



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die kirchliche Baukunst des Abendlandes

Dehio, Georg

Stuttgart, 1901

5. Die Kathedralen

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

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-

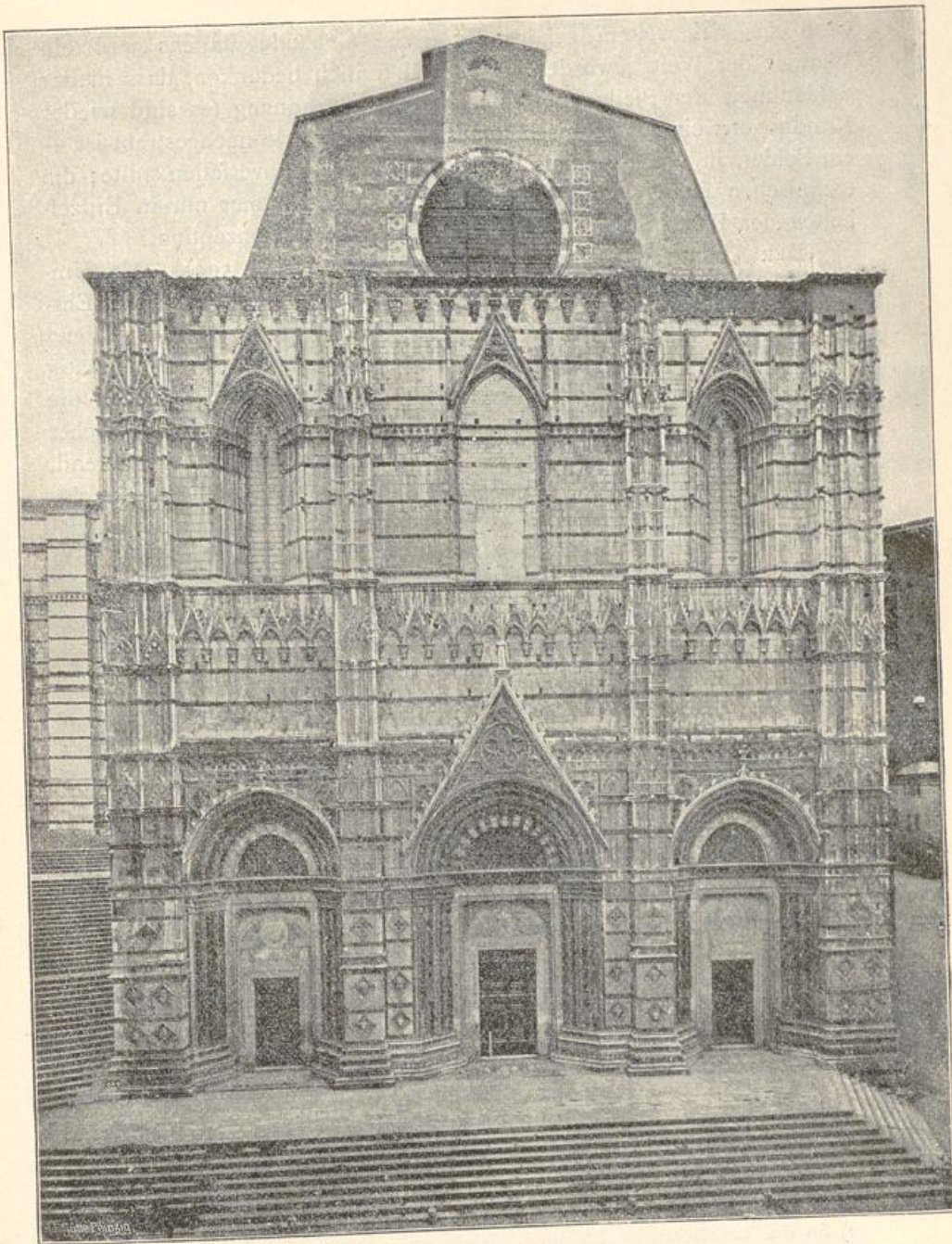
schönern. Diese Werke prägen die Gotik, mit souveräner Nichtachtung ihres organischen Gehaltes, zu einem reinen Dekorationsstil um und wurden als solche Vorbilder von grosser, oft verhängnisvoller Wirkung. — Arnolfo di Cambio hatte in seiner Jugend mit Giovanni Pisano zusammen an der Sieneser Kanzel 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.

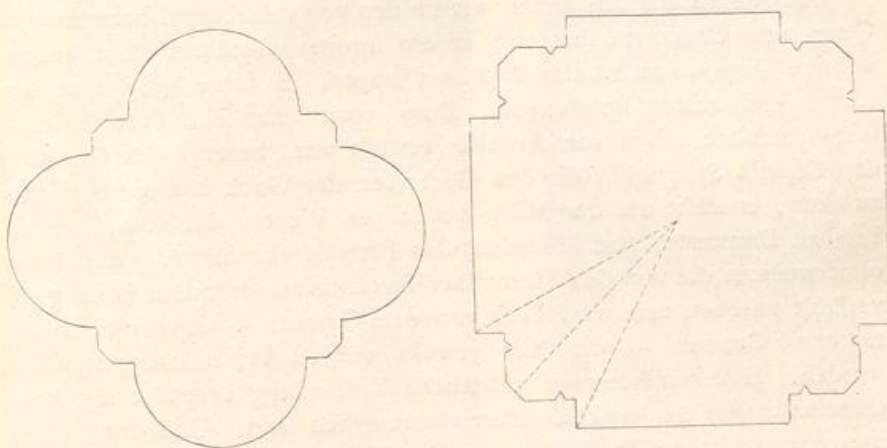
In diese Gruppe gehört auch der Dom von AREZZO (Neubau 1277 beschlossen). Das System wiederholt dasjenige von S. Maria Novella in Florenz, auch sind schon quadratische Mittelschiffsgewölbe vorhanden; da aber die Breitenabmessungen im Verhältnis zur Höhe geringer sind, nähert sich der allgemeine Eindruck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

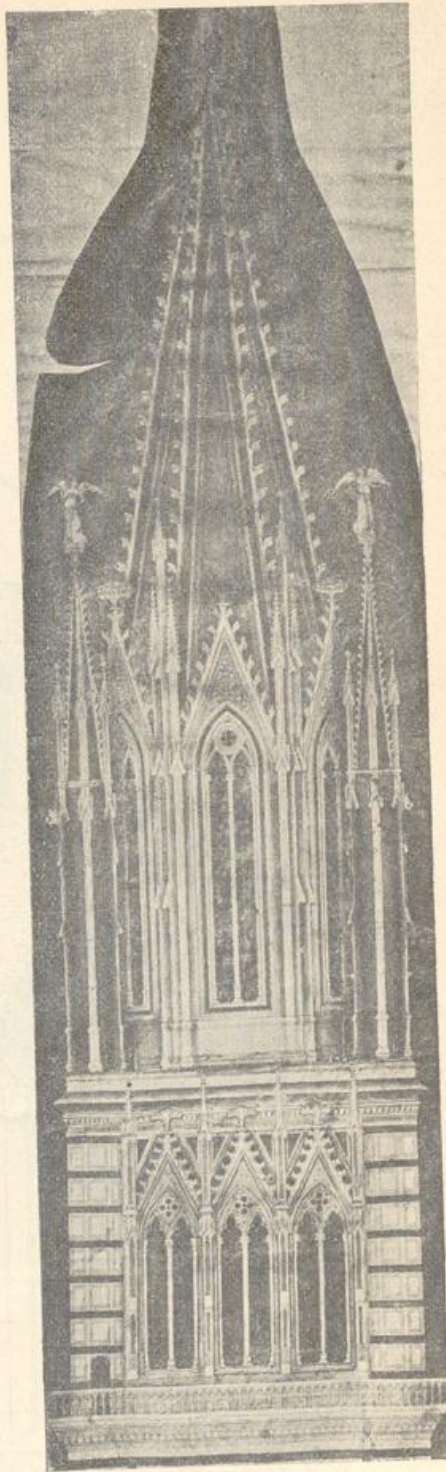
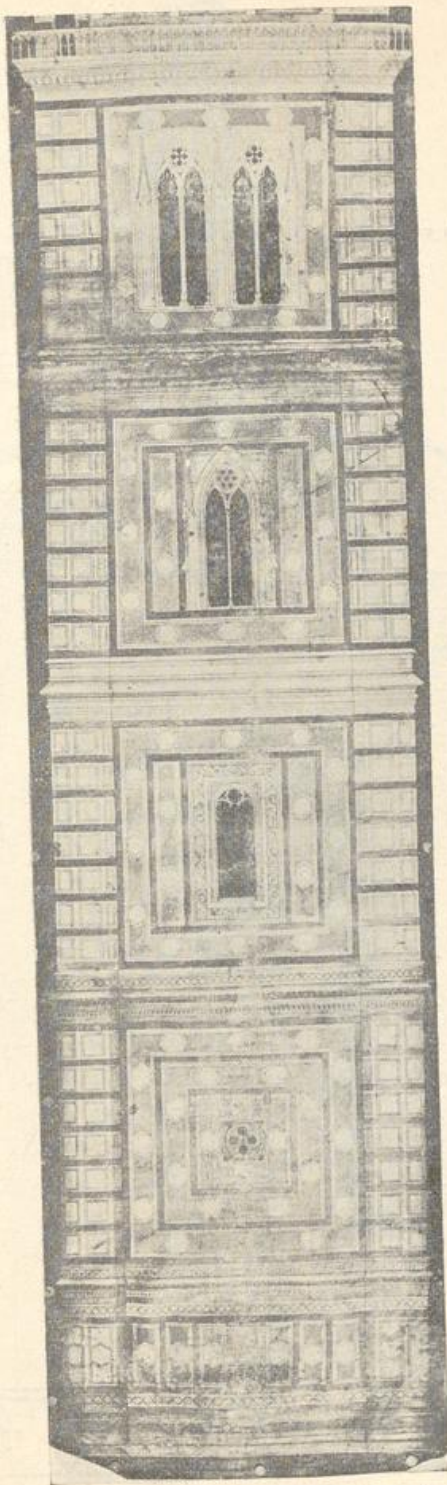
Dom.

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

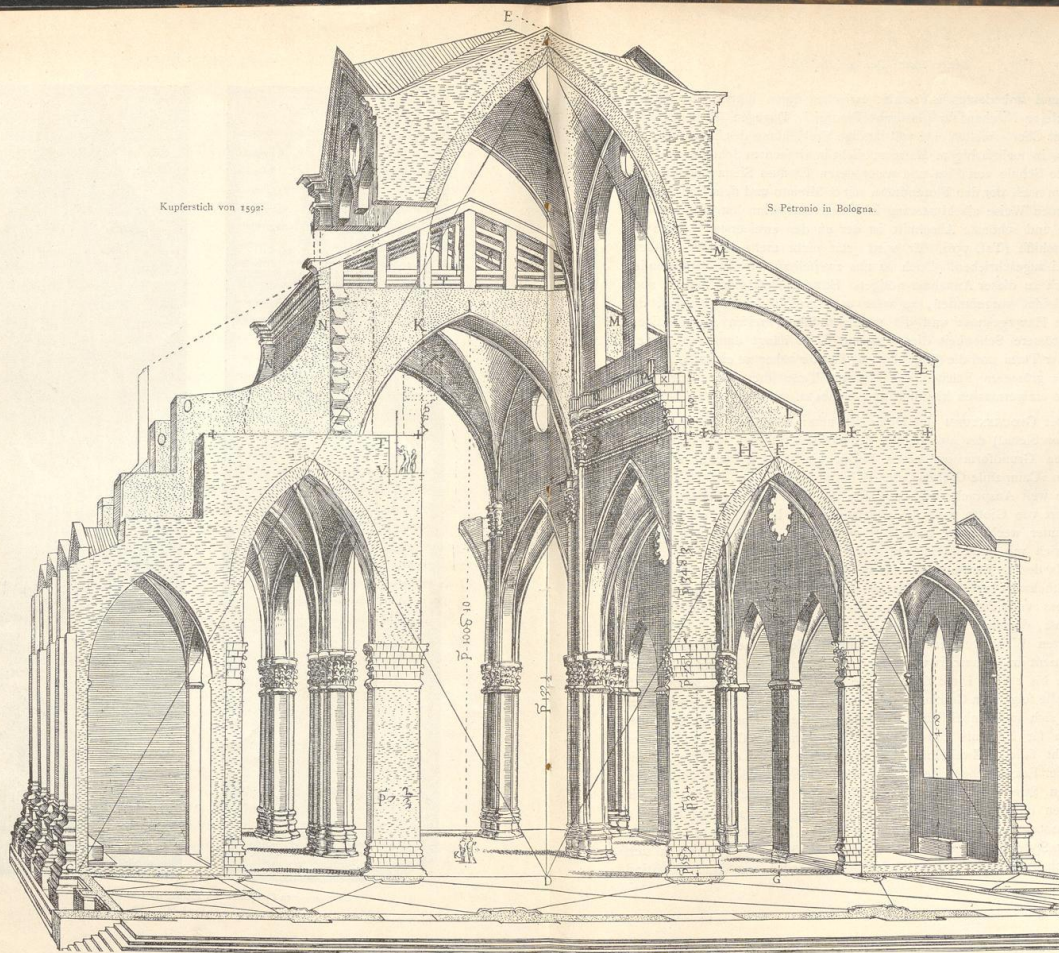
Konsolen ruhenden Laufgangs. Er hätte tiefer gelegt werden können, hätte man den Arkadenöffnungen anstatt Spitzbogen Rundbogen gegeben, wie gleichzeitig in Orsanmichele und etwas später in der Loggia de' Lanzi; auch diese Wahl mag Gegenstand vielen Streites gewesen sein. — Erfahrungsmässig wirkt auf 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.



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 basilikalen 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.

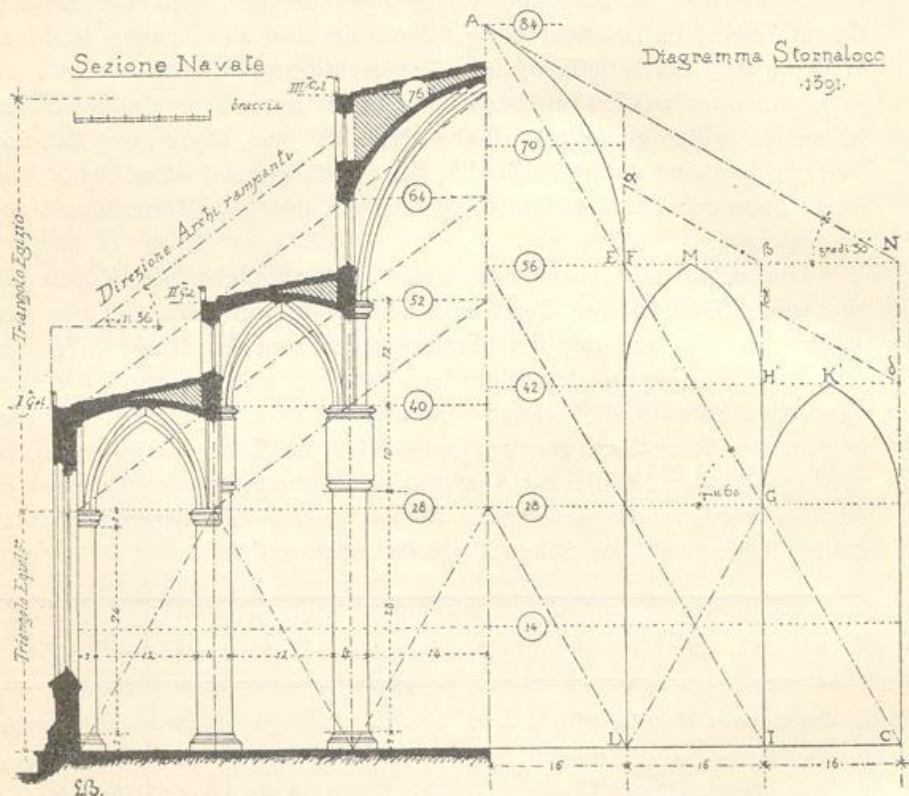
Die wichtigste Abweichung vom ursprünglichen Plan war die successive Erniedrigung der Gewölbekämpfer und gerade hierin kam schwerlich die Meinung der Tramontanen zum Ausdruck. Wir veranschaulichen sie in der folgenden Tabelle, wobei unter I die anno 1390 von Antonio di Vincenzo genommene Skizze, unter 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.

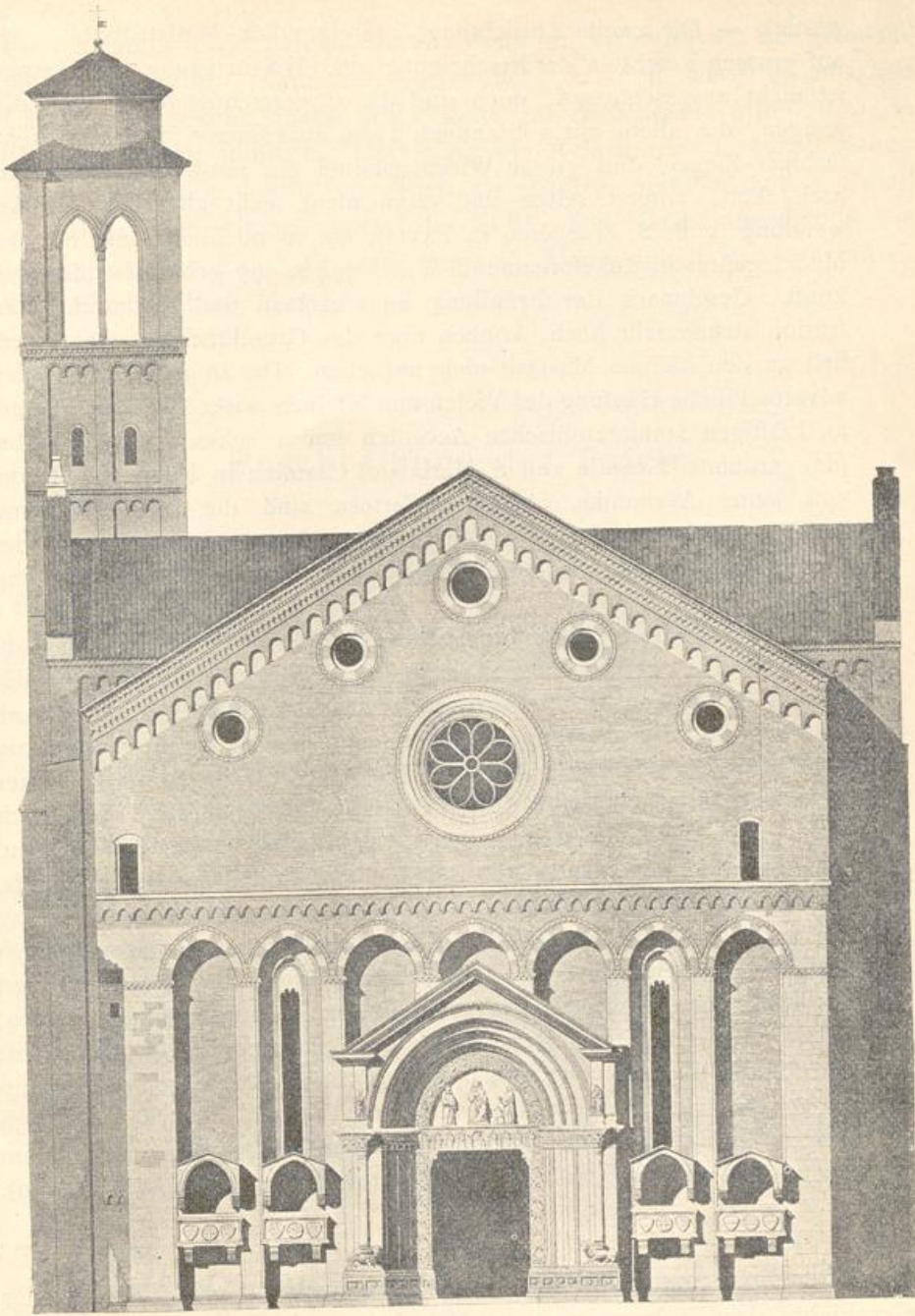
Im Grunde ein Ausfluss derselben Richtung, wenn auch andere Formen annehmend, ist die zehn Jahre nach dem Mailänder Dom, ebenfalls auf Befehl Gian Galeazzo Viscontis, begonnene CERTOSA von PAVIA (Taf. 537, 549). Mit dem Mailänder Dom zusammengehalten, zeigt dieser Bau es klärlich, wie sehr um jene Zeit, 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).