

URS BOECK

Das Baptisterium zu Pisa und die Jerusalemer Anastasis

I

Seit alters wird das Pisaner Baptisterium von der Forschung als Nachbildung der Grabeskirche von Jerusalem angesprochen¹. Diese Abhängigkeit ist nie ernstlich bewiesen oder streng widerlegt worden: eine ebenso erklärliche wie unfruchtbare Zurückhaltung. Sie wird verständlich, wenn man Bau- und Überlieferungsgeschichte beider Monumente kurz überblickt. In beiden Fällen muß die Untersuchung mit einer Rekonstruktion einsetzen: Während es in Pisa gilt, aus der in zweihundert Jahren gewachsenen Gestalt ursprüngliche Planideen zu destillieren, fordert die überwiegend zeichnerische Überlieferung der Jerusalemer Rotunde kritische Durchsicht widersprüchlicher, am Bau nicht mehr prüfbarer Quellen. So ließ es die positivistische Forschung dabei bewenden, den Bautypus anhand evidenter Merkmale zu bestimmen, ohne die Beschweris exakter Untersuchung auf sich zu nehmen und durch Analyse einer schöpferischen Auseinandersetzung nachzuspüren, die sich erregend deutlich abzeichnet.

Die gewichtigste Bauaufgabe, die sich um die Mitte des 12. Jahrhunderts in Pisa, der politischen und kulturellen Metropole der damaligen Toskana, stellte, war die Errichtung eines dem fast vollendeten Marmorbau des Domes ebenbürtigen Baptisteriums. Mit ihm mußte dem künstlerischen Anspruch begegnet werden, den Florenz mit seiner 1150 fertiggestellten Taufkirche erhob. Alle künstlerischen Entscheidungen, die städtebauliche Situierung, die Wahl des Bautypus, die Beauftragung des Architekten müssen wir füglich als Dokumente des Selbstverständnisses der Seerepublik betrachten, deren Konsuln in eben diesen Jahren mit einem dritten, letzten Mauerring das Bild der Civitas neu definierten².

Vorbemerkung:

Anlaß der im Auszug vorgetragenen Studien war ein vom Italienischen Außenministerium ermöglichter Aufenthalt am Kunsthistorischen Institut der Universität Pisa 1961. Einer Anregung C. L. Ragghiantis folgend kristallisierten sie sich um das Werk des Deotisalvi, dessen Stellung innerhalb der pisanischen Architektur bislang unerforscht geblieben war. Sie fußen auf den grundlegenden Arbeiten M. Salmis, P. Sanpaolesis und E. Luporinis zur Baukunst Pisas im 11. und 12. Jahrh. Die dem Text in Anmerkungen beigegebenen Literaturhinweise sollen die Argumentation belegen. Überblick und Stellungnahme müssen der späteren umfassenderen Veröffentlichung vorbehalten bleiben. Die Vorlagen der Abbildungen sind Zeichnungen des Verfassers.

¹) Vor allem G. Dehio und L. G. v. Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes* (Stuttgart 1887/1901) Bd. 1, 43, 547a. – K. Schmaltz, *Mater ecclesiarum. Die Grabeskirche in Jerusalem* (Straßburg 1918) 434 ff. – R. Krautheimer, *Introduction to an Iconography of medieval Architecture. The Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 5, 1942, 1 ff.

²) Hierzu die in vielem zu revidierende Darstellung von W. Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana* (Berlin 1953) 53 ff., 139 ff.

II

1939 hat eine Grabung im Kreuzgarten des Camposanto Fundamente eines wohl langobardischen Oktogons zutage gefördert³. Dieses älteste Baptisterium am Pisaner Domplatz fügt sich ein in die Tradition, die im Baptisterium von Grado im 6. Jahrhundert greifbar wird und im Florentiner S. Giovanni ihre monumentalste Gestaltung findet. Als Ziegelbau über Hausteinsockel hält es bei einer inneren Kantenlänge von 6,00 m die Mitte zwischen dem Bau von Grado (4,50 m) und Florenz (10,65 m). Mit diesem Fund ist der in der Toskana geläufige Typus Baptisterium auch in Pisa nachgewiesen, nachgewiesen ist ferner die überkommene Lage des Baptisteriums nördlich der Domkirche. Mit beiden Überlieferungen bricht die Rotunde des 12. Jahrhunderts. Ihr Bauplatz liegt westlich in der Längsachse des Doms, im Bereich römischer Vorstadtvillen, deren Reste Grabungen 1951 freilegten⁴. Diese Zuordnung beider Kirchen wird weitergeführt in die Gesamtanlage der Piazza dei Miracoli. Ihre städtebauliche Disposition ist 1155 endgültig bestimmt mit der Errichtung des eingrenzenden Mauerzugs im Westen, der Absteckung der Bauplätze von Camposanto und Hospital im Norden und Süden, orientiert vielleicht an der Raumweite des Jerusalemer Tempelplatzes. Denn hier begegnen wir den nämlichen gestalterischen Ideen im Bezug der Achsen von Aqsa-Moschee und Felsendom wie in der in einem Zentralbau zusammenschließenden Fläche des scheinbar unbegrenzten Platzes⁵.

Im Äußeren gliedert sich der Rundbau des Baptisteriums (Abb. 1, S. CVI–CIX)⁶ in drei Geschosse: eine umlaufende Blendarkatur über 20 Rundstützen, die durch eine Folge von Wimpergen und Fialen rhythmisierte sechzigsäulige Zwerggalerie mit reichem Skulpturenschmuck und einen im Zwanzigeck gebrochenen, von Wimpergen überhöhten Obergaden, der zu einer Ringkuppel überleitet. Diese steigt bis zur halben Höhe der inneren Zeltkuppel empor, deren Oculus mit einem Schirmgewölbe geschlossen ist. Den inneren, von der Zeltkuppel überbauten Kernraum umschließt ein zweigeschossiger Mantel über zwölf weitgespannten Arkaden. Im Untergeschoß werden sie durch Kreuzrippengewölbe mit der Außenmauer verstrebt, im Obergeschoß stützt eine Ringtonne die Zeltkuppel ab. Schwibbögen dienen als Auflager für die zwischen äußerer und innerer Kuppelschale eingestellten Schotten. 4 Portale bezeichnen die Hauptachsen der im Grundriß verarbeiteten Polygone (12-, 20-, 60-Eck).

Die überzeugende Logik des konstruktiven Aufbaus und die bestechende Expressivität des Innenraums läßt über manchen Bruch in einer über 200-jährigen Baugeschichte hinwegsehen⁷. 1152/53 wurden nach inschriftlicher Überlieferung, gestützt durch den zeitgenössischen Chronisten Bernardo Maragone, die Fundamente gelegt unter Leitung eines ebenfalls inschriftlich gesicherten Architekten; er nennt sich als DEOTISALVI MAGISTER HUIUS OPERIS. Maragone unterrichtet uns weiter detailliert über den Transport von Baumaterial zur See und hält abschließend für 1163 ein entscheidendes

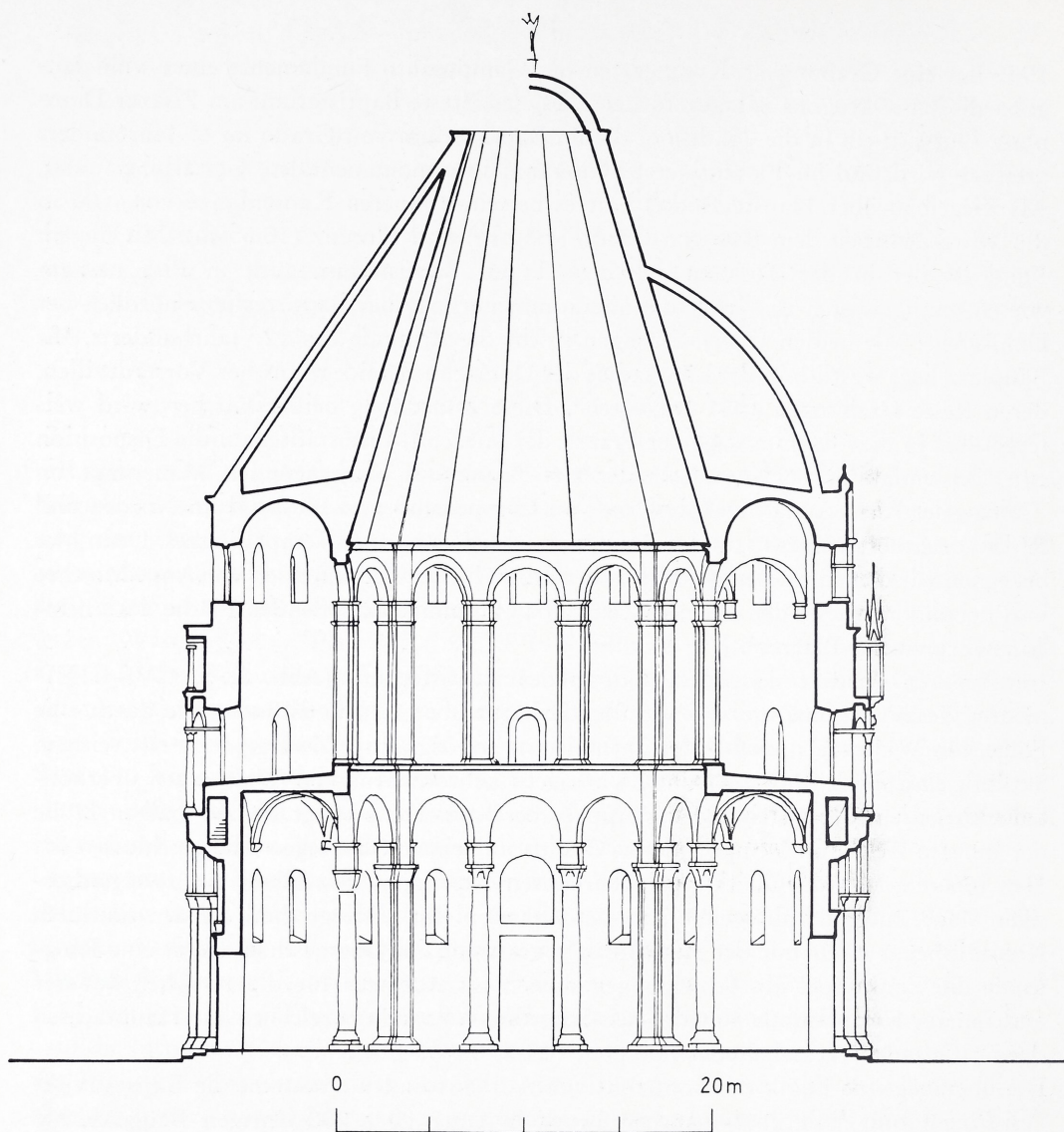
³) A. Manghi, F. Severini, *Gli Scavi nel Camposanto monumentale 1939* (Pisa 1942).

⁴) P. Sanpaolesi, *La Facciata della Cattedrale di Pisa*. *Rivista dell' Istituto Naz. d'Archeologia e Storia dell'Arte* 1956/57, 248 ff.

⁵) Diese Deszendenz, meist übersehen, erklärt das antikisierende Raumgefühl, das den Domplatz grundlegend von mittelalterlichen Platzbildungen unterscheidet und ihn einem Temenos vergleichbar macht.

⁶) Zum Baptisterium vgl. E. Carli, *La Piazza del Duomo di Pisa* (Rom 1956). – P. Sanpaolesi, *La Piazza dei Miracoli* (Florenz 1949). – R. Papini, *Catalogo delle Cose d'Arte e di Antichità d'Italia*, Pisa 1 (Rom 1932). – Die Tafelverweise im Text beziehen sich auf das grundlegende Werk M. Salmi, *L'Architettura Romanica in Toscana* (Mailand 1927) (S.), die Bauaufnahmen in G. Rohault de Fleury, *Les monuments de Pise au Moyen Age* (Paris 1866) (R.) und in Dehio – v. Bezold a. a. O. (D.).

⁷) Salmi a. a. O. 46 f.



1 Pisa, Baptisterium. Rekonstruiertes Projekt (links) und ausgeführter Bau (rechts). Schnitt und Einblick gegen Westen. – Maßstab 1 : 400.

Ereignis fest: Innerhalb von vierzehn Tagen werden die 8 gewaltigen Granitschäfte der inneren Säulenstellung aufgerichtet. Nach diesem Jahr verstummen die Quellen bis weit ins 13. Jahrhundert hinein. Nach dem Baubefund scheint das Untergeschoß bis um 1170 zügig vollendet, das erste Obergeschoß bis oberhalb der Fensteröffnung gegen Osten und bis zur Kämpferhöhe im Westen gefördert worden zu sein. Während der folgenden, offenbar nicht erwarteten Bauruhe ergaben sich ungleiche Setzungen (die Sockeloberkante differiert um 20 cm)⁸. Erst das 1245 datierte Taufbecken des Guido Bigarelli und die Kanzel des Nicola Pisano von 1259 künden eine Wiederaufnahme von Bauarbeiten an. Die Werkstatt Nicola Pisanos beginnt mit dem plastischen Dekor

⁸) W. H. Goodyear, *Architectural Refinements*. *The Architectural Record* VII, 1898, 293.

der Zwerggalerie. Ab 1277 wird das Obergeschoß unter Nicola und später Giovanni Pisanos Leitung aufgeführt. Ihre gotisierende Planüberarbeitung erfährt eine nochmalige Modifikation, bevor um 1387 die Rotunde überwölbt wird.

1866 veröffentlicht der französische Architekt G. Rohault de Fleury in einem groß-angelegten Überblick über Pisas mittelalterliche Architektur zwei Versuche, das Projekt des Deotisalvi aus den Modifikationen der beiden Pisani und ihrer Nachfolger zurückzugewinnen. In seinem ersten Vorschlag (R. IX) tilgt er die äußere Kuppelschale und damit die unnachahmliche, einem Flaschenkürbis gleichende Silhouette als Leistung des späten 14. Jahrhunderts und beseitigt die Wimperge und Fialen über Zwerggalerie und Obergaden. In einem zweiten Vorschlag geht er weiter (R. XIX, XX; D. 203; S. fig. 28–29). Er ersetzt die die Zeltkuppel verstrebbende Ringtonne durch einen Kranz tieferliegender Kreuzgratgewölbe. Den Zylinder des Baptisteriums denkt er sich im Äußeren nicht mehr nur von einer einfachen, sondern von einer doppelten bis zum Dachgesims aufsteigenden Zwerggalerie umzogen. Beiden Vorschlägen ist gemeinsam die Reduzierung der zweischaligen Kuppel zu einer einschaligen unter Inkaufnahme einer eigenwilligen, letztlich unbefriedigenden Dachausbildung.

Rohaults kritische Methode zieht die Konsequenz aus dem offenkundigen Konservativismus der Pisaner Architektur des 13. und 14. Jahrhunderts. Giovanni di Simone – in seinem Hauptwerk, der Kirche S. Francesco, gotischer Sprache mächtig – schließt sich in der Schauwand des Camposanto eng an die Formenwelt des Domes an, bis zur Verwischung der Identität in dem technischen Meisterstück, dem Ausbau des Schiefen Turms (S. CIII, CIV)⁹. Weniger behutsam, doch ohne Provokation, arbeitet Nicola Pisano¹⁰ die Zwerggalerie des Baptisteriums (S. CIX) um, indem er das Detail des plastischen Dekors übernimmt, den gegebenen Rythmus aber durch die übergreifenden Wimperge und gereihten Fialen strafft, wie ein Blick auf die Fassade des Domes bestätigt (S. C). Die auf die Wandfläche aufgeklebten flachen Wimperge des Obergadens endlich scheinen Rohault recht zu geben, wenn er die originale Struktur als unverfälscht überliefert, die gotischen Dekorationselemente als Bereicherung oder Übersetzung unmodern gewordener romanischer betrachtet. Konsequenter reduziert er das Überlieferte in seinem ersten Vorschlag, übersieht allerdings, daß die Aufgabe der zweischaligen Kuppel bereits einen Eingriff in die Struktur bringt. Störend ist für ihn, daß zwischen Überdachung der Zwerggalerie und Sockel des polygonalen Obergadens die zylindrische Mauer bloßliegt. Er vermeidet dies, indem er der ersten eine zweite Zwerggalerie im zweiten Vorschlag folgen läßt, hinter der der in der Höhe verminderte Obergaden versteckt bleibt. Er erkaufte aber diese Lösung mit einem weiteren Eingriff in die überlieferte Struktur. Eine Kritik der Methode und der Ergebnisse Rohaults läßt sich somit in drei Annahmen zusammenfassen: 1. Der Innenraum des Baptisteriums spiegelt so, wie er heute steht – und von den Änderungen der Lichtführung als Folge der Schließung des Auges einmal abgesehen –, die Intention Deotisalvis unverfälscht wieder. – 2. Die horizontale Schichtung des Außenbaus überliefert maßgetreu die Disposition Deotisalvis. – 3. Die Zweischaligkeit von Wand und Kuppel, wie sie heute besteht, gehört bereits dem Projekt Deotisalvis an.

Jede Entzifferung der Fassade Deotisalvis muß bei der Zwerggalerie Nicola Pisanos

⁹) P. Sanpaolesi, *Il Campanile di Pisa* (Pisa 1956).

¹⁰) G. Nicco Fasola, *Nicola Pisano* (Rom 1941) 166 f. 183. – H. Keller, *Giovanni Pisano* (Wien 1942) 29 f. 66.

einsetzen (S. CVI). Ihre Arkatur ist durch die noch der ersten Bauperiode angehörende Befensterung festgelegt. Den Streifen bis zum nächsthöheren Kranzgesims verschleiert Nicola durch eine Abfolge von Wimpergen und Fialen, deren straffe Vertikalen eine zweite Zwerggalerie geringerer Höhe umschreiben. Suchen wir für diese gotische Lösung das romanische Vorbild, genügt ein Blick auf die Ostapsis des Pisaner Doms (S. XLI). Ihre Wandgliederung mit der Abfolge von hoher Blendarkatur, rundbogig und scheinrecht geschlossener Zwerggalerie entspricht so vollkommen in den zwei unteren Wandzonen der des Baptisteriums, daß wir in der dritten sie zur Ergänzung werden beiziehen dürfen.

Auch für die Rekonstruktion der ursprünglichen Dachlösung sind wir auf Vergleiche angewiesen. Charakteristisch für das Oktogon der bedeutendsten toskanischen Taufkirche ist das stumpfe, in einer Laterne auslaufende Zeltdach. Ergänzen wir anstelle der Ringkuppel eine solche äußere, massive Dachhaut, die zum Auge der inneren Zeltkuppel aufsteigt, gleicht sich die Silhouette dem Florentiner Baptisterium an, die Konstruktion der Dachzone der des tragenden Zylinders (S. XXV, CLI). Dessen Außenwand baut sich in drei Schichten auf: aus Blendarkatur, aus doppelter Zwerggalerie und aus dem polygonal gebrochenen Obergaden. Im Innern wird ein steiler Rundschacht von einem zweigeschossigen Ringraum ummantelt; die Zeltkuppel ist entsprechend zweischalig ausgebildet (Abb. 1–2).

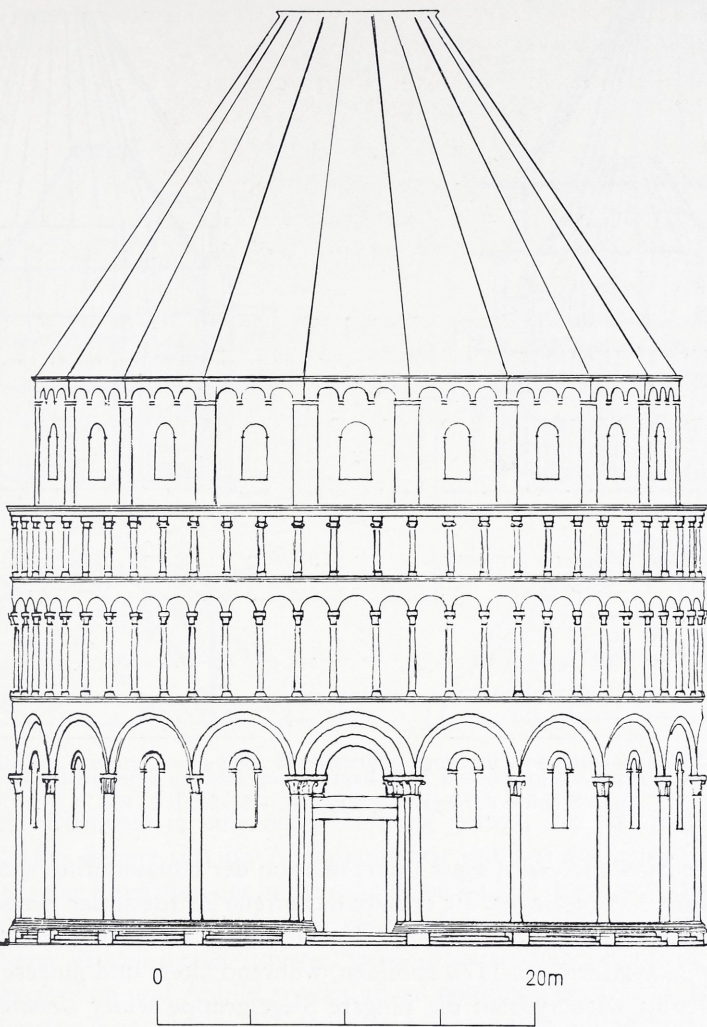
Nicht in der Behandlung des Mauerwerks, nicht in dem dekorativen System, sondern konstruktiv nimmt das Baptisterium als der größte Gewölbebau eine Sonderstellung innerhalb der stadtpisanischen Architektur ein. Mit seiner Zeltkuppel von 18 m Durchmesser übertrifft es weit die kleineren byzantinisierenden Kuppeln von Dom und S. Paolo a Ripa d'Arno (S. XCVII, CXIV). Die Bewältigung des technischen Problems¹¹ spiegelt sich in einer Reihe kleinerer Bauten, die wir weiter unten besprechen werden. Lehrmeister Deotalvis ist der unbenannte Architekt des Florentiner S. Giovanni¹². Er hat den in Pisa zu echter Raumhaltigkeit weitergetriebenen zweischaligen Wandaufbau vorgebildet (S. XVIII, fig. 13; D. 202). In Florenz legen sich zwischen Spornwänden gewölbte steigende Tonnen gegen das Klostergewölbe. In Pisa legt sich das massive Zeltdach auf den inneren, durch eine Ringtonne abgestützten gemauerten Pyramidenstumpf; beide sind durch eingezogene Spornwände verbunden. In Florenz trennt ein Laufgang inneres und äußeres Auflager, in Pisa ist er zur Galerie geweitet worden. Das in Florenz geübte geistreiche Überschneiden innerer und äußerer Gliederungen (S. XX) ist in Pisa übersteigert zur Selbstherrlichkeit des plastisch durchformten Äußeren und des vergitterten Inneren, wobei Körpergliederung und Raumgliederung synkopisch aufeinander bezogen sind.

III

Der Kernbau der Jerusalemer Anastasis wurde zwischen 1115/20 und 1149 durch die stolze Gruppe von Chor, Querhaus und Turm erweitert. Diese bedeutende spätrömische Bauunternehmung konnte, als Annex an die ehrwürdige Rotunde, in Pisa be-

¹¹ Kern des Problems ist die Wölbung ohne Lehrgerüst. Dies übersieht P. Frankl (Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst, in: Handb. d. Kunstwissenschaft [1926] 126), wenn er das Kegelgewölbe des Baptisteriums als Argument gegen eine Datierung der Domkuppel ins 12. Jahrh. ausspielt. Vgl. die Zeltkuppeln von Loches, St. Ours, um 1165 (D. 110).

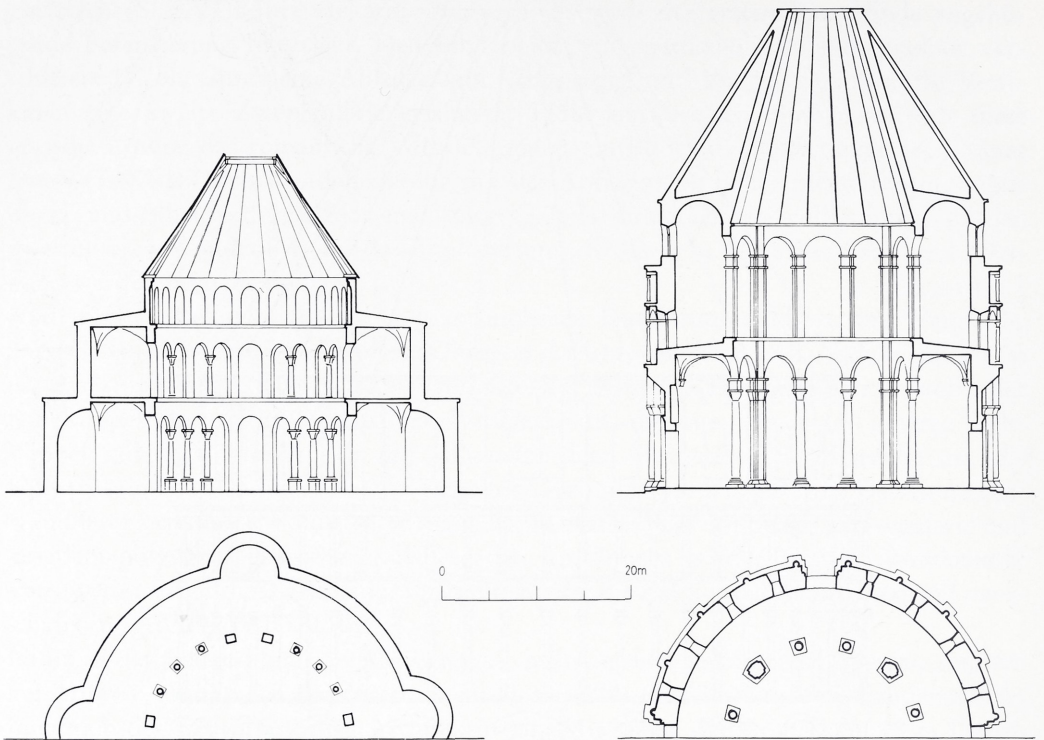
¹² W. Horn, Das Florentiner Baptisterium. Mitteilungen des Kunsthist. Inst. in Florenz 5, 1938, 100 ff. – W. Paatz, Die Hauptströmungen in der Florentiner Baukunst des frühen und hohen Mittelalters und ihr geschichtlicher Hintergrund. Ebenda 6, 1940, 33 ff.



2 Pisa, Baptisterium. Rekonstruiertes Projekt. Ansicht. – Maßstab 1 : 400.

greiflicherweise nicht fruchtbar werden, ebensowenig wie der im 4. Jahrhundert errichtete Urbau. Vorbild wurde die Anastasis in der Gestalt, die die Kreuzfahrer bei Eroberung der Stadt 1099 vorfanden, die Konstantin Monomachos nach den Verwüstungen des Jahres 1009 hatte schaffen lassen und die Bernardino Amico 1609 in Grundriß und Schnitt festhielt¹³. Der das Heilige Grab umschließende Rundbau (Abb. 3) ist dreigeschossig. Umgang und Galerie öffnen sich in unterschiedlich von Pfeilern und Säulen rythmisierten Arkaden gegen den Mittelraum, über dessen knappem Obergaden das hölzerne Zeltdach mit seinem Oculus aufsteigt. 20 Arkaden umspannen das Rund, wenn wir es zur Seite des Chores hin ergänzen. Im Untergeschoß wechselt ein Pfeilerpaar mit einer Folge von drei Säulen, deren mittlerer auf der Empore ein weiterer Pfeiler entspricht.

¹³ Fra Bernardino Amico, *Trattato delle Pianta et Imagini dei Sacri Edificii di Terrasanta* (Rom 1609), und Neuauflage in: *Publications of the Studium Biblicum Franciscanum* 10 (Jerusalem 1953) Taf. 22. 24. – *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme* (Bergamo 1949) 70.



3 Jerusalem, Anastasis (links) und Pisa, Baptisterium (rechts). Schematische Grundrisse und Schnitte der Rekonstruktionen. – Maßstab 1 : 800.

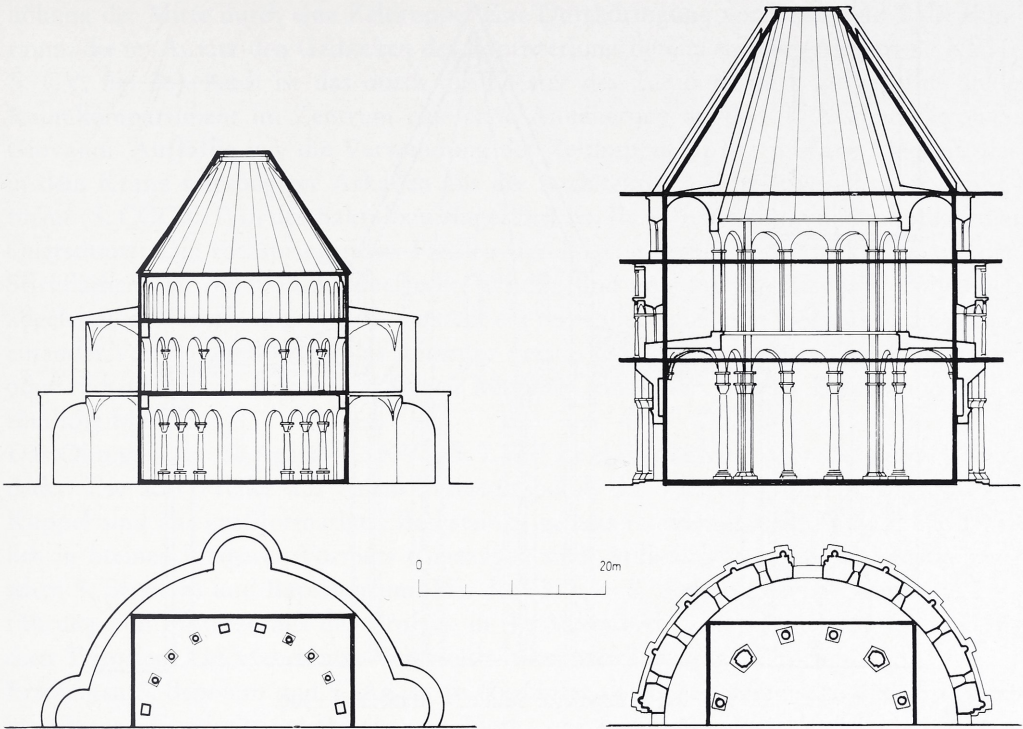
Ein wesentlicher Einwand gegen diese Interpretation der Baugeschichte wurde 1950 von E. Baldwin Smith¹⁴ vorgetragen. Er erklärt das offene Zeltdach der Anastasis für eine Schöpfung der Kreuzfahrerzeit. Er stützt sein Urteil auf eine Folge von Siegeldarstellungen, die diese Dachform um 1170 abbilden, während ältere und jüngere Schnitte eine Kalotte mit Oculus wiedergeben: die jüngere Siegelgruppe wider besseres Wissen, da die Zeltkuppel der Jahre um 1170 mit der des Jahres 1609 offensichtliche Übereinstimmung zeigt. Sicher identisch mit dieser Zeltkuppel ist aber auch der Raumabschluß, den der russische Abt Daniel¹⁵ bei seinem Besuch im 2. Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts sah: 'Die Spitze der Kirche ist nicht bis zu Ende mit Steinen geschlossen' also gewölbt, 'sondern nur verengt mit Brettern und behauenen Balken.' Dieses Problem wird in der Folge nochmals aufgegriffen werden.

Richard Krautheimer¹⁶ hat mehrmals betont, daß der mittelalterliche Architekt mit einer Nachbildung nicht die reale Erscheinung des Vorbildes nachzuschaffen sucht. Er gibt das exemplum vielmehr typice und figuraliter wieder, als memento einer verehrten Stätte und als Symbol der Heilsverheißung. Um dies zu erreichen, genügt eine Annäherung der geometrischen Struktur. Die Schwierigkeit exakter geometrischer Beschreibung führt dabei zur Übersetzung geometrischer Form in arithmetische Fixierung und begründet die Bedeutung von Maß und Zahl. Das Vorbild wird statistisch ausgewertet,

¹⁴) E. Baldwin Smith, *The Dome, A Study in the History of Ideas* (Princeton N. J. 1950) 16 ff. Abb. 224 und passim.

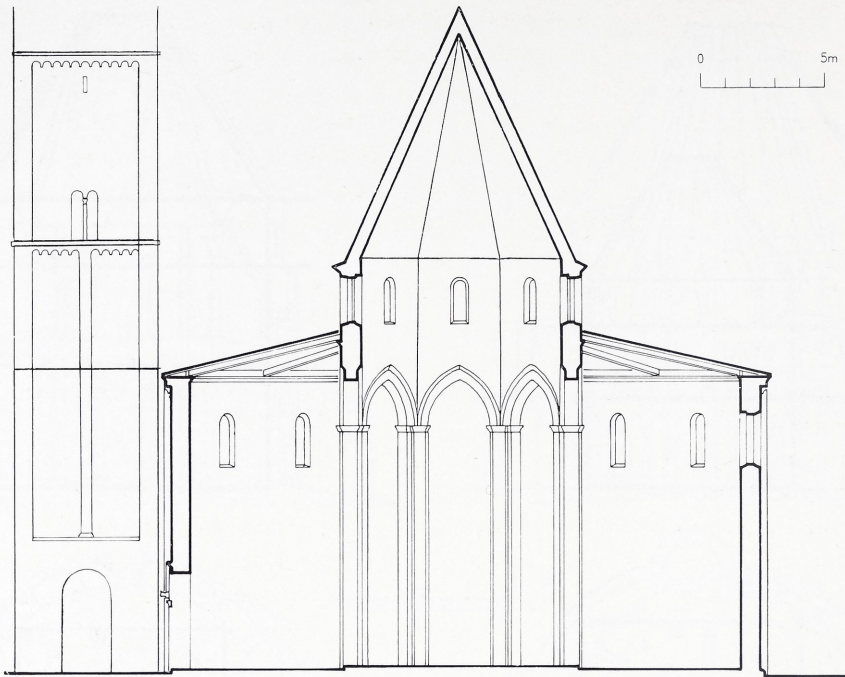
¹⁵) Zitat nach K. Schmaltz a. a. O. 93.

¹⁶) Siehe Krautheimer a. a. O. (Anm. 1).



4 Jerusalem, Anastasis und Pisa, Baptisterium. Proportionsschemata. – Maßstab 1 : 800.

seine zerlegten Elemente in eine neue Ordnung gefügt, die der originalen in nichts ähneln muß. Dies ändert sich im Abendland erst mit beginnendem 13. Jahrhundert. Gleichzeitig mit der Rezeption der in der arabischen Kultur tradierten und fortgebildeten Mathematik spiegelt die Nachbildung zunehmend das Vorbild in seiner sichtbaren Erscheinung. Dieser Prozeß deutet sich im Pisaner Baptisterium bereits an, ohne das Verhältnis von exemplum und Abbild wesentlich zu modifizieren. Der in Jerusalem ausgebildete Typus des Zentralbaues mit Empore wird in Pisa völlig anders strukturiert. Nicht genug mit der Straffung, die die Unterdrückung des Obergadens der Wölbung zuliebe bringt, wird die Vereinheitlichung des Raumes vorangetrieben mittels weiterer Stützenstellung. Übernommen wird dabei das Maß für den Durchmesser von Außenflucht zu Außenflucht: 36,52 m in Jerusalem, 36,65 m in Pisa. In eigentümlicher Weise wird das Proportionssystem der Anastasis umgemünzt. Zwar bestimmt sich in Jerusalem wie in Pisa die lichte Weite des Umgangs als Abstand von ein- und umschriebenem Kreis eines Quadrates. Um so mehr erstaunt es zu sehen (Abb. 4), daß Deotalvi die Proportionierung des Kernbaues der Grabeskirche auf Silhouette und Zonenschichtung seines Außenbaues überträgt, wie er übrigens entsprechend die 20er Zahl der Innenstützen der Anastasis isoliert und auf die Blendarkatur seiner Fassade projiziert. Das Ergebnis ist eine gotischer Steilheit nahekommende Streckung von Innen und Außen, die auch die Zeltkuppel mit einbezieht. Vielleicht angeregt vom Felsendom, ist der komplizierte Stützenwechsel der Anastasis vereinfacht. Die 3er-Gruppe der Säulen ist zum Paar, das Pfeilerpaar zum Pfeiler geworden. Auf der Empore ist der Wechsel von Pfeiler und Säule einer Pfeilerfolge gewichen.



5 Pisa, S. Sepolcro. Schnitt. – Maßstab 1 : 300.

Mit der Übernahme des offenen Zeltdachs in Pisa wird ein entscheidendes Detail der visuellen Erscheinung aufgegriffen und dem Streben nach klarer stereometrischer Durchbildung von Baukörper und Innenraum dienstbar gemacht. Dieses Detail wahrzunehmen, war keine Selbstverständlichkeit, wie die oben erwähnte Folge von Siegeln aus dem Heiligen Land belegt¹⁷. Auf ihnen erscheinen die Rotunden des Felsendoms und der Anastasis beidseits oberhalb von Stadttor und Davidsturm. In der Regel versucht der Schneider die Öffnung im Dachaufbau der Anastasis anzudeuten, aber er zeichnet zwei Rundkuppeln. Erstmals und fast ohne Nachfolge gibt der Graveur auf dem Siegel Amalrichs I. von 1169 das offene Zeltdach. Sein Werk müssen wir, wie den Pisaner Bau, als das Symptom eines bewußteren Sehens ansprechen, dem ein wachsendes Vermögen, das Untypische künstlerisch fruchtbar werden zu lassen, entspricht.

IV

Während wir am Beispiel des Pisaner Baptisteriums den künstlerischen Schaffensprozeß verfolgen können, gestattet uns das erhaltene Oeuvre Deotisalvis einzigartigen Einblick in die Entwicklung dieses mittelalterlichen Künstlers. Der älteste, für den Architekten inschriftlich gesicherte Bau ist die Kirche S. Sepolcro am linken Arnoufer Pisas¹⁸, eine der ersten Niederlassungen der Johanniter in Italien. Hier ergibt sich aus der Übertragung des in Pisa geläufigen basilikalischen Schemas auf einen Zentralraum und die Über-

¹⁷) Siehe Smith a. a. O. (Anm. 14).

¹⁸) Salmi a. a. O. 46 Nr. 40. – W. Paatz, Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana (Burg b. Magdeburg 1937) 27.

höhung der Mitte durch eine Zeltkuppel eine Durchdringung von Saal- und Baldachinraum, die im Ansatz den Gedanken des Baptisteriums bereits enthält (Abb. 5; R. XVII; S. CV, fig. 26). Auch ist das durch die Fenster des Tamburs stark aufgehellte, steile Raumkompartiment im Zentrum eine erste Annäherung an den 'Lichtschaft' von S. Giovanni. Auffällig wie die Verwendung der Zeltkuppel ist das profane Element, das in dem Kranz spitzbogiger Arkaden aus der Architektur gleichzeitiger Pisaner Wohntürme (S. CCCXII) in den Sakralbau eingeführt ist. Ihre Pfeiler sind von kompliziertem Querschnitt: Die rückspringenden Flächen der Pilaster stehen nicht senkrecht auf den Stirnflächen, der rechte und halbe rechte Winkel sind von aus verschiedenen Polygonen abgeleiteten Winkeln abgelöst. Es entsteht ein reizvolles Spiel zum Teil nur leicht gegeneinander verdrehter Ebenen, das mitunter verstärkt wird, wenn über eine Fläche voroder rückspringende Kanten zu stehen kommen, eine allen Bauten Deotisalvis eigentümliche Manier.

Das Oktogon von S. Agata (R. XVI; S. LV)¹⁹ ist ebenfalls von einer Zeltkuppel überdeckt. Die acht Pfeiler auf einem Hausteinsockel, die verspannenden Bögen und die Kuppel sind aus großformatigen Backsteinen gemauert, während die Wände nachträglich in Steinen kleineren Formats eingezogen sind. Stilistisch vermittelt S. Agata zwischen S. Sepolcro und Baptisterium. Mit dem älteren S. Sepolcro hat S. Agata die Einführung von Motiven aus der Profan- in die Sakralarchitektur gemeinsam: die zierlichen Triforien. Ein Hauch von Verspieltheit kennzeichnet das Oratorium.

Erscheinen S. Sepolcro und S. Agata als Vorläufer des Baptisteriums, so überrascht das im Oeuvre Deotisalvis wohl jüngste Werk, der Campanile von S. Nicola (R. VI, XXXIV; S. CXX, fig. 78)²⁰. Er ist, wie der Schiefe Turm, ein Rundbau. Die 'gotische' Tendenz, die wir bereits in der Proportionierung des Baptisteriums beobachteten, zeigt sich verstärkt in der Außengliederung. Auch das synkopische Ineinanderspiel der inneren und äußeren Geschoßteilung kehrt wieder. Die Geometrisierung ist gesteigert. Der raffinierte, an der bizarren Form orientalischer Minare geschulte Außenbau mit seinen aus Kreis, 8-Eck, 16-Eck, 6-Eck entwickelten Geschossen entspricht dem des Baptisteriums mit seinem Spiel aus 12-, 20- und 60-Eck. Frappierend ist das Innere. In einem runden, von oben erhellten Schacht steigt spiralgig eine von 24 im 7-Eck angeordneten Säulen getragene massive Treppe empor. Bereits Vasari hat diese Raumschöpfung, die er dem Nicola Pisano zuschrieb, zum Vorbild von Bramantes Vatikanischer Reittreppe und damit der grandiosen Treppe Vignolas in Schloß Caprarola erklärt. Die Schraubebewegung der Treppe im Raum dynamisiert die statische zweischalige Wand, wie sie im Baptisterium exemplarisch ausgebildet ist. Welche künstlerische Leistung dies bedeutet, macht ein Blick auf die geschichteten Galerien des Schiefen Turmes klar (S. CIII).

¹⁹) Salmi a. a. O. 41 Nr. 29. – P. Sanpaolesi, *Il Restauro delle strutture della Cupola della Cattedrale di Pisa*. Bollettino d'Arte, 1959, 199 ff.

²⁰) *Le Vite da M. Giorgio Vasari*, ed. Karl Frey, (München 1911) I 656 f. – Salmi a. a. O. 47 Nr. 41. – J. Nannicini Canale, *Il Campanile di S. Nicola a Pisa*. Critica d'Arte, 1956, 23 ff. – R. Wagner-Rieger, *Die Italienische Baukunst zu Beginn der Gotik* (Graz – Köln 1957) Bd. 2, 195. Die hier vertretene Datierung des Turmbaus ins 13. Jahrh. verwechselt, wie es Paatz im Falle von S. Sepolcro tut, lokalen Zeitstil und künstlerische Handschrift. Geistig steht Deotisalvis Schaffen der zeitgenössischen Frühgotik Frankreichs nahe, näher als die ersten unsicheren Schritte in einem eben erst rezipierten Stil ihren Vorbildern.

V

Deotalvi setzt der klassizistischen, plastisch bestimmten Haltung der zeitgenössischen Bildhauerarchitekten Pisas, deren wichtigste Guilielmus und Bonannus sind, einen trockenen, mitunter manierten Stil aus dem Geiste der Mathematik entgegen. Im Entwurf des Pisaner Baptisteriums geht er von der Jerusalemer Anastasis aus. Er verschmilzt das Proportionsgerüst der Grabeskirche mit einem aus dem florentinischen S. Giovanni abgeleiteten Konstruktiongerüst. Die dekorative Hülle seiner Rotunde ist in der pisanischen Architektur vorgeformt. Alle diese Elemente ordnet er einer nur ihm verfügbaren Raum- und Körpervorstellung unter, deren Entwicklung sich in seinem Werk verfolgen läßt. Unter seinen Händen wird das Pisaner Baptisterium 'vielleicht die strikteste Nachbildung der Hl. Grabeskirche, deren Motive . . . mit künstlerischer Freiheit zu einem selbständigen Ganzen umgebildet sind'²¹.

²¹) Dehio – v. Bezold a. a. O. Bd. 1, 43.