

sie blieben stets in zünftigen Verbänden und behielten die bescheidene Haltung des Handwerks bei. Aber gerade dies schützte sie vor eitler persönlicher Ueberhebung, während die allgemeine Gunst, die Nachfrage nach ihren Werken, das Bewusstsein ihrer Mitarbeit an den höchsten Angelegenheiten ihr Selbstgefühl hob und die Bedeutenderen unter ihnen überdies durch ihre Begabung und durch den Verkehr mit Gelehrten in den höchsten Ideen der Zeit mitlebten und an ihnen mitarbeiteten.

Allerdings kam aber diese Gunst der Umstände nicht allen Künsten in gleichem Maasse zu.

Drittes Kapitel.

Die Architektur von 1150 bis gegen 1250.

Schon die sittlichen Zustände Italiens lassen vermuthen, dass die künstlerische Begabung der Nation nicht gerade eine überwiegend architektonische sein konnte. Die Architektur verlangt Gemeinsinn, Hingebung, eine gläubige, verehrungsvolle Stimmung; sie gedeiht daher überall nur in der Jugendzeit der Völker und verliert ihre schöpferische Kraft, sobald das persönliche Selbstgefühl der Einzelnen herangereift ist. Die Italiener aber begannen ihre historische Laufbahn mit der egoistischen Zersplitterung, in der andere Völker enden, und selbst das durchgeführte republikanische System diente nur dazu, die individuelle Kraft zu regeln und zu bewusster Virtuosität auszubilden, nicht sie dem Gemeinwesen bleibend zu unterwerfen. Auch in der Kunst sind sie daher vorzugsweise auf das Individuelle angewiesen, auf die Auffassung und Darstellung des Einzellebens; für die Architektur fehlte ihnen sowohl der Gegenstand, die begeisterte Anschauung des Gemeinwesens, als auch die Fähigkeit sich unterzuordnen und zu einer Gesamtarbeit zusammenzuschliessen. Sie sind vor Allem Plastiker und betrachten auch die Architektur zunächst von diesem Standpunkte, nicht als ein gemeinsames, auf harmonische Gesamtwirkung berechnetes Werk, sondern als eine Gelegenheit zu individuellen, plastisch-decorativen Leistungen.

Es ist daher begreiflich, dass sie keinen eignen Baustyl im höheren Sinne des Wortes, wie es der griechische gewesen war und der gothische der nordischen Völker gerade jetzt wurde, erzeugten; sie hatten weder den Sinn dafür noch das Bedürfniss danach. Dennoch haben ihre Bauwerke eine gewisse Eigenthümlichkeit, gemeinsame, wiederkehrende Vor-

züge, ein nationales Gepräge, das sie von anderen sehr scharf unterscheidet. Es reicht dies freilich nicht weiter, wie ihre Nationalität überhaupt; es ist nicht die freierstrebte, active, geistige Einheit des Volksgeistes, sondern nur die passive Gleichheit und Uebereinstimmung, welche durch die gleichen Eindrücke der Natur und der geschichtlichen Ueberlieferungen auf alle Einzelnen entsteht. Aber diese Einwirkung der Natur und die dadurch hervorgebrachte Uebereinstimmung der Einzelnen ist hier unter dem kräftigeren Himmel Italiens viel stärker als in den nördlichen Ländern, und auch dies Naturelement gehört zu den wohlberechtigten Factoren der Architektur.

Jeder kennt die sehr charakteristische Weise aller Aeusserungen der Italiener, ihre ruhigen, maassvollen und doch höchst sprechenden Bewegungen, ihre Vorliebe für bequeme, breite Verhältnisse, einfache Formen, übersichtliche Anordnungen, ihre Abneigung gegen alles Verwickelte, Kleinliche, Künstliche, und dann wieder ihre Freude am Entschiedenem und Kühnem, am Glänzenden und Heiteren, an gesunder Lebensfülle und am Reichthum des Schmuckes. Das sind noch nicht künstlerische Gefühle und noch weniger Resultate künstlerischer Einsicht, aber wohl Elemente, welche auch auf die Kunst einwirken und besonders in der Architektur, wo sie nicht unter der Fülle sittlich persönlicher Erscheinungen verborgen liegen, deutlich zu Tage treten.

Auf ihnen beruht zunächst das specifisch-italienische Raumgefühl, welches sich von dem nordischen weit unterscheidet. Während dieses theils das behaglich Enge, theils das kühn Emporstrebende, Knappe, Schlanke, und zugleich bedingte, aus verschiedenen Grössen zusammengesetzte Proportionen liebt, sucht der italienische Sinn auch im baulich umschlossenen Raume das Breite, Geräumige, Luftige selbst bis zur Leere, und zieht die Gleichheit, das quadratische Verhältniss, dem bedingten oblongen vor. Diese Verschiedenheit wird dann durch das Hinzutreten des individuellen Elements noch viel wichtiger als sie an sich sein würde. Eben durch das stärkere Selbstgefühl bildet sich bei den Italienern auch ein sehr ausgesprochenes Gefühl für die Hauptverhältnisse des Raumes, sie schreiten nicht erst durch die Anschauung der Theile zum Ganzen fort, sondern fassen dieses in seiner Allgemeinheit und in seinem Verhältnisse zu dem beschauenden Individuum sofort in's Auge. Der Raum als solcher individualisirt sich ihnen und sie sind daher vor Allem bemüht, die Beziehungen seiner Dimensionen und seiner wesentlichen Abtheilungen klar und ausdrucksvoll festzustellen. Ihr musikalisches Talent tritt hier in der Architektur zuerst hervor.

Daneben macht sich dann die plastische Richtung geltend. Ihr feines Gefühl für das Einzelleben, für die Schönheit der menschlichen Gestalt

und für die verwandten und vorbereitenden Züge der Thier- und Pflanzenwelt äussert sich in günstigster Weise in der Anmuth und in dem lebensvollen Reichthume des Schmuckes, so wie in der unbefangenen Einfügung desselben in die Raumverhältnisse.

Im Allgemeinen also und in den Einzelheiten offenbart sich der italienische Sinn in seiner liebenswürdigen und bedeutenden Eigenthümlichkeit. Aber zwischen diesen beiden Extremen fehlt meistens die befriedigende Vermittelung. Vermöge ihres scharfen praktischen Verstandes und der trefflichen Materialien, welche das Land bietet, bauen die Italiener mit untadelhafter Solidität, selbst mit grosser Kühnheit, aber die Anforderung einer organischen Einheit des Ganzen und seiner Theile, die Nothwendigkeit, aus dem Allgemeinen das Besondere, aus den Raumverhältnissen und stofflichen Bedingungen die constructive Gliederung und aus dieser wieder die Ornamentation zu entwickeln, haben sie niemals recht tief empfunden; nicht bloss ihre Gebäude, sondern auch ihre theoretischen und kritischen Aeusserungen beweisen diesen Mangel. Sie betrachten das Gebäude fast nur wie ein Gehäuse oder einen Rahmen für eine Sammlung von Bildwerken, Gemälden und decorativen Ergüssen, und verlangen daher von demselben zunächst nur angenehme Verhältnisse und genügende Begrenzungen, in denen sich jene schönen Details freierer Kunstleistungen geltend machen können. Sie nehmen keinen Anstoss daran, wenn die Wände im Inneren und Aeusseren durch den Mangel lebendiger Gliederung leer und wie unvollendet erscheinen, sie halten damit die architektonische Arbeit zunächst für geschlossen, lassen sie so Jahrhunderte lang stehen, ohne durch diesen Anblick zu weiterer Ausführung gereizt zu werden.

Sie finden selbst an der Oede breiter Räume ein gewisses Wohlgefallen, weil sie späteren unabhängigen Kunstwerken ein freies Feld gewährt. Das Nothwendige und das Schöne oder Zierliche sind daher nicht, wie es der Geist organischer Architektur fordert, untrennbar verschmolzen, sondern fallen gelegentlich auseinander. Hölzerne oder eiserne Anker und äussere Stützen, die sich ohne irgend eine ästhetische Durchbildung als Nothbehelf zu erkennen geben, übersieht das Auge des Italieners leicht, und erfreut sich dafür an der Schlankheit und Leichtigkeit der Säule, die, dem Drucke der Gewölbe nicht genügend, solche Hilfsmittel nöthig machte. Noch weniger aber fragt man bei Façaden, Giebeln, Bildnischen und ähnlichen Decorationen nach ihrer organischen Berechtigung, oder nimmt Anstoss an der im Verhältniss zu der einfachen Anlage allzu üppigen Fülle hinzugefügten Schmuckes oder an dem Wechsel reicherer oder sparsamerer Decoration an verschiedenen Stellen.

Alle solche Mängel der organischen Einheit verletzen aber auch uns hier keinesweges so, wie an nordischen Gebäuden, da sie nicht als Ver-

stösse gegen eine anerkannte Regel erscheinen, sondern vielmehr der Grundanschauung, die sich überall zeigt, entsprechen. Es sind Aeusserungen einer Gesinnung, für welche das Schöne nur in der Form individueller Leistungen seinen vollen Werth hat, welcher der architektonische Organismus Nebensache und der Zwang durchgeführter Regel unerträglich ist. Wenn wir uns auf diesen nationalen Standpunkt zu stellen vermögen, wird nicht nur das Anstössige solcher Willkürlichkeiten sehr gemildert, sondern wir beginnen selbst in dem zunächst Disharmonischen die innere geistige Harmonie, in der scheinbaren Unordnung Maass und System zu entdecken. Diese ist hier in der Kunst ebenso wie in der politischen Geschichte dieser Zeit nur die natürliche Aeusserung der Lebensfülle individueller Kräfte und giebt uns daher ein unbewusstes Zeugniß und Abbild jener Zustände. Diese Gebäude haben dadurch für den nordischen Beschauer etwas Geheimnißvolles, er fühlt sich angezogen und kann doch nichts von alle dem aufweisen, was er als architektonische Vorzüge zu betrachten gewohnt ist.

Jedenfalls aber entschädigt für diesen Mangel des Ganzen der grosse Reiz des Einzelnen. In den Gegenden, wo Ueberfluss an antiken Fragmenten vorhanden war, hatten die Bauleute die Gelegenheit und gewissermaassen die Pflicht, sich in geschmackvoller Zusammenstellung derselben zu üben. Aber auch, wo es daran fehlte, wusste man, mit einem eigenthümlichen nationalen Talente, durch Verbindung verschiedener Materialien, oft der einfachsten Art, durch wechselnde Lagen verschiedener Steine, oder auch von Ziegeln und Steinen den Wandflächen oder Bögen mit wenigen Kosten einen grossen Reiz zu geben. Zu dieser mehr durch die Farbe wirkenden Decoration kommt dann die Neigung zu plastischer Ausstattung bald mit rein architektonischen Ornamenten, bald mit kunstreicheren aus dem Pflanzen- oder Thierreiche entlehnten, und endlich mit selbständigen Reliefs und anderen Bildwerken, eine Neigung, welche durch das vortreffliche Material des Marmors begünstigt wurde, aber doch ihre Wurzel in der ganzen Anlage und Richtung der Nation hatte. Anfangs, so lange die Leitung der Bauten in den Händen gewöhnlicher Maurer und Steinarbeiter war, führte diese plastische Richtung zu einem wilden phantastischen Spiel, später aber, bei wachsender Civilisation und Verschönerungslust, veranlasste sie die städtischen Obrigkeiten, die Meister, denen sie die Leitung der öffentlichen Prachtbauten anvertrauten, am liebsten aus der Zahl derer zu nehmen, die sich als Bildhauer ausgezeichnet hatten. Die Verbindung beider Künste war hier die umgekehrte wie in den nordischen Ländern; in diesen gingen die Bildner aus den Bauhütten hervor, hier die Baumeister aus den Bildhauerwerkstätten, und diese verschiedene Herkunft und Vorbildung der Meister gab denn auch

der Architektur selbst eine andere Richtung. Sie gewann durch den Einfluss dieser angesehenen Künstler eine höhere künstlerische Durchbildung, aber nicht im eigentlich architektonischen Sinne. Zu jener Selbstlosigkeit, die nur nach dem gemeinsamen Ziele strebt und die eigene Individualität unterordnet, konnte der Plastiker sich nicht entschliessen, da in seiner Kunst gerade das Individuelle den Werth bestimmt. Die höchsten Ziele architektonischen Strebens erreichten die italienischen Meister daher nicht in dem Grade wie ihre nordischen Kunstgenossen. Aber dafür bewegen sie sich freier, origineller, energischer. Während die nordischen Meister immer nur schrittweise über die Erfolge ihrer Vorgänger hinausgingen und ihre Erfindungen nur in oft sehr beachtenswerthen, aber doch nicht gleich in's Auge fallenden Feinheiten der Ausführung bestanden, gaben die italienischen einen Reichthum verschiedenartiger, kühner und origineller Anlagen, welche die Phantasie mit immer neuem Reize anregen und den künstlerischen Verstand vielfach beschäftigen. Während jene immer mehr den Styl, d. h. die organische Structur im Auge hatten, war die Aufmerksamkeit bei diesen mehr auf die individuelle Bestimmung des Gebäudes gerichtet, der sie vermöge einer einfacheren Construction und der grossen Freiheit im Gebrauche der Mittel, welche sie sich gestatteten, oft einen höchst charakteristischen Ausdruck zu geben wussten. Hatten sie wenig Gefühl für die organische Einheit im constructiven Sinne, so waren sie dagegen in der Durchführung der decorativen oder charakteristischen Gedanken strenger als ihre nordischen Kunstgenossen. Während diese so sehr nur an den Styl, an die jedes Mal geltenden Regeln ihrer Kunst dachten, dass sie einen älteren Bau schonungslos in neueren Formen fortführten, erlaubten sich die italienischen Meister in der Regel solche gänzliche Abweichung nur bei solchen Anfügungen, die sie als selbständige Werke ansahen, bei Façaden oder einzelnen Kapellen, während sie bei unmittelbarer Berührung der ältern Arbeit sich so genau den Formen derselben anschlossen, dass wir an vielen nach langer Unterbrechung fortgesetzten Bauten die Grenze der Zeiten kaum oder nur bei schärfster Beobachtung entdecken. Ihr plastisches Gefühl für den charakteristischen Ausdruck und für die individuelle Einheit leitete sie dabei, und ihre Freiheit von schulmässiger Gewöhnung erleichterte es ihnen, diesem Bedürfnisse zu entsprechen.

Ungeachtet dieser Freiheit und des Strebens nach Originalität bildeten sich aber doch theils durch die Abhängigkeit der Lehrlinge von ihrem Meister, theils durch den Wetteifer der Kunstgenossen gemeinsame Gewohnheiten. Da keiner zurückbleiben wollte, nahm jeder von den Leistungen benachbarter Meister Kenntniss und suchte sich ihre Vorzüge anzueignen. Auch brachte es die fortschreitende künstlerische Ausbildung mit, dass man sich nicht mehr willkürlich gehen liess, sondern nach Grün-

den und Regeln fragte und den Anspruch an sich machte, die Quellen des Schönen vollständig zu benutzen. Diese Quellen sind aber für die Architektur stets historische, also bereits vorhandene Leistungen, und als solche boten sich den Italienern einerseits die einheimische, noch in vielen alten mehr oder weniger erhaltenen Werken vorliegende antike Kunst, andererseits die der nordischen Völker dar. Freilich konnte man sich keiner von beiden unbedingt hingeben; die Antike entsprach weder den herrschenden Verhältnissen noch dem christlichen Sinne, die Baukunst des Nordens aber setzte, abgesehen von manchem andern, was sie den Italienern unverständlich machte, ein ganz anderes Raumgefühl als das ihrige voraus. Dennoch hatten beide etwas Anziehendes, diese eine gewisse Kühnheit, Eleganz und Wärme, jene die dem Nationalgefühl zusagende Würde, Ruhe und Einfachheit. Es wäre darauf angekommen, die Vorzüge beider zu verschmelzen und daraus einen neuen italienischen Styl zu bilden, allein dazu waren theils jene Style innerlich zu verschiedenartig, theils die Italiener eben wegen ihres Mangels an schulmässiger Disciplin ungeeignet. Es blieb daher bei individuellen Versuchen, bei denen dann aber die Erfolge und der Einfluss des Publikums eine gewisse Uebereinstimmung hervorbrachten, vermöge welcher dann endlich die Elemente des Gothischen im Allgemeinen, jedoch bald in stärkerer, bald in schwächerer Weise, das Uebergewicht erhielten.

In diesem Sinne gab es also auch herrschende Stylformen und Stylveränderungen, aber mit viel geringerer Bedeutung, als bei den nordischen Nationen. Für diese waren sie Stufen ihrer geistigen Entwicklung, allgemeine Gesetze, denen sich für die Zeit ihrer Geltung alles unterwarf; den Italienern erschienen sie mehr als ein blosser Geschmackswechsel, als eine Bereicherung des vorhandenen Formenvorraths, von der man nach individuellem Belieben Gebrauch machen konnte oder nicht. Das italienische Raumgefühl und die ganze Auffassung der Architektur blieben ohnehin unverändert, die fremden Formen bildeten also nur eine neue Weise der Decoration, die man, eben weil sie keinen festen Boden hatte, auch gelegentlich übertrieb und neben der sich auch ältere Formen erhielten. Scharf gesonderte Epochen entstanden nicht, die Geschichte hat mehr den Charakter eines gleichmässigen, sehr ruhigen Verlaufs, bei dem das Interesse mehr in den Aeusserungen des individuellen Geistes als in allgemeinen Fortschritten beruht. Die chronologische Bestimmbarkeit ist daher sehr gering und es giebt Fälle, wo längst veraltete Formen wieder in verzelte Anwendung gebracht sind.

Wichtiger ist das geographische Element. Es giebt Gegenden, wie Venedig, welche einen bleibenden baulichen Localcharakter haben, der sich ebenso unverändert erhält, wie das allgemeine italienische Raumgefühl.

Es giebt andere, wie z. B. Toscana, wo das städtische Leben so rege war, dass jede grössere Stadt bauliche Eigenheiten und also gewissermaassen einen eigenen Styl ausbildete, der sich wiederum lange erhielt. Allein diese Localgewohnheiten sind eben nur Erscheinungen des herrschenden Individualgeistes in grösserem Maassstabe, während derselbe andererseits die Bildung von wirklich künstlerischen Provinzialschulen erschwerte, und namentlich vom Beginn des XIII. Jahrhunderts an die wachsende Kunstliebe es mit sich bringt, dass berühmte Meister in ganz Italien begehrt und herbeigerufen werden und so ihren Wirkungskreis weithin ausdehnen und zum Erlöschen der provinziellen Besonderheiten mitwirken. Nur eine Grenzscheidung ist wie in politischer so auch in künstlerischer Beziehung von bleibender Wichtigkeit: die zwischen der monarchisch regierten und orientalisches ruhigen, südlichen Region und dem übrigen, mehr von nordischen Einflüssen berührten und überwiegend freistädtischen Italien. Dieses ist vorwiegend thätig und vorangehend, der Hauptträger der Geschichte, jene mehr nur der empfangende und die im Norden erzeugten Formen mit, grossentheils durch die Beziehungen zum Orient bedingten, Modificationen aufnehmende Theil, und es erscheint zweckmässig, beide auch in unserem Vortrage zu trennen und Süditalien erst zuletzt in raschem Ueberblicke des ganzen Kunstgebietes zu betrachten.

In dem Zeitpunkte, wo wir die Baugeschichte wieder aufzunehmen haben (1150), zerfiel die nördliche Hälfte Italiens in drei Regionen oder Schulen, den Kirchenstaat, Norditalien und Toscana. In dem ersten war noch nicht einmal der Anfang einer architektonischen Neubildung gemacht. In Norditalien strebte man mit Hilfe fremder Formgedanken nach einem festern Systeme und übte sich im Gewölbebau, in Venedig nach byzantinischen Vorbildern, in der Lombardei mehr in germanischer Weise. In Toscana endlich zeigte sich schon damals die dieser Gegend eigenthümliche Feinheit des Sinnes, indem man bei fortdauernder Benutzung antiker Fragmente an den altchristlichen Formgedanken nicht bloss festhielt, sondern sie aus der bisherigen Vernachlässigung herzustellen und neu zu gestalten suchte. Es führte dies gegen Ende des XI. und im Anfange des XII. Jahrhunderts, wie früher¹⁾ gezeigt wurde, zur Entstehung zweier verwandter, aber doch verschiedener Schulen. Die eine, welche ihren Sitz hauptsächlich in Florenz hatte, schloss sich unmittelbar nachahmend an die Antike an und war dabei in decorativer Hinsicht so glücklich, dass manche ihrer Arbeiten im feinen Verständniss des antiken

¹⁾ Bd. IV, S. 437 ff.

Systems und in heiterer Anmuth mit der Frührenaissance des XV. Jahrhunderts wetteifern und, wie wir uns erinnern, Zweifel über die Möglichkeit ihrer Entstehung in so früher Zeit erweckt haben. Allein diese zarte Weise, deren höchste Leistung die Façade von S. Miniato al monte ist, war in der That ein Fremdling in dieser unruhig-bewegten, kräftigen Zeit und wurde sehr bald durch eine zweite, ihr verwandte Schule, durch die von Pisa verdunkelt, welche, den Vorgang jener anderen benutzend, ebenfalls durch den Glanz farbenreicher Marmorbekleidung anzog, zugleich aber durch den kräftigeren Schmuck freistehender oder stark ausladender Säulen, durch einen mehr plastisch anschaulichen Grundplan und durch kühn aufstrebende Kuppeln imponirte. Wie das Prachtwerk dieser Schule, der berühmte Dom von Pisa, die Phantasie anregte und in welcher Richtung er wirkte, beweisen schon die beiden bald darauf in seiner Umgebung aufsteigenden Bauten, das Baptisterium und der viel besprochene schiefe Thurm, mit denen wir die Baugeschichte des gegenwärtigen Zeitraums beginnen¹⁾.

Das Baptisterium, laut im Innern enthaltener Inschriften i. J. 1153 gegründet und das Werk eines gewissen Diotisalvi²⁾, ist ein ziemlich complicirter, mit grosser Sorgfalt und zum Theil mit kostbaren, von ausserhalb

¹⁾ Auch für diese Epoche ist auf Ricci, Storia dell' Architettura in Italia dal Secolo IV. al XVIII. hinzuweisen. Leider ist der Verfasser ausserhalb Italiens auch mit der Literatur nur sehr oberflächlich bekannt und in seinem eigenen Vaterlande gehen seine eignen Anschauungen nicht sehr weit oder doch nicht sehr tief. Selbst beim Gebrauch der ihm vorliegenden Quellen verfällt er einige Male in recht grobe Missverständnisse. Aber er hat, wie schon in Bd. IV, S. 427 bemerkt wurde, die italienische Literatur, die Guiden und andere Localschriftsteller fleissig benutzt und darf nicht übergangen werden. Abbildungen des Baptisteriums und des Campanile zu Pisa sind häufig gegeben. Wir nennen hier nur diejenigen bei: Cresy and Taylor, Architecture of the middle ages in Italy, illustrated by views, plans, elevations, sections and details of the cathedral, baptistery, leaning tower or campanile and campo santo at Pisa, 1829 und Georges Rohault de Fleury, Les monuments de Pise au moyen âge, Paris 1866. Eine Abbildung des Baptisteriums auch bei Gailhabaud Band II.

²⁾ Auf dem ersten Pfeiler rechts vom Eintretenden steht die Inschrift: MCLIII, MENSE. AUG. FACTA (so in dem Fac-simile bei Rohault de Fleury statt des fundata bei Cicognara, Ricci und in der ersten Auflage dieses Werkes) FVIT. HAEC ECCLESIA, auf demjenigen links: DEOTISALVI MAGISTER HVIVS OPERIS. Man schreibt dem Diotisalvi auch die Kirche S. Sepolcro in Pisa zu; allein die Inschrift: Hujus operis fabricator Deustesalvet nominatur, steht nur am Campanile und die Spitzbogen im Inneren der Kirche weisen doch wohl auf die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts als ihre muthmaassliche Entstehungszeit. Andererseits verdient die Wahrnehmung Rohault de Fleury's Beachtung, dass an der Seite, wo der Glockenthurm dicht an die Kirche herantritt, das Aeusserere der Mauern roh behandelt ist und am Gesimse das Ornament fehlt, was für die gemeinsame Entstehung der beiden Gebäude zu sprechen scheint.

herbeigeschafften Materialien ausgeführter¹⁾ Kuppelbau. Innerhalb der kreisförmigen Umfangsmauer begrenzen zwölf Stützen, acht mächtige Säulen und vier regelmässig dazwischen gestellte fünfeckige Pfeiler, einen inneren Kreis und tragen vermittelt hochgestellter Rundbögen ein zweites durch zwölf Pfeiler gebildetes Stockwerk, auf dessen Bögen die Kuppel ruht, die nun aber nicht kugelförmige Gestalt hat, sondern als ein ziemlich steiler Kegel noch 65 Fuss aufsteigt. Ueber den Kreuzgewölben des unteren Umganges liegt eine mit einem Tonnengewölbe gedeckte, hohe Empore, von welcher auf ihrer innern Seite die hohe und steile Kuppel, auf der äusseren aber eine zweite halbkugelförmige Wölbung aufsteigt welche sich an den Kegel anlegt, so dass die ganze Kuppel im Aussenbau, da jene ansteigende Kugel in ihrer Mitte durch die Kegelgestalt der innern Kuppel durchbrochen wird und mit derselben ein Ganzes bildet, eine fast birnförmige Gestalt erhält. Diese sonderbare Anlage ist indessen nicht dem ersten Baumeister zuzuschreiben, denn die Spitzgiebel und das Maasswerk über der obern Arcatur verrathen, dass diese Theile frühestens in der Spätzeit des XIII. Jahrhunderts ihre Vollendung erhalten haben können. Auch haben sich im Inneren des Baues an den Wänden des zweiten Stockwerkes Ansätze älterer Kreuzgewölbe gefunden, welche auf die ursprünglich niedrigere Anlage dieser Empore hinweisen²⁾. Einen

S. Sepolcro ist ein achteckiger Bau, dessen Umgang sich mittelst spitzbogiger Arcaden nach dem höheren, selbständig erleuchteten, pyramidal überdachten Mittelraum öffnet. Stammen etwa die Spitzbögen von einem späteren Umbau her? Abb. Roh. de Fleury Pl. XVII, Text p. 55. u. 56.

¹⁾ In: Bernardi Marangonis Annales Pisani, bei Pertz, Monum. Germ. hist. Script. XIX, 242 heisst es: Anno Domini 1153, 19 Kal. Septembris, indictione 15, fundatus est primus girus ecclesie sancti Johannis baptiste. In sequenti anno 1154, pridie kal. Septembris, indictione 1 fundatus est secundus girus ejusdem ecclesie, cujus quidem operis Conettus Conetti et Henricus cancellarius operarii fuerunt Anno Domini 1159, indictione 7 Conettus quondam Conetti, operarius, in mense Julio et Augusto cum nave Sancti Johannis tres columnas magnas lapideas de Ilba usque ad ecclesiam sancti Johannis transportavit Anno Domini 1162, indictione 9, pridie Idus Madii, Conettus quondam Conetti, operarius Sancti Johannis, ivit in Sardineam ad portum Sancte Reparate et transportavit inde duas columnas lapideas magnas; qui fortuna venti et maris ad Portum Veneris ivit, et sic 7. Idus Julii Pisas cum magno triumpho reversus est. Die Operarii sind nicht Künstler oder Werkmeister, sondern angesehene Bürger, welche im Auftrage der Commune den Bau und die Baukasse überwachen. (Ciampi, Notizie inedite della Sagrestia Pistoiese, p. II. Norton in v. Zahn, Jahrb. V. 74). Dass Einer derselben selbst nach Elba und Sardinien gegangen und den mühsamen Transport der von dort geholten Säulen geleitet hat, ist ebenso wie der „grosse Triumph“ mit dem er empfangen wurde, ein Beweis für die eifrige Theilnahme der Bürgerschaft an diesem Prachtbau.

²⁾ Vgl. R. de Fleury a. a. O. p. 58 und daselbst Fig. 14. Auf Pl. XIX u. XX giebt der Verfasser einen Restaurationsversuch des ursprünglichen Baues.

Umbau im Jahre 1278, welcher ohne Zweifel die gothischen Elemente dem romanischen Bau anfügte, bezeugt eine Inschrift im zweiten Stockwerk¹⁾. Ein Aktenstück aus dem 15. Jahrhundert endlich²⁾ handelt von der halbkugelförmigen Kuppel, welche also erst in der Zeit der Frührenaissance den ursprünglich pyramidalen Abschluss des Baues modificirte.

In der Decoration der unteren Theile erkennen wir den Jünger des Dombaumeisters und den maassvollen Sinn dieser frühen toscanischen Schule. Die äussere Decoration besteht nämlich unten aus zwanzig hohen Arcaden von ziemlich stark ausladenden Halbsäulen und etwas überhöhten Rundbögen, und darüber auf einem nicht ohne antike Reminiscenz gebildeten Horizontalgesimse aus einer Gallerie von sechzig ziemlich schlanken freistehenden Säulen mit stark überhöhten Bögen. Wahrscheinlich sollte diese Gallerie wieder von einem Gesimse geschlossen werden, während ihr jetzt jene schon erwähnten Spitzgiebel sehr bizarr und unschön aufgesetzt sind. Ueber je zwei Bögen erhebt sich ein Giebel; zwischen den Giebeln steigen Fialen empor. Spitzgiebel und Fialen finden sich dann noch einmal in weiteren Abständen über der obersten Fensterreihe beim Ansatz der Kuppel. Alle aus der ersten Bauzeit herstammenden Theile sind sehr reich und geschmackvoll verziert, die Wände in weissem Marmor von schwarzen Streifen durchzogen, Kapitäle, Bögen, Zwickel, zum Theil selbst die Säulenstämme von vortrefflichster Ausführung, namentlich sind die kleinen Köpfe an den Bogenansätzen der Gallerie plastische Meisterwerke. Häufig sind antike Ueberreste verwendet, selbst die acht grossen Granitssäulen des Inneren sind zum Theil antik und ungleichen Maasses, und von den korinthischen Kapitälern zeigen einige noch die Embleme heidnischer Götter. Aber auch an den zur Zeit des Baues gearbeiteten ist das Blattwerk mit grosser Freiheit und mit unverkennbarem Verständniss der antiken Motive ausgeführt, auch scheint es eine antike Reminiscenz, dass die Säulen und Pfeiler des Innern sämmtlich (was auch schon im Dome theilweise vorkommt) einen architravartigen Aufsatz haben. Dagegen enthalten die Mosaiken des Bodens sehr bekannte maurische Muster, welche, da die Anwesenheit maurischer Arbeiter nicht anzunehmen ist, nach im Orient aufgenommenen Zeichnungen gefertigt sein werden. Jene Anhänglichkeit an die Antike that also nicht bloss der Freiheit eigener Erfindung sondern auch der Empfänglichkeit für fremde Leistungen keinen Abbruch³⁾.

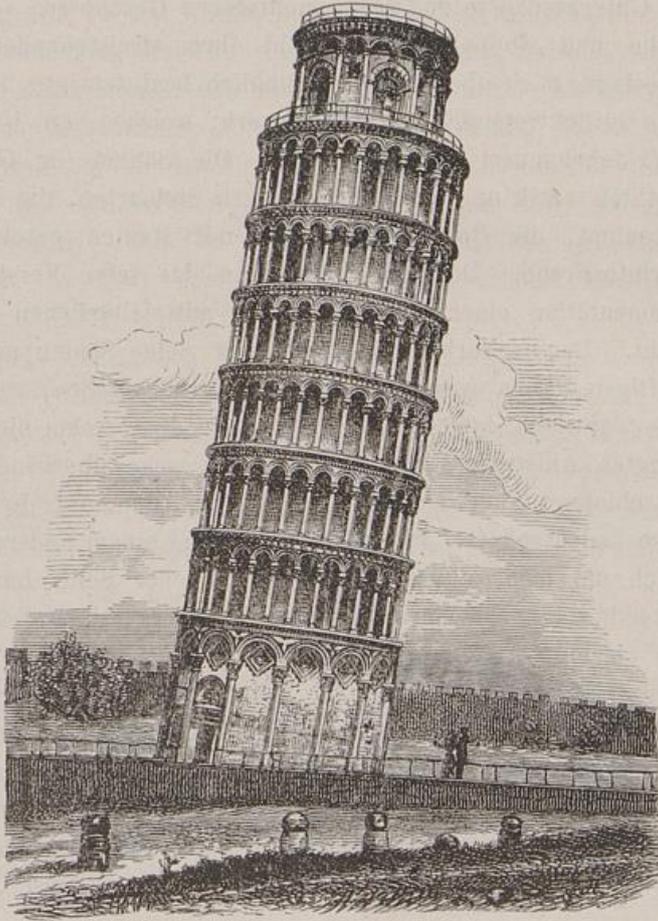
¹⁾ Anni Dni MCCLXXVIII edificata fuit de novo. Ein Facsimile bei R. de Fleury a. a. O. p. 67, Fig. 19.

²⁾ Erwähnt von R. de Fleury p. 59.

³⁾ Die Maasse des Baptisteriums sind: Innerer Durchmesser des ganzen Gebäudes 96 Fuss, des innern Kreises oder der Kuppel an ihrem Fusse 57, innere Höhe vom Boden bis zum Gesimse unter der Kuppel 87 Fuss, der Kuppel 65 Fuss.

Lange ehe die Taufkirche vollendet war, begann man den dritten Prachtbau des Domplatzes, den Glockenthurm. Das Jahr der Gründung 1174 ist durch eine Inschrift¹⁾ festgestellt und als Baumeister werden laut alter Tradition, Bonanno, der als Bildner in Erz noch später zu erwähnen

Fig. 1.



Campanile zu Pisa.

ist, und ein Deutscher, Wilhelm von Inspruck, genannt, von dem übrigens sonst nichts bekannt ist²⁾ und dessen fremde Herkunft sich auch in dem

¹⁾ R. de Fleury a. a. O. Pl. XXV.

²⁾ Vasari im Leben des Arnolfo sagt nur, dass dieser Wilhelm, „wie er glaube“, ein Deutscher gewesen. Die nähere Angabe des Geburtsortes beruht auf der (muthmaasslich auf eine archivalische Nachricht gegründeten) Angabe des Schottländers Dempster, der im XVII. Jahrhundert Professor in Pisa war. R. de Fleury theilt auf Pl. XXII eine am Fusse des Campanile gefundene stark verstümmelte Inschrift im Fac-simile mit, welche den Pisaner Bürger Bonanno nennt.

Gebäude nicht zu erkennen giebt. Dieses ist vielmehr eine sehr rationelle, aber auch etwas trockene Ausbildung des ächt italienischen Gedankens eines selbständigen Glockenthurmes und zwar vermittelt des pisanischen Arcadenschmuckes. Der Thurm ist nämlich nicht wie gewöhnlich viereckig, sondern (bei seiner Isolirung ganz consequent) cylindrisch gebildet und zwar in sieben Stockwerken, einem höheren durch fünfzehn Wandsäulen gegliederten Untergeschosse und sechs niedrigeren Geschossen von ungefähr gleicher Höhe und doppelter Säulenzahl ihrer freistehenden Arcaden. Welchen Abschluss nach oben man ursprünglich beabsichtigte, ist ungewiss, da das etwas zurücktretende letzte Stockwerk, welches ihn jetzt bewirkt, erst im XIV. Jahrhundert hinzugefügt ist. Die Säulen (im Ganzen 207) sind grossentheils antik und von verschiedenen Steinarten, die Details dem Dome nachgeahmt, die Bogenfelder unten mit Rauten geschmückt, die Kapitäle korinthisirend. Doch hat hier schon das feine Verständniss der antiken Ornamentation einer derberen, mehr mittelalterlichen Behandlung Platz gemacht. Der vielfarbige Reichthum so vieler Säulen und der Anblick der luftigen Hallen, welche den festen Kern umgeben, verleihen dem Gebäude einen gewissen heiteren Reiz, der aber doch kaum die Monotonie des unverjüngten Aufsteigens gleichhoher Stockwerke überwindet und der Ruhm des „schiefen“ Thurmes beruht eben vor Allem auf dieser Schiefe, die freilich so bedeutend ist, wie kaum bei irgend einem anderen Gebäude, indem er sich um mehr als zwölf Fuss nach einer Seite hinneigt. Die Ansicht, dass dies ein von vornherein beabsichtigtes Kunststück sei, findet noch immer einzelne Anhänger¹⁾, welche darin einen Beweis mittelalterlicher Sonderbarkeit und phantastischer Willkür sehen. In der That giebt es in Italien mehrere auffallend schiefe Gebäude und bei einem derselben, dem bekannten Thurm Garisenda in Bologna, wird man annehmen müssen, dass er ursprünglich schon so gebaut sei²⁾. Allein die Garisenda ist ein schmuckloser Wartthurm eines adlichen Hauses, und da solche Thürme überhaupt Gegenstände roher Ehrbegierde waren, und dieser neben dem

¹⁾ Schon Vasari erklärt die Schiefeit, freilich ohne nähere Begründung, für die Folge nachlässiger Fundamentirung, seitdem aber sind zahlreiche Schriftsteller dafür und dawider aufgetreten, welche Ricci, der sich selbst für die Absichtlichkeit entscheidet, Vol. I. p. 584 aufzählt. Man giebt dafür ausser der Voraussetzung einer abenteuerlichen Neigung auch technische Gründe an, namentlich den, dass die Wände im Innern nicht vollständig parallel seien. Allein jene beruht auf einem Missverständnisse und dies ist bei der Schwierigkeit der Untersuchung und bei der grossen Ungenauigkeit mittelalterlicher Constructionen nicht als erwiesen oder auch nur erweislich anzusehen. Sehr verständig spricht sich darüber aus Burckhardt im Cicerone 3. Aufl. bearb. von A. v. Zahn, Anm. 1 zu S. 103.

²⁾ S. darüber nähere Nachrichten bei Ricci I. 577, der besonders L. B. Alberti's Gutachten geltend macht.

gewaltigen Thurme der Asinelli errichtet wurde (1110), ist es möglich, dass der stolze Bauherr in dieser originellen Weise seinen Nachbar hat überbieten wollen, während man bei der abstracten Regelmässigkeit des Pisaner Thurmes nicht begreift, dass der Architekt selbst sie in dieser Weise zerstört habe. Da überdies der Augenschein ergiebt, dass in den oberen Stockwerken Säulen und Bögen auf der niedriger liegenden Seite erhöht sind und so den Unterschied ausgleichen, so wird man mit grosser Sicherheit annehmen dürfen, dass die Senkung unbeabsichtigter Weise durch mangelhafte Fundamente eingetreten, dann aber allerdings ungeachtet der dadurch entstehenden abenteuerlichen Wirkung der Bau fortgesetzt ist, indem man nun in den oberen Theilen durch künstlich herbeigeführte Herstellung der senkrechten Haltung die Gefahr des Uebergewichtes zu beseitigen wusste. War es daher auch nicht eine absichtliche Abenteuerlichkeit, so liess man sich doch die wunderliche und drohende Erscheinung gefallen¹⁾.

Während der ganzen Dauer des XII. Jahrhunderts war der Pisaner Dom für alle Kirchbauten Toscana's maassgebend, freilich überall mit Beschränkungen. Die Kuppel und die Kreuzarme blieben fast immer fort man begnügte sich mit der einfachen Basilikenanlage, schmückte aber die Wände im Innern und Aeussern oder wenigstens Façade und Chornische wie dort mit Arcaden und Gallerien, die man indessen zuweilen aus Spar-

¹⁾ Seit dem Erscheinen der ersten Auflage dieses Werkes hat sich die dort im Wesentlichen so, wie es eben geschehen, vorgetragene Ansicht über die Ursache der schiefen Stellung des Campanile durch die Untersuchungen des Architekten Rohault de Fleury bestätigt, dessen bereits mehrfach genanntem Werke, p. 62 ff. wir folgende Notizen entnehmen: Der Thurm erhebt sich auf einem breiten und tiefen, auf zahlreichen Pfählen ruhenden Fundamente. Dass er ursprünglich senkrecht aufgeführt werden sollte, wird durch die im Gegensatze zu den übrigen Stockwerken gleichmässige Höhe des Erdgeschosses und die, durch die spätere Senkung verursachte Stellung eines Wasserspeiers an dem jetzt höchsten Punkte dieses Geschosses erwiesen. Vom zweiten Stockwerke an strebte bereits der Baumeister gegen die unterdessen stattgefundene und dann sich mehrere Mal wiederholende ungleichmässige, nach Süden geneigte Senkung des Thurmes an. Am zweiten Stockwerk wurde die Südseite um 3 Centimeter, am dritten um 4, am vierten um 7 Centimeter über die Nordseite erhoben. Darauf stand, wie es scheint, der Bau mehrere Jahrzehnte still und wurde dann vielleicht von Wilhelm von Insprück weitergeführt; eine leichte Modification in der Ornamentation der nun folgenden oberen Stockwerke deutet nämlich auf eine veränderte Bauführung. Während der Pause hatte sich der Thurm auf's Neue um ein Beträchtliches gesenkt, so dass das fünfte Stockwerk an der Südseite um 14 Centimeter höher emporgeführt werden musste, als an der Nordseite. Am sechsten Stockwerk wird eine Differenz von 8, am siebenten eine von 9 Centimetern bemerkt. Stufen und Steinschichten nehmen an der schiefen Stellung Theil. Neben dieser einseitigen Senkung des Campanile fand offenbar auch eine bedeutende allgemeine statt; denn der Thurm steht jetzt beträchtlich tiefer als der Dom.

samkeit auch in den oberen Stockwerken nur blind anlegte. Kirchen dieser Art sind unter andern in Pisa selbst S. Frediano, S. Andrea, S. Pierino; in Lucca S. Giovanni, S. Maria foris portam, S. Frediano und die von 1203 datirte Façade von S. Pietro Somaldi; in Pistoja S. Andrea, S. Giovanni fuor civitas mit der datirten Façade von 1166 und der Dom, dessen Façade wahrscheinlich nach einem Brande von 1202 errichtet ist¹⁾, endlich auch die Kathedrale in Massa. Indessen war diese Nachahmung nicht slavisch, sondern in jeder dieser anderen Städte mit gewissen Eigenthümlichkeiten. In Pistoja liebte man freiere, leichtere Verhältnisse und weniger gedrängten Schmuck, in Lucca einen Anklang antiker Strenge, so dass an S. Frediano und an S. Maria foris portam, hier nur an der Chornische, dort auch an der Façade, die Säulenreihen statt der Bögen grades Gebälk tragen.

Auch im Anfange des XIII. Jahrhunderts erhält sich im Ganzen dieselbe Weise, nur dass die Lust am Kräftigen und an plastischen Gebilden immer mehr von der Anmuth und der maassvollen Würde des früheren toscanischen Styls ableitete. Das früheste Beispiel solcher Neuerungen giebt die Façade von S. Michele zu Lucca, welche Kirche als Versammlungsort des städtischen Senates besonders reich geschmückt wurde. Hier sind zunächst die Säulen des Untergeschosses höher, stärker hervortretend und dabei durch starke Verjüngung noch höher erscheinend, dann die Schäfte in den beiden ebenfalls ziemlich hoch gehaltenen oberen Arcaden nicht bloss wechselnd, sondern mit stark wirkender Sculptur geschmückt und an den Ecken der ersten dieser beiden Reihen als einfache Knotensäulen gebildet, und endlich hebt sich der mittlere Giebel noch mit zwei Arcadenreihen, deren untere wieder die Knotensäulen an den Ecken hat, weit über das Dach, so dass die Mauer, nur durch eiserne Stangen gestützt, abenteuerlich in die freie Luft hineinragt²⁾. Da die Kirche auf freiem Platze liegt und ihre Seitenwände ebenfalls mit reichem Arcadenschmuck versehen sind, die Anlage also auch auf Betrachtung von den anderen Seiten berechnet war, ist es doppelt merkwürdig, dass die Erbauer sich den leeren Prunk dieser schwindelnden Erhebung erlaubten. Aehnlicher Anordnung und noch reicher an plastischen Verzierungen ist die Façade des Doms St. Martin zu Lucca³⁾, welche (abgesehen von der erst im J. 1233 hinzugefügten Vorhalle) laut Inschrift im J. 1204

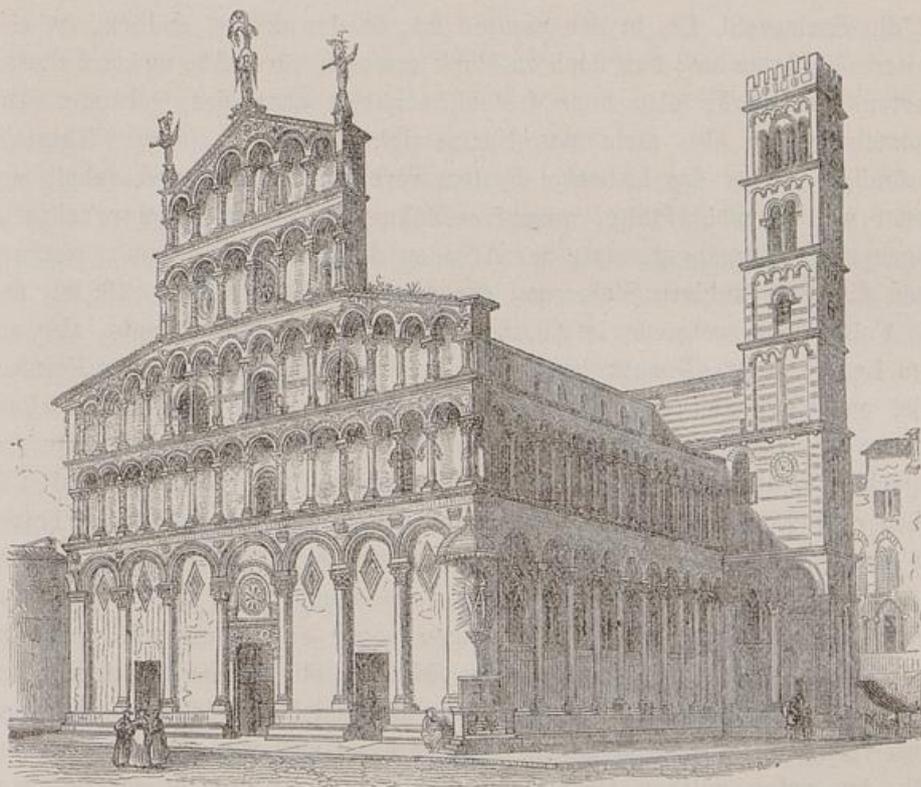
¹⁾ Vasari lässt den Niccolò Pisano im Jahre 1240 „die Zeichnung“ des Domes geben (ed. n. I. 264); die Localschriftsteller (Tolomei, Guida pag. 11) schreiben ihm nur die Wölbung zu, während die Façade älter erscheint. Ueber die Frage der Urheberschaft Niccolò Pisano's s. weiter u.

²⁾ Abbild. bei Gally Knight. Italy II. 14.

³⁾ Abbild. bei Wiebeking, Bürgerl. Baukunde, Taf. 76.

von einem gewissen Guidetto erbaut wurde¹⁾. Das Nonplusultra phantastisch-reichen Schmuckes ist dann endlich die Façade der Stadtkirche (Pieve) zu Arezzo, welche um 1216 vollendet wurde²⁾. An dem Pisaner Dome und anderen älteren Kirchen dieses Styls ist die Zahl der Arcaden

Fig. 2.



S. Michele in Lucca.

in allen oberen Gallerien gleich und zwar die doppelte der grossen blinden Arcaden des Untergeschosses, so dass also bei ihnen Säule auf Säule steht. Hier dagegen hat jede der drei Zwerggallerien andere, immer abnehmende

¹⁾ Auf dem Spruchbände einer Figur an einer Säule in der Nähe des Campanile:
Condidit electi tam pulchras dextra Guidecti. MCCIV.

Da man zu pulchras wohl nichts anderes als columnas suppliren kann, so wird charakteristischer Weise der Baumeister gar nicht als solcher, sondern nur als Plastiker gerühmt. Das Fac-simile dieser Inschrift bei Ciampi, *Notizie inedite della sagrestia Pistoiese etc.*, Florenz 1810, p. 121.

²⁾ Vasari (im Leben des Arnolfo, I. 244), der dieses Jahr als das der Erbauung und seinen Landsmann Marchionne, dem er auch eine Reihe von Bauten in Rom zuschreibt, als den Baumeister nennt, wird dafür zwar keinen andern Beweis gehabt

Dimensionen und eine scheinbar regellos zunehmende Zahl der Arcaden. Bei näherer Betrachtung findet man freilich eine Regel, aber eine sehr sonderbare; der Baumeister hat nämlich nicht, wie gewöhnlich und mit Recht geschieht, die Zahl der Arcaden sondern die der Säulen in's Auge gefasst, welche natürlich immer um Eins grösser ist als jene. Das Untergeschoss hat fünf Arcaden und folglich 6 Säulen, in der ersten Gallerie ist die Säulenzahl 12, in der zweiten 24, in der dritten endlich, da eine weitere Verdoppelung nun doch zu stark gewesen wäre, 32, und mit diesem vierten Stockwerk, also ohne Giebel, schliesst dann das Gebäude. Der Baumeister hat also nicht aus Nachlässigkeit, sondern durch Künstelei gesündigt; er hat das bisherige System verbessern wollen und dabei, entweder weil er nicht fühlte, worauf es ankam, oder aus Widerspruchsgeist gegen seine Vorgänger, statt der Arcaden die Säulen verdoppelt, wodurch denn die ganz unklare Steigerung der Arcaden von 5 auf 11, 23, 31, und die Folge hervorgebracht ist, dass jede Säule auf einer Arcade, also auf dem Leeren steht. Dazu kommt aber dann noch das phantastische Formenspiel an den Säulen; nicht bloss, dass reich verzierte, gewundene, kannellirte mit glatten, gekuppelte oder vierfach verschlungene Schäfte mit einfachen wechseln, sondern auch eine Menge Thiergestalten und Ungeheuer sind hineingemischt, theils an den Kapitälern, theils als Träger der Säulenfüsse, theils endlich sogar karyatidenartig an Stelle der Säulen. Die Sculptur dieser Thiere ist keineswegs stumpf oder misslungen, der Reichthum an phantastischen Bildungen sogar zu bewundern, aber das Uebermaass wilder Details und der Mangel einer übersichtlichen Anordnung zerstören denn doch jede architektonische Wirkung, und man kann Vasari nicht Unrecht geben, wenn er dies Gebäude „nicht bloss ausserhalb der guten antiken Ordnung, sondern fast jedes richtigen und verständigen Verhältnisses“ findet. Der Grund dieser Verirrung war offenbar das Bedürfniss nach pikanten, neuen Formen, nach subjectiven phantastischen Aeusserungen, für die der hergebrachte Styl mit seiner Horizontaltheilung keine Stelle bot. Man konnte weder die Zahl der horizontalen Reihen noch die der Säulen in ihnen vermehren, noch endlich diesen eine grössere Bedeutsamkeit beiliegen, ohne in Uebermaass und Verwirrung zu

haben, als eine noch jetzt vorhandene Inschrift, die sich an den Portalsculpturen befindet und nur von diesen spricht: A. D. MCCXVI. mense Madii. Marchion sculpsit, (presbyter) Matheus munera fulsit. Indessen wird diese Sculptur ohne Zweifel während oder gleich nach der Erbauung der Façade ausgeführt und also die Jahrzahl auch für das Architektonische maassgebend sein. Abbild. bei Gally Knight, *Ecclesiastical Archit. in Italy* II, 17. Diese Abbildung stimmt in Betreff der Zahl der Arcaden in den einzelnen Geschossen nicht mit den im Texte enthaltenen Angaben überein, was aber auf einer Ungenauigkeit des Zeichners zu beruhen scheint.

gerathen. Man verlangte etwas, was dieser Styl nicht gewährte, und glaubte in Ermangelung eines weiterer Entwicklung fähigen Systems sich allen phantastischen Einfällen überlassen zu dürfen.

Im Kirchenstaate war ein solcher Zustand architektonischer Gesetzlosigkeit schon hergebracht. Je näher an Rom, desto reicher waren die Städte an antiken Gebäuden oder Ruinen, welche theils durch ihren Anblick, theils durch das fertige Material, das sie darboten, Auge und Sinn an den Reiz willkürlich verbundener Prachtstücke und den Mangel strenger architektonischer Einheit gewöhnten. In Rom selbst hatte dies Verfahren eine gewisse Berechtigung, ja selbst Weihe, weil die ältesten und ehrwürdigsten Heiligthümer, welche Rom besass und die Christenheit verehrte, schon ebenso aus Fragmenten erbaut waren, und gerade durch die anspruchslose Vereinigung des prachtvollen Materials fromme Empfindungen erweckten. Dazu kam, dass Rom bei seiner zunehmenden Entvölkerung nicht neuer Stiftungen, sondern nur der Herstellung älterer bedurfte, denen man dann auch gern den Ausdruck ihres ehrwürdigen Alters liess. Ein Antrieb zur Bildung eines neuen Styls war daher überall nicht, auch in den politischen Verhältnissen nicht vorhanden, da die ewige Stadt sich fortwährend zwischen anarchischen Zuständen und den Träumen von ihrer einstigen Grösse bewegte. Auch da, wo es zu einem völligen Neubau der verfallenden alten Kirchen kam, wurden sie daher fortwährend nach dem bisherigen Systeme mit mannigfach verschiedenen Säulen und Kapitälern, kahlen Wänden, rundbogigen Oberlichtern und offenem Dachstuhl, meist aber auch mit dem ernstesten Schmuck eines grossen Mosaikbildes in der Tribune errichtet. S. Clemente¹⁾, mit der noch ganz erhaltenen inneren Einrichtung, S. Crisogono und S. Maria in Trastevere, S. Maria in Araceli sind Beispiele dieser Art aus dem XII. Jahrhundert, und das angebaute Langhaus von S. Lorenzo fuori le mura gehört sogar schon dem XIII. an. Nur in feinen Zügen bemerkt man die Verschiedenheit dieser Basiliken von den früheren. Die Höhe und die Breite des Mittelschiffes sind geringer, die Fenster weiter, im Gegensatz gegen die ruhige und naive Haltung der älteren Basiliken, wo man eher in Leere, als in Ueberfüllung fiel, macht sich jetzt eine Neigung für schwere, ge-

¹⁾ Dass S. Clemente wirklich aus dem XII. Jahrh. stammt, unterliegt nach der Entdeckung (1857) der darunter erhaltenen älteren Kirche keinem Zweifel. Vergl. übrigens über diese und die anderen im Texte genannten Kirchen die Beschreibung Rom's, Band III.

drängte, derbere Zusammenstellungen und Formen geltend. Das individuelle Gefühl der Künstler tritt stärker und verschiedenartiger hervor, und zeigt sich bald in einer bunteren, mit Bewusstsein gewählten Mannigfaltigkeit, bald in einem stärkeren Anlehnen an antike Form, das aber niemals consequent durchgeführt wird. Bedeutende und günstige Beispiele dieses späteren römischen Styls sind die genannten beiden Kirchen von Trastevere, S. Maria und S. Crisogono, erstere bald nach 1139 begonnen und im Laufe des XII. Jahrhunderts vollendet¹⁾, letztere unter Papst Honorius II. 1128 wiederhergestellt. Besonders charakteristisch ist die erste beider Kirchen, wo schon das überkräftige Verhältniss der wahrscheinlich aus dem alten Bau übernommenen herrlichen ionischen Säulen, dann die Vermehrung ihrer Zahl durch Einfügung korinthischer, endlich die Anordnung des Triumphbogens, der auf zwei vortretenden gewaltigen korinthischen Säulen von rothem Granit vermittelt eines reich verzierten antiken Gebälkstücker ruht, ungeachtet der Gravität der altchristlichen Anlage Anklänge romantischer, ritterlicher Empfindung zeigt. S. Crisogono macht einen ruhigeren Eindruck, aber auch hier tragen die prächtigen Granit- und Porphyrsäulen, wie in S. Maria, statt der Bögen gerades Gebälk. Dies kommt auch sonst jetzt häufiger vor, so in S. Lorenzo fuori le mura, an der Vorhalle in S. Vincenzo alle tre fontane, laut Inschrift von 1140, und in der von S. Giorgio in Velabro, wo die bessere Ausführung auf das XIII. Jahrhundert schliessen lässt²⁾.

Dieser Wiederaufnahme antiker Formen lag nun freilich kein tieferes Studium zum Grunde; mit den alten Römern in der Grossartigkeit der Construction, im Adel der Verhältnisse zu wetteifern, fiel ihren Nachkommen nicht ein. Eine Stadt, in der die Grossen noch gern in antiken Grabmonumenten oder Theatern wohnten, wo man überhaupt nur mit alten Fragmenten baute, war keine Schule für Architekten. Wohl aber erzeugten die Verhältnisse eine blühende Schule des Kunsthandwerkes. Rom galt seit alter Zeit als eine Fundgrube verarbeiteten Marmors, aus der die Baulustigen naher und enfernter Gegend sich versorgten³⁾, und es war natürlich, dass es ein Geschäftszweig wurde, die edeln Steine aus den

¹⁾ S. Maria wurde zwar erst unter Innocenz III. (1198—1216) geweiht, aber in dem Mosaikbilde der Tribune erscheint Innocenz II. als der Stifter der Kirche. Das Maasswerk der rundbogigen Oberlichter rührt aus einer späteren Reparatur vom Ende des XIII. oder vom XIV. Jahrh. her.

²⁾ Vgl. die Vorhalle von S. Giorgio bei Gailhabaud Band II., die anderen genannten Gebäude bei Guttonsohn und Knapp, Basiliken. Von S. Crisogono bloss der Grundriss auf Taf. XX. Vgl. auch die betr. Abbildungen bei Hübsch, die altchristlichen Kirchen, Gailhabaud, Gally Knight a. a. O. Die Inschrift in S. Giorgio giebt leider keine chronologische Bestimmung.

³⁾ Vgl. das Beispiel von Monte Cassino. Bd. IV. S. 701.

Trümmern hervorzusuchen und zweckmässig zu verwenden. Die römischen Künstler waren daher weder Baumeister noch Bildhauer, sondern, wie sie sich selbst nannten, Marmorarii, marmoris arte periti; der Marmor war nicht bloss Mittel, sondern Zweck, es kam darauf an, ihn so zu benutzen, dass er in stofflicher Beziehung den Gebäuden zur Zierde gereiche. Da die vielen kleinen werthvollen Steine dazu einluden, wurde besonders die musivische Auslegung theils der Fussböden, theils geeigneter Flächen in ganzen Gebäuden oder in einzelnen decorativen Werken diejenige Aufgabe, in welcher sich diese römischen Künstler auszeichneten. Das sogenannte Opus Alexandrinum, welches die absterbende antike Kunst hinterlassen, war dabei ihr Vorbild und wurde von ihnen so vortrefflich nachgeahmt und den Verhältnissen angepasst, dass sie dafür schon vom Ende des XI. Jahrhunderts an bekannt und auch ausserhalb Roms zugezogen wurden. Sie fühlten sich daher als römische Künstler im specifischen Sinne des Wortes und bezeichnen sich gern auf ihren Werken als solche¹⁾. Gleich der früheste, dem wir begegnen, Petrus Oderisius magister Romanus, war weithin verschlagen, indem er in Mileto im südlichen Calabrien das Grab des 1101 verstorbenen Grafen Roger machte²⁾. Zahlreiche Inschriften dieser Art finden sich in Rom selbst und in näher gelegenen Ortschaften des Kirchenstaates und der Abruzzen. In Rom nennen sich 1148 am Altarciborium von S. Lorenzo f. l. m. vier Brüder, Söhne des Paulus marmorarius, von denen drei auch an dem zerstörten Tabernakel von S. Croce in Gerusalemme vorkamen³⁾, in S. Maria di Castello zu Corneto am Tabernakel 1168⁴⁾ ein Johannes und Guitto, am Ambo 1209 ein Johannes,

1) Carlo Promis, Notizie epigrafiche degli artefici marmorarii romani. Torino 1836 enthält eine ziemlich reiche Sammlung solcher Inschriften, welche aber oft ungenau copirt sind. Berichtigungen, Zusätze und richtigere Schlüsse in Beziehung auf den Familienzusammenhang der Meister giebt Gaye im Kunstbl. 1839. S. 241 ff. Aehnliche Notizen von dem bekanntlich frühe verstorbenen Historiker Papencordt finden sich wesentlich auch auf Vergleichung an Ort und Stelle beruhend, handschriftlich in dem Exemplare des Promis'schen Werks der Berliner Bibliothek, und zwar ist zu bemerken, dass beide, Gaye und Papencordt, in ihren von Promis abweichenden Lesarten fast durchgängig übereinstimmen.

2) Gaye a. a. O.

3) In der Inschrift von S. Lorenzo heisst es: Johannes, Petrus, Angelus et Sasso filii Pauli Marmor. hujus operis magistri fuerunt. Papencordt a. a. O. giebt nach Besozzi, Storia della bas. di S. Croce, Roma 1750, die Inschrift des bei dem Neubau der Kirche S. Croce zerstörten Tabernakels, worin es heisst: Johannes de Paulo cum fratribus suis Angelo et Sasso hujus op. magistri fuerunt.

4) Nicht wie Promis (mit Auslassung des: centeno und des octo) angiebt 1060. Das Tabernakel ist im Auftrage des Papstes Clemens X. umgestaltet worden. Nur der Architrav des alten Tabernakels ist unversehrt geblieben und an demselben befindet sich die Inschrift. Papencordt a. a. O.

Guitto's Sohn, in der Kathedrale von Sutri ein Nicolaus mit seinem Sohne 1170, in Alba fucense ein Johannes civis romanus doctissimus arte nebst einem Collegen Andreas, wahrscheinlich 1209. Eine Reihe anderer Inschriften, die ohne Zweifel in den angedeuteten Zeitraum fallen, in Corneto, Toscanella und an anderen Orten, enthalten nur Namen ohne Jahreszahlen. Alle diese Arbeiten sind decorativer Art, Ciborienaltäre, Ambonen, Leuchter zu den Osterkerzen, Fussbodenmosaikern u. dergl., sie sind auch nicht mit plastischen Figuren, sondern nur durch architektonische Gliederung und durch musivische Auslegung mit Marmorstücken geschmückt. Die Meister waren also weder Architekten¹⁾ noch Bildhauer im höheren Sinne des Wortes, auch spricht der Umstand, dass sie meistens in der Mehrzahl und zwar oft mit Brüdern und Söhnen zusammen arbeiteten, dass sie auch gern den Namen ihres Vaters nennen²⁾, für einen handwerklichen Betrieb, bei dem es auf den Besitz der Werkstatt, vielleicht selbst auf erbliche Beziehungen zu marmorreichen Ruinen ankam. Indessen bildete sich doch durch diese anhaltende Uebung eine bestimmte Geschmacksrichtung und ein decorativer Styl von grossem Reize, und namentlich war es eine dieser Arbeiterfamilien, welche, indem sie sich durch eine Reihe von Generationen erhielt, auch zu höheren Leistungen fortschritt und einen bedeutenden Einfluss gewann.

Man hat sich gewöhnt, sie in der Kunstgeschichte als die Cosmaten zu bezeichnen, obgleich sie der Sitte der Zeit gemäss einen Geschlechtsnamen nicht führten, und der Name Cosmas oder Cosmatus nur der Vorname ist, den anscheinend zwei ihrer Mitglieder hatten und den ihre Söhne dann neben ihren eignen Namen angaben³⁾. Der älteste dieses Künstlergeschlechtes, den wir kennen, ist ein Laurentius, wahrscheinlich ein Neuling im Handwerk, da er seinen Vater nicht und in den uns bekannten Inschriften sich immer mit seinem Sohne Jacobus nennt; so am

¹⁾ Bezeichnend ist die ehemals in S. Bartolommeo all' Isola, jetzt in S. Alessio befindliche Inschrift: Jacobus Laurentii fecit has 19 columnas cum capitellis suis. Die Säulen sind eine besondere Leistung, deren sich nicht der Architekt, sondern der Marmorarius rühmt.

²⁾ Auf dem Altarleuchter von S. Paolo f. l. m. und in einer ehemals in S. Bartolommeo all' Isola, jetzt theilweise in S. Alessio erhaltenen Inschrift nennt sich ein Nicolaus de Angelo, also wahrscheinlich der Sohn des einen jener Söhne des Paulus, welche die Tabernakel von S. Lorenzo und von S. Croce arbeiteten. Papencordt a. a. O. weist auf die Abbildung der Façade der Laterankirche bei Ciampini, de sacris aedibus a Constantino M. exstructis, Rom 1693, Taf. I lin, wo auf einem Streifen unterhalb des Gebälkes die Worte stehen: Nicolaus Angeli fecit hoc opus. Nach Papencordt bezieht sich diese Inschrift wahrscheinlich auf die Anfertigung der musivischen Arbeit und des Gebälkes überhaupt, eine Arbeit, die wohl von der Restauration herrührt, welche Papst Anastasius IV (1153—1154) an der Kirche vornehmen liess.

³⁾ Vgl. über die Cosmaten C. Witte im Kunstbl. 1825 n. 41 ff.

Ambo von Araceli in Rom¹⁾, an einem Portale der Kirche zu Falleri bei Cività Castellana, und endlich an dem Hauptportal der Kathedrale dieser letztgenannten Stadt, wo beide schon als *magistri doctissimi romani* gerühmt werden. Ohne Zweifel fällt die Wirksamkeit des Laurentius ganz in das XII. Jahrhundert, indem Jacobus Laurentii in einer Inschrift aus S. Bartolommeo all' isola schon 1180 selbständig auftritt²⁾, am Architrav von S. Saba sich im siebenten Jahre Innocenz III., also 1205, ohne Bezeichnung des Vaters, und am Porticus des Doms von Cività Castellana in der von 1210 datirten Inschrift mit seinem Sohne Cosmas gemeinschaftlich nennt³⁾.

Die Arbeiten des Laurentius und auch die früheren des Jacobus übertreffen noch nicht die der anderen Steinmetzen, die eben genannte Vorhalle von Cività Castellana aber ist bedeutender und zeigt ein näheres Eingehen auf die Antike. Der grössere Bogen ist wie an römischen Triumphbögen von zwei kleineren begleitet und eine Reihe von ionischen Säulen trägt gerades, dem antiken ähnliches Gebälk. Noch weiter geht darin das zwar nicht datirte, aber, wahrscheinlich um 1218, wiederum von Jacobus mit seinem Sohne errichtete, zu S. Tommaso in formis in Rom gehörige Portal, bei welchem die Pilaster einen architravähnlich dreifach gereiften Bogen tragen⁴⁾. Von nun an tritt Cosmas selbständig auf; zunächst er allein in mehreren Inschriften der Krypta und Kirche des Doms zu Anagni, von denen die eine die Jahresbestimmung 1226 gestattet, eine andere von 1231 datirt ist⁵⁾, dann in einer anderen Inschrift derselben Kirche mit seinen zwei Söhnen Lucas und Jacobus, mit welchen gemeinschaftlich er dann auch endlich sein grösstes, inschriftlich bezeichnetes Werk arbeitete, den im Jahre 1235 vollendeten Kreuzgang von S. Scolastica zu Subiaco⁶⁾. Cosmas kommt dann inschriftlich gar nicht mehr

¹⁾ Promis S. 19 liest mit Unrecht: *Magister Cosma cum Jacobo filio suo etc.*, da die Inschrift deutlich sagt: *Laurentius cum Jacobo etc.*

²⁾ Promis, p. 10, Papencordt, Anm. 19. Vergl. Witte a. a. O. S. 162 und Beschreibung Roms III. 3. 572.

³⁾ *Magister Jacobus civis Romanus cum Cosma filio suo fecit hoc opus. MCCX.* Crowe u. Cavalcaselle, *Gesch. d. ital. Malerei*, deutsche Ausg. I, 83 halten das Datum für nicht vollständig, sie meinen, es seien die Schlussziffern ausgefallen.

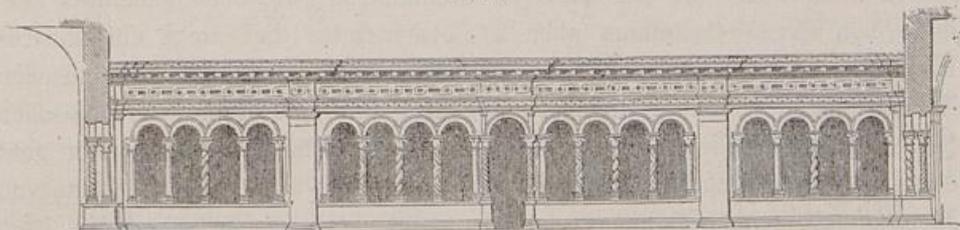
⁴⁾ Das Portal bildet jetzt einen Eingang zur Villa Mattei, und trägt ein Mosaik, welches sich auf die Stiftung des erst 1218 bestätigten, die Loskaufung von Christensklaven bezweckenden Trinitätsordens bezieht.

⁵⁾ Nach Papencordt a. a. O. Die erste (abgedr. in den *Annales archéol.* XVI, 160 u. bei Crowe u. Cavalcaselle, a. a. O. S. 84) an dem sehr geschmackvollen Fussbodenmosaik, im linken Seitenschiffe, nennt den stiftenden Bischof unter Honorius III. Die zweite ist bei Marangoni, *Acta S. Magni* p. 97 abgedruckt.

⁶⁾ Agincourt *Arch.* pl. 29. *Cosmas et filii Lucas et Jacobus alter Romani cives in marmoris arte periti hoc opus explerunt, Abbatis temporis Landi.* Die Bezeichnung

vor ¹⁾, ein Lucas nennt sich an Chorschranken im Dome von Cività Castellana, aber ohne sich als Sohn des Cosmas zu bezeichnen ²⁾, Jacobus arbeitete noch lange zu Subiaco und scheint namentlich daselbst den ganzen Chor neu bekleidet und sogar mit Heiligenbildern geschmückt zu haben ³⁾, ist aber sonst ebenfalls nicht weiter genannt. In Rom finden sich indessen zahlreiche Werke, welche man wegen der Aehnlichkeit mit den Arbeiten des Cosmas diesem oder seinen Söhnen oder Schülern zuschreiben darf. Namentlich gilt dies von drei Kreuzgängen, dem von S. Sabina, welcher dem zu Subiaco fast gleich ist, und denen von St. Paul vor den Mauern und St. Johann im Lateran, welche dieselben Motive in

Fig. 3.



Kreuzgang von S. Paul vor den Mauern Roms.

consequenterer und reicherer Entwicklung zeigen. Der Kreuzgang von S. Sabina muss sehr bald nach dem von Subiaco erbaut sein ⁴⁾; in den

des Jacobus als „des andern“ dient offenbar zur Unterscheidung von seinem Grossvater, und der Name des Abtes sowie eine Chronikennachricht stellen das J. 1235 fest.

¹⁾ Denn der Cosmas, welcher 1277 in der Kapelle Sancta Sanctorum beim Lateran in völlig gothischem Style arbeitete und auf den ich weiter unten zurückkomme, kann nicht mit diesem älteren Cosmas identisch sein. Crowe u. Cavalcaselle, a. a. O. S. 85 meinen, die Kapelle Sancta Sanctorum sei vermuthlich von „Jacobo“. Das stimmt aber nicht mit der Inschrift: Magister Cosmatus fecit hoc opus. Die Verfasser halten hier das „Cosmatus“ wahrscheinlich für eine Familienbezeichnung, welche aber in dieser Zeit noch nicht vorkommt. Gründe für die muthmaassliche Urheberschaft des Jacobo werden nicht angegeben.

²⁾ Lübke (in den Mittheilungen d. k. k. C.-Comm. V. S. 198) las an den Chorschranken einer Nebenkapelle die Inschrift: Drudus et Lucas cives Romani magistri doctissimi hoc opus fecerunt. Dieser sonst unbekannte Drudus dürfte identisch sein mit dem Verfertiger eines romanischen Tabernakels im Dome zu Ferentino, welcher sich dort (nach Witte im Kunstbl. 1825 S. 166) Magister Drudus de Trivio civis Romanus nennt.

³⁾ Papencordt a. a. O. führt aus einem in der Bibliothek von S. Scolastica und in römischen Privatsammlungen befindlichen Chronicon Sublacense die betr. Stelle an, bemerkt aber, dass er die angeblich oben im Chore befindliche Inschrift: „Magister Jacobus Romanus hoc opus fecit“ an Ort und Stelle nicht entdeckt habe.

⁴⁾ Honorius III. (1216—1227) schenkte den seinem Hause (Savelli) gehörigen Palast den Dominic nern; 1238 wurde die Kirche geweiht. Beschr. Roms III. 1. 413.

beiden anderen enthalten die langen Inschriften zwar weder Künstlernamen noch Jahreszahlen, wohl aber Andeutungen, welche berechtigen, ihre Entstehung gegen 1250 anzunehmen¹⁾. Die Anordnung ist bei allen diesen Kreuzgängen die, dass kleine schlanke Säulen mit korinthisirenden Kapitälern und theils glatten, theils verzierten oder gewundenen Schäften an gewissen Stellen mit Pfeilern wechseln und mit diesen und unter sich durch Rundbögen verbunden sind, über denen ein gerades Gebälk den Abschluss giebt. Auch die Behandlung der Details ist ganz ähnlich, und der ästhetische Charakter durchweg der einer schlichten Anmuth und Zierlichkeit, bedingt durch die zarten Säulen und die feine Gliederung der Bögen. Nur dass in Subiaco und S. Sabina alles viel einfacher und schmuckloser

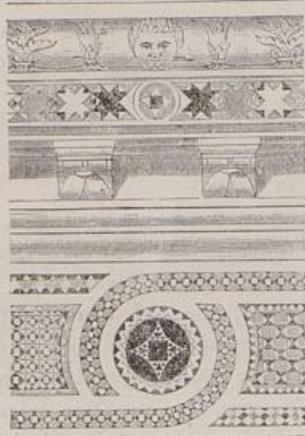
¹⁾ Die Auslegung der Inschrift von S. Paul ist zweifelhaft; Cicognara (ält. Ausg. I. 385. Octavausg. III. 266) und mit ihm Gaye (a. a. O. S. 254) wollen darin zwei Künstlernamen, Ciampi und mit ihm Promis (S. 23) wenigstens einen erkennen, während Mons. Nicolai, della Basilica di S. Paolo, Roma 1835, die Beschr. Roms III. I. 457 und neuerlich auch Gregorovius, Geschichte Rom's V, S. 618 beide Namen nicht auf Künstler, sondern auf Aebte des Klosters beziehen. Und dies dürfte das richtigere sein. Die betr. Verse lauten:

Hoc opus arte sua quem Roma cardo beavit
 Natus de Capua Petrus olim primitiavit
 Ardea quem genuit, quibus abbas vixit in annis
 Cetera disposuit bene provida dextra Johannis etc.

Allerdings scheinen die Ausdrücke „arte sua“ und „dextra disposuit“ auf den ersten Blick von Künstlern zu sprechen. Allein es ist bekannt, dass das Mittelalter sehr oft die Wirksamkeit des Bauherrn mit Ausdrücken bezeichnete, die auf den Künstler passen. Nennt doch ein Lobredner Heinrich's IV. (Pertz, Monumenta XII. 268) diesen Kaiser als Beförderer der Herstellung der Dome von Speyer und Mainz geradezu einen Künstler (talem artificem). Dass der in unserer Inschrift genannte Petrus ein solcher gewesen, wird, wie ich glaube, durch den Zusatz: quem Roma cardo beavit widerlegt. Cicognara will zwar, Romae statt Roma lesend, diese Stelle übersetzen: „Den zu Rom ein Cardinal beglückte (d. i. begünstigte)“, allein eine solche officiële Erwähnung des Protectors ist unerhört und moralisch unmöglich, und da wirklich in den Jahren 1193—1208 ein Peter von Capua Abt von St. Paul und zugleich Cardinal (wie Promis nachweist) war, die Beziehung auf diesen ausser Zweifel. Steht dies fest, so folgt daraus, dass der im dritten Verse erwähnte Abt, „welchen Ardea gebar“, nicht dieser Petrus sein kann, sondern ein anderer Abt, dass daher dieser dritte Vers nicht zu den zwei ersten gehört, sondern zum vierten. Diese beiden Verse könnte man nun zwar so construieren und übersetzen, dass des Johannes vorsorgliche Rechte die Arbeit in den Jahren vollbracht, wo der in Ardea geborene (nicht namentlich genannte) Abt lebte. Allein eben so wohl rechtfertigt sich sprachlich die Beziehung des „quibus Abbas vixit in annis“ auf Johannes, dessen Abtwürde dadurch angegeben würde. Und da nun wirklich der Nachfolger jenes Abtes Petrus ein Johannes war, der von 1208—1241 regierte, so ist dies die natürlichere Annahme, für die auch der Gegensatz der Worte: primitiavit und cetera disposuit und der Ausdruck: provida spricht, der für den Abt sehr wohl, für den Künstler sehr schlecht passt. Nimmt man hinzu, dass das Wort olim neben Petrus eine längere Zwischenzeit voraussetzt, so ergibt

ist; die Pfeiler stehen unregelmässig, die Säulen zwischen ihnen alterniren so, dass immer auf eine allein stehende ein im Sinne der Mauerdicke zusammengestelltes Paar folgt, das Gebälk besteht nur aus einem breiten Fries und einem Gesims mit Kragsteinen. In S. Paul und S. Johann, wo die Gänge nicht wie dort flach, sondern mit Kreuzgewölben gedeckt sind, sind die Pfeiler regelmässig wiederkehrend, nach aussen vortretend und mit dem Gebälk verkröpft, die Säulen dichter und immer doppelt gestellt, das Gebälk dreitheilig und stärker gegliedert. Vor allem aber ist hier der reichste Schmuck hinzugefügt; die Säulenschäfte sind häufiger und mit bunterer Arbeit geschmückt, die Kapitäle mannigfaltiger, auch mit Thiergestalten belebt, die Bogenleibungen mit plastischen Bändern, die Zwickel mit phantastischen Reliefs, die einzelnen Theile des Gebälkes endlich mit den prächtigsten musivischen Mustern ausgestattet ¹⁾.

Fig. 4.



Gesims am Kreuzgang von S. Paul.

Ein den beiden zuletzt genannten Kreuzgängen ähnlicher Klosterhof befindet sich in der Abbadia di Sassovivo in der Nähe von Foligno. Eine Inschrift ²⁾ an demselben besagt, Abt Angelus habe ihn durch einen römischen Meister Peter de Maria (a magistro pietro de maria Romano), den wir doch wohl zu der Gruppe der Cosmaten rechnen dürfen, i. J. 1229 aufführen lassen. Dieser Kreuzgang, der Hauptsache nach aus weissem Marmor, ist nicht so reich mit Mosaiken geschmückt, auch kleiner, doch von nicht weniger eleganter Zeichnung, als die beiden römischen. Die Rundbogenarcaden, die auf paarweise geordneten meist schlichten, selten gewundenen Säulen den Hof umgeben, werden

sich daraus die chronologische Bestimmung, dass die Hauptarbeit erst in den letzten Jahren der Regierung des Johannes, also um 1241 ausgeführt wurde. Die Inschrift im Lateran (abgedruckt bei Panvinus, de septem urbis ecclesiis pag. 136) enthält bloss eine Anpreisung klösterlicher Lebensweise, woraus denn nur (nach Gaye's Bemerkung) zu folgern ist, dass sie jedenfalls vor 1290 ausgeführt ist, wo statt der Canonici regulares Weltgeistliche hierher gesetzt wurden. Die vollständige Uebereinstimmung des Künstlerischen lässt keinen Zweifel darüber, dass dieses Werk auch der Zeit nach dem von St. Paul sehr nahe stehe.

¹⁾ Abbildungen bei Agincourt, Arch. pl. 30—33, bei Gailhabaud, Vol. II., bei Hope, An historical essay on architecture, Pl. 25.

²⁾ Die Inschrift so wie eine eingehende Schilderung dieses Kreuzganges giebt Laspeyres in seiner auf gründlichen Studien an Ort und Stelle beruhenden Abhandlung: „Die Baudenkmale Umbriens“, in der Berliner Zeitschrift für Bauwesen, redigirt von Erbkam, Jahrg. XXIII, S. 45. 46.

an den Ecken und in der Mitte der vier Seiten durch starke Pfeiler unterbrochen. Die Zahl der Arcaden zwischen den Pfeilern beträgt je zwei Mal acht an den Langseiten, je zwei Mal sechs an den Schmalseiten des Hofes. Ueber den Bögen lagert ein zweitheiliger, um die Hauptpfeiler verkröpfter Architrav, der mit Glasmosaik in der Weise der Cosmaten verziert ist. Darauf folgt ein hoher, glatter Fries aus rothem Marmor und ein Consolengesims wieder mit Mosaikmustern. Die Schönheit der sich streng an die Antike anlehenden Profilirungen und der Verhältnisse wird gerühmt.

Neben diesen Kreuzgängen sind die Glockenthürme in Rom als Bauten von eigenthümlicher Ausbildung zu nennen, indem sie in leichten Verhältnissen und mit vielen, auf allen Seiten durch meist dreitheilige Oeffnungen belebten Stockwerken schlank emporsteigen, und namentlich den einsamen Stadttheilen eine bedeutende Zierde geben. Der schönste möchte der von S. Maria in Cosmedin sein.

Uebersaus zahlreich sind dann aber die kleineren Marmorarbeiten, die man den Cosmaten oder ihren Schülern zuschreiben könnte, Ambonen, Chorsthühle und Schranken, Osterleuchter und endlich Fussbodenmosaiken. So in Rom selbst in S. Clemente, S. Nereo ed Achilleo, S. Maria in Cosmedin und besonders in S. Lorenzo f. l. m., wo einige noch das späte Datum von 1254 tragen ¹⁾, und oft durch reine einfache Form, durch die Schärfe der Arbeit und besonders durch das Farbenspiel von Gold, Porphyr und Marmorstückchen das Auge anziehen. Allein zur Ausbildung eines architektonischen Styls konnte diese decorative Richtung nicht führen, eher durch Betonung des Einzelnen den Blick von der Gestaltung des Ganzen ableiten. In Rom selbst war dies weniger gefährlich, weil die ganze äussere und innere Anlage der Gebäude stets die schmucklose Einfachheit der alten Basiliken beibehielt und die einzelnen Zierbauten des Innern, neben den Ueberresten römischer Pracht, den Charakter der Zufälligkeit, wie diese, behielten. Anders dagegen in der Provinz, wo sich die Einflüsse jener römischen Marmorkunst mit denen anderer Schulen mischten und der natürliche Trieb, diese heterogenen

Fig. 5.



Thurm von S. Maria in Cosmedin zu Rom.

¹⁾ Die schönen Ambonen von S. Pancrazio, von denen nach ihrer Zerstörung in der franz. Revolution nur noch Fragmente und Zeichnungen erhalten sind, waren in Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. VII.

Elemente zu einem Ganzen zu verbinden, weder, wie in der Hauptstadt, durch den Anblick ehrwürdiger und grossartiger Trümmerbauten zurückgehalten, noch, wie in Toscana, durch eine selbständige künstlerische Begabung geleitet wurde.

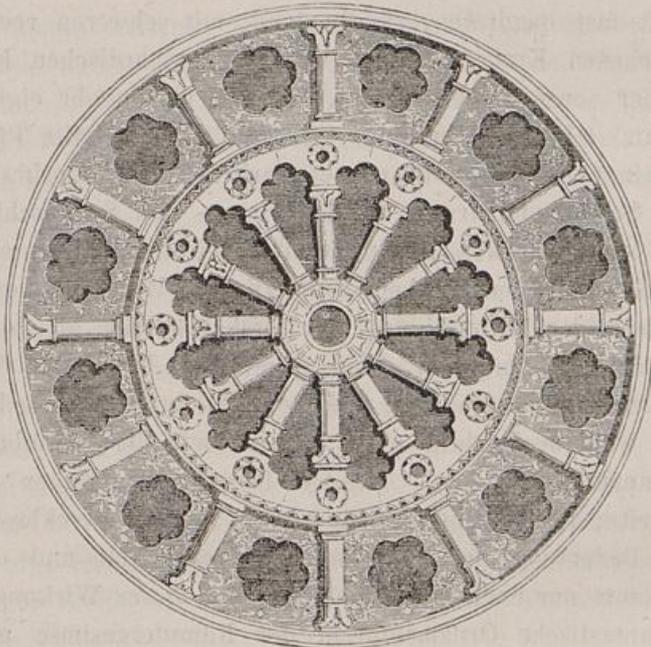
Sehr interessant sind in dieser Beziehung die Bauten von Corneto, der Nachfolgerin des alten Tarquini, und wenige Miglien davon die Kirchen von Toscanella, welche, die einzigen Ueberreste der zerstörten Stadt, jetzt einsam in malerischer Wüste liegen. Unter den letzten ist besonders die grössere, S. Maria, wegen des Reizes ihrer Details und ihrer ganzen phantastischen Erscheinung viel bewundert und oft abgebildet¹⁾. Zuzufolge erhaltener Inschrift im Jahre 1206 und zwar augenscheinlich nach einer durchgreifenden Erneuerung geweiht, zeigt sie noch ganz den Charakter einer Säulenbasilika mit halbkreisförmiger Chornische und offenem Dachstuhle, aber zugleich den Versuch, diesen Typus mehr zu beleben und dem neueren italienischen Gefühle zugänglicher zu machen. Der Weg, den der Meister eingeschlagen, unterscheidet sich aber wesentlich von dem der toscanischen Schule, ist einfacher, roher, erstrebt die Verbindung der Theile nicht durch constructive Mittel, sondern nur durch decorativen Reichthum. Schon die Basis der Säulen steht auf verzierter Plinthe und hat das in Rom fast unbekannte Eckblatt, die Kapitäle sind alle gleich, korinthisirend und tragen mittelst einer verzierten Deckplatte Bögen, welche äusserlich mit reicher Einfassung und sogar in der Untersicht cassettenartig geschmückt sind. Darüber noch ein Gesims mit plastisch verzierten Consolen. Es sind also durchweg antike Motive, und die vortreffliche Arbeit des Meissels, mit der ausser den architektonischen Theilen auch die Kanzel, das Taufbecken, das Tabernakel des Altars bedeckt sind, entspricht ganz der römischen Schule. Aber doch hat das Ganze einen fremdartigen Ausdruck; die antiken Motive sind nicht in antikem Geiste und mit der ruhigen Anmuth behandelt, wie in Toscana; die Form ist schwerer und stumpfer, die Profilirung mehr der sonstigen mittelalterlichen verwandt, die Ornamentation derber, zum Theil phantastisch und bizarr, aber auch lebloser. Die höchste Pracht ist auf die Façade verwendet, welche mit drei mehr oder weniger vertieften, mit Säulen und Sculpturen geschmückten Portalen, mit einem gewaltigen Radfenster und einer unter demselben befindlichen Zwerggalerie, mit Consolen und Rundbogenfriesen und zerstreutem Bildwerk ausgestattet und in allen diesen Theilen von reichster Ausführung ist. Aber das Ganze erscheint

gleichem Style und tragen das inschriftliche Datum von 1249. Beschr. Roms III. 3. 622. Abbild. der Ambonen in S. Lorenzo bei Gailhabaud II.

¹⁾ U. A. bei Gailhabaud II, Gally Knight I, -12 u. II, 16.

doch nur wie ein loses Aggregat, ohne innere Einheit. Zum Theil mag dies an der allzugrossen Breite der Seitenschiffe und überhaupt des Ganzen im Verhältniss zur Höhe liegen, zum Theil daran, dass der Giebel unausgeführt geblieben oder zerstört ist und die Mauer des Oberschiffs rechtwinkelig mit einem Consolen-Gesimse schliesst. Dies giebt den Ausdruck des Unvollendeten und lässt die grosse Fläche, ungeachtet aller Zierden, leer erscheinen. Dazu kommt dann noch, dass kein Theil völlig zu dem andern passt. Die beiden Seitenportale sind ungleich, die Oeffnung des südlichen ist sogar höher als die des Mittelportals; diese Portale sind von sehr zarter Ausführung, während das Radfenster darüber sehr derb

Fig. 6.



Radfenster an S. Maria in Toscanella.

behandelt und dabei im Durchmesser fast eben so gross wie das Mittelportal ist, so dass es schwer auf demselben lastet. Es ist vollkommene Anarchie; jeder der ausführenden Meister hat in seiner Art etwas Schönes und Anziehendes geliefert, aber keiner sich um den anderen gekümmert. In der Ornamentation mischen sich verschiedene Elemente, neben antiken Rundstämmen und prächtigen Akanthusblättern kommen Ringsäulen, Dammbrettmuster, spröde Zickzacklinien, die an normannische Bauten erinnern, und dann wieder byzantinisch-orientalische Verschlingungen vor¹⁾. An der

¹⁾ Das Altartabernakel in S. Maria hat in maurischer Weise ausgezackte Bögen.

Façade der andern alten Kirche der Stadt, S. Pietro ¹⁾, sind dieselben Motive regelmässiger ausgebildet, auch ist sie durch einen Giebel gekrönt, aber die Verhältnisse sind ganz ähnlich und die Sculptur enthält dieselben divergirenden Elemente.

Dass hier wirklich auch ein fremder Einfluss zum Grunde liegt, ergeben die Bauten von Corneto, namentlich die Kirche S. Maria di Castello, welche nach den Inschriften zwar schon 1121 gegründet sein soll, aber ihre jetzige Gestalt gewiss erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erhielt und 1208, also ungefähr gleichzeitig mit S. Maria von Toscanella, geweiht wurde. Um so mehr fällt ihre gänzliche Verschiedenheit von derselben, ja von allen Kirchen dieser Gegend auf. Sie ist nämlich völlig überwölbt, auf einer Stelle mit einer ovalen Kuppel, sonst durchweg mit fast quadraten, rundbogigen, mit schweren rechtwinkligen Rippen versehenen Kreuzgewölben, wie die lombardischen Kirchen, mit denen sie aber sonst nichts gemein, sondern einen sehr eigenthümlichen Charakter hat. Gleiche, viereckige, ziemlich eng gestellte Pfeiler, durch überhöhetete, eingekerbte Rundbögen auf starkem Kämpfergesimse verbunden, scheiden die Schiffe und tragen in den Haupt- und Seitenschiffen mittelst der Vorlage eines starken Pilasters mit zwei diagonal gestellten Rundsäulen die Gewölbrippen. Aber wunderlicher Weise ist auch an den Zwischenpfeilern des Mittelschiffes eine Halbsäule von gleicher Höhe mit jenen Gewölbdiensten vorgelegt, deren Kapitäl, da hier keine Gewölbrippen zu tragen waren, ohne irgend eine Belastung bleibt. Sechstheilige Gewölbe können nicht wohl beabsichtigt sein, da die Tiefe der Gewölbe ungeachtet der Ueberspannung von zwei Arcaden bedeutend geringer ist, als die Mittelschiffbreite; diese Halbsäulen sind daher nur ein zweckloses Ornament, welches die Bedeutung der Gewölbdienste verdunkelt und den ohnehin gedrückten Raum nur noch mehr überfüllt. Zu dieser Wirkung trägt dann auch die phantastische Ornamentation der Kämpfergesimse und Kapitäle bei. Alle sind verschieden, die Kapitäle der schlankeren, gewölbtragenden Säulen korinthisirend, die der Pilaster mit räthselhaften Thiergestalten besetzt, die der Halbsäulen endlich würfelförmig oder mit Schlangengewinden bedeckt. Das Innere macht hiernach den Eindruck des Nordisch-Phantastischen und der Ueberfüllung, das Aeussere dagegen den orientalischen Leere. Die Façade steigt nämlich in ihrer ganzen Breite, also auch über den Seitenschiffen, bis zum Dachfirste des Mittelschiffes als ungliederte, rechtwinkelig geschlossene Fläche auf, die nur durch drei rundbogige, ziemlich flache und mässig verzierte Portale und über dem mittleren, statt der sonst üblichen grossen Fensterrose, durch ein zwei-

¹⁾ Gally Knight I. 36.

theiliges Rundbogenfenster belebt ist. Dass hier wirklich, was bei der Nähe des Meeres leicht erklärbar, ein fremder, anscheinend französisch-normannischer Einfluss eingedrungen, ergiebt auch die Concha von S. Giovanni, welche mit einem kräftigen Rippengewölbe gedeckt ist und Spitzbogenfenster hat, die denen von Notre Dame von Châlons sehr nahe kommen ¹⁾. Trotz dieser Einmischung des Fremden und der sehr unorganischen Mischung der verschiedenartigsten Theile, erscheint dann aber an fast allen Kirchen beider Städte, namentlich auch an jener Hauptkirche von Corneto, zunächst an gewissen decorativen Theilen, an der reich ausgestatteten Kanzel und dem Ciborienaltar, sowie an dem Hauptportale und dem zweitheiligen Fenster der Façade (alle von inschriftlich genannten römischen Arbeitern ausgeführt), dann aber auch in einzelnen Zügen die natürliche Anmuth italienischer Formbildung in schönstem Lichte ²⁾, von der dann zwei andere Kirchen: S. Pietro in Toscanella ³⁾, deren Façade dieselben Motive wie die von S. Maria derselben Stadt, aber in regelmässiger Durchbildung enthält, und in einfacherer Gestalt die kleinere Kirche S. Annunziata in Corneto (Fig. 7) höchst liebenswürdige und durch nichts entstellte Beispiele geben ⁴⁾.

Aehnliches Schwanken und phantastisches Wesen zeigt sich auch in anderen Bauten des ehemaligen Kirchenstaates. Man geht überall von antiken Formgedanken aus, weiss sie aber nicht mehr harmonisch zu entwickeln und sucht ihnen durch die fremdartigsten Beimischungen einen Reiz zu geben. Besonders äussert sich ein phantastisches Element an der Façadenbildung, während das Innere meist einfach gehalten ist. Gewisse Formen kehren oft wieder: Zwergarcaden, aber mehr blind als offen und durchaus nicht in der consequenten Anordnung wie in Toscana, dann die Radfenster, aber häufig in wirkungsloser Vermehrung, Rundbogenfriese ohne gleichbleibende Stelle oder Bedeutung. Selbst das Verhältniss der Façade

¹⁾ S. d. Abbildung, Band V. S. 52.

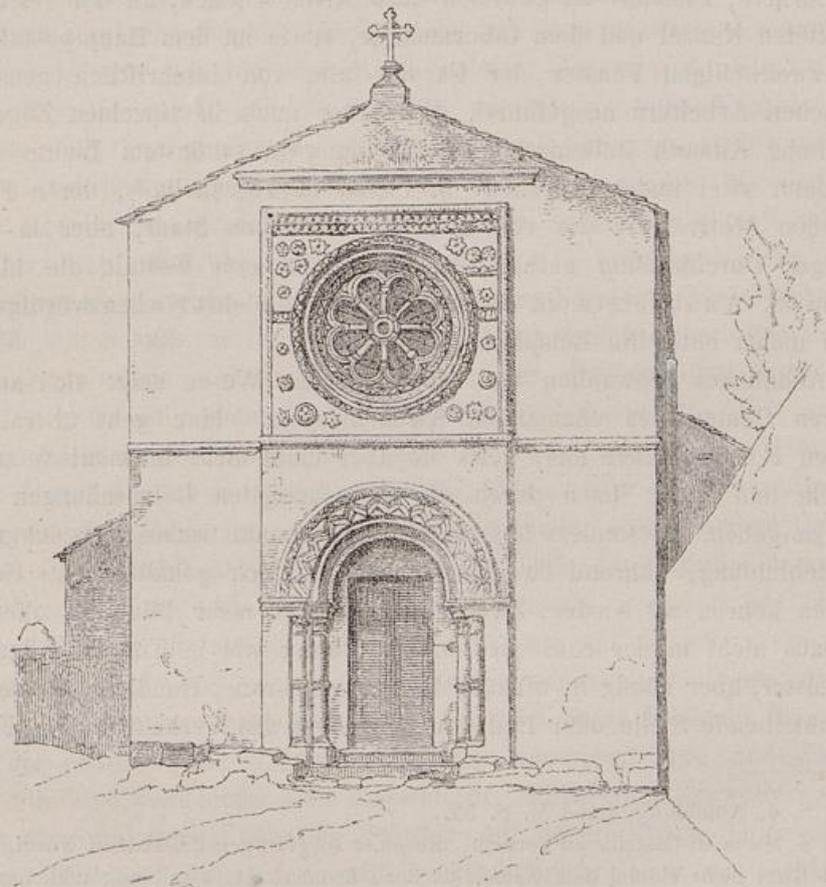
²⁾ S. Maria di Castello zu Corneto, die einer sorgfältigen Publication würdig wäre, scheint Ricci nicht einmal dem Namen nach zu kennen, da er mit unglaublicher Oberflächlichkeit die von Promis angeführten Inschriften dieser Kirche, Bd. I. S. 464, 494, ohne Weiteres auf S. Maria zu Toscanella überträgt. Agincourt giebt zwar, wie wir schon in Bd. IV, S. 470 sahen, Plan und Durchschnitt (Taf. 73 Nro. 48), Façade (64, 14), ein Joch des Innern (42, 6), ein Kapitäl (70, 17), die Kuppel (67, 9), das Taufbecken (63, 16 und 17), aber alles zu klein, charakterlos und zum Theil unrichtig. Die Kuppel, welche er sogar speciell mittheilt, existirt jetzt nicht mehr, sondern nur das Kuppelgewölbe im Innern.

³⁾ Vgl. oben, S. 84. Anm. 1.

⁴⁾ Die dem beiliegenden Holzschnitte zum Grunde gelegte Zeichnung verdanke ich der Güte des Herrn Prof. Pfannschmidt, der in seltenem Grade mit seinem malerischen Talent architektonisches Stylgefühl verbindet.

zu der Höhe des Innern ist schwankend und der bildnerische Trieb durchbricht jede architektonische Ordnung. Ein Beispiel dieser Art giebt die Kirche von S. Pietro ausserhalb Spoleto, wahrscheinlich einige Decennien nach einer Zerstörung vom Jahre 1155 erbaut. Horizontale Anordnungen und durchlaufende Lisenen kreuzen sich, und zwischen den Portalen ist eine Fülle von abenteuerlichen Sculpturen, Thierkämpfen,

Fig. 7.



S. Annunziata zu Corneto.

fabelhaften oder symbolischen Gestalten, heiligen Geschichten, theils in Blendarcaden, theils in viereckigen Feldern, und darüber endlich ein grosses Rundfenster nebst anderen kleineren Fenstern angebracht¹⁾. Die

¹⁾ Gally Knight, Italy, II. Taf. 9. Im Phantastischen des Bildwerks ist sie einigermaassen ähnlich der Schottenkirche zu Regensburg. Im Architektonischen freilich sehr viel schwächer und weniger ausgebildet.

Façade der Kathedrale von Spoleto hat an dem noch erhaltenen älteren Theile strebepfeilerartige Lisenen, die stumpf und ohne Abschluss enden, und oben eine grosse spitzbogige Nische mit einem Mosaikbild, von dem wir später zu sprechen haben ¹⁾, die von S. Feliciano in Foligno dagegen über dem rundbogigen Portale eine kleine blinde Gallerie, ein Radfenster, und endlich oben einen rechtwinkeligen, alle drei Schiffe bedeckenden Abschluss ²⁾. An S. Maria della Piazza in Ancona ³⁾ finden wir, neben einer besseren, den Verhältnissen des Innern entsprechenden Form, die Sonderbarkeit, dass die Arcaden, mit welchen sie von der Kämpferhöhe des Portals an bedeckt ist, nicht durch Gesimse getrennt sind, sondern mit ihren Säulen immer in den Zwickeln der darunter stehenden Bogenreihe wurzeln. Man wird diese vereinzelte Erscheinung durch ein Missverständniss der toscanischen Anordnung erklären müssen. Endlich ist auch die Façade des alten (innerlich modernisirten) Doms von Assisi, S. Rufino, zu nennen, welche, noch aus dem XII. Jahrhundert stammend, drei Portale und eben so viele Rundfenster, auch eine in den Hauptlinien ziemlich klare, überwiegend horizontale Anordnung hat, aber dabei mit wilden und bizarren Sculpturen bedeckt ist ⁴⁾. Charakteristisch und ein Zeichen einer mehr malerischen als constructiven Richtung ist, dass häufig, wie an den beiden zuletzt genannten Kirchen, die Portale nicht durch Säulen oder Halbsäulen gegliedert, sondern von flachen Ornamentstreifen von oben bis unten eingefasst sind.

Alle diese Kirchen sind basilikenartig, und Gewölbe finden sich nur in sehr vereinzelten Fällen, gewöhnlich wohl durch einen fremden Einfluss. Ein solcher, und zwar ein südfranzösischer, scheint auf uns unbekanntem Wege bei der im Jahre 1173 erbauten Kathedrale von S. Leo im Herzogthum Urbino sich geltend gemacht zu haben, da sie, die in ihrer Krypta, so wie in der Concha des Oberbaues gewöhnliche italienisch-romanische Formen hat, im Langhause mit starken Pfeilern und spitzen Scheidbögen ein Tonnengewölbe trägt ⁵⁾. In vielen Fällen war es auch hier der Orden der Cistercienser, der seit der Mitte des XII. Jahrhunderts das Beispiel französischer Formen gab. So in der Kirche zu Chiaravalle zwischen Ancona und Sinigaglia, welche vielleicht wenige Decennien nach der Gründung (1173), mit gegliederten Pfeilern, spitzbogigen Arcaden, durchgeführ-

¹⁾ Ruhl, *Denkm. der Baukunst in Italien*, Taf. 13, Wiebeking Taf. 70.

²⁾ Ruhl a. a. O. Taf. 2.

³⁾ Hope a. a. O. Taf. 10. Ricci (I. 614) giebt Inschriften, nach welchen die Façade 1210 decorirt, und dann im Jahre 1223 wieder an der Kirche gebaut worden ist.

⁴⁾ Wiebeking Taf. 76.

⁵⁾ Gally Knight II. Taf. 10. Abb. der Krypta. Kleine Zeichnungen der Oberkirche bei Agincourt, tab. 36 Nro. 20, 21. Ricci I. 537.

ten Kreuzgewölben und gleichen rundbogigen Fenstern emporstieg, und auch in der Schmucklosigkeit der Kapitäle vollkommen den französischen und deutschen Kirchen des Ordens aus dieser Zeit entspricht¹⁾. Die Façade, die ächt italienisch nur mit dem Portale, der Fensterrose und einem zweitheiligen oberen Fenster ausgestattet ist, beweist auch hier, wie diese Brüder trotz der Anhänglichkeit an die Gebräuche ihres Ordens im Interesse anständiger Einfachheit sich überall die Landesformen anzueignen wussten. Auch die Klosterbauten von Fossanova, Casamari und Ferentino in der Sabina, sämmtlich gegen Ende des XII. oder im Anfange des XIII. Jahrhunderts neu erbaut, zeigen diesen französischen Styl²⁾ und selbst dicht bei Rom trägt die Kirche S. Vincenzo alle tre fontane, welche, nachdem sie in die Hände der Cistercienser gekommen war, 1221 auf's Neue geweiht wurde, ein fremdes Gepräge, obgleich die klugen Mönche, sich der Landessitte fügend, hier auf Gewölbe verzichteten und sogar den Fenstern statt des Glases nach alterthümlicher Weise durchlöcherne Marmorscheiben gaben.

Da indessen diese Klosterbauten keinen erheblichen Eindruck machten und wenig oder keine Nachahmung fanden, so dienten sie nur dazu, die Mannigfaltigkeit stylistischer Mischung zu vermehren.

In Norditalien hatten schon die antiken Gebäude nicht ganz denselben Charakter gehabt, wie in jenen südlichen Regionen. Obgleich prachtvoll und grossartig, waren sie doch bei der Entfernung des Meeres und der Marmorbrüche von Carrara nicht so reich mit kostbaren Materialien geschmückt gewesen. Auch mochten sie durch die häufigeren Kriege mehr zerstört, durch die dichtere Bevölkerung der Städte früher verbraucht sein. Die Bewohner hatten daher bei ihren Bauten schon frühe nicht die verführerische Gelegenheit, sie aus fertigen Fragmenten zusammensetzen und wurden nicht in dem Grade an das Farbenspiel edler Marmorarten,

¹⁾ Agincourt, Taf. 36, 23—25. 42, 5 (ein Joch des Innern); 64, 13. (Façade); 68, 33. — 70, 10. 11. — 73, 17, 31, 41, 43. Ricci in seinem Werke über die Mark Ancona I. p. 34. handelt ungenügend von dieser Kirche.

²⁾ Ricci Stor. dell' Arch. II. p. 40, 41. Die Kirche von Casamari wurde 1217 geweiht, im XVII. u. XVIII. Jahrh. aber theilweise modernisirt. Von den Kirchen dieser Gegend bemerkt Ricci, dass sie in einem Style „tendente all' arco acuto“ gebaut seien, und von dem dreischiffigen Kapitelsaal (oder Refectorium?) von Casamari versichert er, er biete alles, was der Spitzbogenstyl an Eleganz und Solidität leiste. Witte im Kunstbl. 1825 a. a. O. rühmt auch die Kirche als reizenden Bau nordisch-gothischen Styls. Ich selbst bin leider nicht dahin gelangt.

an die Anmuth antiker Decoration gewöhnt. Ihre Baumeister waren vielmehr auf Backsteine oder auf das unscheinbare Material benachbarter Steinbrüche angewiesen, hatten dabei aber den Vorzug, mehr aus dem Vollen zu arbeiten und in der Wahl der Formen unbeschränkter zu sein. Dazu kam dann das Klima mit seinen grösseren Ansprüchen an Zweckmässigkeit und Solidität der Construction, und besonders endlich die Stimmung der Bevölkerung. Statt jener südlichen Sorglosigkeit, die im Genusse des Tages lebt und die Mühe künstlicher Constructionen scheut, hatte sich hier unter steten hartnäckigen Kämpfen bei dem früh erwachten Streben nach politischer Selbständigkeit ein ernsterer Sinn gebildet, der mehr für Grossartiges und Kühnes, als für heitere Anmuth empfänglich war. Dieser grössere Ernst hing zusammen mit der stärkeren Beimischung germanischen Blutes und wurde durch den steten Verkehr mit den angrenzenden Ländern genährt. Dazu kam dann endlich, dass die Maurer und Bauleute, deren sich die Städte bedienten, grossentheils von dem äussersten Nordrande Italiens, aus dem Alpenlande von Como und Lugano stammten und diese nordischen Einflüsse in stärkerem Maasse hatten. Schon in den Gesetzen der longobardischen Könige sind, wie wir oben sahen ¹⁾, die Genossenschaften von Steinmetzen und Baumeistern als *Magistri Comacini* bezeichnet, weil sie meistens jenen Gegenden angehörten, und noch im XIII. und XIV. Jahrhundert stammen die meisten Baumeister in der Lombardei, deren Ursprung die Inschriften angeben, von daher. Wir ersehen also, dass die Bewohner dieser Thäler vorzugsweise dies Gewerbe übten und dafür anerkannt und gesucht waren ²⁾, und wir finden sie so sehr im Besitze derselben, dass sie in vielen Fällen die Vollendung der ihnen übertragenen Bauten für sich und ihre Erben stipuliren durften ³⁾.

¹⁾ Band III, S. 516.

²⁾ In Siena bilden noch im Jahre 1473 die *Maestri Lombardi*, unter deren Vorstehern einer als aus Lugano bezeichnet ist, eine besondere Genossenschaft innerhalb der grossen Zunft der Steinmetzen. *Milanesi, Documenti I. S. 126.* Auch sonst und bis in das XIV. Jahrh. hinein weisen die Inschriften (in Pisa im Baptisterium, in Pistoja u. s. w.) solche Comasken in Toscana nach. Auch in der Mark Ancona kommt ein, wie es scheint, sehr geachteter Baumeister aus dieser Gegend vor, *Magister Georgius de Cumo* oder *de episcopatu Com.*, der sich mit den Jahreszahlen 1227, 1237 u. 1256 an den Kathedralen von Fermo und Jesi so wie an S. Giovanni in Penna inschriftlich nennt. *Ricci Mem. stor. delle arti e degli artisti della Marca di Ancona I, p. 49 ff.* u. die Anm. 38, 46, 52.

³⁾ In Modena schlossen die Vorsteher des Dombaues mit dem Meister Anselm aus Campilione in der Diöcese von Como (am Luganer See, auch Campiglione, Campione genannt) einen Vertrag, wonach er selbst und jeder von ihm abstammende Meister am Dombau lebenslänglich gegen einen Tagelohn von 6 Imperialien beschäftigt werden solle (*Tiraboschi, Memorie storiche di Modena, tom V. pag. 23 des diplom. Codex.*) Und wirklich arbeitete daselbst auch nach diesem Anselmus (1209) sein Sohn Ottavio, sein Enkel

Es ist also ein ähnlicher erblicher Betrieb wie bei den Cosmaten, aber mit ganz anderer Richtung. Die letzten sassen fest an den Quellen antiken, verarbeiteten Marmors, jene anderen aber mussten in der Anwendung aller Materialien geübt sein und erfrischten ihre Anschauungen durch Wanderungen, die auch wohl über die Alpen hinausführten.

Daher war denn auch schon am Schlusse der vorigen Epoche der Gewölbebau, die nordische Constructionswaise, über die ganze Lombardei verbreitet. Die Dome von Novara, Modena, Piacenza, Parma, Cremona, die Kirchen S. Ambrogio in Mailand, S. Michele und andere in Pavia, S. Antonino in Piacenza u. s. w.¹⁾, sind noch jetzt oder waren ursprünglich alle mit dem Wechsel stärkerer und schwächerer Gewölbestützen und mit weitgespannten quadraten oder sechstheiligen Gewölben angelegt²⁾, und auch darin nordischen Kirchen verwandt, dass sie Emporen oder Triforien hatten, welche gegen das Mittelschiff anstrebten oder mit, unter den Dächern der Seitenschiffe angelegten Streben zusammenhingen. Allein ungeachtet dieser Verwandtschaft kam es doch nicht zu einem festen Systeme; jedes dieser einzelnen Bauwerke fängt neue Versuche an und überall drängt sich neben dem Anlaufe zu constructiver Regelmässigkeit die italienische Sucht nach individuellen Aeusserungen hervor. Schon bei der Bildung der Stützen ist die höchste Verschiedenheit. In Piacenza bestehen sie in gewaltigen, hohen Rundsäulen, einigermaassen denen ähnlich, die sich in gewissen englischen Kirchen des Uebergangsstiles finden³⁾, in S. Ambrogio in Mailand, S. Michele von Pavia und im Dome von Parma wechseln stärkere und schwächere Pfeiler, in Modena und Cremona Pfeiler und Säulen; aber auch da, wo eine relative Gleichheit stattfindet, ist die Bildung dieser Stützen, die Lage ihrer Kapitäle, das Verhältniss zu den Gewölbgurten in jeder Kirche verschieden. Von einem Anlehnen an Vorgänger, von einem consequenten Streben nach dem absolut Richtigen und Besten, nach einem festen constructiven Systeme ist keine Spur; jeder scheint vorzugsweise darauf be-

Enrico, und noch ein Alberto und Giacomo aus Campilione. Aehnliches ergibt folgende Grabschrift im Dome zu Trient: Anno Dñi MCCXII . . . hujus Ecclesie opus incepit, et construxit Magister Adam de Arognio Cumanæ Dioceseos & circuitum ipse, sui filii, inde sui Aplatice (für Aviatice, Enkel, in der mittelalterlichen Latinität Italiens häufig) cum appendiciis . . . fabricarunt. Cujus et suæ prolis hic subtus sepulcrum manet.

¹⁾ Der Dom von Borgo S. Donnino bei Parma, mehrere Ziegelgewölbkirchen, S. Maria Canale zu Tortona, die Kirche von Castiglione, die von Carpi bei Modena, wahrscheinlich auch der (jetzt veränderte) Dom von Ferrara.

²⁾ Die meisten der hier genannten Kirchen sind bereits oben Band IV. S. 454 ff. geschildert.

³⁾ Vgl. Bd. V. S. 177—179, nur dass jene englischen Säulen aus Steinen bestehen während in Piacenza ihre Form mit der Verwendung von Ziegeln zusammenhängt.

dacht, seine Originalität zu wahren. Ohne Zweifel war bei der Einführung des Gewölbebaues zunächst die praktische Rücksicht auf Dauerhaftigkeit und Feuerfestigkeit maassgebend; aber zugleich gab er der Phantasie der Italiener den Eindruck des Gewaltigen, Kühnen, Ernsten, und alsbald ging ihre Behandlung mehr darauf hin, diese Wirkung zu verstärken, als sich rein an das Constructive zu halten und dies zuerst zu vervollkommen.

Noch deutlicher als im Innern zeigt sich der Conflict, in welchen das italienische Gefühl durch die Anwendung des Gewölbebaues gerieth, an der Behandlung des Aeusseren. In Toscana war der Farbenwechsel verschiedener Marmorarten und die durchgängige Ausstattung mit grösseren und kleineren Arcaden zwar auch nicht durch constructive Nothwendigkeit bedingt, aber es gab dies doch ein klares und harmonisches System, welches, da auch das Innere durch horizontal begrenzte, auf Säulenreihen ruhende Arcaden gebildet war, ganz den Verhältnissen des Innern entsprach, und sich wie ein passendes Gewand dem Körper des Gebäudes leicht und anmuthig anfügte. In der Lombardei wandte man, sei es durch Einwirkung der toscanischen Bauten, sei es nur aus gleichen Ursachen, anfangs ähnliche Formen an. Der Wechsel verschiedener Marmorschichten, wenn auch nicht in so glänzenden Farben wie in Toscana, empfahl sich auch hier als eine natürliche Benutzung vorhandenen Materials und als ein anmuthiges Farbenspiel; und an Säulenresten und Marmorstücken fehlte es auch hier nicht. Die Façade des Domes zu Verona hatte, wie sich ungeachtet der spätern Vergrösserung noch jetzt erkennen lässt, durchgeführte Reihen, wenn auch nur blinder Arcaden; einzelne Zwerggalerien, auch um den ganzen Bau herumlaufende, kommen häufig vor. Allein für die gänzliche Durchführung jenes Arcadensystems war denn doch keine Rechtfertigung, theils weil man im Innern mehr Pfeiler als Säulen und jedenfalls nicht Säulen gewöhnlicher Dimension anwendete, welche für weitere Arcatur das Maass gegeben hätten, besonders aber weil die vorherrschende Horizontale dieser Arcadenreihen mit der Ueberwölbung des Innern nicht harmonirte. Es wäre daher darauf angekommen, eine aus dem Gewölbsystem sich ergebende constructive Anordnung des Aeussern und besonders der Façade zu finden und der weitem Ausschmückung zum Grunde zu legen. Aber diesen Zusammenhang erkannten auch die lombardischen Meister nicht an, die Façade erschien auch ihnen nur als ein selbständiges Decorationsstück, und sie trachteten vermöge ihrer Auffassung des Gewölbebaues nur darnach, ihr einen Ausdruck des Mächtigen und Grossartigen zu geben. Dies war wohl die Veranlassung, dass sie die Façadenmauer an den Seitenschiffen über das Dach derselben hinausführten, so dass sie sich dem Dache des Mittelschiffes anschloss und mit demselben einen einzigen, natürlich aber nun flachen Giebel von der ganzen Breite

der Kirche bildete. Auf diese Weise erhielten sie eine allerdings gewaltige, aber auch gestaltlose Fläche, welche gerade das Wesentliche der innern Anlage, das Verhältniss der niederen Seitenschiffe zum Mittelschiffe verbarg, statt es zu verkündigen. Zwar gab man gewöhnlich durch zwei starke, vom Boden aufsteigende Lisenen eine der Breite der Schiffe entsprechende Abtheilung; allein da diese Lisenen oben stumpf an die Giebellinie anstiessen, da sie durch ihr senkrecht Aufsteigen der flachen, halbhorizontalen Richtung dieses Giebels und durch die Theilung selbst der durch denselben angedeuteten Einheit des Ganzen widersprachen, war gerade dadurch jede consequente Entwicklung unmöglich gemacht und die Façadenfläche bot sich nun recht eigentlich als ein freies Feld für phantastische Formspiele dar, wie sie der Neigung für das Gewaltige, Kühne, Ueberraschende zusagten. Gewöhnlich springen unten an den Portalen Vorhallen heraus; Säulen, auf dem Rücken energisch gebildeter Löwen tragen einen zur Ausstellung von Heiligthümern oder zu Anreden bestimmten, von einem auf einer zweiten Säulenstellung ruhenden Dache bedeckten Balkon. Ueber oder neben diesen Vorhallen sind dann bald mehr bald weniger ausgebreitete Zwerggallerieen angebracht, darüber entweder die grosse Fensterrose oder auch eine zweite Arcadenreihe, die dann aber nicht unmittelbar auf der ersten, sondern erst nach einer, durch keinen augenscheinlichen Grund bedingten Lücke folgt, auch gewöhnlich von jener untern spielend abweicht. Und endlich schliesst sich jenem breiten Giebel eine solche Gallerie an, von gleich hohen aber auf stufenweise aufsteigender Basis stehenden Säulen gebildet. Neben diesen durchweg vereinzelt auf der Fläche schwebenden Zierformen sind dann noch wohl vermehrte Lisenen, kleinere Rundfenster, Rundbogenfriese und Aehnliches oder auch wohl phantastische Sculpturen angebracht, namentlich pflegen die Portale und die Vorhallen mit solchen geschmückt zu sein¹⁾. Der Charakter dieser Façaden ist daher keinesweges so regelmässig, anmuthig und milde, wie der jener toscanischen, sondern eher pikant, fast wild, und es konnte nicht fehlen, dass man sich bei allem Reize dieser phantastischen Gestaltungen doch nach einem klaren Principe besserer Anordnung umsah.

Von den Bestrebungen der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts erhalten wir fast nur durch kleinere Werke Auskunft. Dem Bedürfnisse

¹⁾ Abbildungen solcher Façaden: der Dome zu Modena, Parma, Piacenza bei Osten, Bauwerke der Lombardei Taf. 33, 27, 22; der Dome zu Verona, Ferrara, Piacenza, Parma, S. Michele zu Pavia bei Hope Taf. 27—30 u. Taf. 32; der Kirchen zu Pavia bei Agincourt Taf. 24 Nro. 15, Taf. 64 Nro. 6; der (nur in ihrem untern Theile erhaltenen) des Doms zu Cremona in den mittelalterl. Kunstdenk. des österr. Kaiserstaates II, Taf. 20 u. 21 und Holzschn. Fig. 18 auf S. 107. S. auch oben IV. S. 451, 455, 461 und Gally Knight, II, 12 u. 22.

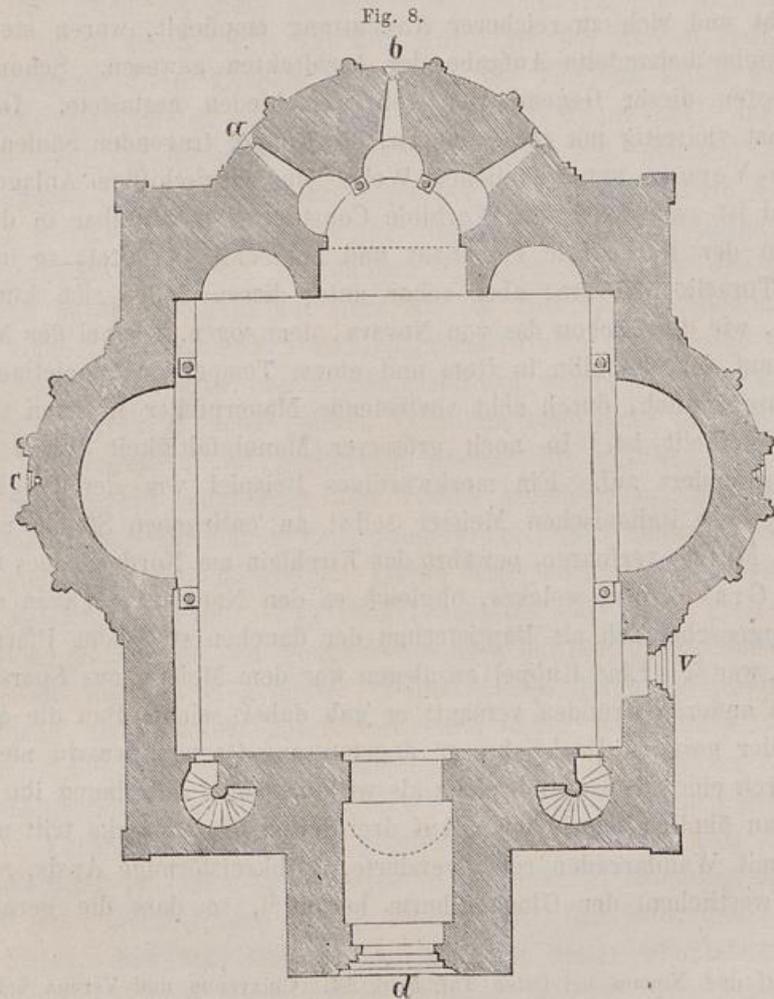
nach grossen Kathedralen war durch die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts oder früher begonnenen grandiosen, oft noch unvollendeten oder gar der Aenderung unterworfenen Anlagen abgeholfen und man schritt nun zur Ausstattung ihrer Umgebungen. Namentlich entstanden um diese Zeit eine Reihe von Baptisterien. Diese kleinen Gebäude, deren Bestimmung als Umrahmung des Taufbeckens sich am besten in kreisähnlicher Gestalt ausspricht und sich zu reicherer Ausstattung empfiehlt, waren stets eine mit Vorliebe behandelte Aufgabe der Architekten gewesen. Schon unter den ältesten dieser Gegend sind sehr verschieden gestaltete. Das von Asti¹⁾ ist vielseitig mit einem innern, die Kuppel tragenden Säulenkranze, das von Verona ungewöhnlicher Weise eine dreischiffige Anlage. Die Mehrzahl ist zwar nach dem Vorbilde Constantins unmittelbar in die Umgebungen der Kathedrale eingebaut und achteckig gestaltet; so in Chiavenna, Torcello, Novara; aber schon unter diesen finden sich künstliche Anlagen, wie denn schon das von Novara, dem sogen. Tempel der Minerva Medica auf dem Esquilin in Rom und einem Tempel im Diocletianspalast zu Spalato ähnlich, durch acht vortretende Mauerpfeiler in eben so viele Nischen getheilt ist. In noch grösserer Mannigfaltigkeit treten sie im XII. Jahrhundert auf. Ein merkwürdiges Beispiel von der Originalität, mit der diese italienischen Meister selbst an entlegenen Stellen und bei geringen Mitteln verfahren, gewährt das Kirchlein am Nordende des Comersee, in Gravedona, welches, obgleich es den Namen S. Maria antica führt, augenscheinlich als Baptisterium der daneben stehenden Pfarrkirche errichtet war²⁾. Eine Kuppel anzulegen war dem Meister aus Sparsamkeit oder aus anderen Gründen versagt; er gab daher seinem Bau die quadratische, der geraden Decke besser angemessene Gestalt, wusste nun aber doch durch eine ebenso sinnreiche als wirkungsvolle Anordnung ihn einem Centralbau ähnlich zu machen. Auf drei Seiten des Vierecks tritt nämlich je eine mit Wandarcaden reich verzierte, halbkreisförmige Apsis, auf der vierten (westlichen) der Glockenthurm heraus³⁾, so dass die geradlinige

¹⁾ Asti und Novara bei Osten Taf. 5, 6, 14. Chiavenna und Verona bei Lübke in den Mitthl. V. S. 113 u. 114, 134. Torcello und der Tempel in Spalato bei Aginc. Taf. 25, F. 31 u. Taf. 63 F. 6, 7.

²⁾ Abbildungen mit einem Aufsätze Eitelberger's in den Mitthl. d. k. k. C. C. Band IV. S. 58 ff. und von Lübke daselbst Band V. S. 116. Der Taufbrunnen, welcher sich (jetzt in erneuerter Gestalt) in der Mitte des Gebäudes befindet, ist in den Grundrissen beider Publicationen fortgelassen. Auch der Umstand, dass die Concha mit Gemälden aus der Geschichte Johannes des Täuflers geschmückt ist, weist auf die Bestimmung des Gebäudes hin. Ein von Abbildungen begleiteter Aufsatz in der zu Turin erscheinenden Zeitschrift: Ateneo religioso, Jahrgang 1872 Nro. 29 bezeichnet diese Kirche als Battistero di S. Maria del Tiglio in Gravedona.

³⁾ Die Verbindung eines Thurmes mit dem Baptisterium ist, wie Lübke a. a. O.

Starrheit der Seiten gebrochen und, da die vier äussersten, dadurch bezeichneten Punkte mit den Ecken des Vierecks in ungefähr gleicher Entfernung vom Centrum stehen, eine Art von Centralanlage gewonnen, oder doch die Bedeutung des Centrums möglichst betont ist. Vermöge



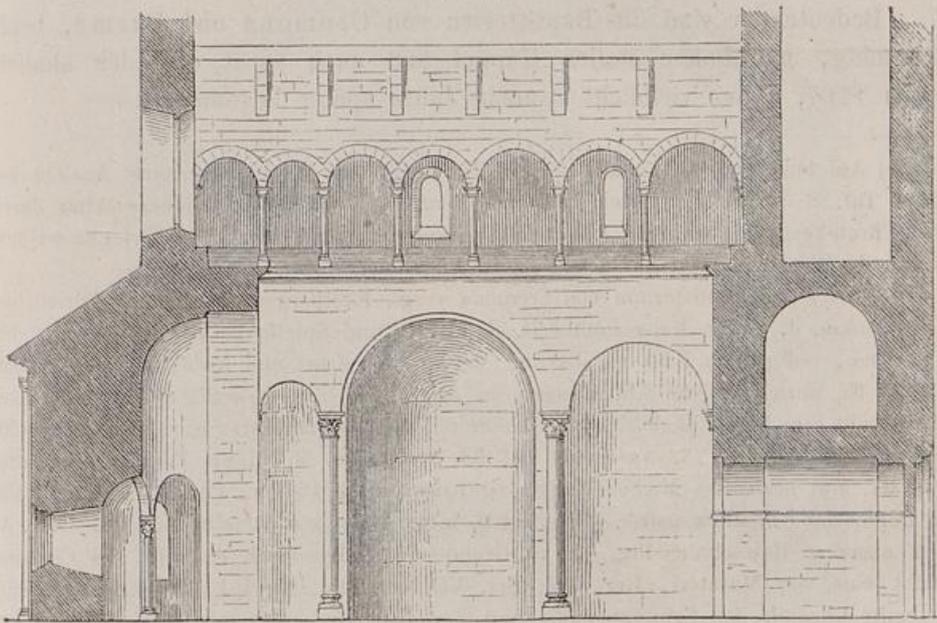
S. M. antica zu Gravedona.

dieser Conchen hat denn auch das Innere eine sehr belebte Anordnung; neben jeder derselben sind nämlich noch zwei, auf der Ostseite zu Nischen

richtig bemerkt, ungewöhnlich, so viel mir bekannt, kein zweites Mal vorkommend. Allein da die dicht daneben liegende Hauptkirche keinen andern Thurm hat und die italienische Sitte überhaupt die Verbindung desselben mit der Kirche nicht fordert, kann es bei der Beschränkung des Raumes nicht auffallen, wenn man beide Nebengebäude, Taufhaus und Thurm, verband.

vertiefte, auf den beiden anderen Seiten flache, aber durch kräftige Säulen gezielte, kleinere Arcaden gebildet, so dass rings umher Bögen kreisen. Nur die Westseite, auf welcher man mittelst eines rundbogigen Portals durch den Thurm eintritt, ist ungebrochen und bildet so einen Gegensatz zu dem reichen Apsidensystem der Ostseite, wo zwischen zwei kleineren Altarnischen die Hauptconcha mit bedeutender Tiefe liegt. Es würde zu weit führen, wenn ich auf Einzelheiten, namentlich auf die (aus den beigefügten Zeichnungen ersichtliche) kühne Annäherung der südlichen und nördlichen Nische an die Ostseite, und auf den Reiz der nur an den Seitenwänden hinlaufenden obern Gallerie näher eingehen wollte. Die Aus-

Fig. 9.



S. M. antica zu Gravedona.

führung ist derb und zum Theil nachlässig; die Aussenmauern bestehen aus wechselnden Lagen eines schwarzen Steines und weissen, jedoch nicht polirten Marmors. Die Kapitäle sind am Aeussern und zum Theil in den Nischen würfelförmig, sonst korinthisirend, alle mit hoher, zum Theil mit Blattwerk verzierter Deckplatte. Die attische Basis hat an den Chorsäulen das Eckblatt, und die Details lassen nicht zweifeln, dass das Gebäude in der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts entstanden ist.

Ein anderes Baptisterium von rechtwinkeligem Grundriss, das am Dome zu Padua, war auf diese Gestalt schon dadurch angewiesen, dass es an andere Gebäude angebaut werden sollte. Aber gerade diese Beschränkung hat dem Baumeister Veranlassung zu einer sehr anmuthigen

und eigenthümlichen Anlage gegeben. Es besteht aus zwei quadraten und mit halbkugelförmigen Kuppeln gedeckten Räumen, von denen der kleinere die Altarnische bildet, neben welcher dann zur Erfüllung der Breite des Hauptraumes noch auf der einen Seite eine offene, von einer Säule gestützte Eingangshalle, auf der andern eine Sakristei angebracht wurden, so dass nach aussen auch hier alle drei Theile in einer Flucht liegen und mit Einschluss jener zierlichen Halle ein niedrigeres Nebengebäude bilden, hinter welchem der quadratische Hauptbau mit seiner Kuppel, beide mit Lisenen und Rundbogenfriesen mässig und anmuthig ausgestattet, emporsteigt. Das Gebäude bestand schon 1171, wenn es auch erst viel später den Schmuck reicher, das Ganze erfüllender Wandgemälde erhielt ¹⁾.

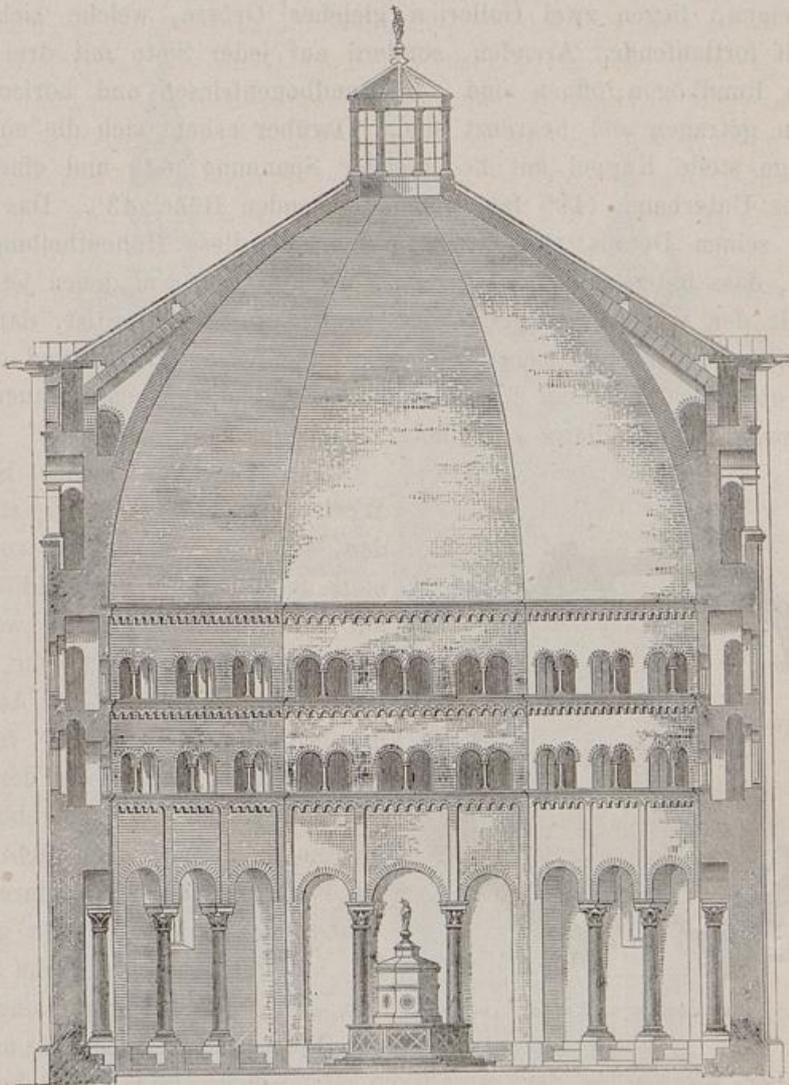
Bedeutender sind die Baptisterien von Cremona und Parma, beide achteckig, mit hoher steiler Kuppel und auch sonst einander ähnlich, jenes 1167, dieses vielleicht zwanzig Jahre später begonnen ²⁾.

¹⁾ Abbildungen bei Lübke a. a. O. S. 138; eine jedoch ungenaue Ansicht bei Hope Taf. 8 Muratori, *Antichità Estensi* pag. 338 beweist das höhere Alter durch eine Chronikenstelle, während Andere die Gründung* in das Jahr 1260 verlegen wollten. Schon der Styl widerspricht dieser letzten Annahme.

²⁾ Ueber das Baptisterium von Cremona vergl. Eitelberger, in den mittelalterlichen Kunstdenkm. d. österr. Kaiserstaates II. S. 112 ff., und Spielberg, in der Zeitschrift für Bauwesen, redig. von Erbkam, Berlin, Verlag von Ernst und Korn, Jahrg. IX, 1859 S. 483 ff., dazu treffliche Abbildungen im Atlas in Fol. S. 45—47, deren einer unser Holzschnitt Fig. 10 nachgebildet ist. Ueber das von Parma: Osten a. a. O. Taf. 28—30, Gally Knight II. Taf. 23, Agincourt Taf. 63 Nro. 24 u. 25, Hope Taf. 7, Wiebeking Taf. 27, und besonders Michele Lopez, *il battistero di Parma*, Parma, a spese della R. Deputazione di storia patria, 1864, 314 S. in 4^o. Dazu ein Atlas in Fol., welcher u. A. den unserem Holzschnitt Fig. 12 zu Grunde liegenden Stich enthält. Bei Cremona nennt eine von Muratori, *Rer. Ital. Scr. VII. col. 634* (Ricci I. 558 und 619) mitgetheilte Chronik das Gründungsjahr und den Erbauer, einen gewissen Teodosio Orlandino. Für Parma giebt man gewöhnlich 1196 als die Zeit der Gründung an. Allein die Inschrift, auf welche sich diese Annahme stützt, scheint sich nicht auf die Gründung des Gebäudes, sondern auf die plastische Ausschmückung des Portals zu beziehen, an dessen Querbalken sie angebracht ist. Sie lautet wörtlich: *Bis binis demptis annis de mille ducentis Incepit dictus Opus hoc sculptor Benedictus*, und hat daher zu der ebenfalls als unzweifelhaft vorgetragenen Annahme Veranlassung gegeben, dass dieser Benedictus Antelami (wie er sich auf einem später zu erwähnenden Relief im Dome nennt) der Baumeister sei. Jedenfalls wird danach die Gründung einige Jahre vor 1196 vorgenommen sein. Dass die Differenz aber nicht sehr gross ist, dafür sprechen theils die von dem Parmensischen Localschriftsteller P. Affò zusammengestellten Nachrichten (cf. Ricci a. a. O. S. 620), theils der Umstand, dass der Bau erst im Jahre 1217 so weit gediehen war, dass die erste Taufe darin vorgenommen werden konnte. Die Weihe des Gebäudes erfolgte dann sehr viel später (1270), die Vollendung der Kuppel sogar erst 1302, und das achteckige Taufbecken in der Mitte trägt das Datum 1299. Bis dahin mag ein anderes auf einem Löwen ruhendes, augenscheinlich älteres, das noch vorhanden

In Cremona ist die Anordnung des Innern sehr schön und einfach. Jede der acht Seiten ist nämlich unten durch zwei, zwischen die Eckpfeiler gestellte Säulen in drei Arcaden getheilt. Auf den vier Diagonalseiten

Fig. 10.



Baptisterium zu Cremona.

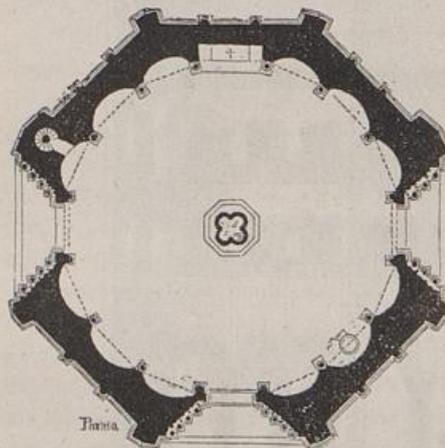
sind die Intercolumnnien von gleichen Dimensionen, auf den vier übrigen aber ist der mittlere Bogen weiter als die Seitenbögen, woraus geschlossen

ist, zu den Taufen benutzt sein. Allerdings ist es zweifelhaft, ob die sehr roh gearbeitete Inschrift mit der Jahreszahl 1299 sich auf die Errichtung des Taufbeckens bezieht, vgl. Lopez a. a. O. p. 135.

Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. VII.

wird, dass, wie jetzt die Nordseite, so früher wahrscheinlich auch die West- und Südseite mit Eingängen versehen waren, wie wir es beim Baptisterium zu Florenz finden¹⁾. Ueber diesem hohen Untergeschosse, (welches im Inneren noch durch Lisenen gegliedert ist, die über den Pfeilern und Säulen bis zu dem dieses Geschoss abschliessenden Rundbogenfriese emporsteigen,) liegen zwei Gallerien gleicher Grösse, welche sich aber nicht mit fortlaufenden Arcaden, sondern auf jeder Seite mit drei zweitheiligen Rundbögen öffnen und von Rundbogenfriesen und horizontalen Gesimsen getragen und begrenzt sind. Darüber erhebt sich die einfache, achteckige steile Kuppel mit bedeutender Spannung (64') und einer der Höhe des Unterbaues (49') fast gleichkommenden Höhe (43'). Das Aeussere (in seinen Details modernisirt) wiederholt diese Höhentheilung und zwar so, dass unten ursprünglich drei Portale waren, von denen jetzt nur eines mit der von Löwen getragenen Säulenhalle erhalten ist, dann die Gallerien auf jeder Seite sich mit einem Doppelfenster öffnen und endlich die bis über die Hälfte der Kuppel hinaufsteigende senkrechte Mauer oben mit offener Arcadengallerie auf einem Rundbogenfriese schliesst.

Fig. 11.



Baptisterium zu Parma.

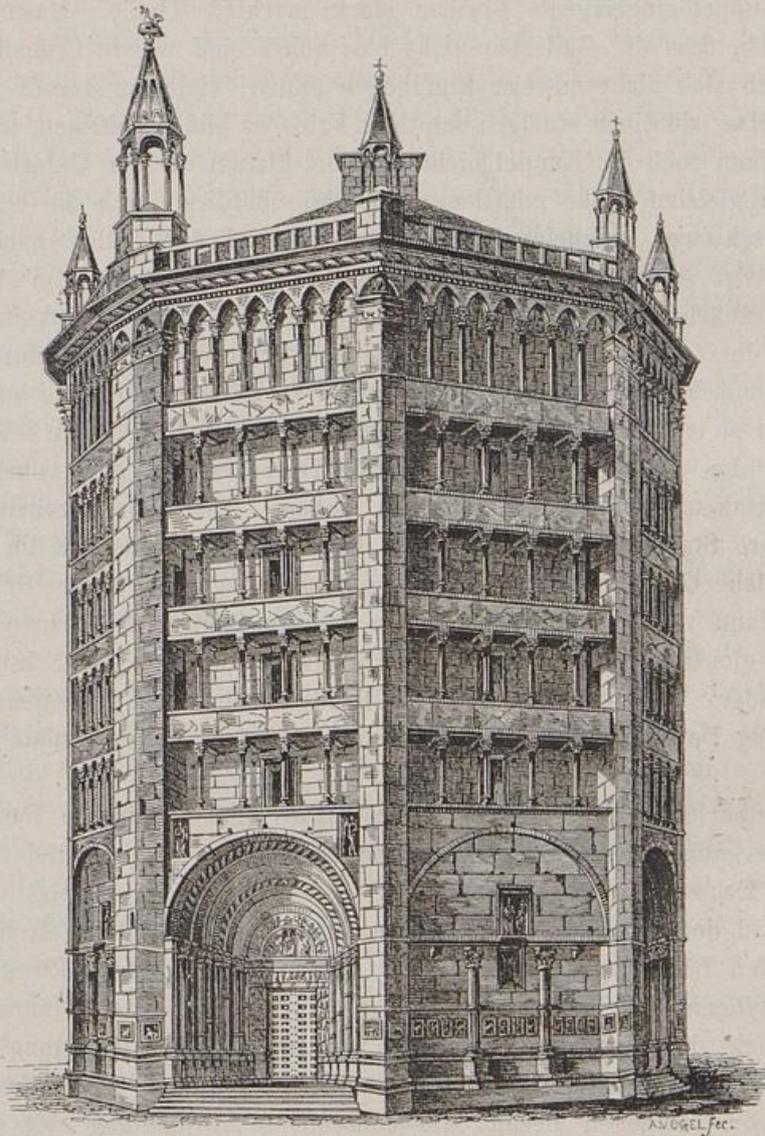
Der Bau von Parma ist das Werk eines reflectirenden, strebenden Meisters, welcher den von Cremona in Beziehung auf Solidität und auf Reichthum übertreffen wollte²⁾. Schon der Grundriss ist sehr künstlich; während nämlich das Aeussere die achteckige Gestalt festhält, und zwar so, dass jede der acht, auf den Ecken durch Strebepfeiler begrenzten Seiten, wenn nicht durch ein Portal durchbrochen, durch zwei Wandsäulen in drei Theile getheilt ist, hat das Innere sechzehn Seiten, von denen drei Portale und eine den Hauptaltar enthalten, die anderen zwölf aber Nischen in der gewaltigen Mauerdicke bilden. Ueber den Halbkuppeln dieser Nischen folgen dann auch hier wie in Cremona zwei Gallerien und demnächst die Kuppel, aber alles in anderen Verhältnissen

¹⁾ Siehe Spielberg a. a. O.

²⁾ Die Verhältnisse sind um etwas geringer als in Cremona, die Breite (ohne die Nischen) $52\frac{1}{2}$ Fuss, die Höhe 84 Fuss. Aussenansicht und Durchschnitt des Baptisteriums von Parma bei Gally Knight II. Taf. 23.

und in sehr viel reicherer, aber auch schwererer Ausstattung. Statt dass nämlich dort der Unterbau und die Kuppel leicht und schlank in einander übergehen und über den Arcaden und Lisenen des Untergeschosses nur

Fig. 12.



Baptisterium zu Parma.

die zwei kleinen rundbogigen Gallerien einen Wandschmuck bilden, ist hier das Ganze von vielfachen kräftigen verticalen und horizontalen Gliederungen durchzogen. Auf den Kapitälern der sechzehn an den Ecken der

Nischen vortretenden Säulen stehen nämlich eben so viele säulenartige, bis zum Gesimse der Kuppel hinaufreichende Dienste und auf diesen wieder starke cylindrische Rippen der Wölbung. Und ebenso bilden dann im horizontalen Sinne die Halbkuppeln der Nischen im Erdgeschoss, dann zwei Gallerien, ferner der Sims der Kuppel und endlich noch spitzbogige, in die Kuppel eingreifende Nischen stark markirte Theile. Dazu kommt dann noch, dass die Gallerien nicht bloß höher sind wie in Cremona, sondern auch sich nicht mittelst Rundbögen öffnen, vielmehr gerade gedeckt sind, so dass sie einen einzigen schweren Fries zu bilden scheinen, und endlich ist dann auch die Kuppel nicht wie dort kleiner als der Unterbau, sondern von gleicher Höhe mit demselben und überdies durch die erwähnten Rippen schwerer erscheinend, so dass, während dort alles nach oben leichter wird, hier überall Schwereres auf Leichterem steht. Im Aeussern nehmen zunächst die drei prachtvollen Portale die Aufmerksamkeit in Anspruch, die, abgesehen von ihren reichen Sculpturen, auch durch ihre architektonische Anlage, durch die starke Vertiefung mit vier grösseren und eben so vielen kleineren Säulen auf jeder Seite¹⁾ und den feierlichen Schwung der kräftig gegliederten Halbkreisbögen in der romanischen Epoche Italiens kaum ihres Gleichen haben. Auch sonst zeichnet sich dies untere Stockwerk, das übrigens bedeutend höher ist als im Innern, durch reiche Gliederung und gediegene Behandlung aus. Ueber demselben steigen dann vier offene Gallerien von kleinen Säulen über einander auf, alle von gleicher Höhe, stets mit vier Säulen auf jeder Achteckseite und mit geradem Gebälk. Die oberste Blendgallerie mit Spitzbögen, durch welche das Dach fast ganz unsichtbar gemacht ist, ist erst später hinzugefügt.

Offenbar sind dem Meister dieses Baues die nordischen Bauschulen des Uebergangsstyles nicht fremd geblieben. Die Strebepfeiler an den äusseren Ecken, die starke Vertiefung der Portale, die Rippen des Gewölbes und der Gedanke, diese Rippen durch über einander gestellte Säulen auf den Boden zurück zu führen, lassen daran keinen Zweifel. In keinem italienischen Bau war bisher die Verticale so stark betont, wie hier. Auch der Spitzbogen kommt, wie in unseren Uebergangsbauten, nicht zur Zier, sondern als kräftige Stütze, in Lunetten am Anfange der Kuppel, vor. Dagegen beruht die consequente Anwendung des geraden Gebälkes an allen Gallerien und ebenso der Nischenbau des Innern (dieser vielleicht durch Vermittelung des Baptisteriums von Novara) auf antiker Tradition. Aber darauf beschränken sich auch die Studien der Antike; von jenem ahnenden Verständniss antiker Ornamentation, wie es sich in

¹⁾ Nur am Südportal sind auf jeder Seite statt der acht bloss sechs Säulen.

Toscana erhielt, ist keine Spur. Die korinthisirenden Kapitäle sind nicht anders wie in anderen gleichzeitigen Bauten, und wechseln mit Würfelnäufen und phantastischen Formen in fast gleicher Zahl. Das gerade Gebälk der Gallerien selbst hat nicht den entferntesten Anklang an antike Bildung; es ist ganz flach, ohne ausladendes Gesims, giebt daher keinen Abschluss, sondern drückt auf die Säulenreihen und lässt uns den leichten Schwung der Bögen vermissen. Im Innern ist der verticale Zusammenhang vorwaltend, und selbst im Aeussern giebt die monotone Wiederholung der flachen Säulenreihen keine kräftige Horizontaltheilung. Der Meister hat es an Ueberlegung und Studien nicht fehlen lassen, aber sein Werk ist ein misslungener Versuch, antike Elemente mit dem Hochstrebenden der nordischen Schulen zu verbinden, und nur dadurch von grosser historischer Bedeutung, weil es zeigt, wie sehr man das Bedürfniss fühlte, aus dem bisherigen Schwanken und dem Spiel phantastischer Willkür heraus zu einer festen Basis zu gelangen.

Da es auf diesem eklektischen Wege selbst einem so scharf denkenden Kopfe missglückt war, blieb kaum etwas Anderes übrig, als sich der nordischen Kunst, die gerade um diese Zeit sich mächtig hob, näher anzuschliessen. Eine Reihe datirter Werke zeigt, dass man wirklich auf diesem Wege fortschritt.

Zuerst ist hier der Dom von Trient zu nennen, der allerdings schon ausserhalb des eigentlichen Italiens, aber doch an der Grenze liegt und von einem italienischen Meister, Adam aus Arogno in der Diöcese von Como, und dann von seinen Söhnen und Enkeln, vom Jahre 1212 an, die gegenwärtige Gestalt erhielt¹⁾. Es scheint, dass Mauertheile aus einem ältern Bau benutzt wurden, aber im Wesentlichen ist das Ganze doch aus einem Gusse. Die Anlage ist vollkommen deutsch, ein spät romanischer Gewölbebau; das dreischiffige Langhaus mit quadratischen Seitengewölben von halber Mittelschiffbreite und mit der von zwei (unvollendet gebliebenen) Thürmen flankirten Façade, dann ein mässig ausladendes, durch drei Quadrate gebildetes Querschiff, endlich der Chor, ein Quadrat mit der halbkreisförmigen Apsis, und daneben auf den Kreuzarmen noch kleine Conchen.

Aber auch die Ausführung ist überwiegend nordisch; regelmässig gebildete, dem Gewölbe entsprechende, dicht gestellte, starke Pfeiler mit vier jungen und vier alten Diensten, von denen die des Mittelschiffs hoch

¹⁾ Siehe die Inschrift oben S. 90. Näheres im Aufsätze: Die Domkirche zum h. Vigilius in Trient von R. Kink und A. Messmer in den mittelalt. Kunstdenkm. d. österr. Kaiserstaates I. S. 152 ff. und Taf. 23—26. Eine fernere Abb. bei Gally Knight a. a. O. II, Taf. 15.

hinaufgehen, Eckblätter an der etwas gedrückten Basis, kräftige, durchweg gleiche Knospenkapitäl, endlich Kreuzgewölbe mit Rippen, zum Theil schon von gothischer Profilirung. Daneben kommen aber nicht wenige italienische Eigenthümlichkeiten vor. Die Seitenschiffe sind so hoch, dass nur ganz kleine Oberlichter Raum haben; die Zwerggallerie, die gerade den benachbarten deutschen Gegenden völlig fremd ist, zielt den Chor, die Kreuzseiten und das nördliche Seitenschiff; auch die sehr eigenthümliche Anlage der im Innern in der Mauerdicke beider Seitenwände auf aufsteigenden Säulchen ruhenden, in die beiden Thürme führenden Treppen erinnert an die aufsteigenden Gallerien lombardischer Giebel. Ein Radfenster an der nördlichen Front des Querschiffes ist völlig dem des Briolotus an S. Zeno von Verona nachgebildet. Auch die Façade hat ungeachtet ihres ganz in deutsch-romanischer Weise gebildeten Portals mehr italienischen Charakter, namentlich ein mit gothischen Kleeblattbögen geschmücktes Rosenfenster, und endlich zeigen die Vorhallen der Ost- und Nordportale mit den auf Löwen und kauern den menschlichen Figuren ruhenden Säulen eine völlig lombardische Form, welche freilich über die Alpen drang und selbst in Salzburg und in Reichenhall vorkommt.

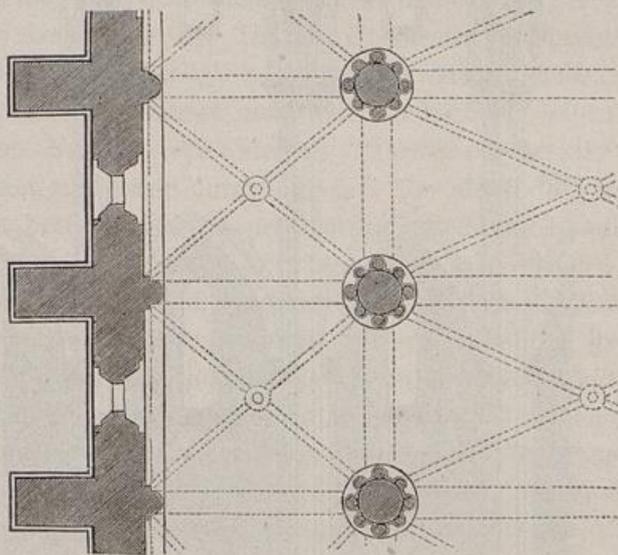
Sehen wir hier einen italienischen Meister, der sich der consequenten Kunst des Nordens anschliesst, so fehlte es auch nicht an fremden Meistern, welche sie nach Italien brachten. Zunächst werden auch hier, in der Lombardei, die thätigen Cistercienser gewirkt haben. Namentlich beweist dies das grosse Kloster Chiaravalle im Mailänder Gebiet, dessen erste kleine, im Jahre 1135 nach einem Besuche des h. Bernhard gegründete Kirche am Ende des Jahrhunderts nicht mehr ausreichte und durch einen Neubau ersetzt wurde, der 1221 eine Weihe erhielt¹⁾. Es ist die in diesem Orden gewöhnliche Anlage: ein umfassendes Langhaus mit acht ziemlich schweren und breiten Pfeilern auf jeder Seite, und ein breites Querschiff, an das sich neben dem Chore auf jeder Seite drei Kapellen anschliessen. Der colossale achteckige Thurm mit seiner hohen

¹⁾ Eine noch jetzt erhaltene, an der aus dem Kloster in die Kirche führenden Thür angebrachte Inschrift giebt nebst dem Jahre der Stiftung auch das Datum dieser durch den Erzbischof Heinrich von Mailand vollzogenen Weihe an. Ricci a. a. O. II. 183 und 212. Nur Ansichten des Aeussern sind von Gally Knight II. Taf. 4 und Wiebeking Taf. 76 publicirt und es fehlt selbst an einer kritisch genauen Beschreibung, so dass ich, da ich leider die Kirche nicht selbst besucht habe, nur Ricci's Angaben folge. In dem von L. Gruner nach Zeichnungen von F. Lose und Beschreibungen des Letzteren und V. Ottolini's herausgegebenen Prachtwerke: *The Terra-cotta architecture of North-Italy (XII—XV. cent.)* 1867 finden sich auf Taf. 3 und 4 eine farbige Abbildung des Thurmes über der Vierung, so wie ein Längen- und ein Querdurchschnitt der Kirche, leider aber fehlt der Grundriss und auch hier eine eingehende Schilderung. Eine fernere Abb. d. Thurmes bei Mothes Baulexikon I, p. 534.

gemauerten Spitze, der über der achtseitigen Kuppel der Vierung in drei durch Fenster und Zwerggalerien vielfach durchbrochenen Abstufungen aufsteigt, eine besonders bei einer Cistercienserkirche auffallende Erscheinung, wird einer spätern Zeit angehören¹⁾. Die Kirche selbst ist noch nicht eigentlich gothischen Styls, aber sie zeigt doch schon in ihren einfachen schlanken Formen die constructive Tendenz der Cistercienser, welche überall dem Aufkommen dieses Styls vorarbeitete.

Sehr merkwürdig ist dann die Entstehung der Kirche S. Andrea zu Vercelli. Der Kardinal Jacopo Guala Bicchieri, der als Legat mehrere Jahre in England zugebracht hatte, erhielt bei seiner Rückkehr von Ho-

Fig. 13.



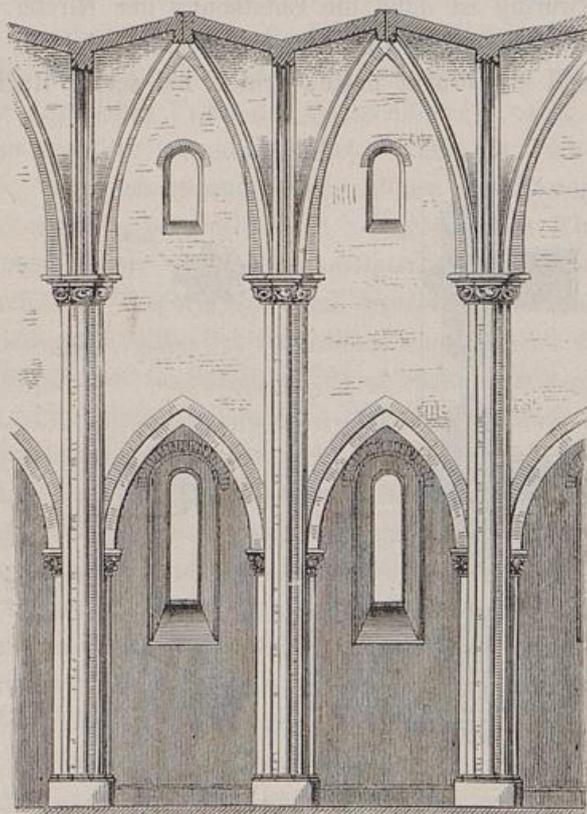
S. Andrea zu Vercelli.

norius III. den Auftrag, den Clerus von Vercelli zu reformiren, wobei er dann als ein Denkmal seiner Anwesenheit diese Kirche gründete, ihre Vollendung betrieb und selbst nach seinem Tode (1227) Mittel zu diesem

¹⁾ G. L. Calvi (Notizie sulla vita e sulle opere dei principali scultori e pittori, che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza, Mailand 1859 und 1866) hält es aus stylistischen Gründen für nicht unwahrscheinlich, dass dieser Thurm vom Magister Franciscus de Pecoraris de Cremona, dem Erbauer des (allerdings ähnlichen) Thurmes von S. Gottardo in Mailand (Anfang des 14. Jahrhunderts) errichtet ist. Abbild. des letzteren bei Gruner, The Terra-cotta arch. Taf. 5. Ebend. auch Calvi's Vermuthung. Vgl. Hettner's Besprechung des Gruner'schen Werkes in v. Lützow's Zeitschr. f. b. K. III, 80.

Zwecke hinterliess¹⁾. Ob er, wie man gewöhnlich annimmt, in Erinnerung seines Aufenthaltes in England dortige Bauformen nachahmen wollen, oder ob er gar einen englischen Architekten mit sich geführt habe, muss dahin gestellt bleiben, aber gewiss ist, dass die Kirche unter nordischem Einflusse entstanden ist und sich dem gothischen Style mehr nähert als irgend eine früher in Italien entstandene. Sie hat nämlich zwar bloss im Chor-

Fig. 14.



S. Andrea zu Vercelli.

raume spitzbogige, sonst durchweg schlanke rundbogige Fenster, aber spitzbogige Arcaden, eben solche mit Rippen versehene Kreuzgewölbe, und

¹⁾ Abbildungen bei Osten Taf. 7—11. Derselbe will (Förster's Bauzeitung im Lit.-Bl. Bd. III S. 86) im Archive der Kirche S. Eusebio daselbst überaus genaue Nachrichten über den Bau, namentlich auch die Summe der Kosten, welche 95,000 Ducaten betragen habe, und den Namen eines englischen Baumeisters Briginthe gefunden haben, den der Cardinal mitgebracht. Indessen ist die Bestätigung dieser auffallenden Nachrichten abzuwarten. Ricci II. 189 und 213 weiss davon nichts, ist aber durch ein Missverständniss des Textes zu Gally Knight II. Taf. 18 zu der durchaus irrigen Annahme gekommen, dass die Kirche von Vercelli eine Copie des Doms von Gloucester sei, mit dem sie nicht die entfernteste Aehnlichkeit hat.

endlich starke Strebepfeiler und sogar Strebebögen. Die Pfeiler, deren Entfernung der halben Mittelschiffbreite gleichkommt, bestehen aus einem in Backstein gemauerten runden Kern mit acht sehr schlanken anliegenden Gewölbdiensten, von denen die drei dem Mittelschiff angehörenden hoch hinaufreichen; diese haben eigenthümliche weichgebildete Würfel-, die übrigen Knospenkapitälé. Auf der Vierung des Kreuzes steigt eine innen offene hohe achteckige Kuppel auf und im Osten legen sich an die Breite des Kreuzes neben dem rechtwinkelig geschlossenen Chorraum jederseits zwei an Grösse abnehmende, aus dem Achteck geschlossene Kapellen an. Specifisch Englisches ist in allem diesem eigentlich nicht aufzuweisen; namentlich gleicht die Gestalt der Ostseite ungeachtet des geraden Chorschlusses mehr den künstlichen Chorformen, die wir in S. Yved in Braisne und in einer Reihe von deutschen Kirchen fanden, als dem englischen Style. Nur die Anordnung der Thürme ist diesem entsprechend, indem der kräftige achteckige Mittelthurm dominirt, während neben der Façade zwei schlanke viereckige Thürme nicht ganz so hoch aufsteigen und ebenso die drei anderen Fronten von kleinen Thürmchen flankirt sind. Die Hauptfaçade öffnet sich zwar unten mit drei Portalen, die, stark vertieft, reich mit Säulen besetzt und von prachtvoll gegliederten Rundbögen überwölbt, fast an einander stossen, ist aber sonst überwiegend italienisch, indem sie mit breitem Giebel die niedrigen Seitenschiffe umfasst und ausser zwei etwas unbeholfen gestellten starken Lisenen nur das grosse Rosenfenster und zwei parallele Arcadenreihen auf ihrer Fläche zeigt. Auch die das ganze Gebäude umgebende Zwerggalerie ist rein italienisch und der darüber angebrachte Fries von durchschneidenden Rundbögen braucht nicht englischem Ursprunge zugeschrieben zu werden, da er auch in der Lombardei schon häufig vorgekommen war.

Einen sehr erfreulichen Eindruck macht dieser Bau nicht; seine Formen sind spröde und nicht völlig harmonisch, und es ist daher erklärlich, dass sich wirkliche Nachahmungen desselben nicht vorfinden¹⁾. Viel-

¹⁾ Ricci a. a. O. II, S. 191 nennt die Kirche S. Maria zu Vezzolano in Verbindung mit derjenigen von Vercelli; jene Kirche aber ist, wie wir aus den, von Abbildungen begleiteten Aufsätzen in den *Miscellanea di Storia Italiana*, Turin 1862, und aus dem 12. Jahrgange des mailändischen *Journals der Ingenieure und Architekten* ersehen, ein sehr viel älterer Bau, eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit halbkreisförmiger Concha und schweren Kreuzgewölben. Die Scheidbögen sind spitz aber schmucklos, die Hauptpfeiler mit aufsteigenden Pilastern und niedrigen Blattkapitälén versehen. Die Façade hat ein reiches romanisches Portal und oberhalb desselben Wand-Säulen, welche theils durch Architrave, theils durch Bögen verbunden sind. Für die Zeit der Erbauung gewährt eine Inschrift an dem schon feiner ausgebildeten und von Spitzbögen getragenen Lettner einen Anhalt. Sie nennt nämlich die Jahres-

leicht übte er auf das Technische der Wölbung und auf die Anwendung des Spitzbogens einen Einfluss aus. Mehrere Kirchen, S. Michele zu Pavia und die Dome zu Parma und Cremona erhielten um diese Zeit, statt der breiten und quadraten, schmale, durch Rippen gekräftigte Kreuzgewölbe¹⁾, und eben so wird nun der Spitzbogen, wenn auch nur neben anderen, jetzt häufiger angewendet.

Viertes Kapitel.

Der gothische Styl in Italien.

Schon aus architektonischen Gründen wäre es sehr begreiflich gewesen, wenn die Italiener sich der nordischen Baukunst mehr angeschlossen, und so allmählig auch den gothischen Styl als ihre consequenteste Form angenommen hätten. Es war aber auch die Zeit, wo die ritterlich-poetische und die religiöse Begeisterung im ganzen Abendlande ihren Höhepunkt erreicht hatte, wo auch die bisher kühlen Italiener sich nach provenzalischen Vorbildern poetisch begeisterten, wo die fromme Liebesgluth des h. Franciscus, die begeisterte Predigt der Jünger des h. Dominicus unzählige Herzen entzündeten, und die Gründung neuer Klöster an allen Orten die Opferwilligkeit anregte und gerade diese Bauthätigkeit als ein gottgefälliges Werk erscheinen liess, wo endlich auch hier, wie es vor etwa hundert Jahren in der Anfangszeit der Kreuzzüge in Frankreich geschehen war, Personen aller Stände und Geschlechter selbst Hand anlegten, um durch fromme Hilfsleistungen sich den Himmel zu verdienen²⁾. Sollte man da nicht fühlen, dass die bisherigen Formen der

zahl 1189 als die der Entstehung und lässt darauf schliessen, dass dies die Zeit der Beendigung des vielleicht 1150 begonnenen Baues sei.

¹⁾ Ausdrückliche Angaben über diese Aenderung finden sich bei keinem dieser Gebäude. Indessen ist sie nicht zu bezweifeln. Am Dome zu Cremona wird sie vielleicht mit der Herstellung der Kreuzarme zusammenfallen, bei welchen die Inschrift von 1288 freilich nur von einem Portale spricht, dessen Ausschmückung dem Ausbau erst später gefolgt sein kann.

²⁾ Die Chronik von Reggio, bei Muratori Scr. VIII. 1107, erzählt von dem Bau der Dominicaner im J. 1233: Ad praedictum opus faciendum veniebant homines & mulieres Reginorum, tam parvi quam magni, tam milites quam pedites, tam rustici quam cives, ferebant lapides, sablonem & calcinam super dorsa eorum et in pellibus variis et cendalibus. Et beatus ille qui plus portare poterat, & fecerunt omnia fundamenta domorum et Ecclesiae et partem muraverunt.