

Drittes Kapitel.

Italien.

Von Deutschland wende ich mich sofort nach Italien. Beide Länder standen in dieser Epoche in engster Verbindung, aber sie hielten keinesweges gleichen Schritt. Während die neu entstehende Nation sich aus ursprünglicher Rohheit zu geregelten Zuständen heranbildete, sank Italien, noch vor Kurzem die Herrin und Lehrerin der Welt, immer tiefer, und übertraf endlich in moralischer Verwilderung alle übrigen Länder. Unteritalien und Sicilien waren gänzlich erschlaft und unterlagen der Fremdherrschaft, anfangs der Griechen und Saracenen, später jener kleinen Schaar normannischer Abenteurer, welche sich hier sesshaft machte. In der Lombardei hatte zwar der hier stärker vertretene germanische Stamm frische Kräfte zugeführt; dafür waren aber auch die traditionellen Rechtsverhältnisse noch mehr gestört, es war ein Kampf Aller gegen Alle ¹⁾, in welchem bald einheimische Usurpatoren scheinbare oder vorübergehende Gewalt erlangten, bald die Heereszüge der deutschen Könige augenblickliche Ordnung stifteten, der aber nach ihrer Entfernung nur um so heftigere Ausbrüche folgten. Das Aeusserste dieses Verfalls zeigte sich an der wichtigsten, ehrwürdigsten Stelle, am Sitze des geistlichen Oberhauptes der Christenheit. Rohe Adelsfactionen kämpften in Rom um den Besitz der Macht, verbuhlte Weiber konnten bleibenden Einfluss gewinnen und den päpstlichen Stuhl mit Knaben oder mit ihren verächtlichen Kreaturen besetzen. Auch im übrigen Italien war der Klerus mehr als anderswo entartet. Die geistlichen Würden, von den Machthabern ohne Regel und Recht, ohne Rücksicht auf sittliche und wissenschaftliche Befähigung verliehen, wurden als Pfründen des Adels betrachtet, deren Inhaber die Lebensweise ihrer weltlichen Standesgenossen beibehielten, sich offen wilder Ueppigkeit hingaben, mit Hunden und Falken, mit Buhlerinnen herumzogen. So wenig die Kirchengzucht der anderen Länder eine strenge und musterhafte genannt werden konnte, erregte doch der Zustand Italiens den Unwillen der Ultramontanen. Ratherius, der, von Geburt ein Belgier, auf den Bischofsstuhl von Verona gelangt war und vergeblich mit den eingerissenen Missbräuchen kämpfte, bezeugt, dass in keinem Lande von Europa die Geistlichkeit so verachtet sei, wie in Italien, dass sie sich hier nur

¹⁾ Thietmar Lib. VII. Multae sunt, proh dolor, in Romania atque in Lombardia insidiae. Cunctis huc advenientibus exigua patet caritas. Omne quod ibi hospites exigunt venale est et hoc cum dolo. Multique toxicati cibo sunt. Vgl. auch Muratori Diss. 23.

durch Tonsur und Kleidung von den Laien unterscheide. Der Bischof von Orleans wagt auf einem Concil zu Rheims (991) es auszusprechen, dass unter der römischen Geistlichkeit kaum Einer sich befinde, der lesen und schreiben gelernt habe, er verlangt, dass man das Oberhaupt der Kirche in Belgien oder Deutschland suche, wo noch fromme und in der Lehre ausgezeichnete Männer zu finden seien. Und noch im Jahre 1058 konnte Petrus Damiani behaupten, dass der neu erwählte Papst, um von ganzen Psalmen nicht zu reden, nicht einmal ein Verslein der Homilien vollständig auszulegen, und dass der Kardinalpriester, der ihn geweiht, nicht einmal richtig zu lesen vermöge¹⁾. Wenn auch diese Vorwürfe übertrieben sein mögen, schon dass man sie machen konnte, zeigt, wie weit es gekommen war.

Dieser Verfall der Geistlichkeit erklärt es, dass auch in wissenschaftlichen Leistungen Italien den nordischen Völkern nachstand, deren Lehrerin es noch vor Kurzem gewesen war. Alle Wissenschaft war ja in diesem Zeitalter Theologie und daher in den Händen der Geistlichkeit. Allein dennoch dürfen wir uns das Volk im Ganzen nicht in gleicher Weise verwahrlost denken, es war vielmehr noch immer civilisirter und unterrichteter, als jene ultramontanen Nationen, bei denen die Saat der Bildung zwar an einzelnen Stellen schon herrliche Früchte trug, dafür aber noch nicht weit ausgestreut war. Die neue Kultur war allerdings in Italien weiter zurück, dafür aber hatten sich noch manche Ueberreste antiker Bildung erhalten. Die Geschichtschreiber beschäftigen sich, wie immer, nur mit den Ereignissen des Tages, nicht mit den bleibenden Zuständen, die ihren Zeitgenossen bekannt waren; sie geben uns daher auch nicht ausführliche Schilderungen der damaligen Verhältnisse. Allein wir haben doch manche vereinzelte Zeugnisse. In einem Gedichte aus der Mitte des zehnten Jahrhunderts wird ein Franke redend eingeführt, der die Italiener unkriegerischen Wesens beschuldigt und unter Anderem ihnen vorwirft, dass sie hohe Häuser mit röthlichem Metall zu schmücken verständen²⁾. Es muss hier also doch noch ein Luxus geherrscht haben, der auf römische Tradition hinweist. Aber auch wissenschaftliche Schulbildung scheint fortwährend verbreitet geblieben zu sein. Der gelehrte Gerbert, der nachher als Sylvester II.

¹⁾ Neander Kirchen-Gesch. Bd. IV. S. 227, S. 200, 237. Der römische Legat Abt Leo in seiner Entgegnung auf die Angriffe des Concils zu Orléans gesteht die Unwissenheit der Päpste gewissermaassen zu, indem er die Gelehrsamkeit als etwas Heidenisches behandelt. Die Stellvertreter Petri wollten nicht belehrt sein von Virgil oder von den Heerden der Philosophen; Gott wähle nicht Redner und Philosophen, sondern Ungelehrte. Epist. Leonis Abbatis bei Pertz, Monum. SS. III. 686 ff.

²⁾ Carmen panegyricum de laudibus Berengarii Augusti, Muratori Scr. II. Pars I. p. 393: *Elatasque domus rutilo fulcire metallo.*

den päpstlichen Stuhl bestieg, forderte einen in Italien wohnenden Freund auf, ihm einige lateinische Werke zu schaffen. Du weisst, bemerkt er dabei, wie viele Schreiber in den Städten und Feldern Italiens zerstreut wohnen¹⁾. Noch ein anderer Deutscher, Wipo, klagt in einem an Kaiser Heinrich III. gerichteten Gedichte über die Unwissenheit des deutschen Adels, und weist auf Italien hin, wo man die Jugend nach den ersten Spielen zum Fleiss in der Schule anhalte²⁾. Es bestand also in der Mitte des elften Jahrhunderts ein Rest alter Bildung, der der Wiederbelebung fähig war, weshalb denn auch am Ende unserer Epoche der gebildete und urtheilsfähige Otto von Freisingen, der schon den Beginn dieser Erneuerung sah, sagen konnte, dass die Italiener die Eleganz lateinischer Rede und der Sitten Feinheit behalten hätten³⁾.

Was wir aus diesen Andeutungen entnehmen, wird durch die spätere Entwicklung des italienischen Volkslebens bestätigt und ist aus dem geschichtlichen Hergange erklärbar. Die germanischen Völker waren hier nicht so zahlreich eingedrungen, wie in den nordischen Ländern, sie waren durch die grössere Bildung der Einheimischen mehr überwältigt und mit ihnen verschmolzen. Besonders erhielten diese sich in den Städten. Schon in römischer Zeit durch ihre Municipalverfassung an eine gewisse Selbstständigkeit gewöhnt, hatten sie sich während der Stürme der letzten Kaiserzeiten mehr befestigt und abgeschlossen, ihre Rechte auch unter der Herrschaft der barbarischen Könige bewahrt und in ihren Mauern die Elemente früherer Ordnung geschützt. Sie standen zwar vereinzelt, oft feindlich, neben einander, sie wirkten nur auf ihre nächsten Umgebungen, aber sie bildeten in den Wogen allgemeiner Verwirrung Inseln, auf denen die Reste alter Civilisation unangefochten blieben. Aber freilich bestand diese Bildung nur in vereinzelt, trümmerartig erhaltenen Stücken früherer Kultur, es fehlte ihr die lebendige Triebkraft, es fehlte ihr besonders das

¹⁾ Gerbert, epist. 230: Nosti quot scriptores in urbibus aut in agris Italiae passim abeantur.

²⁾ Wipo, Panegyri. ad. Henr. III., bei Canisius. Ant. Lect. Tom. II. p. 196:

Tunc fac edictum per terram Teutonicorum,
 Quilibet ut dives sibi natos instruat omnes
 Litteris. Hoc servant Itali, post prima crepundia cuncti
 Et sudare scholis mandatur tota juvenus.
 Solis Teutonicis vacuum vel turpe videtur
 Ut doceant aliquem, nisi clericus accipiatur.

³⁾ Otto Fris. de gest. Frid. II. c. 13 . . . Latini sermonis elegantiam, morumque retinent urbanitatem. W. Giesebrecht, De literarum studiis apud Italos, 1854, und Kaisergesch. I. 343—361. giebt nähere Nachweise über das Bestehen der grammatischen Schulen in den italienischen Städten, und den dadurch begründeten Vorzug der Laien vor den Geistlichen und der andern Städte vor dem verwilderten Rom.

sittliche Element, die Unterordnung unter höhere Zwecke. Eine wahrhafte nationale Einheit hatte Italien niemals besessen, seine vereinzelt Völkerschaften [waren nur von den Römern unterworfen und zusammengehalten gewesen. Während der Glanzperiode römischer Herrschaft hatten die Italiener zwar vermöge ihrer Verwandtschaft mit der herrschenden Stadt einen Vorzug vor den übrigen Nationen des römischen Weltreiches, einen Antheil an der Herrschaft Roms erlangt, die Sprache Latiums war die Sprache des herrschenden Volks. Aber diese Sprache war jetzt eine todte geworden, die Sprache der Kirche, mit ihr über alle Länder verbreitet; das Reich war gefallen, das einigende Band zerrissen. Die ursprünglichen Verschiedenheiten der Landschaften erwachten wieder, waren durch die verschiedenartige Mischung mit fremden Ansiedlern neu belebt und gekräftigt. Dazu kam, dass germanische Institutionen theilweise eindrangen, dass sich neben den Städten ein Lehnsadel bildete, der germanischen Stammes war¹⁾ oder doch Rechte germanischen Ursprungs geltend machte. Aber auch dies fand nicht in allen Gegenden in gleicher Weise statt. Ostgothen, Longobarden hatten vereinzelt Stiftungen ihrer Macht hinterlassen, Karl der Grosse, die deutschen Kaiser, soweit ihre Herrschaft reichte, anderweite Belehnungen gegeben. Ueberall bildeten sich daher theils städtische, theils fürstliche Territorien, die streitend neben einander standen. Der Wunsch, eine einheitliche Obergewalt in Italien herzustellen, hatte dazu beigetragen, karolingischen Fürsten und den deutschen Königen die kaiserliche Würde zu verschaffen. Aber diese Herrscher waren Fremde, die ihren Sitz ausserhalb des Landes hatten, gegen welche die Italiener keine moralische Verpflichtung fühlten, die man nur benutzte, um durch sie zu vorthellen. Daher bildete sich schon jetzt eine eigennützige, unsittliche Politik aus, welche die Gesinnung im Innersten verdarb. Schon Liudprand, ein Geschichtschreiber des zehnten Jahrhunderts, spricht es aus, dass die Italiener immer zwei Herren haben wollten, um den einen durch Furcht vor dem anderen zur Nachgiebigkeit zu bewegen. Dazu kam die Stellung der Kirche. Jenseits der Alpen erschien sie blos als die geistliche Macht, sie gab dort das Bild einer grossen Einheit, welches die Nationen anreizte, auch in weltlicher Beziehung sich einig zu gestalten, sie gab den Unterdrückten Schutz gegen die Willkür der Machthaber, sie nöthigte andererseits durch ihre Uebergriffe die weltliche Macht zur Concentration. In Italien war der römische Stuhl zugleich eine weltliche Macht, schon frühzeitig mit Territorialansprüchen, und doch wieder mit Tendenzen, die nicht auf italienische Nationaleinheit zielten, sondern weit

¹⁾ Im Gebiete von Lucca nannte man die Adeligen geradezu noch im XI. Jahrh. Lombardi. Hegel, Gesch. d. it. Städteverf. II. 193.

darüber hinaus gingen; er konnte daher nicht den vereinigenden Mittelpunkt bilden. Auch die Bischöfe benutzten, durch die Verwirrung selbst dazu getrieben, den Mangel naher durchgreifender königlicher Gewalt, um ihre geistlichen Rechte durch weltliche zu verstärken. Die Kirche selbst gab daher das Bild der Zerrissenheit. Sogar jene Ueberreste alter Bildung lähmten die Kraft der Nation. In Deutschland wurden die vereinzelt, aber gleichartigen Stämme durch die ihnen zugeführte römische Civilisation geeinigt; in Frankreich und später in England entstand durch die Mischung lateinischer und deutscher Elemente das Bedürfniss völliger Verschmelzung. Es war daher ein lebendiger, nach weiterer Entfaltung strebender Keim, ein höherer Antrieb gegeben, vermöge dessen diese Völker ihre Nationalität mühsam erkämpften, aber als ein theures Gut achteten. In Italien waren kaum so viele Hindernisse zu überwinden, die Nachkommen der Ostgothen und Longobarden hatten längst ihre Eigenthümlichkeit aufgegeben, die Sprachverschiedenheit reducirte sich auf blosse Dialekte. Dafür fehlte es aber auch an jedem höheren Ziel, dem die Einzelnen ihre eigentzigen Zwecke zu opfern hatten. Nur das Neue, das Werdende erhebt die Gemüther; hier waren Reste einer früheren Bildung gegeben, die man unthätig und ohne Wärme bewahrte, die nur verhinderten, dass man nach Neuem strebte. Dazu kam, dass diese Bildung denn doch auf heidnischen Fundamenten beruhete, dass das antike Element republikanischer Selbstständigkeit mit der monarchischen Tendenz des Christenthums nicht wohl vereinbar war. Auch jetzt wie immer waren die Italiener als Einzelne hochbegabt; wenn sie in die nordischen Länder kamen und sich die höheren Interessen derselben aneigneten, zeichneten sie sich vor den Einheimischen aus. Abt Wilhelm von Dijon, Lanfrancus, Anselmus und Andere wurden trotz ihrer italienischen Geburt Führer der höheren Entwicklung der nordischen Völker. Wenn dagegen auf italienischem Boden sich ein wahrhaft grosser Charakter hervorthat, stand er allein; Gregor VII. konnte mächtig wirken, die Kirchenherrschaft über Europa zu begründen, der Mann seines Volkes wurde er nicht. Ja diese höhere Begabung der Individuen wurde sogar verderblich, weil sie zu isolirtem Handeln trieb, die schwachen Bande der Einheit stets auf's Neue sprengte, weil sie endlich nichts Besseres fand, dem sie sich widmen konnte, als jene Ueberreste des Alten, und durch das vergebliche Bemühen ihrer Wiederbelebung die Verhältnisse nur noch mehr verwirrte.

Dieser Verfall des Nationalgeistes findet denn auch in der Kunst den vollkommensten Ausdruck. Man könnte glauben, dass die natürliche Anlage des Volks, die Aufforderung zu feinerem Lebensgenusse, welche das Klima des schönen Landes gab, das Vorbild so vieler noch erhaltener römischer Denkmäler, die Ueberreste der Bildung unter den Laien die

italienische Kunst auch jetzt noch auf einer wenigstens relativen Höhe erhalten haben müssten. Allein dem war nicht so, sie sank hier tiefer als in irgend einem Lande. Während die Deutschen und Franken aus den Formen, welche ihnen erst in der karolingischen Zeit von Italien her überliefert waren, schon einen neuen Styl zu bilden begannen, gab man hier nichts als eine matte und verwirrte Wiederholung des Alten, während man dort die menschliche Gestalt zwar unlebendig und schwerfällig, aber doch mit dem Sinne für architektonische Regel auffasste, wurde sie hier in barbarischer, das Gefühl verletzender Rohheit dargestellt. Es ist dies ein merkwürdiger Beweis für den innigen Zusammenhang, der zwischen der Kunst und dem Volksleben besteht. Natürliche Anlagen, Bildung des Verstandes, Civilisation reichen nicht hin, sie zu erhalten. In den sittlichen Elementen hat sie ihren Ausgangspunkt, nur da, wo das Gefühl der Gemeinsamkeit vorherrscht, der das Individuum seinen Egoismus opfert, wo das Leben von höheren Ideen bewegt ist, die nach einem Ausdrucke verlangen, kann sie gedeihen. Ohne diese Begeisterung verfällt das Volksleben und mit ihm die Kunst.

Als der Verfall seine äusserste Grenze erreicht hatte, in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts, um dieselbe Zeit als in der Kirche eine strengere Partei die Oberhand gewann, deren Plane Gregor VII. endlich mit starker Hand zur Ausführung brachte, nahm auch das öffentliche Leben und mit ihm die Kunst eine bessere Gestalt an. Allein diese Besserung ging, obwohl gleichzeitig, nicht aus religiöser Begeisterung, sondern aus ganz anderen Elementen hervor, aus der Entwicklung des bürgerlichen Sinnes und der wachsenden Blüthe der Städte. Jene Ueberreste antiker Bildung, welche sich in ihnen concentrirten, hatten sie fähig gemacht, aus der Verwirrung der Zeiten Vortheile zu ziehen, bei den Fehden des landsässigen Adels, bei der Entsittlichung der Geistlichkeit ihre Rechte auszudehnen und festzustellen, durch die Gunst der Fürsten Bestätigung ihrer Privilegien zu erhalten. Auch die kirchliche Reform, welche Gregor und die ihm Gleichgesinnten vornahmen, kam ihnen zu Statten, indem sie theils eine Spaltung unter den geistlichen Machthabern, theils eine strengere, weniger auf weltliche Herrschaft gerichtete Sinnesweise derselben hervorbrachte. Während dessen waren sie auch durch bürgerliche Gewerbsamkeit bereichert. Der Handel hatte, besonders in den Küstenstädten, niemals aufgehört; sie waren es, welche byzantinische und maurische Fabrikate dem Norden zuführten. Die Verbreitung des Christenthums und der Civilisation vermehrte nur die Zahl ihrer mercantilischen Hinterländer und in diesen die Nachfrage. Dieser Verkehr mit den östlichen Ländern gab aber auch mannigfaltige Anschauungen und schärfte den Sinn für das Nützliche und Angenehme, für Ordnung und Civilisation. Daher entstanden

denn in den Städten auch wissenschaftliche Anstalten, die bald einen grossen Ruf erlangten, aber sich weit von der Richtung der nordischen Wissenschaftlichkeit entfernten. Die Subtilitäten theologischer Fragen beschäftigten die Italiener nicht, die Scholastik fand hier keine Aufnahme. Dagegen blühte in Salerno schon im elften Jahrhundert eine Schule der Medicin, hob sich in Bologna seit dem Anfange des zwölften eine bedeutende Rechtsschule. Von den Schriften der Alten gingen auch diese Wissenschaften aus, aber sie waren auf praktische, bürgerliche Zwecke gerichtet. Es entstanden dadurch hier Lebensansichten und Verhältnisse, die sich von denen der anderen gleichzeitigen Völker weit entfernten und mehr den modernen näherten. Es war daher natürlich, dass diese mächtigen, wohlgeordneten Städte ein Selbstgefühl erlangten, das sie bewegte, auch in öffentlichem Luxus und künstlerischem Schmucke mit dem Auslande, das sie auf ihren Handelswegen kennen lernten, und mit ihren Vorfahren in antiker Zeit, auf die sie stolz waren, zu wetteifern.

Nicht also kirchliche Begeisterung, sondern städtischer Patriotismus brachte die ersten Regungen nationaler Kunst hervor. Dies hatte mehrfache Folgen, nicht blos die, dass sie von vorne herein einen mehr weltlichen Charakter annahm, sondern auch die, dass sich mannigfaltigere Richtungen bildeten. Während in den nordischen Ländern zum Theil durch die weit verbreitete fürstliche Macht, durchweg aber durch den Zusammenhang der geistlichen Institute alle Kunstbestrebungen einen gemeinsamen Charakter trugen, entwickelten sich hier die einzelnen Städte und Landschaften unabhängig von einander. Dazu kam, dass die geographische Lage Italiens es fast ganz zum Grenzlande macht und so mannigfachen Einflüssen des Fremden aussetzt, denen hier keine ausgebildete und einige Nationalität entgegenwirkte. Zwar blieb eine gewisse Gleichheit der Bestrebungen und der Gesinnung übrig, welche auch den Erscheinungen auf unserm Gebiete einen verwandten Charakter gab, aber doch nicht verhinderte, dass einzelne Gegenden sich fast ganz absonderten und eigenthümliche Wege gingen¹⁾.

¹⁾ Als Hilfsmittel für die Architekturgeschichte Italiens in dieser Epoche habe ich im Allgemeinen nur Agincourt's bekanntes Werk, das Prachtwerk von Gally Knight: *Ecclesiastical Architecture in Italy* und Hope's auch in den Zeichnungen nicht sehr zuverlässiges, aber bequemes Handbuch: *An historical essay on architecture* anzuführen. Eine beachtenswerthe kritische Untersuchung giebt Cordero, conte di S. Quintino, dell' *italiana architettura durante la dominazione Longobardica*, Brescia 1829. Dem neuesten und in gewisser Weise vollständigsten Werke über die Baukunst in Italien, der: *Storia dell' Architettura in Italia del Secolo IV. al XVIII.* des Marchese Amico Ricci, Modena 1857 ff. 3 Bd. 8^o. fehlen alle Abbildungen und selbst richtig leitende Grundsätze. Nur die ital. Literatur der Guiden und anderer Localschriftsteller ist fleissig benutzt.

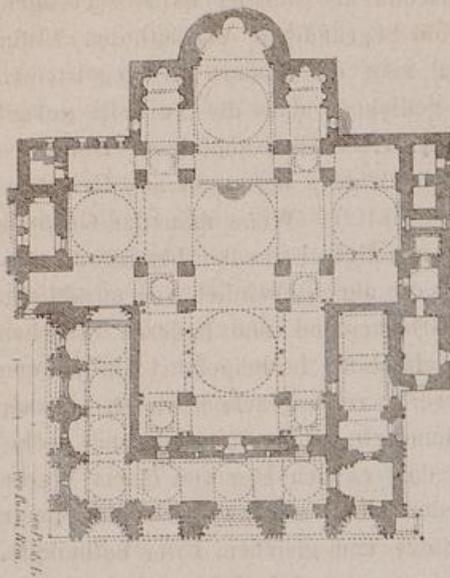
Die früheste und bedeutendste Erscheinung dieser Art ist Venedig. Es ist bekannt, dass die Lagunenstadt schon in den Zeiten der Longobardenherrschaft eine eigenthümliche Stellung einnahm, und durch den Zusammenfluss flüchtender Bewohner des Festlandes Elemente der Bildung und des Reichthums erhielt, die dieser neuen und künstlichen Anlage eine ungewöhnliche Bedeutung gaben; dass sie dann, durch die Gunst und Mängel ihrer Lage auf den Seeverkehr hingewiesen, bald ein wichtiger Handelsplatz wurde und dem benachbarten Ravenna den Rang ablief. Dieser Handel bestand ohne Zweifel hauptsächlich in der Importation byzantinischer Artikel; Bischof Luidprand, Otto des Grossen Gesandter in Konstantinopel, konnte den prahlenden Griechen, die ihm durch die Wunder ihrer Industrie zu imponiren glaubten, antworten, er habe das alles in Venedig gesehen. Schon hiedurch stand Venedig in Beziehungen zum byzantinischen Reiche, die mit den Luxuswaaren auch den Sitten Eingang schaffen mussten. Dazu kam auch eine eigenthümliche politische Verbindung. Venedig, ursprünglich zum Exarchate gehörig, hatte sich niemals vom oströmischen Reiche losgesagt, war aber eben so wenig durch dasselbe in der Ausbildung seiner Unabhängigkeit und seiner eigenthümlichen Verfassung gehemmt worden; es hatte daher das Gefühl eines freiwilligen, durch keine Opfer oder Lasten erkauften Zusammenhangs mit jenem Reiche, den man, da er gelegentlich auch schon genützt hatte, gern bestehen liess. Dazu kamen später gemeinschaftliche Interessen und vorübergehende Bündnisse gegen die Saracenen, welche wieder mancherlei freundliche Beziehungen, Besuche der Dogen in Konstantinopel, sogar die Vermählung eines Dogensohnes mit einer Prinzessin des kaiserlichen Hauses, eine Ehre, nach der vor Kurzem die mächtigsten Könige gestrebt hatten, hervorbrachten. Aus allem diesen erklärt es sich vollkommen, dass byzantinische Kunst Eingang in Venedig fand und dass man sie selbst an der heiligsten Stelle der Stadt, an der St. Marcuskirche anwendete¹⁾. Die Geschichte dieses Domes ist nicht weniger dunkel, als die der meisten anderen Kirchen dieser Zeit. Im Jahre 976 bei einem Aufstande brannte die damalige Marcuskirche nebst dem herzoglichen Palaste ab. Schon der Nachfolger des bei dieser Gelegenheit ermordeten Dogen, Pietro Orseolo I., begann einen Neubau, den man mit der Anlage des gegenwärtigen Domes in Verbindung gebracht hat. Wahrscheinlich begnügte man sich indessen zunächst mit eilfertig hergestellten Räumen und begann erst später den Prachtbau. Unter welchem Dogen dies geschehen, wer den Plan dazu gemacht, wissen

¹⁾ G. e L. Kreutz, la basilica di S. Marco in Venezia. 1843 ff. Detaillirtes prachtvolles Kupferwerk. — Oscar Mothes, Geschichte der Baukunst und Bildnerei Venedigs. Leipzig 1858. S. 68 ff.

wir nicht, sogar die Annahme, dass griechische Künstler dabei zugezogen, beruht nur auf einer, allerdings sehr wohl begründeten, Vermuthung. Unter dem Dogen Contarini um 1043 begann man die Mauern in Ziegelsteinen aufzuführen, 1071 war man so weit gediehen, dass die Vorhalle gebaut wurde. Bald nach dem Regierungsantritte seines Nachfolgers Domenico Selvo wurden die Mauern mit Marmor bekleidet, den man aus Griechenland herbeiführte, 1085 fand die Weihe statt¹⁾. Wenn man das Gebäude betrachtet, mit der bunten Verwendung mannigfacher edler Fragmente, antiker Reliefs, Marmorplatten und Säulen, die augenscheinlich von unzähligen alten Monumenten, ohne Zweifel aus Griechenland und anderen östlichen Gegenden, als Beute oder durch Handelsschiffe herbeigeführt sind, wenn man die Mosaiken, mit denen das Innere so reich geschmückt ist, genauer betrachtet und die Spuren vieler Jahrhunderte, vom elften bis zum sechszehnten, an ihnen findet, erkennt man, dass es sich hier von einem Werke handelt, das zur Nationalsache geworden war, an dem sich eine lange Reihe von Generationen mit gleichem Sinne und gleichem Eifer betheiligte. Die Reliquien des h. Marcus, welche im neunten Jahrhundert von Alexandrien nach Venedig gelangt waren, hatten der neuaufkommenden Republik auch geistliches Ansehen verliehen und ihren Flor befördert, man betrachtete sie als ein Nationalheiligthum, als die Gewähr für die steigende Blüthe der Stadt; religiöse und patriotische Gefühle verbanden sich daher in dem Wunsche, die Kirche des Schutzpatrons auf's Reichste zu schmücken. Eine Inschrift, die in der Kirche selbst umherläuft, spricht es aus, dass der Tempel des Marcus, durch Bildwerk, Gold und Gestalt eine Zierde unter den Kirchen sein solle; sie spricht von dem noch unvollendeten Werke, von einer Zukunft, für die das stolze Gefühl des Venetianers die Bürgschaft übernahm. Dieser bleibenden Gesinnung muss auch der Plan des Domes, wie wir ihn noch jetzt sehen, zugesagt haben, da man von ihm bei so langer Bauzeit nicht abwich. Mag er von einem Griechen oder einem Einheimischen ausgehen, gewiss ist es, dass die Erfinder und ihre Nachfolger mit dem Glanze der reichsten byzantinischen Bauten wetteifern wollten und an ihnen gelernt hatten. Es scheint nicht, dass man einem bestimmten byzantinischen Vorbilde sich anschloss, einige Rücksicht auf den abendländischen Gebrauch wurde auch genommen, aber im Wesentlichen sind es doch byzantinische Formgedanken, von denen man geleitet war. Es sollte ein Kuppelbau werden, mit jener höheren Form der Kuppeln, wie sie in der zweiten Epoche der byzantinischen Architektur aufgekommen war. Man wählte den Grundplan des griechischen Kreuzes und erhielt

¹⁾ Franc. Sansovino, Venetia, in der Ausgabe von 1663, p. 93.

Fig. 123.



St. Marco.

dadurch fünf Kuppeln, den vier Armen und der Mitte des Kreuzes entsprechend. Indem man jedoch die mächtigen Pfeiler, welche diese Kuppeln stützten, theilte, unten und in einer Empore mit Durchgängen versah, erlangte man für jeden der vier Arme des Kreuzes eine Art schmaler Seitenschiffe¹⁾ und dadurch wieder eine Erinnerung an die abendländische Basilikenform. Dabei waren aber die Kapitäl, der Glanz des dunklen Marmors, aus dem man Säulenschäfte und Wandbekleidung bildete, ähnlich wie in der Sophienkirche. Noch jetzt, neben so manchen Anklängen an orientalischen Geschmack, die Venedig in seinen

Palästen zeigt, erscheint dieser Glanz uns fremdartig, abweichend von dem Style der übrigen Kirchen. Wie viel mehr musste dies in der Anfangszeit sein. Aber dies Fremdartige schreckte nicht; Venedig hatte schon damals einen weiteren Blick, ein Volk von Kauffahrern war an das Fremde gewöhnt, man wollte mit den reichsten Städten des Mittelmeers, und das waren noch immer die byzantinischen, wetteifern, die Insel schickte sich an, eine Weltstadt zu werden.

In der That war den damaligen Bewohnern dieser Küstengegend das Byzantinische nicht so fremd, wie den späteren, mit italienischer Kunstübung vertrauten Geschlechtern. Die Schule von Ravenna mit ihrer Mischung griechischer und lateinischer Elemente war seit den Tagen ihrer Blüthe hier fortdauernd geltend geblieben. Wie der schon im vorigen Bande besprochene Dom zu Parenzo (III. 144) sind der Dom von Grado und der noch grossartigere auf der Insel Torcello noch jetzt erhaltene Zeugnisse von der anhaltenden Herrschaft dieser Schule; beide dreischiffige Basiliken ohne Querschiff, mit einer Apsis und darin erhaltenem Bischofssitze, mit gerader Decke, rundbogigen Fenstern und ebensolchen Arcaden, die von je zehn Säulenstämmen zum Theil griechischen Marmors mit antiken oder im Style der ravennatischen Schule gearbeiteten Kapitälern getragen werden²⁾.

¹⁾ Plan und Durchschnitte bei Agincourt Taf. 26. und in vielen anderen Werken. Das neueste Prachtwerk von Kreuz ist noch unvollendet.

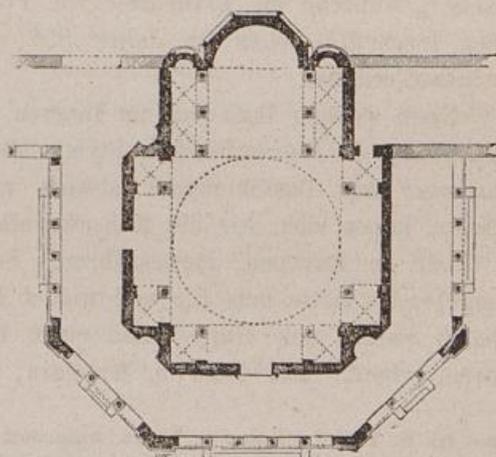
²⁾ Ueber Grado s. Eitelberger in den Kunstdenkm. des österr. Kaiserstaats I. 116.

Der gewöhnlichen Angabe nach soll der Dom von Torcello im Jahre 1008 durch den Bischof Orso Orseolo erbaut sein; aber die Chronik berichtet nur von einer Herstellung der älteren baufälligen Kirche, bei welcher gewiss alle haltbaren Theile und namentlich auch die Säulen aus der ursprünglichen, wahrscheinlich für beide Kirchen in das siebente Jahrhundert fallenden Anlage benutzt wurden. Schon der enge Anschluss dieser Restauration an den früheren Bau beweist die Fortdauer dieses Geschmacks.

Dies erleichterte dann die weitere Annäherung an die byzantinische Kunst, die sich nicht bloss an S. Marco, sondern, wenn auch in weniger entschiedener Weise und in stärkerer Mischung mit italienischen Formen, an vielen andern Bauten der venetianischen Inseln zeigt. So zunächst an der dicht neben jenem alten Dome von Torcello liegenden Kirche Santa Fosca, die wie wir urkundlich wissen im Anfange des elften Jahrhunderts eine bedeutende Schenkung erhielt und in Folge derselben in ihrer jetzigen Gestalt hergestellt sein mag. Sie besteht aus einem mittleren quadratischen, ursprünglich von einer Kuppel bedeckten Raume, der auf drei Seiten von schmalen theils mit Kreuz- theils mit Kuppelgewölben bedeckten Hallen (jene in der That nur wie in S. Marco ausgesparte Gänge in den Stützen der Kuppel) und auf der vierten von dem dreischiffigen, in drei Nischen endigenden Chore begleitet ist. Der Grundriss bildet also ein griechisches Kreuz mit verlängertem östlichen Schenkel. Diese Anlage ist dann mit

Ausschluss des Chores von einer Säulenhalle umgeben, welche vorn drei Seiten eines Achtecks bildet. Die Säulen des Innern haben Kapitäle römischer Art, dagegen zeigen die Säulenhalle und die äussere Ausstattung der Chornische entschiedenen byzantinischen Einfluss, sowohl in der Bildung der Kapitäle und Basen als in den durchweg überhöheten Bögen, wie sie in byzantinischen Bauten des zehnten und elften Jahrhunderts beliebt sind¹⁾. Eine eigenthümlich reiche und phantastische

Fig. 124.



S. Fosca zu Porcelle.

Ueber den Dom zu Torcello Agincourt Taf. 25 No. 29—31. Alb. Lenoir, Arch. mon. I. 205. und Selvatico, Sulla Architettura di Venezia (1847) p. 12 ff. und besonders Hübsch altehr. Kirchen Taf. 38, 39. S. 92.

¹⁾ Vgl. über die überhöheten Bögen der späteren byzantinischen Architektur oben

Verwendung orientalischer Motive zeigt dann die Chorseite des Doms S. Donato auf der Insel Murano. Die Kirche selbst ist eine, trotz moderner Entstellungen noch wohl erkennbare einfache Basilika, wahrscheinlich aus dem zehnten Jahrhundert, mit antiken Säulen und einer der Breite des Mittelschiffes entsprechenden Apsis. Diese Apsis ist nun, etwa am Ende des elften oder Anfange des zwölften Jahrhunderts, äusserlich zu sieben Polygonseiten umgestaltet und nebst den angrenzenden geradlinigen Schlusswänden der Seitenschiffe durch zwei Reihen kräftiger und hoher Arcaden geschmückt, welche auf freistehenden, gekuppelten Säulen ruhen und in ihren Details, namentlich auch wieder in den überhöheten Bögen unverkennbar byzantinischen Einfluss zeigen. Diese ganze, einem Canale zugewendete und deshalb sichtbarste Seite der Kirche ist dann endlich dadurch ausgezeichnet, dass ihre verschiedenen Theile aus weissem oder farbigem Marmor, aus gelben und rothen Ziegeln gebildet sind und so eine glänzende Farbwirkung geben¹⁾. Ausser diesen beiden Kirchen begegnet man auch an den älteren Palästen Venedigs durchweg Kapitälern und überhöheten Bögen, welche die allgemeine Herrschaft des byzantinisirenden Geschmacks bekunden.

Auch sonst mögen sich an den Küsten des adriatischen Meeres Spuren byzantinischen Styls auffinden lassen. S. Caterina auf einer Insel bei Pola in Istrien ist wiederum ein Kuppelbau mit dreifacher östlicher Nische²⁾, während die Kathedrale von Pola, die freilich nach einer erhaltenen Inschrift³⁾ schon im Jahre 857 errichtet war, noch die einfache Basilikenform hat.

Noch weniger lässt sich im Inneren von Italien eine neue und directe Einwirkung des byzantinischen Styls nachweisen, alle Gebäude, bei denen man von dem Basilikentypus abwich und sich byzantinischen Formen näherte, lassen sich, wie die Kaiserkapelle zu Aachen, auf das Vorbild von S. Vitale in Ravenna, zurückführen. Schon unter der Herrschaft der Longobarden hatte man hin und wieder Kirchen, die jener ravennatischen ähnlich waren, eine Kuppel und einen Umgang, meistens auch Emporen hatten, erbaut. Der Dom in Brescia, um 789 gegründet, eine grosse

Band III. S. 181 ff. Ueber S. Fosca Agincourt Taf. 26., Mothes, *Gesch. d. Baukunst Venedigs*, I. S. 28 und 51. Eine Ansicht der Chornische bei Selvatico a. a. O. S. 30. Die Kuppel ist jetzt durch ein Nothdach ersetzt, indessen sind noch die Gewölbzwickel erhalten.

¹⁾ Vgl. Selvatico a. a. O. S. 32. und besonders Mothes a. a. O. S. 52. — Ob das Baptisterium zu Concordia bei Portogruaro (ein quadratischer Bau mit einer Vorhalle und auf jeder der drei andern Seiten mit einer Apsis) in den Details griechischen Einfluss erkennen lässt, bedürfte näherer Untersuchung. Vgl. *Mittheil. d. k. k. C.-C. I.* 230 und Mothes S. 109.

²⁾ Abbildungen bei Agincourt Taf. 26, No. 8—12.

³⁾ Muratori *Annales ad an. 871*. Abbildungen bei Aginc. Taf. 25. No. 15—19.

Rotunde mit schweren Rundpfeilern, Kuppelwölbung, Kreuzgewölbe im Umgange ¹⁾, der alte Dom in Arezzo, im Anfange des elften Jahrhunderts erbaut, den Vasari, zu dessen Zeit er abgebrochen wurde, sah, achteckig mit antiken Säulenstämmen von Granit und Porphyr geschmückt ²⁾, schliessen sich daran an, neben denen die freilich wohl schon dem zwölften Jahrhundert angehörige Kirche S. Tommaso in limine bei Bergamo ³⁾ als ein ähnliches Rundgebäude zu nennen ist. Taufkirchen wurden ohnehin, wie es schon in altchristlicher Zeit geschehen war und auch noch über diese Epoche hinaus geschah, auch jetzt vieleckig gebaut. So das Baptisterium bei S. Pietro in Asti, kleinerer Dimensionen, die Aussenmauer mit vierundzwanzig Seiten, wahrscheinlich aus ziemlich früher Zeit herstammend ⁴⁾, ferner das Baptisterium am Dome zu Novara, mit achteckiger Kuppel, die in sehr eigenthümlicher Art durch acht, in Säulen auslaufende Nischen getragen wird ⁵⁾, das kleine, später umgestaltete Baptisterium zu Chiavenna, endlich die jetzt nach dem h. Grabe genannte, zu dem Kloster St. Stefano in Bologna gehörige Rundkirche, wahrscheinlich ebenfalls zum Baptisterium bestimmt ⁶⁾.

Gewöhnlich aber wurde, und zwar durch ganz Italien, die Basilikenform in der Weise der früheren Epoche mit möglicher Benutzung antiker Fragmente beibehalten. Die einzige einigermaassen erhebliche Veränderung entstand dadurch, dass man jetzt die Anlage hoher und geräumiger Krypten liebte, und deshalb den Chor durch eine, manchmal sehr bedeutende, Stufenzahl ⁷⁾ über die Fläche des Schiffes erhob. Im Uebrigen war die Form des Schlusses wechselnd, manchmal mit drei Conchen ⁸⁾, manchmal rechtwinkelig, meistens doch, wie früher, mit einer einzigen Nische. Da-

¹⁾ Cordero a. a. O., S. 280.

²⁾ Vasari im Proemio, vgl. mit den Anm. der Ed. Senese I., p. 216—218. In der Sakristei des Doms zu Arezzo ist eine Zeichnung der alten Kirche bewahrt.

³⁾ Das Kirchlein liegt im Flecken Almenno. Agincourt, Arch. tab. 24, No. 16, 17, 18, Osten, Bauwerke in der Lombardei Taf. 43—45.

⁴⁾ Osten, a. a. O. Taf. 5, 6, und Wiener Bauzeitung 1846, Lit. u. Anz. Bl., p. 73.

⁵⁾ Osten a. a. O. Taf. 14—16.

⁶⁾ Agincourt, Taf. 28, No. 3.

⁷⁾ In S. Clemente in Rom sind nur vier, in S. Miniato bei Florenz und in S. Zeno in Verona aber zehn bis zwölf Stufen.

⁸⁾ So in der Kirche S. Pietro in Grado bei Pisa und in der abgebrochenen Kirche S. Pietro Scheraggio in Florenz (Rumohr a. a. O. III. 181), in S. Sabina und S. Pietro in Vincoli in Rom (Bunsen tab. VIII), auch in der Kirche Santa Giulia bei Bergamo (Aginc. Taf. 24, No. 5, und Atlas Taf. 41, No. 9). Sehr häufig ist diese Art des Chorschlusses in Sicilien, Schlosskapelle und la Martorana zu Palermo, Monreale, und im südlichen Italien, die Dome von Amalfi und Ravello, wo römischer Gottesdienst stattfand, und die zu Bari, Trani, Molfetta und Otranto, wo im elften Jahrhundert noch griechischer Cultus war.

gegen blieb nun das Kreuzschiff, das in den älteren Basiliken, wenn auch in noch nicht ganz ausgebildeter Form, vorgekommen war, meistens fort, vielleicht schon aus dem Grunde, weil es sich mit jener durch die Krypta bedingten Choranlage nicht ohne Schwierigkeit verbinden liess. Die Mauern wurden nach wie vor ziemlich leicht gehalten, Balkendecken waren im Haupt- und Seitenschiffe gewöhnlich, Säulen, und zwar fast überall antike, wurden zur Stütze der oberen Wand verwendet. Bei grösseren Anlagen fing man jedoch an, die Construction durch einzelne Gurtbögen, mit welchen man die Decke unterzog, zu verstärken ¹⁾, weshalb man denn auch Pfeiler in der Säulenreihe anbrachte. Indessen gab auch dies keine Veranlassung, eine rhythmische Abtheilung des Grundplanes zu erlangen ²⁾.

Eine chronologische Reihe der Bauten von der Longobardenzeit bis in die Mitte des elften Jahrhunderts aufzustellen, ist bei dem Mangel genügender Aufzeichnungen, bei der Aehnlichkeit dieser Kirchen mit den Bauten der vorigen Epoche, bei der Willkürlichkeit der Abweichungen, bei den Veränderungen und Zusätzen, mit denen sie spätere Jahrhunderte ausgestattet haben, fast unmöglich. Die Geschichte würde aber auch wenig oder nichts dadurch gewinnen. Die Zahl der Kirchen, welche noch ganz oder theilweise den Charakter dieses Zeitabschnittes erkennen lassen, ist überaus gross; ihr Anblick ist malerisch und lehrreich, weil er uns das

¹⁾ So in S. Miniato bei Florenz, in S. Zeno in Verona, in Sta Prassede in Rom (Bunsen, Basiliken S. 29. 30. Beschreibung Roms, Bd. III, Abth. 2, S. 245). Die letzte Kirche ist zwar von Bernardo Rossellini hergestellt, wie Vasari im Leben desselben erzählt, es scheint indessen nicht, dass die Schwibbögen und die dieselben tragenden Pfeiler, welche allerdings ungewöhnlich regelmässig angelegt sind, aus dieser Restauration herrühren. Osten (Wiener Bauzeit. 1848, Litt. u. Not. Bl.) erwähnt der einschiffigen Kirche von Cadeo bei Firenzuola im Grossherzogthum Parma, wo regelmässig durchgeführte Gurtbögen, von den Wandpfeilern aufsteigend, den Dachstuhl tragen. Er setzt sie indessen erst in das Ende des zwölften Jahrhunderts.

²⁾ Das einzige Beispiel einer italienischen Kirche mit regelmässigem Wechsel von Pfeilern und Säulen, wie in den sächsischen Kirchen, giebt die jetzt verfallene Kirche S. Pietro in castello in Verona. Vgl. Orti Manara, di due antichissimi temp. christiani Veronesi, 1840, Tab. XII. Sie hat schon Kreuzgestalt und möchte im elften oder zwölften Jahrhundert, vielleicht, was in Verona sehr denkbar und durch ihre Gestalt wahrscheinlich ist, unter deutschem Einflusse entstanden sein. Bei Agincourt, Taf. 28, No. 22, 23, sind Grundriss und Plan in unbegreiflicher Weise unrichtig. Die erstgenannte Schrift giebt auch das einzige mir bekannte Beispiel einer italienischen Pfeilerbasilika aus sehr früher, wahrscheinlich longobardischer Zeit, die Kirche S. Giorgio in Valpolicella bei Verona. Der Verfasser erkennt nicht, dass die jetzige Kirche zwei verschiedene Bauten enthält, eine Pfeilerbasilika mit einfacher Nische, welcher man (weil sie den Altar, dem allgemein gewordenen Gebrauche entgegen, auf der Westseite hatte) später einen Bau mit entgegengesetztem Chore anfügte, der auf Säulen ruht und drei Nischen hat.

anschauliche Bild jener bunten Mischung alter Kultur mit neuen noch unregelmässigen Elementen zeigt, die auch in den sittlichen Zuständen vorwaltet, weil er dabei doch auch die Spuren derjenigen Züge des Volksgeistes erkennen lässt, aus denen die spätere Blüthe hervorging. Aber ein Faden fortlaufender Entwicklung ist nicht darin zu finden. Dieselben Formen wiederholen sich mehrere Jahrhunderte hindurch, und die geringen Abweichungen scheinen mehr in zufälligen Localverhältnissen, als in künstlerischen Absichten begründet zu sein. Es wird daher genügen, einzelne Beispiele zu nennen; der Dom in Fiesole, angeblich von 1028, S. Pietro in Grado, zwischen Pisa und Livorno, mehrere der älteren Kirchen von Lucca gehören hierher. Von Bedeutung ist die Kirche S. Zeno in Verona, bei der zahlreiche Inschriften die Gewissheit geben, dass wenigstens das Innere des Schiffes aus dem elften Jahrhundert stammt¹⁾. Die Kirche hat geräumige Verhältnisse, sehr breite Seitenschiffe, weitgestellte Säulen, die mit Pfeilern, jedoch nicht regelmässig, wechseln, endlich den offenen Dachstuhl, der über einem jener Pfeiler durch einen Gurtbogen gestützt ist. Das Kreuzschiff fehlt, der Chor, abgesehen von der polygonisch geschlossenen, ohne Zweifel erst dem zwölften Jahrhundert angehörigen Altarnische, hat nebst der Krypta die volle Breite des Schiffes, das daher in den Seitenschiffen mit den zur Krypta hinunter, im Mittelschiffe mit den zum Chore hinauf führenden Stufen schliesst. Säulen, Kapitäle, Basen und Gesimse sind nach antiken Motiven, aber ohne feste Regel und roh gearbeitet, die Kapitäle theils sehr einfach, theils mit phantastischen Ungeheuern geschmückt, keines, das an die Form des Würfelkapitales erinnert. Noch willkürlicher und wechselnder sind die Säulenschäfte und Kapitäle in der Krypta, welche vielleicht diese Ausschmückung der Renovation des zwölften Jahrhunderts verdankt. Charakteristisch ist der Eindruck des Weiten, Wüsten, Leeren, den die glatten, durch keine Gliederung belebten bloss durch kleine Fenster unterbrochenen Wände, die weite Säulenstellung, die breiten Seitenschiffe machen. Auch hier, wie in den älteren Basiliken, ist Raum für Malereien und Bildwerk gelassen. Bei aller Nacktheit der

¹⁾ Abbildungen bei Agincourt Taf. 28, No. 24—28, Taf. 69, No. 26 und 27, bei Hope Taf. 6 die Façade, bei Gally Knight II, Taf. 6 das Innere. Vgl. besonders Orti Manara, l'antica basilica di S. Zenone, Verona 1839. Eine Inschrift (dieselbst tab. XI) erzählt, dass der Thurm im Jahre 1178 ausgeschmückt und mit neuen „Balcones“ versehen worden, und dass vierzig Jahre vorher die Restauration und Vergrösserung der Kirche vorgenommen sei. Diese Vergrösserung bestand, wie der Bau schliessen lässt, in einer Verlängerung nach Westen zu und in der Erhöhung des Mittelschiffes. Wahrscheinlich stammt aus derselben Zeit die Erweiterung des Chores und die Ausschmückung der Façade, von der wir weiter unten sprechen werden. Eine andere Inschrift belehrt uns darüber, dass der Thurmbau im Jahre 1045 angefangen war. Wahrscheinlich geschah dies nach Vollendung der Kirche, so dass diese, wenn sie nicht älter ist, aus der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts stammen muss.

architektonischen Form giebt uns die Breite der Verhältnisse das Gefühl der Behaglichkeit des Sinnes, die zu allen Zeiten sich in der italienischen Architektur geltend macht.

Grosse Aehnlichkeit in der Anlage und in den Verhältnissen des Inneren hat die Kirche von S. Miniato al monte bei Florenz, auf die wir später zurückkommen werden, und die im Laufe des elften Jahrhunderts erbaut war. Auch hier, wie in S. Zeno, kein Kreuzschiff, das ganze Gebäude mit Chor und Krypta in einer Flucht, breite Säulenstellung und Seitenschiffe, eine einfache, aus dem Zehneck geschlossene Chornische. Nur ist alles regelmässiger wie dort; über den Pfeilern stets ein tragender Bogen, zwischen denselben stets zwei Säulen, die Kapitäle mit deutlicherer Reminiscenz des korinthischen oder römischen¹⁾.

Dies Beharren bei den Ueberlieferungen der altchristlichen Zeit währte bis gegen das Ende des elften Jahrhunderts. Das unbewusste Streben, neue Anschauungen zu gestalten, äussert sich, der Natur der Sache nach, zuerst an unscheinbaren Stellen, an den Details. Hier sind diese zwar roh und phantastisch, aber noch immer mehr oder weniger Nachahmungen des römischen Styles. Selbst das Würfelkapitäl, das in den nordischen Ländern so früh vorkommt, findet sich, abgesehen von der Marcuskirche und Santa Fosca in Torcello, wo es in byzantinischer Form auftritt, in keinem Bau, den wir mit Sicherheit dem elften Jahrhundert zuschreiben könnten. Italien war und blieb das Land der Erinnerungen. Unter dem Drucke der Fremdherrschaft und in der ärgsten Noth der Zeiten war es ihnen treu geblieben, hatte sie, wenn auch dürftig und schwach, beibehalten; auch als sich die Kräfte wieder belebten, suchte es keinen anderen Schmuck. Aber freilich war nun das Gefühl für die rechte Anwendung und Bestimmung dieser Formen gewichen, wilde und bizarre Häufung antiker Fragmente und Reminiscenzen galt für höchste Pracht, und der aufgeregte Sinn, der im Momente des Glückes sich an dem Gedanken der alten Weltherrschaft berauschte, gefiel sich in den ausschweifendsten phantastischen Zusammenstellungen.

Schon der Zufall hatte die Denkmäler verschiedener Zeiten und Richtungen oft so nahe aneinandergerückt, dass sie ein frappantes Bild gaben und das Auge an diese malerische Verwirrung gewöhnen konnten. Wer das Kloster S. Stefano zu Bologna mit seinen sieben verschiedenen Heiligthümern, Basiliken mit antiken Fragmenten, Rundkirchen, Kloster-

¹⁾ Abbildungen bei Agincourt, Taf. 25, No. 20—28, Taf. 64, No. 11 die Façade. Taf. 69, No. 30 ein Kapitäl. Gally Knight I. 33. Bemerkenswerth ist, dass die Fenster hier noch mit durchsichtigen Marmorplatten gefüllt sind, eine antike Sitte, die sich später, als das Glas gemeiner und wohlfeiler geworden war, verlor.

höfen durchwandert, bekommt noch jetzt, ungeachtet mancher späteren Veränderungen, eine Anschauung solcher fremdartigen Verbindungen, wie sie damals gewöhnlich waren. Wer die Mauern der Kirche S. Lorenzo ausserhalb Roms, die bunte Zusammenstellung reich geschmückter, aber sehr verschiedenartiger Fragmente von Friesen und Gesimsen betrachtet, sieht, wie sehr das Gefühl für Ordnung und Einheit verloren gegangen war. Aber am Anschaulichsten tritt uns die Verwirrung der Zustände und des Geistes, welche während dieser Epoche in Italien möglich war, an einem an sich minder bedeutenden Gebäude hervor, das freilich auch durch seine Entstehung auf einen Moment und einen Mann hinweist, den die Erinnerung an die Zeiten römischer Macht bis zur Trunkenheit gesteigert hatte. Es ist nur das Wohnhaus eines Privatmannes vom Anfange des elften Jahrhunderts in Rom, nach einer irrigen Volksmeinung das Haus des Pilatus genannt, zufolge der pomphaften und charakteristischen Inschrift, die sich darin findet, von einem Sohne des bekannten römischen Gewalt-herrschers Crescentius, Namens Nicolaus, erbaut. Es ist von mässiger Grösse, in mehreren Stockwerken, aus wohlgefugten Ziegeln mit antiker Technik errichtet, stark genug, um bei den inneren Unruhen der Stadt als Feste zu dienen, dabei aber mit gemauerten, zwischen Wandpfeilern liegenden Halbsäulen und mit vielen, oft zweckwidrig angebrachten Fragmenten antiker Gebäude, von Marmor und reicher Sculptur, abenteuerlich geschmückt ¹⁾. Der Styl des Gebäudes stimmt ganz mit dem jener Inschrift zusammen, in welcher „der grosse Nicolaus, der Erste der Ersten, der den Gipfel seines erhabenen Hauses vom Boden zu den Sternen aufsteigen liess“, sich in seinem Glanze an die Vergänglichkeit menschlicher Pracht erinnert, und in achtzehn leoninischen Versen voller entlehnter Gedanken die lateinische Sprache ebenso mit naiver Frechheit misshandelt, wie es in seinem Gebäude mit römischer Baukunst geschehen war.

Mit dem Ende des elften Jahrhunderts zeigt sich endlich das Bestreben bessere Ordnung in dieses Chaos zu bringen, und es entwickelte sich nun allmählig ein neuer Styl, in welchem sich die Eigenthümlichkeiten italienischer Kunstweise schon deutlicher aussprechen. Das erwachende Kunstgefühl machte sich zuerst in decorativer Weise geltend, indem man namentlich in dem marmorreichen Toscana anfang die Aussenseiten der Gebäude durch Incrustation zu schmücken und dabei die aus der Antike stammenden altchristlichen Formen zum Grunde zu legen. Die eigenthümliche Feinheit des Sinnes, welche der Bevölkerung Toscana's in der italienischen Kunstgeschichte eine so hervorragende Stellung giebt, und die auf der Gunst

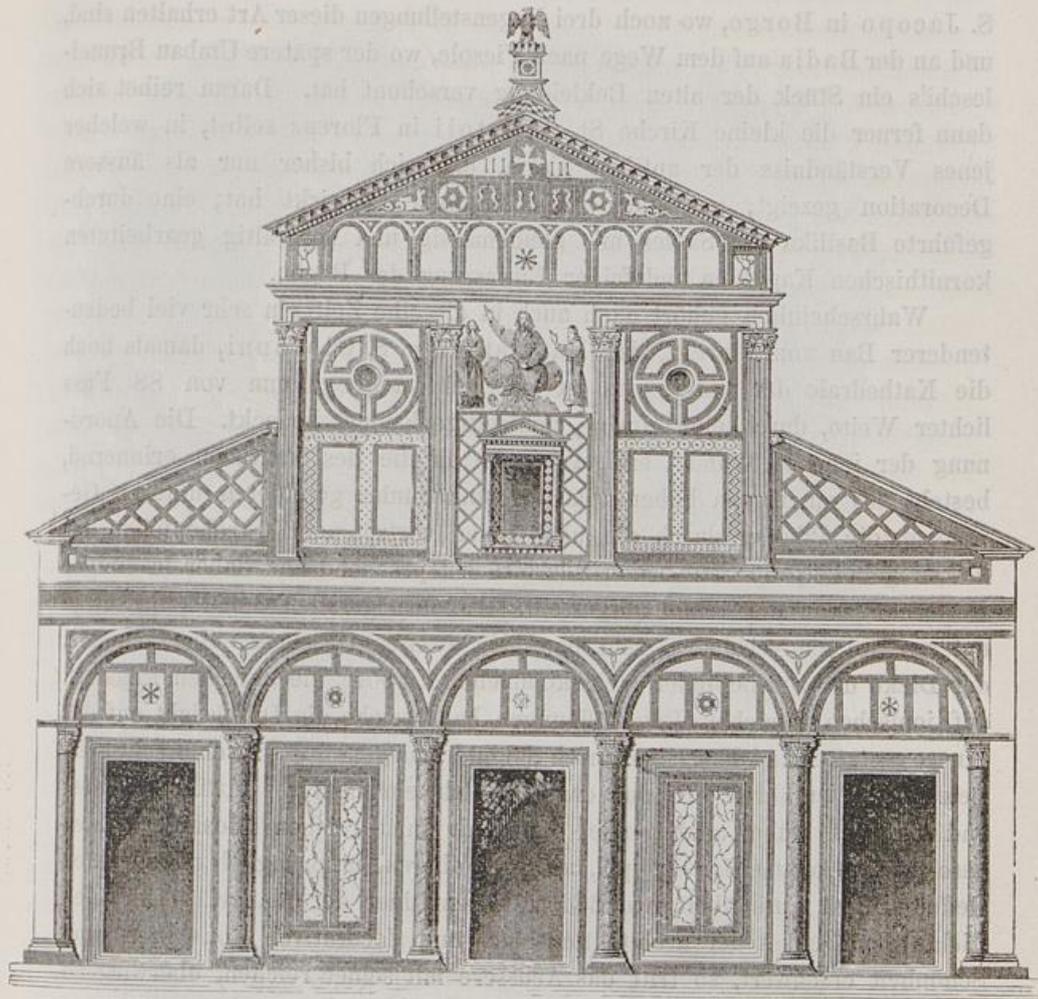
¹⁾ Vgl. Agincourt Taf. 34, und Platner: Beschreibung Roms, III. 1. S. 391, die Inschrift S. 672.

der Natur und auf der glücklichen Mischung romanischer und germanischer Elemente beruhet, machte sich hier zum ersten Male und sogleich mit überraschendem Erfolge geltend. Unter den Monumenten, welche von diesem Aufschwunge Zeugniß geben, ist das älteste die Kathedrale zu Empoli. Die Kirche selbst ist im 16. Jahrhundert durch Verwandlung der dreischiffigen Anlage in eine einschiffige mit kleinen Seitenkapellen umgestaltet, was denn auch dazu nöthigte, dem oberen Theil der Façade eine andere, dem breiteren Oberschiffe entsprechende Gestalt zu geben. Dagegen ist der untere Theil der alten Façade, glücklicherweise mit der daran befindlichen Inschrift, vollständig erhalten. Diese Inschrift in leoninischen Versen an dem breiten Frieße dieses untern Stockwerks angebracht, nennt zwar nicht den Namen des „ausgezeichneten Meisters,“ der „dies hervorragende Kunstwerk“ geschaffen, giebt aber die Jahreszahl 1093 an und zwar ausdrücklich als die des Anfangs der Arbeit¹⁾. Die Anordnung ist einfach, aber architektonisch wirksam und mit richtigem Verständniß der Formen in wohlthätigem Farbenwechsel des Marmors ausgeführt. Sechs Halbsäulen mit korinthisirenden Kapitälern tragen fünf Arcaden, von denen die mittlere das Portal, die vier anderen aber eine Decoration von länglichen Rechtecken und von Medaillons mit Kreuzen, in schwarzem Marmor auf weissem, enthalten. Ueber den Arcaden dann jener Fries mit der Inschrift und darüber ein Gesims mit Löwenköpfen in gutem, strengem Style.

Ganz ähnlich, jedoch in grösseren Verhältnissen, in feinerer Ausführung und endlich vollständig erhalten, ist dann die Façade der schon oben erwähnten Kirche San Miniato al monte bei Florenz. Auch an ihr ist das untere Stockwerk in fünf Arcaden getheilt, von denen jedoch nicht bloss die mittlere, sondern auch die beiden äusseren Portale enthalten und nur die zwei dazwischen liegenden Felder durch Marmortafeln von länglich rechteckiger Gestalt in einer den Thürgewänden entsprechenden, kräftigen Einrahmung gefüllt sind. Sehr merkwürdig ist dann aber das hier erhaltene obere Stockwerk, indem es die Dachschrägen der Seitenschiffe von dem Mittelschiffe getrennt, jene durch ein architektonisch unbedeutendes rautenförmiges Muster verziert, dieses zu einer selbstständigen Façade ausgebildet darstellt, welche nicht Halbsäulen mit Bögen, sondern kannelirte korinthische Pilaster mit geradem Gebälk enthält und einigermaassen an die Vorderseite eines kleinen antiken Tempels erinnert.

¹⁾ Die ziemlich lange Inschrift (theilweise bei Rumohr It. Forsch. III, 206.) nennt zwar Namen, jedoch nicht von Künstlern, sondern von Geistlichen, welche die Ausführung (durch Deckung der Kosten) beförderten: Hoc opus eximii praepollens arte magistri — bis novies lustris annis jam mille peractis — et tribus ceptum post natum virgine verbum. — Quod studio fratrum summoque labore patratum — constat. Rodolfi Bonizonis presbiterorum — Anselmi Rolandi presbiterique Gerardi etc.

Fig. 125.



San Miniato al monte.

Allerdings sind dann die Details keinesweges strenge der antiken Regel entsprechend, sondern willkürlich und zum Theil phantastisch, aber sie sind doch mit feinem Gefühl für rhythmischen Wechsel und für die Bedeutung der Profile ausgeführt. Eine Inschrift, welche uns über die Entstehung dieses Façadenbaues belehrte, fehlt freilich und die Zeit derselben ist bestritten. Indessen ist die Uebereinstimmung der Formen mit der Façade von Empoli so gross, dass wir sie nicht allzu weit von dieser entfernen dürfen, und sie mithin, da wir hier einen entschiedenen Fortschritt auf dem in jener betretenen Wege vor uns haben, etwas später, etwa in den Anfang des zwölften Jahrhunderts setzen müssen¹⁾. Ueberreste ähnlicher Incrustationen

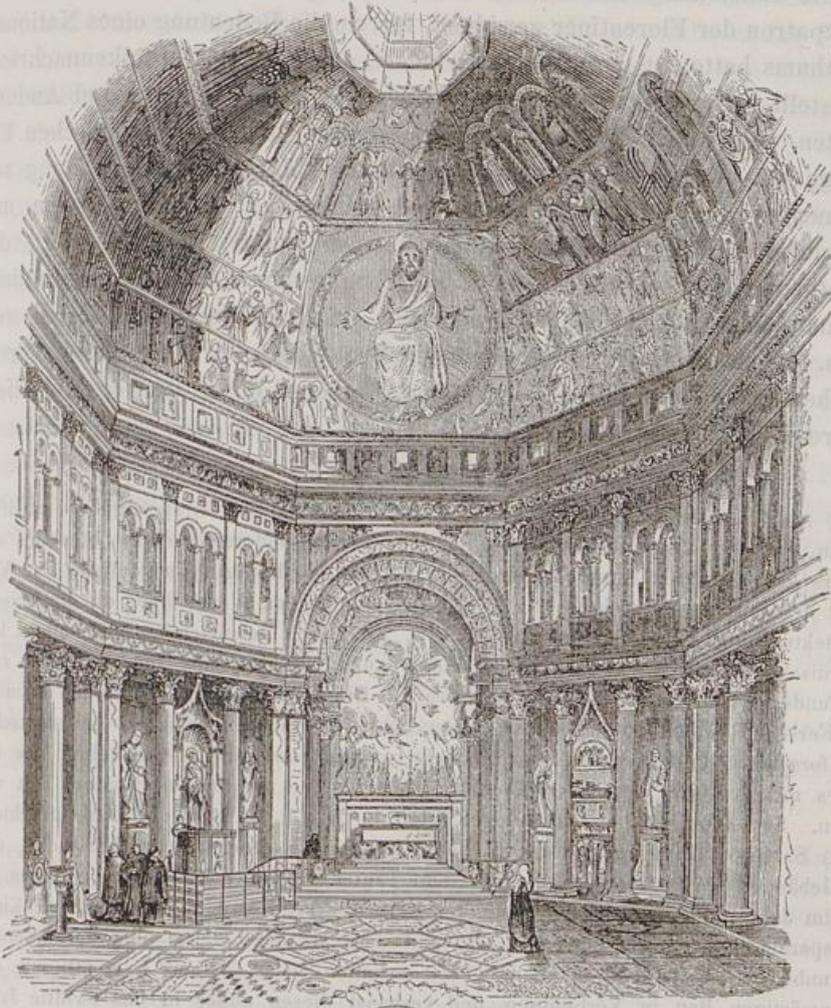
¹⁾ Ueber die Geschichte der Kirche ist nichts bekannt, als dass Kaiser Heinrich II.

finden sich dann noch bei einigen anderen florentinischen Bauten, bei S. Jacopo in Borgo, wo noch drei Bogenstellungen dieser Art erhalten sind, und an der Badia auf dem Wege nach Fiesole, wo der spätere Umbau Brunelleschi's ein Stück der alten Bekleidung verschont hat. Daran reiht sich dann ferner die kleine Kirche St. Apostoli in Florenz selbst, in welcher jenes Verständniss der antiken Form, das sich bisher nur als äussere Decoration gezeigt, nun auch auf das Innere gewirkt hat; eine durchgeführte Basilika auf Säulen mit gleichmässig und sorgfältig gearbeiteten kornithischen Kapitälern und feiner Einfassung der Bögen.

Wahrscheinlich gehört dann auch in dieselbe Zeit ein sehr viel bedeutenderer Bau von Florenz, das Baptisterium S. Giovanni, damals noch die Kathedrale der Stadt. Es ist ein achteckiger Raum von 88 Fuss lichter Weite, durch eine einzige, achtseitige Kuppel bedeckt. Die Anordnung der inneren Wände, einigermaassen an die des Pantheon erinnernd, besteht aus einem von hohen Pilastern und Säulen gebildeten unteren Geschosse, die Pilaster durch die nach innen vortretenden Strebepfeiler der Ecken gebildet, die Säulen den Pilastern entsprechend und daher in einiger Entfernung von der Wand aufgestellt. Auf dem geraden Gebälk, das diese unteren Stützen verbindet, ruht dann ein zweites Geschoss, eine schmale, der Dicke der Strebepfeiler gleichkommende Empore, die zwischen Pilastern auf ionischen Säulchen Bogenöffnungen hat, welche die Durchsicht auf das Innere gestatten und demselben durch dahinter gelegene Fenster eine schwache Beleuchtung zuführen. Darauf dann endlich ein niedriges Attikengeschoss und nun die kühn ansteigende ganz mit inhaltreichen Mosaikgemälden geschmückte achtseitige Kuppel, an ihrer oberen, ursprünglich unbedeckten Oeffnung 103 Fuss über dem Boden. Wenn hier der Mangel genügenden Lichts den Genuss der architektonischen und decorativen Consequenz und Schönheit erschwert, so tritt das Aeussere mit seiner reichen, überwiegend

in einer Urkunde vom Jahre 1013 eine Schenkung zur Herstellung des uralten kirchlichen Gebäudes machte. Diese Jahreszahl wurde dann nach der früheren unkritischen Weise auf den ganzen Bau übertragen (Vasari im Proemio delle Vite. I. 207), erregte den Widerspruch späterer Forscher und veranlasste sie (Burckhardt im Cicerone, 1. Ausg., S. 111. und Kugler Gesch. d. Baukunst II. 63.) das Jahr 1207, welches sie im Fussbodenmosaik lasen, als das der Vollendung des Gebäudes zu betrachten. Allein eine nähere Betrachtung der noch lesbaren Worte dieser Inschrift ergiebt, dass sie keinen Zusammenhang mit der Baugeschichte hat, sondern nur den Stifter dieses Fussbodenmosaiks als einer selbstständigen Verschönerung verewigen will. „His valvis ante celesti numine dante MCCVII re . . . Metricus et iudex hoc fecit condere Joseph.“ Eine dritte Zeile enthält fromme Wünsche für den Stifter und die Eingangsworte lassen darauf schliessen, dass das Gebäude damals völlig vollendet war. Es steht daher nichts der im Texte vorgetragenen, durch die Inschrift der Façade von Empoli begründeten Annahme entgegen.

Fig. 126.



Innenansicht des Baptisteriums zu Florenz.

weissen Marmorbekleidung dem Beschauer leuchtend entgegen. Die Anordnung entspricht der Gliederung des Innern mit wenigen, dem ausschliesslich decorativen Zwecke zusagenden Abweichungen; zuerst korinthische Pilaster durch einen Architrav verbunden, dann eine Reihe von höheren Halbsäulen derselben Ordnung mit weiten Rundbögen, endlich eine Attica mit kannelirten korinthischen Pilastern. Dazwischen Arcadenreihen und decorative Formen, alles durch Platten farbigen Marmors belebt, welche an den Eckpfeilern in wechselnden Schichten wiederkehren. Das Ganze überaus heiter und würdig, von grosser Feinheit und Anmuth ¹⁾.

¹⁾ Agincourt. Taf. 63. Bessere Aufnahmen bei Isabelle, *Parallèles de salles rondes* und bei Hübsch, *altchristliche Kirchen*.

Die Entstehung des herrlichen Bauwerks, das überdies, weil dem Schutzpatron der Florentiner gewidmet, für sie die Bedeutung eines Nationalheiligthums hatte, ist durch keine Urkunde, durch keine Chronikennachricht festgestellt. Die Schriftsteller des Mittelalters, Dante, Villani und Andere, glaubten, dass es ein Tempel des Mars gewesen und also altrömischen Ursprungs sei. Spätere verwiesen es wegen der zahlreichen Verwendung von Fragmenten aus älteren Gebäuden und wegen der theilweise rohen und ungenauen Ausführung der antiken Formen unter die Herrschaft der Ostgothen oder Longobarden, oder doch unbestimmt in die altchristliche Zeit und diese Ansicht ist noch neuerlich durch gewichtige Stimmen vertreten. Allein die geistige Verwandtschaft mit jener eben erwähnten florentinischen Schule des elften Jahrhunderts scheint doch stärker für diese spätere Zeit zu sprechen ¹⁾.

¹⁾ Als man in der Zeit der Renaissance an dem antiken Ursprunge zu zweifeln begann, gab der Umstand, dass die Longobarden besondere Verehrer Johannes des Täufers gewesen, den Ausschlag, um der baulustigen Königin Theodelinde das Verdienst der Stiftung zuzuschreiben, bis Cordero in seinem Werke über die italienische Architektur unter den Longobarden (1829) S. 203 durch Vergleichung mit andern longobardischen Bauten diese Ansicht widerlegte, und sich für eine um ein oder zwei Jahrhunderte frühere Entstehung aussprach. Diese Ansicht, mit der auch Rumohr, Ital. Forsch. III. 178. übereinstimmte, erweckte dann aber, besonders bei deutschen Kunstforschern, Bedenken, welche vielmehr wegen gewisser Aehnlichkeiten des Gebäudes mit der oben erwähnten florentinischen Gruppe es in eine spätere Zeit versetzten. So zuerst, soviel ich finde, Kugler in der 1. Aufl. seiner Kunstgeschichte (1842) S. 434. Er bringt (Gesch. d. Bauk. II. 59) die unbestrittene Thatsache, dass das Gebäude, obgleich nach Johannes dem Täufer genannt, Kathedrale gewesen und erst im Jahre 1128 bei Uebertragung der Kathedralrechte auf die benachbarte Kirche S. Reparata Baptisterium geworden sei, und dass sie die Laterne über der ursprünglich unbedeckten Oeffnung erst um 1150 erhalten habe (Villani I. c. 60) mit dem gegenwärtigen Bau in Verbindung und verweist diesen daher in das zwölfte Jahrh. Burckhardt trat dieser Ansicht nicht nur bei, sondern steigerte sie noch, indem er die ganze Baugruppe um 1200 verlegte. Dagegen fand die ältere Datirung aus altchristlicher Zeit einen eifrigen Vertheidiger in Hübsch (D. Kunstbl. 1855. S. 184 und in seinem grossen Werke). Das Mangelhafte und Willkürliche der Anlage gestattet mir nicht, dieser Annahme beizutreten, während andererseits Kugler's und gar Burckhardt's Datirung eine zu späte ist. Schon der Umstand, dass der Bau eine Altarnische hat, zeigt deutlich, dass er noch nicht die Bestimmung einer Taufkirche hatte, und setzt ihn mithin bedeutend vor 1128, also eben in das elfte Jahrhundert. Vgl. über die aus dem Gebäude selbst für die Entstehungszeit zu entnehmenden Gründe Lübke in den Mitth. d. k. k. C.-C. Bd. V. (1860) S. 169. Uebrigens muss man im Auge behalten, dass dieser Bau des 11. Jahrhunderts an die Stelle einer älteren, wahrscheinlich altchristlichen Kathedrale trat, was denn seinen, von den Kathedralbauten dieses Jahrhunderts abweichenden Grundriss erklärt. Dadurch wurde es auch möglich, dass Villani und Dante diesen vor höchstens 200 Jahren vollendeten Neubau ignorirend, die Sage des Marstempels wiederholen konnten. Für sie kam es nicht auf das Künst-

Neben und gleichzeitig mit dieser florentinischen Schule erhob sich aber auf toscanischem Boden eine zweite, welche ebenfalls antike Motive, jedoch in einer zwar weniger zarten, aber kräftigeren und dem Geiste des Mittelalters mehr zusagenden Weise verwerthete und daher den Sieg über sie davontrug. Das vorzüglichste Werk dieser zweiten Schule ist der Dom von Pisa, der, einer unzweideutigen Inschrift zufolge, im Jahre 1063 begonnen¹⁾, jedoch, wie wir aus dem Umfange des Werkes schliessen können, nicht eher als im Anfange des folgenden Jahrhunderts beendet wurde. Pisa stand damals in höchster Blüthe, es war eine der bedeutendsten Handelsstädte, beherrschte Sardinien und besass die grösste Seemacht in der westlichen Hälfte des mittelländischen Meeres. Nach einem Siege, den ihre Schiffe über die Saracenen im Hafen von Palermo errungen hatten, beschlossen die Pisaner, wie jene Inschrift berichtet, einen Theil der Beute dem Neubau ihrer Kathedrale zu widmen, und schritten sofort zum Werke. Es war also, wie die Marcuskirche von Venedig, ein Monument nicht bloss der Pietät, sondern städtischen Ruhmes, an dem nun mehrere Generationen mit derselben Beharrlichkeit, wie dort, fortarbeiteten. Daher erklärt es sich auch, dass man die Kirche wie ein städtisches Archiv mit einer grossen Zahl von Inschriften, theils aus früherer Zeit, theils aus der Zeit des Baues geschmückt hat, aus denen wir denn auch die Namen zweier Baumeister erfahren. Einer derselben, ein gewisser Busketus²⁾, wird darin unter Anderem mit dem dulichischen Helden, Ulysses, verglichen, und

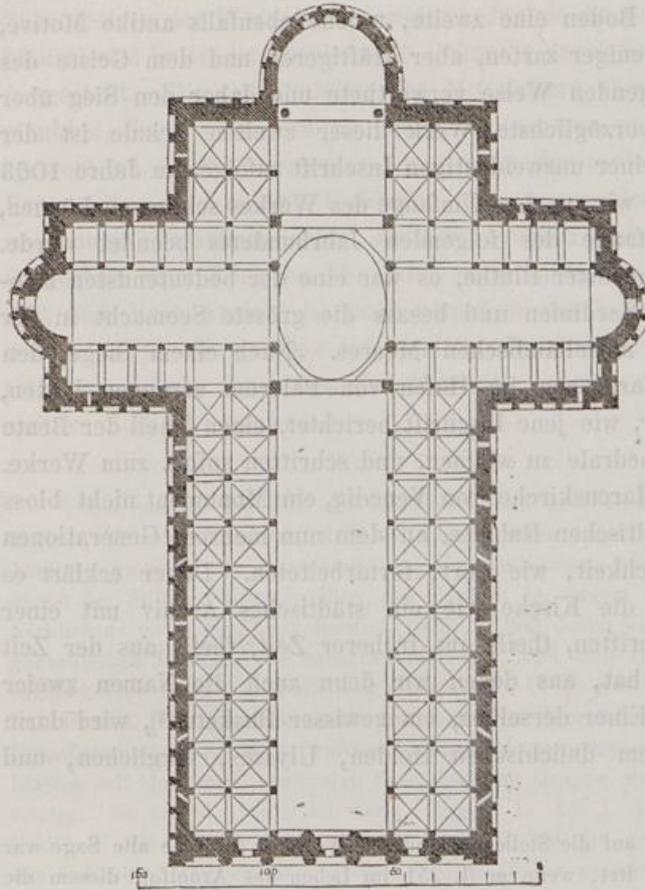
lerische des Baues sondern auf die Stelle an, und ihre Vorliebe für jene alte Sage war entscheidend. Dass Vasari irrt, wenn er (I. 251 im Leben des Arnolfo), diesem die Marmorbekleidung aller acht Seiten zuschreibt, ist unbezweifelt. Villani (VIII. c. 3) spricht nur von den Eckpilastern, welche bis dahin den unbedeckten rauhen Stein gezeigt hatten.

1) Anno quo Christus de virgine natus ab illo
Transierant mille deciesque sex tresque subinde
Pisani cives celebri virtute potentes
Istius ecclesiae primordia dantur inisse.

Vgl. Morona in der Pisa illustrata, Cicognara (Storia della Scultura. Prato 1823, Vol. II, p. 79 ff.), und Rumohr: Ital. Forsch. III, S. 202, welcher von Cicognara's Ansichten in diesem wahrscheinlich früher geschriebenen Aufsätze keine Notiz nimmt, aber zu demselben Resultate gelangt. — Abbildungen des Domes zu Pisa sind häufig gegeben. Agincourt Taf. 25, No. 32, 34. 64, No. 10. 67, No. 8. 68, No. 23, 69. No. 29. Cicognara Taf. 2, und besonders Gally Knight Italy I, Taf. 37 und 38.

2) Dass Busketus wirklich Baumeister des Domes gewesen, was Rumohr a. a. O. S. 205 bezweifelt, geht aus zwei Inschriften hervor, welche ihn mit dem Dädalus vergleichen, den glänzenden Tempel und die Pracht der Säulen als Zeugen seines Lobes aufzählen, von seiner Kunst sprechen, und namentlich die mechanischen Vorrichtungen rühmen, vermöge welcher zehn Jungfrauen heben, was kaum tausend Joch Ochsen bewegen, kaum das Meer in Schiffen tragen können. Cicognara a. a. O. II. 93. 94.

Fig. 127.



Pisa, Dom.

sich an der Façade befindet, die ohne Zweifel erst am Ende des Baues gemacht wurde, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass Rainaldus der spätere beider Meister war.

Jedenfalls ist das Gebäude nicht vorwaltend byzantinisch; es schliesst sich vielmehr an den Basilikentypus an, hat denselben nur regelmässiger angewendet und weiter ausgebildet. Das Langhaus ist, wie in St. Paul und St. Peter in Rom, fünfschiffig, aber die Seitenschiffe tragen eine Empore, das Querschiff tritt selbstständig und bedeutsam hervor, der Chor besteht nicht bloss, wie dort, in einer Concha, sondern in einem grösseren Raume, an den sich erst die halbkreisförmige Altarnische anschliesst. Die

¹⁾ Hoc opus eximium, tam mirum, tam pretiosum

Rainaldus prudens operator et ipse

Magister constituit mire, solerter et ingeniose.

dieser pomphafte Vergleich hatte durch ein Missverständniss der Worte Vasari und Andere verleitet, Dulichium für das Vaterland des Busketus zu halten, und somit der Kirche einen griechischen Ursprung zu geben. Der Irrthum dieser Ansicht ist jetzt allgemein anerkannt, und wenn der Name des Busketus etwas fremdartig klingt, was bei dem damaligen Zustande der italienischen Sprache übrigens nicht auffallen kann, so hat jedenfalls der zweite Baumeister, Rainaldus¹⁾, einen Namen von ganz abendländischem Klange. Da die ihn betreffende Inschrift

Kreuzgestalt ist daher im Grundrisse vollständig ausgebildet; sie tritt auch in der äusseren Erscheinung mächtig hervor, indem sich auf der Vierung des Kreuzes eine Kuppel erhebt, welche diese Stelle als den Mittelpunkt der vier Kreuzarme kräftig betont. Auch noch in einem feineren, weniger wirksamen Zuge spricht sich die Sorgfalt aus, mit welcher der Meister die Kreuzform behandelte. Er hat nämlich den Kreuzarmen an ihrer Façade eine Nische, ähnlich wie dem Chore, wenn auch von kleinerem Umfange, gegeben, und dadurch diese drei oberen Arme, im Gegensatze gegen das Langhaus, als verwandt, und doch auch wieder, da die Kreuzarme länger sind als der Chor, in ihrer Verschiedenheit bezeichnet. Auch im Inneren ist die Kreuzgestalt anschaulich, indem von den Säulenreihen des Langhauses wenigstens eine sich um die Kreuzarme herumzieht und auch ihnen Seitenschiffe giebt. Nur ist die Anordnung hier nicht consequent, indem die Empore des Langhauses ununterbrochen und geradlinig über die Oeffnung der Kreuzarme zum Chore fortschreitet, und so für den perspectivischen Anblick sie ganz verdeckt. Die Chornische, welche, freilich erst im dreizehnten Jahrhundert, mit einer kolossalen Mosaikgestalt geschmückt ist, ist also auch hier der Abschluss des ununterbrochen fortlaufenden Säulenganges. Es scheint, dass der Meister sich von dem italienischen Gebrauche seiner Zeit, der keine Kreuzschiffe anwendete, nicht zu weit entfernen wollte. Die Säulen sind von verschiedenem Material, aus antiken Gebäuden genommen, zum Theil, wie wir wieder aus Inschriften erfahren, über Meer herbeigeführt¹⁾. Die Verschiedenheit ihrer Höhe ist aber durch Auswahl und durch allmäliges Zu- und Abnehmen ihrer Basamente geschickt verdeckt. Die Kapitäle sind durchweg nach korinthischem oder römischem Vorbilde, die Basen attisch geformt, die Seitenschiffe mit Kreuzgewölben, das Mittelschiff mit gerader Decke versehen. Die Deckplatte der Kapitäle ist ziemlich hoch, die Bögen sind nach antiker Weise ohne Abrundung ihrer Ecken geblieben, von weissem Marmor gewölbt, mit einem Plättchen besetzt, die Wände mit weissem und schwarzem Marmor wechselnd ausgelegt. Die Dimensionen sind bedeutend, die Breite des mittleren Schiffes über 39, die Höhe desselben 101 Fuss, die ganze Länge 292, die des Kreuzschiffes 218 Fuss²⁾. Die Beleuchtung ist sehr aus-

¹⁾ In der einen wird zwar ziemlich dunkel von Busketus gerühmt, dass der Ruf der Säulen, die er aus Meeresgrunde gezogen (*pelagi quas traxit ab imo*), ihm zu Statten komme, in der anderen, bei der Erwähnung seiner mechanischen Vorrichtungen, deutet aber die Bemerkung, *quod vix potuit per mare ferre ratis*, unzweifelhaft auf die Herbeiführung durch Schiffe. Cicognara a. a. O. S. 93, 94. Von den 70 Säulen sind 56 von Granit, 14 von Marmor.

²⁾ Die Maasse nach Quatremère de Quincy, Geschichte der berühmtesten Architekten, übersetzt von Heldmann.

reichend, das Ganze macht durch den Schwung der ununterbrochen fortlaufenden Bögen, durch die mehrfachen Säulenreihen, durch den farbigen Glanz des Marmors einen würdigen und doch heiteren Eindruck, der sich sehr von der dunklen Leere der bisherigen italienischen Kirchen unterscheidet. Es ist die Basilika, aber in schönster, edelster Entwicklung.

Nicht minder glänzend und regelmässig ist die Ausstattung des Aeusseren. Auch hier ist Alles mit farbigem Marmor geschmückt. Drei Reihen von Halbsäulen, den Seitenschiffen, der Empore, dem Oberschiffe entsprechend, ziehen sich um das ganze Gebäude, um Langhaus, Kreuzschiff, Chor herum, und schliessen sich an die Ausstattung der Façade an, bei welcher, um die Dachhöhe der Seitenschiffe auszugleichen, ein viertes Stockwerk dazwischentritt. Die den Emporen entsprechende Säulenreihe trägt, in antiker Weise, gerades Gebälk, die übrigen Reihen bilden Arcaden, eine Verschiedenheit, welche die sonstige Gleichförmigkeit durch ihren rhythmischen Wechsel belebt. An der Chornische und an der Façade treten an die Stelle bloser Halbsäulen Arcaden von freistehenden Säulen. Auch hier ist im Ganzen alles antik, die Gesimse haben sogar den Eierstab.

Wir sehen also hier eine jener florentiner Schule sehr nahe verwandte Leistung. Hier wie da ein Anlehnen an die antike Baukunst, zugleich aber ein freies decoratives, dem malerischen Sinne zusagendes Spiel mit dem vielfarbigen Marmor. Nur darin unterscheiden sich beide Schulen, dass die von Florenz zartere, die von Pisa kräftigere Formen liebt. Dies ist selbst an dem unteren Stockwerke der Façaden zu bemerken, obgleich es bei beiden aus Blendarcaden besteht. Besonders aber macht es sich in den wiederholten Reihen kleiner Arcaden geltend, welche in den Bauten von Pisa über jenem Erdgeschoss aufsteigen, und eine durch den Wechsel von Licht und Schatten so reich belebte Erscheinung geben. Es kann sein, dass dieser Schmuck, zu dem die zahlreichen, im Lande zerstreuten Fragmente aus antiken Prachtbauten einluden und den der natürliche Reichthum der toscanischen Gebirge an edeln Steinarten begünstigte, schon früher hin und wieder versucht war. Wenigstens findet sich an den älteren Kirchen S. Paolo in ripa d'Arno in Pisa, S. Frediano und S. Salvatore in Lucca ein ähnlicher Schmuck in sehr alterthümlichen Formen, wobei sich der Eierstab und ähnliche feinere antike Motive mit den Bandverschlüngen des Mittelalters begegnen¹⁾. Aber jedenfalls haben diese decorativen Motive hier noch nicht die architektonische Durchbildung erhalten, wie an dem Dombau, sie können demselben daher in dieser Beziehung auch nicht zum Vorbilde gedient haben²⁾.

¹⁾ So namentlich an der Façade von St. Frediano in Lucca.

²⁾ Wenn Rumohr a. a. O. in dem Dome von Pisa nicht das erste Symptom wieder-

Allein ebensowenig sind die Meister desselben einem auswärtigen Vorbilde gefolgt. Es mag sein, dass die Pracht byzantinischer Kuppeln die seefahrenden Pisaner gereizt hat, ihrer Kirche einen ähnlichen Schmuck zu verschaffen, dass vielleicht selbst die kleinen Nischen der Kreuzarme durch den Hinblick auf ähnliche, obgleich wesentlich verschiedene Anordnungen orientalischer Kirchen entstanden sind. Aber alles dies waren nur leichte Anregungen, der Gedanke, der Zweck des pisanischen Meisters war ein ganz anderer, durchaus abendländischer; er hat dieselbe Tendenz, dieselben Details, wie seine Vorgänger. Selbst die Kuppel ist nicht bloss anders verwendet und von anderer Wirkung, sondern auch technisch anders construiert, wie die Kuppel der Sophienkirche, wie die von S. Vitale und von S. Marco. Sie ist eine hier zum ersten Male angewendete Erfindung, das Vorbild der späteren abendländischen Kuppeln. Das ganze Gebäude bleibt eine Basilika, wie man sie bisher hatte, nur dass die Elemente, die zerstreut neben einander lagen, geordnet und in ein System gebracht sind. Es galt den Ausdruck des Architravbaues, der in den antiken Gliedern lag, mit der Anwendung des Bogens zu verschmelzen, dem Grundplane der Basilika statt seiner bisherigen Formlosigkeit einen bestimmten Gedanken unterzulegen, einen Ausdruck der Einheit für ihn zu finden. Der Gebrauch mannigfaltiger Fragmente alter Pracht zum Schmucke seiner Gebäude war dem Italiener zur anderen Natur geworden. Es war daraus eine decorative Richtung entstanden, die sich begnügte, die Façade in einer der übrigen Kirche fremdartigen Weise zu schmücken. Es kam jetzt darauf an, diesem Schmuck eine Rechtfertigung zu geben, ihn mit der ganzen Construction in Uebereinstimmung zu bringen. Diese Aufgabe haben die Meister des Domes in vielen Beziehungen sehr befriedigend gelöst. Die Ausbildung der Kreuzgestalt, die Anwendung der Kuppel als des sprechenden Symbols der Einheit des Ganzen, die Emporen als ein genügendes Motiv für die Anlage mehrerer Stockwerke, durch welche die Höhenrichtung möglichst mit dem Prinzip der Säule ausgeglichen werden konnte, die diesem Inneren angemessene Gestaltung des Aeusseren, dies Alles sind Verdienste dieses Gebäudes, die ihm kein anderes dieser Zeit streitig machen kann. Es spricht zuerst und schon in sehr bestimmter Weise die Tendenz der italienischen Kunst aus. Die antiken Elemente sind völlig beibehalten, die Horizontallinien herrschen vor und bilden den ganzen Bau.

aufstrebender Kraft, sondern „die blosse Nachblüthe zweier Bauschulen, welche seit dem Jahre 1000 in Toscana bereits sehr viel erreicht hatten“, nämlich einer florentinischen und einer lucchesischen, erkennen will, so ist das eine gewagte und mit nichts begründete Behauptung, da jene Façadendecoration noch nicht eine Architektur bildet, und das grosse Verdienst harmonischer Entwicklung des Grundplanes dem Pisaner Dome ganz ausschliesslich bleibt.

Selbst an der Façade sind sie ununterbrochen; von den sieben grossen Bögen, welche das unterste und bedeutsamste Stockwerk bilden, erhebt sich nur der mittlere um ein Geringes, die sechs anderen sind völlig gleich, erscheinen als die unbedingte Fortsetzung der Bogenreihen der Seitenwände. Aber diese antiken Formen haben ihren Ernst verloren, die strenge, rechtwinkelige Verbindung des Architravs mit den verticalen Linien der Säulen kommt nur untergeordnet zur Anwendung, an den bedeutendsten Stellen ist sie durch den weichen Fortschwung der Bögen verdrängt. Die Gesimse selbst geben zwar horizontale Linien, aber nicht mit der Kraft des antiken Gebälkes, sondern als leichte, schattenlose Bänder.

Es ist sehr merkwürdig, dass der Gedanke, den Glockenthurm mit der Kirche zu verbinden, auch jetzt nicht entstand. Er widerstrebte offenbar dem Gefühle der Italiener; die Verbindung der niedrigeren Kirche mit dem höheren Thurme, die dadurch bedingte Zuspitzung desselben, war für sie zu complicirt, sie wollten etwas Einfacheres, Klareres, mehr dem antiken Geiste Entsprechendes haben, sie duldeten nur parallele Linien, rechte Winkel, höchstens den Kreis. Daher bildeten sie auch ihre Thürme durchweg nur als viereckige oder cylindrische¹⁾, rechtwinkelig gedeckte Massen, die sich eben dadurch nicht mit dem Gebäude vereinigen liessen, sondern selbstständig blieben. Deshalb war ihnen aber die Aneignung der Kuppel um so wichtiger, da sie der in der ganzen Anlage der Basilika begründeten Höhenrichtung einen Abschluss gab, ohne der Beibehaltung der Horizontale im Wege zu stehen. Wir werden bald sehen, dass sie immer mehr in Aufnahme kam, und sich mit den abweichenden baulichen Richtungen der anderen Provinzen vereinigte.

Die Zustände Italiens waren nicht geeignet, jener toscanischen Bau-
schule einen erheblichen Einfluss auf die übrigen Provinzen zu gestatten. Jede ging vielmehr ihren eigenen Gang. Rom war in solcher Dürftigkeit und Erniedrigung, dass grössere Bauwerke fast gar nicht unternommen wurden. Wo es geschah, behielt man den Basilikenstyl unverändert bei. In einzelnen Fällen finden wir sogar noch antike Formen mit Reinheit und Geschick behandelt, wie dies namentlich das schöne, fast noch antike Portal am Kloster zu Grotta ferrata, aus der Zeit des heiligen Nilus im zehnten Jahrhundert stammend²⁾, ergiebt, bei dem indessen vielleicht auch byzantinische oder süditalische Mönche mitwirkten. Gewöhnlich aber wurden die Bauten mit der Rohheit behandelt, von der das bereits erwähnte Haus des Nicolaus ein Beispiel gab. Aehnlich verhielt es sich im südlichen

¹⁾ Cylindrisch sind mehrere Glockenthürme in Ravenna und die Treppenthürme an S. Lorenzo in Verona, während in Rom und im übrigen Italien die viereckige Form ausschliesslich vorkommt.

²⁾ Eine Abbildung bei Gailhabaud, *Monuments anciens et modernes*, Vol. II.

Italien, während in den anderen Provinzen mehr oder minder neue Formen aufkamen. Nur in Venedig hatte, wie wir gesehen haben, die byzantinische Kunst einen bedeutenden Einfluss, in der Lombardei dagegen finden sich Formen, welche auch in den nördlichen Ländern vorherrschen, deren Ursprung zweifelhaft sein mag, deren Ausdruck aber entschieden dem nordischen Geiste entspricht. Dahin gehört zunächst das Würfelkapitäl, und zwar nicht mehr, wie früher in der Marcuskirche von Venedig und in Santa Fosca auf Torcello in der byzantinischen Form einer umgekehrten, abgestumpften Pyramide, sondern, wie im Norden, mit senkrecht gestellten Seitenflächen. Es ist in diesen Gegenden von Italien sehr viel, aber doch seltener als in Deutschland, und immer nur neben korinthisirenden oder ganz phantastischen Kapitälern gebraucht. So in Genua in den Unterkirchen von S. Tommaso und S. Lazaro, in Bologna im Kloster S. Stefano, und zwar besonders in der dazu gehörigen Kirche S. Pietro e Paolo, in Santa Giulia in Brescia in einem der älteren longobardischen Kirche angefügten Theile. Auch auf der Insel Murano in den venetianischen Lagunen kommt es in sehr einfacher und alterthümlicher Weise vor. Häufiger ist es mit phantastischen Thiergestalten geschmückt, wie in der Krypta von S. Zeno in Verona, häufig auch, wie in S. Ambrogio, S. Celso und S. Eustorgio zu Mailand, in S. Michele zu Pavia und an vielen anderen Orten, zu einem breiten, niedrigen Kapitälgesimse der Pfeiler umgestaltet.

Sehr viel verbreiteter, wenn auch ebenfalls nicht so allgemein, wie in Deutschland, ist die Ausstattung des Aeusseren mit Lisenen und dem Rundbogenfries. Wo diese einfache, aber gefällige Anordnung erfunden ist, möchte sich schwerlich ermitteln lassen; byzantinischen Ursprungs scheint sie nicht¹⁾, sondern durch eine Umbildung der römischen blinden Arcaden²⁾, und daher wohl eher in Deutschland, wo der Mangel an Säulen zu dieser Abbreviatur führte, als in Italien entstanden. Wie dem aber auch sei, sie ist über das ganze Festland Italiens, von den Alpen bis zu

¹⁾ Obgleich man den Rundbogenfries früher (z. B. Büsching) schlechtweg die neu-griechische Verzierung nannte. Kugler erinnert zwar (Handbuch, 2. Ausg. S. 426) mit Recht daran, dass sie auf dem Fussgestell des Theodosischen Obeliskens in Byzanz, bei Agincourt Sculptur Taf. X. No. 5, vereinzelt vorgekommen sei; eine nähere Untersuchung des Monuments würde indessen vielleicht ergeben, dass sie eine andere Bedeutung hat, als der Zeichner ihr beigelegt hat.

²⁾ Dies ist sehr augenscheinlich an dem Bau des Erzbischofs Poppo am Dome zu Trier (1047), wo der Rundbogenfries gewissermaassen als Vermittelung zwischen dem geraden Architrav des unteren und der vollen Arcade des oberen Stockwerks vorkommt, auch noch sehr grosse Dimensionen hat. Schmidt (Trierische Baudenkmäler, Heft II, S. 53) ist der Meinung, dass dies das älteste Beispiel in Deutschland sei, auch weiss ich in der That kein älteres anzuführen. Rumohr (Ital. Forsch. III, S. 173) nimmt das Erscheinen des Rundbogenfrieses in Italien um das Jahr 1100 an.

den südlichen Küsten, verbreitet¹⁾, in Rom und Toscana seltener, als in den übrigen Gegenden, in der Lombardei am Meisten. Hier erhielt sie dadurch eine besondere Bedeutung, dass die Lisenen, indem sie an den verschiedenen Theilen des Gebäudes vom Boden bis zum Dache ununterbrochen aufstiegen, die Höhenverhältnisse derselben und damit die Höhenrichtung überhaupt stärker betonten, als es in dem toscanischen Systeme bei dem Vorwalten horizontaler Linien möglich war. Daneben kamen dann aber auch hier, wie in Pisa, Gallerien kleiner freistehender Säulen in Aufnahme, jedoch mit einer anderen Anwendung. Während sie nämlich in jenen toscanischen Bauten durchweg horizontale Linien und so in Verbindung mit den blinden Arcaden des unteren Geschosses eine gleichmässige Bekleidung des ganzen Gebäudes bilden, treten sie hier mehr vereinzelt auf, meistens nur als Begleiter und Stützen des Daches, bald nur an der Concha, bald auch an den Langseiten und vor Allem an der Façade, wo sie dann statt die horizontale Richtung einzuhalten, den Dachschrägen sich anschliessen, oft aber auch, als belebendes Motiv und mit dem Nutzen eines Laufganges, die Façade in ihrer Mitte durchschneiden.

Ein schönes und frühes Beispiel der Anwendung der Lisenen ist die Façade der oben schon genannten Abteikirche S. Zeno in Verona, welche, wie wir inschriftlich wissen, um das Jahr 1138 hergestellt und ausgeschmückt wurde²⁾. Hier ist die Façade, deren Umriss dem Durchschnittes des dreischiffigen Langhauses entspricht, durchweg von Lisenen, und zwar in ziemlich schmalen Zwischenräumen, durchzogen, welche oben durch einen sehr wohlgebildeten Rundbogenfries verbunden sind. Sie hat nur ein Portal und ebenso nur ein Fenster und zwar dies kreisförmig, ein Glücksrad bildend. Unter demselben bezeichnet ein Horizontalgesims mit dem Rundbogenfrie die Höhe der Seitenschiffe, oberhalb desselben ein gleiches Gesims die Decke des Mittelschiffes; neben dem Bogen des Portals beginnt nun auf beiden Seiten eine Zwerggalerie, die aber, da sie durch die Lisenen durchschnitten wird, nur zwischen denselben vereinzelt, durch eine Säule getheilte Doppelöffnungen bildet, und in dieser Weise sich an den Seitenmauern umherzieht. Da diese Gallerie eine wirkliche Vertiefung

¹⁾ Z. B. in S. Nicolo in Bari (Gally Knight Italy I, Taf. 33), in San Pelino in den Abbruzzen (Leer, illustrated excursions in Italy, Lond. 1846, Tab. 11), endlich in S. Ciriaco in Ancona.

²⁾ Die bereits oben angeführte, unter anderen bei Orti Manara a. a. O. abgedruckte Inschrift vom Jahre 1178 rühmt von dem darin genannten Abte, dass er den Thurm geschmückt und Balcones novas super balcones veteres errichtet habe. Da der Thurm keine Balkone im modernen Sinne des Wortes, wohl aber mehrere solcher offenen Säulenhallen hat, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass diese mit dem Worte „Balcones“ bezeichnet sind.

bildet, also beschattet ist und kräftiger wirkt, als die bloss der Wand angehefteten Lisenen, so giebt sie eine genügende Andeutung der horizontalen Linie ohne das verticale Element, das durch jene hohen und zahlreichen Wandstreifen repräsentirt wird, zu beeinträchtigen.

Wir bemerken an dieser Façade sogleich einige andere Eigenthümlich-

Fig. 128.



St. Zenò, Verona.

keiten des italienischen Styls, die an vielen Kirchen vorkommen. Vor dem Portale befindet sich nämlich eine Art Vorhalle, die aber nur aus zwei freistehenden, auf dem Rücken von Löwen ruhenden Säulen besteht, welche über ihrem Kapitäl mit der Wand verbunden sind, und so eine kleine gewölbte Ueberdachung des Eingangs bilden. Es ist offenbar derselbe

Gedanke, wie bei den Vorhöfen und Säulenhallen der alten Basiliken, es schien nicht würdig, dass man gleich in das Heiligthum eintrete. Aber man hatte sich, nachdem die kirchlichen Einrichtungen, welche jene weitläufigeren Zugänge nöthig machten, ausser Gebrauch gekommen waren, auf das kürzeste Maass beschränkt. Offenbar war diese Anordnung organischer. Jene Säulenhallen der alten Basiliken stehen, da sie sich über die ganze Breite der Façade erstrecken und von deren Höhe überragt werden, mit ihnen in keinem nothwendigen inneren Zusammenhange, sie erscheinen als ein fremdartiger Zusatz. Diese kleinere Vorhalle dagegen wurde durch ihre Beziehung zum Portal ein Theil desselben und dadurch des Ganzen. Auch fehlte es der Façade, da sie eine blosser Fläche, den Durchschnitt des inneren Gebäudes, bildete, an einem plastisch vortretenden kräftigen Theile, welcher ihr durch diese Vorhalle, freilich nur in geringerem Grade, verliehen wird. Daher suchte man auch weiterhin die Bedeutung dieses Vorbaues zu verstärken, indem man ihm zwei Stockwerke, über dem Portal einen bedeckten Balkon gab¹⁾. Sehr eigenthümlich ist es dabei, dass diese Säulen niemals, bis die Vorhalle durch die weitere Entwicklung des Styls überhaupt eine andere Gestalt bekam, unmittelbar auf dem Boden, sondern stets auf dem Rücken von Löwen stehen. Man kann in dem Gebrauche dieses Symbols eine Andeutung der Macht der Kirche oder eine ähnliche symbolische Beziehung finden²⁾, es lag aber doch auch eine architektonische Nöthigung zum Grunde, indem man durch diesen plastischen Schmuck der allzusehr verkürzten Vorhalle eine grössere Bedeutung verlieh.

Auch das grosse Radfenster, welches wir an der Façade von S. Zeno bemerken, ist eine charakteristische und oft wiederkehrende Eigenthümlichkeit der italienischen Kirchen dieser Epoche, besonders in der Lombardei. Der Grund der Vorliebe lag wohl zunächst in dem praktischen Vortheile eines grossen das Schiff der Länge nach beleuchtenden Fensters, bei dem die in Stein gearbeiteten Speichen des Rades die Verglasung erleichterten. Dazu kam dann das Wohlgefallen, welches die Kreisgestalt mit den vom Centrum ausgehenden Radien gewährte und endlich das Bedürfniss einer Ausgleichung der verschiedenen verticalen, horizontalen und der Dachschräge entsprechenden Linien, welches sich besonders in der Lombardei geltend machte. In Toscana, wo die Horizontale fast unbeschränkt herrschte und die Façade durch die Marmorpracht der Säulereihen gefüllt war, hatte man kein solches Bedürfniss, ja kaum Raum für

¹⁾ So an den Domen von Modena, Ferrara, Parma, Piacenza, Cremona.

²⁾ Carl Borromeo befiehlt in den Vorschriften über den Kirchenbau, die Thürme mit Löwen zu verzieren, nach dem Beispiele des Salomonischen Tempels, um dadurch die Wachsamkeit der Vorsteher anzudeuten. Vgl. auch oben S. 266.

einen solchen Schmuck; das Radfenster kam daher hier, wenigstens in der romanischen Zeit, nicht in Aufnahme. In der Lombardei dagegen bei der grösseren Schmucklosigkeit der Bauten wurde es mehr und mehr angewendet. Dazu kam denn endlich eine symbolische Deutung, die man der beliebten Form unterlegte; das Rad wurde das Sinnbild des Glückes der Veränderlichkeit menschlicher Schicksale, was man denn durch kleine Figürchen des Aufsteigenden, des auf der Höhe Thronenden, des Herabsinkenden und des am Boden Liegenden anschaulich machte¹⁾.

Die Ausbildung der Kreuzgestalt, vielleicht die wichtigste Eigenthümlichkeit des Pisaner Domes, fand nicht leicht Eingang. Das einzige Beispiel einer Nachahmung in dieser Beziehung giebt unter den älteren Kirchen S. Ciriaco, der Dom von Ancona, wahrscheinlich in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts erbaut²⁾. Man hat auch diese Kirche eine byzantinische genannt, weil sie eine Kuppel hat und sich durch die Kürze ihres Langhauses dem griechischen Kreuze nähert, oder weil man aus ihrer geographischen Lage auf byzantinischen Einfluss schloss. Allein auch sie ist in jeder Beziehung eine Basilika, mit offenem Dachstuhl, niedrigen Seitenschiffen, antiken Säulen und korinthisirenden Kapitälern, und ihre Abweichungen von der üblichen Form der damaligen Zeit erinnern so sehr an den Pisaner Dom, dass eine Herleitung von demselben viel wahrscheinlicher ist, als die aus byzantinischer Kunst. Namentlich ist das Kreuzschiff wie das des Pisaner Doms mit Seitenschiffen und Conchen versehen, und auch die Kuppel ist nicht nach byzantinischer Weise, sondern auf polygoner Grundlage construirt. Allerdings ist es ungewöhnlich, dass das Langhaus dem Chore in seiner ursprünglichen Gestalt (denn er ist später verlängert) fast gleich kam; allein diese vielleicht durch locale Gründe hervorgebrachte Anordnung führt doch auch hier noch keinesweges zu der Gestalt eines griechischen Kreuzes oder noch weniger zu weiterer Aehnlichkeit mit byzantinischen Kirchen.

¹⁾ In S. Zeno ist diese Bedeutung nicht nur durch diese Figürchen, sondern auch durch rings umher laufende Verse ausgesprochen:

En ego Fortuna moderor mortalibus una,

Elevo depono, bona cunctis vel mala dono.

Auch heisst es in einer im Inneren der Kirche befindlichen Inschrift zu Ehren des Briolotus, eines Künstlers, der das Taufbeken gemacht: Hic fortunae fecit rotam. Es war dies also der officielle Namen des Radfensters.

²⁾ Abbildungen bei Agincourt Taf. 25, No. 35—39. Taf. 67, 10 die Kuppel. Taf. 68, 21 und 69, 28 Säulen. Vgl. auch eine grössere Abbildung des Aeusseren bei Gally Knight Italy. Die Annahme der Erbauungszeit stützt sich theils auf stylistische, theils auf historische Gründe. Vgl. Ricci, Storia dell' Architettura in Italia I. 534. Vasari's Nachricht im Leben des Margheritone, wonach dieser Künstler des dreizehnten Jahrhunderts die Zeichnung der Kirche gemacht haben soll, ist ohne Zweifel irrig; höchstens kann das später hinzugefügte Portal von ihm herkommen.

Während alle diese Kirchen den Basilikentypus mit gerader Decke oder offenem Dachstuhle beibehalten, kam nun auch in der Lombardei die Anlage gewölbter Kirchen auf. Der früheste Bau, bei dem wir sie wahrnehmen, ist der Dom von Modena, der, wie wir genau wissen¹⁾, im Jahre 1099 begonnen und im Jahre 1106 schon soweit gediehen war, dass die Reliquien des h. Geminian darin deponirt werden konnten, obgleich erst im Jahre 1184 eine, bei der gelegentlichen Anwesenheit eines Papstes ertheilte Weihe berichtet wird. Die Nachrichten, welche wir über den Hergang dieses Baues besitzen, sind nicht ohne Interesse. Modena war keinesweges eine Stadt von der Bedeutung und Macht wie Venedig oder Pisa; es handelte sich nicht um ein Denkmal der städtischen Grösse, sondern nur um die unvermeidlich gewordene Erneuerung der baufälligen Kathedrale. Aber man fühlte doch die grosse Wichtigkeit der Sache, man behandelte sie als eine allgemeine Angelegenheit der Stadt. Man suchte nach einem zu so grossem Werke geeigneten Manne, man pries es als eine Gnade Gottes, als man endlich in der Person eines gewissen Lanfranchus einen, wie der Chronist sagt, wunderbaren Baumeister aufgefunden hatte²⁾, man beging die Grundsteinlegung mit grosser Feierlichkeit. Es ist ein höchst bedeutender Bau, würdig, ernst, imponirend³⁾. Der Grundplan ist fast noch derselbe wie in den früher genannten Kirchen S. Zeno und S. Miniato,

¹⁾ Ausser der in der folgenden Note angegebenen Chronikenstelle befindet sich am Chore eine ausführliche Inschrift, welche die Gründung erzählt. Auch hier wird das Jahr 1099 genannt und die Kirche so wie der Baumeister hochgepriesen.

Marmoribus sculptis domus haec micat undique pulchris.

Ingenio clarus Lanfrancus doctus et aptus —

Et operis princeps hujus rectorque magister.

Der Verfasser der Inschrift, Baccalinus, damals Massarius, Kirchenvorsteher, rühmt sich zugleich, dass er das Werk machen lassen. Auch die Weihe ist durch eine an der Façade befindliche grosse Inschrift festgestellt. Vgl. Osten, in der Wiener Bauzeitung 1848, Lit. u. Not. Bl.

²⁾ Translatio St. Geminiani bei Murat. Scr. rer. Ital. VI., p. 88. Anno itaque MXCIX ab incolis praefatae urbis quaesitum est, ubi tanti operis designator, ubi talis structurae aedificator inveniri posset; et tandem Dei gratia inventus est vir quidam nomine Lanfranchus, mirabilis aedificator, cujus consilio inchoatum est a populo Mutinensi ejus Basilicae fundamentum. Tiraboschi und Fiorillo (Gesch. d. z. K. II., pag. 240) schliessen aus der Art der Erzählung mit Recht, dass Lanfranchus kein Modeneser gewesen, es liegt aber kein Grund vor, ihn (wie Fiorillo will) für einen Deutschen zu halten. Sein Name lässt auf italienischen Ursprung schliessen, auf einen Lombarden, da diese, wie wir aus der Baugeschichte des Klosters Montecassino bei Leo von Ostia wissen, selbst im südlichen Italien als Bauleute berühmt waren. Eher kann man deutschen Ursprung bei dem unten näher zu erwähnenden Bildhauer Viligelmus annehmen.

³⁾ Abbildungen bei Osten a. a. O., Taf. 31—35, bei Agincourt Taf. 73, No. 16, 30, 39, 40 und 42. Façade, Taf. 64, No. 12, innere Anordnung, Taf. 42, No. 4. Hope t. 69 die Apsis. Gally Knight I., Taf. 40.

dreischiffig, ohne Kreuzschiff mit einer bedeutenden, die ganze Breite der Kirche einnehmenden Krypta, welche, wenig vertieft, fast eine Fortsetzung des Schiffes bildet, während der Chor nur durch hohe Treppen von den Seitenschiffen aus zugänglich ist und mit drei Conchen abschliesst. Die reichere Planordnung des Pisaner Doms ist also noch nicht adoptirt, auch die Kuppel fehlt noch. Dagegen ist die Anordnung des Inneren eine ganz abweichende und neue. Die ganze Kirche ist nämlich gewölbt, und zwar mit quadraten Gewölben, so dass auf zwei Gewölbefelder der Seitenschiffe

Fig. 129.

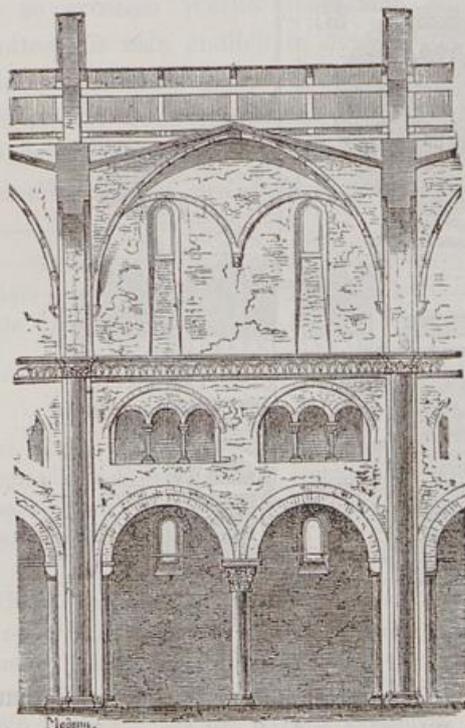


Dom zu Modena.

je eines im Mittelschiffe kommt. Die Quergurten dieser mittleren Wölbung sind stark und steigen von breiten Pilastern auf, die sich vom Boden auf bis zum Gewölbanfange ununterbrochen erheben (Fig. 130). Mit den Pfeilern, an denen diese Pilaster vortreten, alterniren regelmässig Säulen. Ueber den Rundbögen, welche diese Säulen unter sich und mit den angrenzenden Pfeilern verbinden, ist als zweites Stockwerk je eine blinde Arcade mit drei von ihr umfassten Bogenöffnungen angebracht, welche aber nicht einer Empore angehören, sondern unmittelbar in die Seitenschiffe gehen. Diese

erheben sich nämlich so hoch, dass die Scheitel ihrer Gewölbe mit den die Gewölbe des Mittelschiffs tragenden Pilasterkapitälern in gleicher Höhe liegen; jene Bogenöffnungen stehen daher auch unter diesen Gewölben. Dagegen haben die Quergurten der Seitenschiffe nur die Höhe der Scheidbögen, und tragen nur vermittelst einer darauf gesetzten Wand, in welcher wiederum ein Triforium, jenem des Mittelschiffs gleich, angebracht ist, die Wölbung selbst. Die Verhältnisse sind durchaus regelmässig und nicht unbedeutend. Die Breite des Mittelschiffs 32, die der Seitenschiffe 19' 2", die der Pfeiler 17' 7", die Höhe des mittleren Gewölbes unter dem Schlusssteine 64, die der Seitenschiffe 39 rheinländische Fuss. Die Ausstattung des Aeusseren entspricht genau der Anordnung des Inneren (Fig. 129). Die Wände der Seitenschiffe, des Chors und der Façade sind nämlich durch Halbsäulen, deren Abstand der inneren Pfeilerstellung entspricht, in Arcaden abgetheilt, in deren Bögen aber jene Triforien sich wiederholen, die hier einen Umgang um das ganze Gebäude bilden, unter welchem ein Rundbogenfries die untere Mauer als ein besonderes Stockwerk abschliesst. Die Façade, welche noch einige Verwandtschaft mit der von S. Zeno hat¹⁾, ist besonders harmonisch, einfach und edel gestaltet. Sie hat drei Portale, vor dem mittleren eine Vorhalle der beschriebenen Art, doch zweistöckig, und neben derselben auf jeder Seite drei durch Pilaster oder Halbsäulen gebildete Arcaden, von denen die mittlere das Seitenportal enthält. Diese Arcaden steigen ungefähr bis zur Höhe der Vorhalle auf, mit der sie dann auch dadurch näher verbunden sind, dass jene Triforien auf derselben Gesimslinie mit dem Balkon der Vorhalle ruhen. Die

Fig. 130.



Längendurchschnitt des Doms zu Modena.

¹⁾ Da die Niederlegung der Reliquien im Jahre 1106 ohne Zweifel so früh als möglich, also wohl gleich nach Vollendung der Krypta geschah, und die Façade der letzte Theil des Baues gewesen sein wird, so ist sie wohl jünger als die von S. Zeno (1138).

beiden dieser Lisenen, welche den inneren Pfeilern entsprechen, sind stärker gebildet und steigen ununterbrochen bis zum Dache des Oberschiffs auf, an das sich auch hier die Pultdächer der Seitenschiffe unverdeckt anlegen. Das Oberschiff wächst daher sehr anschaulich aus der Gesamteintheilung des unteren Stockwerks empor. Oberhalb der Vorhalle ist nur eine grosse Rose angebracht, deren Mittelpunkt in der durch das Anstossen der Pultdächer gebildeten Linie liegt, und mithin recht augenscheinlich ein vermittelndes und ausgleichendes Element bildet. Ein Rundbogenfries ist auch hier nur unter den Triforien angebracht, nicht unter den Dächern.

Wir haben also hier einen Bau, der gegen das bisherige einen bedeutenden Fortschritt bekundet, aber sich keinesweges an das Vorbild des Pisaner Baues anschliesst. Er giebt entschieden einen ernsteren Eindruck. Statt der mehrfachen, bloss auf einander gestellten Stockwerke haben wir hier schon eine mehr organische Verbindung, statt der gleichmässigen Säulenreihen eine Gruppenbildung durch alternirende Pfeiler und Säulen, neben den blinden Arcaden auch geöffnete, mit tieferen Schatten, statt der malerischen Wirkung durch bunte Marmorarten eine plastische durch die Form. Man hat sich durchweg weiter von der Antike entfernt. Es findet sich nicht bloss der Rundbogenfries, sondern auch, im Inneren unter den Triforien, ein Fries mit durchschneidenden Bögen. Die Kapitäle sind zwar zum Theil noch korinthisirend, zum Theil aber historiirt, oder in einer Würfelform, die sich der nordischen nähert, aber schlanker, weicher gebildet ist und die wir auch in anderen lombardischen Bauten wieder finden werden. Es ist sehr merkwürdig, wie diese verschiedenen Kapitalarten angebracht sind. An den freistehenden Säulen, die auch noch monolith sind, ist das Kapital korinthisirend, an den Halbsäulen der aus Backsteinen sehr regelmässig aufgeführten Pfeiler hat es die einfache Würfelform, an den Säulen der Krypta und der Triforien kommen unbestimmtere wechselnde Formen mit phantastischer Sculptur vor. Die Bögen sind zwar eckig geschnitten, aber in zwei Ordnungen, kräftiger, schwerer gebildet, die Oberlichter rundbogig gedeckt, aber, wie es die Höhe der Seitenschiffe mit sich brachte, nicht sehr gross, dagegen ist durch eine von ihrem Boden ausgehende bis zum Triforiumgesimse herablaufende Abschrägung der Mauer in sehr eigenthümlicher Weise dafür gesorgt, dass die Lichtstrahlen von Aussen soviel als möglich in's Innere dringen können. Nehmen wir noch die Sculpturen hinzu, von denen ich weiter unten ausführlicher sprechen werde, so können wir nicht verkennen, dass hier eine grössere Aehnlichkeit mit den Bauten der nordischen Länder eintritt, als wir sie in Toscana, als wir sie selbst in der Lombardei gefunden haben. Die wichtigste Neuerung ist endlich die Ueberwölbung des Mittelschiffs, mit Kreuzgewölben, die allerdings auch schon in römischen Bauten, obgleich selten vorgekommen

war, die aber doch hier in ganz anderer, consequenterer Weise durchgeführt ist ¹⁾.

Ob diese Kirche die erste in Italien war, welche eine so vollständige Ueberwölbung erhielt, wissen wir freilich nicht mit Bestimmtheit, indessen scheinen alle anderen Kirchen, bei denen wir sie finden, neuer ²⁾. Zunächst ist der Dom zu Piacenza zu bemerken, der zufolge der an der Façade erhaltenen Inschrift im Jahre 1122 ³⁾, mithin zu einer Zeit begonnen wurde, als der Pisaner Dom vollendet oder der Vollendung nahe, der Modeneser jedenfalls schon sehr weit vorgeschritten war. Da ist es denn sehr bemerkenswerth, dass er von beiden angenommen zu haben scheint. Nicht bloss die Kuppel, sondern auch der Grundplan schliesst sich an die Kirche von Pisa an. Wie diese hat er die Krenzgestalt, mit weit vortretenden, dreischiffigen Kreuzarmen, welche auch hier wie in Pisa auf dem Mittelschiffe eine kleine Concha zeigen. Wie dort ist man auch hier bedacht gewesen, die Perspective des Langhauses durch die Kreuzschiffe möglichst wenig zu unterbrechen, wenn auch in anderer Weise. Die Empore, welche dort über die Oeffnung der Kreuzarme fortläuft, fehlt hier, dafür aber hat das Mittelschiff der Kreuzarme nur die Breite der Seitenschiffe, so dass die Säulenreihe des Langhauses mit stets gleichen Abständen vom Westende bis zum Chore fortgeht. Nur dadurch unterscheidet sich der Plan, dass die Intercolumnnien im Ganzen grösser sind, und dass nicht eine, sondern

¹⁾ Willis (Remarks on the arch. of the middle ages especially of Italy. Cambridge 1845) bezweifelt wegen der Stellung der Fenster, dass dieselben ursprünglich auf Gewölbe angelegt seien, und will die Anlage der alternirenden Pfeiler durch die Annahme durchgeführter Gurtbögen erklären. Indessen entsteht die allerdings unbequeme Stellung der Fenster nicht durch die Hauptgurten, sondern nur durch die ungewöhnliche Mauerverstärkung der Schildbögen, welche möglicherweise schon während der Ueberwölbung aus Besorgniss ihrer Unzulänglichkeit, möglicherweise aber auch später hinzugefügt sein kann.

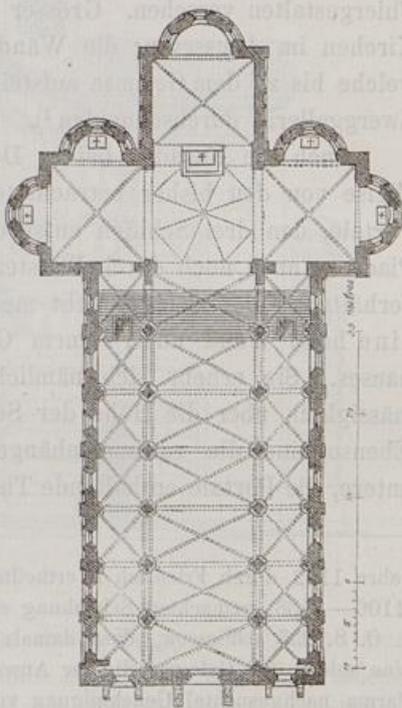
²⁾ Die Vorhalle von St. Evasio in Casale Monferrato, welche Osten a. a. O. Taf. 3, 4 giebt und dem im Jahr 741 begonnenen Bau zuschreiben will, hat zwar schon bedeutend breite, überwölbte Räume. Die kühne Unregelmässigkeit dieser Wölbung lässt aber sehr an ihrer Ursprünglichkeit zweifeln und macht es wahrscheinlich, dass sie durch Abänderung eines älteren Baues später entstanden ist.

³⁾ Centum viceni duo Christi mille fuere Anni cum ceptum fuit hoc laudabile opus. So nach Osten a. a. O., wonach die Inschrift, da sie an der Façade steht, auch allenfalls nur auf diese, nicht auf den ganzen Bau, bezogen werden könnte, was indessen weniger wahrscheinlich ist. Millin (Reise in die Lombardei, D. Uebers. II, 110) liest das letzte Wort: templum. Abbildungen bei Osten, Taf. 20—23. Die Dimensionen sind grösser als in Modena. Totale Länge 272 Fuss, Breite des Kreuzsch. 214', im Langhause Breite des Mittelsch. 41' 8", des Seitenschiffs und der Arcaden 22' 2"; es sind im Ganzen 10 Arcaden. Das Kreuzschiff tritt mit zwei Arcaden über die Seitenschiffwand hinaus.

drei Conchen den Chor abschliessen. Wie in der Kirche von Modena sind zwar auch hier quadrate Gewölbe, allein sie sind nun sechstheilig, der Gedanke einer Verstärkung des breiten Gewölbes, der dort, wie wir sahen, erst während oder nach der Vollendung des Baues entstanden war, ist hier ausgebildet. Dagegen sind hier durchweg Säulen angewendet, von denen die unter den Hauptgurten eine schlanke Halbsäule als Vorlage haben, die ununterbrochen bis nach oben aufsteigt, während bei den anderen eine schwächere Halbsäule von dem Kapitäl der Scheidbögen aufsteigt und so den Mittelgurt trägt. Die Kapitäl sind durchweg niedrig, gesimsartig. Die Bögen haben, wie auch schon zum Theil in Pisa, einen fast hufeisenartigen Schwung, Empore und Triforien fehlen.

Aehnlich, aber doch in mancher Beziehung abweichend und mehr entwickelten Styls, ist der Dom von Parma. Die Localschriftsteller halten das gegenwärtige Gebäude für dasselbe, welches 1058 begonnen und 1106 geweiht wurde¹⁾, indessen ist es wahrscheinlich, dass das Erdbeben des Jahres 1117, welches die Veranlassung zu dem Neubau des Doms von Piacenza wurde und das auch in Parma bedeutende Verwüstungen anrichtete, auch hier einen Neubau nöthig gemacht hat, welcher demnächst langsam fortschritt und erst bedeutend später vollendet wurde²⁾. Auch hier finden wir die Kreuzgestalt und die Kuppel auf der Vierung des Kreuzes, aber die Querarme sind weniger ausladend, schmaler, einschiffig, das Langhaus schliesst völlig mit ihnen ab und der Chor hat nur die Breite des Mittelschiffs. Auch hier sind wie in Piacenza, jedoch mit abweichender An-

Fig. 131.



Parma, Dom.

¹⁾ G. Affo, Storia di Parma, Vol. II, p. 69. Donato, Nuova descrizione della città di Parma, 1835. Irrig giebt v. d. Hagen (Pr. in die Heimath, II, 34) an, dass der Dom im Jahre 1280 erbaut sei. Wahrscheinlich verleitete ihn dazu eine an der Vorhalle befindliche Inschrift über die plastische Ausschmückung derselben durch einen Meister Janebonus im Jahre 1281.

²⁾ Chronicon Parmense bei Affo a. a. O., S. 147. Maxima pars ecclesiae St. Mariae dirupta fuit in 1117; fuit maximus terrae motus per triginta dies. Aus der im

ordnung, fünf Nischen, zwei nach dem Vorbilde von Pisa auf den Vorderseiten des Kreuzschiffes, aber nur eine am Choresschluss und zwei auf den östlichen Seiten der Kreuzarme. Wie dort durchweg, aber in wechselnder Form Rundsäulen, sind hier Pfeiler gebraucht, von viereckigem Kern, in Kreuzgestalt mit Säulen in den Ecken, nach dem Mittelschiffe zu die schwächeren mit einer Halbsäule, auf deren Kapitäl ein Gewölbedienst steht, die stärkeren mit einem bis nach oben hinauflaufenden Pilaster. Obgleich die Pfeiler hienach auf sechstheilige Gewölbe, wie wir sie in Piacenza fanden, angelegt scheinen, sind die, vielleicht später vollendeten Gewölbe schmale, auf jeder Säulenstellung abschliessende. Die Wände oberhalb der Scheidbögen sind wiederum belebter als in Piacenza, indem sie Triforien und darüber noch ein mit einem Rundbogenfriese verziertes Gesimse haben. Die Kapitäle sind wie in Modena theils korinthisirend, theils breiter und mit phantastischen Thiergestalten versehen. Grösser als im Inneren ist die Aehnlichkeit beider Kirchen im Aeusseren; die Wände sind nämlich durch Halbsäulen getheilt, welche bis zu dem Gesimse aufsteigen und die das ganze Gebäude umfassende Zwerggalerie durchschneiden¹⁾.

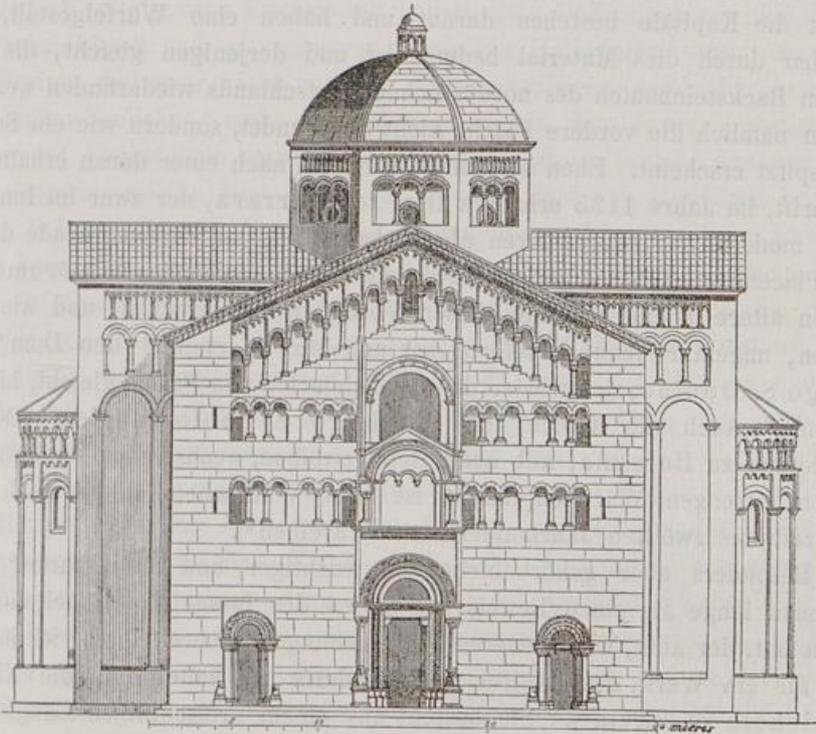
Auch die Façaden beider Dome sind einander ähnlich und in gleicher Weise von den bisher betrachteten abweichend. Sie haben nämlich drei Portale, den drei Schiffen entsprechend, deren Breite an der Façade von Piacenza auch noch durch Pilaster bezeichnet ist. Dagegen sind die Höhenverhältnisse der Schiffe nicht mehr erkennbar, vielmehr bildet die Façade eine hohe Wand unter einem Giebel von der Breite des ganzen Langhauses. Sie erhebt sich nämlich, ohne irgend einen Grund der Zweckmässigkeit, über die Höhe der Seitenschiffe hinaus, um diese zu verdecken. Ebenso sind die zusammenhängenden Arcaden, durch welche bisher der untere, die Portale enthaltende Theil der Façade geschmückt zu sein pflegte,

Jahre 1162 durch Friedrich I. ertheilten Bestätigung einer von dem Bischof Bernard (1106—1133) gemachten Schenkung eines Zehnten, kann man zwar nicht mit Osten a. a. O. S. 233 schliessen, dass damals erst der Bau mit Eifer fortgesetzt worden, da eine solche (bei Gelegenheit der Anwesenheit des Kaisers in der Nachbarschaft von Parma nachgesuchte) Genehmigung von bleibendem Interesse war, und da aus der Bestätigungsurkunde selbst (Afo a. a. O. 374) hervorgeht, dass die Kirche schon seit den Zeiten Bernard's im Besitze der Zehnten war. Indessen spricht der Styl des Gebäudes allerdings dafür, dass dasselbe seine Vollendung später als der Dom von Piacenza erhalten habe. — Die Seitenkapellen des Langhauses sind ein Zusatz des 15. Jahrh. und deshalb im Texte nicht berücksichtigt.

¹⁾ Abbildungen hauptsächlich bei Osten a. a. O., Taf. 25—27. Die Façade bei Hope, tab. 16. Die Verhältnisse sind denen von Piacenza ähnlich. Ganze Länge 249', Breite des Mittelschiffs 41', der Seitenschiffe 19½', Pfeilerabstand 21 Fuss. Für die Façade ist bemerkenswerth, dass ihre Höhe sich nicht weit von der Breite entfernt. Sie ist 88' breit und 91' 6" hoch.

fortgeblieben. Statt dessen befindet sich vor jedem Portale jene Vorhalle mit freistehenden auf Löwen ruhenden Säulen und mit einer Loggia darüber¹⁾. Ueber ihnen sind Gallerien von Zwergsäulen und zwar wiederholt angebracht. In Parma laufen zwei solcher Gallerien über die ganze Breite des Gebäudes hin, während sich unter dem Giebel noch eine dritte, der Schräge desselben entsprechende und stufenweise aufsteigende befindet.

Fig. 132.



Parma, Dom.

Alle drei bilden wirkliche Umgänge, welche durch Treppen verbunden sind, so dass die ganze Façade mit Leichtigkeit zugänglich ist. In Piacenza finden sich horizontale Gallerien nur über den Seitenportalen und einfach, während über dem Mittelportale noch, wie in Modena, eine Rose angebracht ist; dagegen fehlt jene Gallerie des Giebels auch hier nicht.

An diese Kirchen schliesst sich eine Reihe anderer Bauten als ihnen verwandt an. Zunächst die Kirche S. Antonino in Piacenza²⁾, welche

¹⁾ Nur in Piacenza sind indessen diese Vorhallen ausgeführt, in Parma ist nur die des Mittelportales vollendet, doch finden sich auch an den Seitenportalen schon die zum Tragen bestimmten Löwen.

²⁾ Abbildungen bei Osten a. a. O. Taf. 24.

angeblich im Jahre 1014 begonnen sein soll, wahrscheinlich aber auch im ersten Viertel des zwölften Jahrhunderts erneuert wurde. Sie hat einen sehr eigenthümlichen Grundplan, indem dem dreischiffigen Langhause im Westen ein breites Querschiff angelegt ist, in dessen Mitte sich ein Thurm erhebt, der also hier abweichend von der sonst fast überall in Italien beobachteten Sitte mit dem Kirchengebäude verbunden ist. Im Inneren hat sie, wie der Dom, sechstheilige Gewölbe, die von wechselnden eckigen und runden Pfeilern getragen werden. Sie ist ganz von Backsteinen gebaut, selbst die Kapitäle bestehen daraus und haben eine Würfelgestalt, die offenbar durch dies Material bedingt ist und derjenigen gleicht, die wir in den Backsteinbauten des nordöstlichen Deutschlands wiederfinden werden, indem nämlich die vordere Fläche nicht abgerundet, sondern wie ein Schild zugespitzt erscheint. Eben so können wir den, nach einer daran erhaltenen Inschrift, im Jahre 1135 erbauten Dom von Ferrara, der zwar im Inneren ganz modernisirt, im Aeusseren aber erhalten ist, und dessen Façade denen von Piacenza und Parma gleicht, sowie die Façade des Domes von Cremona, dessen ältere Theile ebenfalls diesen Vorbildern entsprechen, und wie wir wissen, ungefähr eben derselben Zeit angehört¹⁾, endlich den Dom von Borgo S. Donino, der wieder dem benachbarten von Parma gleicht, hieher rechnen. Auch die Kirche von S. Pietro e Paolo in dem Kloster S. Stefano zu Bologna, mit quadraten Gewölben, wechselnden Pfeilern und Säulen, strengen Würfelkapitälern, ist aller Wahrscheinlichkeit nach der Frühzeit des zwölften Jahrhunderts zuzuschreiben²⁾.

Besonders aber gehört hieher ein wichtiger und interessanter Bau, den man lange als einen Beweis des Styles der Longobarden geltend gemacht hat, der aber, nach neueren Untersuchungen, unzweifelhaft viel jünger und für ein Werk des zwölften Jahrhunderts zu halten ist, die Kirche S. Michele zu Pavia³⁾. Sie besteht aus einem dreischiffigen Langhause,

¹⁾ Der Dom war im Jahre 1107, wie eine Inschrift bekundet, gegründet, litt im Jahre 1116 (1117?) durch einen Erdstoss, wurde im Jahre 1190 geweiht. Manini, *Memoire storiche della citta di Cremona*, II, p. 89. Abbildungen bei Gally Knight a. a. O. II, Taf. 22. und in den *Mittelalt. Kunstdenkm. d. öst. Kaiserstaates*, II. Taf. 19—22.

²⁾ Eine Abbildung bei Osten a. a. O., der von einem Neubau im Jahr 1019 und einer Herstellung unter Eugen IV. im fünfzehnten Jahrhundert spricht. Die wesentlichen Theile des Baues entsprechen beiden Bauzeiten nicht, sondern deuten frühestens auf den Schluss des elften, wahrscheinlicher auf das zwölfte Jahrhundert hin.

³⁾ Abbildungen bei Agincourt, Taf. 24, No. 6—15. Gally Knight I, Taf. 13, 14. Atlas Taf. 41, No. 1, 2 und 3. Auch Gally Knight vindicirt den Bau, ungeachtet der gründlichen, das Gegentheil erweisenden Untersuchung von Cordero di S. Quintino, *dell' Arch. italiana durante la dominazione Longobardica*, Brescia 1829, der Longobardenzeit. Die Unregelmässigkeit des Planes der Kirche lässt übrigens erkennen, dass sie auf alten Fundamenten erbaut ist. Vgl. über das Alter dieser Kirche auch Rumohr *Ital. Forsch.* III, S. 175.

einem Kreuzschiffe, das jedoch weder Seitenschiffe noch Nischen hat, einem längeren, durch eine Concha geschlossenen Chore von der Breite des Mittelschiffes, und einer auf der Vierung des Kreuzes aufsteigenden Kuppel. Auch die Façade gleicht jenen vorher beschriebenen, indem sie, wieder über die Seitenschiffe hinaussteigend, einen einzigen Giebel bildet, der auch wieder mit einer, seiner Schräge entsprechenden Arcadenreihe versehen ist. Im Inneren hat sie übermächtige, mit schweren Halbsäulen besetzte Pfeiler, breite und flache, mit historischen oder phantastischen Darstellungen bedeckte Kapitäle, eine Empore mit ungetheilten Oeffnungen von der Breite der Scheidbögen und mit schweren, niedrigen Halbsäulen, unter derselben ein Gesims, das zwar nicht mit dem Rundbogenfriese, wohl aber in ebenfalls ungewöhnlicher, mehr dem Aeusseren als dem Inneren zusagender Weise mit Kragsteinen versehen ist. Das Langhaus besteht aus nur vier Abtheilungen, welche jetzt mit einer gleichen Zahl von Gewölben bedeckt sind. Indessen lassen die starken, spitzbogigen Rippen dieser Gewölbe nicht bezweifeln, dass sie aus einer späteren Reparatur herkommen, während die übermässige Stärke des mittleren Pfeilers jeder Reihe, die davon verschiedene Gliederung der daneben gelegenen Pfeiler, der Umstand, dass über diesen das Emporengesims fortläuft, an jenen die Vorlage ununterbrochen bis zur Gewölbhöhe aufsteigt, nicht daran zweifeln, dass auch hier ursprünglich quadrate Gewölbe waren. Auch hatte die jetzt abgebrochene, aber in einer Zeichnung erhaltene Kirche S. Giovanni in Borgo¹⁾ zu Pavia, bei übrigens gleicher Anordnung der Pfeiler, wirklich quadrate Gewölbe. Im Aeusseren gleicht diese Kirche noch mehr, wie die bisher genannten, den Bauten des Nordens; denn sie hat breite, einfache Strebepfeiler mit schmucklosen, sich an das Oberschiff anlegenden Strebebögen, entbehrt dagegen die umherlaufende Zwerggalerie, welche sich nur an der Kuppel und zwischen den Lisenen der Chornische findet, während selbst die Façade sie nur am Giebel, und ausserdem nur einzelne, durch Säulen getheilte Fensteröffnungen hat. Auch sonst entfernt sich dieser Bau mehr von den italienischen Traditionen, und nähert sich den Formen des Nordens. Die Portale sind tiefer eingehend, ihre Archivolten mit den Pilasterecken, auf denen sie ruhen, übereinstimmend, die Wandstreifen, welche die Façade den Schiffen entsprechend abtheilen, mit einer strickförmig gewundenen Halbsäule ausgestattet. Dazu kommt noch, dass auch hier der freilich unvollendet gebliebene Thurm mit der Kirche verbunden und zwar in die Ecke des Kreuzschiffes und Chores gestellt ist.

Aehnlich dieser Kirche, wahrscheinlich aber etwas jünger, sind in Pavia selbst, ausser der schon genannten Kirche S. Giovanni in Borgo,

¹⁾ Aginc. Taf. 73, No. 27, Taf. 45, No. 9, Taf. 64, No. 6.

noch die von S. Teodoro und S. Pietro in cielo d'oro¹⁾, beide Kreuzkirchen mit Kuppeln, mit dem Rundbogenfries und Lisenen und zum Theil mit Zwerggalerien.

Ein anderer wichtiger Bau, über dessen Alter wir keine genügenden Nachrichten haben, der sich aber in vielen Beziehungen an S. Michele zu Pavia anschliesst, ist die Kirche von S. Ambrogio in Mailand²⁾. Die erste Entstehung dieses Heiligthums fällt schon in die Zeit des berühmten Kirchenvaters, dessen Namen sie trägt; vielleicht ist auch noch Einzelnes aus dieser älteren Anlage erhalten, im Wesentlichen aber ist das jetzige Gebäude dem zwölften Jahrhundert zuzuschreiben³⁾, die Kuppel, so wie die quadraten, aber spitzbogigen Gewölbe werden sogar erst unter dem Erzbischofe Philipp etwa im Jahre 1200 angelegt sein. Die Ungleichheit der Gewölbefelder zeigt, dass sie älteren Anlagen eingefügt sind. Auch der Grundplan ist noch der alte; er hat Basilikenform ohne Kreuzarme. Viereckige Pfeiler, mit starken Halbsäulen von verschiedenartiger Höhe besetzt, über den Scheidbögen ein mit einem Rundbogenfries versehenes Gesimse, dann eine Empore, mit weiten Oeffnungen über jedem Scheidbogen, mit nicht bloss niedrigen, sondern abgestumpften Halbsäulen, zeigen eine unvollkommene, durch die Rücksicht auf vorhandenes Mauerwerk beschränkte Nachahmung von S. Michele in Pavia oder einer anderen ähnlichen Kirche. Die Kapitäle sind auch hier niedrig, ohne alle Spur einer Reminiscenz an das korinthische Kapitäl, theils mit Blättern, theils mit Figuren ausgestattet, häufig in einer Form, die auch sonst in Mailand, z. B. in S. Celso, vorkommt, mit zwei nach aussen gerichteten Widdern, aus deren zusammengewachsenen Leibern in der Mitte des Kapitäls ein Kreuz aufsteigt. Der Vorhof, der hier nach altchristlicher Weise im neunten Jahrhundert angebaut war, und die mit Lisenen und Rundbogenfriesen bedeckte Façade scheinen älteren Ursprungs, doch auch im zwölften Jahrhundert hergestellt zu sein.

Dem zwölften Jahrhundert scheint auch die Chornische von S. Maria maggiore in Bergamo⁴⁾, welche allein von dem älteren Bau erhalten ist, anzugehören. Sie wird durch Halbkreisbögen auf schlanken Halbsäulen in sieben Arcaden getheilt, von denen fünf ein Fenster enthalten, und hat darüber eine Gallerie von Zwergsäulen. Die Gesimse sind mit Schlangeneiern, übereck gestellten Zahnschnitten, Palmetten, die Kapitäle mit Vögel-

¹⁾ Gally Knight I. Taf. 15.

²⁾ Abbildungen bei Gally Knight I, 24—26, und in den mittelalterlichen Kunstdenkm. des österr. Kaiserstaates II, S. 14 ff.

³⁾ Einer der Thürme ist im Jahre 1128 erbaut; vielleicht hängt damit auch der Umbau der Kirche und ihre Einrichtung auf Gewölbe zusammen.

⁴⁾ Osten a. a. O. Taf. 36.

ehen reich geschmückt; das Ganze zeigt eine eigenthümliche Mischung von antiken und mittelalterlichen Motiven. Auch die Kirche Santa Giulia in der Nähe des Dörfchens Bonato di sotto bei Bergamo¹⁾, in deren Ruinen sich gegliederte Pfeiler und Kapitäle von der Art derer in S. Michele und S. Ambrogio finden, wird dieser Zeit angehören.

So sehen wir also über die ganze Lombardei einen Styl verbreitet, der von dem am Dome zu Pisa und sonst in Toscana herrschenden wesentlich abweicht, statt der Säulen Pfeiler, und zwar wechselnder Gestalt, statt der korinthisirenden Kapitäle breite Kapitalgesimse oder Würfelknäufe, statt der geraden Decke Kreuzgewölbe, statt des Vorherrschens horizontaler Linien eine, wenn auch unvollständig entwickelte Neigung zur Betonung der verticalen Einheit zeigt, und mithin sich durchweg weiter von den antiken Reminiscenzen entfernt und mehr den Formen des Nordens nähert. Ueber den Ursprung dieses Styles sind wir nicht im Klaren. Es mag sein, dass das Material einen Einfluss darauf hatte. In den südlicheren Gegenden Italiens war man reicher an antiken Säulenstämmen und anderen Ueberresten, die zur Benutzung einluden, konnte sie auch durch Zufuhr aus dem Orient oder den Inseln des Mittelmeeres, oder durch neue Arbeit aus den Marmorbrüchen leichter zu der erforderlichen Zahl ergänzen. Jedenfalls aber war, wenn auch die Technik des Ziegelbaues auch hier sich nicht ganz verlor, doch die Anwendung von Hausteinen vorherrschend. In den Ebenen der Lombardei dagegen fehlten diese, und man war mithin mehr auf den Backsteinbau gewiesen. Während jene antiken Fragmente die Anlegung einzelner Stockwerke begünstigten, führte dies Material auf gleichmässige Aufrichtung hoher Pfeiler und Mauern, erleichterte die Wölbung und lud selbst zu einer solchen ein. Am Dome zu Modena, welcher monolithische Säulenstämmen abwechselnd mit Pfeilern, gewissermaassen eine Verbindung beider Systeme, enthält, zeigt sich unverkennbar, wie das Material auf die Details einwirkte. Jene Säulen haben noch korinthisirende, die Halbsäulen der von Backsteinen erbauten Hauptpfeiler dagegen würfelartige oder phantastisch historiirte Kapitäle. In S. Antonino von Piacenza, wo alle Theile, sogar die Kapitäle, von Backsteinen sind, sieht man an den einfachen und abweichend gebildeten Würfeln diese Einwirkung des Materials noch deutlicher. Auch die grosse Verbreitung des Rundbogenfrieses mag damit zusammenhängen, dass er eine in Ziegeln ausführbare, die antiken Gesimse und Kragsteine ersetzende Form ist. Am Dome zu

¹⁾ Aginc. Taf. 24, No. 1—5, und Osten Taf. 41, 42. Osten will sie noch in die Longobardenzeit setzen. Vgl. dagegen Kugler Bauk. II. 76. Vielleicht gehört auch die Klosterkirche von Santa Maria di Vezzolano bei Albugnano im Monferrat, von 1119, hieher, die ich jedoch nur aus der Erwähnung von Cordero a. a. O. S. 171 kenne.

Parma sehen wir, im Inneren über dem Triforium, an der Façade über der Giebelgalerie, einen Fries von sich durchschneidenden Bögen, mithin eine Bereicherung des einfachen Rundbogenfrieses, welche dem Backsteinbau leicht und erreichbar war, die ihm so sehr zusagt, dass sie auch in den späteren Bauten der Lombardei stets beibehalten, und in den Ziegelbauten des nordöstlichen Deutschlands frühe und häufig angewendet wurde. Es lag in diesem Material schon etwas, das stylistische Verwandtschaft mit den nördlichen Ländern begründete, wenigstens in soweit, als es von der unbedingten Herrschaft antiker Tradition befreite. Allein die Hinweisungen auf den nordischen Geschmack, die wir in diesen Bauten finden, beschränken sich nicht auf das, was durch das Material erklärt werden kann. Auch die Plastik, mit der die Kapitäle und gewisse Theile der Façaden reich geschmückt sind, nimmt nicht bloss in den Formen, sondern auch in den Gegenständen einen entschieden nordischen, germanischen Charakter an. In den südlicheren Gegenden Italiens beruhete die Ornamentation, so unvollkommen auch die Ausführung sein mochte, noch immer auf antiken oder altchristlichen Traditionen, liebte ihren heiteren, einfachen Charakter. Hier dagegen, wie im Norden, finden wir die phantastischen Gebilde abenteuerlicher Thiere, die Neigung zum Verwickelten, Räthselhaften, Schreckenden, Schwermüthigen vorwaltend. In den Inschriften ist dieser Sinn der Sculpturen manchmal unumwunden ausgesprochen. Am Dom zu Modena lesen wir an einer Karyatide der Façade die Worte: *Hic perimit, hic portat, gemit hic, nimis iste laborat.* (Dieser geht unter, dieser trägt, dieser seufzt, allzusehr leidet dieser.) Auf der Karyatide ruht die Darstellung von Abels und Kains Opfer, das erste Wort kann sich daher auf Abel beziehen, die anderen passen nur auf jene tragende Gestalt; das Leiden, das in der künftigen Missethat Kains zuerst erscheint, der Fluch der Erbsünde soll durch sie versinnlicht werden. Die Inschrift erklärt dies und ergänzt in der Häufung beklagender Ausdrücke die Mängel der Plastik¹⁾. An der Façade des Domes zu Piacenza ruht die Säule des Baldachins vor dem Portale auf dem Rücken eines auf einem Löwen reitenden Mannes. Die Inschrift fordert unsere Theilnahme heraus: *O quam grande fero pondus, succur.* (Wie grosse Last trage ich, hilf.) Von dem Glücksrade, der *rota fortunae*, wie die Inschrift in S. Zeno von

¹⁾ Dante kannte und empfand den Zweck solcher Figuren. *Purg.* X, 130.

Come per sostentar solajo o tetto
 Per mensola talvolta una figura
 Si vede giunger le ginocchia al petto,
 La qual fa del non ver vera rancura
 Nascer a chi la vede; così fatti
 Vid' io color etc.

Verona sagt, haben wir schon gesprochen. Sagen nordischen Charakters oder selbst nordischen Ursprungs sehen wir auch an den Kirchen dargestellt. An der Façade von S. Zeno findet sich unterhalb gewisser Darstellungen aus dem alten Testamente ein Relief, auf dem ein Reiter mit dem Jagdhorn erkennbar ist, und unter dem die ausführliche, aber keinen Namen nennende Inschrift von einem thörichten Könige handelt, der der Hölle Zoll bringt und auf dem, von dem Dämon ihm gesendeten Rosse dahin reitet, um nimmer zurückzukehren¹⁾. Es ist der König Theodorich, der Dietrich von Bern der deutschen Heldendichtung, der, nach einer italienischen Sage, in unersättlicher Jagdlust seine Seele dem Teufel verschrieben haben soll. Am Dome zu Modena sieht man eine Kriegsscene in mehreren Reliefs und dabei, ausser mehreren unbekanntem, barbarischen Namen, auch den des Artus de Bretania²⁾. Am Dome zu Verona, den ich hier anreihe, obgleich seine Façade erst vom Ende des zwölften Jahrhunderts stammt, sind zur Seite des Portals karolingische Paladine dargestellt, Roland mit dem bekannten Namen seines Schwertes: Durindarda auf der Klinge desselben³⁾. Dietrich von Bern ist allerdings eine der Geschichte Italiens angehörige Gestalt, jene betreffende Sage mag durch den Hass der katholischen Bevölkerung gegen den arianischen Fürsten hier entstanden sein. Allein die Aneignung der anderen, unstreitig nordischen Sagen lässt doch auf einen tiefergehenden Einfluss des nordischen Geistes schliessen. Aber nicht bloss in diesen namhaften Fällen, sondern überall in den dunklen und minder erklärbaren Sculpturen der Kapitäle und anderer Theile, in den phantastischen Drachen und Schlangen, in den aus Theilen von Fischen oder Vögeln zusammengesetzten Thiergestalten, in dem stets wiederkehrenden Schreckbilde des Verschlingens, in der Liebhaberei für phantastische Jagd- und Kampfszenen, verräth sich dieser Einfluss. Hier ist nicht mehr derselbe Sinn, wie in den klaren Formen der toscanischen Schule, es ist vielmehr die Richtung der Phantasie wie in den scandinavischen Sagen, wie in brittischen und normannischen Gebilden, wie sie sich über den ganzen Norden verbreitet hatte. Auch lässt sich diese Einwirkung nordischer Elemente auf diese Gegenden sehr wohl erklären. Schon in die Bevölkerung selbst war durch die dichteren Wohnsitze der Gothen und Longobarden, durch die seit Karl dem Grossen sich stets wiederholenden Kriegszüge deutscher Fürsten, bei denen Einzelne hier sesshaft wurden, germanisches Blut gekommen. Ueberdies erhielt sie der Handel sowohl wie der Krieg in steter geistiger Verbindung mit dem

¹⁾ Orti Manara, dell' antica Basilica di S. Zenone, p. 10, v. d. Hagen Br. in die Heimath II, 60.

²⁾ Millin Reise in der Lombardei II, S. 340.

³⁾ Abbildungen Maffei, Verona ill. III, 111. Aginc. Sculpt. Taf. 26, No 14.

Norden. Ebenso, wie die Küstenländer und das gesammte südliche Italien nach den anderen Küsten des Mittelmeeres hinblickten, von ihnen in ihren südlichen und antikischen Tendenzen bestärkt wurden, wies hier die ganze Lage der Dinge nach dem Norden hin. Man ist daher nicht genöthigt, von diesem nordischen Charakter der lombardischen Bauten auf eine Mitwirkung deutscher oder sonst nordischer Künstler zu schliessen, obgleich auch eine solche in dieser Epoche an sich gar nicht unwahrscheinlich ist und im Einzelnen vorgekommen sein mag¹⁾. Allein solche unmittelbare Einwirkung konnte doch immer nur Ausnahmen, nicht die allgemein verbreitete Uebereinstimmung der architektonischen Formen begründen, die unläugbar vorhanden ist. Wir müssen daher entweder eine fast gleichzeitige Entstehung dieser Formen in den verschiedenen Ländern, oder eine Nachahmung in einer oder der anderen Gegend annehmen. Die Italiener selbst neigen sich mehr dahin, diesem lombardischen Style einen nordischen Ursprung zuzuschreiben. Cordero di S. Quintino nimmt an, dass die normannischen Bauten aus der Zeit Wilhelms des Eroberers den italienischen das Vorbild der durchgängigen Ueberwölbung gegeben haben, Andere²⁾ nennen geradezu den Styl dieser lombardischen Bauten den normannischen; ein Zugeständniss, welches freilich nicht auf einer Anerkennung dieses Styles, sondern auf einer Ablehnung desselben als eines barbarischen beruht. Deutsche und englische Schriftsteller schreiben dagegen die Erfindung desselben der Lombardei zu³⁾. Man wird, glaube ich, weder der einen noch der anderen Ansicht unbedingt zustimmen können. Einige Formen, die wir in der Lombardei und im Norden finden, sind gewiss italienischen Ursprungs. Namentlich gehört dahin der bedeutungsvolle Schmuck der Kirchen mit Zwerggallerien, der sich aber auch diesseits der Alpen nur am Rhein, oder vereinzelt bei entfernteren, aber wahrscheinlich oder erweislich vom Rheine aus infuirten Kirchen vorfindet. Dem diese Anordnung hängt offenbar mit den Arcadenreihen der toscanischen Schule, mit der Benutzung alter Fragmente, mit der Antike zusammen. Anders aber dürfte es sich mit dem constructiven System, mit der Ueberwölbungsart und der damit verbundenen Pfeilerbildung verhalten. Wenn es auch nicht vollständig erwiesen ist, dass die dem Dome zu Modena ähnlichen

¹⁾ Beispiele dafür sind in dieser Epoche noch nicht zu geben. Aus der Schreibart des Namens, wie bei jenem Wiligelmus, der am Dome zu Modena als Bildhauer gerühmt wird, auf deutschen (wie Fiorillo II, 24) oder englischen Ursprung (wie Millin will) zu schliessen, ist wenigstens gewagt.

²⁾ Z. B. Ricci, *Arti ed Artisti della Marca d'Ancona*.

³⁾ Wetter, der Dom zu Mainz, Hope und Gally Knight, alle freilich von der irrigen Ansicht ausgehend, dass S. Michele in Pavia und andere Kirchen dieser Art schon aus der Longobardenzeit herkommen.

und der Zeit nach nahestehenden grossen Gewölbanlagen der Rheinlande und der Normandie wirklich älter sind, als die Ueberwölbung dieses lombardischen Domes, so scheinen doch innere Gründe dafür zu sprechen. Zunächst konnte die Wölbung leichter aus dem Pfeilerbau, der in Frankreich und am Rheine einheimisch war, als aus dem Säulenbau, der in der Lombardei wie in ganz Italien bis dahin vorherrschte, entstehen. Dazu kommt, dass die Wölbung mit einer aufstrebenden Tendenz zusammenhing, die im Norden schon in der sehr frühe angenommenen Verbindung des Thurmes mit der Kirche begründet war, während sie in Italien durch die bleibende Neigung für die Horizontallinien und für die Säule unterdrückt wurde. Daher finden wir denn im Norden schon vor der Anwendung der Wölbung auf grössere Basiliken eine Umgestaltung der Details in einer für sie anwendbaren Weise. Daher wurde ferner das ganze, durch die Wölbung vollendete, auf der Vereinigung höherer und niedrigerer Theile, auf einem wohlüberlegten Grundplane beruhende System kirchlicher Architektur nur im Norden consequent ausgebildet und stetig angewendet, während in Italien manche wesentlichen Bestandtheile derselben, z. B. die Kreuzfaçaden, nur vereinzelt vorkommen, wie an S. Michele in Pavia, manche weniger passenden Formen, wie jene breiten Scheinfaçaden, daneben entstehen. Endlich spricht auch jene nordische Tendenz der Sculpturen für ein mehr passives Verhalten der oberitalischen Gegenden. Fragen wir nun aber näher, von woher dieser Einfluss nach Oberitalien gekommen, so deutet Alles auf Deutschland, nicht auf die entferntere, ausser allem bleibenden Zusammenhange mit der Lombardei stehende Normandie, deren Styl nicht einmal in Sicilien und Unteritalien, wo Normannen herrschten, Eingang fand. Selbst die Aufnahme einzelner italienischer Formen, namentlich der Zwerggallerien, in Deutschland zeigt einen künstlerischen Zusammenhang, der eine vorhergegangene Einwirkung von deutscher Seite nicht ausschliesst.

Wenn aber auch jener lombardische Styl durch die Aufnahme germanischer Formen entstand, so war diese doch keinesweges eine unbedingte. Sofort mischten sich einheimische Elemente ein, welche sie modificirten. Die einfache consequente Durchführung des architektonischen Systems erschien dem Südländer nicht genügend, die verticale Tendenz war ihm nicht natürlich, die Sculptur, so ungeschlacht sie sich auch noch bewegte, mischte sich häufiger ein, die einfache, zierliche Lisene kam weniger zur regelmässigen Anwendung, die Formen wurden breiter, schwerer, die Façaden mit der Breite ihres flachen Giebels, mit ihren horizontalen Arcaden und vereinzelt Kreisfenstern, mit ihren vortretenden Baldachinen, geben dem Ganzen einen anderen Ausdruck. Man empfindet bei diesen Bauten nicht die ruhige Entwicklung eines architektonischen Systems, sondern eine

vorübergehende Anregung der Phantasie; der ganze Styl ist nur ein Gast auf diesem Boden, er hat hier nicht seine tiefen, eigentlichen Wurzeln.

Daher blieb er denn auch auf die Lombardei beschränkt. In Mittelitalien kennen wir höchstens ein einzelnes Beispiel verwandten Styles¹⁾, und auch das mit manchen Abweichungen. In Rom erhielt sich bis in das dreizehnte Jahrhundert der Basilikentypus²⁾, in der Mark Ancona findet sich wenigstens keine erhebliche Neuerung. Im Neapolitanischen vermochte selbst die Vorliebe der französischen Könige für ihre Gothik nicht der Wölbung Eingang zu verschaffen.

Die Kunstblüthe Siciliens³⁾ in dieser Epoche bildet eine sehr interessante und wichtige Erscheinung, allein sie ist in der Kunstgeschichte Italiens keinesweges ein organisch verbundenes Glied, sondern mehr eine interessante Episode. So schmal die Meerenge ist, welche die Insel vom Festlande scheidet, war diese doch durch ihre Schicksale weit von demselben getrennt. Ihre Bevölkerung war am Anfange dieser Epoche kaum noch eine italienische zu nennen. Während Italien mehr oder weniger eine Beimischung germanischer Elemente erhalten hatte, aber doch im Wesentlichen römisch, lateinisch geblieben war, hatte Sicilien seit dem sechsten Jahrhundert ununterbrochen zum byzantinischen Reiche gehört, so dass im Laufe der Zeit die lateinische Färbung, welche das Land unter der römischen Herrschaft erhalten hatte, allmähig erlosch, und, es, wie vor jener römischen Eroberung, wiederum ein ganz griechisches wurde, das aber unter der Leitung eines fast unabhängigen byzantinischen Patricius stand und wenig an den grösseren Welthändeln Theil nahm. Die Araber, welche in der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts Sicilien eroberten, liessen den Städten ihre alte Verfassung und Gebräuche, verheerten dagegen das offene Land und zogen hier maurische Ansiedler herbei. Die

¹⁾ Das einzige Beispiel einer toscanischen Kirche mit quadraten Gewölben und einer Kuppel, jedoch ohne Kreuzschiff, ist Sta Maria in Castello zu Corneto, von der Aginc. Taf. 73, No. 48 Plan, Seitenaufriß und Durchschnitt, Taf. 64, No. 14 die Façade, Taf. 67, No. 9 die Kuppel, Taf. 42, No. 6 den Durchschnitt einer Travée, Taf. 70 ein Kapital giebt. Sie soll 1121 gegründet und 1208 geweiht sein.

²⁾ Nur die Kirche S. Giovanni e Paolo zu Rom, unbekanntes Alters, wahrscheinlich aus dem zwölften Jahrhundert, zeigt, und zwar nur in der äusseren Decoration, einige Aehnlichkeit mit den lombardischen Bauten.

³⁾ Vgl. Hittorf und Zanth, *Architecture moderne de la Sicile*, Paris 1836. — H. Gally Knight, *Saracenic and Norman remains — in Sicily*. fol. (Kupferwerk mit unbedeutendem Texte.) — Ueber die Entwicklung der Archit. v. 10. bis 14. Jahrh. unter den Normannen, von H. Gally Knight, übers. v. Dr. R. Lepsius, 1841. — Domenico lo Faso Pietrasanta Duca di Serradifalco, *del duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne*, 1838. — Gioacchino di Marzo, *Delle belle arti in Sicilia dei Normanni sino alla fine del Secolo XIV*. 2. Bde. mit 26 Taf. Palermo 1858.

Bevölkerung war daher nun eine gemischte, theils griechische, theils arabische, als gegen das Ende des elften Jahrhunderts (1071—1091) die unteritalischen Normannen sich zu Herren Siciliens machten. Die Zahl der Sieger war zu klein, um auf das geistige Leben erheblich einzuwirken; sie waren überdies die minder Gebildeten, und ihre Politik brachte es mit sich, dass sie die Eingeborenen in ihrer gewohnten Weise nicht beunruhigten. Ueberdies war aber auch dieser Eroberung ungeachtet der Zusammenhang der Insel mit dem Festlande anfangs noch ein sehr loser; sie hatten ihren eigenen, nur unter der Lehnsherrlichkeit Robert Guiscards stehenden Fürsten. So bestanden denn in dem schönen Lande drei Sprachen und drei Religionsformen, griechische, lateinische und arabische. Die Nationalitäten waren allerdings nicht mehr rein; die Griechen hatten, wie es bei der Nähe Italiens und den Nachwirkungen der römischen Herrschaft erklärbar ist, auch italische Elemente aufgenommen; die Normannen, wenn auch noch im Zusammenhange mit dem Heimathlande, waren doch schon seit einem halben Jahrhundert in Unteritalien ansässig; die Araber endlich hatten mit der diesem Stamme eigenen Gewandtheit sich hier, wie überall, wo sie mit den Abendländern in Berührung kamen, diesen ähnlich ausgebildet, statt ihres flüchtigen, spielenden, phantastischen Wesens einen ruhigeren Charakter angenommen. Aber doch waren die Stämme noch weit von jeder Verschmelzung, sie kamen sich nur in gegenseitiger Duldung und in südlicher Geselligkeit entgegen.

Diese Mischung, verbunden mit den Einflüssen der üppigen, zum Genuße einladenden Natur, spricht sich auch in der Kunst aus. Sie ist reich und lebensvoll, aber nicht entschieden oder charakteristisch, sie entlehnt Einzelnes aus allen den verschiedenen Stylen und Kunstrichtungen, die hier zusammentrafen, sie verbindet sie zu einer glänzenden, phantastischen Erscheinung, die das Auge durch seine Farbenpracht, durch den Reichthum des Goldes und edler Marmorarten, durch die Menge des Bildwerks bezaubert, aber sie giebt nicht ein organisch durchbildetes Ganzes, es fehlt ihr an einem zeugenden Grundgedanken, durch den jene gegebenen Elemente zu einer neuen Gestalt verschmelzen könnten. Vor der Ankunft der Normannen waren die Kirchen ihrer Grundform nach byzantinisch. Eine kleine Kirche in Messina, jetzt la Nunziatella de' Catalani genannt, hat diese Form noch beibehalten¹⁾, sie ist fast quadrat, mit vier Säulen im mittleren Raume, die ohne Zweifel früher eine Kuppel trugen. Dies änderte sich alsbald; der lateinische Klerus, der nun den Besitz ergriff, führte auch die Basilikenform wieder ein. Die Kirchen wurden läng-

¹⁾ Sie wird im Jahre 1169 als eine alte Kirche erwähnt und stammt wahrscheinlich aus der frühen Zeit nach der normannischen Eroberung.

lich und dreischiffig, mit schmalen Seitenschiffen, zuweilen auch, doch selten, mit einem schwach ausgebildeten Kreuzschiffe versehen. Ja noch mehr, die Verbindung von Doppelthürmen mit der Façade, diese nordische Form, die in Italien niemals in Aufnahme kam, wurde hier angewendet. In der frühesten Zeit bauten die Normannen überhaupt noch in ihrem einheimischen Style oder doch in dem, welchen sie von Italien herüber brachten. Die Kathedrale von Messina, welche durch den Grafen Roger, den Eroberer der Insel, im Jahre 1098 begonnen wurde, ist noch durchweg rundbogig, wenn auch mit einer hufeisenartigen Schwingung der Bögen; die Fenster der Apsiden sind mit zurücktretenden kleinen Säulen besetzt und mit dem normannischen Zickzack eingefasst. Der Baumeister muss normannische Kirchen gekannt haben, aber dem Einfluss des byzantinischen Elementes hat er sich nicht entzogen; die Ostseite schliesst mit der dreifachen Concha, die Säulenreihen ziehen sich im Inneren auch auf der Westseite herum. An der späteren Kirche del S. Carcere in Catania findet sich ein aus der Kathedrale der Stadt dorthin versetztes Portal von ganz abendländischer Anlage, auf jeder Seite mit drei zurücktretenden Säulen, deren Stämme schachbrettartig oder mit Zickzacklinien verziert, deren rundbogige Archivolten mit stark vertieften Rinnen gegliedert sind. Aber die Ausführung trägt den südlichen Charakter, die Kapitäle sind korinthisirend, am Fusse der Bögen freie Blattornamente, die Bearbeitung des weissen Marmors, aus dem das ganze Portal besteht, verräth den griechischen Meissel. Selbst an jener schon erwähnten Kirche la Nunziatella hat die Concha nach nordischer Weise zwei Reihen blinder rundbogiger Arcaden übereinander. Auch später noch kamen in einzelnen Fällen abendländische Reminiscenzen zum Vorscheine. Die Kirche des Maniaces bei Bronte am Fusse des Aetna, jetzt in Ruinen, deren stumpfgespitzte Bögen abwechselnd auf runden und sechseckigen Säulen ruhen, hat im Westen ein Portal im frühen normannischen Spitzbogenstyle, auf jeder Seite drei Säulen zwischen vortretenden Ecken. Sie ist, wie wir durch den Geschichtschreiber Fazellus wissen, um 1174 gebaut¹⁾. Ein ganz ähnliches Portal findet sich auch an dem Schlosse des Maniaces bei Syracus²⁾. Noch die von 1217 bis 1238 erbaute Kirche S. Maria zu Randazzo hat an ihren drei Conchen normannische Gliederung, Zickzackornamente und rohe Thierfiguren³⁾. Aber auch bei allen diesen früheren und späteren Bauten sind die Details nach italienisch antikischer Weise ausgeführt, nur die Grundgedanken gehören den Eroberern. Es wird berichtet, dass Graf

¹⁾ Gally Knight übers. v. Lepsius, p. 295.

²⁾ Gally Knight, tab. 29.

³⁾ Vgl. di Marzo I. S. 234.

Roger, als er den Grundstein zur Kathedrale von Traina legte, Bauleute von allen Seiten herbeirief¹⁾. Ohne Zweifel waren sie der Mehrzahl nach Italiener, welche jene ihnen vorgeschriebenen Grundformen nach ihrer eigenen Weise behandelten.

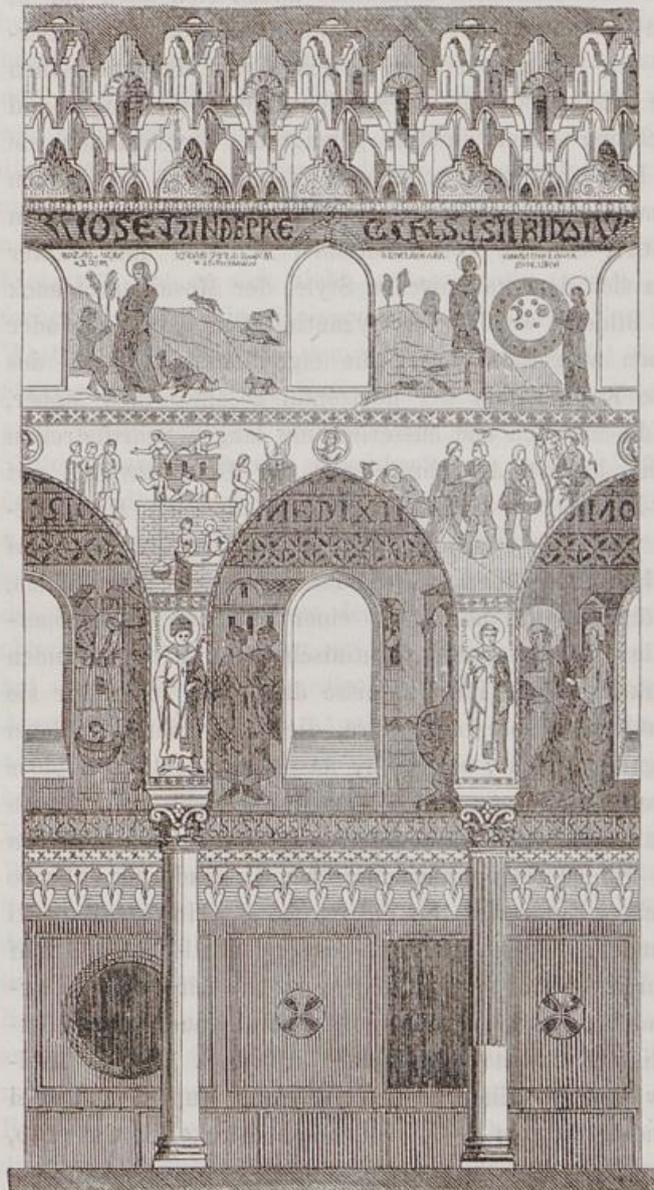
Diese Spuren eines normannischen Einflusses finden sich auch nur in den östlichen Gegenden der Insel. Im Westen, wo die Bevölkerung überwiegend maurisch war, wo die prachtvollen Schlossbauten der arabischen Emire zur Nachahmung reizten, wo die Normannen zuletzt eindrangen und noch später zur Errichtung neuer Bauten gelangten, verschwinden sie völlig, und statt ihrer herrschen maurische und byzantinische Traditionen vor. Im Grundplane nahm man zwar auch hier die Basilikenform an, in der Anwendung monolithischer Säulen, korinthisirender Kapitäle und antiker Ornamente näherte man sich dem italienischen Style, der Mosaikenschmuck mit seinen zahlreichen Bildern wurde von byzantinischen Künstlern oder griechischen Eingebornen ausgeführt, aber die eigenthümliche Form des Spitzbogens, die nackte Kuppel über der horizontal geschlossenen Mauer, der Gebrauch, die Wände innerlich und äusserlich mit langen Schriftstreifen zu verzieren, selbst die bizarre Ausschmückung der Gewölbzwickel mit Stalaktitenformen, die ich bei der Schilderung der maurischen Kunst beschrieben habe, ging von den arabischen Monumenten unverändert auf diese neue christliche Bauschule über. Alle Bauten, die wir hier finden, gehören schon dem zwölften Jahrhundert an, einer Zeit, wo die normannischen Könige ganz die einheimischen, byzantinischen Sitten angenommen hatten. Auf den Mosaiken, welche ihre Bildnisse darstellen, sehen wir sie in byzantinischer Tracht²⁾; Gewänder und Tiara, die man in ihren Gräbern im Dome zu Palermo gefunden hat, bezeugen, dass dies nicht etwa bloss ein bildnerischer Gebrauch gewesen. Auch war die griechische Sprache die herrschende, die arabische noch im Gebrauch, wie Beides aus den Inschriften hervorgeht. Einige dieser normannischen Gebäude zu Palermo machen ganz orientalischen Eindruck. So die Kirche S. Giovanni degli Eremiti, 1132 gegründet, 1148 vollendet, fast quadratisch, mit fünf Kuppeln ohne Dach, durchweg mit spitzen Bögen; so die Kirche La Martorana, zufolge vorhandener Inschrift von Georg Antiochenus, dem Grossadmiral und Protonobilissimus erbaut und daher früher S. M. dell' Amiraglio genannt, 1143 vollendet, ein Viereck mit einer Kuppel und drei Conchen; so endlich noch die um 1161 vollendete Kirche S. Cataldo,

¹⁾ Rogerius (1082) caementarios undecunque conducens templi jacet fundamenta in urbe Trainica. Gaufridus III., 19 bei Gally Knight.

²⁾ So schon König Roger II. († 1154) in der Kirche La Martorana, mit der Beischrift Rogerius Rex in griechischen Buchstaben. Gally Knight S. 26.

ein Rechteck von geringer Länge, wiederum mit drei Conchen, durch vier Säulen in neun Felder getheilt, welche die mittlere Hauptkuppel tragen und zwei kleinere im Westen und Osten gelegene Kuppeln stützen. Bei

Fig. 133.



Capella palatina, Palermo.

den anderen, grösseren Bauten tritt dagegen jene eigenthümliche Mischung arabischer und byzantinischer Elemente mit abendländischen deutlicher und in ihrem höchsten Glanze hervor.

Die Blüthezeit dieser sicilischen Kunst fällt unter die Regierungen Königs Roger II. und der beiden Wilhelm (1130—1189). Ihre höchsten weltberühmten Leistungen sind die Schlosskapelle (Capella palatina) des königl. Palastes zu Palermo (1129—1140) und die Klosterkirche zu Monreale in der Nähe dieser Hauptstadt, die im Jahre 1174 begonnen, aber schon im Jahre 1189 vollendet war¹⁾. An sie reihen sich mehrere Andere, namentlich die Kathedrale von Cefalu (begonnen 1132), die von Palermo (geweiht 1185) und die

¹⁾ Die Beweise bei Serradifalco, S. 60. Vgl. über diese Bauten A. Springer, die mittelalterl. Kunst in Palermo. Bonn 1869.

Kirche La Magione zu Palermo (1150). Das Architektonische in diesen Bauten ist sehr einfach. Die Säulen, welche die Schiffe trennen, ihre Kapitäle und Basen sind antik oder der Antike nachgebildet. Der Spitzbogen, welcher sie verbindet, unterscheidet sich von dem des Nordens sehr wesentlich; er ist breit und stumpf, aber bedeutend überhöht, so dass sich auf dem Kapitäle ein senkrechttes Mauerstück erhebt, das sich erst oben ohne weitere Gliederung nach der Spitze zu wölbt. Das Profil dieses Bogens ist einfach rechtwinkelig, nicht einmal, wie es doch in den normannischen Bauten in Frankreich und England schon so frühe vorkam, von einem Gurtbogen unterzogen. Es fehlt daher an jeder organischen Verbindung der Säule mit der Wand, an jeder architektonischen Gliederung der letzten. Die Säulenstellung ist eine sehr weite, sie beträgt fast zwei Drittel der Mittelschiffbreite; diese weite Stellung in Verbindung mit den hohen Bogenöffnungen giebt dem Gebäude einen Charakter des Leichten und Luftigen, aber auch des Leeren¹⁾. Die Seitenschiffe sind, wie es diese Bogenhöhe mit sich brachte, im Verhältniss zu dem Oberschiffe hoch. Sie sind in jedem Intercolumnium nur durch ein schmales Fenster beleuchtet, dem dann in der oberen Wand des Mittelschiffs ein kleineres ähnliches Fenster, das sich über der Spitze jedes Bogens erhebt, entspricht. Das Kreuzschiff ist unvollständig ausgebildet, es ist seiner liturgischen Bedeutung nach ein Theil des Chores, dessen drei Nischen sich unmittelbar daran anschliessen und mit denen es um einige Stufen höher liegt, als der Boden des Langhauses. An der Kathedrale von Cefalu tritt es flach und schmal hervor, an der Schlosskapelle hat es die Breite des Langhauses, an der Kirche von Monreale ist es zwar etwas breiter als das Langhaus, aber doch nur von derselben Breite wie der Chorschluss. Die wesentliche Auszeichnung dieses Raumes besteht in der Kuppel, welche auf vier quadratisch gestellten Säulen von ähnlichen, aber viel höher geschwungenen Spitzbögen und den dazwischen liegenden Gewölbstücken getragen wird. Die Ausbildung des Grundrisses ist also schwankend und überhaupt die Architektur, wenn wir von ihrem farbigen Schmucke absehen, noch eben so formlos und unbelebt wie in den älteren Basiliken, nur dass als fremdartige Zusätze der Spitzbogen und die Kuppel, und andererseits, wenigstens meistens, die Verbindung der Thürme mit der Westseite hinzugetreten sind. Die Portale sind zwar mit Säulen besetzt, aber flach, ohne Ver-

¹⁾ In der Kathedrale von Palermo scheint die Anordnung eine etwas verschiedene gewesen zu sein, indem statt einzelner Säulen immer eine Gruppe von je 4 sehr schlanken Stämmen die Arcaden trug. (Vgl. den Grundriss bei Hittorf und Zanthe, Frontisp. No. 6. und die Beschreibung bei di Marzo. I. p. 193). Indessen lässt sich bei der gänzlichen Einstellung des Inneren durch die am Ende des 18. Jahrhunderts vorgenommene Erneuerung das Nähere nicht mehr beurtheilen.

tiefung, die Fenster einfache Mauerausschnitte ohne Theilung oder Gliederung, die Wände durchaus glatt und in keiner Weise plastisch belebt, selbst statt der Gesimse im Inneren nur flache, farbige Streifen. Um so reicher ist aber die gesammte Ausstattung des Gebäudes. Schon die Säulen bestehen aus edeln Steinarten; in Monreale die Stämme aus violettem Granit, Kapitäle und Basen aus weissem Marmor. Ebenso sind die Wände durchweg durch farbige Marmorstreifen verziert, welche in den Seitenschiffen und im Chore unten verschiedene bunt ausgelegte Felder und Friese, in den oberen Theilen aber Einrahmungen für die Mosaiken bilden, mit denen Mittelschiff und Chor auf's Prachtvollste geschmückt sind. Diese Eintheilungen schliessen sich allerdings an die Architektur an, aber auf ziemlich unorganische Weise. In Monreale geht die farbige Einfassung der Scheidbögen nicht unmittelbar von den Kapitälern, sondern von einer darüber gezeichneten Schale aus, aus deren Mitte sie aufsteigt, und dann auf der Spitze des Bogens einen senkrechten Streifen trägt, der wiederum in das die Stelle des Gesimses unter den Fenstern vertretende flache Band einschneidet und so die in den Bogenzwickeln angebrachten Bilder einrahmt. In der Schlosskapelle ist die Sonderung dieser Bildflächen durch ein Medaillon erlangt, welches den Raum zwischen der Bogenspitze und jenem Bande ausfüllt. Ueber den Oberlichtern ruht dann auf maurischen Stalaktitenzwickeln das Gebälk, das in Monreale den offenen Dachstuhl zeigt, in der Schlosskapelle durch Kassetten verbunden, in beiden aber, wie in anderen sicilischen Kirchen¹⁾, auf's Reichste mit Gold und Malereien verziert ist. So ist denn das ganze Innere überaus glänzend, von allen Seiten strahlt der leuchtende Marmor, der Goldgrund und die Farbenpracht der Mosaiken, welche im Langhause in den Bogenzwickeln und zwischen den Oberlichtern, im Chorraum aber rings umher angebracht sind. In der Concha sieht man ganz oben stets das Brustbild des Erlösers in den kolossalsten Verhältnissen, darunter eine oder mehrere Gestaltenreihen, und ebenso sind die Kuppel, die mächtigen Gewölbzwickel, die Wände der Kreuzarme theils mit einzelnen kolossalen Gestalten, theils mit historischen Darstellungen ausgestattet. Ob diese Mosaiken durch einheimische Künstler oder durch geborene Griechen gefertigt sind, kann dahingestellt bleiben; jedenfalls gehören sie byzantinischer Kunst an, wie sie denn auch durchweg mit griechischen Inschriften versehen sind. Sie zeigen noch immer einen sehr grossartigen Styl²⁾; die Zeichnung ist zwar in gewohnter byzantinischer Weise conventionell und ohne volle Naturwahrheit, die Bewegungen

¹⁾ Vgl. die vortreffliche farbige Darstellung eines solchen Gebälks bei Morey, *La charpente de la Cath. de Messina*, Paris 1842.

²⁾ Vgl. Serradifalco tab. X. Hittorf tab. 69. di Marzo. II. tab. III. IV. V.

sind tänzelnd und von erkünstelter Zierlichkeit, aber die Verhältnisse im Ganzen richtig, der Ausdruck ernst, verständlich, würdig. Sie geben ein sehr gewichtiges Zeugniß von dem Kunstgefühl und dem Geschick, die sich noch jetzt in diesem Zweige byzantinischer Kunst erhalten hatten.

Auch der Wandschmuck des Aeusseren ist durch flache Auslegung mit buntfarbigen Marmorstücken bewirkt, und zwar ist hier wiederum ein Motiv normannischen Ursprungs vorherrschend, nämlich das Durchschneiden der Bögen. Es ist indessen schon einigermaassen entstellt, wenigstens minder glücklich behandelt. Während nämlich in England und in der Normandie diese Bögen auf einer engen Säulenstellung angebracht und an sich rund (nur an den Durchschneidungspunkten eine Spitze bildend) sind, sind hier schon die sich kreuzenden Bögen Spitzbögen mit weiterer Säulenstellung und höher hinaufgehend. Der Reiz dieser Ornamentation, der in dem Wechsel runder und spitzer Bögen, in der anscheinend zufälligen Entstehung dieser künstlicheren Form aus der natürlicheren liegt, geht dadurch verloren, sie wird gespreizt und willkürlich. Am reichsten ist dieser Schmuck an der Chornische von Monreale, wo drei Reihen solcher Bögen, alle von bedeutender Höhe, übereinander stehen und ausserdem flache Bänder, Fenstereinfassungen und kreisrunde Stücke von farbigem Marmor angebracht sind.

Die Pracht dieser Bauten erregte die Bewunderung der Zeitgenossen. Papst Lucius II. in einer Bulle vom Jahre 1182, in welcher er der Kirche von Monreale bischöfliche Rechte ertheilt, rühmt schon, dass der König dem Herrn einen „grosser Bewunderung würdigen“ Tempel errichtet habe, der „seit den Tagen des Alterthums“ seines Gleichen nicht habe; ein Chronist fügt hinzu, dass auch gleichzeitig kein anderer König oder Fürst ein ähnliches Werk vollbracht habe¹⁾. Nicht minder sind arabische Reisende jener Zeit vom Lobe dieser Bauten erfüllt. Und auch unsere Zeitgenossen werden von dieser zugleich ernsten und doch wieder mährchenhaft phantastischen Pracht mächtig ergriffen.

Es ist sehr merkwürdig, dass dessen ungeachtet der Styl dieser Prachtbauten keinen Einfluss auf Italien, nicht einmal auf die benachbarten, ebenfalls normannischer Herrschaft unterworfenen Gegenden ausübte, dass namentlich der Spitzbogen hier keine Nachahmung fand²⁾. Es erregt dies

¹⁾ In der Bulle heisst es: Rex-templum Domino multa dignum admiratione construxit-ut simile opus per aliquem regem factum non fuerit a diebus antiquis. Ricardus de S. Germano, Chronicon ad ann. 1189 fügt hinzu, nachdem er besonders die musivische Arbeit gerühmt hat, dass der König das Gebäude ad talem finem perduxit, qualem nullus regum aut principum in toto terrarum orbe construxit temporibus nostris (Serradifalco a. a. O. p. 60).

²⁾ Von den Anklängen an maurisch-sicilische Decoration, die an der Westküste Süditaliens, aber erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrh. vorkommen, wird später die Rede sein.

wenigstens wesentliche Bedenken gegen die oft geäusserte Annahme, dass er von Sicilien aus und durch die Wirksamkeit der Normannen in das Abendland gekommen sei. Wären diese für die hier traditionell angewendete Bogenform so eingenommen gewesen, dass sie dieselbe in der Normandie oder in England eingeführt hätten, so würden sie noch viel weniger unterlassen haben, sie in Apulien und Calabrien in Ausführung zu bringen. Dazu kommt aber auch, dass diese sicilischen Bauten sich von dem Style des Nordens, der schon in den romanischen Bauten herrschte und durch die Anwendung des Spitzbogens nur weiter entwickelt wurde, wesentlich unterscheiden. Bei allem Glanze des Marmors und der Mosaiken stehen sie jenen an architektonischer Bildung weit nach, verrathen ein ganz anderes Princip und andere Tendenzen. Während dort bereits alle Glieder eine plastische, ihre architektonische Function kräftig aussprechende Gestalt annahmen, während die Bögen mehrere Ordnungen, die Pfeiler eine mannigfaltige und reiche Gestalt erhielten, die Pfosten der Thüre und Fenster abgestuft, die Wände durch vortretende Lisenen und Portale belebt wurden, während das Ganze eine organische Einheit bildete, sind hier die Bögen und Fenster blosse Mauerausschnitte, die Portale ohne oder mit wenig vertiefter Abstufung gebildet, die Säulen ohne innere Verbindung mit den Bögen gelassen, diese auf hohen, ungegliederten Mauerstücken unharmonisch überhöht, die Wände endlich durchweg flach und nur durch eingelegte Ornamente oder durch Mosaiken verziert. Es ist etwas von jener unkräftigen Weise des Orients, die in Byzanz mit dem Mangel der Plastik, bei den Arabern mit dem Verbote des Bildwerks zusammenhing, die aber bei beiden doch eine tiefere geistige Bedeutung hatte, auf diese Normannen in ihrer südlichen Verweichlichung übergegangen; es haben sich Formen gebildet, deren glänzende Ausschmückung ohne Zweifel den einfach gewöhnten Söhnen des Nordens imponirte, deren weitere Ausführung sie hier duldeten und beförderten, die aber dem abendländischen Geiste, selbst in der minder kräftigen Entwicklung, die er in Italien erlangt hatte, noch mehr aber dem nordischen Gefühle, das sich auch in der Architektur schon bewährt und geübt hatte, innerlich widerstrebten und daher sich nicht weiter verbreiteten.

Allein wenn wir hienach auch der sicilischen Architektur den Einfluss auf die Entwicklung der nordischen Baukunst, den man ihr zuschreiben wollen, nicht einräumen können, so ist ihr doch ein grosser Reiz, ein grosses Interesse nicht abzusprechen. Sie giebt uns das anschauliche, poetische Bild jenes glänzenden, genussvollen Lebens, das überall entstand, wo sich die Söhne des Nordens mit südlichen Völkern mischten, jener eigenthümlichen Verschmelzung mannigfaltiger Ansichten, Sitten, Ideen, welche die Dichter so gern geschildert haben. Diese Zustände haben

niemals grosse historische Erscheinungen hervorgebracht, sie haben die Länder, in denen sie sich bildeten, nicht beglückt, nicht zur Entwicklung eines festen, sittlichen Systems, einer kräftigen Nationalität geführt. Sie lähmten die wohlthätige Wirksamkeit aller Religionen, indem sie dieselben mischten und trübten, sie brachen die Strenge und Reinheit der Sitten und begünstigten ein leidenschaftliches Streben nach egoistischem Lebensgenusse. Sie führten daher immer zur Verweichlichung. Aber sie beförderten die natürliche Freiheit und die schnelle Entwicklung geistiger und physischer Kräfte, und gewähren daher in der kurzen Zeit ihres Glanzes ein interessantes und reiches Schauspiel, in welchem menschliche Tugenden und Laster und die verschiedenen Eigenthümlichkeiten der Volksstämme in hellem Lichte erscheinen. Die bildende Kunst giebt uns nur das ruhige Bild dieser Mischung, sie kann die ganze Bedeutsamkeit solcher Verhältnisse nicht erschöpfen, sie ist das Werk der Zeiten selbst und daher einer Erkenntniss, welche nicht so unbefangen und nicht so tief ist, wie die des späteren Historikers oder Dichters. Aber sie zeigt uns doch die glänzende Erscheinung, welche durch das Zusammenfliessen verschiedener Formen und Nationalitäten entsteht, den Reichthum der Talente, die unter der Gunst solcher Umstände sich ausbilden, sie lässt uns endlich in dem Mangel eines festen, zeugenden Principis die Vergänglichkeit dieses Glanzes voraussehen.

Viertes Kapitel.

Romanische Schulen im südlichen und westlichen Frankreich.

Auch für Frankreich war die Zeit des Aufschwunges noch nicht gekommen. Während Deutschland unter der klugen Leitung der sächsischen Fürsten sich zu einem einigen, geordneten Reiche gestaltete, zerfiel der westliche Theil des karolingischen Reiches in eine Menge kleiner Lehnsterritorien, in denen die Mächtigeren ohne Scheu vor einer höheren Gewalt die kleineren Besitzer unterdrückten und sich zu Beherrschern aufwarfen. Die Schwäche der Nachkommen Karls des Grossen, denen die Zügel der Regierung mehr und mehr entfielen, war die nächste, aber nicht die alleinige, nicht die letzte Ursache dieses Verfalls, sie war vielmehr selbst schon die Wirkung eines tieferen Grundes, der durch die Mischung verschiedenartiger Elemente entstandenen inneren Zerspaltung der Nation. Auch in Deutschland war ein Conflict des Germanischen und Romanischen, die