

DEUTSCHE UND ITALIENISCHE BAUKUNST IM TRECENTO

Von Heinz Klotz

Heinz Rudolf Rosemann zum 65. Geburtstag

Die Querhausfassaden der Notre Dame in Paris, der Chor von St. Denis, die Ste. Chapelle und andere Bauten Ludwigs des Heiligen waren höchste Entwicklung und bildeten eine letzte Ausformung der Hochgotik in Frankreich. Mehr noch als die grossen Kathedralen haben diese Werke die gotische Baukunst Europas beeinflusst.¹ Das konnte nicht nur an dem weltweiten Ansehen liegen, das der französische Königshof genoss, sondern ebenso an der Anziehungskraft der Formen selbst, dieser bis in jede Feinheit durchgebildeten Strebebpfilergerüste, zwischen denen sich die Masswerkflächen als grosse „Bildfelder“ ausspannen. An der französischen Baukunst der letzten Jahrzehnte des dreizehnten Jahrhunderts erkennt man, dass mit den Werken des Pierre de Montreuil und des Jean de Chelles ein beispielhaftes Mass gesetzt war. In der Folgezeit hat man sich in Frankreich mehr als ein halbes Jahrhundert lang nur selten von diesen Vorbildern zu lösen vermocht.² Die Meister der Kathedrale von Meaux, des Südquerhauses von Bayeux, der Querhausfassaden von Rouen, Tours, Bayonne und vieler anderer Bauwerke greifen nur auf und sprechen alles das nach, was in Paris bereits Vollendung gefunden hatte. Während dieser Jahrzehnte gab es — was Frankreich betrifft — ganz gewiss eine „doktrinäre“ Gotik. In unendlichen Wiederholungen und verspielten Variationen — freilich nie ohne Phantasie — hat sich dieser Stil über Jahrzehnte hin ausgelebt. Niemand wird den späten Nachfolgewerken der Pariser Hofkunst ihren Rang absprechen wollen. Einzelne Bauten unter ihnen, wie St. Urbain in Troyes, der Ausbau des Chores von Notre Dame in Paris oder die Kapelle von St.-Germain-de-Fly erheben sich auf höchste künstlerische Stufe und haben der europäischen Architektur noch einmal ihre Impulse mitgeteilt.

Frankreich hat seine stilbildende Kraft jedoch in der Baukunst des 14. Jahrhunderts weitgehend verloren. Die Hofschule Ludwigs des Heiligen hat schöpferische Nachfolge am Oberrhein gefunden mit den Bürgerbauten der Strassburger Westfassade und des Freiburger Münsterturms. Dem Pierre de Montreuil folgte Erwin von Steinbach nach.³

In dieser verkürzten Form, an individuelle Namen gebunden, lässt sich am knappsten und deutlichsten dieser geschichtliche Vorgang fassen. Selbst der Pariser Hofgotik unmittelbar verpflichtet, wurde an den beiden oberrheinischen Bauwerken eine neue gültige Formensprache gefunden, die die Baukunst Mitteleuropas während des ganzen 14. Jahrhunderts bestimmte.⁴ Noch die süddeutschen Bauschulen der zweiten Jahrhunderthälfte — Nürnberg,

¹ Vgl. *Robert Branner*, *St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture*, London 1965.

² Vgl. *Lisa Schürenberg*, *Die kirchliche Baukunst in Frankreich, 1270-1380*, Berlin 1934.

³ Der volle Name Erwins „von Steinbach“ wurde durch die Kritik von *F. X. Kraus*, in: *Kunst-Chronik*, Beiblatt z. Zeitschrift f. bildende Kunst, 11. Jg., 1876, Sp. 33-39, zum ersten Mal in Frage gestellt. Meine Einwände gegen diese inzwischen in das allgemeine Bewusstsein eingedrungene Kritik habe ich in „Studien der Erwin-von-Steinbach-Stiftung“, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1965, p. 9 ff., dargelegt.

⁴ Vgl. *Rainer Wortmann*, *Der Westbau des Strassburger Münsters von 1275 bis 1318*, Freiburg 1957 (Diss. Maschinenschr.), S. 17: „Anregungen gingen nur vom Langhaus und Riss A, sowie vom Riss-B-Meister und von Erwin aus, und zwar in einem — wie es scheint — für diese Zeit einmaligen Ausmasse“.

Wien und Regensburg — orientieren sich immer wieder an den oberrheinischen Werken. Die weite Verbreitung der Riss-B-Kopien und der Freiburger Turm-Pläne zeugen für deren Vorbildlichkeit. Noch im 15. Jahrhundert (1476) bittet die Stadt Goslar für den geplanten Neubau der Marktkirche die Strassburger Hütte um einen Plan.⁵ Der nach französischen Kathedralvorbildern begonnene Kölner Dom knüpft später mit dem Fassadenplan — dem Riss F — unmittelbar an den Strassburger Riss B an. Und sogar derart eigenständig erscheinende Stilbereiche wie die nordostdeutsche Backsteingotik nehmen — etwa mit dem Chor von St. Marien in Prenzlau oder dem Rathaus von Tangermünde — den gesamten Formenapparat der oberrheinischen Hochgotik auf. Wieweit die Baukunst des Oberrheins auf das Ursprungsland der Gotik selbst zurückgewirkt hat, bedarf noch einer Klärung.

Mit derlei andeutenden Bemerkungen soll nur der Hintergrund gegeben werden für die folgenden Ausführungen. So unmittelbar die formgeschichtlichen Beziehungen zwischen der oberrheinischen Hochgotik und der vorangehenden französischen Baukunst der Pariser Hofschule einleuchten, so wenig scheint eine Verbindung zu bestehen zwischen der Gotik des frühen 14. Jahrhunderts nördlich der Alpen und der italienischen Trecentoarchitektur, die dem Betrachter als ein geschlossener Bereich der Stilentwicklung erscheint. Und so oft auch in Urkunden zu italienischen Kirchenbauten Meister genannt werden, die jenseits der Alpen gewesen seien, oder wenn auch *tedeschi* erwähnt werden, die am Bau gearbeitet haben sollen, läßt sich offenbar nichts Konkretes mit diesen Nachrichten verbinden.

Die nationalen Eigenheiten der italienischen Trecentoarchitektur drängen sich so sehr in den Vordergrund, dass jede Form bestimmt scheint von dem besonderen „Werden und Wesen“⁶ einer von aller anderen gotischen Baukunst deutlich unterschiedenen „Lateinischen Gotik“.⁷ Sie hat offensichtlich die ausgeprägteste und selbständigste Sprache aller „Sondergotiken“ entwickelt.

So sehr diese Auffassung die Erkenntnis der „Volkscharaktere“, die Bestimmung fest umrissener Kunstbereiche, überhaupt erst ermöglicht hat, so sehr hat sie diese auch voneinander abgesetzt. Bezeichnend hierbei ist ja, dass die Definition der „Lateinischen Gotik“ nicht etwa an der Baukunst des Ducento erfolgte, solange die Horizonte noch offen und die „Einflüsse“ unübersehbar vieldeutig sind, sondern an der Baukunst des Trecento, die ein bestimmteres Bild vermittelt.

Sollte demnach mit der gesicherten Ausdrucksform der reiche Austausch zwischen den Völkern aufgehört haben? Oder ist dies nur der Eindruck, den die gesicherte Definition vermittelt, die für das Andersartige keinen Sinn mehr hat? Ein seiner selbst gewisser Stil läßt die assimilierten Formen weniger leicht wiedererkennen, als eine noch unfertige, beeinflussbare Ausdrucksweise, die jeden fremden Klang sogleich verrät.

Im folgenden soll es nicht darauf ankommen, heterogene Formenwelten, die sich durch ihre landschaftlichen Sonderungen unterscheiden, als monolithische „Volksstile“ abermals zu definieren, sondern vielmehr die Verflechtungen zu erkennen, nicht in allgemeinen „europäischen Stiltendenzen“ — wie es Werner Gross ausführlich dargelegt hat⁸ —, also nicht in der Charakterisierung eines *Zeit stiles*, sondern als einen unmittelbaren, jeweils individuellen Vorgang des Anregens und Aufnehmens, als eine Geschichte von einzelnen Formen, d.h. auch einzelnen Gedanken, die einzelne Baumeister in ihren Werken verwirklicht haben.

Bei dieser Untersuchung wird die Frage gestreift, ob mit Vasaris polemischem Begriff der

⁵ Inventar der Stadt Goslar, 1901, p. 121. — Ich verdanke diesen Hinweis *Helmut Engel*, Hannover.

⁶ *Walter Paatz*, Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana, Burg. b.M. 1937.

⁷ Zuletzt *Hans Jantzen*, Die Gotik des Abendlandes, Idee und Wandel, Köln 1962, p. 140 ff.

⁸ *Werner Gross*, Die abendländische Architektur um 1300, Stuttgart 1948, besonders p. 148 ff.

„*maniera tedesca*“ doch etwas Spezielleres gemeint war als ein allgemeiner Angriff gegen einen fremden Stil, der französische und deutsche Gotik gleichermaßen meint. Wie weit geht dem Beginn der Renaissance ein konkretes Einwirken deutscher Architektur auf die toskanische Baukunst des Trecento voraus? Und wie weit lässt sich eine Spur davon in den gebauten Werken, trotz einer vollständig eigenen, italienischen Formensprache, noch erkennen?⁹

I. GIOTTOS PLAN DES FLORENTINER CAMPANILE IN DER SIENESER DOMOPERA UND DER FREIBURGER MÜNSTERTURM

Giotto begann im Jahre 1334 mit dem Bau des Campanile. Den Riss zu diesem Werk wird er in den ersten dreissiger Jahren geschaffen haben (Abb. 1).¹⁰ Nach diesem Plan wurde allein das unterste Geschoss ausgeführt. Die Giotto nachfolgenden Meister sind dann eigene Wege gegangen. Besonders das abschliessende Geschoss Francesco Talentis führt weit fort von der ersten Konzeption. Je mehr sich die Ausführung vom Plan entfernt, um so deutlicher erkennt man die Fremdartigkeit des im Riss überlieferten Oktogongeschosses und des Turmhelmes. Der ausgesprochen florentinische Charakter der unteren Geschosse — additive Feldergliederung — wandelt sich in den oberen beiden Geschossen und wird zu einer hochgotischen Gestängearchitektur, die ihre Formimpulse aus einem ausseritalienischen Kunstkreis empfangen hat.

Mit dem Freiburger Münsterturm (Abb. 3) ist ein Aufrissystem erreicht worden, das durch zwei Jahrhunderte den gotischen Turmbau in Mitteleuropa wesentlich mitbestimmt hat. So sehr seine besondere Gestalt später Allgemeingut wurde, so neu und revolutionierend war sie in den Jahren erster Verwirklichung. Wenn man die vorausgehenden französischen Werke berücksichtigt, die den Freiburger Meister zum Weiterdenken herausforderten, besonders die Türme von St. Nicaise in Reims und den Turm der Kathedrale von Senlis¹¹, so wird erst deutlich, welche speziellen Lösungen mit dem Freiburger Turm gefunden wurden: 1. ein völlig freistehendes Oktogon, dessen Abseitenfenster gleichberechtigt neben den Frontalfenstern stehen; 2. erstaunlich hohe Fialaufbauten, die sich vor den Abseitenfenstern erheben und den Übergang vom Viereck in das Oktogongeschoss vermitteln (Abb. 4); 3. ein mit Krabben besetzter Rippenhelm, der aus einer Krone von Wimpergen und Fialen heraus pfeilspitzenhaft emporsteigt.

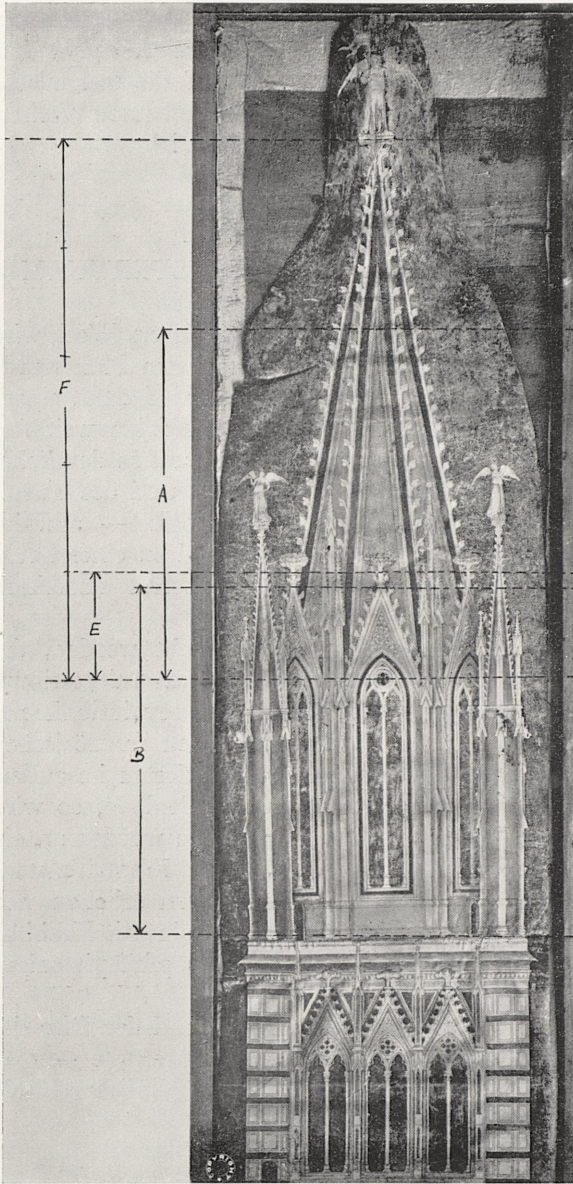
In diesen Grundzügen des Aufbaues gleichen sich der Freiburger Turm und der Riss des Giotto weitgehend. Zur Zeit der Plankonzeption des Florentiner Campanile waren die wesentlichen Formen seines Oktogonaufbaues allein am Freiburger Münsterturm Vorbildlich gelöst.¹²

⁹ Die folgenden Vergleiche mussten sich auf Beispiele beschränken, die eine unverwechselbare Eigenart haben und eine spezielle oberrheinische Prägung zeigen, sich also von französischen Parallelen unterscheiden und damit auch nicht einer allgemeinen Formensprache der transalpinen Gotik zuzurechnen sind.

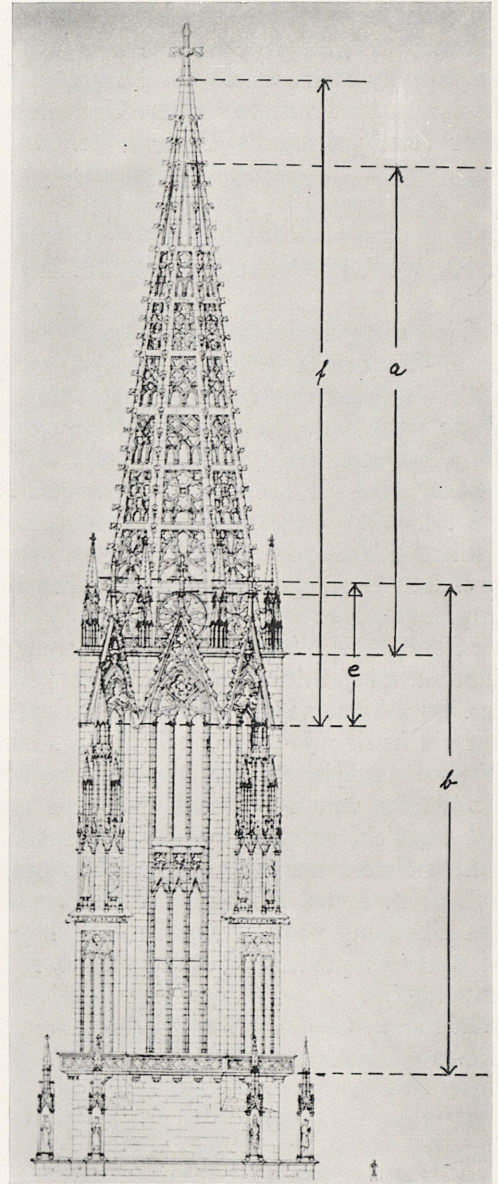
¹⁰ Die Frage nach der Eigenhändigkeit des Risses in der Sieneser Domopera braucht hier nicht erörtert zu werden. In jedem Fall ist nach diesem Plan der Florentiner Campanile begonnen worden. — Vgl. hierzu Decio Gioseffi, *Giotto architetto*, Mailand 1963, p. 72 ff. — Gioseffis Vergleich des Florentiner Campanile mit den Türmen der Kathedrale von Lincoln kann möglicherweise zutreffend sein für die späteren Abänderungen während des Bauvollzugs. Meines Erachtens handelt es sich hier um ähnliche Formlösungen, die auf Grund ähnlicher Ausgangssituationen sekundär zustande kamen.

¹¹ Ernst Adam, *Der Turm des Freiburger Münsters*, in: *Schau-ins-Land* Jg. 73, Freiburg 1955.

¹² Hingegen W. Paatz, a.a.O., p. 186, Anm. 498: „Der giotteske Helm ist einmal vom Helm des Freiburger Münsterturmes abgeleitet worden (Repert. f. Kunstwissenschaft XVII, 1894, 1 f.). Beziehungen zu Bagedanken von der Art des Freiburgers sind vorhanden; doch bleiben sie zu unbestimmt und zu allgemein; man muss daher auf die Nachweisung eines bestimmten Vorbildes verzichten und sich mit der Anerkennung des nordischen Grundcharakters begnügen.“



1 Giotto, Riss des Florentiner Campanile, oberer Teil. Siena, Domopera.



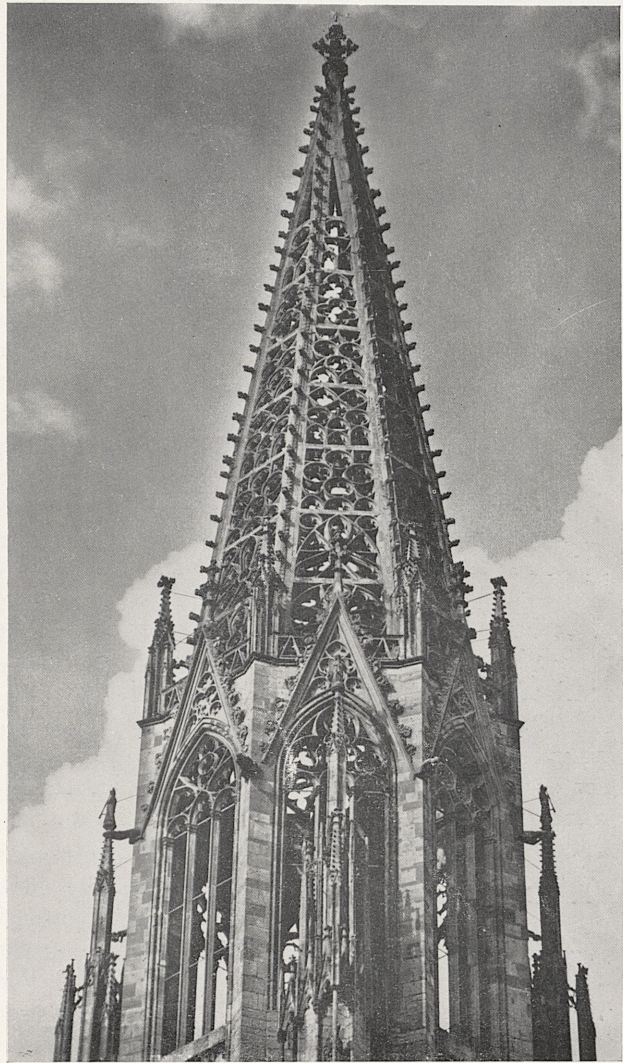
2 Freiburg i. Br., Münsterturm, oberer Teil (nach *Dehio-Bezold*).

Es gab in Europa kein zweites ähnliches Beispiel, sofern man den unausgeführten Turm des Strassburger Risses B (Abb. 6) ausnimmt, der der gleichen Geisteswelt entstammt wie der Freiburger Münsterturm. Die beiden grossen Turmkonzeptionen der deutschen Hochgotik haben dem Oktogon des Florentiner Risses ihr Wesen aufgeprägt.

Es ist nicht verwunderlich, wenn Giotto das verschleifende Herauswachsen des Oktogons aus dem Sterngeschoss des Freiburger Turms — dort aus der besonderen baugeschichtlichen



3 Freiburg i. Br., Münsterturm.



4 Freiburg i. Br., Münsterturm, oberer Teil.

Situation entstanden — in seinen Riss nicht mitübernahm. Für ihn musste eine strenge, der italienischen Tradition entsprechende Geschossteilung „richtiger“ und wohl auch „schöner“ erscheinen. Dennoch wirkt das geschossverschleifende Freiburger Aufrissmotiv der drei unter das grosse Oktagonfenster gesetzten kleinen Wimpergfenster auch in den Florentiner Entwurf hinein (Abb. 1 und 2). Dort haben sich die drei schmalen, den Oktagonfensterachsen eingezwungenen Freiburger Wimperge in einem eigenen breiten Geschossfeld ausgedehnt und bilden als dreifache Biforienreihe das letzte, nun luftigste Fenstermotiv der quadratischen Turmgeschosse unterhalb des Oktogons. Diese jetzt gänzlich verwandelte Form spiegelt doch noch das geistreiche Freiburger Aufrissmotiv wider, eine dreifache Wimpergreihe als ein aufwärtsgerichtetes Kraftbündel unter das grosse Oktagonfenster zu setzen.



5 Freiburg i. Br., Posaunenengel auf einer Oktogonfiale des Münsterturms.

Der Geschossteilung des Florentiner Planes entspricht es, wenn die grossen Eckfialen des Oktogons nicht mehr wie in Freiburg von unten herauf aufwachsen, sondern klar auf dem Kranzgesims des abschliessenden quadratischen Geschosses aufstehen. Das ist aus gleichen Gründen im Strassburger Riss B ebenso konzipiert worden. Der Freiburger Turm bleibt in seinem oberen Teil ein einziger aufwachsender Körper, der nicht wie im Riss B und wie im Giotto-Plan strenge Stockwerkteilungen aufweist, sondern im Körper selbst verschleifende Bewegungen vollzieht; unvermerkte Übergänge kennzeichnen den Aufriss. So tritt an den Oktogonkanten der haltende Steinkörper selbst hervor, während im Giotto-Riss eigene Fialstäbe die Oktogonseiten gerüstartig zwischen sich spannen, — was wiederum dem Riss B entspricht. Während in Freiburg der Steinkörper über den Oktogonwimpergen noch einmal frei sichtbar wird, steigen im Florentiner Plan hinter den Oktogonpfosten sogleich die Helmschrägen auf, so dass der Helmansatz entgegen Freiburg hinter der Wimpergkrone unsichtbar versinkt; auch das ist ein Motiv des Strassburger Risses.¹³

Hingegen hat der Helm des Giotto-Entwurfes seine Form wesentlich am Freiburger Vorbild gewonnen. Hier war es der neue Gedanke gewesen, die Helmflächen aufzulösen und zwischen den Kantenrippen die Masswerkfelder auszuspannen. Giotto hat diese Idee verstanden, wenn er ebenfalls eine Turmspitze nicht mehr als kompakte Steinpyramide, sondern als ein Rippengerüst begreift.

Zwar verzichtet [er] auf [die] reiche Masswerkfiguration der Flächen (und gibt sich in dieser Zurücknahme [eben als] Italiener [zu] erkennen), doch hebt er die Rippen als selbständige Körper heraus und [reih]t an ihnen jene besonders grossen Krabben auf, wie sie schon der Freiburger Meister fand. Auch das ist ein, später zwar allgemein gewordener, doch jetzt noch wenig bekannter Gedanke. Auf diese Weise verliert das eben erst gewonnene Rippengerüst seine gestängehafte Starre und lockert sich im Umriss auf. Die Helmkrabben selbst haben bei Giotto eine gleiche Form wie am Freiburger Turm; es sind merkwürdig ausgebeulte Blätter, die sich aus einer Gallenkugel heraus entfalten. Auch das Formdetail zeigt überraschende Ähnlichkeiten. Gewiss ist es kein alltäglicher Gedanke, auf die Kreuzblumenknäufe der Oktogonfialen Engelsfiguren zu setzen, wie Giotto es tat (Abb. 1). Auch darin gab ihm das Freiburger Oktogon die Anregung (Abb. 4, 5).

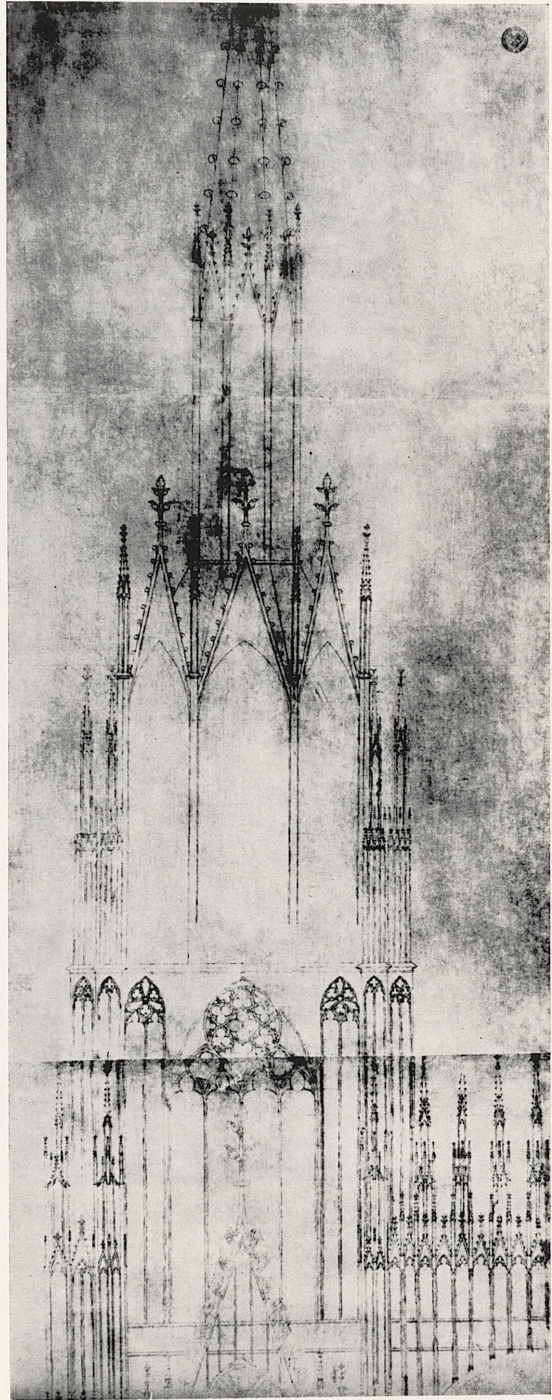
¹³ Martin Gosebruch gibt einen Hinweis auf den Riss B in: Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewusstseins, Köln 1962, p. 161.

Der Skeptiker mag diese motivischen Übereinstimmungen als zu allgemein ansehen; die Übernahme bestimmter Freiburger Proportionsweisen und Masszusammenhänge im Florentiner Entwurf verbindet jedoch beide Werke auf spezielle Art. Giotto's Kenntnis dieser Massverhältnisse setzt ein äusserst intensives Studium seines Vorbildes voraus.

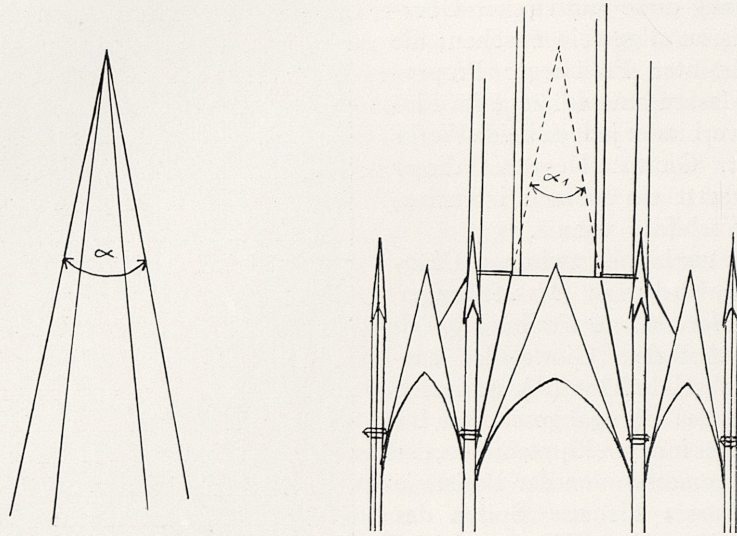
Schon das Hauptverhältnis zwischen Oktagon und Helm wird von Massteilungen bestimmt, die in Florenz und Freiburg gleich sind (Abb. 1, 2). Auf dem Giotto-Plan entspricht die „innere“ Helmhöhe (A), gemessen von der Basislinie des Oktogongeschosses bis zum Schnittpunkt der inneren Rippenlinien, der Oktogonhöhe (B), gemessen von der Basislinie des Oktogongeschosses bis zur Spitze des grossen Fensterwimpergs. Dieses gleiche Massverhältnis gilt für den Freiburger Turm, obwohl hier mehrere Geschosseinheiten umfasst werden. Der ganze Oberteil des Freiburger Turms ist von Giotto, der durchlaufenden, verschleifenden Form gemäss, als Einheit, d.h. als *M a s s e i n e i t* betrachtet worden. Die innere Helmhöhe (a), gemessen von der Basis des oberen Balustradengesimses bis zum Schnittpunkt der inneren Rippenlinien, entspricht der Höhe des Oktogons (b), gemessen vom unteren Balustradengesims des „Sterngeschosses“ bis zur Spitze des grossen Fensterwimpergs. Die Hauptproportionen der Turmaufrisse entsprechen sich in den Verhältnissen, d.h. $A : B$ entspricht $a : b$.

Giotto hat das Freiburger Massverhältnis in einen gewandelten Geschoszzusammenhang übernommen, wobei die Beziehung zwischen dem Helm und dem ganzen oberen Turmkörper als wesentlich empfunden wurde.

Die Übereinstimmung von Massverhältnissen lässt sich jedoch auch in den untergeordneten Proportionszusammenhängen nachweisen. Als ein Beispiel sei das Verhältnis des Oktogonwimpergs zur Höhe des Turmhelmes herausgegriffen (Abb. 1, 2). Am Campanilentwurf fällt die Helmbasis mit der Wimpergbasis zusammen. Die Höhe des Wimpergs (E), gemessen von der Höhe des waagrecht schneidenden Fialwasserschlages bis zum ersten Kreuzblumenknauf, geht fünfmal in



6 Riss B, oberer Teil. Strassburg, Frauenhaus.



7 Links: Helmwinkel des Giotto-Entwurfs für den Florentiner Campanile. — Rechts: Ergänzter Helmwinkel einer Oktagonseite des Risses B.

der Höhe des Helms (F) auf, gemessen bis zum Kreuzblumenknauf. Das gleiche Verhältnis gilt für den Freiburger Turm: die Wimperghöhe (e), gemessen bis zum Kreuzblumenknauf, geht fünfmal in der Helmhöhe (f) auf, gemessen bis zum unteren Kreuzblumenknauf.

Schliesslich entsprechen sich auch die Winkelbreiten von Wimpergen und Helmen. Der Helm des Campanileentwurfs ist weniger steil als der Freiburger. Hier nun ist aufschlussreich, dass Giotto ein Mass des Risses B übernommen hat (Abb. 7). Die Helmsteigung (α) hat die gleiche Winkelbreite wie die Steigung des mittleren Feldes des unteren Helmteils des Risses B (α_1). Andere Winkelmasse des Giotto-Risses stimmen hingegen mit dem Freiburger Turm überein. Die Wimpergschenkel der Oktagonfenster fassen an beiden Werken einen Winkel von ca. 40° .

Alle diese Beispiele zeigen, dass der ursprüngliche Entwurf für den Florentiner Campanile in seinem oberen Teil an den Beispielen des damals schon vollendeten Freiburger Münsterturns und des Strassburger Risses B Form gewonnen hat.

Giottos Nachfolger haben den Entwurf abgewandelt. Zuletzt entstand ein im Charakter völlig italienisches Werk, ein Turm, der sich in rechteckigen Kuben aufbaut und oben flach abschliesst. Doch muss noch Talenti mit einem Helm gerechnet haben, denn unter dem jetzigen Dach sind die unvollendeten Sockellegungen sichtbar geblieben.

Der anfängliche Entwurf Giottos hat in der Florentiner Hütte immer wieder die Geister bewegt. Im dritten Geschoss (Abb. 8) äussert sich ein neuer Gedanke, der Giottos Konzeption variiert. Der führende Meister — wohl Andrea Pisano — muss auch jetzt noch die Verwirklichung eines Turm-oktogons beabsichtigt haben. Das starke Abweichen vom Plan Giottos in dieser Höhe wäre in den folgenden Geschossen wohl wieder zurückgenommen worden. Die beiden lisenenartigen Streifen, die aus der Wandfläche hervortreten, können nur als Mauerverstärkungen für die Ecken eines darüber freiwerdenden hohen Oktogons eine Erklärung finden.¹⁴ Sie sind die Strebepfeiler, die das Achteck in der Mitte stützen sollten. Mög-

¹⁴ Vgl. Decio Gioseffi, a.a.O., Fig. 76, p. 222.



8 Florenz, Campanile des Domes, zweites Geschoss.

lich wäre auch gewesen, dass sich im nächsten Geschoss das gleiche Gliederungsmotiv wiederholte, so dass das Oktogon weiter hinauf gehoben worden wäre. Doch dieser Plan kam ebenfalls nicht zur Ausführung. Man verzichtete schliesslich auf den Oktogonbau. Das Bild des Turmes, das entstand, hat kaum noch Ähnlichkeit mit Giottos Entwurf. Das vollends italienische Aussehen des Bauwerkes lässt den Gedanken an die einstige Einwirkung des Freiburger Münsterturms auf den ursprünglichen Plan nicht mehr aufkommen. Dennoch bestätigt sich, was Vasari von Giottos Turm schon gesagt hatte: *Doveva questo campanile, secondo il*

*modello di Giotto, avere per finimento sopra quello che si vede, una punta ovvero piramide quadra alta braccia cinquanta; ma, per essere cosa tedesca e di maniera vecchia, gli architettori moderni non hanno mai se non consigliato che non si faccia, parendo che stia meglio così.*¹⁵ Und zuvor spricht Vasari von dem Turmmodell, das Giotto gemacht hatte, *che fu di quella maniera tedesca che in quel tempo s'usava.*¹⁶

Wenn Vasari verallgemeinernd die italienische Baukunst dieser Zeit als eine in der *maniera tedesca* befangene bewertet, und wenn damit für ihn die Bedeutung der französischen Gotik in den Hintergrund tritt, so müssen wir uns fragen, ob nicht jetzt, zu Beginn des 14. Jahrhunderts, nachdem sich Frankreich mit der Schöpfung seiner grossen Kathedralen und den Werken Ludwigs IX. seit langem ausgesprochen hatte, die deutsche Gotik stärker in das italienische Gesichtsfeld trat und für die Zukunft die eigentlichen Impulse vermittelte, ob also in der „Geschichtsfälschung“ Vasaris nicht ein Reflex der Wirklichkeit enthalten ist. Hatte möglicherweise die Legende, an die Vasari glaubte, eine partielle Rechtfertigung, indem die Anregungen, die die italienische Baukunst aus dem Norden von „*ultra montanes*“ empfing, nicht mehr wie im 13. Jahrhundert in erster Linie aus Frankreich kamen, sondern aus Süddeutschland, lange bevor Ulrich von Ensingen an den Mailänder Dombau gerufen wurde und lange bevor Aeneas Silvius den Kölner Dom und das Strassburger Münster rühmte?

II. SIENESER GOLDSCHMIEDEKUNST

Dieses allein in einem ersten Planstadium festgehaltene Verhältnis zwischen deutschen und italienischen Bauwerken des Trecento nimmt in einer anderen Kunstgattung realere Gestalt an.

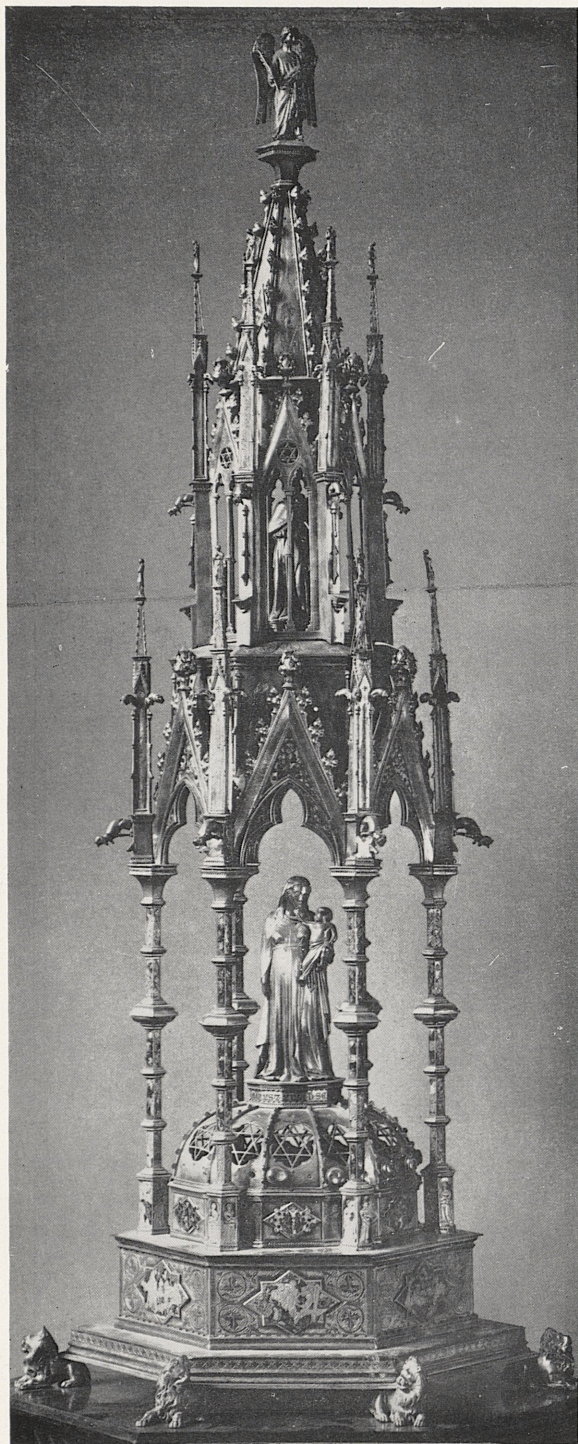
Die Goldschmiedearbeiten des Ugolino di Vieri wirken wie Architekturmodelle (Abb. 9, 11, 14). Das Metall erlaubt die feine Ausziselierung gotischer Einzelformen. Man erkennt an diesen sorgfältigen Arbeiten, wie sehr das Detail nordischer Gestängegotik ernstgenommen wurde. Es ist gotische Miniaturbaukunst. Selbst ein Apologet der Renaissance wie Filarete duldet im Goldschmiedehandwerk weiterhin den Stil „der Barbaren“. Dieser Kunstzweig hat der Architektur fortwährend Anregungen vermittelt; nicht nur, weil man hier besonders befähigt war, im Kleinen die tradierten Formen, Zeichnungen des Skizzenbuches, wortgetreu auszuarbeiten und sie sozusagen in einer Idealsphäre zur Geltung zu bringen, sondern auch deshalb, weil sich der Beruf des Goldschmiedes mit dem des Architekten, wie später noch bei Brunelleschi, oft in einer Person zusammenfand. Von dem Sienser Dombaumeister Lando di Pietro, der in derselben Zeit den Neubau des Sienser Domes führte, als der Goldschmied Ugolino di Vieri das grosse Altarreliquiar für Orvieto schuf (1338), ist überliefert, dass er zuvor in Neapel als Goldschmied tätig gewesen war.¹⁷ Filarete wiederum weiss die Beziehungen von gotischer Goldschmiedekunst und gotischer Architektur einleuchtend zu erklären: *Gli orefici fanno loro a quella somilitudine e forma de' tabernacoli e de' turibili da dare incenso; et a quella somilitudine e forma anno fatti i dificij perchè a quegli lauori paiano begli; et anche più si confanno ne' loro lauori, che non fanno ne' dificij. E questo huso e modo anno auuto, come ò detto, da' tramontani, cioè da Todeschi e da Francesi...*¹⁸

¹⁵ *Vasari-Milanesi*, Bd. I, p. 399.

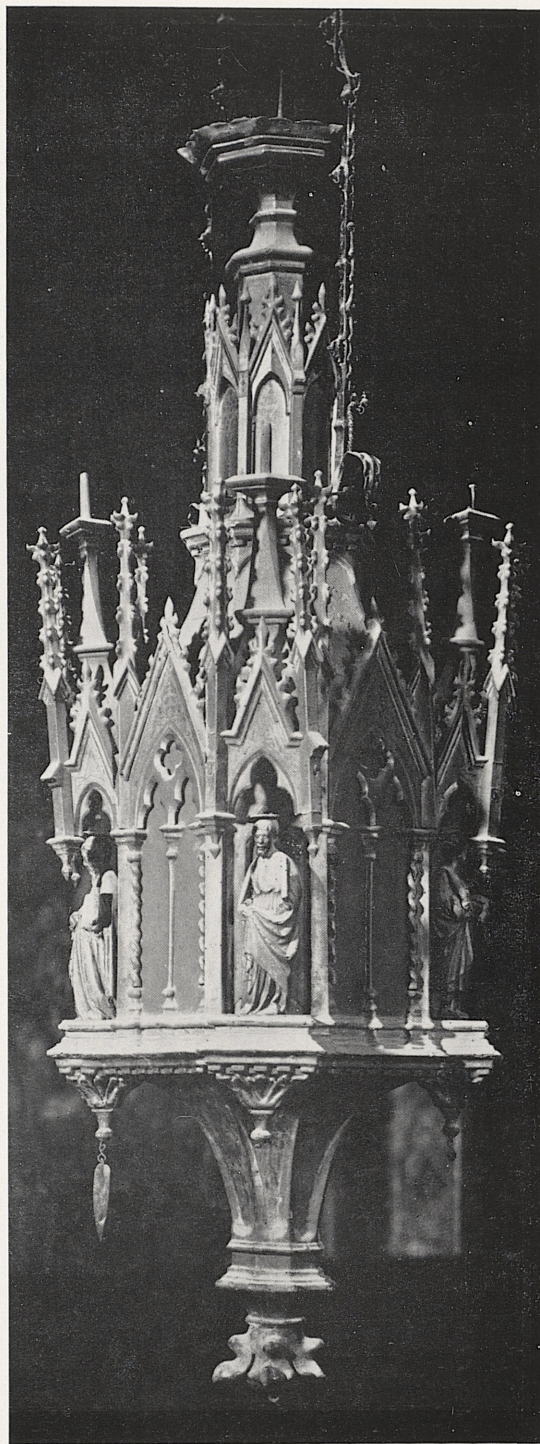
¹⁶ *Vasari-Milanesi*, Bd. I, p. 398.

¹⁷ *G. Milanesi*, Documenti per la storia dell'Arte Senese, Bd. I, Siena 1854, p. 228, No. 50.

¹⁸ Antonio Averlino Filaretes Tractat über die Baukunst, hrsg. von Wolfgang von Oettingen, Wien 1890 (=Quellenschriften f. Kunstgeschichte, N.F. III), p. 429.



9 Ugolino di Vieri, Reliquiar. Orvieto, Dommuseum.



10 Lampe in der Cappella Superiore des Palazzo Comunale, Siena.



11 Ugolino di Vieri, Reliquiar des hl. Corporale. Orvieto, Dom.

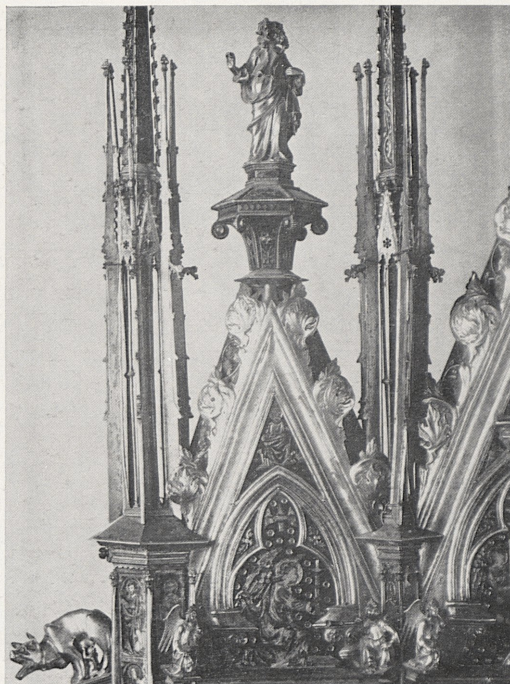


12 Strassburg, Dom, Westfassade, Jungfrauenportal.

Das Reliquiar-Triptychon des Ugolino di Vieri wiederholt in gewissen Zügen den Aufbau eines Seitenportalfeldes der Strassburger Westfassade (Abb. 11, 12); die grosse Mittelarkade wird durch über Eck gestellte Spornpfeiler von den kleinen Seitenarkaden getrennt. Auf den Spornpfeilern erheben sich äusserst schlanke Fialen (Abb. 14), die im einzelnen, etwa in der Wasserschlagauftteilung, den Fialbauten zu Seiten des Strassburger Portalgewändes treffend nachgebildet wurden. Die äusseren „Pfeiler“ des Altars stossen ebenso schräg hervor wie die Strassburger Ecksporne an den Flanken der grossen Strebepfeiler. Und wie diese stehen sie auf einem eigenen kurzen Sockel der einheitlichen Postamentplatte auf.



13 Detail des Risses B. Strassburg, Frauenhaus.



14 Ugolino di Vieri, Detail des Reliquiars Abb. 11.

Ein einzelnes Detail des Reliquiars, das in der Goldschmiedetechnik jeden Linienzug seines vielsagenden Umrisses bewahrt hat, macht den Stilzusammenhang mit der Strassburger Hütte unzweideutig: es sind die Wimpergkrabben (Abb. 14). Sie wiederholen eine spezielle Form des Risses B (Abb. 13). Dort entfalten sich auf den grossen Wimpergschrägen wie in einem Wirbel die grossen Blattknäuel. Die Goldschmiedeform bleibt geschlossener, aber das *disegno* des sich entfaltenden Blattes, das seine innere Spitze bereits geöffnet hat und sich kreisend über das Wimpergesims nach hinten fortstreckt, ist in den charakteristischen Zügen übernommen worden.

Von der Hand des Ugolino di Vieri stammt auch das Tabernakel-Reliquiar in Orvieto. Hier nun steht in vollkommener Technik als Miniaturarchitektur das Helmoktagon des Risses B vor Augen (Abb. 9). Die mit Fialen besteckte Wimpergkrone umkreist die aufsteigenden Helmschrägen, die plötzlich abbrechen und den Sockel einer aufgesetzten Laterne bilden, ein zweites Oktagon, aus dem heraus der abschliessende, krabbenbesetzte Rippenhelm hochwächst.

Im gotischen Siena hat dieses Turmmotiv Schule gemacht. Es findet sich in der italienischen Kleinkunst vielfach wieder. Die hölzerne Lampe der Cappella Superiore im Palazzo Comunale in Siena variiert die bekannte Grundform (Abb. 10).

Doch dies alles können nur vorbereitende Beispiele sein. An ihnen lässt sich nur andeutend die Wirkung darlegen, die die oberrheinische Baukunst der Hochgotik auf das italienische Trecento ausgeübt hat. Hat auch die toskanische Monumentalarchitektur das transalpine Formengut angenommen, und hat sie es in die Wirklichkeit umgesetzt, ist es also über das Planstadium — bei dem es im Giotto-Entwurf geblieben war — hinausgedrungen?



15 Siena, Fassade von S. Giovanni.

III. DIE FASSADE VON S. GIOVANNI IN SIENA

Die Baptisteriumsfassade des Sieneser Domes, von der Jacob Burckhardt sagte, dass sie, „namentlich, was die Gliederung der Streben betrifft, das am meisten nordisch-gotische Stück des ganzen Domes“ sei¹⁹, vereint in sich beispielhaft die traditionelle toskanische Dekorationsweise antikisierender Marmorinkrustation mit dem neuen Formenapparat des hochgotischen Masswerkgestänges (Abb. 15). Zwei heterogene „Stile“, die an der Domfassade Giovanni Pisanos fast gewaltsam aufeinanderstossen, haben sich hier unter der Voraussetzung einer in der gespannten Wandfläche möglich gewordenen Systematisierung vereint.

Die schweren, plastischen Formen Giovanni Pisanos, die noch der Vorstellungswelt der Pisaner Spätromanik entstammen, haben hier an der Fassade von S. Giovanni ihr Wesen gewandelt, sind flach, streng, fast blechern geworden; als scharfe Umrisse gliedern sie die dünn gespannte Wandfläche.²⁰ Eine äusserst entwickelte, zugespitzte, in scharfer Linearschraffur sich darbietende Gotik hat sich mit der toskanischen Tradition verbunden. Ein solches gestängehaftes Aufrissystem war für die Toskana neu und ist überhaupt in Italien ohne jede Voraussetzung. Wenn bisher niemand nach der Herkunft dieser plötzlich entstandenen Hochgotik gefragt hat, so wird das an der erstaunlich intensiven Adaption liegen. Romanisierende, antikische Konsolgesimse harmonieren mit gotischen Blattkrabben ebenso wie gotisches Passmasswerk mit romanisch gedrehten Säulenschäften. Der vordringenden Wirkung des Steines, des Marmors, unterwirft sich jedes Detail, und auch fremdartig überspitzte Krabbenwimperge verlieren als Marmorkörper ihren nördlichen Dialekt. Die Gotik scheint völlig assimiliert.

Doch die zugrundeliegenden Inventionen wesentlicher Elemente der Aufrissgliederung und charakteristische Formdetails entstammen der oberrheinischen Hochgotik.

Die Strebepfeiler, die noch in der Portalgewändezone in hergebrachter Weise als inkrustierte Felderdekoration aufgeteilt wurden, verwandeln sich über dem verkröpften Kämpfergesims unerwartet plötzlich in einen Masswerkaufbau.²¹ Der Pfeilerkörper wurde mit einem Gerüst umkleidet, so dass sich der Umriss auflöst und die Stirnfläche in Bewegung gerät. Aus den in sich ruhenden Feldern der unteren Pfeilerabschnitte drängen paarige Wimpergbahnen hervor, die die ganze Pfeilermasse in schmalen Profirlinnen pfeilartig aufwärtsschiessen lassen (Abb. 16). Das ist für den Bereich der italienischen Gotik eine weithergeholte, in der eigenen Geschichte unvorbereitete Form. Die europäische Baukunst kennt in dieser Zeit am Strassburger Riss B einen entsprechenden Gedanken (Abb. 17). Das Wesen dieses Fassadenentwurfs besteht darin, die gesamte Fläche in Wimpergbahnen einer Aufwärtsbewegung zu unterwerfen. Die Strebepfeilerflanken, die seitlich sichtbar werden und die Fassade begrenzen, wurden mit einem Wimpergmantel umgeben. Mit Ausnahme der zweiten Zone, wo drei Wimperge nebeneinanderstehen, sind es jeweils zwei zum Paar verbundene Wimperge, die die Strebeflanken gliedern. Die unteren Masswerkbahnen schiessen in die oberen hinein. Das gleiche Gliederungsprinzip gilt für die Sieneser Fassade.

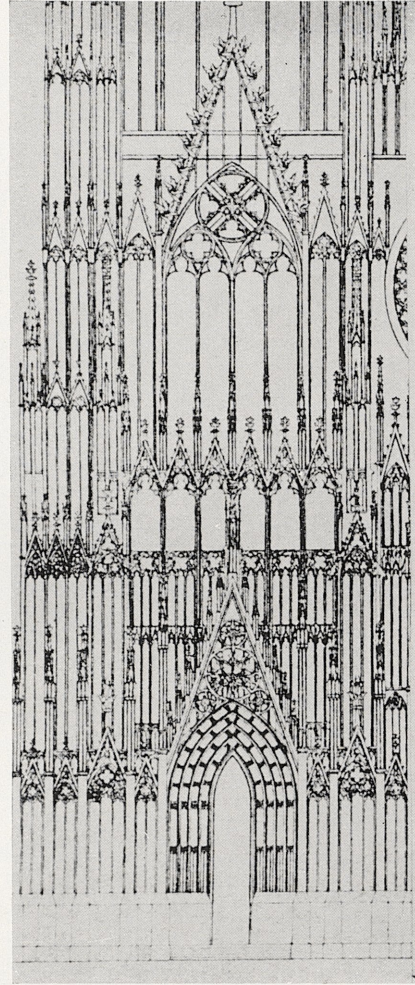
¹⁹ Jacob Burckhardt, *Der Cicerone*, II. Teil, 1. Bd., Leipzig 1884⁵, p. 53.

²⁰ Werner Gross, a.a.O., hebt in seiner Darstellung besonders die Florentiner Bauwerke des Trecento hervor. Die Kriterien, die er, besonders für das Phänomen der „Fläche“, gewann (p. 240 ff.), können ebenso als treffende Stilkriterien für die Bauwerke der Sieneser Schule um 1300 gelten.

²¹ Ähnliche Gliederungsformen finden sich auch an der Fassade des Sieneser Doms. Wegen der noch ungeklärten Baugeschichte möchte ich jedoch dieses Hauptwerk der italienischen Gotik nicht in die Betrachtung einbeziehen.

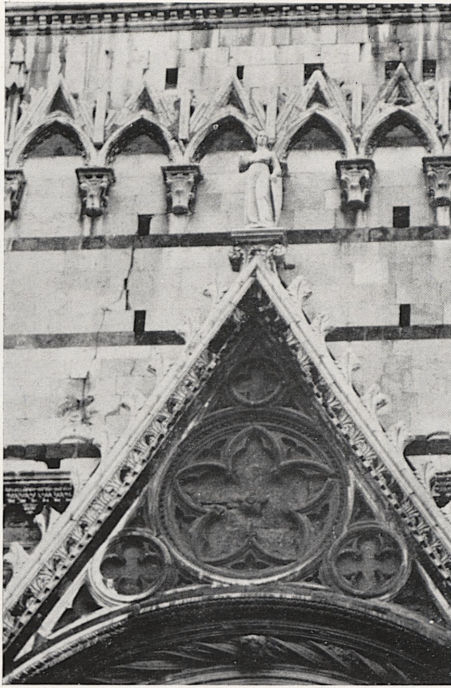


16 Siena, Strebepeiler der Fassade von S. Giovanni.

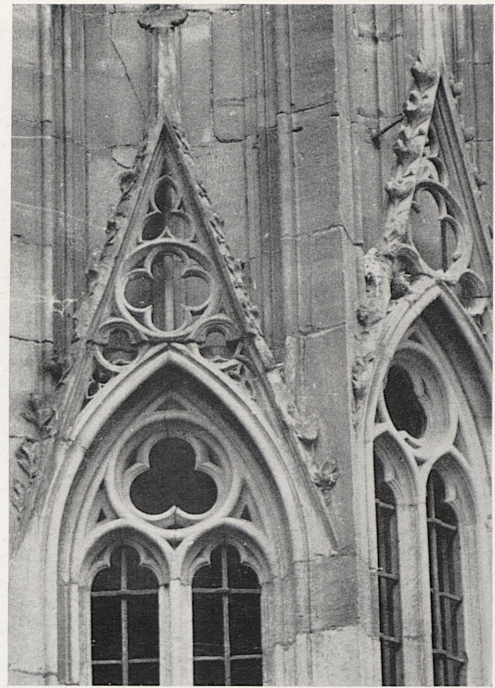


17 Riss B, Strassburg (nach Dehio-Bezold).

An dem italienischen Bau allerdings wurden waagrecht gezogene, sich über die Pfeiler hinweg verkröpfende Gesimse als Gegenkraft ausgespannt. Das Riss-B-Motiv der Strebepeilergliederung, das man in dieser konsequenten Form nicht einmal in die ausgeführte Strassburger Fassade übernommen hatte, wurde variiert. Jedes Wimpergpaar setzt auf einem Gesims neu an. Die Horizontalgliederung entspricht der Felderteilung der Fassadenflächen. Die Strebepeilerwimperge des zweiten Geschosses korrespondieren in der Höhenlage mit der horizontalen Wimpergarkatur, an der die Säulen, obwohl entsprechend dem Strassburger Beispiel anfänglich geplant, nicht mehr versetzt worden sind. Aber die schwebende Wimpergreihe vermag doch die Erinnerung zu wecken an die grosse, quer über die Fassade laufende Arkatur des Risses B, in deren Geschossfeld allein der hochaufsteigende Wimperg des Mittelportals hineinragt, was auch für den Sieneser Aufriss gilt. Wie im Riss B stecken auch hier zwischen den einzelnen Wimpergen kerzenartig die Fialen.



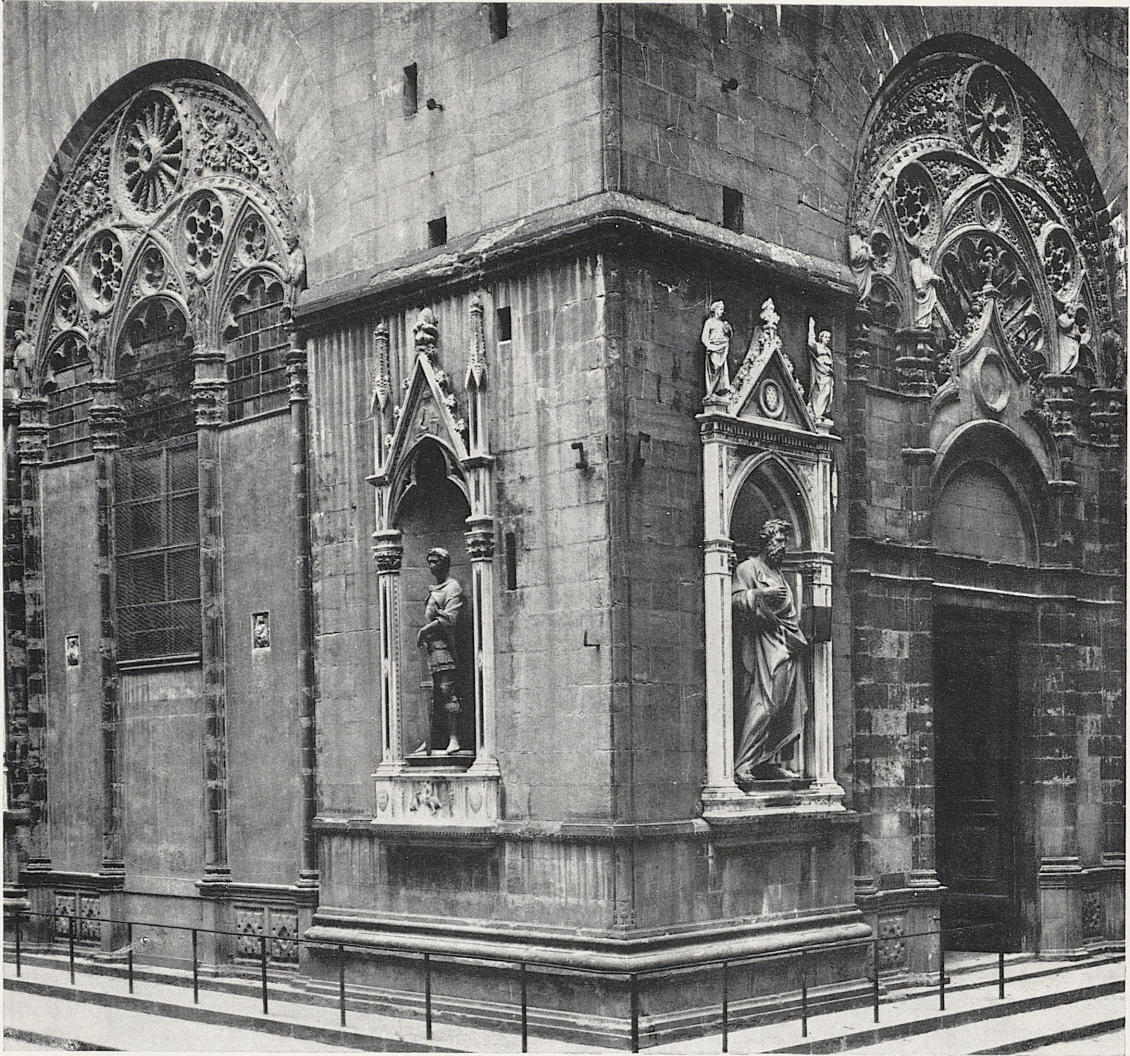
18 Siena, Fassade von S. Giovanni, Hauptportal-Wimperg.



19 Strassburg, Dom, Westfassade, Fenster der Treppentürme.

Der grosse Wimperg des Mittelportals in Siena gibt sich in jeder Einzelheit gotisch (Abb. 18). Schon die aufsteigenden, frontal erhobenen Krabben auf den Wimpergen sind ein Strassburger Ornament. Besonders die Masswerkfiguration der Pässe fällt ins Auge. Es ist ein Kreis-aufbau, der in den Wimpergen der Strassburger Seitenportale seine Parallele hat (Abb. 12). Der grosse mittlere Pass ruht auf dem höchsten Punkt der äusseren Portalarchivolte und wird seitlich von den Wimpergschenkeln tangiert. Die kleineren Pässe in den Zwickeln füllen die Restflächen und fassen den Hauptpass ein. Obwohl die Masswerkfigur in den Einzelheiten verändert wurde, erinnert doch alles an das Strassburger Vorbild; die kleinen Dreiblätter in den Zwickeln des Hauptpasses spiegeln die Dreipassnasen wieder, die in Strassburg vom Kreisrand aus an die Rosette stossen; den nach innen gerichteten Spitzen des grossen Passes entwachsen wie in Strassburg Lilienblüten; in den Passbogen selbst sind noch einmal — hier wie dort — flache Nasen eingeschrieben. In Siena sind auch die äussersten Wimpergzwickel in Masswerk aufgelöst. Das gilt auch für die Strassburger Treppenturm-wimperge (Abb. 19), die eine ähnliche Kreisfiguration einschliessen. Das kleine Dreiblatt, das sich unterhalb der seitlich in die Zwickel heruntergerollten Pässe hineinschiebt, ist eine sehr spezielle Form und charakterisiert im Kleinsten die formalen Beziehungen zwischen den beiden Fassaden.

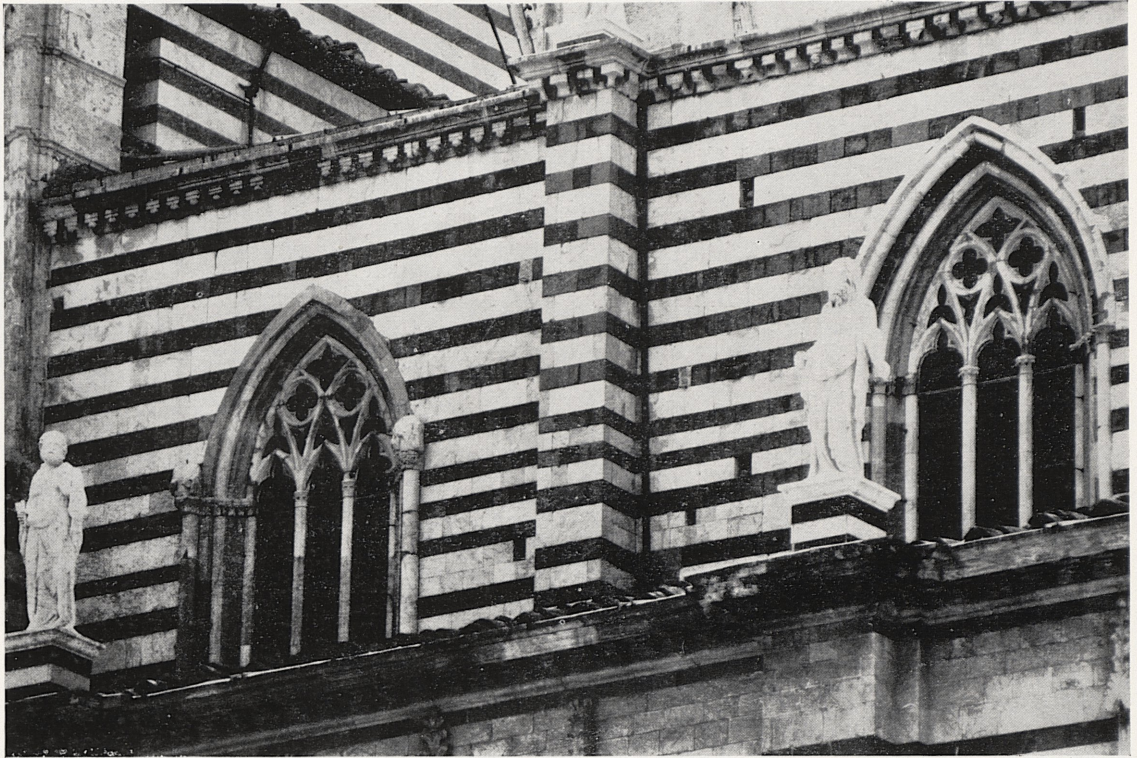
Auch der Gedanke einer doppelschichtigen Wand, die Trennung in eine vordere Masswerkfläche und in eine glatte Mauerfolie, wurde in Siena andeutungsweise aufgegriffen. Das Masswerk des Wimperges und besonders die Vierpässe aussen zu beiden Seiten der Wimpergschragen scheinen sich vom Grund abzuheben und eine frei im Raum ausgespannte Figuration bilden zu wollen.



20 Florenz, Or San Michele, Erdgeschoss.

IV. MASSWERK

Überhaupt ist die Gotik seit dem Bau der Strassburger Westfassade im Masswerk bereichert worden. Die Fläche lichtet sich und gewinnt ihre Struktur aus der Figur. In Italien war man während des 13. Jahrhunderts in dieser Hinsicht zurückhaltend. Das ändert sich erst im Trecento. Es entstehen die phantasievollsten Masswerkfiguren, die zumeist ihre besondere italienische Eigenart nicht verbergen (Abb. 20). Blattwedel füllen die Zwickel, Zahnfriese begleiten die Bogenläufe. Doch finden sich am Anfang des Jahrhunderts vielfach reine Masswerkfiguren, die in ihrer Beschränkung auf den Stabumriss ebenso in einer süddeutschen Hütte



21 Siena, Dom, rechte Hochschiffanke.

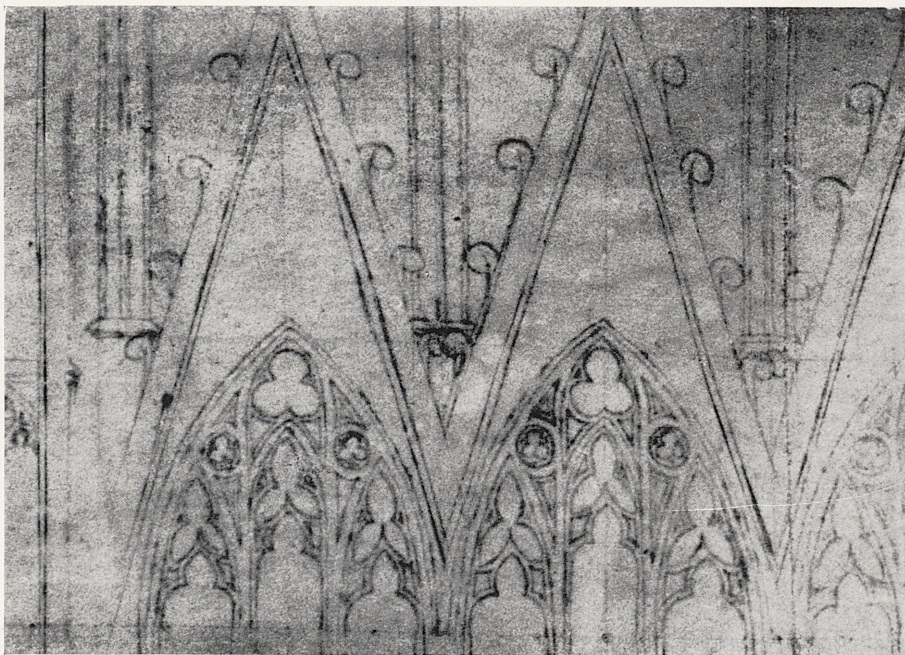
hätten entstanden sein können. Die Fenster im Obergaden des Sieneser Doms (Abb. 21) gehören zu den Inkunabeln hochgotischer Masswerkfiguration in Italien.²² Man hatte lange Zeit die Fenster — wie in S. Francesco in Assisi — mit einfachen Pfostenstellungen gegliedert und einzelne Passkombinationen ohne allzu grosse Komplizierung bevorzugt, wobei oft Stanzformen gebräuchlich blieben, wie etwa am Chor von S. Maria Novella in Florenz.

Das Masswerk am Obergaden des Sieneser Doms stellt dieser Überlieferung gegenüber einen Umbruch dar. Nicht nur die Figur ist reicher geworden, sondern die Masswerkgeometrie äussert sich nun in einem feinen Liniensystem, die Figur ist identisch mit dem Steinkörper. Die der Fassade anschliessenden Joche des Sieneser Obergadens werden von Fenstern durchlichtet, die ein vielteiliges Passgefüge fassen (Abb. 22). Es geht in der Erfindung zurück auf ein Muster des Risses B, der in den grossen Wimpergarkaden unterhalb der Rose eine sehr ähnliche Figur überliefert (Abb. 23). Die drei Pfostenbahnen werden von Nasenbogen überfangen, auf denen Dreiblätter reiten. Steil aufsteigende, kleine Lanzettbogen fassen die Figurenkomposition zusammen und bieten den aufliegenden Pässen Halt. Hierbei ist charakteristisch, dass die äusseren Masswerkbogen mit der Archivoltenbahn des Fensters parallel

²² In diesem Zusammenhang muss die schon 1278 entstandene gotische Wimpergarkatur des Pisaner Baptisteriums genannt werden, die eines der frühesten Beispiele hochgotischer Masswerkarchitektur in Toskana darstellt. — Früher noch, um 1267, war die Papstloggia in Viterbo entstanden, die unmittelbar auf französische Anregungen zurückgeht.



22 Siena, Dom, Masswerk eines Obergadenfensters.



23 Riss B, Strassburg, Detail.

laufen und sich mit ihr verbinden. In Strassburg ist der mittlere Bogen gestelzt, woraus sich gewisse Variationen des Musters ergeben; die Pässe bleiben sehr klein, und die mittleren Pfosten steigen bis in die Wimpergspitze auf, so dass sie den mittleren Dreipass fassen. Doch der Grundgedanke der Komposition hat sich in Siena erhalten: für beide Beispiele gilt, dass auf der Spitze des mittleren Bogens der krönende Pass steht; an beiden Fenstern ruhen die runden Pässe in den Zwickeln zwischen den Lanzettbögen.

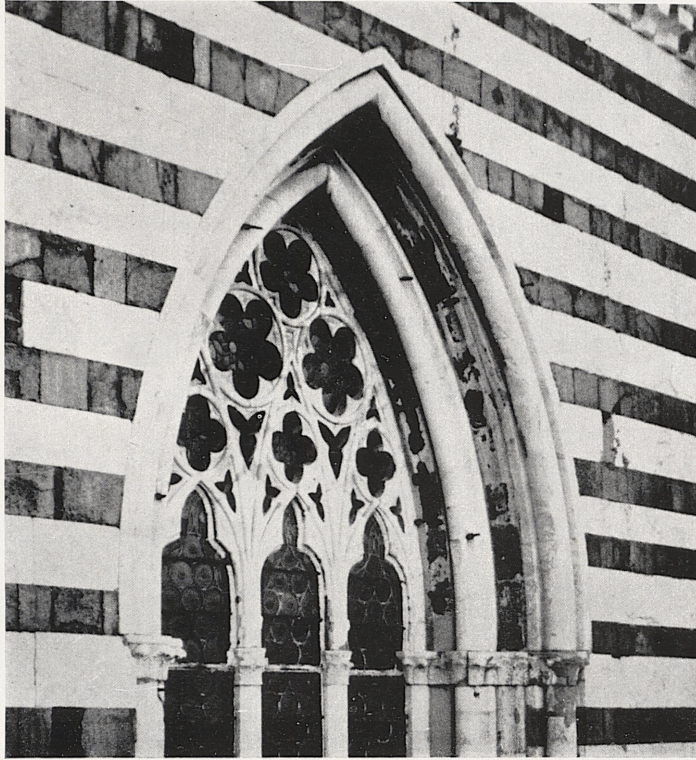
Diese oberrheinische Masswerkfigur am Sieneser Dom hat schon in den Fenstern des mittleren Jochs eine Abwandlung erfahren. Dort hat man sich in der alten Technik des Stanzens der neuen Form bemächtigt. Als unvorbereiteter Betrachter erkennt man jetzt kaum noch das Strassburger Vorbild. In ähnlicher Weise ist der Prozess der Adaption und Assimilation auch in anderen Fällen vor sich gegangen.

Eine verwandte, jedoch reichere Figur zeigt das Fenster des letzten Langhausjoches vor der Kuppel (Abb. 24). Es ist eine besonders schöne Kombination aufgetürmter Pässe, die sich gegenseitig stützend im Gleichgewicht halten. Auch diese Form hat ihr Vorbild in Strassburg an den unteren Strebebfeilerblenden der Münsterfassade (Abb. 25).²³ Die drei grossen Spitzbögen rahmen die flach eingehängten Nasenbögen, auf denen die Pässe stehen. In den Achseln zwischen den grossen Bögen ruhen die Pässe, die wiederum einen dritten Pass in der Spitze des Masswerkfeldes seitlich stützen. Die Sieneser Figur unterscheidet sich insofern, als auch jetzt die mittlere Bogenbahn nicht gestelzt ist und gemeinsam mit den seitlichen Bahnen eine Lanzettspitze behält. Doch das sind nur untergeordnete Abweichungen. Die Bereicherung der Figur durch die in die Passzwickel gesetzten Dreiblätter geht zurück auf ein Motiv der grossen Strassburger Arkatur (Abb. 26).

Was aber ist mit derartigen Vergleichen gesagt? Sind dies alles zufällige Einzelbeispiele, die einen punktuellen Zusammenhang mit den entsprechenden Erfindungen deutscher Baukunst erkennen lassen, im übrigen aber bedeutungslos bleiben?

Während des 14. Jahrhunderts konzentriert sich in der Masswerkfigur eine wesentliche Aussagemöglichkeit der Architektur. Neben den geschlossenen Steinflächen stehen die Masswerkflächen, in denen sich die Figurenphantasie ausspricht; die Masswerkfiguration wird selbst zum „Bild“. Auch in der italienischen Baukunst des Trecento ist diese Form architektonischer Flächengestaltung ein wesentliches Element der Aufrissgliederung gewesen. Die Inkrustationsfläche entspricht der Wirkung nach der Masswerkfläche. Am Florentiner Dom etwa sind Masswerkfiguren in die Inkrustation übernommen worden. — Im Erdgeschoss von Or San Michele wechseln glatte, leere Steinflächen mit den dichtgefüllten Masswerkarkaden der Fenster (Abb. 20). Innerhalb des Geometriemusters vergegenständlicht sich das ausgebreitete Pflanzenornament der Rosetten, die diesen Formen eine unmissverständliche italienische Klangfarbe verleihen. Doch erkennt man als im Hintergrund wirkend die Figur der Strassburger Strebebfeilerblende, die am Obergaden des Sieneser Doms Eingang in die italienische Architektur gefunden hatte: drei Bogenbahnen, in die Nasenbögen eingehängt sind. Darüber stehen die Pässe. In die Hauptbogenzwickel sind grössere Pässe, an Or San Michele zu Rosetten verwandelt, eingelagert; auf der mittleren Bogenspitze steht der krönende Pass. Das Prinzip des Aufbaus hat sich auch an Or San Michele nicht wesentlich gewandelt.

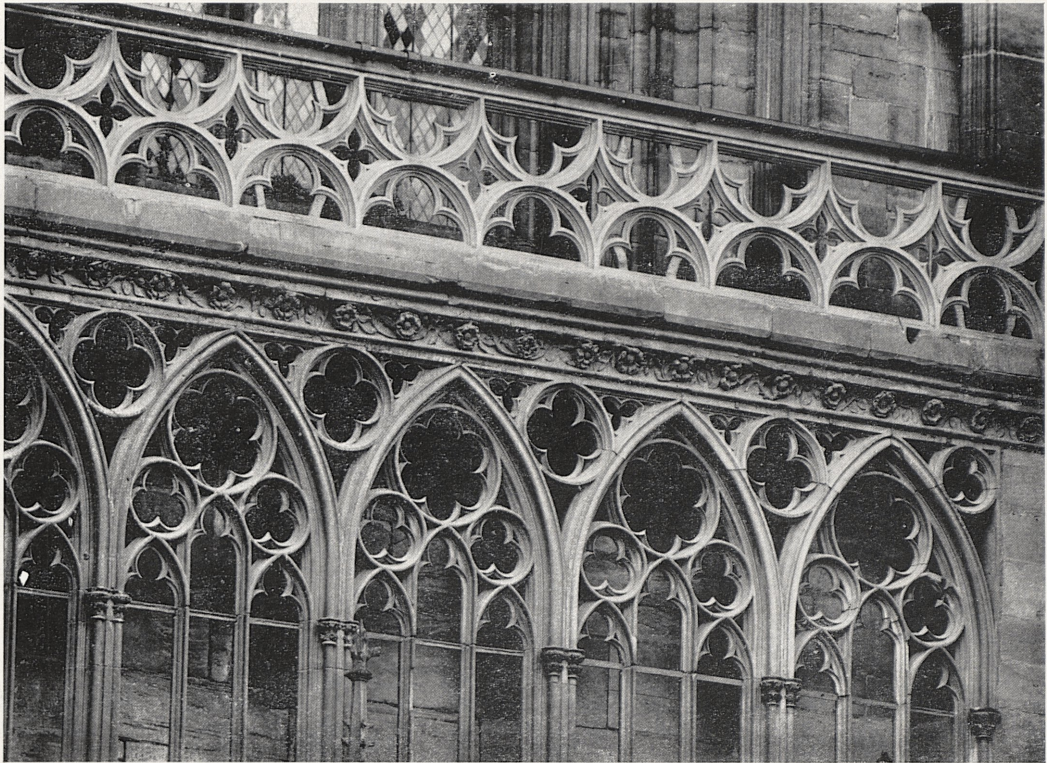
²³ Ähnliche Masswerkmotive finden sich in der Tradition der Strassburger Hütte auch an anderen Orten Deutschlands, etwa an der Fassade der Augustinerkirche in Regensburg, an der Südfassade der Stiftskirche in Wimpfen i.T. u.a. — Bei diesen Vergleichen kommt es nicht darauf an, dass das eine oder andere Motiv auch anderswo bekannt war, sondern dass sich die verschiedenen Vergleiche zu einem Gesamtbild ergänzen, dass also ein grösserer Formenkomplex seine Voraussetzungen in der Strassburger und Freiburger Hütte hat.



24 Siena, Dom, Obergadenfenster.



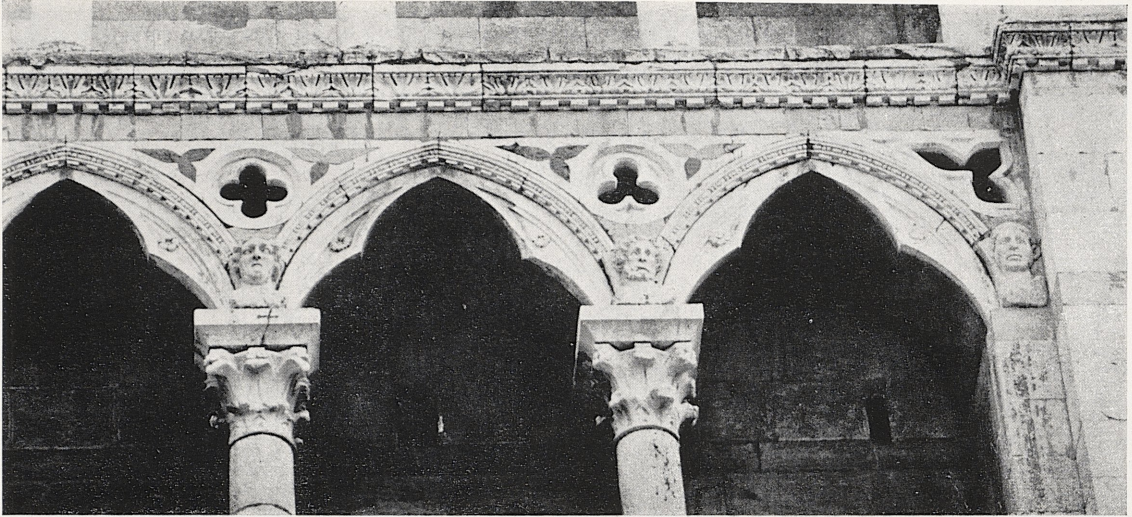
25 Strassburg, Westfassade, Pfeilerblende.



26 Strassburg, Westfassade, Grosse Masswerkarkatur.

Dass aber auch in der zweiten Jahrhunderthälfte, seit etwa 1370, eine völlig geometrische Masswerkfigur hat entstehen können, zeigen die Emporen des Domlanghauses in Lucca. Das Masswerk ist im 19. Jahrhundert weitgehend nach den originalen Formen erneuert worden und wiederholt die Figurationen der Sieneser Domborgadenfenster nahezu wörtlich (Abb. 28), bleibt also der Strassburger Urform eng verwandt.

Es handelt sich bei diesen Zusammenhängen um einen sowohl zeitlich als auch örtlich ausgehenden Prozess der Formaneignung, der wesentliche Züge der toskanischen Baukunst des Trecento mitbestimmt hat. Siena scheint bei diesem Vorgang zu Anfang des Jahrhunderts das Zentrum der Formaufnahme gewesen zu sein. Aber auch die Gotik von Pisa, etwa die Masswerkarkatur des Camposanto oder das grosse Madonnentabernakel über dem Eingang desselben Bauwerks, erklären sich aus der Patenschaft der oberrheinischen Architektur. — Man erkennt z.B. an einem so fest eingebürgerten, traditionellen Motiv wie der freien Säulenarkatur, für die immer wieder die romanische Domfassade von Pisa das Vorbild abgab, die neue, gewandelte Auffassung. An der Fassade von S. Caterina (Abb. 29) erscheint das Motiv in gotischer Abwandlung. Zwischen den Spitzbögen sitzen Passfiguren, die seitlich von inkrustierten Dreiblättern gehalten werden (Abb. 27). Am Strassburger Arkadengeschoss unterhalb der Rose finden sich die entsprechenden Formen (Abb. 26). In der Ecke sitzt ein Dreipass, den innen die stehende Vierpassfolge ablöst. Dieser Wechsel wurde in Pisa in alternierender Folge auf die gesamte Zwickelreihe übertragen. In den traditionell pisanischen Aufriss wirken transalpine Einzelformen hinein.



27 Pisa, S. Catarina, Fassadenarkatur.



28 Lucca, Dom, Emporengalerie.



29 Pisa, S. Catarina, Fassade.



30 Carrara, Dom, Fassade.

V. DIE DOMFASSADE VON CARRARA

Die Fassade des Domes von Carrara (Abb. 30) gleicht in der Aufrissgliederung derjenigen von S. Caterina in Pisa (Abb. 29). Der rechtwinklig gefassten Rose schliessen sich seitlich Bogenarkaden an. Das Masswerk der Rose findet in der Strassburger Blendrose an der inneren Fassadenwand über dem Portal seine Entsprechung (Abb. 31). Jeweils zwei kleine Strahlen tragen einen Vierpasskreis zwischen den Bogenspitzen. Der grosse Strahlenbogen umfasst die Innenfigur. An der Rose von Carrara wechselt das Masswerkdetail hin und wieder; es herrscht keine strenge Systematik wie in Strassburg. So überliefert allein der rechte obere Rahmenzwickel der Rose die Figurenkombination eines mittleren Passes und zwei kleinerer Begleitpässe, wie sie auch die Strassburger Rahmenzwickel füllen (Abb. 30). In die Ecken strecken sich die schon bekannten Dreiblätter, die für den Strassburger Masswerkstil bezeichnend sind.

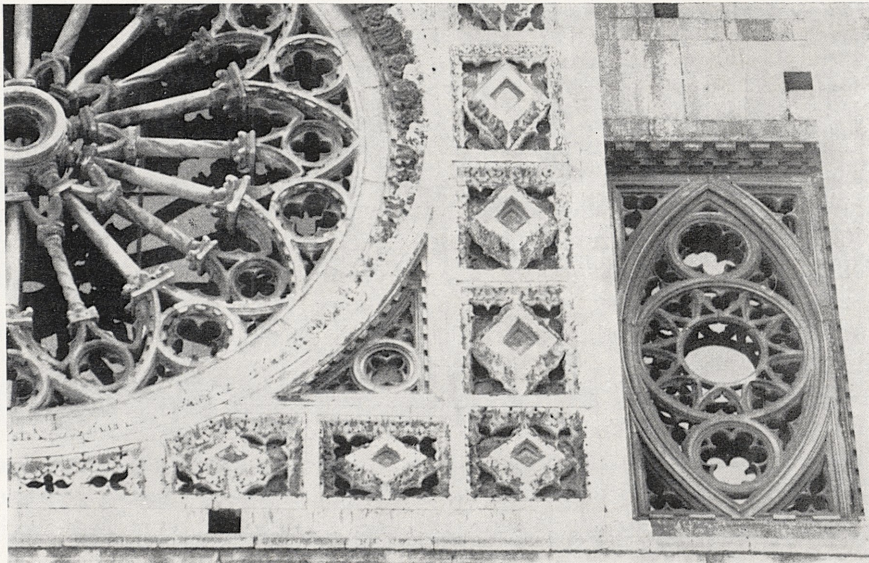
Grosse Masswerkmandorlen zu beiden Seiten der Rose beleben die hintere Fassadenwand (Abb. 32). Die rechte Mandorla fasst einen Pass, von dessen Kreisrand kleine, mit Nasen besetzte Spitzbogen in das Zentrum stossen. Ein zweiter eingeschriebener Kreis schwebt auf den Bogenspitzen. Diese Strassburger Form des Portalwimpergs (Abb. 13), die schon bei dem Vergleich des Sieneser Baptisteriumswimpergs aufgefallen war, hat auch ihre Wirkung auf den Baumeister von Carrara nicht verfehlt, obwohl er anstelle des zentralen Vierpasses den Kreis als innere Figur gewählt hat.²⁴ Was aber die italienische Fassade so interessant macht, ist der Versuch, eine freie, von der Wand abgehobene Masswerkschicht zu bilden. Die Rose ist kein echter Fensterdurchbruch, sondern ein reines Masswerkornament, das frei vor der Mauer schwebt, also eine Schmuckfigur. Wenn auch diese spezielle Struktur für Strassburg nicht gilt, so wurde in Carrara doch der Gedanke eines frei und selbständig sich vor der Mauer ausbreitenden Masswerkgestänges übernommen. Auch bei den Mandorlafeldern, die nun allerdings in der hinteren Wandfolie liegen, wirkt diese Anschauung hinein. Der Rosenrahmen, der die kompakte Steinstruktur aus tektonischen Gründen behalten hat, gibt sich dennoch als leichte, lichte Masswerkassettierung. Tatsächlich schwebt das Masswerk frei vor der Wand (Abb. 32), so wie in den Strebepfeilerblenden der Strassburger Westfassade (Abb. 25). Eine gleiche Wirkung hatte schon der Portalwimperg von S. Giovanni in Siena hervorgerufen (Abb. 18). Dort aber löst sich die Figur allein durch einen senkrecht zur Mauer zurückführenden Steg von der Wand, der in der Schrägansicht dem Auge nicht verborgen bleibt. Hier in Carrara ist diese Scheinwirkung aufgegeben. Die mauerverbindenden Stege springen in tiefer Kehlung weit zurück und sind auf diese Weise unsichtbar.

An einem solchen Beispiel erkennt man, wie sehr eine spezifische Form der oberrheinischen Hochgotik einen italienischen Trecentobau beeinflussen konnte. Der besondere Reiz des Gedankens, ein Masswerkmodell frei durch den Raum in einer Fläche auszuspannen, hat auch auf den eigenständig denkenden, d.h. andersartig bauenden Italiener einen formbestimmenden Eindruck hinterlassen.

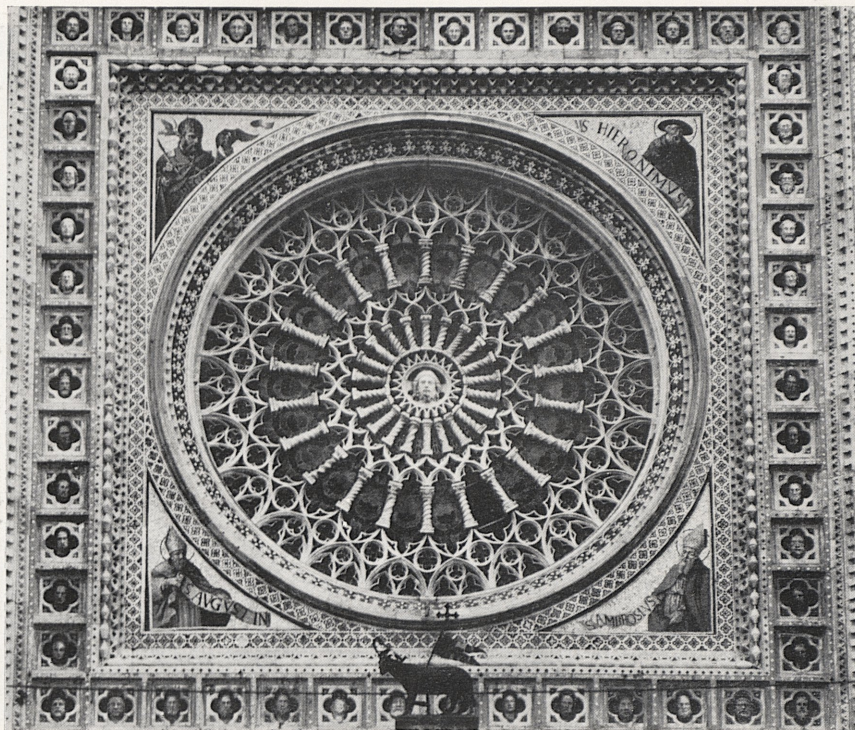
²⁴ Die Stachelrosette „charakteristisch für strassburgisch beeinflusstes Masswerk“. *Wortmann*, a.a.O., p. 98.



31 Strassburg, Westfassade, Blendmasswerkrose der Innenwand.



32 Carrara, Dom, Rosenfeld, Detail.



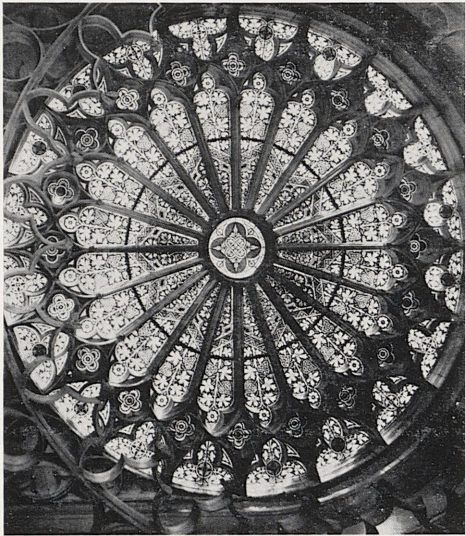
33 Orvieto, Dom, Fassadenrose.

VI. DIE ROSE DER ORVIETANER DOMFASSADE

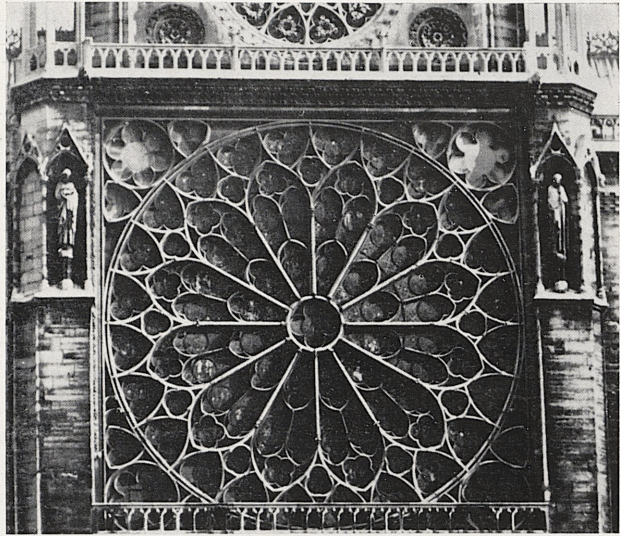
Die ausgeführte Rose der Domfassade von Orvieto (Abb. 33) variiert eine Figur, die an einem Schulbau der Strassburger Hütte vorkommt, der Westfassade des Klosters Ebrach von 1284 (Abb. 34).²⁵ Während der innere Rosenkreis mit den kleinen gedrehten Säulchen der italienischen Tradition entstammt, erkennt man im äusseren Masswerkkreis die Grundfigur der Ebracher Rose. Hier wie dort wachsen von aussen Bogen in das Feld hinein und treffen mit ihrer Spitze auf die vom Zentrum nach aussen strebenden Strahlenspitzen. Auf den Bogenschultern ruhend, in der Verlängerung der Strahlensäulchen, füllen Vierpasskreise das Negativfeld zwischen den Bogen aus. Die Orvietaner Rose wird bereichert, indem die äusseren, vom Bogenrand hereindringenden Pässe noch einmal von zwei kleinen Pässen und einem aufsitzenden Kreisdreipass gefüllt werden.

Im Vergleich dazu sei einmal als Korrektiv das französische Beispiel genauer betrachtet, das für die Ebracher Rose das Vorbild abgab: die Rose des Südquerhauses der Notre Dame (Abb. 35). Dort stossen die Strahlen zwischen die Randbogen hinein. Das aber gilt nur für jedes zweite Intervall. Alternierend zu den Strahlenspitzen sitzen Dreipässe zwischen den Bogendreiecken. Eindringender Rosenstrahl und zwischengefügter Pass wechseln miteinander ab.

²⁵ Das Original der restaurierten Rose im Bayrischen Nationalmuseum, München. — Eine gleiche Figur zeigt die Rose des Münsters in Rufach.



34 Ebrach, Stiftskirche, Fassadenrose.



35 Paris, Notre Dame, Rose des Südquerhauses.

Versucht man diese französische Figur im Unterschied zu der deutschen und italienischen zu charakterisieren, so unterscheidet sie sich von den beiden letztgenannten durch ihre grössere Breite und Auswiegung.

Das scharfe Aufeinandertreffen zweier Bogenspitzen und die strenge Systematisierung der genauen Entsprechung von äusserem Bogen und innerem Strahl ist erst das Ergebnis der Ebracher Masswerkgeometrie. Auch in anderer Hinsicht lassen sich zwar geringe, doch charakteristische Unterschiede feststellen. Die Drei- und Vierpässe der Pariser Rose werden nicht wie in Ebrach und Orvieto durch einen Kreis streng gefasst, sondern liegen selbständig in den Bogenfeldern. Während in Ebrach und Orvieto vom Rosenkreis her Nasen nach innen stossen, sind es in der Pariser Rose wiederum ruhig lagernde, auch gegen den Aussenrand hin durchgezogene Dreipässe, so dass der Eindruck des Vorstossens wesentlich gemildert wird. Nicht zuletzt aber äussert sich in dieser unterschiedlichen Charakterisierung ein stilistischer Abstand. Während man an den Querhausfassaden von Paris allenthalben auf ungefasste Pässe trifft, finden sich seit der Strassburger Westfassade in den Hauptordnungen des Masswerkes nur noch Kreispässe. Allein die Zwickeldreiblätter in den Restflächen zwischen Pass und Bogen bleiben ungefasst.

Die Orvietaner Rose schliesst sich in allen Stilmerkmalen nicht dem Pariser Beispiel an, sondern einer Masswerkfigur der Strassburger Schule. Der Hintergrund einer solchen Formverwandtschaft wird hier einmal beleuchtet durch die urkundliche Nachricht, dass am Orvietaner Dombau deutsche Steinmetzen mitgearbeitet haben.²⁶

²⁶ *Guglielmo della Valle*, *Storia del Duomo di Orvieto*, Rom 1791, p. 263, Doc. 10.

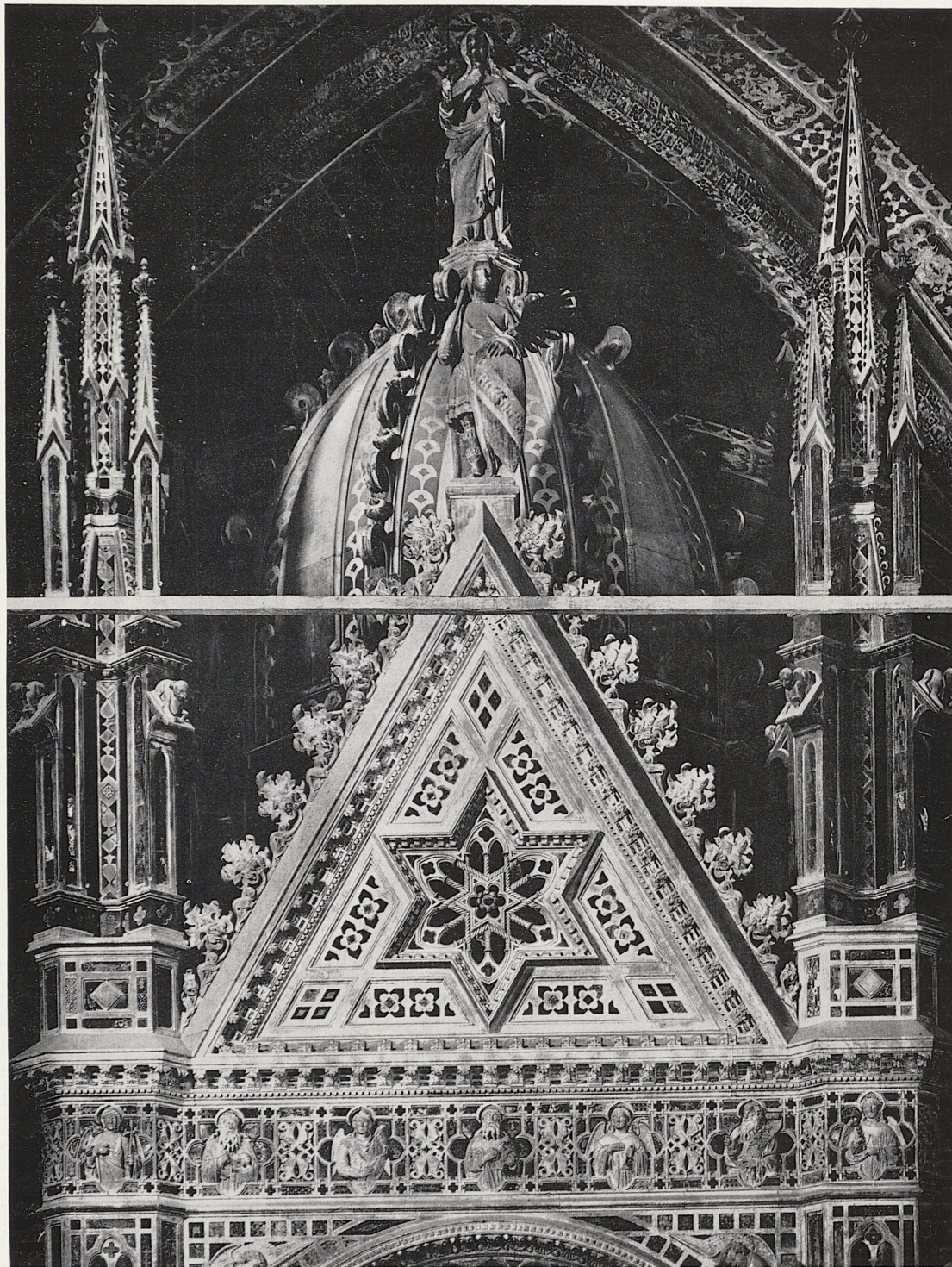
VII. DAS ORCAGNA-TABERNAKEL IN OR SAN MICHELE

Die Geschichte von Form-Adaption und Form-Assimilation verwirklicht sich als ein „Vergessensprozess“, wobei das ursprüngliche Vorbild in seiner Wirkung verblasst. Das gilt auch für das Tabernakel des Orcagna in Or San Michele, das 1349-1359 entstanden ist (Abb. 36). Die Masswerkfiguration der Fenster von Or San Michele hatte schon gezeigt, dass auch jetzt noch, in der zweiten Jahrhunderthälfte, trotz einer selbständigen Formensprache, die anfänglichen Aufnahmen oberrheinischer Formen durch die Sieneser Hütte weiter wirkten.

Der obere Aufbau des Tabernakels ist in allen Teilen „gotisch“. In den Wimpergiebeln, von dessen Gesimsschrägen eigenartig persönlich erdachte Krabbensträusse aufwachsen, breitet sich ein Masswerkstern, der die traditionelle Figurenzeichnung durch ein neuartiges Motiv ersetzt. Darin äussert sich ein Reflex einer im Umkreis der Strassburger Hütte sich vollziehenden Entwicklung. An der Katharinenkapelle des Münsters, die seit etwa 1342 in Bau ist, findet sich eine verwandte Masswerkform im äusseren östlichen Fenster (Abb. 37). Doppelte Bogenstellungen streben strahlenartig nach aussen und überschneiden sich im Inneren, so dass im Zentrum ein kleiner Stern entsteht, der mit einem Pass gefüllt ist. Auch die äusseren Strahlenspitzen sind wie am Orcagna-Tabernakel mit Pässen besetzt. Es war nur noch ein nächster Schritt, die Pfosten auf den gegenüberliegenden Strahlenseiten durchzuziehen, so dass auch im Aussenriss ein Stern zustandekam. Die Stilentwicklung, die im Norden von den geschmeidigen, gleitenden Passfigurationen der ersten beiden Jahrzehnte hinweg zu verhärteten, kantigen Masswerkformen der Jahrhundertmitte führte, konnte auch den Masswerkstil in der Toskana beeinflussen.²⁷ — Die Fialen über den Eckpfeilern des Tabernakels (Abb. 36) geben der Kuppel ihren Raum, in dem sie sich erhebt. Sie sind erstaunlich hoch und bilden einen komplizierten Aufbau, der keineswegs alltäglich ist. Vier einzelne Fialen auf vier äusseren, schräggestellten Pfosten umgeben eine grössere mittlere Fiale, die aus dem Steinkern herauswächst und wiederum vier kleinere Fialen dicht an sich gezogen hält. In der grossen Tabernakelfolge über dem Rosenfeld des Risses B wurde dieses ungewöhnliche, in Italien singuläre Prinzip des Fialaufbaus bereits konzipiert (Abb. 38). Was dort im Riss B noch Raum war, ist am Orcagna-Tabernakel in einen kompakten Steinkern verwandelt worden. Das untere Fialenquadrat umschliesst im Riss B die Tabernakelwimperge, bei Orcagna den Helmansatz; die oberen vier kleinen Fialen, die im Riss B ebenfalls frei stehen, verwachsen bei Orcagna mit der krönenden Fiale. Trotz der Unterschiede im einzelnen ist doch das Prinzip der Formkombination, auch die Grundrissbildung mit den Achsendrehungen der übereinanderstehenden Fialen, erhalten geblieben.

Erinnert man sich zuletzt noch einmal an Giotto's Campanile-Entwurf, der etwa zwanzig Jahre vor dem Orcagna-Tabernakel entstanden war, so mag es nur eine Assoziation sein, wenn uns Giotto's gedachter Turmhelm und Orcagnas gebaute Kuppel in den Grundzügen der Konstruktion und der Gliederung als wesensverwandt erscheinen. Kurz gesagt: an der Tabernakelkuppel wurden alle Gliederungen, die am Helm steil aufwärtsstiegen, in die Rundung geführt. Die Kuppel teilt sich wie der Helm in acht einzelne Felder, die durch Rippen begrenzt werden. Auf den Rippen sitzen, wie bei Giotto's Entwurf, grosse Krabben. Die Rippen werden in beiden Fällen von begleitenden Streifen seitlich gefasst. Zwischen den Rippen breitet sich die Kuppel- bzw. Helmfläche aus. Eine solche, steil aufsteigende, von Krabbenrippen gegliederte Kuppel entsteht nicht von ungefähr. Giotto's Turmplan hat hier die gedank-

²⁷ Derartige Einzelzüge der Stiltendenzen sind nicht zu verabsolutieren; vgl. jedoch die Domfenster im Fresko des Andrea da Firenze in der Spanischen Kapelle von S. Maria Novella, die Masswerkformen der Chorwandflanken des Sieneser Doms u.a.



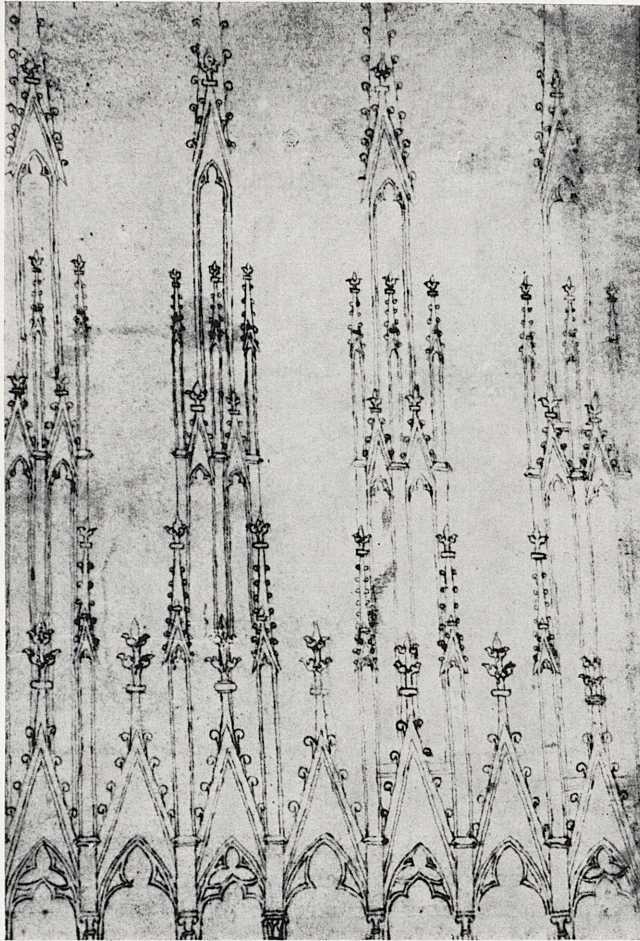
36 Orcagna, Tabernakel in Or San Michele, Florenz, Detail.



37 Strassburg, Katharinenkapelle, Fenstermasswerk.

lichen Voraussetzungen geschaffen. Dass eine solche Entwicklung, vom Rippenhelm zur Rippenkuppel, eine naheliegende Folgerung enthält, zeigt der Turm des Frankfurter Domes, der nach einem Plan Madern Gärtners (um 1420) das Freiburger Oktogon übernimmt, jedoch den Rippenhelm in eine Rippenkuppel verwandelt. Dieser Gedanke war schon in der Kirche Maria Stiegen in Wien verwirklicht worden, deren Turmkuppel (nach 1394) völlig gleichartige Konstruktionsmomente zeigt wie der Frankfurter, aber auch wie der Freiburger Helm. Es ist möglich, dass die italienische Rippenkuppel wiederum in den Norden, nach Wien, zurückgewirkt hat.

Die verschiedenen Vergleiche, die nur als exemplarisches *pars pro toto* zu verstehen sind, sollten zeigen, dass die hochgotischen Bauten von Strassburg und Freiburg bei der Ausbildung der gotischen Formensprache des Trecento einen wesentlichen Anteil hatten. Der Einfluss setzt zu einem Zeitpunkt ein, als die Strassburger Fassade in der Höhe des Rosengeschosses angelangt und das Freiburger Oktogon mitten in Bau war, etwa um 1300. Seit den Querhausfassaden der Notre Dame in Paris ist hier wieder ein europäischer Masstab gesetzt worden.



38 Riss B, Strassburg, Detail.

Die oberrheinischen Bauwerke werden nicht nur in Deutschland für die Architektur des 14. Jahrhunderts vorbildlich, sie wirken ebenso über die Alpen hinüber.

Was in Italien mit dem Bau des Mailänder Doms einzusetzen schien, die Aufnahme der deutschen Gotik, hat eine Vorgeschichte, ja man muss umgekehrt sagen: die Auseinandersetzung der italiensichen Baumeister mit der deutschen Architektur während der ersten zwei Drittel des Trecento ist die eigentliche „Geschichte“, der Bau des Mailänder Doms eine „Nachgeschichte“. Der Prozess der Formadaption war ein schöpferisches, intensives Geschehen, das jedes fremde Motiv, bis zur Unkenntlichkeit neugeformt, der eigenen Sprache einverleibte. Verglichen damit bleibt der Mailänder Dom weitgehend ein Fremdkörper, eine Episode, auch ein Ende. Hier war die Annahme des deutschen Stiles fast zur Selbstverleugnung gediehen. Filaretos Polemik gegen die Manier der Barbaren gewinnt am Beispiel dieses besonderen Bauwerks die Argumente.

In einzelnen Spezialbereichen der Kunstgeschichte ist die Bedeutung deutscher Formanregung für die italienische Kunst erkannt worden, besonders bei charakteristischen deutschen

Formtypen, etwa den Andachtsbildern des 14. Jahrhunderts.²⁸ Diese Einzelaspekte gewinnen erst ihren Sinnzusammenhang, wenn man die Auswirkung der deutschen Baukunst des 14. Jahrhunderts auf das italienische Trecento voraussetzt und sie als den bestimmenden Hintergrund der partiellen Vorgänge versteht, die in der grossen Stilbewegung der Gotik inbegriffen sind.*

²⁸ *Werner Körte*, Deutsche Vesperbilder in Italien, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I, 1937, p. 3 ff.

* An dieser Stelle möchte ich die Gelegenheit wahrnehmen, all denen zu danken, die mir durch die Gewährung eines Stipendiums des Kunsthistorischen Instituts einen zweijährigen Aufenthalt in Florenz ermöglichten, also dem Vorstand des Vereins zur Erhaltung des Kunsthistorischen Institutes, insbesondere Herrn Prof. Ludwig H. Heydenreich, und dem Direktor des Instituts, Herrn Prof. Ulrich Middeldorf, dem ich darüberhinaus für manch hilfreichen Rat zu danken habe.

RIASSUNTO

Con la costruzione della facciata ovest di Strassburg e della torre della Cattedrale di Freiburg inizia un'influenza delle opere architettoniche della Germania meridionale sull'architettura toscana del Trecento. Alcuni motivi singoli e le proporzioni della torre di Freiburg hanno essenzialmente determinato il disegno del Campanile di Giotto nell'Opera del Duomo di Siena. Ugolino di Vieri ha introdotto nell'oreficeria molti motivi della pianta B di Strassburg. Nel traforo ornamentale delle finestre nella parete superiore della navata centrale del Duomo di Siena e soprattutto nel sistema della facciata di S. Giovanni, vengono assimilate forme caratteristiche di questo disegno stilisticamente sensibilizzate dagli italiani. Nella facciata del Duomo di Carrara e nella facciata di S. Caterina a Pisa, e perfino nel Tabernacolo dell'Orcagna in Or San Michele persistono motivi dell'Alto Reno.

La traduzione delle forme ornamentali tedesche sviluppate in arenaria, in quelle delle incrostrazioni marmoree classicheggianti toscane, operò una tal trasformazione del dettaglio dei trafori e di altri ornamenti che il nesso fra gli edifici tedeschi e italiani non appare a prima vista. Le numerose affinità formali mostrano tuttavia, che l'architettura dell'Alto Reno assunse un importante ruolo di intermediaria fra il gotico del Nord e l'architettura toscana del Trecento, tanto più che l'architettura francese dalle opere della scuola di corte parigina non poteva più pretendere in Europa un ruolo così determinante come nel tredicesimo secolo.

La cooperazione di scarpellini tedeschi è assai spesso documentata. E quando più tardi il Vasari designò il gotico come una « maniera tedesca » vi era certamente contenuto un riflesso dell'importanza, che spettava all'architettura della Germania meridionale anche dal punto di vista dell'ideologico del Rinascimento, proprio come uno stile che una volta poteva avere del valore, ma che nell'epoca nuova doveva essere considerato sorpassato e « barbaro ».

Bildnachweis :

Alinari: Abb. 1, 9, 10, 11, 13, 15, 20, 28, 29, 36. — *Alber Verlag, Freiburg i.Br.: 3, 4, 5.* — *Verfasser: Abb. 6, 8, 14, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 31, 32, 33, 35, 37, 38.* — *Deutscher Kunstverlag, München: Abb. 12.* — *Foto Marburg: Abb. 26.* — *Lala Aufsberg, Sonthofen: Abb. 30.* — *Foto Kohlbauer, Pfronten i.Allgäu: Abb. 34.*