



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die kirchliche Baukunst des Abendlandes

Dehio, Georg

Stuttgart, 1901

Einleitung

[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 Ziegelmaterials 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 Zusammenstimung 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 Strebeseystems. Freilich sind in Florenz die eisernen Zugstangen eine odiose 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)

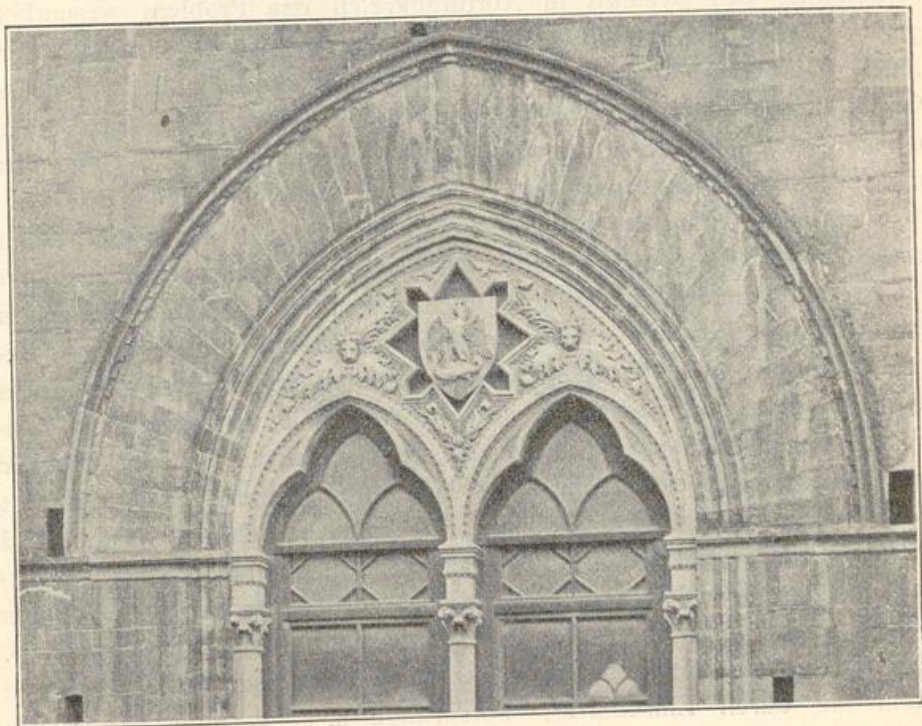
mit dem von Florenz (Taf. 544) und wieder die Umformung der letzteren in Bologna (Taf. 545). Ganz entgegen der nordischen Entwicklung ist die nachdrückliche Betonung der Kapitelle, zuweilen noch verstärkt durch einen Kämpferaufsatz. — Die Scheidebögen geben sich in der Hauptsache als rechtwinklige Mauereinschnitte 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 Blätterschmuck 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 gelautet 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