



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die kirchliche Baukunst des Abendlandes

Dehio, Georg

Stuttgart, 1901

Achtes Kapitel. Italien

[urn:nbn:de:hbz:466:1-98817](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-98817)

Achtes Kapitel.

Italien.

LITTERATUR. *Allgemeines.* — *A. Ricci:* Storia dell' Architettura in Italia. 3 Bde. 1858. — *C. Boito:* Architettura del medio evo in Italia. 1840. — *O. Mothes:* Die Baukunst des Mittelalters in Italien. 1884. — *Rohault de Fleury:* La Toscane au moyen-âge. 1873. — *L. Runge:* Beiträge zur Kenntnis der Backsteinarchitektur Italiens. 1846. 1852. — *L. Gruner:* The terracotta architecture of North-Italy. 1867. — *H. Strack:* Ziegelbauwerke des Mittelalters in Italien. 1889. — *F. de Verneilh:* Le style ogival en Italie (Annales archéologiques XXI, XXVI). — *W. Lübke:* Reisenotizen über die mittelalterlichen Kunstwerke in Italien (Mitteilungen der Centr.-Comm. 1860). — *Lance:* Souvenirs d'un voyage en Italie. 1884. — *H. Thode:* Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. 1885. — *C. Enlart:* Origines françaises de l'architecture gothique en Italie. 1894.

Monographien: *Bologna, S. Francesco:* Rubbiani 1886. — *Como:* Bezold im Wochenblatt für Baukunde. 1885. — *Florenz:* Santoni, Raccolta di notizie storiche riguardanti le chiese dell' archidiocesi di Firenze. 1847. — Ueber den *Dom:* Sgrilli 1733. Nelli 1820. Nardini 1871. Guasti 1887. — *Mailand:* Annali della Fabbrica del duomo di Milano. 1877—85. — *C. Boito:* Il Duomo di Milano 1889 (mit reicher Bibliographie). — *Orvieto:* Benois, Resanoff et Krakau, 1876. Luzzi 1886. — *Pavia, Certosa:* L. Beltrami 1894. — *San Galgano:* Canestrelli 1896. — *Siena:* Milanesi, Documenti per la storia dell' arte Senese 1854. Ch. E. Norton in Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, V, 1875.

I. Einleitung.

Unter den nationalen Varianten des gotischen Stils findet die italienische durchgehends die am wenigsten günstige Beurteilung. Eigentümlicherweise aber bewegen sich die beiden Hauptanklagen gegen sie in entgegengesetzter Richtung. Die eine lautet: sie sei gar keine wahre Gotik, sie habe die Gesetze der Mutterkunst nicht verstanden oder willkürlich gebeugt. Die andere: sie habe die nationale

Kunst in ihrer natürlichen und schon begonnenen Entwicklung zur Renaissance gestört, woraus zu folgern wäre, dass es für Italien glücklicher gewesen wäre, es hätte dies bedenkliche Geschenk des Nordens zurückgewiesen.

Wir lassen diese Behauptungen vorerst auf sich beruhen. Ohne weiteres klar ist es, dass die Italiener sich mit dem gotischen Stil, so wie er in Frankreich ausgebildet war, niemals so innig befreundet haben, wie die Engländer, Niederländer und Deutschen; sie haben ihn nur unter Beschränkungen angenommen und dann wieder früher, als die anderen Völker, sich von ihm losgesagt. Für Mittel- und Nordeuropa war er der befriedigendste Ausgleich und Abschluss der vorangegangenen Strebungen, weshalb in ihm die Stilbewegung auf lange Zeit zur Ruhe kam. Für Italien dagegen war die gotische Epoche nur Durchgang zur Renaissance. Wäre die Welt der Kunst im historischen Leben eine isolierte, so könnte man der gotischen Epoche innerhalb der italienischen Gesamtkunst somit nur untergeordnete Bedeutung zuerkennen. Etwas anderes doch ist sie für die italienische Geschichte im ganzen. Sie fällt mit den schönsten Jugendtagen der italienischen Nation zusammen, einer Epoche zugleich des höchsten Ehrgeizes im Bauwesen. Ihre Denkmäler nehmen neben allem, was vorher und nachher in diesem an Denkmälern reichsten Lande entstanden ist, eine imponierende Stellung ein. Unser Geschmack mag sie loben oder tadeln, vor Geringschätzung sind sie sicher.

Wie es kam, dass in dieser Zeit stolzester Erhebung des nationalen Genius eine fremde Bauweise obsiegte, kann nur aus der allgemeinen geschichtlichen Lage begreiflich werden.

Die Bewohner Italiens haben sich, wie man weiss, von der tiefen Erschöpfung, in welcher der Untergang der Antike sie zurückgelassen hatte, sehr langsam nur erholt. Was wir Kultur des Mittelalters nennen, war ohne ihr Zuthun, wesentlich als ein Erzeugnis der nordischen Nationen, zur Reife gelangt. Sie fanden in der Stunde ihres Erwachens dies System als ein fertiges vor: sie mussten sich ihm anschliessen. Zugleich aber drängte ihr eigener Genius, verbunden mit den immer deutlicher werdenden Erinnerungen an das Altertum, aus dem kaum erst betretenen mittelalterlichen Ideenkreise heraus auf neue Ziele hin. Dante ist die typische Verkörperung dieser Doppelstellung des Zeitalters.

Denselben geistigen Voraussetzungen unterstand auch die Baukunst. Sie konnte sich dem gotischen Stil so wenig entziehen

als Dante der Scholastik; ebenso gewiss aber musste sie etwas anderes werden als die Gotik des Nordens.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal den Zustand des Bauwesens am Ende der romanischen Epoche. Die ganze Zerrissenheit und Unfertigkeit der Nation blickt uns daraus entgegen. Kann etwas Disparateres gedacht werden, als auf der einen Seite der Backstein- und Gewölbebau der Lombardei, auf der anderen die auf die Antike zurückblickende Kunst Toscanas und Roms? So weit entfernt jener, trotz der Analogie des konstruktiven Grundgedankens, von den ästhetischen Zielen der Gotik war, ebensowenig ahnte diese etwas von den Aufgaben, die nachher für die Renaissance die wichtigsten wurden. Demgegenüber sind die Dienste, welche die Gotik der italienischen Entwicklung geleistet hat, offenbar. Sie zuerst führte die zersplitterten Kräfte zu einheitlichem Streben zusammen und stellte demselben bisher unbekannte, vollkommeneren Hilfsmittel zur Verfügung. Mit diesen ausgerüstet, konnte sie an Aufgaben herantreten, durch die sie wahrhaft eine Vorschule zur Renaissance wurde: es sind wesentlich Aufgaben der Raumgestaltung.

Dass die Gotik in Italien etwas anderes wurde als im Norden, ist indes nicht allein Folge eines anders gerichteten künstlerischen Grundgefühls. Man wird es für die ganze Entwicklung nicht gering anschlagen dürfen, dass das Wissen der Italiener vom neuen Stil ein sehr einseitiges geblieben ist. Von italienischen Bauhandwerkern, die ähnlich den deutschen, in Masse nach Frankreich geströmt wären, ist nichts bekannt; die Vermittler waren vielmehr, wie in Spanien, die ins Land kommenden französischen Mönche, in erster Linie die Cistercienser, später Karl von Anjou mit seinen Rittern und Beamten. So haben die Italiener die Gotik nur in der Gestalt kennen gelernt, wie sie sich in der primitiven burgundischen und in der schon wieder reduzierenden provençalischen Schule ihnen zeigte. Zwar können mit der Zeit Berührungen mit dem nordfranzösischen Stil nicht wohl ganz ausgeblieben sein, aber sie machten keinen tieferen Eindruck mehr. Es scheint nicht, dass die Italiener je den Wunsch gehabt haben, die Kathedralen des Nordens in ihrer Totalität zu reproduzieren. Sie blieben zur Gotik dauernd in dem Verhältnis, das wir in Deutschland nur in der ersten Periode der Rezeption kennen, d. h. sie fühlten sich berechtigt, aus dem Vorrat gotischer Motive auszuwählen und in wechselnden Kombinationen zu benutzen, was ihnen für ihre besonderen Zwecke tauglich zu sein schien, das übrige aber preiszugeben.

Zu einem eigentlichen System hat die italienische Gotik es nicht gebracht, wenn auch ein einheitliches Grundgefühl ihr gewiss nicht mangelt. Dasselbe ist in seinen allgemeinsten Bestimmungen — Weiträumigkeit, Flächenhaftigkeit, Lichtbeschränkung — ein südliches überhaupt, aber formenreicher als das südfranzösische und selbständiger als das spanische.

Betrachten wir zunächst das Verhältnis der Form zum Material. Die italienische Gotik ist hierin weit weniger streng als die nordische. Bestimmend bis in die Zierformen hinein war der Backstein nur in der Poebene; als Hilfsmaterial zur Herstellung formal indifferenter Bauteile wurde er überall gern gebraucht. Es ist etwas ganz Gewöhnliches, dass an einem und demselben Gebäude die Langseiten in Backsteinrohbau ausgeführt sind, die Schauseite in Marmor. Und so hat die gotische Epoche auch die alte Vorliebe für Verkleidung der Oberfläche mit vielfarbigem Gestein nicht im mindesten eingeschränkt. Ein jedenfalls bedenklicher Zug ist aber die Weitherzigkeit in der Anwendung eiserner oder hölzerner Zugstangen in Fällen, wo die Leistungsfähigkeit des Stein- oder Ziegelmateriels zur Hervorbringung einer gewollten Raumform nicht ausreichte.

Den Aussenbau nach allen Seiten gleichmässig durchzubilden, wie es sich im Norden seit langem von selbst verstand, fanden die Italiener jetzt so wenig notwendig wie früher. Der Dom von Florenz will in dieser Hinsicht durchaus als Ausnahme, als Triumph eines höchsten monumentalen Ehrgeizes über bequeme Gewohnheiten gewürdigt sein. Worauf man in erster Linie und häufig allein ausging, war die Gewinnung eines auf einen bestimmten Standpunkt berechneten, möglichst wirkungsvollen Bildes, mit Unterordnung, oft auch Verbergung der übrigen Ansichten. Ganz abgelehnt wurde die von der nordischen Kunst dem Turmbau zugewiesene herrschende Rolle; selbst die romanische Epoche hatte in diesem Punkte manchmal schon nordischer gefühlt. Die gotischen Campanilen sind immer entweder isoliert oder höchstens äusserlich dem Kirchenkörper angegliedert. Ebenso sind die Fassaden selbständige Schaustücke für sich. Dass sie in der architektonischen Konsequenz und dem hohen poetischen Schwung hinter den nordischen zurückbleiben, ist unbestreitbar; überlegen doch sind sie diesen in der taktvollen Zusammenstimmung mit der jeweiligen Umgebung, wozu Farbe und Licht noch das ihre thun; sie müssen nach der wirklichen Erscheinung beurteilt werden, nicht nach der abstrakten geometrischen Zeichnung, während bekanntlich

für nordisch-gotische Fassaden häufig das umgekehrte Verhältnis das günstigere ist.

Alles in allem also bleibt die äussere Erscheinung in konservativen Bahnen, nur im Zierwerk dem neuen Stil oberflächlich angeglichen. Fragen wir nach dem Fortschritt, zu dem die Gotik die italienische Baukunst befähigte und dem ernstesten Sinn ihres Strebens, so liegen sie in der Innenarchitektur. Ihre Anliegen waren in erster Linie neuer Aufbau der Proportionen in einem von dem nordischen Ideal ganz abweichenden Geiste, in zweiter Linie Vereinfachung des Konstruktionswesens. Nehmen wir als Paradigma ein Gebäude, in dem diese Ziele zu voller Klarheit geführt sind, den Dom von Florenz, und stellen ihm den französischen Musterbau, die Kathedrale von Amiens, gegenüber, — ein Vergleich, der durch den zufälligen Umstand, dass auf beiden Seiten drei wichtige Masse nahezu gleich sind, besonders lehrreich wird. Diese gleichen Masse sind: die lichte Länge des ganzen Gebäudes, die lichte Höhe des Mittelschiffes, die Kämpferhöhe der Mittelschiffspfeiler. Ihnen stehen folgende Abweichungen gegenüber. Die lichte Weite des Mittelschiffs (ohne die Pfeilervorlagen gerechnet) beträgt in Amiens 13,6 m, in Florenz 18 m; die Jochweite nach den Achsen in Amiens 7,4 m, in Florenz 19,3 m; d. h. es wächst in Florenz der erste Faktor wie 3 : 4, der zweite um mehr als das Zweieinhalbfache. Das Langhaus von Florenz hat dieselbe Ausdehnung, wie in Amiens Langhaus plus Querhaus, aber doch nur vier Oeffnungen, während es dort zehn sind. Da nun aber, wie bemerkt, die Kämpferhöhen der Pfeiler in absoluter Zahl gleich sind, so wird die Figur der Arkadenöffnung eine völlig andere; der Bogenabschnitt steigt von $\frac{1}{3}$ der Pfeilerhöhe, die er in Amiens hat, in Florenz auf beinahe das Doppelte, und hiermit wächst entsprechend die Höhe der Seitenschiffe, während diejenige des Mittelschiffs wieder gleich ist. — Die geschilderte Verschiebung der Proportionen ist in der allgemeinen Tendenz typisch für die italienische Gotik; das quadratische Mittelschiffsjoch (ohne Zwischenstützen) ist ihr primär wichtigstes, von allen anderen Schulen sie unterscheidendes Attribut und kehrt wenigstens an allen Hauptwerken des entwickelten Stiles wieder: S. Maria Novella in Florenz, S. Maria sopra Minerva in Rom, projektiertes Langhaus für den Dom von Siena, S. Petronio in Bologna, Dom und S. Anastasia in Verona, S. Giovanni e Paolo in Venedig, Certosa bei Pavia u. a. m.

Mit der Erweiterung der Arkaden kontrastiert die Verengerung der Fenster; nicht selten werden sie auf blosse Oculi reduziert.

Die daraus folgende Gewinnung grosser zusammenhängender Wandflächen ist ein zweites Hauptmerkmal.

Und ein drittes die grössere relative Höhe der Seitenschiffe. Sie ist mit der Vergrösserung der Arkadenöffnungen gegeben und wird ihrerseits wieder Ausgangspunkt für Vereinfachung der Konstruktion, indem sie gestattet, den ganzen Apparat der Widerlager unter die Dächer zu verlegen. Reichte hier der Raum nicht aus, so scheute man sich nicht vor mässiger Ueberhöhung in Form einer geschlossenen Strebemauer nach altlombardischer Weise; nur gegen den offenen Strebobogen, der die gewollte ruhige Haltung der Aussenansicht gestört hätte, hegte man eine selten überwundene Abneigung. Aus demselben Grunde erhielten die Strebepfeiler geringe Ausladung und keine Rücksprünge, mithin einfachen, senkrechten Verlauf. Man sollte glauben, dass unter diesen Umständen die in Frankreich schon vom Ende des 13. Jahrhunderts ab beliebte Anlage fortlaufender Seitenkapellen besonderen Anklang gefunden hätte. Indessen finden sie sich allgemeiner verbreitet nur in der Lombardei, wo schon die romanische Epoche Reihen von Apsidiolen in dieser Stellung angewandt hatte (Dom von Verona) und nicht einmal in der konstruktiv wirksamsten Fassung, d. h. in voller Seitenschiffshöhe. Die grossen venetianischen Kirchen ent schlagen sich ihrer, ebenso die florentinischen, damit die Einheit des Raumes nicht gemindert werde. Es herrscht hier gegenüber statischen Bedenken eine grandiose Sorglosigkeit, die zu der nordischen Spätgotik, in der die Kühnheit der Konstruktion immer noch grösser erscheinen will als sie ist, in bezeichnendem Gegensatz steht. Der Dom von Florenz hat für sein Mittelschiffsgewölbe nur zehn Stütz- und Widerlagerungspunkte nötig, während die Kathedrale von Amiens für einen überwölbten Raum von gleicher Höhe und Länge und geringerer Breite ihrer zwanzig braucht, ungerechnet den grossen Umfang jedes einzelnen Strebessystems. Freilich sind in Florenz die eisernen Zugstangen eine odöse Zugabe; man nahm sie um des erreichten Raumeindrucks willen in den Kauf. — Dass auch im Innern die konstruktiven Glieder anders gestaltet werden mussten, als im Norden, verstand sich von vornherein. Aber wie? In betreff der Pfeiler ist man zu einer ganz befriedigenden Antwort nie gelangt; man war sich wohl darüber klar geworden, dass anstatt der Viel- und Feingliedrigkeit des Nordens eine kompaktere, von einfacheren Flächen umschlossene Form einzutreten habe; die speziellen Lösungen sind aber von Fall zu Fall verschieden, vgl. z. B. den Dom von Siena (Taf. 557)

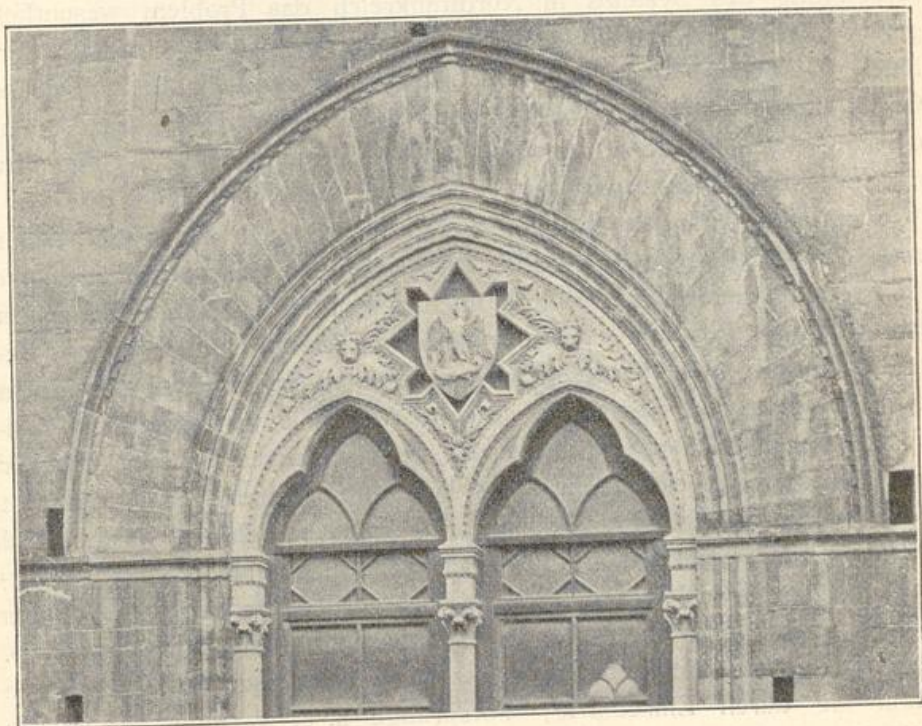
mit dem von Florenz (Taf. 544) und wieder die Umformung der letzteren in Bologna (Taf. 545). Ganz entgegen der nordischen Entwicklung ist die nachdrückliche Betonung der Kapitelle, zuweilen noch verstärkt durch einen Kämpferaufsatz. — Die Scheidebögen geben sich in der Hauptsache als rechtwinklige Mauereinschnitte mit leichter Abschrägung und Profilierung oder Umrahmung der Kanten. Von gleichwertiger Behandlung der transversalen und diagonalen Rippen kann nicht die Rede sein; die ersteren müssen schon wegen ihrer grösseren konstruktiven Inanspruchnahme, ebenso aber auch aus dem formalen Bedürfnis nach entschiedener Abgrenzung der Joche, einen mächtigeren Durchmesser erhalten; ihr Profil ist analog den Scheidebögen ausgebildet; nur die Kreuzrippen nähern sich dem nordischen Profil, wenn sie auch immer derber bleiben; meistens wurde wohl auf Detaillierung durch Malerei gerechnet. Figurierte Gewölbe finden keinen Eingang.

Eine an sich schwerlich gewollte Folge der Vereinfachung der konstruktiven Formen war die Verarmung an dekorativen. Die im Prinzip der Gotik liegende Identifizierung der einen mit den anderen machte dies unvermeidlich. Wollte man dennoch einmal reich in der Wirkung sein, wie z. B. an den Fassaden, so geriet man auf willkürliche und schwerfällige Häufungen oder nahm seine Zuflucht zu dem sehr ungotischen Mittel der Inkrustation. Im Innern rechnete die Architektur auf umfängliche Mitwirkung der Schwesterkünste und liess ihnen dabei eine Freiheit, von der sie im Norden nichts wussten und für die ihr die Gesamtkunst ewig dankbar sein muss; freilich mit einem so gewaltig in die Breite gehenden Programm, dass erst die Renaissance es erfüllen konnte. Was wäre aus der Plastik des Quattrocento geworden, hätten ihr nicht solche Schauplätze bereit gestanden, wie S. Croce in Florenz, die Frari in Venedig u. s. w.

Zu einer genaueren Beschreibung des ornamentalen Details ist hier nicht der Ort. Wie die Italiener es sich zurechtlegten, stimmt es durchschnittlich mit der profanen Architektur besser zusammen, als mit der kirchlichen. Ein Blick auf unsere Tafeln zeigt, wie wenig Raum dem Masswerk gegeben wird; auch ist dessen Behandlung eine andere, flächenhaftere; vgl. das beistehende Muster. Für Säulen- und Pfeilerkapitelle wurde das nordisch-gotische Prinzip, den Blatterschmuck als einen äusserlich angehefteten vom tektonischen Kern scharf zu trennen, niemals acceptiert; die Einzelbildung schwankt zwischen Erinnerungen an das Romanische, fortgesetzter Nachahmung der Antike und einem unentschiedenen Naturalismus. Für Thür- und Fenster-

umrahmung, Gesimse u. dergl. werden Spiralwindungen, Zahnschnitte, Eierstäbe zusammengestellt; gut wirken sie nur bei kleinem Massstabe.

Fassen wir die in der obigen Uebersicht gewonnenen Wahrnehmungen zusammen, so erhellt, dass die italienische Gotik auf den Haupttruhm der nordischen, die konsequente Entfaltung einer zentralen Idee, keinen Anspruch hat. Sie ist ein Stil der Kompromisse. Zwei Widerstände lagen vor, die nicht überwunden werden konnten: die



Fenster von Or-San-Michele in Florenz.

auf dem alten Kulturboden besonders starke Anhänglichkeit an das Hergebrachte, und die Wiederbelebung eines Prinzips, das schon einmal in der Weltgeschichte der Baukunst, in der hellenistisch-römischen Epoche, hervorgetreten war und damals zu einem analogen Gegensatz gegen die griechische Tempelarchitektur geführt hatte, wie jetzt zur Gotik. Es ist, nach der von Jakob Burckhardt gebrauchten und seither oft wiederholten Ausdrucksweise, der Gegensatz von organischem Stil und Raumstil. Wir wollen in Kürze erläutern, was wir unter diesen Begriffen verstehen müssen, wenn sie auf den vorliegenden Fall Anwendung finden sollen.

Raumstil im allgemeinen Sinne ist selbstverständlich ein jeder Stil, in welchem die Gestaltung des Innenraumes ein wesentlicher Teil der Aufgabe ist. Daran zu zweifeln, dass die gotischen Baumeister des Nordens, zumal in der Blütezeit, nicht sehr ernstlich an die zu erzeugende Raumwirkung gedacht und nicht ein ganz klares Ideal hierin verfolgt hätten, wäre widersinnig; ja, wir möchten annehmen (im Gegensatz zu Viollet-le-Duc und seiner Schule), dass bei der ersten Ausbildung des Systems in Nordfrankreich das Problem wesentlich gelautes hat: wie lassen sich Steingewölbe mit Hochräumigkeit verbinden? Käme es auf nichts anderes an, so würden wir die italienische Gotik keineswegs als einen Raumstil in engerem Sinne bezeichnen dürfen, vielmehr nur als einen Stil der Weiträumigkeit im Gegensatz zur nordischen Hochräumigkeit.

Allein es hat noch eine andere Erwägung einzutreten. Der architektonisch behandelte Raum wirkt niemals als Raum an sich, als leerer Raum, sondern nur im Zusammenhang mit den ihn umschliessenden Flächen und Körpern. Diese modifizieren das Raumbild erstens dadurch, dass ihre Gliederung in unserer Vorstellung in den Raum hinein projiziert wird; für die engen Intervalle und die vorwaltende Höhenbildung der Pfeiler und Dienste in der nordischen Gotik war sicher die Erfahrung mitbestimmend, dass dadurch der Raum scheinbar erhöht wird; und dieselbe Erfahrung in umgekehrter Richtung bestimmend für das italienische System. Wir erinnern noch einmal an die Tatsache, dass der Dom von Florenz und die Kathedrale von Amiens gleich hoch sind, — und wieviel höher fühlt sich die letztere¹⁾. Zweitens kommt in Betracht, dass die umschliessenden Flächen, je mehr sie durch Einschnitte, Vorsprünge u. s. w. eine körperhafte Bildung annehmen, um so mehr ein selbständiges, mit dem Raumgefühl in Konkurrenz tretendes Interesse in Anspruch nehmen. Ein vollkommenes Gleichgewicht zwischen diesen Kategorien herbeizuführen, ist so wenig möglich oder wünschbar, als vergleichsweise in der Malerei zwischen den Kategorien Farbe und Form: notwendig muss der Schwerpunkt nach der einen oder der anderen Seite hinneigen. Wohin er in der nordischen Gotik fällt, brauchen wir nicht zu wiederholen. Alles was diese geflissentlich aufsucht: Auflösung der Flächen und

¹⁾ Eine Freiheit des Florentiner Doms: die Herabrückung der Kapitelle unter den wirklichen Kämpferpunkt; es lag in der gewollten Proportionswirkung, sie niedrig erscheinen zu lassen.

somit Unbestimmtheit in der Raumabgrenzung, gehäufte Menge selbständiger, körperhafter Formen, reichliche Association von Bewegungsvorstellungen — das vermeidet ebenso geflissentlich die italienische Gotik, indem sie das Raumganze möglichst übersichtlich gestaltet, möglichst wenig Freistützen in ihn hineinstellt und möglichst wenig Durchbrechung in die Mauerflächen bringt, kurz überall auf das klar Begrenzte, Feste, Beharrliche ausgeht. Wenn wir also den Stil der italienischen Gotik Raumstil nennen, so ist das zwar nur etwas Relatives, aber deshalb nicht weniger Bezeichnendes; es ist so gut begründet, wie wenn wir den Stil Rembrandts in besonderem Sinne einen malerischen innerhalb der allgemeinen Gattung der Malerei nennen.

Der Unterschied des Raumstils vom organischen Stil geht aber keineswegs auf in der quantitativen Beschränkung der aus der Baumasse körperlich frei heraustretenden Glieder; es müssen diese auch ihre besondere formale Charakteristik erhalten. Aus dieser Forderung stammt der innere Zwiespalt der italienischen Gotik. Mit Hilfe der dem Norden entlehnten Konstruktionsmittel hatte sie sich zum Raumstil entfaltet, — die nordische Formenwelt diesem angemessen umzubilden gelang ihr nicht. Daher kam es zum Bruch. Die Hülle der gotischen Formen wurde weggeworfen, die Raumkunst lebte unter dem Namen der Renaissance weiter. Einen gleichen Wechsel der Hülle nahm später auch die nordische Baukunst vor, aber sie wurde dadurch doch nicht wahre Renaissance, denn sie wurde nicht Raumstil, — so wenig als sie es vorher gewesen war.

2. Die Cistercienser.

Früher Anschluss an den gotischen Stil war in Deutschland und den andern nordischen Ländern jedesmal ein Zeichen fortgeschrittener Bildung und regsamer Initiative; umgekehrt in Italien gedieh der neue Stil nur, wenn er auf Schwäche und Rückständigkeit im örtlichen Kunstleben stieß. Es gab gotische Gebäude auf italienischem Boden lange bevor es eine italienische Gotik gab. Sie sind von Fremden erbaut, hier und da zerstreut als architekturgeschichtliche Inseln.

Die älteste und wichtigste Gruppe derselben befindet sich südlich von Rom in den Volsker- und Sabinerbergen. Es sind Kirchen des

Cistercienserordens, an ihrer Spitze Fossanova, halbwegs zwischen Rom und Neapel am Rande der pontinischen Sümpfe, errichtet in den Jahren 1187—1208. Daneben eine schon 1196 vollendete kleine Kirche desselben Ordens in Ceccano. Von 1203—1217 Casamari im oberen Saccothal. Von 1208 Sta. Maria d'Arbona in den Abruzzen. Diese Bauten sind in Plan und Stil fast identisch (Taf. 192, 196, 346). Der in der Cistercienserarchitektur aller Länder wirkende burgundische Einfluss tritt hier in höchster Reinheit hervor. Nicht das kleinste Detail, für das nicht die Seitenstücke in Burgund nachgewiesen wären, wogegen mit der Kunstweise des Bodens, auf dem diese Bauten stehen, keine Fühlung besteht. Allein schon die Ausführung rein in Haustein ist für diese an mehr oder minder reichliche Heranziehung des Backsteins gewöhnten Gegenden etwas Neues. Nicht nur die Bauführer, sondern auch zum grössten Teil die Werkleute müssen unmittelbar aus Burgund eingewandert sein; ein nach den Gepflogenheiten des Ordens (Bd. I, S. 520, 524) keineswegs überraschender Vorgang.

Sie fanden auch ausserhalb des Ordens Beschäftigung. Die stattliche Vorhalle der Kathedrale von Piperno zeigt grösste Ähnlichkeit mit derjenigen von S. Philibert in Dijon, die Kollegiatkirche Sta. Maria in Ferentino wiederholt etwas einfacher und mit charakteristischer Verschiebung der Proportionen in die Breite das System von Casamari u. s. w., so dass man wohl von einer Schule von Fossanova sprechen darf. Ihr Einfluss kann bis in die Dorfkirchen herab beobachtet werden. Als jedoch die Bauten in den grossen Klöstern beendet waren, hörte der Zuzug von Werkleuten aus Frankreich auf und die von ihnen hinterlassenen Muster blieben das einzige, woran sich die Lokalarchitekten zu halten wussten. So bewahrt die Gotik dieser abgelegenen Gegenden bis ans Ende einen primitiven, zur Dürftigkeit abfallenden Charakter, man nehme selbst Kathedralkirchen wie die zu Sezze (1362) und Anagni (1350).

Gleich nach Vollendung der Kirche von Casamari (geweiht 1217) ging eine Abteilung der Arbeiter im Dienste dieses Ordens nach Sizilien, um S. Nicola in Girgenti, eine andre in die toscanischen Maremmen, um S. Galgano zu erbauen.

S. Nicola in GIRGENTI ist in der Anlage altertümlicher als die Mutterkirche, wiewohl ganz burgundisch, nach dem Konstruktionschema von Fontenay (Bd. I, S. 529), die Seitenschiffe noch niedriger, die Profile von grosser Kraft und Schönheit unter sichtlichem Einfluss

der antiken Ruinen. — SAN GALGANO (Taf. 538, 54) wurde 1218 begonnen, schritt aber langsam vorwärts. Der Plan folgt genau dem Muster von Casamari, ebenso der Aufbau des ersten Geschosses; bis zur Höhenlinie des Triforiums ist das Material und der Mauerverband französisch; weiter aufwärts herrscht der Backstein vor; das Laubwerk wird freier und üppiger behandelt, während die Gesimse den burgundischen Mustern treu bleiben; die Fenster sind in den westlichen Jochen vergrößert, mit einem Teilungsposten und Masswerk versehen; genug, man erkennt, dass auch in dieser zweiten, über die Mitte des Jahrhunderts hinausreichenden Bauphase die Leitung mit Frankreich in Fühlung geblieben war, die Ausführenden aber Italiener sind. — SAN MARTINO bei Viterbo ist eine Tochter von Pontigny, schliesst sich aber im Grundriss (Taf. 533) der Schule von Fossanova an. (Die polygonale, also nichtcisterciensische Apsis im folgenden Jahrhundert hinzugefügt.) Bauzeit von 1215 bis gegen die Mitte des Jahrhunderts. Die Details sind ganz burgundisch, teils der Zeit entsprechend, teils etwas altertümlich, die Fenster rundbogig. Die ursprünglich für den ganzen Bau beabsichtigt gewesenen sechsteiligen Gewölbe (eine in Burgund erst im Anfang des 13. Jahrhunderts in Gebrauch kommende Form) ist ausgeführt nur im Transept, noch angedeutet im ersten Joch des Langhauses; geblieben sind die quadratischen Gewölbe und der Wechsel von kantonierten, viereckigen Pfeilern mit Rundpfeilern, Material durchgehend Stein, Verband französisch. — Die kleineren gotischen Kirchen von Viterbo und Umgegend verhalten sich zu S. Martino ähnlich wie die der Sabina zu Fossanova und Casamari: französische Formen vom Ende des 12. Jahrhunderts wurden bis zum Anfang des 15. reproduziert, ohne eine andere Veränderung, als dass sie mehr und mehr barbarisch und ungeschickt werden.

Von geringerer Bedeutung für die gotische Propaganda waren die Cistercienser Oberitaliens. Anders als in Latium und Toscana fanden sie hier eine leistungsfähige Landesarchitektur schon vor und hatten es deshalb nicht nötig, ihre Werkleute aus Burgund zu berufen, wozu noch kam, dass das Ziegelmateriale, auf das die Natur des Landes sie anwies, den Burgundern fremd war. Die oberitalienischen Cistercienserkirchen gehen deshalb über die Stufe eines reservierten Uebergangsstils nicht hinaus. Genaueres Bd. I, S. 531—532.

Ausserhalb des cisterciensischen Baukreises finden sich in Oberitalien französische Baueinflüsse nur noch einmal: in St. Andrea zu VERCELLI (Taf. 533, 540). Diese stattliche Kirche war mit regulierten Chorherren aus S. Victor in Paris besetzt. Grundsteinlegung 1219, Weihe (doch gewiss nicht die abschliessende) 1224. Der Grundriss ist aus älteren cluniacensischen Einflüssen hervorgegangen. Am Aeussern lassen sich

einzelne Motive auf die Kathedrale von Laon zurückführen; ebenso im Innern die mit acht Diensten lose besetzten Rundpfeiler, bei denen selbst die Methode des Verbandes der Dienste mit dem Kern mit dem Vorbilde übereinstimmt; die offenen Strebebögen gehören unter die in Italien ganz seltenen Beispiele dieser Konstruktionsform. Im ganzen genommen sieht indes die Kirche von Vercelli lange nicht so französisch aus, wie die mittelitalienischen Cistercienserkirchen; das Backsteinmaterial führte unwillkürlich zu lombardischem Habitus zurück.

Die volle Bedeutung der Cistercienser für die Entwicklung der italienischen Baukunst wird sich erst herausstellen, wenn wir in einem späteren Abschnitt die Bettelorden als ihre Schüler und Erben zu schildern haben werden. Hier wollen wir, nachdem sie an so vielen und verschiedenen Punkten unserer Darstellung uns entgegengetreten sind, noch einmal ihre europäische Gesamtleistung überschlagen. In der That, ihre Bauten verdienen im bevorzugten Sinne den Namen historischer Denkmäler. Sie sind in ihrer überall gleichartigen Erscheinung Zeugen einer wunderbaren Organisationskraft im Dienste eines weltgeschichtlichen Berufes. Denn die Zeit der Blüte des Ordens im 12. und 13. Jahrhundert war zugleich die Zeit, in welcher der Kern der alten karolingischen Monarchie, der Herd der im besonderen Sinne so zu nennenden mittelalterlichen Kultur, die um ihn herum liegenden Länder des Südens, Ostens und Nordens enger an sich heranzog. Wo immer dies neue grössere Europa sich bildete, da waren die Cistercienser mit am Werk, in Italien, Spanien, Portugal, wie in Ungarn, Böhmen, den ostelbischen Wendenländern, Preussen und Skandinavien; und wo sie erschienen, dahin folgte ihnen der Baustil ihrer Heimat, die primitive Gotik Burgunds.

3. Die Kreuzzüge¹⁾.

Derselbe Trieb der Kernvölker nach Ausbreitung ihres Kultursystems löste auch die grosse Bewegung aus, die von den Kreuzzügen

¹⁾ Für das folgende sind zwei umfängliche französische Publikationen in Bände zu erwarten: von *E. Bertaux* (in der Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome 1901) »L'art dans l'Italie méridionale de la fin de l'Empire romain à l'apogée de la Renaissance« und von *Jouli-Lambert* und *Chaussemiche*: »Les Châteaux de l'empereur Frédéric II en Apulie et en Sicile.« Ein vorläufiger Bericht von Bertaux erschien in

ihren Namen hat, in Wahrheit aber weit mehr bedeutete: ein allgemeines Vorwärtsdrängen des Abendlandes gegen das Morgenland auf der ganzen Linie des Mittelmeers. Dass es ein Vorwärtsdrängen zugleich auch der abendländischen Kunst war — ein Zurückstreben der stark und gross gewordenen Tochterkunst in das entfremdete Mutterland — dies haben wir auf zwei Punkten, in Spanien und der Levante, bereits geschildert. Einen dritten Schauplatz haben wir nunmehr in Unteritalien kennen zu lernen.

Unteritalien hatte den Glanz seiner romanischen Bauepoche nicht der eigenen Kraft verdankt. Ueber der altchristlich lateinischen Grundlage hatte sich eine starke byzantinische Schicht abgelagert; dann kamen aus dem Süden arabische und normännische, aus dem Norden toscanische und lombardische und nun in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts die ersten französischen Einflüsse.

Sie sind nach ihrem Stilcharakter noch vorgotisch, burgundisch-cluniacensisch. Das älteste der hierher gehörigen Denkmäler ist die apulische Benediktinerkirche S. Trinità in VENOSA. Sie muss nach 1150, doch auch ziemlich lange noch vor 1200 begonnen sein. Nur das Erdgeschoss kam zur Ausführung. Der Grundriss der östlichen Teile folgt genau dem Typus von Paray-le-Monial, Beaune u. s. w. Er wurde nachgeahmt in zwei Kathedalkirchen, ACERENZA (Taf. 68) und AVERSA. Eine einschiffige Anlage mit burgundischer Detaillierung, ähnlich der Cistercienserkirche S. Nicola in Girgenti, liegt am MONTE GARGANO. Das Kloster S. CLEMENTE A CASAURIA besitzt ein prachtvolles Portal von 1186, das nur als ein Werk burgundischer Künstler denkbar ist, und das Fortleben dieses Stiles bezeugt noch 1225 ein Portal an S. GIOVANNI IN VENERE. Die Schiffe derselben Kirche, obgleich sie dem Benediktinerorden gehört, nähern sich mehr der cisterciensischen Nuance.

Starken Einfluss von derselben Seite zeigen die Kathedralen von COSENZA (geweiht 1220) und LANCIANO (begonnen 1227).

Historisch das merkwürdigste ist aber die dritte Gruppe. Ihr nicht weniger als in den beiden vorigen entschieden burgundisch-champagnisches Stilgepräge ist nicht die Frucht unmittelbarer Beziehungen zu Frankreich, sondern entstand durch Rückwanderung dieser Einflüsse aus dem lateinischen Orient. Und noch überraschender zeigt sich die historische Konstellation, wenn wir sehen, dass es ein deutscher Kaiser, der Hohenstaufe Friedrich II., war, der diese Einströmung nach Apulien

den Comptes rendus der Pariser Académie des Inscriptions 1897. Ausserdem verdanken wir ihm wertvolle briefliche Mitteilungen.

geleitet hat. Seine Versuche, Jerusalem und Cypren seinen Reichen anzugliedern, waren gescheitert. Er gab seinen dortigen Anhängern, unter denen ausser dem deutschen Orden auch viel französische Ritter waren, neue Sitze in seinem unteritalienischen Königreich. Aus diesen Kreisen scheinen die Baumeister hervorgegangen zu sein, die dem Kaiser seine prachtvollen, nicht bloss fortifikatorisch, sondern auch durch eine hohe künstlerische Intention merkwürdigen Schlösser in Apulien und Sizilien errichteten. Das gotische Element derselben entspricht genau den Stilformen, die 50—60 Jahre früher in Burgund und der Champagne im Gebrauch gewesen und von dort in der Levante eingeführt waren. Auch einige kirchliche Bauten sind, wie es scheint, von derselben Schule ausgeführt: die Klosterkirche S. GUGLIELMO AL GOLETO (vollendet gegen 1250), die Kathedrale von RAPOLLA (1253) und der Campanile bei der Basilika von MONTE SANT' ANGELO. Ein vor die staufische Zeit fallender, aus denselben Quellen herstammender Bau ist die Kirche der Kanoniker vom heiligen Grabe in BARLETTA (Taf. 533, 538), im System sehr ähnlich¹⁾ der Annenkirche in Jerusalem und die Kirche der Augustinermönche von S. Jean d'Acre in MATERA.

Im Rückblick auf die Geschichte der Anfänge des gotischen Stils in den Ländern des Südens wird uns die innere Gleichartigkeit der über eine so weite Strecke hingestreuten Bauten nicht mehr überraschen: seien sie spanisch, apulisch, palästinensisch, sie wurzeln alle in einer einzigen Schule, und diese ist nicht die französische, sondern die burgundische. Die rasch voraneilende Entwicklung im Heimatlande entzog der letzteren sehr bald einen Teil ihres Sondercharakters; im Auslande aber lebte er noch lange fort; viele Züge, die zu dauernden Attributen der südlichen Architektur des späteren Mittelalters wurden, sind nicht südliches Originalprodukt, sondern burgundisch vorgebildet, und erst darüber hinaus mag die Erwägung eintreten, dass eben doch auch ihrerseits die burgundische Schule in ihrer ersten gotischen Phase noch immer etwas Fühlung mit der Antike hatte und dadurch für die südlichen Völker leichter verständlich war, als die französische.

¹⁾ Auf unserer Zeichnung die Pfeilervorlage gegen das Mittelschiff irrtümlich als Halbsäule charakterisiert; sie hat Pilasterform.

4. Die Angevinen.

Nicht erst, wie bisher geglaubt wurde, der französische Eroberer, Karl von Anjou und Provence, hat den gotischen Stil nach Süditalien gebracht; derselbe war seit mehr als einem halben Jahrhundert dort bekannt. Aber allerdings ist die besondere Nuance der angevinischen Bauten eine neue, an den Stil der hohenstaufischen Epoche nirgends anknüpfende. Die zahlreichen Bauleute, die Karl I. und Karl VI. beschäftigten, für Festungs- und Nutzenanlagen, doch auch für kirchliche, kamen aus der Provence. So folgte auf die altertümlich-hohenstaufische Frühgotik unmittelbar eine zersetzte und reduzierte Spätgotik.

Drei Kirchenbauten setzte sich der Gründer der neuen Dynastie als persönliche Denkmäler: die Abtei REALVALLE, die ein Abbild des von seinem Vater, König Ludwig VIII. errichteten Klosters Royaumont bei Paris sein sollte; eine zweite auf dem Schlachtfelde von BENEVENT, wo Manfred gefallen, und als dritte die berühmte Madonna della Vittoria bei SCURCOLA, wo Konradin besiegt war. Es ist anzunehmen, dass seine Baumeister in ihnen ihr Bestes geleistet haben werden; aber sie bestehen nicht mehr. Die zahlreichen gotischen Kirchen der Hauptstadt, Gründungen aus dem letzten Drittel des 13. und dem Anfang des 14. Jahrhunderts, sind von durchaus mittelmässigem Kunstwert und heute mehr oder minder stark verunstaltet. S. LORENZO hat einen Chor mit Umgang und fünf ausstrahlenden Kapellen; er ist der einzige seiner Art. Sonst sind die Choranlagen die einfachsten: eine polygonale Apsis mit Nebenapsiden. S. CHIARA ist einschiffig mit Seitenkapellen zwischen den Strebepfeilern; das südfranzösische Muster springt in die Augen; die Gewölbe des Schiffes sind nach einem Erdbeben durch eine hölzerne Decke ersetzt. Der vollständig verbaute Dom S. GENARO war vielleicht von Anfang an auf Flachdecke berechnet. An S. ELIGIO ist ein Portal übrig, das die magere und glatte Eleganz dieser wenigst schönen Epoche der französischen Gotik gut zur Anschauung bringt.

Ausserhalb der Hauptstadt fasste die angevinische Gotik nur sporadisch Fuss und in noch weiter reduzierten Formen. Das offene Sparrendach ist durchaus die Regel, so selbst in der den relativ höchsten Platz einnehmenden Kathedrale von LUCERA; ferner in der Kathedrale von FONDI und der von ATRI, sowie wohl in allen Bettelordenskirchen dieser Region.

Der vielbeneidete Glanz der süditalischen Kultur und Kunst war mit dem Untergang der Hohenstaufen plötzlich und für immer er-

loschen. Er hatte sein Bestes der Verbindung mit dem Morgenlande, dem byzantinischen, arabischen und zuletzt noch dem lateinischen, zu danken gehabt. Die französische Eroberung zerschnitt diese Wurzeln, aber was sie an ihre Stelle pflanzte, hatte keine Lebenskraft. Dieser seit langem an die Aufnahme fremden Gewächses gewöhnte und ihrer Akklimatisation so günstige Boden, hier versagte er auf einmal. Die Bauthätigkeit der ersten Könige war lebhaft, wenn auch nicht schön. Sobald aber die unmittelbare Unterstützung durch französische Baukräfte aufhörte, bald nach Beginn des 14. Jahrhunderts, trat unheilbare Erschlaffung ein. Nirgends in Europa fristete sich der gotische Stil in solcher Verkümmern, wie hier, und es ist kein Ruhm für ihn, dass er sich gegenüber der Renaissance hier länger gehalten hat, als in irgend einem anderen Teile Italiens.

5. Die Bettelorden und die Italisierung des gotischen Stils.

Unsere bisherige Betrachtung zeigte ein frühes und weite Gebiete umfassendes Eindringen des gotischen Stils auf der Apenninhalbinsel, aber keine wahre Einbürgerung. Was die Cluniacenser und Cistercienser, die Hohenstaufen und Angevinen in ihm stattliches geschaffen hatten, verkümmerte im Nachwuchs. Schwerer als die kurzlebigen Erfolge wog in der anderen Wagschale die Teilnahmslosigkeit Roms und der Päpste. Keiner anderen grossen Stadt der Halbinsel war der neue Stil so frühzeitig nahegerückt; man sah ihn in Fossanova, Anagni, Subiaco, San Martino — fast vor den Thoren Roms; aber einzudringen vermochte er nicht. Die Päpste der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, zumal Innocenz VII. und Honorius III., entwickelten eine lebhaftere Bauthätigkeit, als sie seit langem hier gesehen war; sie weilten häufig als Gäste in Fossanova, Casamari, San Martino und erwiesen den Kulturbestrebungen der französischen Mönche volle Gunst; die von diesen eingeführte neue Baukunst liess sie gleichgültig. Bei ihren eigenen Bauunternehmungen — den Kreuzgängen am Lateran und S. Paolo fuori, der Vorderkirche von S. Lorenzo fuori, der Vorhalle an der Kathedrale von Civita Castellana u. s. w. — war ihr Blick unverwandt nach rückwärts gerichtet, auf die Zeit Kaiser Konstantins; die Kunst nach ihrem Herzen war die anmutig kleine Pracht der Cosmaten.

Dass nicht in Rom und nicht in Neapel über das Schicksal der

italienischen Kunst entschieden werden konnte, war ohnedies durch den ganzen Gang der Geschichte vorgezeichnet: das wahre Italien lag in den Stadtrepubliken Toscanas und des Nordens. Wenn aus der Gotik in Italien eine wirklich italienische Gotik werden sollte, so musste es hier geschehen. Der Umschwung ging aber nicht von den Laiengenossenschaften aus, in deren Händen bis dahin die italienische Baukunst gelegen hatte, sondern von dem neugegründeten Orden der Franziskaner. Wie dieser, eine ganz italienische Schöpfung, dazu kam, für den fremden Baustil Partei zu ergreifen, scheint schwer verständlich. Der Schlüssel liegt in den Beziehungen zu den Cisterciensern. Dies ist also die Verkettung der Ursachen: ohne die Franziskaner hätte der gotische Stil in Italien nicht Bürgerrecht erlangt, und wiederum ohne die Cistercienser hätten ihn die Franziskaner nicht, oder doch nicht zur rechten Zeit für die Entscheidung, kennen gelernt.

Im Christentum des Mittelalters war die Askese ein so wichtiger Bestandteil, dass eine jede Wandlung des religiösen Geistes in einer Reform des Mönchwesens ihren Ausdruck finden musste. So folgten einander Cluniacenser, Cistercienser, Franziskaner mit den Nebenbildungen der Hirsauer, Prämonstratenser, Dominikaner; eine jede dieser drei Stufen zugleich einem bestimmten sozialen Typus entsprechend und einen bestimmten Bautypus hervorrufend. Die Cluniacenserkirchen Pflegstätten der Reliquienverehrung und des Pilgerwesens; die Cistercienserkirchen Mittelpunkte grosser Ackerbaukolonien; die Bettelordenskirchen Predigthallen, Versammlungshäuser für das Volk, Ausdruck des demokratischen Zuges der Zeit. Diese Unterschiede hinderten nicht, dass die jüngere Form gewisse Eigentümlichkeiten der älteren beibehielt. So war der Cisterciensergrundriss aus dem cluniacensischen hervorgegangen, so wurden die Franziskaner jetzt Schüler der Cistercienser.

Der Idealismus des Ordensstifters hatte sich die seelsorgerische Thätigkeit der Brüder als eine ganz freie und formlose gedacht, ohne feste Niederlassungen, ohne eigene Kirchen. Aber indem der Orden in reissend schnellem Wachstum eine grosse Erdenmacht wurde — so dass er schon fünf Jahre nach seiner Anerkennung durch den Papst 3000 Brüder auf dem ersten Generalkapitel versammeln konnte, und ein Menschenalter später ihrer 200,000 zählte — bedurfte er einer Verfassung und bedurfte er kirchlicher Gebäude zu eigenem Besitz. Wie die erstere in mancher Hinsicht derjenigen der Cistercienser, als des den Franziskanern innerlich am nächsten stehenden unter den alten

Orden, nachgebildet ist, so ist es vollends begreiflich, dass deren Baukunst durch ihre ostentative Einfachheit das Vertrauen der Söhne des heiligen Franziskus fand. Wie dieser Anschluss sich im einzelnen vollzog, ist leider nicht mehr nachzuweisen, denn wir besitzen, mit wenigen Ausnahmen, die Bettelordenskirchen nicht mehr in ihrer ersten Gestalt, sondern nur als zweiten oder dritten Neubau. Nun zeigt sich aber auch in diesen späteren Bauten eine so häufige Wiederkehr der spezifisch cisterciensischen Fassung des Chors und seiner Nebenkappen, dass notwendig auf eine frühzeitige Begründung dieser Gewohnheit zurückgeschlossen werden muss. Ein den cisterciensischen Conversen ähnliches Institut, d. h. im Bauhandwerk geschulte Laienbrüder, kannten die Bettelorden nicht; um so glaublicher, dass sie in der ersten Zeit bei jenen sich Hilfe und Rat geholt haben, wenn auch genauere Beweise dafür nicht vorhanden sind. Zur Beantwortung der Frage, ob ausserdem noch direkte Beziehungen zu Frankreich aufgesucht worden sind, liegt nur spärliches Material vor.

Vor 1225 kann es grössere Ordenskirchen nicht gegeben haben. Vielleicht hat ein Menschenalter genügt, das spezifisch Italienische in der Bettelordensarchitektur zur Entwicklung zu bringen. Die Vereinfachung der Formen lag in der cisterciensischen Tradition, in der italienischen die Tendenz zur Weiträumigkeit; beides durfte sich jetzt dank den Mitteln, die die gotische Konstruktion an die Hand gab, aufs freieste entfalten und kam dem sachlichen Programm der Predigtkirche aufs beste entgegen. Nimmt man hinzu, dass in der starken Bauthätigkeit des Jahrhunderts von 1250—1350 auf die Bettelorden die numerisch grösste Quote trifft, so darf man wohl dem Worte beistimmen, dass das Studium ihrer Kirchen fast gleichbedeutend mit einem Studium der gotischen Architektur in Italien sei. Indem die Gunst des Volkes den Mönchen diese gewaltigen Hallen erbauen half, wollte das Volk selbst darin zu Worte kommen; wir hören aus diesen Denkmälern der Armut und Entsagung noch eine zweite Stimme heraus, die uns oft die stärkere dünkt: den kühnen und hohen Sinn des heroischen Zeitalters der italienischen Stadtrepubliken. Bevor in Florenz der Dom erstand, waren S. Croce und S. Maria Novella da, und in Venedig erhoben sich neben S. Marco, nicht prächtiger aber machtvoller, S. Maria gloriosa dei Frari und S. Giovanni e Paolo.

Wir haben in der Einleitung unter die Verdienste der Gotik gerechnet, dass sie die Baukräfte Italiens aus äusserster Zersplitterung zu gleichartigem Streben zusammenführte. Genauer betrachtet war

es nicht der gotische Stil als solcher, der dies vollbrachte, sondern das für ihn Partei ergreifende Bettelmönchtum. Zu einem so abgeschlossenen Baucharakter, wie in der Cistercienserarchitektur, kam es indessen nicht. Es blieb Spielraum für provinzielle Differenzierung.

UMBRIEN UND TOSCANA. Die erste Gelegenheit, die herbe Vorschrift des Stifters, der seinen Orden in vollem Sinne Besitzlos, also auch kirchenlos wissen wollte, zu durchbrechen, bot seine alsbald nach seinem Tode erfolgte Heiligsprechung. Seinen Anhängern erschien es doch ganz unmöglich, ihm die Ehre einer auf seinen Namen geweihten Kirche in der Stadt seiner Geburt vorzuenthalten. Papst Gregor IX. legte am Tage nach der Canonisation (16. Juli 1228) den ersten Stein zu ihr; geweiht wurde sie 1235 und war im wesentlichen damals auch vollendet. Obgleich als »Caput et mater« aller Kirchen des Ordens gefeiert, bewahrte S. FRANCESCO IN ASSISI unter ihnen eine Ausnahmestellung hinsichtlich der baulichen Anlage. Dieselbe (Taf. 534, 538) ist einschiffig, mit vier quadraten Kreuzgewölben im Langhaus, einem Querhaus und einfacher Apsis; die geräumige Unterkirche (mit jüngeren Erweiterungen) eine Folge der Lage am Bergeshang. Das einschiffige Raumschema war bis dahin nur an ganz kleinen Kirchen zur Anwendung gekommen. In einer solchen, der S. Maria in Portiuncula, dicht bei Assisi, hatte der heilige Franz oft gebetet und endlich seine Todesstunde erwartet. In ihr dürfte, natürlich nur im allgemeinsten, das Vorbild zu suchen sein. Die Durchführung setzt Meister und Gehilfen mit ausgebildet gotischen Kenntnissen voraus, wie sie in Italien nicht erworben sein konnten, auch nicht an den Cistercienserbauten. Die korrekte Behandlung der gebündelten Wanddienste, die Anlage des Laufganges in der Fensterregion (offen im Langhaus, als Triforium im Querschiff und Chor), die Zeichnung des Fenstermasswerks und des Blattwerks der Kapitelle, alles das weist auf Frankreich¹⁾, speziell auf die jüngere burgundische Schule (gleichzeitige Bauten in Auxerre, Semur, Dijon u. s. w.), doch muss auch eine ungefähre Kenntnis von südfranzösischen und westfranzösischen Anlagen vorausgesetzt werden. Die prismatische Form der Rippen ist im französischen Stil ungewöhnlich, wenn auch nicht unerhört; sie mag sich aus von Anfang an beabsichtigter Bemalung erklären. Für die eigen-

¹⁾ Vasaris merkwürdig lange unbeanstandete gebliebene Legende, wonach S. Francesco in Assisi die erste gotische Kirche Italiens und ihr Erbauer ein Deutscher Namens Jakob gewesen sei, ist jetzt durch Thode und Enlart beseitigt. In einem nicht mehr aufzufindenden »alten Manuskript« wird ein Mönch Filippus de Campello als Bauleiter von 1232—1253 genannt; dass er auch der technische Leiter gewesen sei, ist damit nicht gesagt; es ist bei einem Franziskanermönch dieser Zeit unwahrscheinlich.

tümliche turmartige Ausbildung der Strebepfeiler wissen wir nur die Analogie der Kathedrale von Alby, welche jedoch jünger ist, anzuführen; es muss also dergleichen doch wohl schon früher gegeben haben. Erst die Fassade mit reichem, zweiteiligem Portal und einem an die romanischen Kirchen von Toscanella erinnernden Rosenfenster, übrigens glattem Mauerwerk, lenkt in italisierende Formen ein.

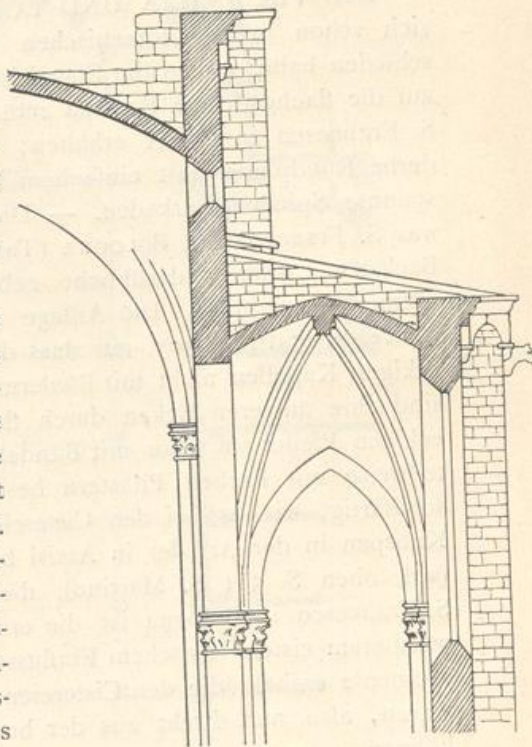
Diesem ersten Hauptbau des Ordens schliessen sich nur wenige in genauer Nachahmung an: S. Chiara in Assisi, S. Francesco in Perugia, vielleicht auch die barockisierte Kirche S. Francesco in Viterbo. Wohl aber geschah es, wie man glauben muss, in Erinnerung an ihn, dass die einschiffige Anlage, jedoch ungewölbt, mit offenem Dachstuhl für die Ordenskirchen in Umbrien und Toscana typisch wurde. Die grösseren von ihnen haben regelmässig ein stark ausladendes Querschiff, im Osten mit Kapellen nach Cistercienserart besetzt. Beispiele: S. Domenico in SIENA (Taf. 534, 550), 1293 vergrössert; S. Francesco ebenda, in gleicher Anlage und Grösse, nur mit je einer Kapelle mehr an den Kreuzarmen; ein wenig kleiner S. Francesco in PISA und S. Francesco in PISTOJA, mit gewölbttem Querschiff; ohne Querschiff S. Francesco in CORTONA und S. Caterina in PISA, beide aus der Mitte des Jahrhunderts. Das Aeussere überall Ziegelrohbau mit Bogenfries und flachen Lisenen. Man thut diesen Gebäuden kein grosses Unrecht, wenn man sie »Riesenscheunen« genannt hat. Dass aber ein echter Künstler auch diesem Stil der Armut hohe monumentale Wirkung verleihen konnte, dafür ist S. Croce in FLORENZ Beweis (Taf. 534, 551, 552). Erbaut an Stelle einer älteren, 1252 errichteten Kirche, seit 1294 von Arnolfo di Cambio, die östlichen Teile 1330 vollendet. Die sehr grossen Abmessungen — das Langhaus ist 6 m breiter als dasjenige der Kathedrale von Amiens und nur 6 m schmaler als die fünf Schiffe des Kölner Domes zusammengenommen — nötigten zur Teilung in drei Schiffe. Unter keinem Gewölbezwang stehend, sind die Proportionen des Raumes und der Flächen hier zum erstenmal mit klarem Bewusstsein zur Dominante der Gesamtstimmung gemacht. Dieselbe ist gleich weit von mystischer Gefühlserregung im Sinne nordischer Gotik wie von der weichen Harmonie der Renaissance entfernt, sie ist eminent kalt und streng, aber auch eminent grossartig. Die Begleitung der relativ schmalen und hohen Seitenschiffe mit weiten Arkadenöffnungen trägt ausserordentlich dazu bei, den Eindruck des Mittelschiffs zu heben. Wichtig ist auch die grosse Horizontale der unter den Fenstern hinlaufenden Schwebegalerie. Die Kreuzflügel sind niedriger als die Vierung. Die durch steinerne Bögen mit den Mittelschiffspfeilern verbundenen Seitenmauern zeigen nach aussen über jedem Compartment einen Giebel und ihnen entsprechend eine Reihe quergestellter Satteldächer.

Das wenige Detail des Innern ist von äusserster Sparsamkeit und beinahe Roheit. Inkrustation der Fassade war beabsichtigt, aber es ist fraglich, ob schon von Arnolfo und nicht erst am Ende des 14. Jahrhunderts. Die seit 1857 ausgeführte ist gewiss hinlänglich trocken ausgefallen, aber ohne den Zusatz von herber Grösse, den Arnolfo und seine Zeit auch den schlichtesten Werken zu geben verstanden.

Die Zahl der Gewölbgebauten unter den mittelitalienischen Bettelordenskirchen ist klein. Bei weitem die wichtigste unter ihnen ist S. Maria Novella in FLORENZ.

Die Vorstufen führen auf die Cistercienser zurück. Dieselben hatten 1237 die Badia von SETTIMO vor den Thoren von Florenz als die erste gotische Kirche dieser Gegend erbaut. Die erste in Florenz selbst soll S. TRINITÀ sein (seit 1250). Der Grundriss (Taf. 534) ist Beweis der Herkunft; aus Gründen der Oertlichkeit kürzer als sonst in dieser Familie üblich, dafür die Seitenschiffe verdoppelt; die äusseren erst später in Kapellen verwandelt. Die schlanken viereckigen Pfeiler und die luftige Raumbehandlung (Taf. 539), eine bemerkenswerte frühe Vorahnung, die Richtigkeit der Datierung vorausgesetzt, der Richtung des Arnolfo di Cambio. S. MARIA NOVELLA (Taf. 534, 539); erster Bau 1221; Vergrösserung 1244—56; neue Grundsteinlegung 1278;

vollendet um 1350. Dem Plan von 1278 entsprechen wohl nur der Chor, das Querschiff und die zwei ersten, im Mittelschiff oblongen Joche des Langhauses; die folgenden, mehr dem Quadrat sich nähernden¹⁾, sind eine Abänderung des 14. Jahrhunderts. Die Form der Pfeiler geht in letzter Instanz auf die Cistercienser zurück, doch ist der quadratische, an den Ecken leicht abgefaste Kern so schlank ge-



S. Maria Novella in Florenz.

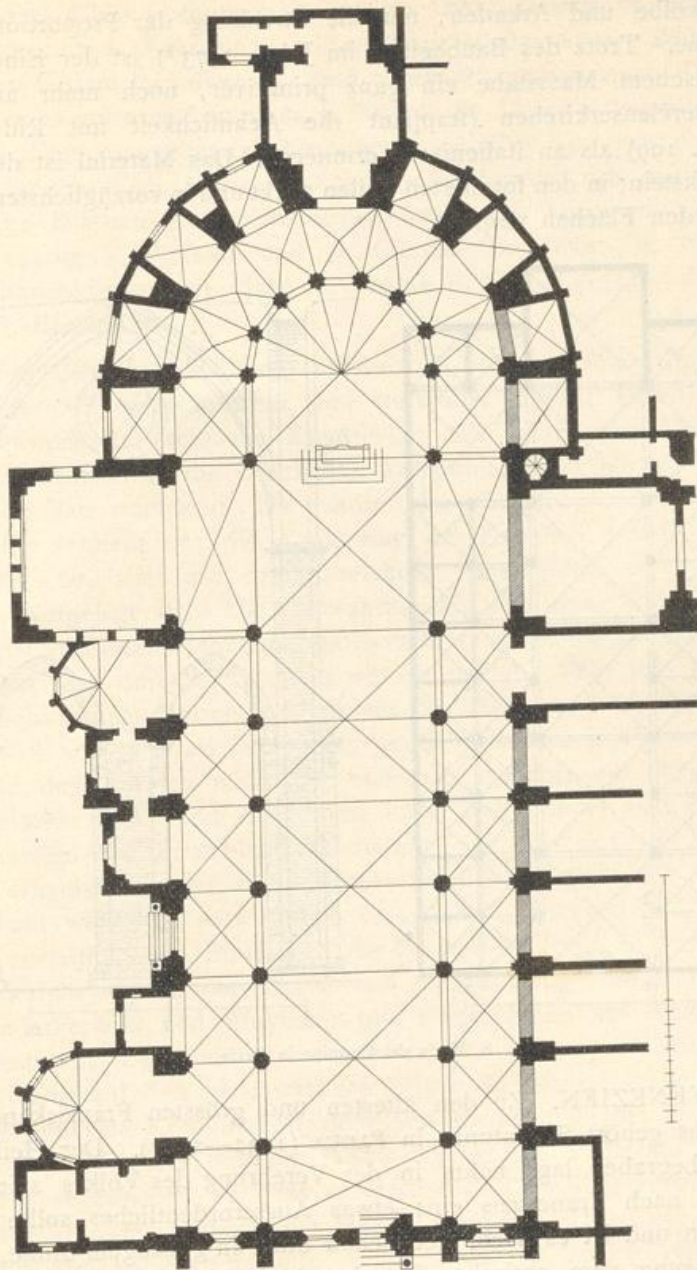
¹⁾ Die Pfeilerabstände sind auffallend ungleich; sie betragen, vom Eingang gerechnet, im 1. Joch 12,80, im 2. 13,40, im 3. 14,05, im 5. 12,90, im 6. 10,35, im 7. 10,57.

worden, dass die Halbsäulen nahe aneinander rücken. Die Konstruktion ist durch das äusserst geringe Volumen des Mauerwerks bewunderungswürdig, dabei kommt sie ohne die entstellenden Verankerungen aus. (Der Architekt, dem wir die Taf. 539 gegebene Aufnahme anvertrauten, hat leider die Widerlager vergessen; wir geben sie beistehend nach C. H. Moore). Michelangelo nannte S. Maria Novella »seine Braut,« womit er wohl auf die hier ungewöhnlich schön gelungene Verbindung von Ernst und Anmut hinzielte.

DIE VIA EMILIA UND LOMBARDEI. In diesem Gebiet, das sich schon in der romanischen Epoche für den Gewölbebau entschieden hatte, griffen die Franziskaner anfangs, wahrscheinlich häufig, auf die flachgedeckte Basilika zurück. Ein Beispiel davon hat sich in S. Francesco in PARMA erhalten; der Bau soll 1230 begonnen sein; derbe Rundpfeiler mit einfachem Kämpfergesims; weit und hoch gespannte Spitzbogenarkaden. — Die erste bedeutende Gewölbekirche war S. Francesco in BOLOGNA (Taf. 542), erbaut seit 1236. Ganz in Backstein. Das landesübliche gebundene System mit französischen Elementen verjüngt. Die Anlage des Chors nach dem Schema von Clairvaux und Pontigny, nur dass der Zwischenraum zwischen den vier-eckigen Kapellen nicht mit Pfeilmassen ausgefüllt ist; anstatt dessen sind ihre äusseren Ecken durch flache Bögen verbunden. Die achteckigen Pfeiler im Chor mit Bündeln von Runddiensten, im Langhaus teilweise mit flachen Pilastern besetzt. Das Blattwerk der Kapitelle schilfartig, wie es bei den Cisterciensern üblich war, zum Teil auch Knospen in der Art der in Assisi benützten. Die Gewölbe sechsteilig (vgl. oben S. 501 S. Martino), die Strebebögen später hinzugefügt. S. Francesco in Bologna ist die erste Kirche des Ordens unter nachweisbarem cisterciensischem Einfluss; merkwürdig dabei, dass derselbe Momente enthält, die den Cistercienserkirchen Italiens fremd geblieben waren, also nur direkt aus der burgundischen Quelle geschöpft sein können.

Sechsteilige Gewölbe finden sich noch in dem enorm in die Länge gezogenen Schiff (7 Doppeljoche) von S. Francesco in CREMONA und in S. Francesco in PADUA und dürften überhaupt in der mittleren Zeit des Jahrhunderts ziemlich verbreitet gewesen sein. Sie gaben dem in der Poebene traditionellen gebundenen System mit quadratischen Mittelschiffsjochen eine neue Daseinsberechtigung. Später kehrte man zu den vierteiligen Gewölben zurück. — Das künstlerisch bedeutendste Gebäude dieser Klasse ist S. Maria del Carmine¹⁾ in PAVIA. Der Grundriss ist der Kirche S. Francesco in derselben Stadt nachgebildet,

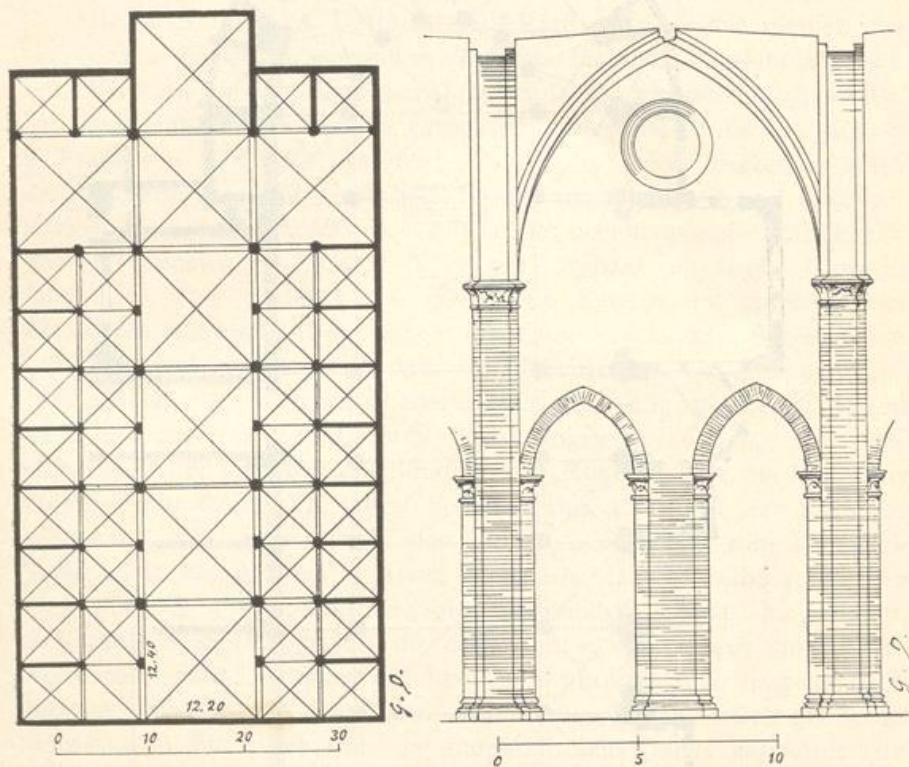
¹⁾ Die Karmeliter sind ein Orden älterer Gründung, dem 1247 die Regel der Bettelorden erteilt wurde und der sich in seinen Bauten meistens an diese anschliesst.



S. Francesco in Bologna.

welche wieder denjenigen von Chiaravalle reproduziert; neu hinzugekommen die tiefen Seitenkapellen. Der Aufbau (vgl. die umstehende Skizze) der altlombardische; gotisch, ausser der Spitzbogenform der

Gewölbe und Arkaden, nur die Streckung der Proportionen in die Höhe. Trotz des Baubeginns im Jahre 1373¹⁾ ist der Eindruck nach gotischem Massstabe ein ganz primitiver, noch mehr an deutsche Cistercienserkirchen (frappant die Aehnlichkeit mit Riddagshausen Taf. 199) als an italienische erinnernd. Das Material ist durchgehend Backstein; in den formierten Teilen nackt und in vorzüglichstem Fabrikat, auf den Flächen verputzt.



S. Maria del Carmine in Pavia.

ENEZIEN. Zu den ältesten und grössten Franziskanerkirchen Italiens gehört S. Antonio in PADUA (1232—1307). Der Heilige, der hier begraben lag, nahm in der Verehrung des Volkes seinen Platz gleich nach Franciscus ein; etwas Ausserordentliches sollte geleistet werden und ist es auch, wenschon nicht in günstigem Sinne. Welche Auffassung vom gotischen Stil damals in Italien noch möglich war, beweist der bizarre Gedanke, seine Konstruktionsformen mit den Kuppeln von S. Marco zu verschmelzen; genaueres Bd. I S. 353 und Taf. 100,

¹⁾ So Ricci und Malaspina; 1273 bei Thode (und wohl danach im Cicerone) dürfte ein Druckfehler sein; vgl. auch Schnaase, VII, 189.

103. Der Chor, begonnen 1267, eine Nachahmung desjenigen von S. Francesco in Bologna. — Die Mehrzahl der ersten Bettelordenskirchen wird auch in dieser Gegend ungewölbt gewesen sein. Dieser Art noch, sehr gross und stattlich, S. Niccolò in TREVISO, begonnen 1303, und S. Francesco ebenda, begonnen 1306 (Taf. 533, 550). Aehnlich (jetzt umgebaut) S. Maria del Carmine in VENEDIG, seit 1348. — Einschiffige Kirchen mit offenem Dachstuhl oder hölzernen Gewölben: in Venedig S. Stefano und S. Giacomo in Orio; in Padua die Eremitanenkirche, seit 1319; in Verona S. Fermo (1313), S. Eufemia und S. Bernardino.

Für Gewölbekirchen entwickelte sich seit dem Ende des 13. Jahrhunderts ein eigentümlicher und wertvoller Typus: Beseitigung des Stützenwechsels, schlanke Rundpfeiler mit achteckigen Deckplatten, hohe Seitenschiffe; die Oberlichter kreisrund; die Pfeilerabstände von Bau zu Bau wachsend, bis quadratischer Grundriss der Mittelschiffsgewölbe erreicht ist; die Anordnung der Kapellen neben dem Chor die übliche, aber mit der Abweichung, dass ihnen eine polygonale Apsis vorgelegt ist. Die Verwandtschaft mit dem durch S. Maria Novella in Florenz inaugurierten System ist zu gross, als dass nicht an Einfluss von dort her gedacht werden müsste. (Für irrig halten wir die Behauptung deutschen Einflusses bei Thode und im Cicerone; sie mag sich auf die Frari in Venedig und S. Anastasia in Verona gründen, wo in den Apsiden nicht eine Oeffnung, sondern ein Pfeiler auf die Mittelachse fällt; diese Anordnung ist in Deutschland aber jünger und keineswegs auf Deutschland beschränkt, vgl. Taf. 509, 513.) — Unter den erhaltenen Bauten dieser Klasse hat das älteste Datum (1280) und den am wenigsten entwickelten Charakter S. Lorenzo in VICENZA. — Die nächstfolgende Stufe gibt die Kirche de'Frari in VENEDIG; der Gliederbau wie in der Kirche von Vicenza, die Stützen weiter auseinandergerückt und überhaupt alle Proportionen auf Weiträumigkeit umgestimmt; begonnen 1330 (der ältere Bau von 1250 war unbedeutend und hatte auf den gegenwärtigen keinen Einfluss). — Die dritte und vollkommenste Kombination derselben Elemente in der Dominikanerkirche S. Giovanni e Paolo (1333–1390); die Pfeilerabstände noch einmal vergrössert, so dass quadratischer Gewölbegrundriss erreicht wird (Taf. 533); zugleich die Höhen vermehrt. (Das ungefähre Verhältnis von Mittelschiffsbreite zu Pfeilerabstand zu Pfeilerhöhe ist in de'Frari 1:0,8:0,8, in S. Giovanni e Paolo 1:1:1,3.) — Ein gleiches Mass von Freiräumigkeit bei noch grösserer Schlankheit hat S. Anastasia in VERONA (Taf. 533, 549); begonnen 1261, wenngleich fraglich, ob bereits nach dem gegenwärtigen Plan; 1307 wieder aufgenommen, doch erst 1422 vollendet; unter diesen Umständen nicht sicher zu entscheiden,

ob Verona oder Venedig die Priorität hat; wahrscheinlicher doch wohl Verona. (In diese Gruppe gehört auch der DOM von VERONA, ein um 1400 ausgeführter Umbau der romanischen Kirche, von welcher Chor, Seitenschiffswände und Fassade herübergenommen wurde; der



S. Giovanni e Paolo in Venedig.

aus dem Norden kommende Reisende empfängt hier den ersten und gleich sehr schönen Eindruck von italienischer Weiträumigkeit.)

An diesen vier grossen Kirchen machte die oberitalienische Architektur ihre Schule im »Raumstil« durch. Die Allgemeinheiten des Grundrisses und des Gliederbaues sind bald fixiert, der Schwerpunkt

des künstlerischen Interesses liegt ganz in den Proportionen; mässige Verschiebungen derselben genügen, die Charakteristik bedeutsam zu variieren. Wichtigen Anteil an der erstrebten Wirkung hat die Vereinfachung der Lichtführung: die Seitenschiffsmauern bleiben trotz ihrer Höhe ohne Fenster; nur die Obermauern des Mittelschiffs erhalten deren und auch diese, überall in Oculusform¹⁾, haben keinen grossen Durchmesser; es ist also das Lichtquantum ein geflissentlich beschränktes, aber wirkungsvoll konzentriert und zu der Ruhe und Geschlossenheit des Raumbildes vorzüglich stimmend.

5. Die Kathedralen.

Die zahlreichen gotischen Kirchen, die vom Ende des 12. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts in Italien erbaut waren, bedeuteten noch immer keine volle Einbürgerung des neuen Stils, denn sie waren mit wenigen Ausnahmen auf den Kreis der Cistercienser, Franziskaner und Dominikaner beschränkt. Noch fehlte der Anschluss des Weltklerus, noch fehlten Aufgaben ersten Ranges, wie sie nur Kathedralkirchen darbieten konnten.

Der Dom von Siena ist in seinen älteren von c. 1250 ab ausgeführten Teilen eher ein Denkmal des Misstrauens gegen den neuen Stil als der Befreundung mit ihm. Der erste wirklich gotisch gemeinte Dom ist der von Arezzo, seit 1277; es folgen Orvieto 1290, Florenz 1294, Perugia 1300, Prato 1317, Lucca nach 1320; noch jünger die oberitalienischen Kathedralen.

Vergleicht man mit diesen Bauzeiten diejenigen der ausgezeichneteren Ordenskirchen, so erhellt, dass die italienische Baukunst nicht eher als zum Schluss des 13. Jahrhunderts aus dem passiven Verhältnis zum gotischen Stil heraustrat. Nicht ein vertieftes Verständnis der nordischen Kunst, sondern freies Schalten mit den Elementen derselben ist das neue Ziel. Was an den Bauten des 14. Jahrhunderts gotisch ist, beruht allein auf dem von den Cistercienser- und Franziskanerbauten dargebotenen, also höchst unvollständigem Material; vereinzelte Anregungen seitens der nordischen Gotik kamen auch neuerdings wohl noch hinzu; umfassendere Anschauung von derselben hat von den führenden Meistern des Trecento wohl keiner besessen. Aber

¹⁾ Auch für die Frari in Venedig zu vermuten, jetzt modern renoviert.

auch untereinander haben sie keinen schulmässigen Zusammenschluss gesucht. Der italienische Baugeist entfaltet sich in höchstem Masse individualistisch.

Schon dies allein bedeutet einen durchgreifenden Unterschied vom nordischen genossenschaftlich wirkenden Bauwesen und einen Schritt über die geistigen Grenzen des Mittelalters hinaus.

Die Frage nach der Persönlichkeit der Baumeister kann deshalb mehr Wichtigkeit erlangen als im Norden. Bezeichnenderweise sind die namhaftesten derselben gar nicht Baumeister von Haus aus, sondern auf Grund des Vertrauens, das sie sich auf anderen Kunstgebieten erworben haben, werden sie zu architektonischen Aufgaben berufen. Vasaris Angaben über die ausgedehnte bauliche Thätigkeit des Niccolo Pisano, die ihn als den eigentlichen Apostel der Gotik in Italien erscheinen lassen, sind zwar eine entweder gänzlich unbegründete oder doch ungeheuer übertreibende Legende; aber eine gewisse typische Wahrheit liegt doch darin. Die Bildhauer Giovanni Pisano und Arnolfo di Cambio, die Maler Giotto, Orcagna, Agnolo Gaddi, selbst Dilettanten, wie der Servitengeneral Andrea Manfredi, haben die italienische Stilentwicklung aufs stärkste beeinflusst. Kommissionen von Sachverständigen zur Vorberatung wichtiger baulicher Entscheidungen kannte auch der Norden; während sie dort aber immer aus Facharchitekten zusammengesetzt wurden, berief man in sie in Italien Künstler aller Art und auch Laien. Die Baudeputation für den Mailänder Dom hatte 80 Mitglieder.

Die beiden Hauptrichtungen der toscanischen Gotik sind an die Namen Giovanni Pisanos und Arnolfos di Cambio zu knüpfen. Giovanni hatte als Jüngling an der seinem Vater in Auftrag gegebenen Kanzel im Dom von Siena mitgearbeitet (1266—68). Das ornamentale Detail derselben zeigt die grösste Aehnlichkeit mit den jüngeren Teilen der Cistercienserkirche in San Galgano. Mag es nun von den Pisani unmittelbar ausgeführt sein oder nicht, der Weg, auf dem dieselben ihre Kenntnis der gotischen Formen sich erworben, ist damit angezeigt. Als Architekt bethätigte er sich zum erstenmal am Camposanto seiner Vaterstadt, das er laut Inschrift in den Jahren 1278 bis 1283 ausgeführt hat. Im Jahre 1284 lieferte er den Entwurf zur Domfassade in Siena und 1317 übernahm er, den Dom von Prato durch Anbauten und eine neue Bekleidung des Aeusseren zu ver-

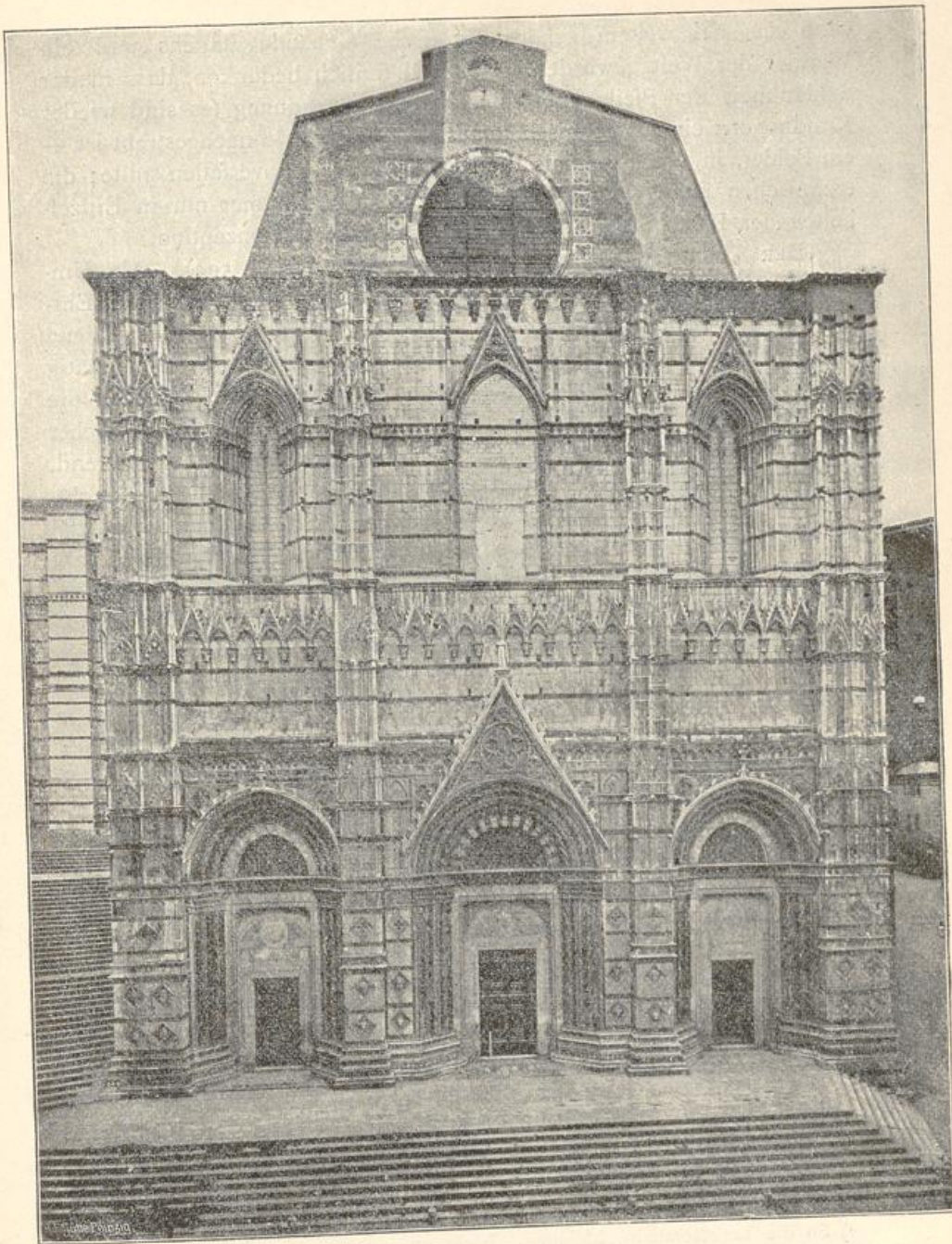
schönern. Diese Werke prägen die Gotik, mit souveräner Nichtachtung ihres organischen Gehaltes, zu einem reinen Dekorationsstil um und wurden als solche Vorbilder von grosser, oft verhängnisvoller Wirkung. — Arnolfo di Cambio hatte in seiner Jugend mit Giovanni Pisano zusammen an der Sieneser Kanzel gearbeitet. Aber er war ein ganz anderer Geist. Im Zierwerk trocken und spröde, ohne Interesse für die konstruktive Systematik, kehrte er zuerst diejenige Tendenz hervor, die an der italienischen Gotik das Grösste und zugleich das Italienischste ist: er machte sie zum Raumstil in dem in unserer Einleitung definierten Sinne. In seiner auf das Strenge und Erhabene gerichteten Kunst zeigt er sich als Geistes-, nicht bloss Zeitgenosse des Dichters der Divina Comedia. Wann und wo er zuerst als Baumeister aufgetreten ist, ist nicht festgestellt; jedenfalls wussten die Florentiner was sie thaten, als sie ihm am Schluss des 13. Jahrhunderts rasch nacheinander den Dom, S. Croce, den Palazzo Vecchio zu bauen gaben.

DER DOM VON SIENA (Taf. 535, 540, 555, 557, 593). Reichliche Urkunden zur Baugeschichte sind erhalten, lassen aber mehrere Hauptfragen derselben gleichwohl ungelöst. Dass die Bauabsichten mehr als einmal gewechselt haben, verrät schon die Verwirrung im Grundriss. Die Dokumente zeigen sehr lehrreich die Art des Betriebes solcher grossen, nicht vom Domkapitel, sondern von der Kommune geleiteten Bauten in den italienischen Republiken, »die grosse Vorsicht, mit der man in der Regel verfuhr, und dann wieder die grosse Erregbarkeit durch neue Entwürfe und die Kühnheit plötzlicher Entschlüsse, zu denen man sich hinreissen liess«. Wir können hier nur einen Auszug des wichtigsten geben. — Die Vergrösserung der alten Kathedrale war in der ersten Hälfte des Jahrhunderts begonnen und 1259 bis zum Chor gediehen; 1264 wurde die Kuppel vollendet, 1284 der Entwurf für die Fassade in Auftrag gegeben, im 14. Jahrhundert der Chor verlängert. In den Jahren 1259—88 und wieder in den achtziger Jahren waren Mönche aus S. Galgano Operarii, d. i. Verwaltungsleiter des Dombaus. Zahlreiche Einzelformen sind indes beweisend auch für technisch-artistische Beziehungen zu jenem Cistercienserkloster. Die Grundformen der Komposition sind aber italienisch. So vor allem die Zentralkuppel. Sie ist nachträglich hineingestellt, und um sie so geräumig zu gestalten, wie man sie haben wollte, scheute man nicht die grossen Unregelmässigkeiten in der Verteilung der Stützen. Der sechseckige Kuppelgrundriss (im Tambour in ein verzogenes

Zwölfeck übergehend) geht auf den Dom von Pisa zurück. Aus der Pisaner Schule kommt auch die Inkrustation des Inneren mit glänzend poliertem Marmor in abwechselnd schwarz und weissen Schichten. Um neben diesen Kontrasten einigermaßen zur Wirkung zu kommen, musste das Gurtgesims stark ausladend gebildet werden; die zwischen den Konsolen angeordneten Papstköpfe ein Zusatz um oder nach 1400. In die Zeit der Oberleitung der Mönche von S. Galgano wird das Hochschiff und die Umarbeitung der Seitenschiffsmauern fallen. Erst auf diese Teile kann der Name gotisch angewandt werden. J. Burckhardt rühmt mit Recht an den Aussenwänden der Seitenschiffe die Mässigung in der Inkrustation und das wohlthuende Massenverhältnis der Fenster zu den Mauern (ein Begriff, welchen die konsequente nordische Gotik gar nicht anerkennt). Die Ueberhöhung dieser Wände hat zum Zweck, den Anblick der Strebemauern zu verdecken. Das Dachgesims rein burgundisch. — Die berühmte Fassade ist keineswegs aus einem Gusse. Nur die unteren, den spätromanischen Bauten von Pisa und Lucca noch nahe verwandten Teile können unmittelbar von Giovanni Pisano herrühren. Die oberen wurden erst 1372 begonnen. Wie weit sie den Entwurf Giovanni's wiedergeben, ist fraglich; genau thun sie es gewiss nicht; sehr verdächtig u. a. die (auf unserer Abbildung Taf. 555 durch die Schrägstellung gemilderte) Abweichung der Seitengiebel aus der Achse der unter ihnen befindlichen Portale, welches wieder eine Folge der im Verhältnis zum Unterbau zu breiten Anlage des Mittelgiebels ist. Das deutet doch auf Abänderung des ersten Entwurfs. Auch sonst gäbe es mancherlei auszusetzen. Klassisch ist die Domfassade von Siena, das Werk einer jugendlich gärenden Zeit, gewiss in keinem Sinne. Aber es lebt in ihrer Pracht eine überströmende Energie, die auch uns Unnaive und Verfeinerte mit sich fortreisst.

Die ersten Decennien des 14. Jahrhunderts zeigen die Sienesen in einem wahren Baufieber. Ihr in der Fassade noch nicht einmal vollendeter Dom genügte ihnen keineswegs mehr; Vergrößerungsprojekte einschneidender Art tauchten auf und verschwanden wieder. Zur Ausführung kam seit 1317 die unter dem östlichen Abhang des Domberges liegende Taufkirche S. Giovanni, die dem zu verlängernden Chor als Unterbau dienen sollte. Die (nicht ganz vollendete) Fassade geht in der Annäherung an nordisches Formenwesen weiter, als irgend ein toscanischer Bau sonst. Doch war das nur ein vorübergehendes Zugeständnis. In dem 1340 begonnenen südlichen Anbau tritt das italienische Raumgefühl in gereifter Schönheit ans Licht. Er war (vgl. den Grundriss) als ein gewaltiges¹⁾ Langhaus gedacht, zu dem

¹⁾ Indessen doch nicht 25 m Mittelschiffsbreite, wie die 7. Auflage des Cicerone angibt, sondern 25 m Gesamtbreite.



S. Giovanni in Siena.

sich die bestehende Kirche als Querschiff verhalten hätte. Nach dem grossen Pestjahr 1348 blieb er liegen. Jakob Burckhardt meint, es II.

wäre das bei weitem schönste gotische Gebäude Italiens und ein Wunder der Welt geworden. Uns will freilich bedünken, dass in der Schlankheit der Pfeiler bei so weiter Bogenspannung (es sind wieder Rundbogen) einem technisch unausführbaren Ideale nachgestrebt ist — ein Fehler, in den nachmals die Renaissance öfters verfallen sollte; die technischen Fehler der nordischen Gotik liegen immer nur in Einzelheiten der Berechnung, nicht in der allgemeinen Konzeption.

DER DOM VON ORVIETO (Taf. 534, 553, 554, 593). Als Umbau des alten Domes begonnen vor 1285, dann mit wachsendem Ehrgeiz fortgeführt. Im Jahre 1310 erhielt Lorenzo Maitani aus Siena den Auftrag für die Fassade. Er war schon vorher am Bau thätig gewesen (*venit . . . ad reparandam ipsam fabricam*); wir möchten die Erneuerung des Mittelschiffs als sein Werk vermuten. In welcher Weise das geschah, ist für die Baugesinnung der Orvietaner bezeichnend. Hier, nahe bei Rom, glaubte man ein Gebäude im neuen Stil, ein Prachtgebäude dazu (*hujus civitatis honor, speculum atque decus*), errichten und doch dasselbe immer noch als Säulenbasilika mit offenem Dachstuhl anlegen zu können. Für unentbehrlich hielt man dagegen Steigerung der Raumverhältnisse ins Weite und Hohe; der Baumeister scheute um dessentwillen auch nicht die eintretende Divergenz mit den Achsen der aus dem ersten Bauplan beibehaltenen Seitenschiffskapellen; die zwischen ihnen liegenden Fenster wurden erst jetzt durchgebrochen. (Der Verschluss zum Teil aus dünnen Alabasterplatten.) Die Scheidbögen sind feiner profiliert als in Italien im allgemeinen üblich; die Kapitelle etwas schwächlich im Bau, aber äusserst zierlich skulpiert. Das Querschiff ragt über die Fluchtlinie der Seitenschiffe nicht hinaus, es ist ebenso wie der ganz einfache Chor gewölbt; der platte Chorschluss eine Nachwirkung der Cistercienserarchitektur. Die Fassade sollte den Wettkampf mit der von Siena aufnehmen, als dem Höchsten, was man sich in dieser Gegend zu denken vermochte. Maitani hat indes nur die Hauptlinien der Komposition wiederholt¹⁾, den plastischen Charakter des Originals aber in einen flächenhaften umgesetzt: eine mit feinem Takt gezogene Konsequenz aus dem andersartigen Habitus der Innenarchitektur. Im übrigen ist die Fassade noch unbekümmerter als in Siena ein blosses Vorsatzstück. In Bezug auf Klarheit und Schönheit der planimetrischen Proportionen hat sie unbedingt den

¹⁾ So die herkömmliche Meinung. Nicht zu vergessen ist jedoch (vgl. oben), dass Maitani die Fassade von Siena nur in der unteren Hälfte fertig gesehen hat. Die obere müsste er aus dem Modell kennen gelernt haben. Möglich ist aber auch ein ganz anderes Verhältnis, nämlich dass für das Dreigiebelmotiv Orvieto die Priorität hat und Siena der nachahmende Teil ist.

Vorrang; siehe namentlich die Portale und die durchlaufende Zwischengalerie. Als Ersatz für das plastische Detail ist in grossem Umfange die Steinintarsia herangezogen. Sie begleitet mit zierlichsten vielfarbigen Mustern den Lauf der architektonischen Glieder. Die Flächen sind im Erdgeschoss mit historiierten Reliefs, in den höheren Teilen mit Mosaikgemälden auf Goldgrund bedeckt. »Das grösste und reichste polychromatische Denkmal auf Erden« — und damit der polare Gegensatz zur »gotischen« Fassadenidee.

Ein anmutiger Nachklang des Domes von Siena in verkleinertem Massstabe derjenige von GROSSETO, begonnen 1294.

DER DOM VON PRATO. Der Umbau durch Giovanni Pisano liess das flachgedeckte romanische Langhaus (in der Art von SS. Apostoli in Florenz) bestehen, fügte ein gewölbtes Querschiff mit Kapellen im Schema der Bettelordenskirchen hinzu und inkrustierte das Aeussere mit schwarzem und weissem Marmor.

In PISA repräsentiert den Stil Giovannis (wenn auch nicht von ihm erbaut) am besten die kleine, frei am Arnoufer gelegene, ungemein schmuckreiche Kirche S. Maria della Spina. (Teil der Seitenansicht Taf. 557.) Noch äusserlicher, jedoch an sich von edler Anmut, die Adaptierung gotischer Formen an das überlieferte System an den Fassaden von S. Paolo a Ripa und S. Caterina, sowie an der Bekrönung des Baptisteriums (Abb. Bd. I, Taf. 547).

Unter dem Einfluss der Schule von Pisa der nach einem Brande von 1317 fast vollständige Umbau des Domes von GENUA, noch flachgedeckt (Taf. 70); an der Fassade direkt aus Frankreich importierte Motive, jedoch mit Beibehaltung des zweifarbigen Schichtenwechsels; sogar zwei Fronttürme waren beabsichtigt.

Zusammenhängende und auf ein bestimmtes Ziel gerichtete Entwicklung findet sich nur in Florenz. Sie erreicht ihren Höhepunkt im Dom, nachdem in den Bettelordenskirchen der Stadt eine wichtige Vorstufe durchgemacht worden war.

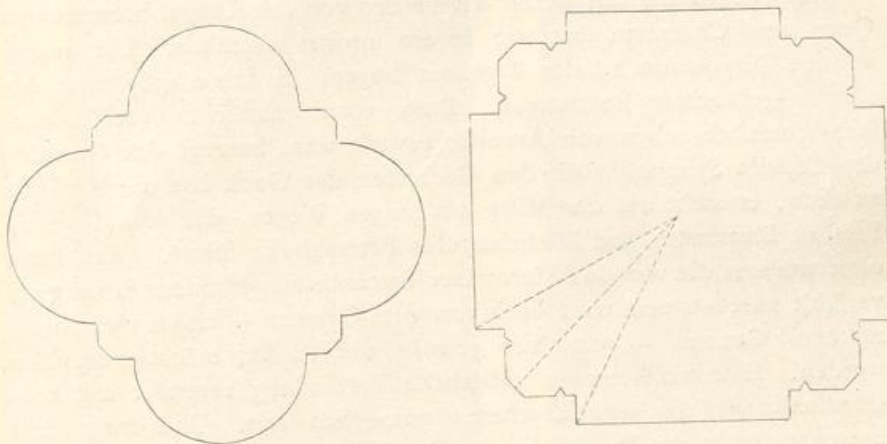
In diese Gruppe gehört auch der Dom von AREZZO (Neubau 1277 beschlossen). Das System wiederholt dasjenige von S. Maria Novella in Florenz, auch sind schon quadratische Mittelschiffsgewölbe vorhanden; da aber die Breitenabmessungen im Verhältnis zur Höhe geringer sind, nähert sich der allgemeine Eindruck einigermaßen nordischen Kirchen. Die Fassade Rohbau.

DOM S. MARIA DEL FIORE ZU FLORENZ (Taf. 535, 542, 543, 544, 546, 556). Die Daten der Baugeschichte sind im Hauptumriss diese: 1296 Beginn

von Westen her, 1421 Vollendung der Ostteile, 1434 Vollendung der Kuppel. In diesem zeitlichen Rahmen hat sich ein grosses Drama künstlerischer Ideen und persönlicher Kämpfe abgespielt. Deutlicher als irgendwo sonst erkennen wir hier, wie und warum aus der italienischen Gotik die Renaissance herausspringen musste. Die lange Bauzeit hat deshalb einen entgegengesetzten Grund, wie im gleichen Fall im Norden: nicht Erschlaffung des Interesses und Versiegen der Mittel, sondern den immer wachsenden Ehrgeiz der Künstler und der ganzen von Eifer erglühten Bürgerschaft. Den ersten Entwurf lieferte Arnolfo di Cambio. Er starb 1301. Von c. 1310 ab hat der Bau längere Zeit kaum Fortschritte gemacht. Giotto, der 1334 mit grossen Erwartungen zum Leiter berufen wurde, lebte nur bis 1336. Dann brachten Parteiwirren, Bankerotte, Pest und Krieg schwere Erschütterungen über das Gemeinwesen. Erst nach 1350 dachte man wieder an den Dombau. Die Geschichte der Konkurrenzen und Kommissionen, in denen die demokratischen Gepflogenheiten der Staatsverwaltung in nicht eben förderlicher Weise auf den Kunstbetrieb übertragen wurden, ist hier nicht im einzelnen zu erzählen. Endlich im Jahre 1357 kam der Entschluss zur Reife, das Begonnene zum Teil abubrechen und den Bau nach grösserem Massstabe von neuem zu beginnen. Auf die Gestaltung des Langhauses hat den meisten, wenn auch lange nicht den alleinigen Einfluss Francesco Talenti gehabt. Dagegen für den Kuppelraum und die drei Kreuzarme (»hier verdunkelt sich das Bewusstsein des Baumeisters«, sagt Burckhardt) ist nicht er, sondern eine achtgliederige, zur Hälfte aus Malern zusammengesetzte Kommission verantwortlich. So ist also der Dom von Florenz nicht das Erzeugnis eines einzelnen (was auch die nordischen Kathedralen nicht sind), aber auch nicht das einer gleichartig geschulten Bauhütte, sondern das Extrakt aus den Wünschen einer ganzen Künstlerschaft. Immerhin scheinen die allgemeinen Umrisse von Arnolfos Idee massgebend geblieben zu sein. Die früher für eine genaue Nachbildung seines Modells gehaltene Ansicht auf einem Gemälde der Capella Spagnoli bei S. Maria Novella ist irrtümlich zu diesem Ruf gekommen; wahrscheinlich gibt sie einen der mehreren Entwürfe wieder, die dem Definitivum Talentis vorausgingen¹⁾. Teilweise Auskunft über die Absichten

¹⁾ Die Person des Malers ist ungewiss. Vasari nennt, unter Widerspruch der neuesten Kritik, den Simon Martini aus Siena. Unverkennbar indessen ist die vom Maler angenommene Fassade eine Wiederholung derer von Siena und Orvieto, wie auch die Dekoration der Fenster des Schiffs nicht florentinisch ist, sondern sienesisch. Vielleicht gab der Maler, den man sich als Mitglied der Baukommission denken könnte, hier seine eigene Meinung.

der ersten Bauperiode geben indes die Seitenschiffsmauern der beiden ersten westlichen Joche; sie sind (vgl. den Grundriss) mit flachen Wandpfeilern besetzt, welche mit der inneren Einteilung nicht korrespondieren. Zwei dieser Pfeiler geben die von Arnolfo bestimmte Jochweite. Dieselbe beträgt rund $\frac{2}{3}$ der Mittelschiffsbreite. Talenti aber legte die vorgefundenen Arkadenpfeiler nieder und rückte die seinigten so weit auseinander, dass sie im Grundriss ein Quadrat bilden. Die damit erreichte Proportion, d. h. die grösste überhaupt mögliche Weite der Joche — denn selbstverständlich durfte dieses Mass in keinem Fall die Mittelschiffsbreite übertreffen — entsprach einer gegen die Mitte des Jahrhunderts allgemein werdenden Ueberzeugung (vgl. den Unterschied der älteren östlichen und jüngeren west-



S. Maria Novella.

Pfeilergrundrisse.

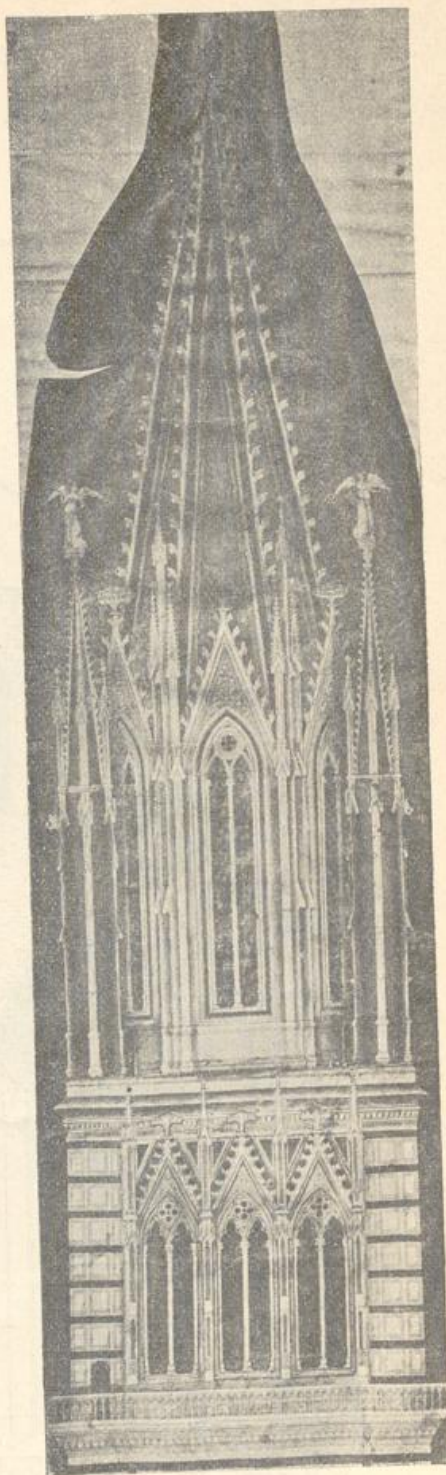
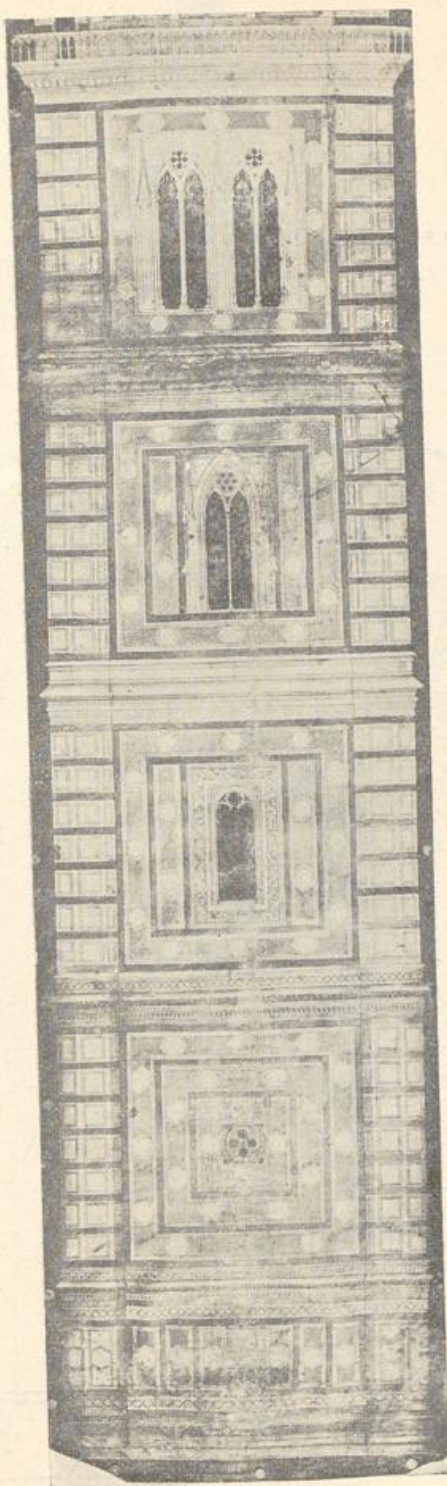
Dom.

lichen Joche in S. Maria Novella, den Unterschied zwischen dem alten und neuen Dom zu Siena, den Unterschied zwischen Frari und S. Giovanni Paolo in Venedig). Notwendig folgte daraus Erhöhung der Seitenschiffe, wie denn auch deren Aussenwand das Hauptgesims tiefer und darüber eine Art Attika zeigt (auf unserem Querschnitt, da derselbe durch eines der östlichen Joche genommen ist, nicht zu erkennen). Die Form der Pfeiler im Schiff ist zwar nichts weniger als »gotisch«, doch unter den gegebenen Verhältnissen die beste: den herrschenden grossen Flächen angepasst, dabei hinreichend gegliedert, um nicht unlebendig zu sein; unerfreulich nur die Dekoration des Kapitells. Ein Fehler ist dann — nicht an sich, aber in der Stellung über den Gewölbekämpfern — die nach langen Kommissionsdebatten gegen den Willen Talentis durchgesetzte Anbringung des auf

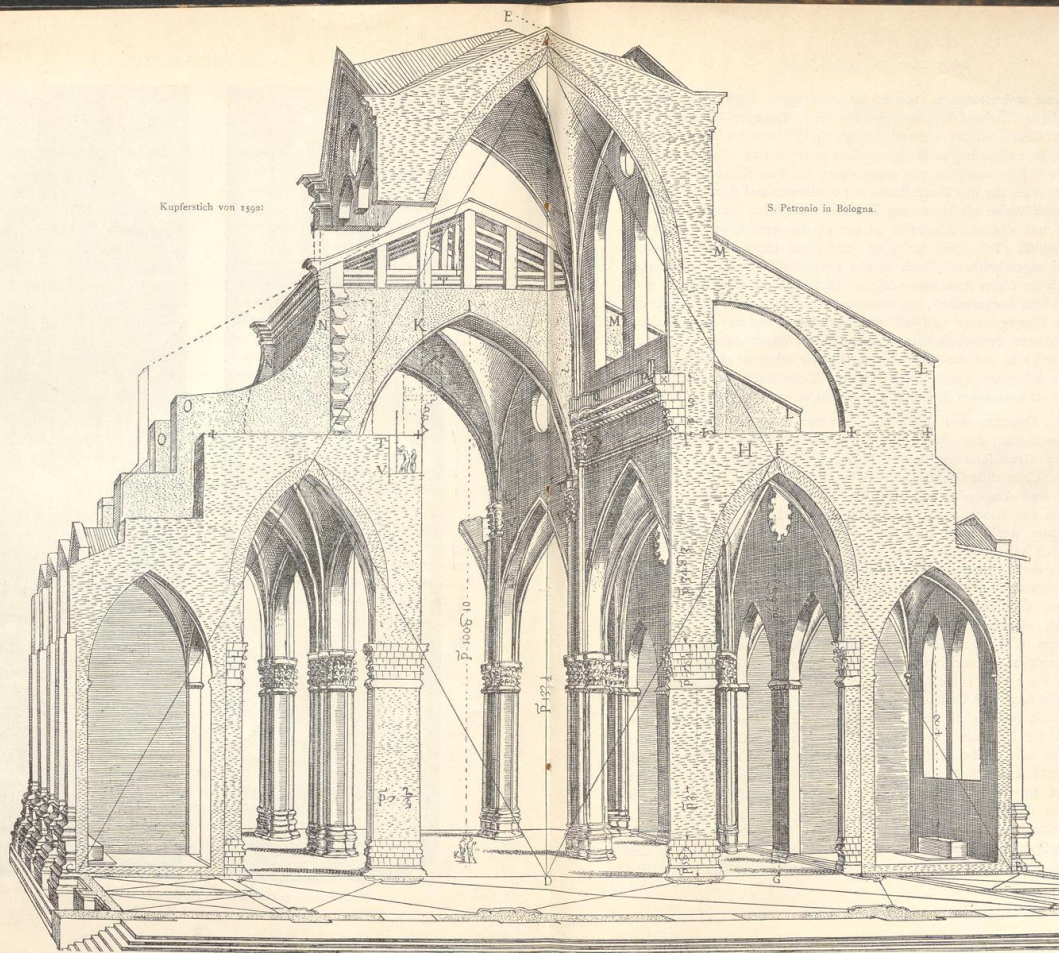
Konsolen ruhenden Laufgangs. Er hätte tiefer gelegt werden können, hätte man den Arkadenöffnungen anstatt Spitzbogen Rundbogen gegeben, wie gleichzeitig in Orsanmichele und etwas später in der Loggia de' Lanzi; auch diese Wahl mag Gegenstand vielen Streites gewesen sein. — Erfahrungsmässig wirkt auf moderne Betrachter der Florentiner Dom meist kalt, ja abstossend. Wer in den Geist des Trecento tiefer eingedrungen ist, wird anders fühlen. Ein Zug zum Strengen und Erhabenen kehrt in der Baukunst des 14. Jahrhunderts auch in anderen Ländern wieder, niemals aber hat er auch nur näherungsweise eine so hohe ästhetische Stufe erreicht, wie hier. Für die Florentiner jener Epoche bleibt es ein gewaltiges Zeugnis, dass sie, das Publikum eines Boccaccio, auch auf diesen Ton sich zu stimmen fähig und gewillt waren.

Aus dem Langhaus treten wir in den von der Kuppel beherrschten Quer- und Chorraum fast wie in ein zweites Gebäude. Die gegenwärtige Disposition ist das Ergebnis langer, im Jahre 1367 zum Abschluss gebrachter Beratungen. Dass etwas ähnliches von Talenti, wahrscheinlich schon von Arnolfo, gewollt war, bezeugt das Gemälde der Capella Spagnoli. Mit den Gedanken der Gotik hat dieser nichts zu thun, er steht auf der Mitte des langen Weges, der vom Dom zu Pisa zu Bramantes und Michelangelos Peterskirche führte. Man kann ohne weiteres die von den Florentiner Trecentisten gefundene Lösung als verfehlt ansehen und wird doch von dem Grossen — sicher nicht bloss materiell Grossen — das hier gewollt worden ist, mächtig ergriffen werden. Eine vollkommen glückliche Verbindung zentraler mit longitudinaler Anlage mag überhaupt unmöglich sein. Und doch nicht umsonst taucht das Problem in der Geschichte des christlichen Kirchenbaues periodisch immer wieder auf. Am schwierigsten ist die Lösung, wenn das Langhaus mehrschiffig ist. Vielleicht geben die rheinischen Kirchen aus der Familie S. Maria im Kapitol schon die Grenze an, über welche das Grundmass der Kuppel nicht ungestraft hinausgehen darf. Wie kläglich eine grossartige Intention an diesen Klippen scheitern konnte, zeigt lehrreich der Dom von Piacenza, dann die naive Ratlosigkeit im Sieneser Kuppelraum. In Florenz ist das schlimmste, abgesehen von dem verunglückten Anschluss an das Langhaus, das gänzliche Versagen der hergebrachten formalen Ausdrucksmittel vor der neuen Aufgabe. Die florentinische Selbstkritik antwortete mit der Renaissance.

Auf die schwere Frage der Fassadenkomposition eine Antwort zu geben, hat in Florenz das Trecento sich kein Herz fassen können. Nur am Dom wurde ein Anfang gemacht, der aber nicht zur Fortsetzung reizte. (1588 beseitigt; die Ansicht auf einem Gemälde Pocettis zeigt



Zeichnung zum Campanile von Florenz im Domarchiv zu Siena.



Kupferstich von 1590:

S. Petronio in Bologna.

auffallend unbedeutende Portale, zwischen ihnen inkrustierte Flächen und kleine Nischen für plastische Figuren.) Dagegen die Langseiten und der Chor erhielten eine vollständige Verkleidung des backsteinernen Kernes in mehrfarbigem Marmor; nicht in einfachem Schichtenwechsel, wie die Schule von Pisa und unter deren Einfluss Siena und Orvieto, sondern nach der den Florentinern seit S. Miniato und dem Baptisterium vertrauten Weise als Musterung in hohen und schmalen Feldern. Der älteste und schönste Abschnitt ist der an den zwei ersten Jochen der Seitenschiffe (Taf. 556). Er wird jetzt nicht mehr Giotto, sondern Talenti zugeschrieben. Doch ist uns zweifelhaft, ob die Bauurkunden wirklich zu dieser Annahme nötigen. Hätte Talenti diese Strecke noch unbekleidet vorgefunden, so wäre es ihm ein leichtes gewesen, das falsche Hauptgesimse und die müssigen Pfeilerstreifen zu beseitigen. Die grössere Schönheit dieser älteren Teile hängt damit zusammen, dass der Turm und die (jetzt blinden) Fenster näher zu einander stehen; auf die grösseren Flächen der jüngeren Teile übertragen, wirkt das Muster einigermassen kleinlich und monoton.

Der GLOCKENTURM des Doms ist unter seinesgleichen (vgl. z. B. den von Siena!) der einzige, der der aus dem früheren Mittelalter überlieferten Grundform ein neues Leben einzuflössen sucht. Auf den Namen »Campanile Giotto«, den er herkömmlich führt, hat er ungefähr nur so weit Anspruch, wie der Dom, Arnolfos Dom zu heissen, d. h. es rührt von Giotto wohl die allgemeine Idee her, aber sie ist nach ihm unter wechselnder Bauleitung wiederholt modifiziert worden, so dass sich mit Giotto's Entwurf genau nur noch das erste Glied des Sockels deckt. Für das zweite Sockelglied und das erste, noch fensterlose Stockwerk ist Andrea Pisano verantwortlich; im ersten Fenstergeschoss vollzieht sich ein neuer Bruch und ein dritter im Schlussgeschoss, dessen Urheber Francesco Talenti war. — Neben dem ausgeführten Werk verdient alle Aufmerksamkeit eine Zeichnung auf Pergament im Domarchiv von Siena (Abb. S. 527). Sie stimmt mit jenem gerade bis zu der Linie überein, auf welcher Giotto's Werkleitung aufhört; alle folgenden Geschosse weichen von der Ausführung ab, sind aber unter sich viel einheitlicher gestimmt als diese. Das sind Momente, welche für Nardinis Zuweisung der Zeichnung an Giotto günstig ins Gewicht fallen. Zweifelhaft macht uns aber wieder das Oktogon mit den vier Ecktürmchen; denn diese sind schlecht vorbereitet und zeigen an den Streben auffallend nordisches und kleinliches Detail. Wir möchten eher die ganze Zeichnung für eine Kopie und die Krönung für Zusatzprojekt eines Unbekannten halten. Denn dass u. a. auch die Frage: Spitzdach oder flaches Dach? zur Erörterung kam, ist an sich wahrscheinlich genug. Für beide Möglichkeiten war eine Tradition

vorhanden. Als jedoch Talenti sein Kreuzgesimse schuf, hat er sicher an ein Spitzdach nicht mehr gedacht. Giotto hatte, nach Vasari, ein einfaches vierseitiges Dach im Auge gehabt: Doveva questo campanile, secondo il modello di Giotto, avere per finimento sopra quello che si vede, una punta ovvero piramide quadra alta braccia cinquanta. Von der Bekrönung abgesehen, ist die durch die Zeichnung vertretene Komposition sicher die altertümlichere, über die romanische Art der Stockwerkbildung kaum hinausgehend.

Der DOM von LUCCA (Taf. 541), so stattlich er ist, kommt für die Charakteristik des Trecento wenig in Betracht. Er ist nicht die freie Schöpfung dieses Jahrhunderts, als welche ihn Lübke und Schnaase schilderten, sondern ein Kompromissbau, in dem direkt oder indirekt der romanische Stil noch stark mitspricht. Die Emporen über den Seitenschiffen, ein dieser Zeit fremdes Motiv, sind mit den Seitenschiffsmauern aus der älteren Kirche übernommen, ebenso wohl die ganze innere Einteilung. Die Pfeiler sind denen des Florentiner Domes nachgebildet, mit eigentümlich schwülstigem Blattwerk an den Kapitellen; das Masswerk der Galerieöffnungen erinnert an den Camposanto in Pisa.

Der DOM von PERUGIA (Taf. 550) ist als Hallenkirche eine unerklärte Erscheinung. Der Raum ansehnlich, die Formen feinerer Empfindung sehr entbehrend. Nach 1300 begonnen, aber seit 1447 fast vollständig erneuert; vielleicht das Hallensystem erst damals aufgenommen und dann wohl irgendwie Zusammenhang mit dem gleichzeitigen Dom von Pienza, der frühesten Renaissancekirche dieses Gebietes.

S. PETRONIO IN BOLOGNA (Taf. 536, 545, 546). Nicht die Kathedrale, sondern die Titelkirche des gefeierten Ortsheiligen und Schutzpatrons der Stadt. Der Neubau beschlossen 1388. Der bauerfahrene Servitengeneral Andrea Manfredi und der Architekt Antonio di Vincenzo stellten den Plan gemeinschaftlich fest. Ein Riesenmodell ¹⁾ aus Leinwand in Gips in $\frac{1}{12}$ der wirklichen Grösse, d. i. 40 Fuss lang, gab der Bürgerschaft die verlangte Anschauung. Anfangs mit grossen Mitteln gefördert, kam der Bau um 1440 zum Stillstand. Er war damals über das Langhaus nicht hinausgekommen und ist es auch später nicht mehr. Unsere

¹⁾ Es wurde 1406 abgebrochen und durch ein kleineres ersetzt, welches aber auch nicht mehr existiert. Das jetzt in der Sakristei aufgestellte Holzmodell ist von 1514; es gibt den ersten Plan im Grundriss richtig wieder, im Aufbau mit wesentlichen Abweichungen. Abbildung in den Mitteilungen d. k. k. Centr.-Comm. 1860 S. 167.

Darstellung (Taf. 536) veranschaulicht das Verhältnis der ausgeführten Teile zum Projekt. Das letztere nimmt eine Grundfläche an, die doppelt so gross ist, als die des Florentiner Doms und etwa dreimal so gross als die der grossen französischen Kathedralen. Der Grosssinn des italienischen Republikanertums ist hier nicht mehr sehr weit davon, in Grössenwahnsinn umzuschlagen. — Die Planbildung gibt eine Rekapitulation der bisherigen italienischen Entwicklung nach dem Grundsatz, alles zu prüfen und das Beste zu behalten: für seine allgemeine Konfiguration sind von älteren Bauten namentlich die Dome von Pisa, Piacenza und Cremona, von jüngeren der mit Bramante zusammenhängende Dom von Pavia zu vergleichen; der Chor nach dem Muster von S. Francesco (S. 513). Die Abmessungen der inneren Einteilung folgen mit merkwürdiger Genauigkeit im Querschnitt dem Dom von Mailand, im Längenschnitt dem Dom von Florenz; die Anordnung von je zwei Seitenkapellen auf ein Schiffsjoch ist lombardisch, der Kuppelraum wieder florentinisch. Der letztere mit einer Veränderung der Pfeiler, die ästhetisch eine grosse Verbesserung bedeutet. Ob sie technisch ausführbar gewesen wäre, ist eine andere Frage. Die Schwierigkeit ist indes nicht etwa einfach ignoriert, vielmehr wird durch Anordnung von vier Türmen in den Winkeln der Kreuzung ein geistreicher Lösungsversuch gemacht; dieselben sollten vermutlich durch irgend welche Zwischenkonstruktionen mit der Masse der Kuppel verankert werden, um dieser als Widerlager zu dienen. Von der formalen Wirkung dieser Kombination vermögen wir uns keine nähere Vorstellung zu machen ¹⁾.

Wenden wir uns nun zu den ausgeführten Teilen. Das System des Mittelschiffs ist eine fast adäquate Kopie des Florentiner Doms (mit leichten Veränderungen an der Pfeilergestalt). Eine wesentlich neue Wirkung tritt durch die Kapellenreihen hinzu; sie beseitigen die grossen, öden Flächen des Vorbildes und helfen den Grösseneindruck des Hauptraumes steigern. Die Hochtelle des Mittelschiffs haben ihre jetzige Gestalt (offenbar wieder in Anlehnung an den Florentiner Dom) erst am Ende des 16. Jahrhunderts durch Francesco Terribilia erhalten. Ein heftiger Streit über sie setzte ganz Bologna damals in Bewegung. Ausser Zweifel steht, dass der ursprüngliche Entwurf den Lichtgaden höher angenommen hatte. Ein im Jahre 1592 ausgegebener Kupferstich, den wir beiliegend reproduzieren, vergleicht das Projekt Terribilias (zweites Joch) mit dem ursprünglichen (erstes Joch). Das erstere kam, mit mässiger Höherlegung der Gewölbe, wirklich zur Aus-

¹⁾ Sie mag nicht einwandfrei gewesen sein, da Ariguzzis Modell von 1514 die Türme von der Kuppel ab und auf die Enden des Querschiffs rückt.

führung. Das andere, um 7 m höher, gibt Raum für weite Fensteröffnungen von gleicher Gestalt wie die Kapellenfenster, ordnet eine schwebende Galerie an wie in Florenz, nur besser, und fordert als Widerlager offene Strebebögen, welche in Bologna kein so ungewohnter Anblick waren (vgl. S. Francesco) wie in Mittelitalien¹⁾. — Hiermit tritt das in S. Petronio Gewollte in ein ganz neues Licht. Schon Jakob Burckhardt fühlte einen Kompromiss zwischen nordischer und südlicher Gotik heraus. Das Zugeständnis an die erstere ist, wie wir nun sehen, ursprünglich noch weiter gegangen. Und doch liegt nichts Zwitterhaftes in der Komposition. Ist S. Petronio selbst in der heutigen abgeschwächten Gestalt der vollkommenste Binnenraum der italienischen Gotik, um wie viel mehr wäre er es durch Erfüllung des Willens der ersten Erbauer geworden²⁾.

Die in S. Petronio erstrebte Annäherung von Nord und Süd muss um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert in Oberitalien ein weitverbreitetes Anliegen gewesen sein. Es ist auch das Grundproblem im

DOM VON MAILAND (Taf. 537, 548). Den politischen Hintergrund bildet die Gewaltherrschaft der Visconti, welche den monumentalen Beweis erbringen wollte, dass ihre Machtfülle noch weiter reiche, als die der stolzesten Republiken. Auf Vollendung des Riesenbaues zu drängen, blieb auch für die Nachfolger eine psychologische Notwendigkeit, die selbst noch ein Napoleon Bonaparte empfand. Die Hauptmasse des Gebäudes indessen ist in der unerhört kurzen Zeit eines einzigen Menschenalters fertig hingestellt (1387 Baubeginn, 1418 Weihe durch Papst Martin V., 1431 Ausführung der Bedachung des Mittelschiffs). Es ist, da die noch weiter gehende Absicht der Bolognesen blosser Absicht blieb, der grösste gotische Dom der Welt, von dem zu Sevilla zwar noch ein wenig im Flächenraum, aber nicht im kubischen Inhalt überboten. Und doch ist wohl an keinem gotischen Dom mit so wenig innerer Freude gearbeitet worden, wie an diesem Spätling. Man möchte seine Geschichte eine künstlerische Kriegsgeschichte nennen: sie ist eine einzige Kette von Hader, Ratlosigkeit, Kompro-

¹⁾ Da der Stich in den Massen der ausgeführten Teile die Probe auf seine Genauigkeit vollkommen besteht, so darf ihm auch für das Uebrige Vertrauen geschenkt werden.

²⁾ Terribilia hatte mit der Herabsetzung der Höhenproportion insofern doch nicht ganz unrecht, als die ursprüngliche auf eine bedeutend grössere Längenausdehnung berechnet gewesen war. Gründlich missverstanden ist das Wesen des am Ende des 16. Jahrhunderts um S. Petronio geführten Streites der Meinungen in A. Springers Aufsatz »Der gotische Schneider in Bologna«, vgl. Dehio im Repertorium für Kunstwissenschaft 1895 S. 108.

missen und wieder Hader, Ratlosigkeit und so fort — alles nur eine Folge des von Anfang an gegebenen nord-südlichen Dualismus der Anlage, den es nicht zu versöhnen gelang, wie in Bologna, der vielmehr immer wieder zur Zwietracht führte.

Es scheinen viel Ueberlegungen und Vorbereitungen vorausgegangen zu sein, als im Jahre 1386 der Bau wirklich begann. Er lag zuerst in der Hand der Campionesen, d. i. lokaler Bauleute, die sich nach Campione am Luganersee nannten und einen ähnlichen Kollektivbegriff ausmachten, wie früher die *Magistri comacini*. Aber schon nach wenigen Jahren, in denen rasch vorwärts gearbeitet war, wurden die Mailänder von der Angst ergriffen, das ungeheure Werk sei statisch falsch berechnet und viele verlangten laut nach Begutachtung durch einen erfahrenen nordischen Architekten. Das ist ein für Italien neuer Vorgang. Im 13. Jahrhundert war mit den von den Cisterciensern und den Anjous mitgebrachten fremden Bauleuten der fremde Stil eingezogen, jetzt zog der fremde Stil die fremden Meister nach sich. Es gab in einer Handelsstadt von der Lage Mailands begreiflicher Weise mehr Leute, als anderswo in Italien, welche deutsche und französische Kathedralen gesehen hatten und an der Kompetenz der eigenen Landsleute für das Gotische zweifelten. Wie es scheint, hat der weitgereiste Herzog selbst zu dieser Partei gehört. So finden wir denn schon 1389 einen Franzosen, Nicolas de Bonneaventure, mit der Anfertigung neuer Zeichnungen beauftragt; dann 1391 einen Johannes Teutonicus, der, als seine eigenen Vorschläge auf Widerstand stießen, nach Köln reiste zur Einholung eines Superarbitriums der dortigen Bauhütte; gleichzeitig wurde ein solches von dem Geometer Gabriele Stornaloco aus Piacenza verlangt und abgegeben. Damals muss die Hilflosigkeit der Mailänder eine in deutschen Hütten vielbesprochene Sache gewesen sein. Denn im selben Jahr 1391 bot der zur Zeit noch in jüngeren Jahren stehende Ulrich von Ensingen (S. 335 u. 353) aus eigenem Antrieb seine Dienste an, gab aber, obgleich ihm seine Bedingungen bewilligt wurden, dem Ruf an das Ulmer Münster den Vorzug. Es wurde nun ein anderer Deutscher eingeladen, ebenfalls ein Schwabe, Heinrich von Gmünd (*Henrico parlar da Gamodia*). Dieser kam, geriet aber durch seinen scharfen Tadel der bisherigen Leistungen, der sich zu der Forderung steigerte, es müsse zum zweitenmal alles abgerissen werden, mit den eingeborenen Meistern sofort in unversöhnlichen Zwist. Der Hauptstreitpunkt ist bezeichnenderweise die Gestaltung des Strebewerks. Ein 1392 zusammentretender Kongress unter dem Vorsitz eines Ferraresen erklärte sich gegen Heinrich von Gmünd, der hierauf seine Entlassung nahm. Trotzdem wandte sich die Aufsichtsbehörde noch einmal nach Deutschland, noch einmal an Ulrich von Ensingen, und diesmal mit

besserem Erfolg. Ulrich stellte sich im Herbst 1394 ein; in kürzester Zeit jedoch war er auf demselben Punkte angelangt, wie sein Vorgänger; er kehrte im nächsten Frühjahr Mailand den Rücken. Bemerkenswert, dass durch solche Erfahrungen die Parteigänger der nordischen Gotik noch immer nicht abgeschreckt waren: sie setzten jetzt die Berufung eines Franzosen durch, des Jean Mignot aus Paris. Es wiederholte sich nur das alte Spiel: hochfahrende Kritik von der einen, bittere Kränkungen und Quertreibereien von der anderen Seite, schliesslich ein trotz der herzoglichen Gnade unheilbarer Bruch. So hatten die Italiener gesiegt. Nach den letzten Kommissionsbeschlüssen wurde der Bau unter Leitung des Filippo degli Organi aus Modena weitergeführt und dürfte im Jahr der Weihe 1418 in den Hauptteilen des Innenbaus vollendet gewesen sein. Was noch fehlte, war die äussere Ausstattung und die Kuppel. Im Jahr 1430 bemühte man sich umsonst, Brunelleschi für sie zu gewinnen. Als endlich nach langem Stillstande in den achtziger Jahren der Herzog Ludovico Moro mit der fatalen Erbschaft zu Ende zu kommen trachtete, war die Gesinnung der italienischen Künstlerschaft gegen die Gotik schon lauter Verachtung und Hass.

Dennoch beschloss der Herzog — es ist das ein ganz moderner Gedanke, der im Mittelalter unmöglich gewesen wäre — um der stilistischen Harmonie willen an den gotischen Formen festzuhalten. Aber er fand unter den Italienern niemanden, der sich dazu hergegeben hätte. Man bedenke, dass ein Bramante und Lionardo da Vinci damals zu seiner Verfügung standen. So wurden wieder Deutsche zu Hilfe gerufen. Das ständige Haupt der deutschen Bauhüttenvereinigung war Strassburg; dreimal wandte sich der Herzog, aber anscheinend erfolglos, mit Bitten an den dortigen Rat, ihm einen bewährten Meister zu leihen; es kamen dann nacheinander ein Alexander von Marbach, ein Johann von Graz, ein Andreas Mair, alles Männer von untergeordneter Bedeutung, welche die auf sie gesetzten Hoffnungen nicht zu erfüllen vermochten. Nach langem Suchen endlich fand sich in der Person des berühmten toscanischen Ingenieurs Francesco di Giorgio der Mann, der bereit war, nach dem Sinn des Herzogs die Kuppel und die noch fehlende äussere Dekoration in gotische Gestalt zu bringen; was er und seine Nachfolger zu stande brachten, hat Jakob Burckhardt mit den Worten gekennzeichnet: »ein Weihgeschenk des Renaissancehumors am Grabe der verbliebenen Gotik.« Dies witzige Epigramm ist seither oft citiert worden und trifft das, was wir heute sehen, mit gerechtem Spott; nur läuft ein historischer Irrtum dabei unter; den Architekten Ludovico Moros gehört allein das Oktogon mit den Fenstern, dagegen die Gesimse und die ganze Bekrönung

wurden erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausgeführt und schwerlich nach älterer Vorschrift.

Vom Stil des Mailänder Doms — wobei wir von den in der Renaissance ausgeführten Teilen natürlich absehen — hat Camillo Boito gesagt, er sei ohne Vaterland; und Nardini: er sei weder nordisch noch italienisch, er sei etwas Neues: »lo stilo del duomo di Milano«. Dieser Charakter ist nun aber nicht erst das Ergebnis des Dreinredens der Deutschen und Franzosen, die zwischen 1389 und 1394 um ihren Rat gefragt wurden; er gehörte schon dem ersten Entwurf. Hierin liegt das noch ungelöste Rätsel der Baugeschichte. Kein Zweifel: die Debatten der oben genannten Jahre bezogen sich nur auf den Aufbau, auf die Fragen, welche Höhe den Schiffen zu geben sei, wie die Widerlager zu gestalten u. s. w. Dagegen der Grundriss und auch die allgemeine Idee des Querschnitts waren schon vor der Dazwischenkunft der Fremden so concipiert, wie wir sie jetzt vor uns haben. Kein Zweifel auch am Wesen dieses Grundrisses: er ist nicht lombardisch, nicht italienisch; die Stellung der Pfeiler, die Konfiguration des Chors, die weite Oeffnung der Fenster folgen dem nordischen Typus. Ferner wissen wir aus einer noch ins Jahr 1390 gehörenden Skizze mit eingeschriebenen Massen, dass die Schiffe höher werden sollten, als die gegenwärtigen, was ohne entwickeltes Strebewerk kaum denkbar ist. Nun kennen wir aus den Akten weit über 100 Namen der nach und nach am Bau beteiligten Meister, aber wir kennen nicht den Schöpfer des ersten, trotz alledem und alledem in den Hauptbestimmungen für immer massgebend gebliebenen Entwurfs! Es kann hier nur an zwei voneinander nicht sehr sich unterscheidende Eventualitäten gedacht werden: entweder hat einer der Campionesen lange Zeit im Norden gearbeitet und sich in nordische Denkweise eingelebt, oder der durch verwandtschaftliche Beziehungen und Reisen sowohl mit Deutschland als mit Frankreich vertraute Herzog hat sich den Plan geradezu von jenseits der Alpen kommen lassen. Camillo Boito fasste deshalb die innere Geschichte des Mailänder Doms in folgende Sätze zusammen: »Der erste Entwurf, ultramontanen Ursprungs, wurde unseren Bauleuten anvertraut, welche ihn schon vor der Legung der Fundamente etwas modifizierten und nach und nach noch mehr während der Ausführung, bis sie, verwickelt in einen den Gewohnheiten und dem Kunstgeiste der Heimat durchaus entgegengesetzten baulichen Organismus, die Hilfe der Fremden anrufen mussten.« Dass man sich so schnell dazu entschloss, scheint uns ein Indicium mehr für den nordischen Ursprung.

Der Querschnitt steht in der Mitte zwischen Basilika und Halle. Es ist der zuerst in Bourges, wohl nicht ohne Einfluss von Poitiers, gefundene Typus, der später in Spanien eine hochinteressante Weiter-

bildung fand und von dem wir schon unsere Ueberzeugung ausgesprochen haben, dass er über fünfschiffigem Grundriss dem rein basilikalischen Querschnitt vorzuziehen ist. Knüpft der Mailänder Dom an die französisch-spanische Gruppe historisch an? Die Belege dafür fehlen. Wohl aber können wir uns denken, dass die lombardischen Kirchen mit Kapellenreihen an den Langseiten darauf hingelenkt haben¹⁾. In dem Protokoll über die entscheidenden Beratungen des Jahres 1392 lautet die 7. Frage: ob die äusseren Seitenschiffe durch Zwischenwände in Kapellen zu zerlegen seien? Und die Antwort darauf: nein, es ist nicht nötig, denn sie sind stark genug (d. h. als Widerlager). Nach italienischen Konstruktionsgewohnheiten hätte mit Ja geantwortet werden müssen, wie wir es unter sehr ähnlichen Verhältnissen in Bologna gesehen haben (vgl. Taf. 599, Fig. 15 mit Taf. 600, Fig. 7); dort sind dafür die Strebepfeiler entsprechend schwächer. Vielleicht aber war dem Mailänder Dom schon der von Monza darin vorausgegangen.

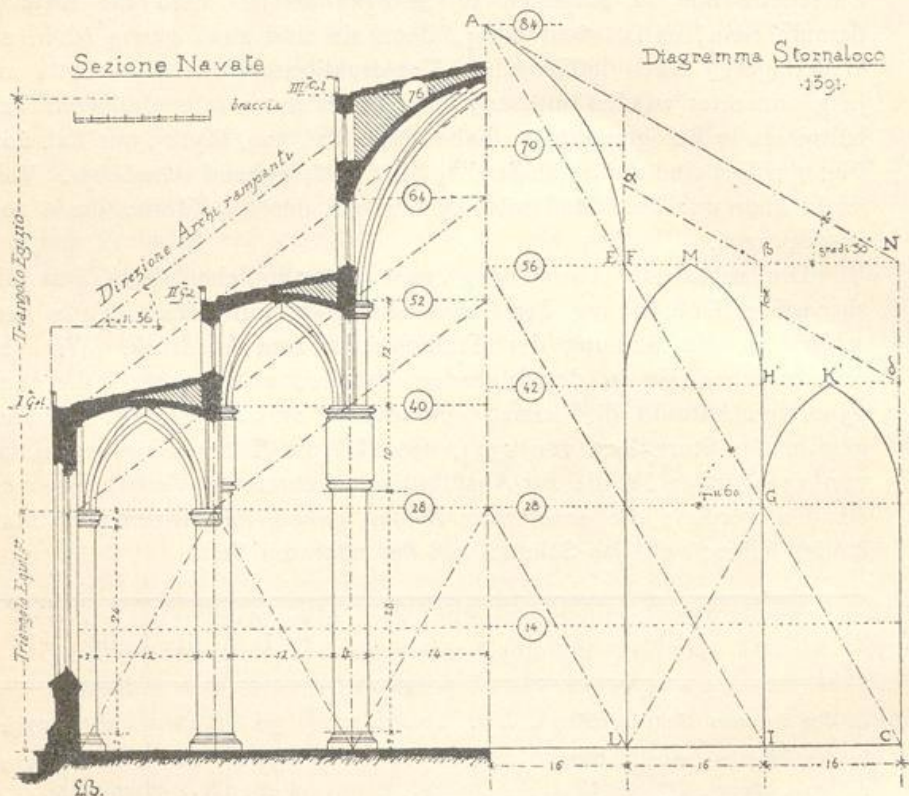
Die wichtigste Abweichung vom ursprünglichen Plan war die successive Erniedrigung der Gewölbekämpfer und gerade hierin kam schwerlich die Meinung der Tramontanen zum Ausdruck. Wir veranschaulichen sie in der folgenden Tabelle, wobei unter I die anno 1390 von Antonio di Vincenzo genommene Skizze, unter II das Diagramm des Stornaloco von 1391, unter III die Kommissionsbeschlüsse von 1392, unter IV die zur Ausführung gekommenen Verhältnisse verstanden werden; die arabischen Zahlen geben die Höhen nach Mailänder Ellen; vgl. das Schema auf der nächsten Seite.

	I	II	III	IV
In den äusseren Seitenschiffen	30	28	28	27 ¹ / ₂
In den inneren Seitenschiffen	50	42	40	39 ¹ / ₂
Im Mittelschiff	63	56	52	51 ¹ / ₂

Gegenüber der vagen Bewunderung von seiten des grossen Publikums sind die Fachkritiker, wenigstens die aus dem Norden kommenden, heute darin einig, den künstlerischen Wert des Mailänder Domes in umgekehrtem Verhältnis zu seiner Grösse und Kostbarkeit stehend zu finden: unseres Erachtens ein Urteil, das diesem zu keiner Schule gehörenden Gebäude vielfach unrecht thut. Man muss doch sehr

¹⁾ Ja, es reichen die Wurzeln wohl bis ins Romanische zurück; vgl. die Bd. I S. 445 beschriebenen Formen.

zwischen den einzelnen Bestandteilen der Leistung unterscheiden. Ganz zutreffend ist der Vorwurf des unreinen Geschmacks und der Ueberladung mit kraftlosem Prunk nur für die Aussenansicht. Aber es scheint durchweg übersehen zu sein, dass das Mittelalter dafür nur beschränkt verantwortlich ist. Ein grosser und offenbar genauer Kupferstich vom Jahr 1735 (Boito tav. 43) beweist, dass damals nur die Seitenschiffe ihre Marmorbekleidung empfangen hatten; dagegen das Kranzgesims derselben, die garstigen Strebebögen, der Wald von



Querschnittschema des Mailänder Doms nach L. Beltrami.

Fialen, die bizarre Kuppelkrönung, alles dieses ist erst ein Werk des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. Für das Wollen des 14. und 15. Jahrhunderts kommt unmittelbar allein das Innere in Betracht. Gegenüber den bekannten Ausstellungen an der Pfeilerbildung wollen wir nur bemerken, dass auch die nordische Gotik in den wenigen analogen Fällen (Bourges, Lemans) zu einer ganz befriedigenden Lösung nicht gekommen war. Wie ungehörig immer die Krönung der Pfeiler mit einem Kranz von Statuen unter Baldachinen sein mag, es liegt ihr doch ein richtiges, dem Norden längst verloren gegangenes Gefühl zu

Grunde, nämlich dass der Kämpferpunkt durch ein kräftig ausgebildetes Zwischenglied Nachdruck erhalten muss. Viel schlimmer noch wäre es gewesen, hätte man nach den Mustern tramontaner Spätgotik Pfeiler und Gewölberippe gelenklos zusammenfliessen lassen. Dieses und manches andere anstössige Detail tritt aber sehr zurück gegen den durch wesentlich andere Faktoren bedingten Gesamteindruck; bloss architektonisch ist dieser nicht mehr, weder im Sinne des rein organischen, noch des reinen Raumstils; eine Summe perspektivischer und koloristischer Wirkungen tritt hinzu, die mit dem Rhythmus der Glieder und des Raumes ein neues Amalgam eingehen. Der Mailänder Dom, um ihn an seinen richtigen Platz zu stellen, ist die italienische Parallele zu jener malerischen Umbildung des Architektonischen, der wir unter der Hülle der Spätgotik schon überall begegnet sind, am kräftigsten bisher in den Niederlanden und in Spanien, und für die wir einen Namen noch nicht besitzen. Sie beeinflusst sehr stark die lombardische Frührenaissance, welche dadurch etwas wesentlich anders wird, als die Renaissance der Brunelleschi und Alberti.

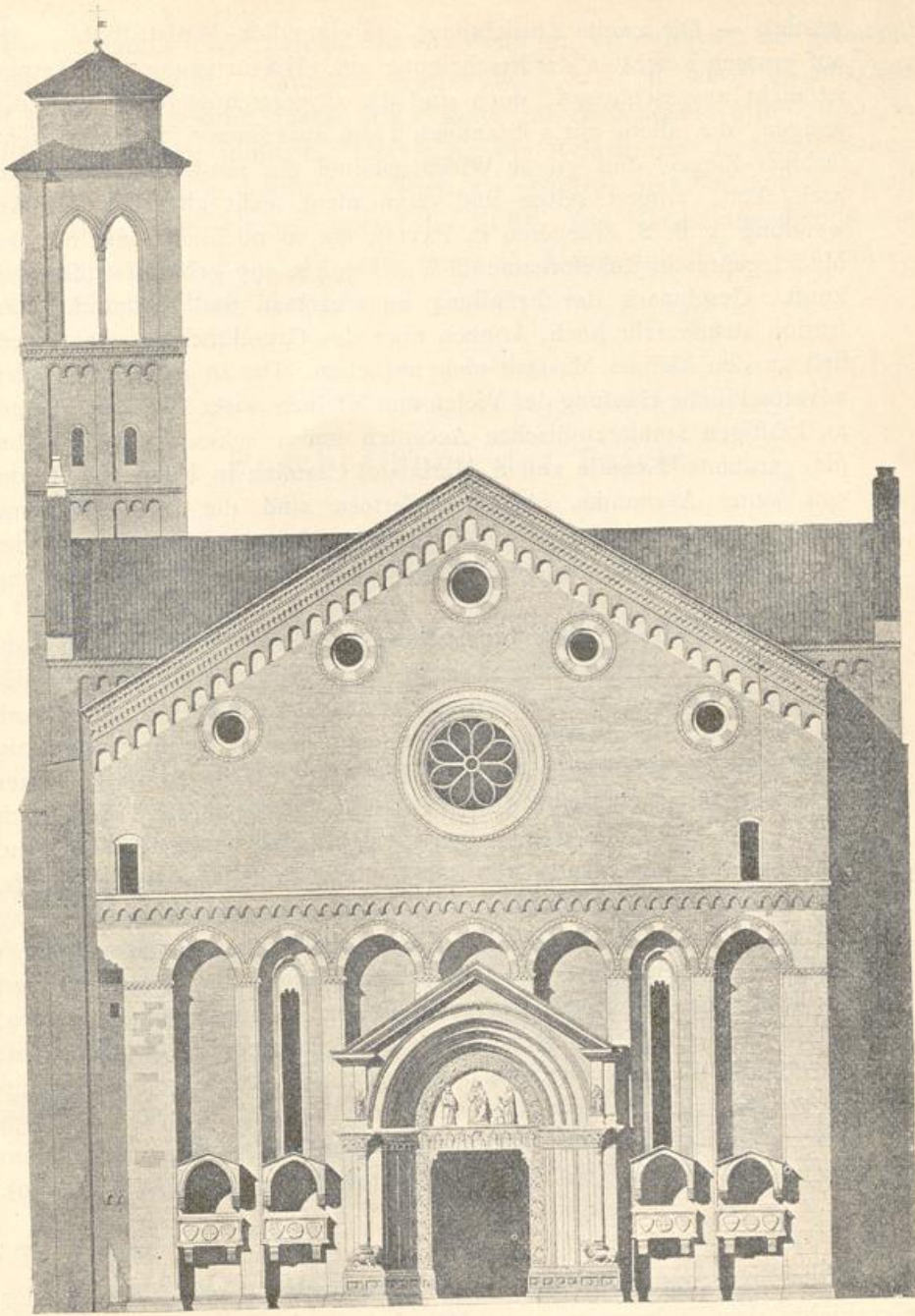
Im Grunde ein Ausfluss derselben Richtung, wenn auch andere Formen annehmend, ist die zehn Jahre nach dem Mailänder Dom, ebenfalls auf Befehl Gian Galeazzo Viscontis, begonnene CERTOSA von PAVIA (Taf. 537, 549). Mit dem Mailänder Dom zusammengehalten, zeigt dieser Bau es klärlich, wie sehr um jene Zeit, am Vorabend der Renaissance, die italienische Kunst das Ungenügen ihrer formalen Ausdrucksmittel empfand. In Mailand nahm man noch kurz vor dem Bruch mit der Gotik seine Zuflucht zu dem bis dahin verschmähten Norden: in der Certosa von Pavia griff man (wozu nicht lange vorher schon die dortige Karmeliterkirche den Weg gezeigt hatte) auf die romanische Vergangenheit zurück. Der Spitzbogen, in stark gedrückter Form, hat nur noch am Gewölbe eine Stätte. Ein lebhafter, ganz ungotischer Gruppenrhythmus beherrscht die Komposition, von der kleeblattförmigen, ausserordentlich schön wirkenden Gestaltung der Kreuzarme und des Chors beginnend, bis zu den sechsteiligen, in dieser Disposition wiederum allen gotischen Prinzipien den Rücken kehrenden Gewölben. Die Dimensionen sind mässig, der Raum durch den weise abgestuften Reichtum seiner Gliederung doch von bedeutender Wirkung, dabei leicht und frei, voll heiterer Würde. Der Vergleich der Certosa von Pavia mit der Florentiner Gotik einerseits, der niederländischen und deutschen andererseits wird am besten darüber belehren, dass die malerische Tendenz der Spätgotik sich mit dem »Raumstil« wohl verbinden kann, aber dass sie keineswegs eins sind.

Der Dom von Como (Taf. 537, 547); auch er könnte mit leichten Veränderungen in einen romanischen zurückverwandelt werden, so sehr

tritt in ihm das stilistische Moment gegen die Frage der Raumbildung zurück; kraft der letzteren würde er zu den schönsten Kirchen Italiens gerechnet werden müssen, wäre nicht die Beleuchtung verunglückt. Der heutige Bau begonnen 1426, Querschiff und Chor 1513. Merkwürdig, dass hier wie an der Certosa von Pavia die Renaissance an dem Motiv der Pfeilerkrönung durch Fialen ein Gefallen fand, das die eigentlich gotische Epoche in Italien ihm verweigert hatte.

Die Fassaden der oberitalienischen Kirchen erhalten nach wie vor ihren Charakter durch die Sichtbarmachung des Backsteinmaterials (wiewohl mit einigen Ausnahmen, unter denen der Mailänder Dom die wichtigste ist). Ihr Verhältnis zum gotischen Stil, nach dem sie herkömmlich genannt werden, ist ein ganz loses. Im wesentlichen bleiben die ererbten romanischen Motive herrschend bis in die Frührenaissance hinein. Der frontale Aufbau beharrt dabei, vor den basilikal abgestuften Schiffsraum einen einzigen, und zwar flach geneigten Giebel zu setzen, der über den Seitenschiffen in der Luft steht. Nur wenn durch Hinzufügung seitlicher Kapellenreihen die Grundlinie sehr ausgedehnt wird, erhält die Mittelpartie eine leichte Ueberhöhung. Das Prinzip der Teilungen schwankt. Der auf S. 541 abgebildete Fall gibt ein Hauptgeschoss mit ausgeprägt senkrechter Gliederung, aber ohne Andeutung des dreischiffigen Binnenraumes, und dann ein Obergeschoss als breite, unbewegte Masse; Fig. 1 auf Taf. 558 fingiert ein einziges Geschoss mit starker Betonung der Dreiteiligkeit der Schiffe, doch so, als ob sie hallenmässigen Querschnitt hätten; Fig. 2 derselben Tafel lässt wieder die wagrechten Teilungen vorwalten.

In der Detailbehandlung lassen sich zwei Stilrichtungen, wiewohl mit mannigfachen Uebergängen, unterscheiden. Die eine hat durch die Bettelordenskirchen ihr Gepräge erhalten. Sie operiert mit einfach kräftiger Gliederung durch Wandpfeiler und Nischen bei Sparsamkeit in den kleinen Zierformen. Ein frühes und schönes Beispiel gibt S. Lorenzo in VICENZA (S. 541); einen eigentümlichen Schmuck bilden die zu seiten des Portals angeordneten Sarkophage auf Konsolen; ähnliches am S. Fermo in VERONA und sonst. Sarkophage über dem Portal waren schon in romanischer Zeit vorgekommen. Bei S. Maria Novella in Florenz wohl eine Entlehnung von den oberitalienischen Ordensverwandten. Aehnlich wie die Fassade von S. Lorenzo in Vicenza war die von S. Giovanni e Paolo in Venedig gedacht. Der eigentlich venetianische Typus, an der Frarikirche und mehreren kleineren, gibt ganz ruhige Backsteinflächen mit zierlichem Marmorportal und Radfenster. Das letztere Motiv bleibt überhaupt von der



S. Lorenzo in Vicenza.

romanischen Zeit her in ganz Oberitalien gäng und gebe (während es bekanntlich in Deutschland von der späteren Gotik aufgegeben

wurde). — Die zweite Stilrichtung, die eigentlich lombardische, geht auf grossen Reichtum der Erscheinung aus. Hinzuziehung von Marmor ist nicht ausgeschlossen, doch sind die ausgezeichneteren Bauten diejenigen, die allein mit gebranntem Thon auskommen. Wechsel mehrfarbiger Ziegel, dies grosse Wirkungsmittel der nordischen Backsteinarchitektur, kommt selten und dann nicht recht glücklich zur Anwendung (z. B. S. Francesco in PAVIA), um so reichlicher das aus der Model gepresste Relieffornament. Tafel 594 u. 595 geben darüber Auskunft. Geschmack der Erfindung im einzelnen und technische Perfektion stehen sehr hoch, können aber das Grundübel der Gebundenheit an den kleinen Masstab nicht aufheben. Die an grossen Fassaden unvermeidliche Häufung des Vielen und Kleinen wirkt bei dem Mangel an kräftigen architektonischen Accenten um so schwerfälliger. Selbst die gerühmte Fassade von S. Maria del Carmine in PAVIA macht davon keine Ausnahme. An der Certosa sind die Langseiten und Apsiden noch aus der gotischen Epoche; das romanische Motiv der Zwerggalerie ist hier wieder aufgenommen und zu glücklichster Wirkung gebracht.

Mit sichtlicher Liebe beschäftigte sich die oberitalienische Bauphantasie mit den Glockentürmen. Dieselben eifern in der Leichtigkeit des Aufstrebens den Türmen der nordischen Gotik nach, im Einzelausdruck sind sie aber ganz eigentümlich. Der Helm hat regelmässig Kegelform; zwischen ihm und dem Hauptbau vermittelt ein schlankes mehrgeschossiges Oktogon, dessen Oberbau in eine luftige Galerie sich auflöst. Das Weiss der Marmorsäulchen und der verputzten Friesstreifen, das besonders leuchtende Rot des lombardischen Backsteinmaterials, die schwarzen Schlagschatten und das durchschimmernde Himmelsblau verbinden sich mit der leichten Grazie der Formen zu einem höchst belebten Gesamteindruck; in ihm ist mit Mitteln, die im Vergleich zu der nordischen Steinmetzpracht bescheiden genannt werden müssen, relativ viel erreicht. — Der Turm von S. GOTARDO in MAILAND und der über der Vierung von CHIARAVALLE (Taf. 275, 281) zeigen das Prinzip im 13. Jahrhundert schon entwickelt (der von S. Gottardo 1328—39 fast ganz umgebaut, ohne ein einziges eigentlich gotisches Motiv); im 14. und am Anfang des 15. blieb es unverändert in Gunst (Taf. 559).

Der Epilog zur Geschichte der italienischen Gotik liegt in der Geschichte der Frührenaissance. Wir haben ihm nur eine kurze Bemerkung zu widmen, indem wir darauf aufmerksam machen, dass die auf der Grenze der beiden Stile liegenden Erscheinungen in Italien von wesentlich anderer Art sind, als in Spanien, Frankreich und

Deutschland. In Italien waren wichtige Grundsätze der Renaissance schon im Mittelalter vorbereitet, in den ausseritalienischen Ländern umgekehrt ragte eine Masse ungebrochenen Mittelalters in die Renaissance hinüber. Dort ging die Reform der Raumgestaltung und Konstruktion voraus, zu denen als späteres erst das antike Detail hinzutrat; hier blieben unter der Hülle des Renaissancedetails die beiden anderen Faktoren noch lange in Abhängigkeit von der mittelalterlichen Ueberlieferung.

Beschreibung der Tafeln.

GRUNDRISSE.

Tafel 533.

1. *Belluno*, S. Stefano; saec. 13 (Graus, Kirchenschmuck). —
2. *Barletta*, S. Sepolcro; E. saec. 12. (Enlart). — 3. *Venedig*, S. Giovanni e Paolo; A. saec. 14 (Cicognara). — 4. *Verona*, S. Anastasia; saec. 14 (Mitteilungen d. Centr.-Comm. V). — 5. *San Martino*, A. saec. 13 (Enlart). — 6. *Vercelli*, S. Andrea; A. saec. 13 (Osten). —
7. *Messina*, S. Andrea; A. saec. 14 (Graus). — 8. *Treviso*, S. Niccoló; E. saec. 13 (Graus).

Tafel 534.

1. **Siena*, S. Domenico; A. saec. 14 (Jens Weile). — 2. *Assisi*, S. Francesco; 2. Viertel saec. 13 (Gailhabaud). — 3. **Florenz*, S. Maria Novella; E. saec. 13 u. A. saec. 14 (Dehio). — 4. **Florenz*, S. Croce; E. saec. 13 (C. Wittmann). — 5. *Orvieto*, Dom; (Benois, Resanoff u. Krakau).

Tafel 535.

1. *Florenz*, Dom; M. saec. 14 (Sgrilli). — 2. **Florenz*, S. Trinità; 2. H. saec. 13 (C. Wittmann). — 3. **Siena*, Dom; M. saec. 13 und später (Jens Weile).

Tafel 536.

1. **Bologna*, S. Petronio; E. saec. 14, Hochschiff saec. 16 (Bezold).

Tafel 537.

1. *Pavia*, Certosa; E. saec. 14 (Durelli). — 2. **Como*, Dom; saec. 14 u. 15 (Bezold). — 3. **Mailand*, Dom; E. saec. 14 (Fabbrica del Duomo).

SYSTEME, QUERSCHNITTE UND PERSPEKTIVEN.

Tafel 538.

1. 2. *Assisi*, S. Francesco; M. saec. 13 (Gailhabaud). — 2. *Barletta*, S. Sepolcro; E. saec. 12 (Enlart). — 3. *San Galgano*, erste H. saec. 13 (Enlart).

Tafel 539.

1. 2. **Florenz*, S. Maria Novella; E. saec. 13, A. saec. 14 (C. Wittmann). — 3. **Florenz*, S. Trinità; E. H. saec. 13 (C. Wittmann).

Tafel 540.

1. *Vercelli*, S. Andrea; 1. H. saec. 13 (Osten). — 2. **Siena*, Dom; 2. H. saec. 13 (Jens Weile).

Tafel 541.

1. **S. Galgano* (Phot.). — 2. **Lucca*, Dom (Phot.).

Tafel 542.

1. *Belluno*, S. Stefano; saec. 13 (Graus). — 2. 3. *Bologna*, S. Francesco; 2. H. saec. 13 (Rubbiano). — 4. *Florenz*, Dom; 2. H. saec. 14 (Sgrilli).

Tafel 543.

Florenz, Dom; Schnitt durch die Kuppel und das Querschiff (Sgrilli, Stegmann).

Tafel 544.

**Florenz*, Dom; Innenperspektive (Phot.).

Tafel 545.

**Bologna*, S. Petronio; Querschnitt (Bezold).

Tafel 546.

1. *Florenz*, Dom; System (Sgrilli). — 2. **Bologna*, S. Petronio; System (Bezold).

Tafel 547.

1. 2. **Como*, Dom (Bezold).

Tafel 548.

1—3. **Mailand*, Dom (Fabbrica del Duomo).

Tafel 549.

1. 2. *Verona*, S. Anastasia (Mitt. Centr.-Comm. V). — 3. 4. *Pavia*, Certosa (Durelli).

Tafel 550.

1. **Perugia*, Dom (Jens Weile). — 2. **Siena*, S. Domenico (Jens Weile). — 3. **Treviso*, S. Niccolò (Graus).

Tafel 551.

1. 2. **Florenz*, S. Croce; Schnitt und System (C. Wittmann).

Tafel 552.

- **Florenz*, S. Croce; Innenperspektive (Phot.).

Tafel 553.

- Orvieto*, Dom (Benois, Resanoff u. Krakau).

AEUSSERES.

Tafel 554.

- Orvieto*, Dom (wie oben).

Tafel 555.

- **Siena*, Dom (Phot.).

Tafel 556.

- **Florenz*, Dom; Südseite, erstes Joch (Phot.).

Tafel 557.

1. **Pisa*, S. Maria della Spina; Teil der Seitenansicht (Phot.). —
2. **Siena*, Dom; Innenansicht (Phot.).

Tafel 558.

1. *Crema*, Dom; 2. H. saec. 13 (Gruner). — 2. *Monza*, S. Maria in Strata; E. saec. 14 (Gruner).

TÜRME.

Tafel 559.

1. *Crema*, Dom (Gruner). — 2. *Florenz*, Dom (Gailhabaud). —
3. *Pavia*, S. Maria del Carmine (Gruner).
-