

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.

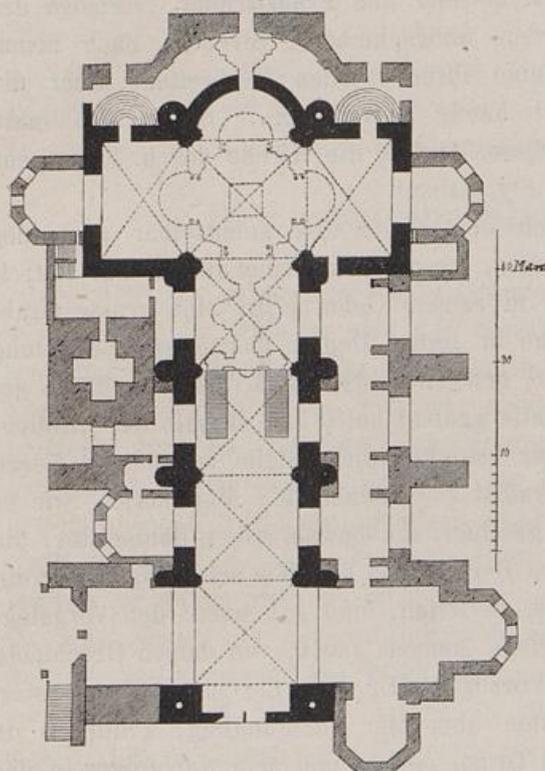
Architektur, das ruhige Gleichmaass antiker Säulenstellungen, die liebenswürdige, aber doch nur weltlich heitere Anmuth der toscanischen Bauten, die kraftstrotzende, abenteuerliche Fülle und Willkür der lombardischen, dieser Stimmung nicht genügten? Sollte man sich nicht zu einem Style hingezogen fühlen, der mit der Regelmässigkeit und Ordnung klösterlicher Zucht den Ausdruck kühner, himmelwärts strebender Begeisterung verband? Dazu kam, dass die Dominicaner und Franziscaner, vermöge des bei allen neuen geistlichen Orden wahrnehmbaren Strebens nach neuen baulichen Formen, oder in Folge ihrer raschen Verbreitung über die nordischen Länder diesen Styl häufig anwendeten. Schon das erste grössere Heiligthum des einen dieser Orden, die Kirche des h. Franciscus zu Assisi, wurde in gothischem Styl erbaut.

Im Jahre 1228, bald nach dem Tode und unmittelbar nach der Heiligsprechung des Wundermannes, beschlossen seine Jünger auf Betreiben des eifrigen Fra Elia, ihm in seinem Geburtsorte eine grosse Grabkirche zu errichten. Der Heilige in seiner Demuth hatte zur Bestattung seiner Leiche eine vor der Stadt gelegene wüste und verrufene Stelle gewählt, welche früher als Richtstätte gedient hatte und deshalb der „Höllenhügel“ genannt war; seine Jünger behielten diese Stelle bei, um so diesen *Collis inferni* in einen *Collis paradisi* zu verwandeln. Man berief, wie es in dieser Zeit in Italien häufig geschah, die bewährtesten Baumeister, die man kannte, um den Bau, dessen Begründung auf dem schwierigen Terrain die grösste Vorsicht erforderte, zu leiten, und gab unter den vorgelegten Entwürfen dem eines Deutschen, Namens Jacob, von dessen Geschichte wir sonst nichts wissen, den Vorzug¹⁾. Er war der erste Obermeister, unter seinen italienischen Gehülften aber war ein Jüngling, Philippus de Campello, welcher später in den Orden eintrat und sein Nachfolger in der Leitung des Baues wurde. Schon 1230 war die Anlage so weit gediehen, dass der Leichnam des Heiligen aus der Georgskirche, in der er nieder-

¹⁾ Der gelehrte Franciscaner Padre Angeli, welchem die Klosterarchive zu Gebote standen, nennt in seiner Beschreibung von S. Francesco (*Collis paradisi amoenitas*, 1704), bei dem Namen dieses Jacobus Allemannus den Vasari als Quelle (ut refert Georgius Vasari), dessen Autorität bei so entlegenen Dingen und gerade hier sehr gering ist, weil er diesen Deutschen Jacobus mit einem gewissen Lapo irrig zusammenwirft und mit Arnolfo in eine unwahre Verbindung bringt. Allein da P. Angeli nun auch Näheres über die Concurrrenz der Meister und über den im Texte genannten Philipp de Campello hinzufügt, was Vasari nicht hat und was sogar mit der Darstellung desselben nicht übereinstimmt, wird man annehmen dürfen, dass er auch andere Nachrichten besass und nur zum Ueberfluss den Vasari citirt. Cicognara's Behauptung (III. p. 178 der Octavausgabe), dass man im übrigen Italien die Norditaliener von den Seen am Fusse der Alpen oft Tedeschi nenne und dass Jacobus ein solcher gewesen sein werde, ist völlig grundlos, wie auch Ricci a. a. O. II. 55 zugeibt.

gelegt war, in seine neue Gruft übertragen werden konnte, über der sich dann der Oberbau erhob und vermittelt der reichen Beiträge, die, wie die Chronisten bemerken, besonders aus Deutschland zuflossen, so rasch fortschritt, dass die Kirche schon 1253 geweiht werden konnte¹⁾. Man wird annehmen müssen, dass auch da, wie es gewöhnlich geschah, noch einzelne Theile zu vollenden blieben.

Fig. 15.



S. Francesco zu Assisi (Unterkirche).

durchschnittene Frescogemälde ergeben, Anbauten, welche sich auch durch feiner gegliederte Gewölbe und Wanddienste von den älteren Theilen

Die ganze Erscheinung der weltberühmten Kirche ist sehr eigenthümlich. Ueber der in den Fels gehauenen Gruft²⁾ erhebt sich zuerst eine grosse Unterkirche, geräumig genug, um die zahlreichen, zu dem Grabe strömenden Pilger aufzunehmen, aber kryptenartig gehalten, von verhältnissmässig geringer Höhe (etwa 33 Fuss bei 40 Fuss Mittelschiffbreite), mit gewaltigen, von schweren Rippen durchzogenen Kreuzgewölben, die sich über niedrige und einfache Mauerpfeiler spannen³⁾. Diese Unterkirche hatte ursprünglich, wie noch jetzt die Oberkirche, eine einschiffige kreuzförmige Gestalt, erhielt aber später, wie einige von den Gurtbögen

¹⁾ Vgl. über diese Thatsachen Ricci a. a. O. II. 57 und 151. Vasari lässt das Ganze in vier Jahren vollendet sein und Angeli glaubt, dass 1230 schon ein Generalcapitel des Ordens in der Kirche gehalten sei. Beides gewiss irrig.

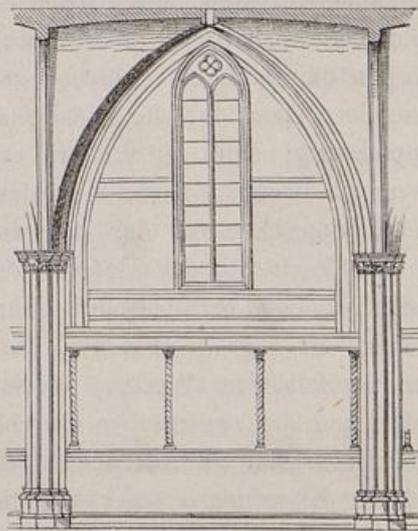
²⁾ Vasari (I. 247) und mit ihm alle nachfolgenden Schriftsteller nahmen an, dass diese Gruft eine eigne aber vermauerte und mithin unsichtbare Kirche, also die dritte und unterste, gebildet habe. Nachforschungen im J. 1818 haben jedoch erwiesen, dass der Leichnam im nackten Felsen lag, und erst seitdem ist als Stiftung des Kaisers Franz I. eine solche Grabkapelle höchst geschmacklos im dorischen Style erbaut.

³⁾ Der Kämpfer der Gewölbe liegt nur 2,57 Meter über dem Fussboden. Die Kreuzflügel des Hauptquerschiffs und der nördliche Arm des östlichen Kreuzes haben Tonnengewölbe.

unterscheiden¹⁾. Sie erscheint daher jetzt dreischiffig, aber so, dass die Seitenschiffe durch starke Querwände in einzelne Kapellen getheilt sind. Im Osten und im Westen sind Querschiffe von bedeutender Ausdehnung angebracht, von denen das westliche vor der halbkreisförmigen Altarnische die umgitterte Grabstätte des Heiligen enthält, das östliche aber mit einem prachtvollen, zweitheiligen gothischen Portale den Zugang bildet, jedoch nur auf der Südseite, da nach Norden und Osten die ganze Unterkirche an einen Felsen anstösst, welcher, oben geglättet, der Oberkirche freien Zugang gewährt und einen Platz vor ihrer Façade bildet. Diese Anbauten haben dazu beigetragen, die Dunkelheit des Mittelschiffes mehr, als es die Betrachtung der Frescogemälde wünschenswerth macht, zu verstärken.

Macht die Unterkirche den tief-
ernsten Eindruck einer heiligen
Grabstätte, so trägt die Oberkirche
den Charakter heiterer Würde, wie
er der Feier beglückender Mysterien
und den Dank- und Freudenfesten
der Kirche entspricht. Die Façade
ist noch einfach und charakteristisch
italienisch gehalten. Die Wand-
fläche unter dem von feinen Gesim-
sen eingerahmten, hoch über das
Dach emporragenden Giebeldreieck
zerfällt in zwei, durch ein Gurtgesims
mit Thierfiguren geschiedene Ge-
schosse von annähernd gleicher Höhe.
In dem oberen befindet sich das
schöne, grosse Rosenfenster, das
untere enthält bloss das zweitheilige,

Fig. 16.



S. Francesco zu Assisi (Oberkirche).

reich mit Maasswerk geschmückte Portal. Tritt man durch dasselbe ein, so erhält man das heitere Bild einer hellbeleuchteten, maassvoll gebildeten und mit Wandgemälden bedeckten gothischen Kirche, die von den bisherigen italienischen Bauten weit abweicht. Sie besteht aus einem einschiffigen Langhause von vier nahezu quadraten Gewölbefeldern, etwa 40 Fuss breit und 60 Fuss hoch, aus dem, drei Quadrate haltenden Querschiff, und aus einer flachen, durch 5 Seiten eines Achtecks gebildeten Altarnische. Halbe Bündelpfeiler von je 5 schlanken, verschieden decorirten Säulen mit Knospenkapitälen tragen die leicht geschwungenen, aber

¹⁾ Vergl. den Nachweis dieser Anbauten in der vortrefflichen Beschreibung der Kirche von Laspeyres in Erbkam's Zeitschrift für Bauwesen. Bd. XXII, 1872. S. 285 ff.

ziemlich derben, polygonisch profilirten Gewölbrippen, während die Wände zwischen ihnen in ihrem oben etwas zurückweichenden Theile durch je ein schlankes zweitheiliges Fenster mit dem allereinfachsten Maasswerke, nämlich mit einem in das Bogenfeld eingeschnittenen Vierblatt, belebt sind. Nur die Fenster der Kreuzfaçaden sind viertheilig und mit mehr entwickeltem Maasswerk. Unterhalb der Fenster ist die bis dahin aufsteigende Mauerverstärkung durch ein zierliches Gesimse bekrönt, welches zu einem den ganzen inneren Raum umgebenden und hinter den Bündelpfeilern die Strebepfeiler durchschneidenden Laufgange benutzt ist¹⁾.

Die architektonische Gestaltung des Ganzen ist daher sehr einfach. Den grössten Reiz aber verleiht beiden Kirchen ihre malerische und farbige Ausstattung. Nichts ist leer, nichts ohne Zusammenhang geblieben. Schon an den Säulenschäften wechseln gewundene oder gebrochene Bänder und andere Muster, die Rippen sind an ihren verschiedenen Flächen abweichend verziert, die Gewölbekappen enthalten, von breiten Arabeskengestreifen umrahmt, einen blauen gestirnten Grund oder auf demselben noch besondere Gemälde, die Wände zwischen den Gewölbdiensten sind unten teppichartig, dann mit Bildern aus der Legende, endlich neben den Fenstern mit einzelnen Figuren verziert. Dieser Reichthum farbigen Schmucks giebt, (abgesehen von der Bedeutung einzelner Wandgemälde, auf die wir in der Geschichte der Malerei zurückkommen werden), dem Ganzen den festlichen und harmonischen Charakter, der jeden Besucher der Kirche anzieht, ist aber in Beziehung auf die Würdigung des Architektonischen von zweifelhaftem Werthe, indem er von der Beachtung der plastischen Form und der organischen Durchbildung abzieht. Auch haben schon die Maler sich den Anforderungen der Architektur so wenig gefügt, dass sie bei der Einrahmung jener Wandbilder ganz ohne Rücksicht auf die Gliederung der anstossenden Pfeiler verfahren sind und sie in völlig antikisirenden Formen durch römische Säulen und horizontales Gebälk bewirkt haben.

¹⁾ Vgl. Laspeyres a. a. O. An einer für vergleichende Studien ausreichenden Publication fehlt es auch bei diesem geschichtlich so wichtigen Bauwerke. Gally Knight II. Taf. 19 und 20 giebt nur Ansichten, und weder die vier Blätter bei Gailhabaud, *Monuments* Band III., noch die verhältnissmässig zahlreichen Zeichnungen bei Agincourt Taf. 36 Nro. 39—46, besonders Taf. 37, dann 42, 7 (ein Joch); 68, 86; 70, 19 geben zuverlässige und ausreichende Kunde. Noch weniger Wiebeking Taf. 51 und 75. Auch die grossen Kupfertafeln in dem anonymen Werke: *Descrizione di quanto è più notabile nei magnifici templi di S. Francesco nella città di Assisi*, Assisi 1835, genügen heutigen Anforderungen nicht. — Proben der farbigen Decoration bei Gruner, *specimens of ornamental art*. — Bei der hier beigegefügtten kleinen Zeichnung (Fig. 16) (nach Gailhabaud), welche nur dazu dienen kann, den Text verständlicher zu machen, ist zu beachten, dass die Eintheilungen der Wandgemälde mit aufgenommen sind.

Die Mauern der Oberkirche werden von starken, aber schmucklosen halbkreisförmigen Strebebögen gestützt, die auf den Aussenwänden der Unterkirche ruhen, und auf der südlichen Seite des Langhauses steigt ein ziemlich hoher mit Lisenen geschmückter viereckiger Thurm auf, welcher, wie Vasari erzählt, früher eine hohe achteckige, später wegen Gefahr des Einsturzes abgetragene Spitze hatte. Die gewaltigen Substructionen, welche, sich dem Berge entgegenstehend, Kirche und Kloster sichern, und der ganzen Anlage schon von fern einen überaus imposanten Charakter geben, sind erst 1480 von Baccio Pintelli hinzugefügt.

Auch einzelne Theile der Oberkirche sind gewiss jünger als die Weihe von 1253. Ausser Zweifel ist dies von den Zwergarcaden im Innern des Querschiffes, die mit ihren steilen Spitzgiebeln ganz der specifisch italienischen Gothik des XIV. Jahrhunderts angehören; aber auch die viertheiligen Fenster der Kreuzfacades und die beiden grossen Portale können nicht dem Plane des Meisters von 1228 angehören, da damals so vollständig entwickeltes Maasswerk selbst in Frankreich nur in einzelnen Fällen und in Deutschland noch gar nicht vorgekommen war.

Man hat gezweifelt, ob der Meister von S. Francesco ein Deutscher gewesen sein könne, weil die Details mehr der damaligen französischen, als der deutschen Bauweise entsprächen¹⁾. Allein wenn man (abgesehen von den eben erwähnten unzweifelhaft späteren²⁾ Theilen) auf die Einzelheiten näher eingeht, wird man finden, dass die meisten derselben mehr dem rheinischen Uebergangsstyl, als der in Frankreich schon mehr entwickelten Gothik entsprechen. Die zweitheiligen Fenster mit ihrem primitiven Maasswerke, der offene Laufgang unter denselben, die Knospenkapitäl, die über das Maass des gleichseitigen Dreiecks hinausgehende Breite der Spitzbögen, die etwas schweren Gewölbrrippen, endlich die Strebebögen lassen sich genau so oder doch ähnlich in S. Gereon zu Köln und anderen rheinischen Bauten nachweisen. Selbst die Bündelpfeiler, welche allerdings hier, da

¹⁾ Kugler, *Gesch. d. Baukunst* III. 539. Auch der Text zu Gailhabaud's Blättern scheint der Oberkirche einen französischen Charakter zu vindiciren, indem er sie der St. Chapelle von Paris gleichend findet. Allein (abgesehen davon, dass die 1243 begonnene Pariser Kapelle nicht 1228 nachgeahmt werden konnte) ist auch jene Aehnlichkeit nur eine sehr entfernte. Da die Wandfelder, welche dort die halbe Breite des Mittelschiffes haben und ganz durch das Fenster durchbrochen sind, hier die ganze Breite und nur in der Mitte dieser Fläche ein kleines Fenster haben, also das Princip der Anordnung der Oberkirche ein anderes ist, bleibt nichts Aehnliches übrig, als das natürliche Verhältniss zwischen einer breiteren Unter- und einer schlankeren Oberkirche.

²⁾ Bei dem Portal der Oberkirche spricht auch der Umstand dafür, dass die 1253 begonnene Kirche Sta Chiara zu Assisi, obgleich übrigens genaue Copie der Oberkirche von S. Francesco, nur ein kleines fast rundbogiges Portal hat.

man sie allein sieht, auf den ersten Blick den Eindruck des entschieden Gothischen machen, sind an sich jenem deutschen Style nicht fremd, nur dass derselbe sie an anderen Stellen, an Gallerieöffnungen, Chornischen, in Kreuzgängen oder Kapitelsälen, und niemals allein, sondern immer neben anderen Pfeilerformen verwendet¹⁾, und dann freilich nicht mit einer so wie hier im verticalen Sinne ausgebildeten Basis, die in Frankreich damals schon angewendet wurde. Es ist hiernach allerdings wahrscheinlich, dass Meister Jacob, ehe er nach Italien gelangte, in Frankreich gewesen war, allein die Mehrzahl der Details und besonders die ganze Plananlage rechtfertigen die von Vasari berichtete Ueberlieferung, die ihn zu einem Deutschen macht.

Vergleicht man nämlich die Grundrisse der untern und obern Kirche von S. Francesco mit denen des untern und des obern Stockwerkes einer mit quadraten Mittelgewölben angelegten deutschen Kirche des Uebergangsstiles²⁾, so ist die Aehnlichkeit eine ganz auffallende, und man kann kaum zweifeln, dass der Meister sich die ihm hier gegebene Aufgabe durch die Erinnerung an jene heimischen, ihm wohlbekanntem grossen Werke klar gemacht hat. Er konnte solche von dorther mitgebrachten Grundrisse hier fast geradezu anwenden. Dadurch kam er zunächst auf die quadratische Pfeilerstellung, eine Einrichtung, für die er in den italienischen Kirchen dieser Gegend kein Vorbild fand, die bei einschiffigen Kirchen überall noch nicht vorgekommen war, und von der man gerade um diese Zeit selbst in den dreischiffigen lombardischen Domen gern abwich und statt der quadraten längliche Gewölbefelder herstellte. Dies aber führte ihn wieder auf die Säulenbündel; denn bei den weiten Abständen dieser Dienste war die einfache Halbsäule zu nüchtern und bei der leichten Haltung des ganzen Gebäudes der Pfeiler mit viereckigem Kern zu schwer. Allerdings hätte ein französischer Meister in Erinnerung an die etwas älteren, mit quadratischen Gewölben versehenen Dome seiner Heimath auf dieselben Gedanken kommen können. Allein bei der Vorliebe der Franzosen für ihre Sitten und bei der gerechten Begeisterung, welche sie damals für ihr neues System hatten, würde es ihm schwer geworden sein, auf die volle Consequenz desselben und namentlich auf die neue Erfindung der schmalen Gewölbefelder zu verzichten und sich italienischen Anschauungen zu fügen. Dem Deutschen musste dies leichter werden, da er schon in seiner Heimath die Aufgabe

¹⁾ Z. B. im Dome (in dem Einbau von 1190) und im Kreuzgange des Domes zu Trier (Schmidt, Lief. 2. Taf. 5—7), in S. Aposteln und St. Martin in Köln u. s. w.

²⁾ Vgl. die Grundrisse von St. Georg zu Limburg bei Moller, Bd. II., mit denen von Assisi bei Agincourt, Taf. 37 und bei Gailhabaud. Selbst die Strebebögen in Assisi gleichen genau denen von Limburg.

der Acclimatisation dieses fremden Styls gehabt hatte, und da der deutsche Romanismus ihm das Verständniss für das antikische Form- und Raumgefühl der Italiener eröffnete.

In dieser bahnbrechenden Arbeit der Uebersetzung des gothischen Styls in italienische Gefühlweise liegt die grosse Bedeutung dieses Gebäudes, nicht darin, dass es unmittelbares Vorbild für viele andere Bauten wurde. Dies geschah vielmehr nur ein Mal und zwar in Assisi selbst, bei der Kirche der h. Clara, der Schülerin und Nachfolgerin des h. Franz, welche von Philipp de Campello, dem unmittelbaren Schüler des deutschen Meisters, gleich nach der Beendigung von S. Francesco, 1253 begonnen wurde¹⁾. In allen anderen gothischen Bauten Italiens zeigt sich eine Kenntniss der spätern Entwicklung dieses Styls in den nordischen Ländern, welche die Meister aus anderen Quellen geschöpft haben mussten. Aber in vielen Beziehungen blieb doch die Auffassung des Meisters von Assisi maassgebend; er hatte den richtigen Ton getroffen und die Grenzen, innerhalb welcher die italienische Auffassung stehen bleiben müsse, mit fester Hand bezeichnet.

Der unbedingten Einführung dieses Styls standen denn doch Gründe aller Art entgegen. Zunächst äusserliche: die alte und klimatisch berechnete Gewohnheit flacher Dächer, die hergebrachte und dem Zwecke genügende Trennung des Glockenthurms von der Kirche, ferner der Reichtum edeln Marmors, welcher durch die tiefen Schatten gothischer Gliederung an seinem Glanze verloren haben würde und sich zu flachen Verzierungen eignete, und endlich die damit zusammenhängende Gewöhnung an einen Farbenwechsel in horizontalen Lagen. Dazu kam dann aber das wichtigere innere Hinderniss einer ganz andern Geschmacksrichtung. Die fast pedantische Consequenz statischer Entwicklung eignete sich nicht für diesen heitern Himmel und das leichtlebende Volk dieses Landes. Während die Meister der französischen Schule vor Allem nach constructiver Wahrheit strebten und die ästhetische Wirkung von ihr erwarteten, betrachtete der Italiener die Form sogleich als Ausdrucksmittel und sonderte die Schönheit von der statischen Nothwendigkeit. Während jene dem Beschauer zumutheten, den Gliederungen im Einzelnen zu folgen, um so den Eindruck des Ganzen zu gewinnen, wollte dieser ohne Aufenthalt geniessen und for-

¹⁾ Die Nachahmung der Oberkirche ist hier eine so slavische, dass selbst die Strebebögen, die dort über der Unterkirche stehen, hier mit herübergenommen sind, wo diese fehlt und sie daher auf dem Boden ruhen. Dass sie „bloss des Abhanges wegen errichtet“ seien, wie Burekhardt, Cicerone 3. Aufl. S. 132, annimmt, passt höchstens auf eine Seite, da auf der andern eine ebene Strasse liegt, und auch da ist der Abhang nur der Basis der Strebebögen, nicht dem Gebäude nahe, so dass es dieses sonderbaren Mittels nicht bedurfte.

derte daher einfache, leicht fassliche Verhältnisse. Während man dort die Stützen häufte, um sie möglichst leicht, die Räume beschränkte, um sie hoch und schlank bilden zu können, die Fenster weit öffnete, um das Licht zu mehren, forderte das südliche Gefühl breite, bequeme Räume, schattende Mauern und kleine Fenster, die das Eindringen der Sonne verhindern. Allen diesen Anforderungen hatte sich Meister Jacob mit bewundernswerthem Takte gefügt; wie ein Italiener geht er unmittelbar auf die Wirkung aus und opfert die Details. Eine Gruftkirche von der Breite dieses Mittelschiffs würde man im Norden in mehrere Schiffe getheilt und durch viele Säulen gestützt haben; hier ist sie nur ein weit gespanntes Gewölbe auf formlosen Pfeilermassen und bringt gerade dadurch den beabsichtigten tief ernsten Eindruck hervor. Und eben so entschieden ist es in der Oberkirche auf eine heitere, befreiende Wirkung abgesehen; im Norden würde man die Pfeiler möglichst an einander gerückt haben, um eine raschere Bewegung und schmalere Wandfelder zu erhalten, hier dagegen giebt ihre, der Breite des Schiffes gleiche Stellung gerade die leichtfasslichen Verhältnisse und die behagliche Weiträumigkeit, die dem italienischen Gefühle zusagt. Sie wurde daher sofort die Regel, man kann sagen die Grundregel für die Gestaltung des Innern, aus der sich demnächst zahlreiche, von nordischer Gothik und zum Theil auch von der Anordnung in Assisi abweichende Folgerungen ergaben.

Das richtige, dem italienischen Gefühle zusagende Verhältniss des Fensters zur Wand hatte Meister Jacob getroffen, aber die von ihm gewählte, hier in dem einschiffigen Raume sehr passende Gestalt des Bündelpfeilers wurde nicht beibehalten. Die weite Stellung bei dreischiffigen Kirchen bedingte eine festere, derbere Pfeilerbildung, auch war der Bündelpfeiler mit seiner zarten Gliederung und seinem weichen Aufwachsen dem italienischen Sinne zu complicirt. Statt seiner wählte man dann Rundsäulen oder bloss achteckige, oder endlich zwar zusammengesetzte, aber doch sehr einfache, viereckige oder kreuzförmige Pfeiler mit aus dem Achteck gebildeten Schäften in ihren Ecken¹⁾. Auch diese Pfeiler sind dann, wie die Rundsäulen, von einem einzigen Kapitäl rings umschlossen, welches häufig die Höhe des korinthischen beibehält, häufig aber kleiner ist, und von dem auf der Frontseite des Mittelschiffs ein pilasterartiger Gewölbedienst

¹⁾ Für die Vergleichung der italienischen Gothik mit der nördlichen enthält R. Willis, *Remarks on the Architecture of the middle ages especially of Italy*, Cambridge 1835, zahlreiche genaue und von Zeichnungen unterstützte Beispiele und scharfsinnige Bemerkungen. Nur dass der Verfasser nach ächt englischer Weise die Einzelheiten allzusehr ausserhalb des Zusammenhanges mit dem Ganzen der Gebäude betrachtet, wodurch man natürlich den architektonischen Organismus ebensowenig kennen lernt, wie durch chemische Analysen den natürlichen.

aufsteigt. Ausnahmsweise kommen indessen hier auch vom Boden anfangende, durch das Kapital nicht unterbrochene Dienste vor. Die Quergurten sind immer breit und eckig, eben so die Scheidbögen, welche dann äusserlich nur durch ein Band verziert und von einem Rundstabe begrenzt sind. Die Diagonalrippen und Schildbögen erhalten niemals besondere Dienste, sondern ruhen auf den Ecken der Kapitäle. Auf die feine, lebensvolle Gliederung der Bögen und auf den organischen Zusammenhang derselben mit den Pfeilern ist daher verzichtet und nur auf Wirkung durch Massen und Verhältnisse gerechnet. Eine andere Folge jener breiten Pfeilerstellung ist, dass der Scheidbogen höher ansteigen musste, wodurch eine verhältnissmässig grössere Höhe der Seitenschiffe entstand, welche den Gedanken an Triforien ausschloss und den Oberlichtern nur eine geringe Höhe gestattete. Man wählte daher für diese gern die Kreisform.

Durch alle diese Aenderungen ist dann der Charakter des Innenbaues ein ganz anderer geworden, wie in den nordischen Domen. Während dort die schlanke Gliederung der Pfeiler gleich von unten neben dem Beschauer beginnt und seinen Blick in die Triforien, das Maasswerk der weiten Fenster, den kühnen Schwung und die elastische Bildung der Wölbungen überleitet, treten ihm hier überall feste Massen und weite Verhältnisse entgegen. Während die Höhe des einzelnen Jochs dort bei der engen Pfeilerstellung wohl das Fünffache der Breite derselben hat, beträgt sie hier selten mehr als zwei ein halbes Mal so viel. Während dort eben wegen dieser Nähe der Pfeiler das Auge schnell bis zur Gewölbhöhe hinauf und von ihr hinabsteigt und also den Eindruck eines rasch pulsirenden Lebens empfängt, bewegt sich der hohe, breitgegliederte Bogen hier nur langsam, und die Gewölbe der Seitenschiffe, deren Tiefe sehr viel grösser ist als ihre Breite, erscheinen schwerfällig. Während die Wand sich dort durchweg in lebensvolle Einzelheiten auflöst, tritt sie uns hier in den Seitenschiffen mit grossen Flächen, die nur durch ein schmales Fenster belebt sind, entgegen. Alle Maassverhältnisse wirken dadurch ganz anders; der Dom von Florenz hat dieselbe imposante Gewölbhöhe des Mittelschiffs wie das Ulmer Münster (129') und fast dieselbe wie die Kathedrale von Amiens, aber er ist weit entfernt, den Eindruck des Schlanken und Luftigen zu machen wie diese, und giebt eher das Gefühl der Oede und Leere.

Die Plananlagen sind meistens einfach. Einschiffige Kirchen kommen oft in bedeutender Grösse vor, fünfschiffige sind von höchster Seltenheit, bei Weitem die meisten dreischiffig mit einem, doch wie gesagt, nur wenig höheren Mittelschiffe. Das Querschiff fehlt fast nie, aber der Chor ist nur in äusserst wenigen Fällen mit Umgang und Kapellenkranz versehen, fast immer mit einfachem polygonen Schlusse, häufig aber auf jeder Seite von mehreren, mit ihm in einer Flucht liegenden kleineren Kapellen be-

gleitet. Diese Form, welche die Cistercienser eingeführt, ist hier auf alle Mönchsorden übergegangen und selbst bei städtischen Kirchen¹⁾ nicht verschmähet. Neben diesen einfachen Plananlagen finden sich dann aber auch andere sehr complicirte, namentlich solche, bei denen der Mittelraum, der darauf ruhenden Kuppel entsprechend, statt der quadratischen eine polygone, sechs- oder achteckige Gestalt annimmt. Rund- oder Polygonbauten kommen nur als Baptisterien vor. Die Gewölbe endlich sind (wo nicht Kuppeln eintreten) nur einfache Kreuzgewölbe; der italienische Geschmack verwarf, wie es scheint, alle die complicirten Wölbungsarten, denen der Norden so viel Studium widmete, die Stern-, Netz- und Fächergewölbe, mit vollster Entschiedenheit. Das einzige bekannte Beispiel eines Sterngewölbes ist auf der Vierung der Kirche Trinità de' Monti in Rom, die eine Stiftung Karl's VIII. von Frankreich und auf Kosten desselben, wahrscheinlich durch französische Meister, gebaut ist.

Noch weniger wie das Innere gleicht das Aeussere dem der nordischen Bauten. Wer die durchgeführte Consequenz verticaler Construction, die Strebepfeiler mit ihren tiefen Schatten, die hochgeschwungenen Strebebögen, das durchgehende Aufwärtsstreben aller Theile mit seinem höchsten Ausdrucke im Thurmbau, an italienischen Kirchen sucht, fühlt sich völlig getäuscht. Der Thurm, nach alter Gewohnheit senkrecht aufsteigend und meistens rechtwinkelig schliessend, blieb von der Kirche getrennt oder wurde doch nur herangerückt ohne innere Verbindung; das Strebewerk, abgesehen davon, dass es dem italienischen Geschmack wenig zusagte, war bei der Breite der Pfeilerstellung, der dadurch bedingten Stärke der Zwischenwände und der Höhe der Seitenschiffe entbehrlich. Die Strebepfeiler sind daher fast nur eine Decoration oder verstärkte Lisenen; Strebebögen kommen selten und dann meistens in unscheinbarer Form vor; wo man einer Stütze dieser Art bedurfte, setzte man lieber Strebemauern auf den Quergurt der Seitenschiffe. Aber nicht bloss einzelne Eigenheiten des gothischen Styls, sondern der Grundgedanken desselben, die aus der Construction hervorgehende organische Einheit aller statischen und decorativen Theile, blieb den Italienern fremd. In ästhetischer Beziehung fassen sie stets das Einzelne gesondert in's Auge. Wie den Thurm, behandeln sie auch die Façade, ungeachtet sie nothwendig am Körper des Gebäudes haftet, als ein ganz selbständiges Schaustück, und noch weniger halten sie sich verpflichtet, nach der Herleitung des Ornamentalen aus der Construction zu fragen. Dass der gebrochene Bogen eine nothwendige Folge der verticalen Gliederung ist und dass die Einheit des Ganzen seine Anwendung, wie in den grossen Bögen und Gewölben, auch in allen anderen Theilen fordert,

¹⁾ Sie findet sich z. B. am Dome zu Prato, Grundriss bei Lübke, Mitth. V. 173.

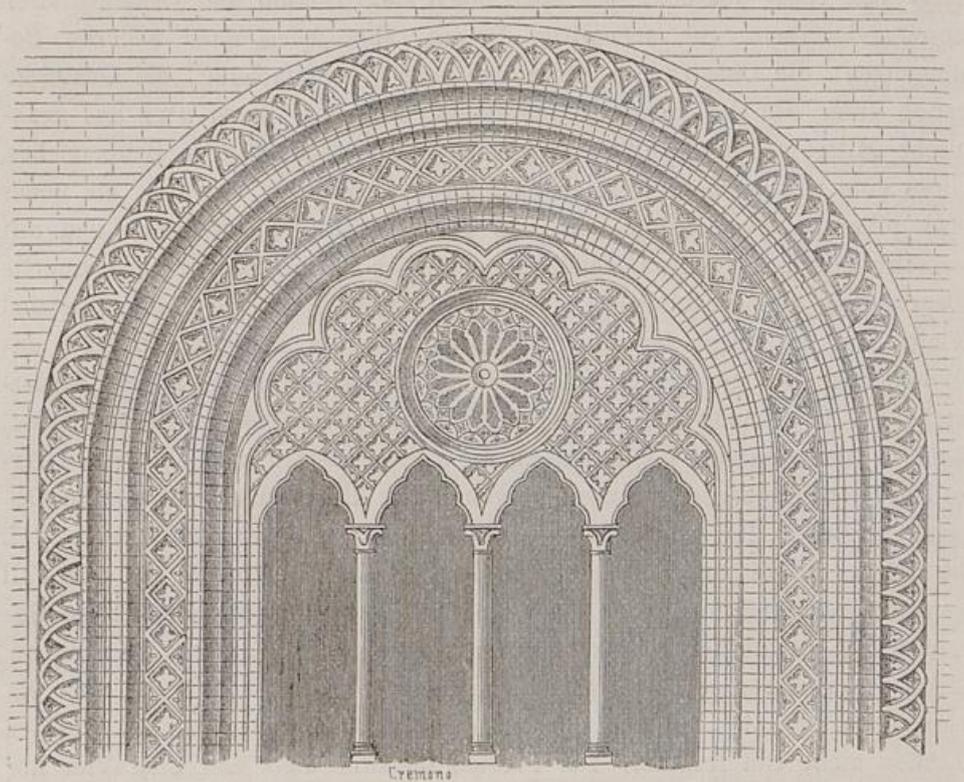
haben sie nie anerkannt. Zu allen Zeiten mischen sie Rundbögen, wo ihnen solche gerade bequem sind oder eine günstige Wirkung versprechen, unter die Spitzbögen, zu allen Zeiten behalten die horizontalen Linien eine vorherrschende Bedeutung. Dabei aber machen sie von den Zierformen, die doch nur als eine Consequenz des Aufstrebenden sich rechtfertigen, den reichlichsten Gebrauch. Gerade bei der Annahme des gothischen Styls zeigt sich recht deutlich, wie sehr ihnen Construction und Ornamentation auseinanderfallen. Sie acceptiren Beides, aber jedes unter anderen Bedingungen: die Construction unter der einer Vereinfachung, die Ornamentation unter der des freiesten Gebrauchs. Jene war ihnen nur das praktische Mittel solider Ueberwölbung und eines regelmässigeren Baubetriebes, diese eine willkommene Bereicherung ihres decorativen Vorraths, ein neues und pikantes Formenspiel, das sie nach Laune und Belieben und mit verschwenderischer Fülle anwendeten, ohne sich um constructive und rationelle Begründung viel zu kümmern. Vor allem sagen ihnen die Spitzgiebel und Fialen zu; in ihnen besteht auch noch für die heutigen Italiener das Wesentliche des gothischen Styls. Bald werden sie in grössestem Maassstabe als Bekrönung der Façade auf den drei Schiffen des Langhauses, bald in übermässiger Wiederholung an allen Fenstern und an ganzen Arcadenreihen angebracht, zuweilen ganz ohne Begründung auf gerade Gesimse gestellt. Bei decorativen Kunstwerken, Altären, Bildtafeln u. dgl. herrschen sie in einem solchen Grade, wie es im Norden nie der Fall gewesen war, und in allen Fällen sind sie, vermöge des italienischen Geschmacks, viel derber gebildet wie dort. Auch das Maasswerk sagte ihnen, selbst bei rundbogigen Fenstern, sehr zu. Aber es blieb ihnen stets ein blosses Formenspiel, bei dem sie nach dem Zusammenhange mit den übrigen Theilen nicht viel fragten. Die Pfosten behalten stets den Charakter der Säulen, werden oft von anderm Marmor, oft mit gewundenen Stämmen, immer mit vollständigen Kapitälern gebildet, das obere Maasswerk ist bald einfach geometrisch, bald aber, ohne Unterschied der Zeiten, aus ziemlich willkürlichen Verschlingungen gebildet, unter welche sich häufig Rundbögen mischen.

Die Fenster sind in den Kirchen meistens schlank und hoch, nur zwei- oder dreitheilig, und haben häufig einen Querbalken mit eignem Maasswerk; ihre Vertiefung ist gering, dagegen liebt man, sie im Aeussern durch besondern Schmuck von gewundenen Säulen, oder eingelegter Arbeit auszuzeichnen. In bürgerlichen Bauten erhält das hier vorzugsweise angewendete rundbogige Fenster häufig über niedrigen Säulen, statt des Maasswerkes, dünne ornamentirte oder mit einzelnen Oeffnungen versehene Steinplatten. An Kirchen ist diese Fensterform seltener¹⁾, dagegen die kreis-

¹⁾ Sie kommt an den beiden, in den Jahren 1274—1284 hergestellten Façaden des Doms zu Cremona vor. Mittelalt. Kunstdenkm. d. österr. Kaiserstaates II. S. 93 ff.

förmige sehr beliebt, namentlich für Oberlichter. Auch bleiben Radfenster die Hauptzierde der Façade, indem sie mit reichem Maasswerk ziemlich regelmässiger Art gefüllt und oft von einem Quadrat umrahmt sind, dessen Ecken dann plastischen Schmuck erhalten.

Fig. 17.



Dom zu Cremona.

Von grosser Schönheit sind oft die Portale. Jene ächt gothische Anlage mit den tiefen, durch Statuen und Baldachingruppen gefüllten Höhlungen war auf italienischem Boden unmöglich und kommt in der That niemals vor. Hier, wo alles licht erschien, konnte dieser bedeutende Theil nicht allein mit so starken Schatten auftreten. Selbst die Annäherung an nordische Portale, welche ein Nachfolger Meister Jacobs in S. Francesco von Assisi versuchte, indem er sie zweitheilig, stark vertieft und mit reichem Maasswerk bildete, ist nicht wiederholt. Vielmehr sind alle späteren Portale von einer Gestalt, welche, obgleich sie in sehr mannigfaltigen Variationen auftritt und recht eigentlich als ein Gegenstand individuellen Geschmacks behandelt wurde, doch eine gemeinsame Grundanschauung er-

kennen lässt. Sie ist im Wesentlichen romanischer Abstammung, indem die in die Mauerdicke schräg eingehenden Thürgewände mit einem Wechsel von Säulen und mehr oder weniger eckig gebildeten Stützen geziert sind, welche oberhalb des gemeinsamen Kapitäls in entsprechenden, das Bogenfeld umgebenden Formen ihre Fortsetzung finden. Diese Säulen und Ecken sind aber nun nicht, wie in den romanischen Anlagen dieser Art, kräftig, sondern überaus zart gebildet, zarter noch als in nordischen Bauten; die Säulchen in den feinsten Windungen, die eckigen Glieder mit schärfster Anarbeitung der Einkerbungen oder Felder, mit denen sie bekleidet sind, und meistens alle diese verschiedenen Glieder von verschiedenen bunten Marmorarten in regelmässig wechselnder Farbe. Diese Anordnung macht vermöge der zahlreichen senkrechten und schlanken Glieder einen dem gothischen Style verwandten Eindruck, allein aus dem Princip dieses Styls war sie in keiner Weise hergeleitet, und die Beibehaltung des Spitzbogens dabei durchaus nicht nothwendig gefordert. Vielmehr war er für diese zarten Glieder zu ernst und zu schwer, und man fand bald, dass ihre reiche vielfarbige Folge besser wirkte, wenn sie in der weichen Biegung des Halbkreises abschloss. Bei der vorwiegend decorativen Richtung der italienischen Meister war es daher ganz consequent, dass sie häufig, auch da, wo sie übrigens gerade darauf ausgingen, durch kühnes Auftreten zu imponiren, an dieser Stelle auf den Spitzbogen verzichteten und ihre Portale mit halbkreisförmigen oder überhöhten Bögen schlossen, auf die sie dann doch einen steilen Spitzgiebel legten, um so wieder in die gothische Form einzulenken¹⁾. In vielen anderen Fällen wurde dann freilich bei ähnlicher Anordnung der Spitzbogen angewendet, indessen geschah dies mehr nur bei kleineren und anspruchslosen Bauten, während tieferblickende Meister, welche den Spitzbogen durchführen wollten, ihm jene zierliche Wandgliederung opferten und den einfachen Wandpfosten theils durch die Marmorbekleidung, theils durch Einrahmung mit einem flachen Ornamentstreifen Reiz oder dem ganzen Portal durch das altitalienische Motiv einer Vorhalle grössere Würde zu geben suchten²⁾. Aber auch sie brachten es dabei so wenig zu einer consequenten Bildung, dass in der That jene rundbogigen Portale die Eigenthümlichkeiten der italienischen Gothik am bestimmtesten und liebenswürdigsten aussprechen.

Bei der Façade war das nordische System nicht anwendbar, weil es

¹⁾ Die bedeutendsten Beispiele für diese Behandlung sind die Façaden der Dome von Siena und Orvieto. Ein überaus reizendes rundbogiges gothisches Portal ist auch das des Stadthauses von Perugia.

²⁾ Dies that Giotto bei der von ihm angefangenen, bekanntlich 1588 abgebrochenen Façade des Florentiner Domes.

die Verbindung des Thurms mit der Kirche oder doch einen durchgeführten Verticalismus voraussetzte; und ein anderes kam nicht zu Stande. Es herrschte hier vielmehr die äusserste Willkür. Die ältere Pisaner Schule hatte doch eine Uebereinstimmung der Vorderseite mit dem übrigen Gebäude erstrebt und erreicht, die Architekten der gothischen Epoche glaubten sich dieser Rücksicht überhoben und behandelten die Schauseite des Gebäudes als eine ganz isolirte Leistung ihres decorativen Talents. In vielen Fällen blieb sie unausgeführt; man begnügte sich anfangs, die Vorderwand roh anzulegen, um ihr nach Vollendung des ganzen Gebäudes mit voller Musse und ungetheilten Kräften eine glänzende Marmorbekleidung zu geben und verschob dies so lange, bis der Baueifer erkaltet oder die Herrschaft des gothischen Styls vorüber war. Schon dies Verfahren ist charakteristisch; unsere gothischen Dome sind zwar grossentheils nicht völlig vollendet, aber jeder baulich ausgeführte Theil hat wenigstens der Anlage nach seine Decoration, da sie eben aus der Construction hervorgeht; hier baute man die Vorderseite zwar soweit auf, dass sie den Zweck des Abschliessens erfüllte, aber als eine rohe Backsteinwand wie eine leere Tafel, auf welche eine Façade in beliebigem Style eingeschrieben werden konnte. Aber auch unter den wirklich ausgeführten Façaden herrscht eine so grosse Mannigfaltigkeit, dass sich kaum eine allgemeine Uebersicht geben lässt. Viele haben nach altlombardischer Weise breite Frontmauern, welche die Seitenschiffe ganz ignoriren und einen flachen und breiten Giebel bilden, ebenso viele geben dem Mittelbau einen selbständigen Giebel und den Seitenschiffen angelegte Halbgiebel, aber selten in der wahren Dachhöhe, sondern meistens höher. In einigen, aber verhältnissmässig seltenen Fällen haben dagegen die drei Schiffe, jedes seinen eigenen vollständigen und zwar sehr steilen, zwischen Fialen aufsteigenden Giebel, so jedoch, dass der mittlere die der Seitenschiffe bedeutend überragt; eine Anordnung, welche eine recht consequente und triumphirende Durchführung des gothischen Princips beabsichtigt, aber indem sie den Seitenschiffen selbständige Giebel giebt, dem wirklichen Verhältnisse widerspricht und keineswegs günstig wirkt.

Wo es die Mittel erlaubten, besonders an Cathedralen mächtiger Städte, ist die Façade verschwenderisch geschmückt. Hohe Portale mit Spitzgiebeln, das grosse, mit Maasswerk gefüllte Radfenster, Zwergarcaden und andres Detail, Sculpturen, Mosaiken, Malereien geben ein Ganzes von strahlender Pracht und glänzendem Farbenspiele. Aber eben diese Prachtliebe und die nothwendige Freiheit der Bildner so edlen Schmuckes bringen Ueberladung und Inconsequenzen hervor, die bei näherer Betrachtung störend auffallen und dann um so mehr auf den, durch jenen Schmuck verdeckten Mangel an constructiver Gestaltung aufmerksam machen. An schmuckloseren Bauten tritt dieser dann unverhüllt hervor, indem die Façade

nur als eine Mauerfläche erscheint, auf der die Portale und einige Fenster, manchmal bloss ein Radfenster und ein Paar kreisförmige Oeffnungen in der hohlen, über den Seitenschiffen aufsteigenden Mauer, durch welche der Himmel durchscheint, vereinzelt dastehen. Es ist wahr, dass diese Leere hier weniger verletzt, als man glauben sollte, weil sie die Details isolirt und dadurch die Feinheit des Sinnes, die sich darin ausspricht, in naiver und anspruchsloser Weise zur Geltung bringt. Aber sie bleibt doch ein Mangel architektonischer Schönheit. Zuweilen ist zwar durch Strebepfeiler der Versuch einer senkrechten Theilung gemacht, aber nie durchgeführt; entweder sie schliessen auf gewisser Höhe stumpf ab, oder sie steigen zwar bis zum Dache auf oder selbst als Fialen über dasselbe hinaus, aber sie sind stets ohne Zusammenhang mit den anderen Erscheinungen dieser Fläche und daher zu einer Gliederung des Ganzen unzureichend. Mehrere Male hat man eine solche durch spitzbogige, grössere oder kleinere Nischen hervorzubringen gesucht, aber meistens dabei nicht unterlassen können, diesem, wenn auch nur decorativen Aufstreben durch bedeutsame horizontale Linien zu widersprechen¹⁾. Am günstigsten erscheinen daher auch jene ganz einfachen Façaden, bei denen man ohne allen künstlichen Schmuck sich begnügt hat, die der Vorderwand nothwendigen oder nützlichen Theile, Portale, Fenster, Strebepfeiler, ihrem Zwecke gemäss zu gestalten und durch ihre Stellung wirksame, symmetrische Verhältnisse hervorzubringen. Namentlich gilt dies von den Façaden der Backsteinbauten der Lombardei und der Romagna, wo schon die Natur dieses unscheinbaren Materials und der Mangel des Farbenglanzes die Meister zu grösserer architektonischer Consequenz und tieferer Durchbildung der Form veranlasste. Zwar mischen sich auch hier romanische Elemente mit gothischen, die Portale sind oft rundbogig, die Kreisfenster vorherrschend, der Bogenfries, rund oder spitz, einfach oder durchkreuzt, stets beibehalten, horizontale Linien allzu stark betont. Aber die Strebepfeiler sind kräftiger und besser entwickelt, die Profile tiefer und reicher, das Maasswerk und die Ornamente, dem weichen Material entsprechend, oft sehr reich geformt und von bewundernswerther Schönheit, und das Ganze hat durch die scharfe Ausarbeitung und die sichere Formbildung der Details, durch den warmen, mit dem tiefblauen Himmel so schön contrastiren-

¹⁾ So namentlich in sehr unschöner Weise in S. Antonio von Padua, etwas besser an S. Lorenzo in Vicenza und S. Giovanni e Paolo in Venedig. An S. Caterina in Pisa hat man, offenbar im Anschluss an das einheimische Façadensystem des Rundbogenstyls, mehrere Reihen spitzbogiger Blendarcaden nicht sehr glücklich angebracht. Auch die kleineren, für Sarkophage bestimmten spitzbogigen Nischen in S. Paolo in Pistoja und S. M. novella in Florenz, (von woher Leon Batt. Alberti den Gedanken für eine ähnliche Anordnung an S. Francesco zu Rimini entlehnte), gehören hieher.

den Farbenton der italienischen Terracotta, und endlich durch die edle Einfachheit und Feinheit der Verhältnisse oft einen grossen Reiz.

Diese Bemerkungen über die Abweichungen der italienischen Gothik von der nordischen werden genügen, um ihre Eigenthümlichkeit anzudeuten. Mit unseren Domen darf man, wie gesagt, ihre Leistungen nicht vergleichen. Wer aber auf die italienische Weise einzugehn, sich der Musik der Verhältnisse, der Anmuth einfachen Schmucks oder dem Reichthum lebensvoller Details hinzugeben weiss, ohne sich den Genuss des Einzelnen durch darüber hinausgehende Anforderungen zu verkümmern, wird nicht nur eine Fülle des Anziehenden und Schönen, sondern auch, selbst trotz mancher Verstösse gegen architektonische Consequenz und organische Verbindung, in der durchgehend gleichen Stimmung ein verbindendes, eine geistige Harmonie hervorbringendes Element entdecken.

Der gothische Styl in Italien hat, obgleich er sich fast zweihundert Jahre erhielt, doch keine Entwicklung und daher keine Geschichte. Die Veränderungen, die er erlitt, sind untergeordneter Art, ja eigentlich nur der Anfang des frühen Verfalls. Die ersten Meister bedienten sich seiner vorzugsweise als eines Mittels regelmässiger, fester und sparsamer Construction, adoptirten daher nur seine wesentlichen Züge und hielten sich in den Grenzen edeler Einfachheit und Anmuth. Die Späteren, theils um ihre Vorgänger zu überbieten, theils unter dem Einflusse der prunkenden conventionellen Sitte des XIV. Jahrhunderts, häuften die gothischen Zierformen allzusehr und verfielen, da sie ihre constructive Begründung nicht verstanden und sie nach italienischem Geschmack etwas derber bildeten, in Schwerfälligkeit und Ueberladung, welche dadurch um so stärker wurde, dass antike Traditionen sich immer noch erhielten und dazu verleiteten, Bestandtheile des Architravbaues mit denen des verticalen Systems zu verbinden¹⁾. Dies alles erzeugte dann eine Reaction; man strebte aus dieser Ueberladung nach einfacheren Formen, verhielt sich aber dabei

¹⁾ Diese beständige Mischung beider Bausysteme lässt sich auch in den Urkunden nachweisen. So heisst es in einem Contracte der Commune zu Arezzo mit dem Meister Agostino von Siena v. J. 1333 über den Bau einer Kapelle an der Pieve, er solle, zwei vorhandene Säulenstämme benutzend, Marmorkapitälé dazu machen und darauf legen „una pietra de marmo che se chiama architrave“. Und fast um dieselbe Zeit (1336) contrahiren die Operarii des Domes von Siena mit einem Meister Bessuccius über 60 gargollas sive lapides actas ad modum animalium. Sie haben also selbst das französische Wort „gargouille“ adoptirt, und die Kunstausdrücke beider Style bestehen ruhig neben einander. Beide Urkunden bei Milanesi, Documenti per la storia dell' arte Senese I, 201 und 209.

verschieden. Denn während einige Meister zu diesem Zwecke sich mehr den altitalischen Traditionen zuwendeten, was schliesslich zur Renaissance führte, begnügten sich andere mit einer Vereinfachung des mittelalterlichen Styls ohne Verleugnung seiner Principien, was eine strenge Auffassung erzeugte, die an die des Romanischen oder des Uebergangsstyles der nordischen Länder erinnert. Einige Male steigerte sich diese Strenge so weit, dass Gebäude aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts den nordischen des XII. nahe stehen, und durchgängig wurde das Eckblatt, das bekanntlich bei uns mit dem Eintreten der Gothik verschwindet, um nie wiederzukommen, im XIV. Jahrhundert eine beliebte Form. Es war auch hier wie im Norden ein Uebergangsstyl, eine Mittelstufe zwischen gothischen und antiken Tendenzen, nur dass sie hier nicht den Hinweg zu jenen, sondern den Rückweg zu diesen bildete. Auch diese Erscheinungen tragen aber nicht den Charakter eines regelmässigen, chronologischen Herganges, sondern zeigen sich, je nach der Neigung der einzelnen Meister oder Bauherren, bald früher bald später. Ueberhaupt brachte die Einführung des gothischen Styls nur in sehr äusserlichem Sinne eine grössere Gleichförmigkeit hervor, während sie in Wahrheit die Selbständigkeit der künstlerischen Individualität nur steigerte. Die Uebertragung fremder Formen in die Sprache einheimischer Anschauung erregte Zweifel und Fragen, die bei dem schon bestehenden Mangel an Schulzusammenhang unendlich verschiedene Lösungen bekamen und so die Mannigfaltigkeit der Ansichten nur steigern konnten, während zu gleicher Zeit durch die wachsende Kunst- und Prachtliebe der Städte auch das Bedürfniss nach künstlerischen Kräften und daher das Ansehen der Künstler in hohem Grade wuchs.

Indessen war man noch weit von der Ueberschätzung der künstlerischen Selbstherrlichkeit, welche später eintrat. Die Urkunden lehren uns vielmehr, dass in dieser Zeit noch alle wichtigen Baupläne Gegenstand vielfacher Berathungen waren. Bevor eine Commune oder ein Fürst den Bau begann, rief man eine Zahl sachkundiger Meister zusammen, forderte die Vorlegung von Entwürfen und Modellen und entschied sich für einen der Pläne, aber immer vorbehaltlich anderer, späterer Beschlüsse, die dann stets wieder Gutachten anderer beim Bau beschäftigter oder unbetheiligter Meister voraussetzten. Aber eben diese Discussionen, bei denen dann doch zuletzt die künstlerische Sachkenntniss und das Vertrauen, welches die Meister sich erworben hatten, den Ausschlag gaben, steigerten den Ehrgeiz und führten dahin, die Architektur als einen Gegenstand rationeller Ueberlegung und individueller Kraft zu betrachten, sie vom Herkommen zu befreien, und da man bei solchen Berathungen gern auch berühmte Meister aus entfernten Gegenden Italiens herbeirief, die etwa noch be-

stehenden provinziellen Verschiedenheiten zu verwischen und die Kunst als eine gemeinsame Aufgabe des ganzen Landes erscheinen zu lassen.

Selbst die Verschiedenheit des zu Gebote stehenden Materials begründete keine besonderen Schulen. In Deutschland, wo die Construction sich nach dem Material richtete und aus ihr wiederum die ganze ornamentale Haltung hervorging, sind die Gegenden des Ziegelbaues von denen des Steinbaues scharf geschieden. In Italien blieb die Construction überall dieselbe und höchstens die ihr anzuheftende Decoration wurde einigermaassen verändert, wenn man keinen Marmor in der Nähe hatte und sich aus Sparsamkeit auch für das Aeussere des Backsteines bediente. Wir haben schon bei Betrachtung des Façadenstyles gesehen, dass dies keineswegs ungünstig wirkte; die Meister waren gegen die Versuchung des blossen Farbenspiels mit edeln Steinen oder der Ueberladung mit plastischen Werken geschützt und genöthigt, sich strenger an eigentlich architektonische Motive zu halten. Allein, wenn gleich ausgezeichnete Backsteinbauten dieser Art in der Lombardei am häufigsten vorkommen, entstand daraus kein eigenthümlicher und am wenigsten ein provinzieller Styl. Denn auch den lombardischen Städten, denen es an Marmor fehlte, waren die Brüche nicht so entfernt und die Mittel nicht so beschränkt, dass man nicht bei einzelnen luxuriös ausgestatteten Bauten sich die Pracht dieses edeln Stoffes gestattet hätte, und andererseits hatte man auch in den marmorreichen Gegenden schon aus römischer Zeit her die Uebung des Backsteinbaues nie ganz aufgegeben und ihn daher immer gelegentlich bei sparsamer bedachten Unternehmungen angewendet. Ueberdies aber war auch an den ganz in Stein gebauten Werken die Ornamentation keineswegs so sehr aus dem Material hergeleitet, dass ihre Uebertragung auf den Backsteinbau erhebliche Aenderungen gefordert hätte. Ein durchgreifender stylistischer Unterschied entstand daher überall nicht, und man gewöhnte sich durchweg, beide Baustoffe in ihrer Eigenthümlichkeit zu verwenden und daher auch zu verbinden; namentlich auch die Ziegel wegen ihrer dunkeln Farbe mit helleren Steinen schichtenweise wechseln zu lassen, um so den Farbenreiz verschiedener Marmorarten zu ersetzen.

Während sich die provinziellen Unterschiede mehr ausglich, wurde dagegen die objective Verschiedenheit der Gebäude nach ihrer Bestimmung durch die Einführung des gothischen Styls gesteigert. Namentlich ist die zwischen Klosterkirchen und Kathedralen ins Auge zu fassen. In Frankreich erhielt der gothische Styl seine Ausbildung an den Kathedralen und wurde von ihnen nur in vereinfachter und beschränkter Gestalt auf

die Klosterkirchen übertragen. In Italien dagegen waren gerade die Bettelorden diejenigen, welche den neuen Styl zuerst adoptirten und für ihre Zwecke ausbildeten.

Den Anfang hatten, wie wir gesehen haben, die Franciscaner bei der Mutterkirche ihres Ordens gemacht, demnächst aber bemächtigten sich die Dominicaner, unter denen sich zahlreiche architektonische Talente aufthaten¹⁾, des neuen Styls, und es bildete sich durch die Verwendung desselben ein ziemlich fester Typus der Klosterkirchen, der jedoch nicht, wie früher bei den Cisterciensern, ausschliessliches Eigenthum eines einzelnen Ordens, sondern von allen beobachtet wurde und durch die nachbarliche Mittheilung der Klöster provinzielle Verschiedenheiten ausbildete.

Der Grundriss dieser Klosterkirchen scheint von den Cisterciensern zu stammen; er besteht nämlich aus einem dreischiffigen, von Rundsäulen oder achteckigen Pfeilern in fast quadratischer Aufstellung gestützten Langhause ohne Seitenkapellen, und aus einem breiten Querschiff, dessen ganze Ostseite sich zu einer Reihe von Kapellen öffnet, in deren Mitte dann der Chor meist mit polygonem Abschlusse etwas weiter ausladet. Mit Einschluss desselben beläuft sich die Zahl dieser Nischen gewöhnlich auf fünf oder sieben, zuweilen auch höher, in S. Croce von Florenz sogar auf elf. Diese Kirchen sind in der Lombardei meistens gewölbt, in Toscana und in den südlicheren Gegenden mit offenem Dachstuhl angelegt. In einigen Provinzen zeigen sie einen durch die Verbreitung der Orden erklärbaren stärkeren Einfluss nordischer Gothik, die Verhältnisse sind schlanker und die Pfeiler enger gestellt, womit sich dann später die Wiederaufnahme romanischer Formen des Nordens verbindet. In anderen Gegenden finden sich Eigenthümlichkeiten einheimischen Ursprungs. So ist im Mailändischen sehr häufig der Schluss der Kreuzarme und der hier üblichen Seitenkapellen entweder polygonförmig, oder zwar rechtwinkelig, aber durch eine dreitheilige Fenstergruppe, nämlich durch zwei schlanke Spitzbögen mit einem über ihrer Zwischenwand angebrachten Kreisfenster, beleuchtet. Säulen mit Eckblättern an der Basis sind gewöhnlicher als Pfeiler, die Seitenschiffe sind verhältnissmässig hoch und die Mittelschiffe so wenig darüber hinausgeführt, dass für Oberlichter kein Raum geblieben ist und die ganze Kirche bei ihrer grossen Breite niedrig und gedrückt erscheint. In Mailand selbst sind zahlreiche Kirchen dieses Typus: so

¹⁾ Vgl. des P. Vincenzo Marchese *Memorie dei più insigni pittori, scultori ed architetti Domenicani*. 2. Ausg. Firenze 1854. 3. Ausg. Genova 1869. Auch unter den Franciscanern weist der diesem Orden angehörige Padre Gonzati (la basilica di S. Antonio di Padova. I. 26. 118. 121.) einige Baumeister nach, indessen scheinen sie weniger bedeutend und ihre Klöster bedienten sich meistens weltlicher Architekten. Vgl. Marchese I. p. 108.

S. Eustorgio, S. Pietro in Gessate, die colossale, unter der modernen Stuckbekleidung noch völlig erkennbare Kirche S. Maria del Carmine, in welcher je zwei Arcaden des Mittelschiffs mit einem quadratischen Kreuzgewölbe überspannt sind, S. Maria delle Grazie in ihren älteren Theilen, und endlich S. Sempliciano, eine ursprünglich romanische Kirche mit vier-eckigen Pfeilern und runden Arcaden, die in diesem gothischen Provinzialismus hergestellt ist, aber ihre ursprünglichen edeln Verhältnisse beibehalten hat¹⁾. Von Bologna geht ein anderer Typus aus, und zwar, wie es scheint, von S. Francesco, einer der ältesten gothischen Kirchen Italiens²⁾. Sie ist schlanker gehalten, hat namentlich ein hoch über die Seitenschiffe hinausragendes Mittelschiff und endlich einen polygonen Chor mit einem Umgang. Aehnliche Anlagen sind zu Bologna S. Domenico, die schlanke Kirche der Servi, S. Martino maggiore und endlich S. Giacomo maggiore, wo der Chor eine noch reichere polygone Form und sogar neben dem Umgange Kapellen hat, welche jedoch nicht jede einzeln ihren Polygonschluss haben, sondern eine einzige dem Umgange parallele Peripherie bilden. Die Arcadenträger bei dieser Baugruppe sind bald Säulen, bald achteckige oder anders gebildete Pfeiler, die Gewölbe des Mittelschiffs auch hier oft quadratisch oder gar sechstheilig, die Façaden endlich ganz nach italienischer Weise über die Seitenschiffe hinausgeführt und dürftig ausgestattet. Der Bogenfries, durchschneidend oder einfach, bildet auch hier das gewöhnlichste Ornament. In Piacenza schliessen sich die Kirchen S. Francesco und S. Maria del Carmine³⁾ an diese Gruppe an, indem sie ebenfalls hohe Oberschiffe und sogar Strebebögen haben, welche von Formsteinen mit sehr zierlichem durchbrochenem Muster gebildet sind. Beide Kirchen haben, darin den Mailändischen ähnlich, quadrate Mittelgewölbe, und zwar ohne Zwischenpfeiler, also mit länglichen Seitengewölben, dabei aber auf jedem Joche zwei Seitenkapellen, die in S. M. del Carmine sogar polygonförmig enden. Hier ist der Chor gerade geschlossen, in S. Francesco hat er aber um den, durch sechs Seiten des Zehneckes gebildeten innern Raum einen Umgang mit einem freilich sehr formlosen

¹⁾ Vgl. den Grundriss von S. Pietro in Gessate bei Lübke, in den Mittheilungen V. 119, und Nachrichten über diese Mailänder Gruppe von A. Messmer daselbst III. 43; S. M. delle Grazie bei Runge Beiträge II. Bl. 7. ff., Wiebeking tab. 63, Hope tab. 49. A; S. Eustorgio bei Runge II. 23.

²⁾ Nach Ricci II. 137 hat sie ein gewisser Marco da Brescia von 1236 bis 1245, nach Gonzati I. 118 ein Franciscaner Fra Giovanni von 1227—1251 erbaut. Sie war lange Zeit Dogana und ist erst neuerlich (geschmacklos) restaurirt. Abbildungen bei Runge Beiträge I. t. 25, 31, 33, Grundriss und Nachrichten bei Lübke a. a. O. S. 168.

³⁾ Sie ist nicht mehr im kirchlichen Gebrauche und gehörte bei meinem Besuche (1858) zu einer Caserne.

Kapellenkranz, und zwar alles, besonders die Anlage der Oberlichter der Chorrundung, sehr an S. Antonio von Padua erinnernd. Weiter südlich nimmt die Einfachheit der Kirchen dieser Orden zu. Sie bestehen meistens bloss aus einem einschiffigen Langhause von grosser Breite und Ausdehnung, dessen ganz nackte und ungegliederte Mauern nur von einigen grossen, aber unregelmässig gestellten Spitzbogenfenstern durchbrochen sind und den offenen Dachstuhl tragen. Daran schliesst sich dann zuweilen ein breites Querschiff mit einer Kapellenreihe der oben beschriebenen Art¹⁾, zuweilen aber auch nur ein einfacher oder von zwei Seitenkapellen begleiteter, meist rechtwinkliger Chor.

Wie S. Francesco zu Bologna für die Nachbargegend wurde die Kirche der Franciscaner zu Venedig, S. Maria gloriosa de Frari, für den nordöstlichen Theil Italiens maassgebend. Der Grundstein wurde nach urkundlicher Nachricht im Jahre 1250 gelegt und der Bau war 1280 so weit, dass der Gottesdienst darin beginnen konnte. Indessen fehlte noch der Chor, der augenscheinlich erst dem XIV. Jahrhundert angehört, auch wird die Kirche erst 1338 als vollendet erwähnt und ihre Einweihung erfolgte sogar erst 1492²⁾.

Man fing, wie es auch in anderen Franciscanerkirchen geschah, den Bau von der Westseite an, um vor Allem Raum für das Volk zu gewinnen. Die Anordnung ist sehr einfach. An ein dreischiffiges, von zwölf, theils runden, theils gegliederten Pfeilern getragenes Langhaus³⁾ schliesst sich ein breites Kreuzschiff, dessen Ostseite in sieben Altarräume getheilt ist, von denen der mittlere, als Chor dem Mittelschiff entsprechend, bedeutend breiter und tiefer ist als die anderen. Ziemlich hohe, schlanke Säulen mit niedrigen gothischen Blattkapitälern und achteckigem Abacus tragen in weiten, fast der Mittelschiffbreite gleichen Abständen die eckig geschnittenen Bögen, die nur durch ein breites, von einem schachbrettartig orna-

¹⁾ So in S. Francesco in Pisa und zwar mit 7 Kapellen (Wiebeking Taf. 74, Rohault de Fleury, a. a. O. Pl. XXXVI), in S. Domenico und S. Francesco in Siena, jene wieder mit 7, diese gar mit 9 Kapellen. Vgl. Grundrisse und Bemerkungen bei Lübke, Mitth. V. 195.

²⁾ Selvatico, Sulla Architettura e sulla Scultura di Venezia. 1847, S. 98 und Ricci II. 168. Innenansichten bei Willis, Remarks pl. 7 und Street, Brick and Marble pag. 132, beide mit abweichenden Restaurationen veränderter Theile. Den Eindruck giebt Street richtiger wieder, während Willis verschönert. Dass Niccolò Pisano der Erbauer gewesen, hat man nur aus einer Stelle des Vasari (I. 264) entnommen, welche, näher betrachtet, diese gewiss unrichtige Behauptung nicht einmal enthält, vielmehr nur diese Kirche neben der von Vasari dem Niccolò (wie wir sehen werden, auch ohne Grund) zugeschriebenen Kirche S. Antonio zu Padua als ein Beispiel der architektonischen Fortschritte dieser Zeit anführt.

³⁾ Vgl. Selvatico, a. a. O. S. 97 und Mothes, Venedig, I. 172.

mentirten Stabe¹⁾ begrenztes Band auf ihrer Aussenseite verziert sind. Die Oberlichter, später in sehr unschöner Weise vergrößert, waren wohl ursprünglich kreisförmig, und die Gewölbgurten ruhen auf einem, auf dem Abacus stehenden, von Rundstäben eingefassten Pilaster ebenfalls mit einem Blattkapitäl. An der Vierung pflegen in gothischen Kirchen des Nordens auch da, wo Säulen das Schiff tragen, stärkere Pfeiler zu stehen, um der hier zusammentreffenden Last gerecht zu werden; in Italien ist das nicht gewöhnlich und so ist auch hier an dieser Stelle dieselbe Säule beibehalten, doch hat sie nun statt des Pilasters ein Säulenbündel auf ihrem Kapitäl, welches den verschiedenen Rippen, die hier zusammentreffen, einigermaassen entspricht. In den Seitenschiffen ruhen die Rippen auf dünnen Pilastern, die nicht vom Boden, sondern erst in halber Höhe von einem Kragsteine aufsteigen, so dass ihre Wände sehr leer erscheinen würden, wenn sie nicht durch Grabmäler und Altäre bedeckt wären. Neben der Fülle und Mannigfaltigkeit dieses Schmuckes macht nun aber die Weiträumigkeit des Architektonischen, die präzise, scharf begrenzte Gestalt der Säulen und die luftige Haltung der oberen, bloss durch die weitgespannten Kreuzrippen belebten Theile einen sehr wohlthätigen Eindruck. Eine vollere Architektur würde hier Ueberladung sein. Noch formloser ist an sich betrachtet das Querschiff, indessen dient es (abgesehen von den auch hier wieder zahlreich angebrachten Denkmälern) nur als Zugang zu jenen sieben Altarnischen, welche mit schlanken, zweitheiligen, durch zwischengelegtes Maasswerk (transoms) mehrmals horizontal getheilten Fenstern glänzend geschmückt sind. Alle diese Nischen sind übrigens so geordnet, dass sie, der Chor als halbes Zwölfeck, die Kapellen als halbes Achteck, nicht mit einer der Façade parallelen Polygonseite, sondern mit einem Winkel schliessen, eine Sonderbarkeit, die hier aber nicht, wie in ähnlichen Chorbildungen des XIV. Jahrhunderts in Deutschland²⁾, ein blosses Formenspiel ist, sondern den Zweck hat, die Wirkung der Fenster für das Innere zu erhöhen. Im Aeussern erscheint aber auch hier diese Anordnung höchst bizarr, obgleich übrigens die Chorseite durch das Maasswerk der Fenster und ihre sehr gut in Backstein ausgeführte Einrahmung sehr reich ausgestattet ist und gegen die Nüchternheit der Seitenmauern und selbst der Façade absticht.

Wie sehr diese geräumige Anlage dem einheimischen Geschmacke zu-

¹⁾ Dieser Stab kommt in Venedig überaus häufig vor, schon in S. Marco, und besteht aus kleinen Würfeln von Stein oder Backstein, welche abwechselnd so gelegt sind, dass sie theils schattige, dunkle, theils halb beleuchtete Stellen geben. Lübke a. a. O. S. 137 nennt es „einen zinnenartigen Fries“. Eine Abbildung desselben Ornamentes in der Kirche S. Anastasia zu Verona bei dem sogleich anzuführenden Aufsatze von Essenwein Fig. 8.

²⁾ Z. B. in böhmischen Bauten, Bd. VI., S. 277, 280, 283.

sagte, beweist ihre vielfache Nachahmung an kleineren Gebäuden. So an der jetzt zerstörten Kirche des Klosters ai Servi, an der Kirche der Lucchesen, an S. Gregorio und S. Carità (der jetzigen Akademie) und endlich an der noch erhaltenen und nicht unbedeutenden Kirche der Augustiner, S. Stefano (1325 vollendet)¹⁾. Bei dieser fehlt zwar das Kreuzschiff, so dass die Choranlage nur den drei Schiffen entsprechende Nischen hat, auch haben die Säulen (vielleicht um bei beschränktem Raume ihre Zahl nicht zu vermindern) eine engere Stellung. Aber sie sind nun um so schlanker gehalten, so dass der Eindruck derselbe bleibt.

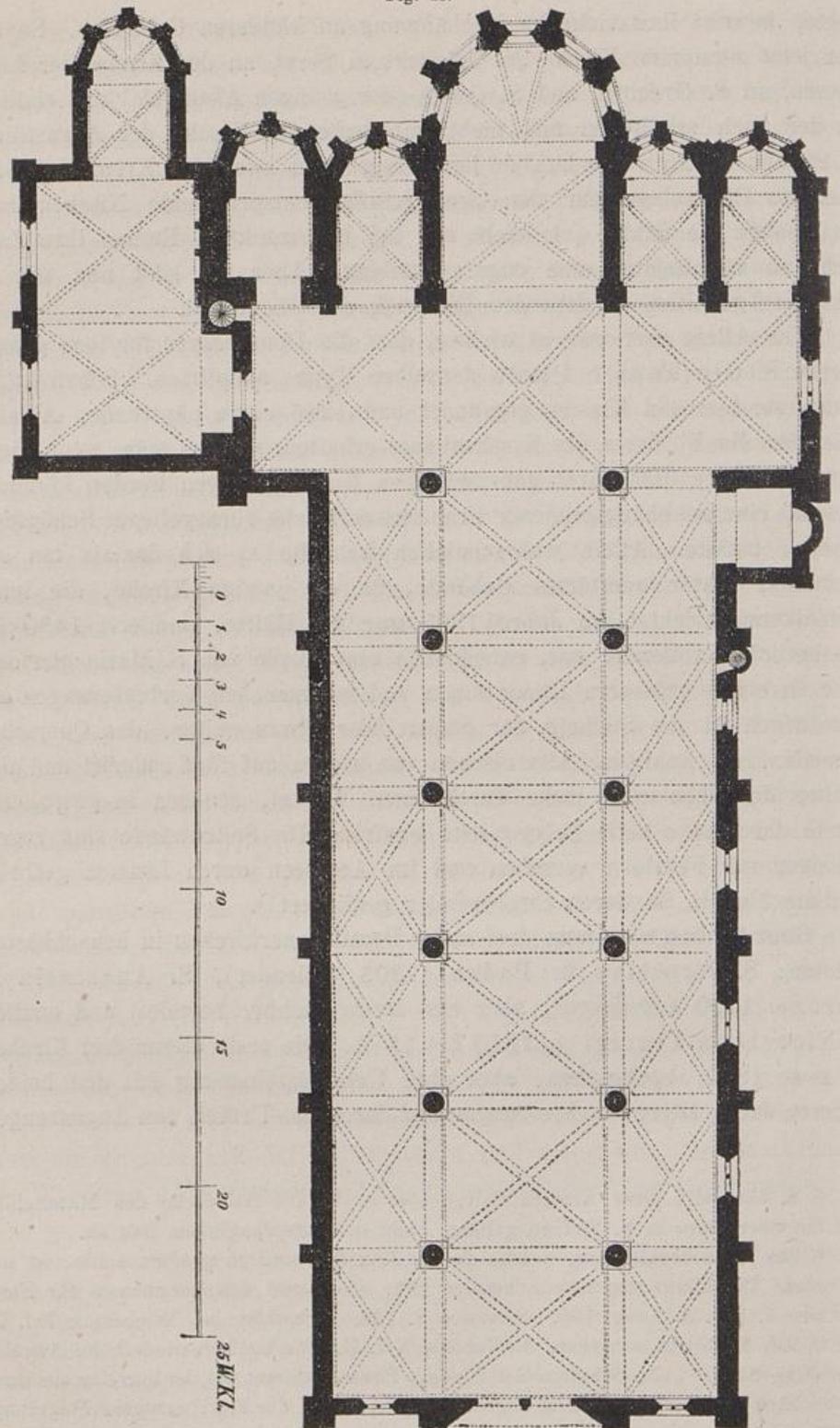
Vor Allem aber war es wichtig, dass die Dominicaner für ihre grosse Kirche S. Giovanni e Paolo denselben Typus adoptirten. Schon 1234 hatten sie hier ein Kloster gegründet und 1246 einen päpstlichen Ablassbrief für die Förderer des Kirchenbaues erhalten, so dass man, wenn diese Daten auf den Bau ihrer gegenwärtigen Kirche bezogen werden könnten, diese als eine unabhängige, jener Franziskanerkirche vorangehende Schöpfung ansehen müsste. Allein wahrscheinlich handelte es sich damals um ein kleineres, später zerstörtes Gebäude, da die jetzige Kirche, die nach Chronikennachrichten im Jahre 1395 nur zur Hälfte, und erst 1430 im Wesentlichen vollendet war, entschieden eine Copie von S. Maria gloriosa, aber in etwas grösseren Dimensionen und mit manchen Verbesserungen ist. Namentlich ist die Stellung der Säulen hier etwas weiter, das Querschiff schmäler, die Zahl der Altarnischen von sieben auf fünf reducirt und der Schluss derselben nicht mehr durch einen Winkel, sondern in gewohnter Weise durch eine volle Polygonseite bewirkt. Die Seitenwände sind regelmässiger mit Fenstern versehen und im Aeussern durch Lisenen getheilt, und die Façade ist durch Strebepfeiler gegliedert²⁾.

Ganz ähnlich sind dann drei andre Dominicanerkirchen in benachbarten Städten: S. Agostino in Padua (1303 vollendet), S. Anastasia in Verona (1290 angefangen, aber erst lange nachher beendet) und endlich S. Niccolò zu Trevigi (c. 1310 bis 1352). Die erste dieser drei Kirchen ist zwar 1822 abgebrochen, aber ihre Uebereinstimmung mit den beiden anderen durch ältere Beschreibungen und durch das Urtheil von Augenzeugen

¹⁾ S. über alle diese Kirchen Selvatico a. a. O. Die Holzdecke des Mittelschiffs und die Oberlichter in S. Stefano gehören nicht dem ursprünglichen Bau an.

²⁾ Die Marmorbekleidung, welche sie im XV. Jahrhundert erhalten sollte, ist unvollendet. Die Länge der Kirche beträgt 290, die Breite des Langhauses 80 Fuss. Marchese I. 103. 3. Ausg. 160. Selvatico S. 102. Grundriss bei Wiebeking Taf. 72 und in den Fabbriche conspicue di Venezia Vol. II. Die vielfach wiederholte Angabe, dass diese Kirche „von Schülern des Niccolò Pisano“ gebaut sei, ist nur eine aus ihrer Aehnlichkeit mit der diesem irrig zugeschriebenen Kirche der Frari gezogene Folgerung, welche mit dieser Voraussetzung fällt.

Fig. 18.



S. Anastasia zu Verona.

festgestellt¹⁾. Sie alle haben, wie S. Giovanni e Paolo und selbst in sehr ähnlichen Maassverhältnissen²⁾, ein Langhaus von sechs Jochen und in Osten fünf Altarnischen, jedoch schliessen die vier Kapellen in S. Anastasia wunderlich genug wieder, wie die in S. Maria gloriosa, mit einem Winkel, so dass der Baumeister hier wieder einmal, abweichend von den Bauten des eignen Ordens, auf das ursprüngliche Vorbild zurückgriff³⁾. Dass die Meister dieser Bauten übrigens selbst dem Orden angehörten, ist schon durch die Uebereinstimmung wahrscheinlich, wird aber auch urkundlich bei den Kirchen von Padua und Trevigi bestätigt, wo ein Fra Benvenuto von Bologna und ein Fra Niccolò von Imola als Baumeister genannt werden, welche beide auch eine Zeit lang dem Bau von S. Giovanni e Paolo vorgestanden haben sollen⁴⁾. Die anziehendste unter diesen Kirchen ist S. Anastasia, was sie zum Theil ihrer bessern Erhaltung, hauptsächlich aber den feinern Details, der reicheren Beimischung von Stein, welcher an allen Bögen und an den Pilastern oberhalb der Säulen mit Backsteinlagen wechselt, der sehr reizenden polychromatischen Ausstattung und überhaupt der regelmässigeren und sorgsameren Durchführung verdankt. Die Säulen, von gelblich weissem Marmor aufgemauert, stehen hier nicht, wie in den verwandten venetianischen Kirchen, auf einem achteckigen Basament, sondern mit schwacher attischer, aber mit grossem Eckblatt versehenen Basis auf viereckiger Plinthe; die Quer- und Seitenschiffe haben regelmässige, schlanke, drei- oder zweitheilige Fenster; die Oberlichter sind kreisförmig, haben aber innerhalb der aus wechselnden Steinen und Ziegeln gebildeten Einfassung eine Art von Maasswerk, indem durch Steinplatten die Oeffnung auf einen sechsseitigen Stern beschränkt ist. Das Bogenfeld oberhalb des Scheidbogens ist endlich, obgleich nicht sehr hoch, doch noch

¹⁾ Vergl. die ziemlich genaue Beschreibung der Kirche in Rossetti's Guida von 1780 und die Angaben von Selvatico, Ricci und Marchese.

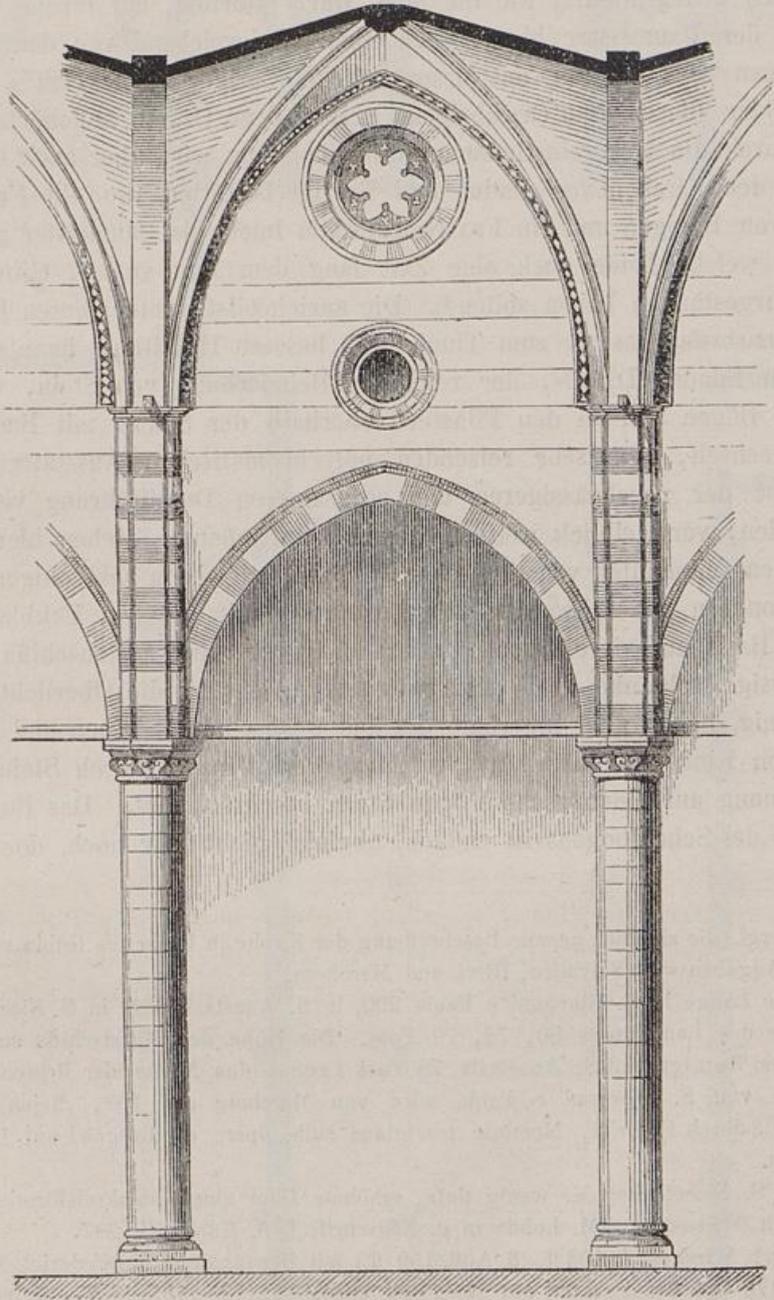
²⁾ Die Länge in S. Giovanni e Paolo 290, in S. Anastasia 285, in S. Niccolò 274, die Breite des Langhauses 80, 78, 79 Fuss. Die Höhe des Mittelschiffs unter dem Schlussstein beträgt bei S. Anastasia 78 Fuss (genau das Maass der lichten Breite). Die Höhe von S. Giovanni e Paolo wird von Marchese auf 108, diejenige von S. Niccolò (durch Federici, Memorie trevigiane sulle opere di disegno) auf 190 Fuss angegeben.

³⁾ In S. Niccolò hat der wenig tiefe, erhöhte Chor einen halbkreisförmigen Abschluss mit 9 Fenstern. M. Lohde in d. Zeitschrift f. b. Kunst III. 297.

⁴⁾ Nach Marchese I. 103 ff. (3. Aufl. 159 ff.) mit Bezugnahme auf Federici, während Ricci II. 175 mit Bezugnahme auf einen mir unzugänglichen Aufsatz von Selvatico im Giornale di belle arti, Venezia 1833 p. 312 erzählt, dass eine Inschrift den Magister Leonardus Murarius qui dicitur Roccalica als Urheber von S. Agostino nenne. Nach Ricci I. 459, der sich hier auf einen andern späteren Aufsatz von Selvatico bezieht, heisst dieser Baumeister Boccaleca und stammt aus Padua selbst.

durch eine unter dem Oberlichte befindliche, unter das flache Dach der Seitenschiffe führende kreisförmige Oeffnung belebt. Dazu kommt dann die

Fig. 19.



S. Anastasia zu Verona.

sehr leicht gehaltene, überaus anmuthige decorative Bemalung, welche nie grosse Flächen bildet, sondern nur die architektonische Anordnung betont.

Die Leibung der Scheidbögen ist durch einen Arabeskenstreifen, die Fläche der Gewölbkappen in der Mitte durch eine Art Blume, rings umher durch Einrahmung mit einem Ornamentstreifen verziert, alles mit wenig wechselnder, hauptsächlich braunrother Farbe auf dem weissen Bewurf, ganz in der schlichten Anmuth der baulichen Formen. Nicht minder reizend und nachahmungswerth ist endlich das aus Marmorstücken verschiedener Farbe in sehr sinnreich einfachen, wechselnden Mustern gebildete Mosaik der Fussböden. Die Bemalung und alle feineren Details sind übrigens in den fünf westlichen Jochen abweichend und meistens schwerfälliger und weniger gelungen, auch beweist ein hinter dem fünften Joche unter dem Dache befindlicher Giebelabschluss, dass der Bau hier ein Mal provisorisch geschlossen war und erst später (wahrscheinlich von 1422 an, wo die Commune eine bedeutende Geldsumme zur Vollendung des Baues bewilligte) nach Westen hin fortgesetzt wurde. Indessen wussten diese spätern Meister sich so genau dem frühern Plane anzuschliessen, dass die geringen Abweichungen, die sie sich gestatteten, die Einheit des Innern nicht stören und dieses zu dem Schönsten dieser Art gehört, was Italien bietet. Das Aeussere ist auch hier geringer, die Façade ist, mit Ausnahme des reich, aber in Formen spätester italienischer Gothik vollendeten Portals, unausgeführt geblieben, die hohen Seitenmauern sind durch die Fenster und die schwachen Strebepfeiler immer doch nur mässig belebt¹⁾.

Während die Dominicaner diesen Typus festhielten, kennen wir kein zweites Beispiel desselben von dem Orden, der ihn zuerst anwendete, vielmehr zeigt der colossalste Bau der Jünger des heil. Franciscus in dieser Gegend ein ganz anderes Bestreben. Im J. 1231 starb zu Padua ihr Ordensbruder Antonius, der schon bei seinem Leben den Ruf der Heiligkeit gehabt hatte. Man bestattete ihn in dem alten Kirchlein S. Maria, dem die Mönche ihr Kloster angebaut hatten, beschloss aber sofort, an derselben Stelle einen neuen, grossartigen Tempel zu bauen. Die Grundsteinlegung erfolgte im darauf folgenden Jahre nach der wirklichen Heiligsprechung, indessen wurden die Anfänge des Baues wahrscheinlich sehr bald unterbrochen, weil der Tyrann Ezzelin die Brüder als seine gefährlichsten Gegner verfolgte, einkerkerte, zur Flucht trieb. Aber bald wandte sich das Blatt. Ezzelin wurde im Jahre 1256 von einem gegen ihn aufgebottenen Kreuzheere geschlagen, nun seinerseits vertrieben und dieser Sieg dem beliebten örtlichen Heiligen zugeschrieben. Daher sofort mit Hülfe dringender Ablassbriefe des Legaten und des Papstes selbst neuer

¹⁾ Vergl. über die Einzelheiten des Baues den mit den vortrefflichsten Zeichnungen ausgestatteten Aufsatz von Essenwein, in den Mitth. d. k. k. C. C. Bd. V. S. 39 ff., so wie ebendas. S. 137 die Bemerkungen von Lübke.

und eifriger Angriff des Baues, welchem die Commune denn auch in ihrer Weise dadurch zu Hülfe kam, dass sie einen jährlich um die Zeit des Todestages des Heiligen vor der neuen Kirche zu haltenden vierzehntägigen Markt anordnete. Man fing von Westen an und war 1263 schon bis in das Kreuzschiff und so weit vorgerückt, dass die Leiche des Heiligen aus der alten Kirche in eine, jedoch nur provisorisch dazu bestimmte Stelle der neuen übertragen werden konnte. Die alte Kirche S. Maria wurde nun, so weit sie dem neuen Bau hinderlich war, abgebrochen, und derselbe schritt vermittelst einer ziemlich bedeutenden Summe, welche die Commune jährlich bis zur Vollendung beizusteuern versprach, rasch weiter, so dass das gewaltige Gebäude im Jahre 1307 im Wesentlichen und 1350 sogar mit Inbegriff der zwei schlanken Glockenthürme und der vordern sechs Kuppeln vollendet war. Die siebente niedrigere Kuppel wurde erst im Jahre 1424 hinzugefügt¹⁾. Vasari schreibt den Plan dieses Gebäudes, wie so vieler anderer, dem berühmten Bildhauer Niccolò Pisano zu, und noch immer folgen italienische Schriftsteller dieser Angabe²⁾. Allein Vasari ist für diese ältere Zeit, und besonders für die Baugeschichte, durchaus unglaubwürdig; fast in allen Fällen, wo man Urkunden entdeckt hat, sind seine Behauptungen widerlegt und auch da, wo es an bestimmten Beweisen fehlt, zeigt doch sein Vortrag, dass er nur von ganz unsicheren Vermuthungen ausgegangen. Es war verhängnissvoll, dass er seinem Werke die biographische Form gab, und doch damit in Zeiten hinabstieg, wo nicht bloss das biographische Material völlig fehlte, sondern auch die Kunstübung noch gar nicht den persönlichen Charakter hatte³⁾. Indem ihm nun aus diesen frühen Zeiten die Namen weniger Meister bedeutungsvoll entgegenklangen, entstand bei ihm die Vorstellung, dass diesen alle oder doch die bedeutendsten Bauwerke ihrer Zeit zuzuschreiben seien. Er ging daher, indem er sich nach den durch die Sage diesen Meistern beigelegten Bauten ein

¹⁾ Vergl. über alle diese Daten des Padre Bern. Gonzati *Basilica di S. Antonio*, Padova 1852, 2 Vol. fol. mit vielen Abbildungen und Urkunden, eine sehr vollständige, kritische Monographie, vielleicht die beste, deren irgend eine italienische Kirche sich erfreut, ferner: Essenwein, *Die Kirche des h. Antonius zu Padua*, i. d. Mittheilungen der k. k. Centralcommission Bd. VIII. (1863), S. 69 ff. u. 96 ff., mit Abbild. auf Taf. III. u. im Text. Andere Abbildungen bei G. Knight, II, 21, Chapuy, *Le moyen âge monum.* II, 73.

²⁾ So unter Andern Cicognara und selbst der sonst kritische Gonzati. Man entschliesst sich in Italien nicht leicht, auf den Klang eines berühmten Namens zu verzichten.

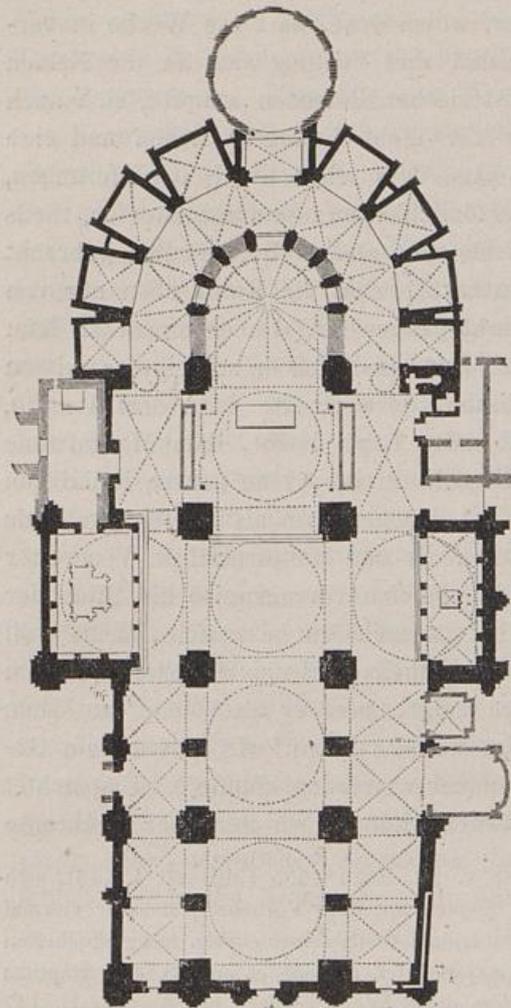
³⁾ Schon Rumohr, *Ital. Forsch.* II. 158 macht mit Beziehung darauf, dass Vasari dem Niccolò und andern Meistern seiner Zeit oft die Zeichnung von Gebäuden beilegt, darauf aufmerksam, dass in den italienischen Freistaaten des Mittelalters, wie die Urkunden ergaben, beträchtliche Bauwerke niemals ganz nach einem Plane durchgeführt wurden.

Bild ihrer Eigenthümlichkeit machte, ans Werk, die ihm bekannt gewordenen Bauten unter sie zu vertheilen, wobei denn, da diese Werke in verschiedenen Gegenden Italiens lagen und ihre Stiftung sich an die Namen bestimmter Fürsten oder anderer historischer Personen knüpfte, sich auch für jeden einzelnen seiner Künstler ein recht bewegtes Leben und eine erzählbare Geschichte ergab. Dazu kam, dass schon die Ueberlieferungen, denen er folgte, theils verschiedene Persönlichkeiten zusammengeworfen, theils sie mit einander in verwandtschaftliche oder andere Beziehungen gebracht hatten, was ihn in der Meinung bestärkte, dass die Kunst eben nur von einer kleinen Gruppe von Meistern ausgegangen sei. Daher nimmt er denn keinen Anstand, dem deutschen Meister von Assisi, den er mit einem gewissen Lapo, einem Schüler des Niccolò Pisano, verwechselt, dann dem Arnolfo, den er zu einem Sohne dieses Jacob oder Lapo macht, dem Margaritone von Arezzo, besonders aber dem Niccolò Pisano, eine grosse Reihe von Bauten beizulegen. Dieser erscheint bei ihm geradezu als der tonangebende Architekt des dreizehnten Jahrhunderts, als der einflussreichste Verbreiter des „deutschen“ Styls. Dass Niccolò, obgleich vorzugsweise als Bildhauer berühmt, auch Baumeister gewesen ist, ist nicht zu bezweifeln, theils weil beides damals gewöhnlich verbunden war, theils weil eine Klausel in seinem Contracte über die Kanzel von Siena zeigt, dass er als solcher am Dom und Baptisterium von Pisa beschäftigt war¹⁾. Allein wir wissen kein Gebäude, das ihm mit Gewissheit zugeschrieben werden könnte²⁾. Ungeachtet dieser Unbekanntschaft mit seiner Bauweise können wir ihm aber S. Antonio

¹⁾ Er verspricht in diesem Contracte v. 29. Sept. 1265 (Milanesi I. 146), sich während der Arbeit in Siena aufzuhalten, jedoch mit dem Vorbehalt, dass er viermal jährlich immer auf 14 Tage nach Pisa reisen könne, theils seiner eignen Angelegenheiten wegen, theils pro factis operis S. Mariae majoris eccl. Pisanae et eccl. S. Joh. Baptiste ad consiliandum ipsa opera. Besonders diese Worte (welche bei Rumohr II. 147 fehlen) zeigen deutlich, dass es sich nicht um Sculpturen, sondern um die fortlaufenden Bedürfnisse des Baues handelte, und dass er als ein erfahrener Baumeister der beständige Rathgeber der Bauherren war. Eben dies Verhältniss macht es aber auch unwahrscheinlich, dass Niccolò auch die Bauten in Venedig, Padua und Neapel, welche Vasari ihm beilegt, übernommen habe.

²⁾ Förster (Beiträge 61) will zwar in einem „alten Kirchenbuche“ in Pistoja „auf der Durchreise“ gefunden haben, dass Niccolò im Jahre 1242 dem Dombau daselbst vorgestanden habe. Aber es fragt sich, welcher Art und Zeit dieses Kirchenbuch war. (Uebrigens findet sich diese Notiz in Förster's im Jahre 1869 erschienener Geschichte der italien. Kunst nicht wiederholt). Tolomei (Guida, 1821, p. 11) kommt zu einer ähnlichen Annahme nur dadurch, dass er Vasari's Behauptung, der ihm das ganze Gebäude zuschreibt, auf das Mögliche reducirt, indem das Gebäude selbst augenscheinlich älter sei, als Niccolò, und ihm daher nur die um 1240 ausgeführte Ueberwölbung gehören könne. Auch dies Gewölbe existirt aber nicht mehr. Wenn daher einige Schriftsteller, wie es noch heute geschieht, unserm Meister gewisse Gebäude wegen ihres Verhältnisses zu seinen „sichern“ Bauten ab- oder zusprechen, so ist das ohne allen

Fig. 20.



20 M
S. Antonio zu Padua.

von Padua wohl mit grosser Sicherheit absprechen, theils weil in den noch erhaltenen Baurechnungen sein Name gar nicht vorkommt, theils aber auch, weil die architektonischen Formen durchaus keine Aehnlichkeit mit toscanischen Bauten haben, an denen er doch seine Schule gemacht haben muss, und besonders, weil das Ganze seiner nicht würdig und eher das Resultat der Berathung wenig gebildeter Mönche, welche durch Nachahmung verschiedener Bauten recht vielseitig zu imponiren glaubten, als der einheitliche Gedanke eines Künstlers zu sein scheint.

Der Plan¹⁾ bezweckt nämlich offenbar, den Kuppelbau der Marcuskirche zu Venedig mit der abendländischen Form des lateinischen Kreuzes und dies Alles noch mit den Vorzügen des neu aufgekommenen Spitzbogenstyls zu verbinden. Die in der Lombardei wohlbekannte Anlage mit quadraten Gewölben wurde dabei als der Kuppelanlage am besten entsprechend zu Hülfe genommen

Grund. Ebenso unbegründet ist es aber, wenn Rumohr (II. 158) wegen der in seinen Bildwerken ersichtlichen Hinneigung zur antiken Plastik auch eine Hinneigung zur römisch-christlichen Baukunst, im Gegensatze zur Gothik, bei ihm vermuthet, und ihm daher alle gothischen Bauwerke absprechen und von allen von Vasari angeführten nur den schönen rundbogigen Glockenthurm von S. Niccolò in Pisa (Wiebeking Taf. 74, R. de Fleury, T. 33, 34) zugestehen will. Denn seine Kanzeln von Pisa und Siena enthalten (wenn auch in Rundbögen) gothisches Maasswerk und zeigen also, dass er gothische Form kannte und nicht verschmähete. Der Gegensatz erschien den damaligen Italienern nicht so schroff und sie waren zu kühn und jugendlich, um sich nicht auch in Verschiedenartigem zu versuchen. Auffallender Weise nimmt Rohault de Fleury a. a. O. 92 ff. Vasari's Angaben über Niccolò's architektonische Thätigkeit in den verschiedensten Städten Italiens ohne Weiteres auf Treu und Glauben an.

¹⁾ In der oben erwähnten Abhandlung von Essenwein in den Mittheilungen der

Das Langhaus, der westliche Kreuzarm, hat daher nicht wie in S. Marco nur eine Kuppel, sondern zwei, und neben jeder in jedem Seitenschiffe zwei Kreuzgewölbe von halber Breite und Höhe. Diese Kuppeln, wie in S. Marco, mit mächtigen, aber getheilten und so Durchgänge bildenden Pfeilern zu umgeben, schien hier unnöthig; es genügte, sie durch schlankere, aber undurchbrochen vom Boden aufsteigende Pfeiler zu stützen, deren Verbindung auf allen vier Seiten zwar auch wie dort durch Tonnengewölbe bewirkt ist, aber durch sehr viel schmalere, die eigentlich nur die Gestalt und Bedeutung eines starken halbkreisförmigen Gurtbandes haben und so den Zwickeln der Kuppel Halt geben. Diese Pfeiler sind kreuzförmig, doch mit geringer Ausladung, so dass in den Ecken eine schlanke Säule Raum findet, und ihre Verbindung ist nicht wie dort durch drei prachtvolle Säulen, sondern durch einen überaus einfachen Mittelpfeiler bewirkt, der mit den Hauptpfeilern aber durch Spitzbögen verbunden ist und so auf dem Rücken der verbindenden Mauer einen bloss durch ein Geländer verwahrten Umgang trägt, über dem dann die dünnere abschliessende Wand mit zwei kleinen zweitheiligen, aber rundbogigen Fenstern aufsteigt. In den Seitenschiffen sind sämmtliche Pfeiler mit zwei leichten Säulchen versehen, welche neben dem breiten Quergurt die Diagonalrippen der Kreuzgewölbe tragen. An dieses Langhaus schliesst sich das Querschiff mit drei, in gleicher Weise angeordneten Kuppeln, die jedoch, und besonders die mittlere, etwas höher hinaufsteigen. Dahinter erhebt sich dann, wie in S. Marco, noch eine, hier also die sechste Kuppel, und man darf wohl vermuthen, dass nach dem ursprünglichen Plane hinter ihr, als dem Altarraume, nur noch eine einfache Concha folgen sollte. Diesen Plan fand man aber, als der Bau bis dahin gediehen war, zu beschränkt und fügte nun noch einen tiefen Chor hinzu mit einem kuppelförmigen Rippen- gewölbe, einem Umgange und einem Kranze von neun viereckigen, ziemlich ungeschickt gebildeten Kapellen. Die Verhältnisse sind sehr bedeutend, die innere Länge (ohne eine kreisförmige in Osten angebaute Kapelle des XVII. Jahrhunderts) beträgt 302, die Breite des Mittelschiffes 44, die der Seitenschiffe etwa die Hälfte, die ganze innere Breite des Langhauses ohne die angebauten Kapellen 108, die Höhe der Kuppeln 106 bis 116 Fuss. Aber dennoch macht das Ganze weder den Eindruck des Freien und Luftigen, wie jene anderen Klosterkirchen, noch den imponirenden der Marcuskirche, sondern erscheint stumpf, schwerfällig, öde. Selbst die an sich grossartige Weite der Kuppeln giebt keine günstige Wirkung. Zum Theil mag dies dadurch erklärt werden, dass nicht bloss der Glanz des

königl. kaiserl. Central-Commission 1863 wird das Architektonische näher kritisch beleuchtet.

Marmors und der Mosaiken des venetianischen Domes, sondern selbst die Wandmalerei oder farbige Decoration fehlt, auf die der Architekt bei seinen formlosen Massen gerechnet haben mag, und dass über den zahlreichen und zum Theil üheraus prachtvollen Kapellen der Seitenschiffe das obere Gebäude in nüchternem weissen Bewurf emporsteigt. Allein selbst eine vollständige Bemalung würde die Rohheit der Detailbehandlung, die Schwerfälligkeit der Pfeiler, die Sprödigkeit der kahlen Spitzbögen und den Widerspruch ihrer steilen Form gegen den darüber hinlaufenden Umgang und gegen die breite Lagerung der oberen Theile nicht gehoben haben. Weniger roh und schwerfällig erscheint der Chor. Zwar ist auch hier die Anlage unbeholfen und sonderbar, indem die Wölbung des innern Chorraums nicht, wie bei ähnlichen nordischen Anlagen, eine in das Kreuzgewölbe übergehende Halbkuppel, sondern eine volle Kuppel mit dreizehn nach dem Schlusssteine aufsteigenden Rippen bildet¹⁾, deren Anschluss an die Oeffnung des Triumphbogens dann nur in ziemlich gezwungener Weise erfolgen konnte. Aber dennoch geben die an den Pfeilern der Rundung aufsteigenden schlanken Halbsäulen mit den auf ihnen ruhenden Gewölberippen und den Fenstergruppen über dem Gesimse ein ziemlich belebtes Bild. Die liebenswürdigste architektonische Erscheinung des Innern ist aber doch die Kapelle S. Felice, dieselbe, welche die bewundernswerthen Fresken des Avanzo und Altichieri enthält und welche der Marchese Bonifazio de' Lupi im Jahre 1372 anfügte. Mit ihren schlanken Säulen, den reinen, einfachen Formen ihrer Bögen und Gesimse und dem heitern (einem Muster des Fussbodens in S. Anastasia von Verona nachgebildeten) Marmor-schmuck ihrer oberen Wand kann sie selbst den Vergleich mit der gegenüberliegenden, nur allzureich ausgestatteten Kapelle des Santo, dem Prachtwerk der Renaissance, wohl aushalten.

Noch weniger gelungen als das Innere ist die Gestaltung des Aeussern. Die Façade ist geradezu hässlich. Ein rundbogiges, niedriges Portal steht zwischen vier hohen spitzbogigen Wandnischen, die aber von verschiedener Kämpferhöhe sind, und auf deren Spitzen ein ziemlich hoher Umgang von spitzbogigen Arcaden als eine schwere horizontale Schicht und demnächst ein breiter Giebel mit Rundbogenfriesen und zwecklosen Lisenen lastet. Es ist das Mögliche von unharmonischer Verbindung, trocken und doch ohne constructiven Ernst²⁾. Die Seitenansicht der Kirche zeigt ein-

¹⁾ Vergl. den Grundriss bei Essenwein a. a. O. S. 98.

²⁾ Uebrigens war die Façade ehemals in ihrem unteren Theile anders gestaltet: sie hatte eine Halle, die sich mittelst eines breiteren zwischen zwei schmaleren Bögen öffnete. S. die Beweise bei Essenwein a. a. O. S. 105 und den Restaurationsversuch ebend. auf Taf. III. Abb. d. jetzigen Façade bei G. Knight II., Taf. 21.

fache, aber, da jedes Kuppelquadrat auch hier einen eignen Giebel hat und Strebemauern auf den Seitenschiffen liegen, zugleich sehr schwere Formen. Vor allem aber sind die Kuppeln eine verunglückte Zierde. Sieben, oder mit Einschluss jener hintern Kapelle sogar acht an der Zahl, die mittlere pyramidal ansteigend, die anderen mit rein halbkugelförmigen, bloss mit einem Kreuze versehenen hohen Dächern, setzen sie sich nicht wie die fünf Kuppeln der Marcuskirche einzeln und leicht gegen die Luft ab, sondern haften (weil die dazwischen liegenden Gurtbögen so sehr viel schmaler sind, als die dortigen Tonnengewölbe) dicht aneinander, so dass sie wie ein Haufe schwerer unförmlicher Gebilde auf dem Gebäude lasten. Dies wird dadurch eher schlimmer als besser, dass hinten am Chore zwei überaus schlanke Thürme über die Höhe der Kuppeln hinaussteigen und ein gleiches kleineres Thürmchen vorn gerade über der Spitze des Façadengiebels angebracht ist, da der Contrast ihrer Schlankheit die Plumpheit der Kuppeln noch auffallender macht.

Der Plan von S. Antonio, soweit er auf einer Nachahmung von S. Marco beruht, wird wahrscheinlich aus der ersten Bauzeit, um 1232, stammen, und auch bei der Fortsetzung nach 1256 maassgebend gewesen sein, so dass das Gebäude in dieser Beziehung seine chronologische Stelle vor der erst 1250 gegründeten Kirche der Frari und vor ihren noch späteren Nachahmungen erhalten würde. Auch wird man im Ganzen es eher den Gebäuden des Uebergangsstyles, als den gothischen zuzählen. Aber der Chorbau und die Façade haben es entschieden auf gothische Construction und Consequenz abgesehen und es schien daher passend, diese Kirche, die eher eine Ausnahme als ein Glied der historischen Entwicklung bildet, hier einzuschalten, um sie sowohl von den wirklich romanischen Bauten, als von denen der eigentlichen italienischen Gothik zu sondern.

Die früheste gothische Kirche, die wir in Toscana nachweisen können, ist S. Trinità in Florenz, welche um 1250, und zwar nach Vasari's in diesem Falle eher glaubhafter Versicherung durch Niccolò Pisano, neu erbaut wurde. Die Anlage ist ungewöhnlich, indem sie fünf Schiffe von mässiger Tiefe hat; ohne Zweifel, weil der Raum der zwischen Häusern in der Strassenflucht liegenden Kirche die Ausdehnung in die Länge nicht gestattete. Sie ist später durch Umwandlung eines Theils der äusseren Schiffe in Kapellen und Schaffung eines Querschiffes verändert, aber im Wesentlichen erhalten. Die Pfeiler sind viereckig, mit mannigfachen Kapitälern, die des Mittelschiffes mit einem ununterbrochen aufsteigenden obern Dienste versehen, die Oberlichter, bei der geringen Höhe des Mittelschiffes

nahe über den Scheidbögen stehend, stark vertieft und lancetförmig, nur durch die feine Bildung der sogen. Nasen in der Spitze geziert, die Gewölbefelder sämtlich schmal, aber das Ganze durch die schlanke Form der Pfeiler, die einfachen, hoch ansteigenden Kreuzgewölbe, und durch die glücklichen Verhältnisse sehr ansprechend, so dass man der Sage, dass Michelangelo das Kirchlein oft besucht und seine Geliebte genannt habe, wohl Glauben beimessen kann¹⁾. Der nächste gothische Neubau in Toscana ist die Kathedrale von Arezzo. Vasari schreibt sie dem Erbauer von S. Francesco zu Assisi, Jacob dem Deutschen, zu, allein neuere Untersuchungen haben ergeben, dass der Bau erst im Jahre 1277 beschlossen und demnächst begonnen wurde, wo jener ohne Zweifel nicht mehr lebte²⁾. Auch trägt das Gebäude den Charakter der ausgebildeten italienischen

Fig. 21.



Arezzo

Dom zu Arezzo.

Gothik. Die Anlage ist einfachster Art, ohne Kreuzschiff, mit dreiseitig geschlossener Chornische; die Pfeiler, kreuzförmig aus vier polygonen und vier halbrunden Diensten gebildet, tragen im Mittelschiffe quadrate, in den Seitenschiffen bei kaum halber Breite längliche Kreuzgewölbe. Die Oberlichter bestehen auch nur aus Kreisen über den hohen Arcaden, aber das ununterbrochene Aufsteigen der oberen Dienste des Mittelschiffes und die schlanken zweitheiligen Fenster der Seitenschiffe tragen bei günstigen Raumverhältnissen dazu bei, einen vortheilhaften, nordischen Bauten verwandten Eindruck hervorzubringen. Das Aeussere ist roh und unbekleidet.

Gleichzeitig begann in Florenz der Bau der grossen und berühmten Kirche S. Maria novella. Das kleinere Kirchlein gleichen Namens, welches den Predigermönchen bei ihrer Aufnahme in Florenz im Jahre 1221 eingeräumt war, genügte ihnen schon längst nicht mehr und sie hatten die grosse Gunst, welche der Papst ihrem Orden zuwendete, und die Freigebig-

¹⁾ Die Façade ist 1593 neu angelegt. Die Kirche gehört zu einem Kloster der Mönche von Valombrosa, dient aber als Pfarrkirche. Vasari ed. n. I. 266. Fantozzi, Guida. Eine Abbildung des Innern bei Willis, Remarks Taf. 5. Fig. 3.

²⁾ Ricci II. S. 86 führt die beweisenden archivalischen Nachrichten aus einer Dissertation des Canonicus Filippo Vagnone von 1843 an. Im Jahre 1275 stiftete ein Testator solidos viginti pro ecclesia Episcopatus, qui non dentur, nisi ipsa ecclesia fiat, und in einem Vergleiche vom November 1277 vereinigen sich Bischof und Kapitel, die verfallene und unwürdige Kirche *miro a fundamentis opere* herzustellen. Erst nachher kann also der Neubau begonnen sein. Dass Margaritone von Arezzo (wie Vasari ferner im Leben desselben ed. n. I. 306 behauptet) von 1275 an der Baumeister gewesen, ist nicht anderweit erwiesen. — Die Verhältnisse sind mässig, die Breite des Mittelschiffs 32 Fuss.

keit der reichen Florentiner benutzt, um Gelder für einen grossartigen Neubau zu sammeln. Auch an Bauverständigen fehlte es dem Kloster nicht; schon bei früheren Vergrösserungen der alten Kirche hatte es die Meister selbst gestellt, und in der letzten Zeit waren zwei Brüder, Fra Sisto und Fra Ristoro, jener aus Florenz, dieser aus der Umgegend gebürtig, zu solchem Ansehen gelangt, dass auch die Stadt sich ihrer schon früher beim Palaste der Prioren und dann 1369 zum Bau der Brücke alla Carraja bedient hatte¹⁾. Ohne Zweifel war daher der Plan der Kirche längst fertig, als am 18. October 1278 die Grundsteinlegung erfolgte und zwar durch den päpstlichen Legaten, mit grosser, durch die Versöhnung der Guelfen und Ghibellinen der Stadt verherrlichter Feierlichkeit²⁾. Die Anlage entspricht der der anderen Klosterkirchen: ein dreischiffiges Langhaus mit quadraten Mittel- und länglichen Seitengewölben, ein grosses Querschiff und an dessen Ostseite, mit Einschluss des Chors, fünf Altarnischen. Die Pfeiler sind viereckig mit abgefaseten Ecken und mit vier Halbsäulen, von denen die des Mittelschiffes wie in Arezzo ununterbrochen zum Gewölbe aufsteigen. Das Oberschiff erhebt sich etwas mehr als gewöhnlich über die Seitenschiffe, doch so, dass es wiederum nur durch ein Kreisfenster in jedem Joche beleuchtet wird. Die Vorzüge des Baues bestehen in den Verhältnissen, namentlich der schlanken und doch kräftigen Pfeiler, welche das Ganze luftig und doch nicht leer, strenge und einfach, aber doch anmuthig und würdig erscheinen lassen; auch rühmt man mit Recht die Solidität der Mauern, welche die Anlage hölzerner, die Pfeiler mit der Wand verbindender Anker, deren sich die meisten italienischen Architekten dieser Zeit bedienten, entbehrlich gemacht hat³⁾. Die Ausführung des Gebäudes erfolgte mit Hülfe reicher, von Einzelnen und von der Stadt selbst geleisteter Spenden⁴⁾ und blieb stets unter Leitung von Ordensbrüdern, unter denen Fra Giovanni da Campo und Jacopo Talenti aus Nippozano, jener der Beendiger des Innenbaues (1349), dieser unter andern der Erbauer der berühmten Capella degli Spagnuoli im Kloster, die bedeutendsten waren. Die Bekleidung der Façade ist bekanntlich nicht ihr Werk, sondern erst

¹⁾ Dies ergibt die Notiz im Sterberegister des Klosters bei Marchese, welcher a. a. O. I., S. 59 ff. von den beiden Meistern handelt. Vasari's Nachricht (im Leben des Gaddo Gaddi I. S. 298) wird also in Beziehung auf diese Brücke bestätigt, während er im Uebrigen auch hier, bei einem Hergange in Florenz selbst, Unbewiesenes und Falsches hinzufügt.

²⁾ Gio. Villani VII. c. 6.

³⁾ Plan und Aussenansicht bei Wiebeking Taf. 51 u. 75. Der Pfeilerabstand nimmt, vielleicht absichtlich zur Verstärkung der perspectivischen Wirkung, nach dem Kreuzschiffe hin ab.

⁴⁾ Gaye I. 429, 434.

1470 durch Leon Battista Alberti erfolgt. Andere Bauten des Fra Sisto und Fra Ristoro kann Florenz nicht aufweisen¹⁾.

Dagegen wird man ihnen die Kirche ihres Ordens in Rom, S. Maria sopra Minerva, zuschreiben dürfen. Im Jahre 1280 berief sie der Papst nach Rom, um gewisse Wölbungen im Vatican auszuführen, in demselben Jahre begann aber auch der Bau jener Kirche²⁾, und es ist gewiss nicht wahrscheinlich, dass das Kloster sich fremder Architekten bedient habe, während zwei so bedeutende aus ihrem Orden anwesend waren. Fra Ristoro muss bald nach Florenz zurückgekehrt sein, da er daselbst 1283 starb, Fra Sisto blieb aber in Rom bis zu seinem Tode (1289). Er wird daher als der hauptsächlichste Urheber der römischen Ordenskirche anzusehen sein, welche der florentinischen in wesentlichen Zügen, im Grundrisse, in der Form der Pfeiler und in anderen Dingen, gleicht, doch so, dass die Seitenschiffe verhältnissmässig kleiner, die Oberlichter grösser, die Abstände der Pfeiler geringer sind, und überhaupt der ganze Bau sich mehr den nordischen nähert, als S. Maria novella.

Gleichzeitig mit S. Maria novella und dem Dom von Arezzo entstand auch in Pisa ein bedeutendes gothisches Bauwerk, das berühmte Campo santo des Domes, zu welchem man der Sage nach Erde aus dem gelobten Lande herbeigeführt hatte, und dessen Ausführung man dem vornehmsten Künstler der Stadt, dem Giovanni, Niccolò's Sohn, im Jahre 1278 übertrug, der es, wie die Inschrift bezeugt, im Jahre 1283 vollendete³⁾. Es ist bekanntlich nur ein bedeckter viereckiger Umgang von etwa 24 Fuss Breite, aber grosser Höhe, der in bedeutender Länge (354 Fuss) und geringerer Breite (114 Fuss) das Begräbnissfeld umgiebt. Nach Aussen ist er durch

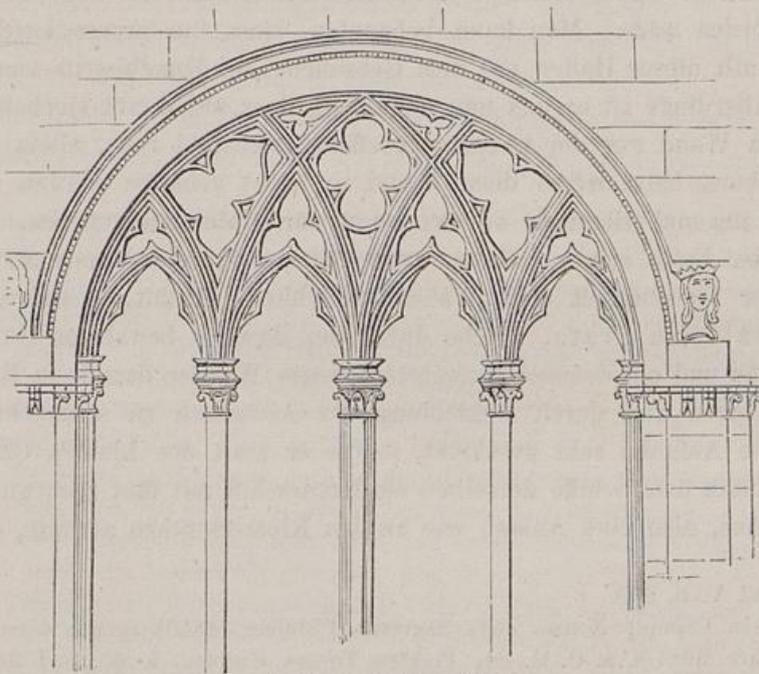
¹⁾ Man hat ihnen die kleine Kirche S. Remigio wegen einiger Aehnlichkeit mit S. M. novella zuschreiben wollen, indessen ist sie zuverlässig später, wie Fantozzi Guida p. 158 beweist.

²⁾ Marchese I. S. 49, 3. Aufl. S. 83 ff. Die ältere auf dieser Stelle stehende Kirche wurde den Dominicanern 1274 abgetreten und ein Breve Nicolaus III. v. 24. Juni 1280 fordert die römischen Senatoren Giovanni Colonna und Pandolfo Savelli auf, den versprochenen Zuschuss zum Bau zu leisten, da derselbe begonnen sei (*incipiatur fabricari ad presens*). Die Angabe, dass Einräumung und Neubau erst 1370 erfolgt seien (*Agincourt*, auch Plattner, *Beschr. Roms*, III. 3. 505) ist daher irrig; ebenso die Behauptung, die Abtretung der alten Kirche habe 1395 stattgefunden (*Giuseppe Vasi u. A. vgl. Marchese*, 3. Aufl. S. 86).

³⁾ Die Inschrift (bei Cicognara II. 121 und sonst häufig abgedruckt) nennt nicht die Jahreszahl, wohl aber die Namen der geistlichen und weltlichen Behörden, welche dieselbe ergeben, und schliesst mit den Worten: *Joanne magistro aedificante*. Wiebeking Taf. 69, Chapuy *moyen âge pitt.* Nro. 10, und besonders Cresy u. Taylor, *Arch. of the middle ages in Italy*, London 1829. Pl. 26—28 u. Robault de Fleury a. a. O. Pl. 39—42.

festen Mauern geschlossen, deren Innenseite bekanntlich den herrlichsten Schmuck alter Wandmalereien trägt, nach dem Hofe zu öffnet er sich, in ähnlicher Weise wie die Kreuzgänge der Klöster, mit Arcaden, welche aber durch einen mittleren starken und zwei feinere Pfosten fensterartig in vier senkrechte Abtheilungen getheilt und oben mit Maasswerk gefüllt sind. Die Mauerpfeiler sind nach italienischer Sitte pilasterartig aus weissem und schwarzem Marmor gebildet und mit niedrigen Kapitälern versehen, die Arcaden halbkreisförmig, die Pfosten theils achteckig, theils rund, das Maasswerk endlich ist ziemlich regelmässig und mit geringen Verschiedenheiten angeordnet. Die Grundlage dieser Anordnung ist die, dass von dem Kapitäl des Mittelpfostens, also von dem Centrum des das Fenster umschliessenden Halbkreises, nach beiden Seiten zwei Bögen desselben Radius ausgehen, welche mit dem entsprechenden Theile des Halbkreises Spitzbögen aus dem gleichseitigen Dreieck, dazwischen aber ein sphärisches Dreieck bilden, welches sich sehr wohl zur Ausfüllung durch einen Kreis

Fig. 22.



Im Campo santo zu Pisa.

eignet. Manchmal steigen aber auch von den Nebenpfosten eben solche Kreisbögen auf, welche mit jenen ersten sich schneiden und so eine Art Netzwerk bilden, wobei dann freilich die beiden nach innen gewendeten Bögen der Seitenpfosten gerade unter den Gipfel des Arcadenbogens mit ihrer Spitze zusammentreffen. Es ist also eine ähnliche Maasswerkeon-

struction wie in England, mit Kreisbögen von gleichem Radius, die aber hier bei dem halbkreisförmigen Hauptbogen viel eher gerechtfertigt ist als dort, wo sie bei der spitzbogigen Umschliessung nothwendig unangenehm scharfe, lancetartige Verbindungen giebt¹⁾. Dieses Maasswerk ist, wie schon die Formen vermuthen lassen und die vollständige Ausführung der dadurch bedeckten Theile darthut, ein späterer, dem i. J. 1283 vollendeten Bau wahrscheinlich im 14. Jahrhundert hinzugefügter Zusatz, während die Pfeiler und die ihnen entsprechenden runden Arcaden schon dem Giovanni Pisano angehören²⁾. Wenn er hiernach den runden Bogen statt des spitzen wählte, so lag dem wohl nicht eine principielle Abneigung gegen den letzten, und noch weniger (wie man vermuthet hat) eine Rücksicht auf die Nachbarschaft der grossen romanischen Kirchen zum Grunde, da man diese hier gar nicht sah und da schon die hohen schlanken Maasswerköffnungen ihnen völlig widersprachen, sondern gerade die Absicht, die Arcaden recht schlank, luftig und durchsichtig zu machen, was nothwendig bei einem spitzen, tiefer unten anfangenden Bogen, weil er niedrigere Pfosten und grösseres Maasswerk bedingt hätte, nicht in dem Maasse erreicht worden wäre. Man kann behaupten, dass die grosse Leichtigkeit und Anmuth dieser Hallen mit dem Gebrauche des Rundbogens zusammenhängt. Allerdings ist es uns nun auffallend, dass auf dieser zierlich durchbrochenen Wand nur der unverzierte offene Dachstuhl ruht; allein bei der Ueberwölbung hätte weder diese Wand so leicht gehalten werden können, noch die gegenüberliegende so viel Raum für Malereien gegeben.

Gegen Ende seines Lebens wurde Giovanni, wie Vasari mit ungewöhnlicher Genauigkeit und Wahrscheinlichkeit erzählt, beauftragt, die Kathedrale von Prato, welche durch den daselbst bewahrten Gürtel der h. Jungfrau und ein demselben zugeschriebenes Wunder damals in Ruf kam, zu vergrössern und durch Bekleidung des Aeusseren zu schmücken. Er löste diese Aufgabe sehr geschickt, indem er statt des kleinen Chors der alten Basilika dem Schiffe derselben ein Kreuzschiff mit fünf rechtwinkeligen Altarnischen, also eine Anlage wie an den Klosterkirchen anfügte, dieselbe

¹⁾ Band V. S. 209.

²⁾ Schon Ciampi, *Notizie della Sagrestia Pistoiese* (1810) sprach diese Ansicht aus, welcher Ricci a. a. O. II. 80, Perkins, *Tuscan sculptors* I. 40. und Rohault de Fleury a. a. O. 106 beigetreten sind. Eine bei diesem und bei Ricci II. 154 abgedruckte Inschrift an einem Pfeiler ergiebt, dass einige dieser Maasswerkfenster erst i. J. 1464 ausgeführt sind, woraus man jedoch nicht schliessen darf, dass sie alle aus dieser späten Zeit herkommen, wo man in Toscana schon in voller Renaissance stand. Da das Maasswerk in dieser Inschrift als Fenster (*fenestras*) bezeichnet ist, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass es mit Glas geschlossen war, wie Rohault de Fleury vermuthet, indem er gewisse Fugen und Löcher für Spuren dieser früheren Einrichtung hält.

aber um ein Paar Stufen erhöhte und durch Anwendung des Spitzbogens und gothischer Gewölbedienste schlanker und ansehnlicher machte. Auch die Ausstattung des Aeussern mischt gothische und romanische Formen mit ächt toscanischer Anmuth und Einfachheit und mit sehr gelungener Benutzung des verschiedenfarbigen Marmors für die Betonung der einzelnen Theile¹⁾.

Giovanni starb schon 1320, drei Jahre nach dem Beginne dieses Vergrößerungsbaues, der daher von Anderen fortgesetzt sein wird, und namentlich ist der schlanke und reich ausgelegte Campanile dieses Domes nicht von ihm, sondern von einem Seneser Meister Niccolò di Cecco und dessen Sohne Sano um 1340 erbaut. Noch weniger hat er an S. Domenico in Prato Antheil, da diese einschiffige, aber recht stattliche, mit schlanken zweitheiligen Maasswerkfenstern versehene Kirche erst 1281 begonnen und der Bau durchweg von Ordensbrüdern geleitet wurde²⁾. Ebenso wird sein Name an der kleinen Kirche S. Maria della Spina zu Pisa zwar gewöhnlich, aber mit grossem Unrecht genannt, da sie, mit plumpen Spitzgiebeln, Fialen und rundbogigen Wandnischen überladen, viel eher der schwerfälligen italienischen Gothik aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts entspricht, als dem harmonischen Style des Giovanni³⁾.

Dem Schüler Johann's, dem berühmten Bildner Andrea Pisano, schreibt Vasari das Baptisterium von Pistoja zu; eine noch vorhandene Ur-

¹⁾ Wiebeking Taf. 26, Lübke Mitth. V. 173.: Grundriss und Durchschnitt. Vgl. Ricci II. 265. 314, der hier nach einer Beschreibung dieses Domes angeblich von dem Erzbischof Baldanzi (1846) ebenfalls ungewöhnlich klar und genau spricht. Dieses anonym herausgekommene Werk: *Della chiesa cattedrale di Prato, descrizione corredata di notizie storiche e di documenti inediti*, Prato 1846, enthält auch Abbildungen. Ueber den Thurm s. d. Note der Herausgeber des Vasari I. 279.

²⁾ Abbild. bei Wiebeking 73, und Runge Beiträge I. 26. 37. Vgl. Vasari I. 275, und Marchese ed. 2, I. 56., ed. 3, I, 93.

³⁾ Vasari selbst (I. 271), der doch zu diesem Gerüchte die Veranlassung gegeben, sagt nur, dass man ihm einige Ornamente an dieser Kapelle übertragen, die er mit seinen Schülern vortrefflich ausgeführt habe, und neuere italienische Kritiker (Ricci II. 264) haben schon die Bemerkung gemacht, dass der Styl des Kirchleins der Zeit des Giovanni Pisano nicht wohl entspreche. Bessere Aufklärung haben wir neuerlich durch die von Leopoldo Tanfani veranstaltete Publication der in den Archiven zu Pisa befindlichen, auf diese Kirche bezüglichen Urkunden erhalten. (*Della chiesa di S. Maria del Pontenovo detta della Spina. Notizie inedite*, Pisa 1871.) Es ergiebt sich daraus, dass das Kirchlein älteren Ursprungs ist, aber in Folge einer Deliberation vom Jahre 1323 einen Umbau erlitt, dem ohne Zweifel die schwerfällige Ornamentik zuzuschreiben ist. Den Namen des Meisters, der diesen Umbau leitete, erfahren wir dadurch nicht, aber da schon der Beschluss des Baues erst i. J. 1323, also nach dem Tode des Giovanni gefasst wurde, ist es sicher, dass dieser daran keinen Antheil hatte. Abbildungen bei Rohault de Fleury a. a. O. Pl. 37 und 38. Nähere historische Daten in A. v. Reumont's Anzeige des Werkes von Tanfani in v. Zahn's Jahrb. f. Kunstw. 1873, V. 187 ff. Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. VII.

kunde vom Jahre 1339 beweist indessen, dass nicht er, sondern ein Meister Cellino di Nese, wahrscheinlich aus Siena, und zwar schon seit 1337 daran bauete¹⁾. Es ist ein sehr schlichter achteckiger Bau mit wechselnden Marmorschichten, im Ganzen spitzbogig aber mit rundbogigem Portale und oben mit hohen Spitzgiebeln und Fialen, ganz ähnlich wie das Baptisterium von Pisa, das diesen nicht sehr glücklichen, specifisch italienischen Schmuck vielleicht erst kurz vorher erhalten hatte.

Dagegen wurde ein älterer Mitschüler Johann's in der Werkstatt seines Vaters Niccolò ein hochgefeierter Baumeister. Vasari, der ihm eine eigne Biographie gewidmet hat, nennt ihn Arnolfo di Lapo, den Sohn jenes Deutschen, der in Assisi gearbeitet und bei seiner Uebersiedelung nach Florenz seinen Namen Jacobus in die dort übliche Form Lapo übersetzt habe. Die Urkunden lassen aber keinen Zweifel, dass er der Sohn eines gewissen Cambio und in Colle di Val d'Elsa, allerdings wie Vasari richtig vermuthete um 1232, geboren war, und neuere Forschungen gestatten uns, seinen Lebenslauf ziemlich genau zu verfolgen. Im Jahre 1265 war er gemeinschaftlich mit jenem Lapo, den Vasari mit dem Jacobus zusammengeworfen hat, Geselle des Niccolò Pisano, welcher bei Uebernahme der Kanzel zu Siena beide dorthin mitzunehmen versprach. Indessen muss er schon ziemlich selbständig gewesen sein, da er anfangs nicht erschien und seinem Meister eine amtliche Mahnung zuzog, ihn zu stellen; später nahm er jedoch, wie eine Quittungsurkunde ergiebt, an den Arbeiten Theil. Jener Lapo, dann ein gewisser Donato, ebenfalls Schüler Niccolò's, und ein dritter Florentiner, Goro, liessen sich bewegen, in Siena zu bleiben und das Bürgerrecht anzunehmen. Arnolfo dagegen zog weiter und scheint in Rom und auch wohl in Neapel gearbeitet zu haben. Denn im Jahre 1277 wandte sich die Commune von Perugia, welche damals ihren grossen Brunnen durch die Hände des Niccolò und Giovanni mit reichen Sculpturen schmückte, an König Karl mit der Bitte, dem Meister Arnulfus „von Florenz“ die Rückkehr zu ihnen behufs dieser Arbeit zu gestatten. Entweder hatte er also schon an derselben Theil genommen oder sein alter Meister, der ihn am liebsten zum Gehülfen wollte, hatte die Sache eingeleitet und mit ihm verabredet. Der König antwortete zustimmend, und

¹⁾ Die Herausgeber des Vasari (II. S. 40) scheinen dessen Angabe, dass Andrea „das Modell“ des Baptisteriums gemacht, mit jener Urkunde, wonach Cellino ausführender Meister gewesen, vereinigen zu wollen. Die (zuerst bei Ciampi, Notizie ined. Documento IV., dann bei Milanesi Documenti I. 222) abgedruckte Urkunde bezieht sich aber auf einen kaum erst fundamendirten Bau, da dem Cellino nicht bloss der ganze Bau (ad construendum, edificandum, complendum et perficiendum) übertragen wird, sondern auch die Grenzen des Bauplatzes noch genau beschrieben werden, was bei einem schon fortgeschrittenen Gebäude keinen Sinn gehabt hätte.

zwar mit der Wendung, dass er seinem Geschäftsträger in Rom den Auftrag gegeben habe, ihn zu entlassen¹⁾. Er kam indessen nicht, wenigstens wird er in der weitläufigen Brunneninschrift bei der Anführung sämtlicher Mitarbeiter nicht genannt, und scheint noch längere Zeit in Rom geblieben zu sein, da sich hier und in der Umgegend mehrere, in der Geschichte der Plastik näher zu erwähnende Grabmäler und Tabernakel aus den Jahren 1283 bis 1293 finden, auf denen er sich, zum Theil mit einheimischen Gehülfen, nennt und die, an die Weise der Cosmaten sich anschliessend, mit Mosaiken geschmückt, aber in kräftigem gothischen Style gearbeitet sind. Wie lange dieser römische Aufenthalt anhielt, ist ungewiss²⁾; sicher aber, dass er von 1294 an die gewaltige Klosterkirche S. Croce in Florenz baute³⁾. Die Franciscaner, welche zugleich mit den Dominicanern sich in Florenz niedergelassen hatten (1221), erfreuten sich nicht so mächtiger Gönner und reicher Freunde wie diese, aber dafür eines um so grösseren Zulaufs des Volkes. Als sie daher, viel später als jene, im Jahre 1294 dazu kamen, statt der kleinen alten Kirche, die sie bisher benutzt hatten, eine neue eigne Kirche anzulegen, musste diese sehr umfangreich, zugleich aber möglichst sparsam gebaut werden. Arnolfo war

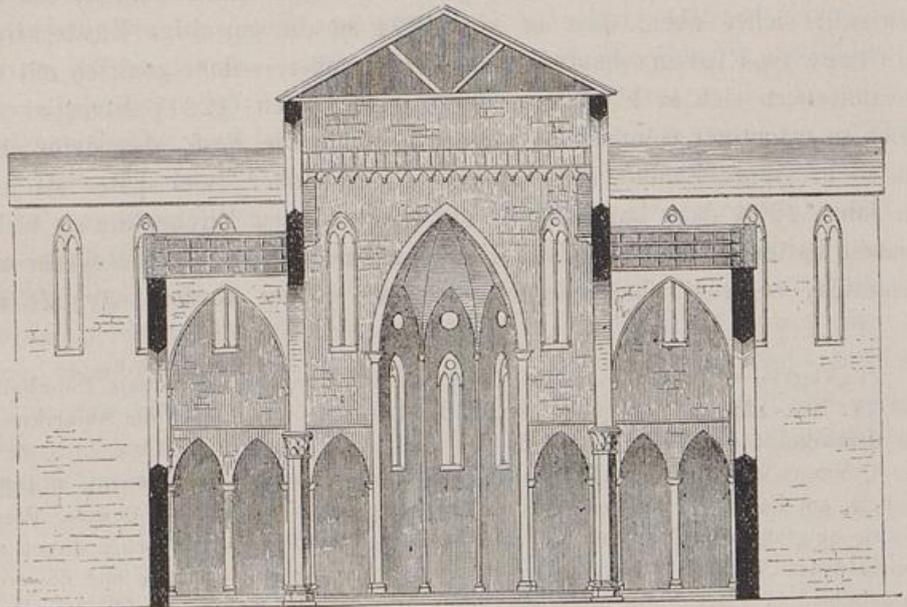
¹⁾ „Vicario et camerario suo in Urbe“. Diese Urkunde bei Schulz Unteritalien, Vol. IV. Nro. 128; die andern bei Milanesi I. 145—154. Vergl. auch die Anmerkungen der Herausgeber des Vasari I. 249 ff.

²⁾ Vasari lässt ihn von 1284 an in Florenz bauen, an den Stadtmauern, an Orsaniele, am Palast der Prioren, an der Badia, aber ohne urkundlichen Beweis. Promis (Notizie epigrafiche) stützt auf den chronologischen Widerspruch zwischen diesen und verschiedenen Angaben Vasari's über die plastischen Arbeiten in Rom und die architektonischen in Florenz die Annahme zweier Arnolfo, des Sohnes des Lapo und des Sohnes des Cambio. Allein obgleich diese letzte Bezeichnung sich nur in der unten zu erwähnenden Urkunde von 1300 findet, in welcher ihm als Obermeister des Dombaues das Ehrenbürgerrecht verliehen wird, ist an der Identität der Person nicht zu zweifeln, da die Beziehung zu Niccolò Pisano den Faden bildet, welcher die urkundlichen Hergänge verbindet. Jedenfalls ist das vorgeschlagene Auskunftsmittel das schlimmste, da gerade für die Werke, welche Vasari dem Sohne des Lapo zuschreibt, feststeht, dass sie von dem Sohne des Cambio herrühren, und die Confusion daher dadurch noch grösser wird, als bei Vasari selbst.

³⁾ Ein Document, welches den Namen des Arnolfo als Baumeister von S. Croce nennt, haben wir nicht, und Vasari ist, so viel ich weiss, der erste, der ihm diese Kirche zuschreibt. Indessen lässt die Aehnlichkeit, nicht der äussern Formen, sondern der geistigen Auffassung bei diesem Gebäude und bei S. Maria del Fiore, auch die Wiederholung mancher Einzelheiten, z. B. des nachher zu erwähnenden hölzernen Umganges, nicht daran zweifeln, dass er hier gut unterrichtet war. Das Decret der Republik vom 8. April 1295 (Gaye I. 428, und vollständiger Abdruck bei Moisé App. Nro. 3) beweist wenigstens, dass ein von der Stadtbehörde genehmigter Plan vorlag, was denn wieder die Mitwirkung eines Baumeisters aus dem Laienstande wahrscheinlich macht.

der Mann, diesen Wünschen zu genügen; sein consequenter Geist ging immer gerade zum Ziele¹⁾. Er gab dem Gebäude colossale Verhältnisse, eine Länge, welche die von S. Maria novella um etwa 60 Fuss, eine Breite, die sie um 18 Fuss, also verhältnissmässig viel mehr übersteigt²⁾, und eine höchst bedeutende Höhe, reducirte alle Glieder auf das nothwendigste Maass, verzichtete auf jeden entbehrlichen decorativen Schmuck und erreichte grade durch diese Einfachheit und durch die Schlankheit der Stützen eine um so stärkere Wirkung der riesigen Dimensionen³⁾. Der

Fig. 23.



S. Croce zu Florenz.

Plan folgt zwar im Wesentlichen dem damaligen Herkommen der Klosterkirchen, aber mit mannigfachen Abweichungen, die ihre Wurzel besonders darin haben, dass das Mittelschiff sehr viel breiter ist wie sonst, nicht

¹⁾ Gio. Villani (VIII. 7), der über die feierliche Grundsteinlegung berichtet, bemerkt dabei, dass man den Bau (also ganz wie in S. Antonio von Padua) mit der Vorderseite anfang und den Chor zuletzt an Stelle der bis dahin benutzten alten Kirche erbaute. Vergl. über S. Croce überhaupt die Monographie von Moisé, Firenze 1845, welche sonst sorgfältig gearbeitet, aber für alles Architektonische dürftig ist.

²⁾ Nach Fantozzi's sehr zuverlässigen Maassangaben (Nuova Guida, 1842) ist S. Maria novella 315 Fuss (168 braccia), S. Croce 371 (198 br.) lang, jene im Mittelschiff etwa 40 ($21\frac{1}{3}$), diese etwa 60 ($32\frac{1}{6}$) breit. Die Seitenschiffe unterscheiden sich weniger, da sie dort $10\frac{1}{4}$, hier $13\frac{1}{2}$ br. Breite haben, die Pfeilerstärke ist in beiden fast gleich und unter 6 Fuss. Die Gesamtbreite des Langhauses ist daher dort 90' (48. 1. 4.), hier 122' (65. 11. 4.).

³⁾ Vergl. darüber auch die Bemerkungen von Lübke in den Mitth. V. 172.

bloss die doppelte Breite der Seitenschiffe hat, sondern noch die Hälfte mehr. Die Möglichkeit dieser Steigerung wurde dadurch erlangt, dass Meister Arnolf überall auf Gewölbe verzichtete und zu der altitalienischen Gewohnheit des offenen Dachstuhls zurückkehrte, wobei er aber, um der hohen Wand des Mittelschiffes eine Stütze zu geben, in den Seitenschiffen von der Wand zu den Pfeilern Bögen spannte und jedem Compartment ein besonderes Dach mit eigenem Giebel gab. Die Pfeilerabstände durften natürlich der gewaltigen Mittelschiffbreite nicht gleichen, sondern betragen noch nicht zwei Drittel derselben, aber immerhin doch noch etwa 39 Fuss, so dass die achteckig gebildeten Pfeiler sehr schlank und die von ihnen aufsteigenden Scheidbögen sehr weitgespannt erscheinen. Das sehr einfache, streng gebildete Blattwerk der Kapitäle, dann die nur durch andere Farbe des Steins ausgezeichnete Einrahmung der Bögen und die gleichfarbige Lisene, welche von den Pfeilern nach oben aufsteigt, sind die einzigen Ornamente, und selbst die Oberlichter sind nur schlichte spitzbogige Oeffnungen. Sehr eigenthümlich ist dann aber, dass zwischen der Spitze der Scheidbögen und den Fenstern aus der Mauer ein Balkengang hervorspringt, der im Langhause eine horizontale Linie bildet, im Kreuzschiffe aber wegen der höheren Spannung des Bogens mit einer Treppe aufwärts steigt. Der Zweck ist offenbar derselbe, welcher den Triforien der nordischen Gothik zum Grunde lag, den Zugang für die Untersuchung und Reparatur des Mauerwerks zu erleichtern, und es ist charakteristisch, dass der Meister, statt diesen Gedanken architektonisch auszubilden, ein nacktes Gerüst hineinlegte, das hier allerdings in dem offenen Dachstuhl ein Analogon fand. Eine andre Eigenthümlichkeit ist dann, dass die Chornische nicht die gewaltige Breite des Mittelschiffes hat, sondern erst mit zwei daneben liegenden Kapellen derselben entspricht, so dass man im Mittelschiffe selbst stets nicht bloss in die hohe, polygongeschlossene Chornische mit ihren schlanken zweigetheilten Fenstern, sondern auf ein reicheres, belebtes architektonisches Bild sieht, in welchem die kleinen und daher auch sehr niedrigen Kapellen, über denen noch wieder je ein grosses Fenster steht, den kühnen Aufschwung der Choröffnung erst recht bemerkbar machen. Die sehr geringen Dimensionen, welche für diese beiden Kapellen bedingt waren, um genügende Breite für den Chor zu behalten, waren dann natürlich auch für die anderen maassgebend, und dies erklärt, dass hier, statt der fünf oder höchstens sieben Altarnischen der anderen ähnlichen Kirchen, ihre Zahl auf elf gesteigert ist, welche demnächst als günstige Räume für die Stiftung von Wandmalereien benutzt wurden. Ueberhaupt ist diese so einfach angelegte Kirche bekanntlich durch alle die Kunstwerke, welche die Frömmigkeit des Mittelalters und der Patriotismus der späteren Generationen hierher gestiftet haben, jetzt überreich aus-

gestattet. Der Bau schritt durch den Eifer der Mönche und die Beiträge, welche von der Commune freigebig bewilligt wurden, so rasch weiter, dass schon 1320 der Dienst darin begann. Darauf trat indessen eine Stockung ein, im Jahre 1383 ernannte man eine Commission für die Fortsetzung der Kirche¹⁾, und die Weihe erfolgte erst 1442. Die Façade blieb unvollendet, weil die Vorsteher des Baues nicht dulden wollten, dass ein Mitglied der edeln Familie Quaratesi, der sie auf seine Kosten bereits begonnen hatte, sein Wappen daran anbrachte. Erst im Jahre 1863 ward sie ausgeführt.

Arnolfo hatte die Leitung des Baues wahrscheinlich nicht lange fortgesetzt, da ihn bald darauf eine andere bedeutendere Aufgabe in Anspruch nahm. Schon im Jahre 1294 beschloss nämlich die Stadt, an Stelle der kleinen und den Verhältnissen nicht mehr angemessenen Kathedrale S. Reparata einen neuen grossen, mit Marmor und Bildwerk geschmückten Dom zu bauen; im September desselben Jahres wurde mit grosser Feierlichkeit der Grundstein gelegt und zur Förderung des Baues ein Antheil an gewissen Zöllen überwiesen. Es ist zwar nicht bewiesen, aber sehr wahrscheinlich, dass Arnolfo gleich anfangs das Modell angefertigt²⁾, dessen

¹⁾ Gaye I. 531 „*quae adhuc non est perfecta et quasi legata ac relicta.*“ Schon 1332 wird darüber geklagt, dass die von der Stadt für den Bau bewilligten Gelder seit vielen Jahren nicht gezahlt seien (eod. S. 477) und dies mag die Ursache der Stockung gewesen sein. S. die historischen Daten in dem Werke von Richa und bei Moisé und Fantozzi.

²⁾ Die meisten italienischen Schriftsteller (z. B. Cicognara II. 147) beginnen ihre Erzählung von diesem Bau mit einer angeblichen Urkunde vom Jahre 1294, in welcher mit allgemeinen Reflexionen und in pomphaften Ausdrücken dem darin als Baumeister der Stadt bezeichneten Arnolfo der Auftrag zur Anfertigung eines Modells zu einer prachtvollen Kirche ertheilt wird. Diese Urkunde ist indessen, wie Gaye I. 424 versichert, in den Archiven durchaus nicht aufzufinden, auch niemals wörtlich abgedruckt, sondern nur von del Migliore (Firenze illustrata) italienisch mitgetheilt. Vasari spricht zwar von dem Beschlusse der Commune in einigermaassen ähnlichen Ausdrücken, allein er nennt ausdrücklich Giovanni Villani als seine Quelle, dessen kurze Erwähnung (lib. VIII. cap. 9) ich oben im Texte gegeben habe. Es ist daher sehr möglich, dass Vasari's Worte sich nur in der Phantasie des Migliore zu dem Texte einer *prima scrittura*, wie er es nennt, gestaltet haben, und jedenfalls die Existenz einer solchen Urkunde völlig unerwiesen. Uebrigens ist die Zeit der Grundsteinlegung bestritten. Villani lässt sie an Mariä Geburt (den 8. Sept.) 1294 geschehen; eine Inschrift in leoninischen Versen, welche auch Vasari mittheilt, giebt dagegen das Jahr 1298 oder 1296 (ohne Tag) an. Da der päpstliche Legat, den sie, als dabei gegenwärtig, nennt, sich 1296 in Florenz befand, wird in der ersten Zeile der Inschrift: „*annis. millenis. centum. bis. octo. nogenesis*“ das „*bis*“ mit dem darauf folgenden „*octo nogenesis*“ zu verbinden sein, woraus sich das Jahr 1296 ergibt. Vgl. Molini, *la metropolitana fiorentina*, 1820 pag. 7. Cam. Boito, Francesco Talenti, *Ricerche stor. sul duomo di Firenze*, Milano 1866, p. 5. Nun drückt sich aber die Inschrift so aus, als ob die Kirche der Jungfrau geweiht

Ausführung er dann nachher mit so grossem Ruhm vorstand, dass die Bürgerschaft, mittelst Beschlusses vom April 1300, ihm für seine Lebenszeit in den ehrenvollsten Ausdrücken Steuerfreiheit verlieh, indem sie ihn für einen höchst berühmten, im Kirchenbau vorzüglich bewanderten Meister erklärte, durch dessen Fleiss, Erfahrung und Genie das Volk von Florenz, wie man aus den prachtvollen Anfängen des von ihm begonnenen Gebäudes sehen könne, den schönsten und reichsten Tempel zu erhalten hoffe, den es in Toscana gebe¹⁾. Arnolfo starb im Jahre 1310 und hinterliess das Werk noch weit von der Vollendung²⁾. Nach seinem Tode wurde kein neuer Obermeister bestellt, und die Operarii betrieben die Sache lässig, duldeten sogar, dass das zugesagte Geld zu den vielen anderen unternommenen öffentlichen Bauten verwendet wurde. Erst seit 1330, wo man den Consuln der Weberzunft, die von Alters her in einer Beziehung zum Dome stand, die Leitung überliess, kam wieder Leben hinein³⁾, und bald darauf

wäre (Hoc opus insigne Florentia Regine celi construxit), während die Kirche in allen Urkunden den alten Namen *Sce Reparatae* beibehält, bis im Jahre 1412 festgesetzt wird, dass sie „vulgariter“ *Sca Maria del fiore* zu nennen sei. Die Inschrift ist daher jedenfalls lange nach der Grundsteinlegung und ohne genaue Prüfung verfasst und kann die genaue Angabe des Zeitgenossen Villani nicht entkräften. Dazu kommt, dass nach Gaye's Auszügen aus den städtischen Urkunden in Bd. I, S. 425 die *Commune* schon am 11. Sept. 1294 „pro reparatione jam incepta *Sce Reparatae*“ 400 fl. und gleich im März 1295 wieder eben so viel bewilligt. Allerdings erfolgt dann erst am 8. Dec. 1296 die Auflegung von Kopf- und Testamentsteuern zu Gunsten des Baues, aber dies zeigt nur, dass damals der Eifer für den neuen Bau gestiegen und die Unzulänglichkeit der bisherigen Mittel erkannt war. Der Originalplan Arnolfo's soll sich im Besitz der Familie Scarlatti befunden haben. Ein Aufriss nach Arnolfo's Zeichnung findet sich bei Richa, *Chiese VI*, 51. S. Crowe und Cavalcaselle, deutsche Ausg. von M. Jordan, I, 276.

¹⁾ Gaye I, 445 *considerato quod idem Magister Arnolphus est capud magister laborerie et operis eccl. beate Reparatae majoris eccl. florent., et quod ipse est famosior magister et magis expertus in hedificationibus ecclesiarum aliquo alio, qui in vicinis partibus cognoscatur, et quod per ipsius industriam, experientiam et ingenium commune et populus florent. ex magnifico et visibili principio dicti operis, inchoati per ipsum Mag. Arnolphum, habere sperat venustius et honorabilius templum aliquo alio, quod sit in partibus Tuscie etc.*

²⁾ Vasari nennt 1300 als sein Todesjahr und lässt ihn dennoch das Werk bis zur Ueberwölbung der drei Tribunen unter der Kuppel leiten. Eine Notiz im *Necrologium* des Doms ergibt nun zwar, dass er erst 1310 starb (s. d. Anm. d. Herausgeber zu Vasari I, 255), allein auch da war der Bau gewiss noch lange nicht so weit, wie dies die sogleich zu erwähnenden urkundlichen Nachrichten ergeben.

³⁾ Vgl. bei Gaye a. a. O. S. 452, 454, die Notizen von 1318 und 1319 über die Stockung des Baues. Dass dann 1330 den *Consulibus artificum lanae* der Auftrag geworden *ad aedificandum et complendum hoc opus*, bezeugt eine bei Molini a. a. O. abgedruckte Marmorinschrift am Dome, auch ist im *Zunftbuche* der Weber zum Jahre

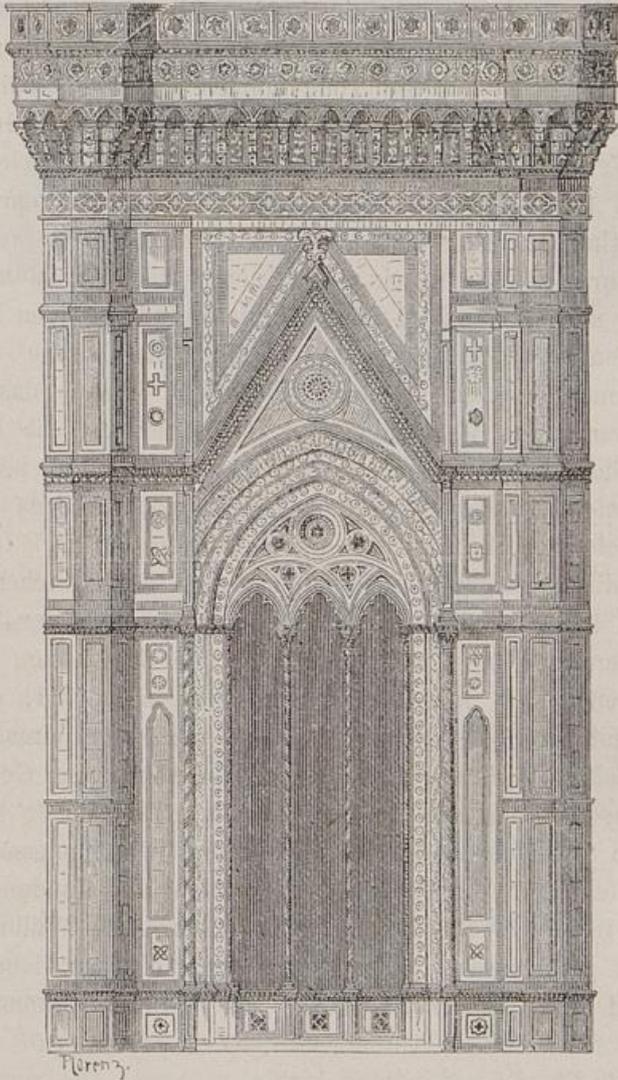
wurde nun auch endlich wieder ein Obermeister bestellt, und zwar kein geringerer, als Giotto. Die Bestallungsurkunde vom 12. April 1334 ist so charakteristisch für die Stellung, welche die Kunst schon damals einnahm, dass sie wohl nähere Erwähnung verdient. Die Stadtvorstände erwägen nämlich darin, dass solche Bauunternehmungen nicht ehrenvoll und würdig vorschreiten könnten, wenn nicht ein sachverständiger und berühmter (*expertus et famosus*) Mann an die Spitze gestellt werde. Da nun, heisst es weiter, auf der ganzen Erde keiner gefunden werde, der hierzu wie zu vielen anderen Dingen geeigneter sei, als Meister Giotto von Florenz, Bondone's Sohn, der Maler, der in seinem Vaterlande wie ein grosser Meister zu empfangen und hoch zu halten sei, und da man ihm Geschäfte geben müsse, damit er hier seinen bleibenden Aufenthalt nehme, wodurch seine Wissenschaft und Kunst vielen zu Gute kommen und der Stadt zu grosser Zierde gereichen werde, so würde ihm die Oberleitung des Dombaues und aller anderen öffentlichen Bauten mit einem angemessenen Gehalt, das man sich näher zu bestimmen vorbehalte, übertragen¹⁾. Der Eingang dieser Urkunde lässt darauf schliessen, dass man die Bestellung eines Obermeisters seit Arnolfo's Tode deshalb unterlassen hatte, weil man keinen Künstler von genügendem Rufe dafür gewinnen konnte. Giotto's Wirksamkeit am Dome war von kurzer Dauer; er starb schon 1336, zwei Jahre nach seiner Bestellung zum Obermeister des Baues. Aber diese kurze Zeit hat ihm genügt, ein überaus reizendes Werk zu schaffen und der bewundernswerthen Gruppe, welche die Gebäude des Florentiner Domplatzes bilden, ihre höchste Zierde zu verleihen. Ich spreche von dem Glockenthurm, der hier, wie in Italien gewöhnlich, freistehend und ohne Verbindung mit der Kirche aufsteigt. Man darf ihn ganz als Giotto's Werk betrachten; er begann die Ausführung und seine Nachfolger legten bei der Fortsetzung derselben den von ihm ausgehenden Entwurf zum Grunde. Man kann denen nicht widersprechen, welche dem Campanile einen Mangel organischer Gestaltung vorwerfen. Er bildet eine einfache quadratische Masse, welche, auf den Ecken durch eine achteckige Ausladung begrenzt, in mehreren Stockwerken, zum Theil von gleicher Höhe, ohne alle Verjüngung aufsteigt, oben durch ein auf Kragsteinen ausladendes Gesims bekrönt, und in den einzelnen Stockwerken nur durch wenige Fenster belebt ist. Aber der grosse Reiz des schlanken, wenn auch einförmigen Thurmes

1331 der Wiederaufbau des seit mehreren Jahren unterbrochenen Baues vermerkt (Molini p. 10).

¹⁾ Gaye S. 481. Giotto . . . accipiendus sit in patria sua velut magnus magister et carus reputandus in civitate predicta, et ut materiam habeat in ea moram continuam contrahendi, ex cujus mora quamplures ex sua scientia et doctrina proficient et decus non modicum resultabit in civitatem.

besteht in seiner farbigen Erscheinung. Der ganze Bau ist nämlich nach alttoscanischer Weise in Marmor ausgelegt und so mit mannigfachen architektonischen Zeichnungen in dunklerer Farbe auf weissem Grunde geschmückt. Es ist dasselbe Verfahren, das schon im 11. und 12. Jahr-

Fig. 24.



Campanile zu Florenz.

hundert an San Miniato und anderen Gebäuden angewendet und an dieser Stelle bereits durch das Baptisterium repräsentirt war. Es erscheint aber hier in höchster Vollendung und Anmuth. Ausserdem soll Giotto auch die Inerustation der, an die Façade anstossenden Seitenmauern begonnen

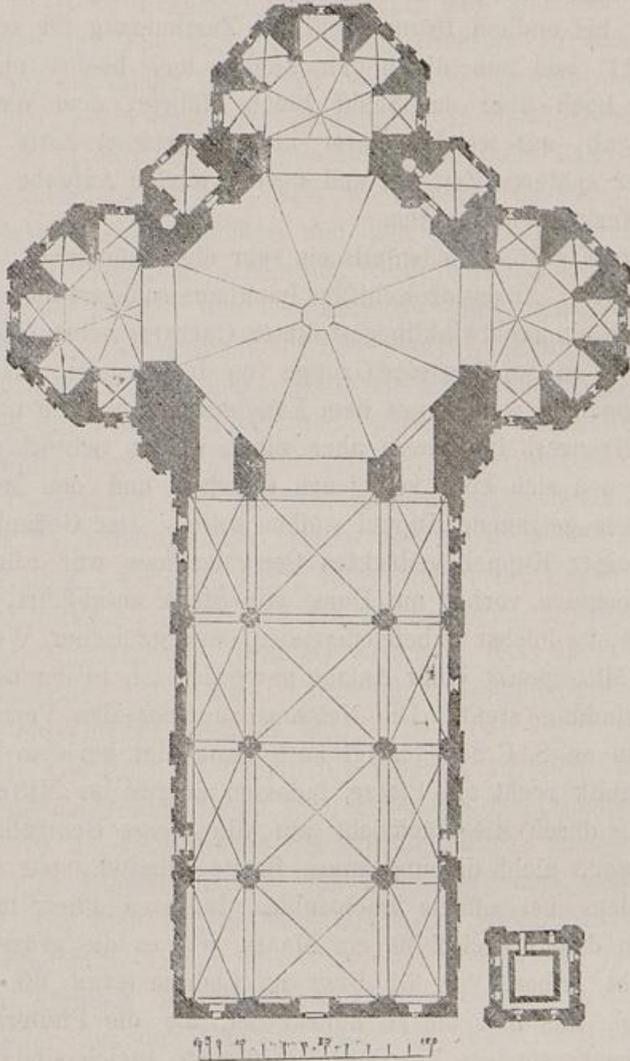
haben. Wahrscheinlich arbeitete er auch an der Façade selbst, deren von Arnolfo begonnene Ausstattung ihm zu einfach erschien; er machte daher einen neuen Entwurf, wonach sie durch vorspringende spitzbogige Portale und durch eine Fülle von Statuen und Reliefs geschmückt werden sollte. Sie wurde bis über die Portale hinaus ausgeführt und blieb so unvollendet bis zum Jahre 1588, wo ein ehrgeiziger Architekt den damaligen Grossherzog bewog, sie abnehmen zu lassen, so dass, da es zur Ausführung der projectirten neuen Façade nicht kam, sie noch bis jetzt nackt dasteht¹⁾. Nach Giotto's Tode führten Taddeo Gaddi und Neri di Fioravante den Bau des Thurmes nach seinem Plane weiter. Im Jahre 1348 gerieth das Werk, wahrscheinlich der Pest wegen, in's Stocken und wurde erst im Jahre 1353 wieder aufgenommen. Erst von diesem Jahre an besitzen wir Urkunden über den Dombau. Die früheren werden während der Pest verloren gegangen sein. Die neu ernannten Baumeister, Francesco Talenti und Giovanni di Lapo Ghini veränderten den Plan Arnolfo's in wesentlichen Stücken; vor Allem erhielt die Kirche eine grössere Längenausdehnung, welche dadurch ermöglicht wurde, dass die an die Chortheile grenzenden Wohnungen der Canoniker und die Kirche S. Michele Visdomini niedergerissen wurden. Im Jahre 1357 begann man die Pfeiler, zu welchen ausser Francesco Talenti auch Andrea di Cione, genannt Arcagnolo (der berühmte Orcagna), Modelle lieferte. Im Jahre 1366 begann man die Kreuzgewölbe auszuführen, zu deren Sicherung man, da sich Risse an ihnen zeigten, eine Berathung von Künstlern veranstaltete. Bald darauf ernannte man auch eine bleibende Commission von 5 Künstlern, unter denen sich wiederum Andrea Orcagna befand, die dem Baumeister rathend zur Seite stehen und sich wenigstens einmal wöchentlich versammeln sollten. Unterdessen war das Langhaus dem Gebrauche übergeben worden, während der Ausbau des Chors langsamer fortschritt und die Commune bald darauf über die Gelder der Baukasse zu anderen Zwecken disponirte²⁾. Im Jahre 1383 wurden die Fundamente der Kapellen gegen Osten gelegt. Im Jahre 1390 ward die Wölbung der Halbkuppel rechts geschlossen. So war man denn bis zur Ueberwölbung der Tribünen und also zur Vorbereitung der Kuppel gekommen, welches

¹⁾ Ein Stück der alten Domfaçade ist auf einem Frescogemälde von Bernardino Poccetti im ersten Klosterhof von S. Marco zu Florenz dargestellt. Ueber die neueren Pläne einer Herstellung dieser Façade s. unter anderem den Bericht in Lützwow's Zeitschrift, Bd. I (1866), S. 69 ff.

²⁾ 1368 für Mauern am Arno, 1376 für die Loggia de' Lanzi. Gaye S. 521. 527. Diese Dispositionen der Commune über den Baufonds des Domes für andere städtische Bauten wiederholen sich auch später. Dass das Schiff der Kirche jetzt im Gebrauche war, ergibt sich aus den darin befindlichen Denkmälern. Vgl. Gaye S. 534. 536.

schwierige Unternehmen (1393) wiederum die Ernennung einer besondern Commission veranlasste; erst 1419 aber wurde die dritte und letzte dieser Tribunen beendet¹⁾.

Fig. 25.



S. M. del Fiore zu Florenz.

Wie die Kuppel ursprünglich ausgeführt werden sollte, sehen wir aus einer Abbildung des Doms in einem Fresco der Capella degli Spagnuoli,

¹⁾ Gaye S. 536. Die Notiz vom Jahre 1419 befindet sich im Zunftbuche der Weber. Bei dieser kurzen Uebersicht über die Baugeschichte des Domes sind wir hauptsächlich den interessanten Mittheilungen von Hans Semper, in von Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, 1870, III, 37 ff gefolgt, welche auf einem Auszuge von Domurkunden beruhen. Vgl. auch C. v. Lütow, Die Meisterwerke der Kirchenbaukunst, 2. Aufl. 420 ff und Camillo Boito, a. a. O.

welches um 1350 nur nach dem alten Modell gemalt sein kann. Sie sollte flach sein und unmittelbar auf den grossen Bögen der Tribunen und des Langhauses ruhen. Auch so aber erregte ihre Ausführung jetzt, da man sie beginnen sollte, grosse Bedenken und Zwiespalt unter den Sachverständigen, bis endlich Brunelleschi die Zustimmung für seinen Entwurf erlangte (1421) und nun durch den kühnen und höchst eigenthümlichen Bau, den er hoch über das Schiff hinaus führte, dem Werke Arnolfo's eine Zierde gab, auf welche dieser nicht gerechnet hatte. Dies gehört indessen einer späteren Zeit an, und unsere jetzige Aufgabe ist es gerade, das ältere Werk zu betrachten.

Der Plan (Fig. 25) ist jedenfalls ein sehr eigenthümlicher, neuer und organisch gedachter. An das dreischiffige Langhaus schliesst sich nämlich nicht wie gewöhnlich ein rechtwinklig gestalteter Querarm nebst einem davon gesonderten Chore an, sondern eine Gruppe von drei grossen, aus dem Achteck gebildeten Conchen, welche mit dem Langhause zusammen nach aussen die Gestalt des Kreuzes, im Innern aber einen weiten achteckigen Chorraum bilden, über den sich eine, von jenen Conchen und den letzten Pfeilern des Langhauses getragene Kuppel wölben sollte. Der Gedanke eines polygonen, von einer Kuppel gedeckten Centralraumes war allerdings schon ein paar Decennien vorher am Dome von Siena ausgeführt, aber wie wir sehen werden, in höchst unbefriedigender, unorganischer Weise, während er hier der Mittelpunkt einer Anlage geworden ist, in der alles in engster innerer Verbindung steht. Die Neigung zu colossalen Verhältnissen, die Arnolfo schon an S. Croce gezeigt hatte, war hier bei dem Prachtbau der reichen Republik recht am Platze, indessen durfte das Mittelschiff, dessen Ueberwölbung durch die Rücksicht auf die grosse Centralkuppel statisch nothwendig war, nicht die ungeheure Breite erhalten, wie in der Kirche des Bettelordens bei offenem Dachstuhl. Indessen blieb man nur wenig darunter, gab dem Mittelschiffe ein Maass, wie es die grössten Dome des Nordens nicht haben, von 53 Fuss im Lichten (etwa 60 zwischen den Pfeilerkernen), was hier um so kühner ist, als die Pfeilerabstände nicht wie dort schmal, sondern der Mittelschiffbreite gleich sind¹⁾ und die Ge-

¹⁾ Förster, Bauwerke der Renaissance in Toscana p. 4 behauptet, dass Arnolfo noch schmale Joche angelegt habe, wie man noch deutlich aussen an den von Giotto vertäfelten Theilen der Seitenfaçaden sehen könne, und dass erst 1357 durch spätere Baumeister, unter denen auch Orcagna, beschlossen worden sei, sie quadratisch zu machen. In der That lassen sich die Seitenfaçaden so auslegen, nur dass die Joche da sehr schmal würden. Förster beruft sich auf interessante Briefe über den Dom in der „Nazione“, Florenz, April 1865. Die Maasse des jetzigen Gebäudes sind (nach Lütow, Meisterwerke der Kirchenbaukunst, S. 418) folgende: Mittelschiffbreite 58 Fuss 10 Zoll, Seitenschiffbreite 27 F., Höhe des Mittelschiffs 139 F. 5 Z. Gesamtlänge

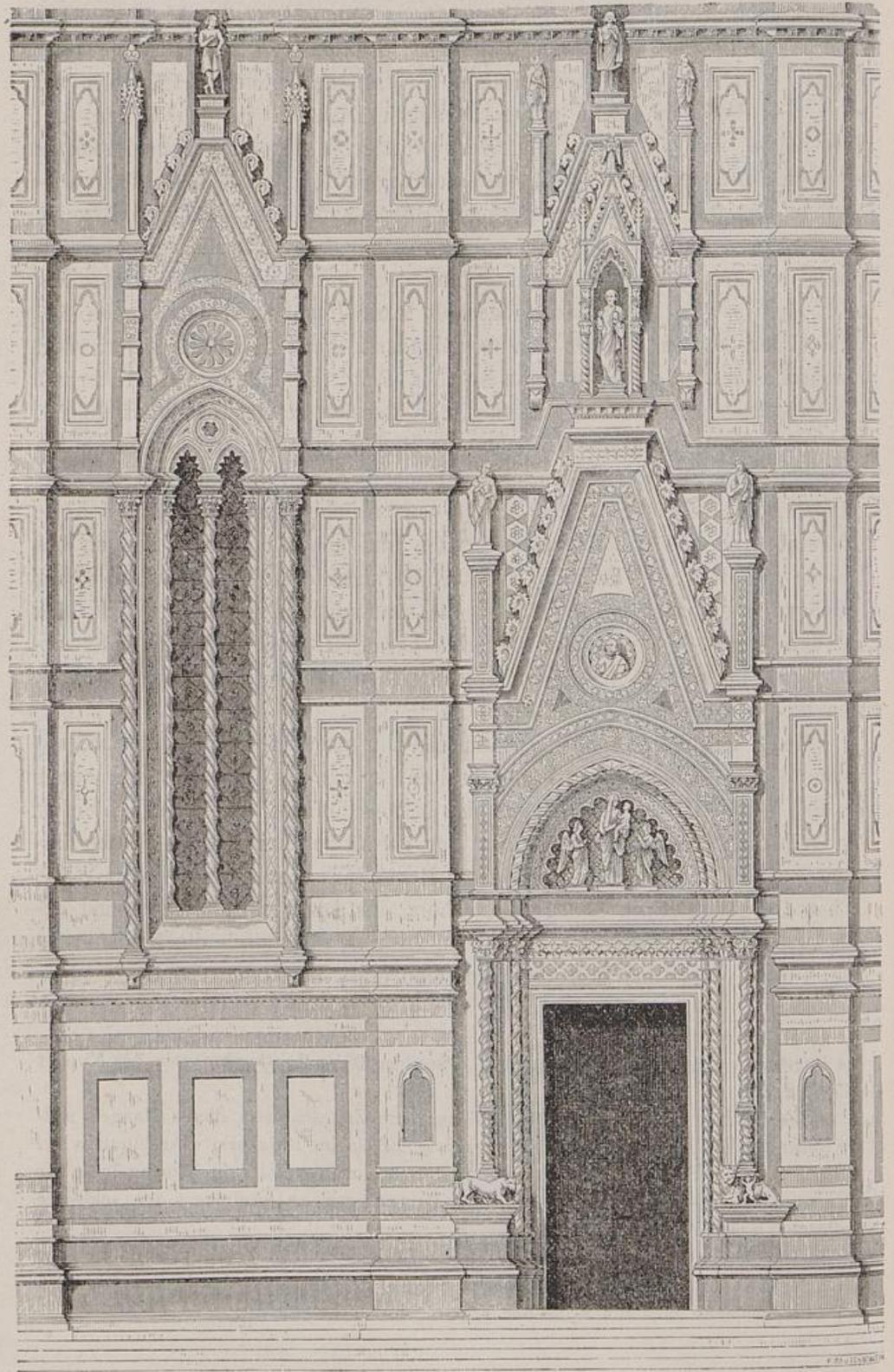
wölbe in einer Höhe von 133 Fuss unter dem Schlusssteine, also fast ebenso hoch wie in den schlanksten jener Dome, angebracht sind. Die Anordnung ist übrigens die gewöhnliche; Pfeiler von möglichst geringer Stärke ($8\frac{1}{2}$ Fuss) in kreuzförmiger Gestalt mit gleichen Pilastern auf allen vier Seiten und mit polygonförmigen Diensten in den Ecken, auf dem hohen, mit einfachem Blattwerk verzierten Kapitälern obere Pilaster als Gewölbträger, eckig profilirte Scheidbögen, in den Seitenschiffen zweitheilige Fenster, je eins von geringer Breite auf jedes Joch, kreisförmige Oberlichter. Auffallend ist nur, dass die hölzerne Gallerie, welche in S. Croce der klösterlichen Einfachheit und dem offenen Dachstuhl entsprach, auch hier in dem Prachtbau wiederholt wurde, wo sie nun über den Kapitälern der oberen Pilaster den Gewölbansatz ganz unmotivirt horizontal durchschneidet. So tief durchdacht der Plan, so kühn und meisterhaft die Construction ist, ist das aesthetische Resultat keineswegs befriedigend. Die starre und einförmige Bildung der Pfeiler und die weithin gedehnten schmalen Gewölbe der Seitenschiffe machen den Eindruck des Schwerfälligen und Unbelebten, der Mangel an anziehenden Details, der weite Pfeilerabstand, die naheliegenden breiten und hohen Seitenmauern den des Leeren und Kalten. Es giebt kaum einen kirchlichen Raum, der so wenig erhebend oder anregend wirkt, und die sparsamen Denkmäler, welche sich auf den weiten Mauerflächen verlieren, beweisen, dass auch die Frömmigkeit der Florentiner, trotz der traditionellen Bewunderung ihres Domes, sich hier nie einheimisch gefunden hat¹⁾.

Noch viel colossaler sind dann die Dimensionen der Choranlage, woschon der freie achteckige Raum breiter ist als das Langhaus und höher als das Doppelte der Gewölbhöhe des Mittelschiffs²⁾. Allein auch hier ist die Wirkung eine unbefriedigende; der gewaltige Raum, unter dessen immenser Höhe der hier angebrachte Hochaltar winzig, in dessen Weite selbst die ausgedehnte Anlage des Chors der Domherren unbedeutend erscheint, macht vermöge des schwachen Lichtes, das durch die Kreisfenster der Kuppel oder aus den Conchen eindringt, eher den Eindruck einer

des Querbaues $229\frac{1}{2}$ F., Gesamtbreite desselben $98\frac{1}{2}$ F., Durchmesser der Kuppel 135 F. 2 Z.

¹⁾ Es ist fast komisch, wie die Italiener dem Zugeständniss dieses Mangels auszuweichen suchen; sie erklären ihn etwa (wie Milizia im *Dizionario d'Architettura* bei Fantozzi a. a. O. S. 326) als eine *povertà preziosa*, weil Arnolfo in Ermangelung der wahren, nur aus der Antike zu lernenden Decorationsweise wenigstens die schlechte (gothische) vermieden habe.

²⁾ Der kleine Durchmesser des Achtecks 72 braccia (135 Fuss), von da bis zur Tiefe der Kapelle jeder der drei Conchen 81, die ganze Breite des Kreuzarmes also 267 Fuss, welches auch die Höhe der Kuppel bis zur Laterne ist.



Vom Dom zu Florenz.

riesigen Grabhalle, als der Stätte, wo die Kirche ihre freudigen Mysterien feiert¹⁾.

Die Bekleidung des Aeusseren ist nach toscanischem Herkommen auf den Wechsel dunkeln und hellen Marmors berechnet, der aber hier nicht wie sonst einfach in horizontalen Streifen liegt, sondern zu einem Täfelwerk benutzt ist, welches am Hauptkörper der Wand aus Reihen kleiner, verhältnissmässig hoher Rechtecke besteht, die sich hier zwischen horizontalen gesimsartigen Linien viermal übereinander wiederholen. Es sind in der That ziemlich ähnliche Motive der Marmorbekleidung, wie in jener ältern toscanischen Schule die von Empoli und San Miniato. Dazwischen treten dann, diese regelmässig durchgeführten Muster unterbrechend, die zweitheiligen Fenster und die Portale, beide mit gewundenen Säulchen und anderem buntfarbigen Marmorschmuck, und endlich die wenigstens durch andere Ornamentation hervorgehobenen schwachen Strebepfeiler als bedeutendere Theile hervor²⁾. Allein auch an dieser Ornamentation der Strebepfeiler sind die Horizontallinien jener Muster betont, so dass sie vorherrschen und sich mit der Verticale der schlanken Fenster unangenehm schneiden; sodann haben die Spitzgiebel über den Fenstern und zum Theil auch über den Portalen höchst barocke, schwerfällige, und durch nichts motivirte Formen, und endlich sind die Felder des Täfelwerks entschieden zu klein und zu gehäuft, so dass sie die Wirkung der grossen Linien schwächen und dem Ganzen etwas Unruhiges geben. Indessen lässt man sich unter dem tiefblauen Himmel von Florenz schon mehr des Bunten gefallen als sonst, und endlich mildert Brunnelleschi's unvergleichliche Kuppel einigermaassen den Missgriff seines Vorgängers, indem sie mit ihrer edeln elliptischen Linie nicht bloss das Auge mächtig aufwärts zieht, sondern auch den allzu üppigen, spielenden Reichthum des Unterbaues rechtfertigt, da nur aus dem reichsten Boden ein so edles Gebilde emporschiessen konnte³⁾.

Giotto's Glockenthurm folgt, wie wir schon oben sahen, in seiner architektonischen Anlage im Wesentlichen der italienischen Tradition, indem er auf quadratischem Grundplane unvermindert in fünf, durch Gesimse abgetheilten Stockwerken 264 Fuss hoch aufsteigt, worauf dann noch, den

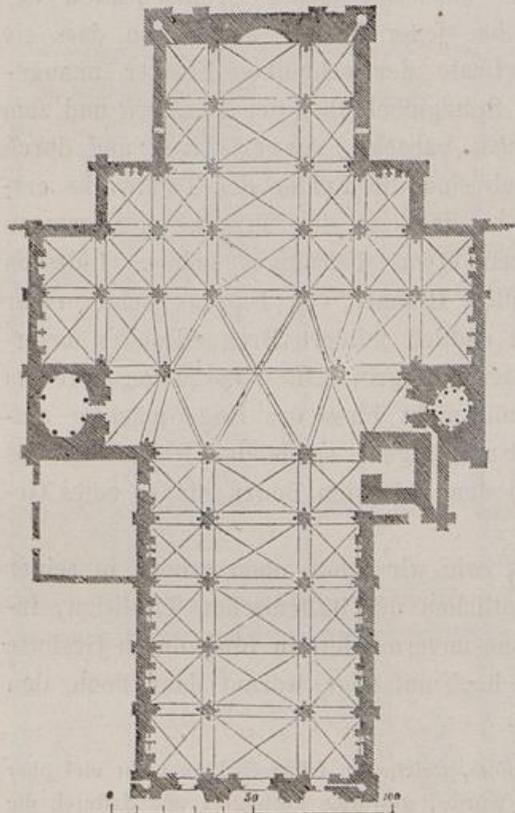
¹⁾ Brunelleschi hat zwar die Kuppelhöhe, welche im früheren Plan nicht viel über die Höhe des Mittelschiffs gestiegen sein würde, gewaltig gesteigert und dadurch die Verhältnisse geändert. Aber andererseits gab er dem mittleren Raum Licht, das ihm nach jenem Plane noch mehr gefehlt haben würde.

²⁾ Ueber die verschiedene Behandlung der älteren und der neueren Theile des Aussenbaues vgl. Ernst Förster, *Gesch. der ital. Kunst*, II, 69 und Boito, a. a. O. p. 10, 11.

³⁾ Abb. bei Gally Knight II, 27; Gailhabaud, *Denkm. d. Bauk.* III, Chapuy, 70.

Nachrichten zufolge, eine 90 Fuss hohe Spitze folgen sollte. Wie diese projectirt war, wissen wir nicht, in dem uns allein bekannten Unterbau ist aber die Bewegung des Aufsteigens nur dadurch markirt, dass die beiden unteren Stockwerke aus undurchbrochenem Mauerwerk bestehen, die beiden nächsten zwei kleinere Fenster haben, das fünfte aber ein grosses und bedeutend höheres Fenster und auch an sich grössere Höhe, also schlankere Gestalt hat. Dagegen ist die Decoration des Aeussern zwar nach demselben Princip wie am Dome selbst bewirkt, aber unendlich schöner, nicht bloss vermöge der herrlichen Bildwerke, die darin angebracht sind, sondern auch durch den klaren rhythmischen Wechsel kleinerer und grösserer, jene die Basamente und Gesimse, diese den Körper der einzelnen Stockwerke bezeichnender Felder und endlich durch kräftige strebepfeilerartige Bildung der Ecken des ganzen Thurmes.

Fig. 27.



Dom von Siena.

Während der Dom von Florenz so eine allerdings abstract verständige, aber völlig einheitliche Schöpfung ist, zeigt sich der Dom zu Siena als das Product wechselnder stylistischer Einflüsse und verschiedener Epochen. Die Façade, auf der sein Ruhm hauptsächlich beruht, giebt in gewisser Weise das Nonplusultra italienischer Gothik, das Innere dagegen, obgleich höchst prachtvoll ausgestattet, entbehrt allzu sehr der Einheit und Entschiedenheit, um einen befriedigenden Eindruck hervorzubringen. Die Pfeiler des dreischiffigen Langhauses, deren Abstand nicht viel über halbe Mittelschiffbreite hinausgeht, sind ziemlich schlank, eckigen Kerns, mit vier starken Halbsäulen besetzt und durch Rundbögen verbunden. Ueber diesen zieht sich als mächtiges horizontales Band ein breiter und stark ausladender

Fries, welcher durch die Büsten der Päpste, die er enthält, noch auffallender wird, und über welchen das nicht sehr hohe Obergeschoss mit Pilastern als Gurträgern des Kreuzgewölbes aufsteigt. Die Oberlichter

und Seitenfenster sind spitzbogig, drei- und zweitheilig und mit wohlgebildetem Maasswerk geschmückt, aber das gothisch-verticale Element, das sich hierin, sowie in der ziemlich bedeutenden Höhe und in der schlanken Bildung der enggestellten Pfeiler äussert, wird nicht bloss durch jenen mächtigen Fries, sondern auch dadurch neutralisirt, dass Wände und Pfeiler durchweg mit horizontalen Streifen schwarzen und weissen Marmors bekleidet sind. An die fünf Joche des Langhauses schliesst sich ein breit ausladendes Kreuzschiff an, in dessen Mitte aber die Pfeiler nicht wie sonst eine Vierung, sondern ein unregelmässiges Sechseck bilden, auf dem eine zwölfseitige Kuppel ruht. Dahinter dann der ebenfalls dreischiffige, sehr geräumige Chor, mit gleicher, aber etwas schlankerer Pfeilerbildung dessen letzte Joche, über den Felsboden hinausgehend, auf der demselben angebauten Taufkirche ruhen und über der Façade derselben rechtwinkelig schliessen¹⁾. Im Langhause haben die Halbsäulen Eckblätter an der Basis und korinthisirende Kapitäle, im Chore fehlen jene und sind diese leichter gebildet, auch ist der Wechsel des Marmors hier etwas verändert. Augenscheinlich ist dieser Theil jünger. An diese vollendete, aber noch romansirende Kirche stösst dann, und zwar im rechten Winkel an das südliche Kreuzschiff, ein unvollendet gebliebener Anbau, jetzt nur Pfeiler mit Fragmenten der Mauer, von edelster gothischer Bildung.

Ich musste die Beschreibung der noch jetzt vorhandenen Theile vorausschicken, um dadurch die sehr anziehende, aber auch sehr verwinkelte Geschichte ihrer Entstehung verständlicher zu machen. Sie ist, obgleich wiederholt mit Scharfsinn geprüft, erst neuerlich durch die Publication sämtlicher, früher nur theilweise bekannter Urkunden aufgeklärt und noch nie vollständig vorgetragen²⁾. Es handelt sich dabei um einen Zeitraum von mehr als hundert Jahren, und der ganze Hergang ist auch deshalb sehr lehrreich, weil er die Art des Betriebes solcher grossen öffentlichen Bauten in den italienischen Republiken, die grosse Vorsicht, mit der man in der Regel verfuhr, und dann wieder die grosse Erregbarkeit durch neue Entwürfe und die Kühnheit plötzlicher Entschlüsse, zu denen man sich hinreissen liess, überaus deutlich zeigt³⁾. Schon in der ersten

¹⁾ Eine Restauration der hinteren Domfaçade nach einem Entwurf im Domarchiv zu Siena, von F. Arnold, in *Erbkam's Zeitschrift für Bauwesen* VII, Bl. 12, p. 51.

²⁾ Bekanntlich hatte Rumohr (*Ital. Forsch.* II, 123 ff.) das Verdienst, zuerst die bisherige traditionelle Geschichte dieses Dombaues und zwar vermöge archivalischer Forschungen zu erschüttern. Die vollständige Einsicht der von Milanesi in den *Documenti per la storia dell' arte Senese* (1854) Tomo I. mitgetheilten Nachrichten und Urkunden ergiebt aber ein anderes Resultat, als Rumohr annahm.

³⁾ Besonders in culturhistorischer Beziehung sind die von Charles Eliot Norton in *v. Zahn's Jahrb. für Kunstwissenschaft* 1873, V. 66 ff. veröffentlichten „Urkunden zur Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. VII.

Hälfte des XIII. Jahrhunderts hatte die mächtig aufblühende Commune begonnen, den alten, ihr nicht mehr genügenden Dom zu vergrössern und zu verschönern und war dabei im Jahre 1259 bis zum Chore gediehen. Da aber begannen Zweifel. Das felsige und nach mehreren Seiten plötzlich abfallende Terrain erschwerte es, dem Gebäude die Ausdehnung zu geben, welche die anwachsende Bevölkerung und die Würde der Stadt zu erfordern schienen, erregte auch Besorgnisse über die Solidität der bereits ausgeführten Theile, und beides veranlasste dann immer neue Begutachtungen und neue Vorschläge, welche je nach der gedrückten oder gehobenen Stimmung, in der sich die Bürgerschaft vermöge der politischen Verhältnisse befand, aufgenommen wurden. Zunächst wurde bei der Choranlage dem von den Domherren genehmigten, sich an die ältere

Geschichte des Doms zu Siena“ vielfach interessant. Sogleich aus der Urkunde Nr. I. ist zu ersehen, wie wichtig der Dombau der Bürgerschaft Siena's erschien. Als um das Jahr 1260 eine Verfassungsrevision stattfand, handelte der erste Abschnitt des neuen „Statuto“ ausführlich von den Pflichten der Stadtbehörde bezüglich des Domes. Da werden Bestimmungen getroffen über die finanziellen Einrichtungen beim Bau, über die Anstellung der operarii und der Baumeister, die Beaufsichtigung der letzteren durch die ersteren, über die Controle der verschiedenen Arbeiten, die Herbeischaffung des Marmors, über die Beiträge und Vermächnisse zu Gunsten des Baues. Eine zweite Urkunde, vom Jahre 1262, zeigt wiederum die Wichtigkeit, mit welcher der Rath von Siena den Dombau behandelt. Eine Stadt des Gebiets, welche Bauholz zum Dome liefern sollte, erhält darin für ihre Säumniss sehr harte Verweise und die Androhung strenger Geldstrafen. Eine Urkunde aus dem Jahre 1272 handelt von der Ernennung und der Machtbefugnis eines Operajo. Der Operajo (oder operarius) hatte das eigentlich Geschäftliche des Baues zu besorgen, namentlich also die Gelder in Empfang zu nehmen, das Baumaterial einzukaufen, die Werkleute anzustellen und zu bezahlen etc. Er wird durch den grossen Rath gewöhnlich auf eine bestimmte Zeit, oft auf ein Jahr, eingesetzt. Es ist bemerkenswerth, dass der Rath die Operarien des Dombaues längere Zeit hindurch (vom Jahre 1257 bis zum Jahre 1292) nicht aus der Bürgerschaft nahm, sondern dazu Mönche aus dem Cistercienserkloster von San Galgano erwählte. (Norton a. a. O. S. 74). Ein Document vom Jahre 1280 berichtet über die Wahl eines Ausschusses zur Controle der Baurechnungen. Bei einer Verfassungsrevision im Jahre 1337 stehen die Angelegenheiten des Dombaues wieder obenan. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts musste man, wie die Urkunden lehren und der Verfall Siena's es erklärlich macht, wiederholt auf neue Einnahmen zum Besten des Dombaues, vor Allem aber zur Erhaltung und Ausbesserung der älteren Theile sinnen. Sehr lehrreich in dieser Beziehung sind zwei Urkunden aus dem Jahre 1388: Nr. VII enthält eine Verordnung, welche die Notare bei Strafe anweist, bei der Abfassung von Testamenten den Erblassern die Stiftung von Legaten für den Dombau in Erinnerung zu bringen und dies im Testamente zu vermerken; Nr. VIII. regelt die jährlich von den verschiedenen Klassen der Bürgerschaft zum Dombau zu leistenden Abgaben. In der diesem Beschlusse zum Grunde liegenden Bittschrift wird unter Anderem bemerkt, dass der bisherige Mangel an Fonds es verursacht habe, dass der Glockenthurm der Reparatur bedürftig und in Gefahr des Einsturzes sei.

Einrichtung anschliessenden Plane ein neuer entgegengestellt, bei welchem man durch Vertiefung der ganzen übrigen Kirche eine höhere Stelle für den Chor erlangen und ihm durch Ueberwölbung mit einer Kuppel grössere Würde geben wollte. Wie es scheint, wurde der Plan getheilt, die Vertiefung abgelehnt, die Kuppel acceptirt, und man fuhr nun in dem Herstellungsbau fort, bei dem wahrscheinlich das Langhaus überwölbt wurde, da im Jahre 1260 von Sprüngen in den neuen Gewölben die Rede ist, über die man sich jedoch nach dem Gutachten der Sachverständigen beruhigte. Im Jahre 1264 war die Kuppel vollendet und damit, wie es scheint, der gesammte Herstellungsbau, so dass man sich mit der plastischen Ausstattung des Innern und Aeussern beschäftigen konnte. Nachdem Niccolò Pisano die prachtvolle Kanzel, welche im Jahre 1265 bei ihm bestellt war, 1268 abgeliefert hatte, wurden zwei seiner Gehülfen, Donato und Lapo nebst einem dritten Florentiner Bildhauer, Goro, durch kostenfreie Verleihung des Bürgerrechts und Steuerfreiheit für bleibenden Aufenthalt in Siena und für den Dombau gewonnen (1272). Später (1281) wurde einem gewissen Ramus, dem Sohn eines in Siena eingebürgerten Ultramontanen, also eines Deutschen oder Franzosen, Strafe und Verbannung, die er durch ein Vergehen verwirkt hatte, erlassen und zwar, wie ausdrücklich angeführt, weil er ein guter Bildhauer sei und dem Dome nützen könne. Endlich 1284 gewann man denn auch einen Mann, der geeignet war, die Oberleitung zu übernehmen, den berühmten Giovanni Pisano, welchem die Stadt sogleich wiederum mit der Verleihung des Bürgerrechts und der Steuerfreiheit entgegenkam. Bis zum Jahre 1299 lässt sich seine (wenn auch wahrscheinlich öfter unterbrochene) Anwesenheit in Siena nachweisen und die alte Tradition, dass er, und zwar von 1284 an, die Façade errichtet habe, wird im Wesentlichen richtig sein¹⁾. Am Architrav des einen Seitenportals findet sich die Jahreszahl 1300. Bald darauf aber gerieth, wie es scheint, die Arbeit ins Stocken und im Jahre 1310 beschloss man, weil die Geldmittel zu sparsam flossen, alle Meister bis auf die zehn besten zu entlassen. Auch sind die oberen Theile der Façade spätern Datums, das Radfenster von 1372, Statuen und Reliefs aus dem XV. Jahrhundert. Auch dieser Beschluss von 1310 wird sich nur auf die Façade oder sonst auf die äussere Bekleidung des im Jahre

¹⁾ Die Urkunden darüber bei Milanesi in der Note S. 162. Die Strafen, welche ihm 1290 erlassen werden, waren wahrscheinlich Conventionalstrafen, die er durch Ausbleiben zu den contractmässigen Zeiten verwirkt hatte. Der Umstand, dass sich ein Grabstein für ihn und seine Erben am Dome findet (obgleich er in Pisa starb und begraben ist), deutet auf eine Verleihung von Seiten der Domverwaltung und auf die Absicht, ihn bleibend zu fesseln.

1264 mit dem Schlusse der Kuppel beendeten Gebäudes bezogen haben. Im Jahre 1317 aber begann man, wie wir durch eine Chronikennachricht wissen, wieder neue Mauern anzulegen und zwar behufs einer Vergrößerung der Kirche auf ihrer Chorseite, nach der erwähnten Taufkirche hin¹⁾. Man betrieb dies anfangs mit grossem Eifer, indem im Jahre 1318, wie ein Rechnungsabschluss ergibt, 25 Meister dabei beschäftigt waren. Im Februar 1321 (nach jetziger Zeitrechnung 1322) erregte aber dieser Bau Bedenken und fünf fremde Meister, welche darüber abgehört wurden, erklärten ihn nicht bloss für unsicher und schlecht fundamentirt, sondern auch für unschön und der Symmetrie entbehrend und riethen daher, hier nicht weiter fortzufahren, weil durch solchen Zusatz es dahin kommen könne, dass die alte, sehr wohl proportionirte Kirche abgebrochen werden müsste²⁾. Zugleich geben sie in einer zweiten Urkunde den Rath, statt dessen lieber eine neue, grosse und prächtige, wohl conditionirte Kirche zu bauen. Der Beschluss der Commune, welcher in Folge dieser Gutachten gefasst wurde, ist nicht zu ermitteln gewesen; wie es scheint, ging man aber auf die Vorschläge der Sachverständigen nicht ein, sondern begnügte sich mit allerlei kleinen Hülfen und Ausgleichungen, wodurch denn die vielen Unregelmässigkeiten und Sonderbarkeiten in den östlichen Theilen des Gebäudes erklärt werden. Man fuhr also fort, aber vielleicht mit Unterbrechungen und sparsamen Mitteln; denn im Jahre 1333 wurde beschlossen, die Mauern vorläufig nur in Ziegeln zu bauen und nur so einzurichten, dass man sie später mit Marmor bekleiden könne³⁾. Indessen, wenn nun auch die Anhänger des ersten Erweiterungsplanes denselben durchgesetzt hatten, war doch auch jener Gedanke der Errichtung einer neuen Kirche, den die Verfasser des Gutachtens von 1322 aufgestellt hatten, nicht verloren gegangen, und es tauchte nun ein neuer Plan auf, der alle bisherigen an Grossartigkeit übertraf. Man beschloss nämlich im August 1339, zwar jenen früheren Vergrößerungsbau (*opus novum jam inceptum*) sorgfältig und ohne Unterbrechung zu vollenden, zugleich aber einen an-

¹⁾ Die Chronik bei Milanesi p. 256 sagt, dass die Seneser in diesem Jahre den Dom verso Valle Piatta (so heisst das Thal, an welchem die Taufkirche liegt) verlängerten und die *facciata di S. Giovanni* begannen.

²⁾ Rumohr, Ital. Forsch. II. 129 ff. Nachdem sie ausführlich von den Gefahren der Verbindung der neuen, höheren Gewölbe mit den alten, also immer von einem ganz genauen Anschluss des neuen Theils, dann aber auch von dem durch diesen Zusatz entstehenden Mangel an Proportion gesprochen haben, schliessen sie: *quod in opere non procedatur deinceps—quodsi in aliqua parte aliquid jungeretur, oporteret invite, ut dicta (vetus) ecclesia destrueretur in totum.*

³⁾ Ehe man dazu schritt, erforderte man über die Ausführbarkeit dieses Vorschlages ein Gutachten von zwölf Meistern, es scheint also, dass diese nachher in Italien so sehr gebräuchliche Verfahrungsweise damals noch neu war.

dem neuen Vergrößerungsbau zu beginnen, und zwar durch ein neu zu erbauendes Schiff¹⁾, welches auf dem Felsplateau des Domes sich der Länge nach bis zum Platze der Manetti erstreckte. Zum Zwecke dieses neuesten Baues rief man einen Bürger der Stadt, der sich aber schon lange in Neapel aufhielt, den Goldschmied und Baumeister Lando (Orlando) herbei, und schritt, nachdem er im Januar 1340 eingetroffen war, sofort am 2. Februar zur Grundsteinlegung. Der Beschluss von 1339 lässt sich nicht näher über das Verhältniss dieses neuen Schiffes aus, er bezieht sich, wie gewöhnlich, auf die gemachten und durch Zeichnungen oder Modelle versinnlichten Vorschläge, welche „von grosser Schönheit und Nützlichkeit und Geräumigkeit“ seien, aber es ist schon an sich klar, dass dieses neue Schiff nicht eine Verlängerung des alten sein konnte, da dies die Zerstörung der bereits im Wesentlichen vollendeten Façade vorausgesetzt hätte und auch sonst nach der Localität nicht möglich war, und aus dem sogleich näher zu erwähnenden Gutachten von 1356 geht hervor, dass das neue Schiff seine Richtung nach der bereits bestehenden Kuppel des alten Domes nehmen und dieser ihm als Querschiff dienen sollte. Meister Lando stand dem Bau nicht lange vor; er starb noch in demselben Jahre 1340, aber der Bau wurde fortgesetzt, bis im Jahre 1356 Bedenken gegen seine Solidität entstanden und nun ein zur Prüfung herbeigerufener Meister aus Florenz auch wirklich Pfeiler und Gewölbe für so mangelhaft erklärte, dass man alles abbrechen und neu bauen müsse²⁾. Zwei einheimische Meister traten seiner Ansicht über die Unhaltbarkeit der neuen Anlage bei, warnten aber nun auch eindringlichst vor der Ausführung des derselben zum Grunde liegenden Planes wegen der langen Dauer und der ungeheuren Kosten und der dadurch bedingten theilweisen-

¹⁾ Quod navis dicte ecclesie de novo fiat et extendatur longitudo dicte navis per planum Sce Marie versus plateam Manetorum. Rumohr S. 135. Nach Spielberg (in Erbkam's Zeitschrift für Bauwesen 1861, XI. S. 6) ist die eigenthümliche Gestaltung der Kuppel aus der rechtwinkligen Durchkreuzung dieses Neubaues mit dem alten Bau bei ungleicher Breite der beiden Mittelschiffe hervorgegangen.

²⁾ Norton a. a. O. S. 84, glaubt annehmen zu dürfen, dass die wahre Ursache der im Jahre 1357 beschlossenen Einstellung des Neubaues nicht in der Mangelhaftigkeit der Anlage, sondern in der zunächst durch die Pest vom Jahre 1348 eingetretenen Verarmung der Bürgerschaft gelegen habe. Um diese Thatsache (für welche Norton mehrere nähere Daten giebt) zu verhüllen oder doch nicht als Grund eines officiellen Beschlusses anzuführen, habe man jene baulichen Mängel in den Vordergrund gestellt. Diese Vermuthung dürfte indessen zu kühn sein, wenigstens scheint es nach der von Norton selbst S. 82 angeführten Urkunde von 1353, dass man damals noch ernstlich an die Weiterführung des begonnenen Neubaues dachte. Da es sich in dieser Urkunde um eine Erweiterung des Baugrundes handelt, konnte doch wohl nur von dem Neubau, nicht von dem älteren Dome die Rede sein.

Zerstörung des alten Gebäudes. Sie schlugen daher vielmehr vor, dieses bestehen zu lassen, die begonnene Vergrößerung nach der Taufkirche hin vollends zu beendigen und würdig auszustatten und die Anfänge jenes Anbaues lieber zu einer besondern neuen Kirche zu benutzen. Die Commune ging aber auf dies Letzte nicht ein, sondern verordnete im Juni 1357 einfach, dass der neue Bau aufzugeben und bis auf die Mauern abzubrechen sei. Dies ist dann aber auch nicht gerade wörtlich genau ausgeführt, vielmehr sind die jetzt noch stehenden Trümmer, da sie gerade dieselbe Stellung haben, welche das Gutachten andeutet, offenbar die Ueberreste dieses erst 1340 begonnenen Neubaues¹⁾.

Es war das wirklich ein ganz colossaler Plan, dessen Ausführung in der That, wie jene Meister warnten, mehr als hundert Jahre gedauert und enorme Summen gekostet haben würde. Während das Mittelschiff im alten Dome gegen 30 Fuss breit ist, war es hier auf etwa 47 Fuss zwischen Seitenschiffen von 26 Fuss berechnet, und die Scheitelhöhe, die dort

¹⁾ Der vorgetragene Hergang ergibt sich aus den von Milanesi mitgetheilten Urkunden, und ist von ihm selbst pag. 255 im Wesentlichen angedeutet, war aber bis zum Erscheinen der 1. Auflage dieses Werkes noch nicht speciell geprüft und dargestellt. Die ältere Tradition (z. B. Faluschi, Guida) war auf dem richtigen Wege, indem sie den Neubau dem Meister Lando zuschrieb und irrte nur darin, dass sie das Aufhören des Baues mit der Pest von 1348 (nicht 1338) in Verbindung brachte. Rumohr (Ital. Forsch. II. 123 ff.) trat dieser Tradition entgegen, verfiel dabei aber in den sehr viel schlimmeren Irrthum, dass er die Nachricht von Rissen im Gewölbe, welche man im Jahre 1260 wahrnahm, und die Bedenken von 1322 sämmtlich auf den aufgegebenen Neubau bezog, den Beginn desselben daher um 1250 setzte. Burkhardt (Cicerone S. 134) widersprach dem zuerst, setzte aber den Anfang des neuen Baues in das Jahr 1322 (indem er voraussetzte, dass das Gutachten von diesem Jahre zum Beschluss erhoben sei) und deutete die Verlängerung nach der Piazza Manetti hin auf den jetzigen Chorbau. So auch Lübke in den Mittheilungen V. 193, indem er von Burkhardt nur darin abweicht, dass er die Gewölbrisse von 1260 nicht im Chore, sondern (mit Recht) im Langhause sucht. Beide (und ebenso Kugler Bauk. III. 542) kannten aber nur die von Rumohr, nicht die von Milanesi publicirten, namentlich nicht die wichtigen Documente von 1356 und 1357. Sie haben aber auch sämmtlich die Urkunde von 1339 irrig gedeutet, indem, wie im Texte gezeigt, darin nicht von einer blossen Verlängerung des Schiffes (wie sie annehmen nach der Chorseite), sondern von der Anlegung eines ganz neuen Schiffes d. i. Langhauses gesprochen wird. Sonderbarerweise ist die wichtige, ja entscheidende Frage, wo die platea Manettorum der Urkunde von 1339 lag, nach welcher das neu zu erbauende Schiff sich strecken sollte, von keinem dieser Forscher ausdrücklich ins Auge gefasst. Der Platz von S. Giovanni heisst in allen Urkunden Valle Piatta, und eine Richtung des Baues nach dieser Seite hin (wie Burkhardt und Lübke wollen) ist daher dadurch nicht bezeichnet. Da der ortskundige Forscher Milanesi die Piazza Manetti dem Neubau entsprechend findet, kann ich keinen Anstand nehmen, ihm zu folgen. In den neuen Auflagen des Cicerone und in der Geschichte der Architektur von Lübke ist Milanesi und die Darstellung in der ersten Auflage dieses Werkes berücksichtigt worden.

75 Fuss beträgt, würde hier, wie die vorhandenen Bögen schliessen lassen, auf 100 Fuss gestiegen sein. Es ist auch einleuchtend, dass die Verbindung dieses neuen Schiffes mit dem alten auch die von jenen alten Meistern vorausgesetzten bedeutenden Aenderungen des letzten erfordert haben würde: die Abbrechung des Campanile, der Kuppel und sämtlicher Gewölbe sowohl des alten Domes als der Taufkirche, und die neue Ueberwölbung. Allein dennoch ist die Unterbrechung insofern zu bedauern, als die Pfeilerbildung dieser Trümmer edler ist, als in Italien gewöhnlich, und einen Meister zeigt, der den Geist des gothischen Styls besser als die meisten seiner Landsleute verstanden hatte¹⁾.

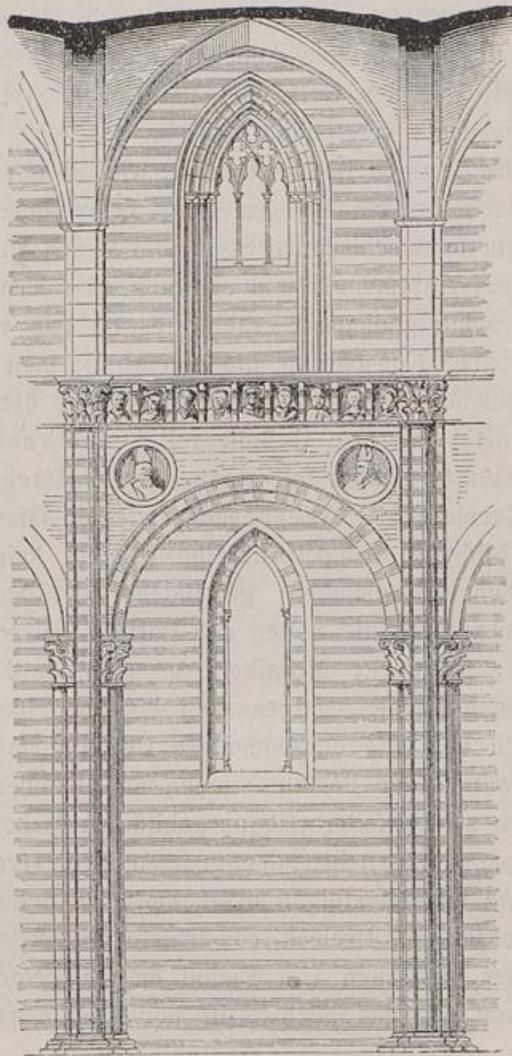
Das Innere des jetzigen Doms verdient, wie die oben gegebene Schilderung zeigt, diesen Ruhm keinesweges, es ist mehr romanisch als gothisch und trägt in seinem unentschiedenen Style und seinen Unregelmässigkeiten das Gepräge älterer Abstammung und schwankender Erneuerungen. Aber es imponirt durch seine gediegene Pracht; es ist das würdigste Gehäuse für die Fülle kostbarer Kunstwerke, die es enthält; man wandelt zwischen diesen marmorstrahlenden Wänden und Säulen, auf den edlen Mosaiken des Bodens zwar nicht mit dem Gefühle religiöser Erhebung wie in unseren nordischen Münstern, aber mit staunender Ehrfurcht, wie im Palaste des mächtigsten Herrschers²⁾. Die Façade, wie sie Giovanni Pisano und seine Nachfolger bildeten, athmet dieselbe Pracht, kein Stein darin ist ohne besonderen Schmuck gelassen; gewundene oder sonst künstlich bearbeitete Säulen schmücken die Seiten der Portale und setzen sich in ihrer Ueberwölbung fort, Bildwerk, Mosaiken, ornamentale Zierden, und dies alles in verschiedenen Farben, folgen sich bis oben hin. Zugleich aber macht sie Anspruch auf eine consequentere Durchführung des gothischen Princips. Die Gewände der Portale stossen an einander und füllen den Raum zwischen den strebepfeilerartig ausgebildeten Ecken, Spitzgiebel erheben sich darüber, dann neben der grossen Fensterrose wieder spitzbogige Arcaden und endlich steigen oben, den drei Schiffen entsprechend, drei aus dem gleichseitigen Dreieck construirte Giebel, der mittlere verhältnissmässig höher, zwischen vier Fialen empor. Noch heute sind die Italiener einig, dass hier das höchste in der Aneignung des nordischen

¹⁾ Aus einer Stelle in der bereits oben genannten Bittschrift vom Jahre 1388 (bei Norton a. a. O. S. 87) geht hervor, dass man damals daran dachte, in Verbindung mit dem Dome einen Friedhof nach der Weise des berühmten Pisaner Campo santo anzulegen (fare uno campo santo cioè luogo di sepulture in quella forma e modo che è quello di Pisa). Es scheint fast, dass man dazu die stehen gebliebenen Mauern des unterbrochenen Neubaus benutzen wollte. (El quale campo santo si faccia nel duomo nuovo ovvero la dove parà a Poperaio et a maestri che meglio stia.)

²⁾ Innenansicht des Domes zu Siena bei Gally Knight II, Taf. 24.

Styls geleistet sei und in der That sind auch später alle Meister, welche es mit der Durchführung desselben an der Façade recht ernsthaft meinten, auf die hier entwickelten Motive zurückgekommen. Käme es beim gothischen Style wirklich darauf an, recht viele Spitzen zum Himmel zu

Fig. 28.

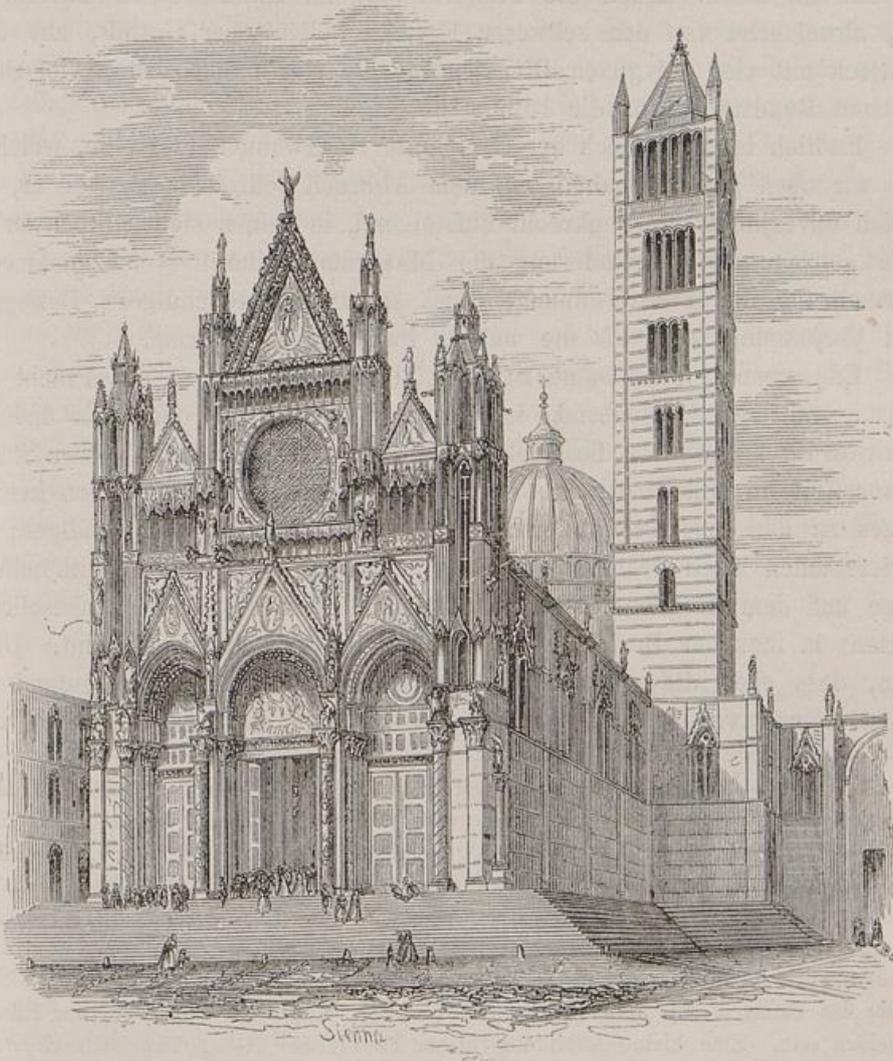


Domi zu Siena.

strecken, so hätte man hier in der That das Ziel erreicht; allein schon dass sich in allen nordischen Ländern keine einzige Anlage dieser Art findet, hätte an dieser Ansicht irre machen sollen. Der gothische Styl verlangt vor Allem Wahrheit, constructive Grundlagen des Decorativen, und die hoch in der Luft schwebenden Spitzgiebel über den Pultdächern

der Seitenschiffe sind nur ein prunkendes Scheinwerk, welches dem Innern widerspricht. Niemals hat auch der gothische Styl seine Spitzgiebel in so massenhafter Gestaltung neben einander gestellt, es ist darin eine decorative Uebertreibung, ein schwerfälliger Prunk mit dem, was nur als leichtes

Fig. 29.



Dom zu Siena.

Spiel gestattet ist, dass ein an jenen Styl gewöhntes Auge sich eher verletzt fühlen muss. Auch im Einzelnen ist viel Verletzendes. So namentlich, dass die Portale bei sehr verschiedener Breite gleich hoch sind, dass ferner die Gallerien über den Seitenschiffen die schweren Giebel derselben

tragen, und dass endlich die Fialen neben dem Mittelgiebel ganz ohne sichtbare Begründung anheben.

Einfacher und consequenter ist die Façade, welche auf der Chorseite des Domes in die daruntergelegene Taufkirche S. Giovanni führt, und welche, wie gesagt, im Jahre 1317 angefangen wurde¹⁾, und aus drei Portalen besteht, über denen die drei spitzbogigen Fenster des Chores der Oberkirche stehn. Auch die Pfeilerbildung im Innern dieser Taufkirche ist, abweichend von den schweren Formen italienischer Gothik, aus dem Achteck mit vier polygonen Diensten für die Gurte und ebenso viel zugespitzten Rundstäben für die Rippen²⁾.

Endlich ist auch noch der Campanile zu erwähnen (derselbe, welcher, wie wir oben gesehen haben, mit dem Abbruch bedroht war), weil er, obgleich unverjüngt und senkrecht aufsteigend, in seinen sieben Stockwerken eine consequente Verminderung der Mauer Masse durch stets zunehmende Vermehrung der Fensteröffnungen und somit eine lebendigere Bewegung und Verjüngung zeigt, als die meisten italienischen Thürme.

Engverwandt dem Dome zu Siena, und namentlich in der Pracht der Façade mit ihm wetteifernd, ist der von Orvieto³⁾, der auch dadurch merkwürdig ist, weil er die Baulust und Prachtliebe der italienischen Städte dieser Zeit im hellsten Lichte zeigt. Orvieto gehörte unter ihnen keinesweges zu den mächtigen oder auch nur zu den völlig selbständigen; es bildete einen Theil des Kirchenstaates und war durch seine eigenthümliche Lage auf dem Rücken eines von tiefen Schluchten umgebenen isolirten Felsens in mancher Beziehung an weiterer Entwicklung gehemmt. Dazu kam, dass eben diese Lage den Transport des Marmors bedeutend erschwerte und vertheuerte. Dennoch fasste auch diese Commune bei ver-

¹⁾ Vasari schreibt diese Façade den von ihm als Brüder behandelten Meistern Agostino und Agnolo zu, welche aber, wie die Herausgeber der neuen Ausg. (II. 3) mit Recht bemerken, den Urkunden zufolge niemals Dombaumeister waren. Erst 1340 wird Giovanni, der Sohn des Agostino, Obermeister (Rumohr II. 139), während nach der Chronik und dem Zusammenhange der Urkunden diese Façade schon 1317 begonnen sein muss, wo ein andrer Seneser, Camaino di Crescenzo, Obermeister war. Dieser besorgte auch im J. 1318 die Anschaffung von farbigen Marmorn, welche nur zu diesem Theile des Baues dienen konnten (Milanesi p. 182), und wird also wohl der Erbauer derselben sein. Eine kleine Abbildung dieser Façade bei Nohl, Tagebuch einer ital. Reise, Stuttgart 1866, S. 123.

²⁾ Vergl. Lübke in den Mittheilungen V. S. 194.

³⁾ Vergl. darüber das grosse Werk des Padre della Valle (Storia del duomo di Orvieto, Roma 1791 fol.), das freilich die Architektur nur in vier malerischen Blättern schildert und auch sonst nur unvollkommene Abbildungen giebt. Es enthält aber zahlreiche, wenn auch nicht immer zuverlässige Forschungen und eine Reihe von Urkunden. Genaue Beschreibungen und eine vollständigere Sammlung von Urkunden giebt Lodovico Luzi, Il duomo di Orvieto, Firenze, (Lemonnier) 1866.

meintlichem oder wirklichem Verfall der alten Kathedrale¹⁾, den Plan einer Vergrößerung und reicheren Ausschmückung und führte denselben mit steigender Begierde und mit den grössten Opfern durch. Es konnte keinem Zweifel unterliegen, dass die Pracht und selbst die räumliche Ausdehnung der Kirche ein Luxus waren, der die materiellen kirchlichen Bedürfnisse weit überstieg; aber irgend einen Gegenstand des Ruhmes zu haben, war ein Bedürfniss der italienischen Städte, und gerade weil es dem kleinen Orvieto an Handelsreichthum und politischer Bedeutung gebrach, wurde ihm die Kathedrale, wie sich die Regenten der Stadt in einem officiellen Schreiben einmal ausdrücken, „Ehre, leuchtender Spiegel und Zierde“²⁾. Allein die künstlerischen Kräfte für solch' ein Unternehmen besass sie nicht, und wahrscheinlich war es eine Wirkung des Rufes, den die damals emporsteigende Façade von Siena erlangte, dass man sich nicht nach Rom, sondern nach jener entfernteren Stadt wendete. Nicht bloss Lorenzo Maitani, welcher dem Bau auch nach 1310 noch lange vorstand, sondern auch die meisten seiner Vorgänger und Nachfolger stammten aus Siena, so dass die Stadtbehörde von Orvieto selbst noch spät, als der Bau seiner Vollendung entgegenrückte, es offen aussprach, dass ihre Kathedrale von den Fundamenten an das Meiste den Künstlern von Siena verdanke³⁾.

Die Anlage ist einfachster Art. Ein dreischiffiges Langhaus mit ziemlich niedrigen Seitenschiffen, schlanke Rundsäulen mit kleinen Blattkapitälern, halbkreisförmige Scheidbögen, ein kräftiges Horizontalgesims, zweitheilige spitzbogige Oberlichter mit schwachem Maasswerk, aber kein

¹⁾ Die meisten Schriftsteller halten den Dom von Orvieto für einen völligen Neubau; das war er aber nicht. In dem Beschlusse der Commune vom J. 1310, in welchem sie die Verdienste des Lorenzo Maitani als Gründe für die ihm zu verleihenden Rechte anführt, heisst es: *Venit ad civitatem Urbevetanam ad reparandam ipsam fabricam (majoris ecclesie), que quasi minabatur ruinam, et ad hedificandam eandem: quam ut reparavit et hedificavit in conspectu . . . populi evidenter apparet.* Es ist nöthig, dies festzuhalten, um die Formen des Baues richtig zu würdigen. — Lorenzo, Sohn eines Meisters Vitalis, war um 1275 zu Siena geboren. Er kann daher am Dome zu Orvieto nicht schon seit 1290 gearbeitet haben, war aber, wie die Urkunde von 1310 ergiebt, schon lange vorher dabei zu Rathe gezogen und hatte dann den Bau selbst geleitet. Man muss hiernach auch annehmen, dass die Grundsteinlegung im J. 1290 noch nicht unmittelbar den Anfang des Baues zur Folge gehabt habe.

²⁾ Im Schreiben vom 12. Mai 1409 an die Signoria von Siena bei Milanesi II. 47 . . . *quae est hujus civitatis honor, speculum atque decus.*

³⁾ *Vestri cives in honore eximio magistratus tam incliti operis obtineant principatum a primordio fundamenti.* So in dem eben citirten Schreiben vom 12. Mai 1409. Unter den Meistern, die am Dombau zu Orvieto beschäftigt waren, gehörte Andrea di Cecco (di Rinaldo), um die Mitte des 14. Jahrh. zu den Angesehensten. S. den Artikel: Andrea di Cecco in Jul. Meyer's Allg. Künstler-Lexikon, I. 692, nach Milanesi, Documenti Senesi I. 259. Giornale storico VII. 100 ff.

Gewölbe, sondern durchweg der offene Dachstuhl. Dann der Querarm, der, abgesehen von zwei auf beiden Seiten anstossenden, aber nur durch ein Portal mit der Kirche verbundenen Kapellen, nicht über die Flucht der Seitenschiffe hinaustritt, aber von Mittelschiffhöhe und gleich dem quadraten Chore überwölbt ist. Die ganze Anlage ist also mehr basilikenartig als gothisch, und die Nichtanwendung des Gewölbes, welche durch die Schwäche der theilweise beibehaltenen alten Mauern bedingt sein mochte, versetzt uns schon in die Nähe Roms. Dagegen finden sich zwei, selbst im nördlichen Italien ungewöhnliche Aneignungen des nordischen Styls. Die Scheidbögen sind nämlich nicht, wie sonst, bloss eckig geschnitten, sondern durch ein Band und einen als Rundstab gebildeten Untergurt reicher profilirt, und an der Vierung stehen, statt der sonst auch hier beibehaltenen Säulen, kräftige, dem Gewölbe derselben entsprechende Pfeiler mit hoch hinaufgehenden Diensten. Uebrigens sind Säulen und Wände des Schiffes wie in Siena mit wechselnden Streifen schwarzen und weissen Marmors bekleidet, und endlich ist der Anblick der Seitenwände im Innern und Aeussern durch die spätere Anbringung von Nischen mit zopfigen Altären entstellt.

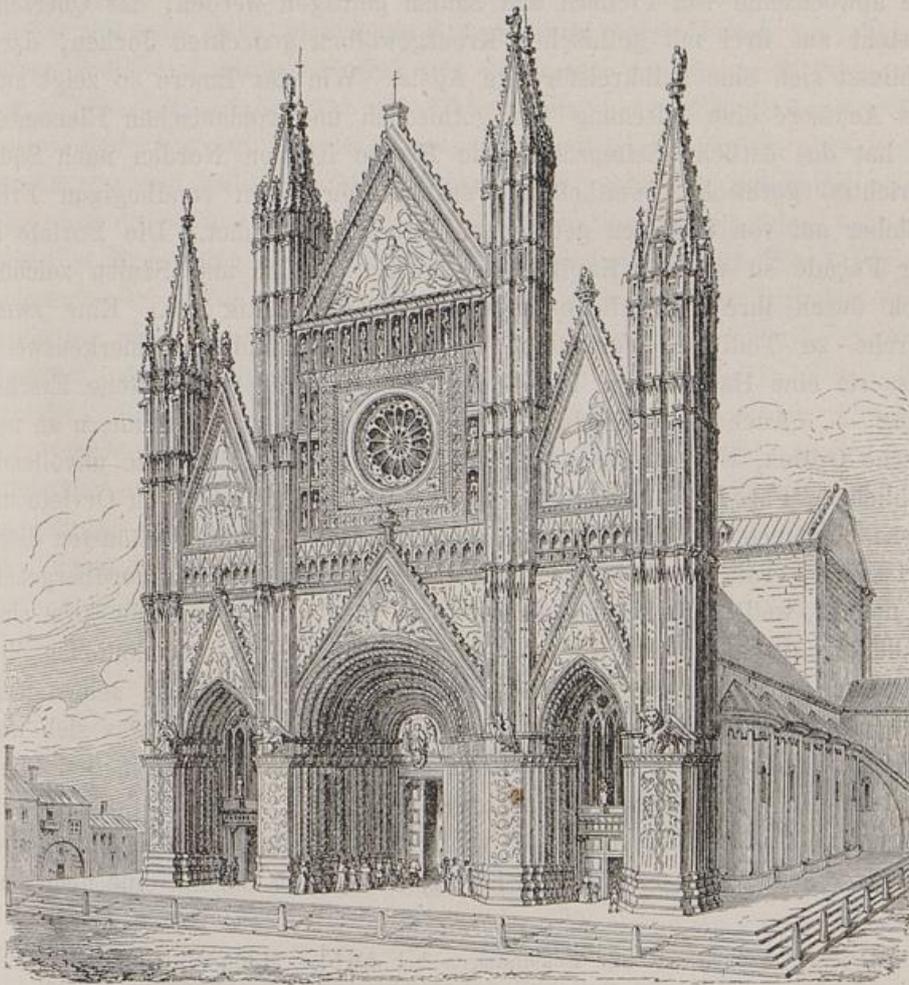
Um so prachtvoller ist die Façade, welche, wie wir aus einer beiläufigen urkundlichen Erwähnung ersehen, im Jahre 1310, zwanzig Jahre nach dem Anfange des ganzen Baues, begonnen wurde¹⁾, dann aber lange Zeit in Anspruch nahm. Sie wiederholt im Wesentlichen das System der Façade von Siena, aber mit besserer, mehr übersichtlicher Anordnung. Die drei Portale, das mittlere mit runden, die beiden anderen mit spitzen Bögen, haben bessere Verhältnisse, so dass der Spitzgiebel des mittleren über die der beiden anderen hinausragt; die Strebepfeiler sind zwar etwas schwerfällig, aber sie sprechen ihre Bedeutung kräftig aus, und steigen, wenn auch nicht vom Boden, so doch von den mit den berühmten herrlichen Sculpturen der Pisaner Bildhauerschule geschmückten Vorsprüngen des Untergeschosses auf; die Arcadenreihe ist durchgeführt und dient so der grossen Rose des Mittelschiffs und den hier zweckmässiger gebildeten Seitengiebeln zur klaren Unterlage. Die Details, z. B. die gewundenen Säulchen der Portale, sind mit höchster Sauberkeit ausgeführt²⁾, und das

¹⁾ In der oben erwähnten Urkunde von 1310 heisst es, nachdem Reparatur und Bau der Kirche als ein vollendetes Werk des Lorenzo Maitani erwähnt sind, zu seiner Empfehlung weiter: *Tunc quod continuus et expertus fuit et est in speronibus (Sporen, Strebepfeilern) tecto et pariete pulcritudine figuratis que paries debet fieri ex parte anteriori.* Lorenzo starb 1330, nach seinem Tode erhielten seine Söhne Niccolo und Vitale die Oberleitung des Baues. Später bekleideten unter Anderen auch Andrea Pisano (1347) und Andrea di Firenze (Orcagna) (1358) dieses Amt. Luzi, a. a. O. S. 349, 350, 360, 365, 367.

²⁾ In den Abbildungen des Padre della Valle bekommt man davon nur sehr unvollkommene Vorstellung.

Auge findet bei der Betrachtung aller Bildwerke und Mosaiken dieser Façade langen Stoff der Betrachtung. Allein dennoch ist die Buntfarbigkeit des Ganzen verwirrend, und die architektonische Wirkung schwach.

Fig. 30.



Dom zu Orvieto.

Der Dom von Orvieto ist unter den Kathedralen der norditalienischen Gothik der südlichste (denn die Gothik im Neapolitanischen hat eine andre Quelle und andere Formen), und schon an ihm selbst können wir das Ausklingen des Geistes dieser Schule wahrnehmen. Auch steht er in seiner Gegend ziemlich allein. In dem benachbarten Viterbo finden sich zwar an bürgerlichen Gebäuden und an einem Klosterhofe mehr oder weniger gelungene gothische Formen, aber die Kathedrale ist bei einer Herstellung

aus der Frühzeit des XIII. Jahrhunderts ganz romanisch geblieben¹⁾. In Rom selbst ist die schon erwähnte Kirche S. Maria sopra Minerva die einzige wirklich gothische, und ausserdem finden sich nur gothische Einzelheiten²⁾. Nördlich von Orvieto ist zunächst der Dom von Todi³⁾ zu erwähnen, ursprünglich eine dreischiffige Basilika mit rundbogigen Arcaden, die abwechselnd von Pfeilern und Säulen getragen werden, das Querschiff besteht aus drei mit gothischen Kreuzgewölben gedeckten Jochen, daran schliesst sich eine halbkreisförmige Apsis. Wie das Innere so zeigt auch das Aeussere eine Mischung von gothischen und romanischen Elementen; so hat das östliche Seitenschiff (die Kirche ist von Norden nach Süden gerichtet) gothische zweitheilige Fenster aber einen rundbogigen Fries, welcher auf von Consolen getragenen Zwergsäulen ruhet. Die Portale an der Façade so wie die Kapitäle der inneren Pfeiler und Säulen zeichnen sich durch ihre vorzügliche antikisirende Ornamentik aus. Eine zweite Kirche zu Todi, S. Fortunato, ist dadurch besonders bemerkenswerth, dass sie eine Hallenkirche ist — in Italien eine äusserst seltene Erscheinung —. Auch die Bündelsäulen und der polygone Chor erinnern an nordische Gothik, wogegen das Aeussere ächt italienisch ist. Die unvollendet gebliebene Façade ist sehr reich in der Weise der Dome von Orvieto und Siena begonnen, das spitzbogige Mittelportal soll eines der schönsten dieser Art sein. Ferner ist der Dom von Perugia, aber auch nur vorübergehend zu nennen, weil er die sonst in Italien nicht wieder vorkommende Form einer Hallenkirche hat. Denn übrigens ist er, obgleich von ansehnlichen Verhältnissen, ohne architektonische Bedeutung und macht mit seinen meist achteckigen dünnen Pfeilern einen schwächlichen Eindruck, was sich wohl dadurch erklärt, dass er nicht nach einem bestimmten originellen Plane, sondern von verschiedenen Generationen gebaut ist. Schon 1300 hatte man einen Neubau beschlossen, 1347 wurden neue Indulgenzen bewilligt, aber, wie es scheint, ohne erheblichen Erfolg, denn 1437 begann eine neue Bau-

¹⁾ Vergl. Nachrichten und Zeichnungen bei Lübke Mitth. V. S. 197. Reiner Styl als der von ihm erwähnte Klosterhof ist die Gothik an einigen Palästen und städtischen Bauten.

²⁾ Z. B. hat die übrigens im XVIII. Jahrhundert erneuerte Laterankirche an der Concha hohe Lancetfenster, am Kreuzschiffe starke Strebepfeiler und unter dem Dache einen Fries von sich durchschneidenden Rundbögen. Didron, Annales arch. XV. p. 51 ff. An Altären, Grabmälern und anderen decorativen Werken ist die Gothik übrigens auch in Rom stark genug vertreten. Interessante, mit Abbildungen versehene Mittheilungen über gothische Ueberreste in der Umgegend Rom's findet man bei Schulz Ferencz, Profanbauten des Mittelalters in Rom und Umgebung II. in v. Lützwow's Zeitschr. f. b. Kunst IV, 283 ff.

³⁾ Laspeyres, Architekt. Mittheil. aus Todi, in Erbkam's Zeitschr. für Bauwesen Jahrg. XIX. S. 39 ff. mit trefflichen Abbildungen.

periode mit förmlicher Grundsteinlegung, welche erst 1481 zur Ueberwölbung führte¹⁾. Dagegen war Bologna, die Stadt scholastischer Gelehrsamkeit und der Aufenthaltsort so vieler aus allen nordischen Ländern dahinströmender Studenten, wo sogar die Klosterkirchen (wie wir oben gesehen haben) einen nordischen Anklang zeigen, ein sehr günstiger Boden für den gothischen Styl. Hier wurde denn auch ein Bau begonnen, der, wenn er vollendet wäre, nicht bloss das grösste, sondern auch das schönste, reifste Werk italienischer Gothik sein würde, der des Domes S. Petronio. Der Urheber des Planes war ein Einheimischer, Antonius, Sohn des Vincentius, der zwar nur Maurer (Murator) genannt wird, aber ein angesehener Bürger war und selbst zu Gesandtschaften der Republik gebraucht wurde. Man ging dabei ausserordentlich gründlich zu Werke. Nachdem im Jahre 1388 die Errichtung einer grossen Kathedrale auf Kosten der Stadt beschlossen war, wurde Meister Antonio angewiesen, zunächst mit dem hochverehrten und baukundigen General des Servitenordens, Pater Andreas Manfredi, der in Bologna wohnte, den Plan vollständig zu besprechen. Nachdem dies geschehen und danach von ihm die Zeichnung entworfen war, wurde er im Jahre 1390 contractmässig verpflichtet, nach dieser Zeichnung aus Stein und Kalk und mit von Gyps überzogener Leinwand eine Kirche oder Kapelle, 40 Fuss lang und 30 Fuss breit, und zwar mit allen Portalen, Fenstern, Gewölben, Kapellen, Pfeilern, Thürmen und anderen Anhängen zu errichten, welche als Modell der auf dem grossen Platze zu erbauenden Kirche des h. Petronius dienen sollte²⁾. Nachdem

¹⁾ Diese Angaben sind (und zwar mit dem Tage der Grundsteinlegung und den Namen der Obermeister) zufolge der mit kritischem Sinne gearbeiteten Guida von 1857 im Kirchenbuche gefunden. Ricci's ausführliche, aber diese wichtigen Umstände nicht enthaltenden Nachrichten (II. 241 ff.) beruhen auf älteren Forschungen. Lübke a. a. O. giebt den Grundriss.

²⁾ Vasari's Angabe, der einen gewissen Arduino als Meister nennt, ist durch die Urkunden widerlegt; er hat in seiner leichtfertigen Art sich wahrscheinlich durch den Namen des Arduino Arriguzzi, welcher i. J. 1514 in Bologna das Modell von S. Petronio anfertigte, irre führen lassen. Vgl. d. Artikel v. Unger: Antonio Vincenzi und Arduino, in Jul. Meyer's Allg. Künstler-Lexikon II. p. 134 u. 232. Ricci II. 285 ff. ereifert sich ohne Grund gegen Cicognara (II. 232), indem er dem Pater Andrea die Ehre der Erfindung des Planes zuschreiben will. Denn die Urkunden lassen keinen Zweifel, dass Antonio dabei als der eigentliche Meister, Pater Andrea nur als Rathgeber gehandelt hat, wie dies Cicognara richtig angenommen. Zuzufolge der Urkunde von 1390 soll jener das Modell arbeiten „secundum quod apparet in quodam designato in carta bombacina, laborato et designato per ipsum Magistrum Antonium“. Auch in der Urkunde von 1392 erscheint er als die Hauptperson, qui — sua industria arte et ingenio, una cum Padre D. Andrea ecclesiae fiendae ordinationem, compositionem, structuram comprehendit et ordinavit. Von den Urkunden von 1392 bei Cicognara und bei Gualandi (Memorie, Serie III. pag. 92), welche beide vom 8. April datirt und im Wesentlichen gleicher

dies grossartigste aller Modelle vollendet war¹⁾, wurde ohne Zweifel der Bau sogleich, und zwar sehr lebendig in Angriff genommen, so dass er im April 1392, wo die Stadtbehörde unsern Meister in den ehrenvollsten Ausdrücken zum Oberhaupt des Baues (in principale caput et magistrum totius fabricae) ernannte, schon weit vorgeschritten war. Denn schon im October des folgenden Jahres konnte in einer der Kapellen des Schiffes Messe gelesen werden²⁾. Der Plan war ein immenser, das Werk würde bei seiner Vollendung fast den Flächeninhalt der jetzigen Peterskirche zu Rom gehabt haben, fast den dreifachen mancher grossen französischen Kathedrale. Um den Raum für das Gebäude und die Umgebungen zu gewinnen, sollten ausser vielen anderen Häusern nicht weniger als acht Kirchen niedergerissen werden, wozu der Papst seine Genehmigung ertheilte³⁾. Wahrscheinlich brachte es die Rücksicht auf diese Kirchen mit sich, dass man mit dem Langhause begann, über das dann der Bau nicht hinausgekommen ist. Während er im Innern, und zwar stets zuerst mit den Seitenkapellen (auf welche man die Titel der niederzureissenden Kirchen übertrug) fortschritt, beschäftigte man sich schon frühe mit der Façade; schon vor 1400 war ein schwacher Anfang der Marmorbekleidung gemacht, und im Jahre 1429 wurde der berühmte Seneser Bildhauer Giacomo della Quercia beauftragt, sie mit Sculpturen zu schmücken. Wegen seiner grossen Arbeiten in der Vaterstadt konnte er indessen wenig daran thun, und im Anfange des XVI. Jahrhunderts war der Façadenbau noch so wenig vorgeschritten, dass die Bauherren von da an fast das ganze Jahrhundert hindurch neue Gutachten und Entwürfe einforderten, die noch in grosser Anzahl bewahrt werden, und unter denen man sehr interessante Zeichnungen, zum Theil der berühmtesten Namen, des Baldassare Peruzzi, Giulio Romano, Palladio

Bedeutung, aber ganz anderer Fassung sind, scheint die bei Cicognara den Beschluss, die bei Gualandi aber eine darnach ausgearbeitete Bestallung zu enthalten, wenn sie überhaupt, was der Wortlaut zweifelhaft macht, ächt sein sollte.

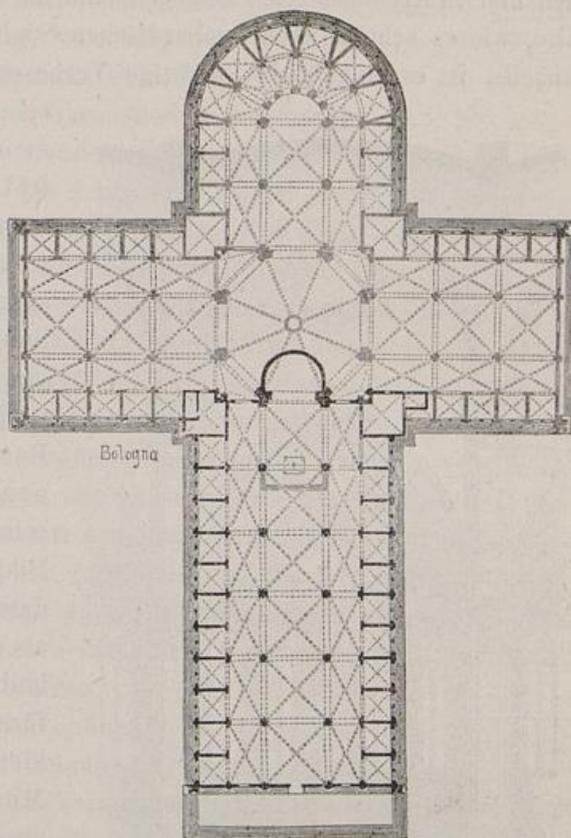
¹⁾ Es war im Hofe der Wohnung des Giacomo de' Pepoli errichtet, keineswegs zur Conservation bestimmt, und wurde schon 1406 eingerissen und durch ein kleines Modell von Holz und Pappe ersetzt, was aber auch nicht mehr existirt. Das von Lübke Mitth. V. 167 mitgetheilte Modell ist das von Arduino Ariguzzi gemachte (vergl. Gaye Carteggio II. 140). Beachtenswerth für die Verhältnisse ist übrigens, dass Meister Antonio von dem für die Arbeit des Modells verdienten Lohn ex sua benignitate et gratia ad instantiam et precibus (sic!) der Beamten der Baukasse dieser ein Fünftel erliess.

²⁾ Vergl. Unger a. a. O. II. S. 135.

³⁾ Das Breve ist erst von Martin V. (also nach 1431), wahrscheinlich weil man erst dann auf kirchliche Gebäude stiess, deren Berechtigte nicht gutwillig weichen wollten. Unger a. a. O. II. S. 135. Drei dieser Kirchen stehen noch heute, da ja der ursprüngliche grossartige Plan nicht zur Ausführung gekommen.

und Vignola, findet. Zu dieser Sorge kamen dann später auch Zweifel über die Ueberwölbung des grossen Mittelschiffes, welche theils in Rücksicht der Sicherheit, theils in stylistischer Beziehung neue Vorschläge hervorriefen. Das Vorurtheil für die antike Architektur ging so weit, dass man sie dem schon weit vorgeschrittenen Gebäude aufdrängen wollte, indessen siegen um 1580 bei den Vätern der Stadt die Pläne des Francesco Terribilia (eigentlich Marani), der sich dabei als verständigen und ziemlich gerechten Beurtheiler des gothischen Styls erwies¹⁾. In Beziehung auf die Ueberwölbung verfocht er siegreich das Kreuzgewölbe, das auch ausgeführt ist; für die Façade entwarf er eine oft publicirte Zeichnung²⁾, welche die damals schon vorhandene untere Bekleidung bestehen liess, und das Uebrige in einer Weise durchführte, welche sich der italienischen Gothik

Fig. 31.



Dom zu Bologna.

des 14. Jahrhunderts nicht übel anschliesst, und namentlich nach dem Vorbilde von Siena und Orvieto auf jedem Schiffe (hier auch den beiden Kapellenreihen) einen von Fialen flankirten Giebel hat. Die Ausführung dieses Planes unterblieb und auch die Vollendung des Innern wurde endlich im Jahre 1647 aufgegeben, so dass man, auf das Kreuzschiff und den grossen Chorraum verzichtend, das Langhaus durch eine kleine Chornische abschloss und diese östlichen Theile mit der Sakristei und anderen Nebengebäuden umgab.

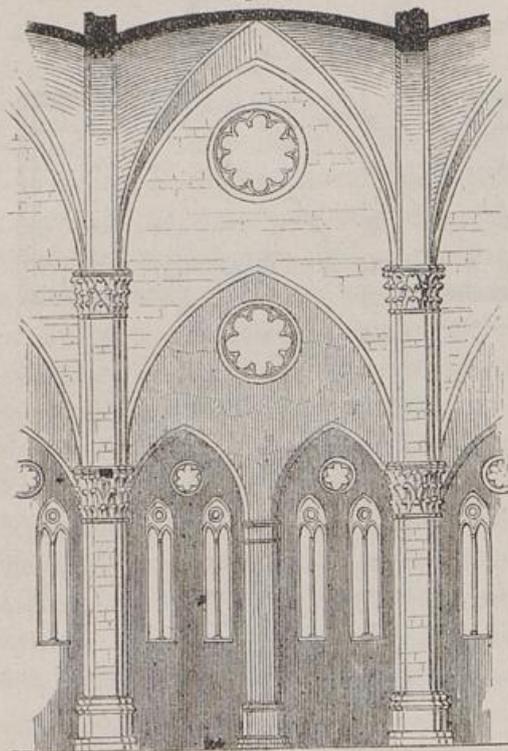
¹⁾ Vgl. einzelne Theile der in vieler Beziehung sehr interessanten Correspondenz der Bauherren von S. Petronio bei Gaye II. 140. 152, III. 477 ff. und besonders S. 490 das ausführliche Schreiben und Gutachten des Terribilia.

²⁾ Cicognara, Storia della Scultura. Tab. III.

Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. VII.

Dem Urheber des Planes hatte in vielen Beziehungen der Dom von Florenz vorgeschwebt; die Pfeiler sind ähnlich, doch lebendiger gebildet wie dort und ebenso gestellt, so dass sie quadratische Gewölbe im Mittelschiffe und längliche in den Seitenschiffen geben. Die Oberlichter bestehen auch hier in Kreisfenstern. Dagegen sind die Mängel in dem Plane des Arnolfo, wie es scheint nach lombardischen Studien, sehr glücklich vermieden. Zunächst ist es eine höchst wichtige Verbesserung, dass neben den Seitenschiffen Kapellenreihen laufen, und

Fig. 32.



Dom zu Bologna.

zwar so, dass auf jedes Gewölbefeld der Schiffe je zwei Kapellen kommen, welche mit dem sie trennenden Pfeiler, ihren zwei spitzbogigen Eingängen und auf ihrer Schlusswand mit Gruppen von je zwei zweitheiligen Maasswerkfenstern und einer kleinen Rose, statt der leeren Aussenwand des Florentiner Domes, ein sehr belebtes architektonisches Bild geben. Dazu kommt dann, dass die Kapellen niedriger sind als die Seitenschiffe, so dass oberhalb derselben noch ein kreisförmiges Fenster, ähnlich, nur kleiner wie das Oberlicht des Mittelschiffes, Raum findet, und also eine dreifache Ordnung von Fenstern eine angenehme Helle verbreitet. Einzelne Theile sind mangelhaft, die Kapitäle sind höher als in Florenz, schwerfällig und doch unkräftig, die Arcaden zu nüchtern, die lebendige Gliederung des nordischen Styls fehlt durchweg. Aber Anderes ist, wenigstens von italienischem Standpunkte betrachtet, wohl gelungen, z. B. die edle und kräftige Bildung der Pfeilersockel. Die Höhenrichtung ist im Ganzen kräftig betont, und die grossartigen Verhältnisse der Höhe und Breite, die denen des Florentiner Domes sehr nahe kommen¹⁾, machen einen sehr viel luftigeren Eindruck. In noch viel höherem Grade würde dies der Fall sein, wenn der ganze colossale Plan zur Ausführung gekommen wäre. Denn an das Lang-

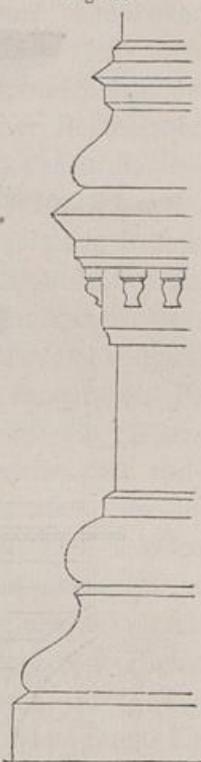
¹⁾ Breite des Mittelsch. dort 53, hier 46 Fuss, der Seitensch. bei beiden etwa 24, Höhe des Mittelsch. dort 133, hier 128 $\frac{1}{2}$, der Seitensch. dort 90, hier 80.

haus, das jetzt mit einer kleinen Concha stumpf abgeschnitten endet, sollte sich eine hohe achteckige Kuppel von ähnlicher Spannung wie die von Florenz anschliessen, aber nicht wie dort von schweren Pfeilern und dunklen Conchen, sondern von den Kreuzarmen und dem geräumigen Chore umgeben, die, alle wie das Langhaus dreischiffig, von Kapellen begleitet und in gleicher Weise beleuchtet, eine Fülle belebten Lichtes mit einer gleichmässigen harmonischen Form vereinigt haben würden. Nicht minder bedeutend würde das Aeussere gewirkt haben. Die Länge des vollendeten Werkes sollte 570, die Breite des Kreuzes 370 Fuss betragen, das Ganze also einen sehr viel grösseren Flächenraum als S. Maria del Fiore einnehmen, die Kuppel mit einer Höhe von 400 Fuss alle Thürme der Stadt überragen, und die Anordnung würde diese Massen übersichtlich und die Wirkung zu einer harmonischen gemacht haben. Aeussere Strebepfeiler fehlen, die Kapellen, welche nach Aussen jede mit besonderem Giebel des quergelegten Daches heraustreten, versehen diesen Dienst, und ihre Fenstergruppen würden ein einfaches System monumentaler Decoration gebildet haben. Ueber ihnen erheben sich die höheren Seitenschiffe, welche mit Strebemauern das Oberschiff stützen, und dies allseitige stufenweise Ansteigen würde dann endlich in der mächtigen Kuppel sein Ziel und seinen Schluss wie durch einen vollen Accord erhalten haben. Vergleiche mit nordischen Bauten würde man auch hier abweisen müssen, aber auf dem Standpunkte der italienischen Gothik möchte schwerlich etwas Grossartigeres und Vollenderes zu entdecken sein.

Während der Bologneser Meister noch im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts die gothischen Tendenzen des Florentiner Domes mit grösserer Consequenz verfolgte, hatte man in Toscana schon längst begonnen, es leichter damit zu nehmen und die gothischen Formen im Sinne heimischer Tradition freier zu behandeln.

Dies zeigt sich zunächst an einem sehr liebenswürdigen Werke, an dem Dome zu Lucca¹⁾. Wie in Siena, handelte es sich auch hier nicht um einen Neubau, sondern um eine sehr allmählig fortschreitende Vergrösserung und Erneuerung eines ältern Gebäudes, über die uns aber leider nicht

Fig. 33.



Dom zu Bologna.

Fig. 34.

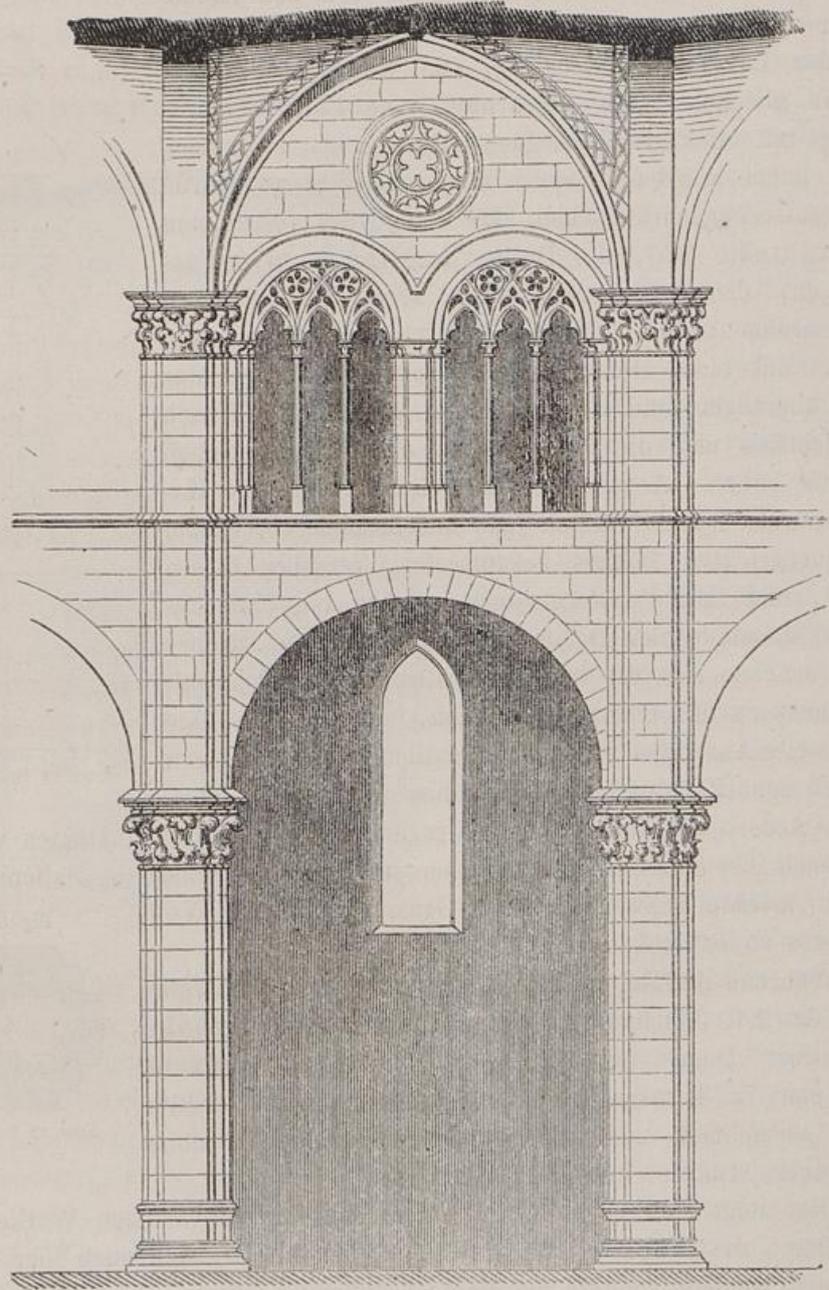


Dom zu Bologna.

¹⁾ Vgl. Lübke, a. a. O. S. 191 ff., mit Abbildungen.

so genaue urkundliche Nachrichten wie dort zu Gebote stehen. Im Jahre 1204 war, wie wir gesehen haben, die prachtvolle Façade des Guidetto,

Fig. 35.



Dom zu Lucca.

im Jahre 1233, wie ebenfalls eine Inschrift ergibt, die Vorhalle neu erbaut, während das Innere der Kirche minder bedeutende und jetzt nicht mehr

vorhandene Verschönerungen erhalten hatte. Erst später begann eine weitere Erneuerung, und zwar der Chornische, welche halbkreisförmig, mit Halbsäulen und einer offenen Gallerie geschmückt, noch wesentlich aus romanischen Elementen besteht, aber dennoch, laut daran befindlicher Inschrift, erst 1308 begonnen und nach einer Unterbrechung 1320 fortgesetzt ist¹⁾. Etwas später wird dann die Herstellung des Kreuzschiffes und Langhauses erfolgt sein. Die Pfeiler, denen des Florentiner Domes sehr ähnlich, tragen auf etwas schweren Kapitälern Pilaster, auf denen die Gewölberippen ruhen, aber die Anordnung ist im Uebrigen eine ganz andere, und verbindet in eigenthümlicher Weise Elemente der italienischen Gothik mit älteren Motiven. Zunächst ist die Pfeilerstellung nicht die in Italien beliebte weite, sondern die engere, so dass die Gewölbe der Seitenschiffe quadratisch, die des Mittelschiffs ungeachtet seiner nur mässigen Breite (30 Fuss) von viel geringerer Tiefe ($22\frac{1}{2}$ Fuss) sind. Dazu kommt dann, dass die Scheidbögen nicht spitz, sondern halbkreisförmig sind, und dass die Pfeilerreihe nicht einmal durch ein breiteres Kreuzschiff unterbrochen ist, sondern völlig wie im Dome zu Pisa, in gleichen Abständen über dasselbe fort und bis zum Chore hingeht, so dass die Kreuzarme aus zwei Schiffen von gleicher Breite bestehen. Trotz dieser romanischen Elemente erscheint aber das Ganze luftiger und leichter und nähert sich mehr dem Eindruck nordischer Gothik, als die gewöhnlichen breiträumigen italienischen Dome. Ueber den Scheidbögen ist nämlich ein hohes Triforium von je zwei, zwar ebenfalls rundbogigen, aber schlanken dreitheiligen, unter das Dach der Seitenschiffe führenden Oeffnungen, und darüber, dem Zwickel ihrer Archivolten entsprechend, ein ziemlich grosses Kreisfenster angebracht, beide mit Maasswerk geschmückt, und zwar das der Triforienöffnungen ganz ähnlich dem in den ebenfalls rundbogigen Arcaden des Campo santo von Pisa. Die Gruppen schlanker und zierlicher Oeffnungen haben dann auch dem Meister so zugesagt, dass er sie nicht bloss da, wo die Dächer der Seitenschiffe anstiessen, sondern auch offen und als blosse Decoration vor dem Querschiffe und über der dasselbe theilenden Pfeilerreihe angebracht hat. In der That ist hiedurch und durch die engere Pfeilerstellung das Oede der meisten italienisch-gothischen Kirchen sehr glücklich vermieden, und das Innere in milder, anmuthiger Weise belebt. Die Fenster der Seitenschiffe sind spitzbogig, und selbst den Triforienöffnungen in den Kreuzarmen, wo ihn das Dach der Seitenschiffe nicht hinderte, hat der

¹⁾ Hoc opus inceptum fuit tempore Mathei Campanerii Operarii A. D. MCCCVIII. et mortuus est dictus operarius A. D. MCCCXX. Loco ejus successit Ser Bonaventura Rolentii... qui — istud opus reassumsit hic supra. Der Stein dieser Inschrift ist der Chornische entsprechend gerundet, also ohne Zweifel für diese Stelle um 1320 gearbeitet.

Meister diese Form gegeben und sie hier zu freierer Entwicklung des Maasswerks benutzt. Wir sehen daher, dass die überwiegende Anwendung des Rundbogens nicht auf einer Abneigung gegen den Spitzbogen beruhte, sondern auf speciellen Gründen, ohne Zweifel auf der ganz richtigen Berechnung, dass innerhalb der durch die Façade bedingten Höhe und Breite und bei der, durch die Benutzung der älteren Fundamente herbeigeführten engern Pfeilerstellung nur durch diesen weniger hochanstrebenden Bogen jene günstigen Durchbrechungen der Oberwände zu erlangen seien¹⁾. Die Decoration des Aeussern erinnert wieder an den Florentiner Dom, doch ist sie nicht so wie dort mit kleinen Mosaikmustern überladen, sondern freier, einfacher, meist aus weissem Marmor bestehend, und nur mässig mit schwarzen Streifen durchzogen. Die Mischung gothischer und romanischer Elemente ist hier eben so stark, wie im Innern. Denn während die Strebepfeiler, etwas mehr als sonst vortretend mit spitzbogigen Blenden und Tabernakeln, die Fenster der Seitenschiffe mit Spitzgiebeln versehen sind, sind die rundbogigen Arcaden kräftig angedeutet und, den Triforien sowohl als dem Oberschiffe entsprechend, kleine, blinde rundbogige Gallerien gebildet. Das Ganze ist mit so richtigem Takt und feinem Gefühl ausgeführt, dass diese Inconsequenz keineswegs verletzt; aber man sieht doch, dass dieser Meister von der Freiheit der Wahl zwischen beiden Bogenarten, auf welche auch seine Vorgänger nie verzichtet hatten, den allerausgedehntesten Gebrauch machte.

Ohne Zweifel stand er damit nicht allein, und wenn man ein Mal so weit gekommen war, musste man nothwendig bald einen Schritt weiter gehen. Denn, hatte der Spitzbogen auch nicht einmal mehr den Schein einer constructiven Regel, von der man nur ausnahmsweise abwich, so war er nichts als eine, und zwar eine etwas bizarre decorative Form, die sich für die Anwendung in grossen Verhältnissen, also für die eigentliche Architektur, nicht sehr empfahl, wenn man sie auch für kleinere Zierwerke beibehielt. Und so scheint es sich wirklich bei den Künstlern von Florenz gestaltet zu haben; an den Gebäuden bringen sie gern Rundbögen an, während sie an Gemälden, Nischen, Tabernakeln und ähnlichen Beiwerken in steilen Spitzen und krausen gothischen Zierrathen schwelgen. Fast alle um diese Zeit in Florenz entstandenen Bauwerke geben Beispiele dieser

¹⁾ Wenn Ricci (II. 46) das wundervolle Schiff, ungeachtet der gothischen Pfeiler und des Maasswerks, bloss wegen seiner Rundbögen für ein Werk des XI. Jahrhunderts hält, so ist das geradezu komisch. Indessen mag es sein, dass der Meister hier eine alte, dem Pisaner Dom ähnliche Anlage vorfand, deren doppelte Säulenweite er seiner engen Pfeilerstellung zum Grunde legte und deren Gallerie ihm das Motiv zu seinen Triforien gab. Wäre dies nicht, so würde es noch auffallender sein, dass der gothische Meister es jenem vor dreihundert Jahren errichteten Dome unmittelbar entlehnte.

Auffassung. Zwei derselben, obgleich von geringem Umfange, sind höchst merkwürdige Leistungen dieser Art. Das ältere derselben, das Kirchlein Orsanmichele (S. Michele in Orto)¹⁾ war kein völliger Neubau, sondern hat eine ältere, schon an sich nicht uninteressante Geschichte. Im Jahre 1284 wurde nämlich der in der Mitte der Stadt gelegene und als Kornmarkt dienende Platz verschönert, gepflastert und mit einer offenen Halle versehen, die aber wahrscheinlich nur von Holz war, da sie im Jahre 1304 abbrannte. 1308 wurde sie neu gebaut und nun von frommen Bürgern mit Bildern der Jungfrau Maria und des h. Michael geschmückt²⁾. Im Jahre 1336 beschloss jedoch die Republik, weil dieser in der Mitte der Stadt gelegene, bedeutende Platz nicht würdig genug ausgestattet sei, hier ein Palatium zu bauen, in dessen unterem Theile die Verehrung der Jungfrau schicklicher stattfinde, dessen obere Stockwerke aber zur Aufbewahrung des Getreides dienen sollten. Der Grundstein wurde 1337 gelegt, und 1339, als die ersten Pfeiler emporstiegen, machten die Vorsteher der zwölf Zünfte und der Guelfengesellschaft sich anheischig, dass sie an den dreizehn dazu geeigneten Stellen des Aeussern Tabernakel mit Statuen errichten lassen wollten, ein Versprechen, dessen Erfüllung indessen erst von 1406 an begann. Auch der Bau selbst schritt langsam weiter und blieb im Jahre 1348 in Folge der Pest, weil die Mittel gebrachen, nur von einem provisorischen Dache bedeckt, liegen, so dass die Vorsteher des Baues 1350 der Signoria vorstellten, dass die noch vorhandenen Gerüste und selbst die Gemälde leiden müssten, wenn man die Gewölbe nicht schnell vollende³⁾. Dies half; man griff nun mit Eifer an und übertrug dem berühmten Bildhauer und Maler Andrea Orcagna als Obermeister die Leitung des Baues und zugleich die Ausführung eines prachtvollen Altars im Innern des Oratoriums, denn so nannte man jetzt die ehemalige Loggia und nachherige Pfarrkirche. Schon 1357 schien das Werk so schön und bedeutend, dass die Republik es für schicklich hielt, den Kornmarkt an eine andere Stelle zu verlegen, und 1360 war es so weit vollendet, dass man dem Meister gestatten konnte, einem Rufe nach Orvieto zu folgen⁴⁾. Wie viel

¹⁾ Kugler Baukunst III. 553 u. A. wollen das „Or“ als Abkürzung von Horreum betrachten. Allein in sämmtlichen Urkunden des XIV. Jahrhunderts heisst die Stelle: S. Michele in Orto; es war ursprünglich ein Wiesenplatz, der zum öffentlichen Gebrauche diente. Auch war selbst das Gebäude von 1284 nach Vasari (I. 250) und Gio. Villani (lib. VII. cap. 98) noch kein Kornspeicher. Dass übrigens dieser Bau von 1284 von Arnolfo herrühre, wie Vasari behauptet, ist mehr als unwahrscheinlich.

²⁾ Für den Brand von 1304 Villani lib. VIII. cap. 61, für den Wiederaufbau von 1308 Gaye I. S. 448. Für den weiteren Hergang sind die Nachrichten bei Gaye I. S. 46 ff. zusammengestellt.

³⁾ Vgl. Matteo Villani, lib. I. cap. 57 mit Gaye a. a. O. S. 51.

⁴⁾ Gaye S. 512, coll. S. 52.

von dem gegenwärtigen Bau dem Orcagna, wie viel dem frühern Meister nach der Grundsteinlegung von 1337 (Vasari nennt Taddeo Gaddi, dessen Namen aber in den Urkunden nicht vorkommt) zuzuschreiben, ist ungewiss. Das Wesentliche der palastartigen Anlage¹⁾, die grossen rundbogigen Hallen des unteren Stockwerks und die kräftigen Spitzbogenfenster der beiden oberen wird dem älteren, die Ausstattung des kirchlichen Raumes, die Bildung des Maasswerks in jenen jetzt zugemauerten Hallen und die der Pfeiler dem jüngern Meister angehören²⁾. Jenes ist sehr reich, aber ziemlich willkürlich, und diese gleichen sehr denen an dem zweiten der erwähnten beiden Gebäude, an der Loggia de' Lanzi.

Auch diese hat eine einigermaassen streitige Geschichte. Gewöhnlich schreibt man auch diese Loggia dem Orcagna zu, aber wahrscheinlich mit Unrecht. Schon 1356 hatte man beschlossen, „*unam honorabilem logiam*“ neben dem Palaste der Prioren zu bauen, aber erst sehr viel später kam es zur Ausführung, denn 1374 wurden noch Häuser angekauft, welche auf der Stelle standen³⁾. Um diese Zeit aber war Orcagna wahrscheinlich bereits verstorben, denn im Jahre 1368 wird er zum letzten Male in den Urkunden als lebend, aber auch als schwer erkrankt genannt. Er kann daher höchstens den Plan entworfen haben und hatte an der Ausführung, die, wie es nach den urkundlichen Vermerken scheint, erst im Jahre 1376 begann, keinen Antheil. Loggien, d. h. nach der Strasse zu offene Hallen waren in dieser Zeit in Florenz sehr beliebt. An grösseren Privatpalästen dienten sie zum Empfange von Besuchern oder zu kleineren Zusammenkünften der Familien⁴⁾, bei dem öffentlichen Palaste hatten sie eher den Zweck, dem Volke bei eintretendem Regen Schutz zu gewähren oder bei öffentlichen Verkündigungen eine Art Rednerbühne zu bilden. Die Anlage unserer Loggia⁵⁾ ergab sich hiernach ganz von selbst. Sie besteht in einem rechtwinkeligen Raum, der, an der Ecke des Platzes gelegen, auf zwei Seiten an andere Gebäude anstösst und auf den beiden anderen geöffnet ist, an der breiteren mit drei weiten, auf vier Pfeilern ruhenden Halbkreisbögen. Vasari rühmt es bei Erwähnung dieser Loggia als eine

¹⁾ Abbildungen bei Wiebeking Taf. 70, Hope T. 79, Runge und Rosengarten II, 6 und in dem neuesten Werke von Rohault de Fleury, *La Toscane au moyen âge. Architecture civile et militaire*, Paris, 1873, fol. Bnd. I.

²⁾ Das zierliche Füllwerk der jetzigen Fenster arbeitete (vielleicht nach Orcagna's Entwurf) 1378 Simone di Francesco Talenti. Cicerone, 3. Aufl. S. 146.

³⁾ Gaye I. 509 u. 526. Nähere Daten über die Ausführung des Baues in einer Schrift des Grafen Luigi Passerini, *Curiosità artistiche di Firenze*, und bei Hans Semper „Die Vorläufer Donatello's“ in v. Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft III, p. 35 ff.

⁴⁾ Vgl. über ihre Bedeutung L. Batt. Alberti in den *Dieci libri d'Arch.* Libr. 8. cap. 6 und Lastri, *Osservatore fiorentino* (Ausg. v. 1821) III, p. 204.

⁵⁾ Abb. bei Rohault de Fleury a. a. O.

wichtige Neuerung des Orcagna, dass er hier wieder den vollen Rundbogen gebraucht habe. Das ist nun freilich nicht ganz richtig; dieser Bogen war, wie wir wissen, in Italien nie ganz vergessen. Aber er sagt nur zu wenig, denn nicht bloss der Bogen entfernt sich hier von gothischer Tendenz, sondern auch das Uebrige. Die Pfeiler sind zwar noch denen von S. M. del Fiore ähnlich, aber sie werden nun auch vollständig zu Mauerpfeilern, über deren flachgehaltenen Kapitälgesimsen eine Art Architrav angebracht ist, und an denen die Horizontallinien bedeutender hervortreten als jede verticale Bildung. Auch in den Kreisen der Archivolten, in dem kräftig gebildeten Friese, in dem Tafelwerk der obern einfach horizontal gehaltenen Bekrönung, in der ganzen ruhigen Erscheinung liegt schon eine Annäherung an antike Form. Gewiss war Orcagna, wenn dies schon seinem Plan angehört, sich des Gegensatzes nicht bewusst. Seine grossen Malereien in Florenz, von denen wir später reden werden, sind ganz im Geiste christlich-romantischer Poesie; er scheint erfüllt von Dante's Dichtung. Auch die gothische Form verschmäht er nicht; alle seine Tafelbilder, der grosse Altaraufsatz von Orsanmichele, die Tabernakel am Aeussern dieser Kirche, soweit sie ihre ursprüngliche, von ihm herrührende Anordnung behalten haben, sind mit Spitzgiebeln, Fialen, Kreuzblumen und Krabben in der schwerfälligen italienischen Weise überreichlich versehen. Aber wenn es sich um grössere Bauwerke handelte, mischten sich unwillkürlich Züge ein, die er selbst an antiken Gebäuden bemerkt hatte oder die von ihnen in die gemeine italienische Baupraxis übergegangen waren. Seine Aufmerksamkeit hatte er auf die Antike noch nicht gerichtet, seine Neigung, wo er sich ihrer bewusst wurde, führte ihn dem christlich-mittelalterlichen Style zu, aber die abweichende Richtung des italienischen Gefühls machte sich, nachdem der fremde Styl den Reiz der Neuheit verloren hatte, wieder mehr geltend.

In Genua kam es dahin noch nicht. Der Gürtel hoher Felsen, der die „stolze“ Stadt umrahmt und sie zur meerbeherrschenden Veste machte, schied sie auch von Toscana sowohl als von der Lombardei, liess sie an dem geistigen Leben beider nur bedingten Antheil nehmen, und gab ihr wie in klimatischer, so auch in künstlerischer Beziehung eine grössere Aehnlichkeit mit dem südlichen Italien als mit den regsamen Provinzen, an die sie grenzt. Nur darin gleicht ihre Architektur der von Toscana, dass dieselben Steinbrüche ihr den schwarzen und weissen Marmor lieferten, der zum Schmuck der Wände mit wechselnden Streifen einlud, und dass sich an den Gebrauch dieses edeln Materials auch die Gewohnheit seiner Bearbeitung in antiker Weise knüpfte. Bis dahin, dass die ausgebildete Renaissance hierher drang, blieben die genuesischen Kirchen fast durchgängig Säulenbasiliken, und viele Einzelheiten beweisen, wie lange sich jene Erinnerung erhielt. Vor Allem das prächtige Seitenportal am Dome

S. Lorenzo, wo unter einem fast hufeisenartig geschwungenen Bogen richtig gebildete korinthische Kapitäle und Säulen, und neben phantastischen Thieren, Riemenverschlingungen und Rankengewinden in der feierlich starren Behandlung des elften oder zwölften Jahrhunderts, gut ausgeführte Palmetten, Zahnschnitte und Eierstäbe vorkommen¹⁾. Aber eine neue stylistische Entwicklung ging aus diesen Elementen nicht hervor, und die Details des gothischen Styls, die vielleicht nicht aus den anderen italienischen Provinzen, sondern über See, direct von Frankreich aus, hier Eingang fanden, stehen unverbunden daneben. Eben jener Dom, bei Weitem das bedeutendste mittelalterliche Gebäude Genua's, zeigt diese Mischung. Noch jetzt ist er eine Säulenbasilika mit einer Kuppel vor dem Chore, in deren Langhaus die drei Schiffe durch zwei Reihen von je acht hohen und schlanken korinthischen Säulen (antike Schäfte mit neueren Kapitälern, hohem Abacus und niedriger attischer Basis mit Thierköpfen als Eckklötzchen) geschieden werden. Diese Säulen ebensowohl wie das erwähnte Portal dürften noch aus dem ersten grösseren Bau herkommen, der wahrscheinlich um 1098 (wo die Kirche durch bedeutungsvolle Reliquien bereichert ward) angefangen, schon 1118 eine Weihe (muthmaasslich des Chores) erhielt. Nicht so die zwar stumpfen, aber wohl gegliederten Spitzbögen in weissem und schwarzem Marmor, welche diese Säulen verbinden und demnächst eine rundbogige Arcatur von niedrigeren mit Pfeilern wechselnden korinthischen Säulen tragen, an der eine lange Inschrift uns neben der fabelhaften Erzählung von der Gründung Genua's durch zwei verschiedene Janus die nützliche Nachricht giebt, dass dies Werk von 1307 bis 1312 auf Befehl des Johannes de Nigro und des Nicolaus de Goano renovirt sei²⁾. Diese obere Arcadenreihe steht jetzt auf beiden Seiten frei, war aber ohne Zweifel ursprünglich die Oeffnung einer Empore über den Seitenschiffen, welche durch die Erhöhung der letzten bei einer spätern am Ende des 16. Jahrhunderts vorgenommenen Herstellung verschwunden ist. Jenem Erneuerungsbau von 1307 wird dann auch wohl die Façade ihre jetzige Gestalt verdanken. Sie hat eine für Italien ganz ungewöhnliche Anordnung, indem sie im unteren Theile aus drei stark vertieften spitzbogigen Portalen be-

¹⁾ Dies Portal und einige Details des Innern von S. Lorenzo bei Osten, Lombardei, Taf. 12. 13.

²⁾ Auf der einen Seite: MCCCVII Johannes de Nigro et Nicolaus de Goano fecerunt renovari hoc opus de decimo legatorum. Auf der andern Seite, mit der Jahreszahl 1312, jene Erzählung, welche, wenn auch nur als sittengeschichtliches Curiosum, hier eine Stelle verdient: Janus princeps Trojanorum astrologia peritus navigando ad habitandum locum quaerens, sanum et securum, Januam jam fundatam a Jano rege Ytalie pronepote Noe venit et eam cernens mari et montibus tutissimam ampliavit nomine et posse.

steht, von denen das mittlere die beiden anderen verhältnissmässig überragt und die mit ihrem Säulenschmuck bis an die Fronte der Strebepfeiler vorgehen und diese bedecken, im oberen aber sich in zwei Thürme (von denen nur der eine eine mässige Höhe erreicht hat) und den dazwischen liegenden Giebel des Mittelschiffes theilt. Es ist also eine ganz französische Anlage, der dann aber die Ausführung der oberen Theile gar nicht entspricht, indem sie ausser einer grossen aber kraftlos gebildeten Fensterrose und mehreren theils rund-, theils spitzbogigen zweitheiligen Fenstern nur mit den gewöhnlichen wechselnden horizontalen Marmorstreifen decorirt ist¹⁾.

An der kleinen Kirche S. Matteo ist die Façade aus dem im Jahre 1278 durch die Familie Doria begonnenen Neubau erhalten; wiederum ein Spitzbogenportal nebst einem Rosenfenster und den horizontal wechselnden Marmorstreifen²⁾. Der Kreuzgang, an dem, wie die Inschriften an zwei Kapitälern ergeben, in den Jahren 1308 und 1310 gebaut ist, besteht noch ganz, wie jene Kreuzgänge der Cosmaten in Rom und wie viele im südlichen Italien, aus gekuppelten Säulchen; die Kapitälern haben theils gut gearbeitete Akanthusblätter theils das spröde Blattwerk deutscher Knospkapitälern und die Bögen nur eine leise Zuspitzung. Die Localschriftsteller rühmen die um 1270 gebaute und im Anfange dieses Jahrhunderts abgebrochene Kirche S. Agostino als ein elegantes gothisches Bauwerk³⁾, indessen wird sie ohne Zweifel die eben genannten einzigen erheblichen Ueberreste dieser Bauweise in stylistischer Hinsicht nicht übertroffen haben. Auch in der Lombardei, obgleich sie die vorzugsweise germanisirte Provinz Italiens war, wurde die Gothik doch niemals recht heimisch, ja sie behielt fast noch mehr wie in Toscana und Bologna stets romanische Beimischungen. Sehr deutlich zeigen dies die beiden Façaden des dreischiffigen Querarms am Dome (s. Fig. 17 auf S. 118) zu Cremona, welche zufolge einer daran befindlichen Inschrift vom Jahre 1288 herrühren. Die Anordnung beider ist im Wesentlichen gleich; über den Portalen auf einem Sims von sich durchschneidenden Bögen drei breite Fenster, das mittlere vier-, die anderen dreitheilig, dann drei grosse Radfenster mit Maasswerk, endlich der breite flache Giebel mit kleinen aufsteigenden Arcaden, an dessen Ecken sowohl wie auf seiner Spitze je ein achteckiges Thürmchen angebracht ist. Es sind also noch ganz die Motive des bisherigen romanischen Styls. Dabei kommen dann an beiden Façaden sowohl Rund- als Spitzbögen vor, und zwar merkwürdigerweise bei beiden an anderen Stellen.

¹⁾ Der untere Theil der Façade bei Gally Knight II. Taf. 32.

²⁾ Die Kirche war eine Stiftung der Doria's und die Façade giebt durch eine Menge eingemauerter Grabschriften eine Familienchronik des XIV. Jahrhunderts.

³⁾ Z. B. Alizeri, Guida. Auch Ricci II. 187.

An der Nordfaçade sind das Portal und die Umrahmung der Fenster spitz, die oberen Arcaden aber rund, am südlichen verhalten sich beide umgekehrt¹⁾. Man sieht also, beide Bögen sind nur nach Laune, ohne rationellen Grund, angewendet. Auch der Campanile des Domes, der sogen. Torrazzo, der höchste Thurm Italiens (354 Fuss hoch), der weit über die lombardische Ebene hinsieht, hat wenigstens in seinem untern viereckigen, von 1261 bis 1288 erbauten Theile noch ganz romanische, und nur in dem darauf gesetzten achteckigen Aufbau mehr gothische Formen.

Am stärksten ist der Einfluss des nordischen Styls in Piemont, das, im Norden an die Schweiz, im Westen an französische Provinzen anstossend, ihn von zwei Seiten her empfing, und dessen Fürsten oft in engerer Verbindung mit dem französischen Königshofe standen. Selbst in Aosta, angesichts bedeutender antiker Ueberreste, tragen die Kirchen ein mehr französisches Gepräge, und nicht geringer ist dasselbe am Dome zu Chieri und an der Kirche von Moncalieri unfern Turin²⁾. Aber schon in der benachbarten Kirche S. Maria di Renversa³⁾ ist wenigstens die Façade mit ihrem breiten und flachen Giebel, dem durchschneidenden Bogenfriese und dem isolirten Radfenster ganz lombardisch, und so wie man sich von den Alpen entfernt, schwindet dieser Schein des Fremden. Am Dome zu Asti kann man ihn indessen noch an den regelmässig aus viereckigem Kerne gebildeten enggestellten Pfeilern, den Lancetfenstern, den kräftigen Strebepfeilern und selbst an der Bildung der drei ziemlich tief eingehenden spitzbogigen Portale erkennen, aber übrigens ist die Façade mit den wechselnden Lagen weissen Steins und rother Ziegeln und in manchen sonstigen Eigenheiten schon ächt italienisch⁴⁾. Die Erbauung der Kirche wird in das 13. Jahrhundert fallen, da der Campanile, anscheinend der letzte Theil des Baues, das Datum von 1266 trägt. Auch später ging man in der Ausbildung des Gothischen nicht weiter, vielmehr zeigt sich auch hier schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts das Bestreben, den Consequenzen desselben auszuweichen und zu ruhigeren und einfacheren Formen zu gelangen. Nur freilich geschah dies nicht, wie in Toscana

¹⁾ S. Eitelberger in den mittelalterl. Kunstdenkm. des österr. Kaiserstaates II. Taf. XXI. und S. 107. Ferner Runge, a. a. O. II. 6.

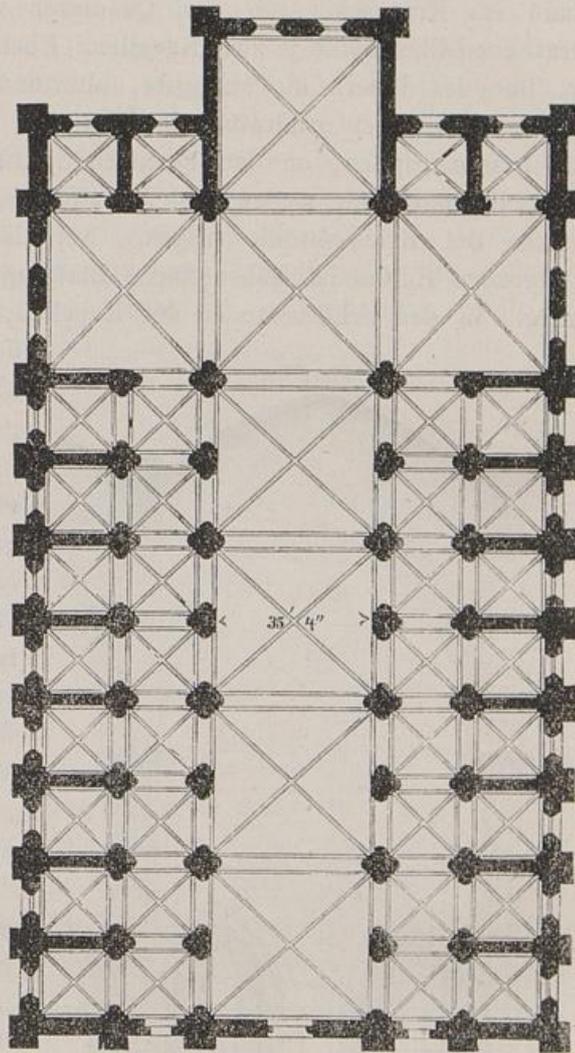
²⁾ Vgl. Ricci II. p. 412.

³⁾ Hope tab. 92.

⁴⁾ Abbildungen bei Osten Taf. 17, 18, und eine Aussenansicht bei Chapuy, *moyen âge mon.* Nro. 93. Ganz ungewöhnlich ist die Anlage des Kreuzschiffes, welche nur durch eine polygone Altarnische von fünf Seiten des Zehnnecks über die Seitenmauern ausladet, welche demnächst auf der Chorseite weiter gehen, so dass nicht, wie in St. Elisabeth in Marburg oder wie in S. M. delle grazie in Mailand, ein kleeblattförmiger Schluss entsteht.

durch stärkere Betonung antiker Reminiscenzen, sondern nur durch strengere Haltung und durch Zurückgreifen auf ältere mittelalterliche Formen, wodurch denn Zusammensetzungen entstehen, welche dem deutschen Uebergangsstyl entlehnt scheinen. Das merkwürdigste Beispiel dieser Umkehr giebt die im Jahre 1373 gegründete Kirche der Carmeliter, S. Maria del Carmine zu Pavia¹⁾, welche man wenigstens in ihrem Innern auf den ersten Blick für eine deutsche Cistercienserkirche vom Ende des 12. Jahrhunderts halten könnte. Ihr Grundriss gleicht fast genau dem der Klosterkirche von Loccum²⁾, nur dass den Seitenschiffen Kapellen angefügt sind, deren Aussenmauer mit der der Kreuzschiffe in einer Flucht liegt. Die Kirche hat also im Langhause vier fast qua-

Fig. 36.



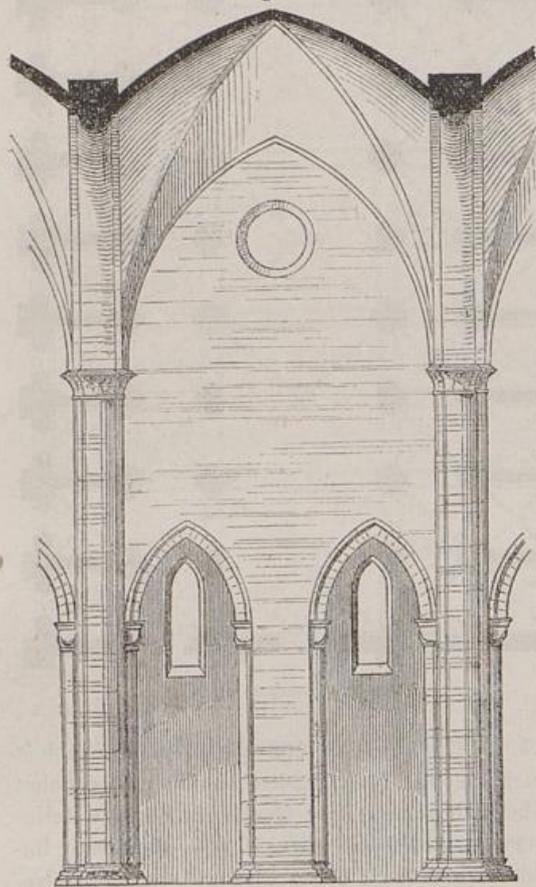
S. M. del Carmine, Pavia.

¹⁾ Lübke in den Mittheil. der k. k. C. C. Bd. V. S. 163 giebt bei Gelegenheit einer vortrefflichen Beschreibung, der auch die hier beifolgenden Abbildungen entlehnt sind, das Gründungsjahr 1325 an, wahrscheinlich ohne andere Quelle als Försters Reisehandbuch, während Malaspina, Guida di Pavia (1819) und Ricci II. 397, dieser mit Bezugnahme auf eine mir unzugänglich gebliebene Chronik dieses Klosters von dem Padremaestro Fornari, das im Texte angegebene Jahr nennen. In seiner „Geschichte der ital. Kunst“ kommt Förster selbst auf das Jahr 1325 nicht wieder zurück. Street, Brick and marble S. 206 und nach ihm Kugler (Baukunst III. 560) geben der Kirche ausser dem im Texte angegebenen Namen den von S. Pantaleone, von dem aber die angesehensten italienischen Autoren nichts wissen und mir auch in Pavia nichts bekannt geworden ist. Abbild. bei Lose und Gruner, Terra-cotta-Archit. of North-Italy 7—11; Street, Brick and marble, 206, 207.

²⁾ Band V. S. 326.

drate Gewölbefelder, in den Seitenschiffen und Kapellen die doppelte Zahl, dann ein Kreuzschiff von drei Quadraten und endlich neben dem quadratischen Chorraume je zwei Kapellen. Ebenso wie im Grundrisse herrscht im Bau des Innern die strengste, alterthümlichste Regelmässigkeit. Die Pfeiler haben bei quadratischem Kerne in den Ecken kleine Dienste für die Diagonalrippen, an den Frontseiten kräftige Halbsäulen, welche mit Würfelkapitälern die steilen, fast lancetförmigen Scheidbögen und die Quergurten der Kreuzgewölbe tragen. Nur die im Mittelschiffe hoch aufsteigenden Halbsäulen haben flache Blattkapitälern von sehr strenger Zeichnung. In den Schlusswänden der Kapellen, von denen je zwei auf jedes

Fig. 37.



S. M. del Carmine, Pavia.

Joch des Hauptschiffes kommen, sind einfache Lancetfenster angebracht, welche nebst den kreisförmigen Oberlichtern und den etwas grösseren Fenstern der Fassade und des Chors das Innere beleuchten, das mit seinem strengen Organismus, den schlichten Formen aller Details, den steilen lancetförmigen Arcaden, den Würfelkapitälern, der leeren Wand, die von den Scheidbögen zu den Oberlichtern aufsteigt, endlich mit der dunkeln Farbe des Backsteinrohbaues einen durchaus ernsten, imponirenden Eindruck macht. Auch die Sockel der Pfeiler sind noch romanisch, dabei aber sehr hoch und aus dem Grundgedanken der attischen Basis so reich und edel entwickelt, wie es in Deutschland selbst im Steinbau nicht vorkommt. Diese Detailbildung, dann die Fenstergruppen in den Schlusswänden des Chors und

der Kreuzarme, immer zwei grosse ungetheilte Spitzbögen mit einem grossen Radfenster dazwischen, endlich die hochbusigen Kreuzgewölbe führen uns nach Italien und in eine spätere Zeit zurück, und wenn wir nun hinaus und vor die Fassade treten, finden wir sie nicht nur durchaus italienisch, sondern sogar, obgleich durchweg in Backstein, sehr reich durchbildet,

vielleicht geradezu das edelste Beispiel italienischen Backsteinbaues. Sie ist nach lombardischer Weise breit angelegt, zwar nicht so, dass das Ganze nur eine Giebellinie bildete, was bei der grossen Breite des Inneren zu plump geworden wäre, aber doch so, dass der Giebel des Mittelschiffes nur wenig oberhalb der anstossenden Halbgiebel beginnt. Strebepfeiler, welche in Fialen über das reichgebildete Dachgesims hinaussteigen, bilden fünf verticale, und eine auf mittlerer Höhe eintretende Abdachung und Verjüngung dieser Strebepfeiler zwei horizontale Abtheilungen. Drei Portale, sechs spitzbogige Fenster, die äusseren lancetförmig, die anderen zweitheilig und mit Maasswerk, ein prächtiges, zwölftheiliges, vielleicht etwas zu grosses Radfenster, von höchst mannigfaltigen, kräftig schattenden Ornamenten eingerahmt, einige kleine mit Bildwerk ausgestattete Nischen und an der Giebellinie hin ein Fries von Laubgewinden und sich durchschneidenden Bögen, das sind die Verzierungen, durch welche die breite Fläche sehr genügend und anmuthig belebt ist. Ein sehr glückliches Motiv ist dabei, dass die sechs spitzbogigen Fenster, obgleich alle von demselben über die Fläche fortgesetzten Gesims umrahmt und zusammengefasst, doch nicht ganz auf derselben Horizontallinie stehen; die Fenster der Seitenschiffe stehen etwas niedriger als die des Hauptschiffes, diejenigen der Kapellen wieder niedriger als die Fenster der Seitenschiffe, wodurch eine nach der Mitte ansteigende, die breite Horizontale brechende und auf das Radfenster als die höchste Zierde und den Centralpunkt hinleitende Bewegung hervorgebracht wird. Die gesammte Anordnung ist so harmonisch und schön, dass sie den lombardischen Fehler der allerdings fast unförmlichen Breite völlig vergessen lässt, und dabei die Ausführung der Ornamente von so grosser Feinheit und Schärfe und so geschmackvoll, dass man gern dabei verweilt. Eierstäbe, Zahnschnitte, Blumengewinde, die dabei vorkommen, deuten hier schon auf eine Empfänglichkeit für antike Ornamentik, die wir also hier, da wir keine Ursache haben, die Fassade für bedeutend später zu halten, gleichzeitig mit der strengen, fast romanischen Tendenz des Inneren antreffen und daraus schliessen können, dass auch bei dieser die Absicht sei, sich von den specifisch gothischen Formen, so weit sie hier zur Herrschaft gelangt waren, mehr ab- und einfacheren Ordnungen zuzuwenden¹⁾.

Um so auffallender ist denn, dass noch einige Jahre später, im Jahre 1385, ein Gebäude gegründet und begonnen wurde, welches nun völlig Ernst mit der Einführung nordischer Gothik machen zu wollen schien,

¹⁾ Ueber die der Kirche S. Maria del Carmine ähnliche Kirche S. Francesco zu Pavia, s. Lübke a. a. O. 163. Abbild. bei Lose und Gruner, Terra-cotta-Arch. Pl. 12, Street, a. a. O. 208, Nohl, Tagebuch einer ital. Reise S. 61.

der Dom zu Mailand. Es war freilich nicht der Beschluss einer Commune oder der Rath berühmter einheimischer Künstler, welcher dahin führte, sondern die Prachtliebe eines emporgekommenen Fürsten, der nach der gewöhnlichen Politik dieser Herren durch glänzende bauliche Stiftungen die öffentliche Meinung zu bestechen suchte. Im Jahre 1385 als Gebieter von Mailand anerkannt, beschloss Johann Galeazzo Visconti, an Stelle der alten bischöflichen Kirche, seiner Stadt eine neue glänzende Kathedrale zu schenken; schon im Jahre 1386 wurde der Bau mit Eifer begonnen¹⁾. Wer den Plan entworfen, ist unbekannt, indessen lässt der Erfolg nicht daran zweifeln, dass Johann Galeazzo, sei es in Bewunderung nordischer Dome, sei es um seine Stadt durch etwas ganz Neues auszuzeichnen, Fremde dabei zuzog. Auch bestätigen dies die Urkunden. Der Bau befand sich unter der Leitung einer zahlreichen Baudeputation, deren häufige Zweifel und Uneinigkeit den Mangel einer einheitlichen Direction sehr fühlbar machen. Kunstgeschichtlich sind die Berathungen dieser Deputirten von bedeutendem Interesse, indem aus ihnen der Gegensatz der italienischen Baupraxis zu den durch die fremden Meister vertretenen Principien nordischer Gothik uns sehr lebendig entgegentritt. Im Jahre 1388 war Nicolaus Bonaventura aus Paris Obermeister. Einer der ersten Deutschen, die wir am Dom beschäftigt finden, war Hans von Fernach, welcher von Freiburg im Breisgau, also aus einer der ältesten deutschen Bauhütten, nach Mailand kam. Vielleicht ist er eine und dieselbe Person mit dem Meister Johannes Teutonicus, welchem im März 1390 seitens der Baudeputation eine Erhöhung des Tagelohns zu Theil wurde. Hans von Fernach verhandelt im Jahre 1391 mit der Baudeputation über verschiedene von ihm vorgeschlagene Aenderungen am Plane und reist schliesslich nach Köln, um von dort einen bewährten Baumeister (unum maximum Inzignerium) zu holen²⁾. Doch kehrt er im Februar 1392 unverrichteter Sache zurück und verschwindet nun aus den Urkunden. Von Hans von Fernach stammt die Zeichnung zu der Thür der südlichen Sakristei der

¹⁾ Die Baugeschichte des Mailänder Doms hat schon Graf Giorgio Giulini in seinen: *Memorie spettanti alla storia del governo ed alla descrizione della città di Milano*, M. 1760 (erweiterte Ausg. 1854—1857) auf Grund von Urkunden behandelt. Die Nachrichten nach älteren Schriftstellern hat Cicognara (Prato 1823) II. 177 ff., die Resultate der neueren Forschungen der Graf Ambrogio Nava, (*Memorie e documenti storici intorno all' origine del duomo di Milano*, M. 1854) Ricci II. p. 382 ff. ziemlich gut zusammengestellt. Von den an dem Dombau beschäftigten deutschen Meistern handelt eingehend F. W. Unger in v. Lützow's Zeitschr. f. bild. K. VI, 1871, S. 125 ff. Vgl. auch C. v. Lützow, *Meisterwerke der Kirchenbaukunst*, 2. Aufl. S. 377, ff.

²⁾ Diese Nachricht ist namentlich in Anbetracht der Aehnlichkeit der Grundrisse des Kölner und des Mailänder Domes von Interesse.

Monsignori, deren Ausführung er auch begann. Nachdem diese Arbeit im Jahre 1393 von den Ingenieuren Jacob von Campilione (oder Campione) und Giovannino di Grassi geprüft worden, ward sie später mit einigen Vereinfachungen im Detail von dem letzteren vollendet.

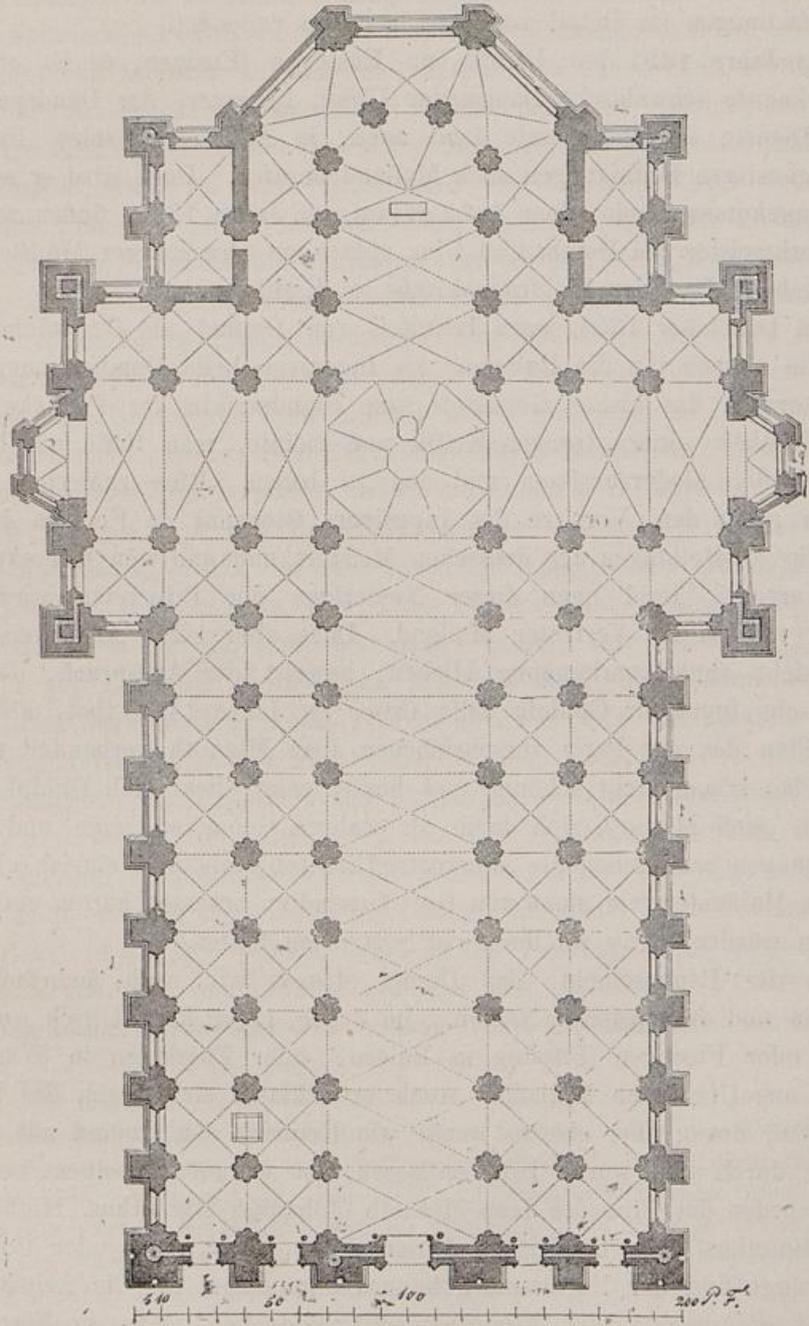
Im Jahre 1391 bot Ulrich von Ensingen (Ensigen, es ist offenbar der bekannte schwäbische Baumeister Ulrich Ensinger) der Baudeputation seine Dienste an und wurde denn auch, in Anbetracht seine Ruhmes, unter günstigen Bedingungen nach Mailand berufen. Doch wird er schwerlich hingekommen sein; denn bald darauf, im Jahre 1392, finden wir ihn als Werkmeister am Dombau zu Ulm, später am Strassburger Münster und endlich beim Bau der Liebfrauenkirche zu Esslingen.

Im December 1391 ward Heinrich von Gmünd (de Gamundia oder Gamodia nennen ihn die Italiener) als Ingenieur beim Dombau angestellt. Er unterwarf das bisher Geleistete vom Standpunkte der Festigkeit wie der Schönheit einer strengen Kritik und meinte, man thäte am besten, Alles wieder niederzureissen und neu zu bauen. Eine zahlreiche Commission unter dem Vorsitze des Ingenieurs Giovanni da Ferrara berieth über die Ausstellungen des deutschen Meisters und gab ihm fast einstimmig Unrecht. Bald nach dieser Niederlage der Principien nordischer Gothik verliess ihr Vertreter Mailand. Dass aber seine Ansichten denn doch nicht ohne Anerkennung blieben, beweist der Ausspruch, den der italienische Ingenieur Guidolo della Croce im Jahre 1401 that, als über einen Plan des aus Paris verschriebenen Jean Mignoth verhandelt wurde. „Der Plan könne nicht schöner und besser sein“, liess sich Guidolo vernehmen, „weil Mignoth sich darin als wahren Geometer zeige und seine Anordnungen ganz denen des allervortrefflichsten Meisters Heinrich glichen, den die Mailänder wie einen von Gott Gesandten besessen hätten und noch besitzen würden, wenn sie ihn nicht vertrieben hätten.“

In der Baugeschichte des Domes stossen wir noch mehrfach auf deutsche und französische Namen. Im Jahre 1394 kam Ulrich von Fisingen oder Fusingen (Füssing in Baiern? oder Füssingen in Württemberg?) aus Ulm nach Mailand. Auch er erklärte sich gegen das bisher Geleistete, drang aber ebenso wenig wie Heinrich von Gmünd mit seiner Ansicht durch und wurde bald entlassen, da er auf derselben bestand. 1399 wurden der Franzose Jean Mignoth (Johannes Mignothus, Migniothus oder Miniothus), der flandrische Maler Jacob Cova (Cona oder Conna?) von Brügge und der Normanne Johannes Campomosi für die Arbeiten in Mailand gewonnen. Auch Mignoth machte Bedenken gegen die Festigkeit des Dombaues geltend und reichte neue Zeichnungen ein, nach denen man auch zu bauen begann. Seine Feinde erhielten aber bald die Oberhand, und nach vielen erlittenen Kränkungen musste er weichen. So wieder-

holen sich immer wieder die Streitigkeiten zwischen der einheimischen Baubehörde und den fremden Architekten; aber dass dennoch diese unter

Fig. 38.



Dom zu Mailand.

den leitenden Meistern die vorherrschenden blieben, geht schon daraus hervor, dass man auch später immer wieder jenseits der Alpen Hilfe

suchte. In den Jahren 1481 und 1482 wandte sich der Herzog schriftlich und dringend an den Rath zu Strassburg, um zum Behuf des Kuppelbaues einen Meister von dorthier zu erhalten; im Jahre 1483 wurde ein gewisser Johann von Gratz nebst mehreren anderen Deutschen von einem ausdrücklich zu diesem Zwecke nach Deutschland geschickten Abgesandten engagirt und mit einem Jahrgelohalt als Obermeister angestellt. Der im 16. Jahrhundert am Dombau beschäftigte italienische Architekt Cesare Cesariano nennt daher in seiner Uebersetzung des Vitruv die Erbauer des Domes geradezu Deutsche. Indessen nahmen auch beständig Italiener daran Theil und namentlich wurde im Jahre 1490 der berühmte Francesco di Giorgio aus Siena dahin berufen, um seinen Rath über den Kuppelbau zu geben, was mit dem besten Erfolge geschah, so dass der Herzog und die Vorsteher des Baues sich in besonderen ehrenvollen Schreiben bei der Signoria von Siena für die Ueberlassung ihres berühmten Landsmannes bedankten¹⁾. Auch setzten nun Italiener, besonders Johann Antonio Omodeo, den Bau fort, welcher dann freilich lange liegen blieb und bekanntlich erst in Napoleonischer Zeit seine Vollendung erhielt.

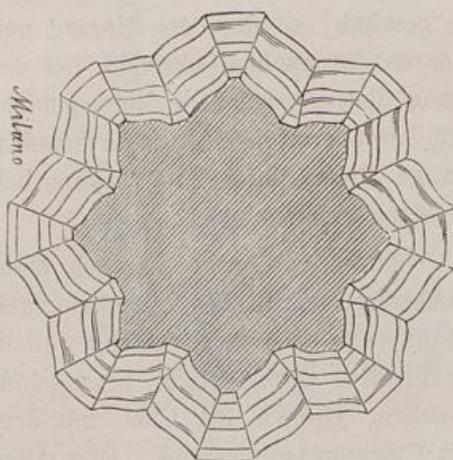
Ueber den Werth des colossalen Gebäudes wird man ziemlich einig sein. Die Anlage ist eine sehr regelmässige, nordischen Anschauungen entsprechende, ein fünfschiffiges Langhaus mit quadraten Seitengewölben von halber Mittelschiffbreite, dann ein breites, dreischiffiges Kreuzschiff, auf seinen Frontseiten mit kleinen Conchen, endlich der Chor mit drei Seiten des Achtecks und einem gleichen Umgange schliessend. Dies Alles in mächtigen, dem Kölner Dome entsprechenden Dimensionen²⁾ macht einen bedeutenden, aber doch keineswegs den erhabenen Eindruck, wie unsere

¹⁾ Interessant ist, dass dieser hervorragende Vertreter der Frührenaissance ausdrücklich betonte, dass alle Ornamente, die Kuppellaterne, die äusseren Zierrathen in Uebereinstimmung mit dem Styl der Kirche gebildet werden sollten. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgesch. Bonn 1867, S. 152.

²⁾ Das Mittelschiff bei 52 Fuss Weite 146 hoch, die beiden Seitenschiffe (wie der Pfeilerabstand) 22 Fuss im Lichten und das innere 96, das zweite 74 hoch. Die ganze innere Länge 448 Fuss 6 Zoll, die innere Höhe der Kuppel 201 Fuss 6 Zoll, die äussere ihrer Spitze 339 Fuss 6 Zoll. Abbildungen des Innern und Aeussern sehr häufig, bei Wiebeking Taf. 27, 41, 57, 61, 69, Agincourt 41, 65, 68, 70. Gally Knight II. 37, 38. Chapuy, moy. âge mon. Nro. 225, m. à. pitt. 111, 145. Kugler, Atlas Taf. 57. (Artaria) Description de la cath. de Milan, M. 1823. 4. C. v. Lützw, Meisterwerke der Kirchenbaukunst, 2. Aufl. zu S. 377. Rosengarten, die architektonischen Stylarten, Braunschweig 1874. 3. Aufl. S. 324. 325. E. Förster, Denkmale deutscher Baukunst, B. III. auf 6 Tafeln. Die ästhetische Würdigung sehr gut bei Burckhardt, Cicerone S. 128 3. Aufl. S. 130. 131 und in Lübke's Gesch. d. Arch. S. 497. 4. Aufl. S. 599.

nordischen Münster. Hauptsächlich liegt das an den veränderten Höhenverhältnissen, indem die Seitenschiffe nicht wie dort sämtlich gleicher Höhe, sondern nach der Mitte ansteigend sind, so dass das bedeutend hohe dem Mittelschiff nächste Seitenschiff nur Raum für kleine Oberlichter von unschöner Form lässt. Das Innere ist daher sehr viel weniger beleuchtet und macht nicht den klaren, durch feste Gegensätze bedingten Eindruck, den wir dort empfangen. Aber auch wenn das Auge sich an diese Dunkelheit gewöhnt hat und auf das Einzelne eingeht, wird es mehr beleidigt als erfreut. Auch hier überall der Mangel an klaren, kräftigen Gegen-

Fig. 39.



Dom zu Mailand.

sätzen. Die Pfeiler sind zwar reich gegliedert, mit acht den Gewölbrippen entsprechenden Diensten; aber diese Dienste erangeln jeder kräftigen Bildung, sind sämtlich gleich und birnförmig gestaltet, und die Basis des ganzen Pfeilers senkt sich in höchst weichlichen, wellenartigen Curven zum Boden. Dazu kommt dann noch, dass diese Pfeiler im Mittelschiffe statt der Kapitäle einen Kranz von hohen zur Aufstellung von Statuen bestimmten Tabernakelnischen tragen, welcher die architektonische Bewegung ganz abschneidet und auf ihr lastet. Im Aeussern imponirt zwar der Glanz des weissen Marmors und der unendliche Reichthum von Fialen, Strebepfeilern und einem ganzen Volke von Statuen. Aber ist schon an sich die breite fünfschiffige Anlage bedenklich, so wird sie es hier durch die ansteigende Höhe der Seitenschiffe noch mehr. Da der Thurm auch hier nach unerlässlicher Forderung des italienischen Gefühles fehlt, so steigt die Marmorasse in mässigen Absätzen von den Seitenwänden nach der Mitte zu auf, um in der Kuppel mit einem ziemlich schweren Körper und einer verhältnissmässig dünnen Spitze zu schliessen. Es ist mehr ein riesiger Marmorberg mit seltsamen Spitzen und abenteuerlichen Formspielen, als ein Kunstwerk des menschlichen Geistes, das mit seinen Verhältnissen und Gegensätzen in unserer Seele eine Fülle verwandter Gedanken und Empfindungen anregt. Die Abweichungen der gewöhnlichen italienischen Gothik von der nordischen waren das Product einer lebendigen Reaction, bildeten eine wenn auch nicht völlig consequente, doch mehr oder weniger harmonische Totalität, während hier bei der beabsich-

tigten Reproduction des fremden Styls die zahlreichen Fehler und Italianismen nur als Negationen und Verstösse erscheinen.

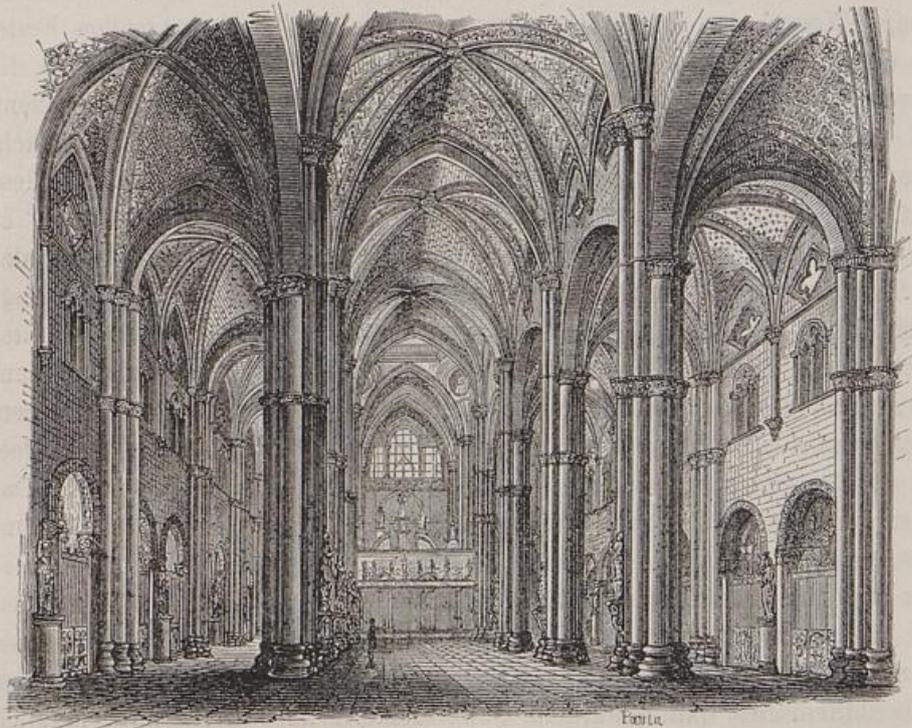
Bezweckte Johann Galeazzo bloss, dem leicht zu befriedigenden Stolze seiner Mitbürger und Unterthanen Nahrung zu geben, so hat er seine Absicht erreicht; wäre er dagegen wirklich ein ernsthafter Verehrer nordischer Gothik und sein Dom dazu bestimmt gewesen, diese mehr als bisher in Italien einzuführen, so würde er diesen Zweck gründlich verfehlt haben. Denn dies Beispiel war für alle Einsichtigen abschreckend und musste die Reaction im höchsten Grade kräftigen, was denn auch sofort geschah und sich an Johann Galeazzo's eignen Bauten zeigte.

Nachdem er nämlich im Jahre 1335 von dem schwachen deutschen Könige Wenzel den Herzogstitel erlangt hatte und die glänzenden Feste, mit denen er diese neue Würde feierte, vorüber waren, dachte er an die Busse aller der Verbrechen, die ihm als Stufen zu seinem Throne gedient, und beschloss, ein Karthäuserkloster zu gründen und mit aller der Pracht auszustatten, mit welcher die damaligen italienischen Grossen gerade diese Oerter des Schweigens zu überhäufen liebten. Im Jahre 1396 legte er den Grundstein zu der berühmten Certosa bei Pavia und beeilte das Werk so sehr, dass das Kloster schon 1402 bewohnt war. Allerdings schritt dann später der gewaltige Bau langsamer fort, die Façade der Kirche wurde erst 1473 angefangen und gehört schon der Renaissance an; die Ausschmückung des Innern ist zum Theil noch jünger, und die Namen, welche uns überliefert sind, des Giovanni Antonio Omodeo (oder de Madeo) und des Borgognone, beziehen sich nur auf diese späteren Arbeiten. Dagegen ist der Name dessen, der den Plan der Kirche zur Zeit der Gründung entwarf, unbekannt¹⁾. Ohne Zweifel fand auch hier wieder Concurrenz und eine gemeinsame Berathung statt, und es ist undenkbar, dass man dabei die Meister, welche am Dombau thätig waren, übergangen haben sollte. Aber dennoch ist die Anlage eine gänzlich verschiedene, völlig italienische, mit quadraten Gewölbefeldern im Mittelschiffe, länglich gestreckten in den Seitenschiffen, und Kapellenreihen von doppelter Anzahl der Gewölbefelder neben denselben. Nur die Pfeilerbildung zeigt eine Spur nordischen Einflusses, sie sind nicht nach toscanischer Weise pilasterartig, sondern Bündel von starken säulenartigen Diensten, welche den vier-eckigen Kern völlig umschliessen, und, wenn auch ziemlich wunderlich durch ein zweckloses Kapitälgesims unterbrochen, doch in kräftiger Gestalt und in richtigem Zusammenhange mit den Gewölbrrippen zu denselben aufsteigen. Aber nur die Gewölbe sind spitzbogig, die Scheidbögen, die Ein-

¹⁾ Vgl. *La certosa di Pavia, con tavole incise dai fratelli Gaetano e Francesco Durelli. Milano 1823. Wiebeking, Taf. 61, 64, 65.*

gänge zu den Kapellen und die zweitheiligen, unter das Dach der Kapellen führenden Maasswerkfenster halbkreisförmig, die Oberlichter des Mittelschiffs und der über die Kapellen emporragenden Seitenschiffe rautenförmig mit eingelegtem Vierpasse. Des Gothischen ist also noch weniger übrig geblieben als in den anderen italienischen Kirchen, aber der Erfolg dieser Aenderungen ist keineswegs ein ungünstiger. Wir haben vielmehr das Gefühl des Freien, Geräumigen, der edeln, einfachen Verhältnisse, ohne jene Leere, welche damit so oft verbunden ist. Dies ist besonders da-

Fig. 40.

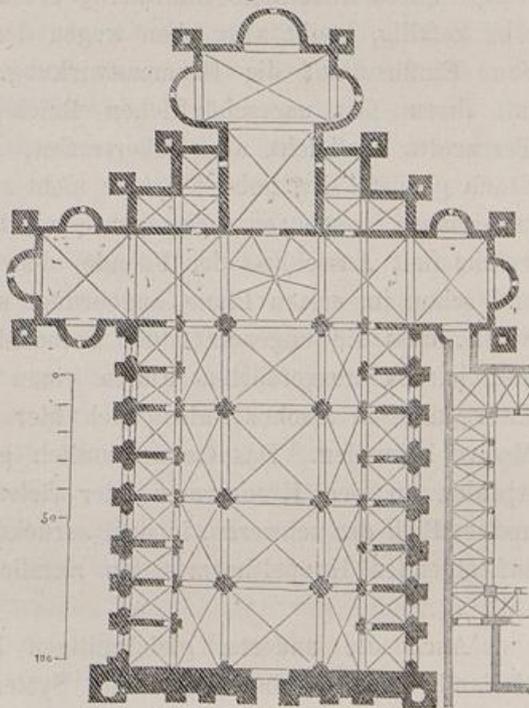


Certosa bei Pavia.

durch bewirkt, dass die durch die Kapellen angedeutete Theilung der grossen quadratischen oder länglich rechteckigen Räume der Schiffe auch an den Kapellen selbst fühlbar gemacht ist. Ueber ihnen steigt nämlich am Innern der Seitenschiffmauern von einer Console ein Dienst auf, auf dem ein Mittelgurt ruht, und etwas Aehnliches wiederholt sich an den Oberwänden des Mittelschiffs über den Scheidbögen, so dass die Gewölbe hier sechstheilig, dort fünfteilig, und diese oberen Wände mit zwiefachen Fenstern und sonst wie Wände schmaler Gewölbefelder ausgestattet sind.

Die schwerfällige Breite, welche die Wände bei der weiten Pfeilerstellung erhalten, ist dadurch gebrochen, und es entsteht, wie in anderer Weise im Dome zu Lucca, ungeachtet der Rundbögen, durch Durchbrechung und Theilung der Wände eine Wirkung, welche der des gothischen Styls viel näher verwandt ist, wie die des Doms zu Florenz und anderer italienischen Kirchen, bei denen der Spitzbogen und andere gothische Details consequenter durchgeführt sind. Ja man kann vielleicht noch weiter gehen und behaupten, dass dies Verlassen des gothischen Bogens unter den vorliegenden Umständen nicht bloss unschädlich, sondern selbst vortheilhaft war. Schon ganz äusserlich betrachtet, passt der Spitzbogen zu diesen grossen Gewölbefeldern und zu der geringen Höhendifferenz der Schiffe nicht wohl; er wird dadurch spröde und schwerfällig. Noch wichtiger aber ist das geistige Verhältniss. Wenn man, wie es in Italien der Fall war, das Kirchengebäude nicht selbst als eine That der Andacht, als den Ausdruck der gemeinsamen Frömmigkeit, sondern nur als den Schauplatz derselben und den Schrein für individuelle künstlerische Stiftungen betrachtet, wird man von ihm zwar Würde, Grossräumigkeit, selbst Pracht, aber doch eine gewisse Allgemeinheit und Fügbarkeit der Form verlangen, der jener bedeutungsvolle Bogen widerspricht. Es war daher eine im Sinne der Italiener ganz richtige Consequenz ihrer gothischen Studien, wenn sie diesen Bogen aufgaben; sie kamen ganz von selbst und ohne bewusstes Anlehnen an die Antike zu einer Art Renaissance, und es ist merkwürdig, dass dies unmittelbar nach dem Beginne des Mailänder Domes, als des äussersten Versuches der Aneignung nordischer Gothik und in der Nähe desselben geschah. Man hat häufig gezweifelt, welchem Style man die Kirche der Certosa zuweisen solle. Man hat sie als romanisch oder als der Renaissance angehörig bezeichnet. Allein in der That ist sie gothisch, nur italienisch-gothisch, nicht ein himmelanstrebender Bau mit dem geheimniss-

Fig. 41.



Certosa bei Pavia.

Man hat häufig gezweifelt, welchem Style man die Kirche der Certosa zuweisen solle. Man hat sie als romanisch oder als der Renaissance angehörig bezeichnet. Allein in der That ist sie gothisch, nur italienisch-gothisch, nicht ein himmelanstrebender Bau mit dem geheimniss-

vollen Ernst nordischer Münster, sondern ein kirchlicher Festsaal, in welchem sich der Glanz der kirchlichen Handlungen und der dort aufgestellten Schätze günstig entwickeln kann, für den aber hier die prunkvolleren Formen des gothischen Gewölbebaues gewählt sind.

Dies alles gilt hauptsächlich vom Langhause; denn die anderen Theile gehören mehr der fortschreitenden Renaissance an. So schon die drei an die hohe Kuppel der Vierung anstossenden östlichen Arme des Kreuzes, die alle einschiffig, aber von mehr als gewöhnlicher Länge und hinten an ihrem letzten Gewölbfelde mit halbkreisförmigen Apsiden ausgestattet sind, welche nicht etwa kleeblattförmig aneinander stossen, sondern einzeln als kleine Nischen an jeder der drei äusseren Seiten des Vierecks hervortreten¹⁾. Diese künstliche Anordnung erscheint zwar in unmittelbarer Nähe sehr gefällig, bleibt aber eben wegen der allzugrossen Weite des Kreuzes ohne Einfluss auf die Gesamtwirkung. Von den Klosterhöfen, welche mit ihrem fast unerschöpflichen Reichthume der edelsten Sculpturen in Terracotta vielleicht alles übertreffen, was je in diesem unscheinbaren Stoffe geleistet ist, habe ich hier nicht zu sprechen, da sie ganz der Frührenaissance angehören. Dagegen sind die Aussenmauern des Langhauses, welche (mit Ausschluss der Façade) dem Innenbau desselben bald gefolgt und schon im ersten Plane angeordnet sein werden, dadurch bemerkenswerth, dass sie ungeachtet der Beibehaltung von Strebepfeilern mit spät und barock ausgeführten Fialen einen fast überreichen Gebrauch von Zwerggalerien machen, also auch hier die Wiederaufnahme romanischer Motive bekunden. Das Ganze endlich giebt vermöge der vorspringenden Apsiden an den Kreuzarmen, der vielen daran befindlichen Thürmchen, und endlich des schweren, in drei zurückweichenden Absätzen mit Gallerien aufsteigenden Kuppelthurmes ein ziemlich unruhiges und unharmonisches Bild²⁾.

Auch die anderen gleichzeitigen Bauten aus der Umgegend von Mailand folgen keineswegs dem Systeme des Doms. Die alte fünf-schiffige Kathedrale zu Monza, die Stiftung Theodelindens, wurde um diese Zeit von einem Meister Matheus aus Campiglione am Luganer See um zwei Joch verlängert und mit einer Façade versehen³⁾, bei der jedoch

¹⁾ Beachtenswerthe Bemerkungen über das Aesthetische des Baues giebt Lübke in den Mitth. V. 139.

²⁾ Abbild. bei Lose und Gruner, a. a. O. S. 48 und Taf. 29—33, freilich vorwiegend die Renaissance-Theile der Certosa betreffend.

³⁾ Seine Grabschrift besagt es: Hic jacet magnus aedificator devotus magister Matheus de Camplione qui nunc hujus S. Eccl. faciem aedificavit, evangelicorium ac baptisterium. Qui obiit A. D. MCCCLXXXVI die etc.

ältere Theile, namentlich die auf Löwen ruhende Vorhalle, benutzt sind. Die Theilung der Schiffe ist durch Strebepfeiler bezeichnet, welche in Thürmchen auslaufen, Zwerggalerien begleiten treppenförmig den Giebel, während auf der Wandfläche zahlreiche bald spitz-, bald rundbogige Fenster zwischen Rosetten gruppirt sind und das herrliche Rosenfenster von zierlichen Cassetten umrahmt ist. Alles im Farbenwechsel von dunkeln und hellen Marmorstreifen mit malerischer Wirkung, aber weit entfernt von stylistischer Consequenz¹⁾.

Der Neubau des Domes zu Como wurde im Jahre 1396 begonnen und zwar durch einen am Mailänder Dombau beschäftigten Meister, Lorenzo Spazi, welcher zu diesem Zwecke von den Vorstehern Urlaub erhielt²⁾. Dennoch gleichen die Theile, welche aus seiner Bauzeit herrühren, keineswegs diesem Dome, sondern vielmehr der Certosa von Pavia. Zwar fehlen hier die Kapellen, aber die drei Schiffe haben fast dieselben Verhältnisse wie dort und die Pfeiler ähnliche Bildung, und besonders erinnert die Anordnung des Oberschiffes auffallend an die der dortigen Seitenschiffe, indem unter dem kreisförmigen Oberlichte auf einem das Bogenfeld begrenzenden Gesimse ein zweitheiliges rundbogiges Maasswerkfenster angebracht ist. Diesem von Lorenzo ausgeführten Bau des Langhauses wurde 1457 eine Verlängerung nach Westen gegeben, dann inschriftlich 1498 die Façade begonnen, endlich 1513 der Grundstein zum Chor und Kreuzschiffe gelegt, das Werk eines gewissen Thomas de Rodariis³⁾. Schon an der Façade verschwindet völlig der letzte Rest ernster Gothik. Die rundbogigen Portale sind zwar noch mit wechselnden Ecken und gewundenen Säulen vertieft, aber die Pilaster, welche die Stelle der Strebepfeiler vertreten, sind in kleine Bildfelder mit allegorischen und historischen Figuren aufgelöst, auf der Spitze des Giebels steht statt der Fiale ein kleiner Rundtempel, und die spitzbogigen Fenster sind von flachen Reliefs mit Figürchen eingerahmt. Noch übler ist die Entartung an den durch fünf Seiten des Zehneckes gebildeten Conchen des Chors und der Kreuzarme, wo die Strebepfeiler ganz als Pilaster gebildet sind, oben mit einem vertieften Friese, in welchem ein Engel das Gesims trägt. Alle Einzelheiten sind übrigens gut und an sich nicht ohne Geschmack mit reicher

¹⁾ Abbild. bei Gally Knight II, 39.

²⁾ Ricci II. 405.

³⁾ Renovari ceptum est MCCCLXXXVI, hujus vero posterioris partis jacta sunt fundamenta MDXIII. 22. Dec. frontis et laterum jam opere perfecto. Thomas de Rodariis faciebat. — So die Inschrift am Chorhaupte, deren Inhalt es zweifelhaft lässt, ob dieser Thomas nicht auch schon der Erbauer der Façade gewesen. Zwei andere Inschriften (an einem Altare und an einem Denkmale im Innern der Kirche) beweisen, dass er in den Jahren 1492 und 1498 daselbst beschäftigt war.

Verwendung des Marmors ausgestattet, so dass die Renaissance sich auch von ihrer guten Seite ankündigt.

Die chronologische Bewegung der italienischen Gothik, so gering sie ist, lässt sich nur an den Kirchen wahrnehmen, und es war rathsam, uns zuerst auf diese und zwar auf die bedeutenderen zu beschränken, um ein übersichtliches Bild zu gewinnen. Allein dasselbe bedarf nun der Ergänzung durch die Betrachtung der weltlichen Bauten, welche in Italien zahlreicher und anziehender sind als in irgend einem andern Lande. Die Mängel der italienischen Gothik, die uns an den Kirchen auffallen, waren dem weltlichen Bau keineswegs eben so nachtheilig, ja in gewisser Beziehung günstig. In den Heimathländern des gothischen Styls erschwerte der kirchliche Charakter, der schon in seiner Formbildung liegt, die Anwendung auf Gebäude weltlicher Bestimmung. Hier dagegen war diese strenge Regelmässigkeit schon beim Kirchenbau so weit gemildert, dass sie der Anlage breiter, kräftiger Massen, heiterer und bequemer Räume, wie sie die bürgerliche Bestimmung fordert, und überhaupt einer freieren Auffassung nicht entgegenstand. Man kann daher diesen Bauten eine grössere ästhetische Vollendung zuschreiben als den Kirchen; an Grösse der Verhältnisse, an Kühnheit und hohem Schwung stehen sie ihnen freilich nothwendig nach, aber sie sind tadelsfreier, harmonischer. Die künstlerische Bedeutung und somit auch die Spuren des chronologischen Fortschreitens sind in ihnen schwächer, aber das nationale Element entfaltet sich klarer und liebenswürdiger. Der Eindruck, welchen der Anblick der italienischen Städte den Reisenden giebt, beruht grossentheils auf ihnen; sie wirken wie Naturgebilde, die mit dem Boden verwachsen sind, und keine künstlerische Kritik hervorrufen. Sie sind, wie die italienische Nationalität selbst, municipal, haben in den verschiedenen Provinzen und selbst in einzelnen Städten besondere Eigenthümlichkeiten, denen aber doch wieder eine ähnliche künstlerische Anschauung zum Grunde liegt, in der sich vor Allem der freistädtische Geist in seinen verschiedenen Beziehungen ausspricht. Denn bald sind es hohe Burgen mit starken Mauern, wohl verwahrten Eingängen, mässig verzierten Fenstern, von Zinnen oder einem vorspringenden Wehrgange bekrönt, mit dem unverkennbaren Ausdrücke ritterlicher Kraft, und zwar jenes städtischen Ritterthums, das nicht auf Abenteuer persönlicher Ehre ausgeht, sondern seinen Ruhm im Kampfe für die gemeine Sache oder auch in aristokratischem Trotze sucht und daher überall mit grösseren Massen zu thun hat; bald aber Amtsgebäude mit offenen Hallen im Erdgeschoss, welche die Zugänglichkeit republikanischer Behörden, und mit heiteren Ornamenten, welche den Reichthum des

Gemeinwesens ausdrücken; bald endlich Plätze zu Volksversammlungen, welche von Lauben und von verschiedenen Amtlocalen umgeben sind. Diese öffentlichen Bauten stammen sämmtlich erst aus dem 14. Jahrhundert oder aus der zweiten Hälfte des 13.; denn bis dahin hatte man vermöge der Einfachheit italienischer Sitte im Freien oder allenfalls in hölzernen Verschlagen getagt. Auch Privatgebäude aus früherer Zeit werden kaum, wenn man einzelne Wehrthürme in den Städten ausnimmt, erhalten sein. Aber auch innerhalb dieses beschränkten Zeitraums würde eine chronologische Zusammenstellung zwecklos sein, denn die stylistischen Elemente bleiben unverändert, und romanische Formen erhalten sich fortwährend im Gebrauche, bis sie mit der Renaissance verschmelzen. Ueberhaupt ist ein genaues Eingehen hier nicht am Platze, da die meisten dieser Bauten doch wesentlich dem Nutzen dienen und ihre Bedeutung nur durch ihre Bestimmung erhalten. Ein rascher Ueberblick in geographischer Sonderung wird daher genügen.

In Florenz tragen die wirklich dieser Epoche angehörigen Profanbauten vorwiegend einen ernsten, kriegerischen Charakter. Bis um die Mitte des XIII. Jahrhunderts hatte die damals schon mächtige Stadt noch immer keinen öffentlichen Palast. Die Bürger, welche Aemter bekleideten, wohnten in ihren Häusern, der Podestà, wenn ein solcher gewählt wurde, da er als Fremder kein eignes Haus hatte, in dem des Bischofs. Erst etwa im Jahre 1250 wurde für diesen ein festes Haus, der später sogenannte Palazzo del Bargello, und dann im Jahre 1298 für die Prioren der jetzige Palazzo vecchio erbaut, weil man bei der zunehmenden Gewaltsamkeit des Volkes ihre Privatwohnungen nicht für sicher hielt¹⁾. Beide sind in ihrem Aeusseren von einfacher Erscheinung; hohe glatte Mauern mit wenigen Reihen mässig grosser, meist zweitheiliger, theils rund-, theils spitzbogiger Fenster, dann auf mächtigen Kragsteinen vorspringend ein Wehrgang mit Zinnen, und endlich an der Seite, ohne symmetrische Beziehung zum Körper des Gebäudes, ein schlanker, oberhalb in ähnlicher Weise bekrönter Thurm; alles dies festungsartig und ohne Zier²⁾. Es

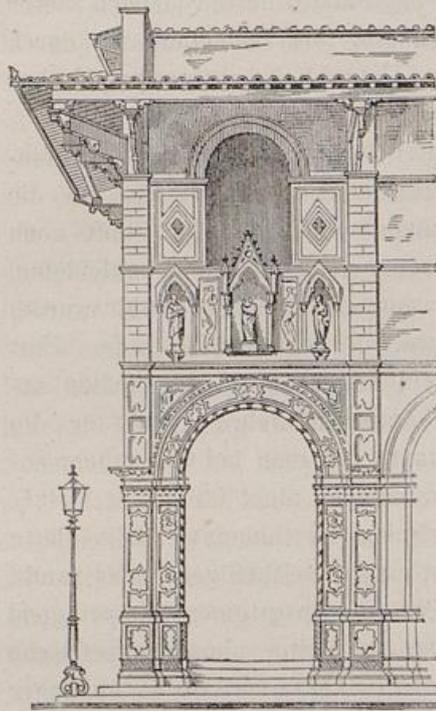
¹⁾ Gio Villani Lib. V. c. 32, VI. 40, VIII. 26. — Vasari schreibt den Palazzo vecchio dem Arnolfo zu, was nicht unwahrscheinlich, den Palazzo del Bargello aber (I. p. 249) dem fabelhaften Lapo. Die Herstellung der Zinnen an dem letzten Palaste und die Ueberwölbung des Saales, welche nach Villani XII. 45 im Jahre 1345 erfolgte, legt er (II. p. 153) mit sämmtlichen von diesem Geschichtsschreiber erwähnten gleichzeitigen öffentlichen Arbeiten dem Agnolo Gaddi bei, vielleicht nur aus dem Grunde, weil sich darunter auch die Herstellung der Mosaiken in S. Giovanni befindet, für die er einen Maler brauchte. Abbild. beider Paläste bei G. Rohault de Fleury, La Toscane au moyen âge, I. pl. 1—6 u. pl. 1—16.

²⁾ Die Anordnung der Vorhalle und der Höfe im Palazzo vecchio gehört bekanntlich einem spätern Zeitalter an.

sind mehr Erzeugnisse des Bedürfnisses, in welchen der Zeitgeist sich krystallisirt hat, als Werke einer künstlerischen Individualität; aber die gewaltige Masse des Palazzo vecchio in dem tiefen Farbentone ihres Steines mit der kräftigen Ausladung ihres Zinnenkranzes und dem kühnen Aufschliessen des hohen schlanken Thurmes, und dann wieder der Hof des Bargellopalastes mit seinen hohen finstern Mauern und mit der riesigen breiten Freitreppe, welche für die Last eisenbeschwerter Schaaren berechnet scheint, prägen sich tief der Erinnerung ein und geben ein lebendiges Bild der ernsten und wilden Zeit, aus der sie stammen, und der Kraftfülle, die darin gährte. Auch die festen Häuser des Adels aus dieser

Epoche, von denen noch einige mehr oder weniger erkennbar sind, haben denselben strengen, wehrhaften Charakter; sie sind thurmartig, schwach beleuchtet, von grossen, in der Regel glatten Steinen gebaut, nur im engen Hofe mit Verbindungsgängen auf Consolen, oder vielleicht mit einfachen Pfeilern im untern Stockwerke versehen ¹⁾. Jene bekannte Form Florentinischer Paläste mit den mächtigen ungeheuren Steinblöcken im sogenannten Rustico, mit den Ringen für das Anbinden der Pferde und den Vorrichtungen zum Auslöschen der Fackeln, deren ganze Erscheinung uns das städtische Fehdeleben so augenscheinlich vergegenwärtigt, ist erst eine künstlerische Erfindung der Renaissance, das poetisch fixirte Bild schwindender Zustände. Nur in einzelnen Fällen hatte man schon

Fig. 42.



Bigallo in Florenz.

früher, vielleicht nur aus Eile, die Steine bloss an den Fugen behauen und in der Mitte roh gelassen, und dies mag jenen spätern Meistern das Motiv gegeben haben. Endlich ist unter den Profanbauten von Florenz

¹⁾ Der besterhaltene dieser Paläste ist der P. Davanzati in der Via di porta rossa. Vgl. Burekhardt, Cicerone, ed. 1. S. 157, der sich um die Classificirung dieser Paläste sehr verdient gemacht hat. Abbild. bei Rohault de Fleury a. a. O. II, pl. 61: Mehrere alte Thürme zu Florenz, pl. 62: Der Palazzo Spini, z. Th. nach einem Gemälde Ghirlandajo's restaurirt, pl. 63: Details dieses Gebäudes, pl. 64: Der Palazzo Gianfiliazzi, ebenfalls ein Restaurationsversuch, pl. 65: Mehrere alte Thüren, pl. 66: Zunfthäuser.

noch das Amtshaus einer frommen Stiftung, das sogenannte Bigallo, unfern des Baptisteriums, zu erwähnen; ein kleines, mit Statuen und Farbenschmuck in rundbogiger Gothik in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts errichtetes Gebäude, das durch die Anspruchslosigkeit der Formen und zugleich durch die liebevolle, zarte Ausführung dem Geiste einer solchen Stiftung auf das Anmuthigste entspricht¹⁾. Verwandten Reizes, aber in Formen, welche sich schon mehr der Renaissance nähern, ist ein ähnliches Stiftungsgebäude, die Misericordia zu Arezzo.

Nach dem Beispiele von Florenz wollten auch die anderen toscanischen Republiken ihre Stadthäuser haben. Das kleine Volterra baute das seinige schon 1257²⁾ und die meisten anderen Städte schritten dazu noch vor dem Schlusse des Jahrhunderts. Diesem Palazzo publico wurden dann später Nebengebäude für die verschiedenen Aemter hinzugefügt und gewöhnlich so gestellt, dass sie einen zu den Volksversammlungen geeigneten Platz umschlossen, der, sorgfältig mit grossen behauenen Quadern gepflastert, meistens ein sehr malerisches Bild gewährt. So in Pistoja, wo zu dem 1295 begonnenen Palazzo comunale, dessen Bau wegen politischer Wirren unterbrochen und erst im Jahre 1334 wieder aufgenommen wurde, im Jahre 1368 der Gerichtspalast kam, beide in ähnlichen strengen Formen, wie die Florentiner Bauten, dieser aber mit einer stattlichen gewölbten Halle und einem sehr malerischen Hofe, der dem des Bargello gleicht³⁾. So ferner in dem kleinen S. Gimignano, wo der Palazzo del Popolo ebenfalls noch aus dem XIII. Jahrhundert stammen muss, da der Rathssaal schon 1317 mit einem grossen Frescobilde des Lippo Memmi geschmückt wurde⁴⁾. So endlich in weiterer Entfernung in Montepulciano⁵⁾ Tiefer durchbildet ist der Palast der Signoria zu Siena. Vier Stockwerke erheben sich über einander, die beiden unteren von gleicher Breite und mit kräftigen Gesimsen, die beiden oberen abnehmend, das vierte sogar nur von der Breite dreier Fenster, beide mit Zinnen gekrönt; das Erdgeschoss

¹⁾ Abbild. bei Gailhabaud, *L'archit. du V. au XVII. s.*, bei Roh. de Fleury, a. a. O. Bnd. I. nebst einem Restaurationsversuch.

²⁾ Das Facsimile der Inschrift, welche dieses Jahr angiebt, bei Roh. de Fleury, a. a. O. II, pl. 35. Ebenda pl. 34 u. 35 das Stadthaus oder der Priorenpalast, pl. 36: Der Palazzo Belforti, pl. 33: Details desselben, pl. 37: Der Palazzo Maltraggi und die Thürme der Allegretti u. Buonparenti.

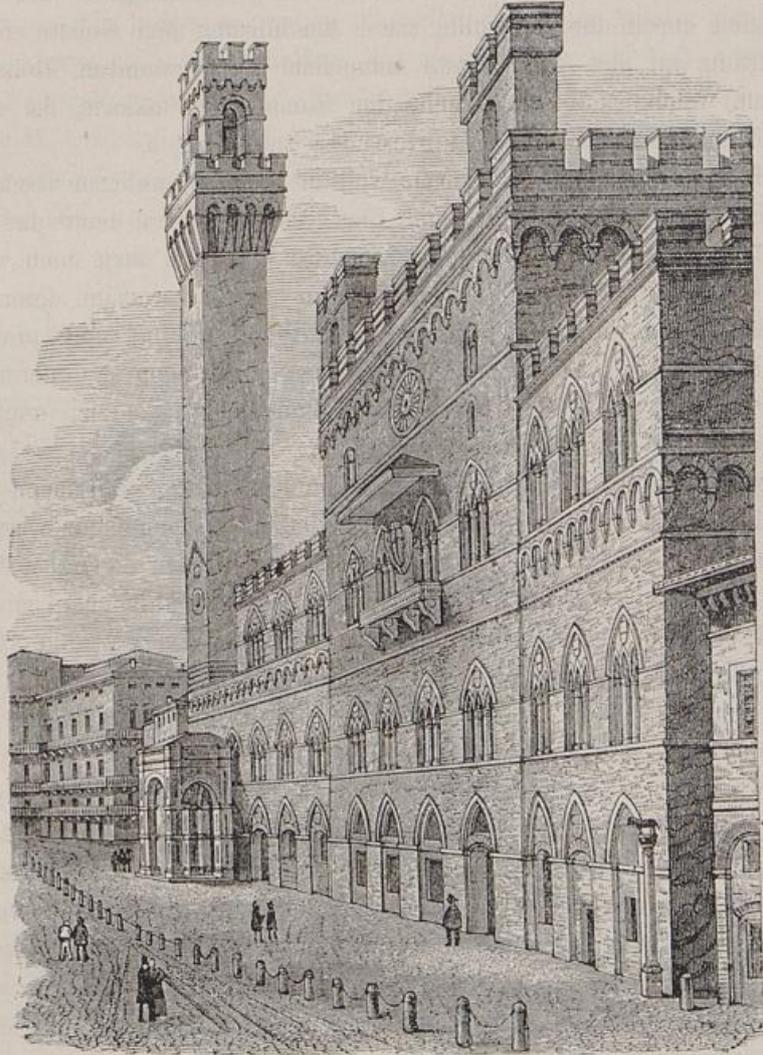
³⁾ Abbildungen beider Paläste bei R. de Fleury I. auf 6 Tafeln. Der Gerichtspalast, ehemals pal. del podestà, hatte ursprünglich bloss fünf Fenster in einem Stockwerk über dem hohen, von wenigen Fenstern durchbrochenen Erdgeschoss.

⁴⁾ Abbild. bei R. de Fleury, II, pl. 25, 26. Andere mittelalterliche Bauten in S. Gimignano auf pl. 27—30.

⁵⁾ Vgl. die Abbild. des dem Palazzo vecchio ähnlichen Pal. publ. bei Nohl, Tagebuch einer ital. Reise, p. 128.

mit schlichten spitzbogigen Arcaden, welche theils Portale enthalten, theils Blendnischen bilden, die anderen mit theils drei-, theils zweitheiligen spitz-

Fig. 43.



Palazzo publico in Siena.

bogigen Fenstern¹⁾. Diese wohlgeordnete Masse wird dann noch durch den ungewöhnlich hohen und schlanken Thurm, der an der linken Seite

¹⁾ Rohault de Fleury II, pl. I. hat nach einem in einer Skizze mitgetheilten alten Gemälde und nach alten Stichen einen Restaurationsversuch gemacht, bei welchem das dritte Stockwerk nicht breiter als das vierte ist und die Zinnen sich, statt über dem dritten, bereits über dem zweiten Stockwerk erheben.

aufsteigt¹⁾, belebt und erhält endlich durch ihre unvergleichliche Lage die höchste Bedeutung. Vermöge der theilweisen Ausfüllung eines zwischen zwei Hügeln liegenden Thales ist nämlich ein grosser halbkreisförmiger, in der Mitte muschelartig vertiefter Platz entstanden, auf dessen Bogenlinien stattliche Paläste die Höhe bekrönen und so auf jenen öffentlichen Palast hinblicken, der zwischen niedrigen Gebäuden auf der Grundlinie des Halbkreises die Mitte einnimmt. Er erscheint so recht eigentlich als das Centrum und der Augenpunkt der Stadt, wehrhaft zwar und in ehrfurchtgebietender Gestalt, aber doch nicht so kriegerisch wie in Florenz. Auch die Paläste des Adels sind hier nicht so ängstlich verwahrt wie dort, sondern mit dichter gestellten, höheren, meistens dreitheiligen Spitzbogenfenstern, mit Bogenfriesen und Zinnen, die mehr zur Zierde als zum Ernst bestimmt scheinen, und sonst mit einfachen Ornamenten mehr oder weniger reich und würdig geschmückt. Zu diesen Palästen, unter denen die der Familien Saraceni, Tolomei, Nerucci und besonders der ganz in Backstein ausgeführte der Buonsignori die bedeutendsten sein mögen, kommen dann andere grössere und kleinere öffentliche Bauten, Hospitäler, Klöster, Kapellen, offene Hallen an Palästen oder Amtsgebäuden, welche die malerisch gelegene Stadt auch zu einer der reichsten an mittelalterlicher Architektur machen²⁾. Bemerkenswerth ist, dass diese Bauten keinesweges in gleichem Material, sondern theils in Stein, theils in Backstein, theils mit Anwendung beider gebaut, aber doch nicht buntfarbig, sondern in dunkel warmem, ernstem Farbenton gehalten sind. Einige ähnliche Paläste finden sich in Pisa, namentlich am Arno³⁾. Südlich von Siena sind in Orvieto und Viterbo einige ansehnliche gothische Gebäude. Dort ist namentlich der Palazzo del Podestà⁴⁾ mit spitzbogigem Portale, aber rundbogigen, dreitheiligen oder kreisförmigen, zierlich aus Maasswerk gebildeten Fenstern, und der daneben stehende bischöfliche Palast zu bemerken. Viterbo hat

¹⁾ H. Spielberg (Die obere Capelle der Maria im Palazzo publ. zu Siena, in *Erbkam's Zeitschrift für Bauwesen* 1861, XI, S. 11.) spricht die von ihm näher begründete Ueberzeugung aus, dass auch auf der rechten Seite der Façade ein Thurm beabsichtigt war.

²⁾ Abbild. mehrerer der bedeutendsten mittelalterlichen Paläste zu Siena: des Palazzo publico, der Paläste Vivarelli, Tolomei, Landi, Marescotti (jetzt Saraceni), Grotanelli, sowie von Befestigungsbauten daselbst, bei Roh. de Fleury II, pl. 1—23. Abbild. des Palazzo Buonsignori bei Verdier u. Cattois, *Architecture civile et domestique*; des Pal. publ. bei Gally Knight II, 31; bei Spielberg, a. a. O. Atlas, Bl. 2 u. Bl. 3.

³⁾ Abbild. bei Rohault de Fleury, a. a. O. I, auf einer Reihe von Tafeln, u. II, pl. 38—40. Auch bezüglich des mittelalterlichen Palast- und Befestigungsbaues in Lucca und anderen toscanischen Städten sei auf die trefflichen Aufnahmen in dem genannten Werke hingewiesen.

⁴⁾ Vulgo: teatro antico; man hat einmal darin gespielt. Abbild. bei Verdier, *Architecture civile du moyen âge*, I, nach S. 58.

in den wirkungsvollen, wenn auch nicht immer architektonisch bedeutenden Brunnen¹⁾, seine Hauptzierde. Ferner bildet der Palazzo comunale in Perugia, dessen nach dem Dome zu gelegener Theil schon 1281, der andere, am Corso, erst bedeutend später erbaut ist, eine sehr charakteristische, kräftige Erscheinung. Die Fenster sind hier ungewöhnlicher Weise quadratisch, aber durch Säulen und Maasswerk gefüllt und dabei mit malerischer Unregelmässigkeit, wie man es in Italien oft findet, in die übrigens glatte Mauer eingefügt. Von vorzüglicher Schönheit ist das rundbogige, am Corso gelegene Portal, dessen mit feinstem Geschmack und höchster Schärfe und Präcision ausgearbeitete Ornamente theils entschieden gothisch sind, theils schon ein wieder erwachendes Gefühl für die Antike zeigen²⁾. Der Palazzo comunale in Todi besteht aus einem inschriftlich im Jahre 1267 erbauten älteren Theile, welcher mit seinen arcadenartig aneinander gereihten Fenstern und der gewölbten Halle im Erdgeschoss noch ganz romanischen Charakter trägt, und aus einem späteren Anbau mit einer Freitreppe und gothischen dreitheiligen Fenstern in zwei Stockwerken. Ueber den Fenstern des Hauptgeschosses sind Wimpergen angebracht³⁾. Als künstlerisch sehr bedeutend wird der Palazzo comunale in Città di Castello, ein Werk aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, gerühmt. Es ist ein derber ernster Quaderbau in der Weise der florentinischen Paläste mit grossen, freicomponirten Fenstern. Das Erdgeschoss enthält ausser zwei mässig verzierten Portalen nur kleine, in das derbe Rusticamauerwerk eingebettete Rundbogenfenster. Um so grossartiger ist die Fensterarchitektur des Hauptgeschosses, dessen Quaderwerk weniger kräftig behandelt ist. Eine stark verwitterte Inschrift über dem Hauptportale nennt ausser der freilich nicht mehr lesbaren Jahreszahl einen Architekten Angelus de Urbe veteri (d. i. aus Orvieto) als Erbauer des Palastes. Auch ein zweiter Palast in Città di Castello, der leider sehr verfallene Palazzo governativo (oder Apostolico), der dem Palazzo comunale ebenbürtig zur Seite steht, möchte von demselben Meister herrühren, obgleich darüber keine urkundliche Nachricht existirt. Auch hier giebt das Hauptgeschoss mit seinen halbkreisbogigen, reich profilirten Fenstern eine grossartige Wirkung⁴⁾. Endlich ist noch der Palast

¹⁾ Einige derselben bei Verdier, a. a. O.

²⁾ Abb. bei Runge u. Rosengarten, Archit. Mittheil. über Italien, Heft I, Taf. 4.

³⁾ P. Laspeyres, Architekt. Mittheil. über Todi, in *Erbkam's Zeitschr. f. Bauwesen*, XIX, p. 38, 39; u. Fig. 8, 9 u. 10.

⁴⁾ Laspeyres, Die Baudenkmale Umbriens, in *Erbkam's Zeitschrift für Bauwesen* Jahrg. XXII, 1872, S. 75 ff. Das Portal des Stadthauses von Gubbio ist laut Inschrift in den Jahren 1332—1335 von einem Meister Angelus Urbsveterensis erbaut (*Julius Meyer's Allgem. Künstler-Lexikon* II. 51.). Wahrscheinlich ist es derselbe, den wir in Città di Castello fanden.

Soderini zu Corneto als eine malerische Erscheinung zu nennen, an welchem der ältere, anscheinend dem vierzehnten Jahrhundert angehörige Theil unregelmässig gestellte, aber reiche und grosse dreitheilige Fenster mit hohem, durch maasswerkartige Zeichnung geschmücktem spitzen Bogenfelde hat.

Jenseits des Apennin erweckte die Scheu vor dem länger anhaltenden Regen eine Vorliebe für offene Hallen im Erdgeschosse der Gebäude. Bologna und Padua sind in den meisten grösseren Strassen, andere Städte doch in gewissen Theilen, namentlich an dem von öffentlichen Gebäuden umgebenen Markte, damit versehen. Einige Male findet sich auch, dass das ganze Erdgeschoss des Palazzo publico aus solchen offenen, spitzbogig überwölbten Hallen besteht und also einen bedeckten Raum für Volksversammlungen oder geschäftlichen Verkehr bildet, über welchem die für die Amtslocale bestimmten Geschosse liegen. Die Fenster derselben pflegen dann breit, drei- oder viertheilig, gewöhnlich rundbogig zu sein, mit undurchbrochenem, aber durch rautenförmige, schuppenähnliche oder andere Muster belebtem Bogenfelde und von einer reich profilirten Einrahmung umgeben. In den nordöstlichen Gegenden heisst solche Anlage Broletto¹⁾ und findet sich fast in jeder Stadt. So in Monza laut Inschrift schon von 1293 in schlichter, aber edler Form mit hohen Pfeilern der zweischiffigen spitzbogigen Halle, mit theils halbkreisförmigen, theils spitzen dreitheiligen Fenstern und einem schlanken Thurme, der, auf der einen Ecke angebracht, gerade die Hälfte des Giebels fortnimmt, so dass sich die andere an ihn anlehnt. In Como ist er mit kurzen achteckigen Pfeilern unter hohen und schweren Kapitälern, aber mit wechselnden Lagen rothen und gelben Marmors, mit Balkonen und Rundbögen heiter geschmückt, wahrscheinlich auch aus dem XIII. Jahrhundert. Noch jünger, aber doch noch gothisch, ist der von Bergamo²⁾, während der von Brescia im Anfange des XVI. Jahrhunderts in sehr reizender Frührenaissance erneuert ist. Dagegen ist hier noch in der Nähe des Broletto ein grosser alter öffentlicher Palast von mehreren Stockwerken sehr strengen Styls mit spitzbogigen und kreisförmigen Fenstern, wohl noch aus dem XIII. Jahrhundert erhalten³⁾. Eine höchst interessante Anlage ist die Piazza de' tribunali oder, wie sie auch genannt wurde, de' mercanti in Mailand,

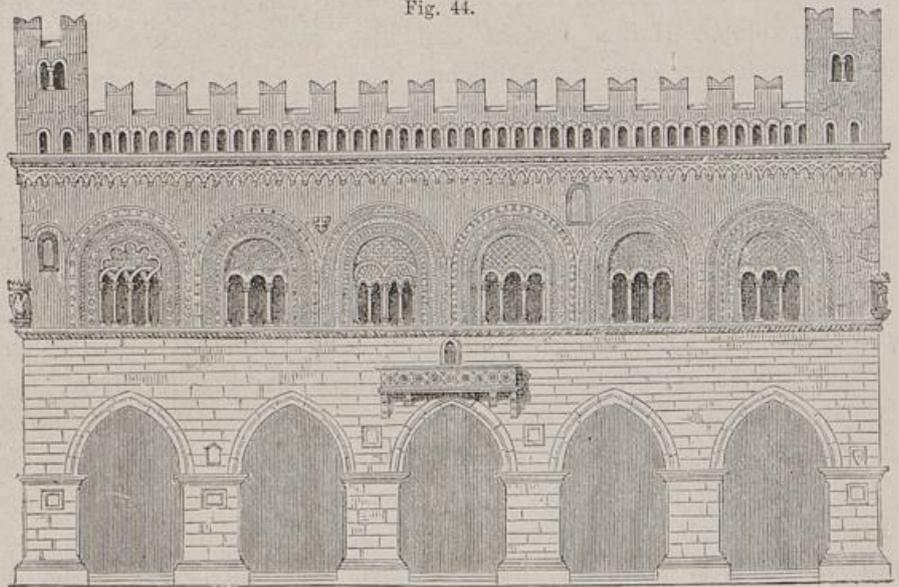
¹⁾ Wie ich vermuthe von dem Worte: Brolo oder Bruolo, welches, zusammenhängend mit dem deutschen Worte: Brühl, einen Grasplatz oder die Wiese bedeutet, auf welcher das Volk sich versammelte, und die dann später zum wohlgeplasterten Marktplatze wurde.

²⁾ Vgl. über alle drei: Street a. a. O. p. 228, 232, 53. Der von Como auch bei Hope t. 57. Chapuy m. a. pitt. 103.

³⁾ Street p. 66.

ein verschliessbarer, durch sechs (jetzt noch fünf) Thore zugänglicher Platz, von keinesweges sehr grossem Umfange, welcher das ganze öffentliche Leben vereinigte, die Amtlocalien der Consuln und des Podestà mit einer Loggia zu Verkündigungen an das unten versammelte Volk, die Gerichtssäle, das Zimmer der Notare, die Gefängnisse u. s. w. Auch die Börse der Kaufleute hatte hier unter einem Porticus ihre Stelle. Der grössere Theil dieser Gebäude ist in späteren Jahrhunderten mehr oder weniger verändert, aber eine ziemliche Zahl mittelalterlicher Sculpturen und architektonischer Anordnungen ist noch erhalten und jedenfalls trägt die ganze

Fig. 44.



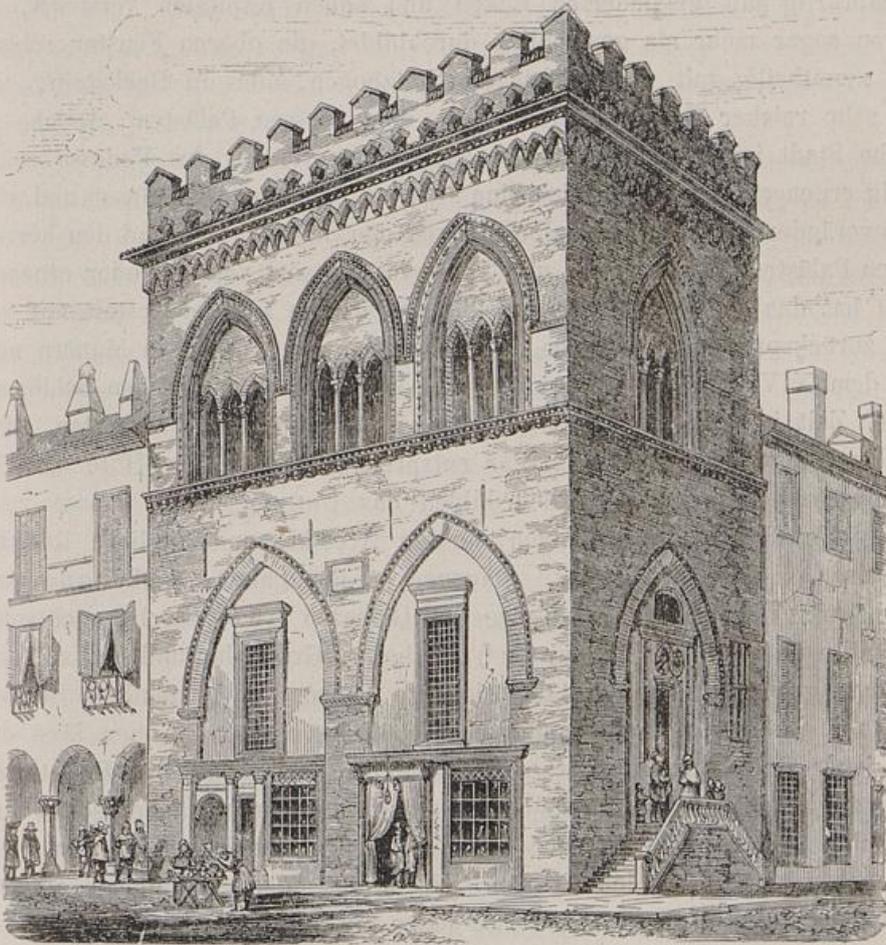
Palazzo publico in Piacenza.

Anlage noch das Gepräge ihrer Gründung im Jahre 1233, von der die Inschrift, unter dem Reiterbilde des Podestà Oldrado spricht¹⁾. Am besten erhalten ist die Loggia degli Osi vom Jahre 1316, drei Stockwerke, die beiden unteren mit fünf offenen, theils rund-, theils spitzbogigen Hallen, das obere mit Bildnischen. Aehnliche Gebäude wie jene Broletti, also offene, von allen oder doch von zwei Seiten zugängliche Hallen mit Amts-

¹⁾ Sie schliesst den Ruhm dieses Oldrado de Trezeno, den sie „Schutzherrn und Schwert des Glaubens“ nennt, mit dem naiven Verse: Qui solium struxit, catharos ut debuit uxit (der die Halle erbaute und die Ketzer, wie seine Schuldigkeit war, verbrannte). Eine schlechte Abbildung bei Hope t. 56, eine etwas bessere der im Texte genannten Loggia degli Osi bei Chapuy m. à. mon. Nro. 353.

localien darüber, finden sich in Cremona und in Piacenza, von denen besonders der Palazzo publico der letzten beider Städte, inschriftlich vom Jahre 1281, vielleicht das schönste dieser Art ist. Die Halle, aus fünf hohen, auf kräftigen Pfeilern ruhenden Bögen bestehend, ist in Quadern,

Fig. 45.



Palazzo de' Giureconsulti zu Cremona.

das Obergeschoss mit sechs überaus reich verzierten und vermöge ihrer breiten Einrahmung dicht aneinander stossenden Fenstern, mit Bogenfries und Zinnen in Backsteinen erbaut¹⁾. In Cremona ist ausser dem einfachen schon 1245 erbauten und 1581 restaurirten Palazzo publico²⁾ der sogen.

¹⁾ Osten, Taf. 19. Runge, Beiträge II. 20, 22. Gally Knight II. 30. Hope 24.

²⁾ Runge, Beiträge I, 45.

Palazzo de' Giureconsulti von 1292 zu nennen, ein dem Palast von Piacenza sehr eng verwandter Bau. Sehr zierlich ist die Loggia de' Mercanti in Bologna¹⁾, deren offene Halle zur Börse, das obere Geschoss aber als Sitz des Handelsamtes diente. Indessen hat sie statt der einfacheren Formen jener Stadthäuser den völlig ausgebildeten italienisch-gothischen Styl des XIV. Jahrhunderts, zu dessen vollendetsten Beispielen sie gehört. Die Pfeiler sind nach dem Vorbilde der toscanischen Schule pilasterartig mit gegliederten Ecken und hohen Kapitälern versehen, die Bögen sogar mehr als gewöhnlich durchbildet, die oberen Fenster schlank und zweitheilig mit durchgeführtem Spitzbogen, alles in Backstein, aber mit sehr reicher Ornamentation. Von den grossen Palästen, welche die reiche Stadt im XIII. Jahrhundert bauen liess, ist der des Podestà später völlig erneuert, der del Publico eine schwere festungsartige Masse und vielfach verändert. Ziemlich dasselbe gilt von den Stadthäusern und den herzoglichen Palästen von Ferrara und Mantua; sie sind verbaut oder erneuert, doch hat das Schloss zu Ferrara seine malerische äussere Gestalt mit vor- und zurückspringenden Theilen, Wassergräben und gewaltigen Mauern noch aus dem XIV. Jahrhundert behalten²⁾. Von anderen fürstlichen Schlössern dieser Zeit ist das der Visconti zu Pavia³⁾ mit seinem prächtigen, einer belebten fürstlichen Residenz sehr entsprechenden inneren Hofe das bedeutendste. Offene Säulenhallen bilden das Untergeschoss, grosse rundbogige Fenster mit spitzbogigen inneren Arcaden und zierliche Rosetten beleben das obere Stockwerk. Dagegen ist der Palast in Mailand, welchen Azzo Visconti (1339) anlegte und Galeazzo (1378) noch prachtvoller herstellte und den die Chronisten⁴⁾ im hohen Grade bewundern, späteren Anlagen gewichen, und nur der elegante Thurm der ehemaligen Schlosskirche S. Gotardo in halb romanischen, halb gothischen Formen lässt den Styl jener Prachtbauten errathen. In Verona sind von dem Palaste der Scaliger, in welchem Dante und viele andere berühmte Männer seiner Zeit gastliche Aufnahme fanden, nur noch die steilen gewaltigen Mauern nebst dem schlank aufsteigenden Thurme, einem der edelsten Italiens, auf uns gekommen. Aber schon diese Reste geben mit den anstossenden Gebäuden eine so malerische und charakteristische Gruppe, wie sie kaum noch ein zweites Mal gefunden wird. An jene thurmartig emporsteigenden Mauern des Palastes stösst die Piazza de' Signori, in welcher der reizende Re-

¹⁾ Runge II, 19; Gally Knight II, 40.

²⁾ Abb. des Cast. vecchio zu Ferrara bei Gally Knight II, 35.

³⁾ Lose u. Gruner, a. a. O. 13, 14, 15.

⁴⁾ Galvanus Flamma bei Muratori, Ser. XI. p. 734. Der Bau des Galeazzo (Mur. XIV. p. 385 u. 402) soll nach Rio III, 15. ziemlich barbarisch gewesen sein.

naissancebau des Palazzo del Consiglio von Fra Giocondo gegen die mittelalterliche Burg contrastirt, und die, nur durch Thore zugänglich, den Eindruck eines Vorsaales macht; dann auf der einen Seite die schwerfällig prunkenden Gräber der Scaliger, die in dem dunkeln Hofe von S. Maria antica wie üppig aufgeschossene Pflanzen sich drängen, auf der andern der weite, lärmende Markt delle erbe mit vielen, meist bemalten alten Privathäusern und mit dem malerischen alten Rathhause; dies alles gewährt uns, wenn auch ausser jenem späteren Bau des Fra Giocondo wenig architektonisch Bedeutendes darunter ist, in seiner Vereinigung das lebendigste Bild der zugleich kriegerischen und civilisirten Zustände des italienischen Mittelalters.

Eine ungewöhnlich colossale Gestalt, die recht eigentlich darauf berechnet scheint, Erstaunen zu erwecken, gab die Bürgerschaft zu Padua ihrem für die öffentlichen Geschäfte bestimmten Gebäude. Es besteht nämlich, über einem dunkeln, zu Vorrathsräumen geeigneten Erdgeschosse von 22 Fuss Höhe, aus der ungetheilten Masse eines einzigen, nicht ganz regelmässigen Vierecks von etwa 220 Fuss Länge und 75 Fuss Breite, das im Innern durch zwei Wände in drei Säle getheilt war, die für Gerichtssitzungen und andere Amtshandlungen dienten. Anfangs war dieser ganze gewaltige Raum mit einer Balkendecke versehen, im Jahre 1306 aber erbot sich ein kühner Mönch, Fra Giovanni aus dem Eremitanerkloster, ihn mit einem einzigen hölzernen Gewölbe ohne alle Stützen zu überdecken. Das geschah denn auch wirklich, so dass das Innere nun die bedeutende Höhe von 75 Fuss erhielt. Auch umgab er beide Stockwerke äusserlich mit offenen Gallerien. Im Jahre 1420 zerstörte jedoch eine Feuersbrunst das Ganze; es wurde aber sofort möglichst in denselben Verhältnissen hergestellt, nur dass nun jene inneren Zwischenwände fortblieben und die Paduaner sich seitdem rühmen, den grössten Saal der Welt zu besitzen. In diesem Zustande ist das Gebäude (Sala della ragione oder auch Basilica genannt), geblieben und durch seine colossale Grösse und die schwer zu enträthselnden astrologischen Gemälde, mit denen das Gewölbe bedeckt ist, berühmt. Eine ähnliche colossale Halle mit hochgewölbtem Dache findet sich nur in der Nachbarstadt Vicenza, indessen ist ihre ursprüngliche Gestalt hier noch weniger erhalten, da sie im XVI. Jahrhundert, nach den Angaben des Palladio, in ihrem Aeussern ganz erneuert ist.

Zum Beschlusse haben wir noch eine sehr interessante Klasse von Gebäuden zu betrachten, die Paläste Venedigs. Im Kirchenbau hatte sich Venedig ungeachtet des byzantinischen Vorbildes, das die Marcuskirche gab, allmählig der allgemeinen italienischen Sitte angeschlossen, so dass im XIII. Jahrhundert kaum noch ein Unterschied bestand. Im Palast-

bau dagegen bildete sich ein eigenthümlicher Styl immer mehr aus, und zwar mit so fremdartigen, phantastischen Formen, dass man sie nur durch die Herleitung von arabischer Architektur erklären zu können geglaubt hat. Allein es bedarf dessen nicht, sie sind vielmehr ein Erzeugniss desselben italienischen Geistes, der an anderen Orten die bekannten ruhigeren Gestaltungen hervorbrachte, und verdanken ihren mährchenhaften Reiz und selbst eine gewisse Aehnlichkeit mit maurischen Bauten nur der Eigenthümlichkeit des Ortes und seiner Bewohner¹⁾.

Schon die äusseren Bedingungen für den Palastbau waren hier ganz andere. Auf dem festen Lande Italiens bedurften die Vornehmen auch in den Städten ritterlicher Burgen. Es war nicht bloss die Gewohnheit des eingewanderten Landadels, sondern auch das Bedürfniss, sich gegen anstürmende Volkshaufen oder gegen Ueberfälle fehdelustiger Gegner zu schützen, was sie nöthigte, ihre Wohnungen festungsartig einzurichten. Auf den Kanälen Venedigs waren Volksaufläufe und Strassenkämpfe nicht leicht zu fürchten. Auch wurde diese Gefahr durch die Stimmung der Bevölkerung und durch die Regierungsweise, welche die Verhältnisse herbeiführten, noch mehr beseitigt. Wo das Volk nicht einmal den festen Boden unter den Füßen, keinen Acker hat, der ihm seine bescheidenen Bedürfnisse sichert, wo es alles dem Handel und dem Antheil an demselben verdankt, den ihm die reichen und einsichtigen Bürger gewähren, wo überdies das feuchte Klima, die Unfruchtbarkeit der Sümpfe und die Eintönigkeit des Anblicks den Reiz des Genusses und die Vergnügungslust steigerten, wo endlich auch die Vertheidigung und Ausdehnung der städtischen Macht nicht unmittelbar in den Händen der bewaffneten Volksmenge lag, sondern wohlgerüsteter und kluggeleiteter Flotten bedurfte, da konnte von Anfang an kein trotziger, demokratischer Sinn aufkommen, da war vielmehr Unterordnung unter die Einsichtigen und Mächtigen unvermeidlich. Venedig unterschied sich also auch in politischer Beziehung wesentlich von den anderen Städten, und gerade in derselben Zeit, wo diese entweder ihre Verfassung demokratisch ausbildeten oder der Alleinherrschaft unterlagen, gelang es den venetianischen Vornehmen durch die berühmte Maassregel von 1296, die „Schliessung des Rathes“, ihre Aristokratie unter monarchischer Form so festzustellen, dass sie eine Reihe von Jahrhunderten hindurch sich er-

¹⁾ Die beiden neueren Werke: P. Selvatico, *Sulla architettura e sulla scultura di Venezia*, Ven. 1847 und Oscar Mothes, *Gesch. d. Baukunst und Bildhauerei Venedigs*, Leipzig 1861, sind beide zu empfehlen; jenes genügt für allgemeinere Anschauungen, dieses enthält schätzenswerthe und genaue Untersuchungen. Das ältere Prachtwerk: *Le fabbriche piu conspicue di Venezia*, gewährt bei sehr schwachem Texte nur einige grössere Abbildungen.

hielt. Die Erbauer dieser Paläste waren daher Kaufleute, welche zwecklose Fehden nicht liebten, Staatsmänner und Seehelden, welche an Disciplin und Ordnung gewöhnt waren und sie in Anspruch nahmen, und endlich Mitglieder eines aristokratischen Standes, aus dessen Mitte die Regierenden hervorgingen. Sie hatten also überall eher Veranlassung, ihre glänzende Lebensweise offen zu zeigen, dem Volke dadurch ein Schauspiel zu geben, als sie ängstlich zu verbergen, brauchten sich nicht in finstere Burgen einzuschliessen, sich nicht den freien Blick auf die bewegte Wasserstrasse, auf den Verkehr des Handels, an dem sie selbst Theil nahmen, zu versagen. Auch hatten sie andere und grössere Bedürfnisse als jener festländische Adel. Sie bedurften, da ihre friedlichen Verhältnisse eine leichtere Geselligkeit begünstigten, grösserer Räume, da sie keine Gärten und selbst wenig gangbare Strassen hatten, offener Hallen zum Luftgenusse, welche passend an der hellsten Stelle, nicht nach dem Hofe, sondern nach der Strasse zu angebracht wurden, und endlich, da der Winter auf diesen Wassern in der Nähe der Alpen viel dunkle Tage und dichte Nebel bringt, einer stärkeren Beleuchtung.

Dies waren die Bedingungen, aus welchen die Anordnung der venetianischen Wohnhäuser vornehmer Familien allmählig hervorging. Das Erdgeschoss enthält zunächst den Eingang, den man entweder als Säulenhalle, oder, was später gewöhnlicher wurde, als ein Portal bildete, an das sich ein hoher und breiter, durch die ganze Tiefe des Hauses nach dem Hofe zu führender Gang anschliesst, der geräumig genug sein musste, um zahlreiche Gäste zu empfangen und um den Transport von Waaren und Bedürfnissen des Hauses zu gestatten. Daneben lagen niedrigere Magazine, über denen noch Raum blieb, um eine Mezzana, ein Halbgeschoss mit Geschäftszimmern, anzubringen, während der Aufgang in den oberen Theil des Hauses ursprünglich nicht innerhalb desselben, sondern vermittelt einer breiten, mächtigen Freitreppe auf dem Hofe stattfand. Diese führte zunächst in das festliche obere Geschoss, in welchem neben einem grossen Saale, welcher die Tiefe des Gebäudes fast ganz einnahm, auf beiden Seiten Wohn- und Schlafzimmer lagen, eine Einrichtung, die sich dann im obersten Stockwerke, wenn man ein solches hinzufügte, mit verminderter Höhe wiederholte. Diese Säle, welche wegen ihrer Tiefe starker Beleuchtung bedurften, konnten nicht füglich mit wenigen Fenstern versehen werden. Man war im Mittelalter bis zum XIV. oder XV. Jahrhundert wenig verwöhnt und wandte Fensterglas in Wohnhäusern nur selten und sparsam an, meistens nur in Zimmern vornehmer Damen. In anderen Räumen half man sich mit hölzernen Läden, in die man wohl durchsichtige Stoffe, Pergament, Leinen oder dergleichen, einlegte, und die zu Versammlungen bestimmten Hallen blieben, selbst in kälteren Ländern, häufig ohne Ver-

schluss¹⁾. Wahrscheinlich geschah dies auch bei diesen Sälen, denen man dann nach der Strasse zu eine Säulenreihe mit möglichst hohen Bögen gab, die man nach Bedürfniss durch Läden und Teppiche verschliessen konnte. Später, als man bessern Schutz gegen die Witterung verlangte und der Luxus der venetianischen Kaufherren auch einen reichlicheren Gebrauch des kostbaren Materials gestattete, behielt man dennoch diese Säulenhalle bei, indem man entweder dahinter eine mit grossen Thüren und Fenstern versehene Wand oder zwischen den Säulen selbst grosse Glasthüren anbrachte. Es ist sehr wahrscheinlich, dass gerade dieser Umstand darauf Einfluss hatte, dass man die Bögen in Maasswerk auflöste, weil dieses der Einfügung von Glasfenstern günstiger war. Die zu Wohn- und Schlafgemächern bestimmten Seitentheile erhielten natürlich festere, nur durch ein oder zwei Fenster durchbrochene Wände und bildeten dadurch eine natürliche Einrahmung jener luftigen Halle des Mittelbaues, doch so, dass ihre Fenster, welche in einer Flucht mit dieser Halle lagen, durch ihre Form ihre Beziehung zu derselben aussprachen. Diese Anlage, welche aus den Verhältnissen und Bedürfnissen hervorging, blieb im Wesentlichen in der ganzen Blüthezeit Venedigs dieselbe. Ihre decorative Ausstattung wechselte allerdings mit den herrschenden Stylen, wurde aber in der gothischen Epoche in sehr charakteristischer Weise ausgebildet.

An chronologischen Daten für die Entstehungsgeschichte dieses Palaststyles sind wir arm; selbst der Dogenpalast lässt, wie wir später sehen werden, erhebliche Zweifel übrig, und für die Privatpaläste fehlt es an allen Urkunden. Wir müssen uns daher darauf beschränken, die verschiedenen Gruppen stylistisch verwandter Gebäude dieser Art in eine muthmaassliche chronologische Ordnung zu bringen. Einen Anhalt gewährt uns dabei die Nachricht von einem grossen Brande, welcher im Jahre 1112 einen bedeutenden Theil, wohl ein Drittel der Stadt gänzlich zerstörte und diese verderbliche Ausdehnung dadurch erhielt, dass die meisten Häuser, selbst die der vornehmeren Bürger, noch überwiegend in Holz gebaut waren. Bei einem Schiffervolke und bei Wasserbauten ist die Vorliebe für dieses Material natürlich; man hatte wohl einzelne Kirchen in Stein und Ziegeln aufgeführt, aber nur, indem man einen Wald von Pfählen in den Sumpfboden versenkte, wozu man sich bei Privathäusern nicht leicht entschliessen konnte. Erst dies unglückliche Ereigniss zeigte die Noth-

¹⁾ Vergl. Jacob Falke, Ueber Fensterverglasung im Mittelalter, in den Mitth. d. k. k. C. C. 1863 S. 1. Die Beweise, welche dieser interessante Aufsatz beibringt, beziehen sich zwar zunächst auf England, Deutschland und Frankreich, sind aber auf Italien, wo noch im XVI. Jahrhundert Montaigne als Reisender sich über den häufigen Mangel von Glasfenstern beklagt, und wo man noch jetzt darin möglichst nachlässig ist, ohne Bedenken anzuwenden.

wendigkeit einer weniger feuergefährlichen Bauart und nöthigte daher zur Erfindung einer ausreichenden und doch weniger kostspieligen Begründung, die gewiss erst nach wiederholten Versuchen gelang. Es ist daher wohl möglich, dass sich, wie S. Marco und einige andere kleinere Kirchen, so auch Paläste aus der Zeit vor diesem Brande erhalten haben; aber es ist doch wahrscheinlicher, dass die meisten, welche wir besitzen, auch wenn sie auf den von jenem Brande nicht betroffenen Inseln stehen, erst nach dieser Verbesserung der einheimischen Bautechnik entstanden sein werden. Selbst die Gruppe von Palastbauten, welche wir als die älteste ansehen dürfen, kann unmöglich ganz in die Zeit vor jenem Brande fallen, besonders da mehrere der ganz oder theilweise dahin gehörigen Gebäude auf den durch den Brand zerstörten Inseln stehen.

Schon bei diesen Gebäuden ist jene Eintheilung in zwei festere, aus Mauerpfeilern mit Fenstern bestehende Flügel und einen in Arcaden geöffneten Mittelbau ganz ausgebildet; sie unterscheiden sich aber von den späteren dadurch, dass viele antike Fragmente, und zwar nicht etwa bloss, wie es auch später Sitte blieb, einzelne Prachtstücke farbigen Marmors, sondern ganze Säulenstämme, Kapitäle u. s. w. verwendet, die neugearbeiteten Theile der Antike nachgeahmt, und dass ferner alle Bögen halbkreisförmig, aber fast immer mit starker Ueberhöhung gebildet sind. Der Mittelbau ist bei ihnen von grösserer Breite wie später, und hat auch im Erdgeschosse stets offene Hallen, niemals blosse Portale.

Das früheste dieser Gebäude, das einzige, bei welchem man die Möglichkeit einer dem Brande vorhergegangenen Entstehung zugeben könnte, ist der Fondaco dei Turchi, ursprünglich ein Privatpalast, der 1621 von der Regierung angekauft und zum Lagerhause der türkischen Kaufleute bestimmt wurde. Die Breite des Mittelbaues beträgt hier im Erdgeschosse 9 (ursprünglich 10), im oberen Stockwerke 18 Arcaden. Die Schäfte der Säulen, theils Marmor, theils Granit, scheinen sämmtlich, die freilich sehr verwitterten Kapitäle zum Theil antik, zum Theil nachgeahmt, die stark überhöheten Bögen sind ohne alle Gliederung, sehr einfach und strenge, und das Ganze, mit Einschluss der schweren und hohen Zinnen, welche jenes einzige obere Stockwerk bekrönen, hat einen sehr primitiven Charakter, der in der That, aber freilich sehr im Allgemeinen, an ältere arabische Bauten erinnert¹⁾.

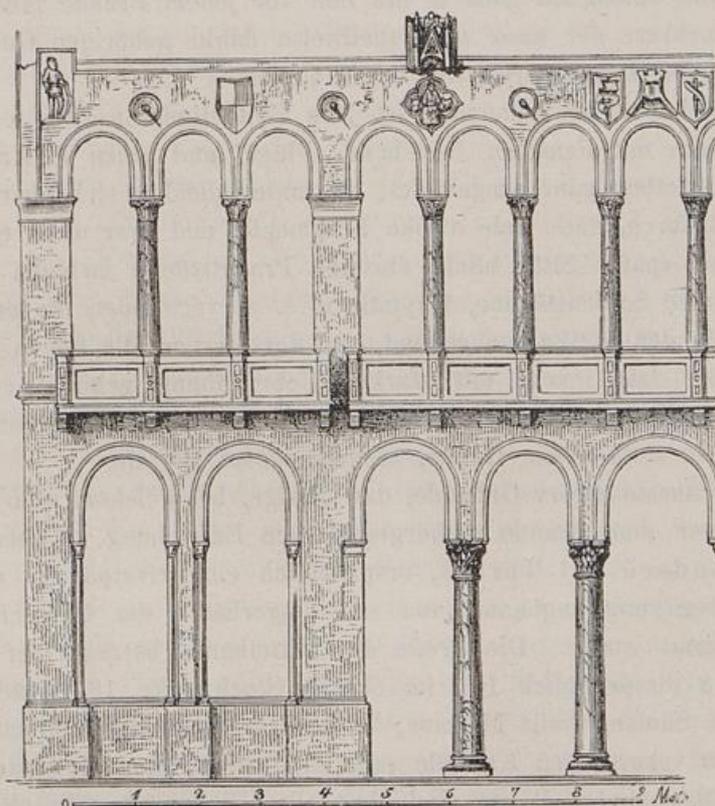
Nahe verwandt, aber viel feiner ausgearbeitet, ist der Palazzo Loredan²⁾, jetzt ein grosser Gasthof. Die Säulen, Kapitäle und Basen des

¹⁾ Abbildungen bei Agostino Sagredo e Federico Berchet, Il Fondaco dei Turchi in Venezia, Mil. 1860.

²⁾ Mothes I. p. 59 verweist diese ganze Gruppe in das XI. Jahrh., ja er will in

Untergeschosses sind auch hier meistens antik, obgleich überarbeitet; aber das Uebrige trägt schon ein neueres Gepräge. Die Bögen sind zwar wie dort überhöhet, aber durch eine leichte, hufeisenartige Einziehung elastischer geworden und in der Vorderansicht durch eine breite, flache Archivolte, in der Unteransicht durch das in späteren venetianischen Bauten so sehr häufige, bereits bei S. Maria de Frari (S. 128 Anm. 1) beschriebene Ornament des Zahnschnittbogens verziert. Die Kapitäle des Obergeschosses haben den Typus des Korinthischen aufgegeben und sind dem byzantinischen

Fig. 46.



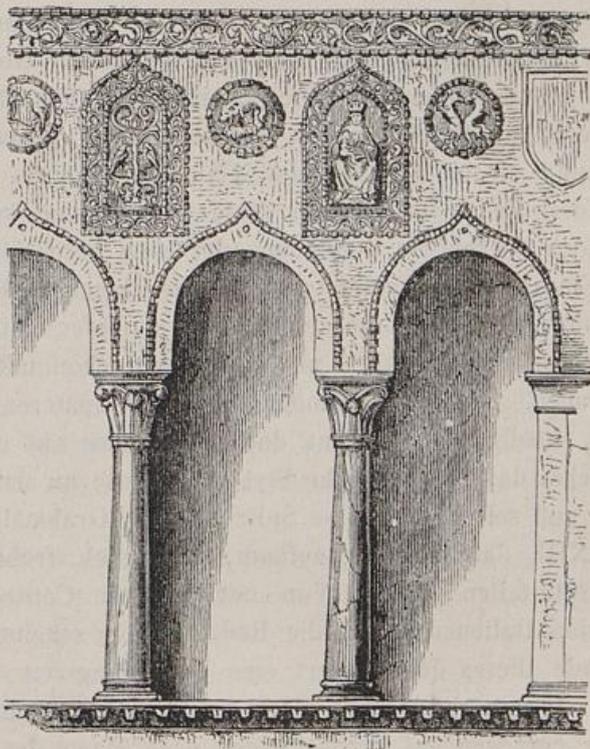
Palazzo Loredan, Venedig.

Würfelknaufe der Marcuskirche nachgebildet, und zwischen den Bögen dieses Geschosses erscheint zum ersten Male eine nachher oft wiederholte Zierde, nämlich Scheiben von dunkeltem Marmor mit einem weit vorstehenden Bronzeknöpfchen, das wahrscheinlich zum Aufhängen von Markisen bestimmt war.

dem Pal. Loredan das Gepräge vom Ende des X. und Anfange des XI. erkennen. Er kommt durch diesen frühen Ausgangspunkt dahin, dass er für das XIII. Jahrhundert fast nichts übrig behält.

Zu dieser Gruppe gehören dann noch ein nicht mehr erhaltenes Haus bei S. Moisé, von dem wir nur eine vor dem Abbruche genommene Zeichnung kennen, dann die Paläste Farsetti (die jetzige Municipalität), Businelli am grossen Kanal, dei Donà am Tragetto della Madonnetta u. a. Bei den meisten sind einzelne antike Fragmente verwendet, die Bögen sind durchweg rund und mit Ausnahme (des ersten, der weitere Säulenstellung hatte, stark überhöhet. Hier und am P. Farsetti kommen aber gekuppelte Säulen, und einige Male Knospenkapitäle in der nordischen Form des XII. Jahrhunderts vor.

Fig. 47.



Palazzo bei SS. Apostoli, Venedig.

An diese älteste Gruppe schliesst sich eine zweite¹⁾, welche mit jener zwar noch die Anordnung der Säulenhalle im Erdgeschoss, auch den ausschliesslichen Gebrauch überhöheteter Rundbögen gemein hat, aber überall schon das Bestreben nach pikanteren Formen verräth. Zunächst zeigt sich dies darin, dass die Archivolte der Bögen nicht mehr ganz flach,

¹⁾ Mothes p. 64. Selvatico p. 74. Beide scheiden diese Gruppe nicht genng von der ersten.

sondern von einem starken Rundstabe eingefasst ist, und besonders, dass sie in ihrer Aussenlinie die Parallele des Bogens verlässt und auf seinem Scheitel sich plötzlich zuspitzt. Es ist das ein ganz willkürlicher Schluss des ruhig auf seinen senkrechten Wänden aufsteigenden Bogens, der sich nur durch den Wunsch erklären lässt, seine ohnehin schlanke Gestalt noch kühner zu machen. Auch sonst zeigt sich an diesen Bauten die Neigung zu mehr geschmückten und auffallenden Formen. Die Kapitäle haben theils jene byzantinische Würfelform mit leichten, filigranartigen Verschlingungen oder Blättern, theils die schlanke Form deutscher Kapitäle des Uebergangsstyls; an die Stelle der glatten Scheiben sind Reliefs von Thiergestalten getreten, überhaupt sind plastische Verzierungen, theils Figuren, theils Ornamente in den Friesen oder als Einrahmungen von Nischen zahlreich angebracht. Das besterhaltene dieser Gebäude ist ein Palast am Canal grande, unfern der Kirche der Apostel (Fig. 47), bei welchem die etwas schwerfällige Pracht dieser Verzierung nicht gestattet, ihm eine frühere Entstehung als im Anfange des XIII. Jahrhunderts zuzuschreiben.

Auch schliesst sich sehr enge an diese Gruppe eine andere an, bei welcher zwar noch überhöhet Rundbögen der oben beschriebenen Art und mit der ihrer Einrahmung aufgesetzten Schneppe, daneben aber auch schon wirkliche Spitzbögen, bald im Untergeschosse in stumpfer und breiter Form, bald in den oberen Stockwerken, und zwar hier schon mit einer Nasenbildung, vorkommen. Einige Male mögen diese bei späteren Herstellungen entstanden sein, häufig aber scheint doch das Ganze aus einer Zeit herzustammen, welche, da der gothische Styl in Venedig an den Kirchen erst etwa um 1250, und selbst der blosse Spitzbogen an Grabmälern erst gegen das Ende des XIII. Jahrhunderts aufkam, unmöglich früher als in das XIII. Jahrhundert fallen kann. Von constructiver Consequenz war ja überhaupt bei den Italienern nicht die Rede, und es scheint, dass für die Venetianer gerade dieses Jahrhundert eine Uebergangszeit war, wo man jene ältere und strenge rundbogige Form nicht mehr elegant genug fand und die Meister geradezu auf Entdeckungen nach einem der einheimischen Palastanlage und der Localität entsprechenden Decorationssysteme ausgingen. In der That forderte diese etwas Pikantes. Auf dem festen Lande, wo das benachbarte Gebirge oder die reiche südliche Vegetation oder doch die buntgekleidete gedrängte Volksmenge ein Bild von grosser Mannigfaltigkeit darbot, war die Architektur auf einfache, ruhige, wohlgegliederte Massen angewiesen. Hier dagegen, der weiten Wasserfläche der Lagunen gegenüber, oder in der stillen, schattigen Einsamkeit der Kanäle, wo nur selten und leise ein Nachen vorbeigleitet, hatte sie die Aufgabe, den Mangel an individueller Lebendigkeit zu ersetzen, reichere Formen zu zeigen und zugleich einen Gegensatz gegen das Wasser zu bilden, in welchem sich auch

seine Eigenthümlichkeit, das Spiel des Lichtes, die kräuselnde Bewegung beim Anhauch des Windes irgendwie architektonisch spiegelte. Auch der Geschmack der Bauherren, die gerade jetzt im Orient ausgedehnte Besitzungen gewonnen hatten und an fremdartige Erscheinungen gewöhnt waren, forderte etwas Pikantes. Daher versuchte man sich auch in orientalischen Details; es finden sich (sogar ein Mal über einer innern Thüre der Marcuskirche) steile, gebrochene, aber ganz flache Bögen von maurischer Gestalt, auch wohl vereinzelt ausgebildete Hufeisenbögen¹⁾. Aber die Kirche hielt an den abendländischen Formen fest und die Bauleute standen doch in näheren Beziehungen zu dem festen Lande Italiens, wo gerade damals der Meissel der Steinmetzen sich an den Schwung gothischer Formbildung gewöhnt hatte. Diese behielt denn auch zuletzt die Oberhand, aber natürlich nur als eine Decoration und zugleich nicht ohne einen Einfluss jenes orientalisirenden und pikanten Geschmacks. Unter den Palästen dieses Uebergangsstyles²⁾ ist der Palazzo Andriolo vielleicht der interessanteste, weil daran Säulen mit dem Eckblatt und mit romanisch gebildeten Kapitälern Hufeisenbögen tragen, und dann wieder der geschweifte Bogen über dem geraden Sturz einer Thüre mit einer pomphaften Blume schliesst, die kaum vor dem XIV. Jahrhundert entstanden sein kann.

Dies Jahrhundert war es dann endlich, welches diesem Schwanken ein Ende machte. Um dieselbe Zeit, wie die Verfassung Venedigs, wurde auch jener Styl festgestellt, welcher Venedig in baulicher Beziehung eben so sehr von dem übrigen Italien unterscheidet, wie diese Verfassung in politischer.

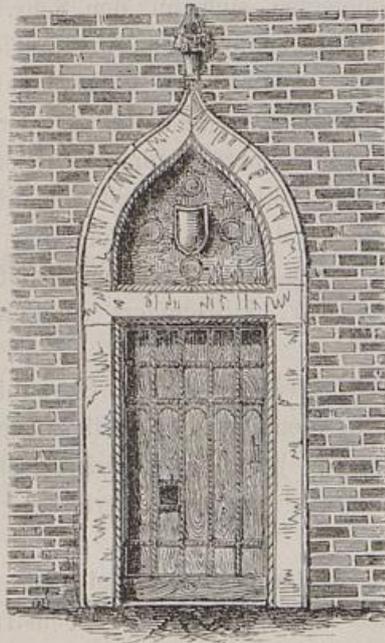
Charakteristisch für diesen Styl der venetianischen Paläste ist zunächst, dass er die gothischen Formen völlig abgelöst von ihrer constructiven Bedeutung anwendet. Gewölbte Räume kommen in diesen Palästen nicht vor, sondern nur Balkendecken, die oft sogar von hölzernen Stützen getragen werden. Der Spitzbogen erscheint daher fast nur am Aeusseren und auch hier nur ausnahmsweise in seiner einfachen, tragfähigen Gestalt, gewöhnlich aber in geschweiften, also rein decorativer Form (Fig. 48) und mit einer bestimmten decorativen Function. Indem nämlich diese geschweiften

¹⁾ Vgl. den Bogen aus S. Marco bei Selvatico p. 96 und einen Hufeisenbogen vom Pal. dei Polo bei S. Gio. Grisostomo daselbst p. 81.

²⁾ Mothes, p. 147 ff. nennt den P. Priuli, jetzt Zorzi zwischen S. Zaccaria und S. M. Formosa, den alten P. Molin unweit S. Moisé, Häuser nächst der Abbazia della Misericordia, auf dem Campiello della Feltrina, den ehemaligen P. Andriolo auf dem Campo S. Angelo, von dem er auch Fig. 50, 51, Zeichnungen giebt, die Casa Falier am Campo SS. Apostoli, ein Haus am Campo dei Mori und das in der vorigen Anm. genannte Haus der Familie Polo, aus welcher der berühmte Reisende stammte.

Bögen nicht wie der sogenannte Eselsrücken der deutschen Gothik breit, sondern steil, fast nach dem gleichseitigen Dreieck gebildet sind, und daher so nahe aneinander stehen, dass ihre Spitzen bei der Ueberdeckung einer Arcadenreihe durch eine dazwischen gelegte Rosette verbunden werden können, eignen sie sich zur Entwicklung aufsteigenden Maasswerks, welches dann dazu dient, mehrere Arcaden dergestalt zu verbinden, dass sie nicht mehr, wie früher bei der Anwendung des Rundbogens, als ver- einzelte Theile der ganzen Structur erscheinen, sondern sich zu grösseren

Fig. 48.



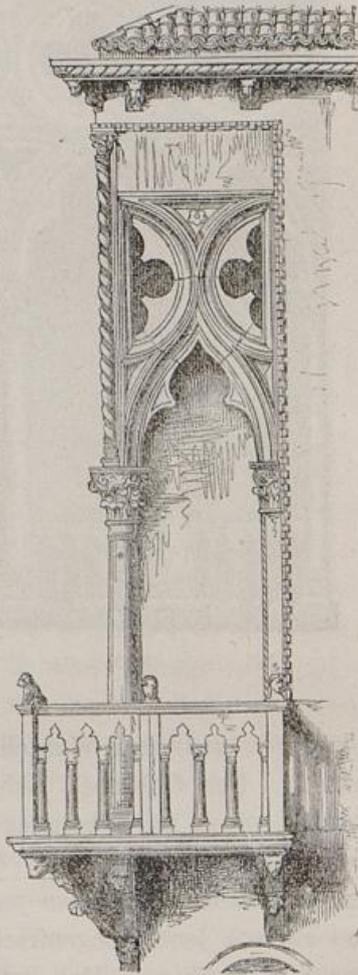
Palazzo Sanudo, Venedig.

und kleineren Gruppen zusammenschliessen, die unter einander in einem bestimmten harmonischen Verhältnisse stehen. Die Gruppe des Mittelbaues erscheint dabei in jedem Stockwerke und besonders in dem mittleren, dem piano nobile, als die ausgebildetste und als das Centrum des Ganzen, während die Seitentheile dieselbe Form in minder selbständiger Gestalt wiederholen und sich zu jener ganz ähnlich verhalten, wie die Flügel eines Tryptichon zum Mittelbilde. Die einfachste Art des Zusammenschliessens dieser Gruppen ist die blosse Umrahmung des viereckigen Feldes zwischen der Sockellinie der Säulen, dem Gesims des nächsten Stockwerks und den Kämpfern der äussersten Arcade, und zwar meistens vermittelt eines in eine Mauervertiefung gelegten gewundenen Stabes. Bei der Mittelgruppe umfasst dann dieser Rahmen die ganze Zahl von vier, fünf oder mehr Bögen, in den Seitengebäuden dagegen nur ein Fenster¹⁾. Mit dieser äussern Umrahmung begnügt man

¹⁾ Eine ganz ähnliche Einfassung findet sich an der Loggia im Castello vecchio zu Trient, welche durchweg venetianisch gothische Formen aufweist: geschweifte Bögen, von den üppigen Pflanzenkapitälen der Säulen aufsteigend; in den Zwickeln flachrunde Schilder mit einer Kugel in der Mitte; an den Säulenfüssen ist das Eckblatt beibehalten. Essenwein, Die Loggia im Castello vecchio zu Trient, in den Mitth. der Centralcomm. IV, 1859. S. 156 ff, und Taf. V. — Vgl. auch: Essenwein, Der Hof im Castello vecchio zu Trient, ebd. S. 100 ff. u. Taf. III. Sehr gross ist die Aehnlichkeit der von Essenwein mitgetheilten Kapitäle mit denen bei Mothes, I, Taf. VI.

sich aber nur bei bescheideneren Gebäuden¹⁾, während bei allen reicher ausgestatteten noch eine innere Verschlingung und Durchdringung ihrer Bögen und zwar in mehreren verschiedenen Formen hinzukommt. Die edelste derselben ist die, welche sich dem deutschen oder französischen Maasswerk am meisten nähert, so nämlich, dass der Rundstab, welcher den Körper des Bogens bildet, in seinem obersten Theile in einen Kreis übergeht, welcher den Raum zwischen zwei Bögen dergestalt füllt, dass unter ihm nur ein dreieckiger Zwickel bleibt, und dessen Inneres der Nase des Bogens entsprechend einen Vierpass enthält. Gewöhnlich ruht dann das Gesims unmittelbar auf dem Scheitel dieses Kreises, manchmal aber entwickelt sich aus dieser ersten Reihe eine zweite, jedoch nur von halben, also in ihrer Mitte durch das Gesimse abgeschnittenen Kreisen, was natürlich reicher, aber auch bizarrer erscheint²⁾. Ausserdem kommen aber zwei andere Arten der Durchdringung vor, die mehr an englisches Maasswerk erinnern, indem sie auf der Durchkreuzung in dem einen Falle von Halbkreisen, in dem anderen von grösseren geschweiften Spitzbögen beruhen. Beide Arten von Bögen bilden, jeder die je dritte Säule verbindend, vermöge ihrer Durchschneidung, über den benachbarten Säulen Spitzbögen, und zwar einfache, nicht geschweifte. Nach oben hin aber gestaltet sich das System in den beiden Fällen sehr verschieden. Denn die Halbkreise (Fig. 50) schliessen sich ab und gewähren oberhalb ihres Scheitels keine weitere Entwicklung von Maasswerk; es ist daher in diesem Falle stets, um die erforderliche Höhe zu erhalten, noch eine Reihe von Kreisen ohne organische Verbindung darauf gelegt, und zwar bald so, dass sie auf den Scheiteln der Halbkreise,

Fig. 49.



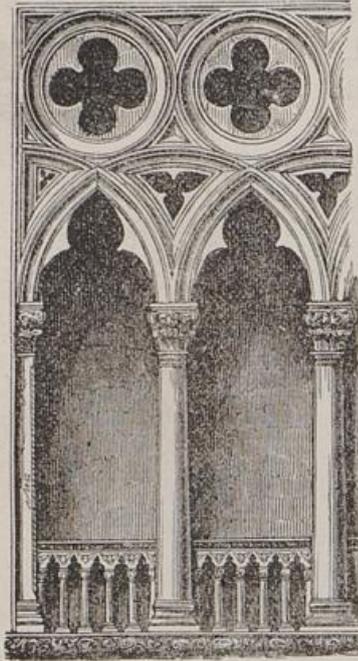
Palazzo Liassidi, Venedig.

¹⁾ Sehr gute Beispiele: der kl. Palazzo Sanudo, jetzt Vanaxel, bei S. M. de' Miracoli, bei Mothes Taf. V., und der noch kleinere, aber äusserst zierliche Pal. Contarini-Fasan am Canal grande bei Selvatico p. 117.

²⁾ Dies letzte kommt z. B. an dem Mittelgeschoss der Cà Doro (Fig. 54) vor, jenes andere häufig z. B. an den Palästen Foscari, Pisani-Moretta, Sagredo u. a. Auch bei dieser

bald so, dass sie auf den Durchschnitten (also auf der Spitze der einzelnen Arcaden) aufliegen. Man erhält so ein sehr dichtes und volles, aber nicht bloss, wie gesagt, unorganisches, sondern auch schweres Maasswerk. Hat man dagegen durchschneidende Eselsrücken¹⁾ (Fig. 51), so wiederholt sich jenseits

Fig. 50.



Pal. Giovanelli, Venedig.

des Durchschneidungspunktes der untere Bogen, nur auf die Spitze gestellt und nach oben geöffnet, und man hat daher ein wohlgerechtfertigtes, sehr leichtes, aber abstractes (in steter Wiederholung derselben Form bestehendes) und fast allzu dünnes Maasswerk, welches mit Recht meistens nur an dem obersten Geschosse, über dichterem Maasswerke des mittleren, angewendet vorkommt.

Die volle Bedeutung einer chronologischen Folge wird man diesen verschiedenen Maasswerkformen nicht beilegen können. Es ist allerdings wahrscheinlich, dass die geschweiften Bögen ohne Maasswerk zuerst an Stelle der zugespitzten Rundbögen getreten sind, dass dann unter den verschiedenen Maasswerkformen die zuerst erwähnte mit geschweiften Bögen und Rosetten den Anfang gemacht hat; sie ergab sich aus der Gestalt der geschweiften Spitzbögen und dem Wunsche einer Verschmelzung derselben am natürlichsten. Der Gebrauch sich durchschneidender Halbkreise war zwar in England schon im Uebergangsstyle vorgekommen, und lag den Rundbogenfriesen der Lombardei zum Grunde. Allein es ist undenkbar, dass die venetianischen Steinmetzen jenen englischen Vorgang gekannt haben, oder dass sie von jenen Bogenfriesen auf den Gedanken freien Maasswerks gebracht sein sollten. Man kann daher nur annehmen, dass diese Anordnung

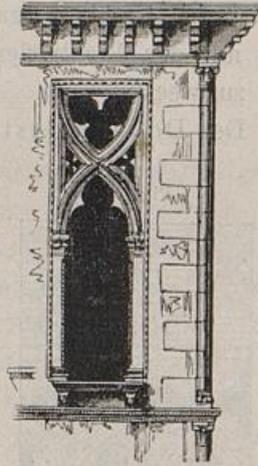
schöneren Anordnung erscheinen indessen die einzelnen Fenster der Seitengebäude ziemlich bizarr, indem die beiden neben der Bogenspitze liegenden Kreise durch die Einrahmung des Fensters durchschnitten sind und also unabgeschlossen bleiben (Fig. 49).

¹⁾ Hier ist wirklich ein solcher, denn die Breite ist nothwendig bedeutend grösser als die Höhe. Durchschneidende Kreise am P. Cavalli am Canal grande beim Traghetto di S. Vitale (Selvatico p. 114, Abbild.) am P. Dona Giovanelli, am obersten Stockwerk des P. Pisani-Moretta u. s. m. Vergl. überall vollständigere Aufzählungen bei Mothes p. 220 ff.

eine spätere, zur Abwechslung von jener mehr organischen erfundene sei. Und noch gewisser ist dies von der dritten Art, der sich durchkreuzender Eselsrücken. Aber jedenfalls waren sie auch nur Spielarten und jene erste Form erhielt sich durch die ganze Dauer der venetianischen Gothik bis auch sie durch die Renaissance verdrängt wurde.

Auf die Anordnung des Ganzen hatte die Aufnahme gothischer Zierformen keinen wesentlichen Einfluss. Sie gab nicht bloss keine constructive Anregung, sondern sie trug sogar dazu bei, den Ausdruck constructiver Kraft, den die früheren Paläste gehabt hatten, zu schwächen. Jene Säulen mit ihren vereinzelt, unmittelbar in der Wand sich öffnenden überhöheten Rundbögen gehörten wirklich der Structur an, waren sogar wesentlich tragende Theile derselben. Die jetzigen Loggien mit dem verschlungenen Maasswerk ihrer Arcaden haben nicht die Bedeutung des Tragens, sondern bilden durch ihre Umrahmung ein in sich abgeschlossenes, gleichsam eingesetztes Stück in der Façade. Indem dann die Fenster der Seitentheile mit ähnlichem Maasswerk verziert und in gleicher Weise einzeln eingerahmt wurden, erhielt man zwar eine deutlichere Bezeichnung des rhythmischen Verhältnisses der Haupttheile des Gebäudes, aber doch nur durch rein decorative, dem Bau nur eingefügte Theile. Dazu kam dann, dass die Säulen des Untergeschosses jetzt meistens fortblieben. Sei es, dass man wohnliche Räume mit Loggien gern auch in der Nähe des Wassers haben wollte, oder dass man diese kräftige untere Halle mit dem leicht durchbrochenen Oberbau nicht in Uebereinstimmung fand, man hielt jetzt häufig den Unterbau ganz unscheinbar, gab ihm, namentlich an der Wasserseite, nur einen oder mehrere wenig verzierte Eingänge und begann erst über dieser Unterlage den verzierten Oberbau, der so in der That sich zu der Wasserfläche ganz ähnlich wie der obere Theil eines Schiffes verhielt. Die Italiener betrachten bekanntlich oft die Façade fast als die Hauptsache, verwenden alle Zierde nur auf diese Schauseite, während die hinteren Mauern roh und unverziert bleiben. Aber nirgends ist der Façadenstyl so consequent ausgebildet, wie in diesen gothischen Palästen Venedigs, wo die Façade, indem ihr alles Kräftige, Ausladende entzogen, in der That mehr ein architektonisches Bild als ein Gebäude ist. Sie ist ganz Fläche, selbst die Gesimse und Zinnen treten nicht hervor, ihre ganze Eintheilung in ein Mittelstück und zwei Flügel, beide mit einzelnen umrahmten kleineren

Fig. 51.

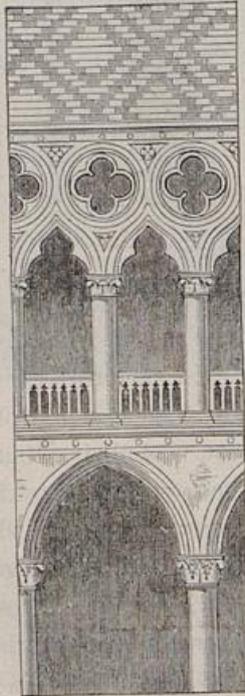


Pal. Foscari, Venedig.

Bildern, ist malerisch, und endlich fügte man denn auch, wie man jetzt noch in einzelnen Spuren erkennt, eine decorative Malerei hinzu, welche meist in hellen Farben, überwiegend roth und gelb, die Gliederung betonte, die Friese und Wandfelder mit Ornamenten, Rosetten, Ranken, selbst mit Thier- und Engelgestalten, und wo der Ton des Steines nicht lebendig genug war, auch die grösseren Flächen mit einem einfachen Muster verzierte. Kam dann die Vielfarbigkeit der zu den Markisen verwendeten gewebten Stoffe und der bunte Anstrich der zum Anbinden der Gondeln bestimmten Pfähle hinzu, so hat man ein sehr buntes reiches Bild, welches mit den Lichtreflexen des Wassers wohl geeignet war, den Farbensinn zu wecken¹⁾.

Der Dogenpalast weicht von der Anordnung der übrigen venetianischen

Fig. 52.



Vom Dogenpalast zu Venedig.

Paläste bedeutend ab, verdient aber als der interessanteste unter ihnen und weil er einige, wenn auch nicht unbestrittene, chronologische Daten gewährt, eine sorgfältige nähere Betrachtung. Es giebt wenige Gebäude, welche die Phantasie so mächtig anregen und zugleich ihr Bild der Seele auch des architektonischen Laien so tief einprägen, wie dieses. Bekanntlich besteht das Aeussere im Erdgeschosse aus stämmigen, fast gedrückten Säulen mit grossen, dichtbesetzten Laubkapitälen und kräftig gebildeten, weit geöffneten, einfachen Spitzbögen. Das zweite Stockwerk besteht dann wiederum aus einer Säulenhalle, aber von der doppelten Zahl viel schlanker Säulen und mit einem aus geschweiften Bögen und Rosetten gebildeten Maasswerke von solcher Höhe, dass es den Säulen mit ihren Kapitälern gleichkommt. Auf diesem luftigen und durchbrochenen Gebilde ruht dann aber nicht, wie man vermuthen sollte, eine noch leichtere Zier, sondern der schwere Körper eines gewaltigen Obergeschosses von gleicher Höhe wie

beide Gallerien zusammengenommen, der nicht einmal durch architektonische Gliederung gebrochen, sondern als glatte, bloss durch diagonale Streifen farbiger Steine wenig verzierte und mit einer geringen Zahl breiter Spitzbogenfenster geöffnete Mauer an den Ecken von einem gewundenen Stabe eingefasst und oben durch wenig bedeutende Zinnen bekrönt ist.

¹⁾ Vgl. über die venetianische Polychromie Mothes I. p. 213, 214, 293.

Vermöge dieser Einfassung und der ganz abweichenden Behandlung von den unteren Stockwerken völlig gesondert und zu einem selbständigen Körper zusammengeschlossen, lastet dieser Oberbau wie ein fremdartiger Cubus so schwer und erdrückend auf jenen Säulenhallen, dass jeder das Missverhältniss fühlt. Aber eben weil dies so stark und auffallend ist, kann man es nicht für ein Versehen, sondern nur für eine Absicht des Meisters halten, deren Kühnheit dem Beschauer imponirt und deren Bedeutung ihn wie ein grosses Räthsel fesselt und beschäftigt. Unwillkürlich zieht die Phantasie eine Parallele zwischen diesem Gebäude und der Republik, deren höchste Gewalt in ihm residirte, die nicht minder ungewöhnlich und räthselhaft, ebenso mächtig und doch wieder mit manchem Bedenklichen behaftet in der Geschichte dasteht. Unzählige haben der Versuchung nicht widerstanden, den Vergleich weiter auszumalen, in jener derben weit geöffneten Säulenhalle des Erdgeschosses die Naturkraft der Republik, den Reichthum, die Volksmenge und dann wieder die bequeme Zugänglichkeit des Handelsstaates, in den schlanken Säulen und dem künstlichen Maasswerk der zweiten Gallerie den Adel mit seiner edeln Sitte und Gewandtheit, als die hervorragendste und anziehendste Erscheinung des Ganzen, zu sehn, der dann mit ritterlicher Leichtigkeit die schwere Last des Staates, das hinter der glatten, spielenden Aussenseite verborgene Geheimniss seiner Sorgen und Entwürfe auf seinen Schultern trägt¹⁾. Das sind Gedankenspiele, die der betrachtende Reisende sich nicht zu versagen braucht, die aber schwerlich jemals einen Baumeister bewogen haben werden, sich von den Wegen seiner Kunst zu entfernen und den Gesetzen der Schönheit und Eurhythmie entgegen zu handeln. Ist jene Aehnlichkeit vorhanden, so muss sie unwillkürlich, durch Verhältnisse, nicht durch künstlerischen Willen herbeigeführt sein.

Leider ist die Geschichte des Baues sehr dunkel und zweifelhaft²⁾. Am Anfange des XIV. Jahrhunderts begann man das seit den ältesten

¹⁾ Nicht ganz so, aber ähnlich phantasirt Selvatico p. 125.

²⁾ Die weiter unten im Texte erwähnten Urkunden von 1439, 1442 und 1463 hat der Abate Cadorin mit Noten bei Gualandi, *Memorie risguardanti le belle arti* 1845 abdrucken lassen. Derselbe Giuseppe Cadorin handelt in seiner 1838 in Venedig erschienenen Schrift: *Pareri di 15 architetti e notizie storiche intorno il Palazzo ducale*, ausführlich und auf ein fleissig zusammengetragenes Quellenmaterial gestützt, von der Geschichte des Dogenpalastes. Vor einigen Jahren hat Lorenzi alle auf die Geschichte des Palastes bezüglichen Urkunden, resp. Urkundenstellen zu sammeln begonnen und den ersten Theil seiner Arbeit im Jahre 1868 unter dem Titel: *Monumenti per servire alla storia del Palazzo ducale di Venezia ovvero serie di atti pubblici dal 1253 al 1797 che variamente lo riguardano, tratti dai Veneti archivii, Parte I. dal 1253 al 1600*, veröffentlicht. Aber auch diese reiche Urkundensammlung wirft auf die ältere Geschichte des Baues nur ein spärliches Licht, so dass Lorenzi (in der Widmung) darüber klagt,

Zeiten der Republik hier stehende, durch Alter und Feuersbrünste schadhafte geworden und entstellte Gebäude zu erneuern. Von 1301—1309 wurde der Saal der Wahlen (*del scrutinio*), der aber später wieder ganz neugebaut ist, hergestellt, dann in Folge eines Beschlusses vom Jahre 1340 der Saal des grossen Rathes neu gemauert, und demnächst in den Jahren 1342, 1344, 1349 an anderen Theilen gearbeitet. Dieser Bauzeit schrieb man früher den ganzen jetzigen Aussenbau zu und zwar als das Werk des Filippo Calendario, welchen Chroniken und Schriftsteller des XV. und XVI. Jahrhunderts als einen ausgezeichneten Baumeister und Bildhauer und als Erbauer des Palastes nennen, und der, wie man weiss, in die Verschwörung des Dogen Marino Falieri verwickelt, im Jahre 1355 zum Tode verurtheilt, und angeblich zwischen den Fenstern des Palastes, den er erbaut hatte, aufgehängt wurde. Urkundlich wird nicht er, sondern ein gewisser Peter Baseggio als Vorsteher (*Proto*) des Baues genannt; indessen steht fest, dass Calendario mit diesem durch die Verheirathung ihrer Kinder verschwägert war und nach dessen Tode als sein Testamentsvollstrecker fungirte, was eine Geschäftsverbindung und Calendario's Theilnahme an der Bauthätigkeit wahrscheinlich macht. Wer aber auch der Meister gewesen sein mag, jedenfalls muss dieser Bau bald nach der Mitte des XIV. Jahrhunderts zu einem befriedigenden Abschluss gekommen sein, denn 1365 liess der damalige Doge grosse Malereien im Palaste, namentlich auch in jenem neugebauten Saale des grossen Rathes, ausführen, und ungefähr um dieselbe Zeit wurde ein Beschluss gefasst, welcher denjenigen mit einer Geldstrafe bedrohte, der die Zerstörung des Palastes behufs reicherer Herstellung beantragen würde. Dies wird uns durch zwei Chroniken und zwar bei der Veranlassung erzählt, dass im Jahre 1422 der Doge Thomas Mocenigo selbst einen solchen Antrag gemacht, die Geldstrafe erlegt und den Beschluss eines Neubaues erlangt habe. Der Anfang des Abbruches zu diesem Zwecke wurde erst am 27. März 1424 gemacht¹⁾ und dieser Bau zufolge derselben Chronik am 13. Mai 1442

dass wir von Calendario nichts erfahren und dass unsere sicheren Nachrichten nicht über das 15. Jahrhundert zurückreichen. Die Annahme, dass Calendario der Urheber der ganzen Fassade gewesen, vertheidigt Cicognara, *Storia della Scultura* III. 122 und 353, mit Anführung der dafür sprechenden Zeugnisse, namentlich dem des Historikers Egnazio († 1553).

¹⁾ Die Worte der Chronik Zancarola lauten (bei Selvatico p. 125): . . . fo principiado a buttare zoxo el palazzo vecchio per refarlo da novo. Sie lauten also, als ob es sich von einem völligen Neubau handelte, können aber auch wohl nur vom Abbruche eines Theiles verstanden sein, besonders da jener Beschluss (vom 27. September 1422) von einem angefangenen Bau redet, welchem der aufzuführende Palast entsprechen soll. Der Beschluss lautet: *Palatium nostrum fabricetur et fiat in forma decora et convenienti, quod respondeat solenissimo principio palatii nostri novi.*

beendet. Die Entdeckung dieser Chronikennachricht hat italienische Schriftsteller, namentlich Selvatico, veranlasst, anzunehmen, dass dieses „Niederreißen“ sich wirklich auf den ganzen alten Bau des XIV. Jahrhunderts bezogen habe, dass wir daher nichts von demselben besitzen und der ganze jetzige Aussenbau aus den Jahren 1424—1442 stamme. Von gewissen Theilen steht es allerdings fest, dass sie erst um diese Zeit und sogar später entstanden sind. Die Porta della Carta, das grosse Eingangsthor zum Hofe des Palastes, wurde erst 1438 einem Meister Johann Bon und seinem Sohne Bartolomeus übertragen und war im Jahre 1442 noch nicht vollendet, da beide sich damals in einer Urkunde verpflichteten, dies binnen Jahresfrist zu bewirken. Diesen Bartolomeus finden wir dann auch noch 1463 und zwar oberhalb des Marcusplatzes mit Arbeiten am Palaste beschäftigt, deren kleinen, unvollendeten Theil er bei hoher Geldstrafe ungesäumt zu beschaffen verspricht. Man hat hiernach vermuthet, dass die Mitglieder der Familie Bon, die wir auch sonst als eine der angesehensten Künstlerfamilien Venedigs kennen, schon jene früheren Arbeiten von 1424 geleitet hätten. Allein wenn dies auch richtig wäre, würde sich doch immer fragen, worin diese Arbeiten bestanden, und ob wirklich das ganze Gebäude, namentlich auch die Gallerien, aus diesem Bau herkommen. Jene Anordnung des Niederreissens kann sehr wohl sich nur auf einen bestimmten Theil des Palastes bezogen haben, Chronisten pflegen nicht so genau zu unterscheiden, und der architektonische Styl der sichern Arbeit der Familie Bon, der Porta della carta, weicht zu sehr von dem jener Gallerien ab, als dass wir auch diese ihnen zuschreiben könnten. Zwar braucht auch die Porta noch gothische Formen, aber nicht mehr mit vollem Verständniss, sondern mit einer wenn auch noch unausgebildeten Hinneigung zur Renaissance, während die Säulenhallen des Palastes noch ein so bestimmtes gothisches Stylgefühl zeigen, wie es nur irgend in Italien vorkommt, und sowohl die einfache Gliederung der Spitzbögen in der untern Säulenhalle als das edle Maasswerk der obern sich höchst wesentlich von der Gliederung und dem Maasswerk der Porta unterscheidet. Auch der Oberbau des Palastes zeigt dieses gothische Stylgefühl nicht mehr in dem Grade wie diese Hallen, aber er neigt sich auch noch nicht so zur Renaissance wie die Porta. Bei ihm wäre es daher sehr wohl denkbar, dass er von Johannes Bon, dem Vater, der noch aus älterer Zeit stammte, herrühre, der ihn dann aber nur den Säulenhallen des XIV. Jahrhunderts aufgesetzt hätte. Und dafür scheinen auch andre Gründe zu sprechen.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass unter diesem „neuen Palaste“ jenes palatium novum zu verstehen ist, als dessen magister prothus in einer Urkunde vom Jahre 1361 Petrus Baseggio genannt wird.

Zunächst ist eine auch an sich merkwürdige, durch den englischen Gelehrten Parker in einem Codex der Bodleyanischen Bibliothek zu Oxford entdeckte Zeichnung aus dem XIV. Jahrhundert zu erwähnen, welche eine Ansicht des Marcusplatzes und darauf den Dogenpalast in der Art darstellt, dass er zwar zwei Gallerien hat, die aber kein weiteres Stockwerk tragen, sondern nur den Mittelbau bis zu einer gewissen Höhe umgeben, der dann hinter ihnen mit vielen Giebeln, Thürmchen und Erkern emporragt. Freilich erscheint derselbe ganz wie eine nordische Burg, ohne eine Spur italienischen Styls, und auch die Marcuskirche des Bildes stimmt sehr wenig mit dem Original überein. Die Zeichnung ist daher offenbar von irgend einem nordischen Reisenden nicht an Ort und Stelle, sondern aus der Erinnerung gemacht. Aber eine solche hat er doch gehabt, die Kuppeln der Marcuskirche und die berühmten vier Erzrosse auf ihrer Vorhalle sind, wenn auch ungeschickt genug, angedeutet, und so wird er auch, obgleich er die architektonische Form vergessen hat, in dem wesentlichen Umstande, dass die Gallerien nicht tragend, sondern von dem dahinter liegenden Innenbau überragt waren, sich nicht geirrt haben. Seine Zeichnung¹⁾ macht es daher wahrscheinlich, dass die Gallerien schon damals wie jetzt existirten, und der Neubau von 1424 nur das Innere des Palastes und den jetzigen Oberbau betraf. Auch trägt die obere Gallerie selbst Spuren von Aenderungen, welche darauf hindeuten, dass man ihr eine Last auflegen wollte, auf die sie nicht berechnet war. Es sind nämlich da, wo im Oberbau Querwände liegen, Bögen gezogen und zu ihrer Sicherung die Säulen der untern Gallerie stärker gebildet, die der obern durch angesetzte Pfeiler verstärkt, die Kreise über ihnen statt mit durchbrochenen Vierblättern mit Reliefplatten gefüllt. Eine dieser Querwände trifft sogar auf eine Bogenmitte und hat nur durch besonderes Mauerwerk gestützt werden können. Wäre der ganze Bau ein zugleich entstandenes Werk, so ist es kaum denkbar, dass der Meister sich nicht in besserer Weise hätte helfen können; nimmt man aber an, dass der Oberbau, und zwar vielleicht noch im Anschlusse an ältere innere Wände, erst später den längst bestehenden Gallerien aufgelegt wurde, so ist es ganz begreiflich.

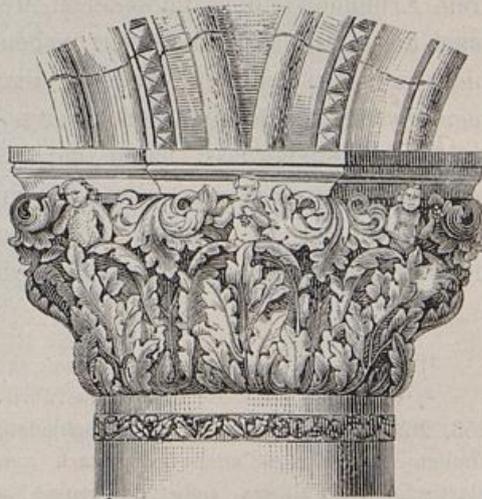
Ueberhaupt giebt diese Annahme die Lösung aller Räthsel der Con-

¹⁾ Sie ist nachgebildet in den Mitth. d. k. k. Central-Comm. I. S. 184. Parker benutzt sie hauptsächlich zur Widerlegung der allerdings gewiss unrichtigen Annahme seines Landsmannes Ruskin, der den Dogenpalast nicht bloss für die originale Schöpfung eines einzigen Künstlers, sondern auch für das Vorbild aller gothischen Paläste Venedigs erklärt, will nun aber seinerseits den Oberbau in das XVI. Jahrh. setzen, was bei Vergleichung mit anderen venetianischen Bauten der Renaissance geradezu undenkbar ist.

struction. Hätte der Meister von 1424 freie Hand gehabt, so würde er den Dogenpalast, wenn auch grösser und prachtvoller, so doch in dem Style und mit der graziösen Leichtigkeit der bereits längst bestehenden gothischen Privatpaläste Venedigs gebaut, also auf die unteren Gallerien auch oben eine solche und zwar, wie es angemessen und in allen beobachtet war, eine leichtere gesetzt haben. Wenn er dagegen die Aufgabe hatte, das alte Gebäude, welches den gesteigerten Ansprüchen der Republik nicht mehr genügte, zu vergrössern und zwar möglichst bedeutend zu vergrössern, ohne doch die herrlichen Gallerien zu zerstören, so blieb ihm nichts übrig, als die Mauern oben bis auf die Säulenstellung hinauszurücken und diesem oberen Stockwerke die grösstmögliche Höhe zu geben. Diesen Raum durch neue Loggien zu beschränken oder ängstliche Rücksicht auf das sehr mässige Höhenverhältniss der Gallerien zu nehmen, wäre dem Zwecke entgegen gewesen. Es kam daher nur darauf an, die schwere Last dieses obern Aufsatzes durch die äussere Ausstattung zu erleichtern. Blande Arcaden zu errichten oder überhaupt eine Theilung dieser Masse vorzunehmen, fiel dem Meister von 1424 nicht ein; er war kein gelehrter Architekt, sondern ein venetianischer Steinmetz, ein Tajapietra, wie sich Meister Bartolomeo noch 1463 nennt, und kannte nur die flache, malerische Ornamentation venetianischer Paläste. Es ist daher begreiflich, dass er auch hier nur ein malerisches Mittel zur Erleichterung dieser Mauermaße fand, indem er sie durch diagonale Streifen in den auch sonst in Venedig beliebten hellen Farben rautenförmig theilte. Die Diagonale wirkt immer insofern erleichternd, als sie die Gedanken horizontaler Lagerung und verticaler Stützung, also die Erinnerung an das Gesetz der Schwere, beseitigt, und statt dessen eher an Zelte oder an gewebte Stoffe erinnert, wie man sie hier zu den Markisen, deren Spuren wir noch erkennen, zu verwenden gewöhnt war.

Das einzige Bedenken, welches man gegen die Annahme der früheren Entstehung der Säulenreihen geltend machen kann, bezieht sich auf die Sculptur eines Theils ihrer Kapitäle, namentlich ihres prachtvollen Laubwerks, welche in der That stellenweise über den Styl des XIV. Jahrhunderts hinaus zu gehen scheint, und besonders bei den

Fig. 53.



Vom Dogenpalast in Venedig.

Kapitälern, die sich der Porta della carta nähern, sehr den plastischen Arbeiten der Familie Bon gleicht. Indessen finden sich, besonders an der Façade nach der Riva degli Schiavoni, auch Kapitälern, die anscheinend älter sind, und auch der Umstand, dass an jenen jüngeren vier Mal dieselben Gegenstände wie an diesen älteren wiederholt sind, begünstigt die Vermuthung einer Arbeit in verschiedenen Zeiten. Wie es damit hergegangen, bleibt zweifelhaft; ein sonst gut unterrichteter Schriftsteller des XVI. Jahrhunderts¹⁾ behauptet, dass im Jahre 1423 (also ohne Zweifel bei demselben Bau, den die Chronik in das Jahr 1424 setzt) die Bögen nächst der Porta della Carta, welche noch gefehlt hätten, nach dem Entwurfe der älteren Meister hinzugefügt seien, und wenn man die Geschicklichkeit der italienischen Steinarbeiter bei solcher Nachahmung älterer Vorbilder, die wir auch sonst bemerken, in Rechnung bringt, ist es denkbar, dass er Recht hat und dass selbst die ganze Architektur dieser letzten Bögen erst dem Herstellungsbau angehört. Es ist indessen ebenfalls möglich, dass nur die Kapitälern anfangs unvollendet eingesetzt und erst nachträglich an Ort und Stelle behauen sind²⁾, so dass jedenfalls der Zweifel, der darüber besteht, uns nicht bestimmen kann, auch die Structur der Gallerien in diese späte Zeit zu versetzen.

Endlich kommt dann auch der Umstand in Betracht, dass die Anordnung des Dogenpalastes ganz isolirt dasteht. Alle Paläste Venedigs, von den ältesten bis in die Renaissance hinein, behalten die alte Einteilung in Mittelbau und Flügel bei und folgen der Regel, die Geschosse nach oben zu leichter zu bilden. Wäre der Dogenpalast wirklich die freie Erfindung eines angesehenen Meisters, denn nur einem solchen würde man diese Aufgabe anvertraut haben, so liesse sich kaum denken, dass nicht er selbst oder ein Anderer den Versuch gemacht haben würde, dies neue System auch noch ein zweites Mal anzuwenden. Der Mangel aller solchen Versuche lässt daher darauf schliessen, dass die Zunft der Bauleute einverstanden war, diesen Oberbau nur als einen Nothbehelf, nicht als ein Muster zu betrachten. Ganz anders dagegen verhält es sich mit den Arcaden, besonders mit den oberen des Dogenpalastes; Maasswerk

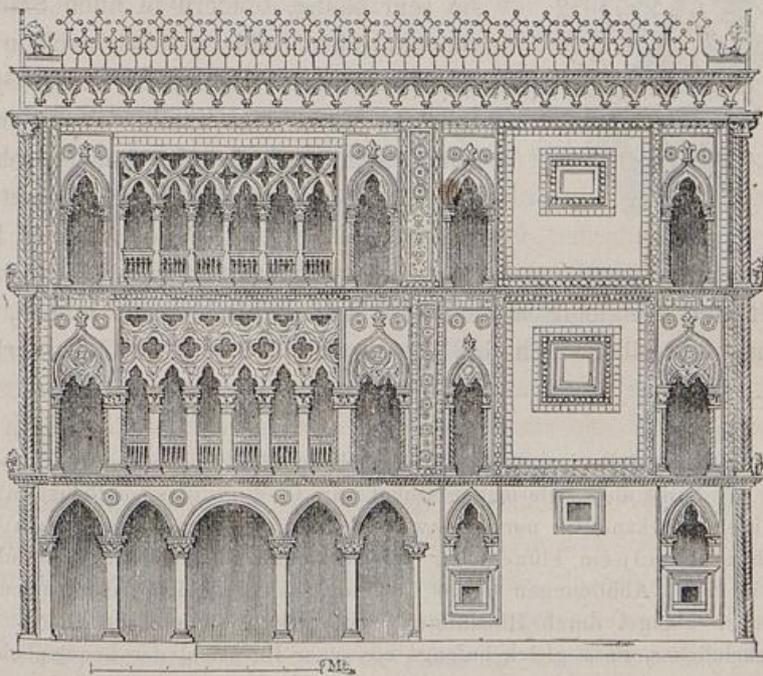
¹⁾ Sansovino in seiner Beschreibung von Venedig S. 119 bis 125.

²⁾ Vgl. über alle diese Fragen ausführliche Untersuchungen bei Mothes S. 191—196, 253, 269 ff., der indessen die Verschiedenheit zwischen der Porta und den sonstigen Theilen des Palastes noch nicht stark genug schildert. Namentlich weicht auch das Plastische des Palastes, selbst die grosse, unmittelbar an der Ecke der Porta stehende Gruppe, das Urtheil Salomonis, von den Figuren an dieser, und zwar sehr vortheilhaft ab. Auch Kugler, Baukunst III. 575, neigt sich der von mir vorgetragenen Ansicht zu. S. Abbild. einiger Kapitälern bei Cicognara St. d. Sc. I. Tab. 28—30 und bei Selvatico p. 132, 133.

derselben Art, wie hier, kommt, wie schon erwähnt, überaus häufig vor, allein mit einer bemerkenswerthen Verschiedenheit. In allen andern Fällen haben die Bögen und Kreise nur zwei Drittel, höchstens drei Viertel der Höhe der sie tragenden Säulen; hier sind sie denselben an Höhe gleich und erscheinen dadurch schwerfälliger und lastender als wünschenswerth. Wären diese Hallen erst 1424, also gegen das Ende der Anwendung gothischer Formen in Venedig, wo man zahlreiche Beispiele dieses Maasswerks vor Augen hatte, errichtet, so wäre dieser Missgriff kaum denkbar. Stammen sie dagegen aus der Zeit von 1340, waren sie vielleicht das erste Beispiel dieser eleganten Form oder doch eines der ersten, so lässt sich begreifen, dass der Meister (vielleicht mit Rücksicht auf die Bekrönung, welche die Gallerie damals erhielt) gerade von solchem Verhältniss eine günstige Wirkung hoffen konnte.

Die Zahl der Paläste gothischen Styls ist überaus gross. Am Canale grande sind sie fast überwiegend, und in der That erscheint ihre heitere

Fig. 54.



Cà Doro zu Venedig.

phantastische Pracht nirgends an so natürlicher Stelle als an dem grossen Wasserspiegel dieser Hauptstrasse Venedigs; aber auch an entlegeneren Stellen, an den einsamen kleinen Plätzen der Inseln oder selbst in engen Strassen, wenn die Kanäle eine Wendung machen, welche Raum für den

Anblick gewährt, tauchen sie überall auf. Zu den grössten und schönsten gehören am grossen Kanal die aneinanderstossenden Paläste Giustiniani und Foscari, dann der jetzige Gasthof der Europa, die Paläste Pisani-Moretta, Cavalli, Barbaro, Bernardo. Zu den spätesten dieser Art gehört die durch ihre anmuthigen Verhältnisse und durch den reichen Schmuck mit farbigen Marmorstücken und Fragmenten so anziehende und beliebte Cà Doro¹⁾ (Fig. 54).

Fig. 55.



Uebrigens aber lässt sich eine chronologische Ordnung unter ihnen schon deshalb nicht feststellen, weil häufig einzelne Verschönerungen zu verschiedenen Zeiten daran angebracht, namentlich ganze Loggien, deren Einrichtung dies erleichterte, eingefügt sind.

Sind diese Maasswerkformen, wie wir vermuthen, erst nach dem Vorgange des Dogenpalastes um 1340 aufgekommen, so muss man über ihre grosse Verbreitung erstaunen. Denn nicht bloss in Venedig sind sie sehr häufig, sondern in allen Städten des venetianischen Gebiets, selbst noch in Brescia kommen einzelne Exemplare dieses Styls vor. Indessen ist es begreiflich, dass in einem geschlossenen und gerade damals sehr reich begüterten Adelskreise diese brillanten Formen so beliebt und Mode werden konnten, dass man sie fast für eine Nothwendig-

keit hielt und freigiebig anwendete, und es blieb noch immer, da die Anwendung derselben sich bis gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts

¹⁾ Es ist (nach Selvatico) erwiesen, dass sie im Besitze der Familie Doro gewesen und daher der Name nicht, wie man gewohnt war, Cà d'oro (das Goldhaus) zu schreiben sei. Sie besteht bekanntlich nur aus zwei Theilen, einem mit einer Loggia wie sonst im Mittelbau und einem Flügel, der jedoch breiter gehalten wie gewöhnlich, und man hat in vielen Abbildungen (schon in Cicognara's *Fabbriche più cospicue*) diesen vermeintlichen Mangel durch Hinzufügung des andern Flügels verbessert. Allein es ist wahrscheinlicher, dass gleich anfangs aus einer Rücksicht der Bequemlichkeit oder Oekonomie nur dieser eine Flügel beabsichtigt ist. Mothes, der die Cà Doro S. 231 ff. einer ausführlichen Kritik unterwirft und ihre späte Entstehung, wie mir scheint, überzeugend nachweist, macht es sehr wahrscheinlich, dass sie an Stelle eines ältern Palastes, von dem die unteren Säulen und die vielen alten Fragmente stammen, erbaut sei und damit mag auch die unsymmetrische Anlage zusammenhängen, indem der andere Flügel vielleicht schon getrennt und in andere Hände übergegangen, oder das Ganze mit demselben dem neuen Erwerber zu gross war.

erstreckte¹⁾, ein Zeitraum von etwa hundert Jahren, der für die zahlreichen Fälle wohl ausreichte.

Auf den Kirchenbau hatte diese phantastische Gothik keinen Einfluss; selbst das Fenstermaasswerk behielt die strengeren Formen des festländischen Styles bei. Nur die Portale, sowohl die zu den Kirchhöfen als die in die Kirchen selbst führenden, machen oft eine Ausnahme, indem man sie oberhalb des Thürsturzes mit einem mächtigen, geschweiften, oft mit Kriechblumen und immer oben mit einer grossen, einem Federbusch gleichenden Blume (vgl. Fig. 55) geschmückten, auch wohl von zwei derben Fialen flankirten Spitzbogen bedeckte. Da die Bogengliederung ohne irgend eine Verbindung der ganz in sich abgeschlossenen Thürbekleidung aufliegt und selbst die Fialen nicht vom Boden, sondern von frei aus der Mauer hervorspringenden Consolen aufsteigen, so ist auch jeder Schein einer constructiven Bedeutung aufgegeben und das Ganze ist nur ein phantastischer, oberhalb der einfach viereckigen Thüre der Wand angeklebter Schmuck, der aber als solcher nicht ohne Reiz ist. Einfachere Bildungen dieser Art haben die Eingangsthore an den Umgebungen von S. Maria de' Miracoli und an S. Zaccaria, reichere die Seitenportale an der grossen Kirche der Frari und besonders an S. Stefano, wo die vortreffliche, aber fast zu üppige Behandlung schon auf das zweite Viertel des XV. Jahrhunderts deutet. Eine andere sehr beliebte Verwendung gothischer Formen gewährten die Heiligenbilder über den Brücken der kleinen Kanäle, welche, als Reliefs auf einem die schmale Gasse an den Eckhäusern überspannenden Steinbalken ruhend, von einem hohen Spitzgiebel mit durchbrochenem oder blindem Maasswerke überdacht zu sein pflegen. Endlich blieb aber auch die alte Marcuskirche nicht ohne den Reiz dieses neuen Styls, indem sie nicht nur Radfenster in den Kreuzschiffen, sondern auch (muthmaasslich nach einem Dachbrande von 1423) die Ausstattung ihrer Façade mit den kühn geschweiften und in meisterhafter plastischer Ornamentation reich verzierten Spitzgiebeln über den fünf Rundbögen der Vorhalle und den dazwischen emporragenden Tabernakeln erhielt. So wenig dieser Aufsatz dem Styl des alten Gebäudes entspricht, lässt sich doch nicht leugnen, dass er im Ganzen nicht unvortheilhaft wirkt, indem er die fremdartige Erscheinung desselben zugleich phantastisch steigert und doch wieder auf dieser Stelle einbürgert²⁾. Er giebt, wie in seiner Art der Dogenpalast, einen glänzenden Beweis von dem decorativen Talent dieser venetianischen

¹⁾ Mothes a. a. O. S. 220 giebt das Beispiel der Erhöhung des Pal. Foscari, welche im J. 1437 noch in diesem Style ausgeführt ist. Auch das Grabmal des Beato Pacifico in S. Gio. e Paolo aus demselben Jahre und andere Gräber bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus sind noch überwiegend gothisch.

²⁾ Vgl. die sehr gute Ausführung bei Mothes a. a. O. S. 266.

Meister, welche, wenn es Noth that, sich über die Regeln stylistischer Einheit und Symmetrie kühn wegsetzten und, bloss ihrem malerischen Gefühle folgend, Compositionen von einem märchenhaften Reize hervorbrachten, welche der wunderbaren, mit den Steinmassen ihrer Paläste aus dem Wasser aufsteigenden Stadt so eigenthümlich zusagen.

Diese phantastische, rein malerische Behandlung begründet die Verwandtschaft des venetianischen mit dem maurischen Styl, während alle Details sich entweder, wie die Verbindung korinthisirender Kapitäle und gewundener Säulenstämme mit den Spitzbögen, der gewöhnlichen italienischen Gothik, oder, wie die Profilirung und Gliederung des Maasswerks, der deutschen Schule enger anschliessen. Allein auch dieses Anschliessen an den nordischen Styl erstreckt sich nur auf Details und beruht nicht auf einem nähern Verständniss, die Horizontale herrscht hier vielmehr fast noch entschiedener vor wie in anderen italienischen Localschulen und jene wohl copirten Details bilden eben nur eines der contrastirenden Bestandtheile dieses eigenthümlichen Mischstyles.

Fünftes Kapitel.

Anfänge italienischer Plastik und Malerei.

Man sollte glauben, dass das grosse bildnerische Talent der Italiener, wenn auch während der Zeiten sittlicher Verwilderung verwahrlost und in Rohheit versunken, sich sofort nach der Herstellung besserer politischer Zustände zurecht gefunden und gehoben haben müsse. Drängte es sich ja doch selbst in der Architektur und zum Nachtheil derselben überall hervor, wie viel mehr müsste es sich auf seinem eigenen Gebiete, in darstellenden Werken, geltend gemacht haben, wo es ungehindert aus der Natur schöpfen konnte. Allein das geschah keineswegs, vielmehr finden wir noch lange die Fortdauer derselben Rohheit, und erst gleichzeitig mit und selbst nach dem Aufkommen der gothischen Architektur eine etwas mehr geregelte Kunstübung, die sich aber anfangs meist an byzantinische Vorbilder anschliesst, und erst am Schlusse des XIII. Jahrhunderts sich zum wirklichen Ausdrucke nationaler Empfindung erhebt.

Bei der Geschichte und Erklärung dieses Herganges sind wir in anderer Lage als bei unseren bisherigen Betrachtungen. Während wir nämlich das ganze Mittelalter hindurch und selbst noch bei der italienischen Architektur fast ausschliesslich auf die Monumente angewiesen waren und aus