

**Zeitschrift:** Schweizerische Bauzeitung  
**Herausgeber:** Verlags-AG der akademischen technischen Vereine  
**Band:** 113/114 (1939)  
**Heft:** 21

**Artikel:** Bramante  
**Autor:** Förster, Otto H.  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-50497>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 04.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

INHALT: Bramante. — Wiederaufbau der Kirche Heiden nach dem Brande von 1936. — Eidgenössisches Amt für Elektrizitätswirtschaft. — Neuere Probleme der Schweissung im Stahlbau. — Starrdrehmaschine mit Hydrokopiereinrichtung. — Mitteilungen: Ein neues Abwasser-Pumpwerk in London. Eine ungarische Gasturbine. Die Messung kurzzeitiger Dreh-

zahlschwankungen. Der Clubraum S.I.A.-B.S.A. Die Wasserkraftanlage am untern Svir in Russland. «Die Lokomotive». Ein Scheinwerfergerät für alpinen Rettungsdienst. Amphibium-Sportflugzeug. Neue Ueberbauten der Basler Verbindungsbahn-Brücke. — Literatur. — Mitteilungen der Vereine. — Sitzungs- und Vortrags-Kalender.

Band 113

Der S.I.A. ist für den Inhalt des redaktionellen Teils seiner Vereinsorgane nicht verantwortlich  
Nachdruck von Text oder Abbildungen ist nur mit Zustimmung der Redaktion und nur mit genauer Quellenangabe gestattet

Nr. 21

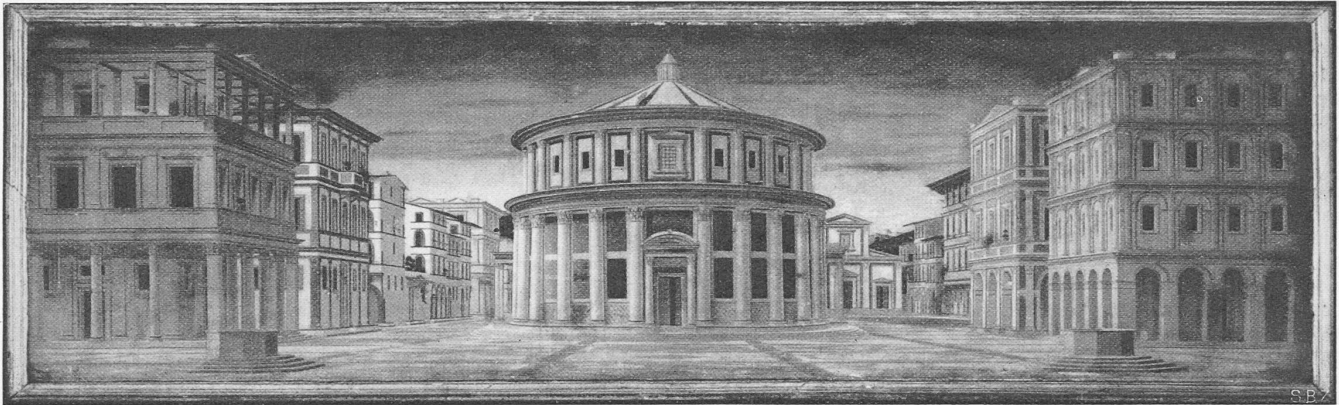


Abb. 1. Architekturprospekt des PIERO DELLA FRANCESCA, aus der Sammlung im Palazzo Ducale in Urbino

## BRAMANTE

Von Prof. Dr. OTTO H. FÖRSTER, Köln

Zusammenfassung des Vortrags, den der Direktor des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, Prof. Dr. Förster, am 8. März 1939 im Zürcher Ingenieur- und Architekten-Verein gehalten hat (vgl. Protokoll auf S. 262).

Seitdem Michelangelo seinen eignen Entwurf für St. Peter als den wiederhergestellten Urplan Bramantes bezeichnet hat, während gleichzeitig die Theoretiker der Baukunst in dem Namen Bramante den Inbegriff der Klassizität auf den Schild erhoben, hat sich die Vorstellung, dass in diesem Baumeister gleichsam das gute Gewissen der Baukunst erschienen sei, über die Jahrhunderte hin immer entschiedener ausgebildet und in den umfassenden Veröffentlichungen Heinr. v. Geymüllers um 1880 ihr Evangelium gefunden. Wenn sich unser Sinn schon gegen die Vorstellung von einem Künstler sträubt, dem die Klassizität angeboren sein soll, so haben kritische Untersuchungen der letzten Jahrzehnte — besonders die von Dagobert Frey — auch die tatsächlichen Grundlagen von Geymüllers Bild erschüttert. Prüft man mit modernen Methoden, was wir von Bramantes Schaffen und Wesen tatsächlich wissen, so ergibt sich denn auch, als Summe unzähliger Einzelzüge, das uns sehr viel leichter zugängliche Bild eines ringenden Künstlers, der von Werk zu Werk wachsend und zu immer grösserer Klarheit vordringend, schliesslich den grössten Wurf wagen konnte, den Plan eines Gebäude-Komplexes, der Sakral- und Profanbau gemeinsam zu höchster Entfaltung führen und damit ebenbürtig und sogar überlegen neben die Baukunst der Alten treten sollte — und der an sich die Tragik allen höchsten Schöpferturns erfahren musste, dass die Lebenszeit nicht ausreicht, ein so gewaltiges Unterfangen auch nur

in Plänen und Modell zur völligen Reife zu bringen. Ein Sonett Bramantes beweist, dass er sich dieses Schicksals völlig bewusst gewesen ist.

Von entscheidender Bedeutung für seine künstlerischen Konzeptionen war, dass er seine Jugend im Umkreise des Herzogs Federigo von Urbino verlebte. Am Hofe dieses edeln und bedeutenden Herrschers bildeten sich zuerst jene neuen Lebensformen zu völliger Klarheit und Bewusstheit aus, die Bramantes Schaffen die eigentlichen Antriebe gaben, und die ein Menschenalter später in dem, an dem selben Hofe entstandenen Buch «Il cortegiano»

des Castiglione ihre literarische Prägung erhalten haben. Es arbeiteten unter Federigos Auspizien einige der erfindungstärksten Meister der italienischen Kunst: Luciano da Laurana baute ihm das Schloss, Melozzo da Forlì führte den Chor der Künstler, die in der malerischen Ausschmückung der Wohnräume ganz neue Ideen der «Raum-Verzauberung» entwickelten, und eine tiefe Spur im Kunstleben Urbinos zog endlich der grosse, ebenso restlos klare wie tief geheimnisvolle Piero della Francesca, von dessen Raum-Magie (Abb. 1) aus die Entwicklungsrichtung der ersten Jahrzehnte Bramantes verständlich wird.

Als er sich aus diesem Kreis löste und in Oberitalien, dessen Kunst unter dem Vorbilde Mantegnas ähnlichen Zielen auf ganz andern Wegen zustrebte, sein Fortkommen suchen musste, bildete sich, gerade in der Auseinandersetzung mit der so ganz anders gearteten Umwelt, seine durch den urbinatischen Kreis geprägte eigenwüchsige Vorstellung- und Formenwelt zu immer grösserer Bestimmtheit und Sicherheit aus. In Mailand, der reichen, betriebsamen Grosstadt mit ihrer ungemein lebhaften, aber ganz orientierungslosen, widerspruchsvollen, hauptsächlich auf grossdekorative Effekte ausgehenden Bautätigkeit hat er sich gefunden.

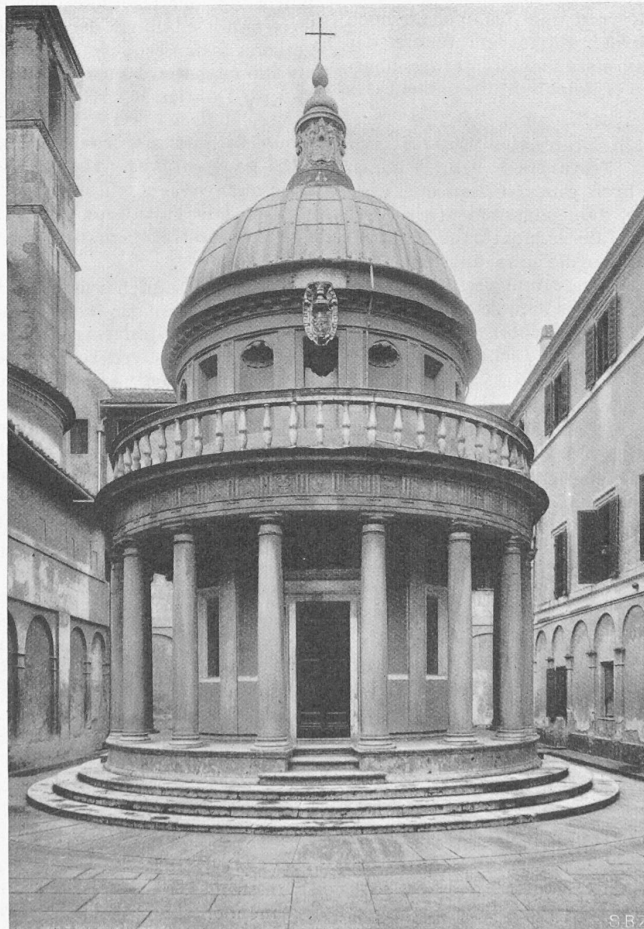


Abb. 2. Tempietto di San Pietro in Montorio, Rom, erbaut von BRAMANTE

Auch auf ihn warteten zunächst dekorative Aufgaben, Ausmalungen von Sälen, Zimmern, Fassaden — und vielleicht war dies das grosse Glück für ihn, denn man sieht ihn an diesen Aufgaben, deren Verwirklichung nicht mit den technischen Schwierigkeiten und den langen Zeiträumen wirklichen Bauens belastet war, schnell zur entscheidenden Einsicht in den Sinn räumlichen Gestaltens gelangen: als er, immer noch früh genug, endlich ans wirkliche Bauen kommt, verfügt er schon über die Fülle der Einsichten, die er sich sonst in Jahrzehnten erst hätte erkämpfen können.

Wie in einem Hohlspiegel sammeln sich alle Kräfte und Bestrebungen, die seine Jugend beherrscht haben, in dem ebenso kleinen wie genialen Bau von S. Maria di S. Satiro in Mailand, den er 1486 vollendet hat. Trotzdem die kleine Grundfläche den Gedanken nahelegte, einen einzigen, möglichst wenig unterteilten Raum zu schaffen, ging Bramante genau den umgekehrten Weg: er schuf einen dreischiffigen Langhausbau mit einem, ebenfalls von Nebenschiffen begleiteten Querschiff und einer das Ganze beherrschenden Vierungskuppel. Und da nach Osten der Raum für Chorarm und Umgang tatsächlich überhaupt nicht vorhanden war, so fingierte er beides mit den Mitteln der Raumillusion in einer Art Stuck und Malerei, deren Grundsätze er aus Urbino mitgebracht hatte. Dieses für heutige Architekten zunächst gewiss befremdliche Verfahren setzte ihn in die Lage, aus dem in jeder Hinsicht beengten Gebäude ein Modell eben jenes Kirchentyps zu machen, der der Idealität der werdenden Hochrenaissance gemäss war: des vierteiligen, in gleichsam hierarchischer Stufung sich aufbauenden Zentralbaus mit weiter, lichtbringender Kuppel.

Unmittelbar darnach bot ihm die Kathedrale von Pavia den Anlass, diesen Gedanken in gewaltigen Dimensionen und in verschwenderisch reicher Detaillierung und Differenzierung zu entfalten. Wenig davon ist Wirklichkeit geworden, aber doch genug, dass wir daraus, in Verbindung mit dem von seinen Untergebenen und Nachfolgern geschaffenen Modell, seinen Plan bis in die Einzelheiten mit Zuverlässigkeit wiederherstellen können. Ueber der Durchkreuzung zweier dreischiffiger Basiliken erhebt sich, in die drei Chorarme übergreifend und dadurch das ganze Gebäude beherrschend, auf acht im Kreise stehenden Pfeilern die Kuppel; in den drei siebenteiligen Apsiden des Ost-, Nord- und Süd-Chors klingt sie weiter. Grossartig sind die Gegensätze der urweltlich massigen, niedrigen Krypta und des über ihr hoch aufragenden Oberbaus — der steinernen Härte und Wucht der Pfeiler und der frei und leicht in hinreissender Steigerung übereinander aufschwebenden Bogen; unvergleichlich durchdacht das hundertfältige Spielen des Lichts.

Von 1492 bis 1497 entstand nach Bramantes Entwurf der Ostbau von S. Maria delle Grazie. Trotz einer sehr schönen Wiederherstellung in den letzten Jahren gibt der Bau den Plan seines Schöpfers sehr entstellt wieder, dank eigenmächtiger Veränderungen während der Ausführung, die er nicht dauernd überwachen konnte. Doch lässt sich auch hier der ursprüngliche Plan ziemlich genau ermitteln, und für die Tiefe und den poetischen Reichtum der Natur unseres Meisters ist es kennzeichnend, dass er das, als Grabkirche des Herzogpaares gedachte, der «Gnadenreichen» geweihte Gebäude als einen wahren Lichttraum konzipiert hat.

Die zwei prachtvollen grossen Säulenhöfe bei S. Ambrogio, die in unsern Tagen von entstellenden Einbauten befreit worden sind, stellen seine letzte Tat in Mailand dar. 1499 wird das Herzogtum eine Beute der Franzosen, der Hof löst sich auf — die Stimme nicht nur seines persönlichen Schicksals ruft Bramante nach Rom. Es folgen Jahre, die vielleicht in äusserer Dürftigkeit vergangen sein mögen, denn er hatte augenscheinlich wenig genug zu tun; aber er nützte sie zur ernstlichen, keine Mühe und Strapaze scheuenden Aneignung einer durchdringenden Kenntnis der römischen Baukunst. Sieht man ihn am Hof der Kirche della Pace schwer genug mit ihr ringen, so zeigt ihn das Juwel des Tempietto auf Montorio (Abb. 2) im Besitz reifer Beherrschung der Formensprache der Alten.

Und nun tritt das Grösste an ihn heran: der Neubau der Peterskirche, gleichzeitig die Schaffung eines Verbindungstraktes zwischen zwei weit auseinanderliegenden Papst-Palästen, eine Aufgabe, die er zu der wunderbaren Idee des grössten und schönsten aller Höfe entwickelt — «Hof» hier wahrhaft im Doppelsinn des Wortes, als höchste Vollendung des Lebensraums des «Mannes vom Hofe», des Cortegiano.

Jeder weiss, dass St. Peter nicht nach seinem ursprünglichen Plan gebaut worden ist. Seinen allerersten Plan, den wir haben, hat er selbst schon vor Beginn der Bauarbeiten ganz erheblich modifiziert — aber wir wissen nur sehr ungefähr, was er an

seine Stelle gesetzt hat. Es scheint, dass die Entscheidung in dem endlosen, unter seinen Nachfolgern wieder neu auflebenden Streit zwischen lateinischem und griechischem Kreuz damals bereits zu Gunsten des lateinischen gefallen war.

Mit Leidenschaft, mit fliegender Hast trieb er die Arbeit an den vier grossen Kuppelpfeilern vorwärts, und er sah sie noch fertig stehen und die vier grossen Bogen, die sie verbinden und die Kuppel tragen, mit ihren Kassetten sich wölben (Abb. 3). Wie er das Weitere gedacht haben mag, wissen nicht nur wir nicht, sondern auch seinen unmittelbaren Nachfolgern war es nicht klar, und wir müssen uns mit der Annahme abfinden, dass er dies alles mehr oder weniger offen gelassen hatte — in der Ueberzeugung, dass bei diesem ohne jeden Vergleich, ohne jeden Vorgang entstehenden Bauwerk die Festlegung der Dispositionen der nebengeordneten Räume vor der Vollendung der alles beherrschenden, die Kuppel tragenden Vierung von Uebel sein und nachher ja doch nicht beibehalten werden würde.

Ueber den vier gewaltigen, abgeschrägten und von Nischen tief gehöhlten Pfeilern ein lichtbringender Säulen-Tambour und darüber eine Kuppel nach Art derjenigen des Pantheons — ganz von innen her gedacht, nach aussen keine aufsteigende Linie, wie sie Michelangelos Kuppel in ihrem majestätischen Pathos zeigt, sondern Stufenringe und zuletzt ein leichtes, von unten kaum sichtbares Ansteigen bis zur Fusslinie der Laterne, für die der Tempietto als Modell dienen konnte —; um die Hauptkuppel vier Nebenkuppeln von verhältnismässig grösserer Masse und grösserer Selbständigkeit als die ausgeführten; die Apsiden (als westliche, d. h. als Hauptchor der fünfzig Jahre vorher von B. Rossellino begonnene Chorbau verwandt) mit Umgängen: das sind die eingermassen sicher zu erkennenden Wesenszüge von Bramantes endgültigem Bauplan. Alles andre bleibt zweifelhaft.

Aber tatsächlich enthalten diese Dispositionen alles Wesentliche. Es ist ein Bauwerk damit umschrieben, das sich als die Summe der Baukunst der Antike und des Mittelalters darstellt, ein harmonisch aus frei spielenden Gliedern aufgebaute Körper, ein vielstrahliges Raum-Gedicht, die letzte und vollkommenste der Kathedralen, Sinnbild und Gleichnis eines Weltbaus, der ganz von Gott erfüllt und durchlichtet ist.

Eine Weltwende bahnte sich in Bramantes letzten Lebensjahren an, der Gedanke der Verschmelzung der höchsten künstlerischen Gedanken der heidnischen und der christlichen Welt versank in den erdbebenhaften Erschütterungen aller Grundlagen, die die nächsten Menschenalter erfüllten. Das Pathos des Barock und die Doktrin des Klassizismus übertönten die Harmonie jenes Welterlebnisses und seines künstlerischen Ausdrucks. Auf Jahrhunderte hinaus wurde die Synthese unmöglich, der er schon so nahe gewesen war. Als ein Denkmal neuer Kräfte, neuer Ziele, aber auch neuer, tragischer Problematik, die das Abendland aus sich heraus entfaltete, entstand St. Peter — entstand auf den Pfeilern und Bogen, die Bramante hingestellt hatte, ehe er 1514 starb.

Noch gründlicher ist durch die geänderte geistige Haltung der Gegenreformationszeit sein einzig schöner Plan für den langgestreckten, in drei Terrassen ansteigenden Arkadenhof zwischen Vatikan und Belvedere umgestürzt worden. An die Stelle der leichten offenen Arkadenreihen hat man düstere, kasernenartige geschlossene Trakte gesetzt, die Länge des Innenhofs ist durch die zwei Querbauten von Bibliothek und Braccio Nuovo zerschnitten. Die Welt des Cortegiano war zerstoßen, ein edler Hof als Rahmen gehobenen Daseins sagte der neuen Zeit nichts mehr.

Wer aber in der Phantasie sich wiederherstellt, was in der gebauten Wirklichkeit verloren ist — jene wunderbare Zweieinheit des vollkommensten aller Sakralräume und des daneben in der Pracht und Heiterkeit langer ziervoller Säulenreihen sich erstreckenden vornehmsten und anmutigsten aller Höfe — der ermisst die Fülle des Geistes und der Formkraft dieses Meisters, der in der Verbindung des Zeitlichen und des Ewigen, des Göttlichen und des ganz Menschlich-Irdischen, den Ausdruck höchster Idealität zu geben wusste. Im Rückblick auf dieses Lebenswerk erkennt man zudem, in wie hohem Grade *bewusst* er diesem Ziele zugestrebte hat. Was er früh von sich sagt:

«... non perch'io spero mai giugnere a loco,  
dov'è 'l mio passo disioso e intento:  
troppo alto pensier nel cor mi sento...»

— das spricht als sein Wesen und sein Schicksal aus den Bildnissen, vor allem dem herrlichen Kopf, der dem herabströmenden Lichte voll zugewandt ist, wie ihn Agostino de Fondutis in Bramantes Taufkapelle an S. Satiro zu Mailand geschaffen hat.