andeuten (vgl. CASSARINO, 1996, 42).

der chronologischen Reihenfolge herausfällt und durch die Visualisierung von Geburt und Opfertod Christi auf das Geschehen der am Altar sich vollziehenden Eucharistie einen überzeitlichen Charakter erhält. Letzterer wird durch die Bild gewordene „ewige“ Anbetung durch die beidseitig des Bildes dargestellten Kapellenstifter verstärkt.

In diesem Rahmen präsentierte Ghirlandaio die Parallele von der Loggia dei Lanzi und der Maxentiusbasilika bezüglich der Bauformen im Fresko der Regelübergabe an den Hl. Franziskus bewusst auffällig. Dies mag als Allusion auf den altbekannten Anspruch der Stadt als „Nova Roma“, der sich von ihrer angeblichen Gründung durch Kaiser Augustus ableitet, nach dem Verfall des Alten Rom gedacht gewesen sein.¹⁰²⁸ In ebenso absichtsvoller Parallelisierung bot Ghirlandaio die Reihe der vor dem Papst knienden Franziskaner mit den im Vordergrund zu ihren Vätern emporkommenden Kindern Puccis, Lorenzos und Sassetis. Gleich dem Papst sind die Familienoberhäupter als weise Regenten und letzte Rechtsinstanz sowohl im familiären als auch im städtischen Bereich dargeboten: In der Loggia dei Lanzi sah sich in der allgemeinen Florentiner Ikonographie das städtische Gemeinwesen repräsentiert, dessen hervorragendste Vertreter im Vordergrund mitsamt ihrer vielversprechenden Nachkommenschaft gezeigt werden. Welche Bedeutung mag dann der antikisierenden Architekturvedute zugekommen sein, wenn nicht der Bezug zum Papsttum, d.h. die Allusion auf die Beziehung zwischen Rom und Florenz?

Diese Beziehungen zu Papst Sixtus IV. waren 1478 durch die Pazziverschwörung gegen die Medici und die sie begleitenden politischen Verwicklungen getrübt worden. In den anschließenden Verhandlungen zwischen Rom und Florenz, an denen auch Antonio Pucci aktiven Anteil hatte, wurde mehrfach die Symbolik des Friedens bemüht: Ficino sprach den Papst als Friedensbringer und Vicarius Christi unter den „Menschen guten Willens“ an; Sixtus IV. forderte von den Florentinern die Stiftung einer Kapelle für den Frieden; der Papst stiftete selbst nach dem Friedensschluss im Jahre 1482 die römische Kirche S. Maria della Pace.¹⁰²⁹ Zuvor waren zur Feier dieses am 13. Mai geschlossenen Friedens Florentiner Gesandte nach Rom gefahren, um am ersten Adventssonntag, dem 3. Dezember, desselben Jahres dem Papst auf den Stufen von St. Peter die Füße zu küssen.¹⁰³⁰ Die Parallele dieses Ereignisses mit der Szene der Huldigung der Franziskaner unter den Gewölben des vermeintlichen „Templum Pacis“ im Fresko der Regelbestätigung ist augenfällig.

¹⁰²⁸ BORSOOK/OFFERHAUS, 1981, 52-54; 56-58.

¹⁰²⁹ BORSOOK/OFFERHAUS, 1981, 49-51. S. auch Kap. X.3.3.

¹⁰³⁰ BORSOOK/OFFERHAUS, 1981, 50.

VIII.3.3.2 *Ghirlandaios Freskenzyklus im Chor von S. Maria Novella/Florenz*

Eine ähnliche Hintergrundsarchitektur benutzte Ghirlandaio im Lünettenfresko „Das Gastmahl des Herodes“ an der rechten Chorwand der Florentiner Kirche S. Maria Novella. (Abb. 255) Der einflussreiche Florentiner Bankier Giovanni Tornabuoni erhielt 1486 den Chor als Familienkapelle zugesprochen und beauftragte Ghirlandaio mit einem Freskenzyklus von Szenen aus dem Leben Mariens und Johannes' des Täufers, den der Maler laut Vertrag im Mai desselben Jahres in Angriff nehmen sollte mit der Maßgabe, diesen bis zum Jahre 1490 zu vollenden.¹⁰³¹

Wie in der Cappella Sassetti besteht auch hier die Bildarchitektur aus einer Folge von drei Räumen mit quergestellten, mit rechteckigen Kassetten versehenen Tonnengewölben, ist aber im Gegensatz zu dem früheren Fresko um ein weiteres Schiff nach vorne zum Betrachter hin erweitert. Zwei freigestellte Säulen mit einem Gebälkstück oberhalb des Kapitells tragen die Arkaden einer Hängekuppel. Die Hängekuppeln der seitlichen Joche sind durch die Wahl des Bildformates nicht sichtbar, da sie durch den Bildrand abgeschnitten sind.

Offensichtlich verwendete Ghirlandaio für die Anlage dieser Hintergrundsarchitektur seinen zeichnerischen Entwurf für das Fresko der Regelübergabe in der Sassettikapelle,¹⁰³² indem er für das Herodesgastmahl die zusätzlichen Joche im Vordergrund der Bildarchitektur wiederaufgriff, die er im ausgeführten Fresko der Regelübergabe dann weggelassen hatte. Er variierte seine frühere Entwurfszeichnung dahingehend, dass er im Fresko des Herodesgastmahls die beiden im Vordergrund angeordneten, freistehenden Pfeiler durch zwei Säulen und die vorderen Kreuzgratgewölbe durch Hängekuppeln ersetzte, die in der Florentiner Quattrocentoarchitektur seit Brunelleschi und Michelozzo so beliebt waren. Analog zum Fresko der Cappella Sassetti wurden beim Herodesgastmahl die Tonnengewölbe der Bildarchitektur von Wänden mit einem durchlaufenden Gebälk getragen, welches hier jedoch mit Ornamentkymata geschmückt ist, während im älteren Fresko das Gebälk unverziert blieb. Gebälkform und Ornamentfolge erinnern in ihren Grundzügen an eine vereinfachte Version der Gebälke über den Mittelschiffsäulen der Maxentiusbasilika. Dafür spricht besonders die etwas verquollen wirkende Ausarbeitung der breit auseinandergezogenen Eierstäbe, die sich beim antiken Vorbild an analoger Stelle befinden, ferner das Blattkyma und der Perlstab des Architravs.¹⁰³³ Im Fresko weggelassen

¹⁰³¹ KECKS, 1995, 128, Kat. 15.

¹⁰³² BORSOOK/OFFERHAUS, 1981, Tf 40.

¹⁰³³ Das in der Quattrocentokunst so häufig verwendete Blümchenkyma des Architravs der Maxentiusbasilika (s. Kap. VI.4) taucht hier nicht auf. Vermutlich war die detaillierte Ausarbeitung für das Fresko zu

wurden die Traufleiste des Architravs und die Konsolen des Gesimses. Im Vergleich zum Fresko der Cappella Sassetti hat sich Ghirlandaio folglich um noch größere Detailtreue und Antikennähe bemüht, während das ältere Fresko eher einer Vorlage nach Art der Zeichnung der Maxentiusbasilika im Turiner Codex des Francesco di Giorgio Martini näherkommt.¹⁰³⁴

Im Herodesgastmahl ist die Bildarchitektur logischer aufgebaut als im Fresko der Cappella Sassetti. Der Unterschied von Innen- und Außenraum ist klarer definiert, da die handelnden Figuren innerhalb der Räume des Bildes angeordnet sind und nicht wie bei letzterem im Vordergrund vor der Bildarchitektur präsentiert werden. Wie bei Donatello sind die seitlichen tonnengewölbten Räume durch Rückwände geschlossen, während der mittlere fensterartig geöffnet ist und den Blick auf die Landschaft freigibt.

Im Bild des Herodesgastmahls kulminiert der Bedeutungsinhalt des Zyklus' der Johannesszenen, was auch durch seine Lage als Lünettenbild im Gipfelpunkt der Chorwand angezeigt ist. Hier werden der Sieg des weltverachtenden Täufers durch sein Martyrium der Vanitas der Salome gegenübergestellt. Als Hinweis auf diese Interpretation ist der auf der Traufkante des rechten Säulengebälks platzierte Pfau zu deuten, der im Florentiner Kunstkreis allgemein als Symbol für Ewigkeit und Unsterblichkeit eingesetzt wird.¹⁰³⁵ In gleicher Weise sind die Früchte und Pflanzen (Pinien, Orangen, Birnen, Granatäpfel) als Zeichen für Auferstehung und Paradies zu deuten. Der Täufer wird durch Hinweis auf sein Martyrium als Vorläufer Christi und als Sieger über den Tod dargestellt. Die Bildarchitektur könnte somit die gleiche Bedeutung innehaben, wie die mit einem Pfau bestückten Tempelruinen in Bildern der Geburt und Anbetung Christi: des *Templum Pacis Aeternae*.

Hatte Ghirlandaio im Fresko mit der Übergabe der Ordensregel der Cappella Sassetti noch stärker auf seine Musterzeichnungen zurückgegriffen, in die möglicherweise Kopien nach Vorlagen eines Arbeitskollegen einfließen, ist nach seinem Romaufenthalt im Auftrag von Papst Sixtus IV. für Fresken in der Cappella Sistina (1481) eine stärkere Antikennähe in seinem Oeuvre zu verspüren. Diese ist mit einem intensiveren Studium römischer Monumente erklärbar, was sich auch im Altarbild der Auferstehung Christi in der Cappella Tornabuoni, einem seiner letzten Werke vor seinem Tod im Jahre 1494,

aufwendig.

¹⁰³⁴ Ähnlich verfuhr Ghirlandaio mit dem Vorbild des antiken Cippus des Amemptus, das er für den Sarkophag im Altarbild mit Darstellung der Auferstehung der Cappella Tornabuoni verwendete (heute in Berlin). Er griff grundlegende Charakteristika heraus, ließ Details weg und änderte zum Beispiel die Ornamente ab (s. NESSELRATH, in: PRINZ/SEIDEL, 1996, Tf. 20 und 175, Abb. 1).

¹⁰³⁵ KECKS, 1995, 140.

manifestiert. Der Sarkophag Christi ist dem antiken Cippus des Amemptus (Paris, Louvre) nachgebildet,¹⁰³⁶ wobei jedoch die Inschrift des römischen Verstorbenen in den Titulus INRI abgewandelt wurde. Gleichfalls formte er den auf dem Cippus im Zentrum dargestellten Adler im Sinne einer Interpretatio christiana in den Pelikan um, der sich die Brust aufreißt, um seine Jungen zu ernähren, ein geläufiges ikonographisches Symbol für den Opfertod Christi.

Während Ghirlandaio sein humanistisches Wissen im zuvor genannten Fresko dazu verwendete, die Hintergrundsarchitektur möglichst authentisch dem Templum Pacis nachzuformen, so tat er es im Fresko der Anbetung Christi auf der gegenüberliegenden Wand mit dem Marienzyklus, um durch die Inschrift *CAES AUGUSTO XXXVIII* auf die Legende vom Einsturz des Friedenstempels anzuspähen, ohne jedoch formal auf das antike Bauwerk so deutlich Bezug zu nehmen.¹⁰³⁷ (Abb. 268) Die im Hintergrund der Anbetungsszene aufwachsende ruinenhafte Architekturkulisse deutet zwei fragmentierte Arkadenbögen mit gleicher Scheitelhöhe an, die wohl um einen dritten zu ergänzen sind. Sie sind in der Art gestaltet, wie Ghirlandaio in anderen Fresken Atrien oder Vorhöfe wiedergibt, wie z.B. in der Szene der Verlobung Mariens, die der Tradition (z.B. LEGENDA AUREA des Jacobus de Voragine) gemäß im Jerusalemer Tempel stattfand. Man hatte folglich zu Ghirlandaios Zeit keine Schwierigkeiten, mit einer solchen Architektur die Bauform eines Tempels zu verbinden. Doch dieses Problem soll weiter unten nochmals aufgegriffen werden.

¹⁰³⁶ s. NESSELRATH, in: PRINZ/SEIDEL, 1996, 175-179 und Abb. 1 und Tf. 20.

¹⁰³⁷ Woher Ghirlandaio die Zahl vom 38. Regierungsjahr des Augustus als Zeitpunkt für Christi Geburt ableitet, ist mir nicht bekannt.

VIII.3.4 Raffaello Botticini (?)

In einem Tondo mit Darstellung der Anbetung der Könige, der neuerdings dem Florentiner Künstler Raffaello Botticini zugeschrieben wird (früher dessen Vater Francesco Botticini) und um 1495 entstand,¹⁰³⁸ lässt sich der Bezug zur Überlieferungstradition der *Legenda Aurea*, die auch als Grundlage für den von Matteo Palmieri beschriebenen Festumzug von 1454 diente (Abb. 256 und Dok. 45), aufzeigen. Die Anbetungsszene findet auf den Stufen einer groß angelegten Ruine des Friedenstempels statt, die aus einer stark zerstörten überkuppelten Vierung, einem aus zwei tonnengewölbten Jochen bestehenden Transept und einem langen Chor mit flacher Kassettendecke und Apsis besteht. In dieser Apsis befindet sich auf einer Säule mit hohem Postament eine Götterstatue, die als das in der *Legenda Aurea* erwähnte goldene Romulusbild zu deuten ist.¹⁰³⁹ Die Tempelarchitektur erinnert in ihren Grundzügen an Kirchenbauten Brunelleschis (S. Lorenzo oder eher noch S. Spirito), wurde aber durch komposite Kämpferkapitelle und Grotteskenornamentik mit antikisierender Note versehen. Dies zeigt, wie sehr antikennah man auch gegen Ende des 15. Jahrhunderts die Bauten Brunelleschis empfand. Die Tatsache, dass die Hintergrundarchitektur des Tondos in diesem Zeitraum der Vorstellung von einem antiken Tempel entsprach, zeigt der Stich, den Bernardo Prevedari 1481 nach einer Vorlage Bramantes anfertigte¹⁰⁴⁰ und der in Grundzügen aus ähnlichen Formen (Vierung, Transept, langer Chor mit Apsis, Kultsäule auf hohem Postament) besteht.

VIII.4 Bauaufnahmen, Veduten und theoretische Studien im Quattrocento

VIII.4.1 Francesco di Giorgio: Rückgriff auf Zeichnungen der Florentiner Frührenaissance?

Der Sieneser Architekt, Bildhauer und Maler Francesco di Giorgio Martini fertigte nicht nur die erste erhaltene Zeichnung der Maxentiusbasilika, er beschäftigte sich auch mit Architekturtheorie und stellte in verschiedenen Bildern mit dem Thema der Geburt und Anbetung Christi den Friedenstempel dar. Im folgenden soll die

¹⁰³⁸ LLOYD, 1993, 49-53.

¹⁰³⁹ Auch das im Hintergrund dargestellte Schiff rekurriert eine Begebenheit, von der die *LEGENDA AU-REA* berichtet: Die heimliche Ausschiffung der Könige und Herodes, der in seinem Zorn alle Schiffe dieses Hafens verbrennen ließ, vgl. LLOYD, 1993, 52.

¹⁰⁴⁰ MILLON/LAMPUGNANI, 1994, 502-503.

Wechselwirkung dieser verschiedenen Ansätze der Beschäftigung mit dem Bauwerk der Maxentiusbasilika und der antiken Architektur im allgemeinen beleuchtet werden.

Der 1439 in Siena geborene Francesco di Giorgio erhielt seine Ausbildung möglicherweise in der Werkstatt Vecchiettas.¹⁰⁴¹ Wie dieser arbeitete er trotz seiner Berufsbezeichnung „dipintore“ auch als Bildhauer, Ingenieur und Militärarchitekt.¹⁰⁴² Ab 1477 stand er in Diensten des Herzogs von Urbino, Federico da Montefeltre, für den er vorwiegend als Architekt und Festungsbaumeister, aber auch als Ingenieur für Kriegsmaschinen tätig war.¹⁰⁴³ Francescos Kontakt mit dem Verbündeten Montefeltres, dem Herzog von Kalabrien, ist erstmals im Jahre 1479 dokumentiert.¹⁰⁴⁴ Reisen an den Hof von Neapel lassen sich archivalisch für die Jahre 1491, 1492 und 1495 nachweisen, für das Jahr 1484 kann eine solche vermutet werden. Francesco nutzte diese Reisen auch für zeichnerische, grob vermessene Skizzen antiker Monumente, die auf dem Wege dorthin lagen. Diese Zeichnungen flossen in die von der Forschung „Taccuino dei viaggi“ bezeichnete Skizzensammlung ein, in der auch ein Teil des Grundrisses der Maxentiusbasilika enthalten ist (Florenz, Uffizien, A 330^v, Abb. 257).¹⁰⁴⁵ Dieser weicht in einigen Punkten von einer weiteren Grundrissrekonstruktion des Bauwerks ab, die zusammen mit einem ergänzten Aufriss auf der bereits mehrfach erwähnten Zeichnung im Anhang eines der Architekturtraktate Francesco di Giorgios zu sehen ist (Turin, Biblioteca Comunale, Cod. Saluzz. 148, f. 76^f, Abb. 152). Daher ist das Problem der Datierung und Einordnung der Antikenzeichnungen Francescos in den historischen Kontext eng mit den von ihm verfassten theoretischen Traktaten verbunden. Deren zeitliche Eingrenzung vorzunehmen ist jedoch schwierig, da sie fast ausschließlich in Kopien erhalten und nur wenige autographe Schriften auf uns gekommen sind.

Es lassen sich zwei grundsätzlich verschiedene Fassungen der Traktate Francescos unterscheiden, von denen die frühere an der größeren Unbeholfenheit des Stils

¹⁰⁴¹ In einem Dokument aus dem Jahr 1460 wird ein Francesco, den man mit Francesco di Giorgio identifizieren könnte, zusammen mit Vecchietta genannt. Ein Dokument von 1464, in dem die Zahlung an *Francesco dipintore* für eine Johannesstatue überliefert ist, und seine in den Jahren 1469-71 bezeugte Ingenieurstätigkeit am Wasserleitungssystem von Siena, zeigen die Vielfältigkeit dieses Künstlers, vgl. CAVAZZINI/GALLI, in: BELLOSI, 1993, 512-517.

¹⁰⁴² vgl. CAVAZZINI/GALLI, in: BELLOSI, 1993, 512-517; WELLER, 1943, 2 f.

¹⁰⁴³ MALTESE/DEGRASSI, 1967, Xf.

¹⁰⁴⁴ WELLER, 1943, 8f.; ERICSSON, 1980, 24-28. Francescos Ruf war im Laufe der Zeit so gestiegen, dass ihn die Regierung von Siena ab 1485 als Stadtarchitekten verpflichtete; er kehrte 1489 von Urbino dann endgültig in seine Heimatstadt zurück, wo er im Jahre 1501 starb. Das Ansehen Francescos wird durch seine Berufung zum Gutachter für die Dome von Mailand und von Pavia bezeugt, vgl. CAVAZZINI/GALLI, in: BELLOSI, 1993, 514-515. Im Jahre 1499 wurde Francesco noch zum Sienerer Dombaumeister ernannt.

¹⁰⁴⁵ vgl. GÜNTHER, 1988, 32; vgl. BURNS, in: FIORE/TAFURI, 1993, 330-357.

erkennbar ist, die ihn als einen Mann ausweist, der kaum humanistische Bildung genossen hat. Die erste Traktatversion ist so eng an Vitruv angelehnt, dass teilweise ganze Passagen ins Italienische übertragen sind.¹⁰⁴⁶ Der erwähnte Codex Saluzz. 148 in der Turiner Biblioteca Comunale stellt eine Kopie dieser ersten Traktatversion dar, die Francesco di Giorgio persönlich kontrollierte, wie Randbemerkungen in seiner Handschrift belegen. Im Anhang dieses Codex sind neben der bereits erwähnten Grund- und Aufrissrekonstruktion der Maxentiusbasilika Reinzeichnungen zahlreicher antiker Bauwerke und Monumente aus Rom und Oberitalien erhalten.

Die Beschriftung der Grundrissrekonstruktion der Maxentiusbasilika im unteren Teil auf folio 76 des Turiner Codex *fondo di tepu pacis* zeigt, dass sich an der Interpretation des Bauwerks als Friedenstempel nichts geändert hat. (Abb. 258) Obwohl die Reinzeichnung des Kopisten keine Maße enthält, zeigen die ungefähr stimmigen Proportionen an, dass sie wahrscheinlich auf Grundlage einer Skizze, bei der einige wenige Maße genommen worden waren, gefertigt wurde. Da das Mittelschiff der Basilika in der Zeichnung sehr viel breiter angelegt ist als in Wirklichkeit (Abb. 16), ist zu vermuten, dass es auf der zugrundeliegenden Skizze nur grob, möglicherweise ohne Maßangaben, angedeutet war. Abweichend vom tatsächlichen Erhaltungszustand fehlt der Narthex im Osten. Die Eingänge an der Ostseite der Basilika weichen ebenfalls vom Baubestand ab.¹⁰⁴⁷ An allen vier Ecken des Gebäudes sind pfeilerartige Strebeverstärkungen rekonstruiert, deren Vorhandensein vom Kopisten vermutlich auf Grundlage der am Bau vorhandenen Mauerverstärkung an der Nordostecke oberhalb des Arcus Latronis auch für die anderen Ecken vermutete und diese symmetrisch hinzurekonstruierte. In die Wände der Seitenannexräume ist die richtige Anzahl Fenster eingezeichnet. Das Fehlen der Rundnischen in den Pfeilern und der westlichen Innenwand lässt vermuten, dass bei der Bauaufnahme der Grundriss unterhalb der Nischensolbänke abgenommen wurde. Eine weitere Abweichung vom Erhaltenen besteht in der Rekonstruktion von vorgelegten Pilastern anstelle von Säulen in allen vier Ecken des Mittelsaals, während die vier mittleren freistehenden Pfeiler richtigerweise mit vorgeblendeten Säulen dargestellt sind, von denen

¹⁰⁴⁶ Von den beiden erhaltenen Kopien nach dem Original der ersten Traktatversion Francescos ist die in Florenz, Bibl. Medicea Laurenziana, Cod. Ashb. 361, erhaltene offenbar als Vorentwurf durch den Kopisten zugunsten des Codex in Turin, Bibl. Com. Saluzz. 148, ab einem gewissen Punkt aufgegeben worden. Der Turiner Codex enthält darüber hinaus Korrekturen von der Hand Francescos, der offensichtlich die Arbeit des Kopisten überprüft hatte. Nur in diesem Codex ist der oben genannte Anhang mit einer Reihe von Antikenzeichnungen enthalten, den der Codex in der Laurenziana - ebenso wie einige weitere Textkapitel - noch nicht aufweist, vgl. MUSSINI, in: FIORE/TAFURI, 1994, 358-359 und 362-365.

¹⁰⁴⁷ Die heute noch vorhandene Anzahl von fünf Eingängen zum Ostnarthex wurde in der Zeichnung auf die innere Wand zwischen Ostnarthex und dem Mittelschiff der Basilika übertragen. Dafür fehlen gänzlich

eine zum damaligen Zeitpunkt noch in situ aufrecht stand.

Wichtig für die Datierung der Originalzeichnung ist die Angabe von zwei rechteckigen Basen an der Rückwand der Westapsis mit der Beischrift *in questo luogo sedeva hun ghigan te di marmo che la testa sua è piei sei et mezzo*, welche auf den Fund der Fragmente der Kolossalstatue mit dem Porträt Konstantins anspielt (s. Kap. I.4.3). Wie BUDDENSIEG gezeigt hat, kann durch eine Inschriftenplatte anlässlich der Translation der Fragmente in den Konservatorenpalast der Fund der Statue bis spätestens September des Jahres 1486 datiert werden.¹⁰⁴⁸ Die vor dem mittleren Joch an der Südseite dem tatsächlichen Zustand entsprechend - jedoch leicht verändert - eingezeichnete Portikus ist als Indiz für eine großangelegte Grabungsaktion zu diesem Zeitpunkt zu werten, da dieses Detail außer in einer weiteren Zeichnung in Wien in allen anderen Bauaufnahmen und Zeichnungen des Bauwerks durch die Rekonstruktion einer dritten Apsis ersetzt wurde.¹⁰⁴⁹ Es spricht vieles dafür, dass Francesco di Giorgio Augenzeuge dieser Grabung war, in deren Zuge man die offensichtlich bis dahin verschüttete Südportikus aufdeckte. Für diese Tatsache spricht auch das genau beobachtete Detail der Pilastervorlagen an der Rückwand dieser Portikus, die heute aufgrund der starken Zerstörung nicht mehr nachzuvollziehen sind. Deren Spuren wurden jedoch im Zementbett von FRANKLIN/HAFNER gesehen.¹⁰⁵⁰ Im Unterschied zu der tatsächlich zu erschließenden Konstellation von vier Säulen, die an der Vorderfront das Gebälk der Portikus trugen, rekonstruierte Francesco jedoch eine zweischiffige, dreijochige Portikus mit 3 x 4 Säulen. Offensichtlich missverstand er die Reste der Treppenwangen und Stufen als zweites Schiff der Portikus zur Via Sacra hin, was darauf schließen lässt, dass auch im 15. Jahrhundert nur mehr Stümpfe davon vorhanden waren. Da die Südportikus in allen folgenden Zeichnungen mit Ausnahme der genannten in Wien bis zu den Grabungen im 19. Jahrhundert nicht berücksichtigt, sondern durch eine symmetrisch ergänzte dritte Apsis ersetzt wurde, ist zu vermuten, dass sie nicht lange sichtbar blieb und bald darauf durch eine der bekannten Tiberüberschwemmungen verschüttet wurde.

Die im oberen Teil des Blattes wiedergegebene, rekonstruierte Vedute der Maxentiusbasilika (Abb. 259 und 260), die eine Ansicht in die drei nördlichen Annexräume mit angeschnittenem halbem Mittelschiff wiedergibt, scheint in den Höhenmaßen nicht ausgemessen zu sein und korrespondiert in den Breitenmaßen nicht mit

die seitlichen Eingänge vom Ostnarthex in die Seitenannexräume der Basilika.

¹⁰⁴⁸ BUDDENSIEG, 1962, 36ff.

¹⁰⁴⁹ BUDDENSIEG, 1962, 40; die Zeichnung in Wien: a.O., Abb. 5.

¹⁰⁵⁰ FRANKLIN/HAFNER, 1924, 78.

dem darunter angegebenen Grundriss. Die nicht auf einen einheitlichen Fluchtpunkt konstruierte Zeichnung lässt vermuten, dass sie auf Grundlage einer freihändig gezeichneten Rekonstruktionsskizze angefertigt wurde.

Obwohl wie in allen anderen Zeichnungen Francescos die Widergabe des ruinösen Zustandes vermieden und die wichtigen Details ergänzt wurden, war keine Rekonstruktion des gesamten Raumeindrucks erstrebt, sondern auf eine Schnittprojektion knapp hinter der Mittelachse des Mittelsaals beschränkt. An den Seiten, wo eigentlich die Westapsis und die Innenwand zum Ostnarthex mit ihren Türen eingezeichnet sein müssten, verlieren sich die Striche ins Ungewisse. Als Einwölbung werden im Mittelschiff die Kreuzgratgewölbe bis zu ihrem Scheitelpunkt rekonstruiert, was deutlich macht, dass die erhaltenen Gewölbeansätze richtig interpretiert worden waren. An Details vermisst man die in die Pfeiler und die Westwand eingehöhlten Nischen, ferner den Durchgang vom östlichen Seitenannexraum zum Ostnarthex, sowie die Innengestaltung der Nordapsis, von der weder die seitlichen Schrankenpfeiler noch das mittlere Postament noch die Nischen- und Fenstergliederung berücksichtigt sind. (Abb. 259) Offensichtlich orientierte sich der Kopist am Grundriss, in dem ebenfalls alle diese Elemente fehlen und mit diesem übereinstimmend in den Ecken des Mittelschiffes den Pfeilern Pilaster, den beiden mittleren Pfeilern Säulen vorgelegt sind. In der Vorlage gut beobachtet wurde jedoch das aus Oktagonen und Quadraten bestehende Kassettenmuster der Tonnengewölbe und der Apsiskalotte, wenn es auch nur in den Grundformen aufgenommen wurde und die Ornamentkymata fehlen. Auf die Angabe der Kassetierung der Kreuzgratgewölbe des Mittelschiffes, die man aus den erhaltenen Gewölbeansatzstümpfen hätte erschließen können, wurde verzichtet.

Über die Ergänzungen der tatsächlich existierenden Bausubstanz hinaus fügte Francesco einige Details hinzu, die seine eigene Auffassung vom Aussehen antiker Architektur wiederzugeben scheinen. Die unteren Bogenfenster, die Francesco abweichend vom Erhaltenen sämtlich bis zum Boden reichend rekonstruierte, besaßen im rechten (= nordöstlichen) Annexraum eine Verblendung, von der Teile noch heute erhalten sind, und die Francesco im nordwestlichen Annexraum symmetrisch ergänzte. Die Blenden stattete er zusätzlich mit einem umlaufenden Gesims in Höhe der Bogenansätze aus, ferner fügte er den Pfeilern der Fensterbogen Basis und Kapitell hinzu. Ähnlich gestaltete Verblendungen rekonstruierte er für die obere Fensterreihe der Annexräume. Die drei - heute entfernten - Rundnischen der oberen Fensterreihe des nordöstlichen Annexraumes, die nur noch auf alten Fotos der Basilika zu sehen sind, wurden von Francesco mit einer ähnlichen Dekoration versehen: Er gibt ihnen einen bogigen Abschluss und rekonstruiert im nordwestlichen Annexraum symmetrisch eine ebensolche Fensterfüllung hinzu. Auch

fügt er zwei durch alle Räume umlaufende Gesimse an, die im erhaltenen Bau nicht nachgewiesen werden können, eines in Höhe der Unterkanten der oberen Fensterreihen und ein weiteres in Höhe der Tonnengewölbeansätze. Francesco irrte bezüglich der Höhenverhältnisse verschiedener Bauglieder: So reichen die Tonnengewölbe des Bauwerks bis in Höhe der Unterkanten der oberen Bogenfenster herab und nicht wie in seiner Zeichnung nur bis zu den Ansätzen von deren Rundbogen. Ferner schließen die Scheitel der Durchgangsbögen, die alle drei Annexräume untereinander verbinden, bis knapp unterhalb der Unterkante der Tonnengewölbeansätze ab, während sie in Francescos Zeichnung weit über sie hinausragen. Auf diese Weise wurde die Höhe der Wand bis zu den Ansatzpunkten der Tonnengewölbe über die Maßen gedehnt.

Auch die Höhe der Säulen bzw. Pilaster zum Mittelschiff hin, auf denen die Kreuzgratgewölbefüße ruhen, stimmt nicht mit der Realität überein: In der Zeichnung reichen sie mitsamt ihren Kapitellen und dem Architrav der darüber ansetzenden Gebälkstücke bis zum Ansatz der Tonnengewölbe der Annexräume, während sie in Wirklichkeit viel höher sind. Im Gegensatz dazu wurde jedoch richtig beobachtet, dass das Kranzgesims dieser Gebälkstücke etwa in gleicher Höhe mit den Scheiteln der Seitenannextonnen abschließt. Auf diese Weise entsteht ein im Vergleich zum existierenden Gebälkstück viel zu hoher Friestheil, welcher aber auffällig den Zeichnungen von Pilastern und Säulen auf f. 12^v innerhalb des Traktatabschnittes im gleichen Codex entspricht, der die Ausstattung von *tempi ... con navi e tribune ... , i membri degli archi riquadrati* (d.h. incrociati) beschreibt, wo die Friese der zugehörigen Gebälkstücke ebenfalls recht hoch erscheinen, während dieser Fries der Maxentiusbasilika in Wirklichkeit etwa genauso hoch ist wie der Architrav.¹⁰⁵¹ (Abb. 261) Ausgehend von einem theoretischen Ideal der antiken Ästhetik wurde eine Rekonstruktion der Maxentiusbasilika entworfen, die nicht immer den Realitäten der antiken Baukunst entspricht. Es ist nicht der einzige Fall einer solchen „Korrektur“ Francescos und einmal mehr ein Beispiel für das Primat vorgefasster Ideen in der Frührenaissance: Auch das Pantheon wurde auf f. 80 des Turiner Codex’ solchen Modifikationen unterworfen.¹⁰⁵²

Wie bereits bemerkt wurde diese Reinzeichnung der Maxentiusbasilika von einem Kopisten vermutlich nach einer grob vermessenen Grundrisskizze und einem freihändigen Aufriss Francescos gefertigt. In der Forschung wurde vielfach vorgeschlagen, dass die Zeichnungen des Turiner Codex auf den Skizzen des oben erwähnten Taccuino dei

¹⁰⁵¹ MALTESE/DEGRASSI, 1967, 47f. und Tf. 20.

¹⁰⁵² BUDDENSIEG, 1971, 163f.; MALTESE/DEGRASSI, 1967, Tf. 148.

viaggi beruhen.¹⁰⁵³ Vom Grundriss der Maxentiusbasilika existiert die oben genannte autographe, mit *tenpu pacis* beschriftete Zeichnung des Tacuino in den Uffizien A 330^v.¹⁰⁵⁴ Leider ist ausgerechnet der Teil des Blattes beschnitten oder unvollständig, der Aufschluss über das Vorhandensein der Südportikus und somit einen Hinweis auf die Datierung des Blattes hätte geben können. Skizziert sind nur die Umrisse des Innenraumes, nicht aber die Dicke der Außenwand, so dass man bei der Umsetzung in eine Reinzeichnung auf Schätzung angewiesen war. Übereinstimmend wurde in beiden Zeichnungen Francescos der Ostnarthex nicht berücksichtigt. Bei der Uffizienzeichnung scheint dies mit der Flüchtigkeit der Skizze zusammenzuhängen, da auch jegliche Wiedergabe der Eingänge auf dieser Seite fehlt, die in der Turiner Zeichnung vorhanden sind. Ein Vergleich beider Zeichnungen ergibt zahlreiche weitere Abweichungen in Details: In der Skizze des Tacuino sind die Maße von Länge und Breite des Mittelschiffes, der Seitenannexräume und die Breite ihrer Zwischenwände notiert. Diese Maßangaben weichen in einigen Punkten auffällig von den im Turiner Codex umgesetzten Proportionen ab: So wird der mittlere Annexraum, der sich vor der Nordapsis befindet, länger angegeben als die beiden äußeren Annexräume, was weder der Realität noch der Turiner Zeichnung entspricht, wo wie in Wirklichkeit alle drei Annexräume gleich lang sind. Abweichend von der Turiner Zeichnung sind in der Skizze auch in den Mittelschiffecken Säulen anstelle der dortigen Pilaster rekonstruiert, es fehlen jedoch gänzlich die Angaben der Fenster und Eingänge, die Wände zwischen den Seitenannexräumen sind durchgezogen und lassen daher - im Gegensatz zur Turiner Zeichnung - nicht deren Verbindungsbogen erkennen. Dafür wurden als zusätzliche Details gegenüber der Turiner Zeichnung die Seitenannexräume vom Mittelschiff durch Säulenstellungen getrennt, was nicht der Realität entspricht. Hingegen wurde die Nordapsis durch eine aus seitlichen Pfeilern und drei mittleren Säulen bestehende Schrankenanlage abgegrenzt, was ungefähr mit der Wirklichkeit übereinstimmt, wo Einbettungen im Fundament der Schrankenanlage auf zwei mittlere Säulen hindeuten.

In der Skizze des Tacuino ist im Vergleich zur Turiner Zeichnung auf der Nordseite der Basilika ein *vestibulo* genannter Raum mit offenen Pfeiler- und Säulenstellungen hinzugefügt. Der größte Teil dieses „Vestibüls“ ist erfunden, jedoch weist sein Vorhandensein darauf hin, dass Francesco Reste des hinter der Nordseite herumführenden Korridors, von dem große Teile heute noch erhalten sind, gesehen hat.¹⁰⁵⁵ In der Turiner Zeichnung ist

¹⁰⁵³ ERICSSON, 1980, 129; BURNS, in: FIORE/TAFURI, 1994, 174.

¹⁰⁵⁴ BURNS, in: FIORE/TAFURI, 1994, 363-366, Nr. XX.23.

¹⁰⁵⁵ Auch in anderen Zeichnungen wird das Vorhandensein der Begrenzungswand des Korridors angegeben,

von diesem „Vestibül“ an der Nordseite keine Spur zu sehen, hingegen ist die Südportikus aufgenommen, deren Vorhandensein in der Skizze aufgrund der Beschneidung des Blattes nicht verifiziert werden kann. Ferner fehlt in der Skizze die Wiedergabe der Basis der Kolossalstatue in der Westapsis, was möglicherweise als ein Datierungskriterium für die Skizze gelten kann, da Francesco den spektakulären Fund der Statue wahrscheinlich dokumentiert hätte.

Vieles deutet darauf hin, dass nicht nur - wenn überhaupt - die Skizze im *Taccuino dei viaggi* für die Reinzeichnung im Turiner Codex verwendet wurde, da erstere weniger bzw. andere, zum Teil falsche Informationen enthält.¹⁰⁵⁶ Bereits GÜNTHER wies darauf hin, dass die Zeichnungen im Anhang des Turiner Codex nicht ausschließlich nach den Skizzen in den Uffizien kopiert sein können, da manche Bauaufnahmen im Turiner Codex genauer kotiert seien.¹⁰⁵⁷ Sollte die Skizze der Maxentiusbasilika im *Taccuino* wirklich älter sein, was noch diskutiert werden muss, so hatte Francesco, als er die Grabung um das Jahr 1486 besichtigte, noch einige Details aufgenommen, welche in die Turiner Zeichnung miteinfließen.

Allem Anschein nach ist der Anhang des Turiner Codex als repräsentative Sammlung von Francescos rekonstruierten Bauaufnahmen antiker Bauten mit dem Schwerpunkt Rom zu sehen, in die zahlreiche Materialien verarbeitet wurden. Einige dieser Zeichnungen scheinen aus der Frühzeit seiner Antikenstudien zu stammen, als Francesco noch keine ausgemessenen Bauaufnahmen, sondern vielmehr phantasiereiche Idealrekonstruktionen mit wenig Berücksichtigung tatsächlich erhaltener Bausubstanz anfertigte. Hierzu gehört eine Grundrisszeichnung des Kapitols (auf f. 82 des Turiner Codex³), deren Vorlage in die Zeit von Papst Paul II. (1464-1471) datiert werden kann.¹⁰⁵⁸

In einer Art Vorwort zu Beginn des Anhangs der Antikenzeichnungen im Turiner Codex äußert Francesco seine programmatische Absicht, indem er mit Hinweis auf den de-

z.B. in einem Codex, der Pirro Ligorio zugeschrieben wurde (Cod. Bodleian MS. Canonici 138, f. 18^v-19; vgl. MINOPRIO, 1932, 18, Abb. 14).

¹⁰⁵⁶ Ähnliches gilt für die Zeichnungen des einzigen außerrömischen Ortes, der in beiden, sowohl dem Turiner Codex als auch dem „*Taccuino*“, enthalten ist: Spoleto. So sind auf der Innenansicht der Kirche S. Salvatore im Turiner Codex auf f. 93^r die Seitenapsiden dargestellt, die in der analogen Zeichnung des *Taccuino* fehlen. Dafür irrte der Kopist im Turiner Codex bezüglich der Innenansicht des Clitumnustempels von Spoleto (Uffizien, A 321^v) den er in das Blatt mit den Zeichnungen von S. Salvatore in Spoleto (f. 93^r) einfügte.

¹⁰⁵⁷ GÜNTHER, 1988, 34, Anm. 155.

¹⁰⁵⁸ Francescos mutmaßlicher Lehrer Vecchietta ist von 1463-1464 in Rom bezeugt (SCAGLIA, 1970, 17). Vielleicht sind diese frühen Zeichnungen einer Zusammenarbeit in dessen Werkstatt zu verdanken. Aus der gleichen Zeit stammt auch der sog. „*Codicetto*“ im Vatikan, wo sich Francesco mit Maschinenbau befaßte (vgl. GÜNTHER, 1988, 29; vgl. MUSSINI, in: FIORE/TAFURI, 1994, 379, Nr. XXI, datiert den Codex erst 1465-1476).

solaten Zustand der Bauruinen der *antica cicta di Roma* und ihre fortschreitende Zerstörung sein *aceso desiderio di volere quelle innovare* erklärte, weshalb er sich beträchtliche Mühe gemacht habe, verschiedene Bauten in und um Rom zu zeichnen und diese Zeichnungen zu sammeln, da von ihrer *degnità degli hornamenti* nunmehr wenig zu sehen sei.¹⁰⁵⁹ Offensichtlich war der Turiner Codex zur Darlegung von Francescos architekturtheoretischem Wissen und seiner Kenntnisse antiker Monumente bestimmt, die beste „Visitenkarte“ eines Baumeisters, der Ruhm an humanistischen Höfen erlangen wollte.

Daher zeigen sowohl die Skizzensammlung des Taccuino als auch der Anhang mit Zeichnungen antiker Bauten im Turiner Codex vorwiegend Bauwerke in Rom und Umgebung. Unter den Skizzen in den Uffizien sind neben Darstellungen römischer Gebäude auffällig viele Zeichnungen antiker Monumente aus der Gegend von Neapel enthalten,¹⁰⁶⁰ während im Turiner Codex keine Monumente aus diesem Raum wiedergegeben sind, dafür aber im Gegensatz zu ersterem die Antiken von Minturnae, Ferento und Gubbio. Die Aufnahme der norditalienischen antiken Monumente in den Anhang des Turiner Codex lässt vermuten, dass dieser vermutlich als Reverenz an Federico da Montefeltre gedacht war. Neueren Forschungen zufolge scheint der Codex kurz vor dessen Tod im Jahre 1482 fast vollendet gewesen zu sein; womöglich unterblieb aufgrund dieses Todesfalles dann die Widmung, die im Text zwar angelegt ist, aber nicht ausgefüllt wurde.¹⁰⁶¹ Francesco korrigierte den bis dahin verfassten Text und fügte nach und nach einige Kapitel hinzu, ebenso den Anhang mit den Zeichnungen der antiken Bauten, der im Jahre 1486, wie die Datierung der Zeichnung der Maxentiusbasilika nahelegt, noch in Arbeit war. Die Zeichnungen im Taccuino hingegen weisen darauf hin, dass Francesco mit Arbeiten für seinen anderen wichtigen fürstlichen Mäzen, Alfonso von Kalabrien, beschäftigt war. Dieser scheint ebenfalls die theoretischen Interessen Francescos gefördert zu haben, mit dem Ergebnis einer zweiten, verbesserten Fassung des Architekturtraktats. Das Fragment eines Vorentwurfs für diese zweite Traktatfassung, das sog. „Spencer-Konzept“, ist Alfonso

¹⁰⁵⁹ MALTESE/DEGRASSI, 1967, 275. Vgl. auch: GÜNTHER, 1988, 35f.

¹⁰⁶⁰ Im Taccuino in den Uffizien sind Antiken aus Neapel, Baiae, Monte Cassino, Capua, Narni und Terni enthalten; einzige Ausnahme aus dem Norden Italiens: Spoleto.

¹⁰⁶¹ MUSSINI, in: FIORE/TAFURI, 1994, 384. Die Tatsache, dass einige Teile der ersten Fassung von Francescos Architekturtraktat am Hofe von Urbino verfaßt wurden, wird durch verschiedene Hinweise bestätigt. So ist im Codex Zichy in Budapest, der unter anderem eine vor das Jahr 1535 zu datierende Kopie mehrerer Passagen der ersten Traktatversion Francescos enthält, die Notiz *Quando andate a urbino djmandate di Franco di giorgio da signa architecore odi sua butegha* vorzufinden, was darauf hinweist, dass das Original der Budapester Kopie zur Zeit von Francescos Aufenthalt in Urbino (von 1477 bis spätestens 1489) gefertigt wurde (vgl. MUSSINI, in: FIORE/TAFURI, 1994, 390-392, Nr. XXI.8., der die Datierung des Originals für den Budapester Codex auf die Jahre 1477-um 1480 eingrenzt).

gewidmet und in einer Kopie des 16. Jahrhunderts erhalten.¹⁰⁶² Dieses Konzept lässt die Verwendung einer besseren Vitruvübersetzung erkennen, die einer autographen Abschrift Francescos einer solchen - in einem Codex in Florenz, Bibl. Nazionale, Magl. III.141 neben einer Kopie der zweiten Traktatversion Francescos enthalten- sehr nahekommt.¹⁰⁶³ In der Forschung wird allgemein angenommen, dass diese zweite, verbesserte Version seines Traktats von Francesco in Angriff genommen wurde, nachdem er Albertis Architekturtraktat *DE RE AEDIFICATORIA* kennenlernte, von dem in Urbino 1483 eine handschriftliche Kopie nachweisbar ist. Ferner erschien im Jahr 1485 die *Editio princeps* einer gedruckten Version.¹⁰⁶⁴ Die Einflüsse von Albertis Schrift sind in der zweiten Traktatversion Francescos unzweifelhaft festzustellen, während sie in der ersten völlig fehlen. Sicher hängen Francescos erneute Vitruvstudien auch mit der Edition von *DE ARCHITECTURA* durch Sulpicio Verolano 1486 in Rom zusammen.¹⁰⁶⁵ Darüberhinaus ist zu beobachten, dass Francesco in seiner zweiten Traktatversion die antiken Monumente, die er im *Taccuino dei viaggi* skizziert hat, als Beispiele für seine Architekturtheorie heranzog.¹⁰⁶⁶ Im *Taccuino* in den Uffizien sind folglich Zeichnungen enthalten, die Francesco in den Jahren nach seinem Urbinoaufenthalt, wo er von 1477 bis 1488/1489 weilte, erst verwendet hat.¹⁰⁶⁷ Dies kann allerdings nicht als Beweis für die Datierung dieser Zeichnungen gewertet werden, da ein Neapelaufenthalt Francescos vor dem im Jahr 1491 dokumentierten nicht völlig auszuschließen ist.¹⁰⁶⁸ Vermutlich hatte Francesco eine größere Skizzensammlung angelegt, als heute erhalten ist. Die Zeichnungen der Kirche S. Salvatore und des Clitumnustemples in Spoleto im *Taccuino* könnten für die fast iden-

¹⁰⁶² MUSSINI, in: FIORE/TAFURI, 1994, 394-395, Nr. XXI.12. MUSSINI legt überzeugend dar, dass es sich bei dem „Spencerkonzept“ um eines der Manuskripte handelt, die für Francesco di Giorgio in Neapel illustriert wurden, und mit dem in den napolitanischen Archiven im Jahr 1492 *libro de architectura* genannten und bezahlten Werk zu identifizieren ist. Francesco hätte eine dem „Spencerkonzept“ entsprechende Reinschrift bei seinem dokumentierten Neapelaufenthalt im Jahre 1491 Alfonso überreicht. Das „Spencerkonzept“ sei eine erste Überarbeitung des Architekturtraktats Francescos, eine Vorstufe zur zweiten, verbesserten Traktatversion. In der älteren Forschung war man bisher davon ausgegangen, dass es sich bei dem „Spencerkonzept“ um die bereits überarbeitete zweite Traktatversion handelt.

¹⁰⁶³ MUSSINI, in: FIORE/TAFURI, 1994, 386-388, Nr. XXI.6.

¹⁰⁶⁴ GÜNTHER, 1988, 29 und 35.

¹⁰⁶⁵ GÜNTHER, 1988, 35, Anm. 168.

¹⁰⁶⁶ BURNS, in: FIORE/TAFURI, 1994, 161-163. Da Giovanni Sulpicio sich von 1474-1480 am Hofe von Urbino aufhielt, bevor er nach Rom ging, könnte er schon zu diesem frühen Zeitpunkt Francescos Vitruvstudien beeinflusst haben.

¹⁰⁶⁷ ERICSSON, 1980, 26.

¹⁰⁶⁸ SCAGLIA hatte einen Neapelaufenthalt Francescos im Jahre 1484 vermutet, da ihre Datierung der verschiedenen Traktatversionen Francescos auf einem solchen beruht. MUSSINI, der die Traktate in anderer Reihenfolge datiert, lehnt diese These eines Neapelbesuchs durch Francesco vor dem Jahr 1491 ab (vgl. MUSSINI, in: FIORE/TAFURI, 1994, 394).

tisch angelegten Zeichnungen im Turiner Codex verwendet worden sein; die entsprechenden Skizzen sind im Taccuino auch mit Kreuzen versehen, was höchstwahrscheinlich andeuten soll, dass Kopien davon - vielleicht für den Turiner Codex - angefertigt worden waren.¹⁰⁶⁹ Die Skizzensammlung Francescos wird vermutlich über einen längeren Zeitraum gewachsen sein, wobei möglicherweise vorwiegend die späteren auf uns gekommen sind.

Man kann Francescos Skizzen auch nicht als Bauaufnahmen im eigentlichen Sinne bezeichnen. Er hat wohl wichtige Maße und Details der Bauten aufgenommen, aber schon in den flüchtigen Skizzen vor Ort die Bauten rekonstruierend so ergänzt, wie er glaubte, dass sie ursprünglich ausgesehen haben. Er beschränkte sich nicht auf die Wiedergabe des Erhaltenen; sein Ziel war, die ursprüngliche Idee des Bauwerks festzuhalten, zum einen, um im Falle der Zerstörung des Monuments eine Erinnerung an das ehemals Bestehende zu überliefern, wie er selbst im Vorwort zum Turiner Codex schrieb, zum anderen, um sie später als Anregung für seine eigenen Entwürfe zu verwenden.¹⁰⁷⁰ Diese Methode wurde schon von Alberti in *DE RE AEDIFICATORIA* empfohlen; Francesco selbst beschreibt sie in der Präambel zu seiner zweiten Traktatversion, vermutlich auf Anregung seiner theoretischen Auseinandersetzung mit der Schrift Albertis. Angewandt hatte er diese Methode selbst aber schon vorher. Wann Francesco genau begann, sich mit antiker Architektur zu beschäftigen und die Bauten selbst zu zeichnen, ist in der Forschung nicht ganz geklärt.¹⁰⁷¹

Bezüglich der generellen Antikenrezeption im Oeuvre Francesco di Giorgios konnte SEIDEL in den Gemälden und Skulpturen aus der Frühphase des Künstlers, zu dem Zeitpunkt, als dieser in Siena zusammen mit Neroccio de' Landi eine gemeinschaftliche Werkstatt betrieb (von 1469 bis 1475), florentinische Einflüsse, besonders durch Antonio Pollaiuolo, aber auch von Seiten Donatellos, Filippo Lippis und Ghibertis feststellen.¹⁰⁷² Francesco besaß folglich schon zu diesem Zeitpunkt ein ausgeprägtes Antikeninteresse und

¹⁰⁶⁹ BURNS, in: FIORE/TAFURI, 1994, 355-356, Nr. XX.7 und XX.8.

¹⁰⁷⁰ BURNS, in: FIORE/TAFURI, 1994, 174, führt das Beispiel einer Skizze der Villa Adriana in Tivoli im Taccuino (Uffizien, A 335r) an, die dann im Turiner Codex auf f. 89 in eine Reinzeichnung umgesetzt (MALTESE, I, Tf. 166) und in einem seiner Traktate, Florenz, Cod. Magl., vgl. (Maltese II, Tf. 201) als Basis für ein Palastprojekt mit Kuppelrundsaal und vier Nischen in den Ecken genutzt wurde.

¹⁰⁷¹ BURNS stellte einen starken Einfluß der gemalten Architekturen von Sienser Gemälden (Duccio, Lorenzetti) auf die frühen Kirchenbauten Francescos wie das Projekt des Domes von Urbino fest. Eine Rekonstruktion des Zustandes vor Vanvitellis Umbau in: FIORE/TAFURI, 1994, 206-207.

¹⁰⁷² So hat Francesco in der Frontispizminiatur zu *DE ANIMALIBUS*, das 1463 datiert ist, die Porta della Mandorla des Florentiner Doms rezipiert, ferner eine Szene eines Sarkophags, der sich im Palazzo Valle in Rom befand. Der Stil Francescos lässt vermuten, dass er diesen Sarkophag durch eine Zeichnung Pollaiuolos kannte, vgl. SEIDEL, 1994, 286; s. auch SEIDEL, 1993.

verfügte auch über Zeichnungen nach antiken Kunstwerken, die sich außerhalb des Sieneser Territoriums, zum Teil in Rom selbst, befanden. Bereits sein vermutlicher Lehrer Vecchietta ließ sich von den antikisierenden Elementen in Werken Donatellos inspirieren: Die Kapitelle in vorderster Ebene des Freskos „Allegoria delle origini dell’ospedale di Siena“ (Siena, Ospedale di S. Maria della Scala) von 1441 sind Nachahmungen von Donatellos/Michelozos Bronzekapitell der Außenkanzel des Domes von Prato, 1433.¹⁰⁷³ Vecchietta und Francesco di Giorgio hatten die Gelegenheit, während Donatellos Aufenthalt in Siena 1457-1459 dessen Musterschatz, in dem auch Zeichnungen antiker Bauwerke enthalten waren, kennenzulernen.

Mehrere Indizien sprechen dafür, dass Francesco bei seinen Antikenzeichnungen im Anhang des Turiner Codex auf ältere Zeichnungen aus dem Donatellokreis zurückgegriffen hat.¹⁰⁷⁴ Mit diesem Rückgriff ließen sich auch einige Abweichungen der Reinzeichnungen von den eigenhändigen Skizzen im Taccuino dei viaggi erklären. Zum Beispiel enthält die Zeichnung zweier Triumphbögen auf f. 94^v im Turiner Codex Indizien, die für ein Kenntnis der im Florentiner Kunstkreis kursierenden Antikenzeichnungen Donatellos und seiner Nachfolge schließen lassen: Die Schlusssteinvolute der Mittelarkade im dreitorigen Bogen im unteren Teil der Zeichnung ist mit einem Putto geschmückt, der in Bewegungsmotiv und Haltung an denjenigen an analoger Stelle im linken Bogen von Donatellos Forzorialtar erinnert (vgl. Abb. 149) ferner an die Putti des Eselswunderreliefs vom Padovaner Hochaltar (vgl. Abb. 158). Darüber hinaus sei darauf hingewiesen, dass Francescos Rekonstruktion der Maxentiusbasilika auf f. 76 des Turiner Codex mit seinen vor die Pfeilerarkaden geblendeten zwei Mittelsäulen und den seitlichen Pilastern möglicherweise im Forzorialtar schon vorgegriffen ist. (vgl. Abb. 149) Auch die Gesimse, die in Höhe der Bogenanfänger die Räume durchlaufen, sowie Blendpilaster an den Rückwänden sind vorhanden. In Einzelheiten sind die Architekturveduten jedoch verschieden. Ferner kommt die Anlage von Francescos Aufriss der Maxentiusbasilika im Turiner Codex der Hintergrundarchitektur der Entwurfszeichnung Ghirlandaios für das um 1479-1485 ausgeführte Fresko der Regelbestätigung in der Cappella Sassetti in S. Trinità in Florenz sehr nahe.¹⁰⁷⁵ (Abb.

¹⁰⁷³ SYNDIKUS, 1996, Abb. 136. Zu den antiken Vorbildern des Bronzekapitells in Prato s. auch Kap. VI.3.1. Kleine Abweichungen der Kapitelle Vecchiettas von dem in Prato könnten auch daher rühren, dass Vecchietta die Entwürfe zu dem Kapitell gesehen hat.

¹⁰⁷⁴ Die im Turiner Codex festgehaltenen Ruinen sind häufig in einem viel früheren Erhaltungszustand wiedergeben, als sie zum Zeitpunkt der Anfertigung der Zeichnungen gehabt haben können. Zum Beispiel gibt Francesco auf f. 82^f in einen recht phantasievollen Grundriss des Kapitols eine Portikus wieder mit der Beischrift, sie sei unter Papst Paul II. (1464-71) zerstört worden (GÜNTHER, 1988, 29).

¹⁰⁷⁵ vgl. BORSOOK/OFFERHAUS, 1981, Abb. 44-45. In Kap. VIII.3.3.1 wurden bereits die Ähnlichkeiten

253) Wahrscheinlich verarbeitete Francesco eine ähnliche, auf Donatello zurückgehende Vorlage wie Ghirlandaio, präzisierte diese aber durch selbstbeobachtete Details. Ebenfalls ist Francescos Entwurf für den Dom von Urbino, der um 1477 bis 1478 begonnen wurde, so eng an die Hintergrundsarchitektur von Donatellos Tondo mit Darstellung der Auferweckung der Drusiana in der Alten Sakristei von S. Lorenzo in Florenz angelehnt (Abb. 240), dass Francesco mindestens den Entwurf Donatellos, eher noch das Werk selbst gekannt haben muss.¹⁰⁷⁶

Darüberhinaus lassen sich Parallelen in Francescos Verwendung eines ähnlichen Musterschatzes architektonischer Schmuckglieder wie bei Giuliano da Sangallo feststellen. So sind die kompositen Kapitelle des Außenportals an der von Francesco di Giorgio entworfenen und in den 1480er Jahren errichteten Kirche S. Bernardino in Urbino,¹⁰⁷⁷ einem Kapitell in Giulianos Skizzenbuch im Vatikan (Cod. Barb. 4424, f. 10^v rechts oben) sehr ähnlich. Hierbei mischte Francesco das Element der in Form eines Menschenkopfes gestalteten Abakusblume von dem Kapitell, das auf Giulianos Blatt links neben dem genannten eingezeichnet ist, hinzu.¹⁰⁷⁸ (Abb. 262 und 263)

Es ist also sehr wahrscheinlich, dass Francesco für die Präsentationszeichnungen seiner „Visitenkarte“, dem für seinen fürstlichen Mäzen bestimmten theoretischen Traktat, dort, wo eigene Skizzen der Bauwerke nicht vorhanden oder zu summarisch waren, auf fremdes Material zurückgriff. Dies hatte vielleicht auch mit der großen Entfernung seines Aufenthaltsortes von Rom zu tun. Er selbst war wohl vermutlich in den frühen 1460er Jahren in Rom und Florenz gewesen.¹⁰⁷⁹ Die Übernahme von gestalterischen Elementen aus diesem Kunstkreis bereits in seiner frühen Wirkungszeit lassen keinen anderen Schluss zu. Daher können auch über die Datierung seiner Skizze der Maxentiusbasilika im Taccuino in den Uffizien nur vorsichtig Schlüsse gezogen werden. Es könnte sein, dass es sich bei dieser um eine neuerliche Revision des Bauwerks durch Francesco selbst bei einem anderen Romaufenthalt, möglicherweise bei einer Durchreise auf dem Weg nach Neapel, handelt. In diesem Falle wäre die Skizze später anzusetzen als die Reinzeichnung

des Freskoentwurfs mit Donatellos Hintergrundsverduten herausgearbeitet.

¹⁰⁷⁶ BURNS, in: FIORE/TAFURI, 1993, 157. Eine Rekonstruktion des Zustandes des Doms von Urbino vor Vanvitellis Umbau in: FIORE/TAFURI, 1994, 186-187 und 206-207.

¹⁰⁷⁷ BURNS, in: FIORE/TAFURI, 1993, 230-243.

¹⁰⁷⁸ vgl. HUELSEN, 1910, 18-19. Ferner wiederholt eine Zeichnung im Codex S,IV,6, in Siena, Biblioteca Comunale, die dem direkten Umkreis Francesco di Giorgios zugeschrieben wird, Giuliano da Sangallos Zeichnung des Architravs der Maxentiusbasilika aus dem Skizzenbuch in der Bibl. Vaticana, Cod. Barb. lat. 4424, f. 9^v (Abb. 182; vgl. HUELSEN, 1910, XXXI, Abb. C rechts unten).

¹⁰⁷⁹ In dieser Hinsicht ist die Forschung selten einmütig, vgl. vgl. CAVAZZINI/GALLI, in: BELLOSI, 1993, 512.

im Turiner Codex und hätte Francesco als Überprüfung bzw. Neuaufnahme für seine weiteren Antikenstudien im Hinblick auf seine zweite Traktatversion gedient. Sie hängt möglicherweise mit den Zeichnungen Francescos zusammen, die im Archiv in Neapel erwähnt sind. Der Humanist Fra Giocondo, der sich seit 1489 am Hof von Neapel befand, erhielt am 30. Juni 1492 mehr als 4 Dukaten ausbezahlt, um *Mastro Antonello da Capua pintore* für 126 Zeichnungen zu entlohnen, die er für *dui libri de Mastro Francesco de Siena in cayrta de papiro scripti ad mano, uno d'architectura et altro dartigliaria ... a guerre* angefertigt hatte.¹⁰⁸⁰

Möglicherweise ist die Skizze der Maxentiusbasilika auch bei den Vorarbeiten für die Neapolitaner Handschrift entstanden, mit deren Koordination der Frate anscheinend betraut war. Der Kontakt mit Fra Giocondo, der im Jahre 1511 selbst eine illustrierte Vitruvedition herausbrachte, muss Francescos Antikenstudien wesentlich beeinflusst haben.¹⁰⁸¹ Diesem folgte dann Francescos zweite Version seines Architekturtraktats, die in zwei Kopien auf uns gekommen ist und dessen endgültige Ausarbeitung er nach seiner definitiven Rückkehr nach Siena, wohin er als Stadtarchitekt berufen worden war, vornahm.¹⁰⁸² Neben vielen anderen Angleichungen und Zitaten nach Alberti kultivierte Francesco nun auch dessen Ansatz vom eingehenden Studium der antiken Architektur in besonderer Weise und zog dazu vor allem die von ihm neu und detailliert aufgenommenen Bauten seiner Reise nach Neapel heran.¹⁰⁸³ Im Vorwort betonte er, nur auf diese Art sei es ihm gelungen, Vitruv zu verstehen, nachdem die Philologen die Waffen strecken mussten. Dennoch ist hier wie auch in seinen Rekonstruktionen spürbar, dass er dezidierte Vorstellungen von idealer Architektur einbrachte, die er trotz erkanntem Divergieren von Vitruvs Regeln oder offensichtlichen Abweichungen von den von ihm vermessenen antiken Bauten in seinem Sinne zu verdrehen sucht.¹⁰⁸⁴ Im Hinblick auf die

¹⁰⁸⁰ zit. bei GÜNTHER, 1988, 35, Anm. 170.

¹⁰⁸¹ vgl. BURNS, 1994, 162-164. Aus den Kontakten am Hof in Neapel, wo ebenfalls der bekannte Humanist Giovanni Pontano weilte, ging möglicherweise der Entwurf für die antikisierende Cappella Pontano in Neapel hervor, der Francesco di Giorgio zugeschrieben wird.

¹⁰⁸² vgl. MUSSINI, in: FIORE/TAFURI, 1994, 385- 388, Nr. XX.5. und XX.6. Es handelt sich um den Codex in Siena, Bibl. Comunale, S.IV.4, dessen Kopie MUSSINI um 1496-1497 annimmt, und eine spätere Fassung, den Codex in Florenz, Bibl. Nazionale Magliabecchiano II.1.141, der nach demselben Autor um 1497-1500 kopiert und dem die autographe Vitruvübersetzung Francescos Vitruvübersetzung eingebunden wurde. Im Vorwort des Alfonso von Kalabrien gewidmeten „Spencer-Konzept“ spricht Francesco noch von einer Aufteilung des Traktats in zwei getrennte Bücher, wie dies auch aus dem Dokument von 1492 im Archiv von Neapel hervorgeht. In den beiden genannten Handschriften in Florenz und Siena änderte er die Konzeption in eine von Alberti übernommene Aufteilung in mehrere Bücher um.

¹⁰⁸³ vgl. GÜNTHER, 1988, 36.

¹⁰⁸⁴ Im Abschnitt über Gebälke gibt Francesco zu, dass sein Ansatz von der Übereinstimmung mit menschlichen Proportionen nicht allen Gebälken antiker Bauten entspricht, aber doch einigen (BETTS, 1977,

Vitruvinterpretation sind keine wesentlichen Fortschritte gegenüber dem humanistisch-philologisch geschulten, mit Kunsttheorie vertrauten Alberti zu verzeichnen, jedoch ist eine den Anlagen Francescos entsprechende Gewichtung gesetzt, die sich um die Umsetzung der gewonnenen Erkenntnisse in Illustrationen zur besseren Erläuterung bemüht. Alberti hatte dies noch abgelehnt, um dem Architekten größere Freiheit zu lassen.¹⁰⁸⁵ Im Gegensatz zu Alberti, der seinen Maßzeichnungen antiker Monumente nur den Status des persönlichen Arbeitsmaterials zuerkannte, besaßen sie für Francesco auch dokumentarischen Wert. Hiermit sind wichtige Ansätze zu einer wissenschaftlichen „Archäologie“ geschaffen, die in der Folgezeit weiterentwickelt wurden.¹⁰⁸⁶

VIII.4.2 Die Maxentiusbasilika und Francesco di Giorgios Theorie der antiken Tempel

Hatte die von Francesco di Giorgio als Templum Pacis bezeichnete Maxentiusbasilika Einfluss auf seine Theorie antiker Tempel, wie dies bei Alberti der Fall war?

In der ersten Traktatversion Francescos lässt sich generell noch kaum ein großer Einfluss seiner Bauaufnahmen antiker Monumente erkennen. Seine Paraphrase von Vitruvs Buch II, II über die antiken Tempelformen und –arten ist recht konfus und steckt voller Missverständnisse. Dementsprechend besitzen die zugefügten Zeichnungen nur eine sehr entfernte Ähnlichkeit mit Vitruvs Beschreibung der Tempelformen.¹⁰⁸⁷ Mit Ausnahme des runden und des polygonalen Tempels besitzen sie ein oblonges Langhaus mit runden Füllnischen, eine halbrunde Apsis, u.U. ein Querhaus und auch Seitenschiffe. Sichtlich wandte Francesco Vitruvs Regel, die Formen und Proportionen von Bauten allgemein sollten einem schönen Menschen nachgebildet sein, auch auf die Tempel an.¹⁰⁸⁸ Der anschließende Abschnitt über die „modernen Tempel“, d.h. die Sakralbauten seiner Epoche, offenbart, dass Francesco den Begriff „Basilika“ unter den Bautyp „Tempel“ subsumierte und die basilikale Form, wie er sie von den kirchlichen Bauten der Frührenaissance her kannte, auch seine Interpretation des antiken Tempels mitbestimmte.¹⁰⁸⁹ Wie in

11f.).

¹⁰⁸⁵ GÜNTHER, 1988, 36f.

¹⁰⁸⁶ GÜNTHER, 1988, 36; BURNS, 1994, 176, bezeichnet Francesco gar als den Urvater der illustrierten Traktatliteratur des Cinquecento, als Vorläufer von Serlio und Palladio.

¹⁰⁸⁷ Abgebildet bei MALTESE, I, 1967, Tf. 17.

¹⁰⁸⁸ Dies demonstriert die beigefügte menschliche Proportionsfigur, auf der die Architekturglieder abgetragen werden.

¹⁰⁸⁹ MALTESE/DEGRASSI, 1967, 45-53 und Tf. 20-22. Alberti trennt beide Bautypen ganz genau nach ihren Formen, wie Vitruv sie beschreibt. Er räumt in Buch VII,1 jedoch ein, dass man auch Basiliken für den Gottesdienst verwenden kann.

seinen Zeichnungen antiker Bauten wird auch hier deutlich, dass seine eigenen Vorstellungen von idealer Architektur an die Antike herangetragen werden und somit in seine Interpretation Vitruvs einfließen. Die Maxentiusbasilika lässt sich in keiner der von ihm beschriebenen und als Illustration wiedergegebenen Tempelformen erkennen.

Im Spencer-Konzept bezog Francesco auch Vitruvs Abschnitt über die Basiliken (Buch VI,I) mit ein, der im ersten Traktat nicht mitberücksichtigt worden war. Wieder bestätigt sich, dass Francesco die Identität von Basilika und Tempel voraussetzt: *Item le colonne delle basiliche id est templi*.¹⁰⁹⁰ Die vitruvianischen *chalcidica* versteht er als *stanze come camere*, die an den äußeren Enden von *Kopf und vom Fuß* entlang des Grundrisses angelagert werden sollen, damit dieser nicht zu lang erscheine. Vermutlich meint er mit diesen zu den Seiten des Mittelschiffes angefügten Räumen Seitenkapellen, wie dies auch dem Bau der Maxentiusbasilika entspricht. Ebenso werden Tribunale in Halbkreisform vorgeschlagen und die Möglichkeit von Pfeilern, wie sie auch die Maxentiusbasilika aufweist, anstelle von Säulen erwähnt.

Anders als bei Alberti ist bei Francescos Beschreibung der antiken Tempel nach Vitruv keine Einbeziehung der *Templum Pacis* genannten Maxentiusbasilika festzustellen. Erst bei Bearbeitung des Kapitels der Basilika, dem Bautyp, dem die Maxentiusbasilika eigentlich angehört, wird ein Bild eines Bautyps entworfen, dem sich das *Templum Pacis* zuordnen lässt.

In der zweiten Traktatversion hat sich Francescos Meinung hinsichtlich des Tempels nochmals gewandelt. Statt fünf (wie Vitruv entspräche) legt er nun, wahrscheinlich in Anlehnung an Alberti, drei Tempelarten zugrunde, eine von rundem Grundriss, eine von eckigem (*angulare overo ditto a faccie*) und eine Kombination von beidem.¹⁰⁹¹

Neben runden Säulen sind - ähnlich wie im Spencer-Konzept - auch Pfeiler bzw. Pilaster vorgesehen, die hier jedoch eingehender beschrieben sind: Im Gegensatz zum Spencer-Konzept wird hier zur Regel erhoben, dass die jeweilige der drei Säulenordnungen (dorisch, ionisch, korinthisch) innerhalb des Tempels auch von Pfeilern (*columna angulare*) begleitet sein soll, die in die Ecken der Tempelwände einzufügen seien.¹⁰⁹² Möglicherweise wurde diese Änderung durch die Lektüre von Albertis Traktat Buch VI,8

¹⁰⁹⁰ SCAGLIA, 1976, 155.

¹⁰⁹¹ MALTESE/DEGRASSI, 1967, 372. Alberti hatte die drei Tempelformeln als *rotunda, quadrangula, angulorum plurium* bezeichnet (s. ORLANDI/PORTOGHESI, 1966, 549).

¹⁰⁹² *Ciascuna delle ditte tre spezie* (gemeint sind die Säulenordnungen) *abbi per compagna la columna angulare, le quali si debbano locare in li cantoni intorno le facce de' templi,* vgl. MALTESE/DEGRASSI, 1967, 376-377.

angeregt.¹⁰⁹³ Dies stellt einen bedeutenden Unterschied zum vorhergehenden Spencer-Konzept dar, wo Pfeiler innerhalb der Beschreibung der *basilicae id est templi* als zweite Möglichkeit anstelle der Säulen genannt werden. Diese Regel findet sich auch in der Reinzeichnung der Maxentiusbasilika im Turiner Codex wieder, wo in den Ecken des Mittelsaals Pilaster wiedergegeben werden. Francesco di Giorgios Theorie vom antiken Tempel oblonger Form, zu deren Gattung er auch den Bautyp der Basilika zählt, ist derart über die Vorschriften Vitruvs hinaus - mit und ohne Schiffeinteilung, mit und ohne Kapellen, mit und ohne Querhaus -, erweitert, dass ohne Schwierigkeiten auch die Maxentiusbasilika hineinpasst. Obwohl eine Beeinflussung durch Albertis DE RE AEDIFICATORIA festzustellen ist, hat Francesco dessen Theorie vom *Templum Etruscum* nicht rezipiert. Seinem Verständnis der Traktate Albertis und Vitruvs waren aufgrund mangelnder humanistischer Bildung Grenzen gesetzt.

VIII.4.3 Die Darstellung der Legende des Einsturzes vom Templum Pacis bei Francesco di Giorgio

Francesco di Giorgio fertigte mehrere Bilder mit Darstellungen der Geburt und Anbetung Christi an, die entsprechend der Legende im Hintergrund den Einsturz des Friedenstempels zeigen. Ihre Entwicklung und Bezug zu seinen Architekturzeichnungen soll nun skizziert werden.

Eines der frühesten, im Metropolitan Museum in New York aufbewahrten Tafelbilder dieses Themas, die Francesco di Giorgio und seiner Werkstatt zugeschrieben werden, ist in die späten 1460er Jahre anzusetzen.¹⁰⁹⁴ Die Darstellung der Ruine ist auf einen Eckpfeiler mit den Ansätzen zweier stark zerstört wiedergegebener Bogen beschränkt. Die antikisierenden Pfeilerkapitelle und die auffällig ins Bild gesetzte Ziegelsichtigkeit des Bauwerks deuten auf eine antike Ruine hin, ähneln aber in der Verwendung einer portikusartigen Form den Abbrüchen des Friedenstempels, wie wir sie aus der Florentiner Malerei bereits kennen. Was sie von diesen unterscheidet ist die Ausgestaltung im Detail, die entfernt an eine Raumecke im Inneren von Albertis Kirche S. Sebastiano in Mantua erinnert, welche offenbar vollkommen Francescos Vorstellung eines antiken Bauwerks entsprach.

Auch das einzige signierte Tafelbild Francescos, ein Altarbild, das er in den Jahren 1475-1476 für den Chor der Kirche San Benedetto des nicht mehr existierenden Klosters vom Monteoliveto bei Siena anfertigte, zeigt die Geburt und Anbetung Christi mit

¹⁰⁹³ vgl. ORLANDI/PORTOGHESI, 1966, 520-521.

den Hll. Benedikt und Thomas von Aquin.¹⁰⁹⁵ (Abb. 264) Die ikonographische Abhängigkeit vom Fresko der Geburt Christi Alessio Baldovinettis im Hof der SS. Annunziata in Florenz von 1460/62 ist auffällig, vor allem bezüglich der Komposition der Figuren und Landschaftselemente (Abb. 265). Während in Baldovinettis Bild eine aus Quaderwerk bestehende Ruine dargestellt ist, wird sie bei Francesco als runder Pseudoperipteros mit einer Cella aus Ziegelsteinen gestaltet. Risse im Mauerwerk des ruinösen Bauwerks und herabstürzende Steine weisen auf den eben erst erfolgten Einsturz des Tempels hin. Eine aus den Mauerrissen emporwachsende Efeupflanze ist hierbei auffällig ins Bild gesetzt. Auf die Interpretation des Efeus als Symbol von Ewigkeit, ewigem Leben und des Emporsteigens zur Göttlichkeit wurde oben schon hingewiesen (s. Kap. VI.3.4 und Anm. 749). Das Auftauchen dieser Pflanze in Bildern der Geburt Christi ist kein Einzelfall.¹⁰⁹⁶ Sie weisen auf die Parallele des Efeus mit Christus hin, wobei der niedrige Stamm der Pflanze, die sich in die Höhe ranken kann und quasi unzerstörbar ist, mit Christi niedriger Geburt in Menschengestalt, dessen Göttlichkeit jedoch ewig andauert, verglichen wird. Die Betonung der Bildaussage liegt somit auf der Interpretation des Ewigen Lebens, das durch Christus möglich wird und damit zum Eingang in den Ewigen Frieden: *Nam sicut nasci voluit, ut nobis pacem aeternitatis tribuerit, sic voluit, ut nihilominus ortum suum pax temporis illustraret.*¹⁰⁹⁷

Wie in zahlreichen gleichzeitigen Darstellungen der Geburt und Anbetung Christi ist auch hier der einstürzende Friedenstempel nicht seinem antiken Vorbild nachgebildet. Der überkuppelte Rundbau erhebt sich über einem Podium, Pfeilerarkaden mit abschließendem Gebälk bilden die äußere Blendordnung und die Kuppel trägt eine mit Konsolen geschmückte Laterne. Die Wiedergabe des unteren Geschosses zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit einer Zeichnung Francescos von S. Stefano Rotondo im Turiner Codex,¹⁰⁹⁸ während die konsolengeschmückte Laterne mit dem Rundtempel einer Zeichnung der Slg. Santarelli, f. 165^r, die dem Umkreis Francescos entstammt,

¹⁰⁹⁴ WELLER, 1943, 49-64 und Abb. 10 und 11.

¹⁰⁹⁵ BELLOSI (Hg.), 1993, 314-316, Nr. 61.

¹⁰⁹⁶ Man vgl. ein Gemälde Pietros di Domenico da Siena in der Sieneser Pinakothek s. LEVI D'ANCONA, 1977, 191, Abb. 72. Die Darstellung des Efeu fressenden Tieres scheint hierbei direkt auf Plinius Bezug zu nehmen, der Efeu als Futter für Ochsen empfiehlt (ebda, 193). Auch auf Alessio Baldovinettis Geburtsbild im Atrium der SS. Annunziata in Florenz wurde die Ruine des Templum auffällig mit Efeu überwuchert dargestellt.

¹⁰⁹⁷ Thomas Cisterciensis, IN CANTICA CANTICORUM COMMENTARII (PL 206, 205; vgl. LEVI D'ANCONA, 1977, 192).

¹⁰⁹⁸ MALTESE, 1967, Tf. 155.

vergleichbar ist.¹⁰⁹⁹ Francesco war offensichtlich bemüht, einen antiken Tempel, wie er ihn aus seinen frühen Studien antiker Architektur her kannte, überzeugend darzustellen. Die Rundform des Tempels war möglicherweise dadurch motiviert, dass sich Francesco di Giorgio nach dem Vorbild von Maso Finiguerras Zeichnung mit der Beschriftung *Templum in pacem*, wo das Bauwerk in Form eines Rundtempels gestaltet ist, gerichtet hatte.¹¹⁰⁰ (Abb. 266)

Dasselbe Phänomen der von der Maxentiusbasilika abweichenden Form des Friedenstempels lässt sich auch im Fresko mit der Darstellung der Anbetung Christi durch die Hirten in der Cappella Bichi in S. Agostino in Siena feststellen. Es wird Francesco di Giorgio zugeschrieben und kann in die Zeitspanne um 1490/1493 datiert werden.¹¹⁰¹ (Abb. 267) Diesmal besteht die Ruine aus Pfeilerarkaden mit vorgeblendeten korinthischen Säulen auf hohen Postamenten, verkröpftem Gebälk und Resten einer Attika, die über den Säulen verkröpfte Pilaster aufweist. Obwohl die Architektur große Ähnlichkeiten mit römischen Triumphbögen, durch Einfügung eines Reliefmedaillons in den Bogenzwickel insbesondere mit dem Konstantinsbogen, besitzt, bleibt ihre Funktion undefinierbar. Sie erinnert stark an die Ruine des Friedenstempels in Ghirlandaios Fresko der Anbetung Christi in der Cappella Tornabuoni in S. Maria Novella (Abb. 268) und auch an die Hintergrundsarchitektur in Pinturicchios Fresko der Heimsuchung im Appartamento Borgia in den Vatikanischen Palästen.¹¹⁰²

Da die mit *Templum Pacis* bezeichneten Zeichnungen der Maxentiusbasilika Francescos im Turiner Codex und im Taccuino di viaggi mit größter Wahrscheinlichkeit vor dieser Zeit entstanden waren, kann die Abweichung von der Form der Maxentiusbasilika nicht damit erklärt werden, dass Francesco nicht wusste, welches Bauwerk mit dem Friedenstempel zu identifizieren sei. In diesem Altarbild rezipiert er stärker fremde Vorbilder beliebter zeitgenössischer Kollegen und greift in geringerem Maße auf seine zeichnerischen Architekturstudien zurück als im o.g. Geburtsbild von 1475/76.

Als mögliche Anspielung auf das Bauwerk der Maxentiusbasilika könnte die Säule interpretiert werden, die nach Ausweis verschiedener Schriftquellen (Giovanni Rucellai, s. Dok. 44; Filarete, s. Dok. 49 u.a.) als einzige in den Ruinen erhalten war. Im

¹⁰⁹⁹ vgl. GÜNTHER, 1988, 32, Abb. 19.

¹¹⁰⁰ vgl. OST, 1971, 275, Abb. 50; BELLOSI, in: BELLOSI (Hg.), 1993, 67 weist auf weitere Werke hin, wo Francesco Bildkompositionen Masos aufgriff, z.B. die Tafel der Marienkrönung in Siena, Pinakothek, von 1472/1474.

¹¹⁰¹ SEIDEL, 1979, 20-29; BELLOSI, in: BELLOSI (Hg.), 1993, 444f.

¹¹⁰² CARLI, 1960, 43ff. und Abb. 75 und 83. Auch in Pinturicchios Spätwerk ist ein starker Einfluß von Ghirlandaio festzustellen.

Vorbild, der genannten Hintergrundsvedute Ghirlandaios, sind deren zwei dargestellt, so dass sich der Florentiner nicht auf diese Tradition berief.

Die Frage nach einer besonderen Bedeutung dieser Säule im Bild Francescos stellt sich, wenn man als Parallellfall die Geburtsszene in Rogier van der Weydens nach 1452 zu datierenden Bladelin-Altar betrachtet, wo ebenfalls eine einzige, in eine Ruine romanischen Stils eingepasste Säule auffällig präsentiert ist.¹¹⁰³ Dieser Altar enthält auf den Seitenflügeln die Darstellung der Legende von Augustus und der Sibylle sowie der Erscheinung des Sterns bei den Heiligen Drei Königen. Dies lässt auf die Kenntnis der *Legenda Aurea* schließen, wo zwar die Legende vom Einsturz des Friedentempels geschildert ist, aber nicht auf die einzig erhaltene Säule des Bauwerks eingegangen wird. Rogier weilte 1449/1450 als Pilger zum Jubeljahr in Rom, wo er sicher auch die Maxentiusbasilika gesehen hatte. Die noch stehende Säule wird ja auch als auffälliges Merkmal in der Pilgerliteratur erwähnt.¹¹⁰⁴ Somit wäre diese Deutung auch für Francescos Hintergrundsarchitektur nicht auszuschließen.

Eine sehr humanistisch-philologisch durchdrungene Variation der Legende vom Einsturz des *Templum Pacis* findet sich in einem Tafelbild Francesco di Giorgios in S. Domenico in Siena. (Abb. 269) Das Bild kann nach neueren Dokumentenfunden in die Zeit um 1500 datiert werden.¹¹⁰⁵ Die Szene der Anbetung des Kindes durch die Hirten findet vor der Kulisse eines monumentalen antiken Triumphbogens statt, von dem ein großes Stück des Gebälks bis in den Torbogen hinein herausgebrochen ist. In die Bogenöffnung ist ein Strohdach gespannt, unter dem Ochs und Esel hausen. Die Architektur ist in Grundzügen am Aufbau des Konstantinsbogens orientiert (Abb. 154).¹¹⁰⁶ Die Kapitelle der

¹¹⁰³ PANOFISKY, 1953, Tf. 197.

¹¹⁰⁴ Die Gegenüberstellung einer romanischen Ruine als Symbol für einen heidnischen oder jüdischen Tempel mit einer gotischen Architektur als Bild für die christliche Kirche ist ein Topos der frühniederländischen Kunst, den schon der Meister von Flémalle in seinen Bildern vor Augen geführt hat, vgl. PANOFISKY, 1953, 134-137 und Abb. 86. Es existiert noch eine weitere populäre Überlieferung in den *MEDITATIONES VITAE CHRISTI*, einer Erbauungsschrift des 14. Jahrhunderts, die Johannes de Caulibus zugeschrieben wird. Dort wird berichtet, dass Maria sich während der Geburt Christi an eine Säule gelehnt habe (vgl. RAGUSA, 1961, 32-33). Allerdings werden in diesem Text nicht die anderen Wunder beschrieben, die in der *LEGENDA AUREA* angeführt sind und die in den genannten Geburtsbildern auftauchen, so dass wir von einer Verbildlichung der *Meditationes* in letzteren absehen können.

¹¹⁰⁵ Bei dem Bild handelt es sich um die Mitteltafel des Altars aus der Tancredikapelle, der sich heute im Langhaus auf der rechten Seite bei der Treppe zur Unterkirche befindet, vgl. SEIDEL in: RIEDL/SEIDEL, Bd.2, 1992, 593-598. Nach SEIDEL gehörte das Geburtsbild Francesco di Giorgios nicht ursprünglich zu diesem Altar, sondern wurde später hinzugefügt. Die Dokumente zum Altar und zur Datierung des Gemäldes ebda und bei BELLOSI, 1993, 478-481.

¹¹⁰⁶ SEIDEL, 1989, 113, postuliert als antikes Architekturvorbild das Nervaforum, das Francesco im Turiner Codex zeichnete. Dort sind aber weder die Medaillons noch der Konsolenschlussstein wie beim Konstantinsbogen vorhanden, der m.E. als Vorbild diente.

vorgeblendeten Säulen und ihrer Pilasterrücklagen sind Nachschöpfungen antiker Kapitelle, die auch im Skizzenbuch Giuliano da Sangallos und im Codex Escorialensis kopiert wurden.¹¹⁰⁷ (Abb. 263 und 279) Francesco hat den Konstantinsbogen auf f. 94^v des Turiner Codex anskizziert.¹¹⁰⁸ Die Komposition des Bildes zeigt Parallelen zu Botticellis Fresko der Bestrafung der Rotte Korah in der Cappella Sistina im Vatikan (1481/82), wo zentral im Hintergrund eine präzise studierte Vedute des Konstantinsbogens erscheint.¹¹⁰⁹ Im Vergleich mit dieser ist Francescos Triumphbogen stark abgewandelt und ruft nur ungefähr die Erinnerung an den Konstantinsbogen hervor. So hat Francesco anstelle eines dreitorigen Triumphbogens, wie ihn der Konstantinsbogen verkörpert, einen eintorigen wiedergegeben. Auch Ghirlandaios Triumphbogenvedute im Hintergrund des Freskos mit der Darstellung des Bethlehemischen Kindermords in der Cappella Tornabuoni war ebenfalls als freiere Version des Konstantinsbogens gestaltet worden. (Abb. 271)

Wahrscheinlich ist in Francescos Triumphbogenarchitektur die oben geschilderte, auf das Papsttum bezogene politische Komponente im Gegensatz zu Botticellis Vedute nicht intendiert. Die seitlich angebrachten Relieftondi des Triumphbogens in Francescos Altarbild sind ebenfalls vom Konstantinsbogen inspiriert, zeigen aber anstelle der dortigen Opferszenen zwei andere Geschehnisse der römischen Geschichte: Muzius Scaevola und Quinto Curzio, beide als Anspielung auf die Passion und den Opfertod Christi zu deuten.

Sehr überzeugend ist Seidels These von der „Dekomposition“ der Triumphbogenarchitektur, die auf der Beobachtung beruht, dass die am Boden liegenden Bauteile sehr genau den Fehlstellen der Ruine entsprechen. Sie zeugen von Francescos Versuch, die antike Architektur möglichst authentisch und genau zu rekonstruieren, wie er selbst im Vorwort des Anhangs mit den Antikenzeichnungen im Turiner Codex erwähnt.¹¹¹⁰ Durch die Dekomposition ist die Gleichzeitigkeit beider Ereignisse, des Tempelsturzes in der Geburtsstunde Christi, visualisiert, da die Ruine nicht wie in anderen Bildern mit den Anzeichen längst vergangener Zerstörung von Vegetation überwuchert dargestellt ist. Durch den Triumphbogen wird der Sieg Christi über den Tod symbolisiert; nach Art kaiserlicher Triumphalikonographie ist der Kopf des Kindes auf ein Gebälkstück des antiken Bogens gebettet. Die Architekturkulisse visualisiert somit die Geburt des Wahren Friedensbringers, der über den Tod und die Sünde triumphieren und nicht nur zum

¹¹⁰⁷ Cod. Vat. Barb. Lat. 4424, f. 10^v (Kapitelle rechts oben, vgl. HÜLSEN, 1910, 19) und Cod. Escorialensis f. 24 (vgl. EGGER, 1905-1906, Tf. 24).

¹¹⁰⁸ MALTESE/DEGRASSI, 1967, Tf. 176.

¹¹⁰⁹ Vgl. LIGHTBOWN, 1989, 108, Abb. 47.

¹¹¹⁰ SEIDEL, 1989, 111; eine deutsche Übersetzung dieses Vorworts bei GÜNTHER, 1988, 37, Anm. 183.

irdischen, sondern zum Ewigen Frieden führen wird.

Francescos Darstellungen der Friedenstempellegende sind wesentlich von der Bildtradition bestimmt, die den Schwerpunkt auf die antikische Ausgestaltung der Tempelruine legte. Es war offenbar nicht nötig, dazu eine präzise Vedute des existierenden, römischen Templum Pacis ins Bild zu bringen, da dem Betrachter die Bedeutung der Ruine im Hintergrund klar war. Den Künstlern schien es wichtiger zu sein, die Darstellungen der Legende mit gelehrten Anspielungen auszustatten und aus einem Fundus an Allusionen aus der antiken Literatur oder Bildsymbolik zu schöpfen. Die äußere Gestalt der Friedentempelruine stellte keinen Wert an sich dar, sondern sollte auf eine höhere, abstrakte Deutung verweisen. In diesem Sinne ist die Gestaltung und die Denkweise im Quattrocento auch unter den Künstlern, die nach einer humanistischen Bildung strebten und sich als Antikenkenner zu profilieren suchten noch ganz „mittelalterlich“. Es sollte noch bis fast ins Cinquecento dauern, bis dem realen, physischen Wert des „Friedenstempels“, d.h. dem Bauwerk der Maxentiusbasilika, die Bedeutung zugemessen wurde, dass es auch wirklich dargestellt wird, wenn auf seine Symbolik verwiesen werden sollte.

VIII.5 Zeichnungen und theoretische Studien der Maxentiusbasilika im letzten Quattrocentoviertel

VIII.5.1 Giuliano da Sangallos Zeichnungen der Maxentiusbasilika

Giuliano da Sangallo (*1445/1452, †1516) wurde in Florenz bei seinem Vater, einem Zimmermann und Intarsiateur, sowie in der Werkstatt von dessen Kollegen Francione ausgebildet.¹¹¹¹ Mit letzterem arbeitete er in der Anfangsphase seiner Selbständigkeit nach Vasaris Angaben auch als Ingenieur bei Festungsbauten zusammen. Aus stilistischen Gründen wird Giuliano der Palazzo des Medicianhängers Bartolomeo Scala (ab 1473 im Bau) in Florenz zugeschrieben. Bekannt wurde er jedoch erst als „Hausarchitekt“ von Lorenzo de' Medici (Entwürfe für die Villa der Medici in Poggio a Caiano ab 1485; S. Maria delle Carceri in Prato; Sakristei von S. Spirito in Florenz). Nach dessen Tod arbeitete er hauptsächlich für Kardinal Giuliano della Rovere (Palazzo Rovere in Savona ab 1494) und wurde nach dessen Wahl zum Papst Julius II. 1503 in die Bauhütte von St. Peter aufgenommen. Da diese von Bramante dominiert wurde, nahm Giuliano 1507-1513 die Anstellung als Stadtarchitekt von Florenz an, kehrte unter Papst Leo X. nach Rom zurück und wurde 1514 zum Baumeister von St. Peter ernannt. Er zog sich aus gesundheitlichen Gründen jedoch bald zurück und starb 1516.

Giuliano fertigte selbst Zeichnungen antiker Bauten und Monumente an. Es lässt sich feststellen, dass Giuliano bei seinen Antikenstudien Anregungen von Ghirlandaio, mit dem er vermutlich in der Sassetikapelle in S. Trinità zusammengearbeitet hatte,¹¹¹² von Cronaca, mit dem eine Zusammenarbeit in der Sakristei von S. Spirito verbürgt ist, und in geringerem Maße von Francesco di Giorgio aufgenommen hat. GÜNTHER nimmt auch einen wesentlichen Einfluss der humanistischen Auftraggeber, die zum Teil selbst Bauten entwarfen, an, insbesondere von Seiten Lorenzo de' Medicis; ferner vermutet er eine Prägung durch Alberti, von dessen Traktat sich eine Kopie in Lorenzos Besitz befand.¹¹¹³

Von Giuliano sind zwei Codices mit Antikenzeichnungen vorhanden: Der große Codex Barb. 4424 in der Biblioteca Vaticana, den Giuliano mit einem Titelblatt versah, wo

¹¹¹¹ GÜNTHER, 1988, S. 104-106.

¹¹¹² UTZ, 1973, 209-216.

¹¹¹³ GÜNTHER, 1988, 106-109. Beispielsweise nahm Giuliano bei der Planung von S. Maria delle Carceri in Prato deutlich sichtbar das Vorbild von Albertis Kirche S. Sebastiano in Mantua auf.

er angibt, dass er selbst dieses Werk im Jahre 1465 begonnen habe.¹¹¹⁴ Es handelt sich bei dem Codex um einen Band mit sorgfältig angelegten Zeichnungen, die offenbar auch zur Präsentation gedacht waren und in einem Zeitraum von 1465 bis mindestens 1513/14 entstanden.¹¹¹⁵ Das zweite Buch, das sog. *Taccuino Senese*,¹¹¹⁶ weist etwas flüchtiger gezeichnete Antikenstudien, die allerdings nicht als Arbeitsskizzen zu charakterisieren sind, auf und ist etwas später begonnen worden als der Cod. Barb.; einige Zeichnungen sind zum Teil nach den gleichen Vorlagen wie in letzterem kopiert.¹¹¹⁷ Ferner existieren in den Uffizien noch einige Blätter mit Antikenzeichnungen Giulianos, die wohl aus dem Nachlass seines Neffen Antonio d. J. dorthin verkauft wurden.¹¹¹⁸ Da einige Zeichnungen im Cod. Barb. 4424 am unteren Rand die Angabe von Maßstäben besitzen, darf man davon ausgehen, dass Giuliano hier Bauten vermessen und maßstabsgerecht gezeichnet hat.¹¹¹⁹

Im Cod. Barb. 4424 sind die beiden bereits mehrfach erwähnten Zeichnungen der Maxentiusbasilika, eine Grundrissrekonstruktion und ein Architravdetail, enthalten. Letzteres, das schon im Kap. VI.4 ausführlich behandelt wurde, ist wohl der frühen Phase des Codex zuzurechnen, während der Grundriss zu den etwa 20 Jahre später entstandenen Eintragungen im Codex zählt.¹¹²⁰ Bei dem Grundriss (Abb. 148) handelt es sich um eine symmetrisch ergänzte Rekonstruktion des vorhandenen nördlichen Teils der Basilika. Kotierungen geben die Hauptmaße des Bauwerks im braccio fiorentino an, die Identifizierung ist durch die Beischrift *TENPRU I(N) PACIS* eindeutig. Der Ostnarthex der Maxentiusbasilika fehlt; dafür wurden an den Stirnseiten der Ostwand seitlich der Eingänge in das Mittelschiff insgesamt vier Säulen vorgeblendet, für die es am bestehenden Bauwerk selbst keine Indizien gibt, ebenso nicht für die beiden Säulen, die in Giulianos Zeichnung den mittleren Eingang zum Mittelsaal in drei Joche untergliedern. Giuliano hat symmetrisch zur Nordapsis anstelle der ehemaligen Südportikus eine weitere Apsis ergänzt. Wie bereits angedeutet (s. Kap. I.4.2), war die Südportikus vermutlich im Jahr 1486 ausgegraben und in einer Zeichnung Francesco di Giorgios festgehalten worden. Möglicherweise waren die Ergebnisse dieser Grabung durch die häufigen

¹¹¹⁴ In dem Codex faßte er zwei offenbar ehemals selbständige Faszikel (die sog. „Piccolo Libro“ und „Libro degli archi“) zusammen und vergrößerte die Blätter durch Anklebungen. S. die Zusammenfassung der Geschichte des Codex bei GÜNTHER, 1988, 112. Edition des Codex von HUELSEN, 1910.

¹¹¹⁵ GÜNTHER, 1988, 112.

¹¹¹⁶ Siena, Biblioteca Comunale S IV,8. Ed. FALB, 1899.

¹¹¹⁷ FALB, 1899, 21-28.

¹¹¹⁸ GÜNTHER, 1988, 114.

¹¹¹⁹ GÜNTHER, 1988, 119-120.

¹¹²⁰ BORSI, 1985, 223-224 und Abb.

Überschwemmungen des Forums durch den Tiber zur Zeit, als Giuliano seine Bauaufnahme tätigte, nicht mehr sichtbar. Es könnte auch sein, dass Giuliano von vornherein die Tatsache ausschloss, dass ein antikes Bauwerk nicht symmetrisch sei, und die Apsis symmetrisch ergänzte, ohne diesen Tatbestand zu verifizieren. Ihm unterlief noch ein weiterer Irrtum, da er beiden Apsiden eine Gliederung von jeweils fünf Nischen einzeichnete, wobei Rund- und Rechtecknischen abwechseln. Tatsächlich sind in der heute noch bestehenden Nordapsis neben einer größeren Nische in der Mitte beidseitig ausschließlich je vier Rechtecknischen vorhanden. (Abb. 77) Giuliano war offenbar so davon überzeugt, dass in der Antike ein alternierender Rhythmus von Rund- und Rechtecknischen vorhanden gewesen sein muss, dass er diesem Detail nicht mehr Beachtung schenkte. In der Frührenaissance wurde dieser abwechselnde Nischenrhythmus gepflegt und geschätzt; auch Alberti empfiehlt ihn in *DE RE AED.* Buch VII, Kap. 4.¹¹²¹

In die Südapsis zeichnete Giuliano eine breite Basis ein. Möglicherweise war ihm bekannt, dass dort die Kolossalstatue Konstantins aufgestellt worden war, deren Fragmente man 1486 in den Hof des Konservatorenpalastes transferiert hatte. Im Gegensatz zu Francesco di Giorgio tat Giuliano dieses nicht durch eine Inschrift kund. Die einzige weitere schriftliche Angabe der Zeichnung benennt den Haupteingang in der Mitte der Ostseite des Bauwerks mit *ENTRATA*.

Wahrscheinlich fertigte Giuliano die Zeichnung der Maxentiusbasilika während seines späten Romaufenthaltes an, als er in der Bauhütte von St. Peter mitarbeitete und Bramante mit Entwürfen und Gegenvorschlägen zum Bau der großen Peterskirche zur Seite stand. Etwa gleichzeitig sind auch seine Studien der großen römischen Thermenanlagen entstanden, die er in Zusammenarbeit mit seinem Bruder Antonio da Sangallo d. Ä. anfertigte. Sein im Cod. Barb. 4424, f. 64^v erhaltener Grundrissentwurf für die Peterskirche zeigt mit der unregelmäßigen Dreiapsidenanlage, den die Kuppel abstützenden Tonnengewölben und den Pfeilern, in die Rundnischen eingehöhlt sind, dass er das Bauwerk der Maxentiusbasilika studiert hatte und sich wie Bramante in mancher Hinsicht davon anregen ließ.¹¹²² (Abb. 272)

VIII.5.2 Giuliano da Sangallos Entwurf A 131 in den Uffizien

Die auf der Rückseite des Blattes mit *tempio grecho* beschriftete Zeichnung

¹¹²¹ ALBERTI (ed. THEUER), 1975, 354-355.

¹¹²² Ed. HÜLSEN, 1910, f. 64^v.

A 131^f in den Uffizien wurde in der Forschung schon immer als rätselhaft empfunden.¹¹²³ (Abb. 273) Dargestellt ist ein Schnitt durch den Innenraum eines dreijochigen, kreuzgratgewölbten Saalbaus mit zumindest einem tonnengewölbten Annexraum in der Mitte. Dieser weist hohe Bogenöffnungen in den seitlichen Wänden auf, wie sie von den Annexräumen der Maxentiusbasilika und den römischen Kaiserthermen bekannt sind. Allerdings ist nicht klar ersichtlich, ob an die beiden seitlichen Joche ebenfalls gewölbte Annexräume angefügt waren, da sie durch Mauerzungen seitlich geschlossen sind und der Blick ferner durch eine Schrankenanlage in der Mitte, deren Gebälk von zwei Säulen gestützt wird, verstellt ist.

Diese Konstellation von tonnengewölbtem Mittelannexraum und Abschrankung seitlicher Annexräume kennen wir aus den römischen Kaiserthermen. (s. Abb. 112 und 151) Aus diesem Grund vermutete man, es handle sich um einen Entwurf Giulianos zur Umgestaltung des Mittelsaals der Diokletiansthermen in eine Kirche.¹¹²⁴ Dafür sind die Übereinstimmungen mit dem antiken Bauwerk jedoch nicht genau genug. Es war auch die These aufgekommen, es handle sich um einen Entwurf für St. Peter.¹¹²⁵ Keiner der erhaltenen Entwürfe Giulianos für St. Peter lässt sich jedoch mit UA 131 vereinbaren, ferner muten die in Nischen gestellten Statuen in ihrer Nacktheit zu heidnisch an, um für einen Kirchenraum dieser Zeit akzeptabel zu sein. Die Beischrift *Tempio grecho* und die Tatsache, dass zahlreiche Vorschriften Albertis für den Bau eines Templum Etruscum aufgegriffen wurden, lassen eher den Schluss zu, es handle sich um eine Umsetzung architekturtheoretischer Untersuchungen. Giuliano ließ hierbei seine Kenntnisse des Gebäudes der Maxentiusbasilika sowie der antiken Thermensäle gleichermaßen einfließen, wie dies schon Alberti in seiner theoretischen Formulierung des etruskischen Tempels tat (s. Kap. VI.2.1).

Zahlreiche Motive des *tempio grecho* gehen auf die Maxentiusbasilika bzw. auf Zeichnungen, die im Quattrocento von dieser angefertigt wurden, zurück. So hatten wir bereits die Kassettierung der Tonnengewölbe in Form von Oktogonen, die Quadrate einschließen, und die auf UA 131 im mittleren Annexraum zu sehen sind, als ausschließlich für die Maxentiusbasilika charakteristisches Kennzeichen herausgearbeitet (s. Kap. VI.3.2). Dieses Merkmal finden wir auch auf der schon mehrfach erwähnten Zeichnung derselben in Francesco di Giorgios Turiner Codex, f. 76^f. (Abb. 152) Gleich dieser stellt man auch bei Giuliano die umlaufenden Gebälke, welche die Wände von den Tonnengewölben

¹¹²³ EVERS (Hg.), 1995, 154-155, Kat. Nr. 16; GÜNTHER, 1988, 128 und Abb. 24.

¹¹²⁴ So FABRICY oder BARTOLI (vgl. GÜNTHER, 1988, 128).

¹¹²⁵ LOTZ, 1956, 210f.

abtrennen, fest. Ferner stimmen bei beiden Zeichnungen überein, dass die Oberkante der Gebälkstücke, die zwischen die korinthischen Säulenkapitelle und die Ansätze der Kreuzgratgewölbe geschoben sind, auf einer Höhe mit den Tonnenscheiteln der Seitenannexe abschließen, ein Element, das im antiken Bauwerk selbst keine Entsprechung findet, folglich auf eine gemeinsame Vorlage beider Zeichnungen zurückgeführt werden kann. Übereinstimmend ist auch das Vorhandensein von Rundbogennischen an den oberen Saalwänden der äußeren Joche.

Die Schrankenanlagen, die von jeweils zwei Säulen gestützt werden, sind wahrscheinlich von Giulianos Studien von antiken Thermenanlagen inspiriert. Diesbezügliche Grundrisse sind in seinem Cod. Barb. 4424, beispielsweise auf f. 66^v-67^f mit dem Grundriss der Caracallathermen, vorhanden.¹¹²⁶ Ferner kennen wir einen Aufriss derselben Thermen, der nur einen Ausschnitt aus dem großen Thermensaal wiedergibt, auf f. 8 von Giulianos Taccuino Senese.¹¹²⁷ (Abb. 274) Auch dort sind die drei Rundbogennischen im Oberteil der Saalwand mit einer rahmenden Ädikula zu sehen, die auf dem *Tempio grecho* auftauchen.

Die umlaufenden Architrave an den Tonnengewölbeanfängern und die Bogenöffnungen in den Wänden des mittleren Annexraums kennen wir bereits vom Forzorialtar Donatellos (Abb. 149), ebenso die doppelsäuligen Abschrankungen der äußeren Seitenannexe, die in seinem Eselswunderrelief des Padovaner Hochaltars vorkamen. (Abb. 158) Giuliano könnte folglich auch diese Vorlagen als Inspirationsquelle verwendet haben. Die Anlage der Architekturveduten und die Ornamentkymata der Gebälkstücke kommen in ganz ähnlicher Form in Ghirlandaios Hintergrundsarchitektur im Fresko des Herodesgastmahl im Chor von S. Maria Novella vor, wo ebenfalls Veduten der Maxentiusbasilika rezipiert wurden. (Abb. 255; s. auch Kap. VIII.3.3.1)

Giuliano da Sangallo scheint möglicherweise mit dieser Vedute die Intention verfolgt zu haben, den Prototyp eines griechisch-antiken Tempels vorzustellen, und er lehnte sich dabei an Albertis Theorie vom etruskischen Tempel an.¹¹²⁸ Man kann jedoch nicht mit Sicherheit sagen, ob die Inschrift von Giulianos eigener Hand stammt oder nachträglich von Antonio da Sangallo d. J. eingetragen wurde, welcher den Zeichnungsbestand seines Onkels Giuliano geerbt hatte.¹¹²⁹ Weshalb man in dieser Bauform einen griechischen

¹¹²⁶ Vgl. GÜNTHER, 1988, 126, Abb. 20.

¹¹²⁷ Siena, Biblioteca Comunale, Cod. S IV 8, f. 8; vgl. FALB, 1899, 32 und Tf. 8, ferner BORSI, 1985, 251-252. Durch die Beischrift *La faciata del Antoniana da lato di dentro di Roma* ist das Gebäude mit den Caracallathermen zu identifizieren.

¹¹²⁸ Zur Theorie des antiken griechischen Tempels in der Renaissance vgl. GÜNTHER, 1999, 149-170.

¹¹²⁹ GÜNTHER, 1988, 128, schreibt die Inschrift Giuliano zu. BORSI, 1985, 502-503, ist der Ansicht, es

Tempel sah, kann man nur vermuten. Die Zeichnung setzt sowohl die Kenntnis von Albertis Architekturtheorie, als auch die Verwendung von Vorlagen aus dem Florentiner Kunstkreis voraus, der seit Donatello eine Mischung zwischen Bauformen der römischen Thermensäule und der Maxentiusbasilika als Inbegriff eines würdigen, nach Vorbild der Alten gestalteten Templum, das auch für kirchliche Sakralbauten zu empfehlen war, ansah. Von Giuliano selbst ist nämlich keine eigenhändige Aufrisszeichnung der Maxentiusbasilika erhalten.

Auch in anderen Zeichnungen Giulianos wird ersichtlich, dass er Albertis Architekturtraktat benutzte und danach antike Säulenordnungen oder Bautypen zeichnerisch zu rekonstruieren versuchte, teilweise auch Vitruvs Text als Ergänzung heranzog.¹¹³⁰ Für die Zeichnungen selbst kopierte er zum Teil unkritisch die Illustrationen aus Traktaten Francesco di Giorgios. Es ist sogar sehr wahrscheinlich, dass Giuliano Illustrationen zu einer gedruckten Ausgabe von DE RE AED. Albertis anfertigen wollte. Auch bezüglich der Zeichnung Uffizien A 1676, die Giuliano da Sangallo bzw. einem Architekten aus seinem direkten Umfeld zugeordnet wird und einen Triumphbogen zeigt, wurde vermutet, dass es sich um eine Illustration zur ersten bebilderten Alberti-Ausgabe, die Cosimo Bartoli edierte, handeln könnte.¹¹³¹ Für diese These spricht, dass der dargestellte Triumphbogen dem Konstantinsbogen ähnlich ist, ihn aber nicht getreu wiedergibt, dafür jedoch Linien mit Proportionsverhältnissen eingetragen sind, die den Angaben Albertis über Triumphbögen in DE RE AED. Buch VIII, Kap. 6 entsprechen.¹¹³² Somit ist diese Zeichnung ein weiteres Beispiel für die theoretischen Ambitionen des Kreises um Giuliano da Sangallo anzusehen. Vielleicht sollte die Zeichnung mit dem angeblichen „tempio grecho“ auch als Illustration von Albertis Beschreibung des etruskischen Tempels in DE RE AED. VII, 4 dienen und die Inschrift *tempio grecho* stellt einen späteren Zusatz von der Hand Antonios dar, der die ursprüngliche Intention nicht mehr genau kannte. Alberti selbst gibt nämlich keine präzise Beschreibung des griechischen Tempels.¹¹³³ Es

handle sich bei der gesamten Zeichnung um ein Werk Antonios, ebenso die Inschrift. Das perspektivische Verfahren der sog. „multiplen Perspektive“, bei der zentralperspektivische Ansicht und Orthogonalprojektion in der selben Zeichnung angewandt werden, ist für das Spätwerk Giulianos typisch (vgl. KLEEFISCH-JOBST, in: EVERS (Hg.), 1995, 155). Zudem sind mehrere Zeichnungen Giulianos erhalten, auf denen Beschriftungen von der Hand beider Brüder festzustellen sind, z.B. auf einem Plan für den Medici-Palast im Borgo Pinti, der von Giuliano errichtet wurde, ferner auf Uffizien A 8 mit einem Grundrissentwurf für St. Peter (s. GÜNTHER, 1988, 114).

¹¹³⁰ GÜNTHER, 1988, 130-132.

¹¹³¹ KLEEFISCH-JOBST, in: EVERS (Hg.), 1995, 150, Nr. 14).

¹¹³² ALBERTI (Ed. THEUER), 1975, 438-441.

¹¹³³ In DE RE AED. Buch VII, Kap. 3 sind nur allgemeine Ausführungen vorhanden, dass der Tempelbau in Griechenland nach der Epoche der Assyrer und Ägypter zur Blüte geführt wurde.

gibt zahlreiche Hinweise dafür, dass man in der Renaissance nur eine unzureichende Vorstellung vom antiken griechischen Tempel hatte.¹¹³⁴

Stilistische Kriterien weisen die Zeichnung Uffizien A 131 mit dem *tempio grecho* Giulianos Spätwerk zu.¹¹³⁵ Möglicherweise beeinflusste sie auch Baldassare Peruzzis zeichnerische Studien der Maxentiusbasilika und später auch seine Entwürfe für die Gestaltung des Langhauses von St. Peter.¹¹³⁶ (s. auch Kap. IX.1.2 und Kap. IX.2)

¹¹³⁴ Sehr erhellend sind in dieser Beziehung die Ausführungen von GÜNTHER, 2001, 105-143; GÜNTHER, 1999, 149-170. Offenbar zählte man in der Renaissance auch die alten byzantinischen Kreuzkuppelkirchen zu den antiken Tempelbauten.

¹¹³⁵ vgl. EVERS (Hg.), 1995, 154.

¹¹³⁶ Man vgl. Peruzzis Skizzen für das Innere von St. Peter aus der Zeitspanne von 1531 und 1534, Siena, Biblioteca Comunale, Taccuino S IV,7, f. 37^f (vgl. FROMMEL in: EVERS (Hg.), 1995, 97, Abb. 28.)

IX Die Maxentiusbasilika am Beginn der Hochrenaissance

IX.1 Die Rezeption der Maxentiusbasilika bei Bramante (1444-1514) und Raffael (1483-1520)

Nicht nur in Bernardo Rossellinos Projekt zur Erneuerung der Petersbasilika wurde auf Bauformen der Maxentiusbasilika zurückgegriffen (s. Kap. VII.2.1). Auch der von Papst Julius II. veranlasste und durch Bramante am 18. April 1506 begonnene vollständige Neubau der Kirche des Apostelfürsten wurde davon geprägt. In der kunsthistorischen Forschung wurde schon lange auf diesen Bezug zur Antike hingewiesen: Bereits im 19. Jahrhundert taucht die Äußerung, Bramante habe verlauten lassen, „*das Pantheon auf den Gewölben des Friedenstempels*“ errichten zu wollen, in der St.-Peterliteratur auf.¹¹³⁷

IX.1.1 Bramantes erste Entwürfe zur Peterskirche und der Einfluss antiker Architektur

Über den Beginn und Entwicklungsfortgang von Bramantes Planungen zur Peterskirche herrscht in der Forschung Uneinigkeit, wobei besonders die gegensätzlichen Meinungen von FROMMEL und THOENES hervortreten. FROMMEL setzt die Entwürfe auf Blatt A 3 in den Uffizien (im folgenden werden die Uffizienzeichnungen als UA 3 usw. zitiert) an den Beginn von Bramantes Bauideen und rekonstruiert dessen berühmten „großen Pergamentplan“ UA 1 als regelmäßigen Zentralbau. THOENES interpretiert hingegen eine Skizze auf der Rückseite von UA 20 als Bramantes erste Eingebung und formuliert die These, Bramante selbst habe in keiner Phase des Bauvorhabens auf den Anschluss eines Langhauses verzichtet und stets einen Longitudinalbau errichten wollen.¹¹³⁸

War der Entwurf von UA 3 (Abb. 275), wie die proportional zu kleinen Maßangaben nahelegen, auch vermutlich für ein anderes Bauwerk Bramantes, z.B. für die im Jahre 1509 begonnene Kirche SS. Celso e Giuliano in Banchi oder aber S. Giovanni dei Fiorentini (Entwurf Bramantes 1508)¹¹³⁹ bestimmt, so zeigt die Grundrissanlage

¹¹³⁷ Dieser Satz wurde offenbar von REDTENBACHER, 1874, 304 (zit. in: KRAUS/ THOENES, 1991/92, 189), geprägt, der dabei keine Primärquelle zitiert. GEYMÜLLER, 1875, griff dies auf, vgl. CAMPBELL, 1981; THOENES/WOLF METTERNICH, 1987, 82, Anm 135; MURRAY, 1967, 53-59.

¹¹³⁸ FROMMEL, in: EVERS (Hg.), 1995, 76-86; THOENES, 1994, 117-119.

¹¹³⁹ THOENES, 1994, 127-129; FROMMEL, in: EVERS (Hg.), 1995, 76-77, weist den Grundriss UA 3 der frühen Planungsphase von St. Peter zu. SAALMAN, 1989, 133, vermutet in UA 3 einen von Bramantes

auffallende Ähnlichkeiten mit Bramantes großem Präsentationsplan für Neu-St. Peter UA 1, der in den April des Jahres 1505 datiert wird.¹¹⁴⁰ (Abb. 276) In beiden Plänen sind schon im Grundriss Ähnlichkeiten zur Maxentiusbasilika bezüglich der in die Pfeiler eingehöhlten, runden Nischen zu fassen, besonders bei den kleineren Pfeilern der Schiffe, welche übereinstimmend mit dem antiken Bauwerk auf zwei gegenüberliegenden Seiten mit Rundnischen versehen sind.¹¹⁴¹ (s. Abb. 16) Eine Interpretation als bewusster Rückgriff Bramantes auf den antiken Bau wird dadurch bestärkt, dass diese Pfeilerform in keiner seiner frühen architektonischen Schöpfungen auftaucht. Ferner kennen wir kein anderes römisches Bauwerk der Antike, das eine solche Pfeilerform aufweist.¹¹⁴²

Auch die Konstellation eines Kreuzgewölbes vor einem vermutlich tonnengewölbten Joch, das einer Apsis vorgeschaltet ist, wie der Uffizienzgrundriss A 3 zeigt und es wahrscheinlich auch für den Pergamentplan UA 1 von St. Peter zutrifft, findet sich in den Jochen vor der Nordapsis der Maxentiusbasilika wieder.¹¹⁴³ Etwa gleichzeitig oder wenig früher¹¹⁴⁴ übernahm Bramante dieses antike Formenkonzept im Chor von S. Maria del Popolo.¹¹⁴⁵ Es ist daher auch für das Projekt des Pergamentplans wahrscheinlich, dass in den Kreuzarmjochen seitlich der Kuppelvierung die Sequenz Kreuzgratgewölbe-Tonnengewölbe-Apsis Anwendung finden sollte.

Die Vorbildhaftigkeit der Maxentiusbasilika wird ebenfalls in den Detailstudien auf der Rückseite des Blattes UA 3^V deutlich,¹¹⁴⁶ wo ein Grundriss mit ähnlichen T-

Zimmermeister Antonio di Pellegrino gezeichneten Frühentwurf zu SS. Celso e Giuliano in Banchi. Von ersterem Bauprojekt existiere auch ein Teilplan Antonios (UA 875). Ferner wären die Maßangaben des Plans mit einem Kuppeldurchmesser von 66 palmi für das St. Peterprojekt viel zu klein. Auch KLODT, 1996, 124, lehnt die Zugehörigkeit von UA 3 zur St. Peter planung ab.

¹¹⁴⁰ Zur Datierung FROMMEL, in: EVERS (Hg.), 1995, 80-82; THOENES/WOLF METTERNICH, 1987, 13-16, mit ausführlicher Begründung der Zuschreibung an Bramante. Vgl. GÜNTHER, 1982, 91-98, der SS. Celso e Giuliano mit den Worten charakterisiert: „Was beim Neubau von St. Peter ein Ideal geblieben war, sollte hier in kleineren Dimensionen verwirklicht werden: ...“

¹¹⁴¹ In den späteren Entwürfen zu SS. Celso e Giuliano wurden die Pfeilernischen offenbar eliminiert, auch bei den Kuppelpfeilern. Siehe die entsprechenden Zeichnungen, die den Stand der Bauarbeiten um 1525 wiedergeben, bei GÜNTHER, 1982, 91-98.

¹¹⁴² Die Frigidarien der antiken Thermen besitzen eine abweichende Pfeilerform, da ihre Nebenräume zur Aufnahme von Wasserbecken und nicht, wie bei der Maxentiusbasilika, als Durchgangsräume bestimmt waren.

¹¹⁴³ Hierbei macht das Vorhandensein einer Apsis als Zielpunkt der Gewölbefolge die Maxentiusbasilika eindeutig zum Vorbild, da die Thermensäle an dieser Stelle keine Apsis aufweisen.

¹¹⁴⁴ RIEGEL, 1995, 206-208, datiert den Baubeginn des Chores von S. Maria del Popolo in das Jahr 1503 und schreibt den Entwurf Bramante zu, der schon früher für Ascanio Sforza, den mutmaßlichen Stifter des Chor Neubaus, gearbeitet hatte. Explizit in den Quellen erwähnt wird Bramante erst 1509 im Zusammenhang mit der Neudeckung des Gewölbes. RIEGEL vermutet zu diesem Zeitpunkt auch die Einfügung der Serlianen an den Seitenwänden des kreuzgratgewölbten Vorjoches.

¹¹⁴⁵ RIEGEL, 1995, 210.

¹¹⁴⁶ Abgebildet in FROMMEL, in: EVERS (Hg.), 1995, 77, Abb. 5.

förmigen Pfeilern, denen Säulen vorgeblendet sind, zu sehen ist. (Abb. 277) Ferner zeigt eine Aufrisszeichnung dieser Pfeiler, dass den vorgeblendeten Säulen ein verkröpftes Gebälkstück aufliegt, das ein Kreuzgratgewölbe stützt.¹¹⁴⁷

Vielleicht dürfen diese Skizzen als Alternativprojekt zu demjenigen auf der Rectoseite des Blattes UA 3 zu interpretieren sein, da das rechte, teilweise von der Aufrisszeichnung verdeckte Grundrissdetail offenbar das Joch vor der Apsis und den Übergang zu dieser mit Säulenstützen in den Ecken zeigt, eine Konstellation, wie sie bei der Westapsis der Maxentiusbasilika außerordentlich ähnlich vorhanden ist.¹¹⁴⁸ In diesem Projekt ist die stärkste Orientierung Bramantes an der Maxentiusbasilika zu verspüren, die sich in seinen Projekten für die Peterskirche wandelt.¹¹⁴⁹ Offenbar hat sich Bramante während der Planungen der Peterskirche in verschiedenen weiteren Projekten mit dem maxentianischen Bau beschäftigt.

Doch nicht nur die Maxentiusbasilika, sondern ein weiteres Gebäude, das in der kunstgeschichtlichen Forschung in ihre Nachfolge eingestuft wird, scheint auf Bramantes Planung des Neubaus von St. Peter eingewirkt zu haben: Die Hagia Sophia. (s. Kap. II.2 und Abb. 102) Mit dieser und der Maxentiusbasilika hat Bramantes Pergamentplan UA 1 (Abb. 276) die Einbindung aller Bauteile in einen viereckigen Grundriss gemeinsam, der bei Bramante und bei der Maxentiusbasilika durch die Apsiden durchbrochen wird.¹¹⁵⁰ Wenn man bedenkt, dass sämtliche im 16. Jahrhundert von letzterer angefertigten Zeichnungen das Bauwerk mit drei - anstelle der zwei tatsächlich vorhandenen - über das

¹¹⁴⁷ Vgl. auch FROMMEL, in: EVERS (Hg.), 1995, 80-81.

¹¹⁴⁸ In der Forschung wurde diese Skizze immer als Entwurf eines dazugehörigen Langhauses interpretiert. Allerdings sind deutlich ein vorspringender Pfeiler und der Ansatz einer daran anschließenden Apsisrundung mit Rücksprung zu sehen. Eine solche am Langhaus zu rekonstruieren wäre sinnlos. Dem Grundrissdetail sind auch Maße beige geschrieben: Die Jochlänge sollte 20 p. -entsprechend der analogen Maßangabe auf der Vorderseite von UA 3- betragen, die innere Breite der Apsis 36 p.

¹¹⁴⁹ Nicht berücksichtigt wurde hier die vermutlich erste Ideenskizze Bramantes, die THOENES, 1994, 112-113, auf dem Verso von UA 20 identifiziert hat. Es handelt sich hierbei um einen Bau mit großer zentraler Mittelkuppel, die einem Quadrat einbeschrieben ist, in dessen Zwickel kleine Ecktürmchen eingeschoben wurden. Von diesem großen Mittelquadrat ausgehend sind an drei Seiten lange, eingezogene Seitenarme angesetzt, welche vermutlich auf den Mauern des Rosselinoprojektes aufbauen sollten. Dieses Projekt leitet sich von den Kirchenentwürfen Francesco di Giorgios ab, die einen kreuzförmigen Ostteil mit einem Langhaus verbinden, in deren Mitte eine überkuppelte Vierung mit diagonal dazu angeordneten Nebenzentren, die schon im Entwurf des Domes von Pavia wirksam waren (s. hierzu THOENES, 1994, 112-113).

¹¹⁵⁰ Zur Ergänzung des ausschnitthaft gezeichneten Pergamentplans zu einem Zentralbau siehe FROMMEL, in: EVERS, 1995, 82 mit der Begründung, weitere Skizzen und die Gründungsmedaille ließen kaum eine andere Rekonstruktionsmöglichkeit als die des Zentralbaus zu (ebenso THOENES/WOLF METTERNICH, 1987, 33). Für sich betrachtet wäre der Plan auch als Chorhaupt eines Longitudinalbaus zu rekonstruieren (vgl. THOENES, 1994). Vermutlich kannte Bramante auch Filaretes Idealbild eines Domes, das dieser in seinem Architekturtraktat entworfen hatte. Auch dieser ist von viereckiger Grundform mit Mittelkuppel (allerdings nach Art des Florentiner Domes) und besitzt an allen vier Ecken Türme, welche sicherlich die Vorbilder für Bramantes Ecktürme sind.

Grundviereck vorspringenden Apsiden rekonstruierten (s Kap. VIII.5.1), so ergibt sich eine dem Pergamentplan Bramantes sehr ähnliche Konstellation.

Von der Hagia Sophia im besonderen entlehnte Bramante die Konzentration auf eine riesige, zentrale Kuppel, deren Schub durch tonnengewölbte, mit Doppelpilastern abgestützte Seitenschiffjoche aufgefangen wird.¹¹⁵¹ Die Kenntnis der Konstantinopler Kirche bei den westlichen Renaissancekünstlern wird durch die Tatsache belegt, dass sie in Giuliano da Sangallos Skizzenbuch in der Bibl. Vat., Codex Barb. 4424, in Form einer Außenansicht, einer Innenperspektive (beide auf f. 28^f) und einem Grundriss (auf f. 44^f) dokumentiert ist.¹¹⁵² (Abb. 278 und 279) Die Risse sind vermutlich aus den illustrierten COMMENTARII des Ciriaco d'Ancona, der 1418-1425, 1436-37 und nochmals 1444 Griechenland und den Osten bereist hatte, kopiert.¹¹⁵³ (s. auch Kap. VI.3.4) Ferner wurde Bramante schon in Ascanio Sforzas Bauprojekt des Domes von Pavia 1487 mit der Forderung, ein Gebäude vom Rang der Hagia Sophia zu errichten, konfrontiert.¹¹⁵⁴ Folglich war diese schon im Quattrocento als eine besonders würdige und nachahmenswerte Architektur ein Begriff.

Letztere¹¹⁵⁵ war möglicherweise schon in Bramantes Entwurf für den Dom von Pavia ausschlaggebend für die Tendenz, an den vier diagonal angelegten „Ecken“ seitlich des Kuppelraums runde Nebenzentren anzubringen, eine Idee, die in seinen Entwürfen für St. Peter aufgegriffen und weiterentwickelt wurde. Waren nämlich der Paveser Dom und die ersten Ideenskizzen für St. Peter, die in der Uffizienzeichnung A 20 festgehalten sind (sog. „UA 20 I“, Abb. 280,¹¹⁵⁶ formal stärker noch von den Langhauskirchen mit zentralbauartigem Ostteil („figura composta“) des Architekturtraktats Francesco di

¹¹⁵¹ MANGO, 1986, 67, Abb. 88.

¹¹⁵² HUELSEN, 1910, Bd. 2. s. auch KRAUSS/THOENES, 1991/1992, 196. THOENES weist dabei auf eine interessante literarische Quelle, die Beschreibung der Hagia Sophia Prokops, hin, die ähnliche Charakteristika wie Bramantes Peterskuppel anspricht: „eine Kuppel auf Pfeilern und Bögen, schwebend in himmlischer Höhe“.

¹¹⁵³ HUELSEN, 1910, 36-38. Der Autor vermutet, dass Giuliano die Zeichnungen erst 1510/1514 anfertigte, da sein Sohn Francesco, der die lateinischen Inschriften hinzufügte, erst 1494 geboren wurde. Eine Gleichzeitigkeit von Zeichnung und Beschriftung ist jedoch m.E. nicht zwingend.

¹¹⁵⁴ *vel in prms cum illo Sanctae Sophiae Constantinopolis celeberrimo omnium templo cuius instar illud figuratam invenire posse speramus*, zit. bei RIEGEL, 1995, 210, Anm. 105.

¹¹⁵⁵ In der Forschung wird auch die Kirche S. Lorenzo Maggiore in Mailand als Vorbild angeführt, die Bramantes Werke ebenfalls stark beeinflusste. S. Lorenzo Maggiore ist ein regelmäßiger Zentralbau, wobei in einem doppelschaligen System an einem äußeren und einem inneren Quadrat an allen vier Seiten flache runde Apsiden hervortreten. Im Unterschied zu Bramantes St. Peter -Entwürfen sind hier die diagonal angelegten Nebenzentren von quadratischer und nicht von runder Form. Darüberhinaus fehlt dem spätantiken Bau die Akzentuierung der verlängerten Kreuzarme.

¹¹⁵⁶ THOENES, 1994, 112, Abb. 4 und 113, Abb. 7.

Giorgios beeinflusst,¹¹⁵⁷ näherte sich unter dem Eindruck der Antike das Projekt stärker der Architektur der Maxentiusbasilika. Diese Vorbildfunktion ist in der zunehmenden Vergrößerung des „Zentralbauteiles“, d.h. von der Vierung und ihrer Nebenzentren sowie der Kreuzarme auf Kosten des Langhauses, wie sie die nachfolgenden Planungsphasen auf dem Blatt UA 20 zeigen, ersichtlich. Es ist deutlich, wie die schon im Kapitel I.5 erörterte Zwitterstellung der Maxentiusbasilika zwischen gerichtetem Langhausbau und Zentralbau auch Bramante beschäftigte. Der Unterschied aber besteht hauptsächlich darin, dass die Maxentiusbasilika sowie die Hagia Sophia eine Verschmelzung dieser beiden Bautypen und nicht nur eine Zusammenstellung derselben darstellen.

Hier sind wir nun bei der eminent wichtigen, aber vermutlich nicht eindeutig zu klärenden Frage angelangt, ob Bramante mit seinem großen Präsentationsplan UA 1 das Konzept eines regelmäßigen überkuppelten Zentralbaus mit einbeschriebenem griechischem Kreuz vorschlagen wollte. (Abb. 276) Der Grundriss zeigt nur zwei halbe Kreuzarme, die sich, symmetrisch ergänzt, zum in der Forschung immer wieder postulierten Zentralbau auf quadratischem Grundriss zusammenfügen. THOENES steht dieser Annahme kritisch gegenüber, da UA 1 Bramantes einziger Entwurf dieses Bautyps wäre und in dieser Form zudem aus der linearen Entwicklung seiner Frühentwürfe herausfallen würde.¹¹⁵⁸ Doch müssen wir damit rechnen, dass Künstler auch „Sprünge“ in ihren Ideenprozessen machen, oft vom einen Extrem ins andere pendeln. Als Vorläufer dieses Bautyps - allerdings ohne Nebenkuppeln - ist Filaretos theoretischer Idealentwurf des „Domes von Sforzinda“ zu betrachten.¹¹⁵⁹ Ferner zeigt Giuliano da Sangallo auf UA 8^r überlieferter „Gegenentwurf“ zu Bramantes St. Petersprojekt, dass der Gedanke an eine quadratische Quincunxkirche mit einbeschriebenem griechischem Kreuz „in der Luft lag“. (Abb. 281) Bramante selbst griff ja auch in weiteren Projekten, die seinen St. Petersentwürfen auffallend ähnlich sind, wie z.B. UA 3 oder den zahlreichen Entwürfen für SS. Celso e Giuliano und S. Giovanni dei Fiorentini, darauf zurück. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass Bramante die Fortsetzung von UA 1 als Zentralbau dem Papst zur Entscheidung zumindest offenlassen wollte.

Von der byzantinischen Baukunst rührt vermutlich auch die Idee Bramantes her, die Form einer Kreuzkuppelkirche zu wählen, da eine solche in Italien selten nachzuweisen

¹¹⁵⁷ Die frühesten Skizzen unter ihnen sind nach THOENES diejenigen auf dem Verso des Blattes und auf der Rectoseite rechts unten, vgl. THOENES/WOLF METTERNICH, 1987, 22, Abb. 12-15; THOENES, 1994, 112-113 und Abb. 7 (Entwurf UA 20 I).

¹¹⁵⁸ THOENES, 1994, 117-120.

¹¹⁵⁹ FINOLI/GRASSI, 1972, 192-193, Fig. 19-26.

ist.¹¹⁶⁰ Als mögliches Vorbild schlug man in der Forschung die im Jahr 1469 durch die Türken zerstörte justinianische Apostelkirche in Konstantinopel vor und interpretierte dies gleichzeitig als Ausdruck des Anspruchs der Päpste auf die Wiedergewinnung des Ostens und als Allusion auf die Kreuzzugs-idee.¹¹⁶¹ Die von Francesco di Giorgio „figura composta“ genannte Form eines antiken Tempels und die Form des Paveser Doms tendieren zwar in die Richtung einer Kreuzkuppelkirche. (Abb. 282 und 283) Aber eine Ausbildung zur richtigen Quincunx-Kreuzkuppelform, die einem Viereck einbeschrieben ist, in Verbindung mit Nebenkuppeln, welche zu den Kreuzarmen offen sind, tritt erst mit Bramantes St. Petersentwurf UA 20 I auf. Auch die Idee, die Kuppel durch Schrägstellung ihrer Pfeiler zu vergrößern, scheint aus der frühbyzantinischen Architektur zu stammen und könnte von Bramante z.B. in S. Vitale in Ravenna studiert worden sein.¹¹⁶²

Die anlässlich der Grundsteinlegung am 18. April 1506 von Cristoforo Foppa Caradosso geschlagene Gründungsmedaille des Neubaus von St. Peter wirkt wie die zum Grundriss UA 1 zugehörige Außenansicht.¹¹⁶³ (Abb. 285) Sie diente als der wesentliche Beleg für die Theorie, dass es sich um ein Zentralbauprojekt gehandelt haben muss. THOENES schlug hingegen vor, dass die Medaille nicht die Seite der Eingangsfassade, sondern - entgegen der sonst bei Gründungsmedaillen üblichen Verfahrensweise - die Chorseite zeige.¹¹⁶⁴ In diesem Falle ist allerdings merkwürdig, dass die im Vordergrund dem Chorkreuzarm vorgeschaltete Chorapsiskalotte wesentlich größer als die der seitlichen Apsiden wäre, was dem Grundriss von UA 1 (Abb. 276) widerspricht, und sie ferner eine Laterne besitzt, was bei den Viertelkugeln von Apsiskalotten meines Wissens nicht vorkommt.¹¹⁶⁵

In der Tat zeigen Veduten des in einer späteren Planungsphase entstandenen sog. „Bramantechors“ keine Laterne im Apsisscheitel.¹¹⁶⁶ Vielmehr wäre es doch logischer, im

¹¹⁶⁰ Z.B. weist der Dom von Venedig zwar ebenfalls eine mittlere Haupt- und kleinere Nebenkuppeln auf, diese sind jedoch über den Kreuzarmen angeordnet und nicht im Quincunxsystem, wo sich die Nebenkuppeln außerhalb der Kreuzarme in den Eckräumen des umschließenden Quadrats erheben.

¹¹⁶¹ DITTSCHIED, 1992, 58; MURRAY, 1967, 55-56.

¹¹⁶² vgl. MANGO, 1986, 76-77, Abb. 101-103. Die Schrägstellung der Kuppelpfeiler kennen wir schon vom Dom von Pavia (KLODT, 1996, 135; VISIOLI, in: MILLON/LAMPUGNANI, 1994, 463-464. dies., in: EVERS, 1995, Kat. Nr. 61).

¹¹⁶³ Darauf weisen übereinstimmende Einzelheiten wie die im Erdgeschoss viereckig ummantelten Seitenapsiden mit einer äußeren Rundnischen- und Doppelsäulen bzw. -pilastergliederung. Zur Medaille allgemein vgl. FROMMEL, in: EVERS, 1995, Kat. Nr. 108.

¹¹⁶⁴ THOENES, 1994, 119.

¹¹⁶⁵ Das Einfügen einer „halben Laterne“ z.B. in der Rekonstruktion von FROMMEL, in: EVERS (Hg.), 1995, 80, Abb. 8.

¹¹⁶⁶ Z.B. die beiden Veduten UA 4^v und UA 5^r, vgl. FROMMEL, in: EVERS, 1995, Kat. Nr. 109 und 110, ferner Bibl. Vaticana, Disegni Coll. Ashby Nr. 329 (FROMMEL, in: EVERS, 1995, Kat. Nr. 121).

Vordergrund der Medaille anstelle einer Apsiskalotte eine vollständige Kuppel mit eigenständiger Laterne zu vermuten. Wir würden quasi auf den in UA 1 nicht dargestellten vierten Kreuzarm mit Eingangsbereich zum Petersdom blicken. Die von THOENES als fehlend monierte Benediktionsloggia könnte Bramante sich auf der Terrasse des Vestibülbauts vorgestellt haben. Eine Rotunde als Vestibül einer Kirche kannte Bramante von SS. Cosma e Damiano auf dem Forum Romanum. Nimmt man in der vorgeschlagenen Weise eine größere Kuppel als Vestibül des St. Petersprojektes an, wäre dieser Kreuzarm ein wenig länger als die anderen. Die Gründungsmedaille belegt folglich nicht zwingend die Konzeption eines völlig regelmäßigen Zentralbaus.

Der ringsum mit Säulen umgebene und mit Lichtöffnungen versehene Tambour der Kuppel könnte letztlich auch von der Hagia Sophia abgeleitet sein, die im Gegensatz zum Pantheon am gesamten Kuppelfuß umlaufend durchfenstert ist. (Abb. 279) Direktes Vorbild für Bramante war allerdings ein Entwurf aus Francesco di Giorgios Architekturtraktat, in den Elemente der Pantheonkuppel wie das Vorhandensein einer durch Konsolengesimse abgesetzten Attikazone (beim Pantheon allerdings außen ungegliedert) und die Außenabtreppung eingeflossen waren.¹¹⁶⁷ (Abb. 286 und 294) Auch sonst ist eine starke Affinität Bramantes zu dem Sieneser Künstler festzustellen. Das Element des äußeren Säulenrings der Kuppel scheint von damaligen, unrichtigen Rekonstruktionen der Engelsburg herzurühren, wie sie z.B. Filaretos Darstellung des Bauwerks auf der 1433-1445 gefertigten Bronzetür von St. Peter zeigt. Die gedankliche Verbindung von antikem Mausoleum und Grabesstätte des Apostelfürsten drückt sich folglich auch durch Wahl der Bauform aus.¹¹⁶⁸

In den folgenden Entwürfen UA 8^v, UA 7945 sowie UA 20 II¹¹⁶⁹ und UA 20 III¹¹⁷⁰ wurde das St. Peterprojekt dahingehend modifiziert, dass Bramante die Anzahl der ursprünglich zwei Joche in den Kreuzarmen auf eines reduziert und unter dem Eindruck der Mailänder Kirche S. Lorenzo Maggiore und des dortigen Domes in die Apsiden Umgänge einführt, deren innerer Ring durch Säulenstellungen gebildet wird.¹¹⁷¹ Bramante rückte hiermit zunächst von der Antike ein wenig ab und wandte sich vertrauteren lombardischen Kirchenbauten zu.

¹¹⁶⁷ TAFURI, in: FIORE/TAFURI, 1993, 57, Abb. re unten. Vgl. auch den Kuppelentwurf Bramantes in den Uffizien, A 7945^r mit Francescos Grundriss einer Kuppelbasilika im Turiner Codex (ebda, 56 und 57).

¹¹⁶⁸ DITTSCHIED, 1992, 64, zitiert Albertini, der behauptet, die Säulen für die konstantinischen Bauten von Alt-St. Peter und von S. Paolo f.l.m. würden aus dem Hadriansmausoleum (Engelsburg) stammen.

¹¹⁶⁹ THOENES, 1994, Abb. 18-21.

¹¹⁷⁰ KLODT, 1996, 144, Abb. 6a.

¹¹⁷¹ THOENES/WOLF METTERNICH, 1987, 75, Abb. 78 und 79.

Kurz vor oder nach der Grundsteinlegung muss Julius II. den Befehl gegeben haben, die Mauern des Rossellinochores wiederzuverwenden und zur päpstlichen Grabkapelle auszugestalten. Dies geht aus der kurz nach Bramantes Tod am 1.3.1514 zu datierenden Aufnahme des Zustandes der Baustelle auf f. 31 im Codex Coner, der Bernardo della Volpaia zugeschrieben wird, hervor.¹¹⁷² (Abb. 287) Diese Entscheidung des Papstes setzte dem ehrgeizigen Projekt Bramantes enge Grenzen, sie verdarb durch die erzwungene Reduktion des Chorarmes seinen wohlausgewogenen, regelmäßigen „Zentralbauteil“ der Ostpartie, zwang zum Verzicht auf die östlichen Nebenkuppeln und verhinderte ein Fortführen der seitlichen Umgänge um den Chorarm.¹¹⁷³ Leider besitzen wir aus dieser Phase des sog. „Ausführungsprojektes“ keine eigenhändigen Entwürfe Bramantes, sondern über den Codex Coner hinaus nur Teilbauaufnahmen und Vermessungsskizzen von Antonio da Sangallo und einige Veduten anderer Künstler.¹¹⁷⁴

Von Bedeutung sind hierbei die beiden Innenansichten des später abgerissenen, auf den Mauern der Rossellinotribuna errichteten sog. Bramantechors, die von einem Zeichner aus dem Umkreis Antonio da Sangallos d. J. vermutlich nach einem im Frühjahr 1506 entstandenen Holzmodell Bramantes gefertigt wurden.¹¹⁷⁵ Unter diesen lässt die Aufrisskizze der Südwand des Bramantechors auf UA 5^f die oben angesprochene Rezeption der Maxentiusbasilika auch dadurch erkennen, dass sie das aus Oktogonen und Quadraten bestehende charakteristische Kassettenmuster an analoger Stelle, nämlich im Tonnengewölbe vor der Apsis, zeigt. (Abb. 288) Jedoch gibt eine andere Vedute des gleichen Zeichners auf UA 4^v an dieser Stelle nur viereckige Kassetten wieder.¹¹⁷⁶ (Abb. 289) Die Tatsache, dass letztere nur skizzenhaft angedeutet sind, könnte als Hinweis gelten, dass die andere Vedute in diesem Punkt das Modell genauer kopiert, jedoch ist letzte Sicherheit nicht zu gewinnen, da auch bei UA 5^f grobe Fehler hinsichtlich einiger sicher dokumentierter Planungsdetails Bramantes nachgewiesen wurden.¹¹⁷⁷ Weitere

¹¹⁷² THOENES/METTERNCH, 1987, 105-107 und Abb. 109.

¹¹⁷³ FROMMEL, in: EVERS, 1995, 86 und KLODT, 1996, 136-137 und Abb. 6a.

¹¹⁷⁴ THOENES/METTERNCH, 1987, 105-129; FROMMEL, in: EVERS, 1995, 86-90. Nach Aussage Sebastiano Serlios habe es gar keinen ausgearbeiteten Bauplan gegeben.

¹¹⁷⁵ FROMMEL, in: EVERS, 1995, Kat. Nr. 109; ferner FROMMEL, 1976, Dok. 9, belegt die Existenz eines kleinen Holzmodells Bramantes.

¹¹⁷⁶ FROMMEL, in: EVERS, 1995, Kat. Nr. 110.

¹¹⁷⁷ Ein Vergleich von UA 4^v mit Sangallos Grundriss des Bramantechors auf UA 44^f und dem Grundriss des Codex Coner sowie der Vedute aus der Slg. Ashby Nr. 329 (Jan von Scorel?; zur Zuschreibung FROMMEL, in: EVERS, 1995, Kat. Nr. 121) zeigt die Übereinstimmung. Sie zeigen allesamt die große Tiefe der Wand mit dem schmalen, in die Mauer eingehöhlten Umgangskorridor und die doppelten, mit Kassetten versehenen, im inneren Teil eingezogenen Fenstergewände. Diese Merkmale zeigt UA 5^f nicht; ferner ist auf dieser anstelle der außen polygonal ummantelten, innen runden Apsis des Bramantechors eine einfache, außen und innen rund gebildete Apsis ohne eingehöhlten Umgangs-

Veduten des Chors sind erst wieder aus späterer Zeit, lange nach Bramantes Tod erhalten, nachdem Raffael und Sangallo den Bau fortgeführt hatten. Auch diese Veduten stimmen bezüglich der Kassettierung des Bramantechors nicht überein: Heemskercks um 1534/1535 gefertigte Vedute im zweiten Berliner Skizzenbuch, f. 54^f,¹¹⁷⁸ zeigt dort ausschließlich quadratische Kassetten. (Abb. 290) Allerdings vermisst man bei seiner Vedute die Akzentuierung des dem Chortonengewölbe vorgeschalteten Kuppelgurtbogens, so dass man sich fragt, wie genau sie das Erhaltene wiedergibt. Die Vedute im ersten Skizzenbuch, f. 13^f,¹¹⁷⁹ lässt nämlich im Tonnengewölbe des Chorarmes hinter dem Kuppelgurtbogen oktagonale Vertiefungen erspähen, die allerdings Quadraten einbeschrieben sind. (Abb. 291) Ähnliche Formen lässt die sehr skizzenhaft angedeutete Kassettierung der Battista Naldini zugeschriebenen, nach 1561 zu datierenden Vedute in der Hamburger Kunsthalle vermuten.¹¹⁸⁰ (Abb. 292) Das der Maxentiusbasilika entlehnte Kassettenmuster könnte daher auch schon bei Bramantes Holzmodell vorgesehen gewesen sein und wurde dann auf der Baustelle in vereinfachter, modifizierter Form ausgeführt.¹¹⁸¹

Ein Element, das Bramante ebenfalls vom Vorbild der Maxentiusbasilika entlehnte, sind die Muschelkalotten der in die Pfeiler eingehöhlten Rundnischen.¹¹⁸² Bramante hat diese in früheren Bauten schon als Nischendekoration verwendet (S. Maria presso San Satiro u.a.), und sie sind schon in der Florentiner Architektur von Brunelleschi an belegt. Doch erscheint hier das Motiv unter dem Eindruck der Antike durch die analoge Konstellation im Pfeiler, nicht nur einfach als Wandschmuck, neu belebt.¹¹⁸³

In gleicher Weise setzte Bramante das aus der Vorhalle des Pantheon entlehnte Element der mit quadratischen Kassetten versehenen Bogenunterzüge - im St. Peterprojekt auf die Fenstergewände übertragen - ein. Darüberhinaus ist urkundlich belegt, dass Bramante von den Steinmetzen die Anfertigung vergrößerter Kopien der Pilasterkapitelle aus der Pantheonvorhalle in richtiger Proportionierung verlangte.¹¹⁸⁴

korridor zu sehen.

¹¹⁷⁸ FROMMEL, in: EVERS, 1995, Kat. Nr. 122d.

¹¹⁷⁹ FROMMEL, in: EVERS, 1995, Kat. Nr. 122b.

¹¹⁸⁰ MILLON/SMITH, in: EVERS, 1995, Kat. Nr. 124.

¹¹⁸¹ GUIDI, 1993, 84, Abb. 8 geht in seiner Rekonstruktion des Bramantechors ebenfalls von oktagonalen Kassetten im Tonnengewölbe des Chorvorjochs aus. Vasari bezeichnet die Konstruktion vertiefter Kassettierungen mit Hilfe von Holzmodellen, die mit komplizierten Verzierungen versehen wurden, als eine der hervorragendsten Erfindungen Bramantes.

¹¹⁸² Trotz des schlechten Erhaltungszustandes der Stukkaturen der Maxentiusbasilika sind diese noch deutlich zu erkennen.

¹¹⁸³ THOENES/WOLF METTERNICH, 1987, 119.

¹¹⁸⁴ THOENES/WOLF METTERNICH, 1987, 118. Vasari behauptete, die Kapitelle seien mit einem Schmuck von Oliven(!)zweigen versehen gewesen. Die erhaltenen Kapitellskizzen Bramantes und die

Auch im Langhaus von Bramantes Ausführungsprojekt im Jahre 1506 ist die gleiche Verzahnung von Motiven beider antiker Bauten, Maxentiusbasilika und Pantheon, festzustellen. (Abb. 287) Die vermuteten drei tonnengewölbten Langhausjoche entsprechen genau der Konstellation der Seitenschiffe der Maxentiusbasilika.¹¹⁸⁵ In dieser Hinsicht ähnelt das Langhaus Bramantes ebenfalls Albertis Kirche S. Andrea in Mantua. Möglicherweise hatte Bramante schon 1507 die Vorhalle mit Säulenreihen und Rundnischen in der äußeren Eingangswand nach Vorbild des Pantheon geplant, wie sie einige später zu datierende Grundrisse Giuliano da Sangallos und Serlios Stich des von Raffael ergänzten Planes Bramantes, den er kurz vor seinem Tod gefertigt haben soll, wiedergeben.¹¹⁸⁶

Beim Tode Julius' II. im Februar 1513 waren Vierungsbögen und Bramantechor errichtet, und die Kuppelkonstruktion wurde mit präzisen Vorbereitungsplänen in Angriff genommen.¹¹⁸⁷ Unter Julius' Nachfolger Papst Leo X. Medici modifizierte Bramante sein Projekt anscheinend dahingehend, dass er wieder zu einem regelmäßigeren Zentralbauteil mit in allen drei Kreuzarmen gleichartig angelegten und mit Umgängen nach dem Vorbild von UA 20 II versehenen Apsiden zurückfand. (Abb. 217 und 272) Dies musste bedeuten, dass der Bramantechor in seiner beim Tode Julius' II. bestehenden Form nicht beibehalten werden sollte; andere Planungsvarianten zeigen jedoch, dass auch mit dem Gedanken einer Ummantelung des Bramantechors gespielt wurde.¹¹⁸⁸ Auch erweiterte Bramante das Langhaus auf fünf Joche, reduzierte die Zahl der Schiffe aber von ehemals fünf auf drei. Der Bezug zur Antike wandelte sich und die Rückgriffe auf die Maxentiusbasilika, die noch den Pergamentplan ausgezeichnet hatten und sich insbesondere in der Konstellation von Kreuzgratgewölbe, Tonnengewölbe und Apsis artikulierten, wurden zurückgedrängt. Dafür gewann das Vorbild des Pantheon bei der Planung der Kuppel (Abb. 293 und 294) und der Vorhalle (Abb. 272 und 295) mehr Bedeutung, wenn auch der Säulenring um den Tambour außen bei dem antiken Bau in keinsten Weise vorgebildet ist.¹¹⁸⁹

Folglich war für Bramante nicht ausschließlich das vielzitierte, außen tambourlose Pantheon, dessen Belichtung nur durch das Opaion erfolgt, als Vorbild seines Kuppelbaus bestimmend. Sicher war dieser römische Bau Herausforderung und Inspiration

genannten Veduten stellen jedoch einfache korinthische Kapitelle mit Akanthus dar (FROMMEL, in: EVERS, 1995, Kat. Nr. 111).

¹¹⁸⁵ Zur Begründung der Dreizahl der Langhausjoche im ersten Ausführungsprojekt s. FROMMEL, in: EVERS, 1995, 86.

¹¹⁸⁶ FROMMEL, in: EVERS, 1995, 90 und Kat. Nr. 113; THOENES/WOLF METTERNICH, 1987, 130.

¹¹⁸⁷ FROMMEL, in: EVERS, 1995, 90-92.

¹¹⁸⁸ FROMMEL, in: EVERS, 1995, 92.

¹¹⁸⁹ FROMMEL, in: EVERS, 1995, 92.

für jeden in der Ewigen Stadt arbeitenden Architekten. Es ging Bramante wohl vor allem darum, das Vorbild mit eigenen Mitteln und Konzepten zu übertreffen, wie der Chronist von Julius II., Sigismondo de'Conti, zum Ausdruck bringt: *Il disegno dell'opera accenna di vincere per bellezza e dimensioni ogni altro monumento dell'antichità. Sull'alto della basilica si lancerà una volta più ampia ed elevata del Pantheon.*¹¹⁹⁰ Der Feder dieses Chronisten wurde auch der eingangs erwähnte Ausspruch, dass Bramante die Kuppel des Pantheons auf die Gewölbe des Friedenstempels setzen wollte, zugeschrieben, wie neuerdings wiederum behauptet wird, doch sucht man diese Passage im Text vergeblich.¹¹⁹¹

Die naheliegende These, Bramante habe möglicherweise Albertis Konzept des Templum Etruscum in Architektur umsetzen wollen, muss offenbleiben. Francesco di Giorgio, dessen Traktate Bramantes Werk stark beeinflussten, greift zwar in seinen späteren Textfassungen Albertis DE RE AEDIFICATORIA auf (s. Kap. VIII.4.2), erwähnt jedoch nie das Templum Etruscum. Bramante hätte Albertis Tempeltheorie entweder auf eigene Faust entdecken müssen oder indirekt(?) über die Kenntnis von Albertis Kirche S. Andrea in Mantua. (Abb. 232 und 230) Zwar gab Bramantes Anwendung der klassischen antiken Säulenordnungen während seines Aufenthaltes in Rom zur Vermutung Anlass, er habe diese über Vitruvstudien und auch durch Albertis Traktat kennengelernt.¹¹⁹² Jedoch ist ebenfalls festzustellen, dass sich Bramante keine strenge Einhaltung theoretischer Lehren auferlegte, sondern Bauformen nach ästhetischen Kriterien und dem architektonischen Kontext auswählte, ja vielmehr eine eigenständige Verarbeitung der künstlerischen Vorbilder meist für ihn wichtiger ist. Die Verwendung der

¹¹⁹⁰ Conti, Sigismondo dei: LE STORIE DEI SUOI TEMPI dal 1475 al 1510, Rom 1883, Bd. 2, 343-344:... *Giulio II. Il quale con animo stragrande inaugurò l'Impresa grandiosa il giorno 17 di aprile del 1506; e a diesci ore del mattino dopo celebrato il sacrificio presente il senato apostolico, collocò la prima pietra di fondamento alla profondità di di venticinque piedi. Il disegno dell'opera accenna di vincere per bellezza e dimensioni ogni altro monumento dell'antichità. Sull'alto della basilica si lancerà una volta più ampia ed elevata del Pantheon. Della quale mole, mentre queste cose io scriveva, si potea lodare l'ardito concepimento più che la realtà; pochè assorgeva con molta lentezza, e non per mancanza di denaro, ma per gli indugi del Bramante della diocesi di Urbino, che aveva il Pontefice prescelto architetto per cotanta impresa. ... Anm 36: Zit. Paris Grassi, DIARIUM JULII II, Cod. Casanat. XX,III,3, der die Beschreibung der Grundsteinlegung nach den Worten des Bischofs von Orte wiedergibt. *De missa in sabbato in Albis praesente Papa et positione primi lapidis. Per multos dies ante hunc diem Papa dixit velle hac die ponere primarium lapidem columnae unius ex quatuor columnis substentaturis Chorum sive Ciborium basilicae principis apostolorum de Urbe.* (Vermutlich ist hier einer der Vierungspfeiler gemeint).*

¹¹⁹¹ PARTRIDGE, 1997, 50-51, führt neuerdings nochmals Conti als Zeuge für diesen angeblichen Ausspruch Bramantes an, ohne die genaue Textstelle anzugeben. THOENES, 1987, 82, versuchte, die Herkunft dieses Ausspruchs zu klären, konnte diesen nicht vor dem 19. Jahrhundert nachweisen. Eine Prüfung des erwähnten DIARIO DE'SUOI TEMPI Contis ergab ebenfalls kein positives Ergebnis.

¹¹⁹² DENKER-NESSLERATH, 1990, 4-7 und 126-127. Alberti interpretierte als einziger Architekturtheoretiker des Quattrocento Vitruv richtig, dass diese sich über den Schmuck der Kapitelle und Gebälke definieren. Die Autorin sieht eine Einwirkung der Säulenordnungen von Bramantes Bauten auf Serlios Säulentheorie und erkennt auch eine ikonographische Bedeutung der Säulenordnungen (ebda, 115-117).

Doppelpilastergliederung an den Vierungspfeilern seiner Entwürfe für St. Peter könnte von Albertis S. Andrea in Mantua (Abb. 231) inspiriert worden sein. Da sie aus Albertis Theorie vom etruskischen Tempel nicht hervorgehen, ist eine Umsetzung von letzterer für Bramante nicht zwingend vorauszusetzen.

Hat Bramante nun das Pantheon auf die Gewölbe des Templum Pacis, der Maxentiusbasilika, stellen wollen? Formengeschichtlich muss man auf die Frage antworten, er hat nicht **das** Pantheon auf die Gewölbe der Maxentiusbasilika gestellt, sondern **sein** Pantheon. Auch mit dem Vorbild der Maxentiusbasilika verfuhr er sehr frei. Er hat das Bauwerk gleichsam auseinandergenommen und die einzelnen Elemente um seine Kuppel gefügt. Diese beiden Bauten prägten zutiefst alle seine Entwürfe für die Peterskirche.

IX.1.2 Raffaels Projekte für St. Peter

Diese antikisierenden Grundelemente wurden unter Raffael, den Bramante auf dem Sterbebett als seinen Nachfolger für die Bauleitung von St. Peter vorgeschlagen hatte, verstärkt.¹¹⁹³ Häufig ist zu beobachten, dass Raffael Ideen Bramantes fortführte. Sein erstes, in einem Holzschnitt Serlios überliefertes Projekt (Abb. 296),¹¹⁹⁴ greift viele Züge von Bramantes früheren, in UA 20 II festgelegten und in Giuliano da Sangallos Grundriss des Cod. Barb. 4424, f. 64^v (vgl. Abb. 217 und 272) tradierten Ideen auf: Die Gleichförmigkeit von Chor- und Querschiffarmen mit ihren durch Rundnischen geschlossenen Umgängen, die Wiedereinführung der Nebenkuppeln u.a.¹¹⁹⁵ Für dieses Projekt hätte wiederum der Bramantechor abgerissen werden müssen, und es wurde daher zunächst im Sinne von Fra Giocondos Vorschlägen modifiziert, als die Ausführung der weiteren Bauteile in Angriff genommen wurde.¹¹⁹⁶ Erst nach dessen Tod bestimmte dann Raffael den Baufortgang allein.¹¹⁹⁷

¹¹⁹³ Am Anfang von Raffaels Bauleitertätigkeit scheint der Gelehrte Fra Giocondo die Gestaltung des Baus bestimmt zu haben (FROMMEL, in: FROMMEL/RAY/TAFURI, 1987, 241; FROMMEL, in: EVERS (Hg.), 1995, 93) THOENES, 1991/1992, 199, weist darauf hin, dass Fra Giocondos Ankunft in Rom in der Forschung fälschlicherweise schon vor Bramantes Tod angenommen wurde. Der Frate wurde offenbar besonders aufgrund seiner bewährten Erfahrung als Ingenieur hinzugezogen, da Bramantes Kuppelprojekt Bedenken bezüglich der Statik auslöste. Fra Giocondo ließ für die südwestliche Querhauskapelle, für die nach ihm benannten Nischen und für die südwestliche Sakristei die Fundamente legen. Auf diesen Raumteilen aufbauend wäre die Verwirklichung der vier Nebenkuppeln unmöglich gewesen.

¹¹⁹⁴ FROMMEL, in: EVERS, 1995, 93 und Kat. Nr. 113.

¹¹⁹⁵ s. Raffaels Zeichnung in den Uffizien, 1973 F (FROMMEL, in: EVERS, 1996, Kat.Nr. 114).

¹¹⁹⁶ FROMMEL, in: FROMMEL/RAY TAFURI, 1987, 243.

¹¹⁹⁷ FROMMEL, in: EVERS, 1995, 93.

Die unter seiner Leitung um 1518/1519 begonnene Ausschmückung der großen 40 palmi breiten, zu den Durchgangsjochen gewendeten Rundnischen¹¹⁹⁸ lässt in ihrer Anordnung ebenfalls an die zweigeschossige Gliederung der recht flachen Nischen mit dem heute nicht mehr bestehenden Abschlussgebälk der Nordapsis in der Maxentiusbasilika denken, auch wenn Unterschiede zu dieser in der alternierenden Verwendung von Rund- und Rechtecknischen bestehen.¹¹⁹⁹ (Abb. 297 und 79) Seltsamerweise taucht diese vom antiken Vorbild abweichende alternierende Nischenanordnung in Zeichnungen der Maxentiusbasilika des Cinquecento, beispielsweise denen von Baldassare Peruzzi (Uffizien, A 3978)¹²⁰⁰ und seines Sohnes Sallustio (Uffizien, A 687^f), auf.¹²⁰¹ Erstgenannter wurde nach Raffaels Tod zum Zweiten Baumeister der Bauhütte von St. Peter ernannt; vermutlich kopierte er dieses Motiv fälschlicherweise von Raffaels St. Petersprojekt.¹²⁰² Das abwechselnde System von Rund- und Rechteckformen ist jedoch an den Westwänden seitlich der Westapsis der Maxentiusbasilika zu sehen (vgl. Abb. 38) und wurde vielleicht aus diesem Grund auch für die Nord- und die im Cinquecento immer hinzurekonstruierte Südapsis angenommen, im Sinne der zeitüblichen „Antikenkorrekturen“, wie sie u.a. BUDDENSIEG herausgearbeitet hat.¹²⁰³ Es muss dahingestellt bleiben, ob Raffael die Apsiden von St. Peter auf Anregung einer ästhetisch „korrigierten“ Bauaufnahme der Maxentiusbasilika (vielleicht eines Mitarbeiters?) in dieser Form gestaltet hat oder die Zeichnungen seiner Nachfolger von seinem Petersprojekt geprägt wurden. Schon in Raffaels Projekt der Cappella Chigi (1506/1516) in S. Maria del Popolo lag die Vermutung nahe, dass er Antikenstudien von Mitarbeitern als Vorlagen verwendete.¹²⁰⁴ (Abb. 298 und 67)

Die intensivste Auseinandersetzung Raffaels mit der Maxentiusbasilika zeigt die recht genaue Wiederholung des für sie typischen, aus Oktogonen und Quadraten bestehenden Kassettenmusters in den tonnengewölbten Durchgangsjochen zwischen dem Mittelschiff und den Seitenkapellen des Petersdomes. (Abb. 299 und 300) Wir besitzen

¹¹⁹⁸ Z.B. in Sangallos Grundrissentwurfsskizze auf UA 46r zu sehen (FROMMEL, in: FROMMEL/RAY/TAFURI, 1987, 281 Nr. 2.15.24).

¹¹⁹⁹ Man vergleiche die Vedute Heemskercks im ersten Berliner Skizzenbuch, f. 8^r oder 13^r mit der Nordapsis des antiken Bauwerks, vgl. FROMMEL, in: EVERS, 1995, Kat. Nr. 122 a und 122 b).

¹²⁰⁰ BARTOLI, Bd. 2, 1915, Abb. 303. Diese Zeichnung von der Hand Baldassare Peruzzis diente als Vorlage für die Abbildungen antiker Bauten in Serlios viertem Buch der QUATTRO LIBRI DELL' ARCHITETTURA, f. 56^v - 58^f (GÜNTHER, 1988, 377).

¹²⁰¹ BARTOLI, Bd. 4, 1919, Abb. 652.

¹²⁰² FROMMEL, in: EVERS, 1995, 95.

¹²⁰³ BUDDENSIEG, 1971, 259-267.

¹²⁰⁴ Der Architrav vom Gebälk der Chigikapelle in S. Maria del Popolo ahmt den in Kap. VI.4 ausführlich beschriebenen Architrav der Maxentiusbasilika nach. vgl. FROMMEL/RAY/TAFURI, 1987, 139 und Kat. Nr. 2.3.3. und 2.3.4.

eine eingehende Entwurfskizze der diesbezüglichen Tonnenkassettierung von der Hand Antonio da Sangallos (Uffizien A 53^r und A 53^v), die vermutlich mit Raffaels Ausführungsprojekt aus dem Jahre 1519 in Verbindung steht.¹²⁰⁵ Sangallos Schnitt der geplanten Durchgangstonne zeigt, dass die Kassettenformen mit Hilfe von Modeln und einem Lehrgerüst in die Wölbung eingetieft werden sollten. Dieses an antiken Bauten beobachtete Verfahren beschreibt schon Alberti in DE RE AED. VII, 11, und es wird von Vasari für Bramantes kassettierte Wölbungen der Petersbasilika überliefert.¹²⁰⁶

Sangallos Entwürfe UA 53^r und UA 53^v rezipieren von der Maxentiusbasilika recht genau die in den Kassettenvertiefungen und die an den Eckpunkten der Zwischenstege angebrachten Rosetten sowie die in den Kassettenstufen eingefügten Ornamentkymata.¹²⁰⁷ Zu letzteren sind Detailstudien auf UA 1258^r überliefert, die offensichtlich das Flechtband auf den Zwischenstegen, das Bügelkyma sowie den Eier- und Perlstab der Kassettierung der Maxentiusbasilika nachahmen. Die Kassettierung von St. Peter wurde in den Jahren 1522-1524 im Durchgangsjoch zwischen südlichem Querarm und südwestlicher Chorkapelle mit Ausnahme der Stuckornamente dem überlieferten Entwurf entsprechend ausgeführt und diente den anderen Durchgangsjochen als Vorbild. Die heute noch vorhandenen Stuckornamente wurden in vom Entwurf abweichender Form erst unter Papst Clemens VIII. um 1600 hinzugefügt.¹²⁰⁸ (Abb. 301) Raffaels Entwurf war folglich dem Vorbild der Maxentiusbasilika noch ähnlicher gewesen als dies heute sichtbar ist.

Ursprünglich hatte Raffael besagte Durchgangsjocher noch mit Kreuzgratgewölben eindecken wollen, wie aus den Aufrisskizzen seines ersten Projektes von 1514 hervorgeht.¹²⁰⁹ (Abb. 302) Diese Änderung zugunsten des Tonnengewölbes zeigt, dass der Bezug zum Vorbild der Maxentiusbasilika beabsichtigt war. Sie fällt in eine Phase der Intensivierung von Raffaels Antikenstudien, in der dieser sich in besonderem

¹²⁰⁵ FROMMEL, 1987, 292, Nr. 2.15.39. In diesem Zusammenhang stehen auch Sangallos mit Maßen versehene Einzelstudien der Kassettierung auf UA 1247^v und UA 1258^v (FROMMEL in: FROMMEL/RAY/TAFURI, 1987, 292).

¹²⁰⁶ THEUER, 1912, 284-285; VASARI/MILANESI, IV, 1879, 162.

¹²⁰⁷ Die Vorarbeiten für die geplanten Ornamentstäbe, die vermutlich in Stuck ausgeführt werden sollten, sind in Sangallos Schnitt durch die Kassettenvertiefungen auf UA 53^r (mit der Beischrift *armadura*) zu sehen: Man erkennt an den Rändern der eingetieften Stufen kleine Vorsprünge, die wohl zum besseren Halt der Stuckornamentbänder dienen sollten. Die Ansicht des Kassettenmusters in der rechten Hälfte von UA 1247^v zeigt zum Teil schon die Anordnung der Stuckornamente, die das Vorbild der Maxentiusbasilika in eindeutiger Weise reflektieren, also sicherlich für die Tonnengewölbe der Peterskirche vorgesehen waren.

¹²⁰⁸ FROMMEL, in: FROMMEL/RAY/TAFURI, 1987, 292.

¹²⁰⁹ FROMMEL, in: FROMMEL/RAY/TAFURI, 1987, 260, Nr. 2.15.5.

Maße mit dem Bauwerk der Maxentiusbasilika auseinandersetzte.

Zeitgenossen Raffaels berichten von seiner Aktivität als Antikenforscher und seinem Vorhaben, eine Rekonstruktion des Alten Rom in Form eines Planes anzufertigen.¹²¹⁰ In dem berühmten sog. Memorandum, einem Brief an Leo X., den vermutlich Raffael zusammen mit Baldassare Castiglione verfasste und der vielleicht als Vorwort zum Romplan gedacht war, geht seine diesbezügliche Kennerschaft eindeutig hervor.¹²¹¹ THOENES hat die Datierung des Briefes in die Jahre 1519/20 überzeugend dargelegt.¹²¹² In die gleichen Jahre datieren auch die Bauaufnahmen antiker Architektur Antonio da Sangallos und Baldassare Peruzzis, die in erkennbarem Zusammenhang mit dem Romplanprojekt stehen.¹²¹³ Hatte Raffael am Anfang seiner Tätigkeit als Leiter der Bauhütte von St. Peter offensichtlich noch den Beistand des gelehrten Vitruvkenners Fra Giocondo begrüßt,¹²¹⁴ waren seine Antikenkenntnisse bei seinem zweiten Petersprojekt so weit gediehen, dass ihr Einfluss unmittelbar sichtbar ist. Dabei geht die Genauigkeit der von der Maxentiusbasilika entlehnten Antikenzitate über Bramantes Rezeption römischer Vorbilder hinaus und sie geben bis auf den heutigen Tag der Peterskirche das entscheidende Gepräge: Die Kuppel des Pantheon auf den Gewölben des Templum Pacis ruhen zu lassen.

IX.2 Rezeption der Maxentiusbasilika in Raffaels Fresko der „Schule von Athen“

IX.2.1 Die Fresken der Stanza della Segnatura

Bereits vor seinen Entwürfen für St. Peter rezipierte Raffael die Bauform der Maxentiusbasilika im Fresko mit Darstellung der „Schule von Athen“ in der „Stanza della segnatura“.¹²¹⁵ Dieser Raum war Teil des von Bramante im Auftrag von Papst Julius II. umgebauten Appartements im Obergeschoss des Vatikanischen Palasts, das der Papst am 26.11.1507, dem 4. Jahrestag seiner Krönung, bezog, da er es nicht mehr ertragen konnte, in den Räumen des ihm verhassten Vorgängers Alexander VI. zu wohnen.¹²¹⁶

¹²¹⁰ NESSELRATH, 1984, 397-399; NESSELRATH, 1986, 357.

¹²¹¹ NESSELRATH, 1986, 357-372; GÜNTHER, 1988, 60-61.

¹²¹² THOENES, in: FROMMEL/WINNER, 1986, 373-381.

¹²¹³ GÜNTHER, 1988, 61.

¹²¹⁴ FROMMEL, in: FROMMEL/RAY/TAFURI, 1987, 23.

¹²¹⁵ Das Fresko wird hier außerhalb der chronologischen Reihenfolge besprochen, da Raffaels St. Peter-Entwürfe sinnvoller im Zusammenhang mit Bramantes Planungen der Peterskirche erörtert werden.

¹²¹⁶ Dem Zeremonienmeister Paris de'Grassis gegenüber äußerte der Papst, dass er nicht mehr mit dem

Den überlieferten Zahlungen zufolge wurde 1508 - kurz nach Einzug des Papstes - mit der Ausmalung der Gemächer begonnen, wofür außer Raffael zunächst verschiedene Künstler verpflichtet wurden. Vasari berichtet, das Raffael anvertraute Wandfresko in der Stanza della segnatura sei derart meisterhaft ausgefallen, dass Julius II. die Ausmalung aller Räume ausschließlich an diesen übertrug und die Werke der anderen Meister herunterschlagen ließ.¹²¹⁷ Es ist in der Forschung umstritten, welches der Fresken es war, das den Papst so begeistert hatte. Vasaris Beschreibung von Raffaels erstem Fresko der Stanzen lässt auf die „Schule von Athen“ schließen.¹²¹⁸ Das Fresko zeigt eine Ansammlung von Philosophen und Gelehrten der Antike mit Platon und Aristoteles in der Mitte in der Vorhalle eines tonnengewölbten Bauwerks. (Abb. 303) Vasari bezeichnet es als „Bild, wie die Theologen die Philosophie und Astrologie mit der Theologie in Einklang bringen“, aber er mischt in seiner Beschreibung einige Elemente aus dem Fresko der gegenüberliegenden Wand mit hinein, so dass er bei Abfassung des Textes in der Erinnerung beide Themen durcheinandergebracht haben muss. Es gibt zwar einige technische Hinweise, dass mit der Dekoration der Decke oberhalb der Schule von Athen und des Bogens, der das Wandbild rahmt, als erstes im Raum begonnen wurde.¹²¹⁹ Dies sagt allerdings noch nichts über die Reihenfolge der Wandbilder aus.¹²²⁰ Das Fresko auf der Gegenseite, die sog. Disputa, ist in zwei Zonen aufgeteilt: Im unteren Teil ist die Verehrung des Altarsakraments in Form der Hostie auf dem Altar und die Disputation über dieses Geheimnis durch Theologen, Kirchenlehrer und Heilige dargestellt. (Abb. 304) Über diesem erscheint die Trinität und erweist sich auf diese Weise als Mittlerin zwischen irdischer und göttlicher Sphäre, die sich in der Realpräsenz Christi in der Hostie manifestiert. Stilistisch wird dieses Fresko in der Forschung in engem Zusammenhang mit Raffaels Tafelbildern aus der Zeit seines Florenzaufenthalts (1504-1508), bevor er nach

Porträt seines Vorgängers und Feindes jeden Tag vor Augen leben könne, vgl. RASH-FABBRI, 1979, 97.

¹²¹⁷ vgl. OBERHUBER, 1999, 86; VASARI (Ed. Milanesi), IV, 315.

¹²¹⁸ Zit. nach der Übersetzung von GOTTSCHESKY/GRONAU, IV, 1910, 210.

¹²¹⁹ NESSELRATH, 1997, 10, Anm. 1. WINNER, 1993, 56-57 und 1996, 181 folgt in der zeitlichen Abfolge der Fresken Vasaris Beschreibung mit dem Argument, dass dieser etwa 20 Jahre (1531/32) nach ihrer Entstehung die Stanzen studiert habe. Allerdings hat Vasari seine Beschreibung erst um 1550 verfasst und publiziert.

¹²²⁰ Der Verlauf der einzelnen Giornate des Freskos der Schule von Athen zeigt, dass der Malputz für die Deckenfresken den Bogenrahmen des Wandbildes überlappt, also früher aufgebracht wurde; s. die Aufnahme der Giornate bei NESSELRATH, 1997, Abb. 99. Der Bogenrahmen selbst wurde gefertigt, bevor Raffael das Wandbild ausführte mit Ausnahme einer Stelle am rechten unteren Rand des Bogens, wo an einer Stelle dieser das Wandbild überlappt. Offenbar war der Bogen in engem zeitlichem Zusammenhang mit dem Wandbild bemalt worden. Wenn die Schule von Athen wirklich Raffaels erstes Fresko sein sollte, wie Vasari schreibt, müsste der Malputz zumindest denjenigen der Deckenmalereien überlappen. Da dies ist nicht der Fall ist, muss die Schule von Athen im Anschluss an Raffaels

Rom kam, gesehen, so dass die Disputà wohl als das erste Fresko des Zyklus' zu betrachten ist.¹²²¹ Nachweislich erhielt Raffael die erste Zahlung für seine Arbeiten in der Stanza am 13. Januar 1509.¹²²² Nach dem ersten Wandfresko machte er sich vermutlich an die Vollendung der Decke, die Vasari zufolge bereits von Giovanni Antonio Bazzi, gen. Sodoma, ausgemalt worden war. Von dessen Ausschmückung beließ Raffael die Einteilung in ornamentale Deckenfelder mit vorgetäuschten, gemalten Mosaikbildern und Stuckreliefs und erneuerte nur die Figuren in den vier großen Tondi und den rechteckigen Feldern in den Ecken.¹²²³

Die Wiederverwendung von Teilen der älteren Deckenbemalung macht ungewiss, ob das Themenprogramm schon festgelegt war, bevor Raffael mit seinem ersten Fresko begann. Die Personifikationen an der Decke besitzen nämlich einen engen Bezug zu dem jeweils darunter befindlichen Wandfresko. Überhaupt erfordern die vielfältigen Verflechtungen der verschiedenen Bildthemen der Stanza untereinander zur Interpretation eines Bildes die Einbeziehung des Gesamtprogrammes, weshalb es hier kurz vorgestellt werden soll.

In den Deckentondi (Abb. 305) sind weibliche Personifikationen dargestellt, die durch die beigegefügte Inschriftentafeln identifiziert werden können: DIVINARUM RERUM NOTITIA (Wissen um die göttlichen Dinge) verweist auf die Theologie, CAUSARUM COGNITIO (Erkennen der Ursachen) auf die Philosophie, NUMINE AFFLATUR (vom Geist angehaucht) auf die Poesie, IUS SUUM UNICUIQUE TRIBUT (Sie teilt jedem sein Recht zu) auf die Jurisprudenz.¹²²⁴ Die Theologie ist oberhalb des Bogenscheitels mit dem Wandbild der Disputà zu sehen, die Philosophie befindet sich über dem Fresko der Schule von Athen, die Personifikation der Poesie ist oberhalb der Darstellung des Berges Parnass, wo berühmte Dichter um Apoll und die neun Musen versammelt sind, angeordnet. Die Jurisprudenz erscheint oberhalb der Wand, an der mit der „Übergabe der Dekretalen an den Hl. Raimund von Penaforte durch Gregor IX.“ und

Umgestaltung der Decke ausgeführt worden sein.

¹²²¹ OBERHUBER, 1999, 86 und 96. vgl. die Beschreibung des Forschungsstandes bei NESSELRATH, 1997, 9-10.

¹²²² vgl. OBERHUBER, 1999, 86. Am 8. Oktober 1509 wird Raffael zum scriptor brevium ernannt, d.h. er erhielt eine feste Anstellung an der Kurie. zu diesem Zeitpunkt muss die Entscheidung des Papstes, Raffael alle Zimmer seines Appartements ausmalen zu lassen, gefallen sein.

¹²²³ Dies berichtet schon Vasari, vgl. OBERHUBER, 1999, 96.

¹²²⁴ Auch die Darstellungen in den rechteckigen Feldern in den Gewölbeecken beziehen sich inhaltlich auf die benachbarten Tondi, z.B. besitzt das Thema des Sündenfalls sowohl zu der Personifikation der Jurisprudenz zur Linken einen Bezug, da die Sünde nach Recht und Gerechtigkeit verlangt, als auch zur rechts daneben befindlichen Theologie, da der Sündenfall der Erlösung durch Christus bedurfte. Zur Interpretation der anderen Rechteckfelder s. OBERHUBER, 1999, 94-96.

„Kaiser Justinian empfängt von Trebonianus die Pandekten“ die Kodifikation des kirchlichen und des weltlichen Rechts dargestellt ist; ferner im oberen Teil des Freskos drei der Kardinaltugenden, Fortitudo, Prudentia und Temperantia (die vierte der Kardinaltugenden, die Justitia, ist bereits durch die Szenen der Gesetzesübergabe impliziert). (Abb. 306)

Es scheint, als habe Raffael nach Vollendung der Deckengemälde die Schule von Athen ausgeführt, jedoch vor der Enthüllung des ersten Teiles von Michelangelos Deckenfresko in der Cappella Sistina am 14. August 1511, da in der Figurenauffassung noch kein Einfluss von Michelangelos Stil festzustellen ist wie in späteren Fresken Raffaels¹²²⁵. (Abb. 303) Die eine, sich auf einen Steinblock stützende Figur vorne links, die eindeutig Stilzüge von Michelangelos Sixtinischer Decke aufweist, wurde dem Fresko nachträglich hinzugefügt. Ein weiterer Anhaltspunkt für die Datierung des Freskos liefert FROMMELS Beobachtung, dass auf dem Saum der Figur rechts vorne, die mit dem Zirkel geometrische Konstruktionen auf eine Schiefertafel zeichnet, die Initialen RVS MDVIII geschrieben stehen, möglicherweise Raffaels Signatur und Datierung in das Jahr 1509.¹²²⁶ (Abb. 307) Das den Parnass darstellende Fresko ist durch eine Inschrift in den Zeitraum von Oktober 1510 und Frühjahr 1511 zu datieren.¹²²⁷ Die Gesetzeswand wurde nach der Rückkehr des Papstes vom Oberitalienfeldzug am 6. Juni 1511 begonnen, da Julius II. sich in diesem Zeitraum einen Bart wachsen ließ und Raffael die Figur von Gregor IX. mit den Porträtszügen des bärtigen Julius' II. ausstattete. Der Abschnitt des Freskos mit dem Porträt des bärtigen Papstes wird in einem Brief vom 16. August 1511 erwähnt.¹²²⁸

Über die ursprüngliche Verwendung der Stanza della segnatura, die in Bezug zur Interpretation der Fresken steht, gehen die Meinungen in der Forschung auseinander: Die

¹²²⁵ JONES/PENNY, 1983, 74.

¹²²⁶ FROMMEL, in: FROMMEL/RAY/TAFURI 1987, 17.

¹²²⁷ Die Entstehung des Parnass zeitlich nach der Schule von Athen lässt sich auch an der Tatsache feststellen, dass letztere in zahlreichen Motiven einen engen Bezug zur Disputà aufweist, die auf unmittelbare zeitliche Nähe schließen lässt. Diese wird durch die motivischen Ähnlichkeiten und Wiederholungen in Raffaels Vorstudien zu beiden Fresken deutlich vgl. OBERHUBER, 1983, 28.

¹²²⁸ OBERHUBER, 1999, 106. WINNER, 1993, 247, interpretiert den Bericht Vasaris dahingehend, dass Raffael die Schule von Athen als erstes Fresko der Stanza gemalt habe. Er meint, Vasari habe Informationen von Augenzeugen eingeholt. WINNER beachtet jedoch nicht, dass Vasari bei seiner Beschreibung der Schule von Athen Figurengruppen und Szenen aus der Disputà an der gegenüberliegenden Wand miteinbezieht. Offenbar scheint Vasari beide Fresken zu verwechseln bzw. in einen Topf zu werfen und ist daher unglaubhaft. Ferner geht WINNER davon aus, dass der Parnass als zweites Wandbild, also noch vor der Disputà, ausgeführt wurde. Da dieses jedoch die Inschrift mit dem Datum 1511 enthält, wäre in diesem Falle die Zeitspanne zur Ausführung der beiden anderen Fresken sehr kurz. Das Porträt Julius II. auf der letzten Wand mit Thema der Justitia war bereits 1511 in Arbeit, da es in einem Brief erwähnt wird. Hingegen wäre der Zeitraum für die Ausführung der Schule von Athen von 1508 bis 1510 sehr lange.

Bezeichnung, die eine Nutzung für die Sitzungen des höchsten päpstlichen Gerichts, der *Signatura gratiae*, anzeigt, kann erst unter Papst Paul III. nachgewiesen werden.¹²²⁹ Es gibt verschiedene Hinweise darauf, dass unter Julius II. dort die Privatbibliothek und das „studiolo“ des Papstes eingerichtet waren.¹²³⁰ Auch das Ausschmückungsprogramm, das mit Darstellung der Philosophie, Theologie, Poesie und Jurisprudenz die damals üblichen Fakultäten der Universitäten illustriert, folgt einer Tradition der Dekoration von Bibliotheken.¹²³¹

IX.2.2 Die Schule von Athen

Die Bezeichnung Schule von Athen bzw. Scuola, Liceo oder Ginnasio für das Fresko, das der Personifikation der Philosophie zugeordnet ist und sich auf der Wand gegenüber der Disputà befindet, lässt sich frühestens im Jahre 1620 nachweisen.¹²³² Aber auch die oben zitierte Interpretation Vasaris gibt sicherlich nicht den originalen Titel und die Deutung des Freskos zur Zeit Raffaels wieder.¹²³³

Zu sehen sind in einer großartigen Architekturkulisse die berühmtesten Philosophen und Gelehrten der Antike mit ihren Schülern, die sich um Platon und Aristoteles im Zentrum gruppieren. Die Figuren sind in lockeren Gruppen in einer Art Vorhalle verteilt, in der vier Stufen zum tonnengewölbten Arm des kreuzförmigen Bauwerks hinaufführen.

¹²²⁹ Bereits sein Nachfolger Leo X. ließ die Bücher Julius' II. in die Hauptbibliothek bringen und den Raum in ein Musikzimmer umwandeln, vgl. OBERHUBER, 1999, 103.

¹²³⁰ OBERHUBER, 1999, 86; BORSI, 1989, 291.

¹²³¹ OBERHUBER, 1999, 96, verweist auf das Vorbild der Bibliothek in Urbino, wo genau dieselben Personifikationen dargestellt sind. Man muss darauf hinweisen, dass es sich um eine Abwandlung der vier an den Universitäten gelehrten Fakultäten handelt, da anstelle der Poesie die Medizin als Prüfungsfach für das Doktorat zugelassen war, vgl. SPÄTMITTELALTER AM OBERRHEIN, 2001, 239-240. Die Poesie war Teil des Grundstudiums und kein Fach, das mit dem akademischen Doktorgrad abgeschlossen werden konnte. PFEIFFER, 1972, 248, Anm. 2, weist darauf hin, dass der Raum unter Julius II. sowohl als Bibliothek als auch als Sitzungszimmer der „Signatura gratiae“ gedient haben kann, da für dieses Gremium, das nur selten zusammentrat, außer dem Papst nur ein Kardinal oder wenige Personen nötig waren. NESSELRATH, 1997, 9-10, identifiziert entsprechend den Forschungen von SHEARMAN die „Stanza dell'Incendio“ als Sitzungsraum der Signatura gratiae unter Julius II. mit dem Argument, dass Perugino sich nur zur Ausmalung dieses wichtigsten Raumes bereiterklärt hatte. Dessen Fresken sind heute noch an der Decke der Stanza dell'Incendio, deren Wandbilder erst 1514 von Raffael in Angriff genommen wurden, erhalten. Die Themen von Peruginos Decke beziehen sich auf Gottes Gnade und Gerechtigkeit und passen daher sehr gut zu einem Gerichtsraum.

¹²³² OBERHUBER, 1983, 53-55. Als erster bezeichnet Gaspare Celio in „Memoria ...“, Neapel 1638, das Fresko als „Schule von Athen“. Im Jahre 1550 war auf einem Stich nach dem Fresko, den Giorgio Ghisi fertigte und den Hieronymus Cock in Antwerpen herausgab, der Titel in „Die Predigt Pauli in Athen“ umgedeutet worden. Jedoch scheint sich das Wissen um den „profanen Inhalt“ des Freskos im Vatikan selbst tradiert zu haben. Bellori nennt es jedenfalls in der „Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano“, Rom 1695, die in Zusammenhang mit Carlo Marattas Restaurierung der Fresken publiziert wurde, „Scuole de' più illustri Filosofanti del mondo“.

¹²³³ Vasari lernte Raffaels Fresken wohl im Winter 1531-32 kennen, als er im Gefolge von Yppolito

Platon und Aristoteles befinden sich auf der obersten Stufe im Zentrum einer sich nach außen ausbreitenden Gruppe von Philosophen. Nur wenige der Figuren sind durch Attribute eindeutig zu identifizieren. Platon, die linke Figur der beiden „Philosophenfürsten“, ist anhand der Aufschrift des Buches, das er unter dem linken Arm hält, „Timeo“, gekennzeichnet. Mit der Rechten weist er in einem bedeutungsvollen Zeigegestus nach oben, womit auf seine Philosophie der Ideen, nach der die Seele des Menschen instinktiv nach Gott suche, d.h. die idealistische Richtung der Philosophie, angespielt ist. Er ist als würdevoller Greis dargestellt, ein Philosophentypus, der an antiken Porträts inspiriert ist und bis Raffael eigentlich zur Darstellung von Aristoteles üblich war (s. auch Kap. VI.3.4).¹²³⁴ Aristoteles hält in der Rechten sein Buch „Etica“ und weist mit der linken Handfläche zum Boden. Die Geste ist Ausdruck seiner weltzugewandten, empiristischen Methode, die sich auf die Erforschung der Naturgesetze konzentriert.¹²³⁵ In der Gruppe der zu Platon gehörenden Philosophen auf der linken Seite ist Sokrates anhand der für ihn typischen Physiognomie erkennbar.¹²³⁶ Raffael studierte letztere offenbar mit Hilfe der Porträtstatue des Philosophen, die sich heute im Konservatorenpalast in Rom befindet. In lebhafter Geste diskutiert Sokrates mit den umstehenden Zuhörern. Seine Gestik und seine Position links von Platon sollen demonstrieren, dass Platon die dialektische Methode des Diskutierens, die er beispielsweise in den „Dialogen“ anwendet, von Sokrates übernommen hat. In der Gruppe neben Aristoteles kann keine Person sicher identifiziert werden, jedoch fällt auf, dass unter diesen würdige ältere gleichwie jüngere Männer zu finden sind. Auf der untersten Ebene des Raumes vor der Treppe befinden sich rechts und links zwei Hauptgruppen von Philosophen mit ihren Schülern, die sich um jeweils eine Hauptfigur scharen.

Die linke Hauptfigur ganz im Vordergrund, vor einem Säulenpostament auf einem Steinblock sitzend und konzentriert in einem Buch schreibend, wird in der Forschung nahezu einmütig mit Pythagoras identifiziert.¹²³⁷ Diese Interpretation hängt mit den Zeichnungen auf der Schiefertafel zusammen, die ein jugendlicher Schüler, der direkt vor dem Philosophen am Boden kniet, den anderen Personen zeigt, die sich um Pythagoras geschart haben. Darauf ist das System der musikalischen Proportionen aufgezeichnet, die

de'Medici den Vatikan mehrfach besuchte, vgl. WINNER, 1993, 247.

¹²³⁴ Man hat in der älteren Forschung im Platon ein Porträt Leonardo da Vincis erkennen wollen. OBERHUBER, 1993, 56, betont jedoch, dass dieser ein Anhänger der aristotelischen Philosophie war und bewußt versuchte, sich nach dem Idealporträt des Aristoteles zu stilisieren. Leonardo empfand sich als „neuer Aristoteles“ und wäre sicher nicht entzückt gewesen, sich als Platon präsentiert zu sehen.

¹²³⁵ MOST, 1999, 67, deutet die Gestik im Sinne von Pseudo-Justins „Rede an die Griechen“, wonach Platon Gott als feurige Substanz ganz oben erkenne, Aristoteles hingegen als fünften ätherischen Körper.

¹²³⁶ OBERHUBER, 1993, 60.

¹²³⁷ MOST, 1999, 3; OBERHUBER, 1993, 60.

Pythagoras mit Hilfe des Monochords erprobt haben soll.¹²³⁸ Er entdeckte, dass diese mathematischen Gesetzen unterworfen sind, da sie von den Saitenlängen abhängen, und bestimmte die Intervalle Oktav, Quart, Quint und den sog. Ganzton dadurch, dass er eine Saite im Verhältnis 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4 und 8 : 9 teilte. Unterhalb der Zeichnung der musikalischen Proportionen sind die idealen Zahlen der sog. „kleinen Tetraktys“, *I, II, III, IIII*, dargestellt. Diese gelten im pythagoräischen Zahlensystem als die wichtigsten, „heiligen Zahlen“, und deren Summe X wird als die ideale Zahl dieses Systems gesehen. Bei den Humanisten am Hofe Julius II. galt Pythagoras als Erfinder der Zahlen, die er seinen Schülern auf einer Tafel beibrachte, die Abakus genannt wurde.¹²³⁹ Pythagoras dient in Raffaels Fresko als Symbolfigur für das Fach „Arithmetik“, das als eine der Sieben Freien Künste im Grundstudium an den Universitäten gelehrt wurde. Hier muss Raffael Hilfe von einem Gelehrten gehabt haben, der ein Universitätsstudium absolviert hatte, da die Lehre von den musikalischen Proportionen zum universitären Curriculum gehörte.¹²⁴⁰ Bereits Alberti hat in *DE ARCHITECTURA* die pythagoräischen Zahlen und das Prinzip der musikalischen Proportionen erläutert.¹²⁴¹ Die Darstellung dieser Tafel zeigt wahrscheinlich auch das künstlerische Selbstverständnis Raffaels, da in der damaligen Kunsttheorie (z.B. bei Alberti) die Schönheit als von den richtigen Proportionen eines Kunstwerks abhängig angesehen wurde und damit messbar war. Ein guter Künstler wandte demnach die musikalischen Proportionen an, welche nicht nur die Harmonie in der Musik, sondern auch für das Auge, ja für den gesamten Kosmos bilden. Mit Hilfe ihrer Proportionen würden die Gesetzmäßigkeiten der Welt, die Urformel erklärt. Es ist kein Zufall, dass Pythagoras auf der „Platonseite“ des Freskos angeordnet ist: Im Timaios erklärte Platon, die Zahlen würden alles von der Unordnung zur Ordnung führen.

Die Hauptfigur der Gruppe im Vordergrund auf der rechten Seite, ein älterer Mann, der sich über eine am Boden liegende Schiefertafel beugt und mit dem Zirkel darauf eine aus zwei Dreiecken bestehende Sternfigur konstruiert, wird in der Forschung

¹²³⁸ OBERHUBER, 1993, 60. Die Zahlen 6,8,9,12 der zeichnerischen Figur auf der Schiefertafel bedeuten: $6 : 12 = 1 : 2 =$ Oktav, griech. Diatono/Diapason. $6 : 9$ und $8 : 12 = 2 : 3 =$ Quint, diapente. $6 : 8$ und $9 : 12 = 3 : 4 =$ Quart, diatesseron. $8 : 9 =$ Sekund, griech. epogdoon, = Einzelton, der keine Harmonie ergibt! Diese musikalischen Harmonien fanden durch die Schrift *DE INSTITUTIONE MUSICA* des Boethius Eingang in das mittelalterliche Lehr- und Studiensystem.

¹²³⁹ WINNER, 1993, 268, zitiert aus dem Text *PHILOLOGIA* des Humanisten Raffaello Volterrano, den er 1506 Julius II. widmete.

¹²⁴⁰ Beispielsweise der Text der *MARGARITA PHILOSOPHICA* des Gregor Reisch, der als Handbuch des gesamten Grundstudiums einer mittelalterlichen Universität verfaßt wurde, enthält ebenfalls die musikalischen Proportionen. vgl. REISCH, 1973, 182-185; *SPÄTMITTELALTER AM OBERRHEIN*, 2001, 249, Kat. Nr. 500.

¹²⁴¹ LAUENSTEIN, 1998, 35-45.

unterschiedlich identifiziert: Euklid oder Archimedes wurden vorgeschlagen, ohne dass ein Attribut eine der beiden Identifikationen eindeutig klären würde.¹²⁴² Über den Sinn dieser perspektivisch dargestellten Sternfigur, die aus zwei verschieden großen, übereinandergelegten gleichschenkligen Dreiecken besteht, ist in der Forschung viel diskutiert worden.¹²⁴³ Man kann möglicherweise die beiden Dreiecke in der gesamten Komposition des Freskos als Grundformen wiederentdecken.¹²⁴⁴ GUIDI erkennt als konstruktives Element der Sternfigur zwei rechtwinklige Dreiecke, deren längste Seite die Wurzel der Zahl 3 ergeben, wie dies in Platons Timaios beschrieben ist.¹²⁴⁵ Folglich ist auf der „Aristotelesseite“ des Bildes die Figur des Euklid/Archimedes nicht nur als herausragender Vertreter der „Freien Kunst“ der Geometrie zu sehen, der die geometrisch anwendbare Darstellung der Gesetze des Universums vermittelt, sondern auch ein Gelehrter, der die irrationalen Zahlen darstellen und sinnlich erfahrbar (daher auf der „Aristotelesseite“) machen kann.

Passend zu den „weltzugewandten“ Wissenschaften der „Aristotelesseite“ sind rechts von Euklid/Archimedes stehend die beiden Philosophen Ptolemäus und Zoroaster dargestellt, ersterer als Rückenfigur ganz vorne, mit dem Globus in der Linken als Vertreter des Faches der Geographie, und mit Königskrone, die ihn als Mitglied des ägyptischen Herrscherhauses kennzeichnet.¹²⁴⁶ Zoroaster ist am Himmelsglobus in seiner Rechten erkennbar, der ihn als Repräsentant der Disziplin der Astronomie, welche ebenfalls zu den Sieben Freien Künsten zählt, ausweist.¹²⁴⁷ Beide scheinen im Gespräch mit den beiden Figuren am rechten Bildrand vertieft, von denen der zweite von rechts mit der schwarzen Kappe anhand weiterer Selbstporträts als Raffael identifiziert werden kann, der von einem unbekanntem Malerkollegen begleitet wird. Auch hier offenbart sich das Selbstverständnis des Künstlers, der sich im Kreise derjenigen Vertreter der Philosophie zeigt, die sich mit der Erforschung der Gesetze der Natur (Astronomie, Geographie) und

¹²⁴² OBERHUBER, 1993, 58. Als unter Papst Paul III. (1534-1550) die Sockelzone unterhalb der Schule von Athen mit Grisailen von Perino del Vaga erneuert wurde, deutete man die Figur als Archimedes, und bemalte ihn mit Szenen aus dem Leben dieses Philosophen. Da die im Fresko dargestellte Schreibtafel keine eindeutigen Hinweise auf die Lehre einer der beiden Philosophen liefert, lassen die meisten Forscher die Identifizierung offen. LAUENSTEIN, 1998, 207, befürwortet eine Deutung als Euklid, da auch dieser über die musikalischen Proportionen geschrieben hat und somit zu Pythagoras passen würde. OBERHUBER, 1993, 21 widerlegt die häufig aufgestellte These, dass Raffael für den Geometer das Porträt Bramantes verwendet habe. Offensichtlich handelt es sich bei diesem Herrn um ein Modell, das Raffael in den Stanzen mehrfach als Studienobjekt verwendet und wiedergegeben hat.

¹²⁴³ s. die ältere Literatur zitiert bei LAUENSTEIN, 1998.

¹²⁴⁴ LAUENSTEIN, 1998, 120.

¹²⁴⁵ GUIDI, in: NESSELRATH, 1997, 29-30.

¹²⁴⁶ OBERHUBER, 1999, 56-57.

¹²⁴⁷ OBERHUBER, 1999, 56-57.

ihrer Darstellung (Geometrie) beschäftigen.

Leicht rechts aus dem Zentrum gerückt auf der zweiten Treppenstufe ist der Kyniker Diogenes, vertieft in ein Schriftstück, zu sehen.¹²⁴⁸ Erkennbar ist er an dem ostentativen Desinteresse, mit dem er seine Umwelt straft, der unorthodoxen Kleidung, die seine Weltabgewandtheit demonstriert und an der Schale, die er einer Anekdote nach als einzigen irdischen Gegenstand aufbewahrte, ihn aber fortwarf, als er ein Kind aus den Händen trinken sah. Zwei neben ihm stehende Männer scheinen über ihn zu diskutieren: Der eine ist im Begriff, die Treppe hinaufzuschreiten und weist mit beiden Händen auf Diogenes. Sein Gesprächspartner ist im Gegenteil dabei, die Treppe herabzusteigen und weist nachdrücklich auf Platon und Aristoteles.

Offensichtlich stellen die Treppenstufen die verschiedenen Grade philosophischer Erkenntnis dar.¹²⁴⁹ Diogenes hat trotz seiner Askese und Weltverachtung noch nicht die höchste Stufe erreicht, da er nicht nach dem Höchsten, nach Gott suchte, wie Platon und Aristoteles dies taten. Bereits Boethius, auf den das mittelalterliche Lehrsystem der Sieben Freien Künste zurückgeht, hatte die vier kanonischen mathematischen Disziplinen als *gradus* bezeichnet, auf denen die Philosophen von der Sinneserfahrung der körperlichen Dinge zu den „Intelligibilia“ fortschreiten.¹²⁵⁰ Dabei berief er sich auf Plato, der mit den mathematischen Disziplinen das Auge des Philosophen von der sinnlichen Wahrnehmung zum Licht der Wahrheit heraufzulenken versuche. Aus diesem Grund sind die Vertreter der eher mathematischen Wissenschaften in Raffaels Fresko auf der untersten Stufe angeordnet. Auch der Neoplatoniker Marsilio Ficino führt in seinem Kommentar zu Platons Buch „Vom Staat“ aus, dass Plato die Seele zum *summum bonum* und zur Sonne, das heißt zu Gott und den Ideen, auf den Stufen der mathematischen Disziplinen führt.¹²⁵¹

Damit wäre der Bestand an eindeutig identifizierbaren Philosophengestalten erschöpft. Es wurden in der Forschung seit Bellori (1695)¹²⁵² zwar zahlreiche Versuche unternommen, der Identität aller Figuren auf die Spur zu kommen; es fragt sich, wie sinnvoll dies ist und ob Raffael nicht absichtlich einfach nur bestimmte „Prototypen“, ohne eine bestimmte Persönlichkeit darstellen zu wollen, präsentieren wollte. Doch auch die Identifizierung hervorstechender Figuren bleibt im Dunkeln, wie z.B. derjenigen, die leicht links aus dem Zentrum gerückt auf der untersten Stufe der Treppe sitzend auf einen

¹²⁴⁸ OBERHUBER, 1993, 59.

¹²⁴⁹ zit. bei WINNER, 1993, 56.

¹²⁵⁰ zit. bei WINNER, 1993, 59.

¹²⁵¹ WINNER, 1993, 268.

¹²⁵² BELLORI, 1695.

halbfertig behauenen Steinblock gestützt dargestellt ist. Diese wurde erst nachträglich in das Fresko eingefügt und muss daher eine besondere Bedeutung gehabt haben.¹²⁵³ Die Identifizierung dieser in der Forschung als „der Grübler“ bezeichnete Figur mit dem Philosophen Heraklit muss ebenso offenbleiben wie die Annahme, es handle sich um ein Porträt Michelangelos.¹²⁵⁴ Es könnte sich um einen Vertreter der stoischen Philosophie handeln.

Die Philosophen sind in der Vorhalle einer tonnengewölbten, nach vorne und hinten offenen Architektur versammelt, deren Dekoration die in den Figurengruppen angedeuteten inhaltlichen Anspielungen unterstreicht. Dies wird besonders am Skulpturenschmuck der zum Betrachter gerichteten Rückwände dieser Vorhalle deutlich, wo im oberen Teil in zwei Rundnischen die Gottheiten Apoll auf der linken „Platonseite“ und Athena auf der rechten „Aristotelesseite“ wie Patrone die Philosophenversammlung dominieren.

Apoll galt zur Zeit Raffaels nicht nur als Gott der Mysischen Künste und der Poesie, wie sich dies in Raffaels Fresko „Parnass“ widerspiegelt, das sich auf der Wand direkt links von der Apollostatue der Schule von Athen befindet. Bereits in der Antike wurde der Sonnengott Apoll auch als Schutzgott der Ordnung, der guten Sitten und der Harmonie angesehen.¹²⁵⁵ Passend dazu ist unterhalb der Figurennische ein Relief mit der Darstellung von jugendlichen Männern im Kampf zu sehen, darunter wiederum die Szene eines Frauenraubs durch ein Meereswesen. Apoll gilt somit als Überwinder von Krieg und Zorn sowie unbeherrschter Lüste.¹²⁵⁶ Nicht zufällig sind auf dieser Freskoseite Pythagoras mit seiner Lehre von den musikalischen Harmonien des Kosmos, ferner Sokrates, der als Begründer der Ethik galt und Plato, in dessen Buch „Timaios“ die Lehre von der musikalischen Harmonie des Kosmos verzeichnet ist, zu sehen. Sie verkörpern die apollinische Richtung der Philosophie, die nicht nur das Schöne, sondern auch das Erhabene und Gute anstrebt und versucht, die Natur des Menschen durch die Ethik zu verbessern.

Minerva auf der rechten Seite galt als Göttin der Naturwissenschaften, der *Septem artes liberales*, der Weisheit und der Philosophie allgemein, wie oben im Kap. VI.3.4 bereits ausgeführt wurde. Auf dem Relief, das unter der Figurennische zu sehen ist,

¹²⁵³ NESSELRATH, 1997, 32. Bei den Restaurierungen konnte man erkennen, dass die Figur nicht nur al secco aufgemalt wurde, sondern zu ihrer Einpassung sorgfältig der Putz abgeschlagen und ein neuer aufgetragen wurde.

¹²⁵⁴ OBERHUBER, 1993, 62; CHASTEL, 1983, 480.

¹²⁵⁵ vgl. OBERHUBER, 1993, 110-102; CHASTEL, 1983, 478.

¹²⁵⁶ Die Vorzeichnungen Raffaels zu der Statue des Apoll und der beiden Reliefs sind in Kopien und Stichen überliefert, vgl. OBERHUBER, 1993, 28.

erkennt man eine auf dem Globus thronende Frau, die mit dem Szepter auf die Weltkugel deutet, über ihr der Zodiakus. Sie ist anhand eines Stichts nach Raffaels Vorzeichnung deutbar, da man im Gegensatz zum ausgeführten Fresko dort die Inschrift auf der Tafel, die von zwei Putten gehalten wird, entziffern kann: CHAUXARUM COGNITIO (= CAUSARUM COGNITIO). Sie stellt somit die Personifikation der Naturwissenschaften dar, die die Gesetze des Universums entdeckt und beherrscht.¹²⁵⁷ Auch hier wiederum der Bezug zu Aristoteles, den z.B. Diogenes Laertius als den Besten, der in den Wissenschaften der Natur die Ursachen erforschte, gepriesen hatte.¹²⁵⁸

Doch nicht nur die Vorhalle, die gesamte Architektur des Bauwerks ist mit Statuennischen bestückt. Hinter der Gruppe um Aristoteles und Platon führt der tonnen- gewölbte Arm des im Grundriss kreuzförmigen Baus in die Tiefe. Das kassettierte Gewölbe ruht auf massiven Seitenwänden, die durch eine Gliederung von jeweils drei hohen, mit Statuen versehenen Rundnischen, welche durch Doppelpilaster tuskischer Ordnung getrennt sind, und ein hohes Kranzgesims strukturiert wurden. In Verlängerung der Seitenwände ragt auf beiden Seiten eine Wandzunge mit jeweils einer Statuennische in die Vorhalle hinein. Hinter dem vorderen Kreuzarm erblickt man die Vierung, die mit einer Pendentivkuppel ausgestattet ist. In den Querarmen scheint sich die Gliederung der Seitenwände fortzusetzen. Die Pendentifs tragen einen Schmuck in Form von Relieftondi. Über dem Kranzgesims am Kuppelfuß erkennt man den unteren Teil eines Fensters, das durch zwei Säulchen in drei Abschnitte gegliedert ist. Der obere Teil ist durch die Perspektive beschnitten. Der zweite hintere Kreuzarm wiederholt die Gliederung des vorderen. Dahinter scheint die Architektur abubrechen und ins Freie zu führen, wo Himmel und weiße Wolken zu sehen sind. In einiger Entfernung ragt eine triumphbogenartige Architektur auf, die mit einem dorischen Metopen-Triglyphenfries geschmückt ist. Durch die Perpetuierung der drei Tonnengewölbe, die tunnelartig in die Tiefe führen, erreicht Raffael optisch die Wirkung einer ungeheuren Monumentalität der Hintergrundsarchitektur, die sie in Wirklichkeit gar nicht besitzen kann. Es scheint, als hätten Platon und Aristoteles einen triumphalen Einzug durch das Bauwerk gehalten und würden nun von ihren Anhängern in der Vorhalle begrüßt.

Raffael hat bei der Konzeption seiner Hintergrundsarchitektur sicher Ghirlandaios Fresko der Verleihung der Ordensregel an San Francesco in der Cappella Sassetti der Kirche S. Trinità in Florenz als Anregung benutzt, das er von seinem Florenzaufenthalt der Jahre 1504 bis 1508 kannte. (Abb. 253) Schon in der Disputà hat er auf eine Komposition

¹²⁵⁷ OBERHUBER, 1999, 100; OBERHUBER, 1993, 62.

¹²⁵⁸ OBERHUBER, 1993, 62.

des Florentiner Meisters zurückgegriffen: auf die Marienkrönung der Cappella Tornabuoni in S. Maria Novella.¹²⁵⁹ Zumindest ist in der Schule von Athen die Ähnlichkeit der Anlage des auf Wänden ruhenden Tonnengewölbes mit einem Bogen im Hintergrund mit der Loggia dei Lanzi in Ghirlandaios Fresko der Sassetikapelle verblüffend, ebenso wie der Blick in den freien Himmel in beiden Bildern. Von der perspektivischen Anlage noch ähnlicher ist der Entwurf Ghirlandaios für das genannte Fresko (Abb. 254), da es die Hintergrundsarchitektur noch stärker in Untersicht zeigt als im ausgeführten Werk.

Ferner wirkt unbestritten die Form der Architekturkulisse von Agostino di Duccios Relief mit Darstellung eines ähnlichen Themas, der Versammlung von Philosophen, Weisen und anderen Personen im Tempel um die Göttin Minerva, auf der Arca degli Antenati in S. Francesco in Rimini nach. (Abb. 175) Auch hier erscheint im Hintergrund unterhalb des mittleren Tonnengewölbes ein horizontal verlaufendes Gebälk. Die Form von Raffaels Torbogen ganz im Hintergrund wird durch die Bogenform der Rundnische der Minervastatue antizipiert. Die Philosophenstatuen, die im Rimineser Relief seitlich der Göttin unter den das Tonnengewölbe stützenden Gesimsen angebracht sind, werden von Raffael in Form der Enfilade von Nischenstatuen in Seitenwänden der tonnengewölbten Räume aufgegriffen. Hierbei sticht besonders die in beiden Kunstwerken ähnliche Kleidung dieser jungen Männer in der Art hellenistischer Mantelstatuen griechischer Philosophen, wie sie z.B. von der berühmten Sophoklesstatue in den Vatikanischen Museen bekannt ist, ins Auge. Ebenfalls wirkt in Raffaels Bilderfindung noch das Vorbild von Donatellos Eselswunderrelief in Padua nach, dessen Kenntnis er durch die Abgüsse der Reliefs des Paduaner Hochaltars, die in seiner Heimatstadt Urbino aufbewahrt wurden, erlangt hatte.¹²⁶⁰ (Abb. 158)

Dies zeigt nochmals, wie stark die Einflüsse der Florentiner Kunstszene Raffael während seines Aufenthaltes 1504-1508 in der Arnostadt prägten, wie weit bestimmte Bilderfindungen dieses Kunstkreises zurückreichen und über Generationen hinweg weiter-

¹²⁵⁹ ROSENAUER, in: PRINZ/SEIDEL, 1996, 67, Abb. 12 und 13 und 68.

¹²⁶⁰ OBERHUBER, 1983, 37 und Anm. 36. In der Forschung wurde Filippino Lippis Fresko „Triumph des Hl. Thomas“ in der Carafa-Kapelle in S. Maria Sopra Minerva in Rom (1488-1493) immer wieder als Vorbild für Raffaels Schule von Athen angeführt (OBERHUBER, 1983, 43). M.E. ist Lippis Hintergrundsarchitektur ebenfalls an Agostino di Duccios Relief der Arca degli Antenati orientiert. In der mittleren gewölbten (hier: Kreuzgratgewölbe) Tabernakelarchitektur, deren Seitenstützen ein ausgeprägtes, umlaufendes Gebälk tragen und in deren Zentrum in einer Muschelnische der heilige Thomas von Aquin thron, greift Filippino Lippi offensichtlich das Vorbild des Reliefs auf, ändert es aber von einer monumentalen Raumarchitektur in eine kleinere Tabernakelarchitektur um; möglicherweise verwendete er die gleiche Vorlage wie Agostino di Duccio, in der wiederum Donatellos Eselswunderrelief in Padua verarbeitet worden war. Bei Lippi wirkt auch noch entfernt das Vorbild von Ghirlandaios Hintergrundsarchitekturen nach, seine Tabernakelarchitektur ist jedoch von ganz anderem Charakter als Raffaels weite Halle.

gegeben wurden. Die Faszination, die dieser Bildarchitektur anhaftet, kann nicht zufällig sein. Die Künstler müssen sich bewusst gewesen sein, hier eine besondere antike Bauform, die des Templum Pacis wiederzugeben.

Raffael hat diese Hintergrundsarchitektur aufgegriffen, Anregungen der verschiedenen Vorbilder miteinander verschmolzen und durch bewusste Abwandlung einzelner Elemente dem antiken Vorbild noch näher gebracht. Durch die Darstellung des für die Maxentiusbasilika typischen Kassettenmusters aus Polygonen - Raffael hat die Oktogone der Maxentiusbasilika im Fresko durch Hexagone ersetzt und damit vereinfacht - und Quadraten, welche in den Vorbildern von Donatello, Ghirlandaio und Agostino di Duccio durch das einfacher darzustellende Quadratmuster ersetzt worden war, zeigt Raffael, dass ihm die Herkunft dieser Bildarchitektur wohlbekannt, der Rückgriff auf das Templum Pacis beabsichtigt war. Wie Donatello ist Raffael Meister darin, bekannte und erfolgreiche Bilderfindungen zu nutzen und durch Veränderung und Optimierung derselben in eigene Schöpfungen umzuwandeln. Dass die Werke beider Künstler dennoch so ganz anders wirken als die ihrer Vorbilder, macht die Genialität der Kunst Donatellos und Raffaels aus.

Der Raumeindruck, den Raffaels Hintergrundsarchitektur vermittelt, muss ein ähnlicher gewesen sein, als wenn man unter der Südportikus der noch vollständig erhaltenen Maxentiusbasilika stünde: Treppenstufen führen ins Innere des Baus hinauf, man blickt in das kassettierte Tonnengewölbe des mittleren Annexraums, hinter dem sich geheimnisvoll der Mittelsaal ausbreitet. In der Maxentiusbasilika ist letzterer dreijochig und kreuzgratgewölbt; bei Raffael ist das Mitteljoch als Vierung mit Kuppel ausgebildet.

Von letzterer sieht man nur die Pendentifs und den Kuppelfuß, der mit einem dreigeteilten Fenster durchbrochen ist. Dieses Element könnte wiederum der Maxentiusbasilika entlehnt sein: Es ähnelt stark den Thermenfenstern, die den Mittelsaal des antiken Bauwerks beleuchteten. Eine Abwandlung des antiken Vorbilds stellen die beiden Säulchen dar, die in Raffaels gemaltem Fenster die gemauerten Pfosten der Maxentiusbasilika ersetzen. Dieses Element ist aus den Serlianafenstern bekannt, die Bramante zum erstenmal im Jahre 1507 in der Sala Regia - einem Auftrag von Papst Julius II. - in die Architektur eingeführt hat (Abb. 308); Raffael selbst hat dieses Motiv später mehrfach verwendet.¹²⁶¹ Durch den von Raffael gewählten Bildausschnitt des Freskos wird dieses Fenster von der rahmenden Bogenarchitektur oben so abgeschnitten, dass die Frage der Fensterform - einfaches Thermenfenster oder Serliana - nicht eindeutig beantwortet werden kann. Seltsamerweise wird die Serliana später in Rekonstruktions-

¹²⁶¹ RIEGEL, 1995, 214, Abb. 17. FROMMEL, in: FROMMEL/RAY/TAFURI, 1987, 263.

zeichnungen der Maxentiusbasilika, z.B. von Baldassare Peruzzi,¹²⁶² oder von Bernardo della Volpaia¹²⁶³ an adäquater Stelle - im mittleren Joch des Hauptsaaes – aufgegriffen (Abb. 309, 310 und 311), möglicherweise auf Anregung der Schule von Athen bzw. den mit dem Fresko zusammenhängenden Studien der Maxentiusbasilika Raffaels.¹²⁶⁴

Hinter der Vierung folgt in Raffaels Bildarchitektur wiederum ein tonnengewölbter Raum, der dem mittleren Annexraum der nördlichen Enfilade der Maxentiusbasilika entspricht. Abweichend von dieser schloss Raffael den Raum nicht mit einer halbrunden Apsis ab, sondern öffnete ihn ins Freie und gab den Blick auf eine Bogenarchitektur, die ganz im Hintergrund in einigem Abstand zu dem vorderen Bauwerk zu sehen ist, frei.

Man hat den Eindruck, Raffael habe sich vorgestellt, wie die Maxentiusbasilika einmal ausgesehen haben muss, und diese Rekonstruktion für eine neue, eigene Bild-erfindung genutzt. Im Vergleich zu den Vorbildern bei Ghirlandaio und Agostino di Duccio, deren Architekturen sich auf die Darstellung der nördlichen drei Annexräume der Maxentiusbasilika konzentrierten und seitlich und nach vorne hin durch diffus und unklar wirkende Raumgebilde erweitert wurden, hat Raffael das Bauwerk schlüssig und in einer überzeugenden Raumkomposition ergänzt. Es wird deutlich, dass sich Raffael zur Zeit der Konzeption des Freskos nicht lange nach seiner Ankunft in Rom intensiv mit dem Bauwerk der Maxentiusbasilika auseinandergesetzt haben muss.

Raffael hat auch andere Architekturformen in diesem Fresko rezipiert. In der Forschung wurden verschiedene Vorschläge zur Herkunft von Raffaels Vorbildern gemacht. Kritisch anzusehen ist der Vorschlag, der Bogen des Janus Quadrifrons auf dem Forum Boarium in Rom habe als Vorbild für Raffaels Bildarchitektur gedient.¹²⁶⁵ (Abb. 312) Als

¹²⁶² Vgl. WURM, 1984, Abb. XX. Der von Wurm getroffenen Identifizierung der Zeichnung als S. Maria degli Angeli widerspricht die Tatsache, dass auf der linken Seite eine Apsis ergänzt ist, worin sich ein rechteckiger Sockel befindet. Dies deutet auf die Darstellung der Ostapsis der Maxentiusbasilika hin, die eine quaderförmige Basis für die Kolossalstatue Konstantins enthielt. Abweichend zum tatsächlichen Bauzustand der Maxentiusbasilika rekonstruiert Peruzzi Schrankenanlagen vor den beiden seitlichen Annexräumen. Dies tut er aber auch in seinen Grundrissrekonstruktionen der Maxentiusbasilika (z.B. Florenz, Uffizien A 529r oder A 156r, vgl. WURM, 1984, 373 und 401; Ausnahme: A 543v, WURM, 1984, 404); offensichtlich war Peruzzi davon überzeugt, dass die Maxentiusbasilika an dieser Stelle Schrankenanlagen aufgewiesen hat.

¹²⁶³ Der Codex Coner wurde in den Jahren zwischen 1513 und 1515 angelegt. Als Autor wird Bernardo della Volpaia angesehen, der allem Anschein nach in enger Verbindung zu Giuliano und Antonio da Sangallo stand, vgl. GÜNTHER; 1988, 165-202. Die Zeichnung der Maxentiusbasilika ist abgebildet bei ASHBY, 1904, Tf. 50.

¹²⁶⁴ Auch Baldassare Peruzzi gestaltete in seinem Entwurf für den Umbau der Kirche S. Domenico in Siena die Obergadenfenster in Form von Serliane vgl. FROMMEL, 1967/68, 36 und Abb. LXXIXa.

¹²⁶⁵ Zuerst von HÜLSEN, 1911, formuliert wurde dieser Vorschlag z.B. von WINNER, 1996, 183 und MOST, 1999, 79-82, aufgegriffen.

Argumente dafür wurden eine ähnliche Massivität der seitlichen Wände, die Übereinstimmung von Tonnengewölben, die allseitig eine mittlere „Vierung“ rahmen und die Tatsache, dass der Bogen allseitig ins Freie geöffnet ist, angeführt. Betrachtet man das antike Monument genauer, stellt man beträchtliche Unterschiede zu Raffaels Bildarchitektur fest, die sehr viel gravierender sind als die Unterschiede zur Maxentiusbasilika: Die viereckige, kompakte Form des Janusbogens lässt sich in der Hallenarchitektur der Schule von Athen nicht wiederfinden. Der Janusbogen ist so eindeutig als nach außen orientierte Durchgangsarchitektur konzipiert, die tonnengewölbten Bögen und das niedrige mittlere, kreuzgratgewölbte Joch im Inneren laden nicht zum Verweilen ein. Diese Außenorientierung wird allein schon dadurch artikuliert, dass die doppelreihige Anordnung von Rundbogennischen, die immer wieder als Vergleich zu den Rundnischen an den Innenwänden der Schule von Athen herangezogen werden, ausschließlich auf der Außenseite des Janusbogens angebracht sind. Zudem weisen die glatten Pfeilerinnenseiten des Janus Quadrifrons eine viel zu geringe Tiefe im Vergleich zu den Seitenwänden der tonnengewölbten Räume in Raffaels Bildarchitektur auf. Die Architektur der Schule von Athen atmet eine Monumentalität und Weite, die der vierschrötigen Gestalt des Janusbogens völlig abgeht.

Ein Vergleich mit Bramantes frühen Entwürfen zum Neubau von St. Peter, besonders mit dem „großen Pergamentplan“ A 1 in den Uffizien zeigt, dass Raffael Elemente von diesen entlehnt hat:¹²⁶⁶ Die Anlage in Form eines Kreuzes mit tonnengewölbten Armen sowie die Vierungskuppel, die vermutlich auf schrägen Pfeilern und Pendentifs, die mit Tondi geschmückt sind, ruht.¹²⁶⁷ (vgl. Abb. 276) Ebenso rühren das Gliederungssystem der Wände in Form von gekuppelten Doppelpilastern und die dazwischen in die geraden Wände eingehöhlten Rundbogennischen von Bramantes

¹²⁶⁶ Diese These geht auf ERMERS, 1911, S. 44-45, zurück.

¹²⁶⁷ Es ist allerdings bei näherem Hinsehen nicht ganz klar, ob die Vierungspfeiler mit den sich darüber erhebenden Pendentifs wirklich schräggestellt sind, da die Gebälke am Übergang von den tonnengewölbten Armen zur Vierung im rechten Winkel umzuknicken scheinen. Dies führte zu einem entsprechenden Rekonstruktionsvorschlag von MANDELLI in: SPAGNESI, 1983, 155-179, in dem die Vierungspfeiler nicht schräg, sondern rechtwinklig abknickend gezeichnet sind. Allerdings ist in diesem Falle schwer vorstellbar, wo genau die Pendentifs aufliegen: Eigentlich müssten dann ihre Schildbögen an den Seitenarmen in Raffaels Bildarchitektur zu sehen sein und sie würden genau die schmückenden Tondi der Pendentifs durchschneiden und auf die Eckpilaster treffen. Auch bei dem von MANDELLI angeführten Vergleich der Pendentifkuppel von S. Maria delle Carceri in Prato, die ebenfalls auf rechtwinklig umknickenden und nicht auf schräggestellten Pfeilern ruht, münden alle Gurtbögen in den Eckpilastern der Kuppelpfeiler (vgl. MANDELLI in: SPAGNESI, 1983, 159, Abb. 153). Vermutlich handelt es sich bei diesem Kunstkniff Raffaels um eine Korrektur der orthogonalperspektivischen Konstruktion, um die Pendentifs und ihren Schmuck sowie die Nischen mit den Statuen darunter für den Betrachter besser sichtbar zu machen und dennoch den gleichförmigen Rhythmus der Architektur beizubehalten, vgl. hierzu auch OBERHUBER, 1983, 70. Ferner wird Raffaels Intention, schräge Kuppelpfeiler, über denen sich eine runde Kuppel erhebt, aus seinen architektonischen Skizzen auf dem Karton zur Schule von Athen in Mailand, Biblioteca Ambrosiana, deutlich, vgl. OBERHUBER, 1983, 72-73, Fig.5.

St. Peter-Entwurf.¹²⁶⁸ In Abweichung zu letzterem bildet Raffael jedoch nicht eine Architektur, deren Stützen möglichst dünn und mit Hilfe von Seitenkapellen aufgelöst werden sollen, um der Kuppel einen schwebenden Eindruck zu verleihen, sondern zieht in Anlehnung zum Bauwerk der Maxentiusbasilika massive Seitenwände vor.

Die Vermutung, Raffael habe mit der Schule von Athen den Neubau von St. Peter dokumentieren wollen oder die auf einer missverständlichen Äußerung Vasaris beruhende These, Bramante selbst habe den Riss zu Raffaels Hintergrundsarchitektur angefertigt, hat bereits ERMERS mit guten Argumenten entkräftet.¹²⁶⁹ Seine Ausführungen wurden durch OBERHUBERS Beobachtungen von ausführlichen Studien zu Grund- und Aufriss der Hintergrundsarchitektur des Freskos auf dem von Raffael angefertigten Karton zur Schule von Athen in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand gestützt.¹²⁷⁰ (Abb. 314) Die Vorzeichnungen weichen noch leicht von den Bauformen im ausgeführten Fresko ab. Die Beschriften zu den Skizzen stammen jedoch eindeutig von Raffaels Hand und weisen ihn als Entwerfer des Architekturprospekts aus. Zudem sind die Unterschiede zu allen bekannten St. Peter-Entwürfen Bramantes zu stark, um Raffaels Hintergrundsarchitektur der Schule von Athen als „Architekturporträt“ dieses Bauwerks bezeichnen zu können. Es ist Raffaels eigene Schöpfung, die sich sowohl an die architektonischen Formen als auch an die Bauideen, welche die Rezeption bestimmter antiker Vorbilder der Peterskirche motivierte, anlehnt. Raffaels in manchen Punkten „nachlässige“ Ausführung der Skizze zur Hintergrundsarchitektur - besonders hinsichtlich des Anschlusses der tonnengewölbten Räume an die Kuppel ist die Zeichnung auf dem Karton nicht eindeutig - liegen vermutlich in seiner

¹²⁶⁸ MANDELLI in: SPAGNESI, 1983, 169, Tf. III, nimmt für die Rundnischen, die nach vorne zum Betrachter hin weisen, eine größere Breite an als für die in die Seitenwände des Gebäudes eingehöhlten Nischen. Die bisherigen Rekonstruktionen des Grundrisses gingen von einer durchweg gleichen Breite aller Nischen aus. Das Fresko selbst liefert für die Breite der Nischen wenig Anhaltspunkte, da die Nischen der Seitenwände in starker perspektivischer Verkürzung wiedergegeben sind. Es ist m.E. ebenfalls müßig, die Distanzlängen von Raffaels Bildarchitektur im Maßstab 1 : 1 auf einen Grundriss übertragen zu wollen, da es offensichtlich ist, dass Raffael nicht immer die ihm wohlbekannte orthogonalperspektivische Konstruktion minutiös eingehalten, sondern aus Gründen der künstlerischen Gestaltung abgewandelt und „gedehnt“ hat. Diese Tatsache schildert anschaulich LAUENSTEIN, 1998, 104ff. Auch die Gestaltung mit unterschiedlich breiten Nischen könnte von Bramante angeregt worden sein, allerdings dann nicht vom Pergamentplan UA 1 - auf diesem sind alle Nischen von gleicher Größe -, sondern von einer wenig späteren Planungsphase, wie sie z.B. auf Uffizien A 20^f (vgl. FROMMEL, in: FROMMEL/RAY/TAFURI, 1987, 244, rechte Abb.) zu sehen ist. Raffael selbst hat eine unterschiedliche Breite der Rundnischen in seinen eigenen Entwürfen für St. Peter übernommen.

¹²⁶⁹ ERMERS, 1909, 43-53. Vasari schreibt in der Vita Bramantes: *Insegnò molte cose d'architettura a Raffaello da Urbino, e così gli ordinò i casamenti che poi tirò di prospettiva nella Camera del Papa, dov'è il mone Parnaso, nella quale camera Raffaello ritrasse Bramante che misura con certe seste. ...* (Zit. nach ERMERS, 1909, 43). In Vasaris Vita Raffaels ist dann keine Rede mehr von einer Mitwirkung Bramantes an der „prospettiva“ des Werks. Die Bildarchitektur der Schule von Athen ist jedoch schon auf Raffaels Karton in Mailand, Ambrosiana gut zu erkennen, so dass ihre Konzeption auch dem Künstler selbst zuzuschreiben ist, vgl. OBERHUBER, 1983, 70-75.

¹²⁷⁰ OBERHUBER, 1983, 70-72.

primär malerischen Auffassung seines Werks begründet. Die oben angeführten Feststellungen, dass Raffael mehrfach die perspektivische Konstruktion des Bauwerks bewusst veränderte, um damit symbolträchtige Schmuckdetails besser sichtbar zu machen, beweisen dies. OBERHUBER hat sicher recht, wenn er feststellt: „Der Bau ist reiner Prospekt und keineswegs ausführbar.“¹²⁷¹

Raffael hat in der Hintergrundsarchitektur der Schule von Athen - bereits vor seinen eigenen Entwürfen für den Bau von St. Peter - Elemente der antiken Architektur verschmolzen, die in ähnlicher Weise in der Kirchenarchitektur seiner Zeit verwendet wurden: Die Kuppelkirche wurde mit Elementen kombiniert, die man für diejenigen eines antiken Tempels - in diesem speziellen Falle des vermeintlichen Templum Pacis - hielt. (Abb. 303 und 313)

Bereits Bramante hat formal „die Kuppel des Pantheon auf den Friedenstempel gestellt“. Da wir keine architekturtheoretischen Schriften oder sonstigen Quellen Bramantes bezüglich seiner Intention, weshalb er dies tat, erhalten haben, müssen wir die von ihm rezipierten Bauformen als Indizien heranziehen und die Bedeutung und Interpretation dieser Vorbilder in seiner Zeit beleuchten. Möglicherweise kann man aus der Interpretation von Raffaels Fresko Aufschlüsse über die Intention der beiden Meister, weshalb sie diese bestimmten Bauformen in ihren Architekturentwürfen verarbeiteten, erhalten. Raffael war nach Vasaris Aussage auf Bramantes Empfehlung nach Rom an den päpstlichen Hof gerufen worden; er hatte offenbar von Anfang an Einblick in Bramantes Bauentwürfe; Raffaels erste eigene Bauunternehmungen, der Marstall der Villa Farnesina und die Grabkapelle Chigi in S. Maria del Popolo, beides Aufträge von Agostino Chigi, sind stark von Bramantes Bauideen geprägt.¹²⁷² Wie Bramante hat auch Raffael die antike Architektur studiert und in seinen Projekten verwertet: So diente beispielsweise die Apsis des Pantheon als Vorbild für die Nische im Hintergrund der „Madonna del Baldacchino“, die er 1507 im Auftrag der Florentiner Familie Dei begann und unvollendet liess.¹²⁷³ Raffaels berühmten Zeichnungen des Pantheon, vermutlich bei einem Romaufenthalt im Jahre 1506 angefertigt, wurden u.a. im Codex Escorialensis kopiert.¹²⁷⁴ Auch in der Frage, welche antiken Bauten studiert wurden, bieten sich bei Raffael auffallende Parallelen zu Bramante. Daher mag die nun folgende Deutung der Hintergrundsarchitektur der Schule von Athen auch für die Interpretation der in vieler Hinsicht parallelen Architektur von

¹²⁷¹ OBERHUBER, 1983, 67. Ähnlich drückt sich auch LIEBERMAN, in: HALL, 1997, 74-75, aus.

¹²⁷² FROMMEL, in: Raffaello a Roma, 1986, 262.

¹²⁷³ MEYER ZUR CAPELLEN, 1996, 36.

¹²⁷⁴ NESSELRATH, in: FROMMEL/RAY/TAFURI, 1987, 397, 402-405.

Bramantes St. Peter -Entwürfen gelten.

In der Schule von Athen werden mit Aristoteles und Platon die beiden gegensätzlichen Richtungen der Philosophie gegenübergestellt, die eher materialistische des ersteren, die sich auf die Untersuchung irdischer Phänomene konzentriert, sowie die idealistische des letzteren, die das Streben des Menschen nach der Vereinigung seiner Seele mit einer höheren, göttlichen Macht ins Zentrum seiner Betrachtungen stellt. Offenbar drückt sich in Raffaels Darstellungsweise das berühmte Diktum Bonaventuras über die beiden Philosophen aus: *Et ideo videtur, quod inter philosophus datus sit Platoni sermo sapientiae, Aristoteli vero sermo scientiae. Ille enim principaliter aspiciebat ad superiora, hic vero principaliter ad inferiora.*¹²⁷⁵ Diese Auffassung wird im Fresko durch die Darstellungen in den beiden Tondi der Kuppelpendentifs der Hintergrundsarchitektur betont: Der Tondo auf der Seite des Aristoteles zeigt eine weibliche Figur mit der Erdkugel in der Hand. Auf der Seite Platos enthält der Tondo eine männliche Figur in der Pose göttlicher Inspiration mit zum Himmel erhobenen Augen. Zugunsten der besseren Sichtbarkeit dieser beiden Tondi war Raffael von der zentralperspektivischen Konstruktion der Hintergrundsarchitektur abgewichen, folglich muss ihm diese Allusion wichtig gewesen sein.

Durch diese Anspielung wird ein Bezug zum gegenüberliegenden Wandfresko mit Darstellung der Disputa verschiedener Kirchenlehrer über das Altarsakrament deutlich, das ebenfalls die Ergründung des Göttlichen und seinen Bezug zur Materie in der Inkarnation Christi und der Transsubstantiation der Hostie zum Thema hat. (vgl. Abb. 304) Die Erforschung des Irdischen und des Göttlichen in der antiken Philosophie wird somit zur Präfiguration der Theologie, die Fortsetzung und Erfüllung ihrer Vorläuferwissenschaft ist. Diese Theorie, dass die Antike Grundlage abendländischer Bildung und Voraussetzung für die Wissenschaft der Theologie bildet, führt bekanntlich ins Mittelalter zurück. Diese Auffassung von Aristoteles und Platon als Protagonisten antiker Bildung und Vorläufer christlicher Theologen wird z.B. schon im Figurenzyklus an der Fassade des Sieneser Domes deutlich, wo die beiden Philosophen im Kreise der jüdischen Propheten und einer der Sibyllen - ebenfalls Vorläufer der Theologen - erscheinen.¹²⁷⁶

Doch in Raffaels Fresko werden die Rollen der beiden Philosophen auch ausgetauscht: Während der „Ethiker“ Platon sein Buch „Timaios“, das von der Natur handelt, unter dem Arm trägt, hält der „Naturwissenschaftler“ Aristoteles sein moralisches Werk „Ethik“ in der Linken.¹²⁷⁷ OBERHUBER erinnert in diesem Zusammenhang an den Satz

¹²⁷⁵ PFEIFFER, 1975, 135.

¹²⁷⁶ POPP, 1996, 86-90.

¹²⁷⁷ In der Privatbibliothek von Julius II. befand sich eine lateinische Übersetzung der Ethik des Aristoteles,

des Neoplatonikers Marsilio Ficino: *Plato de naturalibus agit divine, quemadmodum Aristoteles, vel de divinibus naturaliter agit*.¹²⁷⁸ Das Göttliche manifestiert sich folglich in der Schöpfung der Natur, die Natur enthält immanent das Göttliche. Die Annäherung an das Göttliche findet nicht nur im Sinne Platons durch die Erhebung der Seele durch Kontemplation, sondern auch in der Einhaltung der höheren Werte von Moral und Ethik statt.

Mit dem Hinweis auf die Bücher der beiden Philosophen betont Raffael die Einheit der beiden philosophischen Richtungen: Auch Egidio da Viterbo, Augustinermönch und Hofprediger Julius' II., von dem noch die Rede sein wird, führt aus, dass selbst der Empiriker Aristoteles in seinem Buch „Ethik“ anerkennen muss, dass die Untersuchung der irdischen Phänomene zum Absoluten führt und die Menschheit ihre Aufgabe darin habe, die göttlichen Dinge zu verstehen. Daher sei es notwendig, beides, die physische und die spirituelle Welt, zu erforschen.¹²⁷⁹

Dieser Versuch der Vereinigung beider gegensätzlicher philosophischer Richtungen findet sich auch in der zeitgenössischen humanistischen Literatur, beispielsweise bei Pico della Mirandola oder Pietro Bembo.¹²⁸⁰ Bei Raffael werden visuell „die beiden gegensätzlichen Gedanken ... vereint und bilden zusammen das Gebäude der antiken Philosophie“.¹²⁸¹ In diesem Zusammenhang ist das Fenster in der Kuppel der Hintergrundarchitektur von Bedeutung, das WINNER zurecht als Symbol der göttlichen Trinität gedeutet hat, die an analoger Stelle in persona auf dem gegenüberliegenden Fresko der Disputa erscheint.¹²⁸² Die Teilung des Fensters durch Säulen in drei Abschnitte, die zum Himmel geöffnet sind, ist eine Anspielung auf die Dreifaltigkeit, die bereits seit der altniederländischen Malerei nach Jan van Eyck zum bildlichen Topos für dieses theologische Geheimnis wurde.¹²⁸³ Es ist die Trinität, auf die der Zeigegestus Platons letztendlich weist. In zeitgenössischen Schriften wurde die Philosophie als Wegbereiterin der Theologie herausgestellt, da beide Disziplinen ein gemeinsames Ziel hätten: Gott zu erkennen.¹²⁸⁴ Das größte menschliche Gut sei, im anderen Leben nahe bei Gott zu sein und das göttliche

wie aus einem Bibliotheksinventar hervorgeht, vgl. ROWLAND, in: HALL, 1997, 147.

¹²⁷⁸ OBERHUBER, 1999, 102.

¹²⁷⁹ So beispielsweise in einem handschriftlich in der Biblioteca Vaticana überlieferten Kommentar des Hofpredigers von Julius II., Egidio da Viterbo zu den Sentenzen des Petrus Lombardus, zit. bei ROWLAND, in: HALL, 1997, 147-148.

¹²⁸⁰ OBERHUBER, 1983, 56f.

¹²⁸¹ OBERHUBER, 1983, 56.

¹²⁸² WINNER, 1993,

¹²⁸³ DHANENS, 1980, 276.

Wesen, d.h. die Trinität, zu sehen. Die Vermittlung zwischen der göttlichen und der irdischen Sphäre geschieht durch das Sakrament der Eucharistie, die dem Menschen die Teilhabe an der Göttlichkeit ermöglicht. In komplizierten Erläuterungen geht Egidio da Viterbo sogar so weit zu sagen, dass die Philosophen ebenfalls wie die Theologen die Trinität Gottes erkannt hätten.¹²⁸⁵ Zumindest haben nach seinen Ausführungen sowohl Platon als auch Aristoteles im Gegensatz zum herrschenden Vielgötterglaube ihrer Zeit das göttliche Wesen als Eines erkannt.¹²⁸⁶ Andere Neoplatoniker der Zeit sind der Meinung, dass die heidnischen Philosophen viel Richtiges über Gott aussagen, das göttliche Mysterium der Trinität aber noch nicht erkannt hätten oder es nur entfernt durch eine Wolke sehen könnten.¹²⁸⁷

Die These wird durch den inhaltlichen Zusammenhang der Wandfresken mit den dazugehörigen Personifikationen und Gemälden an der Decke des Raumes gestützt, deren beigeschriebene Mottos zeitgenössische Vorstellungen der Philosophie und Theologie formulieren. Die Inschrift *causarum cognitio* im Bildfeld der Personifikation der Philosophie im Gewölbeseigel oberhalb der Schule von Athen leitet sich von der Metaphysik I, 981, des Aristoteles ab und wird von Cicero, TOPICA, XVIII, 67 (*causarum enim cognitio cognitionem eventorum facit*) und Vergil tradiert.¹²⁸⁸ Die antiken Autoren bezeichneten mit „Weisheit“ die Wissenschaft sowohl der irdischen als auch der göttlichen Dinge (*rerum divinarum et humanarum causarumque quibus ea res continentur scientia*).¹²⁸⁹ Augustinus führte dann die Unterscheidung von *Scientia* als Wissenschaft der *humanae res* und von *Sapientia* als Erkenntnis der *res divinae* ein.¹²⁹⁰ Diese Trennung in zwei verschiedene Forschungszweige wurde zur Zeit Raffaels u.a. von Egidio da Viterbo aufgegriffen. Seine Formulierung *Scientia humana est cognitio causarum* steht der Beschriftung zur Personifikation der Philosophie am nächsten von allen vergleichbaren Äußerungen.¹²⁹¹ Das Motto *Divinarum Rerum Notitia* zu Seiten der Personifikation der Theologie im Deckenfeld über der Disputa nimmt auf die Deutung der theologischen Wissenschaft als *Sapientia* Bezug. Auch hier kommt ein Zitat aus Egidio da Viterbos

¹²⁸⁴ zit. bei ROWLAND, in: HALL, 1997, 144-148.

¹²⁸⁵ zit. bei ROWLAND, in: HALL, 1997, 144.

¹²⁸⁶ zit. bei ROWLAND, in: HALL, 1997, 147.

¹²⁸⁷ VERDON, in: HALL, 1997, 124-125.

¹²⁸⁸ PFEIFFER, 1975, 160-161.

¹²⁸⁹ Cicero, TUSCULANAE DISPUTATIONES IV, XXVI, 57; zit. bei PFEIFFER, 1975, 161.

¹²⁹⁰ PFEIFFER, 1975, 161-162. Augustinus DE TRINITATE, XII, XIV, 22 (PL 42, 1009). Augustinus leitete diese Unterscheidung von Paulus ab (1 COR 12, 8) und durch Petrus Lombardus SENTENTIA-RUM LIBRI QUATUOR, III, Dist. XXXV (PL 192, 827f.) wurde diese Allgemeingut der Theologen.

Schriften der Formulierung im Fresko am nächsten.¹²⁹² Dieser Formulierung ähnlich ist auch der zweite Satz im Corpus Justinianum, - dessen Übergabe auf der Justitiawand der Stanza della segnatura dargestellt ist - der sich auf die Gerechtigkeit bezieht: *Iurisprudentia est divinarum atque humanarum rerum notitia, iusti atque iniusti scientia* („Gerechtigkeit ist die Kenntnis der göttlichen und der menschlichen Dinge, die Kenntnis dessen, was recht und was unrecht ist“)¹²⁹³ Während nach Egidios Auffassung die Philosophen durch die Scientia der irdischen Dinge und das Wirken Gottes langsam zur Erkenntnis von der Existenz eines höheren Wesens gelangen, offenbart sich Gott in der Wissenschaft der Theologie durch Erleuchtung (*per oracula revelatum*), d.h. durch den Glauben und die Liebe zu Gott.¹²⁹⁴

Möglicherweise besaß Egidio da Viterbo einen gewissen Einfluss auf die Gestaltung und das Konzept der Fresken Raffaels. Der Augustiner hatte als Prediger große Berühmtheit erlangt.¹²⁹⁵ Julius II. hatte den für seine Gelehrtheit bekannten Prior über längere Zeit hinweg und zum Schluss mit Erfolg gedrängt, an den päpstlichen Hof nach Rom zu kommen, obwohl der Bruder lieber in der Zurückgezogenheit seines Klosters in Cimino geblieben wäre.¹²⁹⁶ Berühmt wurde die Predigt über die Rückkehr des Goldenen Zeitalters, die er anlässlich des Sieges in Ceylon und der Entdeckung von Madagaskar durch König Manuel von Portugal in St. Peter am 21. Dezember 1507 hielt. Diese wurde sogar gedruckt und scheint dem Augustiner, der ansonsten das Feuer einer zündenden Predigt im Angesicht der Versammelten dem geschriebenen, nochmals zu überarbeitenden Text vorzog, besonders wichtig gewesen zu sein.¹²⁹⁷ Jedoch vermag PFEIFFERS These, die vier Wände der Stanza della segnatura würden in Anlehnung an Teile dieser Predigt Egidio da Viterbos die vier etruskischen Disziplinen verbildlichen, nicht restlos zu

¹²⁹¹ Z.B. geht auch Ficino auf diese Unterscheidung ein, zit. bei PFEIFFER, 1975, 154.

¹²⁹² Egidio da Viterbo, SENTENTIAE AD PLATONEM, zit bei PFEIFFER, 1975, 162.

¹²⁹³ RASH-FABBRI, 1979, 98.

¹²⁹⁴ PFEIFFER, 1975, 164. Dies verbindet das Fresko der Disputa auch mit dem an der danebenliegenden Wand dargestellten Parnaß, dem Musenberg mit Apoll, umgeben von den Musen, antiken und neuzeitlichen Dichtern. Das Motto der im Deckensegel darüber dargestellten Personifikation der Poesie, *numine afflatur*, wird in Egidios Schriften z.B. auf die göttliche Inspiration der cumäischen Sibylle angewandt; die Geistsendung an die Apostel vergleicht er mit dem *furor poeticus* der Dichter (s. auch PFEIFFER, 1975, 159-160).

¹²⁹⁵ MARTIN u.a., 1992, 45.

¹²⁹⁶ Die Venezianer beispielsweise verlangten ungestüm nach einer zweiten Ansprache des Mönches in ihrer Stadt und reagierten mit Unmut, als dieses Ereignis so lange auf sich warten ließ vgl. MARTIN u.a., 1992, 62-63.

¹²⁹⁷ MARTIN u.a., 1992, 49-50 und 222f.

überzeugen.¹²⁹⁸ Einige der auch an anderer Stelle überlieferten theologischen Grundideen Egidios hingegen können in Raffaels Fresken wiedererkannt werden. Allerdings wurden diese Ideen zum Teil in ähnlicher Weise von anderen Theologen und Gelehrten am Hofe Julius' II. ausgedrückt. ROWLAND zitiert neben den Werken Egidio da Viterbos auch aus Schriften von Battista Casali, einem Professor am Studium Urbis. Sie vermutet als direkten Ratgeber Raffaels Fedra Inghirami, Bibliothekar der Vatikanischen Bibliothek von 1508 bis 1516.¹²⁹⁹ Zudem scheint Egidio die Angewohnheit besessen zu haben, während seiner Predigten Teile davon ins Volgare zu übersetzen, so dass ihn auch Raffael, der offensichtlich kein Latein konnte, zu verstehen vermochte.¹³⁰⁰ Bislang ist noch keine schlüssige Quelle für alle Bereiche von Raffaels Freskenzyklus genannt worden.

Möglicherweise ist es auch müßig, eine einzige gelehrte Persönlichkeit für das Freskenprogramm verantwortlich machen zu wollen; Egidio war ein hochgelehrter Mann, dessen Wissen die Kenntnisse seiner Zeit widerspiegelte. Er wurde von Julius II. hochgeschätzt. Und nach dem Zeitgenossen Paolo Giovio war die Stanza della segnatura nach den Anweisungen des Papstes persönlich, „*ad praescriptum Julii Pontificis*“, dekoriert worden.¹³⁰¹ Viele Anzeichen sprechen dafür, dass der Papst persönlich in das Bildprogramm eingegriffen hat.¹³⁰² So wurde mehrfach die im Entwurf vorgesehene Glorifizierung seines

¹²⁹⁸ PFEIFFER, 1972, 240-254. Nach Egidios Theorie der etruskischen Lehre habe der Mensch zwei Seelenkräfte: Erkennen und liebendes Wollen. Beide Kräfte können sich auf verschiedene Bereiche richten: Auf die geschaffene Natur und den ungeschaffenen Gott. Daher teile sich die etruskische Disziplin in vier Zweige, zwei des Wollens und zwei des Erkennens: In Philosophie, etruskische Theologie, in heroische Tugend und himmlische Liebe. Die Philosophie ist die Einsicht in die mit den Sinnen erfäßbaren Dinge, die Theologie das Erkennen der göttlichen Natur. Die heroische Tugend lehrt, wie das Irdische in rechter Weise geliebt wird, die Liebe der himmlischen Dinge ermögliche allein das Licht der göttlichen Offenbarung. Diese vier Disziplinen sollen nach PFEIFFER auf jeder Wand der Stanza verbildlicht sein. Man muss allerdings schon einige Gewalt anwenden, um alle vier Themen schlüssig in dieses Schema zu pressen. MOST, 1999, 75-85, interpretiert die Hintergrundsarchitektur der Schule von Athen als Janus Quadrifrons und wertet sie als Zeichen, dass das Fresko die Theorie Egidio da Viterbos von der etruskischen Lehre wiedergebe: Janus, König der Etrusker und Begründer eines goldenen Zeitalters, habe die göttliche Offenbarung nach Rom gebracht und sich am Janiculus (= Gianicolo) niedergelassen. Daher sei nach Egidio Janus nicht nur der Vorläufer des Christentums, sondern auch Begründer der Philosophie, der dort gegründete Janustempel der Vorläufer der Peterskirche. Wie oben bemerkt, hat die Hintergrundsarchitektur keine Ähnlichkeit mit dem Janus Quadrifrons, der sich ja auch am Forum Boarium und nicht auf dem Gianicolo befindet. Ferner sind unter den Philosophen keine spezifisch etruskischen Züge zu erkennen: Es handelt sich in der Hauptsache um griechische Philosophen. Auch eine Janusfigur, die nach den Kenntnissen der Renaissance zweiköpfig war, ist im Fresko nicht zu erkennen. Eine spezifisch etruskische Komponente scheint in Raffaels Fresko nicht dargestellt zu sein.

¹²⁹⁹ ROWLAND, in: HALL, 1997, 131-170.

¹³⁰⁰ ROWLAND, in: HALL, 1997, 144; MONFASANI, in: EGIDIO DA VITERBO E IL SUO TEMPO, 1983, 142-143; PONENTE, 1990, 101.

¹³⁰¹ zit. bei RASH-FABBRI, 1979, 97.

¹³⁰² Im Gegensatz zur Meinung von RASH-FABBRI, 1979, 97, sind m.E. die zahlreichen Darstellungen des Namens und Wappens von Julius II. in den üblichen Kanon der Panegyrik zu verweisen und kein Hin-

Familienwappens in der Ausführung weggelassen, was nur mit Zustimmung des Papstes geschehen sein kann. Auch hat WINNER überzeugend dargelegt, dass die Veränderung des Entwurfs der Disputà, die ursprünglich im Zentrum Petrus und Paulus als Hinweis auf die zentrale Stellung Roms und des päpstlichen Hirtenamtes enthalten sollte und dann im ausgeführten Fresko den Altar mit der Hostie als zentrale Bedeutungsebene erhielt, nur auf die Initiative von Julius II. selbst zurückgehen kann.¹³⁰³ Dies hängt eng mit der Eucharistieverehrung des Papstes zusammen, die im Laterankonzil von 1512 ausführlich erörtert wurde.

Schon vor Egidio da Viterbos Predigt über das Goldene Zeitalter feierte Pietro Bembo Julius II. zu Beginn seines Pontifikats als denjenigen, der das Eisene Zeitalter, d.h. in diesem Fall das Pontifikat seines verhassten Vorgängers Alexanders VI., beendete und die Rückkehr des Goldenen Zeitalters ermöglichte, indem er eine Zeit des Glaubens, des Gesetzes und der Gerechtigkeit einleitete.¹³⁰⁴ Bereits in der Mitte des 15. Jahrhunderts für das Mäzenatentum der Medici in Florenz angewandt,¹³⁰⁵ wurde dieser Topos unter Papst Nicolaus V. in der päpstlichen Panegyrik geläufig. Nach den Worten des Biasinio de'Basini habe Nicolaus unter dem Schutz Apolls die *Aurea aetas* erneuert, durch die *pietas, salus Italiae virtutis* und *augustae dona immortalia pacis* auf die Erde zurückgekehrt sei; ferner habe er die Musen und Dichter nach Rom zurückgeholt.¹³⁰⁶ Hier klingen schon Themen an, wie sie Raffael im Fresko des Parnass verbildlicht hat. Unter Sixtus IV. wurde diese Thematik auf die Gründung der Vatikanischen Bibliothek bezogen, die von den Zeitgenossen als ebenbürtige Leistung zu der von Kaiser Augustus auf dem Palatin neben dem Apollonheiligtum gegründeten Bibliothek angesehen wurde.¹³⁰⁷ Apollon habe nun den Doppelgipfel des Parnass verlassen und hätte mit den Musen, die vom Helikon herbeigeeilt seien, eine Residenz unter den Dächern Sixtus' gefunden, wo die griechische und lateinische Sprache, die Philosophie sowie alle Wissenschaften und Künste des Erdkreises versammelt seien¹³⁰⁸. Weiterhin führt er aus:

weis auf ein persönliches Eingreifen des Papstes in das Bildprogramm.

¹³⁰³ WINNER, 1993, 257-267.

¹³⁰⁴ RASH-FABBRI, 1979, 101-102; SCHRÖTER, 1980, 221-223.

¹³⁰⁵ vgl. hierzu ausführlich GOMBRICH, 1966, 29-34.

¹³⁰⁶ SCHRÖTER, 1980, 209-211.

¹³⁰⁷ SCHRÖTER, 1980, 213-220. Die von Augustus auf dem Palatin bei seinem Haus neben dem Apollontempel - dem Gott, den er als seinen Schutzgott verehrte - gegründete Bibliothek war, wie z.B. Sueton überliefert, in eine griechische und eine lateinische Bibliothek aufgegliedert. Diese Aufteilung wurde von Sixtus IV. imitiert, der somit ganz explizit das Vorbild des antiken Herrschers aufgriff.

¹³⁰⁸ Dieses von Aurelio Lippo Bradolini verfaßte Gedicht ist zitiert bei SCHRÖTER, 1980, 216. Bradolini schließt damit an die Hymnen des Vergil und Horaz auf Augustus an, der mit der Gründung der Bibliothek auf dem Palatin die Musen aus Griechenland nach Rom geführt habe.

*Huc communiter omnes dulces huc musica, cantus,
Attulit, et quicquid voxque manusque potest. ...
Adsunt et sanctae leges clarique patroni
Adsunt et duplicis iura diserta fori
Quicquid ad ingenuas sapientia contulit artes
Pectoribus quicquid docta Minerva dedit.*

In dem Gedicht sind zahlreiche Themen, die Raffael später in der Stanza malte, bereits angesprochen: Die Philosophie, Wissenschaften und Künste, die Musik, die heiligen Gesetze des Hausherrn und die zwei Rechte, die Göttin Minerva als Göttin der Weisheit, die in der Schule von Athen als Gegenstück des Apollon ausgewiesen ist. Julius II. berief sich in diesem Raum, der ihm als Privatbibliothek und Studiolo diente, unter anderem auf die Tradition der Bibliotheksgründung seines Onkels Sixtus IV. Nach einer Predigt des Battista Casali, gehalten am 1. Januar 1508 in der Sixtinischen Kapelle, habe Julius seinen Onkel sogar noch übertroffen, indem er durch Förderung aller Wissenschaften die Stadt Rom zum neuen Athen machte.¹³⁰⁹ Das christliche Rom unter Julius II. ist somit nicht nur Nachfolgerin des antiken römischen Imperium, sondern auch das neue Athen der philosophischen Studien.

Die Figur des Apollon hat im Fresko der Schule von Athen nicht nur die Bedeutung des antiken Gottes der Ordnung, Kultur und Poesie, sondern soll auch auf seine Rolle als Wegbereiter der christlichen Ecclesia hinweisen: Aus mehreren Gedichten zur Zeit Julius' II. wird Apoll als „mythologische Symbolfigur“ (SCHRÖTER) für die Geschichte Roms, das seit Urzeiten von Gott zum Sitz der christlichen Gemeinschaft ausersehen war, gefeiert, denn es war Apoll, der Aeneas nach seiner Irrfahrt auf der Flucht aus Troja die Landung in Italien prophezeite. Aeneas selbst war der Urvater des Romgründers Romulus und von der Sagengestalt Julus, dem Ahnherr der „Gens Julia“, der Caesar und Augustus angehörten, in deren Tradition sich Julius II. sah.¹³¹⁰ Der Vatikan mit der päpstlichen Residenz als Zentrum der Christenheit war auf besondere Weise mit Apollon verbunden, da nach der Legende Petrus in einem Apollonheiligtum auf dem *ager vaticanus* begraben sein sollte, über dem Konstantin dann schließlich die Peterskirche erbaute.¹³¹¹ Damit wird

¹³⁰⁹ zit. bei ROWLAND, 1997, 139-140.

¹³¹⁰ Auf einer Medaille von 1506/07 lässt sich der Papst als *JULIUS. CAESAR. PONTIFEX. II.* bezeichnen. Weitere Beispiele zur Caesar-Augustusthematik bei SCHRÖTER, 1980, 229-231.

¹³¹¹ Diese schon im *LIBER PONTIFICALIS* auftauchende Legende ist auch Bestandteil der Romguidenliteratur im 16. Jahrhundert. In der Tat wird auf dem Rekonstruktionsplan des antiken Rom von Marco Fabio Calvo, der bei Raffaels Romplanprojekt mitarbeitete, ein *templum Apollinis* in der Vatikangegend

Apollon, der schon durch seine Eigenschaft als Sonnengott häufig mit Christus, dem „Sol iustitiae“ verglichen wurde, zum Schutzgott der Christenheit, seine Figur im Fresko der Schule von Athen verweist auf das gegenüberliegende Fresko mit der Disputa, wo auf der rechten Seite ein Teil der sich gerade im Bau befindlichen Peterskirche als Symbol für die Erneuerung der Kirche unter Julius II. zu sehen ist.¹³¹²

Nicht nur in der Panegyrik, auch in Festakten knüpfte der Papst an die Tradition der Caesaren und die Pax romana an: Auf dem berühmten Triumphzug am Palmsonntag, dem 27. März 1507, wurde der Papst mit den Ehrentiteln *Liberator* und *Pacator Orbis* bezeichnet und einer der sieben mit Lorbeer umwickelten Triumphbögen trug die Inschrift *Virtuti et Gloriam Sancti Pontificis / auctoris pacis libertatisque: Veni, vidi vici.*¹³¹³ In päpstlichen Medaillen aus dem Jahr 1507 sind vorne das Porträt Julius' und auf der Rückseite die Personifikationen der Guten Regierung und der Pax dargestellt, die Inschrift lautet *IUSTITIAE PACIS FIDEIQUE RECUPERATOR.*¹³¹⁴

Die Anspielungen auf das Goldene Zeitalter, das mit Julius II. angebrochen sein soll, in der Schule von Athen sind so auffällig, dass sie nur im Zusammenhang mit dem Fresko der Gegenseite gesehen werden kann, wo die immerwährende Menschwerdung Christi in der Eucharistie verbildlicht ist.¹³¹⁵ Mit der Inkarnation Christi trat ebenfalls eine Phase des Goldenen Zeitalters, das Zeitalter der Gnade („sub gratia“) ein, die sich in seinem Secundus adventus am Ende der Tage und dem Weltgericht erfüllen wird.¹³¹⁶ Es ist die Geburtsnacht Christi, in der die Engel den Frieden auf Erden verkünden „et in terra pax“, eine Zeitspanne, in der unter Kaiser Augustus auf Erden auch wirklich Friede herrschte, in der der Bringer des Wahren und Ewigen Friedens geboren ist. Julius II. wurde wie in der päpstlichen Panegyrik seiner Zeit in der Tradition seiner antiken „Vorgänger“ Caesar und Augustus in seiner Eigenschaft als „Pacator orbis“ gefeiert, der durch die von ihm herbeigeführte Friedenszeit ein Studium der Philosophie und anderer Künste erst möglich machte, der aber auch in seiner Eigenschaft als Oberster Hirte der Christenheit

dargestellt. Nachweise bei SCHRÖTER; 1980, 235, Anm. 137.

¹³¹² vgl. FROMMEL, in: FROMMEL/RAY/TAFURI 1987, 17.

¹³¹³ Die Inschriften wurden in einer Julius II. gewidmeten Handschrift des BIBLIOTHEKARS Lorenzo Parmenio aufgeführt. Zitiert bei: SCHRÖTER, 1980, 229.

¹³¹⁴ Vgl. RASH-FABBRI, 1979, 103-104.

¹³¹⁵ Nicht nur in der Schule von Athen, sondern auch an der Decke der Stanza della segnatura sind Hinweise auf das goldene Zeitalter gegeben: Zwischen der Personifikation der Philosophie und der Poesie sind die Szenen der Rückkehr von Amphitrite zu ihrem Gemahl und der Pax Augusta sicher auf die neue Friedenszeit unter Julius II. zu beziehen. Vgl. dazu auch PFEIFFER, 1972, 246.

¹³¹⁶ In der Tat war auch ursprünglich an der Wand der Stanza della segnatura, die heute die Szenen der Gesetzesübergabe und die Kardinaltugenden enthält, eine Darstellung des Weltgerichts geplant, im unteren Teil sollte Papst Julius II. in anbetender Haltung dargestellt sein, vgl. WINNER, 1993, 280.

durch die Festigung und Verbreitung der Kirche in der Welt den Menschen die Möglichkeit gab, am zukünftigen Ewigen Frieden teilzuhaben.

Ist es daher Zufall, dass Raffael in der Hintergrundsarchitektur explizit das ihm als *Templum Pacis* bekannte Gebäude in Verbindung mit einer zentralen Kuppel verwendete, die bekanntlich seit altersher als Sinnbild des Himmelszeltes und der Wohnstatt Gottes galt?¹³¹⁷ Raffael visualisiert diese Wohnstatt durch die Einfügung des dreigeteilten Fensters, das ein Hinweis auf die göttliche Trinität ist. Gerade in der Polarität zum gegenüberliegenden Fresko der *Disputà*, wo die Trinität in *Persona* dargestellt ist, schafft die Verbindung zur Architekturkulisse der Schule von Athen. Genauso wie die Hostie als Inkarnation der Trinität im Zentrum der *Disputà* das Ziel alles Irdischen sein muss, die zum Heil und zum Ewigen Frieden führt, ist die Suche nach Gott bereits bei den heidnischen Philosophen das Ziel allen Strebens, das sie aber noch nicht völlig erreichten, da ihnen die Offenbarung fehlt.

Daher ist das Bauwerk der Schule von Athen, in dem alles menschliche Wissen versammelt ist und wo Philosophen nicht nur die Natur erforschen, sondern auch nach dem göttlichen Wesen suchen, eine Verschmelzung von antikem Tempel und zeitgenössischer Kirche. Diese Vorbilder waren die gleichen, die Bramante für die wichtigste Kirche der Christenheit, St. Peter, verwendet hat. Im gegenüberliegenden Fresko der *Disputà* war auf der rechten Seite das Fragment der Basis eines der Doppelpfeiler der im Bau befindlichen Petersbasilika als Symbol für die Erneuerung der christlichen Kirche durch Julius II. ins Bild gesetzt worden.¹³¹⁸ Was in der Schule von Athen nur angedeutet ist, erfüllt sich in der *Disputà*. Dieser Pfeilerbasis entspricht als Gegenstück auf der linken Seite des Freskos ein im Bau befindliches Gebäude, auf dessen Gerüst Bauarbeiter Steine nach oben tragen.¹³¹⁹ WINNER¹³²⁰ hat darin zurecht eine Architekturallégorie gesehen, die auf Paulus, 1 Cor 3, 10 und 16 und dem Petrusbrief I, 2, 3-7 basieren, wonach die Christen die lebendigen Steine (*lapides vivi*) sind, aus denen die Kirche errichtet ist, mit Christus als Eckstein (*lapis angularis*): ... und lasst euch selbst (= die Gläubigen) als lebendige Steine aufbauen als

¹³¹⁷ Bereits bei den antiken Philosophen galt die Kugel als der perfekte stereometrisch Körper, als Inbegriff des Wahren und Schönen, des Göttlichen. Dies wurde von den Kirchenvätern und Theologen aufgegriffen.

¹³¹⁸ FROMMEL, in: EVERS, 1995, 95:

¹³¹⁹ FROMMEL, in: FROMMEL/RAY/TAFURI 1987, 17, sieht in darin die im Bau befindlichen Loggien Bramantes im Vatikan verbildlicht. Zu dieser Identifizierung bietet das Bauwerk m.E. zu wenig Anhaltspunkte.

¹³²⁰ WINNER, 1993, 57-58; WINNER, 1986, 32-34. In 1 Kor 3, 10 und 16 bezeichnet sich Paulus selbst als Baumeister, der durch seine Missionarstätigkeit den Grund für die christliche Gemeinschaft lege,

*geistiges Haus zu einer heiligen Priesterschaft, um geistige Opfer darzubringen, die Gott wohlgefällig sind, durch Jesus Christus. ...*¹³²¹ In der Disputà ist mit der Hostie auf das „geistige Opfer“ angespielt. Augustinus überträgt diese Allegorie auf die Civitas Dei.¹³²² Hugo von St. Victor weitete dieses Gleichnis noch aus: Die Kirche sei aus den lebendigen Steinen der Gläubigen errichtet, ihr Fundament bilde Christus selbst, der Eckstein, auf dem als Grundmauern die Apostel und Propheten ruhen. Diese tragen wiederum die aus Juden und Heiden bestehenden Wände, die Kirchenväter seien die Säulen von Gottes Tempel und die Evangelisten diejenigen, die geistig den Thron Gottes stützen.¹³²³ Diese Architekturallégorie war in Raffaels Entwurf zum Fresko der Disputà noch deutlicher ins Bild gesetzt, wurde aber im ausgeführten Fresko durch die ursprünglich nicht vorgesehene Einfügung des Altars mit der Hostie in der Mitte durch eine Allegorie vom Leib Christi ergänzt.¹³²⁴ In 1 Kor 12,27 und anderen Textstellen der Paulusbriefe werden die Gläubigen als Glieder des Leibes Christi bezeichnet; Paulus spielt damit auf die Einheit der Kirche als Teil eines Leibes mit Christus als Haupt an. Diese Worte griff Julius II. später bei Eröffnung des 1512 einberufenen 5. Lateranischen Konzils auf, als er sprach: *Sumus Corpus Domini*.¹³²⁵ Er wollte damit auf die Forderung nach einer Reform der Kirche „an Haupt und Gliedern“ antworten. Möglicherweise soll durch das im Bau befindliche Gebäude nach den Worten des Epheserbriefs 4, 10-12, der „Aufbau des Leibes Christi“ durch die Heiligen, Apostel und Evangelisten ins Bild gesetzt werden¹³²⁶. Im Fresko der Disputà sind sowohl die Einheit (Corpus-Christi-Allegorie) als auch die Erneuerung (Pfeilerbasis von Neu-St. Peter) der Kirche durch Julius II. symbolisch verbildlicht. Julius II. verfestigt diese Allusionen, indem er zwischen den beiden Architekturallégorieen

während die Gläubigen selbst den Tempel Gottes bilden.

¹³²¹ Die gesamte Textstelle von 1 Petr 2, 4-8, lautet: ... *und lasst euch selbst (= die Gläubigen) als lebendige Steine aufbauen als geistiges Haus zu einer heiligen Priesterschaft, um geistige Opfer darzubringen, die Gott wohlgefällig sind, durch Jesus Christus. ... den Ungläubigen aber ist der Stein, den die Bauleute verworfen haben, gerade der ist zum Eckstein geworden; und ist ein Stein des Anstoßes und ein Fels des Ärgernisses; sie stoßen sich daran, weil sie dem Wort nicht gehorchen; und dazu sind sie auch bestimmt.*

¹³²² WINNER, 1993, 257.

¹³²³ Hugo von St. Victor, SPECULUM DE MYSTERIIS ECCLESIAE (PL 177, cap. 1. 335-337). Vgl. WINNER, 1993, 257.

¹³²⁴ Vgl. hierzu WINNER, 1993, 257-268.

¹³²⁵ WINNER, 1993, 266.

¹³²⁶ WINNER, 1993, 266. Eph 4,10-12 : *Er ist es auch, der die einen gab, als Apostel, andere als Propheten, andere als Evangelisten, andere als Hirten und Lehrer, um die Heiligen heranzubilden zur Ausführung ihres Dienstes, zum Aufbau des Leibes Christi, bis wir alle hingelangen zur Einheit des Glaubens und der Erkenntnis des Sohnes Gottes ...*

in der Bildmitte auf der Altardecke in einer Inschrift direkt unter dem Allerheiligsten seinen Namen verewigen ließ. Der Papst muss folglich selbst in die Thematik des Freskenprogramms seiner Räume eingegriffen haben.

Man kann annehmen, dass der Hintergrundsarchitektur der Schule von Athen direkt gegenüber von den beiden Architektur allegorien der Disputà auch eine tiefere Bedeutung innewohnt. Paulus hat sich selbst im ersten Korintherbrief 3, 10 einen „sapiens architectus“ genannt, der das Fundament gelegt habe, auf dem ein anderer, nämlich Christus, aufbaue.¹³²⁷ Während in der Disputà aus lebendigen Steinen „gebaut“ wird, ist gegenüber in der Schule von Athen ein steinernes Bauwerk entgegengesetzt, gebaut von den so bewunderten Baumeistern der Antike, den in der Architekturtheorie sogenannten „guten Architekten“. Wie das Fresko die Entwicklung der Theologie aus der heidnischen Philosophie zeigt, soll das Bauwerk die Entwicklung der Kirche aus dem Tempel verdeutlichen. Daher ist die Verwendung der gleichen architektonischen Vorbilder, die Bramante in seiner Planung für St. Peter vereinigte, nämlich Friedenstempel und Pantheon, nicht zufällig. Der Bau ist die Stätte der von Gott ausersehenen Vorläufer der Theologen. Es sind die Heiden, die Gott mit ihrer Philosophie als den dreieinigen Gott ahnen, aber noch nicht schauen durften, aus denen im Augenblick, da Gott sich offenbarte und Fleisch geworden ist, zusammen mit den Juden die Kirche aufgebaut werden wird. Im Epheserbrief 2, 14-22 geht Paulus auf die Gründung der christlichen Kirche aus Juden und Heiden ein: *Denn er ist unser Friede; er hat aus den beiden eines geschaffen und die trennende Scheidewand (zwischen Juden und Heiden) niedergerissen, in seinem Fleisch die Feindschaft, das Gesetz der Gebote mit seinen Verordnungen vernichtet, um die beiden in ihm als Friedensstifter zu einem neuen Menschen umzuschaffen und sie in einem Leibe durch das Kreuz mit Gott zu versöhnen, da er in seiner Person die Feindschaft getötet hat. Und er ist gekommen und hat Frieden verkündet euch, „den Fernen und Frieden den Nahen“. Durch ihn nämlich haben wir beide in einem Geiste den Zugang zum Vater. So seid ihr nicht mehr Fremdlinge ..., sondern Mitbürger der Heiligen und Hausgenossen Gottes, aufgebaut auf der Grundmauer der Apostel und Propheten, während Christus Jesus selber der Eckstein ist. In ihm hat jeder Bau Halt und wächst empor zu einem heiligen Tempel des Herrn. In ihm werdet auch ihr miteinander zu einer Wohnung Gottes im Geiste.*

In der Polarität von Disputà und Schule von Athen sind es die Christen und

¹³²⁷ WINNER, 1986, 32; WINNER, 1996, 182.

Heiden, die Philosophie und die Theologie, die miteinander durch den dreieinigen Gott und den seit Urzeiten bestehenden göttlichen Heilsplan versöhnt werden. Der Tempel des von Julius II. in seiner Regierungszeit erreichten irdischen Friedens, legt wie in der Legende Zeugnis ab für den Bringer des Ewigen, Himmlischen Friedens im Haus Gottes.

X Raffael und die Folgen

X.1 Raffaels Teppichentwurf der Anbetung der Hirten

Raffaels Beschäftigung mit dem Bauwerk der Maxentiusbasilika und seine Verwendung in der Schule von Athen im Zusammenhang mit der Friedensthematik gab weitere Impulse für die künstlerischen Kreise um den Urbinaten. Raffael selbst griff diese Thematik nochmals in einer Zeichnung mit der Anbetung der Hirten, heute im Musée du Louvre, die um 1517 datiert wird und höchstwahrscheinlich in Zusammenhang mit seinen Entwürfen für Bildteppiche stehen, auf: An der linken Bildseite hinter dem Geburtsstall ragt eine in Schrägsicht dargestellte Bogenarchitektur auf, die große Ähnlichkeit mit der Maxentiusbasilika besitzt.¹³²⁸ (Abb. 315) Es handelt sich um eine verkürzte Rekonstruktion der drei nördlichen Annexräume: deutlich sieht man die vier korinthischen Säulen des Mittelsaales mit ihren korinthischen Kapitellen, darüber ansetzend die Gebälkstücke, die in der Maxentiusbasilika zu den Kreuzgewölbeanfängern überleiten, hier aber oben glatt anschließen, ohne ein Gewölbe zu stützen. Die Architektur ist nicht nach vorne und hinten fortgesetzt, folglich als Teilstück der Maxentiusbasilika gestaltet, ohne ruinös oder fragmentarisch zu wirken. Zwischen den vier Säulen sieht man die Archivolten der Bögen, die in die drei tonnengewölbten Annexräume führen. Wie in anderen Rekonstruktionen der Maxentiusbasilika des 15. und 16. Jahrhunderts sind diese Bögen architraviert und ruhen auf Kämpferprofilen. Die Ähnlichkeit mit der Maxentiusbasilika ist so offenkundig, dass es sich nur um ein bewusstes Zitat des als *Templum Pacis* geltenden Bauwerks handeln kann. Wahrscheinlich soll man darin eine Anspielung auf die Geburt des Wahren Friedensbringers im Stall zu Bethlehem sehen. Der Architekturvedute ist auf der rechten Bildseite ein anderer antiker Tempel dorischer oder tuskischer Ordnung gegenübergestellt, der aus hölzernen Brettern zu bestehen scheint. Diese Gegenüberstellung ist so auffällig, dass dahinter nur die Absicht stehen kann, Bauwerke aus zwei unterschiedlichen Epochen der Antike darzustellen, wie Vitruv dies überliefert hat: Nach *DE ARCHITECTURA* (II,1) waren die ältesten Tempel hölzerne Bauten, die älteste Säulenordnung die dorische Ordnung, während die korinthische als die jüngste und reichste bezeichnet ist (IV, 1).¹³²⁹ Raffael hat in dieser Zeichnung offenbar die Gelegenheit ergriffen, in den Architekturprospekten seine Gelehrtheit zu demonstrieren, ähnlich wie er

¹³²⁸ OBERHUBER, 1999, 232, Abb. 205.

¹³²⁹ VITRUV, ed. FENSTERBUSCH, 79-87; 167-175.

dies im um 1514 entstandenen Fresko des „Borgobrandes“ in der Stanza dell’Incendio im Vatikan tat, wo er seine Kenntnis der drei klassischen Säulenordnungen vor Augen führte.¹³³⁰ Nach Raffaels Berufung zum Leiter der Bauhütte von St. Peter als Nachfolger Bramantes ist - wie oben in Kap. IX.1.2 zu Raffaels St. Peter-Entwürfen ausgeführt - in seinem Werk eine noch stärkere Hinwendung zur antiken Architektur festzustellen, die von Papst Leo X. gefördert wurde: Raffael schreibt in einem Brief aus dem Jahr 1514, dass der Papst ihm einen gelehrten Frate, einen *uomo sapientissimo* zur Seite gegeben habe, mit dem er täglich über die *segreti* der Alten diskutiere.¹³³¹ Es handelt sich dabei um Fra Giocondo, der neben anderen wissenschaftlichen Texten zur Antike 1511 eine illustrierte Vitruvedition herausgegeben hatte. *Vorrei trovar le belle forme degli edifici antichi, né so se il volo sarà d’Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti.*, schrieb Raffael. Für dieses Unterfangen beauftragte er Marco Fabio Calvo aus Ravenna mit einer Vitruvübersetzung ins Italienische.¹³³² Den Höhepunkt in Raffaels wissenschaftlicher Tätigkeit aber bildete sicherlich das Projekt, im Auftrag von Leo X. eine Rekonstruktion des antiken Rom zu zeichnen, mit dem er sich in den letzten Jahren seines Lebens beschäftigte.¹³³³ Bei seinem Tode am 6. April 1520 war das Vorhaben noch nicht über eine der römischen Regionen hinausgediehen, wie Marcantonio Michiel überliefert.¹³³⁴ In dem berühmten Memorandum an Papst Leo X. (1513-1521) beschreibt Raffael seine Methoden der zeichnerischen Erfassung der antiken Bauwerke, die mit den damaligen Planrissen der Architekten identisch sind: Orthogonalprojektion, Grund- und Aufriss.¹³³⁵ Aber auch perspektivisch angelegte Zeichnungen *a modo del pictore* sollten dafür angefertigt werden. Paolo Giovio überliefert in seiner Raffaelbiographie, dass auch neue Vermessungsmethoden, z.B. mit Hilfe des Kompasses, eingesetzt wurden. Angestrebt wurde eine völlig neue Präzision in der Erfassung der vorhandenen Substanz der antiken Monumente, die als Grundlage für verlässliche Rekonstruktionen dienen sollten. Raffael hat dafür einen großen Stab an Zeichnern und Schülern seiner Werkstatt eingesetzt, von seiner Hand sind nur wenige Antikenzeichnungen erhalten. Darüberhinaus beschreibt Raffael im Memorandum, dass er zur Herstellung der Rekonstruktionen eine kritische Analyse der antiken historischen und architekturtheoretischen Quellen miteinbeziehen würde. Damit

¹³³⁰ OBERHUBER, 1999, Abb. 128.

¹³³¹ FROMMEL, in: FROMMEL/RAY/TAFURI, 1987, 18.

¹³³² NESSELRATH, 1984, 399.

¹³³³ Raffael definiert seinen Auftrag als das Festhalten *in disegno Roma antica, quanto cognoscersi puo per quello che oggi si vede*. zit. bei NESSELRATH, 1986, 415.

¹³³⁴ NESSELRATH, 1984, 357.

¹³³⁵ NESSELRATH, 1986, 398.

antizipierte Raffael im wesentlichen die heutigen archäologischen Methoden und markiert einen Wendepunkt in den Antikenstudien seiner Zeit. Während die mit dem Projekt angefertigten Zeichnungen in die Motivschätze der Künstler, Architekten und Antiquare einfließen und damit in Bildhintergründen, Architekturdetails und illustrierten Romtraktaten weiterlebten, fehlte mit dem Tode Raffaels der Promotor und die kompetente Leitfigur für die Romplanrekonstruktion.¹³³⁶ Eine solche wurde erst im 20. Jahrhundert ausgeführt.

Die Präzision seiner Antikenstudien und eine genaue Stilanalyse befähigten Raffael beispielsweise, die verschiedenen Stilstufen der Spolien des Konstantinsbogens zu unterscheiden. Seine im MEMORANDUM überlieferten Datierungen der Reliefs und der architektonischen Dekoration stimmen mit wenigen Ausnahmen mit den heutigen Erkenntnissen überein.¹³³⁷ NESSELRATH zeigt auf, dass Raffaels Mitarbeiter und Schüler viele Erkenntnisse ihres Meisters bezüglich der Rekonstruktion der antiken Monumente nicht verstanden und diese ungenutzt blieben oder gar auf falsche Wege gerieten.¹³³⁸

Von diesen Studien Raffaels zeugen die beiden Architekturen der Hintergrundkulisse der Zeichnung der „Anbetung der Hirten“. Doch wie in der Schule von Athen sind sie nicht nur als antiquarisch-gelehrte Versatzstücke zu verstehen, sondern besitzen symbolische Bedeutung. Das „alte“, primitivere Bauwerk rechts hinter den anbetenden Hirten soll die vergangene und überholte Zeit des Gesetzes *sub lege* visualisieren, während die prächtige, korinthische und zeitgemäßere Architekturvedute der römischen Kaiserzeit die nun angebrochene Epoche *sub gratia* nach der Geburt des wahren Weltenherrschers und Friedensfürsten verbildlicht.¹³³⁹ In ähnlicher Weise wurden in altniederländischen Tafelbildern Architekturen romanischen Stils als Symbol für die Synagoge und das Alte Testament eingesetzt, während Kirchengebäude des modernen gotischen Stils für die Ecclesia und das Neue Testament stehen (z.B. in der Verlobung Mariens des Meisters von Flémalle in Madrid, Prado).¹³⁴⁰ Sie verweisen auf die universelle, christliche Kirche, wie sie unter dem Vicarius Christi Julius II. durchgesetzt und von Leo X. in Frieden fortgeführt wurde.

¹³³⁶ THOENES, 1986, 375-376, vermutet, dass Raffael das Romplanvorhaben in der zweiten handschriftlichen Version des MEMORANDUM (heute in München aufbewahrt), das eine Revision der ersten Version, die 1733 gedruckt wurde, darstellt, und die ein Jahr nach der ersten Version verfaßt wurde, nicht mehr so sehr vorantreiben wollte, sondern zugunsten eines Projektes, das die einzelnen antiken Bauten genauer erfaßte und in einzelnen Rekonstruktionen präsentierte, zurückstellte. Die könnte tatsächlich ein Grund dafür sein, weshalb die Planzeichnungen so wenig faßbar sind.

¹³³⁷ NESSELRATH, 1986, 364-365.

¹³³⁸ NESSELRATH, 1986, 365-366, führt dies am Beispiel der Rekonstruktion des Titusbogens aus.

¹³³⁹ s. auch ONIANS, 1988, 175.

¹³⁴⁰ Zum Meister von Flémalle: PANOFKY, 2001, 143, und Abb. 194.

X.2 Sodoma

Einen Bezug zur Friedensthematik weist ebenfalls die Vedute der Maxentiusbasilika auf, die Sodoma - der gleichzeitig mit Raffael in der Stanza della segnatura gearbeitet hatte - im Schlafzimmer des reichen Bankiers Agostino Chigi in dessen Villa Farnesina in Rom an die Eingangswand malte.¹³⁴¹ (Abb. 316) Die Datierung der Fresken, die Szenen aus der Geschichte Alexanders des Großen zum Thema haben, ist nicht gesichert.¹³⁴² Am wahrscheinlichsten ist jedoch ihre Entstehung nach 1516 anzunehmen, etwa zur gleichen Zeit, als Baldassare Peruzzi die angrenzende Sala delle prospettive ausmalte, und als die Hochzeit Agostinos mit seiner zweiten Frau Francesca, die im August 1519 stattfand, wohl bereits geplant war.¹³⁴³ Der Bankier war ein großer Förderer der Künste, der Raffael, Sebastiano del Piombo und Baldassare Peruzzi in seiner Villa beschäftigte. Er war es auch, der 1513 Raffael seinen ersten architektonischen Auftrag, die Planung der Ställe der Villa Farnesina, erteilte und ihn später mit dem Bau seiner Grabkapelle, der Cappella Chigi in S. Maria del Popolo, betraute.¹³⁴⁴ Er betrieb und förderte auch die humanistischen Wissenschaften und Literatur. So besaß er unter anderem auch eine Druckerei, in der er griechische und lateinische klassische Literatur übersetzen und edieren ließ.¹³⁴⁵

Eines der Fresken, die „Hochzeit Alexanders mit Roxane“, gab dem Auftraggeber die Gelegenheit, seine Gelehrsamkeit zu demonstrieren, da es für dieses Thema keine bildlichen Prototypen gab: Es ist allein nach der literarischen Vorlage Lukians gefertigt, der in dieser Textpassage das Gemälde gleichen Themas des antiken Malers Aetion beschreibt. Der auf Griechisch geschriebene Text wurde zu dieser Zeit gerade ins Lateinische übersetzt, aber erst 1529 publiziert.¹³⁴⁶ Diverse Motive des Freskos, die nur in diesem Text

¹³⁴¹ GERLINI, 2000, 76-84.

¹³⁴² GERLINI, 2000, 76-77. Es kommen die Jahre 1509/10, 1513 oder 1517 in Frage; es wäre auch möglich, dass Sodoma zu verschiedenen Zeiten im Schlafzimmer arbeitete. Vasari berichtet, Agostino Chigi habe Sodoma für die Fresken in seiner Villa quasi als Entschädigung dafür verpflichtet, dass ihm der Auftrag, an der Ausschmückung des Appartements von Julius II. im Vatikan mitzuwirken, durch die alleinige Verpflichtung Raffaels für diese Aufgabe entgangen war. Agostino Chigi, ebenfalls Sienese wie Sodoma, hatte den Maler 1507 aus Siena mit nach Rom gebracht, wo er zunächst für Agostinos Bruder tätig war. Sodoma ging dann wieder nach Siena, wo er im Jahre 1510 bezeugt ist. Der Dichter Aretino, welcher sich 1513 als Gast Agostino Chigis in Rom aufhielt, erinnert in einem an Sodoma gerichteten Brief an die gemeinsamen Tage in Agostinos Villa, so dass ein Aufenthalt Sodomas in Rom 1513 wahrscheinlich ist. Nach 1515 ist Sodoma ein zweites Mal in Rom bezeugt.

¹³⁴³ BARTALINI, 1996, 76.

¹³⁴⁴ FROMMEL, in: FROMMEL/RAY/TAFURI, 1987, 1987, 20-21.

¹³⁴⁵ GERLINI, 2000, 3-4.

¹³⁴⁶ BARTALINI, 1996, 79.

vorkommen, machen eindeutig, dass dieser als Vorlage benutzt wurde. Es scheint jedoch, als habe nicht Sodoma selbst die Komposition erfunden, sondern eine Vorlage von Raffael verwendet, vielleicht sogar auf Wunsch Agostinos. Man hat in der Forschung vermutet, dass der Bankier möglicherweise Raffael für die Ausmalung seines Schlafzimmers gewinnen wollte, der Urbinate sich aber aufgrund seiner zahlreichen Verpflichtungen im Dienste des Papstes nicht freimachen konnte.¹³⁴⁷ Eine Zeichnung Raffaels in der Albertina in Wien, die schon wesentliche Grundzüge der Komposition des Freskos zeigt, deutet darauf hin.¹³⁴⁸ Die Figurentypen Sodomas sind an antiken Statuen inspiriert, die der Maler intensiv studiert haben muss. Gleichfalls sind im Fresko mit Darstellung der „Milde Alexanders gegenüber der Frau des Darius“ die intensiven Studien antiker Schlachtenreliefs spürbar.

Auf allen Wänden ist an den Rändern eine landschaftliche Szene mit Veduten und Genre- bzw. Nebenszenen angefügt. Die Schlachtenszene zwischen den beiden Fenstern, die möglicherweise die Schlacht Alexanders bei Issus gegen Darius darstellt, wurde wahrscheinlich von einem Mitarbeiter Sodomas gefertigt.¹³⁴⁹ Auf der Eingangswand stammen - wie die Restaurierungen von 1974-1976 aufdeckten - nur die seitlichen Nebenfelder von Sodoma: Rechts eine Landschaft mit Kastell, links über der Tür die bereits erwähnte Vedute der Maxentiusbasilika, die oberhalb der kapitolinischen Wölfin (Abb. 316 b) dargestellt ist.¹³⁵⁰ Die zentrale Szene, welche die Zähmung des Pferdes Bukephalos durch Alexander darstellt und die nach Raffaels „Heliodor“ in der gleichnamigen Stanze im Vatikan kopiert ist, steht Sodomas Stil fern; sie stammt von einem mediokren Künstler des fortgeschrittenen Cinquecento.¹³⁵¹ Vermutlich befand sich an dieser Stelle zu Sodomas Zeit das Bett Agostinos, das man später entfernen und die dadurch entstandene Lücke in der Malerei schließen ließ.¹³⁵²

Der steinreiche Agostino identifizierte sich offenbar mit der Figur des Alexander als mächtigem Weltenherrscher, der sich gleichzeitig durch Güte und Großzügigkeit auszeichnete. In der Schlachtenszene kann man Alexanders Weg zur Weltherrschaft und die Demonstration von Mut und Tapferkeit sehen. Die Hochzeit mit Roxane war der Preis

¹³⁴⁷ s. FAEDO, in: SETTIS (Hg.), II, 1985, 27ff.

¹³⁴⁸ vgl. FAEDO, in: SETTIS (Hg.), II, 1985, 27ff. und Abb. 17.

¹³⁴⁹ Die Schlachtenszene wird in der Forschung dem Sieneser Maler Bartolomeo di David zugeschrieben, vgl. BARTALANI, 1996, 79.

¹³⁵⁰ GERLINI, 2000, 76 und 83.

¹³⁵¹ GERLINI, 2000, 83.

¹³⁵² Möglicherweise handelt es sich um den Franzosen Guillaume de Marcillat, der sich rühmte, unter den Mitarbeitern Raffaels bei der Dekoration der vatikanischen Loggien mitgewirkt zu haben, vgl.

für die Mühe und Zeichen für Alexanders Sieg und Triumph, gleichzeitig ein Hinweis, dass auch mächtige Männer sich der Liebe beugen müssen. Möglicherweise ist dies als Anspielung auf die Mühen und den Lohn Agostinos zu sehen, der seine aus bescheidenen Verhältnissen stammende Braut rauben lassen musste und sie nach acht Jahren Konkubinat schließlich heiratete.¹³⁵³ Dies mag auch mit ein Grund sein, warum der Bankier als Vorlage für das Fresko den Text Lukians vorschrieb, da dort explizit Roxane als aus einfachen Verhältnissen stammende Schönheit ausgewiesen ist, die den mächtigsten Mann der Welt betörte, während sie in mittelalterlichen Alexandermithen immer als Tochter des Darius bezeichnet wird.¹³⁵⁴

Im Zuge dieser bewussten Anspielungen auf die Antike - möglicherweise auch auf die Impulse des künstlerischen Wirkens Raffaels in der Villa hin - ist daher auch die Vedute der Maxentiusbasilika, die so prominent und groß über der Tür direkt oberhalb der kapitolinischen Wölfin, die Romulus und Remus säugt, dargestellt ist, nicht nur als Staffage zu sehen, sondern als eine Anspielung auf die *pax romana*. Die Vedute selbst gibt ziemlich genau den Zustand des Bauwerks wieder, wie er damals bestanden haben muss. Es ist nichts rekonstruiert oder hinzuerfunden. Das Gebäude ist bis zur oberen Fensterreihe verschüttet und mit Vegetation überwachsen dargestellt. Man erblickt die eine übriggebliebene kannelierte Säule am zweiten Pfeiler von links, während am Pfeiler daneben nur noch das Kämpfergebälk vorhanden ist. Genau studiert sind auch die Ansätze der Kreuzgratgewölbe des Mittelsaals mitsamt den daran noch ansatzweise erkennbaren Gewölbekassetten, während die Kassetten der Tonnengewölbe deutlich das charakteristische Oktagon-Quadrat-Muster aufweisen. Man kann sie als die präziseste Vedute der Maxentiusbasilika bezeichnen, die bis dahin nachzuweisen ist, und die an Detailgenauigkeit und Verismus über die Wiedergaben des Bauwerks in den Romplänen der gleichen Zeit - z.B. des Mantovener Romplans (s. Abb. 245) - hinausgeht. Überhaupt sind Veduten der Maxentiusbasilika, die das Bauwerk in seinem ruinösen Zustand und nicht in Teilen rekonstruiert wiedergeben, am Anfang des 16. Jahrhunderts äußerst selten.¹³⁵⁵ Es muss offenbleiben, ob diejenige Sodomas eventuell mit Raffaels Studien für

BARTALINI, 1996, 77.

¹³⁵³ GERLINI, 2000, 5.

¹³⁵⁴ s. FAEDO, 1985, 30.

¹³⁵⁵ Rekonstruiert ist beispielsweise die Vedute der Maxentiusbasilika im vierten Bild des neunteiligen Zyklus '„Der Triumph des Caesar“, den Andrea Mantegna im Auftrag des Marchese für den Palast der Gonzaga in Mantua nach 1474 schuf (s. CERATI, 1989, 21-22). Am rechten oberen Bildrand auf einem Hügel ist die Maxentiusbasilika versteckt zwischen einem Rundbau und einem Pseudoperipterostempel vor einer Rekonstruktion des Colosseum zu sehen: Ein kastenförmiger Bau mit drei tonnengewölbten Bögen, die an der Stirnseite architraviert sind. Zwischen den Bögen sieht man säulen- oder pilasterartige Gebilde, die bis zum Dach reichen. Es sind keine Ansätze der Kreuzgratgewölbe oder des Mittelsaales

den Romplan zusammenhängt. Einige von Raffaels überlieferten Zeichnungen antiker Monumente, wie z.B. die des Pantheon, sind sehr detailliert und streben nach Präzision.¹³⁵⁶ Sodoma hat Veduten der Maxentiusbasilika in späteren Bildern in die Hintergrundslandschaft eingefügt, die wesentlich flüchtigere Wiedergaben des Bauwerks darstellen.¹³⁵⁷ Möglicherweise wollte er in der Villa Farnesina mit dem künstlerischen Illusionismus Peruzzis wetteifern, der in der angrenzenden Sala delle prospettive eine gemalte Romansicht vortäuschte, als würde man durch die - gemalten - Säulen auf die Stadt blicken.¹³⁵⁸ Man darf davon ausgehen, dass es der in gelehrten Kreisen verkehrende Agostino Chigi war, der dem Maler die Einfügung der Vedute des Templum Pacis und der kapitolinischen Wölfin vorschrieb.

Die Vedute des Friedenstempels im Zusammenhang mit der kapitolinischen Wölfin ist als Agostinos Reverenz an Rom anzusehen, wo er zu immensem Reichtum und Einfluss gelangt war, möglicherweise auch an Papst Leo X., mit dem der Bankier in besten Beziehungen stand. Bereits Julius II. hatte hervorragenden Kontakt zu dem reichen Sienesen (er gestattete ihm sogar, mit seinem Namen das Wappen der Rovere zu verbinden), und Leo X. nahm im August 1519 persönlich die Trauung Agostinos mit seiner langjährigen Braut vor.¹³⁵⁹ Auch Leo X. ließ sich als „Friedenspapst“ feiern.¹³⁶⁰ Seine Regierungszeit wurde mit der des Augustus, dem Nachfolger Julius Caesars, – eine deutliche Anspielung auf Papst Julius II. - verglichen oder mit Numa Pompilius, dem Nachfolger des Romulus, - wieder eine Anspielung an Julius II., der als „Neuer Stadtgründer“ mit Romulus parallelisiert worden war.¹³⁶¹ Numa Pompilius stand im Ruf, der letzte römische Herrscher vor Augustus gewesen zu sein, unter dessen Herrschaft Frieden herrschte und daher die Pforten des Janustempels geschlossen waren (vgl. Antoninus Episcopus Florentinus, Dok. 47 a). Unter Leo X. wurden die Künste und Wissenschaften gefördert, die kriegerischen Aus-

zu entdecken. Die Vedute scheint von einem Romplan übernommen worden zu sein und nicht auf eigenen Studien Mantegnas zu beruhen.

¹³⁵⁶ s. die Beispiele in FROMMEL/RAY/TAFURI, 1987,

¹³⁵⁷ Eine ähnliche Vedute der Maxentiusbasilika fügte Sodoma auch in den Hintergrund der Szene „Ohnmacht der Heiligen Katharina“ im Freskenzyklus der Cappella di S. Caterina in Siena., S. Domenico, ein. Der Zyklus kann durch eine Inschrift um 1526 datiert werden, vgl. BARTALANI, 1996, 13-14, und Abb. 7. Allerdings ist die Vedute dort summarischer, flüchtiger als in der Villa Farnesina, und es wurden auch alle vier Säulen des Mittelsaales rekonstruiert. In Rom kam es dem Maler anscheinend mehr auf die Darstellung des authentischen Zustands des Bauwerks an. Sicherlich wollte er in Rom seine genau Kennerschaft der antiken Architektur demonstrieren, während dies ihm in Siena nicht so wichtig war.

¹³⁵⁸ s. GERLINI, Abb. 37 und 38.

¹³⁵⁹ GERLINI, 2000, 3.

¹³⁶⁰ OBERHUBER, 1999, 145.

¹³⁶¹ vgl. SCHRÖTER, 1980, 227.

einandersetzungen, die Julius II. zur Erhaltung und Durchsetzung des Kirchenstaates führte, waren vorüber. Eine Zeit des friedlichen Wohllebens, der Kunst und Gelehrsamkeit schien angebrochen zu sein, an der Agostino Chigi mit Hilfe seines immensen Reichtums fördernd mitgestaltete, eine Zeit, die Rom und die Villa Agostinos zu einem Ort machte, an den das Goldene Zeitalter zurückgekehrt schien.

X.3 Veduten der Maxentiusbasilika und die Mariologie

X.3.1 Sodomas Altarbild „Die Heilige Familie und San Leonardo“

Die Interpretation von Sodomas Vedute der Maxentiusbasilika in der Villa Farnesina im Sinne eines Friedenssymbols lässt vermuten, dass auch in der Darstellung des Bauwerks im Hintergrund der Tafel „Die Heilige Familie und San Leonardo“, die Sodoma für den Kalixtusaltar im Sieneser Dom anfertigte (seit 1681 in der Cappella Interna des Sieneser Palazzo Pubblico),¹³⁶² sich diese Thematik verbirgt. (Abb. 317) Dort ist die Maxentiusbasilika auffällig direkt links von Marias Haupt in die mit weiteren römischen Ruinen bestückte Hintergrundslandschaft plaziert, als solle damit ein Hinweis auf die Eigenschaft der Muttergottes als Gebäerin des Wahren Friedensfürsten gegeben werden.

X.3.2 Rückblick: Falconettos Orgeltüren für den Dom von Trento

Diese Interpretation wird durch andere Bilder, in der die Ruine des vermeintlichen Templum Pacis als Vedute in Szenen in mariologischem Zusammenhang eingefügt ist, gestützt. Dies ist beispielsweise in der Darstellung der Verkündigung an Maria, die der aus Verona stammende Giovanni Maria Falconetto (1468-1535) und sein Bruder Tommaso auf die Innenseiten der Orgeltüren des Domes in Trento malten, der Fall.¹³⁶³ (Abb. 318) Dokumente belegen, dass die Tafeln zwischen März 1507 und Dezember 1508 im Auftrag des Tridentiner Fürstbischofs Georg Neydeck gefertigt wurden.¹³⁶⁴ Heute sind sie an der Eingangswand der Kirche S. Maria Maggiore in Trento angebracht.¹³⁶⁵

Auf der Vorderseite der Orgeltüren sind Petrus und Paulus rechts und links an den Seiten unter dem Tonnengewölbe einer massiven Bogenarchitektur dargestellt. (Abb. 319)

¹³⁶² CARLI, 1979, 70-71.

¹³⁶³ Zum Werk vgl. FIOCCO, 1930/31, 1210; SCHWEIKHART, 1974, 124.

¹³⁶⁴ CASTELNUOVO (Hg.), 1993, 164-168.

¹³⁶⁵ Der ursprüngliche Anbringungsort der Orgel im Mittelschiff zwischen Pfeilern gegenüber des Nordeingangs der Kathedrale lässt sich auf zwei Tafelbildern, die das Innere des Domes zeigen, nachvollziehen. Etwa um 1820 wurden die Tafeln nach S Maria Maggiore verbracht, vgl. CASTELNUOVO, 1993, 164.

Letztere weist als architektonisches Dekor in den Zwickeln der Bogenstirnwand Tropaia haltende Victorien in der Art fingierter Reliefs auf. Dadurch erhält die Architektur einen triumphbogenartigen Charakter, weicht von diesen jedoch insofern ab, als die bei allen römischen Triumphbögen vorhandene, vorgeblendete Säulengliederung mit verkröpftem Gebälk hier fehlt. Da die Apostelfiguren seitlich angeordnet sind und die Mitte des Bildes somit frei bleibt, schaut man durch die perspektivisch angelegte Bogenarchitektur im Hintergrund auf eine Landschaft mit der Ruine eines römischen Amphitheaters, die vielleicht mit der Arena von Verona identifiziert werden kann.¹³⁶⁶

Die Innenseite zeigt auf zwei Tafeln verteilt die Verkündigung an Maria: Auf der linken Tafel sieht man den Engel von links segnend und mit der Lilie in der Linken durch eine Landschaft heraneilen, in der rechts im Hintergrund die Ruine der Maxentiusbasilika aufragt. (Abb. 320) Da die Architekturvedute durch den Bildrand rechts beschnitten ist, kann man nur etwa die Hälfte des Bauwerks sehen. Man erblickt zwei tonnengewölbte Bögen und diesen vorgeblendet zwei Säulen. Über der rechten Säule ist der Ansatz des Kreuzgratgewölbes zu sehen. Am linken Rand ist das Bauwerk durch Vegetation verdeckt dargestellt, und man sieht nur noch eine zweite Säule ohne Kreuzgewölbeansatz.

Falconettos Gestaltung der Vedute der Maxentiusbasilika lässt an der Identifizierung keinen Zweifel, kann aber nicht als getreue Wiedergabe des Bauwerks bezeichnet werden: Es ist zwar bewusst in ruinösem Zustand mit Vegetation überwachsen und mit großen Fehlstellen im Mauerwerk dargestellt, aber die Lücken in der Bausubstanz entsprechen nicht ganz dem tatsächlichen Erhaltungszustand. So ist der Ausbruch im Mauerwerk über dem linken Tonnengewölbe sehr viel größer als in Wirklichkeit. Im Gegensatz zu der bewusst ruinösen Charakterisierung des Bauwerks sind zahlreiche Elemente der Maxentiusbasilika rekonstruiert: Die zweite Säule im Mittelsaal, die damals wohl nicht mehr aufrecht stand¹³⁶⁷, die Archivolten der Bogenstirnseiten, die Angabe der seitlichen Pilaster mit Kämpferkapitellen, welche die Bogen der Annexräume schmücken. Alle diese Elemente waren in der Maxentiusbasilika nie vorhanden. Sie sind aber von gezeichneten Teilrekonstruktionen des Gebäudes, wie z.B. derjenigen Francesco di Giorgios im Turiner Codex (Abb. 152) bekannt. Es hat den Anschein, als habe Falconetto eine etwas flüchtig gezeichnete Rekonstruktion der Maxentiusbasilika als Vorlage verwendet und absichtlich durch Fehlstellen als Ruine gestaltet, um den Einsturz des Templum Pacis, der als Beweis der Virginitas perpetua der Gottesmutter und ihrer Eigenschaft als Gebärerin des Wahren Friedensfürsten dient, noch besser zu visualisieren.

¹³⁶⁶ CASTELNUOVO, 1993, 169.

¹³⁶⁷ s.o. im Kapitel I.4.3 zur Baugeschichte, vgl. auch: LANCIANI, 1989ff. Bd. 2, 235.

Doch auch auf dem rechten Orgelflügel, im Hintergrund der am Betstuhl knienden Madonna, ist die Vedute eines antiken Bauwerks wiedergegeben: Es handelt sich um eine recht getreue Ansicht des damals noch erhaltenen Teils der antiken Porta Leoni in Verona.¹³⁶⁸ (Abb. 321) Die Vedute enthält zahlreiche Hinweise auf den Auftraggeber: Auf dem Fries des Tympanongebälks erscheint der Name *NEYDEGK*, der Bogenschlussstein ist mit dessen Wappen, drei roten Muscheln auf silbernem Wappenschild, versehen; Muscheln aus dem Wappen schmücken auch die Zwickel der Bogenstirnseiten. Die Attika ist von einem Relief mit Darstellung einer inschriftlich bezeichneten *CHORONATIO CAESARIS* bedeckt, das die in Wirklichkeit vorhandene Fensterzone der Porta Leoni ersetzt. Da der Maler in diesem Punkt von dem ansonsten recht getreu wiedergegebenen antiken Vorbild abwich, muss dieses Relief von besonderer Bedeutung sein: Es spielt sicherlich auf die von Papst Julius II. gebilligte Krönung von König Maximilian von Habsburg zum Kaiser an, die Fürstbischof Neydeck am 4. Februar 1508 in der Kathedrale von Trento vollzog.¹³⁶⁹

Sicherlich ging diese humanistische Allusion auf eine präzise Anordnung Neydecks zurück, dessen Namenszug und Wappen unter dem Krönungsrelief auf die weltgeschichtliche Bedeutung des Auftraggebers hinweisen. Direkt hinter Maria plazierte erhält die Architektur aber auch heilsgeschichtliche Bedeutung, da mit der Krönung des ersten römischen Kaisers die Friedenszeit, welche die Geburt Christi ankündigte, anbrach, die sich in der Darstellung des vermeintlichen „Templum Pacis“, im Hintergrund der Tafel mit dem Verkündigungengel manifestiert. Wie wichtig der Auftraggeber für die ikonographische Gestaltung eines Werks sein konnte, zeigt ein Fresko mit allegorischen Darstellungen zur Verkündigung an Maria, die Falconetto zwischen 1509 und 1517 im Auftrag der beiden deutschen Ratgeber Kaiser Maximilians an der Ostwand der Kirche S. Giorgio in Verona malte. Die Ikonographie des Bildes ist fast identisch mit einem Schweizer Bildteppich aus der Zeit um 1480 (heute in Zürich, Schweizerisches Landesmuseum) und kann als unitalienisch sowie typisch deutsch bezeichnet werden.¹³⁷⁰

Die Figuren von Petrus und Paulus auf der Vorderseite stellen gleichzeitig eine deutliche Anspielung auf die römische Kirche und den regierenden römischen Papst, Julius II., dar, der ja in der päpstlichen Panegyrik ebenfalls mit Julius Caesar identifiziert wurde. Gerade das Herausstellen der Apostelfürsten als Gründer der römischen Kirche und

¹³⁶⁸ CASTELNUOVO, Bd.2, 1993, 169-171. Am oberen Abschluss der Bogenarchitektur sind noch die Reste des für die Porta Leoni so charakteristischen Aufsatzes erhalten, bei dem eine runde Mittelnische von seitlichen Stirnwänden flankiert und mit einer Gliederung vorgeblendeter verkröpfter Säulenstellungen dekoriert ist.

¹³⁶⁹ Zu den Umständen der Kaiserkrönung Maximilians s. PASTOR, Bd. 3, 1924, 751-753.

¹³⁷⁰ SCHWEIKHART, 1974, 124; FIOCCO; 1930/1931, 1207.

des Hl. Petrus, des Vorgängers des päpstlichen Oberhirten, kann nur als Hinweis auf die wichtige Stellung der Kirche im Verhältnis der Zwei Gewalten von Kaiser und Papst gemeint sein.¹³⁷¹ Der Fürstbischof selbst definiert sich als Vertreter der Kirche in der Nachfolge Petri, die dem Kaiser, dem die Residenzstadt des Bischofs, Trento, als Reichstadt unterstand, erst die letzte Legitimation verleiht.¹³⁷² Der Triumphbogen mit den Victorien-darstellungen mag auf den Konflikt mit der Republik Venedig, in der sich der Kaiser zum Zeitpunkt der Anfertigung der Orgelflügel befand und aus dem er schließlich vereint mit den Verbündeten der Liga von Cambrai 1509 zunächst siegreich hervorging, hinweisen.¹³⁷³ Doch nicht nur auf den kaiserlichen Sieg wird hingewiesen, der durch die Inschrift *VICTORIA AUGUSTA* unterhalb der Victorienfigur im linken Zwickel des Bogens angedeutet wird. Die Inschrift *VICTORIA AETERNA* im rechten Zwickel verweist auf den Sieg der triumphierenden Kirche und den Himmlischen, Ewigen Frieden in Gott. Dieser ist nur durch die Inkarnation Christi, die durch die im Bild dargestellte Verkündigung an Maria verheißen wird, und seinen Opfertod möglich, der sich im Sakrament der Eucharistie wiederholt. Den Gläubigen wird somit durch die Sakramente der Universellen Kirche die Teilhabe am Ewigen Frieden einst ermöglicht werden.

Diese humanistischen Anspielungen auf heilsgeschichtliche Ereignisse sind wohl auf die Initiative des Bischofs Neydeck zurückzuführen, der Falconetto möglicherweise aus dem Grund für diese Aufgabe verpflichtete, dass der Maler bereits dafür bekannt war, intensive Studien antiker Monumente betrieben zu haben und sie in seinem Werk umzusetzen.¹³⁷⁴ An der Qualität von Falconettos Kunstfertigkeit kann dies weniger gelegen haben, wenn man diese mit den gleichzeitigen Werken eines Raffael oder Fra Bartolomeos vergleicht. Vasari behauptet in der Vita zu Fra Giocondo sogar unverblümt, dass Falconetto seine geringen Möglichkeiten als Maler bald feststellte, sich daher verstärkt den Antikenstudien und dann gänzlich der Architektur zuwandte.¹³⁷⁵ Er habe sich zwölf Jahre in Rom aufgehalten und alle Skulpturen, die dort ausgegraben wurden, sowie alle

¹³⁷¹ Man vgl. hierzu auch die Ausführungen des Florentiner Bischofs Antoninus Episcopus in *CHRONICON* über die „Ecclesia militante“, s. Dok. 47 d).

¹³⁷² Nach CASTELNUOVO, 1993, sind in den Figuren von Petrus und Paulus auch Anspielungen auf die Kirche von Trento zu sehen, da beide den Statuen der Stadtpatrone S. Vigilio und S. Massenza nachgebildet sind, die im Jahre 1506 außen am Trienter Dom errichtet worden waren. Beide Statuen konnte man durch das Portal gegenüber der Orgeltüren sehen. Auf diese Weise wurden die heiligen Stadtpatrone von Trento mit den Schützern der Universalen Kirche assoziiert.

¹³⁷³ PASTOR, Bd. 3, 1924, 765; CHINI, in: CASTELNUOVO (Hg.), 1988, 144-145.

¹³⁷⁴ Anscheinend hatte man zunächst mit dem Maler Girolamo dai Libri zur Ausführung der Orgelflügel Verhandlungen aufgenommen, mit dem aus unbekanntem Gründen dann kein Akkord zustande kam, vgl. CASTELNUOVO, 1993, 166.

¹³⁷⁵ FIOCCO, 1930/1931, 1206; SCHWEIKHART, 1974, 123-124.

Monumente gezeichnet. Als er dann in seine Heimat zurückkehrte, hätte er über einen riesigen Motivschatz verfügt. In der Tat sind diese Antikenstudien schon in Falconettos 1497-1499 gefertigten Fresken der Cappella di San Biagio in der Kirche San Nazaro in Verona festzustellen.¹³⁷⁶ Das Nachlassinventar des Künstlers führt 32 Zeichnungen antiker Monumente auf, die nach seinem Tod aufbewahrt wurden.¹³⁷⁷

Bereits in den letzten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts war es in Rom üblich geworden, Landschaften mit Stadt- und Architekturveduten sowie Ansichten antiker Monumente im Hintergrund von Bildern darzustellen.¹³⁷⁸ Beispielsweise könnten Pinturicchios Fresken im Vatikan oder diejenigen der Malergruppe, welche die Obergadenwände der Cappella Sistina ausschmückten, den Veroneser Maler zu seinen Antikenstudien und deren Einsatz in den Hintergründen seiner Bilder inspiriert haben. Einige dieser Veduten scheinen dazu zu dienen, den humanistischen Anspruch des Künstlers zu unterstreichen, der damit signalisieren will, dass er mit den Anforderungen, die eine entsprechend gebildete und antikenbegeisterte Auftraggeberschaft erwartet, Schritt halten kann. Zahlreiche Veduten besitzen innerhalb des Bildes darüberhinaus eine symbolische Bedeutung, z.B. die des Konstantinsbogens in Peruginos Fresko der „Schlüsselübergabe“ in der Sixtinischen Kapelle.¹³⁷⁹

X.3.3 Rückblick: Macrino d'Albas Altarbilder der „Thronenden Maria mit Heiligen“

Geht man zeitlich an das Ende des 15. Jahrhunderts zurück, stellt man Veduten der Maxentiusbasilika bereits im Werk des Malers Macrino d'Alba fest, die wohl ähnlich Falconettos Orgeltüren im Zusammenhang mit einer mariologischen Symbolik zu sehen

¹³⁷⁶ SCHWEIKHART, 1974, 124.

¹³⁷⁷ Nach GÜNTHER, 1988, 153: Darunter sind acht antike Monumente aus Verona, vier aus Pola und zwanzig aus Rom erwähnt.

¹³⁷⁸ Einen guten Überblick über diese seit der Quattrocentomitte einsetzende Entwicklung gibt GÜNTHER, 1988, 39-42.

¹³⁷⁹ ETTLINGER, 1965, 112-115. Falconetto zugeschrieben und um 1520 datiert wird ein Freskenzyklus mit Darstellungen der zwölf Monate in der Sala dello Zodiaco im Palazzo d'Arco in Mantua, in der ebenfalls eine Vedute der Maxentiusbasilika vorkommt: Sie erscheint im Hintergrund der Darstellung des Tierkreiszeichens „Stier“ im Monat April neben einer Vedute des Augustusbogens von Fano. Da die Ikonographie des Freskos sehr ungewöhnlich und in manchen Punkten nicht einwandfrei deutbar ist, kann der Bezug der Vedute der Maxentiusbasilika zu einer Friedensthematik nicht eindeutig geklärt werden. Da im Vordergrund des Bildes der Gott Pan als Hirte mit seiner Herde und die Ziege Amalthea den Zeusknaben säugend zu sehen ist, könnte man die Szene im Sinne von Vergils Bukolika mit dem paradiesischen Zustand eines Goldenen Zeitalters interpretieren, aber zu dieser Deutung wären doch noch mehr Anhaltspunkte nötig. Man weiß, dass in der damaligen Hofkunst der Gonzaga humanistische Interessen eine große Rolle spielten, dass beispielsweise die Marchesa von Mantua, Isabella d'Este eine große Antikensammlerin und -kennnerin war. Zu den Fresken in Mantua SCHWEIKHART, 1985, 461-

sind. Ein Tafelbild in der Pinakothek der Kapitolinischen Museen in Rom stellt die Thronende Madonna mit den Heiligen Nicolaus und Martin von Tours dar. (Abb. 322) Die Provenienz des Bildes ist leider ungewiss, es kann jedoch aus stilistischen Gründen Macrino d'Alba zugeschrieben und innerhalb seines Werks in die Jahre um 1492/1493 eingeordnet werden.¹³⁸⁰ Im Bild ist eine Vedute der Maxentiusbasilika links von Mariens Thron, an analoger Stelle wie bei der „Heiligen Familie“ Sodomas, zu sehen. Die Vedute gibt sehr genau den Zustand des Bauwerks wieder: Man erblickt die beiden rechten Bögen und den Ansatz des Ostnarthex, der linke Bogen ist durch die Figur des Heiligen Nicolaus verdeckt. Präzise kann man die beiden noch bestehenden Gebälkstücke in der Ecke und am zweiten Pfeiler des Mittelsaales erkennen, ebenso die Ansätze des Kreuzgratgewölbes. Der Ruinencharakter wird durch die Angabe von Büschen, die auf dem Bauwerk wuchern, noch gesteigert. Die Vedute setzt intensive Studien vor Ort und eine besondere Aufmerksamkeit bezüglich der Details der für das Bild verwendeten Vorlage voraus. Sie ist die wirklichkeitsgetreueste Wiedergabe des Bauwerks, die wir vom Ende des 15. Jahrhunderts kennen. Auch Falconettos Darstellungen des Bauwerks reichen in dieser Hinsicht nicht an die Macrinos heran. Ebenso sind die Antikenveduten Pinturricchios, in dessen Werkstatt Macrino d'Alba möglicherweise während eines Romaufenthalts von den 1480er Jahren bis etwa 1493 gearbeitet hat,¹³⁸¹ nicht so realitätsnah. Eigentlich erinnern Macrinos Veduten an Vasaris Aussage über Mantegnas Wiedergabe antiker Bauten: Man könne ganz genau die Wölbungen und Mauern erkennen, so dass sie eher wie Miniaturen wirkten. Mantegna hatte zwischen 1488/90 im Vatikan die Privatkapelle von Papst Innozenz VIII. (1484-1492) mit Fresken ausgestattet, die im 18. Jahrhundert zerstört wurden und von denen keine Dokumentation vorhanden ist, so dass wir nichts über ihr genaues Aussehen wissen.¹³⁸² Möglicherweise wurde auch Filippino Lippi von der Präzision dieser Veduten inspiriert, als er eine Vedute des Lateran im Hintergrund eines Freskos der Cappella Carafa in S. Maria sopra Minerva in Rom darstellte, bei der sogar die Mörtelspuren und Gerüstlöcher im Mauerwerk wiedergegeben sind.¹³⁸³ Da wir keine weiteren Vergleichsbeispiele von Veduten der Maxentiusbasilika besitzen, muss dahingestellt bleiben, ob Macrino d'Alba diese Antiken selbst gezeichnet - was wahrscheinlicher ist - oder eine fremde Vorlage verwendet hat.

488; TERVARENT, 1963, 244- 265; CAPODIECI, 1997, 27-30.

¹³⁸⁰ VILLATA, 2000, 45-46 und Kat. Nr. 1.

¹³⁸¹ Diese Vermutung äußert VILLATA, 2000, 46-49; 113.

¹³⁸² VILLATA, 2000, 58.

¹³⁸³ BERTI/BALDINI, 1991, 195.

Eine noch präzisere Vedute der Maxentiusbasilika taucht im Polyptichon mit Darstellung der Thronenden Madonna, flankiert von den Heiligen Hugo von Langres und Hugo von Canterbury, das Macrino d'Alba für den Hochaltar der Kirche S. Maria delle Grazie der Certosa in Pavia im Jahre 1496 fertigstellte.¹³⁸⁴ (Abb. 323) Auch hier ist die Vedute wieder links der Madonna in die Hintergrundslandschaft eingefügt. Diesmal sieht man nur die linken beiden Bögen und den Ansatz der Westwand, da der rechte Bildrand die Vedute beschneidet. Deutlich zu erkennen ist die einzige noch stehende Säule am zweiten Pfeiler von links mitsamt dem darüber befindlichen Gebälkstück und Kreuzgratgewölbeansatz. Sogar die beiden Ziegelreihen an den Bogenstirnseiten sind wiedergegeben, allerdings nicht das Kassettenmuster der Tonnengewölbe. Auch hier zeigt Vegetation den Zustand fortschreitenden Verfalls des Bauwerks an.

Es stellt sich die Frage, ob auch Macrino d'Alba - möglicherweise auf Anregung der Auftraggeber - die Vedute der Maxentiusbasilika mit der Absicht an dieser Stelle wiedergab, auf die *Virginitas perpetua* der Madonna und ihre Eigenschaft als Gebärerin des Wahren Friedensfürsten hinzuweisen. Bei Falconetto und Sodoma wird diese Deutung noch durch andere Kriterien bestätigt. In den Darstellungen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige im Quattrocento war das *Templum Pacis* bislang nicht in der Form der Maxentiusbasilika wiedergegeben worden, sondern allgemein als antikisierende Architektur. Man kann sich dies nur so erklären, dass das Wissen um die Legende vom Einsturz des Friedenstempels in der Weihnachtsnacht so verwurzelt und allgemein bekannt war, dass nur die Andeutung einer antiken Architektur dem Betrachter schon genügte, um ihm diese Interpretation ins Gedächtnis zu rufen. Da die Friedenstempellegende fester Teil der Krippenspiele und festlicher Umzüge mit Darstellung des Heilsgeschehens war, kann man von der Kenntnis der Legende auch in nichtgelehrten Laienkreisen ausgehen (vgl. Dok. 45). Nun, gegen Ende des Quattrocento, scheint man sich der tatsächlichen Gestalt des vermeintlichen *Templum Pacis* bewusst zu werden, um ihn als Vedute nicht in Darstellungen der Weihnachtsgeschichte, sondern in Bildern mit mariologischer Thematik als Symbol für die Gottesgebärerin zu verwenden.

Ein Impuls für diese Vorgehensweise mag vielleicht die Gründung der Kirche S. Maria della Pace in Rom durch Papst Sixtus IV. (1471-1484) gewesen sein, die den Friedensgedanken wieder fest mit der Marienthematik verband. In einer Bulle vom 17. Oktober 1483 erläuterte der Papst, die Kirche zur Einlösung eines Gelübdes errichten zu wollen, und verkündete: *Templum pacis nuncupari volumus*.¹³⁸⁵ Der Papst hatte vor dem wunder-

¹³⁸⁴ vgl. VILLATA, 2000, Kat. Nr. 5.

¹³⁸⁵ Zu Gründung und Bau der Kirche s. URBAN, 1961/1962, 176-178; BENZI, 1990, 114-115. Um 1480

tätigen Fresko in der Vorhalle der schon bestehenden älteren Kirche gelobt, eine neue zu bauen, wenn durch die Interzession der Madonna der Friede nach Italien zurückkehren würde.¹³⁸⁶ Dies geschah beim Friedensschluss zwischen Mailand, Neapel und Rom am 12. Dezember 1482. Am Tag darauf weihte der Papst die vorher „Santa Maria delle virtù“ genannte Kirche auf den Namen „Santa Maria della Pace“ um. Kurz darauf wurde mit dem Neubau begonnen, den der nachfolgende Papst Innozenz VIII. vollendete.¹³⁸⁷ Die Weihe wird durch die Inschrift über dem Portal kundgetan: *TEMPLUM PACIS VIRGINI DICATUM PER SIXTUM PAPAM IV.*¹³⁸⁸ Sixtus IV. war es auch, der in der *Constitutio GRAVE NIMIS* die *Immaculata conceptio* als katholische Lehre, aber noch nicht als verpflichtendes Dogma formulierte.¹³⁸⁹ Möglicherweise war der Gedanke, ein *Templum* für Maria, die auf vielfältige Weise mit dem *Templum Salomonis* in Beziehung gebracht und als „Tempel Gottes“ bezeichnet wurde, auch ausschlaggebend für die Form der Kirche, die aus einem Oktagon mit einem angesetzten Langhaus besteht.¹³⁹⁰ Zentralbauten galten schon im Mittelalter meist als Symbol des Salomonischen Tempels, waren aber auch Inbegriff des heidnischen Tempels.¹³⁹¹ Sixtus IV. entwarf damit als Gegenbild zum heidnischen Friedenstempel ein christliches *Templum Pacis*, setzte der irdischen *pax romana* die durch Maria vermittelte *pax christiana* entgegen. Später weist in dergleichen Kirche das Fresko mit Darstellung der vier Sibyllen, das Raffael im Auftrag des o.g. Agostino Chigi an die Bogenstirnwand der Cappella Chigi malte, nochmals auf den Friedensfürsten hin, da die beigeschriebene Inschrift „*Iam no(va) progen(ies)*“ aus Vergils 4. Ekloge auf die Geburt des friedensbringenden Herrschers durch eine Jungfrau anspielt.

Der Gedanke, für die Gottesmutter ein *templum Pacis*, wie Sixtus IV. selbst die Kirche bezeichnete, zu errichten, rief die lang überlieferte Verbindung des antiken Bauwerks der Maxentiusbasilika zur Mariologie in Erinnerung. Daher mag es nicht verwundern, wenn in der Folge Veduten der fälschlicherweise als *Templum Pacis* geltenden

hatte ein Wunder dort stattgefunden: Als das Fresko der Madonna in der Vorhalle mit Fausthieben traktiert wurde, fing es an zu bluten. Die Gründungsbulle abgedruckt bei FEA, 1837, 11-15.

¹³⁸⁶ s. auch D’ORAZIO, 1997, 2.

¹³⁸⁷ Vollendet vermutlich 1490, s. URBAN, 1961/1962, 178.

¹³⁸⁸ Die Weihinschrift Sixtus’ IV. wurde auch beim Umbau der Kirche unter Papst Alexander VII. beibehalten. Zum Umbau der Kirche unter Papst Alexander VII., der in vieler Hinsicht das Werk von Sixtus IV. fortsetzte, vgl. OST, 1971, 233-285.

¹³⁸⁹ Bereits 1476 hatte Sixtus IV. ein besonderes Offizium für das Fest *Mariae Empfängnis* am 8. Dezember empfohlen. Zur Marienverehrung von Sixtus IV. s. PASTOR, Bd. 2, 1925, 614-616.

¹³⁹⁰ Zur Zentralform von Marienkirchen vgl. SINDING-LARSEN, 1967, 243-244.

¹³⁹¹ Letzteres kann man an der Diskussion ersehen, die sich um die ebenfalls als Zentralbau mit angesetztem Langhaus gestaltete Kirche der SS. *Annunziata* in Florenz – ebenfalls einer Marienkirche! – entzündete und die dafür kritisiert wurde, zu sehr an die Form eines „heidnischen Tempels“ zu erinnern, vgl. HEY-

Maxentiusbasilika in Bildern mit mariologischer Thematik auftauchen.

X.3.4 Maarten van Heemskercks „Maria Mater Dei“

Dies wird nochmals in einem Stich, den vermutlich Philips Galle nach einer Zeichnung von Maarten van Heemskerck schuf, deutlich.¹³⁹² (Abb. 324) Der Stich ist Teil einer Folge von Blättern, die weibliche Heldinnen der Bibel vorstellen.¹³⁹³ Im Vordergrund ist Maria, ausgezeichnet mit dem Nimbus, stehend und in sinnender Haltung dargestellt. Ihr Blick haftet auf einem am Boden liegenden antiken Gebälkfragment, über das ein Säulenschaft gestürzt ist. Hinter diesem sieht man den Rest einer eingestürzten Pfeilerbogenarchitektur und dahinter, sich in den Hintergrund erstreckend, eine durch die Bauten im Vordergrund beschnittene und von Westen gesehene Seitenansicht der Ruine der Maxentiusbasilika. Diese Ansicht ist etwas ungewöhnlich, da die meisten Veduten das Bauwerk vom Forum, d.h. von Süden aus zeigen. Man erblickt einen der tonnengewölbten Annexräume, eine Säule mit korinthischem Kapitell und Kämpfergebälkstück, über dem sich der mit Gras überwachsene Ansatz des Kreuzgratgewölbes erhebt. Bei der Säule kann es sich nur um die ehemalige nordwestliche Ecksäule des Mittelsaales handeln, da sie an eine stark zerstörte Wand mit dem Rest eines oben abgebrochenen Bogenfensters stößt, eine Konstellation, wie wir sie von der östlichen Wand des Mittelsaales der Maxentiusbasilika kennen. (S. Abb. 14 und 24)

Allerdings ist an dieser Stelle im 16. Jahrhundert keine Säule mehr erhalten gewesen, daher muss es sich um eine Rekonstruktion von Seiten Heemskercks handeln. Da der Stich die Zeichnung vermutlich seitenverkehrt wiedergibt, wäre Heemskercks Vedute von ihrer Ausrichtung in Bezug auf die Himmelsrichtungen korrekt.

Unter den Zeichnungen, die Heemskerck auf seinem Romaufenthalt in den Jahren 1532-1536 nach antiken Monumenten anfertigte, ist keine vergleichbare Vedute der Maxentiusbasilika erhalten. Nur ein halber Grundriss und eine Zeichnung des Mittelschiffgebälks befinden sich im sog. Berliner Skizzenbuch, das Zeichnungen

DENREICH, 1981, 7-9.

¹³⁹² BANDMANN, 1970, 142 und Anm. 78. Obwohl unsigned, kann der Stich Philips Galle zugeschrieben werden. Aus der Inschrift *MHeemskerck In(venit)* geht hervor, dass Heemskerck die Vorlage für den Stich schuf, vgl. *The New Hollstein. Maarten van Heemskerck*, Bd 1, 1993, 221-226.

¹³⁹³ Es handelt sich um Jael, Ruth, Abigail, Judith, Esther, Susanna und Maria Magdalena. Die Gottesmutter ist wahrscheinlich auch deshalb in diese Reihe aufgenommen, da die alttestamentlichen Heldinnen in typologischen Zyklen als Präfiguration Mariens gedeutet wurden, so z.B. in dem Schultheaterstück von Cornelius Laurimanus, *ESTERA REGINA COMOEDIA SACRA ADVERSUS OMNEM IMPIETATEM ATQUE ARROGANTIAM POTISSIMUM CONSCRIPTUM*, Louvain 1563. Dort wird die Gestalt der Esther auch typologisch als Maria gedeutet, die Christus = Ahasver heiratet, während dessen erste Frau Vashti die abgelehnten Juden darstellt, vgl. SAUNDERS, 1987, 135.

Heemskercks enthält; die beiden genannten werden jedoch einem unbekanntem Niederländer aus Heemskercks Umfeld, dem sog. Anonymus A, zugeschrieben.¹³⁹⁴ Man darf jedoch davon ausgehen, dass Heemskerck die Maxentiusbasilika skizziert hat. Die Vedute der Maxentiusbasilika weist auf die Eigenschaft der inschriftlich als *MARIA MATER DEI* bezeichneten Muttergottes als Gebärerin des Wahren Friedensfürsten hin. Die Bildunterschrift *VIRGO DEI MATER, QUI TE QUI CUNCTA CREARAT. [SIC!] O, QUIANAM TALEM NULLA TABELLA CAPIT* spricht ihre Jungfräulichkeit, die ja durch den Einsturz des Friedenstempels bewiesen wird, an. Ferner impliziert sie ihren göttlichen Sohn, der, eines Wesens mit dem Vater, als Schöpfer des Kosmos anzusehen ist, der in seiner Allgewalt auch Maria als Mutter des Erlösers erschuf. Wie bei den anderen biblischen Frauenfiguren des Zyklus' soll dieses Bild der Gottesmutter die heilsgeschichtliche Bedeutung der biblischen Heldin erläutern.

Links im Hintergrund des Bildes ist die Heilige Familie auf der Flucht nach Ägypten dargestellt. Diese Szene aus dem Marienleben erinnert an die Leiden der Gottesmutter für ihren Sohn. Gleichzeitig mag die Szene auf den Götzensturz in Ägypten *bei Eintritt des jungfräulichen Körpers Mariens*, wie es Hieronymus ausdrückt, hinweisen. (s. Kap. IV.2.1 und Dok. 7). Bereits im Mittelalter gehört der in den apokryphen Evangelien überlieferte Götzensturz zur Legendentradition der Kindheitsgeschichte Jesu (z.B. in der *LEGENDA AUREA* des Jacobus de Voragine). Götzensturz und Tempelsturz sind in Heemskercks Bild auf diese Weise gegenübergestellt. Auch in anderen alttestamentlichen Zyklen hat Heemskerck den Triumph über die Idolatrie dargestellt.¹³⁹⁵

Zur Deutung dieses Bildes müssen auch die politisch- religiösen Umstände aus Heemskercks Lebensbereich in Haarlem miteinbezogen werden. Besonders die Forschungen von SAUNDERS lenkten den Blick auf die politischen Implikationen der alttestamentlichen Bilderfolgen Heemskercks, die sich aus den humanistischen Kreisen, in denen der Maler verkehrte, ableiten lassen.¹³⁹⁶ Im Zusammenhang mit dem politischen Befreiungskampf der Niederlande gegen das katholische Spanien war es um 1560 zu ikonoklastischen Ausschreitungen von Anhängern der Reformation gekommen.¹³⁹⁷ Die Bildunterschrift des Stiches *quianam talem nulla tabella capit* ist ein deutlicher Hinweis auf die Grenzen des Darstellbaren, das der Allmacht Gottes nicht gerecht werden kann. Sie

¹³⁹⁴ Auf f. 6^v, 9^v, vgl. HÜLSEN/EGGER, 1975, 7, 8.

¹³⁹⁵ SAUNDERS, 1978, 153. Ein Kritikpunkt an der katholischen Bilderverehrung war, dass sich nur Reiche den Ankauf von Bildern und Reliquien leisten konnten, ferner, dass die Priester mit Hilfe der Bilder Ablasshandel betrieben vgl. ebda, 168-169.

¹³⁹⁶ SAUNDERS, 1978, 7-70.

¹³⁹⁷ SAUNDERS, 1978, 25-26.

ist auch ein Hinweis darauf, gegenüber den Bildern von Heiligen Vorsicht walten zu lassen und die Verehrung nicht auf irdische Bilder und damit „falsche Götzen“ zu richten. Dieser Aufruf geht einher mit zahlreichen zum Teil spöttischen Äußerungen, welche die volkstümliche Bilderverehrung kritisieren, wie z.B. die des Erasmus, der sich über die Gläubigkeit, die das Volk der Heilkraft von Christophorusbildern entgegenbrachte, lustig machte.¹³⁹⁸ Die Katholiken hatten auf bilderfeindliche Äußerungen entgegnet, dass im ersten Gebot nur stehe, dass man sich kein Bild von „falschen Göttern“ machen darf, wohl aber vom Wahren Gott.¹³⁹⁹ Es scheint, als habe Heemskerck mit seiner Bildunterschrift diesen entgegen wollen, dass es vergebliche Mühe sei, das Nicht-Darstellbare des Höchsten, dessen Göttlichkeit durch den Einsturz des Friedenstempels bewiesen wird, in ein Bild pressen zu wollen. Möglicherweise ist der Tempelinsturz auch als Hinweis auf die Überwindung irdischer Heiligtümer durch den reinen Glauben, den Maria verkörpert, zu sehen, die Szene der Flucht nach Ägypten als Andeutung auf die Vergeblichkeit, sein Heil in „irdischen Idolen“, wie die Bilder in den katholischen Kirchen von den niederländischen Protestanten genannt wurden, zu suchen.¹⁴⁰⁰ Da Heemskerck mit der Bedrohung durch die Inquisition rechnen musste, konnte freilich vieles, wie der Götzensturz, nur angedeutet und nicht real dargestellt werden.¹⁴⁰¹

Auffällig ist auch der umgestürzte Säulenschaft im Vordergrund des Bildes inszeniert, der den Blick auf die im Hintergrund sichtbare Säule im Bauwerk des vermeintlichen Templum Pacis lenkt. Da letztere nicht dem tatsächlichen Erhaltungszustand entspricht, sondern von Heemskerck ergänzt wurde, könnte es sich um eine bewusste Inszenierung handeln, die der Säule einen besonderen Symbolgehalt verleihen soll. Nach BANDMANN setzt sie eine der Anrufungen, welche die Gottesmutter als *columnae novae legis* bezeichnen, ins Bild.¹⁴⁰² Maria trage somit den Bau des Neuen Testaments, während sie den Bau des Alten Bundes, den BANDMANN mit der Ruine im Bildhintergrund identifiziert, zum Einsturz brachte. Allerdings hat BANDMANN in dem Bauwerk nicht die als Friedenstempel zu deutende Maxentiusbasilika erkannt. Doch die Säule ist von

¹³⁹⁸ BILDERSTURM, 2000, 288-289, Kat. Nr. 134.

¹³⁹⁹ SAUNDERS, 1978, 171-172.

¹⁴⁰⁰ SAUNDERS, 1978, 25 und Anm. 61.

¹⁴⁰¹ Zur Vorsicht Heemskercks mit allzu deutlichen Äußerungen vgl. SAUNDERS, 187. Es gibt jedoch Anzeichen dafür, dass Heemskerck katholisch war und blieb; er hatte offenbar eine ganz eigene Sicht von der römischen Kirche, vgl. ebda, 186-186. Es wird klar, dass seine Sympathien auf der Seite der liberalen niederländischen Katholiken und der humanistischen Reformer lagen.

¹⁴⁰² BANDMANN, 1970, 142, stellt die Ähnlichkeit der Darstellung Mariens, die auf eine Säule blickt, mit einer anderen Zeichnung Heemskercks mit Wiedergabe der Fortitudo, deren Attribut bekanntlich die Säule ist, fest. Daher interpretiert er Maria als Fortitudo, die den Alten Bund einstürzen ließ.

Heemskerck so deutlich in Bezug auf Maria ins Bild gesetzt, dass sie eine allegorische Bedeutung besitzen muss. Die gestürzte Säule ist auch eine Metapher für Samson, der nach Richter 16, 23-30 die Säulen des Festsaaes der Philister einriss und somit im typologischen Sinn die Feinde der Kirche ins Verderben stürzte. Maria bringt in Heemskercks Bild den irdischen Friedenstempel zum Einsturz, da sie den Wahren Friedensfürsten zur Welt bringt. Sie wird somit zur *columna ecclesiae*, die das Reich Gottes trägt. Durch ihren Gehorsam gegenüber dem Willen Gottes, ihre Sündenlosigkeit und Glaubensstärke ist sie darüber hinaus die *columna fidei*, wie sie in einer anderen Anrufung genannt wird.¹⁴⁰³

Deutlich wird die Verbindung der Säulenallegorie mit der Mariologie und der Friedensthematik im symbolischen Akt der Versetzung der einzigen verbliebenen Säule aus der Maxentiusbasilika auf die Piazza vor S. Maria Maggiore unter Papst Paul V. im Jahre 1614. (s. auch Kap.I.4.3) Dies geschah im Anschluss an die Weihe der von Papst Paul V. neu geschaffenen Cappella Paolina an der Nordseite derselben Kirche.¹⁴⁰⁴ In die reich mit Fresken ausgestattete Kapelle wurde die Marienikone *Regina Coeli* (seit 1870 *Salus Populi Romani* genannt) transferiert, von der man glaubte, Lukas habe sie gemalt. Vom 9. Jahrhundert bis in das Jahr 1570 war die Ikone am 15. August im Zentrum der berühmten Assumptioprozession gestanden.¹⁴⁰⁵

Auf die Spitze der Säule vor S. Maria Maggiore wurde eine von Guillaume Berthelot geschaffene Marienstatue gesetzt, die als Zeichen für die *pax romana* aus dem Material einiger Kanonen aus der Engelsburg gegossen wurde.¹⁴⁰⁶ Die Inschriften auf der Basis nehmen deutlich auf dieses Ereignis Bezug. Papst Paul V. wird gefeiert als derjenige, der die Säule aus dem heidnischen Tempel des irdischen Friedens, den Kaiser Vespasian aus Anlass seines Sieges über die Juden errichtet hatte, seiner wirklichen Bestimmung, nämlich der Gottesmutter und Gebärerin des Wahren Friedensfürsten, geweiht hatte (Dok. 69 a). Vom unreinen Tempel der falschen Gottheit entfernt trage die Säule nun die Mutter des Wahren Gottes (Dok. 69c). Aus dem Haus des weltlichen Friedens (*pacis profana*) habe Paul V. sie nun am Esquilin der Jungfrau geweiht, wo wahrer Friede (*pax ... vera*) herrsche (Dok. 69 d).

Bei einigen Gelehrten, die sich wissenschaftlich-historisch mit den römischen

¹⁴⁰³ BANDMANN, 1970, 148, Anm. 72.

¹⁴⁰⁴ WOLF, 1991/1992, 285-287, 314. Angeblich soll diese Säulenversetzung schon unter Papst Sixtus V. (1585-1590) geplant gewesen sein.

¹⁴⁰⁵ WOLF, 1991/1992, 285-286.

¹⁴⁰⁶ Zu dem Bildhauer Berthelot s. BRESC-BAUTIER, Genviève in: AKL.

Bauwerken beschäftigten, hatte sich im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts langsam die Meinung durchgesetzt, dass das als Templum Pacis geltende Bauwerk nicht in der Geburtsnacht Christi eingestürzt sein kann, da es erst 70 Jahre später von Vespasian errichtet wurde. Fra Mariano da Firenze schreibt in seinem Romführer ITINERARIUM URBIS ROMAE, den er 1518 vollendet hatte, lapidar: *Unde fabulantur hii qui dicunt templum hoc ruisse nocte illa qua Christus nasci voluit.* (Dok. 57) Andrea Fulvio nennt diese Legende in seinen 1513 edierten ANTIQUARIA URBIS überhaupt nicht. (Dok. 58) In den 1527 erschienenen ANTIQUITATES URBIS urteilte er dann: *quod absurdissimum satis esse constat.* (Dok. 59) Diese wissenschaftliche Erkenntnis, die wohl mit einem erneuten Studium von Lorenzo Vallas Schrift über die Fälschung der Konstantinischen Schenkung zusammenhängt, war jedoch nicht allgemein verbreitet und die Legende vom Einsturz des Friedenstempels in der Geburtsnacht lebte vielfach und lange weiter, so beispielsweise noch in der um 1625 publizierten Schrift RUINARUM ROMAE EPIGRAMMATA des Andreas Marianus, die mehrfach nachgedruckt wurde, wo es heißt: *Aeterni Pacis Templum fore Roma canebat, Virgini quod cecidit parturiente Deum. ...*¹⁴⁰⁷

Auch bei denjenigen, die nicht mehr an die Legende vom Einsturz des Friedenstempels glaubten, wurde jedoch die Maxentiusbasilika nach wie vor felsenfest bis in das 19. Jahrhundert hinein als Templum Pacis gedeutet. Selbst in gebildeten Kreisen hatte sich die Auffassung von Christus als Friedensbringer so festgesetzt, dass die von einigen Gelehrten abgelehnte Legende vom Einsturz des Friedenstempels für die symbolische Interpretation als Friedensmonument nicht mehr ausschlaggebend war. Wichtig waren die biblischen Aussagen über Christus als *princeps pacis*; ferner wurde auf die Tatsache verwiesen, dass zur Zeit der Geburt Christi unter Kaiser Augustus als Zeichen für den Wahren Friedensbringer eine Friedenszeit herrschte. Als Beweis wurde die Gründung der Ara Pacis durch Augustus, von Ovid in den FASTI überliefert, herangezogen (Fulvio, 1527, Dok. 59), ferner die Schließung des Janustempels, die als Zeichen für den Frieden auf Erden ebenfalls unter Kaiser Augustus stattfand (z.B. Baronio, 1593, Dok. 68). Daher blieb der Symbolgehalt des als Templum Pacis angesehenen antiken Bauwerks weiterhin erhalten, und es wurde weiterhin als Friedenszeichen in bildlichen Darstellungen ikonographisch eingesetzt.

In einem bisher unbeachteten Text des Josphus Castalio mit dem Titel DE PACIS TEMPLO UNDE COLUMNA EXEMPTA IN EXQUILINUM EST TRANSLATA AD SANCTISSIMUM D. N. PAULUM V. PONT. MAX. aus dem Jahr 1614 wird ebenfalls die Eigenschaft Mariens als Gebärerin des Wahren Friedensfürsten betont (s. Dok. 74). Auch

¹⁴⁰⁷ Zit. bei OST, 1971, 271.

hier wird nicht der Einsturz des Friedenstempels in der Geburtsnacht Christi als Argument herangezogen, sondern die Schließung der Pforten des Janustempels als Zeichen für den Frieden, der zur Zeit der Geburt Christi herrschte. Andrea Vittorelli feiert in seiner Schrift *GLORIOSE MEMORIE DELLA B.MA VERGINE MADRE DI DIO* aus dem Jahr 1616 ebenfalls die Versetzung der Säule an den Esquilin. Dort wird Maria als *colonna celeste* bezeichnet und als *apportatrice di pace, tutta pace, genitrice del Prencipe della Pace*.¹⁴⁰⁸ Die *finta pace* der Antike sei durch die *vera pace* ersetzt worden. Den Wahren Frieden interpretierte er als gleichbedeutend mit der Kirche, die den wahren Friedenstempel darstelle. Später sollte die unter Papst Alexander VII. (1655-1667) umgebaute Kirche S. Maria della Pace mit dem vermeintlichen Friedenstempel Vespasians verglichen werden,¹⁴⁰⁹ und ein Romführer aus dem Jahr 1729 empfiehlt dem Pilger, auf dem Weg nach S. Maria della Pace beim antiken Friedenstempel auf dem Forum zu verweilen, um über den wahren und den falschen Frieden nachzudenken.¹⁴¹⁰

Paul V. knüpfte an den Brauch der Errichtung einer Mariensäule an, wie sie schon früher in Regensburg nach einem Judenpogrom als Sühnezeichen mit dem Argument errichtet wurde, dass die Juden Maria die gebührende Achtung verweigert hätten.¹⁴¹¹ Wie nach Plinius, *NAT. HIST. XXXIV, 27*, in der Antike Triumphsäulen errichtet wurden, die den Geehrten über die Sterblichen erheben sollten (*Columnarum ratio erat attolli super ceteros mortales*),¹⁴¹² ist Maria über alle erhöht und weist den Weg zum rechten Glauben. Sie wird zum Symbol des Triumphes über Heiden und Juden. Die Tatsache, dass die Säule unter der Marienstatue aus dem antiken Friedenstempel stammt, ist dabei besonders wichtig: Maria triumphiert auf diese Weise symbolisch über den falschen und trügerischen irdischen Frieden.

Die Inschrift auf der Basis, welche die Marienfigur auf der Säulenspitze vor S. Maria Maggiore mit der Feuersäule (*ignis columna*) vergleicht, verweist auf Ex 13, 21-23 und den Auszug der Israeliten aus Ägypten: „*Jahwe zog vor ihnen her, bei Tag in einer Wolkensäule, um ihnen den Weg zu zeigen, bei Nacht in einer Feuersäule, um ihnen zu leuchten, ...*“ Gewöhnlich wurde diese Feuersäule mit Christus gleichgesetzt, der durch

¹⁴⁰⁸ vgl. OST, 1971, 272.

¹⁴⁰⁹ Es handelt sich um eine Ode aus dem Jahr 1660 anlässlich des Friedens zwischen Spanien und Frankreich. Der von Papst Alexander VII. neu gestaltete Bau von S. Maria della Pace wird dort als *LE TEMPLE DE LA PAIX* bezeichnet, *en qui l'Architetcure dispute avec celuy qui fit Vespasien*. zit. bei OST, 1971, 272.

¹⁴¹⁰ Carocci, Concezio.: *IL PELLEGRINO GUIDATO ALLA VISITA DELLE IMMAGINI PIÙ INSIGNI DELLA BV MARIA IN ROMA*; Rom 1729, 388; vgl. OST, 1971, 272.

¹⁴¹¹ VETTER, 1954, 196.

¹⁴¹² Hgg. und übers. von Roderich KÖNIG, 1989, 30.

sein heilbringendes Leiden die Erlösung und damit das Licht in die Welt brachte. Der Friede, den die heidnischen Kaiser brachten, war vergänglich. Der irdische Friede weist voraus auf den Wahren Friedensbringer, mit dessen Geburt die Zeit der Gnade anbricht und die Erlösung von der Erbsünde möglich wird. Vermittlerin der Gnade ist Maria als Mediatrix, als Ersterlöste, ist somit die Kirche mit ihren Sakramenten, und sie führen zur Pax aeterna, zu Gott.

XI Appendix I: Rekonstruktion des Projektes von Bernardo Rossellino für die neue Tribuna von St. Peter

Das Projekt Bernardo Rossellinos einer neuen Tribuna für die konstantinische Basilika von St. Peter ist nur dokumentarisch überliefert, da die im Quattrocento angelegten Mauern während Bramantes Neubau der Peterskirche zerstört wurden. Die Interpretation der wenigen vorhandenen Quellen hatte in der Forschung zu unterschiedlichen Rekonstruktionsvorschlägen von Rossellinos Entwurf geführt.¹⁴¹³ Da die bisherigen nicht völlig zu überzeugen vermögen, soll hier ein neu erarbeiteter Rekonstruktionsvorschlag ausführlich erläutert werden. und nochmals Aussagen und Argumente nach dem Grad ihrer Wahrscheinlichkeit anhand der literarischen und dokumentarischen Quellen sowie der Vorgänger- und Nachfolgearchitektur überprüft werden.

XI.1 Die Quellen

Die einzigen Quellen zu diesem Bauprojekt bestehen aus einigen Skizzen, die im Zuge von Bramantes Planungen des Neubaus entstanden (besonders Uffizien A 20, A 43, A 44, A 121, A 7945r)¹⁴¹⁴, einer literarischen Beschreibung im Rahmen der von Gianozzo Manetti verfassten *Vita Nicolaus' V.* sowie einigen dürren Worten bei Ascanio Condivi und Mattia Palmieri.¹⁴¹⁵

Nach Manettis Beschreibung scheint der Neubau des Querhaus- und Chorbereichs sowie eine gründliche Renovation des gesamten Baus unter Beibehaltung des alten Langhauses und dem Anfügen von Seitenkapellen an letzteres vorgesehen gewesen zu sein. FROMMEL benutzte vorwiegend Manettis Angaben als Grundlage für seine Rekonstruktion. Als Quelle besitzt Manettis Beschreibung den Nachteil, dass sie sich offenbar auf Zeichnungen bzw. ein Modell des Projektes stützt, das im Laufe der Ausschachtungsarbeiten und Fundamentlegung möglicherweise verändert wurde. Ferner sind seine Maßangaben in *cubitus* und *passus* eher als „humanistische“ Maßbezeichnungen zu verstehen, die auf überlieferten antiken metrischen Einheiten beruhen; auch Alberti benutzt sie. Leider krankten sie daran, dass den Humanisten im Quattrocento das genaue Ausmaß vom antiken

¹⁴¹³ Am ausführlichsten haben sich MAGNUSON, URBAN und FROMMEL mit der Rekonstruktion des Rossellinoprojektes auseinandergesetzt.

¹⁴¹⁴ Abgebildet bei THOENES/WOLFF METTERNICH, 1987, Abb. 113-117. Diese Skizzen werden meist Antonio da Sangallo zugeschrieben (zur Zuschreibung an Sangallo s. THOENES/WOLFF METTERNICH, 1987, 108 ff.; FROMMEL, in: EVERS, 1995, 84, weist UA 20 Bramante zu).

¹⁴¹⁵ Nachweise bei URBAN, 1963, 133-136.

cubitus und piede nicht klar war, bzw. dass es unterschiedliche Berechnungen hierzu gab.¹⁴¹⁶ Auch bei der Gleichsetzung des cubitus mit dem braccio fiorentino, wie dies u.a. FROMMEL und CURTI¹⁴¹⁷ vorschlugen und zur Grundlage ihrer Rekonstruktion machen, ist Vorsicht geboten, da Manetti offensichtlich nur ungefähre, ideale Maßgaben in einer ihm vertrauten Maßeinheit wiedergibt, die dem vorhandenen Baubestand erst noch angepasst werden mussten.¹⁴¹⁸ Hierzu ist wichtig zu wissen, dass der braccio fiorentino und der palmo romano nicht kommensurabel sind.¹⁴¹⁹ Nichts spricht dagegen, dass auf der Baustelle in palmi romani vermessen wurde, um den Gewohnheiten der einheimischen Werkleute entgegenzukommen. Auch der Florentiner Alberti, der, wie wir noch sehen werden, offenbar einigen Einfluss auf das Projekt hatte, scheint in anderen Projekten palmi romani als Grundmaß verwendet zu haben.¹⁴²⁰ Ferner muss der geplante Anschluss an das bestehende Langhaus der alten Basilika berücksichtigt werden, welcher zur Verwendung einer Maßeinheit zwangen, der in den Ausmaßen des Vorhandenen aufgeht und der Verwirklichung von Idealmaßen Grenzen setzte.

Für die hier vorgeschlagene Rekonstruktion wurden demnach die Zeichnungen Uffizien A 20 und Uffizien A 44 als zunächst maßgeblich angesehen, wobei ebenfalls Einschränkungen hinsichtlich der Wahrheitstreue berücksichtigt werden müssen, da UA 20 mit Hilfe eines in Freihandzeichnung zugrundegelegten Quadratnetzes (Kästchenbreite von 5 palmi) angefertigt und darüberhinaus zerschnitten und unpräzise zusammengeklebt wurde (Abb. 217).¹⁴²¹ UA 20 stellt den vorhandenen Baubestand sowie verschiedene erste Projektvarianten Bramantes für den Neubau dar und enthält daher neben der Aufnahme der alten konstantinischen Basilika ebenfalls die Mauern der Rossellinotribuna mitsamt dem

¹⁴¹⁶ s. GÜNTHER, 1988, 225-230.

¹⁴¹⁷ FROMMEL, 1997; CURTI, 1995.

¹⁴¹⁸ FROMMEL, 1997, begründet dies damit, dass Manettis in cubiti angegebenen Maße der alten Petersbasilika genau dem Wert in braccia fiorentine entsprechen würden. Die Angabe von 160 braccia fiorentine (br. fior.) Langhauslänge von Alt- St. Peter ergeben aber 93,376 m, während der Altbau tatsächlich 94,23 oder auch 94,00 m maß (ARBEITER, 1988, Beilage 1); ebenso stimmen die 23,54 m Mittelschiffbreite Alt-St. Peters auch nur ungefähr mit Manettis 40 br fior. (umgerechnet in Realität 40,335 br. fior.) überein. FROMMELS Argument, die Florentiner Steinmetzen hätten auch bei päpstlichen Bauprojekten in Rom ihren vertrauten, heimischen passus = br. fior., benutzt, muss nicht auch für die römischen Maurer gelten. Außerdem ist immer noch die Beibehaltung des alten Langhauses in die Überlegung miteinzubeziehen, die vermutlich einer allzu glatten Umsetzung in braccia fiorentine Grenzen setzte.

¹⁴¹⁹ Zu den Maßen für die Petersprojekte allgemein THOENES/ WOLFF METTERNICH, 1987, 10.

¹⁴²⁰ So ist z.B. das Sepolcro in S. Pancrazio in Florenz, dessen Konzeption vermutlich von Alberti stammte, in palmi romani entworfen, die es umgebende Kapelle basiert auf dem braccio fiorentino. Bei ersterem wurden die Vorschriften Albertis wohl genau eingehalten (SYNDIKUS, 1996, 151, zit. eine Beobachtung SAALMANS).

¹⁴²¹ Beste Abbildung bei GEYMÜLLER, 1875, Tf. 9-11.

Querschiff, das mit der östlichen Transeptaußenwand der alten Basilika abschloss. Bei UA 44 (Abb. 325) handelt es sich um eine maßstabsgerechte Zeichnung mit zusätzlich eingetragenen Maßangaben, die jedoch nur die linke Chorhälfte und den nordwestlichen Kuppelpfeiler von Bramantes sog. „reduziertem Neubauprojekt“ zeigt. Dieses sollte auf den vorhandenen Mauerstrukturen Rossellinos aufbauen. UA 44 wurde aufgrund der genauen Maßangaben als oberste Leitlinie der Rekonstruktion verwendet. Deshalb wurde auch die in allen weiteren Zeichnungen zum Bau der Peterskirche übliche Maßeinheit des *palmo romano* (p.) = 0,2234 m zugrundegelegt.

XI.2 Grundriss

XI.2.1 Chor

XI.2.1.1 Breite

Nach der dezidierten Maßangabe von UA 44 (Abb. 325) beträgt die lichte Weite von Bramantes Chorarm 104 p., gemessen zwischen den vorgelegten Kuppelpilastern. Vergleicht man hierzu die Bauaufnahme des Rossellinochores in UA 20 (Abb. 217), so lässt sich hier das wahrscheinlich aufgerundete Maß von 110 p. ablesen. Auf letzterem Plan ist ersichtlich, dass das Rossellinofundament die den Kuppelpfeilern Bramantes vorgelegten Pilaster von je 2 p. Tiefe nicht enthält. Folglich ergibt sich auf Basis der Maßangabe von UA 44 für den Rossellinochor eine lichte Chorarmbreite von 108 p., da zu den 104 p. 2 x 2 p. hinzugezählt werden müssen. Aus der Zeichnung geht auch hervor, dass die lichte Breite des Chorarms der Mittelschiffbreite von Alt-St. Peter entsprechen soll. ARBEITER berechnet diese aufgrund der in den Ausgrabungen der alten Basilika festgestellten Maßangaben und im Vergleich mit der Zeichnung Sangallos des *muro divisorio* (UA 121) mit 105,37 p.¹⁴²² Sangallo entsprechend gibt aber auch Peruzzi in der Uffizienzeichnung A 119^v die alte Langhausbreite mit 108 p. an. ARBEITER führt dies auf dessen „Vorliebe für lichte Weiten zwischen Säulenschäften“ zurück; es könnte jedoch auch sein, dass Rossellino die lichte Langhausbreite zwischen den zum Langhaus hinggerichteten Pilastervorlagen der Vierungspfeiler des Altbaus gemessen hat, wie man sieht, wenn der Grundriss von Alt-St. Peter nach DE BLAAUW in unsere Rekonstruktion der Rossellinomauern eingeblendet wird (Abb. 326). Rossellino erstrebte sicher die größtmögliche Breite für seine Vierung, um einen größeren Kuppeldurchmesser zu

¹⁴²² ARBEITER, 1988, 94-95. URBAN, 1963, 135, richtet sich nach Alfaranos Angaben und legt eine

erhalten, der durch Übernahme des Mittelschiffmaßes der alten Basilika beträchtlich unter dem der monumentalen Kuppeln des Pantheons und des Florentiner Domes liegt. Außerdem besitzt diese größere Breite von 108 p. noch andere Vorzüge, die erst im Laufe der Untersuchung zutage treten.

XI.2.1.2 Länge

Nach UA 20 betrug die Gesamtlänge 200 p., die Tiefe des Apsisrundes 50 p. Eine Überprüfung der Gesamtlänge anhand UA 44 ist schwierig, da sich bei Addition der Einzelmaße eine unklare Lücke von 2 – 3 p. ergibt: Nach UA 20 und auch UA 7945^r sind für die Rossellinomauern die den Vierungspfeilern des Bramanteprojektes vorgelegten, flachen Pilaster nicht mit einzubeziehen (die Ecke von Querhaus zu Chorarm entspricht dem Schnittpunkt A in unserem Schema, Abb. 327). In UA 44 sind die Einzelmaße der Chorarmabschnitte auf der rechten (nördlichen) Seite des Kuppelpfeilers nicht lückenlos angegeben, so dass sie mit Hilfe der Einzelmaße auf der Südseite des Pfeilers erschlossen werden müssen. Zu den auf der Südseite errechenbaren 80 p. Kuppelpfeilerlänge kommt noch ein nicht mit Maßen versehener Vorsprung von 2-3 p. hinzu. Bis zum oberen Kuppelpfeilerrücksprung (mit Punkt B bezeichnet) wären es ungefähr 82 p. oder 83 p., wobei ersteres - nach dem verwendeten Maßstab zu schließen - wahrscheinlicher ist¹⁴²³

Ferner stellt sich die Frage, an welchem der drei auf UA 44 sichtbaren Apsisrücksprünge des Bramantechors die auf UA 20 wiedergegebene Einziehung für die Apsis der Rossellinofundamente anzusetzen sind. Zählt man alle Einzelmaße zusammen, so ergeben sich von der unteren Kuppelpfeilerkante (hier mit Punkt A angegeben) bis zum ersten großen Rücksprung 142 p., was im Vergleich zu den 150 p. auf UA 20 wenig erscheint. Der zweite Rücksprung befindet sich bei einer Tiefenerstreckung von 146 p. und der dritte und letzte bei 152 p. (mit Schnittpunkt C angegeben), welches wohl am ehesten in Frage kommt.

Schienen am Kuppelpfeiler Bramantes die Pilastervorlagen nicht vom Rossellinofundament unterfangen¹⁴²⁴, so war dies im Apsisrund der Fall. Die Einziehung für das Apsisrund (an Punkt C unserer Schemazeichnung) beträgt 5 p. Innerhalb des von Bramante angelegten Apsisrundes wurde, wie auf UA 44 sichtbar, die Tiefe der Pilastervorlagen von

Chorbreite von 106 p. zugrunde.

¹⁴²³ Die untere Strecke der Chorlänge der Rossellinomauern (an der abgeschragten nördlichen (= rechten) Nische des Kuppelpfeilers Bramantes) ist nicht mit Maßangaben versehen. Greift man die mit „40 p.“ bezeichnete südliche Halbrundnische mit dem Zirkel ab und legt ihn an die fehlende Maßstrecke, stellt man fest, dass diese knapp unter den 40 p. liegt, vermutlich bei 39 p.

¹⁴²⁴ Anders METTERNICH in: THOENES/WOLFF METTERNICH, 1987, 114, Abb. 114, der die Pilastervorlagen zur Chorarmseite mit in das Nicolausfundament miteinbezieht.

3 p. am ersten Apsispilaster allmählich bis zu 2 p. der mittleren Pilaster reduziert, woraus ersichtlich wird, dass das Apsisrund nicht als vollständiger Halbkreis ausgeführt wurde. Zur Feststellung der Chorgesamtlänge ist zunächst die Mauerstärke zu ergründen.

XI.2.1.3 Mauerstärke und Maße der äußeren Strebepfeiler

Nach UA 20 scheint die Mauerstärke überall ungefähr 30 p. zu betragen, und sie ist anscheinend identisch mit der Breite der äußeren Strebepfeiler. Ferner lässt sich beobachten, dass die Abstände zwischen den Strebepfeilern ebenfalls gleichlang erscheinen. Vergleicht man die Maße mit denen auf UA 44, so ergibt die Angabe von 24 p. im unteren Abschnitt zwischen Kuppelpfeiler und erstem Chorpfeiler mitsamt den 7 p. des Kuppelpfeilerrücksprungs (ohne Pilastervorlagen) schon 31 p. Möglicherweise kommt zu diesen noch der kleine Pfeilerrücksprung von ungefähr 1 p. auf der Nordseite d. Pfeilers hinzu, so dass sich 32 p. ergeben,¹⁴²⁵ denn zieht man auf der Nordseite (= Außenseite) an dieser Stelle eine Senkrechte (hier mit Linie d bezeichnet), so trifft diese genau die oberste Eckkante von Bramantes erstem Chorstrebepfeiler. Teilt man diese Strecke bis zur unteren Mauerkante des Rossellinofundamentes durch diese 32 p. so stellt man fest, dass entweder Rossellinos oberer Chorstrebepfeiler tiefer lag als der Bramantes, letzterer aber anscheinend die Schräge von Rossellinos Strebe zum Teil nutzte (im Schema Lösung 1) oder, wie METTERNICH vorschlägt, die lichte Weite zwischen den Streben 32 p. übersteigt und je 33 p. betragen würde (Lösung 2).¹⁴²⁶

Der Ansatz für die Schräge der Choraußenmauer Rossellinos bei Lösung 1 (im Schema die bei Punkt E beginnende Gerade f) schloss den inneren, etwa 1,5 – 2 p. messenden Außenvorsprung der Bramanteschen Chorschräge mit ein; die 27,5 p. messende Mauerbreite des Bramantechors ergänzt sich somit um diese 1,5/2 p. des äußeren Vorsprungs und dem inneren, um 2,5 – 3 p. oszillierenden Vorsprung des Apsisrundes zu wiederum ungefähr 32 p. Mauerstärke für den Rossellinochor. Bei der von METTERNICH vorgeschlagenen Lösung 2 (im Schema die gestrichelte Linie) hätte Rossellinos Außenmauer am zweiten Mauervorsprung des Bramantechors geendet, die Chormauer somit eine geringere Breite umfasst (etwa 30 p.). Die Mauerstärke bzw. das Strebepfeilermaß verhält sich zur Chorbreite 1 : 3 3/8 (32 : 108).

¹⁴²⁵ Auch URBAN, 1963, 135 und Anm. 24 rechnet mit einer Mauerstärke von 32 p.

¹⁴²⁶ THOENES-METTERNICH, 1987, Abb. 114, setzt die untere Kante der in Höhe der Apsiseinziehung liegenden Außenstrebe bei einer Strecke von 131,5/132,5 p. der Chorlänge (ab Punkt A gemessen) an, bei Lösung 1 würde diese schon bei 128 p. ab Punkt A beginnen. Nach UA 20 hat es den Anschein, dass die tiefer liegende Außenstrebe der Lösung 1 (s. Schema) eher den dort gezeichneten Verhältnissen entspricht, während die von METTERNICHS Rekonstruktion zu hoch erscheint.

XI.2.1.4 Gesamtlänge des Chores

Greift man in UA 44 die Tiefe der Apsisrundung (im Schema von Punkt Ca bis Punkt H) mit dem Zirkel ab, so wird man feststellen, dass diese nach dem rechts unten eingezeichneten Maßstab 50 p. ergeben. Zählt man diese zu den 152 p. Chorarmlänge hinzu, erhält man eine Chorlänge bis zum inneren Apsisscheitel von 202 p., eine Gesamtlänge mitsamt der Chormauer von 234 p. Somit ergibt sich zwischen Chorgesamtlänge und Chorbreite ein proportionales Verhältnis von $1 : 2 \frac{1}{6}$ (234 : 108)

XI.2.2 Querhaus und Vierung

XI.2.2.1 Querhausbreite

Da auf UA 44 das Querhaus nicht enthalten ist, muss es mit Hilfe von UA 20 bzw. den Angaben von Manetti bestimmt werden. In UA 20 (Abb. 217) sind die Maße uneinheitlich; die lichte Länge des rechten (=Nord-) Armes lässt sich mit 195 p., des linken (=Süd-) Armes mit 197,5 p. bestimmen. Für die Gesamtlänge käme die Mauerdicke, die hier mit 30 p. anstelle von wohl 32 p. angegeben ist, hinzu und ergäbe ein Maß von 225 bzw. 227,5 p. Legt man den Zirkel an, so ergibt sich eine identische Strecke von Chorgesamtlänge und Querhausgesamtlänge (234 p.), also bis zu 10 p. mehr. Nach Manettis Angaben waren die Querschiffarme um etwa 3 cubiti kürzer als der Chorarm (72 cubiti im Vergleich zu 75 cubiti). Es ist nicht auszuschließen, dass die Querarme leicht verkürzt wurden, um die höhere Wertigkeit des Chores anzuzeigen. Die Kästcheneinteilung auf UA 20 ist jedoch sehr unregelmäßig und durch das Zerschneiden und Wiederauskleben des Plans an dieser Stelle nicht ganz verlässlich. Vielleicht wollte der Zeichner generell die Tatsache von der Gleichförmigkeit der Kreuzarme geben, ohne sich dezidiert um die Kästchen zu kümmern? Auch auf dem Bauplatz wäre die Wiederverwendung der gleichen Maßschnur praktischer. Außerdem lässt sich die Gewölbeeinteilung in Joche besser bewerkstelligen (Abb. 328 und 329).

XI.3 Aufriss

Die primären Anhaltspunkte für den Aufriss des Projektes liefert die Beschreibung Manettis. Die von ihm genannten Maßangaben wurden bei unserer Rekonstruktion proportional anhand der festgestellten Grundrissmaße umgerechnet.¹⁴²⁷ Weitere Richtlinien wurden dem Architekturtraktat Albertis entnommen, das zur Bauzeit

¹⁴²⁷ Proportionsauflistung bei URBAN, 1963, 138.

der Tribuna fertiggestellt wurde. Alberti war Bernardo Rossellino schon bei Bauprojekten des Florentiners Giovanni Rucellai beratend zur Seite gestanden und der Einfluss einiger seiner Theorien auf das St. Peterprojekt ist unverkennbar. Zur Rekonstruktion sind als Vergleiche weitere Bauten Rossellinos, wie z.B. der um 1448 mit einem Fassadenentwurf Albertis ausgeführte Palazzo Rucellai, die Bauten für Papst Pius II. in Pienza (1460-63), die ihm zugeschriebene Kirche S. Giacomo degli Spagnoli, ferner die nicht von ihm stammenden, jedoch epochalen Bauten S. Lorenzo in Florenz und der Florentiner Dom sowie einige römische Kirchenbauten, die in der Nachfolge von Rossellinos St. Peterprojekt stehen und mit Alberti in Verbindung gebracht werden könnten, herangezogen worden. Sie müssen die Lücken schließen, die Manettis Beschreibung und die bildliche Überlieferung offengelassen haben.

XI.3.1 Gewölbehöhe

Setzt man die von Manetti angegebenen Höhenmaße in Proportion zu den anhand der Bauaufnahmen erschlossenen Grundmaße, so ergibt sich bei einer Vierungsbreite von 108 p. (entspricht den bei Manetti erwähnten 40 cubiti) für die Querschiffgewölbe eine Höhe von 216 p. ($80 \text{ cubiti} : 40 \text{ cubiti} = 2 : 1$), was, nebenbei bemerkt, dem Höhenmaß der Tonnen von Bramantes Ausführungsplan entspräche,¹⁴²⁸ für die Kuppel 270 p. ($100 : 40 \text{ cubiti} = 5 : 2$), die von einer Laterne von 67,5 p. ($100 : 25 \text{ cubiti} = 4 : 1$) bekrönt wird.

Wie schon ausgeführt wurde, lässt Manettis Beschreibung des Querhauses auf einen Wandaufriß mit -vermutlich- Säulenstützen und Gebälkträgern für die Kreuzgewölbe schließen. Zur Feststellung der Wandaufteilung ist es zweckmäßig, sich zunächst über die Höhe der Gewölbeanfänger klarzuwerden. In Albertis Traktat sind hierfür verschiedene Richtlinien angegeben: Laut DE RE AED. VII, 10, habe Alberti bei großen Bauten der Antike beobachtet, dass im Falle, wenn die Säulenhöhe für die erforderliche Gewölbehöhe nicht ausreichen würde, die Wölbung um $\frac{1}{3}$ ihres Halbmessers heruntergezogen wurde. Auf das Rosselinoprojekt übertragen wäre bei Benutzung des Vierungsquadrates als Richtwert der Halbmesser von Chor- und Querhauswölbungen gleich: Er entspräche 54 p., davon $\frac{1}{3} = 18 \text{ p.}$, d.h. $54 + 18 = 72 \text{ p.}$ würde die Strecke von Gewölbeanfang bis zum Scheitel betragen. Das wäre eine Ansatzhöhe vom Fußboden ab gemessen v. $216 - 72 = 144 \text{ p.}$, eine Höhe, die genau der von Sangallo in UA 121 (der „Muro divisorio“-Zeichnung) angegebenen Wandhöhe der alten Petersbasilika entspricht.¹⁴²⁹ Nach einer anderen Regel Albertis zur Berechnung der Gewölbehöhe in DE RE AED. IX, 3

¹⁴²⁸ vgl. THOENES/WOLFF METTERNICH; 1987, 110-111.

würde der Gewölbeanfänger in einer Höhe von 1 Gebäudebreite + 1/3 derselben ansetzen, d.h. $108 + 36 =$ ebenfalls 144 p. (Abb. 330)! Diese vielleicht sehr tief erscheinende Gewölbeansatzhöhe kann durch das Bemühen, die alte Basilika anzugliedern, begründet werden. Die Gewölbeanfänger hätten in diesem Fall folglich in gleicher Höhe wie die Dachsparren des alten Mittelschiffes gelegen. Die Bauleute hätten somit die alten Strukturen erneuern und ummanteln können, ohne dass das alte Langhaus angetastet werden musste.

XI.3.2 Wandgliederung

Zur Aufteilung der übrigen, 144 p. messenden Wand ist zu überlegen, ob der großen Gewölbehöhe wegen den Säulenbasen aller Wahrscheinlichkeit nach eine hohe Sockelzone unterlegt war, wie sie die Fassade des Palazzo Rucellai, die Vorhalle der Kirche von S. Marco, der Cortile des Palazzo Venezia oder die Mittelschiffstützen in S. Agostino in Rom und andere Bauten aus dem Umkreis Rossellinos besitzen. Da nach Manettis Angaben im Chor die erhöhte Kathedra und das Chorgestühl an den Wänden entlang aufgestellt werden sollte, ist auch eine umlaufende hohe Solbank unter den Säulenbasen möglich. In Albertis Traktat ist keine verbindliche Höhe für Sockelzonen angegeben; nur an einer Stelle erwähnt er, sie solle 1/6 der Breite betragen, in unserem Falle wären dies 18 p.

Sockelhöhen sind in der Quattrocentoarchitektur sehr variabel¹⁴³⁰, wenn man z.B. die Fassade von S. Maria Novella in Florenz (Geschosshöhe zu Sockel = 25 : 3), die Vorhalle von S. Marco in Rom (Erdgeschosshöhe zu Sockel $12 \frac{3}{5}$), den Innenhof des Palazzo Venezia in Rom (Geschosshöhe zu Sockel 32 : 5) oder die Fassade des Tempio Malatestiano in Rimini (1 : 4) grob überschlägt. Somit ist es vielleicht besser, sich zunächst über die Gewölbestützen Gedanken zu machen.

XI.3.2.1 Die Säulen

Manetti erwähnt für das Querhaus acht *intercolumnia*, die durch jeweils acht *columnae* gebildet werden. Nach der üblichen Bezeichnung der Renaissance könnten mit *columna* auch Pfeiler oder Bündelpfeiler mit vorgelegten Pilastern, Halb- oder Dreiviertelsäulen gemeint gewesen sein. Die Erwähnung von Säulen, die aus einem antiken Bau als Spolien im Chor von St. Peter aufgestellt wurden, hatten in der Forschung zur Annahme geführt, sie seien für das Transept von St. Peter vor die Wände als Stützen der Kreuz-

¹⁴²⁹ vgl. ARBEITER, 1988, 109-111.

¹⁴³⁰ entsprechend auch URBAN, 1963, 149.

gewölbefüße bestimmt gewesen.¹⁴³¹ Nicolaus Muffel, der 1452 anlässlich der Kaiserkrönung Friedrichs III. Rom besuchte, berichtet in seiner Romreisebeschreibung: *Item hinter derselben kirchen (= Pantheon) do sind die heidnischen briester gewessen, do sind vier große seul, die hat eine LXI span lanck und VIII span preit, die der babst Nicolaus von dannen zu sand Peter furen liess und gab XVI hundert dukaten davon zu furen, die er in sand Peters kor setzen liess, do ich dort waß.* Bei einer Gleichsetzung des *span* mit *palmo romano* wären die Säulen 13,62 m hoch und 1,79 m breit.¹⁴³² Es ist allerdings nicht sicher, welchen Maßstab Muffel tatsächlich wiedergab und ob seine Angaben überhaupt stimmen. Sein Bericht scheint durch Rechnungen der Tesoreria Segreta jedoch indirekt bestätigt zu werden: Am 23.12.1451 gehen Zahlungen *A m^o Aristotile da Bologna ... duc. 14 sonno per suo salaro di 2 mexi al trare del la colonna.* Am 27.4.1452: *M^o Aristotile di Fioravante da Bologna de dare duc. 125 d.c. cont. allui fino adi 27 Aprile per tanti n'ebi da N.S. ... sono per parte di denari debe avere per condure la cholonna de la Minerva a palazo.* 17.6.1452: *per resto di 2 colonne condusse ...266 fl. 48 b.* Die Anzahl der tatsächlich transportierten Säulen ist strittig; meist ging man in der Forschung von nur insgesamt zwei Säulen aus.¹⁴³³ Es könnte sich aber um mehr als zwei Säulen gehandelt haben, die von dort zum Vatikan transportiert wurden, denn MÜNTZ erwähnt noch eine zweite, im folgenden zitierte Notiz, die sich auf die letzte Zahlung bezieht: *Per sua fadigha di 2 cholonne grosse condusse dalla Minerva a tutte sue spexe e noi gli presstamo il charo e certi chanapi e alltre masarizie che s'erano adoperati ala prima cholonna che venne di la a nostre spexe.*¹⁴³⁴ Waren die letzten beiden Säulentranslationen völlig von Aristotile allein finanziert worden, so gingen die Kosten für den Transport der ersten auf die Tesoreria. In der Tat ist die erste Zahlung im Dezember 1451 recht niedrig. Zu diesem Zeitpunkt könnte, dem Wortlaut des Textes nach, der Transport der ersten Säule schon vonstatten gegangen sein. Die zweite Zahlung ist schon höher; möglicherweise für den Transport einer weiteren Säule, bei dem Muffel Zeuge war; er befand sich vom 9.-14.3. und 22.-26.4. 1452 in Rom.¹⁴³⁵ Die im Juli getätigte Zahlung könnte dann die Abschlussrechnung nach Überführung der letzten beiden

¹⁴³¹ URBAN, 1963, 146; MAGNUSON, 1958, 192: „it is tempting to assume that other such columns were to have been employed in a similar fashion in the transept of St. Peter's.“

¹⁴³² Vorschlag von SATZINGER, 1996, 95 (s.o.).

¹⁴³³ u.a. SATZINGER, 1996, 95, der aus diesem Grund annahm, die beiden Säulen seien als Triumphbogensäulen zwischen Lang- und Querhaus der alten Petersbasilika eingefügt worden. Zu den Gründen, die dagegen sprechen -u.a. das Fehlen eines solchen Triumphbogens in der Bauaufnahme Sangallos in UA 20. Die von SATZINGER auf diese Säulen bezogene Notiz von Albertini, in St. Peter gäbe es zwei Säulen, die Papst Paul II. mehr schätzen würde als ganz Venedig, müßten sich dann auf andere Objekte beziehen.

¹⁴³⁴ MÜNTZ, I, 1878, 108-109.

¹⁴³⁵ SATZINGER, 1996, 95.

der von Muffel erwähnten vier Säulen sein.

Bei Überlegung, wo diese Säulen hergekommen und wozu sie verwendet worden sein können, muss genauer nach den „heidnischen Briestern“ geforscht werden. Direkt hinter dem Pantheon schließt sich die sog. Basilica Neptuni und weiter nach Süden der Komplex der Agrippathermen an (Abb. 331 b).¹⁴³⁶ Die Fassade von S. Maria sopra Minerva befand sich etwa auf Höhe der Basilica Neptuni. Noch im Jahre 1526 werden die Säulen explizit aus der Basilica Neptuni stammend erwähnt:¹⁴³⁷ *tra l'Panteo et le case che sono edificate da Domenico Mario Perusco procuratore del Fisco vede ch'egli ha gittato i fondamenti per mezzo la lunghezza. Veggonsi ancora in quel luogo i segni de laqueari, che volgarmente si dice stucco, si come al Panteo, et similmente gli capitelli delle colonne che poco fa per comandamento di Nicolao quinto sono state portate nel Vaticano.* Die Häuser, die Peruso bauen ließ, sind auch aus anderen Quellen als die Gebäude bekannt, die auf der anderen Seite der Via della Palombella errichtet wurden.¹⁴³⁸ Die Via della Palombella durchschneidet quasi der Länge nach die Basilika Neptuni von West nach Ost (Abb. 331 a). Im Cinquecento wurde der Bau allgemein als „Tempio di Buon Evento“ identifiziert.¹⁴³⁹

¹⁴³⁶ s. auch NASH I 1981, 196; YEGÜL, 1992, 133-137.

¹⁴³⁷ s. LANCIANI, I, 1989, 288. SATZINGER, 1996, 97-101, bezieht eine Textstelle bei Francesco Albertini, *OPUSCULA DE MIRABILIBUS ...* (1502-1509; erschienen 1510), der von *duas ingentes columnas Ecclesiae sancti Petri...* spricht, auf die unter Nicolaus V. nach St. Peter transportierten Säulen, ferner eine Erwähnung Michelangelos, die Condivi (1533) überliefert, Bramante habe beim Bau der Kuppel Pfeiler (1507) wunderbare Säulen des Altbaus zerstört, mit denen nach SATZINGER wiederum diese antiken Säulen gemeint seien; diese wären bei Abfassung von Albertinis Traktat schon zerstört gewesen. Zurecht weist SATZINGER darauf hin, dass es sich nicht um die Langhaussäulen von Alt-St. Peter handeln könne, da diese nachweislich aufbewahrt wurden. Natürlich könnte Michelangelo aber einige der Säulen gemeint haben, mit denen die Seitenschiffe des Langhauses vom Querschiff sowie die seitlichen Querschiffgedren abgeschränkt wurden, und die vor ihrem Abriss zuletzt nur noch in der Uffizienzeichnung A 20 überliefert sind (ARBEITER, 1988, 160-162). Die schon am Anfang des 16. Jahrhundert herrschende Unsicherheit bezüglich der Herkunft dieser Säulen legt ferner die Überlieferung des am 1. Sept. 1518 vollendeten Traktats *ITINERARIUM URBIS ROMAE* von Fra Mariano da Firenze (ed. BULETTI, Enrico, 1931, 77) nahe: *Cuius (=die Basilika von St. Peter) magnitudo immensa, quinque naves continens, centum marmoreis erat sustentata columnis, ut dixi, de Mole Hadriana ereptis, inter quas duae sunt de quibus "Paulus II venetus aiebat plus valere quam tota Venetiarum civitas"*. BULETTI, 1931, 77, Anm 5, bezieht diese Angabe auf die bei Alferano erwähnten Säulen aus afrikanischem Marmor (s. CERRATI, 1914, 9: *praeter duas primas columnas eximias valvis Basilicae proximas, quae habent palmos septem in crassitudine et integrae sunt, e marmore africano speciosissimo inaestimabilis quidem praecii, et decoris nullibi unquam similes per Urbem neque per Orbem repertae, quae usque hodie Basilicam ingredientibus cernuntur*), die sich im Altbau bei der Tür befunden hatten und in der heutigen Portikus seitlich des Haupteingangs aufgestellt worden seien.

¹⁴³⁸ z.B. Lucio Fauno, *ANTICHITÀ 1553*, c. XIX „*se ne veggono insino a di nostri vestigi la apunto dove sè negli anni adietro tirata una strada dalla piazza di S. Eustachio a quella della Minerva Presso al qual tempio ha a di nostri edificato un bel palagio M. Mario Peruso procuratore del Fisco* (zit. in LANCIANI, II, 1990, 264).

¹⁴³⁹ z.B. bei Ligorio, *Cod. Torin. XIII, 47: Nel tergo del Pantheon era un'altro tempio bellissimo che faceva pontello ad esso Pantheon, ristretto in meggio del tempio et delle therme lo quale essendo tutto rovinato ne havemo veduto cavare molte rovine nel farvi la strada per lo mezzo* (LANCIANI, Storia II, 1990, 264). M.W. ist Pomponio Leto, *EXCERPTA ...* der erste, der diese Identifizierung vornimmt

Die architektonischen Teile, u.a. auch die kannelierten Säulen aus Pavonazetto (lt. Beischrift), wurden von Ligorio (Grundriss), Dosio (Säule und das so charakteristische Gebälk mit Delfinenfries) und den Brüdern Alberti (dito) aufgenommen und gezeichnet.¹⁴⁴⁰ Die Brüder Alberti haben die folgenden Maße notiert: 50 p. (11,17 m) für Säule mit Basis und Kapitell, 47 p. ohne Basis (10,50 m), das Kapitell misst 5 p. 8 once 1 min. ($1,117\text{ m} + 0,14889\text{ m} + 0,00372 = 1,269\text{ m}$) Der Schaft wäre dann 9,36 m lang. Die Dosio zugeschriebene Zeichnung UA 2038 ist offenbar im piede antico kotiert.¹⁴⁴¹ Nach GÜNTHER hatte sich im Cinquecento für den piede ein Äquivalent von $\frac{4}{3}$ des römischen palmo herauskristallisiert, d.h. ein Maß von 29,8 cm. Die Einteilung erfolgt in 12 digiti, der digitus in 4 minuti (Serlio, Peruzzi) oder 5 minuti (Sangallokreis). Nach Dosios Angaben ist der Säulenschaft 31 piedi 4 digiti lang ($9,238 + 0,09933\text{ m} = 9,34\text{ m}$), das Kapitell 4 p. 6 d. ($1,192 + 0,1489 = 1,34\text{ m}$); die Basis 1 p. 14 ($0,645\text{ m}$) (Säule mit Basis und Kapitell 11,32 m), das Gebälk 8 p. 9 d. ($2,384 + 0,2234 = 2,60\text{ m}$). Der Durchmesser 3 piedi 12 d. ($0,894\text{ m} + 0,298\text{ m} = 1,19\text{ m}$). Die Maßangaben Dosios entsprechen denen der Alberti also fast genau.

Nach diesen Angaben käme der Schaft auf 41,89 palmi, der Durchmesser auf 5,326 palmi, Maße, die doch beträchtlich von den Angaben Muffels abweichen¹⁴⁴², nimmt man für letztere palmi romani als Maßeinheit an (61 p. Schaftlänge und 8 p. Durchmesser). Entweder war Muffel nicht genügend informiert oder die von ihm genannten Säulen stammen aus einem anderen Gebäude. Es wäre zu überlegen, ob die weiter südlich befindlichen Agrippathermen nicht einen größeren Raum mit entsprechenden Säulen besaßen. Die moderne Archäologie jedoch vermutet bei der Rekonstruktion der erhaltenen Reste und auf Basis der spärlichen Zeugnisse eher einen altertümlichen Thermentyp, der nicht die seit den Nerothermen übliche Aufteilung mit der seitdem für die Kaiserthermen typisch gewordenen säulengestützten Mittelaula besaß (Abb. 331).¹⁴⁴³ Auch die Vedute der Agrippa-

(VALENTINI/ZUCCHETTI, 1953, 426; Datierung nach 1484, vor 1497): *Prope supradictum Pantheon fuit templum Boni Eventus. Illa aedificia prope Pantheon sunt ruinae thermanum M. Agrippae et extenduntur usque ad domum quae fuit cardinalis Spoletini.*

¹⁴⁴⁰ In LANCIANI, Notizie degli Scavi 1882, Augustheft, wurden die Zeichnungen der Alberti abgebildet. Die Giovanni Antonio Dosio zugeschriebene Zeichnung befindet sich in den Uffizien, A 2038 (BARTOLI, 1914, Abb. 245).

¹⁴⁴¹ Nach GÜNTHER, 1988, 175, gebraucht Dosio bei seinen Architekturzeichnungen eigentlich den braccio fiorentino als Maßeinheit in seiner Einteilung in 20 soldi à 12 denari, wie vor ihm schon Cronaca, Buonaccorso Ghiberti und Giuliano da Sangallo. Vielleicht sollte die Zuschreibung BARTOLIS an Dosio nochmals überprüft werden.

¹⁴⁴² Die Säulen der Basilica Neptuni wären daher nur gering kleiner als die Mittelschiffsäulen von Alt-St. Peter und größer als die ehemals zwischen Quer- und Seitenschiffen stehenden, deren Wiederverwendung im neuen Projekt URBAN vermutet (URBAN, 1963, 147).

¹⁴⁴³ YEGÜL, 1992, 133-137; zu den Nerothermen 139-142.

thermen von Alò Giovannoli¹⁴⁴⁴ und eine wenig vertrauenerweckende von Piranesi (Abb. 332)¹⁴⁴⁵ geben keine Auskunft über das Vorhandensein größerer Säulen. Allerdings muss bedacht werden, dass die Überlieferung der antiken Bebauung gerade im Gebiet zwischen der Basilika Neptuni und den dokumentierten Resten der Agrippathermen eine unschöne Lücke aufweist, die - wie wir nun wissen - der procuratore del fisco Peruso und die darauf folgende moderne Bebauung zu verantworten hat, so dass letzte Sicherheit doch nicht zu gewinnen ist¹⁴⁴⁶. Auf einer anderen Vedute Giovannolis (f. 62), die den *Templum Bonae Fortunae post Pantheon* zeigt, sieht man allerdings die Fragmente riesiger kannelierter Säulen; vielleicht handelt es sich um die übrigen, unter Nicolaus V. am Ort gelassenen Säulenstücke, die nicht zu gebrauchen waren?

Jedoch war man sich im Jahre 1526 sicher, dass die unter Nicolaus V. fortgeholten Säulen aus der Basilica Neptuni stammten, so dass diese Aussage zunächst in die Betrachtungen einzubeziehen ist.¹⁴⁴⁷ Nach Muffels Bericht wurden die Säulen in den Chor von St. Peter geschafft; was liegt näher als anzunehmen, dass sie in der neu begonnenen Tribuna Verwendung finden sollten? Dies käme dem Einsatz von antiken Spoliensäulen nahe, wie er später (nach 1461) unter Papst Pius II. in der Benediktionsloggia von St. Peter eine Parallele fand.¹⁴⁴⁸ Die in UA 20 überlieferten Strebepfeiler an der Chorauswand dienten sicher als Widerlager für entsprechende Innenstützen. Möglicherweise sollten die vier Spoliensäulen an den Chorwänden entlang aufgestellt werden, um einen würdigen Rahmen für die Cathedra im Apsisscheitel zu bilden.

Für die Detailmaße der Architekturglieder dieser Rekonstruktion wurden die diesbezüglichen Anweisungen Albertis in DE RE AED. angewandt, da sich auch in anderen von Alberti geplanten Bauwerken eine Einhaltung derselben durch die entsprechenden

¹⁴⁴⁴ GIOVANNOLI, o.J., II, f. 74.

¹⁴⁴⁵ PIRANESI, Giovanni Battista: Il Campo Marzio dell'Antica Roma Tf. XXIV, (Abb. in WILTON- ELY, Bd 2, 1994). Piranesi versuchte offensichtlich, eine Illusion der antiken Reste ohne Wiedergabe der späteren Bebauung zu vermitteln. Schon die Ansicht der Reste der Basilica Neptuni sieht merkwürdig aus, und es ist daher nicht sicher, in welchem Maße rekonstruierende Fantasie dabei enthalten ist.

¹⁴⁴⁶ Dadurch ist jedenfalls eines sicher: Die phantasiereichen Rekonstruktionen der Thermenanlage von Andrea Palladio aus der Zeitspanne zwischen 1555 bis nach 1570 (vgl. SPIELMANN, 1966, Abb. 98-106) beruhen auf wenig greifbaren Tatsachen, da gerade das Gebiet zwischen Basilica Neptuni und Agrippathermen zu diesem Zeitpunkt schon längst überbaut gewesen sein muss.

¹⁴⁴⁷ Nach TEDESCHI-GRISANTI, 1980, 181-182, gelangte überdies ein aus der Basilica Neptuni stammendes Fragment des Delfinenfrieses in die Bauhütte von St. Peter und wurde dann im Boden der Cappella Gregoriana verbaut (heute ausgebaut und im Museum von St. Peter).

¹⁴⁴⁸ FROMMEL, 1983, 118-124. Die Säulen stammten aus der Porticus Octaviae.

Baumeister festzustellen ist.¹⁴⁴⁹

Nach Albertis Regel in DE RE AED. VII, 6 würde bei den Säulen aus der Basilica Neptuni das Verhältnis von Säulenschaft zu unterem Durchmesser (41,89 p. zu 5,326 p.) mit 7,865 : 1 ungefähr den Anforderungen einer korinthischen Ordnung entsprechen¹⁴⁵⁰. Ferner sollte die Höhe des korinthischen Kapitells dem unteren Säulendurchmesser gleichen, d.h. 5,33 p. und die Höhe des Gebälks ungefähr $2 \frac{1}{6}$ des unteren Säulendurchmessers betragen, d.h. 11,51 p. (Architrav und Fries $\frac{2}{3}$, Kranzgesims $\frac{5}{6}$ des unteren Säulendurchmessers),¹⁴⁵¹ die Basis die Hälfte des Säulendurchmessers $\frac{1}{2} = 2,66$ p. (Abb. 217). Zieht man die Gesamtlänge dieser Elemente von 19,5 p. + Säulenschaft von 41,89 p. = 61,39 p. von der errechneten Wandhöhe = 144 p. ab, bleiben noch 82,61 p. übrig. Dieser Rest erscheint doch sehr hoch.

Bei den von Muffel genannten Säulenmaßen wären nach Albertis Regel bei einem Säulendurchmesser von 8 p. für die Basis 4 p., für das Kapitell 8 p. und das Gebälk 17,3 p. ($2 \frac{1}{6}$ von 8 p.; Architrav = $\frac{2}{3}$ von 8 = 5,33 p. ebenso Fries; Gesims = $\frac{5}{6}$ von 8 p. = 6,66 p.) zu rechnen, d.h. für den Wandaufriß bleibt ein Maß von 144 p. - 90,32 p. = 53,7 p. (11,9965 m) übrig, was für eine Sockelzone allein zu hoch erscheint; eine Attikazone zwischen Kämpfergebälk und Gewölbeanfänger wäre zusätzlich anzunehmen.

Im Chor wurde eine dem Altbau entsprechende Erhöhung des Fußbodens in dem Maße vermutet, wie es in etwa der aus nachgregorianischer Zeit stammenden Chorerhöhung entspricht (nach DE BLAAUW etwa 1,30 m, das entspricht 6 p. = 1,34 m).¹⁴⁵² Die Kathedra war im alten Bau nochmals um ungefähr 1,10 m = ungef. 5 p. erhöht (s. ebda). Da das alte Langhaus beibehalten werden sollte und das Petrusgrab für bestimmte Vorgaben sorgte, ist auch eine Übernahme des Bodenniveaus für den neuen Chor nicht unwahrscheinlich. Für den von Manetti erwähnten neuen Hochaltar wurden in unserer Rekonstruktionszeichnung zur besseren Anschaulichkeit die Maße des vermutlich unter Pius II. neu angefertigten Hochaltarziboriums für St. Peter als Richtwert genommen, die Form an dem in Stichen überlieferten, von 1459 bis 1464 von Mino da Fiesole gestalteten

¹⁴⁴⁹ Die ist z.B. an der Fassade des Tempio Malatestiano in Rimini, dem Palazzo Rucellai und dem S. Sepolcro der Kirche S. Pancrazio in Florenz festzustellen (SYNDIKUS, 1996, 144, 147, 150-151).

¹⁴⁵⁰ Nach DE RE AED. VII, 6 beträgt die Länge des dorischen Säulenschaftes das Siebenfache des unteren Durchmessers; beim ionischen das Neunfache, beim korinthischen das Achtfache. Abweichend wird in DE RE AED. IX, 7 für die ionische Säule das Achtfache des unteren Schaftdurchmessers, für die korinthische das Neunfache angesetzt.

¹⁴⁵¹ DE RE AED. VII, IX, 12.

¹⁴⁵² DE BLAAUW, 1994, Tf. 24.

Hochaltarziborium von S. Maria Maggiore orientiert.¹⁴⁵³

XI.3.2.2 Sockel- und Attikahöhe

Wie oben ausgeführt waren bei der von uns berechneten Säulenhöhe sowohl eine Sockel- wie auch eine Art Attikazone oberhalb der Säulengebälkstücke nötig. Diese sollen nun anhand von Proportionsstudien ähnlicher Bauten aus Rossellinos Kreis rekonstruiert werden. Die im folgenden aufgeführten Maße beziehen sich hierbei zunächst auf die Wandgliederung im Querschiff des Tribunaprojektes, was bedeutet, dass für die analogen Sockelmaße des rekonstruierten Chores jeweils 6 p. aufgrund des erhöhten Bodenniveaus abgezogen werden müssen.

Variante 1 (Abb. 333): Für die Feststellung der Proportionen von Sockel und Attika ist das Mittelschiff der Kirche S. Agostino in Rom zum Vergleich geeignet.¹⁴⁵⁴ Dort beträgt die Höhe der Attikazone, bemessen nach dem Aufriss von Seroux-d'Agincourt (Abb. 225) 1 : 3,96 oder 1 : 3,98 proportional zur Wandhöhe bis zum Gewölbeansatz, dies ergibt, auf das Rossellinoprojekt übertragen, 36,36 oder 36,18 p., d.h. ein ganz ähnlicher Wert wie bei S. Maria Novella (s.u.).¹⁴⁵⁵ Die Sockelzone hingegen ist in S. Agostino mit 1 : 5,72 oder 1 : 5,85 proportional erheblich höher als in S. Maria Novella (ergibt für das Rossellinoprojekt 25,17 oder 24,615 p., folglich etwa das Doppelte), aber diese ist, wie wir schon beobachteten, in der Renaissance sehr variabel.

Sockel und Attika ergeben zusammen, auf das Rossellinoprojekt übertragen, ungefähr 61,53 p., für die Säulen und das Gebälk würde 82,47 p. übrigbleiben, womit beide Säulengrößen nicht übereinstimmen. Die Proportion der Attikazone im Verhältnis zur Höhe bis zum Gewölbescheitel ergibt in S. Agostino ein Verhältnis von 216 : 36,36 = 5,94 : 1. Abzüglich der nach Muffel überlieferten Säulen mitsamt der rekonstruierten Gebälkhöhe von insgesamt 90,32 p. verbliebe eine Sockelhöhe von 17,32 p.¹⁴⁵⁶ Möglicher-

¹⁴⁵³ zum Ziborium von S. Maria Maggiore vgl. ZURAW, 1992, bes. 306, 318-319 und Abb. 245; zum Ziborium von St. Peter vgl. SILVAN, 1984, 87-98.

¹⁴⁵⁴ URBAN, 1963, 172, Anm. 94, begründet seine These, dass S. Agostino Formen das Rossellinoprojektes widerspiegle, auch damit, dass ihr urkundlich überlieferter Baumeister Jacopo da Pietrasanta seit 1452 bei päpstlichen Bauten mitwirkte. 1463/64 war er *soprastante alla fabbrica della loggia della benedizione*, 1467 *superstans marmorariis ... pro eccl. et pal. S. Marci*, 1468 *praesidens fabricae palatii apostolici*, 1479/83 fertigte er die Fassade von S. Agostino. Da die Kirche nicht neu vermessen wurde, sind die Maßproportionen nach den Bauaufnahmen von Seroux d'Agincourt, Bib. Vat. Cod Vat. lat. 9839, f. 118^v erstellt worden (SAMPIERI, 1993, 45, Abb. 9).

¹⁴⁵⁵ Noch genauer entsprechen sich die Attikazonen, wenn man in S. Agostino das Gesamtmaß von Säule mit Basis, Kapitell und Gebälk als Ausgangspunkt der Proportionsberechnung (1 : 2,226) benutzt; unter Anwendung der bei Muffel genannten Säulenmaße 90,29 : 2,226 = 40,56 p.)

¹⁴⁵⁶ Folglich ergibt sich ungefähr derselbe Wert wie bei dem Proportionsvergleich von S. Maria Novella, wenn dort die übrigbleibenden 3 p. der Sockelhöhe zugerechnet werden, 13,98 + 3 p. = 16,98 p.

weise kann dieser Wert auf 18 p. korrigiert werden, da sich auf die Wandhöhe berechnet ein Verhältnis von 1 : 8, auf die Gewölbehöhe 1 : 12 ergibt. Ebenso könnte die Attikazone auf 1 : 4 der Wandhöhe, d.h. 36 p. reduziert gewesen sein, so dass für die Säule mit Basis, Kapitell und Gebälk genau 90 p. übrig blieben. Zieht man die 0,32 p. von der Gebälkhöhe ab, so kämen wir zu einer Reduzierung desselben auf 17 p. (nicht $2 \frac{1}{6}$ x Säulendurchmesser, sondern $2 \frac{1}{8}$). Dieser Rekonstruktionsvorschlag hätte den Vorteil, dass er auf den Maßproportionen eines von Rossellinos Projekt beeinflussten Nachfolgebaus beruht und klare Proportionen besitzt.¹⁴⁵⁷

Variante 2 (Abb. 334): Einen ähnlichen Wandaufbau besitzt von Rossellino nach Albertis Entwurf ausgeführte Fassade von S. Maria Novella in Florenz (Abb. 224).¹⁴⁵⁸ Dort ist, nach den Maßen der Bauaufnahme bei BORSI zu schließen, das Verhältnis von Untergeschoss (inklusive Attika) zur Attika 1 : 3,95; zum Sockel 1 : 10,3. Erstere beträgt bei 144 p. Wandfläche 36,45 p., der Sockel: 13,98 p. Zusammengerechnet ergeben sich 50,43 p.¹⁴⁵⁹ Zu der von uns berechneten Gesamthöhe der Spoliensäulen mit Gebälk von 90,32 p. würde sich ein Unterschied von ungefähr 3 p. ergeben (da letztere nicht dem Albertischen Idealmaß von 1 : 8 bzw. 1 : 9 für korinthische Säulen entsprechen). Schlägt man diese der Attikazone zu, könnte für diese eine Proportion von 1 : 3,6 = 40 p. intendiert gewesen sein. In diesem Falle müsste von einer Reduzierung der Gebälkhöhe über den Säulen auf 17 p. in Kauf genommen werden, d.h. eine Verminderung auf $2 \frac{1}{8}$ des Säulendurchmessers. Die andere Möglichkeit, diese 3 p. dem Sockel (ergibt eine Sockelhöhe von 16,98 p.) zuzuschlagen, führt zu der im folgenden beschriebenen Lösung in Analogie zu S. Agostino.

Variante 3 (Abb. 336 und 337): Eine Alternative hierzu wäre, von der Sockelzone auszugehen und nach dem Vorbild von S. Agostino 24 p. (= 1 : 6 zur Wandhöhe) anzusetzen. Dieses Maß stimmt auch ungefähr mit dem Vorschlag Albertis zur Berechnung von Piedestalen der Ehrensäulen überein (23,2 p.). Bei Annahme der Säulenhöhe mit

¹⁴⁵⁷ Bei einer Orientierung am Cortile des Palazzo Venezia wäre für den Sockel eine Proportion von 1 : 4,71 = 30,57 p., für die Attika 1 : 8,684 = 16,58 p. zu berechnen. Bei einer Wandhöhe von 144 p. und einer Gesamthöhe von Säulen und Gebälk von 90,3 p. blieben 6,55 p. übrig. Die Proportion der Säulen mit Basis und Kapitell von 1 : 1,833 ergäbe 78,688 p., für das Gebälk 1 : 7,857 eine Höhe von 18,32 p. Diese Maße erscheinen für eine Wandgliederung zu disproportioniert; darüberhinaus ist die Attika in diesem Fall eher als Sockelzone für das obere Geschoss zu interpretieren.

¹⁴⁵⁸ S. die Bauaufnahme mit Maßangaben bei BORSI, 1975, 84, Abb. 58. Allerdings hat BORSI bei der Angabe der Sockelhöhe einen Fehler begangen: Anstelle von 1616 müßte es 1746 heißen, wenn man diese Zahl durch Addieren der anderen Maße überprüft!

¹⁴⁵⁹ Ein anderer Wert ergibt sich für den Sockel, wenn die Proportion zur Säule gesucht wird, d.h. die Säule mit Basis und Kapitell : Sockel = 6 : 1, ergäbe 15 p. auf das Rossellinoprojekt übertragen. $144 - 15 = 129 - 90,3 = 38,7$ p. blieben für die Attika. (ungef. $3,7 : 1$ zur Wandhöhe)

Gebälk von 90 p. würde sich die Attikazone auf 30 p. reduzieren.¹⁴⁶⁰

Variante 4 (Abb. 338 und 339: Wenn man Albertis Regeln der Berechnung von Säulenschaftgrößen folgt, so ist in DE RE AED. VII, 5 für die korinthische Säule ein Verhältnis von 1 : 8 von unterem Säulendurchmesser zu Schaftlänge angegeben, in DE RE AED. IX, 7 ein Verhältnis von 1 : 9. Bei Anwendung von letzterem käme bei dem von uns berechneten Höchstdurchmesser von 8 p. eine Säulenschafthöhe von 72 p. = 16,008 m in Frage, mit Basis und Kapitell nach Albertis Regeln 84 p. Mit dem Gebälk von 17,3 p. würde sich eine Gesamthöhe von 101,3 p. = 22,63 m ergeben. Damit bliebe ein Wert von 42,7 m = 9,54 m für den Sockel, was doch sehr viel wäre. Auch in diesem Falle wäre eine Attikazone zu vermuten. Setzt man die Albertiregel von 1/6 der Tempelbreite für den Unterbau = 18 p. an, so blieben immer noch 24,67 p. (= 5,51 m) für eine Attikazone übrig (bei einem Sockel von 24. p. Resthöhe noch 18,7 p. = 4,18 m). Diese scheint mir bei den errechneten Maßen unabdingbar zu sein, will man nicht sehr viel dickere Säulen und damit eine starke Reduzierung der Jochweite annehmen.¹⁴⁶¹ Das Ensemble würde disproportioniert wirken.

Man muss bedenken, dass Alberti selbst z.B. bei der Fassade von S. Andrea in Mantua die Proportion 1 : 8 von unterem Säulendurchmesser zur Säulenschafthöhe verwendete, so dass in unserem Fall eine ideale Säulenschafthöhe von 64 p. (8 x 8 p) nur 3 p. über derjenigen der antiken Spoliensäulen liegen würde. Die Wiederverwendung der monolithen Spoliensäulen im Chor, dem unmittelbaren liturgischen Wirkungskreis des Papstes, besitzt darüberhinaus durch ihre symbolische Signifikanz mehr Wahrscheinlichkeit als die Anfertigung von neuen *columnae* für den Chor. Dies kommt der gelehrten und gerade auf die auctoritas seines Amtes so bedachten Persönlichkeit wie Nicolaus V. gleich.

¹⁴⁶⁰ Eine weitere Alternative analog zur Fassade des Tempio Malatestiano in Rimini (nach FURNARIS Rekonstruktion auf Basis des in Matteo de'Pastis Medaille überlieferten ursprünglichen Projektes),¹⁴⁶⁰ würde eine Attikazone von 32 p., (Geschosshöhe : Gebälkhöhe ungefähr 1 : 4,5) und eine Sockelzone von 22,15 p. ergeben (Geschosshöhe : Sockelzone ungefähr 1 : 6,5; bei Annahme eines Proportionsverhältnisses von 1 : 6,75 wären es 21,33 p., bei 1 : 6,66 = 21,6 p.) In diesem Falle müßte die Säulen- und Gebälkhöhe verändert werden (z.B. bei 22,15 p.-Sockelzone würde die Säule mit Basis, Kapitell und Gebälk 89,85 p. betragen anstelle 90,3 oder 90 p.)¹⁴⁶⁰

¹⁴⁶¹ Bei einer Säule mit einem Durchmesser von 10 p. betrüge die Breite des Säulenabakus nach Albertis Regeln dann 14,285 p., die Basisbreite 15 p. Bei einer zu den Außenstreben axialen Anbringung der Säulen und 152 p. Chorarmlänge würden abzüglich der Basen nur 107 p. für zwei Chorjoch übrigbleiben, d.h. 53,5 p. pro Joch. Damit wäre am Kuppelpfeiler kein Platz mehr für eine Stütze der Kreuzgratgewölbe, die Kreuzgratgewölbefüße müßten spitz in die Ecke des Vierungspfeilers münden, vielleicht auf einer kleinen Konsole ruhend, ähnlich wie im Querhaus und im Chor von S. Agostino, wo die Kreuzgewölbe ohne Wandstützen nur zwischen die Wände eingespannt wurden. Die Joche im Querhaus würden zwischen den Säulenbasen nur 47,33 p. (202- 4 x 15 p. = 142 : 3) betragen. Für den Wandaufriß wäre mit einer Höhe der Säule von 105 p., des Gebälks von 21,66 p., Gesamthöhe 126,66 p. zu rechnen, so dass für die Sockelzone 17,34 p. übrigblieben.

XI.3.2.2.1 Gestaltung der Attikazone:

Man darf in Analogie zu den antiken Triumphbögen und den diesbezüglichen Angaben Albertis vermutlich eher von einer Pilasterordnung über den Spoliensäulen als von einer zweiten Säulenordnung ausgehen. Zum Beispiel wurden bei der oberen Pilasterordnung in S. Agostino (Abb. 225) die Gebälk- und die Kapitellhöhe auf die Hälfte der unteren Ordnung reduziert, die Basishöhe blieb gleich, was auch für das Rossellino-Projekt sehr wahrscheinlich ist (in unserem Fall $8,5$ oder $8,65$ p. + 4 p. + 4 p. = $16,5$ oder $16,65$ p.). Man könnte auch ähnlich schlichte Kämpferaufsätze annehmen, wie sie Rossellino im Dom von Pienza über den Säulengebälken gestaltete, und die aus Pilastern ohne Kapitell mit abschließendem Gesims bestehen (Abb. 339).

XI.4 Jochaufteilung

XI.4.1.1 Chor

Im Chor lässt die Anzahl der Außenstrebepeiler auf mindestens drei Stützen an den inneren Seitenwänden, d.h. auf zwei Joche plus Apsis schließen. Nach Albertis Regeln zur Berechnung von attischen Säulenbasen beträgt deren Plattenbreite $1 \frac{1}{2}$ des unteren Säulendurchmessers, d.h. bei 8 p.-Säulen = 12 p.¹⁴⁶² Vermutet man die Säulenstützen axial zu den Außenstrebepeilern, so würde zwischen den Säulenbasen eine Jochweite von 52 p. entstehen. Wahrscheinlich darf man ebenfalls 12 p. für die Tiefe der Stützenordnung (und damit für die eigentliche Wandfläche) annehmen, da noch Platz für die Ausladung der Kapitelle einberechnet werden muss. Nach Alberti, DE RE AED. VII, 6, misst die Breite des Abakus $\frac{10}{7}$ der Kapitellhöhe (welche dem unteren Säulendurchmesser entspricht), d.h. bei 8 p. = 11,428 p., was dem von uns berechneten Maß der Basen sehr nahe kommt. Die Piedestalblöcke von Säulen waren in Quattrocentobauten meist schmaler (S. Agostino) oder etwa gleich breit wie die Säulenbasen (S. Maria Novella in Florenz) und besaßen höchstens an Ober- und Unterkante umlaufende Profile, die ein wenig über die Säulenbasen hinausragten.

Alberti gibt in DE RE AED. VIII, 3 bei der Beschreibung von Ehrensäulen Anleitungen für ein Piedestal. Demnach soll die Breite des *dado* mindestens der Basisbreite der Säule darüber entsprechen, seine Höhe der Breite oder $\frac{1}{5}$ derselben mehr (wären 14,4 p.). Das obere und das untere Profil werden mit $\frac{1}{6}$ oder $\frac{1}{5}$ der Basisbreite angesetzt (2 p.

¹⁴⁶² Die dem Apsisrund am nächsten stehenden Säulen des zweiten Chorjoches würden etwa die Position einnehmen wie die an analoger Stelle eingezeichnete, ungefähr 8 p. messende Säule in UA 20.

oder 2,4 p.), die Basis des Piedestals soll $\frac{1}{3}$ der Dadobreite in der Höhe (4 p.; in S. Andrea in Mantua entspricht diese aber den Profilhöhen, d.h. in unserem Fall 2 p.) und in der Breite entsprechend der Auskrägung der Profile messen. Setzt man die geringeren Werte an, so würde sich für das Rossellinoprojekt eine Piedestalhöhe von 18 oder 20 p., bei den größeren von 23,2 p., ergeben.

Man könnte anstelle der Piedestale, wie sie z.B. in S. Agostino vorhanden sind, auch eine durchlaufende Solbank annehmen (Abb. 339), wie bei der Fassade des Tempio Malatestiano in Rimini. Letztere wäre zur Aufstellung des nach Manetti an den Seiten geplanten Chorgestühls praktischer, würde allerdings nicht diesen Tempelcharakter aufweisen, der sich an den antiken Vorbildern der Maxentiusbasilika bzw. den Thermen orientiert.

Für die Jochtiefe des Chors sind zwei Möglichkeiten in Betracht zu ziehen, wenn man von der Vermutung ausgeht, dass die Joche die Hälfte der Jochbreite, d.h. 54 p. betragen sollten:

a) (Abb. 349) Nimmt man diesen Abstand von 54 p. zwischen axial zu den Außenstreben liegenden Gewölbefüßen an (Achswerte 64 p.), wie z.B. auch in S. Onofrio in Rom, und geht von einer Breite der Gewölbefüße von 10 p. aus, wie der Vergleich mit anderen römischen Quattrocentokirchen bestätigt (S. Agostino, S. Maria del Popolo, etc.), wo die Gewölbefüße ebenfalls eine geringere Breite aufweisen als die Säulenbasen, so käme man auf eine Chorgesamtlänge von 150 p. Die Mauerkante einer axial zur Außenstrebe angebrachten Säulenbasis von 12 p. würde bei einer Chorklänge von 150 p. enden. Folglich bliebe bei der von uns festgestellten Chorklänge von 152 p. bis zur Apsisstirnwand eine Spanne von 2 p. übrig; nimmt man an, dass die Säule ganz an die Wand geschoben wurde, so wäre die Basis nur 10 p. breit, wodurch sich der Zwischenraum zur Apsisstirnwand auf 4 p. erweitern würde. Diese Spanne sollte möglicherweise mit einem nachträglich vor die Mauer angebrachten, aus Marmor bestehenden Wandpilaster geschlossen werden. Dieser hätte dann die Ecksäule nicht überschritten und als Eckverstärkung am Übergang zum Apsisrund diese Lücke gefüllt. Eine ähnliche Lösung kennen wir von der Apsis in S. Martino ai Gangalandi, deren Entwurf mit hoher Wahrscheinlichkeit von Alberti stammt.¹⁴⁶³ Möglicherweise waren entsprechend diesem Vorbild (oder wie später in Albertis S. Andrea in Mantua) innerhalb der Apsis als Gegenparts der äußeren Chorstrebebepfeiler ebenfalls Pilaster, die ein Gebälk stützen, angebracht. Das mittlere Joch wäre in diesem Fall etwas breiter gewesen, um die Kathedra aufzunehmen, die auf diese

¹⁴⁶³ BORSI, 1980, 288-291, Abb. 286-288.

Weise einen würdigen Rahmen gefunden hätte.

Nimmt man die Jochweite von 54 p. zwischen den Gewölbefüßen (d.h. zwischen den Säulenbasen 52 p.) auch für das vordere, der Vierung zunächstliegende Joch an, so bleibt für den Kuppelpfeiler und die Kreuzgewölbestütze zusammen eine Basisbreite von 22 p. übrig. Für die Gestaltung dieser Ecklösung zur Vierung ergeben sich folgende Möglichkeiten: eine Halb- oder Dreiviertel-Säule oder ein Pilaster mit einer Basisbreite von 10 p. gekoppelt mit einem 12 p. breiten Vierungspfeiler, wobei für die Gurtenunterzüge, wie es im Quattrocento üblich war, den Kuppelpfeilern noch etwa 2 p. messende Pilaster - mit einem Vorsprung der Basis von weiteren 2 p. - vorgelegt sein können.

Erstere Lösung wurde z.B. im Mittelschiff von S. Agostino in Rom angewandt (Abb. 225), wo die Halbsäule direkt - ohne Abstand für die Basis - und Kapitellausladung zu halten- in die Ecke eingestellt ist. Analog hierzu würde im Rossellinoprojekt eine 8 p. breite Säule direkt an den 12 p. breiten Kuppelpfeiler anschließen, auf der anderen Seite würde 2 p. für die Basis hinzuzurechnen sein, macht insgesamt 10 p. Basisbreite.

Wahrscheinlich wurden die Kuppelpfeiler nicht mit Säulen, sondern mit Pilastern gekoppelt wie es z.B. in S. Lorenzo in Florenz und in der Quattrocentomitte allgemein für Kuppelpfeiler üblich war (S. Maria del Popolo in Rom, etc.).¹⁴⁶⁴ Auch im Turiner Dom (Abb. 222), der von Meo da Caprina, einem Architekten der Rossellinonachfolge, entworfen und 1491-1497 gebaut wurde, sind am Übergang von Mittelschiff zu Vierungspfeiler anstelle der Rundstützen Pilaster vorhanden. Die Gewölbefüße der Stichkappen sind an dieser Stelle im Vergleich zu denen im Mittelschiff um die Hälfte reduziert (dies ergibt nach unseren Berechnungen eine Gewölbefußbreite von 5 p. und eine Pilasterbreite von 4 p.). In unserem Falle würden allerdings für den Vierungspfeiler 14 p. + 2 p. Gurtenvorlagen übrigbleiben, was diesem eine bessere Wandbindung und Festigkeit, aber einen entschieden weniger „antikischen“ Charakter verleihen würde, so dass die Lösung mit dem 8 p. breiten Pilaster und dem 12 p. breiten Vierungspfeiler vorzuziehen ist.

b) (Abb. 341) Bei einer Berechnung von 54 p. Jochtiefe zwischen den Säulenbasen würden die Innensäulen nicht axial zu den Außenstrebenpfeilern liegen oder die Außenstreben wären nicht im gleichen Abstand von 32 p. voneinander entfernt, sondern 33 p. In diesem Falle würde die o.g. Aufteilung nach METTERNICH zutreffen. Die Chor-

¹⁴⁶⁴ Eine Ausnahme hierzu bildet hier die erst nachträglich eingebaute Kuppel von S. Maria delle Grazie in Pistoia, um 1452, deren Entwurf Michelozzo zugeschrieben wird (GOSEBRUCH, 1958, 153 und Abb. 113). Die kleine Kuppel ruht auf Säulenstützen, welche über Gebälke mit den seitlichen Wänden des Raumquadrats verbunden sind. Sie scheint typologisch eher der Ziborienarchitektur zu entstammen. Diese Lösung wirkt derart unorthodox, dass man sie sich nicht für einen Monumentalbau der Quattrocentomitte wie St. Peter vorstellen kann.

joche wären somit um jeweils 2 p. breiter als die im Querhaus. Auf diese Weise käme eine Gesamtlänge von 152 p. bis zur Mauerkante des Vorsprungs der Apsistirnwand zustande. In diesem Falle würden die Vierungspfeiler die oben berechnete Breite beibehalten, die Ecksäulen zur Apsistirnwand wären ganz an die Wand gerückt und hätten daher eine Basisbreite von 10 p.

XI.4.1.2 Querhaus

Eine weitere Überlegung ist hinsichtlich der Gewölbstützen des Querhauses zu stellen, da in den Quellen nur vier antike Säulen erwähnt sind, die von ihrem Platz hinter dem Pantheon nach St. Peter zu transportieren waren. Weitere antike Säulen von dieser Größe werden kaum zu beschaffen gewesen sein. Die Säulen anderer römischer Monumentalbauten mit monolithen Säulen, z.B. der Diokletiansthermen, betragen 11,47 m = 51 p. (Schafthöhe; mit Basis, und Kapitell 13,91 m) bei einem Durchmesser von 1,62 m (= 7,25 p.), die der Caracallathermen waren noch kleiner.¹⁴⁶⁵ Möglicherweise wurden daher im Transept keine Spolien, sondern hochgemauerte Säulen, vielleicht sogar auch Halb- oder Dreiviertelsäulen, wie sie im Quattrocento üblicherweise gebaut wurden, angewandt (Vgl. S. Maria Novella in Florenz, wo die Halbsäulen in mühseliger Handwerksarbeit in rundbehauenen Quadersteinen hochgemauert wurden, ähnlich S. Marco in Rom u.a. Quattrocentokirchen).

Im günstigsten Falle darf man das kostspieligste Wagnis der Errichtung von hochgemauerten Vollsäulen annehmen, was dem Bau eine einheitlichere Wirkung verleihen würde, ein Aufwand, der in der ersten Quattrocentohälfte bis zu diesem Zeitpunkt jedoch nur bei freistehenden Säulen (z.B. Brunelleschis S. Lorenzo in Florenz) betrieben wurde. Aber auch hier könnte Alberti für eine neue, antikische Lösung den Ausschlag gegeben haben, denn in DE RE AED. VI, 12 werden u.a. auch Vollsäulen als Wandgliederung - mit kräftig verkröpfendem Gebälk darüber - empfohlen.¹⁴⁶⁶ Diese sollen - wie in der Maxentiusbasilika oder den Thermen - so vor die Wand gestellt sein, dass ihre Basen an

¹⁴⁶⁵ SANTA MARIA DEGLI ANGELI, 1991, 58. Der Anonymus Destailleur (vgl. ZEICHNER SEHEN DIE ANTIKE, 88-89, Nr. 36) gibt nur 49 p. an, für die Säulen des Frigidariums der Caracallathermen 36 p.

¹⁴⁶⁶ Als weitere Möglichkeiten beschreibt Alberti eine Wandgliederung mit flachen Wandpilastern. s. ORLANDI/PORTOGHESI, 1966, 518, Abb. 11 und 519-5120: *Affictorum operum duo sunt genera: unum, quod ita adheret parieti, ut quota sui pars interlateat et quota promineat ex pariete; aliud, quod totis columnis ex pariete solutum exit, et porticum imitari voluisse prae se fert. Illud ea re prominens, hoc expeditum nuncupetur. In prominentibus erunt columnae aut rotundae aut quadrangulae. In expeditis columnae nusquam plus quam totis basibus et parte amplius quarta secedent a pariete, nusquam minus quam tota columna et basis exeat ex pariete.* s. auch MOROLLI, 1994, 105.

der Wand anstoßen, der Säulenschaft selbst also ein wenig von der Wand absteht.¹⁴⁶⁷

Für Gewölbeanfänger im allgemeinen schlägt Alberti vor, dass sie auf festen Auflagern (*sedibus firmissimis*) ruhen sollen, womit er sicher starke Kämpferauflager oberhalb von Säulen/Pfeilern meinte, wie sie ihm von der Maxentiusbasilika bzw. den Thermenbauten bekannt waren (DE RE AED. III, 14).¹⁴⁶⁸ Ausdrücklich lehnt Alberti die Machart von Gewölben ab, bei der erst die Wand hochgezogen und dann viel später das Gewölbe auf die Kragsteine der Konsolen aufgelegt wird. Hingegen soll man die Bögen Schicht für Schicht zusammen mit der Wand, auf der sie ruhen, hochmauern, um eine erhöhte Solidität des ganzen zu erreichen. Dies ließe sich vielleicht auch so interpretieren, dass die stützenden Säulen besser als Halb- oder Dreiviertelsäulen mit der Wand verbunden sein sollten. Daher muss auch mit dieser Möglichkeit gerechnet werden, zumal auch in Kirchenbauten, die in unmittelbarer Rossellinonachfolge stehen, sich Halbsäulen mit Pilasterrücklagen nachweisen lassen, z.B. in S. Agostino/Rom oder etwa im Dom von Turin, ferner in S. Maria del Popolo/Rom. Das Stützensystem dort ist noch ganz „mittelalterlich“: Wie in S. Maria Novella werden die Mittelschiffhalbsäulen von breiten Pilastern hinterfangen, die am Gebälk auf beiden Seiten je eine eigene, vorspringende Verkröpfung besitzen, auf der in gotischen Bauten die Gewölberippen abgefangen wurden. Im Dom von Pienza, wo wirklich Gewölberippen vorhanden waren, dienten sie auch tatsächlich zu diesem Zweck. Im Turiner Dom sind ebenfalls Pilaster hinter den Halbsäulen vorhanden, obwohl sie zum Abfangen des Stichkappengewölbes nicht notwendig gewesen wären; hier nehmen sie die Profilierung der Schildbogen auf.

Wäre eine solche Wandgliederung im Tribunaprojekt für St. Peter vorhanden gewesen, müsste ihre Tiefe zur Wand 12 p. betragen, wenn die Wandstärke mit der des Chors übereinstimmte. In diesem Falle müsste man Dreiviertelsäulen, wie sie später bei der Fassade von S. Marco in Rom hergestellt wurden, vermuten. Bei diesen entsprach die Tiefe der Gebälkverkröpfung und der Basen etwa dem Säulendurchmesser, in unserem Fall

¹⁴⁶⁷ Auch eine Gliederung mit Halbsäulen sind Teil von Albertis Theorie. Als vierte Alternative bietet Alberti auch Vollsäulen, die Wandpilastern vorgelegt sind -wie wir sie aus den antiken Triumphbögen kennen (Konstantinsbogen etc.)-, an (ORLANDI/PORTOGHESI, 1966, 519, Abb. 12 und 521: *In his autem, quae totis basibus et quarta secederint, quadrangula ex pariete columnae prominens respondeat necesse est.*

¹⁴⁶⁸ ORLANDI/PORTOGHESI, 1966, 247: *Testudo camura atque item fornix armamentis substitutis inducatur, necesse est. Sed velim istarum primos ordines et arcuum capita firmissimis sedibus commendari. Neque placent, qui prius totos parietes extollunt solis pediculis mutulorum relictis, quibus post tempora testudinem committant: infirmum opus atque inconstans. Quare, si me audient una hi quidem arcus et paribus ordinibus cum suo pariete, cui inhereant, ducentus, quo id opus pluribus per quam valde id fieri potest, firmissimis nexibus cuniatur.*

8 p.¹⁴⁶⁹ Es müsste daher eine Pilasterrücklage von 4 p. angenommen werden. Andernfalls müsste eine Vorverlegung der Wand angenommen werden, was im Quattrocento auch nichts Ungewöhnliches darstellte.

Man würde jedoch eher dazu neigen, die antikischere Stützenlösung mit Vollsäulen zu vermuten, da die große Bedeutung dieses Projektes einen dem humanistischen Zeitgeist entsprechenden, innovativen Charakter nahelegt, wobei der auch sonst zu beobachtende Einfluss Albertis (Gewölbehöhe!) Planungen im Sinne seiner Theorie nahelegt.

XI.5 Vierung und Kuppel

In DE RE AED. VII, 10 gibt Alberti Anweisungen für ein Kuppeldach mit Außenstufen, wie es das Pantheon besitzt und wie es nach der Beschreibung Manettis wahrscheinlich auch für das Rossellinoprojekt vorgesehen war.¹⁴⁷⁰ Die Ansatzhöhe für die Außentreppen der Kuppel wäre nach Alberti $\frac{1}{3}$ der inneren Kuppelhöhe, d.h. $\frac{1}{3} \times 54 \text{ p.} = 18 \text{ p.}$

Bei anderen Kuppellösungen des frühen Quattrocento (Florenz, S. Lorenzo; Florenz, Alte Sakristei; Florenz, Cappella Pazzi; Mailand, Cappella Portinari) wurde meist ein anderes, nämlich zweischaliges System, dessen Außenhaut oben mit einem Schrägdach abschließt, verwirklicht. Bei den Kuppeln des Florentiner Domes und von S. Spirito (letztere erst nach 1600 -angeblich getreu Brunelleschis Projekt- vollendet,¹⁴⁷¹ folgt die Form der Außenhaut der Rundform der inneren Schale, besitzt aber keine pantheonartige Abtreppung; beide besaßen einen Tambour, und ein solcher war für St. Peter nicht vorgesehen. Bei Rossellinos Kuppel würde - wie in S. Lorenzo/Florenz - ein guter Teil der unteren Kuppelschale durch die Dachschrägen von Chor und Querschiffen verdeckt werden, was der Kuppelkonstruktion darüberhinaus mehr Stabilität verleiht.¹⁴⁷² In Alt-St. Peter betrug die Dachschrägenhöhe des Mittelschiffes 26 p.¹⁴⁷³, was ungefähr der Hälfte der Kuppelschale des Rossellinoprojektes entspräche (bei einem Kuppeldurchmesser von

¹⁴⁶⁹ vgl. FROMMEL, 1984, 122, Abb. 67.

¹⁴⁷⁰ Da es sich um eine Anleitung zum Bau eines freistehenden Rundtempels handelt, konnte der Vorschlag für die Ansatzhöhe der Kuppel ($\frac{3}{4}$ des Kuppeldurchmessers) nicht umgesetzt werden.

¹⁴⁷¹ vgl. SAALMAN, 1993, 366-371.

¹⁴⁷² Vgl. den Schnitt von S. Lorenzo in: FURNARI, 1993, 88, Abb. 4. Für das Rossellinoprojekt ist allerdings ein Flachdach in Höhe des Laternenfußes über dem Kuppelscheitel nach Vorbild der Kuppel von S. Lorenzo/Florenz unwahrscheinlich, da sich die Laterne (67,5 p.) in diesem Falle proportional sehr hoch ausmachen würde; in der Tat ist die Laterne von S. Lorenzo auch proportional zur Kuppelschale viel kleiner. Die Orientierung an der Kuppellösung von S. Lorenzo ist der Hauptgrund, der die Rekonstruktion des Rossellinoprojektes von SAALMAN, 1993, 184, Abb. 12) so unschön wirken lässt.

¹⁴⁷³ ARBEITER, 1988, Beilage 3.

54 p. : 2 = 27 p.!)

Außenstufen besaß offenbar die ursprüngliche, heute veränderte Kuppel von S. Agostino/Rom (in Zeichnungen Sangallos und D'Agincourts überliefert, vgl. Abb. 225).¹⁴⁷⁴ Sowohl bei letzterer als auch bei der Kuppel von S. Spirito in Florenz setzt die äußere Kuppelschale aber in einer Höhe an, die mehr als die Hälfte des Kuppelradius' beträgt (6,60 m Kuppelhöhe; 3,74 m Höhe des äußeren Tambours), und nicht, wie Alberti vorschlägt, 1/3 von diesem. Die Außenhaut der Rossellinokuppel muss um einiges höher als der innere Kuppelscheitel angesetzt haben; auch hier lässt sich eine Analogie zu S. Spirito feststellen, wo die Höhe des Laternenscheitels das 1,3 fache der inneren Kuppelschalenhöhe beträgt (in unserem Fall das 1,25 fache, d.h. 67,5 p. : 54 p.). Ferner schreibt Manetti ausdrücklich, dass eine offene, allseitig begehbare Laterne mit *pluribus diversarum formarum cornicibus* vorgesehen war. Hierin erinnert sie stark an die Laterne der Alten Sakristei Brunelleschis oder die der Pazzikapelle, die wohl in ähnlicher Form - allerdings abweichend davon in Verbindung mit einer pantheonartigen Schale- für das Rossellinoprojekt vorgesehen war.

In S. Lorenzo/Florenz entsprach die Dicke der Kuppelschale der Breite der Kuppelpfeiler bzw. der -gurten; dies ist auch für die Kuppel des Rossellinoprojektes anzunehmen, d.h. sie maß vermutlich 12 p. Ihre Außenstufen konnten oberhalb der Schräge der Transept- und Chordächer, d.h. in einer Höhe von 26 oder 27 p. ansetzen, vielleicht in 4 p.-Stufen. Bei Annahme einer einschaligen Kuppel wäre die Laterne etwa so hoch wie die Kuppelinnenschale (67,5 p. - 12 p. = 55,5 p.) Fast wahrscheinlicher ist jedoch, dass Rossellino das schon im Florentiner Dom u.a. erprobte zweischalige System, ähnlich wie es später in S.Spirito/Florenz verwirklicht wurde, anwenden wollte, welches das Kuppelgewicht leichter gemacht hätte. Dadurch wäre der Lichtschacht zwischen Kuppelscheitel und Laternenfuß etwas höher, die Laterne insgesamt nach außen etwas kürzer. Bei einer S. Spirito entsprechenden Kuppeldachlösung würde genannter Lichtschacht die Hälfte der Kuppelhöhe, d.h. 27 p. betragen, die Höhe bis zum Anfänger der Laternenwölbung ebenfalls 27 p. Dann bliebe für die Laternenwölbung (Innenschale) eine Höhe von 13.5 p.

Die von Manetti angegebene Laternenhöhe entspricht vermutlich dem inneren Wölbungsscheitel, so dass noch ein Dachhäubchen, vielleicht analog Brunelleschis Alter Sakristei als Allusion auf das Grab Christi in Form einer Zwiebel, hinzukäme. Dies besäße eine sehr suggestive Symbolkraft: Die Erinnerung an den Kreuzestod Christi und an sein leeres Grab oberhalb der Grabstätte des für seinen Glauben gestorbenen Kirchengründers,

¹⁴⁷⁴ SAMPIERI, Abb. 10, 11 und 16.

über dem der Nachfolger Petri das heilige Messopfer, die Wiederholung des Kreuzestodes Christi, vollzieht.

XI.6 Der Anschluss an das Langhaus der alten Petersbasilika

Bei der hier vorgeschlagenen Rekonstruktion wurde davon ausgegangen, dass zunächst das Langhaus der alten Petersbasilika beibehalten werden sollte. Kurz vor den Arbeiten an der "neuen Tribuna" waren umfangreiche Restaurierungsarbeiten am Dach und der Einbau von neuen Fenstern etc. in den Bauakten verzeichnet worden, die sicherlich nicht umsonst getätigt wurden.¹⁴⁷⁵ Aus diesen Gründen wurde versucht, sich die geplante Angliederung des konstantinischen Baus vorzustellen. Hierbei ergibt sich, dass die alte Scherwand zwischen Langhaus und Querschiff wohl hätte abgerissen werden müssen, um die Kuppelpfeiler und die Rückwand hinter den Stützen der Kreuzgratgewölbe im Querhaus einziehen zu können, deren Lage anhand von UA 20 festzustellen ist. Ferner wurde diese Rekonstruktion auf die Bauphase des Zeitpunktes der Angliederung an das alte Langhaus beschränkt. Eine vermutliche Erhöhung der Mittelschiffswand auf das Dachhöhenmaß des neuen Querhauses sowie der geplante Anbau von Kapellen an den Seitenschiffen, wie sie die Beschreibung Manettis erschließen lassen, sei davon unbenommen (s. hierzu die Rekonstruktion von FROMMEL).¹⁴⁷⁶ Hier wurde darauf verzichtet, da für die Bewertung der Antikenrezeption ausschließlich das Neubauvorhaben der Tribuna maßgeblich ist.

¹⁴⁷⁵ MÜNTZ, I, 1878, 108-109.

¹⁴⁷⁶ FROMMEL, in: EVERS, 1995.

XII Appendix II und Schlusswort: Die modernen archäologischen Ausgrabungen der Maxentiusbasilika im 19. und 20. Jahrhundert und ihr historischer Kontext

Am Beispiel der Maxentiusbasilika lässt sich auch die Entwicklung vom Antikenstudium hin zur modernen archäologischen Forschung gut verfolgen. Während der Beginn der archäologischen Wissenschaft bezüglich der antiken Skulptur zeitlich mit den Studien Winckelmanns während seines Romaufenthalts von 1755 bis 1768 angesetzt werden kann,¹⁴⁷⁷ trat die wissenschaftliche Untersuchung im Zusammenhang mit systematischen Ausgrabungen und Maßnahmen zur Konservierung bei den Bauwerken auf dem Forum Romanum erst an der Wende zum 19. Jahrhundert ein.¹⁴⁷⁸ Wichtige Impulse für das Streben, die Forumsbauten gründlich zu erforschen, gaben die von der Französischen Revolution ausgelösten Tendenzen, den Monumenten der römischen Geschichte andere Aspekte als deren bisherige Interpretation seitens der Kirche abzugewinnen und sie von ihrer Einbindung in den Rahmen des päpstlichen Zeremoniells zu lösen.

Die Möglichkeiten der Einsetzbarkeit der Maxentiusbasilika für die politische Propaganda verführte jedoch auch die Protagonisten der im Jahre 1789 mit Hilfe der französischen Revolutionstruppen neu gegründeten *Repubblica Romana*, die grandiose Kulisse dieses antiken Bauwerks für öffentliche Feierlichkeiten zu nutzen. Dies geschah zum Beispiel am ersten Jahrestag der Republik, als in der Maxentiusbasilika ein Sarkophag auf monumentalem Podest errichtet und eine Zeremonie zu Ehren der im Kampf für die Republik Gefallenen abgehalten wurde.¹⁴⁷⁹ In der kurzen Zeit jakobinischer Herrschaft in Rom wurden politische Festakte bevorzugt an symbolträchtigen Orten der Antike inszeniert, um an die Zeit der alten römischen Republik zu erinnern. Die neuerrichtete Republik sollte als Wiederkehr antiker Größe und republikanischer Tugend (*antica grandezza und avite virtù*) interpretiert und auf diese Weise legitimiert werden, indem man die *luminosi esempi de' nostri repubblicani antenati* heraufbeschwor.¹⁴⁸⁰ Ob die zu diesem Zeitpunkt immer noch als *Templum Pacis* interpretierte Maxentiusbasilika in diesem Rahmen als

¹⁴⁷⁷ JONSSON, 1986, 15-16; LA PADULA, 1969, 82.

¹⁴⁷⁸ Erste Grabungen auf dem Forum Romanum wurden schon 1788-1789 von Chevalier Fredenheim unternommen. Diese wurden jedoch wieder zugeschüttet und vergessen. Sie hatten keinerlei Auswirkungen auf die späteren Grabungskampagnen (vgl. HOFFBAUER/THEDENAT, 1905, 36).

¹⁴⁷⁹ Dieser Festakt wurde von P. De Superville in einer aquarellierten Zeichnung festgehalten (Rom, Museo Napoleonico inv. MN 1902; vgl. TITTONI, in: FAGIOLO (Hg.), 1997, 142-149 und Abb. 10-11). Während der Zeremonie überreichten drei als Personifikationen der drei Lebensalter des Menschen auftretende Statisten den Konsuln der Republik Lorbeer- (Symbol des Triumphes) und Eichenkränze (in Nachfolge der römischen *corona civica*).

Hinweis auf eine Friedensthematik dienen sollte und aus diesem Grund als Ort für Feierlichkeiten ausgesucht wurde, geht aus den Schriftquellen nicht direkt hervor. Sicher ist jedoch, dass sich die französischen Revolutionstruppen nicht als Besatzer, sondern als friedliche Befreier ansahen: *Vengono questi figli dei Galli coll'olivo della pace in questo luogo medesimo a ripristinare gli Altari della Libertà, che il primo dei Bruti inalzò* betonte der französische General Berthier in seiner nach dem Einmarsch auf dem Kapitol gehaltenen Rede.¹⁴⁸¹ Dennoch schämten die Franzosen sich nicht, mit Abschluss des Vertrags von Tolentino 1799 die bedeutendsten antiken Kunstwerke nach Paris zu transportieren.¹⁴⁸² Dies kann wohl nicht anders interpretiert werden, als dass man den Anspruch erhob, gleich den römischen Kaisern nach Belieben über die Kostbarkeiten und Geschicke des ehemaligen Imperium Romanum verfügen zu können.

Dieser Akt führte jedoch dazu, dass nach Abzug der Franzosen und Wiederherstellung der päpstlichen Herrschaft in Rom sofort Maßnahmen zum Schutz der Monumente ergriffen wurden. Der Bildhauer Antonio Canova wurde zum *Ispettore generale di tutte le belle arti* auf Lebenszeit ernannt und hatte die Aufgabe, die geleerten Sammlungen durch Neuankäufe wieder zu füllen.¹⁴⁸³ Der Jurist und Priester Carlo Fea (1753-1836) erhielt 1801 das Amt des *Commissario alle Antichità* verliehen und hatte Inventare aller in Rom befindlichen Sammlungen zu erstellen, die Ein- und Ausfuhr von Kunstwerken zu überwachen und ein Konzept für die Ausgrabung und Konservierung antiker Monumente zu entwerfen.¹⁴⁸⁴ Am 2. Oktober 1802 erließ Papst Pius VII. ein Edikt, das die Ausplünderung und Zerstörung antiker Bauwerke verhindern und die Ausfuhr antiker Objekte limitieren sollte. Staatssekretär Consalvi hatte zuvor unter Assistenz von Canova und Fea ein Programm ausgearbeitet, dessen Kernaussage die Absicht widerspiegelte, Rom wieder zur führenden Kunststadt zu machen. Neben der Förderung der Kunstakademie, der Accademia di San Luca, war auch die Ausgrabung der römischen Monumente und ihre Wiederherstellung in den Zustand, den sie in der klassischen Zeit innehatten, Teil des Programmes.¹⁴⁸⁵ Nach Feas Aussage sollten die Ausgrabungen antiker Stätten nicht mehr ausschließlich dem Auffinden von Skulpturen und kostbaren Fundstücken dienen, wie dies bei

¹⁴⁸⁰ TITTONI, in: FAGIOLO (Hg.), 1997, 145.

¹⁴⁸¹ TITTONI, in: FAGIOLO (Hg.), 1997, 144.

¹⁴⁸² JONSSON, 1986, 17.

¹⁴⁸³ JONSSON, 1986, 16-17. Canova unterstand direkt dem Camerlengo, dem zweitmächtigsten Mann im vatikanischen Staat.

¹⁴⁸⁴ PASQUALI, 1995, 54-55; JONSSON, 1986, 16-17.

¹⁴⁸⁵ PASQUALI, 1995, 54-55.

früheren Kampagnen die Absicht gewesen war,¹⁴⁸⁶ sondern auch der vollständigen Klärung des Zustandes und der ursprünglichen Gestalt der antiken Bauten, um sowohl der topographischen und architekturtheoretischen Wissenschaft als auch den Künstlern und Architekten Nutzen zu bringen und ferner die Antiken- und Kunstliebhaber aus aller Welt nach Rom zu locken.¹⁴⁸⁷ Um dieses Ziel zu erreichen, schlug er vor, das Forum Romanum vom Fuße des Kapitols beginnend bis hin zum Kolosseum systematisch auszugraben und die antiken Monumente nach und nach ans Licht zu schaffen.¹⁴⁸⁸ Er war der Meinung, dass die profunde Kenntnis der antiken Bauweise und Architekturtradition wichtiger sei als Funde einzelner Kostbarkeiten.¹⁴⁸⁹

Hiermit schuf Fea die Voraussetzungen für eine Vorgehensweise nach modernen archäologischen Methoden. Obwohl im August 1803 vom Camerlengo die Ausführung von Feas Vorhaben beschlossen wurde, begann man nicht mit den Monumenten am Fuße des Kapitols, sondern zunächst mit der Freilegung des zu einem Drittel unter den Erdmassen verschwundenen Septimius Severusbogens und im Anschluss daran mit der des Konstantinsbogens.¹⁴⁹⁰ Möglicherweise weckten die beiden Triumphbögen besonderes Interesse, da sie Roms Führung über die Welt symbolisierten - der Severusbogen den Triumph des heidnischen Imperium Romanum, der Konstantinsbogen den des *mundus christianus* - und in dieser Bedeutung schon seit dem 16. Jahrhundert eine signifikative Rolle in päpstlichen Prozessionen spielten.¹⁴⁹¹ Auch an den weiteren Monumenten, deren

¹⁴⁸⁶ Zwar wurden schon ab dem Jahr 1720 Grabungen auf dem Palatin, in Tivoli und Pompeji unternommen, doch dienten diese eher der Jagd nach kostbaren Funden und sind nicht als wissenschaftlich im heutigen Sinne zu bezeichnen. Ein weiteres wichtiges Kriterium moderner archäologischer Wissenschaft, nämlich Maßnahmen zur Konservierung der Monumente zu ergreifen, wurde im 18. Jahrhundert ebenfalls nicht angestrebt (vgl. JONSSON, 1986, 15-16).

¹⁴⁸⁷ Fea äußert in einem Bericht von 1831, Ausgrabungen seien zu tätigen *col doppio oggetto di ritrovare alcune sculture e soprattutto scoprire meglio le fabbricche antiche ... che possono recare un profitto in-esprimabile all'architettura, alla storia topografica e a tanti rami di artisti, non meno che eccitare e attirare gli amatori delle grandezze romane da tutto il mondo.* (Archivio di Stato di Roma, Camerlengato. Parte II. Titolo IV, b. 258, zit. in: IACOPI/MAETZKE/PETRUCCI NARDELLI /TEDONE, 1985, 63).

¹⁴⁸⁸ Dies geht aus einem Brief Feas an Pius VII. vom 3.12.1803 hervor (Archivio di Stato di Roma, Camerale II, Antichità e Belle Arti, busta 6, fascicolo 192; vgl. JONSSON, 1986, 19).

¹⁴⁸⁹ JONSSON, 1986, 18; Diese neue Methode archäologischer Ausgrabungen führte zu Spannungen zwischen Fea und Giuseppe Petrini, der bereits am 1.7.1801 von Pius VII. zum Leiter der Antikengrabungen in Ostia und *ispettore delli restauri de monumenti* ernannt worden war und der ab Juli 1803 auch in Rom Grabungen unternehmen wollte. Dessen schatzgräberhafte Vorgehensweise billigte Fea aus methodischen Gründen nicht (PASQUALI, 1985, 59-60, Anm. 6). So äußerte sich Petrini dahingehend: *„lo scavamento esige al meno il nobile, e cioè lo scopo di scavare, il disegnare l'invenzione dei preziosi oggetti.“* (zit. in: PASQUALI, 1985, 55). Petrini hielt die Freilegung des gesamten Forumsbereichs für unsinnig und schlug vor, nur einzelne Monumente zu ergraben.

¹⁴⁹⁰ PASQUALI, 1985, 55.

¹⁴⁹¹ FAGIOLO DELL'ARCO, in: FAGIOLO (Hg.), Bd.1, 1997, 221-224. Das Forum war in den *possessione* des Papstes, den Zug von St. Peter zum Lateran nach der Papstwahl, einbezogen. Vorbild für den Ver-

Systematisierung etwa zur gleichen Zeit in Angriff genommen wurde, nämlich dem Pantheon (ab 1804) und dem Kolosseum (ab 1805),¹⁴⁹² lässt sich ablesen, dass mit den Bauten begonnen wurde, die seit Jahrhunderten als Zeichen für die Größe der Stadt Rom galten.

Eine andere Note in die Interpretation und Erforschung der antiken Monumente Roms brachte die Eroberung des Kirchenstaates durch napoleonische Truppen (1807/1808) und seine Annexion an das französische Imperium (1809).¹⁴⁹³ Napoleon war daran interessiert, das Vorbild römisch-antiker Kunst in klassizistische Neubauten umzusetzen, um damit herrscherlich-imperiale Macht zu demonstrieren.¹⁴⁹⁴ Dies zeigt sich in zahlreichen Bauwerken im Stil *all'antica*, die seit der Französischen Revolution im napoleonischen Paris aus dem Boden schossen.¹⁴⁹⁵ Zu diesem Zweck hatte Napoleon schon im Jahr 1803 die Villa Medici als neuen Sitz der im Jahre 1682 gegründeten französischen Akademie in Rom erworben und die Regeln für die dort untergebrachten Architekturstipendiaten verschärft, denen auferlegt wurde, vier antike Monumente zu zeichnen und zu rekonstruieren.¹⁴⁹⁶ Nun stellte er auch die Ausgrabung und Konservierung der antiken Monumente Roms unter das alleinige Patronat des französischen Kaiserreiches. Es wurde eine Kommission zur Ausarbeitung eines diesbezüglichen Konzeptes gebildet, ferner wurde die Finanzierung dieser Maßnahmen durch den französischen Staat verfügt (Der 3. Artikel der *Consulta* lautete: *I monumenti della grandezza di Roma saranno custoditi e mantenuti a spese del nostro tesoro.*) und per Dekret das Edikt Pius' VI. zum Schutz der römischen Monumente erneuert.¹⁴⁹⁷

lauf der päpstlichen Prozession war der Triumphzug, den Kaiser Karl V. im Jahre 1536 in Rom abhielt.

¹⁴⁹² JONSSON, 1986, 26-40. Vor dem Kolosseum wurde eine Station eingelegt für ein feierliches Gedenken an die Antike. Das Kolosseum war auch in die nächtliche Prozession am Karfreitag einbezogen, als *memento mori* und *vanitas vanitatum* (vgl. FAGIOLO DELL'ARCO, in: FAGIOLO (Hg.), Bd.1, 1997, 221-224).

¹⁴⁹³ JONSSON, 1986, 39f.; PASQUALI, 1985, 55-56; LA PADULA, 1968, 83-132. Nach der Annexion wurde Rom am 17.5.1809 zur *città imperiale e libera* proklamiert und nach einer Übergangsregierung, der *Consulta Generale per gli Stati Romani* ein römischer Senat unter der Leitung des Stadtpräfekten Conte de Tournon und des Bürgermeisters Braschi Onesti eingesetzt.

¹⁴⁹⁴ Mit dieser Absicht knüpfte Napoleon an die von König Ludwig XIV. initiierte Tradition an, der mit Gründung der französischen Akademie in Rom das gleiche Ziel verfolgte (vgl. JONSSON, 1986, 15).

¹⁴⁹⁵ JONSSON, 1986, 42-44. Als Beispiele wären z.B. der 1806 durch den Architekten Chagrin errichtete Triumphbogen zu nennen, ferner die ab 1807 gebaute Kirche La Madeleine zu Ehren der Armee Napoleons. Die römische Trajanssäule wurde in der Säule auf dem Place Vendome nachgeahmt. Die Pariser Börse wurde nach dem Vorbild des Vespasianstempels, der zu diesem Zeitpunkt auf dem Forum Romanum ausgegraben wurde, erbaut.

¹⁴⁹⁶ Napoleon stellte sich damit bewußt in die Tradition Ludwigs XIV., der die französische Akademie in Rom eigens zu dem Zweck gegründet hatte, die antiken Vorbilder in zeichnerischen Studien durch die dortigen Stipendiaten dokumentieren zu lassen, um diese zur eigenen Kunstpropaganda zu verwerten.

¹⁴⁹⁷ JONSSON, 1986, 44-46; PASQUALI, 1985, 55-56; LA PADULA, 1968, 87-93. Zunächst wurde 1809

Ein weiterer wichtiger Schritt zur Ausbildung der archäologischen Wissenschaft wurde mit der Einrichtung eines Lehrstuhls für Archäologie an der römischen Universität La Sapienza unternommen. Filippo Aurelio Visconti, Bruder des 1799 nach Frankreich ausgewanderten Dozenten für Archäologie im Louvre, Ennio Quirino Visconti, wurde mit einem Gutachten dafür beauftragt.¹⁴⁹⁸ „*Roma deve essere la sede della scuola di Antiquaria*“ war seine Devise. Am 20. Juni 1810 wurde Lorenzo Re auf den Lehrstuhl berufen, der als Ziel seiner Lehre definierte: *in teorica e in pratica ad ordinare, ad interpretare, a conoscere, a distinguere e a apprezzare le opere antiche, cioè la loro epoca, il loro merito, la nazione cui spettano, il fatto che esprimono o l'oggetto a cui alludono... per formare un giudizio retto per illustrare da una parte la storia. ... tutto quello che debbono o col pennello o collo scalpello, o colla penna o in qualunque altro modo eseguire o rappresentare.*¹⁴⁹⁹ Ferner wurde im Oktober 1810 die „Accademia Archeologica Romana“ durch den Leiter der französischen Übergangsregierung, De Gerando, institutionalisiert. Ihr oblag die Aufgabe, die Grabungen beratend zu begleiten und die neuerschienenen archäologischen Schriften zu diskutieren. An der Accademia di S. Luca, die gemäß den neuen Statuten vom 13. Oktober 1810 auch die Restaurierungen der antiken Monumente zu beaufsichtigen hatte, wurden die Fächer Kunstgeschichte und Mythologie eingerichtet. Die Koordination der konservatorischen Maßnahmen wurde Canova in seiner Eigenschaft als Präsident der Accademia di San Luca und der dortigen Architekturklasse anvertraut. Die Arbeiten selbst wurden von den Architekten Camporesi und Valadier geleitet.¹⁵⁰⁰ Auf diese Weise war eine enge Zusammenarbeit von Forschung und Konservierung der Denkmäler gewährleistet, die bald Früchte tragen sollte.

Neuen Impetus erhielten die Forumsgrabungen im Jahre 1811 nach Napoleons Proklamation der Stadt Rom zur „*Seconde Capitale de l'Empire*“ und der Nominierung seines Erstgeborenen als „*Re di Roma*“. Rom sollte durch großartige urbanistische Projekte umgestaltet und nun endgültig zur kaiserlichen „*Roma napoleonica*“ geprägt werden.¹⁵⁰¹ In

die Commissione incaricata dell'ispezione e conservazione de' monumenti antichi e moderni della città di Roma e degli Stati Romani eingesetzt; 1810 wurde diese neu gegründet mit dem Titel *Commission des monuments e bâtimens civils*. Dieser stand als Präsident der Stadtpräfekt Conte de Tournon und als Vizepräsident der Bürgermeister Duca Braschi-Onesti vor.

¹⁴⁹⁸ PASQUALI, 1985, 55.

¹⁴⁹⁹ Archivio di Stato di Roma, Congregazione degli Studi, busta 2, „Metodo di Publica Istruzione ed Educazione per lo Stato Pontificio“ aus dem Jahre 1816, das jedoch die napoleonischen Maßnahmen widerspiegelt (zit. in: PASQUALI, 1985, 56).

¹⁵⁰⁰ Nach Abzug der Franzosen 1814 wurde die Accademia Archeologica vom päpstlichen Camerlengo bestätigt und war bis 1816 eng an die Accademia di S. Luca angeschlossen, da beide Akademien von Canova geleitet wurden.

¹⁵⁰¹ Dies geht deutlich aus dem „*Essai statistique*“ des Stadtpräfekten Tournon hervor (vgl. PASQUALI, 1985, 55; LA PADULA, 1968, .

diesem Rahmen war vorgesehen, die antiken Monumente als Zeugen des Imperium Romanum prachtvoll wiederherzurichten, um das neue Empire Napoleons und die kaiserliche Familie zu verherrlichen. Napoleon griff nun persönlich in die Belange der Systematisierung und Präsentation der antiken Monumente ein. Daher wurde die am 27. Juli 1811 per Dekret eingesetzte *Commission des embellissements de la ville de Rome* direkt dem französischen Innenminister Montalivet unterstellt und damit beauftragt, einen großen archäologischen Park zu gestalten, der das Forum Romanum, das Kolosseumstal, den Palatin, das Kapitol und das Forum Boarium umfassen sollte.¹⁵⁰² Das endgültige, von dem französischen Architekten Berthault ausgearbeitete und von Paris approbierte Projekt sah neben der Freilegung des antiken Niveaus auf dem Forum Romanum die Anlage eines runden Platzes mit einem Denkmal zu Ehren Napoleons im Zentrum vor.¹⁵⁰³ Napoleon sah sich offenbar in der Rolle als neuer Ceasar¹⁵⁰⁴ und versuchte, an die Tradition des Augustus anzuknüpfen, der nach seinem Selbstzeugnis der *Res Gestae* in Rom eine Stadt aus Ziegeln vorfand und eine aus Marmor hinterließ.¹⁵⁰⁵

Die Grabungsarbeiten wurden jetzt noch energischer betrieben. Hierbei berief man sich ausdrücklich auf Raffaels angeblich im Memorandum an Papst Leo X. geäußerten Vorschlag, das antike Bodenniveau in ganz Rom zu ergraben.¹⁵⁰⁶ Eines der ersten Monumente, dessen Systematisierung im Rahmen des *Jardin du Capitole* in Angriff genommen wurde, war die Maxentiusbasilika.¹⁵⁰⁷ Am 30. September 1811 begannen die Erdarbeiten,¹⁵⁰⁸ nachdem zunächst *i muri di fratta, e piccolo sito coperto spettante al*

¹⁵⁰² JONSSON, 1986, 58-59; PASQUALI, 1985, 55; LA PADULA, 1968, 105-116.

¹⁵⁰³ LA PADULA, 1968, 94-131 und Abb. XXXIII. Das Vorhaben dieses *Jardin du Capitole* genannten archäologischen Parks stand schon Anfang des Jahres 1811 fest. Durch Meinungsverschiedenheiten innerhalb der Kommission zog sich die Ausarbeitung eines definitiven Entwurfes hin, bis am 6. April 1813 der Plan Berthaults durch Napoleon zur Ausführung bestimmt wurde.

¹⁵⁰⁴ So wurde zum Beispiel die geplante Neugestaltung der Gegend um die Piazza del Popolo, wo ein großer Palast für Napoleon errichtet werden sollte, als *Giardino del Grande Cesare* bezeichnet (LA PADULA, 1968, 111-116).

¹⁵⁰⁵ In diesem Sinne interpretierte JONSSON, 1986, 44, Napoleons urbanistische Bauvorhaben.

¹⁵⁰⁶ TOURNON, II, 363. ... *voulut rechercher le niveau antique et mettre définitivement au jour les bases des monuments. Déjà Raphael, dans une lettre curieuse adressée à Léon X, avait proposé ce déblaiement général et permanent, et nous entreprîmes de réaliser ce projet.* (zit. in: THEDENAT, 1904, 37).

¹⁵⁰⁷ JONSSON, 1986, 87-89; LA PADULA, 1968, 116.

¹⁵⁰⁸ Den Beginn der Arbeiten in der Maxentiusbasilika gibt der die Grabungen leitende Ingenieur Fortuna in einem Brief an Principe Gabrielli vom 30.9.1811 bekannt: „*Questa mattina con 100 uomini sono cominciati i lavori al Tempio della Pace (= Maxentiusbasilika)...*“ (Archivio di Stato di Roma, Commission des Embellissements..., Reg. Nov. 1810-15. Juni 1815; zit. in: LA PADULA, 1969, 93). Schon im Vorfeld hatte De Gerando, Generalsekretär des Innenministers der frz. Übergangsregierung, in einem Brief vom 19. 11. 1810 den Stadtpräfekten Conte de Tournon um Lagerplätze für die zu erwartenden Funde der Grabungen u.a. in der Maxentiusbasilika gebeten (LA PADULA, 1969, 103, Anm. 59).

Conservatorio dei Mendicanti entfernt werden mussten, die auf Veduten zu sehen sind.¹⁵⁰⁹ Zuvor hatte der Stadtpräfekt Tournon festgestellt: ... *les vastes voûtes du temple de la Paix, fermées par des murailles, servaient d'étables à des bestiaux et des remises à des charrons, et un amas de débris s'élevait jusqu'à la naissance de ces arcs.*¹⁵¹⁰ Wie aus den Angaben zu einer Zeichnung der Maxentiusbasilika hervorgeht, hatte man im Jahr 1812 die Erde entfernt und das Paviment entdeckt.¹⁵¹¹ Im April 1812 unternahm die Accademia di S. Luca eine Inspektion des Bauwerks. Da in der Nordwestwand des nordwestlichen Seitenschiffraumes die Fensterarkaden einzustürzen schienen, wurden die beiden äußeren Arkaden des Untergeschosses zugemauert und die durch Erdbeben entstandenen Risse im Mauerwerk geschlossen.¹⁵¹² Die Dächer wurden mit einem Zementbett versehen, um weiteres Eindringen von Regenwasser zu verhindern.

Auf die Ausgrabung und die im Frühjahr 1813 vollendete Wiederherstellung der Maxentiusbasilika war die französische Regierung besonders stolz: Nicht umsonst erscheint eine Vedute des Bauwerks auf der Titelseite der Memoiren des napoleonischen Stadtpräfekten Conte de Tournon.¹⁵¹³

Nach dem Sturz Napoleons und einer neapolitanischen Übergangsregierung kehrte am 24. Mai 1814 Pius VII. nach Rom zurück.¹⁵¹⁴ Aus Kostengründen wurde die

¹⁵⁰⁹ Vgl. eine Vedute aus der „Raccolta delle principali vedute“ (abgeb. bei JONSSON, 1986, 87, Abb. 49) oder einer Vedute der Maxentiusbasilika vor den Ausgrabungen Angelo Uggeris, Privatbesitz, abgebildet in: ELEUTERI, o.J., Abb. 130.

¹⁵¹⁰ TOURNON, Bd. 2, 1855, 363ff. (zit. in: THEDENAT, 1904, 37).

¹⁵¹¹ Archives Nationales de Paris, N III Rome. Die Vedute zeigt die Maxentiusbasilika, fast bis zum Bodenniveau ausgegraben, während die Grabungsarbeiten noch im Gange sind. Eine rote Linie gibt die ehemalige Höhe der zu diesem Zeitpunkt schon weggeschafften Erdmassen an, erläutert durch folgende Beischrift: *Vue pittoresque du Temple de la Paix à l'époque du 1er jan 1812 et à celle du 31 Xbre de la même année. La ligne rouge tirée sur le dessin indique le point où les Terres arrivaient lorsque les travaux ont commencé. Le sol actuel est l'ancien pavé du temple tout en marbre et en serpentín* Abgebildet bei: LA PADULA, 1968, Abb. XXXI.

¹⁵¹² JONSSON, 1986, 88. Ad SL vol. 171:61. Bericht v. Belli., Bracci., Vici u. Zappati.

¹⁵¹³ TOURNON, 1855, Bd. 2, 269. Er schreibt: *De plus importants travaux s'exécutaient en même temps au temple de la Paix, dont j'ai dit plus haut l'état d'abandon. Les constructions modernes disparu, les terres, les débris de murs et de voûtes furent enlevés, et, sous leurs amas conservateur, un pavé élégamment disposé en marbre précieux fut retrouvé à une profondeur de plusieurs mètres: alors les trois voûtes colossales recouvèrent leurs belles proportions, et on put comprendre le plan de cet immense monument, dont des réparations aux murailles et aux voûtes consolidèrent toutes les parties, et qu'on se préparait même à garantir des infiltrations en les couvrant d'une couche de ciment.* Auch in einem Bericht über die zeichnerischen Bauaufnahmen und Rekonstruktionen der Maxentiusbasilika, die Pierre Martin Gauthier, Stipendiat der französischen Akademie in Rom, zum Zeitpunkt der Ausgrabungen des Bauwerks in den Jahren 1812 und 1813 anfertigte, wird dies bestätigt. Dort wird ausgeführt: Palladio und Serlio hätten durch den Verschüttungsgrad den antiken Bau falsch rekonstruiert. Jedoch: *Ce que les artistes désiraient longuement, le Gouvernement français l'a entrepris; au moyen des fouilles exécutés par ses ordres, ...* (zit. in: ROMA ANTIQUA, 1985, 212).

¹⁵¹⁴ JONSSON, 1986, 96; LA PADULA, 1968, 289.

Grabungstätigkeit sehr reduziert und zunächst auf das Gebiet um das Kolosseum und die Via Sacra beschränkt, um eine Verbindungsstraße zwischen Lateran und Maxentiusbasilika zu schaffen.¹⁵¹⁵ In einer im Jahre 1817 begonnenen Kampagne wurde die Südfassade der Maxentiusbasilika mit der Eingangstreppe ergraben¹⁵¹⁶ und das Pflaster der Via Sacra auf ihrer Südseite freigelegt, wobei man im Jahre 1819 Fragmente der Porphyrsäulen der Eingangsportikus sowie - nach den Aussagen von Thedenat - weitere Fragmente der in der Westapsis aufgestellten kolossalen Sitzstatue Konstantins fand.¹⁵¹⁷ Hiermit war die Vermutung einer dritten Apsis auf der Südseite des Bauwerks im Sinne einer symmetrischen Rekonstruktion endgültig widerlegt. Danach schiefen die Grabungen langsam ein, und die Maxentiusbasilika wurde als Müllkippe für das ganze Stadtviertel benutzt, bis Leo XII. im Jahr 1827 dem Vorhaben, nun doch das gesamte Forum Romanum freizulegen, wieder neuen Schwung verlieh. Antonio Nibby wurde zum Leiter der Grabungen ernannt und machte sich unverzüglich daran, die Maxentiusbasilika von ihren Schutthalden befreien zu lassen.¹⁵¹⁸

Dieses antike Bauwerk besaß für Nibby wohl eine besondere Bedeutung, da er einige Jahre zuvor als junger Archäologe eine aufsehenerregende Abhandlung darüber verfasst hatte. Die Anregung dazu mag Nibby möglicherweise durch die spannende Entdeckung der Südportikus im Jahre 1817 erhalten haben. Nach einer ersten kurzen Zusammenfassung seiner neuen Thesen im Jahre 1818¹⁵¹⁹ erschien 1819 jedenfalls in gedruckter Form eine ausführliche „Dissertazione“ NIBBY'S, in der er mit einer lückenlosen

¹⁵¹⁵ Beschluss der Kommission in der Sitzung vom 3. Juli 1814: „*All'eccezione dell'impiego de Lavoranti presentemente esistenti in detto lavoro che saranno distribuiti nella continuazione dello sterro della parte esterna del Colosseo, e suo raggio, scoprimento della Via Sagra per comunicare la strada proveniente dal Laterano col Tempio della Pace ...*“ (zit. in: LA PADULA, 1969, 248).

¹⁵¹⁶ Eine detaillierte, von Aquaroni gestochene Grundrissaufnahme der Basilika mit Südportikus und Teilen der südlich aufgefundenen Pflastersteine der Via Sacra wurde schon im Jahre 1818 von Nardini publiziert mit der Angabe *Anazi scoperti ultimamente di una strada antica, la quale si fu la Via Sacra come si crede, non fu questo però il suo andamento primitivo rivelandosi dai muri da fabbriche ante(rior)id.d. sepolti sotto la med(esim)a* (NARDINI, Bd.I, 1818, Tf. 278).

¹⁵¹⁷ THEDENAT, 1904, 4040: „*1817 ... cette même fouille donna quelques restes de la statue colossale de Domitien, dont la tête et d'autres fragments, aujourd'hui dans la cour du Palais des conservateurs avaient été trouvées, en 1487, au même endroit. ...*“; BUNSEN, 1829, 32: 1819: *Facciata laterale del Templum Pacis scavato con colonne di porfido e la scala. Strada antica selciata avanti il Tempio di Roma e Venere, verso il Templum Pacis, trovata colla scala di quel tempio nello scavo intorno al T. di Roma e Venere intrapreso dal signor duca di Blacas*. Eine Vedute mit der umzäunten Grabungsstelle an der Südportikus der Maxentiusbasilika ist in Luigi Rossinis Druckwerk „*I sette colli di Roma antica e moderna*“ 1827-1829, Tf. 29, zu sehen. Die Fragmente der Konstantinsstatue werden im Jahre 1832 in den Beständen des Grabungsmagazins aufgeführt: *un pezzo di colonna di profido ... un pezzo di architettura con figure scolpite ... un piede di marmo colossale una mano di marmo colossale ...* (Archivio di Stato di Roma, Camerlengato, fasc. 2790, 24.3.1832).

¹⁵¹⁸ THEDENAT, 1904, 41 und 348.

¹⁵¹⁹ So geschehen in Nibbys Überarbeitung der 4. Edition des Romführers von NARDINI, 1818, und in

Argumentationskette die Identifizierung des Bauwerks als *Templum Pacis* widerlegte und es als *Basilica Costantini* deutete.¹⁵²⁰ Hierbei ging er zunächst auf die das *Templum Pacis* betreffenden antiken Schriftquellen, wobei er präzise deren chronologische Reihenfolge beachtete. Besonders wichtig war dabei die Beobachtung, dass drei antike Autoren übereinstimmend von der völligen Zerstörung des *Templum Pacis* unter Kaiser Commodus infolge eines durch Blitzschlag ausgelösten Brandes, den die Dichter selbst erlebt haben, berichten. Daher müsse das Bauwerk weitgehend aus Holzteilen bestanden haben, was bei den drei Zementbögen des Bauwerks auf dem Forum (d.h. der Maxentiusbasilika) nicht der Fall sei.¹⁵²¹ Ferner gehe aus einer Bemerkung Procops im 6. Jahrhundert hervor, dass sich an diesem zerstörten Zustand des Bauwerks seit Commodus' Zeiten nichts geändert habe, es daher nicht wieder aufgebaut wurde, wie manche Forscher behauptet hatten.¹⁵²² Ferner wertete Nibby für seine Bauanalyse die schon in der vorigen Literatur angemeldeten Zweifel, ob die Bauform der Maxentiusbasilika Vitruvs Kriterien eines üblichen griechisch-römischen Tempeltypus entsprechen würde, aus. Einige Archäologen dieser Zeit unterstützten die auf Giovanni Battista Piranesi (1720-1779) zurückgehende,¹⁵²³ um die Mitte des 18. Jahrhunderts aufgebrachte These, die Maxentiusbasilika sei zunächst unter Nero als *Tablinum* (= Speisesaal) der *Domus Aurea* errichtet und in vespasianischer Zeit unter Beibehaltung der Bauform in das *Templum Pacis* umgebaut worden.¹⁵²⁴

seiner Überarbeitung des Romführers von Vasi, 1818, 95-98.

- ¹⁵²⁰ NIBBY, 1819. In dieser Abhandlung deutet NIBBY schon die Auseinandersetzung mit Carlo FEA an, der im gleichen Jahr eine heftige Erwiderung gegen NIBBYs neue Thesen publizierte und mit einer nicht ungeschickten Argumentation die traditionelle Deutung als *Templum Pacis* verteidigte (FEA, 1819).
- ¹⁵²¹ Diese Beobachtung äußerte schon Palladio, *QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA*, 1570, lib. IV, cap. 6.
- ¹⁵²² Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch, dass NIBBY das in der antiquarischen Literatur häufig aufgeführte Argument, die Identifizierung des Bauwerks der Maxentiusbasilika mit dem „*Templum Pacis*“ sei durch eine auf der *Via Sacra* gefundene Basis mit entsprechender Inschrift gesichert (z.B. BARONIO, 1593, cap. XIII; CASTALIO, 1614, f.7f.), widerlegen konnte. Durch intensives Quellenstudium konnte er klären, dass diese Inschriftenbasis im Jahre 1547 in der Nähe des Septimius Severus-Bogens gefunden wurde, vgl. auch LANCIANI, Bd. 2, 1990, 204.
- ¹⁵²³ Dies geht u.a. aus der Beischrift von Piranesis um 1749/50 gefertigter Vedute der Maxentiusbasilika hervor: *VEDUTA DEGLI AVANZI DEL TABLINO DELLA CASA AUREA DI NERONE DETTI VOLGARMENTE IL TEMPIO DELLA PACE* (vgl. PIRANESI, *ROME RECORDED*, 1989, Kat. Nr. 23 und Kat. Nr. 114; WILTON-ELY, 1994, Kat. Nr. 161) Näher erläutert PIRANESI seine These im Text der *ANTICHITÀ ROMANE*, mit deren Anfertigung er 1750 begann und die er 1756 publizierte (vgl. PIRANESI, *VEDUTE DI ROMA*, 1975, 25). Piranesi scheint zu diesem Zeitpunkt der einzige gewesen zu sein, dem diese Diskrepanz der Bauform der Maxentiusbasilika zum Tempeltypus auffiel, vgl. CRESSEDI, 1975, S. 226-229.
- ¹⁵²⁴ Diese These referierten auch GUATTANI, 1805, 60-62 und UGGERI, 1817, 7-20, beide archäologisch Interessierte und Kenner der Grabungskampagnen; Guattani war z.B. während der französischen Besatzung Mitglied der Kommission, welche auch die Forumsgrabungen betreute (PASQUALI, 1986, 60, Anm. 18). Beide Autoren wiesen auch darauf hin, dass die Bauform der Maxentiusbasilika eher dem großen Mittelsaal der Diokletiansthermen als dem vitruvianischen Tempeltypus ähnele.

Nibby wies jedoch nach, dass den antiken schriftlichen Quellen zufolge das *Templum Pacis Vespasians* aus Naos, d.h. der Tempelcella selbst, sowie einem Temenos, dem Hl. Bezirk bestand.¹⁵²⁵ Letzterem seien auch noch Bibliotheken und Versammlungsräume angeschlossen gewesen. Dies alles könne nicht auf das Bauwerk am Forum (= die Maxentiusbasilika) zutreffen. So scheide schon die Bauform die Maxentiusbasilika aus der Gattung der Tempel aus. Jahre später gab der Fund eines Fragmentes der *Forma Urbis*, des severischen Stadtplanes, das einen Teil des Forum Pacis zeigt, der Argumentation NIBBYS recht.¹⁵²⁶

Doch nicht nur die den Bautypus betreffenden Aspekte führte Nibby ins Feld, sondern auch Beobachtungen an Mauerwerk und Ornamentik (*Ora è tempo venire alla dimostrazione, che dagli avanzi della fabbrica stessa si trae*):¹⁵²⁷ Die aus unregelmäßigen Ziegeln und sehr hohen Mörtelschichten bestehende Struktur sei ein für die vespasianische Baukunst untypisches Merkmal und auch der Stil der Skulpturenfragmente und Stukkaturen entspreche eher dem der konstantinischen Zeit. Diese Hinweise führten ihn dazu, die aus den antiken Regionenbeschreibungen bekannte, an der Via Sacra gelegene *Basilica Constantini* mit dem vorher als *Templum Pacis* gedeuteten antiken Monument zu identifizieren, da seiner Meinung nach auch die Bauform eher den Typus einer Basilika verkörpere: *A questa descrizione si riconosce a prima vista la pianta di una basilica cristiana antica, e per conseguenze di una Basilica civile con piccola alternazione, meno che invece di avere tre navi divise da colonne avea tre navi divise da pilastri con colonne innanzi.*¹⁵²⁸

Die Argumentationsweise Nibbys zur Begründung, dass das Bauwerk den Typus einer Basilika verkörpere, zeigt, dass er andere wissenschaftliche Hilfsmittel nutzte als seine Kollegen, die archäologische Forschung als Autodidakten betrieben. Er konzentrierte sich bei seinen Überlegungen auf den Grundriss der Maxentiusbasilika, um die Charakteristika einer Basilika herauszuarbeiten. Nur die Betrachtung des Grundrisses macht es möglich, die Zwitterstellung des Bauwerks zwischen Zentralbau und Longitudinalbau zugunsten des letzteren auszuwerten, da nur auf diese Weise die Interpretation der Enfilade als durchgehendes Seitenschiff sichtbar wird. Vermutlich trug zu dieser Erkenntnis auch die Entdeckung der Südportikus des Bauwerks bei, da auf diese Weise von der Vorstellung eines dreiapsidalen Zentralbaus Abstand gewonnen werden

¹⁵²⁵ NIBBY, 1819, 8, zitiert u.a. den antiken Autor Galen: *nella bottega posta sulla via Sacra, quando tutto intero arse il sacro recinto della Pace, e le grandi Biblioteche del palazzo, ...*

¹⁵²⁶ vgl. BAUER, 1996, 89-90.

¹⁵²⁷ NIBBY, 1819, 12.

¹⁵²⁸ NIBBY, 1819, 15.

konnte und mehr die basilikalen Qualitäten eines Longitudinalbaus mit Schiffen in den Vordergrund traten. Ferner wurde Nibby sicher auch in seiner Ansicht durch die Tatsache bestärkt, dass die Maxentiusbasilika über den Umweg von Albertis *Templum Etruscum*-Theorie als Vorbild in den Kirchenbau Eingang gefunden hatte und mit Bauten wie S. Andrea in Mantua, Il Gesù in Rom und deren Weiterentwicklung für den christlichen Sakralbau Normalität geworden war. Da mit dem christlichen Kirchenbau seit Konstantin immer der Begriff „Basilika“ verbunden war, fiel es Nibby nicht schwer, diesen in der Bauform der Maxentiusbasilika wiederzuerkennen, obwohl es sich, wie oben ausgeführt, bei deren Bautypus nach der modernen kunsthistorischen Terminologie eher um einen Saalbau mit Pfeilern handelt.

In früheren Jahrhunderten hatte die aus der Theologie entwickelte Interpretation der Maxentiusbasilika als *Templum Pacis* dazu geführt, dass man sie als idealen Prototyp eines Tempels ansah und entsprechend seine Vorstellung vom Typus eines antiken Sakralbaus danach ausrichtete. Durch die intensive wissenschaftliche Beschäftigung mit den römischen und auch griechischen Tempelbauten gewann man allmählich ein konkreteres Bild von diesem Bautypus, als dies z.B. noch Alberti erhalten konnte, der auch noch Mausoleen und andere Zentralbauten irrtümlich zur dieser Gattung zählte. Allein durch die statistische Erfassung der vorhandenen Tempelbauten konnten die Archäologen des 18. und 19. Jahrhunderts dann auch Vitruvs Angaben richtig interpretieren. Auf diese Weise gewannen Nibbys Zweifel, die Maxentiusbasilika würde der Gattung der Tempel angehören, die richtige Nahrung, die sich durch die Beobachtungen am Mauerwerk und der Bauornamentik sowie durch die Chronologie der antiken Literatur zu der Gewissheit verdichtete, weder ein Bauwerk aus vespasianischer Zeit noch einen Tempel vor sich zu haben. Dadurch wurde ein weiteres antikes Bauwerk seiner irrtümlichen Interpretation als *Templum* entrissen und das Bild vom Typus des antiken Normaltempels gefestigt.

Die Abhandlung Nibbys mit der richtigen Identifikation der Maxentiusbasilika ist Ausdruck eines grundlegenden Wandels in der Sichtweise antiker Monumente. In positivistischer Weise wurden sämtliche erreichbaren Fakten über das Bauwerk zusammengestellt: Die antike Quellenliteratur wurde systematisch gesammelt und mit minutiösen Beobachtungen am Mauerwerk des Baus verglichen. In nüchterner Weise wurden die Fakten und Hinweise ausgewertet und die entsprechenden Deduktionen formuliert.¹⁵²⁹

¹⁵²⁹ NIBBY, 1819, 4, formuliert seine Vorgehensweise folgendermaßen: *e siccome gli argomenti che addurrò sono in parte dedotti dall'autorità degli antichi Scrittori, in parte dalla forma, dallo stile, e dalla costruzione della fabbrica, mentre dimostrerò, che non fu il Tempio della Pace, ma un'edificio di molto posteriore, ne seguirà per conseguenza che non fu neppure il Tablino Neroniano, che sarebbe di costruzione anteriore al tempo di Vespasiano.*

Hierbei wurde versucht, von den ideologischen Prämissen einer politischen, religiösen oder historisierenden Interpretation abzusehen. Die Leidenschaft der archäologischen Erforschung antiker Bauwerke ist weitgehend auf den Ehrgeiz beschränkt, das ursprüngliche Aussehen und die Veränderungen mit größtmöglicher Präzision zu rekonstruieren und vor Augen zu führen. Diese Konzentration auf wissenschaftliche, archäologisch-historische Aspekte römischer Architektur konnte jedoch auch zu hitzigen Debatten führen: Gerade über die Identifikation der Maxentiusbasilika entzündete sich ein verbaler Schlagabtausch zwischen Carlo Fea und Antonio Nibby, der den berühmten Invektiven zwischen Poggio Bracciolini und Lorenzo Valla in nichts nachstand.¹⁵³⁰

Diese Beobachtung macht klar, dass die wissenschaftliche Vorgehensweise unserer Zeit frühestens mit der Epoche der Französischen Revolution ihren Anfang nimmt. Zwar werden die antiken Monumente immer noch zu propagandistischen Zwecken eingesetzt, was den Impuls zu ihrer Ausgrabung und näheren Untersuchung gab, aber nicht die Inhalte bzw. Ergebnisse ihrer wissenschaftlichen Erforschung beeinflusste. Umgekehrt wurden die über die Identifizierung und Rekonstruktion von antiken Bauten erzielten wissenschaftlichen Ergebnisse nicht als Begründung für ihren ideologischen Einsatz benutzt. Der Hinweis auf ihre Existenz und historische Bedeutung genügte, um eine ideelle Anknüpfung an die Antike transparent werden zu lassen. Die Gründung der römischen Akademien und die positivistische Anhäufung von Tatsachen taten ein Übriges, um die Archäologie als Wissenschaft autonom werden zu lassen. Nicht umsonst war Antonio Nibby der erste an den Grabungskampagnen um 1800 im Umkreis von Carlo Fea beteiligte

¹⁵³⁰ Jahre später schrieb THEDENAT, 1904, 347, voll Verwunderung: *Nibby démontra la fausseté de cette appellation, quoique combattu par Carlo Fea avec une inconcevable violence. Il est étrange qu'on s'échauffe si fort au sujet de choses si anciennes.* Dieser Archäologenstreit entbehrte nicht eines gewissen pikanten Beigeschmacks, da offenbar in der Folge die Leitung der Forumsgrabungen von Carlo Fea an Antonio Nibby übergeben wurde. Zumindest behauptet dies BUNSEN in seinem im Jahre 1829 abgefaßten Rückblick auf die Geschichte der Forumsgrabungen für die Geschehnisse des Jahres 1819: *... Il signor cavalier Valadier fu incaricato di sottoporre al governo un lavoro generale per lo scavo definitivo del Foro e delle sue adiacenze, e l'illustre sig. Antonio Nibby, professore pubblico di archeologia all'archiginnasio romano, fu dal medesimo governo prescelto per dirigere i lavori da farsi in conseguenza* (BUNSEN, 1829, 32). Die zwischen Fea und Nibby als maßgeblich für die Forumsgrabungen Verantwortlichen danach aufbrechenden Gegensätze führten dazu, dass Papst Gregor XVI. im Jahre 1834 die Verwaltungsstruktur der Kampagnen änderte, was zur Folge hatte, dass die Grabungstätigkeit dann ganz erlosch (vgl. PASQUALI, 1985, 54 und 58 und IACOPI/ MAETZKE/PETRUCCI NARDELLI/TEDONE, 1985, 65). In den späten 1840er und 1850er Jahren wurden einzelne Grabungen und vor allem Konsolidierungsmaßnahmen unter der Leitung von Luigi Canina ergriffen, die aus Geldmangel nach dessen Tod im Jahre 1856 unterbleiben mussten. Erst mit der Einigung Italiens und Gründung des Königreiches wurde 1870 wieder mit Grabungen begonnen. 1878 führte Rodolfo Lanciani die zweite Grabungskampagne, die zur vollständigen Freilegung des Forum Romanum führte. In diesem Rahmen wurde an der Westflanke der Maxentiusbasilika der Clivus ad Carinas ergraben, 1889 die vollständige Isolierung der antiken Monumente von späteren Anbauten eingeleitet und das Forum zum archäologischen Park gestaltet (IACOPI/MAETZKE/PETRUCCI NARDELLI/TEDONE, 1985, 65-67).

Wissenschaftler, der das im Jahre 1810 gegründete Studium der Archäologie an der Università della Sapienza in Rom absolvierte und dem dortigen Dozenten, Lorenzo Re, auf den Lehrstuhl folgte.¹⁵³¹ Die richtige Identifizierung der Maxentiusbasilika kann sozusagen als Paradebeispiel für den Erfolg der Bemühungen der damaligen archäologischen Forschung und ihrer Methode gelten.

XII.1 Die Grabungen zur Zeit des Faschismus

Massive Eingriffe in die Systematisierung antiker Monumente als Folge urbanistischer Stadtplanung sind besonders in der Zeit des Faschismus festzustellen. Zwar wurden auf Einwirkung Mussolinis einige antike Bauten als Denkmale römischer Größe vor der Zerstörung bewahrt: Dies geschah, als am Largo Argentina in Rom die Aushebungen für ein Kaufhaus mehrere republikanische Tempel zutage förderten, welche auf Befehl des Duce erhalten blieben. Wo die antiken Ruinen jedoch den ehrgeizigen stadtplanerischen und auf Repräsentation bedachten Maßnahmen des Diktators im Wege standen, wurden sie rücksichtslos beseitigt oder verstümmelt.¹⁵³² Besonders schmerzhaft wurde dies beim Bau der Via dell'Impero spürbar, der Prachtstraße, die Mussolini von der Piazza Venezia zum Kolosseum bauen ließ. Zahlreiche antike Bauten wurden dafür aus dem Stadtbild getilgt, u.a. die Meta sudans, ein aus vespasianischer Zeit stammender Springbrunnen, und die Basis der Kolossalstatue Neros, die dem Kolosseum seinen Namen gab.

Auch die urbanistische Situation der Maxentiusbasilika wurde stark verändert, da die antike Wohnbebauung auf ihrer Nordseite abgerissen und dadurch sichtbar gemacht wurde, was in der Antike eigentlich den Blicken verborgen bleiben sollte. Durch diese Maßnahme wurde den Archäologen ferner die Untersuchung des Funktionsverhältnisses von Maxentiusbasilika und der abgerissenen nördlich gelegenen antiken Villa unmöglich gemacht, so dass wir heute auf Spekulationen angewiesen sind, ob es sich um den amtlichen Wohnsitz des Stadtpräfecten handelte. Besonders peinlich ist jedoch die übertriebene Ideologisierung, zu der sich die Archäologen in der Zeit des Faschismus gezwungen sahen, und die diesen für sie brüskierenden Gewaltakte an der antiken Bausubstanz und damit auch an der archäologischen Forschung den Anstrich heroischer Wohltaten für den modernen Menschen geben mussten.

So feierte Maria Barosso, ehemalige Mitarbeiterin des bekannten, zu diesem Zeit-

¹⁵³¹ PASQUALI, 1985, 62, Anm. 46. Carlo Fea war -wie oben erwähnt- als Jurist und Theologe ausgebildet.

¹⁵³² Als Verstümmelung würden manche römischen Bewohner auch die Umstrukturierung des Platzes um das Augustusmausoleum in ein *Foro Mussolini* nennen.

punkt schon verstorbenen Leiters der Forumsgrabungen Giacomo Boni, auf einem Archäologenkongress im Jahre 1938 die Freilegung des auf der Nordseite der Maxentiusbasilika herumführenden Clivus Veneris Felicis als Großtat des Duce: *rimasta interrata per secoli veniva scoperta, studiata e ora ridonata al pubblico transito. Via pubblica che dalle Carine portava verso il Tempio di Venere ed il Colosseo, risolvendo un problema di viabilità e di urbanistica che già si presentava dall'età repubblicana ed imperiale e che Roma Fascista affrontò e risolse con grandiosità Romana e Imperiale col taglio della Via dell'Impero.*¹⁵³³

Doch auch für die Grabungen unter dem Fußbodenniveau im Inneren der Maxentiusbasilika blieb nicht viel Zeit, da das Bauwerk für Massenveranstaltungen zur Volksbelustigung genutzt werden sollte: *prima che si chiudesse lo scavo e si stendesse il piano di cemento armato per completare il piano regolare della Basilica, adattandola così ai grandi affollamenti per stagioni musicali, per i raduni che si susseguono nell'area monumentale, sotto le solenni arcate, ora in comunicazione diretta con la Via dell'Impero.* Durch die Öffnung der Verbindung zwischen antiker Straße und Via dell'Impero erweise sich Mussolini als Vollender der durch die kaiserlichen Bauherren der Basilika eingeleiteten Taten: *... per i grandi lavori di Roma Mussoliniana venne proseguito ... il taglio della Velia per altri 60 metri ... per far passare la Via dell'Impero allo stesso piano del Colosseo, tra una densità meravigliosa di monumenti romani. Il Duce, dopo 1626 anni, proseguiva l'opera di Massenzio e di Costantino e ... ora passa dritta, come spada Romana, la più bella Via del mondo. E fu inaugurata della Marcia dei Veterani della Grande Guerra e nello scorso maggio risuonò del passo delle gloriose legioni tornanti dall'Africa, ove fecero l'Italia Imperiale.*

Der Abriss aller Bauten auf der Nordseite der Maxentiusbasilika, die Mussolinis Prachtstraße im Wege standen, machte die doppelreihige Sequenz der in Dreiergruppen arrangierten Rundbogenfenster des antiken Bauwerks erst als rhythmische Arkadenfolge erlebbar, in einer Weise, wie es vorher nicht der Fall gewesen war. Möglicherweise beeinflusste diese Reihung von Fensterarkaden die Gestaltung von Neubauten der Dreißigerjahre in Rom. Die Reminiszenz des antiken Bauwerks erscheint u.a. beispielsweise an den Entwürfen und dem Bau des römischen Bahnhofs Stazione Termini umgesetzt. Das Bahnprojekt, 1937 im Hinblick auf die Weltausstellung von 1942 vorgesehen, trat 1938 in seine entscheidende Planungsphase.¹⁵³⁴ Der von Angiolo Mazzoni del Grande in diesen Jahren

¹⁵³³ BAROSSO, 1940, 58. In Wahrheit war der Korridor nördlich der Maxentiusbasilika schon bei Grabungen im Jahre 1835 entdeckt worden; s. Dokumente im Archivio di Stato di Roma, Camerlengato, fasc. 2288, 20. April 1835.

¹⁵³⁴ LICIO, 1995, 61-62. Vor Mazzonis Projekten war schon Eugenio Montuori im Jahr 1930 mit der Planung einer neuen Stazione Termini beschäftigt gewesen. Diese wurde jedoch aufgegeben und erst mit

ausgearbeitete Entwurf wurde im wesentlichen auch so ausgeführt. Die Rundbogenfenster des Obergeschosses an den Bahnhofflangseiten zur Via Giolitti und zur Via Marsala hin erinnern nicht nur in Form und Proportion an die der Maxentiusbasilika, sondern auch dadurch, dass sie nicht geschlossen, sondern als Loggien dienend ohne Verglasung gestaltet sind.¹⁵³⁵ (Abb. 343) Gleichfalls übereinstimmend ist auch das Motiv des unterhalb der Obergeschossfenster angebrachten umlaufenden Gesimses. Bei Gestaltung der Fensterform wirkte möglicherweise auch die Erinnerung der Bogenreihen der antiken Aquädukte und Stadtmauerzüge nach. Es ist jedoch geradezu ein Charakteristikum faschistischer Architekturformen, dass sich Stilzüge verschiedener antiker Bautypen vermischen, um etwas Neues, einen eigenen, modernen Voraussetzungen angepassten Bautyp zu gestalten. Die dem Bahnhof gegenüber gelegenen Diokletiansthermen weisen diese Fensterform jedenfalls nicht auf,¹⁵³⁶ obwohl man das eigentlich erwarten würde, gab doch die mittelalterliche Bezeichnung der Diokletiansthermen, „Termini“, dem Bahnhof seinen Namen. Eine der im Projekt angelegten Außenfronten des Bahnhofs, die durch hohe Arkadenreihen nach außen geöffnet ist, (Abb. 344)¹⁵³⁷ könnte das östliche Vestibül der Maxentiusbasilika widerspiegeln, ganz zu schweigen von der im Innenraum sich artikulierenden Dreiergruppe von Arkaden der einen Bahnhofshalle, die den Anblick der drei Seitenräume der Maxentiusbasilika von Süden gesehen in Erinnerung ruft.¹⁵³⁸ (Abb. 14) Dem antiken Gebäude besonders ähnlich erscheint jedoch die im Jahre 1942 fertiggestellte Schalterhalle.¹⁵³⁹ (Abb. 345) Die aus Ziegeln gemauerte Folge von Kreuzgratgewölben, die auf der einen Seite von Pfeilern gestützt werden, auf der anderen Seite ohne Stützen an die Wand angelegt sind, erinnert sowohl an das Mittelschiff der Maxentiusbasilika als auch an die große Halle der Trajansmärkte und ferner an die Raumfluchten der Diokletiansthermen. Der Maxentiusbasilika besonders nahe kommt jedoch die Kombination von Kreuzgratgewölben, die von Pfeilerarkaden gestützt werden. Die Gestaltung dieser Pfeilerarkaden der Schalterhalle mit ihren flachen Bogen erinnert sehr stark an den Eindruck, den die tonnengewölbten Seitenräume der Maxentiusbasilika von Süden gesehen vermitteln: Mit großer Genauigkeit rezipierte Mazzoni die Arkadenform, deren halbkreisförmige Bogen durch seitlich an den Pfeilern hochgemauerte Zungen, die über die Bogenanfänger hinausreichen, zu Flachbogen umgeformt werden.

dem Nahen der Weltausstellung sah man die Notwendigkeit eines Neubaus.

¹⁵³⁵ LICIO, 1995, 66, Abb. 95.

¹⁵³⁶ vgl. die Vedeuten der Thermen in LICIO, 1995, 68, Abb. 100.

¹⁵³⁷ LICIO, 1995, 63, Abb. 89, rechts oben.

¹⁵³⁸ LICIO, 1995, 63, Abb. 89, Mitte rechts.

¹⁵³⁹ ANGELIERI/MARIOTTI BIANCHI, 1983, Abb. 195.

Eine ähnliche Vermischung von Formelementen, die sowohl von der Maxentiusbasilika als auch von anderen antiken Bauten abgeleitet sind, lässt sich am Palazzo della Civiltà del Lavoro (ursprünglich Palazzo della civiltà Italica genannt) ablesen. (Abb. 342) Der 1938 nach Entwurf der Architekten Giovanni Guerini, Ernesto La Padula und Mario Romano begonnene und im Jahr 1952 vollendete Bau¹⁵⁴⁰ wird nicht umsonst im Volksmund „Colosseo quadrato“ genannt: Sein kastenförmiger Baukörper wird von offenen Portiken umhüllt, deren Außenseite auf sechs Etagen durch Reihen von jeweils neun Rundbogenfenstern durchbrochen sind. Nicht nur die mehrstöckigen Arkadenreihen, sondern auch die Kreuzgratgewölbe im Inneren der Umgänge erinnern an das Kolosseum. Von diesem abweichend ist jedoch die Außengliederung in Form des Theatermotives weggelassen. Die glatte Außenfront, in die ohne Rahmengliederung die Fenster eingebrochen sind, erinnert eher an die Maxentiusbasilika, gleichfalls die Kastenform des Bauwerks.

Mussolini verfolgte mit der massiven Antikenrezeption bei seinen Repräsentationsbauten das Ziel, sich als neuen Augustus und Erneuerer Roms, der gleich seinem Vorbild die gesamte urbanistische Struktur neu ordnete und verschönte, hinzustellen. Dies wird nicht nur an der bewussten Systematisierung des Platzes um das Augustusforum deutlich. So hatte der Duce auch den Archäologenkongress im Jahre 1938, auf dem Maria Barosso ihren o.g. Vortrag hielt, unter das Motto stellen lassen, dass besonders die Kunst augusteischer Zeit zu erforschen sei, wie aus dem Vorwort der Kongressakten hervorgeht. Der Duce versuchte folglich nicht nur, auf die Gestaltung und das Arrangement der antiken Monumente im Rahmen seiner Roma Mussoliniana und auf die Antikisierung der zeitgenössischen Kunst und Architektur Einfluss zu nehmen, sondern auch auf Untersuchungsgegenstand und Ergebnis archäologischer Erforschung. Die Bemühungen der Archäologiepioniere vom Anfang des 19. Jahrhunderts an, die antiken Monumente sorgfältig aus Schuttmassen und nachträglichen Verbauungen herauszupräparieren und zu konsolidieren, ferner ihre Forschung von ideologischen Prämissen der gegenwärtigen politischen Regierung zu befreien, wird im Faschismus ad absurdum geführt - mit zum Teil fatalen Folgen für Monumente und Forschung.

Die Antike als Inbegriff der monumentalischen Größe, der herrscherlich-überfließenden Gesten, übte in der Epoche des Faschismus eine große Faszination aus. Sie verleitete die Archäologen offensichtlich dazu, mit den Erfordernissen ihres Faches großzügiger umzugehen, als wir das aus heutiger Sicht tun würden. Auch Ludwig Curtius, von 1928-1938 Direktor des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom, hat in seinem am 15. Dezember 1933 in Köln gehaltenen Vortrag diesen Mechanismus recht klar erkannt und gab dem

¹⁵⁴⁰ WOODWARD, 1995, 191.

mit folgenden, zunächst noch wohlwollenden Worten Ausdruck: (S.9) *Und nun ist es ein Akt von symbolischer Bedeutung, dass das Zentrum des italienischen Staates wieder an den Bereich dieses ältesten Roms herangerückt ist. Der Chef der Italienischen Regierung regiert und empfängt im Palazzo Venezia, der ... gleich unterhalb des Kapitolinischen Hügels liegt. ... Deuten wir das Symbol dieser Verlegung des Regierungssitzes, so ist seine Regierung römischer als irgendeine vor ihm seit den Cäsaren. .. (S. 11) Die einzig mögliche Lösung des Durchbruchs, die endgültige Verbindung des alten heiligen Roms mit dem modernen, ja das Wieder-lebendig-Werden der Ruinen in ihrer neuen symbolischen Rolle im Leben des modernen Staates und der Stadt ist erst erreicht durch die Schöpfung der Via dell'Impero, die im Sommer vorigen Jahres erbaut und am zehnten Jahrestag der Regierung Mussollinis eröffnet wurde. Diese herrliche Unternehmen ist viel weniger ein archäologisches, als es zunächst scheint. (12) Der moderne Führer, der die Parlamentstribüne hinter sich gelassen hat, braucht ein Forum, auf dem er immer wieder zu der Volksgemeinschaft, zu der jeder gehört, spricht. Kein Radio ersetzt die suggestive gegenseitige Wirkung des Anblicks der Massen und des Führers und des von Gesicht zu Gesicht gesprochenen Wortes. Mit der Wahl des Palazzo Venezia als Sitz der Regierung, von dessen Balkon aus Mussollini zu sprechen pflegt, war die zum Foro D'Italia erweiterte Piazza Venezia als Forum der Massenaufzüge gegeben, ... (19) Denn unsere Absicht ist diesmal nicht die archäologische Erklärung, sondern die Betrachtung der geschichtlichen Wirkung der Ruine. Steine reden nur, wenn sie gefragt werden. so sind in der Bedrängnis der Gegenwart die Ahnengeister der (20) römischen Ruinen wieder lebendig geworden, um zu helfen, die Idee des Staates wieder herzustellen. Denn wenn diese grandiose Via dell'Impero vom Palazzo Venezia ... das Kapitol entlang ... am Tempel des Julius Cäsar vorbeiführt, wenn da unten rechts sichtbar das alte Römische Forum sich ausbreitet, ... und aus dem brausenden Verkehr der Straße schließlich die Menge zu Hunderten in die Basilika des Maxentius strömt, die wieder von der Straße aus zugänglich ist, und aus der Nische, in der einmal der Koloß des Sitzbildes Konstantins stand, unter den riesigen Gewölben von einer Militärkapelle gespielt Beethovens Eroica oder das Vorspiel der Meistersinger einherrauscht, dann dient diese ganze Ruinenwelt nur der Verlebendigung einer einzigen geschichtlich-gegenwärtigen Einsicht: der Größe des staatlichen Seins, der Größe der schöpferischen politischen Persönlichkeit. Denn das ist eben der Unterschied. Die Romantik der historischen Stätte haben Tausende immer empfunden Aber so lange diese Forumswelt ... getrennt war vom modernen Rom, und ihr Erlebnis getrennt vom modernen Lebensziel des politischen Menschen, war die Erfahrung in ihr die trauernde Resignation über den Verfall des Römertums. (21) Und solange die moderne Tendenz der Geschichtsbetrachtung darauf ausging, das große Individuum aus der Geschichte zu*

streichen und an seiner Stelle unpersönliche ökonomische Gesetze und die Relativität aller Wertmaßstäbe zu proklamieren, so lange schienen auch alle die gewaltigen Menschen, die diese Welt ringsum geformt haben, gleichsam von den Trümmern ihrer Bauten erschlagen und die Geschichte wurde zur Wüste philosophischer und religiöser Skepsis. Das Erlebnis des Krieges erst, unser eigenes Handeln und Leiden in ihm, hat uns wieder aus der Unfruchtbarkeit dieser Denkart zum Bewußtsein des Schöpferischen gebracht, das immer nur von der einzelnen Persönlichkeit ausgehen kann, und dessen dynamische Manifestation für Volk und Welt der große Staatsmann ist. ... das moderne staatsmännische Führertum wurzelt in der Aufgabe, die Massen des Volkes nicht nur in ihrer Empfindung an den Staat heranzubringen, sondern sie ihm dadurch einzugliedern, dass alle die politischen, gesellschaftlichen, sozialen Gegensätze, an deren Überbrückung die Demokratie gescheitert ist, in einer neuen gemeinsamen höheren Ebene überhaupt aufgehoben werden. ... 22: Aber ein Bild gehört zum Schlusse in unser System des wieder lebendigen antiken Rom im Modernen, ein Blick auf das Foro Mussolini. ... Es gibt kein anderes Beispiel auf der Welt, in dem die antike Tradition der Verbindung der Gymnastik mit der bildenden Kunst so mutig, so großartig wiederaufgenommen ist wie hier¹⁵⁴¹

Die von CURTIUS angesprochene Heraushebung der Maxentiusbasilika als würdige Kulisse des Heroischen, das den Geist zu Höhenflügen erhebt, verspürte auch Hitler, der dort eine Ansprache vor den deutschen Auswanderern in Rom hielt.¹⁵⁴² Die Maxentiusbasilika als Inbegriff des ästhetisch Monumentalen, die durch ihre historische Vergangenheit als Artefakt eines antiken Weltreiches erhöht wird, zieht sich folglich immer wieder durch die verschiedenen Phasen moderner Geschichte.

Heutzutage, da man die nationalsozialistische Architektur neu zu bewerten beginnt, können wir Curtius' Bewunderung für das Monumentale, den fast unerschöpflich erscheinenden Reichtum der Materialien, die Qualität der Ausführung faschistischer Bauten ansatzweise verstehen. Abzulehnen ist nach wie vor ihr propagandistischer Einsatz mit dem Ziel der Blendung der Massen, der Entmündigung des Einzelnen, des menschenverachtenden Zwangs zur Einheitlichkeit und zur Uniformität des Geistes, die Verbrechen gegen die Menschlichkeit als Notwendigkeit und Selbstverständlichkeit legitimieren sollten. Mit einer gewissen Erleichterung hören wir, wenn der jüdische Kunsthistoriker Richard Krautheimer in seinen wissenschaftlichen Lebenserinnerungen über Curtius' Lebensentwicklung während des Faschismus schreibt: *Ludwig Curtius, zwar Patriot bis in die Knochen, aber angewidert von der „Pöbelherrschaft“, legte es darauf an, hinaus-*

¹⁵⁴¹ CURTIUS, 1934, 9-22.

¹⁵⁴² KULTERMANN, 1996, 22, Abb. 20.

geworfen zu werden (was dann auch geschah).¹⁵⁴³ Curtius formulierte seine Vorbehalte später dann selbst; in ihnen wird nicht nur eine kritische Distanz zum faschistischen Pöbel laut, sondern eine tiefergehende negative Einstellung gegenüber den nationalsozialistischen Machthabern, ihrer verlogenen Hinhaltung der armen Bevölkerung, der sie mit pseudo-karikativen Zuwendungen die Augen wischen, ohne dass wirkliche Hilfe geleistet worden wäre: ... Aber die häßlichen neuen Volksquartiere der Vorstädte mit ihren um enge sonnenarme Höfe aufwachsenden zehnstöckigen Mietskasernen beweisen allein durch ihre Existenz dem, der es noch nicht wußte, dass der Diktator von dem Geiste eines wirklichen modernen Sozialismus der Volkswohlfahrt weit entfernt war, und die allzeit überfüllten, unzulänglichen Verkehrsmittel erwiesen, dass ihm die Fähigkeit abging, das Ungeheuer der modernen Großstadt, das er selbst hervorgerufen, zu bändigen. Die großen Straßendurchbrüche mit ihren perspektivischen Effekten, die Platzregulierungen mit ihrer rationalen Geometrie vernichteten erbarmungslos in allen Teilen der Ewigen Stadt die Intimität des geschichtlich Zusammengewachsenen von antiker Ruine, mittelalterlicher Kirche und Palast oder Hütte, die den nur ihr eigenen Zauber ausmachte. Dass sich dabei ein so großartiges Panorama ergab wie der Blick auf die Kaiserfora und den Palatin von der neuen Via dell'Impero aus, die vom Palazzo Venezia zum Kolosseum führt, war mehr Zufall als Plan. Denn die Straße wurde nicht in ästhetischer Absicht, sondern in politischer für die Massenentfaltung faschistischer Aufzüge angelegt. Das Interesse des Duce an unserer archäologischen Erforschung war nur politisch und äußerlich. ... der Diktator, dem es nur auf die nächste Demonstration seiner Macht ankam, drängte zur Eile und die Ausgrabung blieb stecken. ...¹⁵⁴⁴

Das „panem et circenses“-Prinzip der römischen Antike, das im Zusammenklang mit der monumentalen Pracht der Staatsbauten tiefergehende soziale Probleme übertünchen soll, hat nach wie vor seine Gültigkeit und kann, wie die Geschichte beweist, immer wieder eingesetzt werden. Daher ist eine gewisse Wachsamkeit, aus welchen Motiven wir heutzutage antike Kunst bewundern, ihre ästhetischen Konzepte in unserer eigenen aufgreifen und verarbeiten, vonnöten. Nötig ist vor allem die kritische Überlegung, ob mit der Orientierung an den Idealen antiker Kunst auch das Vorbild antiker Gesellschaftsformen für unser Gemeinwesen noch passend ist, bevor wir uns damit zufriedengeben, aus

¹⁵⁴³ KRAUTHEIMER, 1988, 13.

¹⁵⁴⁴ Aus: CURTIUS, „Deutsche und antike Welt“, zit. in: KAMMERER/KRIPPENDORF, 1979, 144-146.

unreflektierter Bewunderung antiquierte Systeme zu akzeptieren.

XIII Zusammenfassung der Ergebnisse

In der vorliegenden Arbeit wurden erstmals die unterschiedlichen Zeugnisse, die eine Auseinandersetzung mit dem Bauwerk der Maxentiusbasilika zeigen, eingehend untersucht und in ihrem historischen Kontext gesehen.

Beginnend mit der Baugeschichte konnte ein neuer Rekonstruktionsvorschlag der Südseite des Bauwerks erarbeitet werden, nach dem entgegen der üblichen Forschungsmeinung der Treppenzugang zum Forum Romanum nicht als nachträgliche Ergänzung unter Konstantin, sondern bereits als zur Planung unter Maxentius gehörig angesehen werden kann. Als Konsequenz dieser Beobachtung ist davon auszugehen, daß die Basilika nicht als axialsymmetrisches Bauwerk konzipiert worden war - ein Stilzug, der in der Forschung allgemein als grundlegend für die römische Architektur angesehen wird -, sondern den örtlichen Gegebenheiten angepaßt als unregelmäßiger Baukörper. Ausgehend von der Beobachtung einiger Archäologen, daß Maxentius eine Art Kaiserforum nach Trajans Vorbild errichten wollte, wurde hier erstmals die Möglichkeit erwogen, daß der Rundtempel neben der Maxentiusbasilika ursprünglich als Grabstätte des Kaisers vorgesehen gewesen sein könnte, bevor der Grabbezirk an der neuen Residenz Maxentius' an der Via Appia angelegt wurde, und dann vielleicht als Stätte für den Kaiserkult des Divus Maxentius dienen sollte.

Das Studium der Schriftquellen ergab die für die weitere Geschichte bedeutsame Tatsache, daß das zunächst als „Basilica Nova“ überlieferte Bauwerk unter Konstantin in „Basilica Constantiniana“ umbenannt wurde. In damals üblicher Weise wurde über den unliebsamen Vorgänger eine damnatio memoriae verhängt und dessen Stiftungen durch den herrschenden Kaiser usurpiert. Da Konstantin sich bald seiner neuen Residenz im Osten des Reiches widmete, Rom selbst von Barbaren erobert wurde und die antiken Monumente verfielen, kehrte sich das Interesse von den heidnischen Monumentalbauten ab. Die Bezeichnung „Basilica Constantini“ wurde bereits in den römischen Konzilsakten aus dem Jahr 487 für die Lateranskirche verwendet. Es konnte gezeigt werden, daß dies vor dem Hintergrund geschah, die Residenz des römischen Papstes im Lateran, die von Konstantin dem Oberhirten der römischen Kirche geschenkt wurde, als wichtigstes geistliches Zentrum des mundus christianus herauszustellen und auf diese Weise das Primat der römischen Kirche durch den ersten „christlichen“ Kaiser legitimiert zu sehen.

Darüber hinaus wandelte sich in konstantinischer Zeit die Bedeutung des Begriffs „Basilica“: War vorher ein als Mehrzweckhalle dienender Profanbau mit ungerader Schiffzahl und erhöhtem, durchgehend belichtetem Mittelschiff darunter verstanden

worden, wurden seit Konstantin auch christliche Kultgebäude als „Basilica“ bezeichnet, und zwar nicht nur solche von basilikaler Form, sondern auch kirchliche gewölbte Zentralbauten.

Die Maxentiusbasilika ist vom Bautypus her bereits als Ausnahme im antiken Basilikabau zu bezeichnen, da sie die Form eines gewölbten Saalbaus aufwies. Als ihr Vorbild dienten die großen, repräsentativen Zentralhallen der römischen Kaiserthermen. Die Maxentiusbasilika stellte den ersten und einzigen gewölbten profanen Basilikabau der Antike dar. Ihre besondere Raumdisposition verleiht dem rechteckigen Longitudinalbau Züge eines Zentralbaus. Es konnte gezeigt werden, daß, durch die angeführten Argumente bedingt, das Bauwerk der Maxentiusbasilika bald nicht mehr als Basilika erkannt wurde und auch ihre Bezeichnung als „Konstantinsbasilika“ sich nicht lange hielt. Somit war die Grundlage für die späteren Fehlinterpretationen des Bauwerks im Mittelalter gelegt.

Bereits in frühbyzantinischer Zeit wurde das Vorbild der Maxentiusbasilika im Bau der Hagia Sophia in Konstantinopel aufgegriffen. In der Forschung wurde diese Vorbildhaftigkeit kontrovers diskutiert. Es konnten hier jedoch weitere Argumente zugunsten dieser These angeführt werden. So wurde in der Sophienkirche ein ähnliches System der Abstützung der Mittelschiffgewölbe durch Wandpfeiler, die mit den Außenwänden verbundenen sind, verwendet, das nur in der Maxentiusbasilika vorkommt. Ferner besaß einer der Architekten der Konstantinopler Kirche familiäre Bande zur Ewigen Stadt. Vermutlich hatte er dieses konstruktive System auf der Suche nach Vorbildern für den damals größten Kuppelbau der Christenheit studiert. Die Maxentiusbasilika zählte zu diesem Zeitpunkt nicht nur zu den Monumentalbauten mit den höchsten Gewölben von ganz Rom, sondern war auch der einzige dieser Größe, der als isolierter Baukörper, ohne Einbindung in einen größeren Baukomplex, errichtet war. Den historischen Quellen dieser Zeit kann man weiterhin entnehmen, daß Kaiser Justinian mit der Sophienkirche das heidnische Hauptheiligtum des Alten Rom, den Jupitertempel, an Schönheit und Bedeutung übertreffen wollte. Justinian hatte als einziger byzantinischer Kaiser die Wiedervereinigung des seit dem 4. Jahrhundert abgetrennten westlichen Reichsteils mit dem östlichen angestrebt und kurzzeitig auch erreicht. Der Rückgriff auf Bauformen aus der Alten Residenz sollte seinem Herrschaftsanspruch auf das gesamte ehemalige Reichsgebiet Ausdruck verleihen. Die von ihm beauftragten Architekten zielten darauf ab, die Konstruktionsweise, welche die Monumentalität der Maxentiusbasilika ausmacht, ihrer eigenen Schöpfung einzuverleiben und an Größe und Herrlichkeit noch zu steigern.

In der Pilgerliteratur der karolingischen Zeit konnte mit der Maxentiusbasilika ein Gebäude, das als „Palatium Neronis“ bezeichnet wird, identifiziert werden. Diese

ungewöhnliche Benennung beruht wohl auf der Kenntnis antiker Literatur, die den Palast Neros, die Domus Aurea, in der Nähe lokalisieren. Ferner wurde hier zum erstenmal vorgeschlagen, einige Stilzüge des karolingischen Westwerks von Corvey (873-885) auf römische Vorbilder ähnlich der Maxentiusbasilika zurückzuführen. Die gute Kenntnis antiker Literatur und die Rezeption von römisch-antiken Bauformen passen ausgezeichnet zu der mit Karl dem Großen einsetzenden Orientierung an der Antike. Bereits Karl hatte durch die bewußte Auswahl der Vorbilder seiner Bauten aus Ravenna, Trier, Rom und Byzanz seine politischen Leitbilder propagiert: Als „weströmischer“ Kaiser sah er sich in der Nachfolge Theoderichs, gleichgestellt mit dem byzantinischen Basileus, in der Tradition Konstantins als Beschützer der römischen Kirche, der das Bündnis von sacerdotium und imperium garantiert. Möglicherweise gibt das Westwerk von Corvey dem Bestreben der karolingischen Reichskirche Ausdruck, sich ganz an das Vorbild der römischen Kirche zu halten.

Im 11. Jahrhundert findet man in römischen Notariatsakten dann für die Maxentiusbasilika die Bezeichnung *Templum, quod Domus Noba* (oder: *Nova*) *appellatur*. Die Erwähnung von Weinkulturen in dieser Domus wurde hier als Hinweis gewertet, daß das Bauwerk starke Zerstörungen aufwies. Die Überlieferung zeigt, daß es auch nicht mehr als Basilika erkannt wurde.

Es konnte herausgearbeitet werden, daß am Ende des 11. Jahrhunderts Bauformen der Maxentiusbasilika und der ihr bauplogisch verwandten Mittelsäle der römischen Kaiserthermen (Dachstrebebögen, Kreuzgewölbe) in der burgundischen, oberrheinischen und lombardischen Kirchenarchitektur aufgegriffen und eigenständig weiterentwickelt wurden. Wiederum scheint es die Monumentalität der antiken Bauten und ihrer faszinierenden, im Vergleich zu hölzernen Dachstühlen dauerhafteren Gewölbe gewesen zu sein, die den Reiz gerade dieser antiken Gebäude ausmachten. Bei der Maxentiusbasilika, die im 11. Jahrhundert schon starke Schäden im Mauerwerk und den Gewölben aufwies, konnte die Baustruktur besonders gut studiert werden. Dies gilt besonders für die antike Mauertechnik der Kreuzgewölbe, die von den lombardischen Architekten am Anfang des 12. Jahrhunderts in den neu eingeführten Kreuzrippengewölben imitiert wurden. Auch diese Aneignung von Konstruktionsweisen und Bauformen der Antike besaß, wie hier dargelegt wurde, vermutlich einen politischen- symbolischen Hintergrund. Zum Beispiel versuchten die gegenüber der bischöflichen Patronanz sich als selbständige Kräfte durchsetzenden lombardischen Kommunen versuchten auf diese Weise, sich mit Hinweis auf die Größe des römischen Imperiums zu repräsentieren. Der Kaiser stellt sich als Nachfolger der römischen Caesaren dar mit einem deutlichen Bezug auf den christlichen Kaiser

Konstantin. Die Orden knüpfen an die römische Tradition der Apostel und frühchristlicher Antike an.

Im 12. Jahrhundert setzte die Verbreitung einer blühenden Legendentradition zur Maxentiusbasilika ein, die auf Jahrhunderte hinaus das Bild dieses antiken Bauwerks prägte. Es konnte erarbeitet werden, daß sich zunächst auch die Bezeichnung der Maxentiusbasilika als *Domus Nova* verlor und durch *Templum Romuli* oder *Palatium Romuli* ersetzt wurde. Diese Identifizierung wurde durch den Pilgerführer MIRABILIA ROMAE verbreitet. Mit dem Bauwerk verbunden wird eine Legende, derzufolge eine goldene Porträtstatue des Romulus umstürzen werde, wenn eine Jungfrau ein Kind zur Welt bringt. Diese Legendenversion stellt ihrerseits eine Kompilation zweier verschiedener Überlieferungen dar. In dieser Untersuchung wurde vorgeschlagen, daß die Legende der einstürzenden Romulusstatue u.a. auch deshalb in der Maxentiusbasilika lokalisiert wurde, weil die Fragmente der Kolossalstatue Konstantins des Großen in der Westapsis noch sichtbar waren, die dann im Jahr 1496 in den Konservatorenpalast auf dem Kapitol transferiert wurden. Wie gezeigt werden konnte, wurde die Legende sicherlich vor dem Hintergrund, daß in diesem Zeitraum eine theologische Diskussion über die Unbefleckte Empfängnis Mariens aktuell war, in den Pilgerführer eingefügt.

Die bedeutsamste Uminterpretation erfuhr die Maxentiusbasilika dann am Ende des 12. Jahrhunderts, als Innozenz III. die Legendentradition dahingehend veränderte, daß zum Zeitpunkt der jungfräulichen Geburt Christi der antike Friedenstempel eingestürzt sein soll. Der Papst verwob verschiedene antike und mittelalterliche Quellen miteinander und leitete irrtümlich daraus das Templum Pacis als Schauplatz der Legende ab. Ausschlaggebend für diese Interpretation dürfte jedoch der Wunsch gewesen sein, gemäß den Prophezeiungen der Bibel (Jes 9,2) den Gottessohn als Friedensfürsten zu erweisen und Jesus Christus als die Inkarnation des von Vergil in der IV. Ekloge geweissagten, von einer Jungfrau geborenen Friedensherrschers herauszustellen. Ziel von Innozenz' Ausführungen ist der Beleg, daß diese Prophezeiungen irdischen Friedens nur Präfigurationen des Wahren und Ewigen Friedens am Ende der Tage im Himmlischen Jerusalem sind, den nur Christus, der Wahre Friedensfürst, den Menschen durch seinen Opfertod, der als „Friedensschluß“ zwischen Gott und dem sündigen Menschen zu interpretieren ist, zu vermitteln vermag.

Aus den historischen Gegebenheiten der Beschlüsse des Laterankonzils und des Ketzerfeldzugs kann man schließen, daß Innozenz III. die Legenden um das antike Bauwerk einsetzt, um die theologischen Kernaussagen von jungfräulicher Geburt und Opfertod Christi, von Eucharistie und von der Zugehörigkeit des Alten Testaments zu den grundlegenden Wahrheiten der göttlichen Offenbarung zu beweisen. Ferner versuchte er,

damit angesichts der zahlreichen „Ketzerbewegungen“ die Stellung der Kirche und ihres Oberhauptes als „Vicarius Christi“ zu stärken, indem er auf der Basis dieser Beweisführung die Notwendigkeit der kirchlichen Sakramente zur Erlangung des „Ewigen Friedens“ herausstellte.

In späteren Jahrhunderten, z.B. in Lorenzo Vallas 1440 verfaßter Schrift über die Konstantinische Schenkung, wurde die tendenziöse Auslegung der Schriftquellen von Innozenz III. zur Schaffung der „Friedenstempellegende“ als bewußte Fälschung und als „Lüge“ bezeichnet. Wer sich jedoch mit der scholastischen wissenschaftlichen Methode auskennt, weiß, daß dies nicht unbedingt eine bewußte Irreführung gewesen sein muß. Sicher sein kann man sich zwar nicht; es ist aber zu beobachten, daß in der Methode der scholastischen Wissenschaft der Glaube an „auctoritates“, d.h. an die Schriften von als „heilig“ erkannter Personen (Propheten, Kirchenväter, renommierte Theologen), deren Urteil nicht angezweifelt wurde, verbreitet war. Diese Herangehensweise konnte bereits in den MIRABILIA festgestellt werden. Die Wahrheit zu erkennen bedeutete, der göttlichen Offenbarung auf die Spur zu kommen. Das Ziel der wissenschaftlichen Erkenntnis war im Vorhinein schon vorgezeichnet, die Argumente dafür wurden aus den Schriften der „auctoritates“ zusammengefügt. Die Aussagen der „auctoritates“ selbst wurden nicht kritisch hinterfragt. Die Argumentationskette wurde aufgereiht, ob die Glieder zueinander paßten oder nicht.

Gerade am Beispiel der Maxentiusbasilika kann man sehen, daß unsere heutige wissenschaftliche Methode des positivistischen Sammelns von Fakten, die auf ihre Stichhaltigkeit geprüft und logisch miteinander verknüpft werden mit der Absicht, daß jeder die Argumentation unabhängig von Ort und Zeit nachvollziehen und auch gutheißen kann (Intersubjektivität), in Zeiten der Aufklärung und während der Französischen Revolution sich durchsetzte: Erst Anfang des 19. Jahrhunderts war die Maxentiusbasilika durch ein Mitglied der römischen archäologischen Akademie, Antonio NIBBY, richtig identifiziert und historisch und bautypologisch korrekt eingeordnet worden.

Die von Innozenz III. eingeführte Legende vom Einsturz des Friedenstempels in der Geburtsnacht Christi wurde rasch in der theologischen Literatur aufgegriffen und verbreitet. Die erste Darstellung dieser Legende im 13. Jahrhundert gibt jedoch nicht das Bauwerk der Maxentiusbasilika wieder. Dies wäre für das Mittelalter auch ungewöhnlich. Es ist jedoch zu beobachten, daß bereits Ende des 13. Jahrhunderts die Bauform der Maxentiusbasilika zweimal als Hintergrundkulisse im Freskenzyklus der Oberkirche in Assisi zitiert wird. Die Maler, der Isaakmeister und Giotto, sind beide nachweislich in Rom tätig gewesen, kannten folglich das Bauwerk und wahrscheinlich auch Rompläne, die

offensichtlich auch der Pilgerliteratur beigefügt und mit Darstellungen der wichtigsten Bauten versehen waren. Ferner wurde gerade Giotto von seinen Zeitgenossen dafür gepriesen, durch die Nachahmung der Natur die Kunst der Malerei, die seit den „Alten“ darniederlag, „wiedererweckt“ zu haben und mit seinen Werken die Gelehrten zu erfreuen. Diese Tendenzen sind allerdings schon in der Malerei vor Giotto nachweisbar. Aus diesen Äußerungen wurde in dieser Untersuchung geschlossen, daß ein gebildeter Betrachter die an der Antike orientierten Architekturveduten erkannte. Im Gegensatz zu der früheren Rezeption der Maxentiusbasilika in der Architektur werden nicht nur einzelnen Teile, sondern das Bauwerk als Ganzes mit seinen drei charakteristischen Bögen rezipiert.

Etwa um die gleiche Zeit setzte Giovanni Pisano diese von der Maxentiusbasilika inspirierte Architekturkulisse in der Fassade des Sieneser Domes um. Diese hier zum erstmal vorgeschlagene These wird durch verschiedene Beobachtungen gestützt. Giovanni Pisano kannte sicher die Fresken in Assisi und ihre Künstler; ferner ist für ihn wie auch für seinen Vater Nicola die Kenntnis von antiken Kunstwerken, die sie nur in Rom studiert haben konnten, nachgewiesen. Nicola Pisano hatte bereits im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts durch seine Antikenstudien die stilistische Entwicklung der oberitalienischen Skulptur revolutioniert. Ikonographische Beobachtungen ergänzen die Argumentation der genannten These: Da an der Domfassade verschiedene Allusionen auf den Salomonischen Tempel nachzuweisen sind, sollte mit der Rezeption der Maxentiusbasilika möglicherweise auf die historische Überlieferung angespielt werden, wonach die Geräte aus dem Jerusalemer Tempel nach dem Sieg im Jüdischen Krieg von Vespasian und Titus im eigens dafür gegründeten Templum Pacis aufbewahrt wurden. Die Sieneser Kommune hatte mehrfach auf die römische Antike rekurriert, um ihre angebliche Gründung durch die Römer und damit ihren Anspruch auf die Nachfolge des römischen Reiches zu visualisieren. Mit der Anspielung auf das Templum Pacis konnte sie sich darüber hinaus auch als Hüterin des Friedens zeigen, die durch kluge Regierung die Pax romana in ihrem Herrschaftsgebiet fortsetzt.

Ebenfalls in einen politischen Kontext eingebunden erscheint die Rezeption der Maxentiusbasilika in der Loggia dei Lanzi in Florenz (1376-1382), die an der Piazza neben dem wichtigsten Gebäude der Kommune, dem Palazzo Vecchio, errichtet wurde. Offensichtlich sollte damit auf das Forum Romanum als wichtigste politische Stätte des römischen Reiches angespielt werden. Der damaligen Florentiner Geschichtsliteratur ist zu entnehmen, daß es der Stadt Florenz sehr wichtig war, auf ihre angebliche Gründung durch die Römer hinzuweisen und sich in die Tradition der römischen Republik zu stellen.

Im 14. Jahrhundert stellt man eine stärkere Verbreitung von Illustrationen der

Legende vom Einsturz des Friedenstempels fest. In den Darstellungen des Bauwerks ist jedoch eine Ähnlichkeit mit dem Bauwerk der Maxentiusbasilika immer noch nicht angestrebt. Die Legende wird im Zusammenhang typologischer Zyklen als Typos für die Geburt Christi verwendet. Im Laufe des 14. Jahrhunderts wird die Legende vom Einsturz des Templum Pacis zusammen mit anderen Legenden zur Geburt Christi im Zuge theologischer Auseinandersetzungen auf die heilsgeschichtliche Rolle der Muttergottes übertragen. Stand früher die jungfräuliche Geburt und die damit verbundene Zweinaturenlehre Christi als Mensch und Gott im Zentrum der Diskussion, schiebt sich die als immer wichtiger empfundene heilsgeschichtliche Rolle Mariens, ihre Freiheit von der Erbsünde, ihr Gegensatz zur Sünderin Eva und ihre Interpretation als Sinnbild der Ecclesia, was sie als ideale Mediatrix zum Ewigen Frieden erscheinen läßt, in den Vordergrund. Dies fügt sich gut zur Beobachtung, daß sich im 14. Jahrhundert die Vorstellung von Maria als „virgo pacis“, als Fürbitterin des Friedens, verbreitete. Wie gezeigt wurde, könnte besonders ihre Identifikation mit der Kirche, deren heilsnotwendige Funktion im Hinblick auf die Sakramente herausgestrichen wird, diese Übertragung bewirkt und gefördert haben.

Diese neue Interpretation konnte besonders am Beispiel eines Freskos in dem von Kaiser Karl IV. gestifteten Kloster Emmaus in Prag herausgearbeitet werden, in dem die Darstellung der Friedenstempellegende im Zusammenhang mit der Maria apokalyptica auftritt. Dieser Bildtypus wird in der Diskussion um die Unbefleckte Empfängnis dann zum ikonographischen Typus der Maria Immaculata entwickelt. Im gleichen Fresko ist neben den mariologischen Allusionen sogar eine politische Note in der Darstellung der Friedenstempellegende zu vermuten, da der Kaiser sich in der historischen Literatur als Neuen Konstantin proklamierte, der über die *civitas solis* herrschen und das Goldene Zeitalter erneuern würde. Ein deutlicher Rekurs auf Vergils V. Eclogie ist hier spürbar. Er ließ sich sogar als *dominus Christus de hoc saeculo* propagieren und verband somit die Vorstellung vom gerechten Friedensherrscher mit seiner Person.

Auch in einem venezianischen Tafelbild mit Darstellung verschiedener Wunderszenen, die sich im antiken Rom zum Zeitpunkt der Geburt Christi ereignet haben sollen, könnte sich der mariologische Aspekt mit dem politischen vereinen: Die Charakterisierung der Gottesmutter als Madonna dell'umiltà verweist auf ihre heilsgeschichtliche Rolle als „neue Eva“. Ferner hatte die venezianische Republik die Jungfräulichkeit der Gottesmutter, ihrer Patronin, mit der militärischen Unbezwingbarkeit der Lagunenstadt verglichen.

Ein grundlegender Wandel in der Betrachtungsweise der Antike tritt mit dem Aufkommen des Humanismus am Anfang des 15. Jahrhunderts ein. In klassischer Literatur

gebildete Gelehrte betrachteten die antiken Monumente im Licht der verschiedenen Schriftquellen, die sie zusammenstellten; ferner entzifferten sie die Inschriften und sammelten Wissen über antike Kunst und Kultur aus dem Studium von antiken Münzen und Medaillen an. In den 40er Jahren finden wir bei Poggio Bracciolini die erste Baubeschreibung der Maxentiusbasilika mit einer Beobachtung über den vermuteten ursprünglichen Zustand der Ruine. Da sich die kursierenden Legenden zu den antiken Monumenten häufig als falsch herausgestellt hatten, versuchten die Gelehrten, von diesen abzusehen und von den antiken Quellen auszugehen.

Die kritische Analyse der Schriftquellen führte Lorenzo Valla sogar dazu, die Friedenstempellegende widerlegen zu können, indem er darauf hinwies, daß der unter Vespasian 70 n. Chr. errichtete Friedenstempel nicht in der Geburtsnacht Christi eingestürzt sein kann. Valla führte diese Sage u.a. als Beweis für die Lügen der Päpste an, mit deren Hilfe sie sich Macht verschafften, ebenso wie sie dies mit der Erfindung der Konstantinischen Schenkung getan hatten. Die „auctoritates“ der Scholastik waren es, die Valla damit ebenfalls angriff. Nach Vorbild der Antike suchten die Humanisten eine neue Methode durch das Bemühen um authentische Quellen und deren Studium. Damit versuchten sie, die Erforschung des Weltlichen vom Primat des Geistlichen zu lösen und jeder Sparte ihre eigene Wissenschaft zuzuweisen. Als Konsequenz entstand daraus ein neues Menschenbild.

Dieses Streben der Humanisten wurde in der damaligen Zeit häufig als ketzerischen Angriff auf Gott und die Religion mißverstanden. Dabei ist dieses vorwiegend unter dem Aspekt zu sehen, daß die in Literatur, Kunst, Philosophie und Naturwissenschaften als vorbildlich angesehene Antike für die eigene Kultur fruchtbar gemacht werden sollte. Was das Religiöse betrifft, versuchten die Humanisten, das in der antiken Philosophie als das Gute Erkannte, z.B. moralische Maßstäbe, mit der christlichen Religion kompatibel zu machen, ohne die Methoden zu verwischen. In Florenz bedeutete dies in der seit den 1440er Jahren sich ausbildenden neuplatonischen Akademie die Erforschung der Übereinstimmungen des Platonismus mit der christlichen Religion.

Nicht nur Valla geriet in große Schwierigkeiten mit der römischen Kirche, auch einer der bekanntesten und frühesten Vertreter des Neoplatonismus, Pico della Mirandola, der tief religiös und später Wegbereiter von Savonarola war. Auch die gelehrtesten Humanisten trugen Sorge um ihr Seelenheil. Cosimo de' Medici vergab reiche Stiftungen an die Kirche und zog sich zeitweise in eine Zelle im Kloster San Marco zurück. Valla hatte sich seinen Äußerungen bei Papst Eugen IV. derart unbeliebt gemacht, daß ein Inquisitionsprozeß gegen ihn eingeleitet wurde und er aus Rom fliehen mußte. Vermutlich

wurde aus diesem Grund Vallas Schriften und seiner Widerlegung der Friedenstempellegende keine Beachtung geschenkt. Die Legende vom Einsturz des Friedenstempels bei der Geburt Christi existierte im 15. Jahrhundert ungebrochen in der Pilgerliteratur, in den weihnachtlichen Krippenspielen, in den kirchlichen Festaufführungen und in Darstellungen der Geburt und Anbetung Christi.

Gleichzeitig mit dem aufkommenden Humanismus sahen auch die Künstler die Antike mit neuen Augen an und verliehen ihr einen anderen Stellenwert. Antike Werke wurden in großer Menge skizziert und das so gesammelte Material als Inspiration für eigene Werke verwendet. Das Vorbild der Antike machte besonders in der Baukunst Furore, da ihr Vorbild in der damaligen Meinung zur Verwirklichung monumentaler Bauvorhaben wie der Domkuppel von Florenz beitrug.

Mit dem Interesse der Künstler für die antiken Werke stieg auch ihre Hinwendung zu den theoretischen Grundlagen von Kunst und Architektur. Bereits Brunelleschi dehnte seine Studien mit Unterstützung von humanistischen Gelehrten auch auf das kunsttheoretische Feld der Antike aus. Umgekehrt bildeten sich Gelehrte auf der Grundlage ihrer Kenntnisse in antiker Kunsttheorie zu entwerfenden Künstlern aus: Als herausragend unter ihnen ist Alberti zu nennen. Nach eigenem Bekunden legte auch er eine Sammlung von Zeichnungen antiker Monumente an. Alberti war es auch, der die Maxentiusbasilika als Prototyp des von Vitruv in DE ARCHITECTURA beschriebenen Templum Etruscum ansah und der auch deren Ähnlichkeit mit den großen Mittelsälen der römischen Kaiserthermen anmerkte. Albertis architekturtheoretischen Äußerungen wurden von der Künstlerwelt und besonders von Seiten der Mäzene höchste Aufmerksamkeit gewidmet. Als Ratgeber wurde er zu wichtigen Bauunternehmen herangezogen und möglicherweise beeinflusste er mit seinen theoretischen Kenntnissen Bernardo Rossellino um 1450 gestalteten Entwurf für eine neue Tribuna von St. Peter. Zu diesem nur in Quellen überlieferten Projekt konnte hier ein neuer Rekonstruktionsvorschlag erarbeitet und neue Thesen formuliert werden. Getreu Albertis Theorie, daß die gewölbten Tempelbauten der Antike die würdigste Bauform und als Vorbild für kirchliche Sakralbauten in der Hierarchie höher einzuschätzen seien als die holzgedeckten Basiliken ließ sich Rossellino vom Vorbild der Maxentiusbasilika anregen, wohl in der Meinung, bei dem „Templum Pacis“ handle es sich um einen etruskischen Tempel. Vom antiken Vorbild inspiriert sind die monumentalen Kreuzgewölbe, die innere Wandgliederung, welche jedoch auch mit Formenelementen der antiken Triumphbogenarchitektur vermischt ist. Das Einverleiben eines heidnischen Sakralbaus soll vermutlich sinnbildlich die Vereinigung von Heiden und Juden in der christlichen Kirche im Sinne des Paulusbriefs Eph 2, 12-22 darstellen.

Eine Verschmelzung von des Vorbildes der Maxentiusbasilika mit Konnotationen aus Elementen der antiken Kaiserthermen, Triumphbögen und Theater gestaltete auch Donatello bei den Hintergrundsarchitekturen seiner Reliefs vom Anfang der 1440er Jahre an. Er ist damit der erste Künstler der Frührenaissance, der die Maxentiusbasilika als Inspirationsquelle verwertet. Da in Donatellos Oeuvre die Rezeption antiker Architektur schon ab den 1420er Jahren festzustellen ist und sich nach seinem Romaufenthalt im Jahre 1432 verstärkte, ist davon auszugehen, daß diese nicht, wie in der Forschung bisher angenommen, auf Albertis Einfluß zurückzuführen ist. Alberti selbst begann erst in den 1440er Jahren mit seinen Studien für sein Architekturtraktat, das er 1452 vollendete. Vielmehr scheinen es die von Antonio Manetti beschriebenen Zeichnungen antiker Architektur, die Donatello zusammen mit Brunelleschi bei einem Romaufenthalt angelegt haben soll, zu sein, die den Bildhauer zu einer Verarbeitung derselben in seinen Reliefhintergründen anregte. Diese Antikenrezeption Donatellos offenbart sich als sehr eigenständig. Es scheint vielmehr, als habe Alberti in den Anfängen seiner kunsttheoretischen Studien mehr von den großen Künstlern gelernt als umgekehrt. Erst ab dem Ende der 1440er Jahre beginnt Alberti, mehr und mehr als Ratgeber eingesetzt sowie selbst tätig zu werden, und dies allem Anschein nach vorwiegend auf Wunsch der Auftraggeber.

Bereits vor Rossellinos Entwurf für die neue Tribuna von St. Peter wurden in der Architektur der Frührenaissance vor 1450 einzelne Elemente der Maxentiusbasilika aufgegriffen. Nach ihrem Vorbild gestaltete Kreuzgratgewölbe mit gleicher Scheitelhöhe und ohne Gurtentrennung wurden im Mittelschiff römischer Kirchen - zum erstenmal in S. Onofrio al Gianicolo (nach 1446) nachweisbar – eingezogen. Die Gewölbe ruhen allerdings nicht wie in der Maxentiusbasilika und den Thermen auf Pfeilern, sondern auf Wandkonsolen. URBAN hatte diese Gewölbe als Beweis dafür herangezogen, daß die römischen Baumeister nach einer jahrhundertelangen Stagnation den Gewölbebau im 15. Jahrhundert eigenständig nach dem Vorbild der Antike wiederbelebt hätten. Es konnte hier jedoch herausgearbeitet werden, daß ähnliche auf Wandkonsolen ruhende, gurtlose Kreuzgratgewölbe bereits früher in der Florentiner Architektur nachzuweisen sind. Diese sind offensichtlich ebenfalls von der Antike inspiriert. Zudem besitzt der gewölbte Saalbau in der Florentiner Kirchenbaukunst - im Gegensatz zur römischen Sakralarchitektur - eine lange Tradition. In Rom selbst beherrschten nach der Rückkehr von Papst Eugen IV. aus dem von 1434 bis 1443 dauernden Exil in Florenz Florentiner Künstler die Kunstszene. Es ist daher zu vermuten, daß in S. Onofrio die Gewölbeform eher über die im Wölbungsbau erfahrenen Florentiner Architekten eingeführt wurde. Durch die unmittelbare Nähe der antiken Vorbilder am Ort ist die Kontur der Gewölbe im Vergleich zu den etwas steileren

Kreuzgratgewölben Florentiner Bauten den flacher gebildeten antiken Wölbungen noch ein wenig näher.

Um 1450 wird diese Kreuzgewölbeform monumentalisiert und im Mittelschiff von Kirchen wie S. Maria sopra Minerva auf ein der mittelalterlichen Architektur entlehntes Stützensystem von Pfeilern, denen Halbsäulen vorgelagert sind, eingebaut. Es handelt sich um eine Probephase dieser Art von Kircheneinwölbung, die im Projekt Bernardo Rossellinos für die Tribuna von St. Peter vorbildhaft systematisiert wurde, indem er sie mit einem an der Maxentiusbasilika orientierten Wandaufriß verband. Wandaufriß und Gewölbeform des Rossellinoentwurfs wurden im letzten Jahrhundertviertel vielfach nachgeahmt. Allerdings wurden das Motiv der antiken Vollsäulen, die nach der hier vorgeschlagenen neuen Rekonstruktion von Rossellinos Tribuna im Chor den Wänden vorgeblendet werden sollten, in den Nachfolgebauten abgewandelt. An ihrer Stelle wurden durchweg Pfeiler mit vorgelegten Halbsäulen als Gewölbestützen verwendet. Ferner wurde im römischen Kirchenbau des Quattrocento nicht Rossellinos „Tempelform“ aufgegriffen, sondern die Form der Basilika beibehalten und Stützen- und Gewölbesystem deren Erfordernissen angepaßt.

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde erst allmählich auch die Grundrißdisposition der Maxentiusbasilika, des antikischen Saalbaus mit Seitenannexen, im Kirchenbau aufgegriffen, dies aber nicht in Rom, sondern in Oberitalien. Die Grundrißdisposition der Maxentiusbasilika beeinflusste, wohl angeregt durch Albertis Theorie vom „Templum Etruscum“ die Gestaltung der von Cosimo de' Medici gestifteten Badia in Fiesole (1460-1462). Ab 1470 setzte Alberti seine Theorie vom „Etruscum Sacrum“ in der Wallfahrtskirche S. Andrea in Mantua um. Er benutzt jedoch nur einige Grundelemente seiner Theorie vom etruskischen Tempel. Deshalb war es in der kunstgeschichtlichen Forschung umstritten, wie der Anteil Albertis an dem Bau von S. Andrea zu bewerten ist und wie überhaupt die ursprüngliche Planung dieser Kirche mit ihrer zwei Jahrhunderte dauernden Baugeschichte ausgesehen hat. Auch zu dieser Diskussion wurden in dieser Untersuchung ein eigener Rekonstruktionsvorschlag und neue Ideen beigetragen.

Mit S. Andrea hat Alberti den Kirchenbau durch das Vorbild der Maxentiusbasilika erneuert, indem er die gewölbte Wandpfeiler-Saalkirche mit meist tonnengewölbten Seitenkapellen sowie einer Kuppel über der Vierung einführte. In Rom taucht dieser Kirchentyp erst mit Vignolas 1568 begonnener Jesuitenkirche Il Gesù auf, die ganz offenkundig S. Andrea nachgebildet wurde. In der Folge wurde dieser Typus in zahlreichen Jesuitenkirchen aufgegriffen (z.B. St. Michael in München, 1583-1587) und bis in den

Barock weiterentwickelt. Er wurde im fortgeschrittenen 16. Jahrhundert bereits als derartig normal betrachtet, daß Vincenzo Scamozzi sogar über die Maxentiusbasilika schreibt, sie hätte große Ähnlichkeit mit den Kirchenbauten seiner Zeit! (vgl. Dok. 70)

Ebenso wurde der Einfluß Donatellos, der in Albertis Entwurf von S. Andrea deutlich zu sehen ist, neu bewertet. Es ist vielfach zu beobachten, daß Alberti in seinen Entwürfen vieles aufgriff, das Donatello schon vor ihm in seinen Kreationen verwirklicht hatte. Das gleiche gilt jedoch auch für andere große Künstler der anbrechenden Frührenaissance wie Michelozzo oder auch Rossellino. Es scheint, als habe Alberti zur Kunst der Frührenaissance die Architekturtheorie und die gute Kenntnis antiker Monumente beigetragen, Donatello hingegen die Kreativität. Aufgrund dieser „Vorprägung“ durch Donatello ist in den Konzeptionen in der ersten Phase der Frührenaissance die Nachahmung der Antike sehr frei. Bauelemente aus verschiedenen antiken Vorbildern werden zusammenkomponiert und variiert, Altes und Neues oft miteinander so verwoben, daß es oftmals nicht ganz einfach ist, die antiken Vorbilder zu nennen.

Um die Jahrhundertmitte entstanden jedoch Bauten, in denen das antike Vorbild in seiner Gesamtheit genauer umgesetzt wurde und sehr viel deutlicher zu erkennen ist (z.B. die Tribuna der SS. Annunziata, Sakristei von S. Spirito). Bezüglich architektonischer Schmuckformen und Ornamente (Kapitelle, Gebälke, Soffitten etc.) ist diese Tendenz auch schon früher zu beobachten.

Um die Mitte des 15. Jahrhunderts ist zum erstenmal die getreue Übernahme des Architravs der Maxentiusbasilika in Renaissancegebälken nachzuweisen. Offensichtlich war dieser in situ genau nach einem am Boden liegenden Fragment abgezeichnet worden und wurde nun über die Musterbücher unter den Künstlern weitergereicht. Durch genaue Betrachtung der Details konnte bestimmt werden, welche Künstler untereinander Kontakt hatten und diese Zeichnung weitergaben.

So sprechen bei der Untersuchung der Gebälkornamente an der Borsosäule in Ferrara zahlreiche Indizien gegen die in der kunsthistorischen Literatur verbreitete These, daß der Entwurf für die Schmuckdetails von Alberti stamme. Vielmehr griff der Bildhauer, Niccolò Baroncelli, augenscheinlich auf Formengut des Donatello-Michelozzokreises zurück, da sich zahlreiche - auch stilistische -, Parallelen mit Werken aus deren Oeuvre und aus deren Nachfolge erkennen lassen.

Wir wissen nicht, inwiefern eine Friedensidee zur Rezeption vom „Templum Pacis“ in der Architektur führte. Nach dem Eindruck, den die Quellen vermitteln, scheint den Baumeistern der anbrechenden Renaissance um Alberti die Wiedergewinnung antiker Bau-

und Ornamentformen (Säulenordnungen!) zunächst am wichtigsten gewesen zu sein mit dem Ziel, die Regeln der Alten zur Erlangung von Harmonie und Schönheit, das Ideal der Vollkommenheit, zu entdecken.

Anders ist dies in der Skulptur, die stark von Donatello geprägt ist, der Fall. Dieser war noch nicht von Albertis Idee des *Templum Etruscum* beeinflusst, als er das *Templum Pacis* zur Basis seiner Architekturinterventionen in den Reliefhintergründen machte. Auch die Künstler in seinem engsten Umkreis, die das Kreuztabernakel in S. Miniato und das Sakramentstabernakel von S. Egidio entwarfen, griffen das Vorbild des „*Templum Pacis*“ ganz bewußt auf: Dies beweist die Rezeption des Tonnengewölbes in Verbindung mit dem charakteristischen, aus Oktogonen und Quadraten bestehenden Kassettenmuster, das ausschließlich in der Maxentiusbasilika und nicht in Donatellos Werk nachzuweisen ist.

Es ist auffällig, daß die genannten Florentiner Monumente alle in einem Bezug zu Passion und Opfertod Christi, dem Kreuzkult sowie zur Eucharistie stehen. Daher wurde hier die These aufgestellt, daß das Vorbild des „*Templum Pacis*“ in diesen Werken aufgegriffen wurde, um der Eigenschaft Christi als Bringer des Ewigen Friedens, der durch seinen Opfertod den Menschen mit Gott versöhnt hat, Ausdruck zu verleihen. Dieser Aspekt ist in mehreren theologischen Schriften zur Eucharistie dargelegt; ferner wurde er in der Hl. Messe durch den „Friedenskuß“ vor der Kommunionausteilung und den Wunsch „*Pax vobiscum*“ vor der Brotbrechung in Erinnerung gerufen. Auch in den Schriften des humanistisch gebildeten, von 1446-1459 amtierenden Florentiner Bischofs Antoninus Episcopus wird dies ausführlich dargelegt. Antoninus förderte nach seinem Amtsantritt den Kreuz- und Sakramentskult; so ordnete er die Aufstellung von Sakramentstabernakeln in den Florentiner Kirchen an und äußerte sich auch zur richtigen Darstellung theologischer Inhalte in Kunstwerken. Er wurde von den Bürgern wie auch den Humanisten gleichermaßen geschätzt. Antoninus verkörperte einen der von der Kirche anerkannten Vertreter der Philosophie, die antike Moral und kirchliche Dogmatik miteinander zu verbinden versuchten. Über alle Zweifel erhaben haftete ihm nicht wie zahlreichen Humanisten der Schwefelgeruch des Ketzerisch-Diabolischen an.

Donatellos Nachschöpfungen der Maxentiusbasilika in den Hintergrundkulissen seiner Reliefs fanden von Seiten seiner Künstlerkollegen so starke Beachtung, daß sie mehrfach nachgeahmt wurden. Bislang von der Forschung nicht erkannt wurde dieses Vorbild in Agostino di Duccios *Arca degli Antenati* (vor 1454) im *Tempio Malatestiano* in Rimini. Dort stellt diese Architekturkulisse in variiertes Form einen Tempel dar, in dem Minerva regiert. Die Göttin galt damals als Hüterin der Philosophie und der Sieben Freien Künste und wurde häufig mit dem Olivenzweig als Friedenssymbol dargestellt, da diese

Wissenschaften nur in Friedenszeiten gedeihen. Olivenzweige schmücken auch den unteren Rand der Arca. Es wurde daher hier die Theorie aufgestellt, daß mit der Architekturkulissee des „Templum Pacis“ und den anderen Friedenssymbolen die Eigenschaften des Stifters Malatesta als guter Landesherrscher verwiesen werden soll, der, nachdem er durch seine militärischen Siege die Landesgrenzen gesichert hatte, nun für ein prosperierendes, friedvolles Leben seiner Untertanen sorgt.

Eine ähnliche Absicht ist nach der hier aufgestellten These auch in der Rezeption der Tonnengewölbe der Maxentiusbasilika im Triumphtor des Castelnuovo in Neapel, errichtet für Alfonso von Aragon nach seiner Eroberung des Königreichs, zu vermuten. Alfonso ließ sich 1443 in einem Triumphzug all'antica wie die antiken Imperatoren als *Redi Pace* feiern, der nun „regno pacato“ habe, und ließ Münzen mit dem Titel *Triumphator et pacificus* prägen. Die Verbindung von „Templum Pacis“ und Triumphbogen, umgesetzt von einem in Rom ansässigen Bildhauer aus dem Rossellinokreis, läßt vor diesem geschichtlichen Hintergrund an ein bewußtes Zitat der Maxentiusbasilika als Friedensmonument denken, die den König Alfonso in die Tradition der römischen Pax augusta stellt.

Die Präsenz von der Maxentiusbasilika als Friedensmonument im Bewußtsein der Menschen des 15. Jahrhunderts mag auch damit zu tun haben, daß die Legende vom Einsturz des Friedenstempels in zahlreichen religiösen Aufführungen (Krippenspielen, Festumzüge) im Zusammenhang mit der Weihnachtsgeschichte nachweisbar ist und in der Folge daher auch in Bildern der Geburt und Anbetung Christi dargestellt wird. Dies ist im Florentiner Bereich ab dem 3. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts der Fall. Allerdings ist in diesen Darstellungen des Friedenstempels keine Ähnlichkeit mit dem Bauwerk der Maxentiusbasilika festzustellen. Auch nicht bei Künstlern, die in den Hintergrundsarchitekturen von Werken mit völlig anderer Thematik auf das Vorbild der Maxentiusbasilika zurückgriffen (Botticelli, Ghirlandaio) oder das Bauwerk in Zeichnungen mit der Beischrift „Templum Pacis“ festhielten (Francesco di Giorgio), sich also über seine Interpretation als Friedenstempel bewußt waren.

Offenbar war die Legende so bekannt, daß man es nicht für nötig hielt, das reale Bauwerk darzustellen. Es ging den Künstlern sichtlich darum, Gelehrsamkeit zu zeigen und eine möglichst antik wirkende Tempelruine darzustellen. An das Naheliegende dachten sie offenbar nicht. Auch humanistisch-gelehrte Allusionen aus der römischen Geschichte, die in Bezug mit der Geburt Christi stehen, wie z.B. Ghirlandaios Anspielung auf das Schicksal des Hircanus, der an der Eroberung Jerusalems unter Titus beteiligt war, aus deren Anlaß das Templum Pacis ja gegründet wurde, werden in den Bildern dargestellt -

nur nicht der Friedenstempel selbst. Da die Künstler das Templum Pacis aus eigener Anschauung von Romaufenthalten kannten, muß dieses Phänomen damit erklärt werden, daß eine offenbar bestehende visuelle Tradition unverändert weiterlebte. Wiederum bestätigt sich, daß unsere analytische wissenschaftliche Denkweise völlig anders ist, selbst als diejenige des aufstrebenden Humanismus. Und eine andere Denkstruktur bedingt auch andere Wahrnehmungsgewohnheiten.

Echte Veduten der Maxentiusbasilika, die der Definition als topographisch und sachlich getreue des Bauwerks entsprechen, werden zum erstenmal im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts in den Hintergrund von Bildern der Thronenden Maria mit Heiligen eingefügt. Es handelt sich dabei um wirkliche Veduten, die das Bauwerk in seinem ruinösen Zustand von Ferne zeigen, während die bisherigen Darstellungen des Bauwerks im Florentiner Kunstkreis als Adaptionen zu bezeichnen sind. Der Maler dieser frühesten nachweisbaren Veduten der Maxentiusbasilika, Macrino d'Alba, gehörte zu einer größeren Anzahl oberitalienischer Künstler, die einen längeren Romaufenthalt dazu nutzten, ein Corpus von Zeichnungen antiker Monumente anzulegen, deren Genauigkeit in der Nachfolge der berühmten, für ihre Präzision bekannten Antikenveduten Mantegnas stehen. Dies ist um so auffallender, als in den erhaltenen gleichzeitigen Romplänen (z.B. Mantovaner Romplan) die Vedute der Maxentiusbasilika längst nicht so detailliert und wirklichkeitsgetreu wiedergegeben ist.

Die ältesten Ansichten des Bauwerks in Romplänen vom Anfang des 15. Jahrhunderts zeigen meist nur eine Abbeviatur der drei erhaltenen Tonnengewölbe und dies meist in einer topographisch nicht getreuen Ansichtsseite. Erst im dritten Jahrzehnt ist eine neue bahnbrechende Zeichnung des Bauwerks als Reflex in der Kunst Donatellos faßbar. Diese als Arbeitsmaterial verwendete Vorlage wurde von zahlreichen Künstlern bis in das letzte Quattrocentoviertel hinein kopiert. Es handelt sich um eine Mischung zwischen grob vermessener Bauaufnahme und Vedute. Sie hat wohl so ähnlich ausgesehen wie die älteste erhaltene Zeichnung der Ansicht, die Francesco di Giorgio um 1490 von einem Kopisten im Anhang eines seiner Architekturtraktate nachzeichnen ließ. Es gibt noch andere Anhaltspunkte für die Tatsache, daß Francesco zum Teil Zeichnungen aus der Donatellonachfolge als Vorlagen für seine Antikenzeichnungen verwendete und sie mit Information seiner eigenen, zum Teil mit Maßen versehenen Skizzen anreicherte. Andere antike Bauwerke wie z.B. der Konstantinsbogen sind als (echte) Vedute schon um kurz nach 1450 nachzuweisen. Um 1470 taucht im Romplan des Alessandro Strozzi zum erstenmal eine Vedute der Maxentiusbasilika auf, die den ruinösen Zustand des Bauwerks andeutet, jedoch immer noch zahlreiche Elemente hinzurekonstruiert und - erfunden sind. Auch bei Francesco di Giorgios Aufrißzeichnung sind Ergänzungen und „Verbesserungen“

festzustellen, die am bestehenden Bauwerk nicht abzulesen waren. Einige davon stimmen auffällig mit denen in Donatellos Werken überein. Immerhin hat Francesco darüber hinaus einige Beobachtungen festgehalten, die er bei den ersten nachweisbaren Grabungen in der Maxentiusbasilika vor dem September 1486 tätigen konnte.

Francesco benutzte seine Zeichnungen nicht nur als Arbeitsmaterial zur Inspiration seiner eigenen Kreationen, sondern nach eigenem Bekunden zu Dokumentationszwecken, um der Nachwelt den einstigen Zustand der antiken Monumente überliefern zu können. Er ergänzte die Bauten so, wie sie nach seiner Vorstellung einmal ausgesehen haben könnten. Dabei mischt er auch sein eigenes, manchmal aus seinen architekturtheoretischen Traktaten abgeleitetes Bild von der Antike mit hinein. Francescos Zeichnungen der Maxentiusbasilika entsprechen im Charakter noch denjenigen, die bereits um die Jahrhundertmitte in Künstlerkreisen (Sangallo, Ghirlandaio) zirkulierten. Er ist daher noch zur älteren Generation der Antikenzeichner der Frührenaissance zu zählen.

Macrinos Veduten der Maxentiusbasilika und die weiterer Maler, die in Bildern der Thronenden Maria mit Heiligen und anderen Darstellungen mariologischen Inhalts eingefügt sind - und zwar immer an analoger Stelle zur Rechten Mariens - sollen nach der hier neu aufgestellten These mit höchster Wahrscheinlichkeit auf das Templum Pacis als Attribut der Gottesmutter in ihrer Eigenschaft als Immaculata und Gebäerin des Wahren Friedensfürsten hinweisen. Auf diese Interpretation deuten weitere Veduten der Maxentiusbasilika in ähnlichem Zusammenhang hin. Die Bedeutung der Gottesmutter als „virgo Pacis“ wurde unter Sixtus IV. nochmals deutlich propagiert, indem er 1483 aus Anlaß des Friedens zwischen Mailand, Neapel und Rom 1482 die Kirche Santa Maria della Pace stiftete und durch eine Bulle die Immaculata Conceptio Mariens als kirchliche Lehre verkündete.

Um die Wende des Jahres 1500 ist ein nochmaliger Entwicklungsschritt in der Erforschung und Rezeption der Antike festzustellen. Das Vorbild römischer Monumente wurde nun konsequenter umgesetzt. Einerseits versuchte man, die Antike so geschickt zu imitieren, daß eigene Kreationen von den Zeitgenossen für antik gehalten werden: Das Beispiel von Bramantes Tempietto bei S. Pietro in Montorio in Rom oder auch Michelangelos Bacchusfigur mögen als Beispiel dienen. Andererseits versuchte man, sich das Beispiel der Antike derart anzueignen, quasi „in ihre Haut zu schlüpfen“, um in den eigenen Schöpfungen die Antike zu übertreffen, sie mit ihren eigenen Mitteln zu schlagen. Dies wird an den Äußerungen über den wichtigsten Großbau der Hochrenaissance, den Neubau von St. Peter, deutlich. Auch hier ist bereits im ersten Projekt Bramantes das Vorbild der Maxentiusbasilika zu fassen und hineinverwoben. Hatte Alberti in S. Andrea

in Mantua die Maxentiusbasilika im Schiff der Kirche imitiert und einen kuppelüberwölbten Ostteil angesetzt, schmolz Bramante in seinen St. Petersentwürfen das Vorbild des antiken Bauwerks in die Ostpartie der Peterskirche mit hinein, indem er deren Pfeiler und die tonnengewölbten Annexe unter und um seine Mittelkuppel gruppierte.

Zu Bramantes erstem Projekt für St. Peter konnten in dieser Untersuchung eigene Ergebnisse erarbeitet werden: Es wurde vorgeschlagen, die auf der Caradosso-Medaille überlieferte Ansicht des projektierten Bauwerks dahingehend zu deuten, daß Bramante möglicherweise einen längeren, mit einer eigenen Kuppel versehenen Langhausarm plante und er auf seinem ersten Präsentationsplan UA 1 zumindest noch offenlassen wollte, ob ein regelmäßiger Zentralbau oder ein Longitudinalbau errichtet werden sollte.

In der Haltung gegenüber der Antike allgemein war zu Ende des 15. Jahrhunderts ein grundlegender Wandel eingetreten. War Lorenzo Vallas kritische Methode der Quellenexegese, war Picos Versuch, den Platonismus mit der christlichen Lebensweise zu verbinden, war Alberti wegen S. Sebastiano in Mantua noch angegriffen worden, seine Kirche würde eher einem heidnischen Tempel als einem kirchlichen Gebäude gleichen, waren die Mitglieder von Pomponio Letos römischer Akademie noch der Ketzerei bezichtigt worden, so wurde nun das Vorbild der Antike unter den Pontifikaten Alexanders VI. und Julius II. nicht mehr als Gefahr angesehen, sondern sogar in der päpstlichen Propaganda selbst als Mittel zur Verbreitung der kirchlichen Lehre und zur Verteidigung des Status' des kirchlichen Oberhirten eingesetzt.

Wie gezeigt werden konnte, formulierte ähnlich Valla bereits Fra Mariano in seinem Romführer 1518 seine Kritik an der Legende vom Einsturz des Templum Pacis in der Geburtsnacht Christi. Der Neuplatoniker Egidio da Viterbo von den Augustinern wurde von Julius II. zum Hofprediger berufen und zur Verbreitung der Interessen des Kirchenstaates eingesetzt; nicht nur die profanen, auch die kirchlichen Bauvorhaben von päpstlicher Seite wie St. Peter wurden gemäß Albertis Empfehlung in Form von „Templa“ gestaltet; Papst Alexander VI. benutzte den antiken Isiskult, um seinem Wappenzeichen in Form des Stieres und damit seiner Deszendenz einen antiken Ursprung zu verleihen, während Julius II. schon allein mit seiner Namenswahl seinen Anspruch auf die legitime Nachfolge Julius Caesars verdeutlichte.

Hatte sich schon Bramante in seinen Projekten für St. Peter der Maxentiusbasilika als Inspirationsquelle bedient, verstärkte sich diese Tendenz unter seinem Nachfolger als Leiter der Bauhütte von St. Peter: Raffael. Dieser profitierte nicht nur von den theoretischen Kenntnissen über antike Architektur und Kunst, die ihm gelehrte Humanisten vermittelten (Fra Giocondo, Andrea Fulvio, Baldassare Castiglione) sowie von seinen

eigenen Zeichnungen antiker Architektur. Ihm stand, ebenso wie Bramante, ein Stab an fähigen Mitarbeitern zur Verfügung, die für ihn Bauzeichnungen anfertigten und auch antike Monumente für ihn aufnahmen. Seit dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts hatte allem Anschein nach Cronaca den Typus der Bauaufnahme in Architektenkreisen etabliert und es wurden detailliert vermessene Zeichnungen der Monumente mit meist umfangreichen Kotierungen angelegt. Auch diese halfen wohl mit, daß das Vorbild der Antike genauer umgesetzt wurde. Bei Raffael ist eine diesbezügliche Intensivierung zu dem Zeitpunkt zu verspüren, als er an dem Projekt der Rekonstruktion eines Planes vom Alten Rom arbeitete, das in dem berühmten Brief an Papst Leo X. beschrieben ist. Durch Raffaels neuartige Vermessungsmethoden konnte auch ein neue Genauigkeit im Aufmaß von Monumentalbauten erreicht werden.

Neue Wege ging Raffael ebenfalls in der Rezeption der Maxentiusbasilika in der Hintergrundsarchitektur des Freskos der Schule von Athen aus dem Jahr 1509. Auf dem Vorbild von Ghirlandaios und Agostino di Duccios Architekturkompositionen aufbauend gestaltete er eine bewußte Mischung der Bauformen von der Maxentiusbasilika und dem neuen Kirchenbautypus seiner Zeit, der kreuzförmigen Kuppelkirche. In dem Fresko geht es thematisch darum, die antike Philosophie als Präfiguration der Theologie, das Gemeinsame und das Trennende von Platonismus und Aristotelismus mit dem Christentum darzustellen. Hier kommt besonders auch der kompositionelle Dialog zum gegenüberliegenden Fresko, der „Disputà“ zum Tragen, der das den antiken Philosophen Fehlende visualisiert: Die göttliche Offenbarung der Trinität in der Eucharistie auf dem Altar. Wie herausgearbeitet werden konnte, hat daher Raffael auch das Monument des irdischen Friedens, die Maxentiusbasilika, in die Hintergrundsarchitektur der Schule von Athen hineingemischt, während in der Disputà in einer Architekturallégorie das aus „lebendigen Steinen“ bestehende Himmlische Jerusalem, die „visio pacis“, wo der Ewige Friede herrscht, dargestellt ist. Gleichzeitig deuten mehrere Allusionen darauf hin, daß ebenfalls auf die Eigenschaft von Julius II. als Erneuerer der Kirche und Begründer eines neuen Goldenen Zeitalters des Friedens und der Gerechtigkeit, in Nachfolge der Pax romana seines Vorläufers Julius Caesar hingewiesen werden soll. Folglich besitzt die das „Templum Pacis“ darstellende Architekturkulissee eine doppelte Bedeutung in ihrer Eigenschaft als Friedensmonument.

Wie gezeigt werden konnte, hatte Raffaels ikonographischer Einsatz des Templum Pacis weitere Folgen: Ein Zeitgenosse und Mitarbeiter Raffaels, Sodoma, setzt eine äußerst detailreiche und präzise den Erhaltungszustand wiedergebende Vedute der Maxentiusbasilika in einem Fresko in der Villa Farnesina Agostinon Chigis ein, um die Pax romana und das Goldene Zeitalter, die unter der Regierung Leos X. das Florieren von

Wissenschaft und Kultur ermöglichten und durch Agostino Chigi gefördert wurden, zu verdeutlichen.

Doch auch die mariologische Interpretation der Vedute des Templum Pacis besteht weiterhin, wie anhand zahlreicher Beispiele gezeigt werden konnte, obwohl zahlreiche Stimmen seit ca. 1520 die Legende vom Templum Pacis mit der gleichen Argumentation, wie sie bereits Valla formuliert hatte, widerlegen. Ausschlaggebend für die weiterhin bestehende Interpretation der Maxentiusbasilika als Friedenssymbol war die biblische Überlieferung von Christus als Friedensbringer. Als Zeichen dafür wurde die Friedenszeit unter Kaiser Augustus, in der Christus geboren wurde, und die durch die Schließung der Pforten des Janustempels und die Gründung der Ara Pacis während seiner Regierung ihren sichtbaren Ausdruck fand, herangezogen. Doch die Legende vom Einsturz des Templum Pacis als Beleg für Christi Geburt durch die Jungfrau Maria hatte in Schriftquellen und Kunstwerken weiterhin Bestand. Es konnte gezeigt werden, daß in einem Stich nach einer Zeichnung des niederländischen Meisters Maarten von Heemskerck die Vedute der Maxentiusbasilika als Symbol für Maria in ihrer Eigenschaft als Gebärerin des göttlichen Friedensfürsten zu deuten ist. Durch die Darstellung der Flucht nach Ägypten in einer Nebenszene ist gleichzeitig auch auf den Götzensturz in Ägypten, ausgelöst durch Marias Unberührtheit, angespielt. Ebenso wird eine politische Komponente impliziert, die in den protestantisch gesonnenen Niederlanden den „irdischen Idolen“, d.h. den Heiligenbildern, eine Absage erteilt, indem sie auf den Sturz der irdischen eitlen Heiligtümer hinweist.

Eine klare Sprache sprechen auch die Inschriften, die Papst Paul V. an der Basis der antiken Säule anbringen ließ, die 1614 aus der Maxentiusbasilika herausgebrochen, auf der Piazza vor S. Maria Maggiore aufgestellt und mit der Statue der Muttergottes bekrönt wurde. Hier werden irdischer und himmlischer Friede als Gegenpole gegenübergestellt, ebenso wie die heidnische, falsche Gottheit der Pax dem Wahren Gottessohn sowie Kaiser Vespasian, der nur den irdischen Frieden sichern kann und Papst Paul V., der den Menschen den Ewigen Frieden zu vermitteln vermag. Die Gottesmutter als Wahre Friedensbringerin verkörpert in der theologischen Interpretation die Kirche, die mit ihren heilsnotwendigen Sakramenten zur Pax aeterna führt. Selbst noch ein Pilgerführer von 1729 empfiehlt, auf dem Weg nach S. Maria della Pace beim antiken Friedenstempel auf dem Forum zu verweilen, um über den wahren und den falschen Frieden nachzudenken. Die Päpste hatten sich nun endgültig und explizit als Vicarius Christi, des Wahren Friedensfürsten gegen die weltlichen Machthaber in ihrer Eigenschaft als Nachfolger der römischen Kaiser, die nur weltlichen Frieden schaffen können, durchgesetzt.

Der Weg von Rezeption und Interpretation der Maxentiusbasilika verläuft nicht

linear. Auf ihr Vorbild wird zurückgegriffen, um die Monumentalität der Leistungen römischer Baukunst zu imitieren und sich dadurch in die Nachfolge des römischen Imperiums oder der römischen Republik zu stellen. Ihre Interpretation als Templum Romuli oder als Templum Pacis wird als Symbol für die vanitas des irdischen Friedens angesehen. Diese Deutung wird dafür benutzt, um christliche Glaubenssätze wie die Jungfräuliche Geburt Christ, die immaculata conceptio Marien, die Inkarnation des Gottessohnes und die Eucharistie zu erläutern. Weltliche Machthaber oder politische Gruppen setzen die Legende vom Einsturz des Friedenstempels oder die Rezeption der Bauform der Maxentiusbasilika dazu ein, um sich als Friedensherrscher zu legitimieren; geistliche Amtsinhaber und Päpste, um sich als Garanten des Ewigen Friedens durch die Heilsnotwendigkeit der Kirche zu erweisen.

Die Grundlagen hinsichtlich der Rezeption und Interpretation der Maxentiusbasilika als Symbol des irdischen und als Präfiguration des Ewigen Friedens wurden jedoch bereits in der Renaissance gelegt, und sie hielten sich fast unverändert bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts.

XIV Abbildungsteil- und verzeichnis

Vorbemerkung: Aus finanziellen und technischen Gründen können nur wenige Photographien im Abbildungsteil veröffentlicht werden. Daher besteht der Abbildungsteil vorwiegend aus Verweisen auf die entsprechende Literatur, in der die Abbildung abgedruckt ist.

Zur Recherche der Abbildungen wurde die Fotothek der Bibliotheca Hertziana in Rom konsultiert. Steht bei den Abbildungsnachweisen die Angabe „Foto ...“ sowie der Name des Negativbesitzers bzw. des Photographen und die Negativnummer, so möge der Leser bitte die entsprechende Fotografie in der Fotothek der Bibliotheca Hertziana in Rom ansehen.

Abb. 1: Ostteil des Forum Romanum, Rekonstruktion des Zustands in der Spätantike.

in: COARELLI, Bd. 1, 1983, 16-17, Abb. 2.

Abb. 2: Ostteil des Forum Romanum mit heutiger Bebauung, Grundriss, Catasto

in: FRUTAZ, Bd. 2, 1962, Tf. 123.

Abb. 3: Antike Domus an der Nordostseite der Maxentiusbasilika, Grundriss von Italo Gismondi, 1932.

in: PISANI- SARTORIO, 1983, 156-157, Abb. 12 und Abb. 13.

Abb. 4: Abbrucharbeiten der antiken Bebauung nördlich der Maxentiusbasilika für die Via dell’Impero unter Mussolini.

in: COLINI, 1983, 138.

Abb. 5: Via dell’Impero nördlich der Maxentiusbasilika nach den Abbrucharbeiten unter Mussolini.

Foto L. Mopurgo, ICCD F-33295.



Abb. 6: Nordwestecke der Maxentiusbasilika.
Foto Schumacher neg.nr. F VI,34, 1989.



Abb. 7: Westflanke der Maxentiusbasilika, Nordseite, mit Blick auf den Eingang des „Arcus Latronis“ genannten Tunnels.
Foto Schumacher neg.nr. SW V,25, 1989.



Abb. 8: Rom, Forum Romanum, sog. „Tempio di Romolo“.

Foto Schumacher neg.nr. SW V,24, 1989.

Abb. 9: Rekonstruktion der Kaiserforen in Rom.

in: COARELLI, 1975, 102-103.

Abb. 10: Ansicht der Maxentiusbasilika von Süden mit Angabe der Höhe der Verschüttung, 1812, Zeichnung in Paris, Archives Nationales N III Rome-2.

Foto Archives Nationales.

Abb. 11: Rekonstruktion der Vorgängerbauten der Maxentiusbasilika.

in: COARELLI, I, 1983, 47, Abb. 12.

Abb. 12: Skizze der Reste der Horrea Piperataria während der Grabungen unter dem Paviment der Maxentiusbasilika.

in: BAROSSO, 1940, Tf. XIII, a).

Abb. 13: Quer- und Längsschnitt durch die Maxentiusbasilika mit den Resten der Horrea Piperataria unter dem Paviment.

in: BAROSSO, 1940, Tf. XIII, b) und c).

Abb. 14: Ansicht der Maxentiusbasilika von Süden.

Foto Brogi neg.nr. 3655a.

Abb. 15: Rekonstruktion der Maxentiusbasilika nach Hülsen.

in: COARELLI, 1974, 95.

Abb. 16: Grundriss der Maxentiusbasilika, Bauaufnahme von Anthony Minoprio, vor 1932.

in: MINOPRIO, 1932, Tf. 1.

Abb. 17: Aufnahme der Maxentiusbasilika von Osten, Zeichnung von Minoprio,

1927.

in: MINOPRIO, 1932, Tf. XIII.

Abb. 18: Ansicht der Maxentiusbasilika von Südosten.

Foto Alinari? N 539.



Abb. 19: Ostnarthex der Maxentiusbasilika vom Palatin aus gesehen.

Foto Schumacher F 6/94 III,19.



Abb. 20: Ostnarthex, Treppen.

Foto Schumacher, F 6/94 II, 7.



Abb. 21: Ostnarthex, Kreuzgratgewölbe.
Foto Schumacher F IV,24.



Abb. 22: Ostnarthex, Detail: zugemauertes, nördlichstes Fenster.
Foto Schumacher SW V, 32.



Abb. 23: Ostnarthex, abgearbeitete Fensterlaibung.
Foto Schumacher, F 6/94 II, 8.

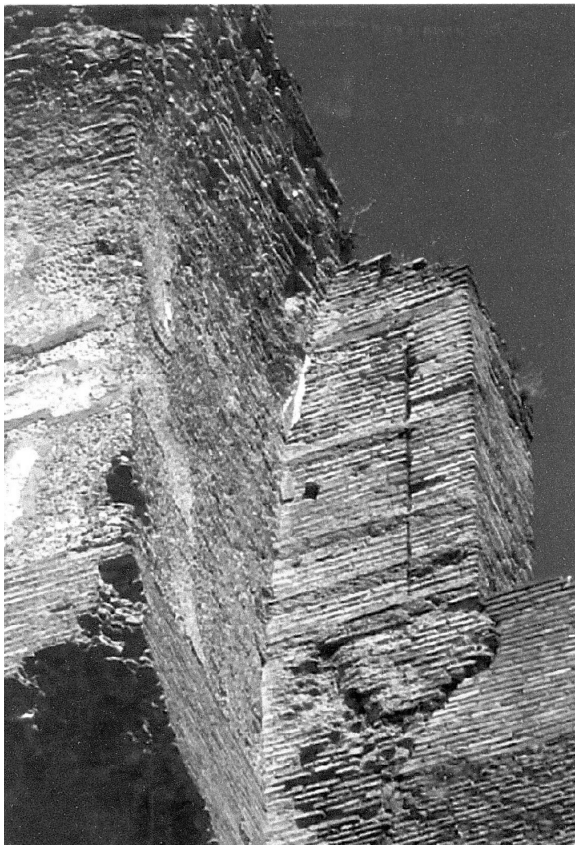


Abb. 24: Östliche Hochwand, Laibung des Lünettenfensters.
Foto Schumacher



Abb. 25: Diokletiansthermen, Detail: Lünettenfenster.
Foto Schumacher

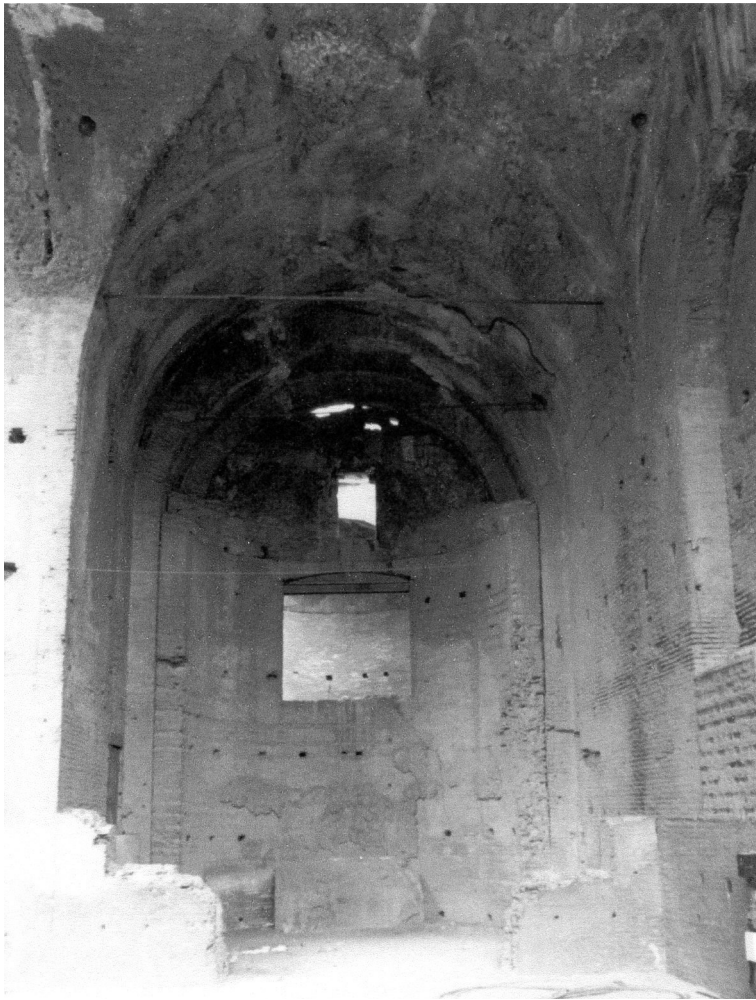


Abb. 26: Ostnarthex, Nordseite, nachträglich eingebaute Apsis.
Foto Schumacher F IV, 26.



Abb. 27: Ostnarthex, Nordseite, nachträglich eingebaute Apsis, Detail: Apsiskalotte
Foto Schumacher 6/94 II,25.

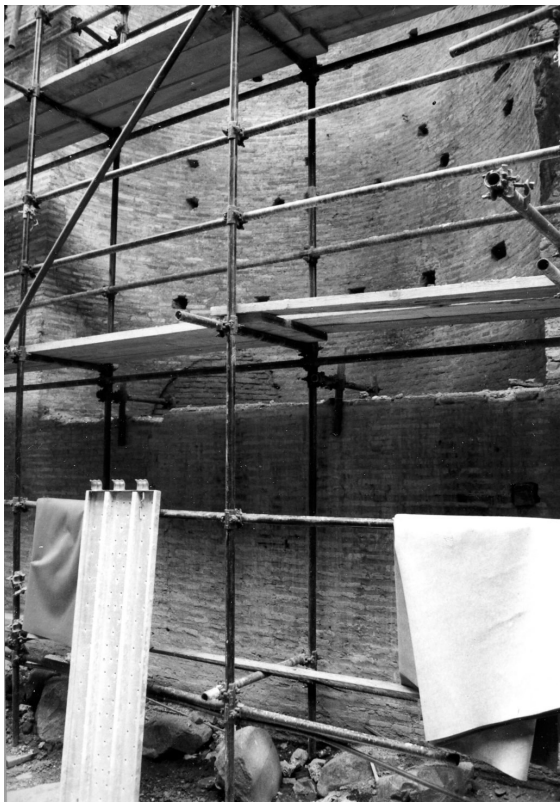


Abb. 28: Nordöstliche Außenwand, Rundnische zum Gang des Clivus Veneris Felicis.
Foto Schumacher 10/99 I, 13A.



Abb. 29: Nordöstliche Außenwand, Rundnische zum Gang des Clivus Veneris Felicis, Detail: Nachträglich zugemauerter Eingang.

Foto Schumacher 10/99 I, 13A.

Abb. 30: Ansicht von Nordosten vor dem Bau der Via dei Fori Imperiali.

in: COLINI, 1983, 135, Abb. 9.



Abb. 31: Ansicht des Umgangskorridors an der Nordwestseite der Basilika.

Foto Schumacher 9/99 I,14A.

Abb. 32: Ansicht von Nordwesten nach dem Bau der Via dei Fori Imperiali.

Foto Anderson neg.nr. 40230.

Abb. 33: Giovanni Antonio Dosio, Vedute der Maxentiusbasilika von Süden, Zeichnung, Florenz, Uffizien A 2510.

in: Bartoli, Abb. 765.



Abb. 34: Apsis, Ansicht von Norden.

Foto Schumacher SW V,37.



Abb. 35: Nordapsis von Süden, Detail: östliche Stirnwand mit Spuren der ehemaligen vermauerten Fenster.

Foto Schumacher SW V, 7.

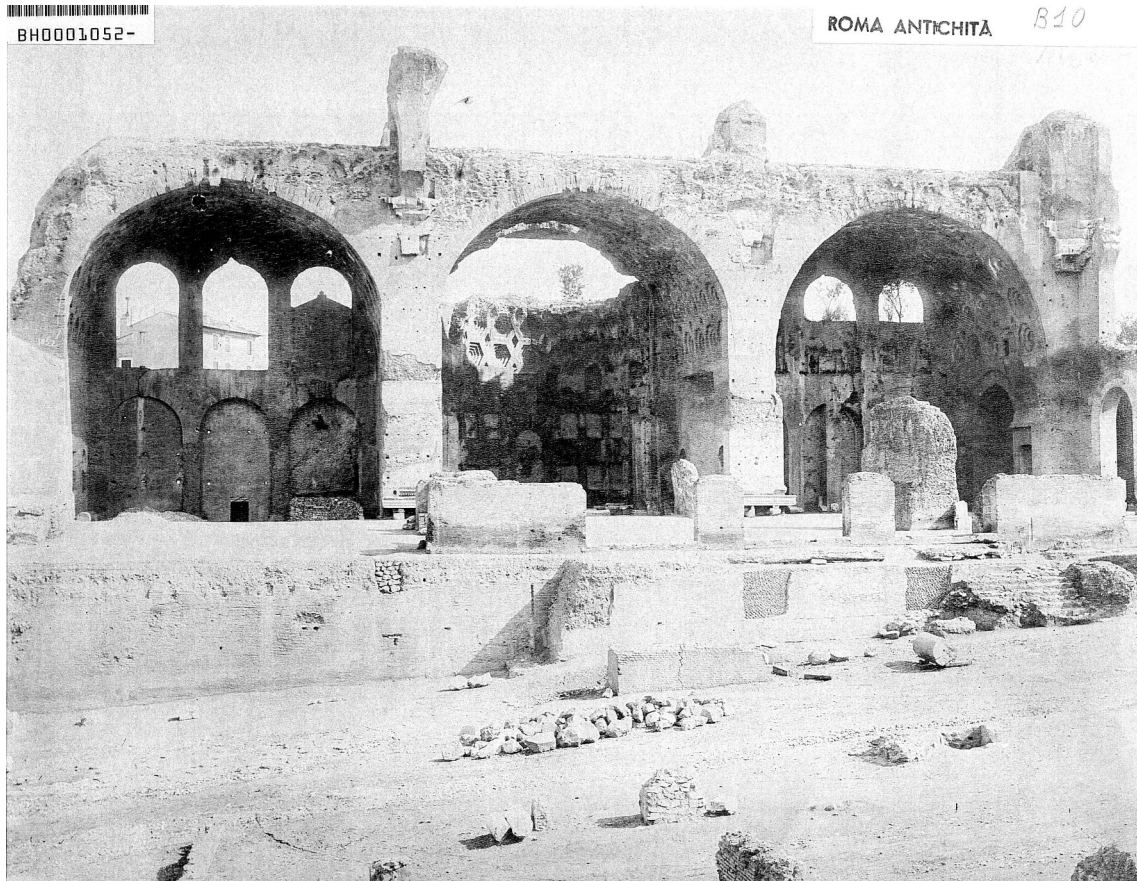


Abb. 36: Ansicht von Süden, Aufnahme vor 1877/1878.
Kopie einer alten Postkarte, Bibliotheca Hertziana

Abb. 37: Ansicht von Süden, Aufnahme nach 1878 und vor 1902.
Foto Bibliotheca Hertziana



Abb. 38: Innere Westwand, vom Mittelschiff aus gesehen.
Foto Schumacher SW V,10.



Abb. 39: Clivus ad Carinas, Blick aus Süden zum Arcus Latronis.
in: Colini, 1983, 138, Abb. 14.



Abb. 40: Südwestlicher Annexraum und südliche Westwand der Maxentiusbasilika, vom Palatin aus gesehen.
Foto Schumacher F 6/94 III, 20.



Abb. 41: Südwestliches Seitenjoch, Detail: westliche Außenwand.
Foto Schumacher SW V,19.



Abb. 42: Südseite, Terrassenvorsprung und Reste der Eingangsportikus von Osten gesehen.
Foto Schumacher SW V,14.



Abb. 43: Südeingang, Detail: Fragment der Freitreppe und rechte Treppenwange.
Foto Schumacher SW V,15.

Abb. 44: Schema der verschiedenen Umbauphasen nach MINOPRIO.
in: MINOPRIO, 1932, 2, Abb. 3.



Abb. 45: Südseite, Terrasse vor dem Pfeiler zwischen mittlerem und östlichem Seitenjoch, Detail: Bipedalesschicht, die Terrassenbelag und Außenwandpfeiler verbindet
Foto Schumacher



Abb. 46: Südportikus, Unterbau, von Westen gesehen.
Foto Schumacher SW V,16.



Abb. 47: Südportikus, Unterbau von Westen, Detail.
Foto Schumacher



Abb. 48: Südportikus, Terrasse und rechte Treppenwange von oben.
Foto Schumacher F 98 VI, 12.



Abb. 49: Südwand, zweiter Pfeiler von Osten, Detail: abgebrochene Fensterlaibung.
Foto Schumacher F 98 VI, 8.

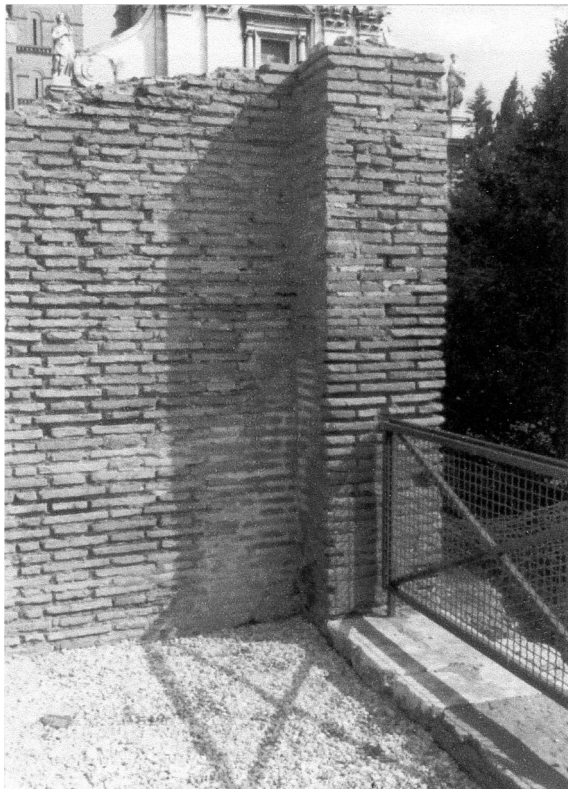


Abb. 50: Südportikus, Eingangspfeiler.
Foto Schumacher F 98 VI, 9.



Abb. 51: Tempel des Mars-Ulitor, Podium, Detail: linke Treppenwange.
Foto Schumacher F 6/94 I,8.



Abb. 52: Südportikus, Eingang zur Basilika, Schwelle.

Foto Schumacher F 6/94 III,34.

Abb. 53: S. Sabina, Obergaden, Detail: Fenster.

in: KRAUTHEIMER, 47, Abb. 31.

Abb. 54: Piranesi, Vedute der Maxentiusbasilika von Osten, in: Le Antichità romane, Bd. 1, ed. Rom 1784, Tf. XXXIII.

Foto Labi Rheinland, neg.nr. 174/13218/10.



Abb. 55: Curia, Außenwandputz in Quadersteinimitation.

Foto Schumacher.



Abb. 56: Clivus ad Carinas, herabgestürztes Fragment eines Strebepfeilers vom Seitenschiffdach mit Resten der Wendeltreppe.

Foto Schumacher F VI, 36.

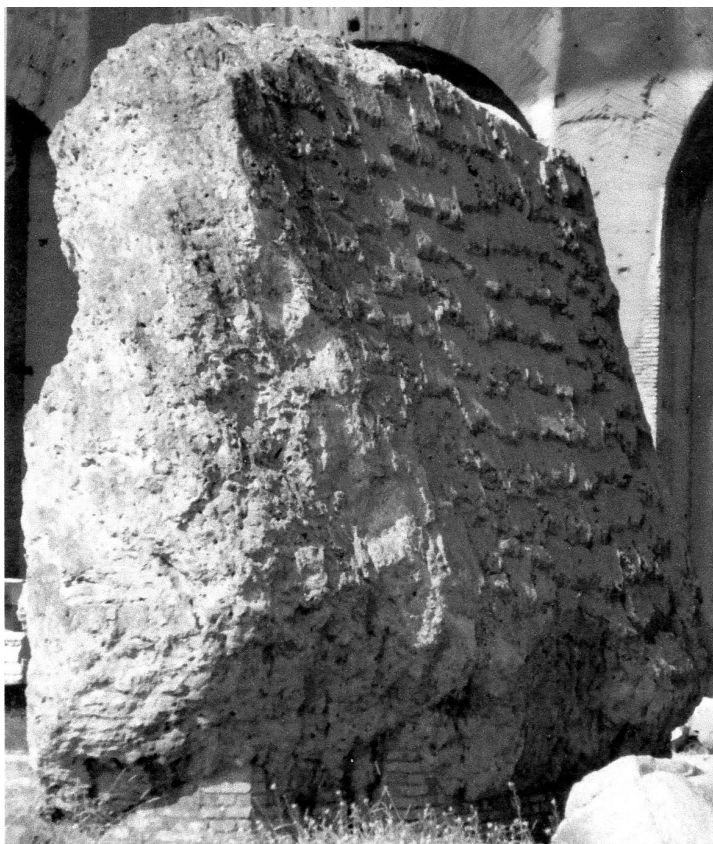


Abb. 57: Herabgestürztes Kreuzgewölbe-fragment.

Foto Schumacher F IV, 30.

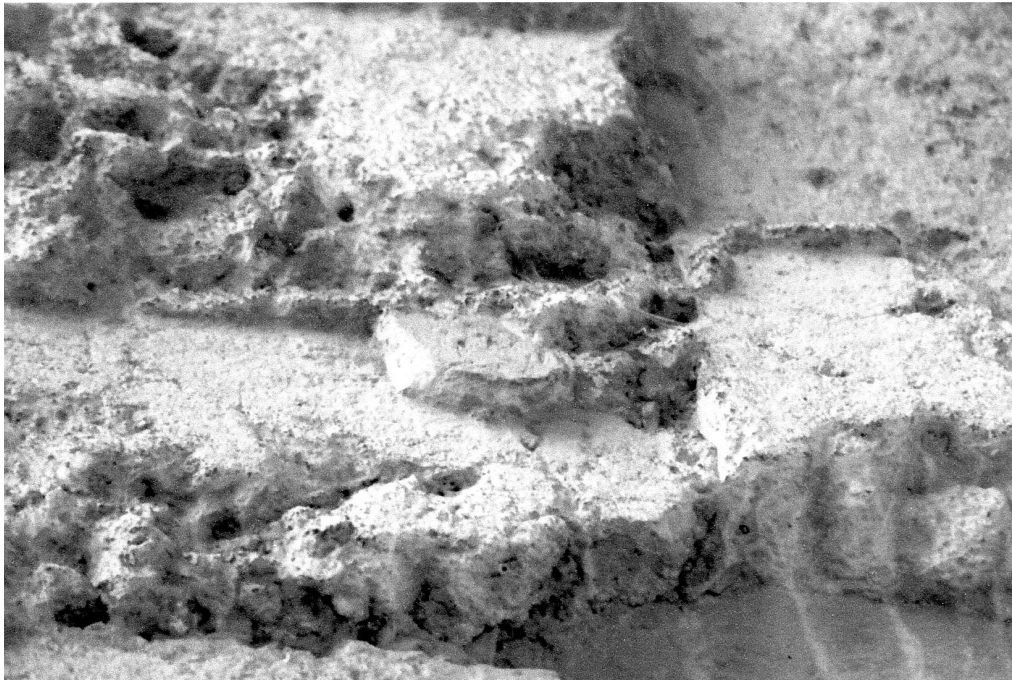


Abb. 58: Kreuzgewölbefragment, Detail: Dachziegel.

Foto Schumacher F IV, 31.

Abb. 59: Rekonstruktion des Inneren, Perspektive nach Minoprio

in: MINOPRIO, 1932, Tf. 10.

Abb. 60: Grundrissaufnahme der Maxentiusbasilika nach Carlo Fea.

in: ANGELINI, FEA, 1836, Tf 1.

Abb. 61: Grundrissrekonstruktion der Maxentiusbasilika nach Minoprio.

in: MINOPRIO, 1932, Tf. VII.



Abb. 62: Einbettungsspuren der Wandinkrustation.

Foto Schumacher.



Abb. 63: Piazza di S. Maria Maggiore, Säule aus der Maxentiusbasilika, Detail.
Foto Schumacher.



Abb. 64: St. Peter, Fassade, Detail: Kapitell.
Foto Schumacher F IX,19.

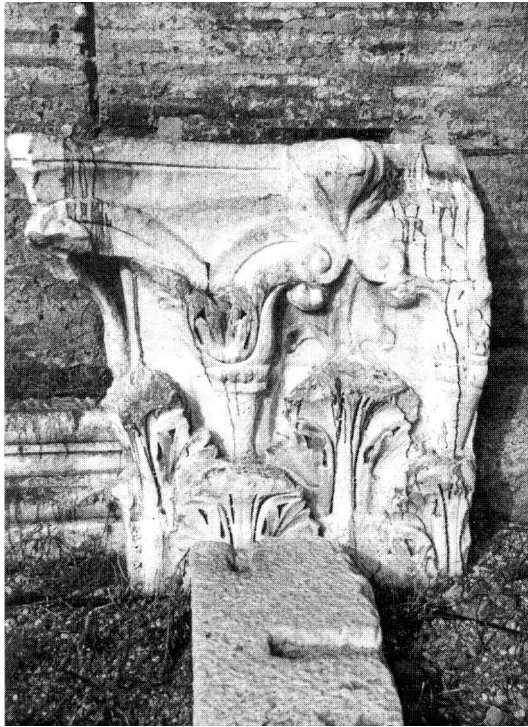


Abb. 65: Pilasterkapitell von der Schrankenanlage der Nordapsis.
Foto Schumacher SW V,4.



Abb. 66: Nordwestlicher Mittelschiffpfeiler, Detail: Kämpfergebälk und Rest des Kreuzgratgewölbeansatzes.
Foto Schumacher F IV,25.



Abb. 67: Nordöstliche Ecke des Mittelschiffes, Detail: Kämpfergebälk.
Foto Schumacher F 6/94 I,13.

Abb. 68: Mittelschiff, herabgestürztes Fragment des Kämpfergebälks, Detail: Kranzgesims.
Foto DAINST neg.nr. 5454.

Abb. 69: Kreuzgratgewölbe des Mittelschiffes, Bauaufnahme und Rekonstruktion von Gauthier, 1812.
in: ROMA ANTICA, 1985, 223, Nr. 109/12.

Abb. 70: Tonnengewölbe des Seitenschiffes, Rekonstruktion nach Gauthier, 1812.
in: ROMA ANTICA, 1985, 223, Nr. 108/11.



Abb. 71: Tonnengewölbe des Seitenschiffes, Detail.
Foto Schumacher.



Abb. 72: Westapsis, Ansicht von Osten (im Hintergrund die Außenwand des Forum Pacis).

Foto Schumacher.



Abb. 73: Westapsis, rechte Stirnwand.

Foto Schumacher SW V,9.

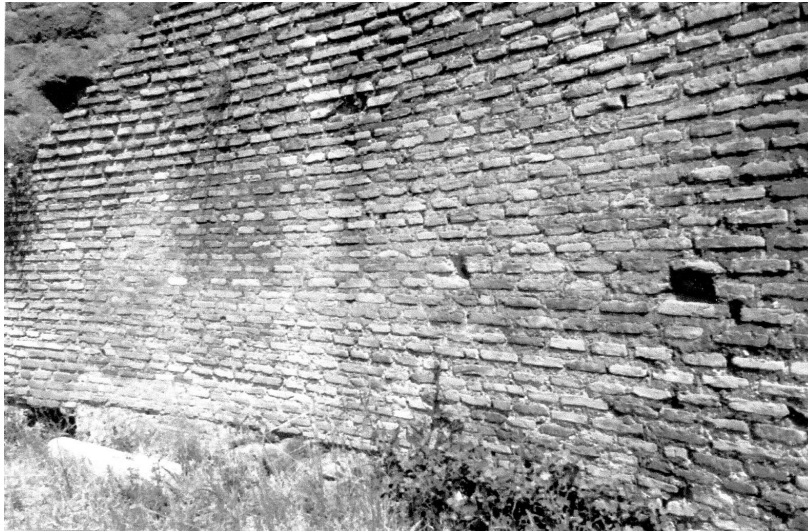


Abb. 74: Westapsis, aufgehendes Mauerwerk.

Foto Schumacher F 6/94 IV,22.

Abb. 75: Westapsis, am Boden liegendes Marmorfragment.

Foto Schumacher F 6/94 IV,24.

Abb. 76: Konservatorenpalast, Fragmente der Kolossalstatue Konstantins.

Foto Stillendorf.



Abb. 77: Nordapsis.

Foto Schumacher F IV,37.



Abb. 78: Nordapsis, Detail: Apsisstirnwand mit ehemaligen Fensterlaibungen
Foto Schumacher SW V,6.

Abb. 79: Nordapsis, Rekonstruktion nach Gauthier, 1812.
in: ROMA ANTICA 1986, 220, Nr. 106/12.



Abb. 80: Gebälkfragment der Schranke zur Nordapsis.
Foto Schumacher FIV,32.

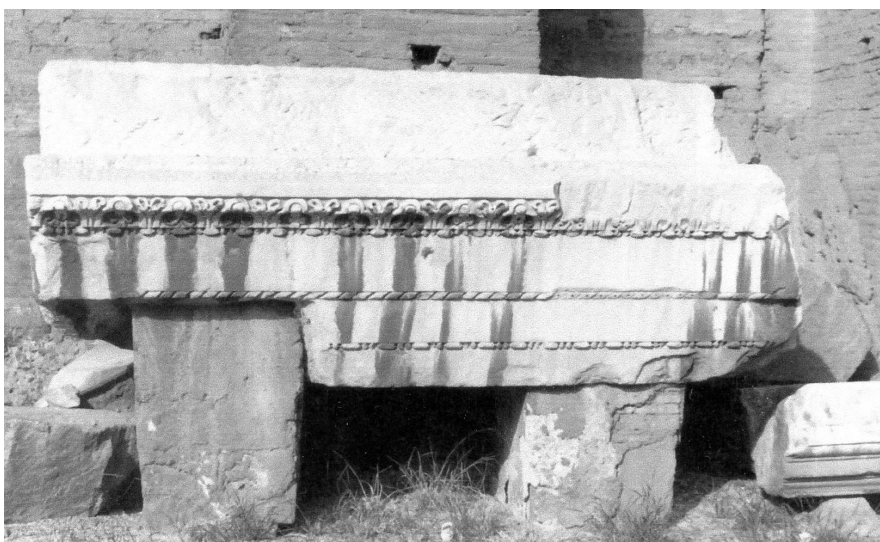


Abb. 81: Gebälkfragment der Schranke zur Nordapsis.

Foto Schumacher F IV,36.

Abb. 82: Friesfragment des Schrankengebälks der Nordapsis.

Foto DAINST Rom, neg.nr. 5450.

Abb. 83: Gebälkfragment der Schranke zur Nordapsis.

Foto DAINST Rom, neg.nr. 5451.



Abb. 84: Schrankengebälk in moderner Rekonstruktion, Detail: Konsole.

Foto Schumacher F V,34.



Abb. 85: Nordapsis, Stufenpostament an der Rückwand.

Foto Schumacher F 6/94 IV,8.



Abb. 86: Nordapsis, Konsole links des Postaments.

Foto Schumacher F 6/94 IV,15.



Abb. 87: Nordapsis, Konsole rechts des Postaments.
Foto Schumacher F 6/94 IV,12.

Abb. 88: Nordapsis, Konsole der unteren Blendordnung, Vorderseite.
Foto DAINST Rom, Neg.nr. 31 2603.

Abb. 89: Nordapsis, Konsole der unteren Blendordnung, Seitenansicht.
Foto DAINST Rom, Neg.nr. 31 2602.



- Abb. 90: Nordapsis, am Boden liegende Konsole mit Darstellung des Ikarus.**
Foto Schumacher F 6/94 IV,17.
- Abb. 91: Nordapsis, ionisches Kapitell der Blendordnung.**
Foto Schumacher SW V,5.
- Abb. 92: Nordapsis, Schrankengebälk der unteren Blendordnung.**
Foto DAINST Rom, Neg.nr. 5449.
- Abb. 93: Nordapsis, Schrankengebälk der unteren Blendordnung.**
Foto Schumacher SW V,3.
- Abb. 94: Antiquarium Forense, Friesfragment Inv. Nr. 3657, linke Hälfte.**
Foto DAINST Rom, Neg.nr. 31-704.
- Abb. 95: Antiquarium Forense, Friesfragment Inv. Nr. 3657, rechte Hälfte.**
Foto DAINST Rom, Neg.nr. 31-705.
- Abb. 96: Duperac, Le antiche rovine di Roma nei disegni, f. 31^v/32^r.**
in: WITTKOWER (Hg.), 1990, Tf. 48.
- Abb. 97: Trajansthermen, Sog. Bibliothek.**
in: NASH, Bd. 2, 1962, 476, Abb. 1290.
- Abb. 98: Entwicklung des Bautyps der Basilika.**
in: OHR, 1973.
- Abb. 99: Grundrissvergleich von Maxentiusbasilika und Diokletiansthermen.**
in: MINOPRIO, 1932, 8, Abb. 7.
- Abb. 100: Diokletiansthermen, Mittelsaal, Grundriss.**
YEGÜL, 165, Abb. 181.
- Abb. 101: Diokletiansthermen, Mittelsaal, Rekonstruktion nach Paulin.**
in: YEGÜL, 165, 196, 182.
- Abb. 102: Grundrissvergleich von Maxentiusbasilika und Hagia Sophia in Istanbul.**
in: MAINSTONE, 1988, 180, Abb. 208.
- Abb. 103: Istanbul, Hagia Sophia, Isometrische Rekonstruktion.**
in: MAINSTONE, 1988, 7, Abb. 8.
- Abb. 104: Istanbul, Hagia Sophia, Innenansicht nach Osten.**
in: MAINSTONE, 1988.
- Abb. 105: Istanbul, Hagios Sergios und Bakchos, Isometrie nach Sanpaolesi, 1961.**
in: Polacco, Venezia Arti 5, 1991, 7.
- Abb. 106: Grundrissvergleich der Kirchen in Mailand, S. Lorenzo; Bosra, Kathedrale; Seleucia Piera, Kathedrale; Istanbul, HH. Sergios e Bakchos.**
in: MAINSTONE, 1988, 151, Abb. 173.
- Abb. 107: Leonardo Bufalini, Romplan, ed. 1551, Detail.**
in: FRUTAZ, 1962, Plan CIX,14, Tf. 203; U.Pl. C 5638 (16).
- Abb. 108: Stefano du Pérac/Antonio Lafréry, Romplanvedute, ed. 1577, Detail.**
in: FRUTAZ, 1962, Plan CXXVII,2, Tf. 249; U.Pl. C 5621.

- Abb. 109: Corvey, Blick in das Westwerk, Zeichnung nach Rave, 1958.**
in: RAVE, 1958, 96, Abb. 88.
- Abb. 110: Corvey, Westwerk, Krypta, Innenansicht.**
in: RAVE, 1958, 67, Abb. 61.
- Abb. 111: S. Maria degli Angeli, ehemaliger Hauptsaal der Diokletiansthermen.**
in: NUSSBAUM/LEPSKY, 1999, 11, Abb. 4.
- Abb. 112: Diokletiansthermen, Hauptsaal, Stich in: Gamucci, Bernardo: Libri Quattro dell'antichità, 1565, p. 114.**
Foto U. Fi C I, 162 e).
- Abb. 113: Corvey, Westwerk, Krypta, Detail: Kämpferkapitell.**
in: RAVE, 1958, Abb. 69.
- Abb. 114: Speyer, Dom, Rekonstruktion des Langhauses von Bau II, Schnitt.**
in: KUBACH, 1998, 84, Abb. 33.
- Abb. 115: Speyer, Dom, Krypta.**
in: KLOTZ, 1991, 124, Abb. 103.
- Abb. 116: Florenz, S. Miniato, Krypta.**
in: GUERRIERI u.a., 1988, Abb. 67.
- Abb. 117: Speyer, Dom, Langhaus, korinthisches Kapitell.**
in: KLOTZ, 1991, 125, Abb. 104.
- Abb. 118: Florenz, S. Miniato, Fassade, korinthisches Kapitell.**
in: GUERRIERI u.a., 1988, Abb. 100.
- Abb. 119: Mailand, S. Babila, Außenansicht, Zeichnung des sog. Anonymus Fabriczy, 2. H. 16. Jh. Stuttgart, Graphische Sammlung.**
in: FRANCO FIORIO, 1985, 182.
- Abb. 120: Diokletiansthermen, Schnitt durch den Mittelsaal, Zeichnung nach Rivoira.**
in: RIVOIRA, 1910, Abb. 118. Schumacher 5/99 II, ?.
- Abb. 121: Rivolta d'Adda, Außenansicht.**
in: CHIERICI, 1978, Abb. 23.
- Abb. 122: Rivolta d'Adda, Innenansicht.**
in: CHIERICI, 1978, Abb. 24.
- Abb. 123: Konstruktionsschema antiker Kreuzgratgewölbe nach Choisy.**
in: CHOISY, I, 1964, 416-417 und Abb. 12.
- Abb. 124: Diokletiansthermen, Kreuzgewölbe, Detail.**
in: RIVOIRA, 1910, 80, Abb. 123.



Abb. 125: Minerva Medica, Blick in die Kuppel.

in: RASCH, 1989, 31, Abb. 28.

Abb. 126: Domont, Äußeres und Detail der Strebepfeiler, Zeichnung nach Simil.

in: KIMPEL/SUCKALE, 1985, 108, Abb. 94.

Abb. 127: Canterbury, Chor, Nordseite, Obergaden.

in: KUSABA, 1989/90, Abb. 7.

Abb. 128: Paris, Notre-Dame, Südquerhaus, Obergadenußenwand, Strebebogen.

in: CLARK/MARK, 1984, Abb. 14.

Abb. 129: Durham, Kathedrale, Nordempore, unbekannter Stecher, Kupferstich, 1843.

in: GARDNER, 1982, Abb. 1.

Abb. 130: Durham, Kathedrale, Querschnitt.

in: GARDNER, 1982, Abb. 6.

Abb. 131: Durham, Kathedrale, Schiff, Nordflanke, Außenwand.

in: GARDNER, 1982, Abb. 18.

Abb. 132: Miniatur mit Illustration zu Psalm 46,10. Paris, Bibliothèque nationale, Ms. lat. 11560, f. 13^v.

LABORDE, , II, 1912, Tf. 237.

Abb. 133: Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Giotto: Regelbestätigung durch Innozenz III., 1296/1304, Fresko.

Foto ICCD D 7909.

Abb. 134: J.A. Ramboux, Kopie nach Giotto, Regelbestätigung durch Innozenz III., Aquarell.

in: SPERLICH, 1958, 88, Abb. 1.

Abb. 135: Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Giotto: Regelbestätigung durch Innozenz III., 1296/1304, Fresko, Detail.

in: POESCHKE, 1985, Abb. 155.

- Abb. 136: Assisi, S. Francesco, Oberkirche, Eingangswand. Isaakmeister: Pfingsten, um 1290, Fresko.**
Foto Anderson 26889.
- Abb. 137: Siena, Palazzo Pubbico. Taddeo di Bartolo, Romplanvedute, 1414, Fresko.**
in: FRUTAZ, 1962, Tf. 149.
- Abb. 138: Siena, Domfassade, Untergeschoss.**
Foto Anderson neg.nr. 21383.
- Abb. 139: Florenz, Loggia dei Lanzi.**
Foto Sopr. Gall. Firenze neg.nr. 53385.
- Abb. 140: Prag, Kloster Emmaus, Kreuzgang, Südflügel, 5. Joch: Legende von Aracoeli und Templum Pacis.**
in: NEUWIRTH, 189, Tf. VII.
- Abb. 141: Stuttgart, Staatsgalerie, venezianischer Meister, Tafelbild.**
in: WIEMANN, 1989, 11-14.
- Abb. 142: Anonym, Romplanvedute, Privatsammlung, 1. Viertel 15. Jahrhundert.**
in: FRUTAZ, 1962, Tf. 150.
- Abb. 143: Siena, Palazzo Comunale, Taddeo Bartoli, Abschied der Apostel von Maria.**
Foto Alinari neg.nr. 9438.
- Abb. 144: Florenz, S. Croce, Cappella Baroncelli, Fresken von Taddeo Gaddi.**
Foto Sopr. Gall. Firenze neg.nr. 119327.
- Abb. 145: Rekonstruktion des Templum Quadrangolare Albertis nach MOROLLI.**
in: RYKWERT/ ENGEL, 1994, 111, Abb. 4 und 5.
- Abb. 146: Rekonstruktion des Templum Etruscum Vitruvs und Albertis nach KRAUTHEIMER.**
in: KRAUTHEIMER, 1962, Abb. 1.
- Abb. 147: Rekonstruktion von Albertis Templum Etruscum im Vergleich mit dem Grundriss der Maxentiusbasilika nach TAVERNOR.**
in: RYKWERT/ ENGEL, 1994, 309, Abb. 7 und 8.
- Abb. 148: Giuliano da Sangallo, Grundrissrekonstruktion der Maxentiusbasilika, Cod. Bibl. Vaticana, Cod. Barb. lat. 4424, f. 42.**
Foto Schumacher.
- Abb. 149: Donatello, sog. Forzorialtar, London, Victoria and Albert Museum.**
in: POESCHKE, 1990, Abb. 95.
- Abb. 150: Caracallathermen, Frigidarium.**
Foto Anderson, neg.nr. 575.
- Abb. 151: Sog. „Italiener C“, Zeichnung der Diokletiansthermen, Südseite des Caldariums. Wien, Albertina, 15v.**
Foto Albertina.
- Abb. 152: Francesco di Giorgio, Grundriss und Ansicht der Maxentiusbasilika,**

Zeichung. Turin, Bibl. Reale, Cod. 148.

Foto Turin, Bibl. Reale.



Abb. 153: Kolosseum, Arkadenring, Innenansicht.

Foto Schumacher.

Abb. 154: Rom, Konstantinsbogen.

Foto Vasari nr.6.

Abb. 155: a) Rom Konservatorenpalast, Figuralkapitell. b): Frankfurt, Liebighaus, Figuralkapitell.

MERCKLIN, 1962, 161, Nr. 388, Abb. 772 und Nr. 408a, Abb. 795.

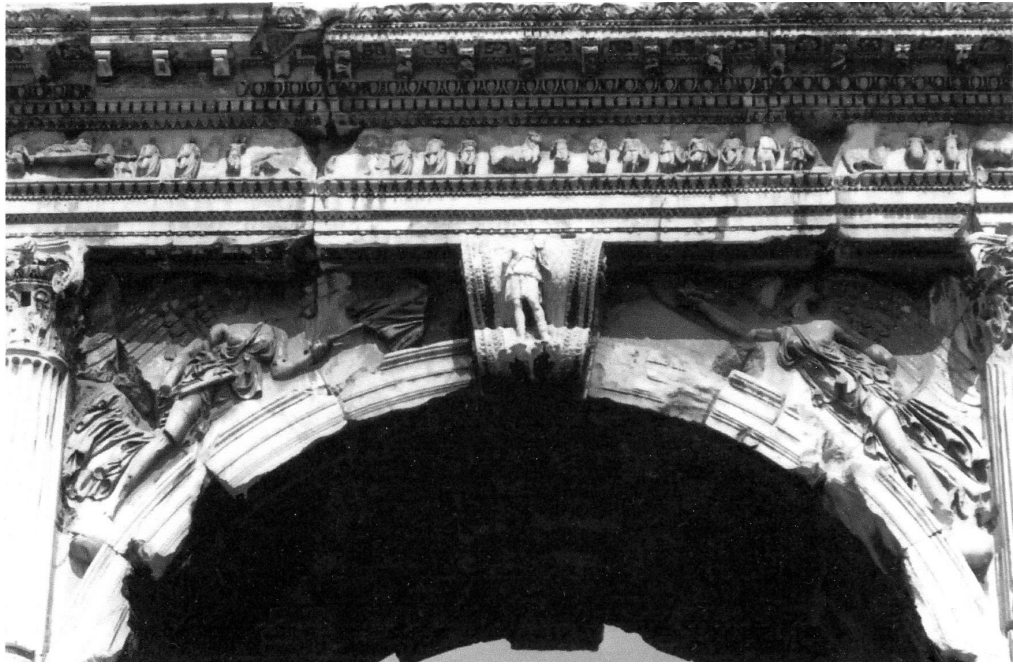


Abb. 156: Titusbogen, Detail.

Foto Schumacher F 6/94 III,3.



Abb. 157: Konstantinsbogen, Bogenzwickel, Jahreszeitenallegorie.

Foto Schumacher.

Abb. 158: Padua, S. Antonio, Hochaltar, Donatello: Eselswunder, Relief.

Foto Anderson neg.nr. 10280.

Abb. 159: Padua, S. Antonio, Hochaltar, Donatello: Eselswunder, Relief, Detail: Kapitell.

in: POESCHKE, 1990.

Abb. 160: Pegasuskapitell vom Mars- Ultortempel.

in: GANZERT/KOCKEL, 1988, 183, Kat. Nr. 74.

Abb. 161: Münze mit Kaprikorn.

in: MADERNA-LAUTER, 1988, 469, Kat.Nr. 262.

Abb. 162: Florenz, S. Lorenzo, Passionskanzel, Relief mit den beiden Szenen der Vorführung Christi vor Pilatus und dem Verhör bei Kaiphas.

Foto Alinari neg.nr. 2221.

Abb. 163: Bernardo Gamucci, LIBRI QUATTRO DELL'ANTICHITÀ DELLA CITTÀ DI ROMA ..., Venedig 1565, f. 37.

Foto Bibliotheca Hertziana

Abb. 164: Florenz, S. Miniato al Monte, Cappella del Crocifisso.

Foto Brogi neg.nr. 4993.



Abb. 165: Florenz, S. Miniato al Monte, Cappella del Crocifisso, Tonnengewölbe.

Foto Schumacher 1994 I.

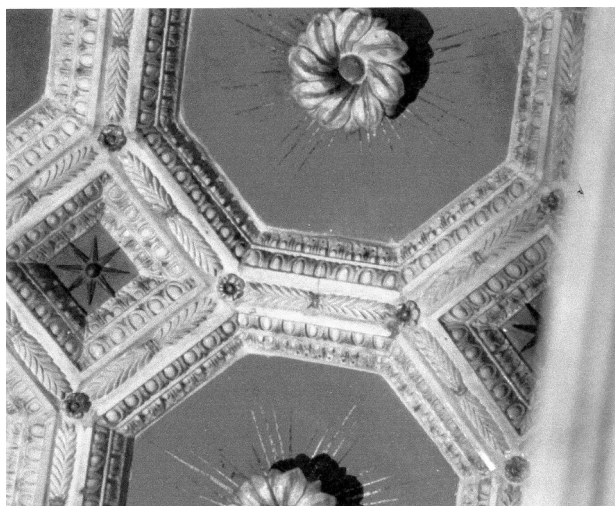


Abb. 166: Florenz, S. Miniato al Monte, Cappella del Crocifisso, Tonnengewölbe,

Detail.

Foto Schumacher 1994 I.

Abb. 167: Florenz, S. Croce, Cavalcantitabernakel von Donatello, Detail.

Foto Alinari neg.n. 2083.



Abb. 168: a) Rom, Vatikanische Museen, Cortile dell'Ottagono, Grabaltar einer Römerin aus flavischer Zeit.

Foto Schumacher 1994 I.



b) Rom, Vatikanische Museen, Cortile dell'Ottagono, Grabaltar des Tullius Tullius.

Foto Schumacher 1994 I.

Abb. 169: S. Urbano alla Caffarella, Inneres, Tonnengewölbe.

Foto ICCD E 57634.

Abb. 170: Florenz, S. Egidio, Sakramentstabernakel von Bernardo Rossellino.

Foto Alinari, neg.n. 2196 und Schumacher F 1994 I,



Abb. 171: Florenz, S. Egidio, Sakramentstabernakel von Bernardo Rossellino, Detail.
Foto Schumacher 1994 I.

Abb. 172: Peretola, S. Maria, Sakramentstabernakel Luca della Robbias.
Foto Brogi 5841.

Abb. 173: Rimini, S. Francesco, 1. Kapelle links: Arca degli Antenati, Detail.
Foto Alinari neg.n. 17644.

Abb. 174: Rimini, S. Francesco, 1. Kapelle links: Arca degli Antenati, Detail.
Foto Bibliotheca Hertziana.

Abb. 175: Rimini, S. Francesco, 1. Kapelle links: Arca degli Antenati.
Foto Anderson neg.n. 30594.

Abb. 176: Botticelli: Minerva zähmt den Kentauren, Florenz, Uffizien.
Foto Anderson neg.n. 8420.

Abb. 177: Florenz, S. Lorenzo, Sakramentstabernakel des Desiderio da Settignano, Detail.
Foto Brogi neg.n. 8643.

Abb. 178: Ferrara, Domplatz, Säulenmonument zu Ehren Borso d'Estes.
Foto Lorenz, 1969.

Abb. 179: Septimius Severus- Bogen, Mitteldurchgang, Detail.
Foto Unione 4340,1958.

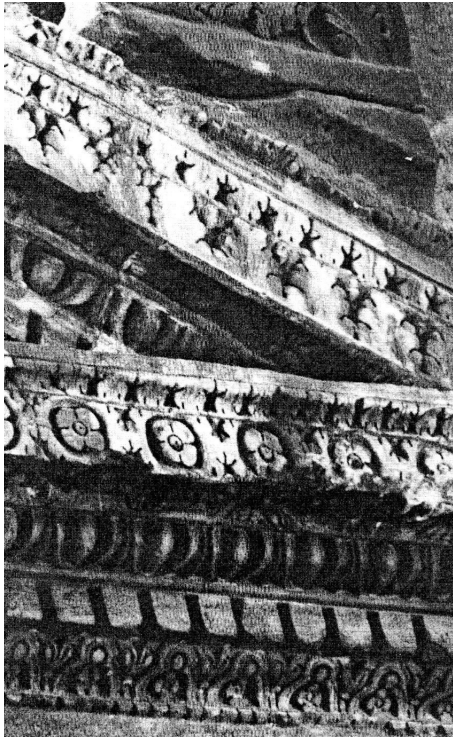


Abb. 180: Museo Nazionale delle Terme in Rom, inv. n. 121509, Grabtempel von der Via Casilina bei Torrenova.

Foto Schumacher.

Abb. 181: Giuliano da Sangallo, Skizzenbuch in der Biblioteca Vaticana, Cod. Barb. 4424, f. 12^r.

in: Huelsen, 1912, f. 12^r.

Abb. 182: Giuliano da Sangallo, Skizzenbuch in der Biblioteca Vaticana, Cod. Barb. 424, f. 9^v, Detail.

in: Huelsen, 1912, f. 9^v.

Abb. 183: El Escorial, Codex 28-II-12 Escorialensis, f. 32^r.

Foto Warburg Institute.

Abb. 184: Montreal, Canadian Centre for Architecture, Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca: Skizzenbuchfragment, f. 7^r.

Foto Montreal, Canadian Centre for Architecture.

Abb. 185: Privatbesitz, Zweiter Zeichner des Codex Escorialensis, Zeichung.

in: NESSELRATH, 1996, 181, Abb. 21.

Abb. 186: Prato, Dom, Außenkanzel von Donatello und Michelozzo, Detail: Kapitell.

Foto Alinari neg.n. 10917.

Abb. 187: Milano, Castello Sforzesco, Kompositkapitell mit Feston.

in: MERCKLIN, 1962, Nr. 220.

Abb. 188: Rom, Forumsmuseum, Kompositkapitell.

in: MERCKLIN, 1962, 91, Nr. 215 und Abb 416-418.

Abb. 189: Rom, Kapitolisches Museum, Kompositkapitell.

in: MERCKLIN, 1962, 90-91, Nr. 214, Abb. 410-412.

Abb. 190: Florenz, S. Croce, Cavalcantitabernakel von Donatello, Detail.

Foto Alinari neg.n. 61775.

Abb. 191: El Escorial, Cod. 28-II-12 Escorialensis, f. 22^v.

Foto Warburg Institute.

**Abb. 192: Florenz, S. Miniato al Monte, Tabernacolo del Crocefisso, Detail: Kelch-
volutenkapitell.**

in: GOSEBRUCH, 1958, 145, Abb. 107.

Abb. 193: Rimini, S. Francesco, Grabmal des Sigismondo Malatesta, Detail.

Foto Anderson neg.n. 30508.

Abb. 194: Rimini, S. Francesco, Grabmal des Sigismondo Malatesta.

Foto Anderson neg.n. 30507.

**Abb. 195: Florenz, S. Croce, rechtes Seitenschiff, Grabmal des Leonardo Bruni von
Bernardo Rossellino.**

Foto Saskia Archive.

**Abb. 196: Neapel, Castel Nuovo, Triumphbogen Alfonsos von Aragon, unterer
Durchgang, Tonnengewölbe, Detail.**

Foto Anderson neg.n. 26193.

**Abb. 197: Neapel, Castel Nuovo, Triumphbogen Alfonsos von Aragon, unterer
Durchgangsbogen, Detail.**

Foto Anderson neg.n. 26190.

Abb. 198: Pisanello, Medaille für Alfonso von Aragon, König von Neapel.

in: KRUFIT, 1995, 60, Abb. 43.

Abb. 199: S. Onofrio al Gianicolo, Gewölbe.

Foto Bibliotheca Hertziana.

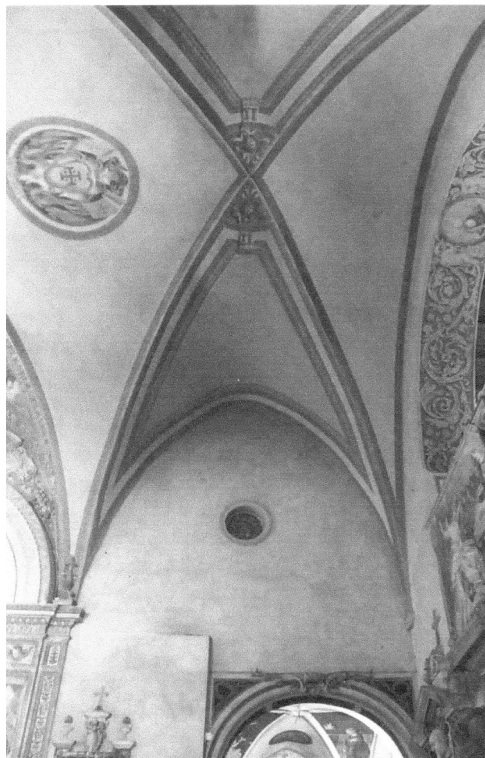


Abb. 200: S. Onofrio, Langhaus, 1. Joch, Gewölbe.

Foto Schumacher 07/97 I,31.

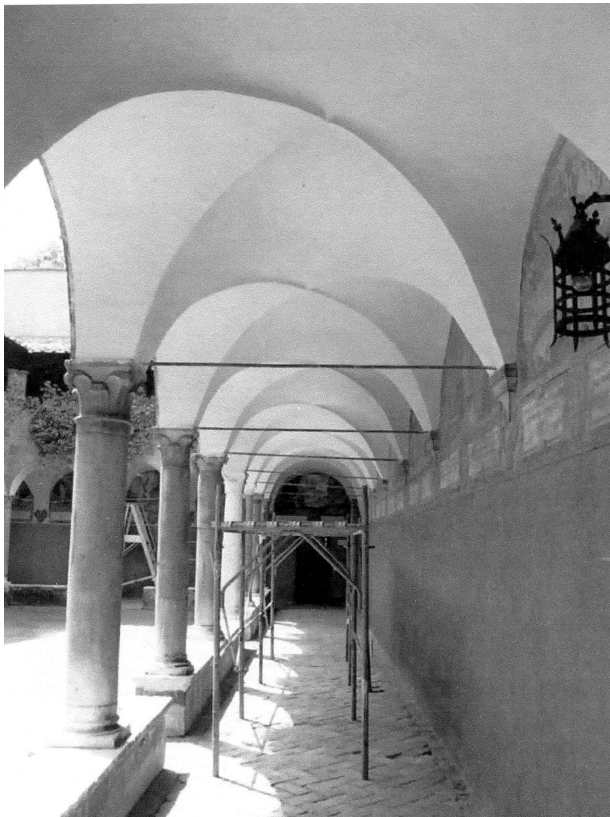


Abb. 201: S. Onofrio, Kreuzgang.

Foto Schumacher 07/97 I,36.

Abb. 202: Florenz, Ospedale degli Innocenti, erster Hof, Detail.

Foto Alinari neg.n. 3179.

Abb. 203: S. Onofrio, Eingangsportikus.

Foto ICCD G 2792.

Abb. 204: Florenz, Spedale degli Innocenti, Cortile delle Donne.

in: KLOTZ, 1990, FarbAbb. 1.

Abb. 205: Florenz, Spedale degli Innocenti, Korridor zwischen Cortile und Garten.

in: SAALMAN, 1993, 57, Abb. 20.

Abb. 206: a) Florenz, Palazzo Busini, Treppenaufgang, Gewölbe.

in: KLOTZ, 1990, 59-65 und Abb. auf S. 61.

b) Florenz, Palazzo Busini, Erdgeschoss, Vestibül.

in: SANPAOLESI, 1962, Abb. 84.

Abb. 207: Impruneta, Pieve di S. Maria, kleiner Kreuzgang.

in: FERRARA/QUINTERIO, 1984, Abb. 68.

Abb. 208: Florenz, S. Marco, Konvent, Sala dell'Ospizio.

in: La Chiesa e il Convento di San Marco a Firenze, 1989, 303-308 und 313.

Abb. 209: Florenz, S. Miniato al Monte, Längsschnitt.

in: GUERRIERI, 1988, Plan 8.

Abb. 210: S. Marco, linkes Seitenschiff.

in: URBAN, 1961/62.

Abb. 211: Florenz, S. Croce, Noviziatskapelle Michelozzos.

GOSEBRUCH, 1958, 134, Abb. 94.

Abb. 212: S. Maria sopra Minerva, Mittelschiff, in: Luigi Rossini, Scenografia degli interni delle più belle chiese ... di Roma, 1839-43, Tf. 17.

Foto Bibliotheca Hertziana, o. Neg..

Abb. 213: S. Maria sopra Minerva, Bauaufnahme vor der Restaurierung vor den Restaurierungen des 19. Jh. durch Masetti, Längsschnitt.

in: KLEEFISCH-JOBST, 1991, 198, Abb. 12.

Abb. 214: Florenz, S. Marco, Bibliothek, Querschnitt.

in: LA CHIESA E IL CONVENTO DI S. MARCO A FIRENZE, 1989,
Plan 11.

Abb. 215: S. Giacomo degli Spagnoli, Mittelschiff, Blick zur Eingangswand.

Foto Hutzel 1969.

Abb. 216: Siena, Dom, Mittelschiff.

Foto Alinari 8954.

Abb. 217: Bramante und Mitarbeiter, Bauaufnahme von Alt-St. Peter, dem Rossellinochor und mit Projekten Bramantes, Florenz, Uffizien A 20.

in: WOLFF METTERNICH/ THOENES, 1979, Abb. 113.

Abb. 218: Florenz, S. Lorenzo, Vierungskuppel.

in: SAALMAN, 1993, 178, Abb. 110.

Abb. 219: a)-e) Rekonstruktion des Projektes Bernardo Rosselinos für den Neubau von St. Peter nach Frommel.

in: FROMMEL, 1997, 106 Abb. 7-11.

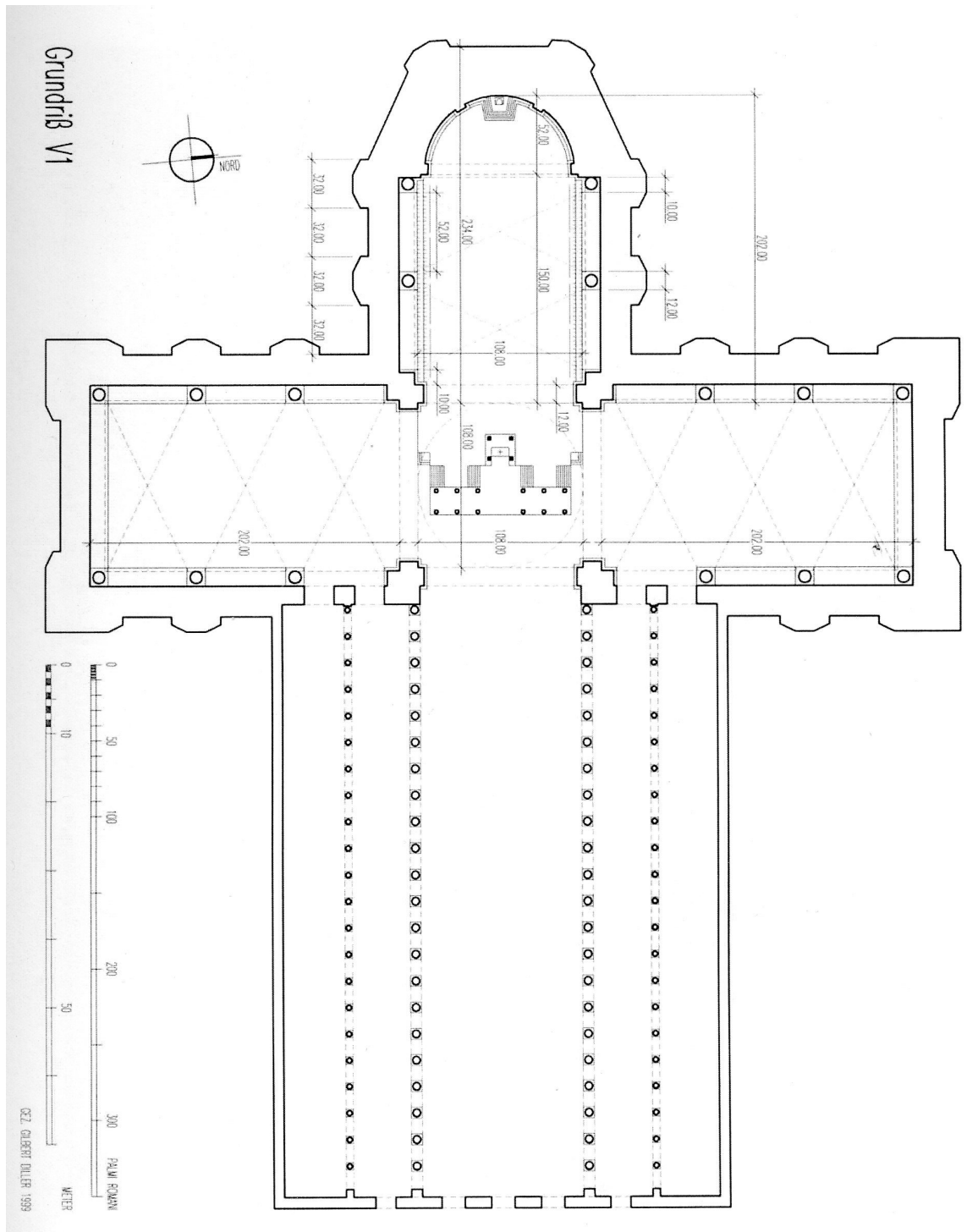


Abb. 220: Grundriss des Projektes Bernardo Rossellinos für den Neubau von St. Peter, Rekonstruktion nach Schumacher, gezeichnet von Diller.

Abb. 221: a) Pienza, Dom, Innenansicht in Richtung Chor.

in: FORLANI CONTI, 1992, 12, FarbAbb. Grassi, neg.n. 934.

b) Pienza, Dom, Querschnitt.

in: FORLANI CONTI, 1992, Abb. 35-38.



Abb. 222: Turin, Dom, Innansicht nach Westen.
Foto Schumacher 11/99 I.

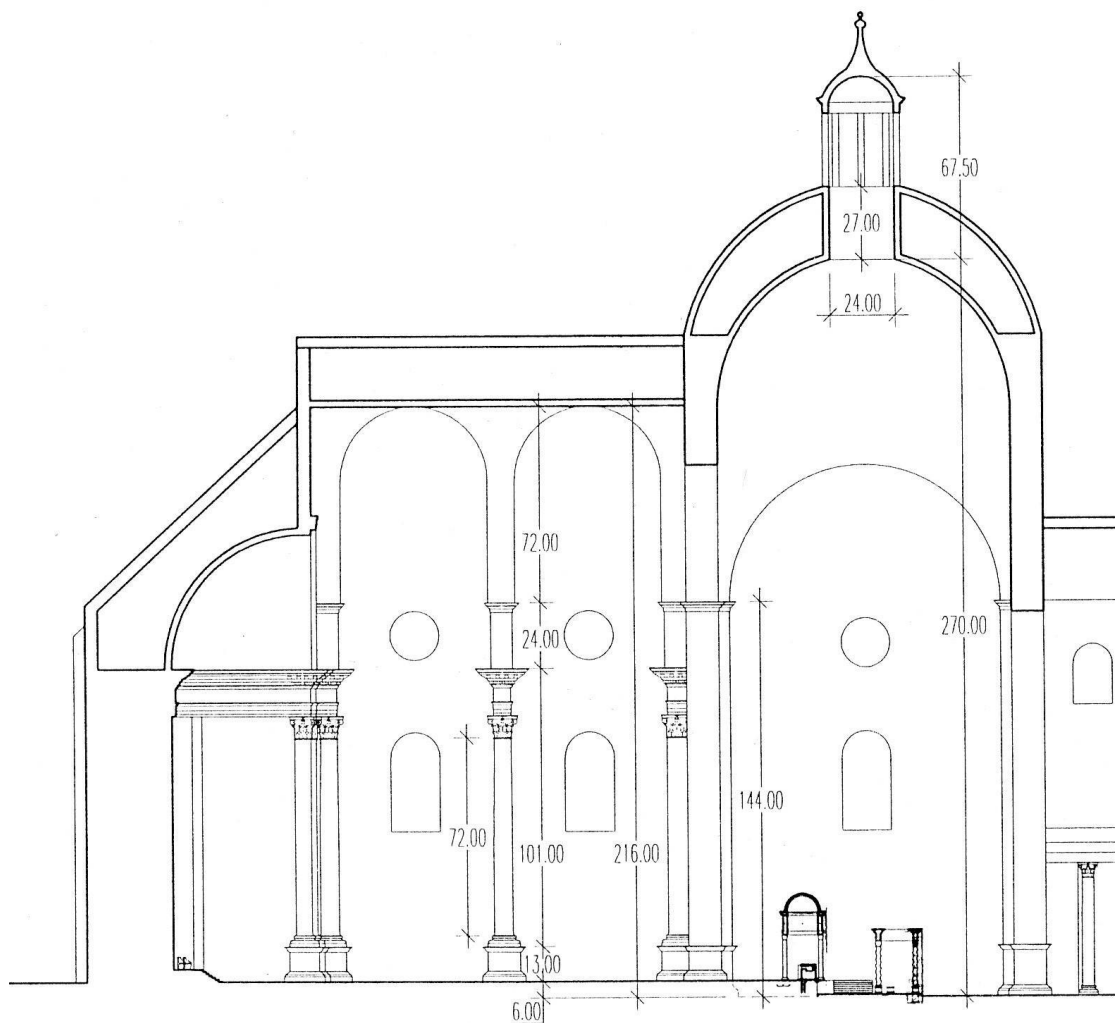


Abb. 223: Längsschnitt durch den Chor des Projektes Bernardo Rossellinos für den Neubau von St. Peter, Rekonstruktion nach Schumacher, gezeichnet von Diller.

- Abb. 224: Florenz, S. Maria Novella, Fassade.**
Foto Anderson neg. n. 40342.
- Abb. 225: Séroux d'Agincourt, Längsschnitt durch das Mittelschiff von S. Agostino in Rom, Bib.Vat., Cod. Vat. lat. 9839, f. 118^v.**
in: SAMPIERI, 1993, 45, Abb. 9.
- Abb. 226: S. Agostino, Mittelschiff, Obergaden, Detail:**
Bibliotheca Hertziana, U.Pl. D 22531.
- Abb. 227: Pienza, Dom, Unterkirche, Gewölbe.**
in: TÖNNESMANN, 1990, 37, Abb. 10.
- Abb. 228: Leone Battista Alberti, Templum Quadrangolare mit Primarium tribunale und seitlichen tribunalia, Rekonstruktion nach Morolli/Guzzon.**
MOROLLI/GUZZON, 1994, 165.
- Abb. 229: S. Maria del Popolo, Mittelschiff.**
in: FROMMEL, 1998, 375.
- Abb. 230: a), b) und c): Mantua, S. Andrea, Schnitt, Grundriss und Innenperspektive der Kirche.**
in: TAVERNOR, 1998, 161, Abb. 132.
- Abb. 231: Mantua, S. Andrea, Blick auf die rechte Langhausseite.**
Foto ICCD E 109904.
- Abb. 232: Rekonstruktion des Templum Etruscum Albertis nach MOROLLI.**
in: MOROLLI/GUZZON, 1994, 114.
- Abb. 233: a) Grundriss von S. Andrea in Mantua.
b) Rekonstruktion von Albertis Entwurf für S. Andrea in Mantua nach HERSEY.**
in: RYKWERT/ENGEL, 1994, 221, Abb. 14.

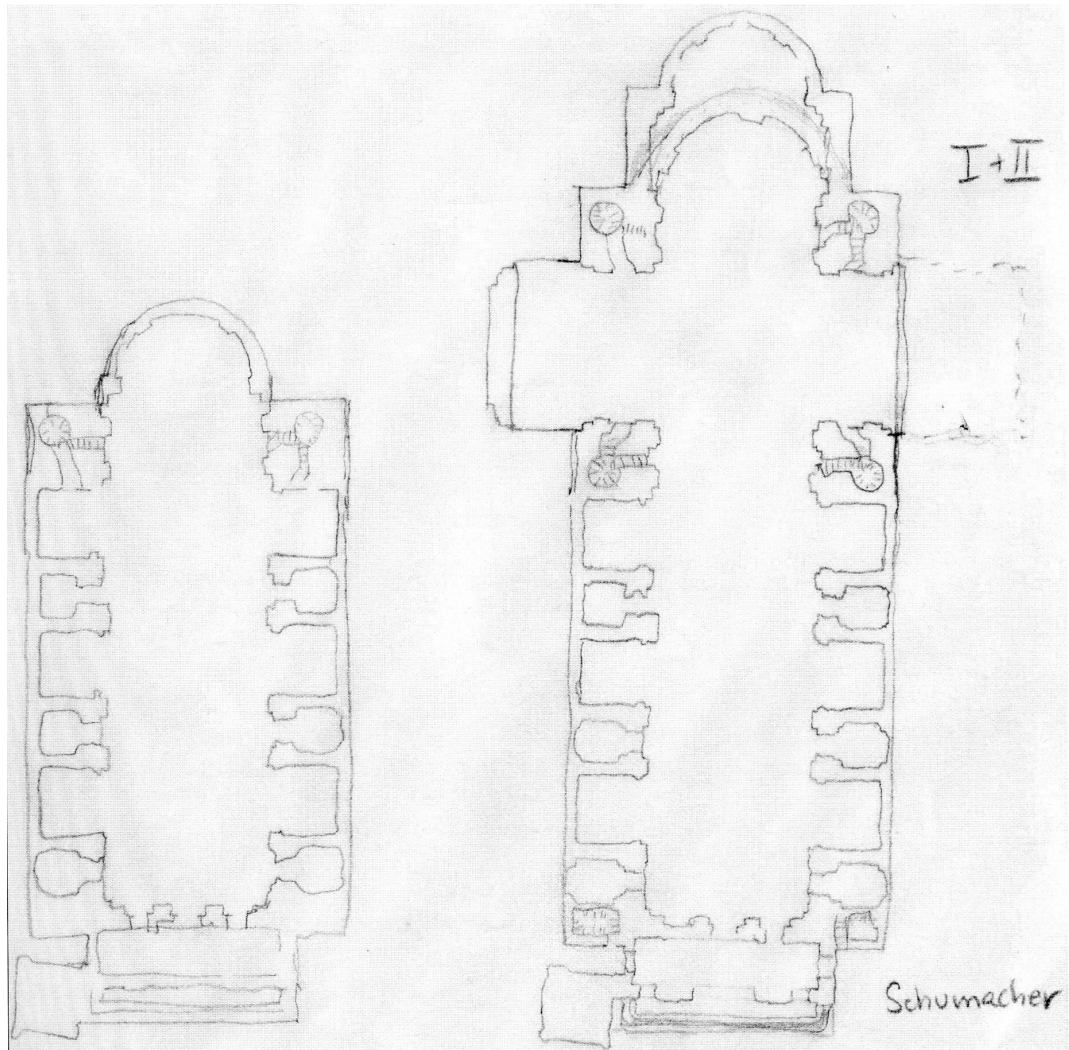


Abb. 234: Rekonstruktionsvorschlag I von Albertis Entwurf für S. Andrea in Mantua nach Schumacher.

Abb. 235: Rekonstruktion von Albertis Entwurf für S. Andrea in Mantua nach TAVERNOR, Grundriss und Schnitt.

in: TAVERNOR, 1998, 161, Abb. 151.

Abb. 236: Rekonstruktion von Albertis Entwurf für S. Andrea in Mantua nach TAVERNOR, Innenperspektive.

in: TAVERNOR, 1998, 161, Abb. 153.

Abb. 237: Fiesole, Badia, Innenansicht in Richtung Chor.

Foto Brogi neg.nr. 9807.

Abb. 238: Fiesole, Badia, Innenansicht, Detail.

Foto Alinari neg.nr. 3231.

Abb. 239: Fiesole, Badia, Grundriss.

in: RYKWERT/ENGEL, 1994, 130, Abb. 19.

Abb. 240: Donatello, Tondo der Erweckung der Drusiana in Florenz, S. Lorenzo, Alte Sakristei, Kuppelendentif.

in: SANTI, 1992, 45.

Abb. 241: Basilica Sotteranea, Innenansicht.

Foto Bibliotheca Hertziana neg.nr. U.Pl. D 4503, Aufn. Savio

Abb. 242: Il Gesù, Innenansicht.

Foto Bibliotheca Hertziana, o.Neg.

Abb. 243: Romplan, 1447, Miniatur in DITTAMONDO, Lib. II, cap. 31.

in: FRUTAZ, 1962, Nr. LXXXI.

Abb. 244: Romplan, von Alessandro Strozzi, Federzeichnung, 1474.

in: FRUTAZ, 1962, Nr. XXXIX.

Abb. 245: Mantova, Palazzo Ducale, sog. Mantovaner Romplan", Tafelbild, 1538.

Foto Bibliotheca Hertziana, U.Pl. D 19203.

Abb. 246: Maarten van Heemskerck, Vedute des Forum Romanum, Zeichnung 1534

in: FRUTAZ, 1962, Tf. 159.

Abb. 247: Fra Angelico und Filippo Lippi, Anbetung der Könige. Washington, National Gallery, Inv. n. 1085.

Foto Museum.

Abb. 248: Botticelli, Anbetung der Könige, London, National Gallery.

Foto Museum o. Neg.

Abb. 249: Botticelli, Anbetung der Könige, Florenz, Uffizien, Inv. Nr. 882.

Foto SFG Firenze 52879.

Abb. 250: Botticelli, Anbetung der Könige. Washington, National Gallery, Inv. Nr. 22.

Foto Museum, o. Neg. Nr.

Abb. 251: Botticelli, Verleumdung des Apelles, Florenz, Uffizien.

Foto Anderson, neg.nr. 6870.

Abb. 252: Florenz, S. Trinità, Cappella Sassetti, Altarbild von Domenico Ghirlandaio.

in: MICHELETTI, 1990, 39, Abb. 39.

Abb. 253: a) Florenz, S. Trinità, Cappella Sassetti, Übergabe der Ordensregel an den Hl. Franziskus, Fresko von Domenico Ghirlandaio.

b) Detail

Foto Alinari neg.nr. 4134.

Abb. 254: Berlin, Kupferstichkabinett, Entwurfzeichnung für das Fresko „Übergabe der Ordensregel an den Hl. Franziskus“ von Domenico Ghirlandaio.

in: BORSOOK/OFFERHAUS, 1981, Tf. 44.

Abb. 255: Florenz, S. Maria Novella, Cappella Tornabuoni, Bankett des Herodes, Fresko von Domenico Ghirlandaio.

Foto Alinari, neg.nr. 3992.

Abb. 256: Raffaello Botticini (?), Anbetung der Könige, Chicago, The Art Institute of Chicago, Ryerson Collection, Inv. Nr. 1937.997.

in: Lloyd, 1993, 51.

Abb. 257: Francesco di Giorgio, Grundriss der Maxentiusbasilika, sog. Taccuino dei

Viaggi, Florenz, Uffizien A 330^v, Detail.

in: FIORE/TAFURI, 1993[^], 344, Nr. XX.23.

Abb. 258: Francesco di Giorgio, Grundriss der Maxentiusbasilika Zeichnung, Turin, Cod. Saluzz. 148, f. 76^v, Detail.

Foto Turin, Biblioteca Reale, o. Neg., Detail.

Abb. 259: Vedute der Maxentiusbasilika von der Via Sacra aus, Zeichnung von Antonio Minoprio, Tf.V.

in: MINOPRIO, 1932, Tf.V.

Abb. 260: Francesco di Giorgio, Aufriss der Maxentiusbasilika Zeichnung, Turin, Cod. Saluzz. 148, f. 76^v, Detail.

Foto Turin, Biblioteca Reale, o. Neg., Detail.

Abb. 261: Francesco di Giorgio, Rekonstruktion eines Tempels, Turin, Bibl. Com., Cod. Saluzz. 148, f. 12^v.

MALTESE/DEGRASSI, 1967, f. 12^v.

Abb. 262: Urbino, San Bernardino, Eingangportal, Kapitell

in: FIORE/TAFURI, 1993, 236.

Abb. 263: Giuliano da Sangallo, Bibl. Vat., Cod. Barb. 4424, f. 10^v.

Foto Vatikan, o.Neg. Nr.

Abb. 264: Francesco di Giorgio: Anbetung Christi, Siena, Pinakothek, Inv. Nr. 437.

BELLOSI (Hg.), 1993, 315.

Abb. 265: Florenz, SS. Annunziata, Vorhof, Alessio Baldovinetti, Anbetung der Könige, Fresko, 1460/1462.

Foto Alinari neg.nr. 3821a

Abb. 266: Maso Finiguerra?, „Templum in pacem“, Chronik um 1460, London, Brit. Museum.

in: OST, 1971, 275, Abb. 50.

Abb. 267: Siena, S. Agostino, Cappella Bichi, Francesco di Giorgio, Geburt Christi, Fresko.

in: BELLOSI (Hg.), 1993, 447.

Abb. 268: Florenz, Cappella Tornabuoni, Domenico Ghirlandaio, Anbetung der Drei Könige, Fresko.

in: KECKS, 2000, Abb. 188.

Abb. 269: Siena, S. Domenico, Francesco di Giorgio: Geburt Christi.

in: BELLOSI (Hg.), 1993, 479.

Abb. 270: El Escorial, Codex Escorialensis, f. 24^r. verschiedene Kapitelle.

Foto Museum, o.Neg. Nr.

Abb. 271: Florenz, S. Maria Novella, Cappella Tornabuoni, Domenico Ghirlandaio, Bethlehemischer Kindermord, Fresko

in: MICHELLETTI, 1990, 46, Abb. 50.

Abb. 272: Giuliano daSangallo, Grundrissentwurf für St. Peter, Bibl. Vat., Cod. Barb. 4424, f. 64^v.

Foto Bibl. Vaticana, o. Neg. Nr.

Abb. 273: Giuliano da Sangallo, Entwurf eines „Tempio greco“?, Florenz, Uffizien A 131.

Foto Uffizien, o.Neg. Nr.

Abb. 274: Giuliano da Sangallo, Aufriss des Mittelaals der Caracallathermen, sog. „Taccuino Senese“, Siena, Bibl. Com. Cod. S IV 8, f. 8.

in: FALB, 1899, 32 und Tf. 8.

Abb. 275: Bramante und Mitarbeiter, Grundrisszeichnung, Florenz, Uffizien A 3.

in: EVERS, 1995, 77, Abb. 4.

Abb. 276: Bramante, Präsentationszeichnung für St. Peter, 1505, Florenz, Uffizien A 1.

in: EVERS, 1995, 79, Abb. 7.

Abb. 277: Bramante und Mitarbeiter, Grund- und Aufrisszeichnung, Florenz, Uffizien A 3^v.

in: EVERS, 1995, 77, Abb. 5.

Abb. 278: Giuliano da Sangallo, Grundriss der Hagia Sophia, Bibl. Vat., Cod. Barb. 4424, f. 44^r

Foto Bibl. Vat. o. Neg. Nr.

Abb. 279: Giuliano da Sangallo, Innenperspektive der Hagia Sophia, Bibl. Vat., Cod. Barb. 4424, f. 28^r

Foto Bibl. Vat. o. Neg. Nr.

Abb. 280: a), b) und c) Bramante, Grundrissprojekt mit Alt-St. Peter und dem Rossellinochor sowie Aufrisskizzen

THOENES, 1994, 112, Abb. 4 und 113, Abb. 7.

Abb. 281: Giuliano da Sangallo, Grundrissprojekt für St. Peter, Florenz, Uffizien A 8^r.

in: EVERS, 1995, 83, Abb. 14.

Abb. 282: Francesco di Giorgio, „Figura composta“, Florenz, Cod. Magl. II, f. 42^v.

in: MALTESE DEGRASSI, Bd. 2, 1967, Tf. 236.

Abb. 283: Pavia, Dom, Grundriss nach dem Holzmodell von Cristoforo Rocchi

in: THOENES/WOLF METTERNICH, 1987, 22, Abb. 13.

Abb. 284: Ravenna, S. Vitale, Innenansicht in Richtung Chor

in: MANGO, 1986, Abb. 103.

Abb. 285: Cristoforo Caradosso Foppa, Gründungsmedaille für St. Peter, Revers

in: THOENES/WOLF METTERNICH, 1987, 31, Abb. 24.

Abb. 286: Francesco di Giorgio, Templum mit Kuppel, Aufriss, Turin, Bibl. Reale, Cod. Saluzz. 148, f. 14, Detail.

in: TAFURI, in: FIORE/TAFURI, 1993, 57, Abb. re unten.

Abb. 287: Bernardo della Volpaia, Grundrissaufnahme von St. Peter, um 1514, Codex Coner, London, Soane's Museum, f. 31.

in: THOENES/WOLF METTERNICH, 1987, 105, Abb. 109.

- Abb. 288: Umkreis Antonio da Sangallo d.J., Innenansicht des Bramantechors, Florenz, Uffizien, A 5^r, Detail.**
in: FROMMEL, in: EVERS, 1995, Kat. Nr. 109.
- Abb. 289: Umkreis Antonio da Sangallo d.J., Innenansicht der Südwand des Bramantechors, Florenz, Uffizien, A 4^v, Detail.**
in: FROMMEL, in: EVERS, 1995, Kat. Nr. 110.
- Abb. 290: Maarten van Heemskerck, Vedute von St. Peter von Südwesten, 1534/35, Römisches Skizzenbuch II, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 79 D 2a, f. 54^r.**
in: FROMMEL, in: EVERS, 1995, Kat. Nr. 122d.
- Abb. 291: a) Maarten van Heemskerck, Vedute von St. Peter von Nordosten, 1534/35, Römisches Skizzenbuch I, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 79 D 2, f. 13^r und Detail.**
in: FROMMEL, in: EVERS, 1995, Kat. Nr. 122b.
b) Detail
- Abb. 292: a) Battista Naldini?, Ansicht der Vierung von St. Peter, 1561, Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 21311.**
b) Detail
in: EVERS, 1995, Kat. Nr. 124.
- Abb. 293: a) Sebastiano Serlio, Projekt für die Kuppel von St. Peter nach Bramante, Il terzo libro, Venedig 1540, f. 39 und 40.**
b) Detail
in: EVERS, 1995, 234-325, Kat. Nr. 112.
- Abb. 294: Pantheon, Kuppel, Außenansicht**
in: COARELLI, 1975, 261.
- Abb. 295: Pantheon, Grundriss**
in: COARELLI, 1975, 259.
- Abb. 296: Sebastiano Serlio, Grundrissentwurf für St. Peter nach Raffael, Il terzo libro, Venedig 1540, f. 64^v.**
in: EVERS, 1995, 234-325, Kat. Nr. 113.
- Abb. 297: Maarten van Heemskerck, Vedute von St. Peter mit Blick in den südlichen Querarm, 1534/35, Römisches Skizzenbuch I, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 79 D 2, f. 8^r.**
in: FROMMEL, in: EVERS, 1995, Kat. Nr. 122a.
- Abb. 298: Rom, Cappella Chigi, Gebälk, Detail.**
in: FROMMEL/RAY/TAFUR, 1987, 140.
- Abb. 299: Rom-Vatikan, St. Peter, südwestlicher Durchgangsraum, Tonnengewölbe.**
in: THOENES/WOLF METTERNICH, 1987, 163, Abb. 159.
- Abb. 300: Antonio da Sangallo d. J., Studien für die Gewölbe der Durchgänge von Mittelschiff zu den Sewitenschiffkapellen von St. Peter, Florenz, Uffizien, A 53^r und A 53^v.**

Foto Alinari, o.Neg. Nr., in: FROMMEL/RAY/TAFURI, 1987, 140.

Abb. 301: Rom-Vatikan, St. Peter, südwestlicher Durchgangsraum, Tonnengewölbe, Detail.

in: FROMMEL/RAY/TAFURI, 1987, 310.

Abb. 302: Raffael, Studien für das Innere von St. Peter, u.a. Florenz, Uffizien, Fr 1973.

in: FROMMEL, in: FROMMEL/RAY/TAFURI, 1987, 289, Nr. 2.15.5.

Abb. 303: Raffael, Schule von Athen, Fresko, Rom, Palazzo Vaticano, Stanza della segnatura.

in: OBERHUBER, 1999, Abb. 93.

Abb. 304: Raffael, Disputà, Fresko, Rom, Palazzo Vaticano, Stanza della segnatura.

in: OBERHUBER, 1999, Abb. 85.

Abb. 305: Rom, Palazzo Vaticano, Stanza della segnatura, Decke, Fresko von Raffael und Sodoma.

in: OBERHUBER, 1999, Abb. 9.

Abb. 306: Schematische Übersicht der Themen in der Stanza della segnatura nach Pfeiffer.

in: PFEIFFER, 1975, 29.

Abb. 307: Raffael, Schule von Athen, Fresko, Detail: Signatur auf dem Saum des sog. Euklid, Rom, Palazzo Vaticano, Stanza della segnatura.

in: NESSELRATH (Hg.), 1997, Abb. 12.

Abb. 308: Vatikan, Sala Regia, Außenansicht, Detail: Serliana nach Entwurf Bramantes

in: BORSI, 1989, 296.

Abb. 309: Baldassare Peruzzi, Ansicht der Maxentiusbasilika?, Florenz, Uffizien A 161.

Foto Sopr. Gall. neg.n. 82884.

Abb. 310: Bernardo della Volpaia, Ansicht der Maxentiusbasilika, Codex Coner, London, Soane's Museum, f. 50^v.

Foto Courtauld Inst. 277/8 (2)

Abb. 311: Baldassare Peruzzi, Grundriss der Maxentiusbasilika, Florenz, Uffizien A 156^r.

in BARTOLI, 1914, Abb. 244.

Abb. 312: Rom, Janus Quadrifrons

in: TOEBELMANN, 1923, Abb. 103.

Abb. 313: Rekonstruktion von Raffaels letztem Projekt für St. Peter, 1519/20 nach Frommel.

in: FROMMEL/RAY/TAFURI, 1987, 306, Kat. Nr. 2.15.46.

Abb. 314: Raffael, Karton zum Fresko „Schule von Athen“, Mailand, Ambrosiana.

in: OBERHUBER, 1983, 72-73, Fig.5.

Abb. 315: Raffael, Anbetung der Hirten, Entwurf für einen Teppich, Zeichnung,

Paris, Louvre.

in: OBERHUBER, 1999, 232, Abb. 205.

Abb. 316: a) Sodoma, Szenen aus dem Leben Alexanders d. Gr., Rom, Villa Farnesina, Schlafzimmer

b) Detail

Foto Sciamanne, Roma

Abb. 317: Sodoma, Die Hl. Familie mit dem Hl. Leonardo, Siena, Palazzo Pubblico

in: CARLI, 1979, Tf. XXXVII.

Abb. 318: Giovanni Maria Falconetto, ehem. Orgeltüren aus dem Dom von Trento, Trento, S. Maria Maggiore.

in: CASTELNUOVO, 1993, 164-165.

Abb. 319: Giovanni Maria Falconetto, Petrus und Paulus, Vorderseite der Orgeltüren des Domes von Trento, Trento, S. Maria Maggiore.

in: CASTELNUOVO, 1993, 167.

Abb. 320: Giovanni Maria Falconetto, Engel der Verkündigung, Rückseite der Orgeltüren des Domes von Trento, Trento, S. Maria Maggiore.

in: CASTELNUOVO, 1993, 168.

Abb. 321: Giovanni Maria Falconetto, Maria aus der Verkündigung, Rückseite der Orgeltüren des Domes von Trento, Trento, S. Maria Maggiore.

in: CASTELNUOVO, 1993, 171.

Abb. 322: a) Macrino d'Alba, Sacra Conversazione, Rom, Pinacoteca Capitolina.

b) Detail

in: VILLATA, 2000, 112, Kat. Nr. 1.

Abb. 323: a) Macrino d'Alba, Sacra Conversazione, Hochaltar der Kirche S. Maria delle Grazie der Certosa in Pavia.

b) Detail

in: VILLATA, 2000, 128-129, Kat. Nr. 5.

Abb. 324: Philips Galle nach Vorlage Maarten van Heemskerck, Maria, Stich aus einem Zyklus biblischer Heldinnen.

in: BANDMANN, 1970, 141, Abb. 9.

Abb. 325: Florenz, Uffizien A 44, Grundriss des Bramantechors.

in: THOENES/WOLF METTERNICH, 1987, 113, Abb. 113.

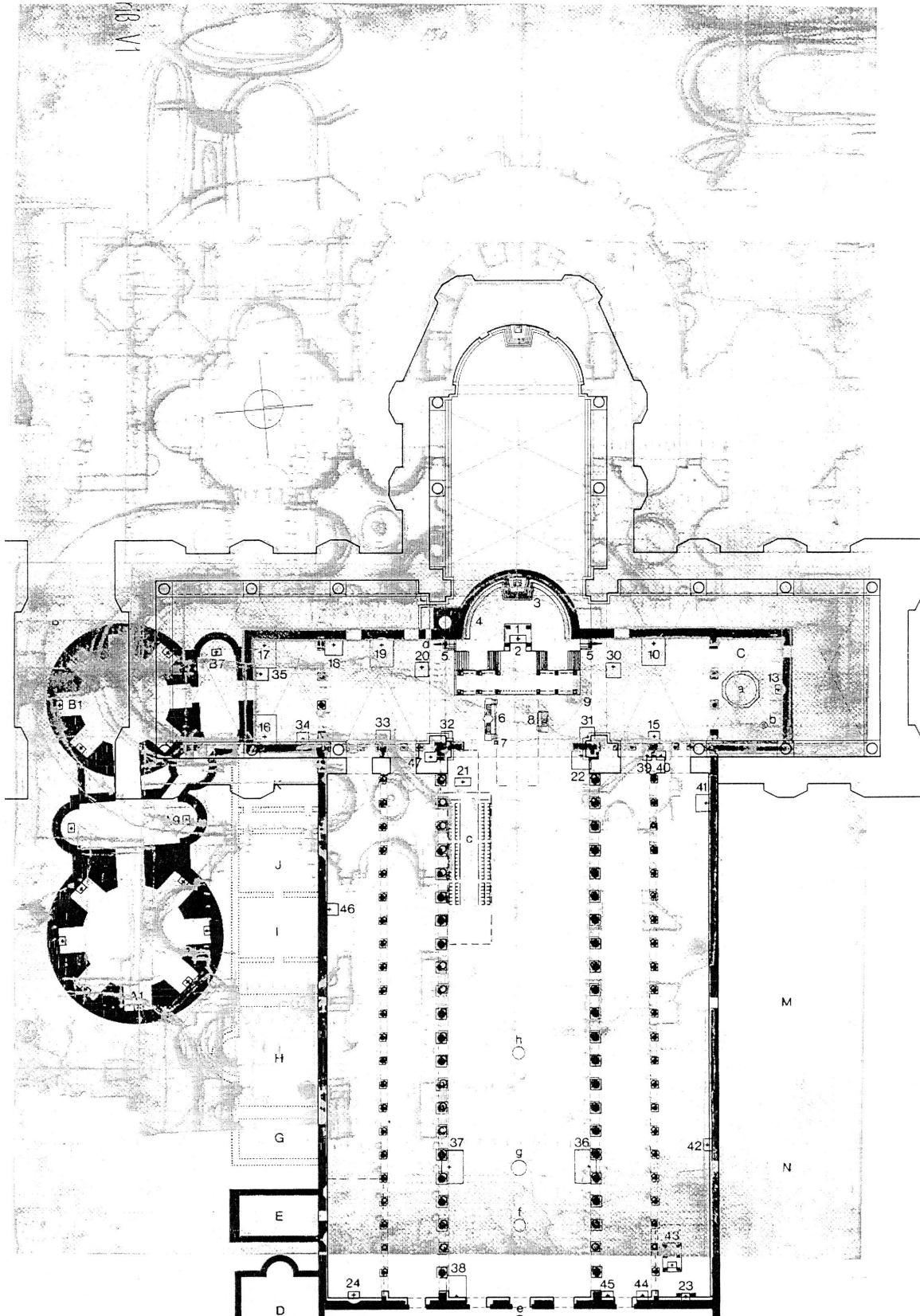


Abb. 326: Rekonstruktion Grundriss Rosselinoprojekt mit eingebledetem Grundriss Alt-St. Peters nach DE BLAAUW, 1994.

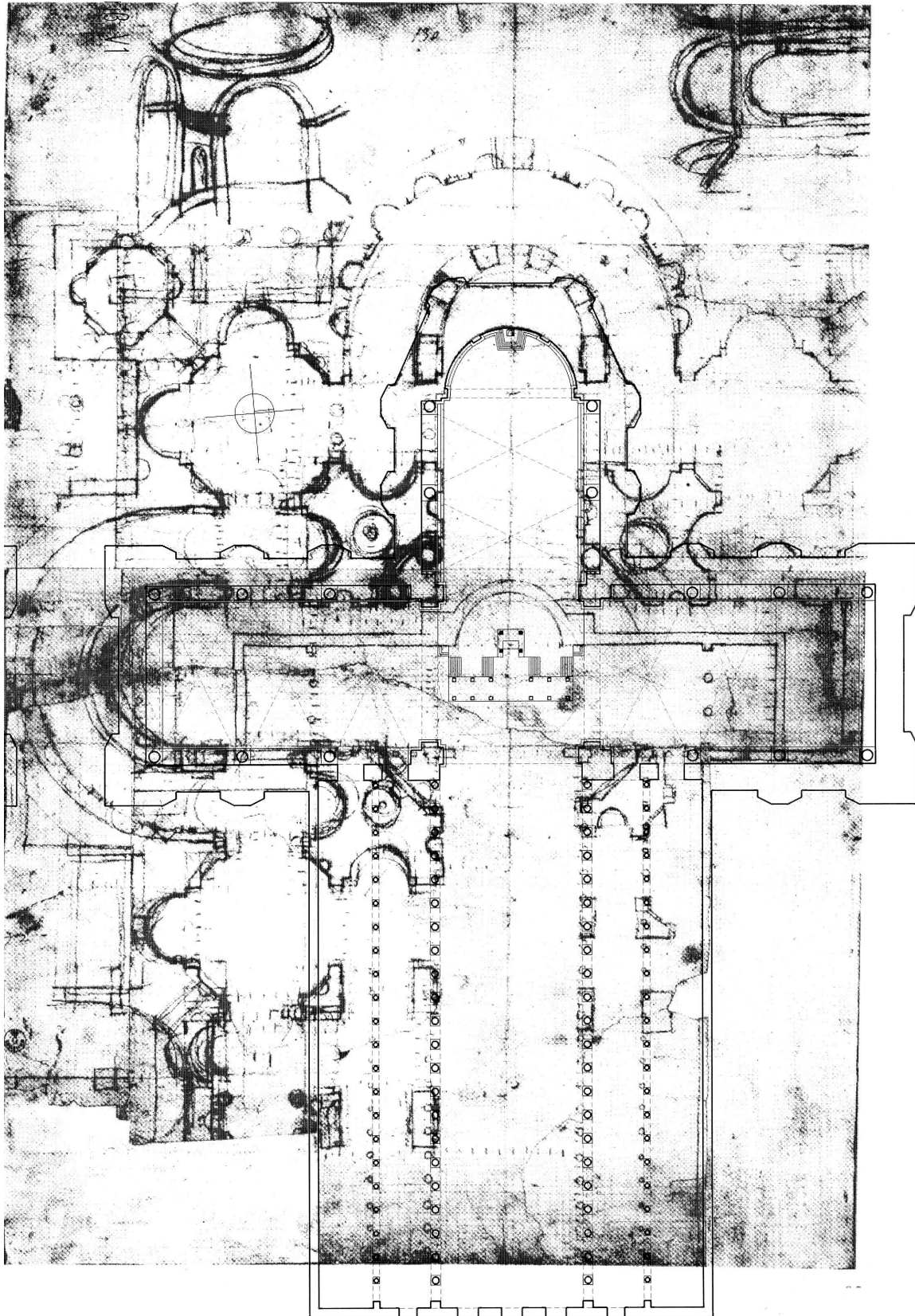


Abb. 328: Florenz, Uffizien A 20, mit rekonstruierter Grundrissvariante 1 des Rosselinoprojektes.

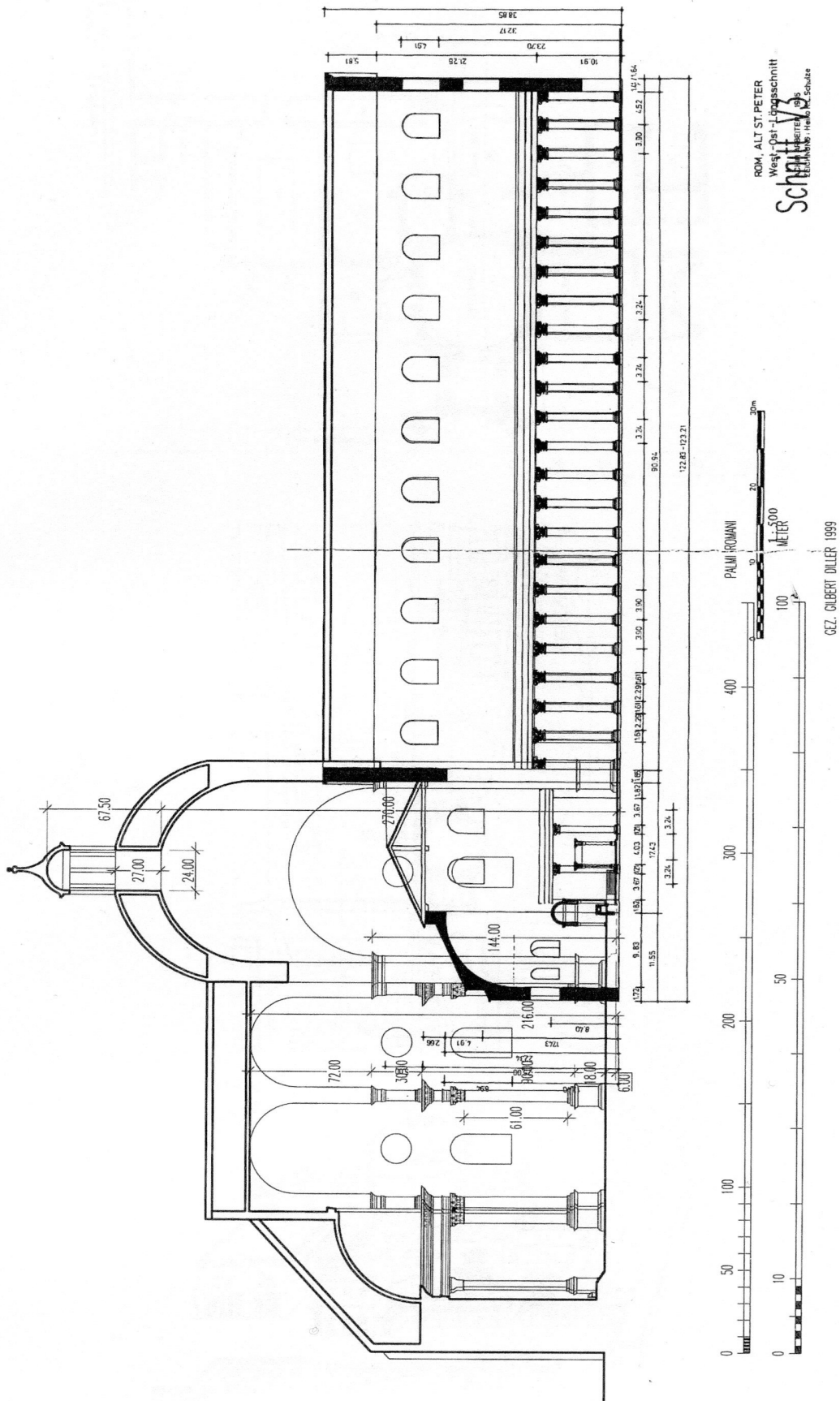


Abb. 330: Längsschnittrekonstruktion des Rossellinoprojektes mit eingblendetem Längsschnitt von Alt-St. Peter nach ARBEITER, 1988.

Abb. 331: a) – c) Rekonstruktion der Agrippathermen in Rom.

in: FIKRET, 134-135, Abb. 144-146.

Abb. 332: Giovanni Battista Piranesi, Vedute der Rückseite des Pantheon.

in: WILTON-ELY, 1994, Abb. 586.

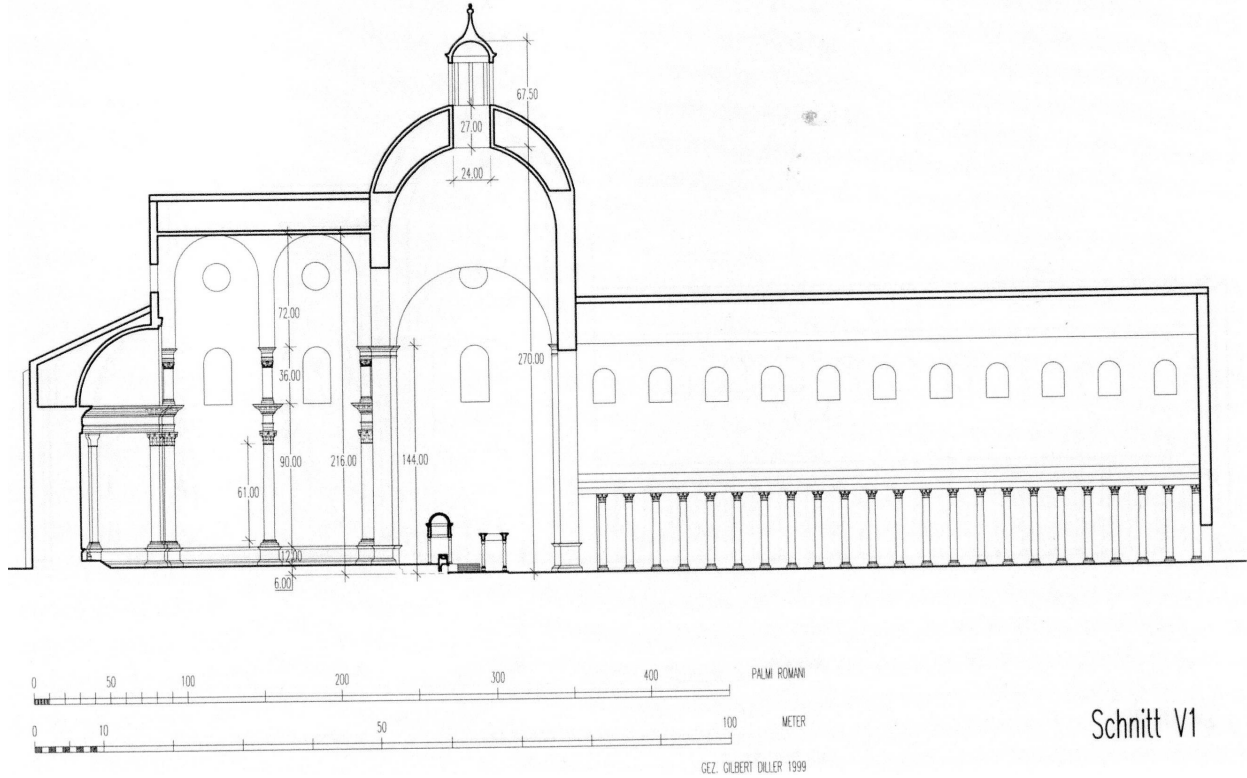


Abb. 333: Längsschnittrekonstruktion des Rosselinoprojektes, Variante 1.

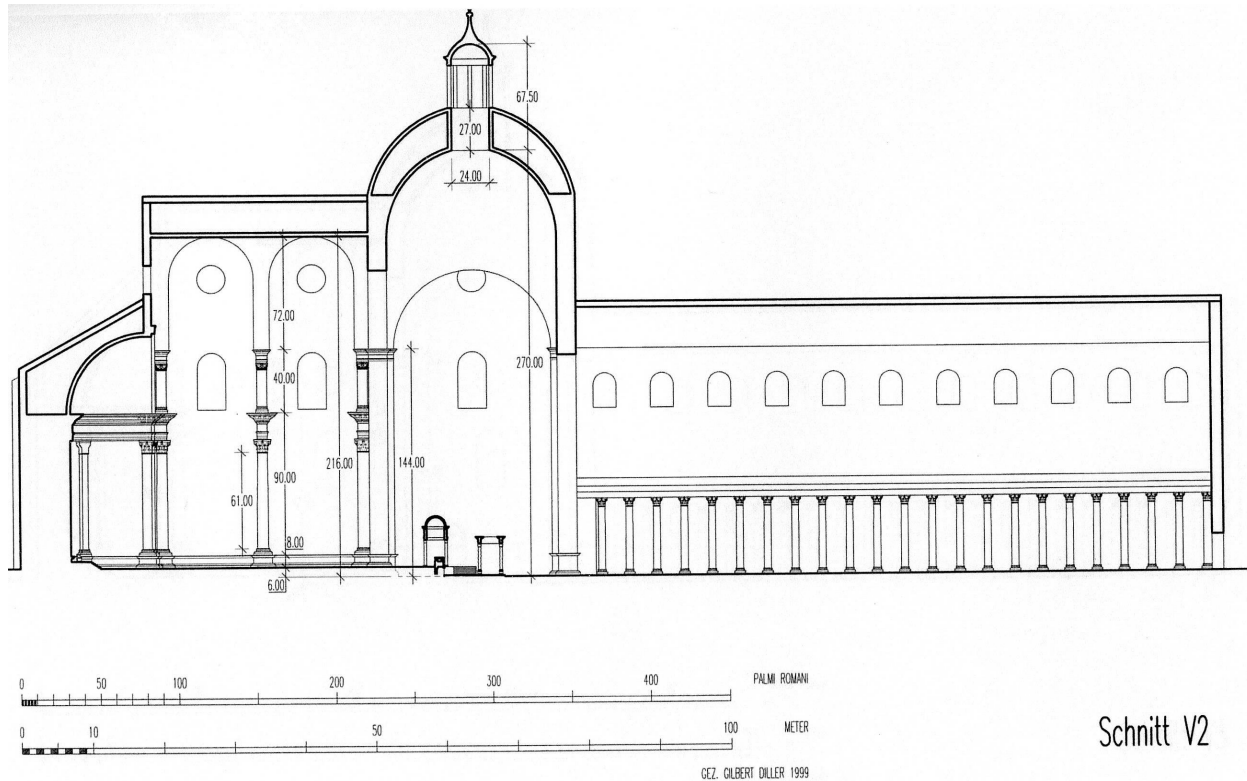


Abb. 334: Längsschnittrekonstruktion des Rosselinoprojektes, Variante 2.

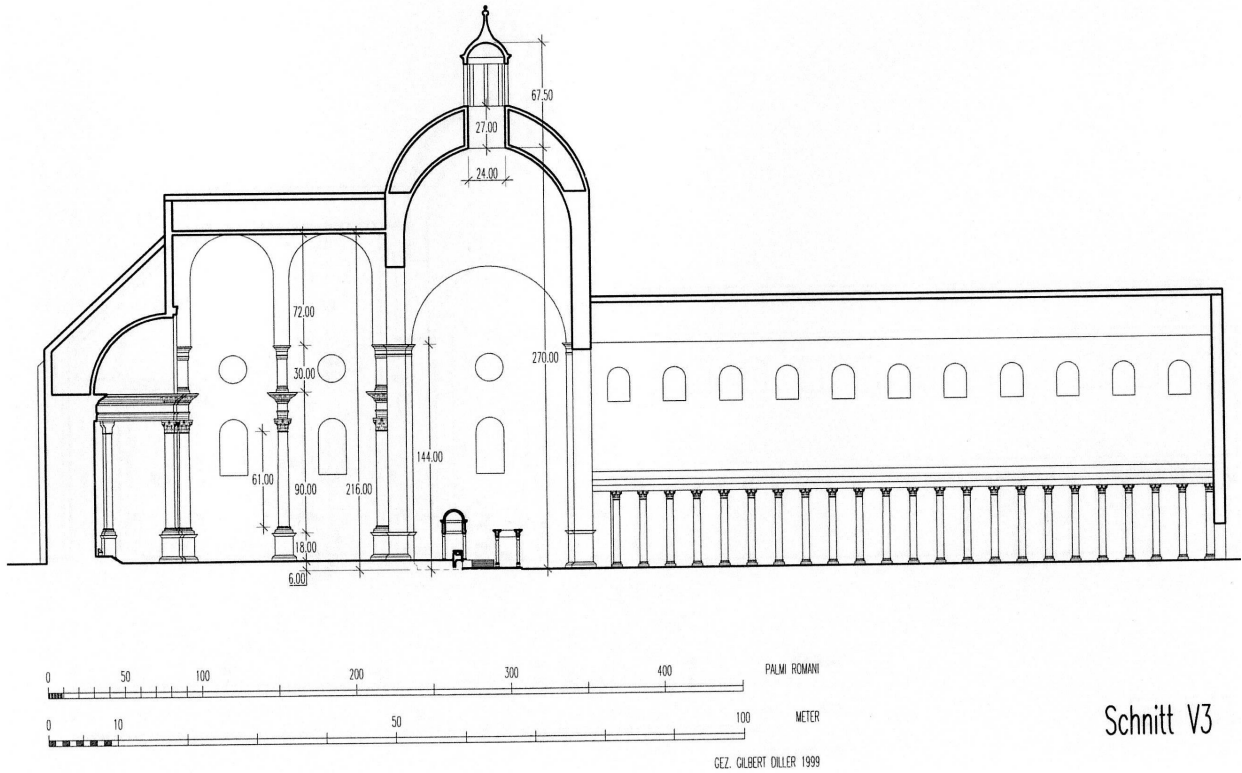


Abb. 336: Längsschnittrekonstruktion des Rossellinoprojektes, Variante 3.

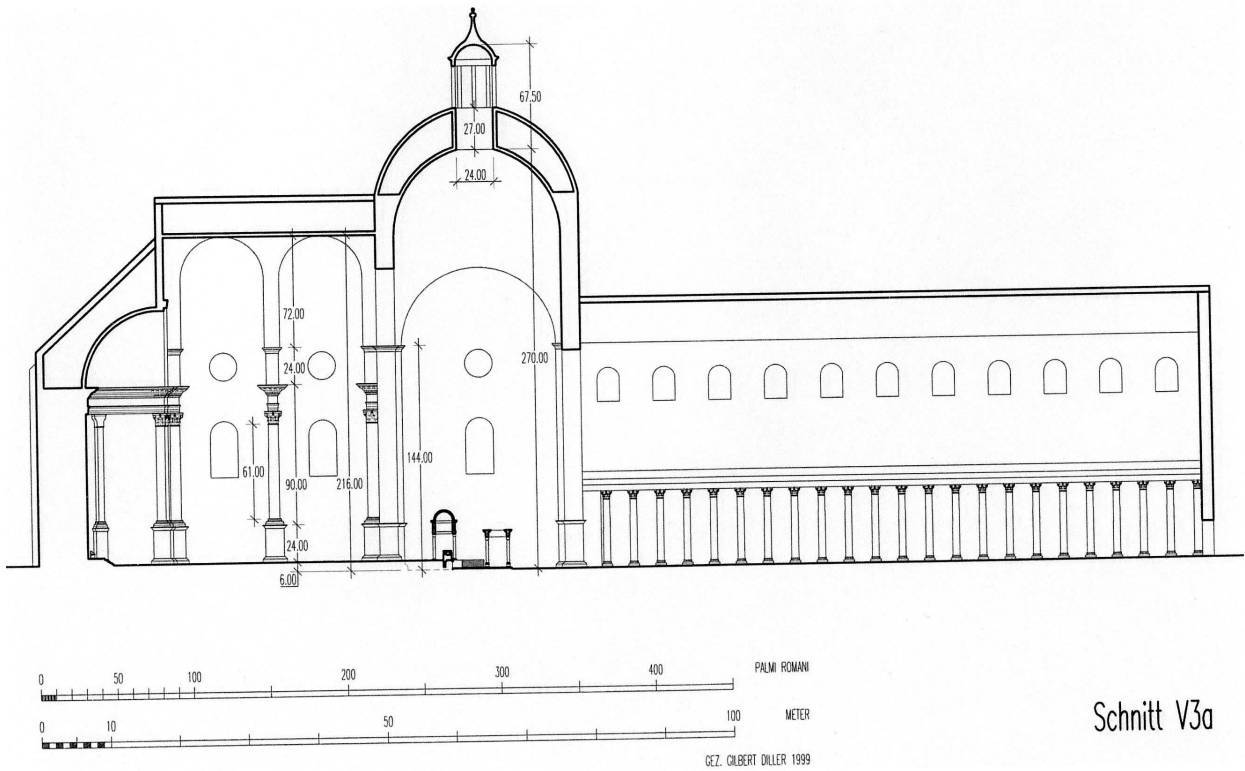


Abb. 337: Längsschnittrekonstruktion des Rossellinoprojektes, Variante 3 a.

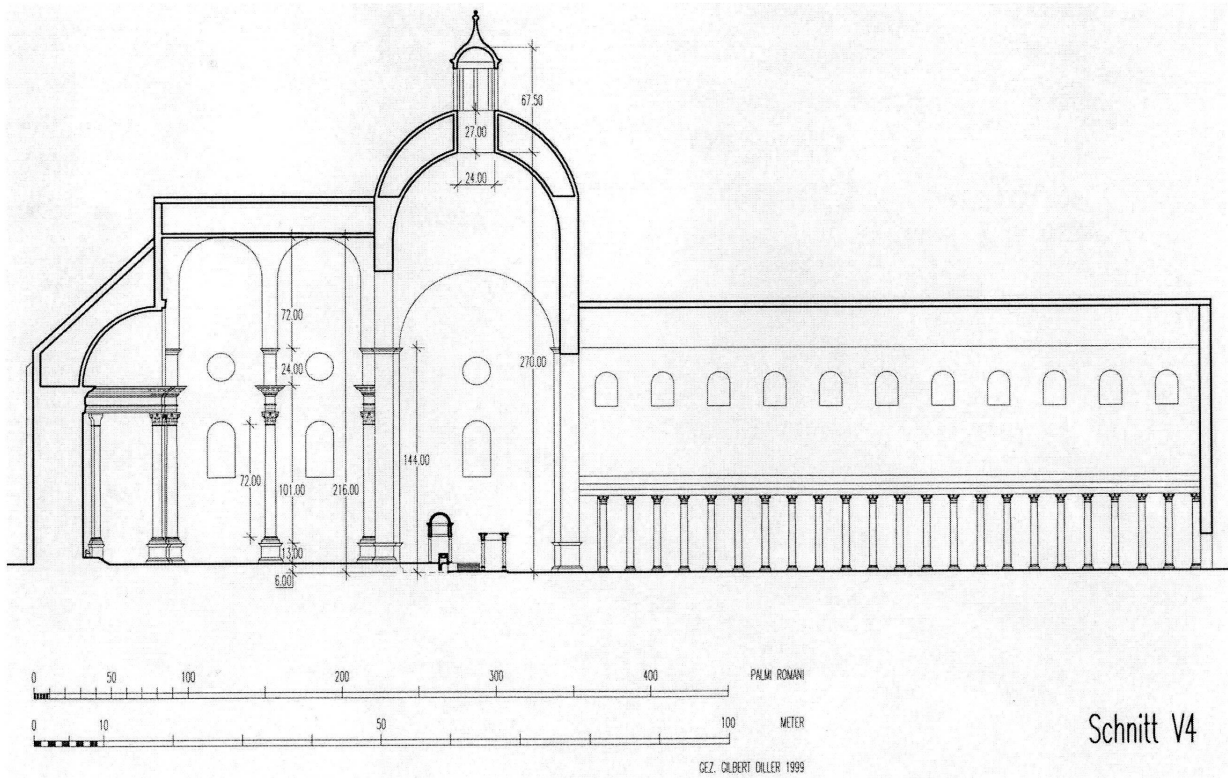


Abb. 338: Längsschnittrekonstruktion des Rossellinoprojektes, Variante 4.

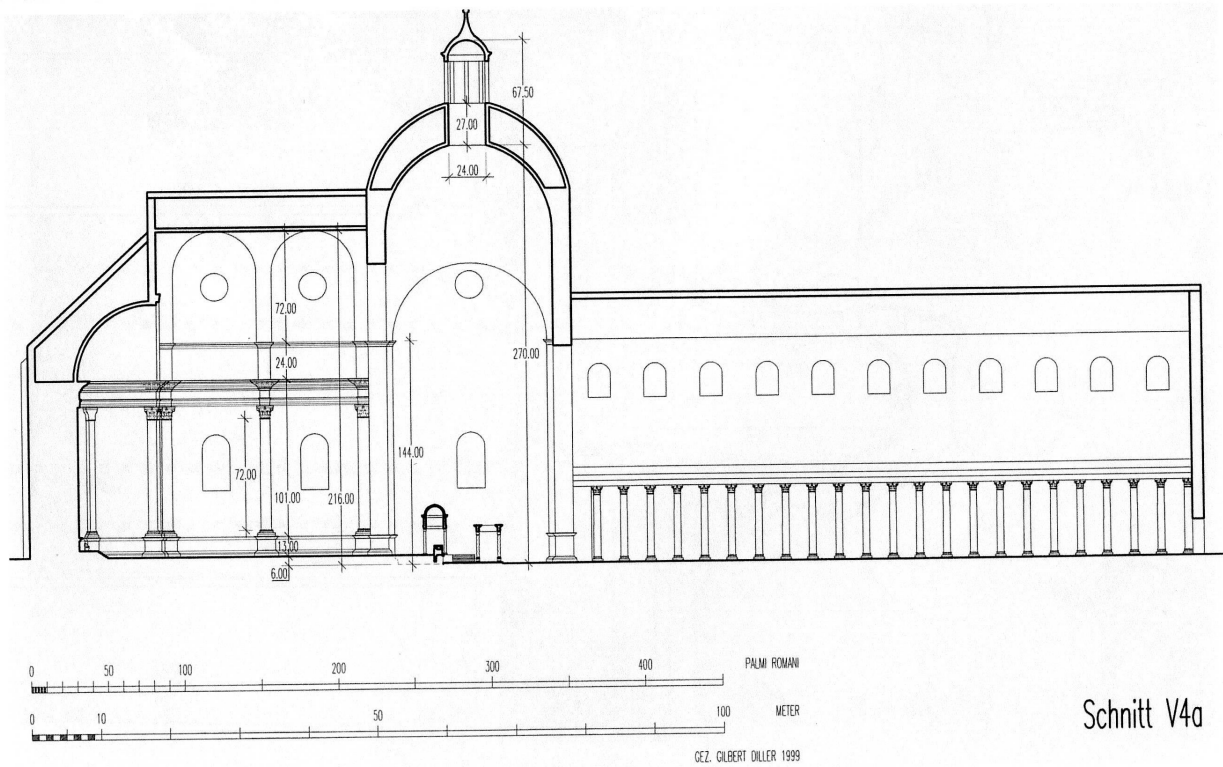


Abb. 339: Längsschnittrekonstruktion des Rossellinoprojektes, Variante 4 a.

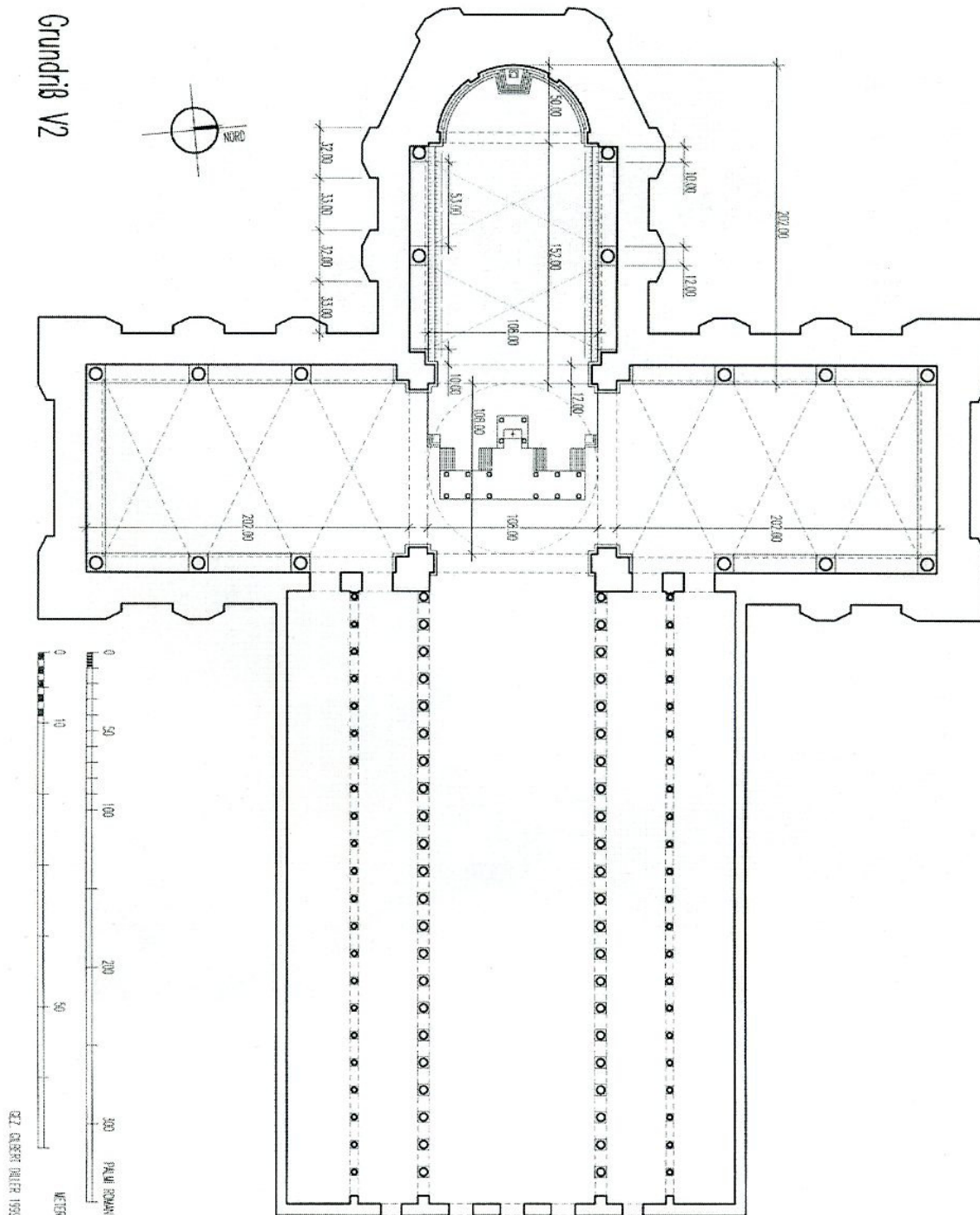


Abb. 341: Grundrissrekonstruktion des Rossellinoprojektes, Version 2.

Abb. 342: Rom, Palazzo della Civiltà Italiana.

Foto ICCD neg. nr. E 42117.

Abb. 343: Rom, Stazione Termini, Entwurf von Angiolo Mazzoni del Grande, Außenflanke.

in: LUCIO, 1995, 66, Abb. 95.

Abb. 344: Rom, Stazione Termini, Entwurf von Angiolo Mazzoni del Grande, Eingangshalle.

in: LUCIO, 1995, 66, Abb. 98.

Abb. 345: Rom, Stazione Termini, Entwurf von Angiolo Mazzoni del Grande, Schalterhalle.

in: ANGELERI/BARIOTTI BIANCHI, 1983, 278, Abb. 195.

XV Dokumentenanhang

Dok. 2: CURIOSUM URBIS ROMAE REGIONUM XIII

Lit.: VALENTINI/ZUCCHETTI, I, 1940, 99-104.

Regio III. Templum Pacis.

Porticum absidatum. Auram. Bucinum. Apollinem Sandalarium. Templum Telluris. Tigillum Sororium. Colossum altum pedes CII. semis; habet in capita radia. VII. singula pedum. XXII. semis. Metam Sudantem. Templum Romae. Aedes Iovis. Viam Sacram.

Basilicam Novam et Pauli. Templum Faustinae. Forum Transitorium. Siburam. Balneum Dafnidis.

...

Anhang des CURIOSUM:

Basilicae. X. Constantiniana. ...

Dok. 3: NOTITIA URBIS ROMAE REGIONUM XIII

Lit. VALENTINI/ZUCCHETTI, I, 1940, 168.

Regio IIII. Templum Pacis.

Continet: Porticum Asidatum. Aream Vulcani. Auram. Bucinum. Apollinem Sandalarium. Templum Telluris. Horrea Chartaria. Tigillum Sororium. Colossum altem pedes. CII. semis, habet in capite radia numero. VII. singula pedum. XXII. semis. Metam Sudantem. Templum Romae et Veneris. Aedem Iovis Statoris. Viam Sacram. Basilicam Constantinianam. Templum Faustinae. Basilicam Pauli. Forum Transitorium. Siburam. Balineum Dafnidis. ...

Dok. 4: CHRONICA URBIS ROMAE

Lit. VALENTINI/ZUCCHETTI, I, 1940, 274.

Domitianus imparavit annos. XVII. Hoc imperante multae operae publicae fabricatae sunt: atria VII, horrea piperataria, ubi est basilica Constatniniana et horrea Vespasiani. ...

Maxentius imperavit annos. VI. Hoc imperante templum Romae arsit et fabricatum est. Thermas in Palatio et circum in catacumbas. ...

Dok. 5: Aurelius Victor, LIBER DE CAESARIBUS, 40, 20

ed. PICHELMAYER, 1966 (1. Ed. 1911):

Adhuc cuncta opera, quae magnifice construxerat, urbis fanum atque basilicam Flavii (= Flavius Valerius Constantinus) meritis patres sacravere.

Dok. 6: Polemius Silvius, QUAE SINT ROMAE

Lit. VALENTINI/ZUCCHETTI, I, 1940, 309:

„Basilicae. XI.: Iulia, Ulpia, Pauli, Hostilia, Neptuni, Constantini, Mathidiae, Marcianae,

*Vascellaria, Floscellaria et Claudi.*¹⁵⁴⁵

Dok. 7: Hieronymus Stridonensis (347-419), COMMENTARIA IN IOLEM 3, 4-6.
PL 25, Sp. 0980 (Auszug aus der Patrologia Latina Database herausgegeben
von Chadwyck-Healey Inc.)

(Vers. 4-6.) *Verum quid vobis et mihi, Tyrus et Sidon, et omnis terminus Palaestinorum? Numquid ultionem vos reddetis [Al. redditis] mihi? Et si ulciscimini [Al. ulciscemini] vos contra me, cito velociter reddam vicissitudinem vobis super caput vestrum. Argentum enim meum et aurum meum [Vulg. tac. meum] tulistis: et desiderabilia mea, et pulcherrima intulistis in delubra vestra: et filios Juda, et filios Jerusalem vendidistis filiis Graecorum: ut longe faceretis eos de [0981A] finibus suis. LXX: Quid mihi et vobis, Tyrus et Sidon, et omnis Galilaea alienigenarum? Numquid retributionem vos redditis mihi: aut iram in corde retinetis adversum me (hoc enim Graece significat mnhsikakeivte)? velociter et cito reddam retributionem vestram in capitibus vestris: pro eo quod argentum meum et aurum meum tulistis: et electa mea et optima intulistis in templa vestra: et filios Juda, et filios Jerusalem vendidistis filiis Graecorum: ut ejiceretis eos de finibus suis. Et haec Judaei adversum Tyrum et Sidonem et Palaestinorum terminos, sive Galilaeam alienigenarum dici arbitrantur: quod tempore captivitatis Judaicae, quando victi sunt a Romanis, Dei populum persecuti sunt: immo in populo Dei ipsum Deum qui praefuit populo, secundum illud quod scriptum est: Qui vos recipit, [0981B] me recipit (Mat. X, 40) . Ergo econtrario, qui persequitur populum Dei, ipsum Deum persequitur, cujus est 209 populus. Reddam, inquit, vobis quae fecistis populo meo: quia argentum meum et aurum, id est, vasa templi, et quidquid in eo pretiosissimum et speciosissimum fuit, candelabrum aureum et mensam propositionis auream, et duos Cherubim aureos, et propitiatorium, et phialas ac thuribula aurea tulistis, et consecrastis idolis vestris (IV Reg. XXV) . Haec autem narrat historia Chaldaeos magis fecisse, qui vasa templi Domini posuerunt in templo Bel: unde postea Balthasar potat in phialis, et statim regnum ejus in Medos et Persas transfertur (Daniel. V) . Sed quia post diem Domini magnum et horribilem, haec futura dicuntur, quae apostoli in resurrectione [0981C] Domini interpretantur, et Hebraei in futurum judicii tempus differunt, magis de Romanis est intelligendum: quod Vespasianus et Titus, Romae templo Pacis aedificato, vasa Templi et universa donaria in delubro illius consecrarunt: quae Graeca et Romana narrat historia. Eo tempore filii Juda et Jerusalem (nequaquam Israel, et decem tribuum, quae usque hodie in Medorum urbibus et montibus habitant) venditi sunt filiis Graecorum, ut exterminarentur de finibus suis, et omnis orbis Judaica captivitate completus est. Hoc illi referunt, ut ultionem sanguinis Christi et subversionem Jerusalem, quae Dei judicio accidit, contra Tyrum et Sidonem [a] per se accidisse confirmet. Nos autem juxta coeptam tropologiam, Tyrum et Sidonem et Palaestinos eos interpretemur, [0981D] qui Dei populum coangustant et tribulant et persequuntur (hoc enim Tyrus in lingua nostra resonat) et eum venantur [Al. ut venentur] in mortem, quod nomen Sidonis indicat, et bibentes sanguinem corruunt, sive volutantur in coeno, quod Philistiim Galilaeaque significat. Velociter et cito restituet eis Dominus quod merentur, quia persecuti sunt eum Et argentum illius et aurum, eloquia videlicet Scripturarum, et nohvmata, id est, sententias, [0982A] et omne quod pulchrum in Ecclesia fuit, suis erroribus manciparunt. Haereticus quoscumque deceperit, et sua fecerit adorare*

¹⁵⁴⁵ Diese Basilika wird nur bei Poleimius Silvius erwähnt; vielleicht eine irrtümliche Übernahme der Aqua Claudia?

simulacra, filios Juda et filios Jerusalem vendit Graecis, sive gentilibus, et eos de Christianis ethnicos facit: ut exterminet de finibus suis, in quibus in Christo fuerant procreati, et 210 nequaquam in Judaea, et veritatis confessione, sed in gentium errore versentur. Quae omnia et ad diem iudicii referre possumus, non discrepante vindicta: licet in tempore a superioribus discrepare videantur. Pro Galilaea in Hebraeo scriptum est, GALILOTH ([Hebrew Text]), quod Aquila [b] Qiðnaû, Symmachus Terminos transtulit: Qiðnaû autem, id est, Tumulos Arenarum, referamus ad littora Palaestinae, non ad Galilaeam Philistiim, quae omnino [0982B] nulla est.

Anmerkungen:

[a [0981D] Vocales, per se, Victor. ignorat.]

[b [0981D] Mss. codices legunt Qeiðnaû, non Qinauû. Quod nomen Hieronymus recitat in cap. XLVII Ezechielis, dicens: Deinde pro GALILAEA, quae Hebraice dicitur GALILA, Aquila Qhnaûû interpretatus sit, quod Tumulos significat Arenarum. Vox itaque Graeca Aquilae [0982D] tribus modis scribitur apud Hieronymum in libris editis et manuscriptis, Qinauû scilicet, Qeiðnaû et qhnaûû. Ut, sive legerimus Qiðnaû, sive qhðnaû, malim cum Scapulae lexico Graeco scribere cum accentu circumflexo in penultima quam cum gravi in ultima. MART.—Martian. qeiðnaû Recole Comment. in cap. Ezech. XLVII,]

Dok. 8: Augustinus, DE DIVERSIS QUAESTIONIBUS 66,7

zit in : TRE XI 621:

ante legem, sub lege, sub gratia, in perfecta et aeterna pace.

Dok. 9: Orosius, HISTORIARUM LIBER VI, Cap. XX, (443):

PL 31, Sp. 1057 ff. (Auszug aus der Patrologia Latina Database herausgegeben von Chadwyck-Healey Inc.):

Quo signo quid evidentius quam in diebus Caesaris toto orbe regnantis futura Christi nativitas declarata est. Christus enim lingua gentis eius in qua natus est, unctus interpretatur. Itaque cum eo tempore quo Caesari perpetua tribunicia potestas decreta est, Romae fons olei per totum diem fluxit: sub principatu Caesaris Romanoque imperio per totum diem, hoc est, per omne Romani tempus imperii, Christum ex eo Christianos, id est, unctum, atque ex eo unctos, de meritoria taberna, hoc est, de hospita largaque Ecclesia affluenter, atque incessabiliter processuros, restituendosque per Caesarem omnes servos, qui tamen recognoscunt Dominum suum, caeterosque, qui sine domino invenirentur, morti supplicioque dedendos, remittendaque sub Caesare debita peccatorum in ea Urbe in qua spontaneum fluxisset oleum, evidentissima his, qui prophetarum voces non audiebant, signa in coelo, et in terra prodigia prodiderunt.

Tertio autem, cum Urbem triumphans quintum consul ingressus est, eo scilicet die, quem supra nominavimus, cum et Ianum post ducentos annos primum ipse clausit, et clarissimum illud Augusti nomen assumpsit quid fidelius ac verius credi aut cognosci potest; concurrentibus ad tantem manifestationem, pace, nomine, die quam hunc occulto quidem gestorum, ordine, ad obsequiumpraeparationis, eius praedestinatum fuisse: quo eo die, quo ille manifestandus mundo post paululum erat, et pacis signum praetulit, et potestatis nomen assumpsit? Quid autem in quarto reditu, cum finito Cantabrico bello, pacatisque omnibus gentibus, Caesar Urbem repetiit, ad contestationem fidei quam expromimus, aactum sit, ipso ordine melius proferetur.

S. auch 1058: Aus Cap. XXII (448):

Itaque anno ab Urbe condita DCCLII, Caesar Augustus ab Oriente in Occidentem, a Septentrione in Meridiem, ac per totum Oceani circulum cunctis gentibus una pace compositis, Jani portas tertio ipse tunc clausit. ... Igitur eo tempore, id est eo anno quo firmissimam verissimamque pacem ordinatione Dei Caesar composuit, natus est Christus, cuius adventui pax ista famulata est, in cuius ortu audientibus hominibus exsultantes angeli cecinerunt. Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Eodem tempore hic, ... dominum se hominem appellari non passus est; immo non ausus, quo verus dominus totius generis humani inter homines natus est.

Dok. 10: Anonymus von Einsiedeln, ITINERARIUM

Lit. VALENTINI/ZUCCHETTI, II, 1942, 155.

VIII. A Porta Sancti Petri usque Porta Asinaria.

R.. Per ar cum Severi

<i>Sancti Hadriani. Forum Roma</i>	<i>num. Sancta Maria Antiqua</i>
<i>Sancti Cosma et Damiani</i>	<i>Ad Sanctum Theodorum.</i>
<i>Palatium Neronis. Aeclesia</i>	<i>Palatinus.</i>
<i>Sancti Petri.</i>	
<i>Ad vincula. Arcus Titi et</i>	<i>Testamentum. Arcus Con-</i>
<i>Vespasiani</i>	<i>stantini</i>
<i>Palatium Traiani. Amphithea-</i>	<i>Meta Sudante.</i>
<i>trum.</i>	
<i>Ad Sanctum Clementem.</i>	<i>Caput Africae.</i>
<i>Monasterium Honorii. Forma</i>	<i>Quattuor Coronati.</i>
<i>Claudiana.</i>	
<i>Patriarchum Lateranense.</i>	<i>Sancti Iohannis in Lateranis.</i>
<i>Porta Asi</i>	<i>naria</i>

Dok. 11: Joannes Scotus Erigena (um 845/46 nachweisbar), DE DIVISIONE NATURAE

PL 122, Sp. 978-979 (Auszug aus der Patrologia Latina Database

herausgegeben von Chadwyck-Healey Inc.):

Ubi datur intelligi, quod tota nostra natura, quae generaliter vocabulo hominis ad imaginem et similitudinem Dei facti significatur, in paradisum, hoc est, in pristinam conditionis suae dignitatem reversura sit, in his autem [0979B] solummodo, qui [4] deificatione digni sunt, ligni vitae fructum participabit. Ligni autem vitae, quod est Christus, fructus est beata vita, pax aeterna in contemplatione veritatis, quae proprie dicitur deificatio. Est enim beata vita, ut ait Augustinus, gaudium de veritate, quae est Christus.

Gesamtapparat:

[4 [0979] A qui solummodo.]

Dok. 12: Petrus Damiani (1006/07-1072), OPUSCULA, XXXVI, De divina omnipotentia, Kap. XII:

PL 145, Sp. 614 ff. (Auszug aus der Patrologia Latina Database herausgegeben von Chadwyck-Healey Inc.):

Nescio si legitur, sed a nonnullis intra Romana moenia celebri fama vulgabatur, quod videlicet Romulus, qui conditur Urbis asseritur, constructo palatio, cuius parietina, licet semiruta, ex magna adhuc parte cernuntur in hanc vocem, quasi de firmamento operis confisus eruperit: Certum est, inquit, et immobiliter fixum, quia nisi virgo peperit, domus ista non corruet. Sicque, si tamen verum est quod asseritur, ex genitlis hominis lingua, sicut rei probavit eventus, egressa est propheta. Nam nocte, qua Salvator ad redemptionem nostram ex virginalis alvo processit, sicut dicitur, palatium corrui. Utrumque nimirum et virginem parere et aedificium ruere, homini Deum ignoranti impossibile videbatur. At qui utrumque semper potuit, sed diu intra prudentiae suae secreta continuit, utrumque cum voluit, per effectum operis congruo tempore declaravit. Illud plane stupendum est, quod nunc homines in ecclesiae gremio non modo renati, sed etiam nati, tam audacter, tam imprudenter omnipotenti Deo calumniam impossibilitas obijciunt, et prtines absorbere terreni subsecivii voragine non pavescunt. ...

Dok. 13: Kedrenus, COMPENDIUM HISTORIARUM

Datierung: vor 1057.

PG 121, Sp. 293:

Remus contra Romulum insurgens occisus fuerat. Ex eo Romae motuum tumultum et seditionum finis nullus fuit, donec Pythiae oraculum Romulo significavit haec ab Remi caedem evenire, neque finem fore, nisi frater ipsi regnanti collega assideret. Ea propter Romulus auream statuam fecit fratris effigies repraesentantem, eamque iuxta suam collocari iussit. Idemque proceribus mandavit, et in responsiis eius se alterumque auctorem edixit, ita loquens: Iussimus, decrevimus permissimus.

Dok. 14: Dokumente aus dem Tabularium von Sancta Maria Nova

FEDELE, 1900, 205-206, Nr. XI:

11. Oktober 1039, Brief an den Archiprete Paulus von S. Maria Nova: *Id est terram vacantem a foris iuxta archum maiorem templi quod Domus Noba appellatur, tantum silicet ex ipsa terra vobis donamus quantum per latitudinem esse videtur iam dictus arcus prefati, templi quemadmodum exigitque in via publica. ...*

FEDELE, 1900, 208-209, Nr. XIII.:

13. Oktober 1042, Teualdus überlässt *Iohannes, qui Iubene vocaris, seu Teualdus eximio scrinario adque Petrus qui diceris Imperatore vir ... terra vacante ubi olim fuit vinea ... cum introitu et exitu suo commune da locum qui dicitur Trivio ... cum uno alium introitum per viculo exiente usque in via publica Posita regione quarto in Aura infra locum qui dicitur Domus Nova, quod est inter affines, a duobus lateribus teniente Stephano scrinario cum suis germanis, et ortuo Leoni Petri Imperato filius, a secundo latere ortuo de heredes quondam Iohanni et Gregorii qui vocatur ab Aura, et a tertio latere modica terra de heredes quondam Iohannis Ruscii, et a quarto latere templum Romuli et ortuo de ecclesiam sanctae Mariae novae. ...*

Auf der Rückseite des Dokuments ist von einer Hand des 13. Jahrhunderts verzeichnet: *De vinea et*

templum in Quatronicis.

Dok. 15: Rupertus Tuitiensis = Rupert von Deutz (1075/80 - 1129/30), Commentaria in duodecim prophetas minores

PL 168, Sp. 246 (Auszug aus der Patrologia Latina Database herausgegeben von Chadwyck-Healey Inc.):

Porro hic jam non praetereundum, quia Judaei de hoc sermone, quo his dicitur: «Ecce ego suscitabo eos,» videlicet filios Juda et Hierusalem, quos vendidistis filiis Graecorum, «de loco in quo vendidistis eos, et convertam retributionem vestram in caput vestrum, et vendam filios vestros in manibus filiorum Juda, et venundabunt eos Sabaeis genti longinquaе, quia Dominus locutus est.» Ex hoc, inquam, sermone vanam sibi, imo miserabilem consolationem assument. Illa namque de Romanis sub nominibus Tyri et Sidonis atque Palaestinorum haec intelligi volunt, eo quod Vespasianus et Titus Romae templo pacis aedificato vasa templi et universa donaria in delubro illius consecraverit. Promittunt ergo sibi, imo somniant, quod in ultimo tempore congregarentur a Domino, ut reducantur in Hierusalem, neque hac felicitate contenti, ipsum Deum manibus suis Romanorum filios et filias et filias asserunt traditurum, ut vendant eos Judaei non Persis et Aethiopibus et caeteris nationibus, quae vicinae sunt, sed Sabaeis genti longinquissimae, quia Dominus locutus est, ut populi sui ulciscatur injuriam. Nos econtra non Romanos, sed ipsos qui se dicunt esse Judaeos et non sunt, sed sunt synagoga Satanae, dicimus designari ac percuti sub nominibus Tyri et Sidonis, et intra omnem terminum Palaestinorum concludi eandem ob causam, quam et in alio propheta Deus considerans, cum eundem populum redargueret: «Pater tuus, inquit, Amorrhaeus, et mater tua Caethea (Ezech. XVI) .» Etenim sicut Amorrhaei et Caethei, ita Tyri quoque et Sidonii atque Palaestini, non de Sem aut de Japhet, sed de Cham, qui reprobos exstitit, posteritate generati sunt. Et quia Deus non stirpem [0247A] carnis, sed mores attendit animi, Judaei quoque quamvis secundum carnem de stirpe Sem per Abraham processerint, nihilominus tamen inter posteros Cham reputantur, illi duntaxat, qui veri patris Noe, quod interpretatur requies, scilicet Christi, qui est requies omnibus sanctis, humanam propter eos assumptam despiciunt infirmitatem, sicut ille Cham derisit, et foris nuntiavit patris nuditatem. Causam dicimus, cur praesenti loco Judaei in synagoga Satanae remanentes, ut jam dictum est, sub nominibus Tyri et Sidonis recte intelligantur. Tyrus et Sidon, sicut et caetera regiones terrae Chanaan, populo Israel forte distributae sive designatae fuerunt: sed quia in corde maris sitae non facile ab hostibus obsiderentur, minime capi vel possideri ab eis potuerunt. Sic [0247B] nimirum Judaei praedicationis evangelicae armis capi debuerunt, imo et illis prius verbum Dei praedicari oportuit, sed quia profunditate malitiae semetipsos circumdantes, et quasi in abyso scientiae nequam se abscondentes, repulerunt illud, et expugnari veritatis et justitiae armis non potuerunt, idcirco relictis illis apostoli ad gentes conversi sunt (Act. XIII) . Item causam dicimus, cur iidem Judaei in Palaestinorum terminum concludantur Palaestini, id est Philisthiim, ascendentibus ex Aegypto, et transcuntibus mare Rubrum filiis Israel, primi inviderunt, et deinde caeteri, sicut Moyses in cantico suo cum dixisset: «Dux fuisti in misericordia tua populo quem redemisti. Et portasti eum in fortitudine tua, ad habitaculum sanctum tuum. Ascenderunt populi et irati sunt, dolores obtinuerunt habitatores Philisthiim (Deut. XXXII) .» Deinde de caeteris. «Tunc, ait, conturbati sunt principes Edom, robustos Moab obtinuit tremor, obriguerunt omnes habitatores Chanaan (Exod. XV) .» Ita nimirum credentibus in Christum et mare baptismi transeuntibus, primum Judaei, sicut in Actibus legimus (Act. XIV) inviderunt, deinde gentes caeterae, quae et exemplo crebrisque seditionibus illorum in hoc ipsum excitatae sunt. Et illi

quidem Palaestini sive Philisthiim, quod interpretatur potione cadentes, argentum et aurum Domini in sua delubra, id est, in templum Dagon detulerunt, scilicet arcam undique auro circumtectam, et caetera desiderabilia sive pulcherrima, ut erant propitiatorium et duo Cherubin. Isti autem auream, sive argenteam Dominicae Incarnationis veritatem in mendacio, quantum in ipsis est, detinent, atque hoc faciendo desiderabilia Domini reposuerunt in templo Dagon, quod interpretatur piscis tristitiae, qui videlicet piscis est Leviathan serpens, vectis tortuosus, et in templo suo cubat habitando in incredulis illorum cordibus.

Dok. 16: Hugo de S. Victore († 1141), ADNOTATIUNCULAE IN IOLEM

PL 175. Sp. 361 (Auszug aus der Patrologia Latina Database herausgegeben von Chadwyck-Healey Inc.)

Verum quid mihi et vobis, Tyrus et Sidon, et omnis terminus Palaestinatorum? Nunquid ultionem vos reddetis mihi? Et si ulciscemini vos contra me, cito velociter [0361B] reddam vicissitudinem vobis super caput vestrum. Argentum enim meum, et aurum tulistis: et desiderabilia mea, et pulcherrima intulistis in delubra vestra. Et filios Juda, et filios Hierusalem vendidistis filiis Graecorum, ut longe faceritis eos de finibus suis. Ecce ego suscitabo eos de loco in quo vendidistis eos, et convertam retributionem vestram in caput vestrum. Et vendam filios vestros et filias vestras in manibus filiorum Juda; et venundabunt eos Sabaeis, genti longinqua, quia Dominus locutus est. Haec Judaeis adversus Tyrum, et Sidonem, et Palaestinatorum terminos dici arbitrantur, quod, tempore captivitatis Judaicae, quando victi sunt a Romanis, Dei populum persecuti sunt, imo in ipso populo ipsum Deum, qui praefuit populo Ego igitur, inquit, reddam [0361C] vobis quae populo meo, imo mihi, fecistis, quia argentum meum, et aurum meum id est vasa templi, et quidquid pretiosissimum fuit, tulistis et consecratis idolis vestris. Haec autem narrat historia Chaldaeos magis fecisse, qui vasa templi Domini posuerunt in templo suo. Unde Balthasar postea in phialis potat: statimque regnum ejus in Medos, Persasque transfertur. Sed quia post diem Domini magnum et horribilem haec futura dicuntur, quae apostoli in resurrectionem Domini interpretantur, et Hebraei in futurum tempus iudicii differunt, de Romanis magis intelligendum est: quod Vespasianus et Titus, Romae templo pacis aedificato, vasa templi et universa donaria in delubro illius consecrarunt: [0361D] quae Graeca et Romana narrat historia. Mystice vero de adventu Christi in carnem agitur. Possunt per Tyrum, et Sidonem, et Palaestinos, intelligi idololatrae et haeretici: si de ipsius adventu ad iudicium, daemones; si de ipsius adventu in mentem, vitia et carnales passiones.

Dok. 17: MIRABILIA URBIS ROMAE

zit. in VALENTINI/ZUCCHETTI, 1946, 19.

Kap. 3: *Hii sunt arcus triumphales: ... arcus Constantini iuxta Amphiteatrum; arcus septem Lucernarum Titi et Vespasiani ad Sanctam Mariam Novam inter Pallanteum et Templum Romuli.*

zit. in VALENTINI/ZUCCHETTI, 1946, 21:

Kap. 6: *Palatia: ... Palatium Romulianum; In Romuliano palatio sunt duae aedes, Pietatis et Concordiae, ubi posuit Romulus statuam suam dicens: Non cadet, donec virgo pariat. Statim ut virgo peperit, illa corruit.*

zit. in: VALENTINI/ZUCCHETTI, 1946, 56:

Kap. 24: *Est ibi templum Palladis et forum Caesaris et templum Iani quae praevidet annum in*

principium et in fine, sicut dicit Ovidius in Fastis: nunc autem dicitur Centii Fraiapanis. Templum Minervae, cum arcu coniunctum est ei; nunc autem vocatur Sanctus Laurentius de Mirandi. Iuxta eum Sancti Cosmatis ecclesia quae fuit templum Asili. Retro fuit templum Üpaci et Latonae; super idem Templum Romuli. Post Sanctam Maria Novam duo templa, Concordiae et Pietatis. Iuxta arcum Septem Lucernarum templum Aescolapii ideo dicitur Cartularium, quia fuit bibliotheca publica. ...

Dok. 18: ORDO ROMANUS

Text datierbar 1143-1144

zit. in VALENTINI/ZUCCHETTI, 1942, 219.

Secunda feria ... ascendit ... per clivum Argentarium inter insulam eiusdem nominis et Capitolium. Descendit ante privatam Mamertini, intrat sub arcu triumphali (=Septimius Severusbogen) inter templum Fatale et templum Concordiae progrediens inter forum Traiani et forum Caesaris subintrat arcum Nervae inter templum eiusdem deae et templum Iani,¹ ascendit ante Asilum per silicem ubi cecidit Simon Magus ² iuxta templum Romuli. Pergit sub arcu triumphali Titi et Vespasiani qui vocatus Septem Lucernarum, descendit ad Metam Sudantem ante triumphalem arcum Constantini; reclinans manu laeva ante Amphitheatrum et per Sacram Viam iuxta colosseum revertitur ad Lateranum. Ibiq̄ue ... ascendit palatium ... et celebrat convivium in basilica Leonina, ...

¹ vgl. MIRABILIA, XXIV.

² s. VALENTINI/ZUCCHETTI, 1942, 272, Anm. 1.

zit. in VALENTINI/ZUCCHETTI, 1942, 221.

Cumque imago venerit ad Sanctam Mariam Novam, deponunt ante ecclesiam ... tollunt eam inde et portant ad Sanctum Hadrianum ... redeunt per viam qua venerunt et portant eam per arcum Latonae, quia antiquo tempore magna persecutio erat ibi diaboli. ...

**Dok. 19: Benedictus Diaconus († 1159)? (zugeschr.), GRAPHIA AUREAE URBIS
D'ONOFRIO, 1988, 54.**

Kap. 8: *De archa Testamenti*

In templo Pacis iuxta Lateranum a Vespasiano imperatore et Tito filio eius recondita est archa Testamenti.¹ In qua sunt hec: ani aurei, mures aurei, tabule Testamenti, virga Aaron, urna aurea habens manna, vestes et ornamenta Aaron, candelabrum aureum cum septem lucernis, tabernaculum, septem candelabra, septem cathedre argenteae, mensa, propositio, Sanctum turibolum aureum, virga Moysi, cum qua percussit mare, mensa aurea, panes ordeacei, vestis inconsulitis, circumcisio, sandalia, vestimenta sancti Iohannis Baptiste, forcipes, unde fuit tonsus Sanctus Iohannes Evangelista.

Dok. 20: DESCRIPTIO LATERANIS ECCLESIAE

Datierung: Erste Redaktion des Textes bald nach 1073, Zweite Redaktion 1153/54.

cap. 4:

In hac itaque sacrosancta Lateranensi basilica Salvatori Ihesu Christo Deo dicata, quae caput est

mundi, quae patriarchalis est et imperialis, sedis est apostolicae cathedrae ponteficis, et eiusdem ecclesiae ara principalis est arca foederis Domini, vel, ut aiunt, arca est inferius, et altare ad mensuram longitudinis, latitudinis, et altitudinis arcae conditum est superius, inter quattuor columnas de rubeo porfirio sub quodam pulchro ciborio. In quo quidem, ut asserunt, multum est sanctuarium, sed quale sit non agnoscunt, nam nomen eius nesciunt. In altari vero, quod superius est ligneum de argento copertum, atque sub eo inferius, est tale sanctuarium: septem candelabra, quae fuerunt in priori tabernaculo. Unde Paulus dicit apostolus: Tabernaculum factum est primum, in eo erant candelabra, et mensa, et propositio panum quae dicitur dancta. et aureum turibulum, et urna aurea habens manna, quod habuit secundum tabernaculum, quod dicitur sancta sanctorum.

Dok. 21 b: Joannes Diaconus, DE ECCLESIA LATERANENSIS

Dritte Redaktion d. Descriptio Lateranesis ..., Text in die Zeit Papst Alexanders III. (1159/1181) zu datieren.

PL 078, Sp. 1384 (Auszug aus der Patrologia Latina Database herausgegeben von Chadwyck-Healey Inc.)

V. Quod tempore Titi et Vespasiani quae in templo fuerant Romae translata fuerunt. Quo autem tempore, vel a quibus vasa templi, et utensilia, seu universa donaria Romae delata fuerunt, [1384B] vel ubi reposita, praefatus doctor Hieronymus, cui proprium fuit semper nova quaerere, et absconsa dilucidare, in expositione Joelis prophetae, testatur quod Titus et Vespasianus, Romani principes, post ascensionem Domini, destructa civitate Hierosolyma, et templo, ob victoriam et monumentum populi Romani, omnia illa quae in templo praecipua et speciosa Judaei habuerant, secum asportaverunt, imo ab ipsis Judaeis asportari jusserunt, et aedificato Romae templo Pacis, ibi ea in delubrum mirifice condiderunt, quae Graeca et Romana narrat historia. Nec dubium unde tantus vir docuit habendum, quod Graeca et Romana historia voluit esse confirmatum. Hoc idem usque hodie liquido perpenditur in triumphali arcu, qui appellatur Septem Lucernarum, qui constructus fuisse probatur ad memoriam praedictorum principum totiusque populi Romani juxta ecclesiam sanctae Mariae Novae, in quo candelabra, quae fuerunt in priori tabernaculo, et arca cum vestibis suis, quae fuit in secundo intra velum, manifeste ac mirifico opere sculpta fuisse [1384C] cernuntur.

Hoc etiam manifestioribus documentis eloquentissime doctor Leo papa in sermonibus Dominicae Passionis, cum de velo scisso in templo sub ipso tempore passionis Christi contra perfidiam Judaeorum contestando inveheret, declarare videtur, dum ipsorum caecitatem Judaeorum omnia mundi elementa evidentius arguisse protestaretur in sermone, qui sic incipit, Cum multis modis Judaica impietas laboraret, scripsit ita: «Quod si ad arguendos vos, nec coelestia, nec inferna sufficiunt, et crucem Christi magis potuerunt petrae atque monumenta, quam vestra corda sentire, saltem quod in templo actum est, scienter advertite. Velum, cujus objectu intercludebantur sancta sanctorum, a summo usque ad ima diruptum est, et sacrum illud mysticumque secretum, quo solus summus pontifex jussus fuerat intrare, reseratum est,» etc.

Sub altari isto sacrosancto, de quo in praesenti loquimur, [1384D] est quaedam imago tota aurea Domino Jesu Christo dedicata, et beatae Mariae virginis; 566 et sancti Joannis Baptistae, sanctorumque apostolorum Petri et Pauli, sancti Joannis evangelistae imagines de electro aureae et argenteae, necnon aliorum apostolorum penitus argenteae, quas Constantinus imperator Dei servus, qui easdem ad honorem salvatoris Jesu Christi suorumque discipulorum imaginari studuit,

sic in quodam geneceo niolitus est recondere, quod nulli artificio per quodcunque ingenium licet accedere.

Dok. 22: Nikolaus Claraevallensis († um 1176), SERMO DE NATIVITATE SALVATORIS ET PRAECLARIS MIRACULIS IN EA FACTIS

PL 144, 1853, 848f. (Auszug aus der Patrologia Latina Database herausgegeben von Chadwyck-Healey Inc.)

Insignuntur convexa coelorum stella lucentiore ... Vident Chaldaei in coelis quod Balaam reliquit in Scripturis: Orietur stella ex Jakob et consurget homo ex Israel, et erit omnis terra possessio eius (Num XXIV). Nascitur stella in terris, et Deus in terris, cuius possessio a mari usque ad mare. Fons olei de terra erumpit. Templum Romae, quod vocabatur aeternum, corrui omnibus impensis et Urbis et orbis mirabiliter consummatum. Cum enim Romani in victoriosae antiquitatis memoriam templum singulari schemate facere decrevisset, ab omni illa deorum, imo daemoniarum multitudine quaesierunt, usque durare posset tam excellentis operis operosa constructio. Responsum est: Donec virgo pareret. Illi ad impossibilitatem oraculum retorquentes, templum aeternum solemnem illam machinam vocaverunt. Nocte autem ista, cum de virginali thalamo virgineus flos Mariae egressus est, ita cecidit, et confractum est illud murale et columnatum opus ut vix appareant vestigia ruinarum. ...

S. 849: *Quid est hoc, nisi quia vera pax in terris apparuit, nisi quia ad supernum regnum cives ascribuntur, nisi quia fons misericordiae de Virgine emanat, oleum effusum nomen tuum?(Cant.1).*

Dok. 23: Petrus Comestor (um 1100-1179), SERMONES

(Bibliotheca Patrum Lugdun., tom. XXIV, p. 1386, ad calcem Operum

Petri Blesensis)

PL 198, Sp. 1721ff. (Auszug aus der Patrologia Latina Database herausgegeben von Chadwyck-Healey Inc.):

SERMO PRIMUS IN ADVENTU DOMINI.

[1721B] Erat Jerosolymis probatica piscina, cujus aqua movebatur ad descensum angeli et qui primus descendebat in eam, sanabatur a quocunque languore, vel infirmitate detinebatur (Joan. V) . Probaton Graece, ovis vel pecus dicitur Latine, probatica itaque dicta est piscina, quia in ea Nathinaei carnes hostiarum lavabant ad cremandum super altare holocaustorum. De causa autem hujus motus miraculosa, et tempore, in Annalibus nostris non habetur. Verumtamen credibile est imminente adventu Salvatoris accidisse; alioquin Chronici priorum temporum sub [1722B] silentio non praeteriissent. De causa vero duplex traditio habetur. Prior est, quoniam a diebus Salomonis lignum Dominicae crucis ibidem in visceribus terrae occultatum fuerat, quod in adventu Salvatoris superenatavit, et inventum est. Proinde pro inventione salutiferae crucis factus est in ea potus salutaris. Secunda traditio verisimilior est. Mediator Dei et hominum homo Christus Jesus (I Tim. II) adventum suum in carnem visibilibus signis demonstravit gentibus ab Oriente et gentibus ab Occidente. Credibile est quod Judaeis in umbilico gentium positus praecipue, cum ad eos mittebatur, manifestum tradidit signum et visibile, praesertim cum Judaei signum quaererent; Orientalibus nova [1723A] stella novi Regis ortum indicavit [(82)] . Neque indecenter; ipsi enim in diebus Nemrod ignem adoraverunt, et militiam coeli. Eventus etiam nostros contingentes motibus siderum ascribebant.

*Untus etiam nostros contingentes motibus siderum ascribebant. Unde per novam stellam indicatum est eis regem ortum in terris, qui superstitionem siderum terminaret in excelsis. Occidentalibus etiam Romae signum dedit, non solum, quod fons olei erupit et fluxit usque in Tiberim; sed etiam in hoc, quod in eadem nocte, qua virgo peperit, templum Pacis penitus corruit. Romani enim, in monarchia orbis florentes, templum Pacis aedificaverunt multo labore, grandibus expensis et ambitione multa, quod erat admirabile in oculis intuentium. Consulentes autem Apollinem de ejus diurnitate, responsum est eis, ipsum permansurum donec virgo pareret. Super hoc gavisi, titulum prae foribus inscripserunt: **TEMPLUM PACIS AETERNUM**. Eadem itaque nocte, qua virgo peperit, mirabiliter corruit, et miserabiliter, ac si [1723B] aperte diceretur eis: Natus est Salvator, Deus vivus et verus, ante cujus faciem corruent idola surda et muta: Ipse enim salvum faciet populum suum a peccatis eorum (Matth. I) . Judaeis vero datum est signum in aqua dedicata usibus hostiarum, ac si diceretur eis: Veritas de terra orta est (Psal. LXXXIV) et cessabunt hostiae figurarum. Verumtamen, quoniam omnia in figura contingebant illis (I Cor. X) , facta autem et scripta sunt haec propter nos, in quos fines saeculorum devenerunt, spiritualem illius motionis significationem perscrutemur. Probatica piscina B. Virginem significavit; ipsa enim non solum ovina propter simplicitatem et innocentiam dici potuit, sed etiam ovis. Agnum enim peperit, qui tollit peccata mundi (Joan. I) . Probabile vero fuit, si agnum peperit, quod ovis fuit. Descendit in eam magni consilii Angelus (Luc. I) , et mota est triplici motione, scilicet in separatione carnis, in remotione fomitis, in virtute benedictionis. Cum obnubilaret eam virtus Altissimi [1723C] (Ibid.) separavit ab ea carunculam, ex qua formata est caro Salvatoris. Exstinctus est etiam in ea fomes ille naturalis, languor naturae, ex quo surgunt in nobis illiciti motus, qui in nostra potestate non sunt. Benedictionem vero attulit illi angelus dicens: Ave benedicta inter mulieres (Ibid.) , id est sola robusta inter molles. Mulier enim a mollitie sumitur, quasi mollier. Haec est illa mulier fortis, de qua scriptum est: Mulierem fortem quis inveniet? (Prov. XXXI) in cujus fortitudine dictum est diabolo: Ipsa conteret caput tuum (Gen. III) ; antiquus enim ille cerastes, duobus maxime cornibus impugnat nos, elatione animi et immunditia carnis. Haec duo cornua contrivit in se illa mulier fortis, contraria contrariis curans, humilitate dejiciens superbiam animi, voto virginitatis carnis immunditiam. Haec est mulier fortis, quae manum suam misit ad fortia. Duo enim prosecuta est simul, quae vel difficile, vel impossibile est simul implere; vovit [1723D] enim virginitatem, et simul consensit in conjugem. Fuit etiam in ea quarta motio quam sub silentio praeterire fas non est, quae ex levi nominis inflexione concipi potest. Virgo enim, o mutato in a, fit virga. In hunc modum facta est virga, secundum illud: Virgo Dei genitrix virga est. Natus enim Salvator tres habuit virgas: virgam sustentationis, qua utuntur senes; virgam eruditionis, qua utuntur doctores in gymnasiis suis; et virgam dominationis, qua utuntur reges. In hunc modum tres virgas habuit Salvator: carnem Virginis, clamorem praedicationis, calicem passionis. Prima fuit radice Jesse (Isa. II) ; de secunda: Vox clamantis in deserto, parate viam Domini (Isa. XL) ; de tertia: Virga aequitatis virga regni tui (Heb. I) . Per primam in similitudinem hominum factus, habitu inventus est ut nos (Phil. II) . Per secundam erudit nos, per tertiam liberavit nos. Fuit ergo virgo virga sustentationis in hunc modum. Senex ille Antiquus dierum, cujus egressus a diebus aeternitatis (Mich. V) , quem vidit Daniel (cap. VII) cano capite et pedibus metallinis, in lingua sua loqui non poterat, neque ambulare, sitire non poterat aut esurire, neque caetera nostri defectus argumenta poterat prosequi. Innixus autem huic virgae defectus nostros persecutus est, quos oportuit et decuit. Post hanc aquae motionem unus est in ea sanatus. Haec est unitas Ecclesiae, quae per fidem incarnationis Dominicae salutem consecuta est a Domino. Verumtamen movere nos potest, quod post incarnationem Domini factam credentes in eum a peccatis dicuntur*

salvari: cum certum sit etiam patres antiquos sine fide incarnationis salvari [1724B] non potuisse. Qui praecedebant enim, et qui sequebantur, omnes clamabant: Hosanna in excelsis (Matth. XXI) . Attendendum est itaque diligenter quid intersit inter nos et illos. Hoc sane interest, quod post incarnationem sanantur descendentes, ante quam sanabantur ascendentes; exspectatio enim rei futurae, ad quam tendimus, tanquam ascensus est. Recordatio vero rei praeteritae, ad quam recurrimus, descensui similatur. Praeterea fuerunt et aliae piscinae, in quibus operatus est Salvator in diebus carnis suae; quarum collatione cum probatica piscina clarius elucescent magna opera Domini exquisita in omnes voluntates ejus (Psal. CX) . Fuit enim natatoria Siloe, ad quam caecus inunctus luto abiit et vidit (Joan. IX) . Fuit et extra Hierusalem piscina in Agro fullonis ad usus abluendarum vestium (IV Reg. XVIII) . Fuit et piscina in Samaria, in qua canes linxerunt sanguinem Achab, cum sagittatus esset a suis in Ramoth Galaad (III Reg. XXII) . Per natatoriam itaque Siloe non incongrue evangelica [1724C] significatur doctrina, in qua populus gentium caecus a nativitate visum recepit juxta illud: Populus gentium, qui ambulabat in tenebris, vidit lucem magnam; habitantibus in regione umbrae mortis, lux orta est eis (Matth. IV) . Piscina fullonum, in qua abluebantur vestes, et non homines, lex Mosaica, cujus emundatio secundum Apostolum (Hebr. IX) ad emundationem carnis, et non spiritus, valuit. Immundus enim quis tactu morticini, leprosus, et seminis fluxum patiens, mulier puerpera vel menstruata, et hujusmodi, ab ingressu templi arcebantur (Lev. XII) : nec communem usum hominum habere poterant, donec mundarentur legali mundatione: ad declinationem vero peccati hujusmodi non valebant. Piscinae vero Samariae traditiones sunt philosophorum, qui nihil putant verum, nisi ratio humana praebeat eis experimentum. In ea canes, id est daemones gentium lambebant sanguinem, id est omnem vigorem naturalium donorum, et industriam [1724D] hominum ad se colendos inclinabant. Hi sunt medici, in quibus hemorrhoissa erogavit omnem substantiam suam, et non profuerunt ei (Luc. VIII) . De his scriptum est: Lamiae nudaverunt mammas, dederunt ubera catulis suis (Thren. IV) . Porro videamus quid in singulis harum operatus sit Dominus. Quod ut eluceat, propriis nominibus annominemus eas. Prima ut diximus, dicta est probatica; secunda dicatur Dominica, tertia ecliptica, quarta sophistica. Legem autem Moysi eclipticam dicimus, quoniam instar Syrtis habuit aquam reticulatam et arenam. Habuit enim quaedam mandata mundantia ad justificationem; alia vero, quae neminem mundabant ad salutem. Prima piscina fuit solitudinis, secunda satietatis, secundum illud: Qui sitit, veniat ad me, et bibat (Joan. VII) ; tertia promissionis; quarta [1725A] deceptionis. Salvator primam fecundavit, secundam derivavit: nam in omnem terram exivit sonus ejus (Psal. XVIII) ; tertiam adimplevit ipso attestante, cum ait: Non veni solvere legem, sed adimplere (Matth. V) ; quartam exsiccavit, juxta illud: Perdam sapientiam sapientium, et prudentiam prudentium reprobabo (I Cor. I) , et alibi: Percutiam Aegyptum in septem rivis, ut per eam transeant calceati (Isa. XI) . In primam descendit, et est mota; secundam statuit, et est immota; tertiam implevit, et est permota; percussit quartam, et est remota. Haec autem quatuor operatus est in quatuor regionibus legationis suae. Missus enim a Patre ad oves Israel, quae perierant, legatus: datae sunt ei quinque regiones, ut in singulis proprio fungeretur legationis officio. Regiones vero illas sic determinare possumus: uterum Virginis, medium orbis, patibulum crucis, domum fortis, extrema maris. In prima regione calceavit se, circumligavit sibi ligaturam calceamentorum suorum, cujus explanationis se non esse [1725B] dignum Baptista confessus est (Marc. I) , visibiliter ad nos egredi volens tanquam sponsus de thalamo suo (Psal. XVIII) . In hac regione probaticam piscinam fecundavit. Egressus ad secundam, scilicet ad medium orbis, operatus est salutem in medio terrae (Psal. LXXIII) . Exsultavit ut gigas ad currendam viam (Psal. XVIII) , incipiens a Galilaea per medios fines Decapoleos pertransiens universam Judaeam (Matth. IV) , praedicavit Evangelium regni, collegit discipulos, mira fecit in oculis hominum, et sic

Dominicam piscinam derivavit. Ascendens ad tertiam regionem torcular calcavit solus (Isa. LXIII), factum est rubrum indumentum ejus, veram hostiam obtulit Deo Patri, et ita legalium figurarum promissiones adimplevit. Descendens in quartam regionem ligavit fortem, et vasa ejus diripuit, baculavit eum, qui habebat mortis imperium, rabiem canum compescuit, ne sanguinem lamberent hominum violenter (Matth. XII). Sane in quinta regione non ita [1725C] operatus est in facie hominum, sed captivam, quam secum traxerat, captivitatem posuit in extremis maris, id est super amplissimos fines saeculi, ut tandem in ascensione membra cum capite coelos penetrarent. In hac regione, deambulavit ab iis, quos posuerat in extremis maris, ad eos, quos collegerat in coenaculo mortis; multitudinis quorum erat cor unum et anima una (Act. IV); quos relicturus erat in terris, ut darent ei testimonium in omni Judaea et Samaria, et usque ad ultimum terrae. Veniens ergo ad istos, aiebat: Pacem meam relinquo vobis; ad illos autem: Pacem meam do vobis (Joan. XIV), tanquam utrisque dicens: Pax vobiscum. De caetero, adhuc semel venturus est Salvator, sed non sicut pluvia in vellus (Psal. LXXVI), sed tanquam ruina trahens inevitabile pondus: Veniet, inquam, tanquam potens crapulatus a vino (Psal. LXXVII), et nemini parcat; gaudium quidem his, qui a dextris ejus erunt, terribiliter autem intonabit his qui a sinistris auditionem, [1725D] scilicet malam, et verbum asperum. Ab hac autem auditione mala et a verbo aspero (Psal. XI) liberet nos Jesus Christus Dominus noster, judex noster, qui venturus est judicare vivos et mortuos.

Gesamtapparat

[(82) [1723D] Hier. in Quaest. Heb. in Gen. P. Com. Histor. Genes., cap. 37.]

Dok. 24: Petrus Comestor, SERMO XLI ET NUNC, REGES, INTELLIGITE, ERUDIMINI QUI IUDICATIS TERRAM

PL 198, Sp. 1817f. (Auszug aus der Patrologia Latina Database herausgegeben von Chadwyck-Healey Inc.)

Parcere subjectis, et debellare superbos. (VIRG., Aeneid., I.)

... Ad hanc ergo regum triplicitatem loquitur hic beata Trinitas; ita quod Pater ad reges gentium, Filius ad reges corporum, Spiritus sanctus ad reges animarum. Siquidem in nativitate Verbi incarnati Pater quasi locutus est ad reges dicens: Et nunc, reges, intelligite. Christo enim nato, cum venissent magi ab Oriente, dicentes: Ubi est, qui natus est rex Judaeorum? turbatus est rex Herodes, et omnis Hierosolyma cum illo (Matth. II). Contra quam turbationem Pater inquit: Et nunc, id est tempore gratiae, vos [1818C] reges terrae, nolite turbari, sed potius intelligite quantus est rex, qui natus est. Primo per signa, quae facta sunt in Judaea, ante nativitatem Domini, ut fuit aqua probatica piscinae, ad cujus motum per angelum sanabatur languidus, et in nativitate sicut fuit multitudo coelestis exercitus, quae cecinit: Gloria in excelsis Deo (Luc. II). Secundo per signa, quae facta sunt gentibus in ipsa nativitate; apparuit enim stella notabilis juxta vaticinium Balaam: Orietur stella ex Jacob (Num. XXIV). Tertio etiam intelligite ex signis, quae facta sunt in Occidente. Romae namque fons olei erupit de terra, et fluxit usque in Tiberim. Ibidem templum pacis aeternum eadem nocte funditus corruit juxta vaticinium idolorum, quae praedixerant illud non ruiturum, donec Virgo pareret. Hoc intellecto, erudimini, qui judicatis terram a doctoribus veritatis, a praeconibus regis nati, qualiter ei serviatis. Ego autem compendiose vos erudio: Servite Domino in timore, et exsultate ei cum tremore (Psal. II). Eisdem [1818D] verbis Filius suscitatus a mortuis loquitur ad reges corporum. Porro philosophi nobiles per ea, quae facta sunt, invisibilia Dei intellexerunt (Rom. I). Per ineffabilem quoque gubernationem intellexerunt Omnipotentem. Ex motibus enim planetarum et firmamenti

intellegerunt motus illicitos motu rationis comprimendos, futuram tamen corporum resurrectionem non intellexerunt, unde Christus suscitatus veram carnis resurrectionem ostendens discipulis per quadraginta dies intrans et exiens, comedens et bibens, apparens eis et loquens de regno coelorum, quasi in hanc vocem prorupit: Et nunc, id est saltem post tot argumenta resurrectionis, vos reges corporum, qui iudicatis terram, id est animae, quae regitis corpora vestra, intelligite et erudimini, quid deinceps sentiendum sit vobis, mortificate membra vestra super terram (Col. III), quoniam cum domus ista terrestris destruetur, eadem non manufacta reaedificatur in coelis. Hoc [1819A] mortale induet immortalitatem, hoc corruptibile induet incorruptionem (I Cor. XV). Jam superest videre quomodo Spiritus, scilicet, ad reges animae loquitur verbis praetaxatis.

Dok. 25: Innocentius III (8.1.1198-16.7.1216), SERMO II IN NATIVITATE DOMINI

PL 217, Sp. 457: (Auszug aus der Patrologia Latina Database herausgegeben von Chadwyck-Healey Inc.)

... Ecce novum illud miraculosum et insuetum, quod fecit Dominus super terram, quando femina circumdedit virum gremio unteri sui. Ergo Cantate Domino canticum novum, quia mirabilia fecit Dominus. (Ps XCVII) Novum fecit in signo; quia, Christo nascente, stella magis apparuit, secundum vaticinium Balaam: Orietur, inquit, stella ex Jacob, et exsurget virga ex Israel. (Num XXIV). Octavianus fertur in coelo vidisse virginem gestantem filium ad ostnesionem Sibyllae, et extunc prohibuit ne quis eum dominum appellaret, quia natus erat Rex regum et Dominus dominantium (Apoc XVII). Unde poeta: En nova progenies coelo dimittitur alto (Virg., Buc., eclog. IV, 7). Fons olei per totum diem de taberna emeritorum largissimus emanavit; signans quod ille nasceretur in terris, qui unctus erat oleo prae consortibus suis. (Psal XLIV) Templum Pacis funditus corruit. Romani siquidem pro pace perfecta, qui toti orbi sub Augusto imminebat, templum Pacis mirificem construxerant. De quo consulentes quandiu deberet durare, responsum est: Donec virgo pariat. Qui gaudentes responderunt: Ergo erit in aeternum, quia nunquam virgo pariet. Sed perdidit Deus sapientiam Sapientium, et prudentiam prudentium reprobavit (1Cor 1) quoniam in hora Dominicae nativitatis funditus corruit. Cum enim plena pax et perfecta per totum orbem universaliter abundaret, quod nunquam ante contigerat, nec diu post unquam evenit, natus est Deus, Fortis, Pater futuri saeculi, Princeps pacis. Unde propheta: Orietur in diebus ejus justitia et abundantia pacis, donec auferatur luna. (Psal LXXI) Et alius item propheta: Pax erit in terra nostra cum venerit. (Mich. V). Ipse enim est pax Dei, quae exsuperat omnem sensum. (Philip. IV) Ipse pax nostra, qui fecit utraque unum. (Ephes II). in cuius ortu coelestis militiae multitudo psallebant: Gloria in altissimis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis. (Luc II).

Dok. 26: Helinandus Frigidi Montis (um 1160 -um 1229), SERMONES

in: PL 212, Sp. 488-489 (Auszug aus der Patrologia Latina Database herausgegeben von Chadwyck-Healey Inc.):

SERMO PRIMUS IN ADVENTU DOMINI

Propter hoc exclamat Osee dicens: Non est misericordia, non est veritas, non est scientia Dei in terra (Ose. IV). Et Psalmista quasi vim patiens: Salvum me fac, Domine, quoniam defecit sanctus; quoniam diminutae sunt veritates a filiis hominum (Psal. II). Igitur ad tollendum de terra nebulas, errores, et fumos ignorantiae, ardores irarum, et ignes avaritiae; fetores libidinum, et sordes idololatriae, hodie veritas de terra orta est, et justitia de coelo prospexit. In cuius rei signum,

omnia simulacra Aegypti ad pueri Jesu fugientis adventum pariter corruerunt: sicut olim prophetaverat Isaias dicens: Ecce Dominus ascendet super nubem levem, et ingredietur Aegyptum, et movebuntur omnia simulacra Aegypti (Isai. XIX) . Quae ruina hodie incoepit Romae a palatio Romuli, et a simulacro urbis Romae, et a templo pacis; quae tria hodie Romae corruerunt. Ruina palatii Romulei signum fuit mundanae gloriae per Christum ruiturae. Ruina simulacri urbis Romae, quod erat in effigie maximae cujusdam mulieris, et corpulentissimae, signum fuit avaritiae per Christum destruendae. Hujus enim aerei simulacri corpulentia significabat jamdiu regnantem avaritiam Romanorum, quae velut quoddam inexplebile barathrum et vorago insatiabilis totius mundi opes absorbuerat, nec impleri poterat universo orbe sub uno censu descripto. Nec mirum Romanos lacte lupino alitos tantae rapacitatis vel olim fuisse, vel adhuc existere. Nam sicut vulgo dicitur, vulpes pilos mutant, non mores. Et: Naturam expellas furca, tamen usque recurret.

Haec autem avaritia per Christum coepit destrui; quando per illum coeperunt pauperes evangelizari. Hoc autem significaverat illud idem simulacrum, quando primo fuit erectum. Nam cum quidam causarentur, tibias illius tanquam nimis graciles et minus habiles ad tantum pondus molis aerae sustinendum, respondisse fertur per artem magicam. «Non corruam donec virgo pariat;» quod similiter fertur dixisse Romulus de suo palatio, quando primum factum est, qui et ipse magus fuit. Propter quae duo responsa daemonum, tanquam deorum, vocabatur antiquitus aeterna Roma. Porro ruina templi Pacis significavit voluptatem carnis, in qua sola pax mundi est, per illum ruituram qui dicit: Non veni pacem mittere in terra, sed gladium (Matth. X) . In ejusdem rei signum hodie virgo juvencula in sole sedens apparuit, tenens infantem in gremio, significans solos caelibes in coelo regnatos: et ortum esse hodie ex utero Virginis magistrum caelibatus, qui doceat homines semetipsos castrare ferro timoris Domini, propter regnum coelorum. Igitur ruina templi, et simulacri palatii, per quae et propter quae falfi dii colebantur, significavit quod hodie veritas de terra orta est: virgo autem sedens in sole significavit, quod hodie justitia de coelo prospexit. Quid enim justius, quam ut unusquisque possideat suum vas in sanctificatione et honore, non in passione desiderii; sicut gentes quae ignorant Deum? Veritas, inquit, de terra orta est. Quid est veritas? haec fuit olim Pilati quaestio (Joan. XIX) , qui solutionem suae quaestionis audire non meruit; quia responsionem non exspectavit; sed quaestione proposita, et responsione non exspectata, continuo foras ad Judaeos exiit. Et nos ergo fratres, si volumus discere ab ipsa Veritate, quid sit veritas, non exeamus foras, id est, non quaeramus bona forinseca et transitoria; sed remaneamus intus in praetorio cordis, audientes quid loquatur in nobis Dominus Deus. Prope est enim verbum in corde, et in ore nostro: Ne te quaesieris extra [(7)]. Navibus atque quadrigis petimus bene vivere; quod petis hoc est.

Gesamtapparat/Anmerkungen:

[(7) Persius.]

Dok. 27: BARTHOLOMÄUS TRIDENTINUS, LIBER EPILOGORUM, ca. 1244:

Cod Barb.lat. 2300, f. 3, WOLF, 1990, 265, Anm. 137, Lit: Anm. II, 6 u. 7.

Nach Wolf dient die Legende von Aracoeli und der Ölquelle „dem Erweis, dass die Geburt Christi in der Reichshauptstadt und dem künftigen Sitz Petri nicht ohne „signa“ bleiben konnte.“ Baronius und die Antiquare seiner Zeit hätten erkannt, dass das Templum Pacis erst von Vespasian und Titus 79 n.Chr. gegründet worden sei.

Dok. 28: DE MIRABILIBUS CIVITATIS ROMAE des Nicolas von Rosell

Datierung des Textes zwischen 1265/1268

zit. in: VALENTINI/ZUCCHETTI, 1946, 184:

Kap. 7: *De palatiis Romae. ... Palatium Romuli, inter Sanctam Mariam Novam et Sanctum Cosmatum, ubi sunt duae aedes, Pietatis et Concordia, ubi posuit Romulus statuam auream dicens: Non cadet, donec virgo pariet; statim ut peperit virgo, statua illa corrui. ...*

Dok. 29: Bible moralisée

Paris, Bibl. nat., Cod. lat. 11 560, f. 13^v, pl. 237:

Psalmus iste agit de archanis domine dispositionis que sunt quod deus fit hoc quod salus praemissa utinamque? pplo? qd c???? ex parte attisrt? quod pax fuerit in terra tempore dominice nativitatis unde ysaias conflagunt gladios suos in uomines et lanceas suas in falces. (Es folgen einige nicht identifizierbare Zeichen)

Typologische Vergleiche zu Psalm 63, 64 oder 65.

Dok. 30: Albertus Magnus (1200-15.11.1280)

OPERA OMNIA Bd. 36, 734: *Oliva signum est pacis; unde in eius partu*

(Mariae) cantatum est: Pax hominibus bonae voluntatis: per ipsam enim finita.“

Derselbe in: BIBLIA BEATAE VIRGINIS MARIAE: *ipsa etiam per adventum suum in mundum quando nata est, scilicet, ramum olivae, idest pacis inter nos, et Deum nobis attulit.*

Dok. 31: Bonaventura (1217?-1274), SERMO XII, IN NATIVITATE DOMINI

Opera Omnia, IX, 123.

... Mirabilia autem ostensa genti peccatrici in Christi nativitate sunt ist, secundum historias varias. Primo, stellam quaedam praeifulgida apparuit in aere in partibus orientis, in qua videbatur forma pueri pulcherrimi, et crux in eius capite splendebat, ut ostenderet, quod ille nascebatur, qui mundum sua doctrina et vita et morte irradiare veniebat. - Secundo, Romae de Captolio in media die, videntibus imperatore et Sibylla, circulus aureus apparuit iuxta solem et in medio virgo pulcherrima, puerum gestans, ut ostenderetur, quod ille qui nascebatur, monarcha erat orbis et splendorem paternae gloriae et figuram ipsius substantiae se demonstrare veniebat. In eius signum prudens imperator, hoc videns, thura puero viso obtulit et deus de cetero vocari recusavit. - Tertio, Romae templum pacis corrui, quod cum aedificatum esset, et quaereretur a daemonibus, quantum duraret; responsum est, donec virgo pareret; in signum, quod ille nascebatur, qui aedificia et officia vanitatis destructurus erat. - Quarto, Romae fons olei eruit largiter et usque in Tyberim fluxit diu, ut ostenderetur, quod fons pietatis et misericordiae nascebatur. - Quinto, in nocte nativitatis vineae Engaddi, quae faciunt balsamum, floruerunt, fronderunt et liquorem portabant, ut ostenderetur, quod ille nascebatur, qui mundum spiritualiter florere et frondere et fructum facere faceretet suo odore totum mundum alliceret. - Sexto, numerus ad triginta millia hominum est occisus imperatori rebellium, ut ostenderetur, quod ille nascebatur, qui totum mundum suae fidei subiugaret et rebelles sibi in inferno perderet. - Septimo, ... (usw). ... Nono, omnia idola Aegypti corruerunt, Virgine partum edente, secundum quod Ieremias hoc signum dederat Aegyptiis, quando ivit ad eos, ut daret intelligi, quod ille nascebatur, qui erat verus Deus et solus adorandus cum patre et Spiritu sancto. - ... Undecimo, totus mundus gaudebat pace et

descriptus fuit, ut ostenderetur, quod illa nascebatur, qui pacem universalem amaret et promoveret et electos suos in aeternitate ascribent. - Duodecimo, in oriente tres soles apparuerunt, qui paulatim in unum corpus solare redacti fuerunt, per quod ostendebatur, quod per Christi nativitatem trini et unius dei notitia orbi imminabat, vel quod Divinitas et anima et caro in unam personam convenerant. - Super omnibus his anima nostra habet benedicere Deum ad venerari, quoniam liberavit nos et maiestatem suam per tanta mirabilia ostendit in nos, gentem peccatricem. ...

Sed iam adverte diligenter, fidelis anima, quae cupis(Begehren?) esse Iesu mater ex gratia, utrum in te spiritualiter innovata sint haec signa et immutata mirabilia, ut sic possis aequaliter certificari de hac nativitate salutifera. Adverte diligenter, considera frequenter, an aliquod in te corruerit templum, hoc est appetitus vanae ambitionis et superbiae; utrum cecidit idolum, id est affectus foedae possessionis et avaritiae;

Dok. 32: Bonaventura († 1274), DE PRAEPAR. AD MISSAM c.I.13

zit. in: Opera Omnia, (ed. LAUER, A.) Bd.VIII, 1908, 103.

sic cura est eidem nutrimento nobilissimi sui corporis mystici, quod est Ecclesia, cuius Christus Filius Dei est caput; nec aliunde vegetari debet et vivere quam a capite suo, ut omnia membra, scilicet viri iusti, unita et sibi invicem cohaerentia in Christo capite ipsius spiritu et amore nutriantur per hoc Sacramentum unitatis et pacis;

Dok. 33: Jacobus de Voragine (1228/29?-13./14.7.1298), LEGENDA AUREA, Kap. VI: De nativitate Domini

ed. GRAESSE, 1965, 42:

...Ex patre generantis, quia ipsa fuit virgo ante partum et virgo post partum et hoc silicet, quod virgo manens peperit, quinque modis ostensum est. ...

Primo ergo ostensa est per pure corpoream opacam, sicut per destructionem templi Romanorum, ut supra demonstratum est, et per ruinam etiam aliarum statuarum, quae tunc in aliis locis plurimis ceciderunt.

Veniente autem ipso filio Dei in carnem, tanta pace universus mundus gaudebat, ut toti orbi unicus Romanorum imperator pacifice praesideret. Hic dictus est Octavianus ... Nam sicut nasci voluit, ut nobis pacem aeternitatis tribuerit, sic voluit, ut nihilominus ortum suum pax temporis illustraret.

Dok. 34: Armannino Giudice, FIORITA, geschr. 1320-25

Cod. Laurenz., f. 260:

Quivi, com'io dissi, avea facto fare Ottaviano quello tempio di pace, il quale si chiamava anche il tempio di Vesta. ma tucto era uno nome, però che Vesta in greca viene a dire pace. ...

Dok. 35: Dante Alighieri, Purgatorio

21. Gesang, 82:

Der Dichter Statius von Tolosa spricht zu Vergil: *nel tempo che buon Tito, con l'aiuto Del sommo rege, vendicò le fora ond'uscì il sangue per Giuda venduto, col nome che più dura e più onora ...*

22. Gesang:

Statius weist auf Vergils 4. Ekloge hin, die ihn zum christlichen Glauben übertreten ließ: „*Quando dicesti (=Vergil): Secol si rinnova; torna giustizia e primo tempo umano, E progenie discende da ciel nuova.*”

28. Gesang, 139-144:

*Quelli che anticamente poetaro
L'età dell'oro e suo stato felice,
Forse in Parnaso esto loco sognaro.
Qui fu innocente l'umana radice;
Qui primavera sempre ed ogni frutto;
Nèttare è questo di che ciascun dice.*

10. Gesang, 34-35:

*L'angel che venne in terra col decreto
da molt'anni lacrimata pace,
ch'aperse il ciel del suo lungo dieviato. ...*

Dok. 36: Francesco Petrarca, FAMILIARUM RERUM LIBER II

ed. V. Rossi, Florenz, 1934, 57. 99:

Hoc templum pacis adventu vere pacifici regis eversum; hoc opus Agrippae, quod falsorum deorum nati veri Dei mater eripuit.

Dok. 37: Fazio degli Uberti, DITTAMONDO, Liber II, cap. 31:

zit. in: VALENTINI/ZUCCHETTI, 1953, 60:

*E guarda dove per gran profezia
Poner già fece una statua d'oro
colui che mi nomò e sposò pria.*

Dok. 38: Anonymus Magliabecchianus, TRACTATUS

zit. in: VALENTINI/ZUCCHETTI, 1953, 117:

*Viae Principalis,
... Sacra via est, secundum Suetonium, portae maioris veniens ad colossus, per quam itur ad templum Romuli, quod hodie Pacis dicitur, et descendebat in forum publicum tempore bono: quod puto fuit inter Sanctum Cosmam et Damianum et Sanctum Adrianum. ...*

zit. in: VALENTINI/ZUCCHETTI, 1953, 126:

Palatium Romuli, fuit retro templum Pacis et ibi fecit dua templa, scilicet Pacis et Concordiae.

zit. in: VALENTINI/ZUCCHETTI, 1953, 139f.:

Iuxta templum Faustinae et divi Antonini quad Sanctus Laurentius in Miramento vocatur est adhuc ecclesia Sancti Cosmae et Damiano, quae fuit aerarium imperatoris et primo templum Latonae unde denominatur arcus Latonae et non Latronae, ut vulgariter dicitur. Iunctum cum eo fuit templum Pacis, et sedes senatorum et aedes Romuli, quae cecidit, quando Christus natus fuit, id est, quando virgo peperit: ubi Caesar Augustus mortuus a senatoribus positus fuit. Iunctum cum

*eo fuit templum Martis, quod Romuli dictum erat. Ibi infra Sanctam Mariam Novam fuerunt duo templa, scilicet Concordiae et Pietatis.*¹⁵⁴⁶

Dok. 39: Valla, Lorenzo, DE FALSO CREDITA ET EMENTITA CONSTATNINI DONATIONE

ed. SETZ, Wolfgang, Weimar 1976, S. 141.

Non ne apud Aram Celi in tam eximio templo et in loco maxime augusto cernimus pictam fabulam Sibylle et Octaviani, ut ferunt ex auctoritate Innocentii tertii hec scribentis? Qui etiam de ruina templi sub natale salvatoris hoc est in partu virginis, scriptum reliquit que ad evertendam magis fidem, quia falsa, quam ad stabilendam, quia miranda sunt, pertinent. Mentiri ob speciem pietatis audet vicarius veritatis et se scientem hoc piaculo obstringere? An non mentitur? Immo vero a sanctissimis viris se, cum hoc facit, dissentire non videt. Tacebo alios, Hieronymus Varronis testimonio utitur decem Sibyllas fuisse, quod opus Varro ante Augustum condidit. Idem de templo Pacis ita scribit: Vespasianus et Titus Rome templo Pacis aedificato vasa templi Hierosolymitani, et universa donaria in delubro illius constituerunt: quae graeca et Romana narrat historia.

Dok. 40: Poggio Bracciolini, DE VARIETATE FORTUNAE

zit. in: VALENTINI/ZUCCHETTI, 1953, 234:

Templum Pacis conspicui, quondam Divo Vespasiano constructo, tres tantum arcus super ingentem reliquorum, qui sex erant, ruinam eminent ferme integri; ex pluribus vero mirae magnitudinis unam tantum stare vides marmoream columnam, reliquis tum diesiectis tum inter templi ruinas sepultis. ...

Dok. 41: Flavio Biondo, ROMA INSTAURATA

D'ONOFRIO, 1989, 226:

Nullum autem in tota urbe aedificium facile reperitur quod maiori sumptu maiorique rerum praeciosissimarum apparatu quasi templum pacis fuerit extractum; de quo beatus Hieronymus in Iohelis prophetae expositionibus sic dicit: Vespasianus et Titus Romae templo Pacis aedificato, vasa templi Hierosolymitani, et universa donaria in delubro illius constituerunt: quae graeca et Romana narrat historia. ...

D'ONOFRIO, 1989, 225:

Sed ubicunque alia fuerint amphitheatra illud quod nunc Colosseum appellant, T. Vespasianus vel inchoasse vel perfecisse, ... consueverunt Romani principes omnia eorum monumenta uno loco aedificare: et Pacis templum nunc diruptum Vespasiani opus via olim Sacra, deinde notissimum Titi filij arcum in quo candelabra et alia gentis spolia in triumphum ducta cernuntur.

¹⁵⁴⁶ Am Anfang von Kap. 24 der MIRABILIA wird ebenfalls ein Marstempel und ein *aerarium publicum* aufgeführt. Dies wird offenbar mit einem Passus aus der POLISTORIA Giovanni Cavallinis, Kap. X, vermischt, wo neben *Sancti Hadriani, quae fuit antea templum Asili, id est refugium a Romulo*. Ein *simulacrum Martis* erwähnt ist (VALENTINI/ZUCCHETTI, 1953, 51). Dies ist eine mit Irrtümern behaftete Interpretation antiker Literatur, welche die Gründung des Asyls auf dem Kapitol durch Romulus überliefert (COARELLI, 1971, 40). Der Anonymus Magliabecchianus brachte das in den MIRABILIA erwähnte *templum Refugii id est s. Hadrianus* mit dem *templum Asili* (= SS. Cosma e Damiano) durcheinander.

Dok. 42: John Capgrave, YE SOLACE OF PILGRIME

zit. in: VALENTINI/ZUCCHETTI, 1953, 326:

On the multitude of paleysis in rome. cap. V.

... A paleys ther is eke whch is called the paleys of romulus I can not gesse othir but it is the templum pacis for both of this and eke of the capitoll fynde I within that thei schuld stand on the tyme that a mayde bore a child and on that nyth whch our lord was bore it is seids of bothe that a grete part of them fell down. But yet at these dayes zhat temple that was cleped templum pacis fallith be pecis yerely in the fest of the nativite of our lord Christ. ...

zit. in: VALENTINI/ZUCCHETTI, 1953, 326:

On the stacion at cosmas and damainus. Cap. XXX.

Thusday in teh same weke is the stacion at a church of cosmas and damianus fast be that place whch is clepid templum pacis. ...

Dok. 43: Nikolaus Muffel, Beschreibung der Stadt Rom

VOGT, 1876, 55-57:

Item in der kirchen zu unserer frawen Maria nova, ... ob derselben Kirchen stet der tempel der ewigkeit, den Vespasianus pauet, des sten nur drey pogen und ein seul noch do, und daran geschriben stann: das ist der tempel der ewigkeyt; dann in was geweyssagt, das er so lang besten solt piß ein junckfraw ein kint het, also vil der tempel nyder an der christnacht, und noch etwan davon vellet an derselben nacht und sind so große stuck, die noch aneinander hangen, dye zweyhundert wegen nit zihen möchten und hat vier swipögen und eine köstliche seul, der kunt ich mit vier kloffteren nit umklofftern, der sind vil gewest und ist oben gespigelt und mit kostlichen steinen verstetzt gewest.

Dok. 44: Giovanni Rucellai, DELLA BELEZZA ET ANTICAGLIA DI ROMA

zit. in: VALENTINI/ZUCCHETTI, 1953, 410:

Templum Pacis, che si dice era uno tempio d'idoli, et che i Romani dicevano che gli aveva a durare insino che una vergine partorisce, et che a punto cascò et rovinò la notte che nacque N.S. Giesucristo, et ancora v'e in piè una colonna di marmo achanalata che gira braccia XII la grosseza.

Dok. 45: Palmieri, Matteo, LIBER DE TEMPORIBUS, Appendix: Annales

Florenz, Bibl. Naz. , Magl. XXV, 511, ed. in: MURATORI, L.A.: Rerum

Italicarum scriptores Bd. 26, 1986, 172-174.

Als 10. Station des Festumzugs wird erwähnt: *Optaviano imperadore con molta cavalleria e colla Sibilla, per fare rappresentazione, quando la Sibilla gli predisse dovea nascere Xristo e monstrogl la Vergine in aria con Xristo in braccio.*

11. *Templum Pacis coll'edificio della natività per fare la sua rappresentazione. E avvenne che, essendo l'edificio innanzi a Signori e scavalcato Ottaviano e salito in su l'edificio sotto, ovvero nel tempio, sopragiunse un Tedesco pazo, che avea solo indosso una camicia molle, e a piè dell'edificio domandò: Dov'è il Re di Roana? Fu chi rispose: Vedilo qui, e mostrogl Ottaviano.*

Lui sali sull'edificio, multi credeano fusse di quegli avea intervenire alla festa, e però non fu impedito. Lui prima prese l'idolo era in dicto tempio e scagliollo in piazza, e rivolto a Ottaviano, ch'era vestito d'un velluto paonazzo broccato d'oro, richissimo vestire, l'prese e fello capolevare sopra l'popolo in piazza, poi s'appicò supra una colonna del tempio per salire a certi fanciulli soprastavano dicto tempio in forma d'agnoletti et, qui sendo, sopraiusono circostanti con maze aveano in mano e precotendolo gravissimamente con difficoltà lo volsono a terra, donde ritossi e ingegnandosi a risalire, percosso da molte mazate di sotto e di sopra fu vincto.

12. edificio: Un magnifico et trionfale tempio per edificio de Magi, nel quale si copria un altro tempio ottangolare ornato di sette virtù intorno, et da oriente la Vergine con Xristo nato, e Erode intorno a detto tempio fè sua rappresentazione. ...

Dok. 46: Alberti, Leon Battista: DE RE AEDIFICATORIA, Liber VII, cap. 4:

Nonnullis in templis hinc vetusto Etruscorum more pro lateribus non tribunal, sed cellae minusculae habendae sunt. ... Aream sibi sumpsere, cuius longitudo, in partes divisa sex, una sui parte latitudinem exederet. ex ipsa longitudine partes dabant duas latitudini porticus, quae quidem pro vestibulo templi extabat; reliquum dividebant in partes tris, quae trinis cellarum latitudinibus darentur. Rursum latitudinem ipsam templi dividebant in partes decem; ex his dabant partes tris cellis in sinistram positis. mediae vero ambulationi quattuor reliquebant. Ad caput templi unum medianasque ad cellas hinc atque alius tribunal adigebant. ...

Dok. 47: Antoninus Ep. , CHRONICON

um 1440-1459 geschrieben. Ed. bei Aegidium et Iacobum Huguetan fratres,
Lugduni 1543. f. LVIII f.

a) folio LVIII, Titulus III, cap. VI, § X:

Sub tempore huius Octaviani natus esset dominus iesus christus anno scz (?) XII imperii ei. Qui etiam postea imperavit scz nato christo annis XII. Natus est autem ? eo tempore quo erat pax in toto orbe. quod numquam contigerat a tempore mortis Nume Pompilii secundi romanorum vsqe tunc? sed semper fuerunt romani in preliis nisi per unum annum ut ptz supra. ... (es folgt die Aracoelilegende, wie die Römer Augustus als Gott verehren wollten etc.) Idem ait Eutropius: Dicit etiam Inno terti quam? Romanis habuissent magnam pacem XII annis sub Octaviano. construxerunt templum in urbe pulcherrimum pacis templum nominantes Consulentibus autem apollinem quantum duraturus esset tempolum illud responsum fuit quisque scz virgo pararet. Quod audientes et arbitantes hoc impossibile qr ? utique secundum naturam non est possibile insculpi fecerunt in ianuis eius Templum pacis aeternum sz nocte qua Christus natus funditus corruit. Unde ostensum est virginem in virginitate permanentem peperisse s. maria Quod autem tanta pax in mundo haberet non fuit ex industria. Octaviani vel aliorum hominum dipositione divina ad insinuandum quae ille nascebatur qui est pax nostra qui fecit utraque unum qui ad pacem cum deo faciendam nostram venerat in carnem. Quod totum scz etiam de pace habenda temporaliter perdixerat per psalistam et Esaiaam prophetam loquentes de adventu eius. ... (Es folgt eine Abhandlung über die Immaculata concezione Mariens durch ihre Mutter Anna, aus dem Stamme Iuda aus dem Samen Abrahams; ebenso die Geburt von Johannes d.T. durch Elisabeth. Später wird von der Eucharistie berichtet, wie Christus davon gesprochen habe, dies sei sein Leib, ferner geht er dann noch auf die Institution der Sakramente ein:) Nam mater Elisabeth dicta hismeria fuit germana anne matris virginis mariae. Cognata autem dicitur Elisabeth virginis in

evangelio que consanguinea modo dicto. Nem mirum hoc quum dictum sit ioachim et annam fuisse ex tribu iuda et Elisabeth fuerit de tribu Levi ut ptz ? Luce s(ancte?) quum secundum lege quodlibet accipere debebat uxorem de tribu et familia sua. Nam tribus iuda cum tribu levi sacerdotali solite erant inter se commiscere connubia nec reputabant contra legem. Un(de?) Aaron summus sacerdos. et primus habuit uxorem de stirpe regia david. Potuit ergo ut dicit Beda homo-coniunctio ex recentiori tempore fieri dat ... (usw.) Et ita beata Maria ex utraque tribu fuit. Voluit enim? dominus ut h(a)e(c) due tribus scz regalis et sacerdotalis ad invicem matrimonialiter copularentur propter mysterium ad innuendum scz que de eis nasciturus erat dominus noster iesus verus rex et summus sacerdos qui seiperm sempiternae obtulit pro nobis hostiam deo in ara crucis in odorem suavitatis. Quique et fideles suos in hac vita viriliter militiam exercentes reget et in alia magnifice coronaret. Unde christus de grece quod latine inunctus interpretatur. Soli autem reges et sacerdotes inungebatur. et fideles ab eo denominantur ut dicantur christiano de christo ut uncti ab uncto. quem scilz christum unxit deus oleo letitiae id est spiritu sancto pre consortibus suis ut dicitur in psalmo XLIII. Et ideo ut dicitur in canonica petri. Christiani sunt genus electum regale sacerdotium qui in superno regno gratias deo agentes dicunt. Redemisti nos domine deus noster in sanguine tuo. et fecisti nos deo nostro regnum. ...

b) Titulus V, cap. I, f. LIX:

Sexta mundi aetas inchoata est in christo iesu aliquos a nativitate eius quod fuit anno XLII imperii augusti octaviani. Et quinquies millesimo centesimononagesimonono ab initio mundi ... Secundum alios inchoatur sexta aetas mundi a baptismo christi quod tunc collata est virtus regenerativa aquis in baptismo. Secundum alios in passione eius quoniam aperta est ianua paradisi. Et utrumque scz baptismus et passio eius fuerunt sub Tyberio imperatore successore immediate octaviani. Hic igitur dns iesus sm carnem assumptam descendit de tribu regali et sacerdotali per patriarchas sacerdotes et reges. sacerdos ipse in aeternum secundum ordinem Melchisedek et pontifex futurorum bonorum proprio sanguine ingrediens sanctasanctorum et rex regum et dominus dominantium et dicit Apocal. Et ab ipso hz originem et verum fundamentum imperium christianum et summum pontificum ... quoniam idem mediator in textum a glosa. Sicut in firmamento sunt duo luminaria magna sol maius luna minus ita in christo firmamenta pontificium ut maius et imperium ut luna qua illuminant a sole ita imperium erudit et iudicat per sacerdotium. ... Natus est igitur dominus Iesus ex maria virgine die dominica ut dicit Vin. in spe histo (Speculum historiarum d. Vincent v. Beauvais) Unde ea die habitandibus in regione umbrae mortis lux orta est eis. ... (Maximus ep. in s. Sermo z. Geburt Christi) ...

Antequam parturiret maria: antequam aperiretur ianua pudoris eius quem numquam aperta est sed ut porta in domo domini per quam dominus ingrediebatur et egrediebatur solus semper clausa fuit in aeternum ... sicut resuscitatus egressus est de sepulcro ipso clauso e salvo sigillo sacerdotali. ... Muri vitiorum coruerunt. ... Sol iusticie commemoratus in coelo aereo in cruce contra aereas portantes ? triumphavit. Hec est dies quam fecit dominus. ...

c) f. XCII: De Passione Domini Jesu Christi

Titulus V, Cap. VII, § VII: (Über Longinus) *Ex his etiam ostensa est vera humanitas christi nobis similis. Aqua autem et sanguis que exierunt e latere que sunt duo humores in corpore nostro magis noti et copiosi ostenderunt corpus suum verum esse non phantasticum que tale non habent nec sanguinem nec aquam. Et spiritualiter signant sacramenta ecclesie eo que virtutem habent ex passione Christi. Nam baptismum quod est primum sacramentorum et maximum in effectu signant in aqua. Eucharistia qua est ultimum et finis aliorum sacramentorum et maximum in esse innuitur sanguine. ... Quia hinc sumunt initium sacramenta celestia. Vide ut sicut a christi*

costa bibiturus accedas scilicet ad ipsa.

d) Titulus VI, cap. I: *De ecclesia militante.*

De mystico corpore christi in quantum est caput ecclesie et christicole membra quem? presentationem beati Johannis in apocalypsi. Ipsum caput ecclesia f. deus ait apostolus? Omnes enim sumus unum corp in christo s ecclesia cuius caput est christus. Quum igitur dictum sit de capite scilicet verbo incarnato dno iesu christo quo puerfationem eius ei perfectione plenissimam? et quo ad doctrinam mirabilem ac miracula eius gloriosam. passione quoque? et rationes de divinitate que ei brevissime sz p(ro?) fundissime a Ioanne insinuata. Iam accedam ad tracta(n)dum de ipsa ecclesia cuius primi duces et pastores fuerunt apli q(ui) militans in mundo isto extat usque ad finem mundi . tunc aut(od. ante?) transiet in triumphantem tota etiam in corporibus s. glorificatis. Ipsum aut (?) decursus ecclesie per varios stat in diversis temporibus usque in finem revelavit dominus Jesus Ioanni sz (sanctus?) multum obscure per visiones imaginarias que a paucis simis intelliguntur un ad lram prophetando vel divinando exponunt perut? notavit Nico de lyr Brissim? igitur Joa apls et evangelista et proheta.

Dok. 48: Antoninus Ep., Summa Moralia

a) Parte III, Titulus I, cap. 12:

Die Eucharistie diene zur Vergebung der Sünden, sie *sei opus valde mirabile. est opus redemptionis nostre. ... ignoravit ratio. mens non capit humana. ...* (Wie bei Maria) *Nam dicente ea quinque verba: scilicet fiat secundum verbum tuum subito totus Christus cum carne anima et deitate in ventre suo fuit ...* (so sage auch der Priester fünf Worte) *"hoc est enim corpus meum" totus Christus in carne et anima et deitate est in sacramento. Processus est ... mirabilis conversationis et passionis.* (die figurae des Sakramentes seien panis et vinum).*Et sic per hoc sacramentum est memoria incarnationis et passionis Christi.* (Durch die Aufnahme des sakramentalen Speise sei der Mensch mit Gott vereint und wird zur Vergöttlichung geführt. Bei dem Fest Corpus Domini heiße es in der oratio:) *"Fac nos, quasumus domine divinitatis tue sempiterna frutione repleti. ... Qui manducat hunc panem vivet in eternum. unitus cum deo eterno per gratiam et postea per gloriam."* (Erwähnung des Manna als Himmelspeise, die nach dem Durchzug durch das Rote Meer gewährt wurde. Desgleichen sei auch die Eucharistie erst nach der Taufe zu nehmen.) ... *Sic iuxta mortem calvari locum s. passionis ut per maxime tunc medietur Christi passionem. Augusti quia in morte dominiliberati sumus. Huius rei memores in edendo carnem et bibendo sanguinem esse debemus. Prope Hierusalem sit: que interpretatur visio pacis. ut aliquando etiam contemplemur supernam patriam. in qua perfectus anima cum christo unitur et pascitur. ... Ubi agitur in modo edendi agnum paschalem quod figurat istud sacramentum.*

Dok. 49: Antonio Averlino, gen. Filarete: TRATTATO DI ARCHITETTURA

ed. FINOLI, Anna Maria/GRASSI, Liliana, Mailand 1972.

S. 31: *LIBRO I:*

Vedi l'Antoniana, vedi Templum Pacis, che v'è ancora una colonna di marmo di smisurata grandezza, la quale ha ventiquattro canali d'intorno d'un palmo di vano l'uno, e tra l'uno e l'altro è quasi più che la metà.¹

S. 579-580: *Libro IXX:*

Ancora Prositele sopradetto, il quale a presso lui era dipinta Venere, la quale lui aveva fatta meravigliosa sopra tutte l'altre tanto, che chi la vedeva quasi incitava l'uomo a concupiscenzia; lo

'Mperadore Vespasiano la fece collocare nel tempio della Pace, il quale lui fece edificare.² Dice che Augusto fe' condurre d'Egitto la statua di Iano e collocolla nel suo tempio.³ ...

- 1 Das echte Templum Pacis von Plinius, NAT. HIST. XXXVI, 102 beschrieben und XXXVI,27 erwähnt.
- 2 Pilinius, Nat. Hist., XXXVI, 20-22, berichtet von der Venus von Knidos, die allerdings nicht von Vespasian nach Rom geschafft worden war; dieser ließ eine Venusstatue von einem unbekanntem Künstler nach Rom transferieren (FINOLI/GRASSI, 1972, S. 580).
- 3 Zur Janusstatue: Plinius, NAT.HIST. XXXVI, 28-29.

Dok. 50: Rappresentazione in Florenz, Johannesfest, 1465

Florenz, Bibl. Naz. Centr., Conv. Soppr. F 3, 488, f. 178 ff.

zit in: BELOW, o.J.(1971?), 159, Anm. 10:

Nach Vorführung der Aracoelilegende spricht Augustus:

*Quel vivo e vero iddio immacolato
che creo i cielj e terra e la natura
sanza fine debbe essere adorato
che sempre vive eternalmente dura,
i' son mortale e son per morir nato
e debbo choricharmi in sepoltura.
Se'l mondo si riposa in somma pacie
solvien dalluj perche alluj piace.*

Anschließend wird die Geburtsszene selbst im Templum Pacis vorgeführt. Dann folgt der Einsturz des Tempels.

Dok. 51: Anonymus des 15. Jahrhunderts, Weihnachtslied

zit in: MUSUMARRA, 1957, S. 33- 34:

*Natu Jhesù della vertade m'emplo
Pertuctu el mundo se cadero l'idoli;
In Roma grande re spezzo lu templo,
collu 'dolu grande ch'adora l'Increduli;
una fonte menò ollio per exemplo; ...*

Dok. 52: Pomponio Leto, EXCEPTA...

Lit.: VALENTINI/ZUCCHETTI IV, 1953, 424:

Post Palatium statim versus septentrionem sunt ruinae templi Pacis, quoed templum Vespasianus post bella civilia aedificavit.

Dok. 53: Bernardo Rucellai, DE URBE ROMA

lit.: VALENTINI/ZUCCHETTI IV, 1953, 446:

Ceterum, ut ad ornamenta revertamur, vidimus ipsi in vestigiis Templi (Pacis) adhuc stantem

striatam marmoream columnam altitudine pedum ... latitudinem vero quanta symmetriae ac proportioni conveniret, relictum quasi posteris testimonium tam praeclari atque immensi operis.

Lit.: VALENTINI/ZUCCHETTI IV, 1953, 451:

vidimus ipsi Romae Neroniani colossi fragmenta marmorea ea quidem magnitudine, ut nisi peritissimus coniectari difficile sit, quibus potissimum membris tam vasti corporis frustra ipsa lapidum coagmentarentur; quae idcirco etiamnum in Capitolio custodiuntur, ceu testimonium tam immensi operis.

Dok. 54: Erwähnung von Ausgrabungen in S. Maria Nova im Jahre 1498? (1487?)

Lit.: LANCIANI, Storia degli Scavi I, 1989, 127:

Bericht von Grabungen *Romae in s. Maria Nova, apud templum Pacis, intra monasterium* wurde ein Marmorfragment gefunden, auf dem die Buchstaben *URBIS AETERNAE* zu lesen waren.

Dok. 55: Anonym, PROSPETTIVO MILANESE

GOVI, 1876, 39ff.

*Et ancho qui veder poi ruinato
templum pace di grande architettura
geometrical per terra fra cassato.
Natale quel che gettalla pianura
onde ho compassione gran dolore
vedendo ruinar tantampla mura.*

Dok. 56: Francesco Albertini, OPUSCULUM DE MIRABILIBUS NOVIS URBIS ROMAE

Lit.: VALENTINI/ZUCCHETTI IV, 1953:

Palatium Conservatorum et Senatoris Urbis Est ibi caput colossi fracti, cum haec inscriptione: TEMPOR INNOCENTII PONT. MAX. VIII CAPUT EX COLOSSO COMMODI ANT. AUG. ALTIT. TRICENUM CUBITUM INTER RUINAS TEMPLI PACIS IN MULTA FRUSTA REPERTO CONSPICIUNDUM CONSERVATORES URBIS ROMAE HEIC IUSSERE.

Dok. 57: Fra Mariano da Firenze, ITINERARIUM URBIS ROMAE

1. Sept. 1518 vollendet

ed. BULETTI, Enrico, Rom 1931, S. 27:

Cap. 1: De Romano Foro

... 9. Ruinae quae apud sanctam Mariam Novam conspiciuntur templi Pacis sunt. Hic domus Liviae" deinde Iulii Caesaris, de quo Svetonius ait: Habitavit prius Iulius Caesar in Subura modicis aedibus; post autem pontificatum maximum in Sacra via domo publica, quam postea Octavianus Augustus sumptuose nimis a Livia ornatam a solo dirui fecit, in cuius area porticus Liviae fuit. Ovidius idem dicit: "Disce tamen veniens aetas ubi Liviae nunc est - Porticus ingentis tecta fuisse domus" usw. ... Tranquillus vel inquit: Templum Pacis ubi Liviae quondam porticus.¹

Vespasianus Augustus post bella civilia, prius fecerat deae Pacis in signum ipsius pacis. "In quo clarissima quaeque artificum opera dicata fuere mira celeritate ab ipso Vespasiano qui coronas ex cinnamomo interasili auro inclusas primus omnium in templis Capitolii et Pacis dicavit. In quo templo columnae ingentes erant" marmoreae e quibus una adhuc superest cuius circuitus in medio duodecim brachiorum est. "Erant et statuae pulcherrimae praetiosis margaritis adornatae. Vasa quoque templi Hierosolymitani cum universis donariis in templo hoc Titus et Vespasianus constituerunt". (Anm. BULETTI: Vgl. Albertini, f. 45^f). Hoc etiam Agrippa auxisse fertur. De hoc templo Iosephus, libro septimo De bello iudaico, capitulo XIX, inquit: "Post triumphos vero et romani imperii firmissimum statum, Vespasianus Pacis templum aedificare decrevit. Itaque mira celeritate et quae omnium cogitationum superaret effectum est. Magna enim divitiarum largitate usus, insuper perfectis id picturae ac figmentorum operibus exornavit. Omnia namque in illud fanum collata ac deposita sunt, quorum visendorum studio, per totum orbem, qui ante nos fuerunt, vagabantur, quomodo aliud apud alios situm esset videre cupientes. Hic autem reposuit etiam quae Iudaeorum fuerant instrumenta, hisque se magnifice ferens, legem vero illorum et penetralium vela purpurea in palatio condita servari praecepit". Haec ille. Unde fabulantur hii qui dicunt templum hoc ruisse nocte illa qua Christus nasci voluit.

Ibidem quoque inter ruinas inventus est colossus Commodi Antonii Augusti, "altitudo cuius erat cubitum tricenum, ut adhuc marmoreum caput cum pedibus in Conservatorum aedibus apparet". (Anm. BULETTI: vgl. Albertini, f. 60^f). Multa quoque fragmenta ipsius infra ruinas ipsas visuntur. Hic forte ille colossus est de quo dicitur in quarta regione urbis, altus pedes centum duo et semis habens in capite radios septem, singuli pedes viginti duo et semis. ...

1 Nach BULETTI, 1931, 27, Anm. 3 handelt es sich um eine auf Albertinis OPUSCULUM, f. 33, basierende Verwechslung der domus Liviae auf dem Palatin mit der Porticus Liviae bei den Trajans-thermen (Ovid, FASTI, VI, 639).

S. 77:

Cuius magnitudo immensa, quinque naves continens, centum marmoreis erat sustentata columnis, ut dixi, de Mole Hadriana ereptis, inter quas duae sunt de quibus "Paulus II venetus aiebat plus valere quam tota Venetiarum civitas" (Anm. Buletti: Vgl. Albertini, f. 56 Nach Alfarano Cerrati, 9, hätten sich diese aus afrikanischem Marmor gefertigten Säulen bei der Tür befunden und seien in der heutigen Portikus seitlich des Haupteingangs aufgestellt worden).

S. 82:

11. Circum maius altare erant 12 marmoreae columnae pulcherrimae sculptae quas de templo Pacis Constantinus levavit. Hae primo de templo Salomonis per Titum et Vespasianum simul cum aliis multis Romam vectis, inter quas una cratis ferreis circumdata est ad quam Christus Iesus (ut dicitur) populo in templo praedicans, adhaesit et oravit. In signum rei veritatis intra tuam cratam inclusi a malignis spiritibus obsessi liberantur. Verum plurimae ipsarum columnarum ex ruina templi prostratae et ablatae visuntur. ..."

Dok. 58: Fulvius, Andrea: ANTIQUARIA URBIS PER ANDREAM FULVIUM
(ed. 1513 mit Widmung an Leo X.)

f. 6^v-7^r: *Is ianum geminum Argileto erexit in imo: Qui pacis: bellique foret iustissimus iudex Occlusus pacem/ bellum(que) notaret apertus. Iccirco nullus regi martem intulit hostis.*

f. 52^v-53^r: *Stat pacis templum, quod Vespasianus in urbe Artificum celeri studio fundavit, & arte. in sacra/ clara(que) via sub monte Palati, post civile nefas, intestino(que) furores. Extat ad huc*

templi fornix: pars cetera lapsa est. Hic ubi plura Titus, genitor(que) locauit opima Dona/Hierosolymis captis: & diuite templo. Argentumq aurumq uetus, Binasq Tabellas Legiferi Mosis, Mensamq & foederis Arcam: Munera quaeq Titus uexit capitua triumpho.

Imminet ad dexteram Mariae sacra uirginis aedes, Quae noua dicta, uiae sacrae coniuncta vetustae. Quam Leo fundavit dictus cognomine quartus. Aedis ubi a tergo tellus inclusa sub Euros: Hortus ubi magnus, moles ubi maxina surgit Amplexata pares diuersi numinis aedes. Respexit hec Zephyros, hec altera uergit ad Euros Illic paeonia celeberrimus arte, deoq Patre satus phaebo, hic autem cocodia (sic!) felix Aede colebatur, prope quat stat Gallica turris Gallorum a bustis. corrupto nomine dicta. ...

Dok. 59: Fulvius, Andrea: ANTIQUITATES URBIS PER ANDREAM FULVIUM ANTIQUARIUM, o.J.

Mit Privileg von Papst Clemens VII. Erstausgabe von 1527.

f. 74^v: ... *ex equestrib(us) una tum etat aerea in laterano habitu et gestu pacificatoris. Eaque M. Aurelii antonini esse tradunt sive L. Veri ut in eius nomismatib(us) s(imili)tudo satis expsse paret nec desunt q assera(n)t ea(m) esse L. Septimii severiquam post adeptum imperium sibi extruxit ex s omnio qd viderat ut scribit Herodianus grecus auctos.*

Liber V, f. 82^v, „Templa“.

De templo pacis /& eius ornamentis.

Post hunc locum statim occurrunt ruine templi Pacis, quod mira celeritate Vespasianus Imp., Post bella ciuilia extruxit; a Claudio ante inchoatum/ Suetonius fecit inquit¹ & noua opera/ templum pacis foro proximum/ fuit autem hoc templum omnium maximum/ ut eius amplitudo adhuc apparet longitudine/ & latitudine quadratae formae; ut etiam in eius principis nomismatibus uidere licet. In quo uasa et ornamenta: Templi Hierosolymitiani/ in triumpho Titi aduecta reposuit: & uniuersa donaria in eo consecrauit/ ut diuus Hieronymus tradit. Quorum simulacra adhuc extant marmore incisa in proximo Titi arcu/ Quae Alaricus senior cum Romam coepisset et templo abstulit. In his ferunt Salomonis fuisse preciosissimam supellectilem ingentis precii/ gemmis ornatam. Templum pacis inquit Herodianus/ & Eutropius totum de improviso/ atque quasi diuinitus exorto igne exarsit/ & incendio quod unum opus cunctorum tota urbe maximum fuit: atque pulcherrimum, Idem templorum omnium opulentissimum/ egregieque munitum/ multoque ornatum auro/ & argento. Quippe uniuersi ferme suas illuc diuinitas/ quasi in thesauros congregabant+ Conflagrauit & uestae templum/ sic ut palladium quoque conspiceretur, quod in primis colunt: atque in arcano habent Romani Troia (ut perhibent) aduectum/ ac tum primum postquam in Italiam uenit conspectum ab hominibus+ Quippe raptum uestales uirgines media sacra uia in Aulam Imperatoris transtulerunt: fuit & templum pacis/ quarta regio antique urbis ut supra dictum est+ Aram uero pacis primus fecit Augustus/ quam postea auxit Agrippa/ de qua Ouidius in fastis² + Ipsum nos carmen deduxit pacis ad aram/ Haec erit a mensis fine secunda dies: explodenda est uana illa opinio imperitae multitudinis/ que de templo pacis circumfertur singulis annis/ nocte Natalis domini diuinitus particulam aliquam, uel fragmentum ruere/ & qua nocte natus est maximam ruisse partem/ quod absurdissimum satis esse constat, cum templum ipsum pacis annis prope+ LXXX. post natalem Christi ab Vespasiano Imp+ conditum fuerit. Si de ara pacis ab Augusto condita uelis intelligere/ nec ipsa nunc/ nec locus quidem ubi ea fuerit hodie reperitur+

f. 83^v: *De templo Isidis et Serapis in Emporio*

Crediderunt Quidam ac litteris mandauerunt Templum concordiae quod modo descripsimus in porticu liuie: fuisse olim unum ex illis duobus conuictis+ Quorum uestigia adhuc apparent in

proximis hortis S. Marie noue (quam Leo+iiii extruxit Nikolaus primus instaurauit prius antiqua nunc noua uulgo appellatur/ non que(?) sit in uia noua ut quidam putauerunt: cum sit iuxta uiam sacram) inter aedem & Colosseum adhuc surgunt duo eiusdem formae & magnitudinis templa sine tecto capitibus tantum sibi coherentia/ congregientium more arietum/ Quorum alterum Concordiae, alterum Aesculapii templum fuisse tradiderunt. Ego uero haud debili ductus Argumento Isidis ac Serapidis templa esse crediderim, Ex +P+ Victore/ qui scribit Tertiam urbis prisce regione fuisse Isidis/ & Serapidis/ in qua/ ea templa erecta sunt.+ Quin etiam Vitruuius templa diis inquit sic distribuenda + Mercurio in foro Isidi & Serapidi in Emporio: Quod ibi ferit emporium affirmat+ M+ Varro de rustica: huiusce inquam pomarii summa sacra uia+ Item Ouidius de arte/ Rure suburbano poteris ibi dicere missa, Illa uel in sacra sint licet ampta uia+ Erat autem summa sacra uia/ ubi nunc est arcus Titi/ Emporium/ ubi nunc est Cenobium horti. S+ Mariae nouae. Est autem Emporium locus mercatus/ & Nundianarum , ubi res uenales exponuntur+

¹ Fulvio spielt hier auf Suetons Lebensbeschreibung von Kaiser Vespasian in DE VITA CAESARUM, VIII, 9, an: *Fecit et noua opera templum Pacis Foro proximum Diuique Claudi in Caelio monte coeptum quidem ab Agrippina, sed a Nerone prope funditus destructum; item amphitheatrum urbe media, ut destinasse compererat Augustum.* (zit. nach MARTINET, 2006, 846-847).

² Ovid, FASTI I, 30-31, erwähnt den Altar des Friedens und die mit Actischem Kranze geschmückte Göttin, aber es wird nichts von Augustus berichtet: *frondibus Actiacis comptos redimita capillos, Pax, ades et toto mitis in orbe mane, ...* (zit. nach HOLZBERG, 2012, 46). Ferner schreibt Ovid über den Friedensaltar in Fast. III, 880-83: *Ianus adorandus cumque hoc Concordia mitis et Romana Salus Araque Pacis erit.* („und dann muß man zu Janus beten, zur milden Concordia und zur Salus des römischen Volks, schließlich zum Friedensaltar.“, zit. nach der Übersetzung von HOLZBERG, 2012, 147. In Ovid, FAST. I, 282-288, werden dann die Zeit der Caesaren sowie der von Kaiser Augustus designierte Nachfolger Germanicus erwähnt: *pace fores obdo, ne qua discedere possit; Caesareoque diu numine clausus ero.' dixit et attollens oculos diversa videntes aspexit toto quicquid in orbe fuit: pax erat, et vestri, Germanice, causa triumphii, tradiderat famulas iam tibi Rhenu aquas, lane, fac aeternos pacem pacisque ministros, neve suum praesta deserat auctor opus.* („Ist dann Frieden, verschließ ich's; er kann nicht entweichen, und lange Werde verschlossen ich sein; so will es Caesars Befehl.« Sprach's und hob seine Augen; nach allen Seiten dann blickend Schaute er rings im Kreis, was auf der Erde geschah: Da war Frieden, und dir, Germanicus, hatte der Rheingott - Grund war's für euren Triumph - dienstbar gemacht seine Flut. Ewig laß Friede sein, ewig laß leben die, die ihm dienen, Janus, und gib, daß sein Werk niemals der Schöpfer verläßt!“, zit. nach Ovid, FASTI, hgg. von HOLZBERG, 2012, 20-23).

Dok. 60: Lutherbibel von 1544

Ausgabe Wittenberg 1544: Randglosse bei Hebr 7: *Melchisedech heisset auf Deudsch ein König der Gerechtigkeit/ Melchisalem heisset ein König des Friedens/ Denn Christus gibt Gerechtigkeit und Friede und sein Reich ist Gerechtigkeit und Friede für Gott durch den Glauben.*

Dok. 61: Serlio, Sebastiano, I SETTE LIBRI DELL'ARCHITETTURA, Venezia 1584.

Lib. III, p. 58-59.

Über das Templum Pacis:

... nel qual tempio nella capella principale era una statua molto grande di mammo fatta di più pezzi, delle quale reliquie ne sono al presente assai pezzi in Campidoglio & fra gli altri vi è un piede, che l'unghia del dito grosso è tanto grande, ch'io ui sono seduto sopra commodamente, & di quiui si può comprender la grandezza di tra statua, laqual deve esser fatta di mano di buon scultore.

... non son ben risoluto se le colonne hanno sotto il piedestallo o nò, per non si veder il piede delle colonne. & ancora che Plinio lodi molto questo edificio, ci sono alcune cose male accompagnate, & massimamente la cornice sopra le colonne, laquale non accompagna cosa alcuna, ma resta nuda per se sola.

Dok. 62: Andrea Palladio, L'ANTICHITÀ DI ROMA DI M. ANDREA PALLADIO, Con gratia et privilegio per anni diece in Roma appresso Vincenzo Lucrino 1554.

Zit. nach Neuedition von MURRAY, 1972.

S. 17:

Del Campidoglio. ...Nel cortile vi è il capo, & i piedi, & altri frammenti, di quel colosso, ch'era ne la regione del Tempio de la Pace, ...

S. 23f.

Dei Tempij. Furono in Roma molti Tempij, ma li più celebri fu quello di Giove Ottimo Massimo e quello della Pace, & il Pa(n)teon. ...

Quello della Pace fu sopra ogn'altro gra(n)dissimo di forma quadrata, ornato di grandissime, & bellissime colonne, & statue, edificato da Vespasiano. 80 . annidopo l'avvenime(n)to di Cristo, & arse in un subito sl tempo di Commodo, le ruine del quale si vedono anchora vicino à la chiesa di santa Maria nuova, & non ruino (come dice il volgo) la notte di Natale. Il Panteon è ancora in piedi ...

Dok. 63: Palladio, Andrea, I QUATTRO LIBRI DELL'ARCHITETTURA

ed. BIRAGHI, Marco, Pordenone 1992.

Lib. IV, cap. VI. :

Cominceremo adunque con buono augurio dai disegni del tempio già dedicato alla pace.

Lo architrave, il fregio e la cornice erano intagliati con assai bella invenzione: il comacio dell'architrave è degno di avvertimento per esser diverso dagli altri e fatto molto graziosamente; la cornice ha i modiglioni invece di gocciolatoio.

Dicono gli scrittori che questo tempio si brugiò al tempo di Commodo imperatore, il che non veggo come possa esser vero non vi essendo parte alcuna di legname, ma potria esser facilmente ch'egli fusse stato ruinato per terremoto o per altro simile accidente e poi ristaurato in altro tempo che le cose dell'architettura non si intendevano così bene come al tempo di Vespasiano, il che mi fa credere il vedere che gli intagli non sono così ben fatti e con quella diligenza lavorati che si veggono quelli dell'arco di Tito e d'altri edifici che furono fatti ai buoni tempi. I muri di

questo tempio erano ornati di statue e di pitture e tutti i volti erano fatti con compartimento di stucco, né vi era parte alcuna che non fosse ornatissima. ...

Dok. 64: Giorgio VASARI, LE VITE DE' PIÙ ECCELLENTI PITTORI SCULTORI ED ARCHITETTI, 1550

zit. nach MILANESI, Florenz 1878, 134:

Introduzione . *Dell'architettura. cap. III.*

... Il lavoro corinto piacque universalmente molto à Romani, e se ne dilettarono tanto che è fecero di questo Ordine le più ornate ed ornate fabbriche per lasciar memoria di loro: come appare nel tempio di Tivoli in sul Teverone, e la spoglie del tempio della Pace, e l'arco di Pola ...; ma molto più è bello il Panteon. ...

Dok. 65: Gamucci, Le Antichità della città di Roma ... Venezia 1569:

Liber I, S. 34-35: Im Tempio della Pace seien die reichsten Herrlichkeiten gewesen, die aus dem Jerus. Tempel stammten. Triumph, den Titus gefeiert habe, wegen Eroberung, m. wenigen Soldaten Stadt ausgehungert als Strafe f. den Tod u. das Leiden d. Herrn. Bis zu dem Brand, der unter Commodus ausgebrochen sei, seien die Vasen usw. im Tempel gewesen. Andere würden sagen, dass sie von Alarich mitgenommen worden seien.

Liber I, S. 36-37: Durch den Brand d. Tempels sei es schwierig gewesen, den Plan zu zeichnen. Er habe nachgemessen und die Breite betrage 200 piedi.

... e a pena ui si scorge una di quelle otto colonne, che sostenevano la volta della navata del mezzo fatta d'ordine corinthio come nel disegno stesso dimostra; ... & questa essendo tutta scanellata dimostra ventiquattro striae, c'hanno di larghezza un palmo, & un quarto di palmo di regoletto, che si vede fra l'una e l'altra stria ... la circonferenza trenta palmi . fur detto il tempio della Pace, da quell'altare, che Augusto consacrò alla Dea della Pace, il quale fu da Agrippa conservato fino all'ultima sua ruina, che non fu, come credono i vulgari, la notte di natale della nostra reedentione, ma nel tempo dell'Imperio di Commodo raccontato di sopra.

Dok. 66: Scamozzi, Vincenzo: DISCORSI SOPRAL'ANTICHITÀ DI ROMA, 1582

Nachdr. ed. Olivato, Loredana, Mailand 1991, Text zu Tav. V:

Questo Tempio della Pace corrisponde molto all'uso delle sacre Chiese nostre; perche egli si vede fatto in una forma quadrilunga. Ha l'entrate da un capo. Una nave in mezzo; con tre capelle per fianco; & una in capo alla Nave, molte aperture, che la davano lume proportionato. L'entrate sue erano cinque in una facciata; Tre nella nave di mezzo, una à destra, & una à sinistra, quali entravano nelle capelle. L'ingresso dell'entrate era in un portico, il quale guardava verso il Coliseo; & hora per la maggior parte è rovinato. La Nave di mezzo era sostenuta da otto colonne corinthie, di finissimi marmi, le quali furono sorsi le maggiori, che fussero gia mai in Roma. l'altezza loro con l'ornamento delle cornici (che fanno l'imposta alla volta) per una, che vi resta ancora intera, porta grandissima maraviglia, perche è tanto grossa nel suo piede, che difficilmente tre allargature di braccia d'huomini la può circondare. Il resto delle sue parti furono molte ornate. La volta di mezzo, con quelle delle sette Capelle, si veggono esser state abbellite di marmi, stucchi, & pitture, vedendosi i compartimenti sfondati in dette volte. Il resto benissimo si può considerare. E' restato tanto delle sue rovine (come s'è detto) che si vede benissimo la metà della pianta, & dell'impiedi, & è degno di osservatione tutto il compartimento di questo Tempio.

E'tanto la sua rovina, che egli è sotterato il quarto delle sue Colonne.

Erklärungen zu der Tafel:

A. Facciata, dove erano tre entrate, nella nave di mezo.

B. Entrate, che conducevano per le Capelle.

C. Imposte de gl'Archi della nave di mezo.

D. Una delle otto colonne, che sostenevano la nave di mezo.

E. Capelle del fianco sinistro.

F. Capella in capo alla nave di mezo, dietro alla quale è il Tempio di Veneri, & quello di Romolo e Remo.

G. Lumi delle Capelle.

H. Lumi, che venivano nella nave di mezo.

I. Sfonde nelle volte, dove erano ornamenti e stucchi.

L. Parte, che guardava verso la Via Sacra.

Dok. 67: Inschrift auf der Basis des laternaenischen Obeliskens

1588 von Domenico Fontana dort errichtet:

CHRISTUS PER INVICTAM CRUCEM POPULO PACEM PRAEBEAT QUI AUGUSTI PACE
IN PRAESEPE NASCI VOLUIT.

Dok. 68: Baronio, Cesare: ANNALES ECCLESIASTICI, Rom 1593.

S. 43: Cap. II:

Cum igitur, ... e Nazareth Galileae in Bethlehem Iudae Ioseph atque Beatissima Virgo Maria, ut profiteretur, ascendissent. Factum est, inquit Lucas, cum essent ibi, impleti sunt dies ut pareret ... spelunca fuit in suburbiis Bethlehemiticis poita, de qua Origines contra Celsum scibens, Erat Bethlehem supra collem in longum sita, ... erat stabulum, ac praesepe, Domini excisum in rupe, ubi natus est Christus. At vero qui loca illa ignarunt, nihil de spelunca dixerunt ... S. 45: .. quae virgo semper fuerat ante partum, aequae permansit in partu ac proinde eadem perseveravit post partum: unde ipsa in Ecclesia Dei a perpetua virginitate consecuta est cognomentum. ... Cum multa, quae Augusti Imperatoris tempore generi humano commoda et utilia contigerunt, ... scribat Orosius, ... qui eo tempore quo venturus esset in mundum, multis bonis locupletaverat Orbem: de pace post tot ciuilia atque extrema bella populo restituta, cuius causa templum Iani dicit ab eodem clausum, agit. atque aequissimi Principis modestiam commendat, quod ne Dominus diceretur edicto vetuit. cumque alia multa prodigia referat, ut de fonte olei ex Transtiberina taberna meritoria fluente, de arcu caelesti Solem ambiente, et si quae alia id genus recenset: complures sunt, qui inconsulte nimis ea ipsa omnia, eadem qua Dominus natus est die contigisse scripserunt: certe hoc non dicit Orosius. Nam quod ad prodigia pertinet: quibus Augusti Imperii annis longe ante Christum natum acciderint, ex Dione ac ceteris antiquis historicis, superius, cum de signis quae adventum Domini praecesserunt, pertractauimus, satis egimus. Quod vero spectat ad Iani fores ab eodem Imperatore ter clausas: quam longe id ante Christi natalem diem acciderit, ex Dione, qui res Romanorum per singulos annis descripsit, facile intellegemus.

...certe nec illud praemittendum est, quod his temporibus, eodemque ipso anno quo Iani portae sunt iterum clausae, accidit. cum idem Augustus collata sibi pecunia a Senatu populoque Romano

ad imagines faciendas: nullam, inquit Dio, sibi, sed tantum Saluti publicae, Concordiaeque et Paci posuit. Sane quidem non me praeterit, ipsorum Gentilium auctoritate constare, ex carminibus Sibyllinis esse praedictum, affore Regem, a quo tantum speranda salus esset: hunc quidem fuisse Christum, ex ipso nomine Salvatoris, non est qui nesciat. Ipsum etiam prophético (Glosse: Isaiae 9) sermone Principem pacis esse dictum, quis adeo rerum omnium ignarus aut ignorat, aut negat? De cuius concordia inaestimabili quid dicam? quam nullis maioribus, evidentioribus que signis demonstrare, vel melius exprimere ipso divino vate, quisquam potest. ait enim ille (Glosse: Isaiae 11) Habitabit lupus cum agno ...

(S. 46-47).

... Sed quomodo haec non facillime erroris redaguuntur, cum ostenditur templum Pacis nondum Christi tempore Romae esse erectum; quod testimonio omnium antiquorum historicorum constat, domitis Iudaeis per Titum A Vespasiano Imp. fuisse constructum? Id quidem in primis Suetonius, Iosephus, Iudaeus, Plinius, et alii complures, qui scripserunt Vitas imperatorum, testantur.

XI. De Pacis Templo

... cuiusmodi sunt ea quae de templo Pacis Romae collapsa ea nocte qua natus est Christus, a multis ut vera certaue scribuntur: Invenimus haec primum narrata in homilia quadam incerti auctoris, titulo tamen Petri Damiani praenotata. sed cum ille diem ibierit annis circiter quinquaginta, ante quam S. Bernardus, quem citat, ea conscriberet, facile tantus Pater falsi tituli calumnia liberatur. Sed quod magis displicet, complures rerum Ecclesiasticarum scriptores non ignobiles falsi decepti titulo, eadem tamquam vera affirmasse scriptis mandasse, vel pro concione narrasse reperiuntur: taceo de industria illorum nomina, ne videar in homines potius invehi, quam adversus mendacia agere pro veritate. Sed antequam istaec refellamus operae pretium ducimus, ea quae in dicta homilia incerto auctore narrantur, hic velut ex scripto recitare: sunt huiusmodi: Templum Romae, quod vocabatur aeternum, corrui omnibus impensis ... (Zitat nach Nikolaus von Clairveaux) haec ibi. Porro omnes qui eadem rem describunt, illud quod dicitur templum aeternum, idem fuisse cum templo Pacis, aequè consentiunt (s. 47) Sed quomodo haec non facillime erroris redarguuntur, cum ostenditur templum Pacis nondum Christi tempore Romae esse erectum; quod testimonio omnium antiquorum historicorum constat, domitis Iudaeis per Titum, a Vespasiano Imp. fuisse constructum? Id quidem in primis Suetonius (Glosse: in Vespas. cap.9), Iosephus (de bell Iud. lib. 7c.24), Iudaeus, Plinius (Plin. lib. 36 cap. 25), et alii complures, qui scripserunt Vitas Imperatorum, testantur: fuisse autem ante Vespasiani tempora romae tantae molis aliquod templum Pacis, nullus umquam monstrare poterit. Nec est quod quis adhibendam fidem putet Clementi Alexandrino (Clem.Alex.Strom. lib.5) dicenti a Numa erectum esse templum Fidei et Pacis; nam antiquorum nullus rerum Romanarum tractator de templo Pacis a Numa erecto quid affirmare inveniuntur, et Tertullianus expresse in Apologetico profitetur nullum Romae templum fuisse erectum sub Numa: quod et alii confirmant scriptores per scholiasten Pamelium ibi citati: adversus quos nec audiendus incertus auctor, qui de templo Pacis Romae a temporibus romuli erecto testatur. Quod enim a recentiore auctore de rebus adeo antiquis sine alicuius vetustioris auctoritate profertur, contemnitur. Sed esto verum sit aliquod fanum a Numa erectum, putas ne tantae molis fuisse opus, ut templum dici deberet? Habes in secundo Annalium tomo, testimonio Varronis, illa a Romanis solita dici templa, quae sumptuosissime essent extracta: adeo ut perpauca invenirentur in Urbe templa, cum tamen plurimae essent diis dictae aedes. Quin nec quod Vestalium erat in Urbe fanum, templum dici meruisse, eiusdem auctoris fide monstratum est. Ubi ergo erat Romae tempore Romuli, vel Numae, templum Pacis, cuius nulla penitus quovis saeculo a Gentilibus scriptoribus facta immensae fuisse molis opus, iidem ipsi confirmant: nam de

templo Pacis quod collapsum sciunt, cuius et ruinae spectantur, eos intellexisse, quis dubitat?

XIII. Extat in edibus Farnesianis descripsit Aldus.

Qui quod dicunt de inscriptione Templi Aeterni, fortasse ad illam alludunt, quae hactenus in illustri antiquitatis monumento marmori insculpto, Romae legitur his verbis:

PACI AETERNAE
DOMUS
IMP. VESPASIANI
CAESARIS AUG.
LIBERORUMQ. EIUS
SACRUM
TRIB. SUC. IUNIOR
DEDIC. XV.K.DEC
L.ANNIO BASSO
C. CAECINAQ PAETO COS

Inscriptae in eodem marmore leguntur singulae tribus, quae in aedificationem templi, ut iussum fuerat, pecuniam contulerunt. Porro (ut Herodianus est auctor (Glosse: Herodian. in Commodo Imp.) sub Commodo Imp. idem templum incendio conflagravit: verum non penitus fuisse flammis absumptum credimus: nam (quod ait Ammianus Marcellinus) (Glosse: Ammian. Marc. lib.16) Constantinus Imp. Romam veniens, inter cetera admiranda Urbis aedificia, ipsum Templum Pacis spectans, in admiratione habuit. Sed de his satis. Eadem ratione habenda putamus alia nonnulla id genus, quae nullo vel incerto auctore feruntur. Iam cetera quae sunt historiae Evangelicae prosequamur.

S. 715: Im 77. Jahr n.Chr., 8 Linni, 6. Jahr Vesp. Imp.

Sequenti anno Domini 77, Vesp. sextum, et Tito quartum Coss. templum Pacis augustissime aedificatum (ut aucto est Dio) dedicatum est; inq eo, praeter alia hinc inde tot terrarum orbe quaesita ornamenta, ea sertim, quae e templo Hierosolymitano sublata, ducta fuerant in triumphum, sunt reposita. Iosephus enim de eodem templo agens, haec scribit: Vespasianus Pacis templum aedificari decrevit. Itaque mira celeritate, quae hominum cogitationem superaret, effectum est. Magna enim divitiarum largitate usus, insuper perfectis id picturae ac figmentorum operibus exornavit. Omnia namque in illud fanum collecta ac deposita sunt, quorum visendorum studio, per totum Orbem, qui ante non fuerant, vagabantur; quomodo aliud apud alios situm esset, videre efferens. Legem vero eorum et penetralium vela purpurea in Palatio condita servari praecept.) haec Iosephus.

Cur autem Vespasianus, nullo maiorum exemplo, Paci primus templum erexerit (ut superius fisis demonstratum est) cum alias saepius hostibus gravioris momenti superatis, Urbique tranquilla pace donata (ut Augusti praesertim temporibus accidit) nullus umquam repertus fit, qui ei huius rei gerendae causam coniectura haud contemnenda significat: nimirum quod (ut superius dictum est) Iudaeorum, ac Iosephi praesertim historici adulatione, ipsum illum se esse Regem persuasus, qui ex Iudaea proditurus, universo dominaretur Orbi (quod de Christo dictum a Prophetis erat) omnia pariter quae de illo praedicta erant in se transferre curaverit. Nam quod ad eam rem spectare videbatur, etiam (ut vidimus) miracula operandi virtutem se affectum esse adeo palam ostentavit, ut ab omnibus ferme eius temporis historicis, ut fuit creditum, sic etiam tamquam res probe testata atque confessa, memoriae fuerit commendata. Porro eam iposum gloriam affectasse,

manifestum illud fuit argumentum, dum ... eos qui erant ex familia Davidis, conquiri iussit, atque conatus est tollere, ne quis ex ea stirpe, qua tamen Christus dicebatur nasciturus, extaret: id enim unum sibi videbatur obstare, quo minus in omnibus fieret voti compos.

Sic igitur in hunc modum Vespasianus affectus animo, quod audisset in oraculis esse, illum ipsum Regem, pacis Principem nominandum, et in immensum fore ab eo propagandum imperium, pacisque inde nullum futurum esse finem, sic dicente Isaia (9): Vocabitur nomen eius, Princeps pacis: multiplicabitur eius imperium, et pacis non erit finis) eadem perinde ac de se dicta essent, a Iosepho oblata sibi sumens, celeberrimum omnium templum erigens, Paci aeternae dicavit: eo enim titulo templi porticus factem (?) fuisse notatam, numismata antiqua declarant. sed et vetus inscriptio, quae Romae in aedibus Farnesianis lapidi insculpta legitur, in qua et descriptae sunt Tribus quae ad templi structuram pecuniam contulerunt, haec habet primo loco nota verba: PACI AETERNAE. cetera quae sequuntur, praetermittimus, quod fit alias eadem inscriptio a nobis superius recitata. In nummo etiam argenteo in hunc modum: PACI AE, deest TERNAE (Glosse: Adolph.lib.de Numis.) Hisce igitur monumentis, quod esset Princeps Pacis, et auctor pacis aeternae, quae in propheticis oraculis docente Iosepho sciret expressa, ea de se esse praenunciata voluit credi, et reddi manifeste testata. Haec vero licet sint a nobis ... ex coniectura deducta; nihilominus haud facile ab aliis, omnia simul exacte considerantibus, contemnenda fore putamus.

Dok. 69: Inscripfen auf der Basis der Säule vor S. Maria Maggiore

PAULUS V. PONT MAX COLUMNAM VETERIS MAGNIFICENTIAE MONUMENTUM INFORMI SITU OBDUCTAM NEGLECTAMQUE EX IMMANIBUS TEMPLI RUINIS QUOD VESPASIANUS AUGUSTUS ACTO DE IUDAEIS TRIUMPHO ET RE PUB. STATU CONFIRMATO PACI DICAVERAT IN HANC SPLENDISSIMAM SEDEM AD BASILICAE LIBERANAE DECOREM AUGENDUM SUO IUSSU EXPORTATAM ET PRISTINO NITORI RESTITUTAM BEATISSIMAE VIRGINI EX CUIUS VISCERIBUS PRINCEPS VERAЕ PACIS GENIT(US?) DOMUM DEDIT AENEAMQUE EIUSDEM VIRGINIS STATUAM FASTIGIO IMPOSUIT ANNO SAL MDCXIII PONTIF IX.

Zur Basilika hin:

IGNIS COLUMNA PRAETULIT LUMEN PIIS DESERTA NOCTU UT PERMEARENT IN VIA SECURI AD ARCES HAEC RECLUDIT IGNEAS MONSTRANTE AB ALTA SEDE CALLEM VIRGINE.

rechte Seite:

IMPURA FALSI TEMPLA QUANDAM NUMINIS IUBENTE MOESTA SUSTINEBAM CAESARE NUNC LAETA VERI PERFERENS MATREM DEI TE PAULE NULLIS OPTICEBO SAECULIS.

linke Seite:

VASTA COLUMNAM MOLE QUAE STETIT DIU PACIS PROFANA IN AEDE PAULUS TRANSTULIT IN EXQUILINUM QUINTUS ET SANCTISSIMAE PAX UNDE VERA EST CONSECRAVIT VIRGINI.

Dok. 70: JOSEPHI CASTALIONIS: DE PACIS TEMPLO UNDE COLUMNA EXEMPTA IN EXQUILINUM EST TRANSLATA AD SANCTISSIMUM D. N. PAULUM V. PONT.MAX. ...

Publiziert „Romae, apud Iacobum Mascardum MDCXIV.“

... *Templum Pacis omnium maximum ab Imperatore Commodo conflagrasse memoriae proditum est. Eius fornices aliquot, parietinaeq. disiectis, collapsisq. amplissimus quae in sacram viam vergebant, adhuc supersunt. Ornamentorum indicium Columna striata ex marmore admirandae altitudinis, quae fornix latus couexum fulcire videretur, ad hoc usque tempus reliqua extabat. Eam beatissime Pater Templorum conditor, Urbisq. restaurator eximi inde, atque Exquilini Montis aream, quae ad meridiem spectat, transuehi anteq. Sanctae M. Maioris Ecclesia cum Sanctissimae Dei Genitricis signo superimposito collocari praecepisti, ut monumentum Honoris impensi ultioni passionis eius filii, qui etiam Nativitati fuerat attributus. (Randglosse: Orosius Lib.7, cap. 6), sanctiore loco spectaretur. Opinionem autem de templi Pacis ruina vulgatam cur minus probem, quidq. causae fuerit, quamobrem Vespasianus Templum Pacis condiderit, accurate, ut mihi videor, disputavi. ad eamq. rem confirmandam de Iani Gemini Templo, deq. eius institutione, usq. qua in Urbis Regione fuerit, ex qua materia conflatum, qua altitudine quot portas habuerit, morem eius apriendi cludendiq. cuius decreto, quamq. honorificum, ei, in annis gratiam id fieret, per quem aperiretur cludereturq. & ad quae usque tempora perduraverit, veterum testimonia preduxi. Hanc vero lucubrationem meam Sanctivitati Vestrae inscriptam volui, quod columnam e Templi Pacis ruinis magno labore, ingenti sumptu auulsam, in Portam Caelimontanam, quae hodie Sancti Iohannis Laterani appellatur, & ad portam Neviam, seu Maiorem, eo consilio vias apriendas mandaueris, ut in Urbem utrinque recta ingredientibus venerabile monumentum statim in oculos incurrat. Accedit etiam quod in Urbe ornanda studium, magnificentiamq. Sanctitatis vestrae admirari satis vix quisquam possit, laudare vero aut recensere ne possit quidem. Nam, ut quaedam perstringam, in Vaticano ad Principis Apostolorum Basilicam novam vetere diruta anteriorem partem sumptuosissime adiecisti, frontem magnificentissime extruxisti, in Esquilii Sanctae Mariae Maioris sacrarium amplissimum & canonicorum contubernia aedificasti, Matris Dei aedem, incomparabilem excitasti, marmore auro, gemmis, statu, picturisq. exornasti, sacro instrumento instruxisti, Cleroq. peculiari redditibus attributis auxisti. Aquam formis, ductuq. ex agro Bracciano in Ianiculum Vaticanumq. & transmissa Ponte Sixto in SS. viam Iuliam salubriorem, & per aestum gelidiorum redditam vi superne scaturientium aquarum, se sequi praecipitantium cum sonitu vasto, & iucundo prospectu preduxisti. Scalas ad Tiberis Ripam fecisti. Quirinali cliuum direxisti, dilatasti, leniorem effecisti, Pontificias aedes in eo colle construxisti, vias Urbanas, & Transtiberianas vel aperuisti vel enormes direxisti, opificum, institutorumq. limina cohibuisti, commeatus ex Urbe in Trantiberinam Regione faucibus ad Insulam Tiberinam pontis Fabricii patefactis expeditores reddidisti.*

... ..

S. 7 ff: Teil II: *De templo Pacis atque ex occasione De Iani Gemini Templo, belliq. portis.*

Sunt qui Pacis templum Partu Beatissimae Virginis Romae corruisse pie quidem credant, sed eos temporum ratio fugit, & scripta quaedam incerti, vel suppositi potius auctoris, unde id hauserunt, falsa esse Cardinalis Baronius optime Catholica Ecclesia. meritis verissimis argumentis convincit. Nam neque Pacis templum proximum foro ex aedificatum fuisse ante Imperatorem Vespasianum accepimus, neque Vespasiano rerum potit Virgo peperit, sed Octavianus Augusto. Imperator sanè Vespasianus anno post Christum natum septimo fere & septuagesimo Pacis templum condidit, & exornavit. Praeclare Cardinalis Baronius rem totam primo Annalium tomo mendacij involutam aperit. Utinam pari felicitate vir doctissimus causam indagasset, quamobrem Vespasianus templum Pacis aedificaverit. Coniectura enim dictus putavit Vespasianum eius templi constructionem aggressum esse, quod quae prophetis de Christo Principe Pacis dicta essent, in se translata Iudaeorum adulatione, in primisq. Iosephi Historici Imperator crederet. Ego vero aliud

spectasse Vespasianum arbitror, cum templum illud extrueret; esto enim deinationi, prodigiisq plurimum tribuerit ante adeptum Imperium Vespasianus, Vitellio corte superato, bellis ciuilibus confectis, regia potestate suscepta, republica constituta, pace terra maria porta, tale quid ut auscultarit, hanc? facile mihi persuaserim. Templum sane Pacis Vespasianus posuit, opinior monumentum virtutis, & felicitatis suae, stabilita in domo sua Imperij, quod antea crebra temporum mutatione mutauerat. Nam paucis mensibus Galba, Otho, Vitellius regnaverunt, alius alium insidiis, belloq persecutus sententiam meam confirmat Basis inscriptio, quae in aedibus Farnesianis visitur. PACI. AETERNAE/ DOMUS/ IMP. VESPASIANI/ CAESARIS. AUG/ LIBERORUMQ. EIUS/ SACRUM. Firmat etiam, quod dixi, Suetonius in Vespasiano rebellione, inquit, trium principium, & caede incertum diu, & quasi vagum imperium suo cepit, firmavitq gens flavia & eodem per totum Imperij tempus, nihil habuit antiquis, quam prope afflictam, nitantemq Remp stabilire primo, deinde, & ornare. Mucianus quoque apud Tacitum Vespasiano suadens, ut imperium a legionibus ablatum accipere, exemplo Cai Claudii, & Neronis, qui longo Imperio domum fundarunt, est usus. Ab Josepho quidem captio Imperium Vespasiano praedictum fuerat; ...

XVI Literaturverzeichnis

- Alberti, Leone Battista: ZEHN BÜCHER ÜBER DIE BAUKUNST. Dt. Übers. von THEUER, Max, Nachdr. d. Ausgabe Leipzig 1912, Darmstadt 1975.
- ALTOBELLI, Cecilia/CIRANNA, Simonetta: Il Palazzo di Piazza di Pietra, Rom 1987.
- ANGELINI, Alessandro: Disegni italiani del tempo di Donatello, Florenz 1986.
- ANGELINI, G./FEA, Carlo: Il foro romano, la via sacra ..., Rom 1836.
- APPOLONI, Bruno Maria: La Casa dei Crescenzi nell'architettura e nell'arte di Roma medievale, Rom 1940.
- ARAMBURU-ZABALA, Miguel: La Iglesia y Hospital de Santiago de los Espanoles. ... in: Anuario del Departamento de Historia y Teoria del Arte III, 1991, 31-52.
- ARBEITER, Achim: Alt- St. Peter in Geschichte und Wissenschaft, Berlin 1988.
- ARGAN, Giulio/CONTARDI, Bruno: Michelangelo architetto, Mailand 1990.
- ARMELLINI, Mariano: Le chiese di Roma dal s. IV al IXI, 1942² (1. Edition 1911).
- ASHBY, Thomas: Sixteenth-century drawings of roman buildings ascribed to Andras Coner, in: Papers of the British School at Rome, II, 1904.
- BALDINI, Umberto/NARDINI, Bruno: Santa Croce, Florenz 1983.
- BANDMANN, Günther: Höhle und Säule auf Darstellungen Mariens mit dem Kinde, in: Festschrift für Gert von der Osten, Köln 1970, 130-148.
- BANDMANN, Günther: Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951.
- BARATTOLO, Andrea: Il tempio di Venere e di Roma, in: Römische Mitteilungen 80, 1973, 243ff.
- BARONIO, Cesare: Annales ecclesiastici, Rom 1593.
- BAROSSO, Maria: Le costruzioni sottostanti la Basilica Massenziana e la Velia, in: Atti del V Congresso Nazionale di Studi Romani (1938), Bd. 2, Rom 1940, 58-62.
- BARTALINI, Roberto: Le occasioni del Sodomia, Rom 1996.
- BARTOLI, Alfonso: I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze, 6 Bde, Rom 1914-1922.
- BARTOLI, Alfonso: Il ricordo della Domus Aurea nella Topografia di Roma, in: Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei XVIII, 1909, 224ff.
- BAUER, Franz Alto: Stadt, Platz und Denkmal in der Spätantike, Mainz 1996.
- BEC, Christian: Il mito di Firenze da Dante al Ghiberti, in: Lorenzo Ghiberti e il suo tempo, Florenz 1980, 3-26.
- BECK, James H.: Ghiberti giovane e Donatello giovanissimo, in: Lorenzo Ghiberti e il suo tempo, 2 Bde, Florenz 1980.
- BEISSEL, Stephan: Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert, Freiburg 1910.

- BELLORI, Giovanni Battista: Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano, Rom 1695.
- BELLOSI, Luciano (Hg.): Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500, Mailand 1993.
- BELOW, Irene: Leonardo da Vinci und Filippino Lippi, Berlin o.J.
- BELTING, Hans/BLUME, Dieter: Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit, München 1989.
- BELTING, Hans: Bild und Kult, München 1990.
- BELTING, Hans: Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi, Berlin 1977.
- BENEVOLO, I./SCOPPOLA, F.: Roma. L'area archeologica centrale e la città moderna, Rom 1990.
- BENZI, Fabio: Sisto IV. Renovator Urbis. Architettura a Roma 1471-1484, Roma 1990.
- BERGAMINI, Giuseppe: Instrumentum Pacis, in: Ori e tesori d'Europa. Atti del Convegno di Studio Castello di Udine 1991, Udine 1992, 85-108.
- BERGMANN, Marianne: Der Koloss Neros, die Domus Aurea und der Mentalitätswandel im Rom der frühen Kaiserzeit, Mainz 1994.
- BERGOLDT, Klaus: Der dritte Kommentar Lorenzo Ghibertis, Weinheim 1988.
- BERTI, Luciano (Hg.): Il Pantheon di Santa Croce a Firenze, Florenz 1993.
- BERTI, Luciano/BALDINI, Umberto: Filippino Lippi, Florenz 1991.
- BETTS, R.J.: On the chronology of Francesco di Giorgio's Treatises, in: Journal of the Society of Architectural Historians, XXXVI, 1977, 3-14.
- BEYER, Andreas/BOUCHER, Bruce: Piero de' Medici „il Gottoso“ (1416-1469), Berlin 1993.
- BIERMANN, Hartmut: Das „O“ Giotto's, in: MÖSENER, Karl/PRATER, Andreas (Hg.): Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag, Hildesheim und Zürich und New York 1991, 109-136.
- BILDERSTURM. Wahnsinn oder Gottes Wille? Ausstellung Bernisches Historisches Museum und Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Zürich 2000.
- BINDING, Günther: Architektonische Formenlehre, Darmstadt 1980.
- BLAAUW, Sible de: Cultus et Decor, 2 Bde, Vatikan 1994.
- Bonaventura: Doctoris Seraphici S. Bonaventurae S. R. E. Episcopi Cardinalis opera omnia, 10 Bde, 1882-1902.
- BORSI, Franco: Bramante, Mailand 1989.
- BORSI, Franco: Leon Battista Alberti. L'opera completa, Mailand 1980².
- BORSI, Stefano: Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico, Rom 1985.
- BORSOOK, Eve/OFFERHAUS, Johannes: Francesco Sassetti and Ghirlandaio at Santa Trinità, Florence, Doornspijk 1981.
- BRILLIANT, Richard: The arch of Septimius Severus in the Roman forum. Memoirs of the

American Academy in Rome 29, Rom 1967.

BRIZZI, Bruno: Roma. I monumenti antichi, Rom 1973.

BRUCHER, Günther: Die sakrale Baukunst Italiens im 11. und 12. Jahrhundert, Köln 1987.

BRUCKNER, Wolfgang: Christlicher Amulett-Gebrauch der frühen Neuzeit: Grundsätzliches und Spezielles zur Popularisierung der Agnus Dei, in: BAUER, Ingolf (Hg.): Frömmigkeit: Formen, Geschichte, Verhältnis, Zeugnisse, München 1993, 89-134.

BRUSCHI, Arnaldo: L'antico e il processo di identificazione degli ordini nella seconda metà del Quattrocento, in: L'emploi des ordres dans l'architecture de la renaissance, Tours 1992, 11-57.

BRUSCHI, Arnaldo: Note sulla formazione architettonica dell'Alberti, in: Palladio XVII, 1978, 6-36.

BRUSCHI, Arnaldo: Religious Architecture in Renaissance Italy from Brunelleschi to Michelangelo, in: MILLON, Henry/MAGNAGO LAMPUGNANI, Vittorio (Hg.): Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, Ausst.Kat., Mailand 1994, 123-181.

BUCCI, Mario: Palazzi di Firenze, Bd. 1, Florenz 1971/72.

BUDDENSIEG, Tilman: Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance, in: BOLGAR, R. R.(Hg.): Classical Influences on European Culture, A.D. 500-1500, Cambridge 1971, 259-267.

BUDDENSIEG, Tilman: Die Konstantinsbasilika in einer Zeichnung Francescos di Giorgio und der Marmorkoloss Konstantins des Großen, in: Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst 13, 1962, 37- 48.

BUDDENSIEG, Tilman: Die Statuenstiftung Sixtus' IV. im Jahr 1471, in.: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 20, 1983, 33-73.

BULETTI, Enrico (Hg.): Fra Mariano da Firenze, ITINERARIUM URBIS ROMAE, Rom 1931.

BUNSEN, Karl: Scavi sul foro romano, in: Buletino degli Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica, 1829, 26-36.

BURNS, Howard: „Restaurator delle ruine antiche“: tradizione e studio dell'Antico nell'attività di Francesco di Giorgio, in: FIORE, Francesco Paolo/TAFURI, Manfredo (Hgg.): Francesco di Giorgio architetto, Ausst. Kat., Mailand 1994, 151-184.

BURNS, Howard: I disegni di Francesco di Giorgio agli Uffizi di Firenze, in: FIORE, Francesco Paolo/TAFURI, Manfredo (Hgg.): Francesco di Giorgio architetto, Ausst. Kat., Mailand 1993, 330-357.

BURNS, Howard: Un Disegno architettonico di Alberti e la questione del rapporto fra Brunelleschi ed Alberti, in: Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo, I, 1980, 105-123.

BYVANCK, A.: Antike Buchmalerei III, in: Mnemosyne VIII, 1940, 177 ff.

CAMPBELL, Ian: The New St. Peter's: Basilica or Temple?, in: The Oxford Journal 4, 1981.

CANALI, Feruccio: La Badia Fiesolana, in: MOROLLI, Gabriele u.a. (Hgg.): L'Architettura di Lorenzo il Magnifico, Florenz 1992, 31-32.

- CANINA, Luigi: Esposizione storica topografica del Foro Romano e sue adiacenze, Rom 1845.
- CANNATÀ, Roberto u.a.: Umanesimo e primo rinascimento in S. Maria del Popolo, Rom 1981.
- CAPLOW, Harriet Mc Neal: Michelozzo, 2 Bde, New York und London 1977.
- CAPODIECI, Luisa: Quel che celano gli astri, in: Art e Dossier 1997, Heft 124, 27-30.
- CAPORICCI, Giuseppe: Torpignatarra, Rom 1976.
- CARANDENTE, Giovanni/BARKER, Ian (Hg.): Caro at the Trajan Markets, New York 1994.
- CARLI, Enzo: Il Duomo di Siena, Genua 1979.
- CARLI, Enzo: Il Pinturicchio, Mailand 1960.
- CARLI, Enzo: Il Sodoma, Vercelli 1979.
- Carocci, Concezio: IL PELLEGRINO GUIDATO ALLA VISITA DELLE IMMAGINI PIÙ INSIGNI DELLA BV MARIA IN ROMA, Rom 1729.
- CASANELLI, Roberto/PIVA, Paolo (Hgg.): Lombardia Romanica, Bd. 1: I grandi cantieri, Mailand 2010.
- CASANELLI, Roberto/PIVA, Paolo (Hgg.): Lombardia Romanica, Bd. 2: Paesaggi monumentali, Mailand 2011.
- CASPARY, Hans: Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trient, München 1965.
- CASSARINO, Enrica: La Cappella Sassetti nella Chiesa di Santa Trinità, Lucca 1996.
- CASSATELLA, Alessandro: Il tratto orientale della via sacra, in: Roma. Archeologia nel centro, Bd. 1, Rom 1985, 99-105.
- CASTAGNOLI, Ferdinando: Topografia di Roma antica, Turin 1980.
- CASTAGNOLI, Ferdinando: Via Sacra, in: Quad. Top. Ant. X, 1988, 99-114.
- Castalio Josephi: DE PACIS TEMPLO UNDE COLUMNA EXEMPTA IN EXQUILINUM EST TRANSLATA AD SANCTISSIMUM D. N. PAULUM V. PONT.MAX. ... , Roma 1614.
- CASTELNUOVO, Enrico (Hg.): Il Duomo die Trento, 2 Bde, Trento 1993.
- CASTELNUOVO, Enrico (Hg.): Luoche della luna. Le facciate affrescate a Trento nel periodo rinascimentale, Trento 1988.
- CATALDI, Giancarlo, u.a.: Rilievi di Pienza, Florenz 1977.
- CAVAZZINI, Laura und GALLI, Aldo: Biografia di Francesco di Giorgio, in: BELLOSI, Luciano (Hg.): Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500, Mailand 1993, 512-517.
- CERATI, Carla: I Trionfi di Cesare di Andrea Mantegna e il Palazzo di San Sebastiano in Mantova, Mantua 1989.
- CERRATI, Michele (Hg.): Tiberii Alphanani: DE BASILICAE VATICANAE ANTIQUISSIMA ET NOVA STRUCTURA, Rom 1914.
- CHADABRA, R.: Zwei Welten im Bilde, in: Ars I, 1967, 79-124.

- CHANTIN, André (Hg.): Pierre Damien. Lettre sur la Toute-Puissance Divine, Paris 1972.
- CHASTEL, André: Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique, Paris 1982³ (1.Ed.1959).
- CHIERICI, Sandro: La Lombardia, Mailand 1978.
- CHOISY, Auguste: Histoire de l'architecture, 2 Bde, Paris 1964.
- CIPRIANI, Giovanni: Il mito etrusco nel Rinascimento fiorentino, Florenz 1980.
- CLARK, William/MARK, Robert: A New Reconstruction of the Nave of Notre-Dame de Paris, in: Art Bulletin LXVI/1, 1984, 47-64.
- CLAUSSEN, Peter Cornelius: Chartres-Studien. Zur Vorgeschichte, Funktion und Skulptur der Vorhallen, Wiesbaden 1975.
- COARELLI, Filippo: Il Foro Romano, Bd. 1: Periodo arcaico, Rom 1983.
- COARELLI, Filippo: Rom. Ein archäologischer Führer, Freiburg und Basel und Wien 1974 (dt. Ausgabe 1975).
- Cock, Hieronymus, PRAECIPUA ALIQUOT ROMANAE ANTIQUITATIS ... 1551.
- COLINI, Antonio: Considerazioni su la Velia da Nerone in poi, in: Analecta Romana, Suppl. X, 1983, 129-145.
- CONTI, Sigismondo dei: Le Storie dei suoi tempi dal 1475 al 1510, Rom 1883.
- CORBO, Virgilio: Il santo Sepolcro di Gerusalemme, Jerusalem 1982, 3 Bde.
- CORNELL, Henrik: Biblia Pauperum, Stockholm 1925.
- CORNELL, Henrik: The Iconography of the Nativity of Christ, Upsala 1924.
- CORSEPIUS, Katharina: Notre-Dame-en-Vaux, Stuttgart 1997.
- CRESEDI, Giulio: Un manoscritto derivato dalle „Antichità“ del Piranesi, Rom 1975.
- CURTI, Mario: Indagini sul San Pietro di Niccolò V., La misura del „cubitus“ come chiave interpretativa, in: Quaderni del Dipartimento, Patrimonio architettonico e urbanistico 10, 1995, 55-72.
- CURTIUS, Ludwig: Mussolini und das antike Rom. Veröffentlichungen des Petrarca-Hauses, Köln 1934.
- DACHS, Monika: Zur ornamentalen Freskendekoration des Florentiner Wohnhauses im späten 14. Jahrhundert, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 37, 1993, 71-129.
- DANTI, Christina: Gli stucchi di Donatello, in: BALDINI, Umberto u.a. (Hgg.): Brunelleschi e Donatello nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo, Florenz 1989, 53-61.
- DEICHMANN, Friedrich: Studien zur Architektur Konstantinopels im 5. und 6. Jahrhundert nach Christus, Baden-Baden 1954.
- DENKER-NESELRATH, Christiane: Die Säulenordnungen bei Bramante, Worms 1990.
- DHANENS, Elisabeth/ DIJKSTRA, Jellie: Rogier de la Pasture van der Weyden, Tornai 1999.

- DHANENS, Elisabeth: Hubert und Jan van Eyck, Dt. Übers. aus dem Niederl., Königstein 1980.
- DIE SALIER. MACHT IM WANDEL, Ausst.kat. Speyer, Historisches Museum der Pfalz, Bd. 2: Katalog, München 2011.
- DIE SALIER. MACHT IM WANDEL, Ausst.kat. Speyer, Historisches Museum der Pfalz, Bd. 1: Essays, Hgg. KOCH. Alexander/SCHNEIDMÜLLER, Bernd/WEINFURTER, Stefan, München 2011.
- DITTSCHIED, Christof: St. Peter in Rom als Mausoleum der Päpste, in: Blick in die Wissenschaft 1,1, 1992, 56-79.
- DUCHESNE, Louis: Aura, in: Römische Mitteilungen XXII, 1907, 429-433.
- DUCHESNE, Louis: Notes sur la topographie de Rome au Moyen-Age, in: Mélanges de l'école française VI, 1886, 32 ff.
- DUNKELMANN, Martha Levine: A New Look At Donatello's Saint Peter's Tabernacle, in: Gazette des Beaux-Arts CXVIII,6, 1991, 1-16.
- DURM, Josef: Baukunst der Römer, Stuttgart 1905².
- DVORAKOWA, V. u.a.: Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300-1378, London 1964.
- EBERHARD, W.: Vita Heinrici IV. imperatoris (Monumenta Germaniae Historia Script. rer. Germ., Bd. 58), Hannover und Leipzig 1899.
- EBERT-SCHIFFERER, Sybille: Virtus Romana als Stilfrage in einem römischen Freskenzyklus der Renaissance, in: ALTHOFF, Gerd (Hg.): Zeichen – Rituale – Werte, Münster 2004, 385-408.
- EDGERTON, Samuel: The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective, New York 1975.
- EGGER, Hermann: Codex Escorialensis, in: Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien IV, 1906, 2 Bde.
- EGIDIO DA VITERBO E IL SUO TEMPO. Atti del V Convegno dell'Istituto Storico Agostiniano, Rom 1983.
- ELEUTERI, Egidio: La Roma di Angelo Uggeri (1754-1837), Rom o.J.
- ERICSSON, Christopher: Roman Architecture expressed in sketches by Francesco di Giorgio Martini. Commentationes Humanarum Litterarum 66, Helsinki 1980.
- ERMERS, Max: Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen, Straßburg 1909.
- ETTLINGER, Leopold D.: The Sistine Chapel before Michelangelo. Religious Imagery and Papal Primacy, Oxford 1965.
- EVERS, Bernd (Hg.): Architekturmodelle der Renaissance, Ausst.kat. Berlin 1995, München und New York 1995.
- EWALD, Gerhard u.a.: Alte Meister. Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1992.
- FAEDO, Lucia: L'impronta delle parole. Due monumenti della pittura di ricostruzione, in:

- SETTIS, Salvatore (Hg.): Memoria dell'antico nell'arte italiana, II, Turin 1985, 8-39.
- FAGIOLO, Marcello (Hg.): La Festa a Roma dal rinascimento al 1870, 2 Bde, Rom 1997.
- FALB, Rodolfo: Il Taccuino Senese di Giuliano da Sangallo, Siena 1899.
- FEA, Carlo: Estratto delle ragioni che assistono la ven. chiesa di S. Maria della Pace, Rom 1834.
- FEA, Carlo: La basilica di Costantino sbandita della via sacra, Rom 1819.
- FEA, Carlo: Miscellanea filologica critica e antiquaria, 2 Bde, Rom 1790 und 1836.
- FEAVER, D.R.: St. Albans Abbey, London o.J.
- FEDELE, P.: Tabularium S. Mariae Novae ab anno 982 ad annum 1200, in: Archivio della società romana di storia patria XXIII-XXIV, 1900-1903.
- FELICIDADE ALVES, José da: Introducao ao estudo da obra de Francisco d'Holanda, Livros Horizonte 1986, 17-24.
- FELLMANN, Rudolf: Der Diokletianpalast von Split im Rahmen der spätrömischen Militärarchitektur, in: Antike Welt 10/2, 1979, 47-55.
- FERRARA, Miranda/QUINTERIO, Francesco: Michelozzo di Bartolomeo, Florenz 1984.
- FINE LICHT, Kjeld de: Untersuchungen zu den Trajansthermen in Rom, in: Analecta Romana Istituti Danici, Supplementa 1, 1974.
- FINELLI, Luciana: L'Umanesimo giovane. Bernardo Rossellino a Roma e a Pienza, Rom 1984.
- FINOLI, Anna Maria/GRASSI, Liliana (Hgg.): Antonio Averlino detto il Filarete. Trattato di Architettura, 2 Bde, Mailand 1972.
- FIOCCO, Giuseppe: Le architetture di Giovanni Maria Falconetto, in: Dedalo 11, 1930-1931, 1203-1241.
- FIORE, Francesco Paolo (Hg.): Il Tempio di Romolo al Foro Romano, in: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura 26, 1981.
- FIORE, Francesco Paolo (Hg.): Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento, Mailand 1998.
- FIORE, Francesco Paolo/TAFURI, Manfredo (Hgg.), Francesco di Giorgio architetto, Ausst.kat. Siena 1993, Mailand 1994.
- FORLANI CONTI, Marisa (Ed.): Il Duomo di Pienza, Florenz 1992.
- FRANCO FIORIO, Maria Teresa: Le chiese di Milano, Mailand 1985.
- FRANKLIN, E./HAFNER, V.: A Reconstruction of the Basilica of Constantine, in: American Institute of Architects, XII, 1924, 74-81; 183-188; 322-327.
- FREY, Carl: Die Loggia dei Lanzi zu Florenz, Berlin 1885.
- FROMMEL, Christoph L./RAY, Stefano/TAFURI, Manfredo: Raffael. Das architektonische Werk, dt. Übers. d. it. Ausgabe Mailand 1984, Stuttgart 1987.
- FROMMEL, Christoph L.: Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner, Wien und München 1967/1968.
- FROMMEL, Christoph L.: Die Peterskirche unter Julius II. im Licht neuer Dokumente, in:

- Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 16, 1976, 57ff.
- FROMMEL, Christoph Luitpold: Francesco del Borgo: Architekt Pius' II. und Pauls II. Teil 2, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 21, 1984, 71-164.
- FROMMEL, Christoph Luitpold: Francesco del Borgo: Architekt Pius' II. und Pauls II. Teil 1, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 20, 1983, 107-154.
- FROMMEL, Christoph Luitpold: Il San Pietro di Niccolò V., in: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura 25-30, 1995-1997, 103-110.
- FROMMEL, Christoph Luitpold: Kirche und Tempel: Giuliano della Roveres Kathedrale Sant'Aurea in Ostia, in: Festschrift für Nikolaus Himmelmann, Mainz 1989, 491-505.
- FROMMEL, Christoph Luitpold: Roma, in: FIORE, Francesco Paolo (Hg.): Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento, Mailand 1998, 374-433.
- FRUGONI, Chiara: L'antichità dai „Mirabilia“ alla propaganda politica, in: SETTIS, Salvatore (Hg.): Memoria dell'antico nell'arte italiana, Bd. 1, 1984, 5-71.
- FRUTAZ, Amato Pietro: Le piante di Roma, 3 Bde, Rom 1962.
- FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI, Mariateresa: Der Intellektuelle, in: LE GOFF, Jacques (Hg.): Der Mensch des Mittelalters, New York und Paris 1987, 198-231.
- GANZERT, Joachim/KOCKEL, Valentin: Augustusforum und Mars-Ulter-Tempel, in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik, Ausst. Kat. Berlin 1988, 149-199.
- GARDNER, Stephen: The nave Galleries of Durham Cathedral, in: Art Bulletin 64, 1982, 564-579.
- GEBHARD, Verena: Die „Nouva Chronica“ des Giovanni Villani. ... Verblidlichung von Geschichte im spätmittelalterlichen Florenz, Diss. München, München 2007.
- GEFFKEN, Johannes (Hg.): Die Oracula Sibyllina, Leipzig 1902.
- GERKAN, Amrin von/L'ORANGE, Hans Peter: Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens, o.O. 1939.
- GERLINI, Elsa: Villa Farnesina an der Lungara Rom, Rom 2000.
- GEYMÜLLER, H. von. Les projets primitifs pour la basilique de Saint- Pierre a Rome, Paris-Wien 1875.
- GILBERT, Creighton: Saint Antonin de Florence et l'art. ... in: Revue de l'art 90, 1990, 9-20.
- GIOSEFFI, D.: Giotto architetto, Mailand 1963.
- GIOVANNOLI, Alò: Vedute degli antichi vestigj di Roma, 2 Bde, Rom o.J. (Kupferstiche).
- GIULIANO, Antonio (Hg.): Museo Nazionale Romano. Le sculture. Bd I,8, Rom 1985.
- GIULIANO, Antonio, u.a.: Villa Adriana, Mailand 1988.
- GLORIEUX, Pierre: La Faculté des Arts et ses maîtres au XIII siècle, Paris 1971.
- GNOLI, Umberto: Topografia e toponomastica di Roma medievale e moderna, Rom 1968² (1. Ed. 1939).
- GOMBRICH, Ernest: Renaissance and Golden Age, in: Norm and Form. Studies in the art of the

Renaissance, London 1966, 29-34.

GOSEBRUCH, Martin: Florentinische Kapitelle von Brunelleschi bis zum Tempio Malatestiano und der Eigenstil der Frührenaissance, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 8, 1958, 63-193.

GOTTSCHIEWSKI, A./GRONAU, G. (Hg.): Giorgio Vasari. Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler, Deutsche Übersetzung, Bd. 4, Straßburg 1910.

GRANT, Michael: The Roman Forum, London 1970.

GRAYSON, Cecil: Leon Battista Alberti: vita e opere, in: RYKWERT, Joseph/ENGEL, Anne (Hgg.): Leon Battista Alberti, Mailand 1994, 28- 37.

GREGOROVIVUS, Ferdinand: Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, 1990 (1. Ed. Stuttgart 1877-1890).

Grimaldi, Giacomo: DESCRIZIONE DELLA BASILICA ANTICA DI SAN PIETRO IN VATICANO, Faksimile Biblioteca Vaticana, Cod. Barb. lat. 2733, ed. NIGGL, Reto, Rom-Vatikan 1972.

GRIMME, Ernst Günther: Der Dom zu Aachen, Aachen 1994.

GROS, Pierre: La basilique de forum selon Vitruve, in: Bauplanung und Bautheorie der Antike, 4, 1984, 40-70.

GUATTANI, Giuseppe Antonio: Roma descritta ed illustrata, Rom 1805.

GÜNTHER, Hubertus: Begegnung mit dem Fremden. Die Auseinandersetzung mit griechischer Architektur von der Renaissance bis zum Beginn des Klassizismus, in: BAUMSTARK, Reinhold (Hg.): Das neue Hellas. Ausst. München, Bayerisches Nationalmuseum 1999, München 1999, 149-170.

GÜNTHER, Hubertus: Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance, Tübingen 1988.

GÜNTHER, Hubertus: The Renaissance of Antiquity, in: MILLON, Henry/MAGNAGO LAMPUGNANI, Vittorio (Hg.): Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo, Ausst.Kat., Mailand 1994, 259-306.

GÜNTHER, Hubertus: Werke Bramantes im Spiegel einer Gruppe von Zeichnungen der Uffizien in Florenz, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst XXXIII, 1982, 77-108.

GÜNTHER, Hubertus: Die Vorstellungen vom griechischen Tempel und der Beginn der Renaissance in der venezianischen Architektur, in: NAREDI-RAINER (Hg.): Imitatio, Berlin 2001, 105-143.

GUERRIERI, Francesco/BERTI, Luciano/LEONARDI, Claudio: La Basilica di San Miniato al Monte a Firenze, Florenz 1988.

GUIDI, Stefano: Ricostruzione grafica dell'abside del coro della basilica di S. Pietro in Vaticano progettati e realizzati da Bramante, in: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura 22, 1993, 81- 86.

GULDAN, Ernst: Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv, Graz 1966.

- HANSEN, Maria Fabricius: Representing the Past: the Concept and Study of Antique Architecture in 15th-century Italy, in: *Analecta Romana XXIII*, 1996, 83-116.
- HART, Frederick/CORTI, Gino/KENNEDY, Clarence: *The chapel of the cardinal of Portugal 1434-1459*, Philadelphia 1964.
- HARTMANN-VIRNICH, Andreas: *Der Speyerer Dom und der frühromanische Gewölbekbau in Frankreich*, in: MÜLLER/UNTERMANN/WINTERFELD, 2013, 182-205.
- HAUSHERR, Reiner: *Templum Salomonis und Ecclesia Christi*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 33, 1968, 101-121.
- HAYUM, A.: A new dating for Sodoma's frescoes in the Villa Farnesina, in: *Art Bulletin* 1966, 215-217.
- HEARN, M.F.: Conference Report [zu zwei Kongressen zur Kathedrale von Durham], in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 53, 1994, 496-501.
- HECKSCHER, Wilhelm: *Die Romruinen. Die geistigen Voraussetzungen ihrer Verwertung in Mittelalter und Renaissance*, Würzburg 1936.
- HEIDRICH, Ingrid: *Bischöfe und Bischofskirche von Speyer*, in: WEINFURTER, Stefan (Hg.) u.a.: *Die Salier und das Reich, Bd. 2: Die Reichskirche in der Salierzeit*, Sigmaringen 1991, S. 187-224.
- HEITZ, Carol/ROUBIER, Jean: *Gallia Praeromanica*, Wien und München 1982.
- HEITZ, Carol: *l'architecture religieuse carolingienne*, Paris 1980.
- HERKLOTZ, Ingo: *Die Fresken von Sancta Sanctorum nach der Restaurierung*, in: COLELLA, Renate u.a. (Hgg.): *Pratum Romanum*, Wiesbaden 1997, 149-180.
- HERSEY, George L.: *Alberti e il tempio etrusco. Postille a Richard Krautheimer*, in: RYKWERT, Joseph/ENGEL, Anne (Hg.): *Leon Battista Alberti*, Mailand 1994, 216-223.
- HERZNER, Volker: *Die Kanzeln Donatellos in S. Lorenzo*, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 23, 1972, 101-164.
- HEYDENREICH, Ludwig: *Die Tribuna der SS. Annunziata in Florenz*, in: *Studien zur Architektur der Renaissance*, München 1981, 1-13.
- HEYDENREICH, Ludwig: *Spätwerke Brunelleschis*, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen LII*, 1931, 268-285. Wiederabgedruckt in: HEYDENREICH, Ludwig: *Studien zur Architektur der Renaissance*, München 1981, 14-42.
- HÖFLER, Janez: *Die Kunst Dalmatiens vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Graz 1989.
- HÖFLER, Janez: *Maso di Bartolommeo und sein Kreis*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 32, 1988, 537-546.
- HOPE, Charles: *The Early History of the Tempio Malatestiano*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes LV*, 1992, 51-154.
- HORNBOSTEL-HUETTNER, G.: *Studien zur römischen Nischenarchitektur*, Diss., Leiden 1979.
- HORSTER, Marita: *Brunelleschi und Alberti in ihrer Stellung zur römischen Antike*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XVII*, 1973, 29-64.

- HUBER, Florian: Das Trinitätsfresko von Massaccio und Filippo Brunelleschi in S. Maria Novella zu Florenz, München 1990.
- HÜLSEN, Christian: Die Halle in Raffaels „Schule von Athen, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz I, 1911, 229-236.
- HUELSEN, Christian: Il libro di Giuliano da Sangallo Cod. Vat. Barb. lat. 4424, 2 Bde, Leipzig 1910.
- HÜLSEN, Christian: La pianta di Roma dell'Anonimo Einsiedelense, Rom 1907.
- HÜLSEN, Christian: Le chiese di Roma nel Medioevo, Florenz 1927.
- HÜLSEN, Christian: Topografia romana antica e medievale, in: Bullettino Comunale LIV, 1926, 49ff.
- HUSE, Norbert: Beiträge zum Spätwerk Donatellos, in: Jahrbuch der Berliner Museen 10, 1968, 125-150.
- IACOPI, Irene/MAETKE, Gabriella/PETRUCCI NARDELLI, Franca/TEDONE, Giovanna: La riscoperta del Foro Romano nel secolo XIX, in: Forma. La città antica e il suo avvenire, Ausst.kat., Rom 1985, 63-68.
- ISAGER, Jacob: Pliny on Art and Society, London und New York 1991.
- JACOBSEN, Werner: Die Lorscher Torhalle, in: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte I, 1985, 9-76.
- JACOBSEN, Werner: Gab es die karolingische Renaissance in der Baukunst?, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 51, 1988, 313- 347.
- JACOBSEN, Werner: Spolien in der karolingischen Architektur, in: POESCHKE, Joachim (Hg.): Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance, München 1996, 155-178.
- JACOBSEN, Werner: Zur Datierung des Florentiner Baptisteriums S. Giovanni, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 43/3, 1980, 225-243.
- JAMES, John: Evidence for Flying Buttresses before 1180, in: Journal of the Society of Architectural Historians LI/3, 1992, 261-287.
- JAMES, John: Rib vaults in Italy, in: AVISTA forum, 6/2, 1992-1993, 5-6.
- JAMES, John: The rib Vaults of Durham Cathedral, in: Gesta XXII/2, 1983, 135-145.
- JANSON, Horst: Donatello and the Antique, in: Donatello e il suo tempo, Florenz 1968, 77-96.
- JOHNSON Eugen J.: S. Andrea in Mantua, The Building History, University Parl 1975.
- JONES, Roger/PENNY, Nicholas: Raphael, New Haven and London 1983.
- JONSSON, Marita: La cura dei monumenti alle origini. Restauro e scavo di monumenti antichi a Roma 1800-1830, Stockholm 1986.
- JORDAN, H.: Topographie der Stadt Rom, 2 Bde, Berlin 1871.
- JUCKER, Harald: Von der Angemessenheit des Stils und einigen Bildnissen Konstantins des Großen, in: Von Angesicht zu Angesicht. Festschrift für M. Stettler, Bern 1983, 40-71.

- KÄHLER, Heinz: Dekorative Arbeiten aus der Werkstatt des Konstantinbogens, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 51, 1936, 180ff.
- KÄHLER, Heinz: Die römischen Kapitelle des Rheingebiets, Berlin 1939.
- KÄHLER, Heinz: Konstantin 313, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts LXVII, 1952, 1ff.
- KAMMERER, Peter/KRIPPENDORF, Ekkehart: Reisebuch Italien, Berlin 1979.
- KECKS, Ronald: Ghirlandaio, Florenz 1995.
- KIMPEL, Dieter/SUCKALE, Robert: Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270, München 1985.
- KLEEFISCH-JOBST, Ursula: Die römische Dominikanerkirche Santa Maria sopra Minerva, Münster 1991.
- KLODT, Olaf: Bramantes Entwürfe für die Peterskirche in Rom - die Metamorphose des Zentralbaus, in: Festschrift für Fritz Jakobs zum 60. Geburtstag, Münster 1996, 119-152.
- KLOTZ, Heinrich: Architektur (Aufsatzsammlung), Ostfildern-Ruit 1996.
- KLOTZ, Heinrich: Filippo Brunelleschi, Stuttgart 1990.
- KLOTZ, Heinrich: Von der Urhütte zum Wolkenkratzer, München 1991.
- KRAUSS, Franz/THOENES, Christof: Bramantes Entwurf für die Kuppel von St. Peter, in: Römisches Jahrbuch 27/28, 1991/92, 185-200.
- KRAUTHEIMER, Richard: Ausgewählte Aufsätze, Köln 1989.
- KRAUTHEIMER, Richard: Lorenzo Ghiberti, Princeton 1970.
- KRAUTHEIMER, Richard: Rom. Schicksal einer Stadt, München 1987.
- KRAUTHEIMER, Richard: Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art, London und New York 1969.
- KRAUTHEIMER, Richard: S. Pietro in Vincoli and The Tripartite Transept in the Early Christian Basilica, in: Proceedings of the American Philosophical Society 84, 1941, 353-429.
- KRENKER, Daniel/KRÜGER, E.: Die Trierer Kaiserthermen, in: Trierer Grabungen und Forschungen I, 1, Augsburg 1929.
- KRÜGER, Kristina: Antikenrezeption im mittelalterlichen Sakralbau des 11. und 12. Jahrhunderts in Frankreich, in: MÜLLER, Matthias/UNTERMANN, Matthias/WINTERFELD, Dethard von (Hgg.): Der Dom zu Speyer. Konstruktion, Funktion und Rezeption zwischen Salierzeit und Historismus, Darmstadt 2013, 93-122.
- KRÜGER, Kristina: Die romanischen Westbauten in Burgund und Cluny. Untersuchungen zur Funktion einer Bauform, Berlin 2003.
- KRUFT, Hanno-Walter/MALMAGER, Mage: Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel, Tübingen 1977.

- KRUFFT, Hanno-Walter: Francesco Laurana, München 1995.
- KUBACH, Hans Heinrich: Der Dom zu Speyer. Neu bearbeitet und ergänzt von Günther BINDING, Darmstadt 1998.
- KULTERMANN, Udo: Die Maxentius-Basilika. Ein Schlüsselwerk spätantiker Architektur, Weimar 1996.
- LA BELLA, Carlo: Scultori nella Roma di Pio II., in: Studi Romani XLIII, 1995, 26-42.
- LA CHIESA E IL CONVENTO DI S. MARCO A FIRENZE, 2 Bde, Florenz 1989.
- LA PADULA, Attilio: Roma e la regione nell'epoca napoleonica, Rom 1969.
- LABORDE, A. de: La Bible Moralisée illustré, 4 Bde, Paris 1912.
- LANCIANI, Rodolfo: Il Pantheon e le terme di Agrippa, in: Notizie degli Scavi, Augustheft, 1882.
- LANCIANI, Rodolfo: L'itinerario di Einsiedeln e l'ordine di Benedetto Canonico, in: Accademia Nazionale dei Lincei. Monumenti antichi, I, 1890-1892, 438ff.
- LANCIANI, Rodolfo: Ruins and Excavations in Ancient Rome, London 1897.
- LANCIANI, Rodolfo: Storia degli Scavi di Roma, 1. Auflage 4 Bde 1902-1912; erweiterte und überarbeitete Ausgabe 5 Bde (hgg. von MALVEZZI CAMPEGGI, Leonello), 1989 ff.
- LANGE, Dorothea: Theorien zur Entstehung der byzantinischen Kreuzkuppelkirche, in: Architectura 16, 1986, 93-113.
- LAUENSTEIN, Hajo: Arithmetik und Geometrie in Raffaels Schule von Athen, Frankfurt 1998.
- LAVIN, Irving: Donatellos Kanzeln in S. Lorenzo und das Wiederaufleben frühchristlicher Gebräuche: ein Nachwort, in: Donatello-Studien, München 1989, 155-169.
- LEINZ, Gottlieb: ein Beitrag zur Typologie der Familienloggia, Diss. Bonn, Bonn 1977.
- LEONCINI, Luca: Il codice detto del Mantegna. Codice Destailleur OZ 111 della Kunstbibliothek di Berlino, in: Xenia Antiqua, Monografia 1, Rom 1993.
- LEONCINI, Luca: Storia e fortuna del cosiddetto „Fregio di S. Lorenzo“ in: Xenia 16, 1987, 59-110.
- LEPIK, Andres: Das Architekturmodell der frühen Renaissance, in: Architekturmodelle der Renaissance, Ausst. Kat., Berlin 1995, 10-20.
- LEVI D'ANCONA, Mirella: The Garden of the Renaissance, Florenz 1977.
- LEWINE, Carol F.: The Sistine Chapel walls and the Roman Liturgy, Pennsylvania 1993.
- LICIO, Luciano De: L'area di Termini a Roma, Rom 1995.
- LIEBERMAN, Ralph: The Architectural Background, in: HALL, Marcia (Hg.): Raphael's School of Athens, Cambridge 1997, 64-84.
- LIGHTBOWN, Ronald: Sandro Botticelli, Mailand 1989.
- LLOYD, Christopher: Italian Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago. A Catalogue of the Collection, Chicago 1993.
- LOTZ, Wolfgang: Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance, in:

- Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz VII, 1956, 193-226.
- LUGANO, P.: Le memorie leggendarie di Simon Mago e della sua Volata, in: Nuovo Bullettino di archeologia cristiana VI, 1900, 29ff.
- MACCO, Michela di: Il Colosseo. Funzione simbolica, storica, urbana, Rom 1971.
- MACK, Charles R.: Nicholas V. and the rebuilding of Rome: Reality and Legacy, in: HAGER, Hellmut/SCOTT MUNSHOWER, Susan (Ed.): Light on the Eternal City, 1987, 31-58.
- MACK, Charles R.: Studies in the architectural career of Bernardo di Matteo Ghamberelli called Rossellino, Ann Arbor 1973.
- MACKINNE, Jane Elliott: The Church of S. Maria e S. Sigismondo in Rivolta d'Adda and the double-bay system in Northern Italy in the late eleventh and early twelfth centuries, Diss. Berkeley, 1985.
- MADERNA-LAUTER, Catharina: Glyptik, in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik, Ausst. Kat. Berlin 1988, 441-473.
- MAGNUSSON, Torgil: Studies in Roman Quattrocento Architecture, in: Figura 9, 1958.
- MAINSTONE, Rowland: Hagia Sophia. Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church, London 1988.
- MALTESE, Corrado/MALTESE DEGRASSI, Livia (Hgg.): Francesco di Giorgio Martini. Trattati di Architettura ingegneria e arte militare, 2 Bde, Mailand 1967.
- MANGO, Cyril: Byzanz, Stuttgart 1986 (dt. Übers.; italien. 1. Aufl. Mailand 1978).
- MARINI, Laura: La chiesa romanica di S. Maria e S. Sigismondo a Rivolta d'Adda, in: Arte lombarda 68/69, 1984, 5-26.
- MARKHAM SCHULZ, Anne: The sculpture of Bernardo Rossellino and his Workshop, Princeton/New Jersey 1977.
- MARKSCHIES, Christof: Gibt es eine „Theologie der gotischen Kathedrale“?, Heidelberg 1995.
- MARTIN, Francis X. u.a: Friar, Reformer and Renaissance Scholar. Life and Work of Giles of Viterbo 1469-1532, Villanova 1992.
- MARTINEAU, Jane: Andrea Mantegna, Ausst. Kat. London und New York, Mailand 1992.
- MAURICE, J.: Numismatique Constantinienne, Paris 1908.
- MAZZARIOL, Giuseppe/DORIGATO, Attilia: Donatello. Le sculture al Santo di Padova, Padova 1989.
- MEIGHÖRNER, Helga: L'enigma del Westwerk, in: Antichità viva 27/3-4, 1988, 41-46.
- MEISS, Millard: French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and Their Contemporaries, London, 1974, 210, und Abb. 4.
- MERCKLIN, Eugen von: Antike Figural kapitelle, Berlin 1962.
- MIEDEMA, Nine Robijntje: Die „Mirabilia Romae“, Tübingen 1996.
- MINOPRIO, Anthony: A Restoration of the Basilica of Constantine, Rome, in: Papers of the

British School at Rome, XII, 1932, 1-25.

MORISANI, Ottavio: Michelozzo architetto, Turin 1951.

MOROLLI, Gabriele/GUZZON, Marco: Leon Battista Alberti: I nomi e le figure, Florenz 1994.

MOROLLI, Gabriele: Donatello e Alberti „amicissimi“...., in: Donatello- Studien, München 1989.

MOROLLI, Gabriele: Donatello: Immagini di architettura, Florenz 1987.

MOST, Glenn: Raffael. Die Schule von Athen, Frankfurt 1999.

MÜLLER, Matthias/UNTERMANN, Matthias/ WINTERFELD, Dethard von (Hgg.): Der Dom zu Speyer. Konstruktion, Funktion und Rezeption zwischen Salierzeit und Historismus, Darmstadt 2013.

MÜNTZ, Eugène: Les arts à la cour des papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle, Paris 1878-1882.

MURRAY, Peter: Observations on Bramante's St. Peter's, in: Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower, London 1967, 53- 59.

MUSSINI, Massimo: La trattatistica di Francesco di Giorgio: un problema critico aperto, in: FIORE, Francesco Paolo/TAFURI, Manfredo (Hgg.): Francesco di Giorgio architetto, Mailand 1994, 358-399.

MUSUMARRA, Carmelo: La sacra rappresentazione della natività nella tradizione italiana, Florenz, 1957.

NAGY, M. und NAGY, N.: Die Legenda Aurea und ihr Verfasser Jacobus de Voragine, Bern und München 1971.

NARDINI, Famiano: Roma antica, 4 Bde, 4. Edition, überarbeitet von NIBBY, Antonio, Rom 1818-1820.

NAREDI-RAINER, Paul von: Salomos Tempel und das Abendland, Köln 1994.

NASH, Ernest: Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom, 2 Bde, Tübingen 1961.

NESSELRATH, Arnold: Il Codice Escorialense, in: PRINZ, Wolfram/SEIDEL, Max: Domenico Ghirlandaio, Florenz 1996, 175-198.

NESSELRATH, Arnold: Monumenta Antiqua Romana. Ein illustrierter Rom-Traktat des Quattrocento, in: HARPATH, Richard/WREDE, Hening (Hgg.): Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock, Mainz 1989.

NESSELRATH, Arnold: Raffaello e lo studio dell'Antico nel Rinascimento, in: FROMMEL, Christoph L./RAY, Stefano/TAFURI, Manfredo (Hg.): Raffaello architetto, Mailand 1984, 397-399.

NESSELRATH, Arnold: Raphael's Archeological Method, in: FROMMEL, Christoph/WINNER, Matthias (Hg.): Raffaello a Roma, Rom 1986, 357-372.

NESSELRATH, Arnold: Raphael's School of Athens, Rom-Vatikan 1997.

NEU, Stefan: Römisches Ornament. Stadtrömisches Marmorgebälk aus der Zeit von Septimius Severus bis Konstantin, Diss., Münster 1972.

- NEUDECKER, Richard: Basilika und Thermen, in: Daidalos 21, 1986, 45-54.
- NEUWIRTH, Josef: Die Malereien ... des Kreuzgangs des Klosters Emmaus zu Prag, 1898.
- NIBBY, Antonio: Del foro romano, della via sacra, dell'anfiteatro flavio ... Rom 1819.
- NIBBY, Antonio: Del Tempio della Pace e della Basilica di Costantino, Dissertazione, Rom 1819.
- NIBBY, Antonio: Roma nell'anno MDCCCXXXVIII, Rom 1939.
- Nicolaus Muffel, BESCHREIBUNG DER STADT ROM, hgg. von VOGT, Wilhelm, Stuttgart 1876.
- NIESNER, Manuela: Das Speculum Humanae Salvationis der Stiftsbibliothek Kremsmünster, Köln, Weimar und Wien 1995.
- NOEHLES, Karl: Die Kunst der Cosmaten und die Idee der Renovatio romae in: Festschrift für Werner Hager, Recklinghausen 1966, 17-37.
- NUSSBAUM, Norbert/LEPSKY, Sabine: Das gotische Gewölbe. Eine Geschichte seiner Form und Konstruktion, Darmstadt 1999.
- NUSZBAUM, O.: Die Aufbewahrung der Eucharistie, Bonn 1979.
- OBERHUBER, Konrad: Politarität und Synthese in Raphaels „Schule von Athen“, Stuttgart 1983.
- OBERHUBER, Konrad: Raffael. Das malerische Werk, München, London und New York 1999.
- OHR, Karl: Die Basilika in Pompeji, Diss., Darmstadt 1973.
- ONIANS, John: The System of the Orders in Renaissance Architectural Thought, in: GUILLAUME, Jean (Hg.): Les traités d'architecture de la Renaissance, Paris 1988, 179-178.
- ONOFRIO, Cesare d': Gli Obelischi di Roma, Rom 1965.
- ONOFRIO, Cesare d': Roma nell'età degli umanisti, Rom 1989.
- ONOFRIO, Cesare d': Visitiamo Roma mille anni fa. LA città dei Mirabilia, Rom 1988.
- ORAZIO, Maria Pia D': Santa Maria della Pace, in: Roma Sacra 11, 1997, 2-9.
- ORLANDI, Stefano: Bibliografia Antoniana, Rom-Vatikan 1961.
- OST, Hans: Studien zu Pietro da Cortonas Umbau von Santa Maria della Pace, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 13, 1971, 231-286.
- Ovidius Naso, Publius: FASTI, lat.-dt., herg. und übers. von Niklas HOLZBERG, Berlin 2012.
- PALUCCHINI, R.: La Pittura veneziana del Trecento, Venedig und Rom 1964.
- PANOFSKY, Erwin: Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen, 2 Bde, dt. Übers. der Ausg. Cambridge 1953, Köln 2001,
- PANOFSKY, Erwin: Die Renaissancen der europäischen Kunst, Frankfurt 1990 (dt. Übers., 1. engl. Ed. 1960).
- PANOFSKY, Erwin: Early Netherlandish Painting, 2 Bde, Princeton 1953.
- PARTRIDGE, Loren: The Renaissance in Rome 1400-1600, London 1996.
- PASQUALI, Susanna: Dal Campo Vaccino al Foro Romano: ambiente romano e apporti francesi,

- in: Forma. La città antica e il suo avvenire. Ausst.Kat., Rom 1985, 54-62.
- PASTOR, Ludwig von: Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance, Bd. 2, Freiburg 1925.
- PASTOR, Ludwig von: Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters, Freiburg und Rom o.J.
- PFEIFFER, Heinrich: Die Predigt des Egidio da Viterbo über das Goldene Zeitalter und die Stanza della Segnatura, in: Festschrift Luitpold Dussler, hgg. von SCHMOLL GEN. EISEN-WERTH, J.-A./RESTLE, Marcell/ EIERMANN, Herbert, Berlin 1972, 237-254.
- PFEIFFER, Heinrich: Zur Ikonographie von Raffaels Disputa, Rom 1975.
- PIACCIANI, Riccardo: Firenze nella seconda metà del secolo, in: FIORE, Francesco Paolo (Hg.): Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento, Mailand 1998, 330-373.
- PIRANESI. ROME RECORDED, Ausst. kat. New York und Rom, 1989.
- PIRANESI. VEDUTE DI ROMA, Ausst.kat. Fribourg und Bielefeld, 1975.
- PISANI-SARTORIO, Giuseppina: Una domus sotto il giardino del Pio Istituto Rivaldi sulla Velia, in: Analecta Romana, Suppl. X, Rom 1983, 147-168.
- PLAGNIEUX, Philippe: Les arcs-boutants du XII e siècle de l'église de Domont, in: Bulletin monumental 150, 1992, 209-222.
- PLATNER, Ernst/URLICHS, Ludwig: Beschreibung Roms, Stuttgart und Tübingen 1845.
- Plinius, Secundus Gaius: NATURALIS HISTORIAE LIBRI XXXVII, hgg. und übers. von Roderich KÖNIG, München und Zürich 1989.
- POESCHKE, Joachim: Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien, München 1985.
- POESCHKE, Joachim: Die Skulptur der Renaissance in Italien. Bd.1: Donatello und seine Zeit. München 1990.
- POESCHKE, Joachim: Donatello als Zeichner?, in: KUMMER, Stefan/SATZINGER, Georg (Hg.): Studien zur Künstlerzeichnung. Festschrift Klaus Schwager, Stuttgart 1990, 20-30.
- POMMIER, Edouard: Les débuts de l'histoire de l'art à Florence, in: POMMIER, Edouard (Hg.): Histoire de l'histoire de l'art, Bd 1, Paris 1995, 13-46.
- PONENTE, Nello: Raffael, Tübingen 1990.
- POPE-HENNESSY, John: Fra Angelico, London 1952.
- POPE-HENNESSY, John: Luca della Robbia, Oxford 1980.
- POPP, Dietmar: Duccio und die Antike, München 1996.
- PRACHE, Anne: Les arcs-boutants au XIIe siècle, in: Gesta XV/1-2, 1976, 31-42.
- PRANDI, Adriano: Vicende Edilizie della Basilica di S. Maria Nova, in: Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia 1937, 163-238.
- PRINZ, Wolfram/SEIDEL, Max: Domenico Ghirlandaio, Florenz 1996.
- QUINTERIO, Francesco: Antonio di Pietro Averlino detto Filarete, in: BORSI, Stefano u.a.:

- Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento, Roma 1989.
- RADCLIFFE, Anthony: The Forzori Altar reconsidered, in: Donatello Studien, 1989, 194-208.
- RAGUSA, Isa: Meditations on the Life of Christ, Princeton 1961.
- RASCH, Jürgen: Das Maxentius-Mausoleum an der Via Appia in Rom, Mainz 1984.
- RASCH, Jürgen: Die Kuppel in der römischen Architektur – Entwicklung, Formgebung, Konstruktion, in: GRAEFE, Rainer (Hg.): Zur Geschichte des Konstruierens, Stuttgart 1989, 17-37.
- RASCH, Jürgen: Zur Bedeutung des Kreuzgratgewölbes in der tetrarchischen Architektur Roms, in: FELD, Otto/PESCHLOW, Urs (Hgg.): Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst, Römisch-Germanisches Zentralmuseum Mainz, 10, 1986, 43 ff.
- RASH-FABBRI, Nancy: A note on the Stanza della segnatura, in: Gazette des Beaux-Arts XCIV, 1979, 97-104.
- REDTENBACHER, R.: Beiträge zur Baugeschichte von St. Peter, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 9, 1874, 220-223.
- REISCH, Gregor: Margarita Philosophica, Basel 1517. Nachdruck hgg. von GELDSETZER, Lutz, Düsseldorf 1973.
- RICCI, Corrado: Il Tempio Malatestiano, Mailand und Rom 1924.
- RIEDL, Peter Anselm/SEIDEL, Max: Die Kirchen von Siena, Bd.2, München 1992.
- RIEGEL, Nicole: Cappella Ascanii-Coemeterium Julium... in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 30, 1995, 191-220.
- RIVOIRA, G.T.: Architettura Romana, Mailand 1912.
- RIVOIRA, G.T.: Lombardic Architecture. Its Origin, Development and Derivations, London 1910.
- RÖHRIG, Floridus: Rota in medio rotae, Klosterneuburg 1965.
- ROMANO, Giovanni: Domenico ella Rovere e il Duomo Nuovo di Torino, Turin 1990.
- RÖMISCHE SKIZZEN. Ausst. Kat. Berlin 1988.
- ROSENAUER, Artur: Donatello, Mailand 1993.
- ROSSINI, Luigi: Le Antichità Romane, Rom 1823.
- ROSSINI, Luigi: Scenografia degl'interni delle più belle chiese e basiliche antiche di Roma, Rom 1843.
- ROSSINI, Luigi: Viaggio Pittoresco da Roma a Napoli, Rom 1836-1839.
- ROWLAND, Ingrid: The Intellectual Background, in: HALL, Marcia (Hg.): Raphaels School of Athens, Cambridge 1997, 131-170.
- RUSCHI, Pietro: Una collaborazione interrotta: Brunelleschi e Donatello nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo, in: Donatello- Studien, München 1989, 68-87.
- RUSSO, Francesco: Nostra Signora del Sacro Cuore, Rom 1969.
- RYKWERT, Joseph/ENGEL, Anne (Hg.): Leon Battista Alberti, Ausst.kat. Mantua, Mailand

1994.

SAALMAN, Howard: Die Planung Neu St. Peters, in: Münchner Jahrbuch zur Bildenden Kunst XL 1989, 102-140.

SAALMAN, Howard: Filippo Brunelleschi. The Buildings, London 1993.

SAALMAN, Howard: Michelozzo Studies in: Burlington Magazine CVIII, 1966, 242-250.

SAINT ALBANS CATHEDRAL, London 1952.

SALMI, Mario: L'architettura romana in Toscana, Mailand 1926.

SAMPIERI, Renata: La chiese di S. Agostino a Roma.... in: Quaderni dell'Istituto di Storia dell' Architettura 22, 1993, 37-60.

SANCTA SANCTORUM, Mailand o.J.

SANPAOLESI, Piero: Brunelleschi, Mailand 1962.

SANTA MARIA DEGLI ANGELI E DEI MARTIRI. Incontro di storie, Rom 1991.

SANTI, Bruno: San Lorenzo, Florenz 1992.

SAPIN, Christian. Bourgogne romane, Dijon 2007.

SATZINGER, Georg: Nikolaus V., Nikolaus Muffel und Bramante: Monumentale Triumphbogen-säulen in Alt-St. Peter, in: Römisches Jahrbuch 31, 1996, 91-105.

SATZINGER, Georg: Spolien in der römischen Architektur des Quattrocento, in: POESCHKE, Joachim (Hg.): Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance, München 1996, 249-276.

SAUERLÄNDER, Willibald: Cluny und Speyer, in: FLECKENSTEIN, Josef (Hg.): Investiturstreit und Reichsverfassung, Sigmaringen 1973, 9-31.

SAUNDERS, Eleanor: Old Testament Subjects in the Prints of Maarten van Heemskerck, Diss., Ann Arbor 1978.

SCAGLIA, Giustina: Fantasy Architecture of Roma antica in: Arte Lombarda XVII, 1970, 9f.

SCAGLIA, Giustina: The Origin of an Archeological Plan of Rome by Alessandro Strozzi, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institute XCXVII, 1964, 137ff.

SCAGLIA; Giustina: The Opera de architectura of Francesco di Giorgio Martini for Alfonso Duke of Calabria, in: Napoli Nobilissima XV,5 1976, 133-161.

SCAMPOLI, Emiliano: Firenze, archeologia di uns città (secoli I a.C. – XIII d.C.), Florenz 2010.

SCHEDLER, Uta: Giovanni di Bicci, Filippo Brunelleschi und der Bau von S. Lorenzo in Florenz, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 44, 1993, 47-72.

SCHEJA, Georg: Hagia Sophia und Templum Salomonis, in: Istanbuler Mitteilungen 12, 1962, 44-58.

SCHILLER, Gertrud: Ikonographie der christlichen Kunst, 5 Bde, Gütersloh 1960-1990.

SCHLEGEL, Ursula: Ein Sakramentstabernakel der Frührenaissance in S. Ambrogio in Florenz, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 23, 1960, 167-173.

SCHLEGEL, Ursula: Massaccios Trinity Fresco in Santa Maria Novella, in: Art Bulletin 1963,

20ff.

SCHLOSSER, Julius von: Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, Wien 1896.

SCHMIDT, Gerhard: Die Armenbibel des 14. Jahrhunderts, Graz und Köln 1959.

SCHMIDT, Hans-Wolfgang: Die gewundene Säule in der Architekturtheorie von 1500 bis 1800, Stuttgart. 1978.

SCHMITT, Annegrit: Antikenkopien und künstlerische Selbstverwirklichung in der Frührenaissance, in: HARPATH, Richard/WREDE, Henning (Hg.): Antikenzeichnung und Antikenstudium in Renaissance und Frühbarock, Mainz 1989, 1-20.

SCHNEIDER, Fedor: Rom und Romgedanke im Mittelalter, München 1926.

SCHNEIDMÜLLER, Bernd: Die Kaiser des Mittelalters. Von Karl dem Großen bis Maximilian I., München 2006.

SCHRÖTER, Elisabeth: Der Vatikan als Hügel Apollons und der Musen. Kunst und Panegyrik von Nicolaus V. bis Julius II., in: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte LXXV, 1980, 208-240.

SCHWEIKHART, Gunter: Giovanni Maria Falconetto, in: BRUGNOLI, Pierpaolo (Hg.): Maestri della pittura veronese, Verona 1974, 123-132.

SCHWEIKHART, Gunther: Un artista veronese di fronte all'antico. Gli affreschi zodiacali del Falconetto a Mantova, in: FAGIOLO, Marcello (Hg.): Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento, Rom 1985, 461-488.

SEIDEL, Max: A colloquio con l'antichità. Il giovane FdG e la scultura romana, in: CIONI, Elisabetta/FAUSTI, Daniela: Umanesimo a Siena. Letteratura, arti figurative, musica, Siena 1994, 285-309.

SEIDEL, Max: Die Fresken des Francesco di Giorgio in S. Agostino in Siena, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 23, 1979, 1ff.

SEIDEL, Max: Die Rankensäulen der Sieneser Domfassade, in: Jahrbuch der Berliner Museen 11, 1969, 81-160.

SEIDEL, Max: Die Societas in arte pictorum von Francesco di Giorgio und Neroccio de'Landi, in: Pantheon 51, 1993, 46-61.

SEIDEL, Max: Sozialgeschichte des Sieneser Renaissance-Bildes, in: Städel Jahrbuch 12, 1989, 71-138.

SEIDEL, Max: Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz XIX/3, 1975, 307-392.

SEIDEL, Max: Studien zur Skulptur der Frührenaissance. Francesco di Giorgio, Giovanni Antonio Amadeo, in: Pantheon 49, 1991, 55-73.

SETZ, Wolfram (Hg.): Des Edlen Römers Laurentii Vallensis Clagrede wider die erdicht und erlogenen begabung ..., Basel und Frankfurt 1981.

SETZ, Wolfram: Lorenzo Vallas Schrift gegen die Konstantinische Schenkung, Tübingen 1975.

- SEYMOUR, Charles: Some aspects of Donatello's methods of figure and space construction: Relationships with Alberti's *De Statua* and *Della Pittura*, in: *Donatello e il suo tempo*, Florenz 1968, 195-206.
- SHAPIRO, Maurice: *Studies in the Iconology of the Sculptures in the Tempio Malatestiano*, Ann Arbor 1989.
- SHEPERD, Elisabeth Jane: *L'antico e Donatello. Archeologia e sperimentazione tecnica*, in: *Donatello e la Sagrestia Vecchia di San Lorenzo*, Florenz 1986, 52-57.
- SIGISMONDO PANDOLFO MALATESTA E IL SUO TEMPO; *Ausst. Kat. Rimini 1970*, Vicenza 1970.
- SILVAN, Pierluigi: *Il Ciborio di Sisto IV nell'antica Basilica di san Pietro in Vaticano: Ipotesi per una ideale ricomposizione*, in: *Bollettino d'arte* 26, 1984, 97-98.
- SNOW-SMITH, Joanne: *Massaccio's Fresco in S. Maria Novella: a Symbolic Representation of the Eucharistic Sacrifice*, in: *Arte Lombarda* 1988, 47-60.
- SÖLL, Georg: *Maria in der Geschichte von Theologie und Frömmigkeit*, in: *Handbuch der Marienunde*, Regensburg 1984.
- SÖLL, Georg: *Mariologie*, Freiburg 1978.
- SPÄTMITTELALTER AM OBERRHEIN. *Alltag, Handwerk und Handel 1350-1525*, Ausstellung Badisches Landesmuseum Karlsruhe, 2 Bde, Stuttgart 2001.
- SPERLICH, Martin: *Die früheste Darstellung der Maxentiusbasilika*, in: *Archäologischer Anzeiger* 1958, 85-89.
- SPIELMANN, Heinz: *Andrea Palladio und die Antike*, o.O. 1966.
- STEINBY, Eva Margareta: *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, Rom 1993.
- Suetonius Tranquillus, Gaius: *DE VITA CAESARUM*, lat.-dt., hgg. von Hans MARTINET, Düsseldorf 2006.
- SWOBODA, Karl: *Gotik in Böhmen*, München 1969.
- SYNDIKUS, Candida: *Leon Battista Alberti. Das Bauornament*, Münster 1996.
- TAVERNOR, Robert: *Giovanni Rucellai e il suo complesso architettonico a Firenze*, in: RYK-WERT, Joseph/ENGEL, Anne (Hg.): *Leon Battista Alberti*, Mailand 1994, 371-374.
- TAVERNOR, Robert: *I Gonzaga committenti dei progetti albertiani per San Sebastiano e Sant'Andrea a Mantova e per la tribuna della Santissima Annunziata a Firenze*, in: RYK-WERT, Joseph/ENGEL (Hg.): *Anne Leon Battista Alberti*, Mailand 1994, 384-386.
- TAVERNOR, Robert: *On Alberti and the Art of Building*, New Haven and London 1998.
- TEA, Eva: *L'Opera di Giacomo Boni al Foro e al Palatino*, in: *Archivi d'Italia* XX, 1953, 133-173.
- TEDESCHI-GRISANTI, Giovanna: *Il fregio con delfini e conchiglie della Basilica Neptuni*, in: *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei* 35, 1980, 181-182.
- TERVARENT, Guy de: *Les fresques zodiacales du palais d'Arco à Mantoue*, in: *Académie royale de Belgique. Bulletin de la classe des Beaux-Arts* XLV, 1963, 244-265.
- TESSARI, Christiano: *San Pietro che non c'è*, Mailand 1996.

- The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700: Marten van Heemskerck, 2 Bde, bearb. v. VELDMAN, Ilja, Roosendaal 1993, 221-226.
- THEDENAT, Henry: Le Forum Romain et les Forums Imériaux, Paris 1904.
- THOENES, Christof: La „Lettera” a Leone X., in: FROMMEL, Christoph L./ WINNER, Matthias (Hgg.): Raffaello a Roma, Rom 1986, 373-381.
- THOENES, Christof: Neue Beobachtungen an Bramantes St. Peter-Entwürfen, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst XLV, 1994, 109-132.
- THOENES, Christof: St. Peter als Ruine, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 49, 1986, 481-501.
- THOENES, Christof: Zu Brunelleschis Architektursystem, in: Architectura 3, 1973, 87-93.
- THOENES, Christoph/WOLFF METTERNICH, Franz Graf von: Die frühen St. Peter-Entwürfe 1505-1514, Tübingen 1987.
- TIGGESBÄUMER, Günter: Corvey – Welterbe an der Weser, München 2015.
- TOEBELMANN, Fritz: Römische Gebälke, 2 Bde, Heidelberg 1923.
- TOMEI, Piero: L'architettura a Roma nel Quattrocento, Rom 1942.
- TÖNNESMANN, Andreas: Pienza. Städtebau und Humanismus, München 1990.
- TOURNON, Camille de: Études statistiques sur Rome ... 3 Bde, Paris 1855.
- TRILLMICH, Walter: Münzpropaganda, in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik, Ausst. Kat. Berlin 1988, 474-528.
- UGGERI, Angelo: Edifices de Rome antique, déblayés e réparés par SS. le Pape Pie VII depuis l'an 1804 jusqu'au 1816, Rom 1817.
- URBAN, Günther: Die Kirchenbaukunst des Quattrocento in Rom, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 9/10, 1961/62, 73-288.
- URBAN, Günther: Zum Neubau-Projekt von St. Peter unter Papst Nikolaus V., in: Festschrift für Harald Keller, Darmstadt 1963, 131-173.
- UTZ, Hildegard: Giuliano da Sangallo und Andrea Sansovino, in: Storia dell'Arte 19, 1973, 209-216.
- VALADIER, Giuseppe/CANINA, Luigi: Supplemento all'opera sugli edifizii antichi di Roma dell'architetto A. Desgodetz, Rom 1843.
- VALENTINI, Roberto/ ZUCCHETTI, Giuseppe: Codice Topografico della Città di Roma. Fonti per la Storia d'Italia, 4 Bde, 1940, 1942, 1946, 1953.
- Vasari, Giorgio: LE VITE DE' PIÙ ECCELENTI PITTORI, SCULTORI ET ARCHITETTORI ITALIANI, Florenz 1552, hgg.. von MILANESI, G.
- VASI, Mariano/NIBBY, Antonio (Überarbeitung): Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna, 2 Bde, Rom 1818.
- VAYER, L.: L'affresco absidale di Pietro Cavallini nella chiesa di S. Maria in Aracoeli a Roma, in: Acta Historiae Artium IX, 1963, 39-75.
- VENTURI, L.: Una rappresentazione trecentesca della leggenda di Augusto e della Sibilla

- Tiburtina, in: *Ausonia I*, 1906, 93-96.
- VERDIER, Philippe: La naissance à Rome de la vision de l'Ara coeli, in: *MEFRM 94*, 1982/1, 85-119.
- VERDIER, Philippe: La vision de l'Ara Coeli au monastère d'Emmaus à Prague, in: *Etudes d'Art Médiaval Offertes à Louis Grodecki*, Paris 1981, 259-268.
- Vergilius Maro, Publius : *Aeneis*, lat.-dt., hgg. u. übers. von Johannes GOETTE, 8. Aufl., Berlin 2014.
- VETTER, Ewald: *Mariologische Tafelbilder des 15. Jahrhunderts und das Defensorium des Franz von Retz*, Masch.schr., Heidelberg 1954.
- VILLATA, Edoardo: *Macrino d'Alba*, Savigliano 2000.
- Vitruvius Pollio: *ZEHN BÜCHER ÜBER ARCHITEKTUR*. Hg. und Dt. Übers. von FENSTERBUSCH, Curt. Darmstadt 1987⁴ (1. Aufl. 1967).
- Vittorelli, Andrea: *GLORIOSE MEMORIE DELLA B.MA VERGINE MADRE DI DIO*, Rom 1616.
- VOLPI GHIRARDINI, Livio: Sulle tracce dell'Alberti nel Sant'Andrea a Mantova. in: RYKWERT, Joseph/ENGEL, Anne (Hgg.): *Leon Battista Alberti*, Ausst.kat. Mantua, Mailand 1994, 224-258.
- VOSSILLA, Francesco: *La Loggia della Signoria*, Florenz 1995.
- WARBURG, Aby: Francesco Sassetis letztwillige Verfügung, in: BREDERKAMP, Horst/DIERS, Michael (Hg.) *Aby Warburg. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Neue Ausgabe der Edition von 1932*, Berlin 1998, 127-158.
- WARD-PERKINS, John B.: Constantine and the Origins of the Christian Basilica, in: *Papers of the British School in Rome*, IX, 1954, 69-89.
- WARD-PERKINS, John B.: *Rom*, Stuttgart 1988; dt. Übers. d. ital. Originalausgabe von 1978.
- WARD-PERKINS, John B.: The Italian Element in Late Roman and Early Medieval Architecture, in: *Proceedings of the British Academy*, XXXIII, 1947, 163-194.
- WEISS, Roberto: *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford und New York 1988², (1. Ed. 1969).
- WELLER, A.: *Francesco di Giorgio Martini*, Chicago 1943.
- WIEMANN, E.: *Italienische Malerei*, Stuttgart 1989.
- WILTON-ELY, John: *Giovanni Battista Piranesi. The complete etchings*, 2 Bde, San Francisco 1994.
- WINNER, Matthias: Der Architekt in Raffaels Schule von Athen, in: STRIKER, Cecil (Hg.): *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, Mainz 1996, 181-185.
- WINNER, Matthias: Der eherne Herkules Victor auf dem Kapitol, in: BEYER, Andreas u.a. (Hg.): *Hülle und Fülle: Festschrift für Tilman Buddensieg*, Alfter 1993, 629-642.
- WINNER, Matthias: *Disputà und Schule von Athen*, in: WINNER, Matthias/ FROMMEL, Christoph (Hg.): *Raffaello a Roma*, Rom 1986, 29-45.

- WINNER, Matthias: Progetti ed esecuzione nella stanza della segnatura, in: Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X, Mailand 1993, 247-290.
- WINNER, Matthias: Stufen der Erkenntnis in Raffaels „Schule von Athen“, In: Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 1993, 56-60.
- WINTERFELD, Dethard von: Die Kaiserdome Speyer, Mainz, Worms, Würzburg 1993.
- WITTKOWER, Rudolf (Hg.): Le antiche rovine di Roma nei disegni di Du Pérac, Mailand 1990.
- WITTKOWER, Rudolph: Der Wandel des Minerva-Bildes in der Renaissance, 1938/1939, wiederabgedruckt in: WITTKOWER, Rudolph: Allegorie und Wandel der Symbole, Köln 1983.
- WOLF, Gerhard: Regina coeli, facies lunae, „et in terra pax“, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 27/28, 1991/92, 285ff.
- WOLTERS, Wolfgang: Der Bildschmuck des Dogenpalastes, Wiesbaden 1983.
- WOODWARD, Christopher: The Buildings of Europe. Rome, Manchester und New York 1995.
- WURM, Heinrich: Baldassare Peruzzi. Architekturzeichnungen, Tafelband, Tübingen 1984.
- YEGÜL, Fikret: Baths and Bathing in Classical Antiquity, Cambridge und London 1992.
- ZERI, F. (Hg.): La pittura in Italia. Il Quattrocento, 1987.
- ZURAW, Shelley: Mino da Fiesole's First roman Sojourn: The Works in Santa Maria Maggiore, in: BULE, Steven u.a. (Hg.): Verocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture, Florenz 1992.