

DER SANTO IN PADUA

Eine baugeschichtliche Untersuchung *

von Herbert Dellwing

Die Fama des Volksheiligen Antonius brachte und bringt es mit sich, dass die Grabeskirche des Santo seit ihrer Entstehung bis heute eine der bedeutendsten und grössten Pilgerkirchen der Christenheit ist. Umso merkwürdiger berührt es, dass der Bau selbst kein nachhaltiges Interesse geweckt hat und die neuere Kunstgeschichtsforschung ihn als wesentlichen Bestandteil in der italienischen Baukunst des Due-, Tre- und Quattrocento unberücksichtigt liess. Wenngleich seine Architektur im Ausnahmefall schon frühzeitig gelobt, „die Anlage... [als] entschieden sehr grossartig, die Wirkung namentlich von Osten her ungemein mächtig, ja ergreifend“ (Mothes¹) bezeichnet worden ist, überwiegt doch seit dem 19. Jahrhundert stets die Meinung, dass es sich bei der Kirche insgesamt um „keine glückliche Schöpfung“ (Burckhardt²) und „um ein nicht eben bedeutendes Gebäude“ (Dehio-Bezold³) handele. Nachdem bekanntere Werke zur Baugeschichte des Mittelalters in Italien den Santo nur oberflächlich-summarisch und meistenteils abfällig bewerteten⁴, ist die Architekturforschung erstmals in den fünfziger Jahren auf diesen Bau näher aufmerksam gemacht worden, als Renate Wagner-Rieger⁵ seine Position in der gesamt-abendländischen Sakralbaukunst zu klären versuchte, wobei wesentlich Neues zur Sprache kam, was allerdings nur partiell als richtig bezeichnet und für die weitere Forschung als Grundlage verwendet werden kann.

Der Mangel an verbindlichen Urkunden hat die Autoren der Baugeschichte des Santo immer wieder zu neuen Spekulationen veranlasst, ohne dass bis heute in den Fragen der Chronologie und der Herkunft des Baus ein überzeugendes Ergebnis erreicht werden konnte. Bei der Grabeskirche des hl. Antonius, des liebsten Schülers des hl. Franziskus, ist die Situation unserer Kenntnis des Baus die gleiche wie bei der Grabeskirche des Ordensgründers, S. Francesco in Assisi. Beidesmal handelt es sich um nicht nur für die italienische Kunstgeschichte wichtige Bauten, beidesmal sind es Probleme um etwa gleichzeitige oder jedenfalls nicht lange auseinanderliegende Vorgänge in Verbindung mit der Auseinandersetzung der italienischen Kunst des 13. Jahrhunderts mit fremdländischen, speziell französischen Einflüssen.

* Die Arbeit entstand im Sommer 1971 im Zusammenhang einer von der Deutschen Forschungsgemeinschaft ermöglichten Untersuchung der spätmittelalterlichen Sakralbaukunst im östlichen Oberitalien. Meine Studien zur Santo-Kirche wurden durch die Hilfsbereitschaft von Pater Vergilio Gamboso aus dem Konvent sehr unterstützt. Sie sind teilweise in der 176. Sitzung des Kunsthistorischen Instituts am 2. Mai 1972 unter dem Titel „La costruzione del coro del Santo a Padova“ vorgetragen worden. — Wenn mir das Studienmaterial zur Grabeskirche in Jerusalem vorliegt und die Gunst der Zeit es erlaubt, hoffe ich eine umfassendere Monographie zur Baugeschichte des Santo veröffentlichen zu können, in der auch die Stellung und weitere Bedeutung des Baus als Grabeskirche abgehandelt und Beobachtungen, die im vorliegenden Aufsatz nicht mitgeteilt werden konnten, zur Sprache kommen sollen.

¹ O. Mothes, Die Baukunst des Mittelalters in Italien von der ersten Entwicklung bis zu ihrer höchsten Blüthe, Jena 1883.

² J. Burckhardt, Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Basel 1855, p. 138 f.

³ G. Dehio und G. von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Bd. I, Stuttgart 1892 (im folgenden: Dehio-Bezold), p. 353.

⁴ Zum Beispiel C. Enlart, Origines françaises de l'architecture gothique en Italie, Paris 1894; Venturi, Storia III; H. Jantzen, Die Gotik des Abendlandes, Köln 1962; J. White, Art and Architecture in Italy 1250 to 1400 (Pelican Hist.), Harmondsworth 1966.

⁵ R. Wagner-Rieger, Der Santo zu Padua, in: Christliche Kunstdächer 93, 1955, pp. 64-68; 141-147 (im folgenden: Wagner-Rieger 1955).

Die historischen Grundlagen

Datierte zeitgenössische Urkunden über die Anfänge des Franziskanerkonvents an der Stelle des Santo sind nicht vorhanden. Die ältesten Nachrichten stammen aus der Chronik des Rolandino (vor 1262)⁶, der von der Überführung des Leichnams des hl. Antonius in die Kirche S. M. Mater Domini⁷ in Padua im Jahre 1231 berichtet. Eine weitere Quelle des 13. Jahrhunderts, anonym und ohne exaktes Datum, abgedruckt bei Gonzati⁸, berichtet gleiches. Dass es sich bei der genannten Marienkirche um einen Bau im Bezirk des Santo handelt, ist durch Ongarello⁹ belegt, der schreibt, *la giesia di santa maria, che hozzi si chiama de Santo Antonio de Padoa* sei von einem Giovanni Belludi gebaut, später von Bischof Jacopo Corrado restauriert und 1229 geweiht worden. Diese Marienkirche wurde später in den Bau der Antoniuskirche (Abb. 1) einbezogen und von der Familie Belludi weiter unterhalten; sie hat sich in wesentlichen Teilen als Cappella della Madonna Mora im Winkel zwischen den beiden Querhäusern auf der Nordseite erhalten. Es wird angenommen, die Marienkirche habe bei dem Erdbeben von 1222 Schaden genommen, was eine Wiederherstellung, wie sie Ongarello berichtet, bedingt habe.¹⁰ Die wenigen Detailformen, die die Kapelle bewahrt hat, lassen sich gut bei einem im 3. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts ausgeführten Bau denken, doch können sie nicht als Beweis für die Datierung gewertet werden, da es sich um einfache, über einen grösseren Zeitraum hinweg gebrauchte Formen handelt.

Der hl. Antonius starb 1231 im Konvent von Aracella. Mehrere Chroniken der Stadt, von denen die älteste wieder die des Rolandino ist, berichten, Antonius sei gleich nach seinem Tod nach der Kirche S. M. Mater Domini in Padua gebracht und noch im selben Jahr der Bau der Kirche zu seinen Ehren begonnen worden.¹¹ Da der hl. Antonius erst am 30. Mai 1232 kanonisiert worden ist, glauben wir das überlieferte Datum 1231 für den Baubeginn der Kirche anzweifeln zu müssen, doch muss, bei der frühen Fertigstellung bestimmter Bauteile, der Baubeginn unmittelbar nach der Heiligsprechung angenommen werden (siehe unten).

Das älteste Originaldokument, das sich auf den Bau von S. Antonio bezieht, ist das Testament des Buffone Bertolotto vom 9. August 1238¹², mit dem er *libras decem necessitatis fratrum minorum ecclesie Sancte Marie Mater Domini* und *soldos centum laborerio ecclesie Sancti Antonii* hinterliess. Für das gleiche Jahr ist bei Rolandino die Piazza di S. Antonio erwähnt.¹³ Wie weit der Bau damals gediehen war, wissen wir nicht. Dass die *fabbrica* von S. Antonio zwischen 1237 und 1256 ruhte, was Gonzati¹⁴ und, auf ihm basierend, andere (z. B. Essenwein¹⁵ und Keller¹⁶) annehmen, da in diesen Jahren Alberico und Ezzelin die Stadt in ihrer Gewalt hatten und nachweislich die Franziskaner fürchteten und schlecht behandelten, lässt sich durch keine Urkunde belegen. Für das Gegenteil könnte die Nachricht von Bartolomeo da Trento aus dem Jahr

⁶ Rolandino, Chronicon, in: L. A. Muratori, Raccolta degli storici italiani VIII, Buch 3, Kap. 5, Sp. 203. — Rolandino, der 1267 starb, behandelt die Stadtgeschichte von 1200 bis 1260.

⁷ Über die Kirche S. Maria Mater Domini, die uns hier nicht ausführlicher interessiert, siehe C. Gasparotto, S. Maria Mater Domini, in: Il Santo 5, 1965, pp. 149-156, wo die ältere Literatur verzeichnet ist.

⁸ B. Gonzati, La Basilica di S. Antonio di Padova, 2 Bde., Padua 1852-53 (im folgenden: Gonzati), Bd. I, p. III, Dok. I.

⁹ Gonzati I, p. III f., Dok. II.

¹⁰ Gonzati I, p. 7.

¹¹ Gonzati I, p. 11 und Dok. I und IV. Gleichermaßen wird in einem Codex der Ambrosiana (Muratori, RR. II.SS. VIII, p. 373 f.) berichtet.

¹² C. Gasparotto, Guide e illustrazioni della basilica di Sant'Antonio in Padova, in: Il Santo 2, 1962, pp. 229-255 (im folgenden: Gasparotto 1962); hier speziell p. 245. Das Testament befindet sich im Archivio Capitolare, Padova, B, Testamenta I, Nr. 14.

¹³ Rolandino-Muratori, a.a.O., Sp. 220.

¹⁴ Gonzati I, pp. 13-15.

¹⁵ A. Essenwein, Die Kirche des heil. Antonius zu Padua, in: Mittheilungen der K. K. Central-Commission 8, 1863, pp. 69-79; 96-107 (im folgenden: Essenwein).

¹⁶ H. Keller, Die Kunstslandschaften Italiens, München 1960, p. 32.

1240 sprechen, wo von einem *nobile monasterium*, das die Franziskaner damals bauten, die Rede ist¹⁷ (Ezzelin wurde am 20. Juni 1256 aus der Stadt vertrieben). — Die nächste Urkunde, die auf den Bau Bezug nimmt, ist ein Brief Papst Alexanders IV. vom 17. Juli 1256, in dem er denjenigen hundert Tage Ablass gewährte, die für den begonnenen Kirchenbau (*fratres ordinis minorum... ecclesiam ceperunt construere*) spenden.¹⁸ Dieser Ablassbrief hatte eine Gültigkeit von sechs Jahren, woraus man vielleicht schliessen darf, dass der Bau damals schon weit fortgeschritten war; dies wird gestützt durch die Tatsache, dass nach Ablauf der sechs Jahre, genauer am 8. April 1263, die Überführung der Gebeine des Heiligen aus der alten Marienkirche in die neue Kirche stattfand¹⁹, wo der Sarkophag unter der Vierung des westlichen Querhauses aufgestellt wurde.²⁰ Die Entfernung des Grabmals von seinem ursprünglichen Standort in der Marienkirche veranlasste Essenwein, zu schliessen, „dass diese dem Neubau hindernd im Wege stand und abgetragen werden sollte.“ Dieser Rückschluss auf die alte Kirche ist nicht erlaubt, da er sich weder durch die weitere Baugeschichte noch sonstwie stützen lässt; hingegen können wir aus der Überführung gewisse Schlüsse für den Bau der neuen Kirche ziehen, musste dieser damals doch so weit fertig gewesen sein, dass die Vierung als Raum benutzbar war. — 1265 wurde in der Stadtverwaltung beschlossen, den Bau des Santo mit jährlich viertausend Lire (*librarum parvorum*) bis zur Fertigstellung der Kirche zu unterstützen²¹ In der diesbezüglichen Urkunde heisst es, das Geld werde in *ecclesia et labororio ecclesie tantum beati patris sancti Antonii hedificanda et refficienda, donec refecta fuerit et completa* gezahlt; jährlich sei dem Podestà und dem Rat der Ältesten über die Ausgaben Rechenschaft abzulegen.²² Damit war die Fabbrica praktisch in die Hände der Kommune übergegangen. 1277 wurde von der Stadt eine Regel für die Wahl von zwei der Fabbrica vorstehenden Laien festgesetzt²³, 1307 der Beschluss von 1265 noch einmal bestätigt.²⁴ Einer späteren Notiz zufolge²⁵ sollen am 27. September 1267 die Fundamente der mittleren Kapelle des Chorumgangs gelegt worden

¹⁷ R. Zanocco, Come sorse la Basilica del Santo a Padova, in: *Le Venezie Francescane* 1, 1932, pp. 136-146 (im folgenden: *Zanocco* 1932), hier speziell p. 137. Auch *Fioccos* Ansicht, in der 1. Hälfte des Dugento „si era sistemata solo la chiesetta di S. Maria“, erscheint unhaltbar: G. *Fiocco*, *Le cupole del Santo*, in: *Il Santo* 9, 1969, pp. 441-444. *Bettini* folgte *Fiocco* in dieser Annahme: S. *Bettini* und L. *Puppi*, *La chiesa degli Eremitani di Padova*, Vicenza 1970 (im folgenden: *Bettini-Puppi*), pp. 10-14.

¹⁸ Abgedruckt bei *Gasparotto* 1962, p. 252, Dok. III.

¹⁹ A. *Sartori*, *Le Traslazioni del Santo alla luce della storia*, in: *Il Santo* 2, 1962, pp. 5-31.

²⁰ Den genauen Ort des Grabes beschreibt Giovanni da Nono um 1330: *Sepultura beati Antonii... que sub tercia revolucione ponetur. Et in annis mille trecentis et septem de hoc loco ad alium mutabitur locum.* Über das weitere Aussehen der Kirche schreibt er: *Hoc grande templum, quod pativi hedificari facient, sex habit revoluciones in rotunditatem deductas... Haec omnes revoluciones rotundae, quae turli dicuntur, ex lapidibus coctis et ex lignis laricis constructae erunt, cohoperiae plumbo... Sub septima vero revolucione ponetur altare maius, circa quod erunt hedificato altari novem...* Vgl. G. *Fabris*, *La cronaca di Giovanni da Nono*, in: *Boll. del Museo Civico di Padova*, N. S. 10-11, 1934-1939, pp. 1-30 (p. 9).

²¹ Das Dokument ist abgedruckt bei *Gasparotto* 1962, p. 254, Dok. VI.

²² *Bettini* konnte sich nicht vorstellen, dass zur Vollendung einer schon seit längerem begonnenen Kirche noch jährlich 4000 Lire gezahlt werden mussten, weshalb er meinte, der Bau des heutigen Santo sei erst damals, 1265, angefangen worden, während es sich bei den seit dem Tod des Heiligen durchgeführten Bauarbeiten lediglich um kleinere Erweiterungsbauten des alten Oratoriums S. Maria Mater Domini gehandelt habe. Dabei hätte er wissen müssen, dass der ganze Ostteil der Kirche, also etwa die Hälfte des gewaltigen Baukomplexes, damals noch nicht erstellt war; vgl. *Bettini-Puppi*, p. 10-14. Wie *Fiocco* (s. Anm. 17) greift *Bettini* zurück auf die Theorie von G. *Fabris*: *Dalla chiesa di Santa Maria alla Basilica Antoniana*, in: *Il Santo* (I. Folge) 2, 1929, pp. 218-241. *Fabris* hatte hier als erster eine Chronologie des Kirchenbaus aufzustellen versucht, was aber scheitern musste, da er sich auf eine subjektive Auslegung ungenauer Dokumente beschränkte, ohne das Bauwerk selbst zu untersuchen. Auch *Fiocco* und *Bettini* haben sich nicht um die äusserst heterogenen Formen am Bau und um die Stellung des Santo in der Entwicklung der italienischen und der abendländischen Sakralarchitektur gekümmert. Die italienische Forschung hat seither keine Bauanalyse vorgenommen und die Kirche in ihrer heutigen Erscheinung als ein ziemlich einheitlich konzipiertes Formgebilde betrachtet.

²³ *Gasparotto* 1962, p. 354, Dok. VII.

²⁴ *Ebd.* p. 254 f., Dok. VIII.

²⁵ *Gonzati* I, p. XV.

sein. Altäre in den Radialkapellen wurden 1285, 1290, 1292, 1294 und 1296 errichtet.²⁶ 1307 oder 1310 wurde das Grab des Titelheiligen ein zweitesmal verlegt²⁷, jetzt in den nördlichen Querarm, wo es sich noch heute befindet. Es wird allgemein angenommen, die Kirche sei damals baulich vollendet gewesen; ein Weihe datum oder andere Urkunden, die dies bestätigen könnten, fehlen.

In den ersten Monaten des Jahres 1394 wurden die Kirche und der Konvent wahrscheinlich bei einem Unwetter *notabiliter destructae*. Es muss sich hierbei tatsächlich um einen grösseren Bauschaden gehandelt haben, da der Papst selbst am 25. April 1394 einen sieben Jahre gültigen Ablass für diejenigen proklamierte, *qui ad reparationem huius modi manum porrexerint adiutrices*. In dem Ablassbrief heisst es weiter, das Unglück sei *de proximo* geschehen, und wenn die Reparatur der Kirche nicht schnell vorgenommen werde, bestehe die Gefahr, dass das ganze Bauwerk einstürze (*nisi celeriter reparentur, de totali ipsorum collapsu verisimiliter formidetur*).²⁸ Wie unsere Baubetrachtung zeigen wird, müssen bei dem Unglück grössere Teile des Chors eingestürzt sein, deren Wiederaufbau sich bis ins 3. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts hingezogen hat. 1424 konnte schliesslich die Kuppel über dem Presbyterium geschlossen werden.²⁹ Danach folgte eine weitgehende Neuausstattung der Chorteile.

Der Grundriss

Der Grundriss der Kirche (Abb. 1) ist von einer auffälligen Uneinheitlichkeit sowohl im Verhältnis der grossen Bauteile zueinander wie in der Durchbildung der Einzelformen, was sich erst recht im Aufriss zeigen wird. Gehen wir zunächst auf das Nebeneinander bzw. Gegeneinander der aus dem Plan erschliessbaren Baukörper ein und behandeln die Details in anderem Zusammenhang, um erst einmal die beiden wesentlichen Teile auszusondern, denen hernach unsere speziellen Fragen gelten.

Das dreischiffige, in der Grundfläche etwa quadratische Langhaus setzt sich aus zwei Doppeljochen im gebundenen System zusammen, wobei mächtige, an den Ecken abgetreppte quadratische Pfeiler die Hauptstützen, querrechteckige Pfeiler die Zwischenstützen bilden. Die quadratischen Seitenschiffjoche sind kreuzrippengewölbt, die beiden Hochschiffjoche mit gegen den Raum tambourlosen Kuppeln überdeckt.

Das relativ kurze Langhaus öffnet sich nach Osten in ein ausladendes Querhaus, das mit der Vierung und den beiden Querarmen aus drei etwa quadratischen Flächenkompartimenten besteht, die mit Kuppeln wie im Langhaus überwölbt sind.

An das Querhaus nach Osten schliessen sich jetzt nicht, wie man erwarten würde, direkt die Chorkapellen an, sondern es folgt ein zweites Querhaus, das die Tiefe des ersten hat, aber in den Querarmen nur etwa die Hälfte von dessen Breite, so dass seine Aussenmauern in der Flucht der Seitenschiffe liegen. Die Arme dieses Querhauses sind mit längsrechteckigen Kreuzrippengewölben überdeckt, deren Kappen ungleich gross und verzogen sind, da die östlichen Vierungspfeiler näher zusammen stehen als die westlichen. Die Vierung, auf mächtigen Pfeilern ruhend, ist mit einer Kuppel geschlossen.

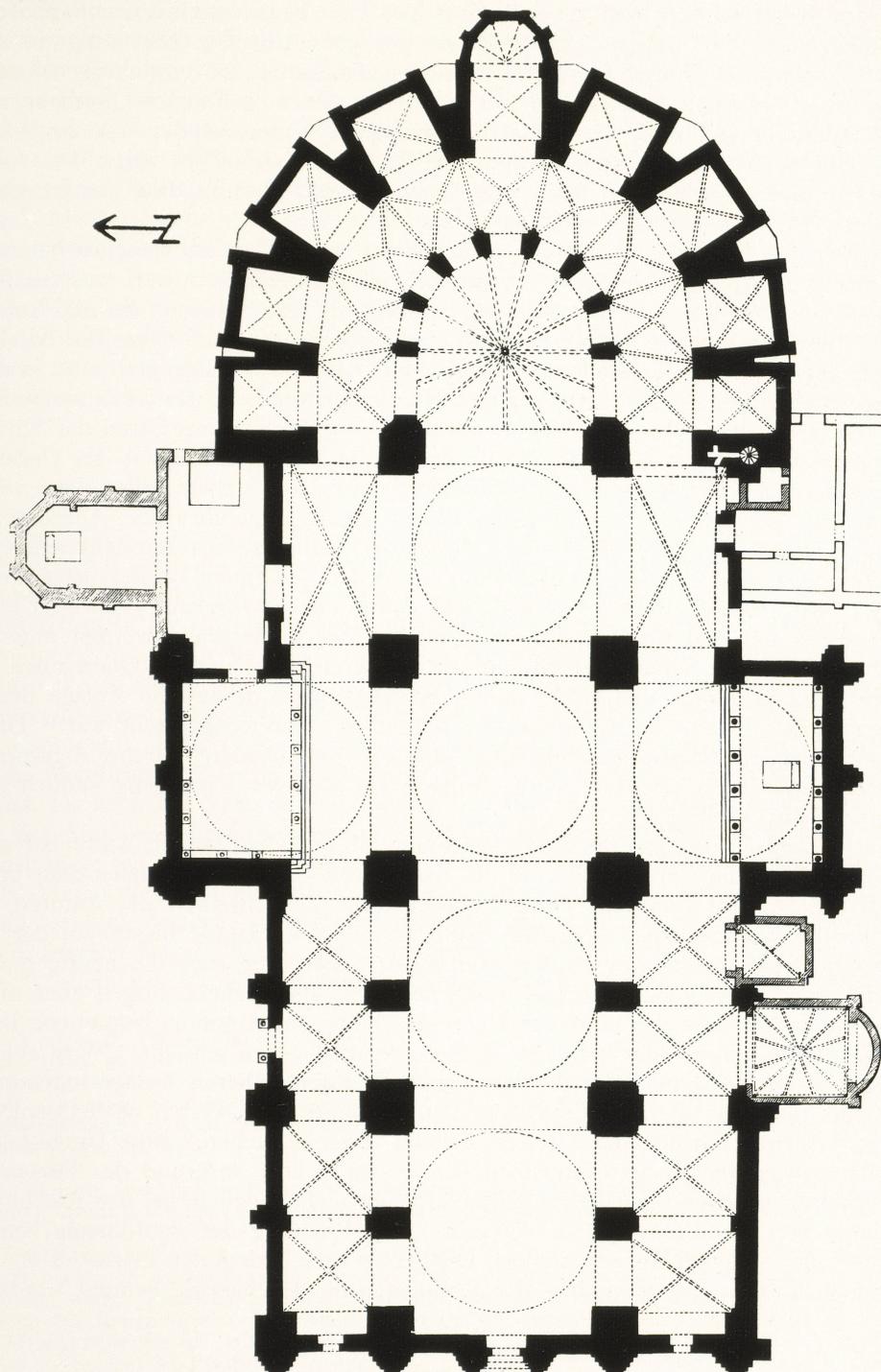
An dieses zweite Querhaus schliessen sich ein Umgangschor auf verhältnismässig dünnen Pfeilern und ein Kapellenkranz. Der Umgang ist gegenüber dem zweiten Querschiff beträchtlich eingezogen, so dass die Radialkapellen nicht allzu weit über die Flucht der Seitenschiffe hervortreten. Die Chorteile sind oder waren durchweg kreuzrippengewölbt.

²⁶ *Ebd.* p. XV und *Zanocco* 1932.

²⁷ *Sartori* (s. Anm. 19) pp. 13 und 21, Dok. IV; s. auch unsere Anm. 20.

²⁸ Das Dokument ist abgedruckt bei *Gonzati* I, S. XXIV, Dok. XXV.

²⁹ *Gonzati* I, p. 51.



1 Padua, Santo, Grundriss der Kirche im 15. Jahrhundert.

Die Grundrissbetrachtung ergibt somit, dass hier zwei ganz verschiedene Bauteile zusammengebunden sind. Ein jüngerer, feingliedriger gotischer Umgangschor, der, wie wir sehen werden, alles andere als einheitlich ist, ist mit einem gedrungenen, schwergliedrigen romanischen Langhaus im gebundenen System und mit einem zu diesem gehörigen Querhaus vereinigt. Das Vorhandensein von zwei Querhäusern unmittelbar hintereinander und in Verbindung mit zwei völlig verschiedenen Architekturen im Westen und im Chor zeigt, dass eine Trennungslinie im Bau zwischen den beiden Querhäusern verläuft, und dass das Langhaus und das westliche Querhaus die älteren Bauteile sind.

Bevor wir später die Frage stellen, wie der Chor des ersten Planes ausgesehen haben könnte, wollen wir allgemein festhalten, dass er wesentlich kürzer projektiert war, was aus folgenden Überlegungen hervorgeht. 1263 wurde die Grabkiste mit den Gebeinen des hl. Antonius als Hochgrab unter der Vierung des westlichen Querhauses aufgestellt.³⁰ Wäre die Kirche schon von Anfang auf die heutige Länge konzipiert gewesen, hätte das Heiligengrab etwa in der Mitte der Längsausdehnung gestanden, was wir nicht für möglich halten; das Grab war wahrscheinlich mit dem Hochaltar gekoppelt, und dieser stand grundsätzlich im Osten der Kirche. Wir dürfen annehmen, dass das Grab des Titelheiligen, wie beispielsweise das des Ordensstifters in Assisi, unter der Vierung nahe dem Chorhaupt stand bzw. stehen sollte; denn wir wissen nicht genau, ob der Chorschluss des ersten Planes jemals ausgeführt war. Allerdings könnte die zitierte Textstelle der Urkunde von 1265, die wahrscheinlich zurecht mit dem neuen Chorbau in Verbindung gebracht wird³¹, und in der von einem Bau und einem Wiederaufbau der Kirche gesprochen wird, besagen, dass der zum Langhaus und ersten Querhaus gehörige Chorschluss schon gestanden hat und für den grösseren neuen Chor niedergelegt werden musste. Endgültiges hierzu könnten jedoch nur Grabungen im Bereich des zweiten Querhauses ergeben. — Für einen ursprünglich viel kürzeren Kirchenbau spricht ferner die Anlage des Hauptkreuzganges, des Chiostro del Capitolo, der spätestens 1281 fertiggestellt war.³² Dieser wie die ihn umgebenden Klosterräumlichkeiten sind auf eine kleinere Kirche abgestimmt. Als diese später nach Osten erweitert wurde, musste ein weiterer Kreuzgang südlich des Umgangschors gebaut werden.

Mitentscheidend für die Beantwortung der Frage, ob der Chor von S. Antonio I schon gestanden hat, könnte die Antwort sein, ob die Kirche von Osten nach Westen oder umgekehrt gebaut worden ist. Mit Ausnahme von Essenwein (1863)³³ schreiben alle Autoren, die sich zur Bauführung äussern, die Basilica del Santo sei mit der Fassade begonnen, der Bau von Westen nach Osten fortgeführt worden. Sie gehen davon aus, dass die heutigen Chorteile jünger sind als das Langhaus und das westliche Querhaus, berücksichtigen aber nicht, was wir dargelegt haben, dass der nach der Heiligsprechung des Antonius begonnene Bau einen anderen Chorschluss hatte oder haben sollte. Essenwein hingegen schreibt: „Wird aber sodann die Anlage des Presbyteriums als eine Umgestaltung einer früheren Anlage angenommen, so spricht nichts mehr für die Annahme eines Baufortganges von Westen nach Osten, sondern es wäre im Gegenteil Grund, den ältesten Teil im Osten zu suchen.“ Eine Umgestaltung des Chors müssen wir, wie gezeigt, annehmen. Leider ist es aber aufgrund des Fehlens hinreichender architektonischer Einzelheiten zum Vergleich nicht möglich, bei der Ausführung des ersten Planes der Antoniuskirche, S. Antonio I, die Richtung der Bauführung von Westen nach Osten oder umgekehrt festzustellen. Die frühe Erwähnung der Piazza di S. Antonio, 1238, kann nicht zur Untermauerung der Frühdatierung der Fassade benutzt werden, da in

³⁰ Siehe Anm. 20.

³¹ *Gasparotto* 1962, p. 264.

³² R. Zanocco, Il convento del Santo e le sue adiacenze nel sec. XIII, in: *Il Santo* (I. Folge) 2, 1929, pp. 177-189 (im folgenden: *Zanocco* 1929), hier speziell, p. 182, Anm. 3.

³³ *Essenwein* p. 107.

anderem Zusammenhang von *plateis* (Plätzen) gesprochen wird³⁴, es also von Anfang an so gewesen zu sein scheint wie heute, wo man unter der Piazza del Santo sowohl den Platz vor der Fassade wie den an der Nordflanke der Kirche versteht. Die Fassade (in den Urkunden *porticus* genannt) wird erstmals 1269 erwähnt.³⁵

Die Aufteilung des Schiffs in Doppeljoche — der Santo bleibt mit dieser Binnengliederung im östlichen Oberitalien das ganze Mittelalter hindurch eine Ausnahme — kommt vor dem Santo bei keiner Bettelordenskirche in Italien vor, ist bei den Zisterzienserkirchen hingegen die Regel. Als der Santo 1232 begonnen wurde, war dieses romanische Grundrissystem, das kurz nach dem Jahr 1000 mit den ersten monumentalen Gewölbebasiliken im Abendland entstanden ist, in Italien noch nicht ausser Mode — in der Lombardei wurde es bis zum Ausgang des Mittelalters verwendet³⁶ —, aber es gab damals schon ein viel fortschrittlicheres System der Jochaufteilung, das mit den Zisterziensern (Morimondo) nach Italien gekommen und schon 1221 mit dem Bau von S. Domenico in Bologna in die Architektur eines Bettelordens, der Dominikaner, übernommen worden war.³⁷

Die Frage der Ursprünglichkeit der Kuppeln

Von den frühen italienischen Gewölbebasiliken mit einer Jochaufteilung nach dem gebundenen System hat keine die merkwürdige Verbindung von Kreuzgewölben in den Seitenschiffen und Kuppeln im Hochschiff. Dies war für Gasparotto sicherlich mit ein Anlass, die Einwölbung mit Kuppeln im Hochschiff nicht dem ursprünglichen Plan von S. Antonio I, 1232 ff., sondern einer Umdisponierung nach 1256 zuzurechnen („Ritengo sia stato, in un primo tempo, soprattutto il sistema di copertura, non ancora compiuto, a essere innovato: progetto che si può datare intorno al 1257“³⁸); sie umschreibt S. Antonio I als „una chiesa, con coperto tripartito a spioventi, di tipo cisterciense italiano-lombardo, tanto diffuso, nel Duecento, presso gli ordini mendicanti“³⁹ — Es muss zunächst untersucht werden, inwieweit diese Prämisse richtig ist. Da nach der Vertreibung Ezzelins mit Hilfe der Venezianer eine Reihe von Venezianern das Amt des Podestà innehatten⁴⁰, glaubte Gasparotto, man habe damals, als die Berührungsstücke mit der Lagunenstadt enger waren, in Anlehnung an die venezianische Staatskirche S. Marco die Kuppelwölbung im Hochschiff auch für den Santo gewählt. Die Theorie hat zunächst viel Bestechendes, zumal die Verwandtschaft des Kuppelsystems bei beiden Bauten ja äusserst eng ist, die Kuppeln des Santo mit Sicherheit auf die von S. Marco Bezug nehmen.⁴¹ Allein die Langhausstützen verbieten, uns Gasparottos These anzuschliessen:

³⁴ Zanocco 1929, p. 179, Anm. 2.

³⁵ Zanocco 1929, p. 178 f.

³⁶ Vgl. A. M. Romanini, L'architettura gotica in Lombardia, 2 Bde., Mailand 1964.

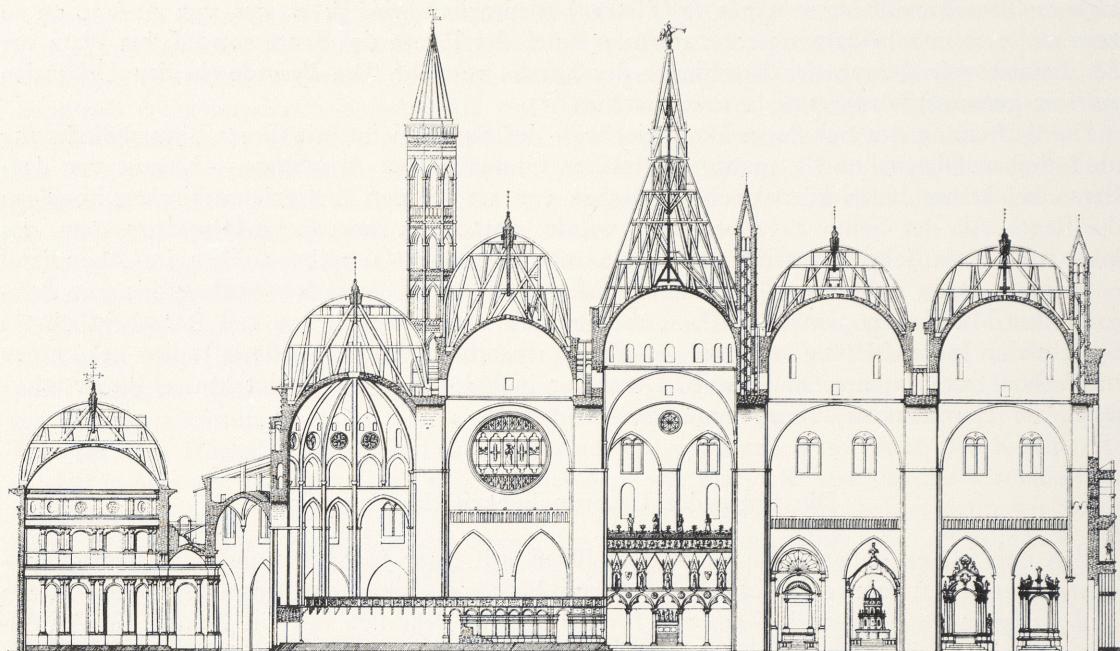
³⁷ Vgl. H. Dellwing, Studien zur Baukunst der Bettelorden im Veneto. Die Gotik der monumenalen Gewölbebasiliken (= Kunsthistorische Studien Bd. 43), München und Berlin 1970, pp. 21-28.

³⁸ Gasparotto 1962, p. 247.

³⁹ Ebd. p. 246.

⁴⁰ Marco Quirini (1256/57 und 1260/61), Giovanni Badoer (1257/58 und 1261/62), Lorenzo Tiepolo (1264/65), Gerardo Longo (1265/66), Tommaso Giustiniani (1270/71), Michele Orio (1272/73), Matteo Quirini (1277/78).

⁴¹ Vgl. Fiocco (s. Anm. 17) p. 441. Das Vorbild von S. Marco in Venedig zeigt sich in der Konstruktion der hölzernen Aussenkuppeln, die dort erst kurz zuvor, im 2. Dezennium des 13. Jahrhunderts, entstanden waren. Formal und materiell alt sind am Santo noch die beiden Aussenkuppeln über der Wölbung des Langhauses und die über dem Gewölbe des nördlichen Querarms, d. h. über der heutigen Grabkapelle des hl. Antonius. Die vier übrigen „cuffie“ (sopra le cupole dell'Angelo, di S. Giacomo o S. Felice, del Presbiterio e dell'attuale coro) wurden nach einem Brand des Dachstuhls im Jahre 1749 erneuert. Bei dieser Gelegenheit wurden die Dächer im Bereich des Chors teilweise etwas höher gelegt, so dass die Kuppeln nicht mehr so frei stehen wie ursprünglich, die Fenster in der Kuppel über der Vierung des zweiten Querhauses heute sogar dicht unter dem Dach sitzen, während sie ehemals ins Freie führten.



2 Padua, Santo, Längsschnitt der Kirche. Nach Gonzati.

Die mächtigen Pfeiler wie der ganze Stützenapparat des Wandaufbaus im Innenraum (Abb. 2) und der Aussenmauern sprechen eindeutig für eine von Anfang an geplante Kuppelwölbung. Die massiv gemauerten Hauptstützen haben eine Stärke bis zu 4,15 m (südwestliche Vierungspfeiler), was nahe an die Weite der Mittelschiffssarkaden herankommt. Für jede andere Wölbform wären diese Stützen unsinnig. Da auch die Rippen der Kreuzgewölbe in den Seitenschiffen schon durch Dienste vom Fussboden auf vorbereitet sind, also von Anfang an konzipiert sein müssen, ergibt sich, dass das heutige System des Aufrisses im Langhaus mit dem merkwürdigen Nebeneinander von Kreuzrippengewölben in den Seitenschiffen und Kupeln im Hochschiff das ursprüngliche von S. Antonio I ist.

Damit wird klar, dass die Kirche S. Antonio I als Ganzes weder mit einer anderen Bettelordenskirche, noch mit der vorausgehenden Zisterzienserarchitektur in Verbindung gebracht werden kann, aus der letztgenannten allenfalls das Schema des gebundenen Systems entliehen hat.

Als die den Innenraum wie den Aussenbau des Santo prägende Form, auf die hin der ganze Bauapparat angelegt ist, erscheint die Kuppel. Bei der lokalen Nähe von Venedig und der Übereinstimmung der Kuppelformen mit denen von S. Marco erhebt sich die Frage, ob, was die geläufige Meinung ist, der Architekt von S. Antonio I S. Marco als Vorbild genommen und die Kirche gemäss dem anderen Bedürfnis des Mönchordens und mit den Stilelementen seiner Zeit jener gegenüber modifiziert hat, oder ob sich bei einer festgestellten Ähnlichkeit des Santo mit westfranzösischen Kirchen⁴² ein kausaler Zusammenhang mit diesen ergibt, oder ob etwa sowohl die westfranzösischen Kuppelkirchen wie S. Marco in Venedig bei dem Entwurf des Planes von S. Antonio I vorbildlich gewesen sind.

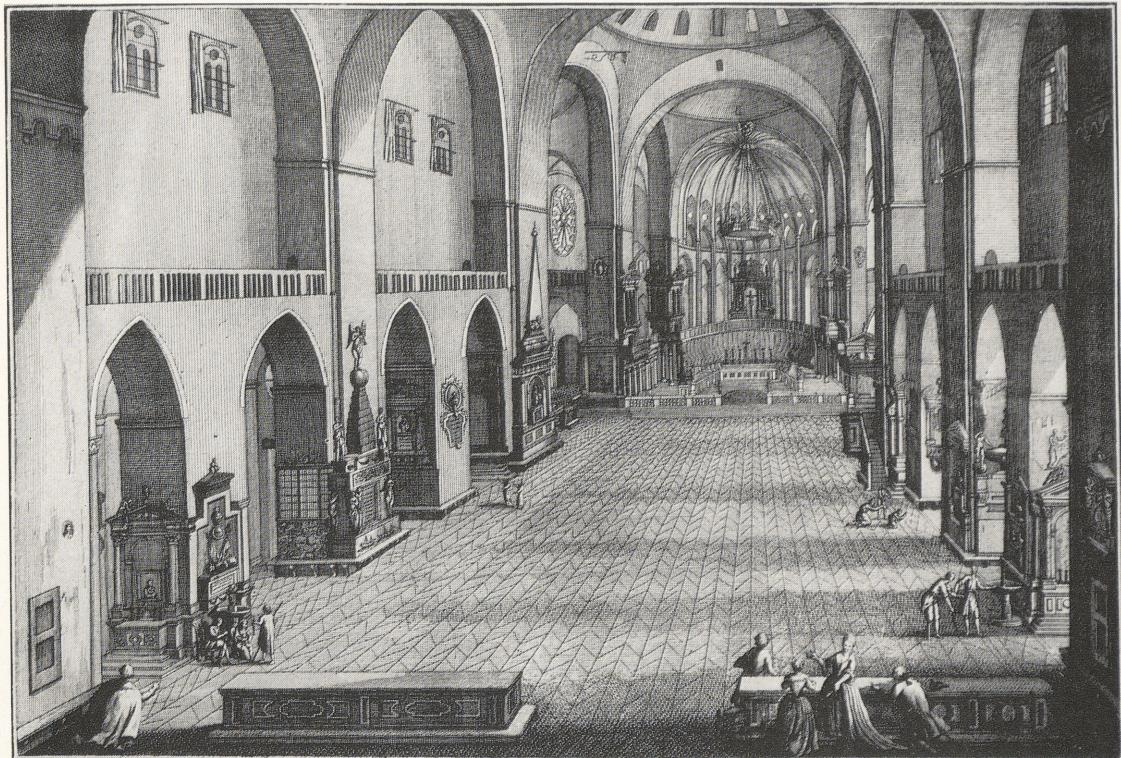
⁴² Vgl. Wagner-Rieger 1955, p. 142 ff.



3 Padua, Santo, Inneres nach Osten.

Das Wand-Kuppel-System

S. Marco, bald zwei Jahrhunderte älter als der Santo, wie dieser zu Ehren des Stadtheiligen erbaut, ist der Herkunft wie der ganzen Erscheinung nach eine byzantinische Kreuzkuppelkirche. Wie ihre Vorbilder im vorderen Orient ist sie als Zentralbau angelegt, im Raum bestimmt durch die relativ niedrigen Proportionen, wodurch die flachen Kuppeln noch gedrückter erscheinen, bestimmt aber auch — und dies ist ein ganz entscheidender Faktor — durch den Kontrast von offen und geschlossen, zu dem nicht unwesentlich die Verwendung der Säulen beiträgt. Die wichtige Stellung der Säulen in S. Marco wie in der gesamten byzantinischen Architektur, ihr grundsätzliches Auftreten in der Mehrzahl, als Säulengalerie zwischen wuchtigen, kantigen Pfeilern, gleichsam als Transenne zwischen der Pfeilerstellung, ist im Hinblick auf den Raum des Santo und im Unterschiede zu diesem festzuhalten. — Mit dieser kurzen Charakteristik des Raumes von S. Marco wird schon das wesentlich andere im Langhaus des Santo klar (Abb. 3, 4): Hier handelt es sich um einen eindeutig in die Tiefe und die Höhe orientierten Raum, was sich nicht nur in den Abmessungen, sondern hauptsächlich im Instrumentarium des Raumes zeigt. Das Nebeneinander mächtiger tragender Pfeilerblöcke und zwischen sie gespannter raumdurchlässiger Säulenarkaden in S. Marco ist im Santo durch eine die Schiffe bewusst voneinander trennende Pfeilerfolge ersetzt. Zwar stehen auch im Langhaus des Santo stärkere und schwächere Stützen abwechselnd hintereinander, was durch das gebundene System bedingt ist, aber beide unterscheiden sich doch nur relativ wenig im Volumen, nicht aber in der Grundform, so dass der Stützenwechsel in der unteren Raumzone kaum zur Wirkung kommt.



4 Innenansicht des Santo nach Osten im 18. Jahrhundert. Stich von Pellegrino de Colle nach Antonio Bellucci.

Diese Unterschiede zwischen dem Santo und S. Marco sind nicht zeitbedingt — in der byzantinischen Architektur bleiben die wesentlichen Komponenten der Architektur bis weit über das Mittelalter hinaus die gleichen wie in S. Marco —, weisen den Santo hingegen deutlich als ein „Produkt“ der abendländischen Architektur aus, was schon in der Grundrissanlage nach dem gebundenen System gekennzeichnet wird. Diese allein gibt uns jedoch keinen entscheidenden Hinweis darauf, wo und wie der Plan zur Architektur von S. Antonio I entstanden ist, denn zum einen ist das Grundschema des gebundenen Systems in den meisten Kunstschaften des Abendlandes verwendet worden, konnte deshalb auch ohne weiteres von der benachbarten lombardischen Architektur übernommen worden sein, wofür manches spricht und was allgemein auch angenommen wird⁴³, zum anderen ist das Planschema am Santo nur etwas Sekundäres, das Primäre sind die Kuppeln.

Wagner-Rieger kam bei der Einstufung des älteren Planes des Santo zu dem Schluss, dass „man den Santo in seinem westlichen Kuppelbau als Verbindung des Systems der aquitanischen Kuppelkirchen mit dem dreischiffigen lombardischen Doppeljochsystem definieren“ könne.⁴⁴ Doch blieb sie den Beweis schuldig, dass das Doppeljochsystem des Santo wirklich aus der Lombardei kommt, wie sie auch darauf verzichtete, die Herleitung der Kuppelarchitektur aus Aquitanien durch die Untersuchung der stilistischen Merkmale des Raumes, speziell des Hochschiffraumes, zu beweisen.

⁴³ *Ebd.* p. 142; ich werde auf diese Frage zurückkommen.

⁴⁴ *Ebd.* p. 142.

Da die byzantinischen Kirchen, somit auch die Kuppelkirchen in Süditalien, wegen der weiter oben aufgezeigten andersartigen Raumauflösung für die Herleitung des Santo ausscheiden, bleibt zur Gegenüberstellung tatsächlich als einzige die Architektur der westfranzösischen Kuppelkirchen. Diese sind zwar auch Ableger der byzantinischen Baukunst, haben aber seit dem Beginn des 12. Jahrhunderts den aus dem Osten übernommenen Kuppelbau spezifisch abendländisch umgeformt. Man wurde in unserem Zusammenhang auf diese Kirchen über S. Marco in Venedig aufmerksam; denn S. Marco, das man immer wieder mit dem Santo vergleicht, vergleichen muss, wurde seit dem 19. Jahrhundert⁴⁵ als „Mutterkirche“ der Kathedrale St. Front in Périgueux angesehen, eine These, die bis in jüngste Zeit beibehalten wurde.⁴⁶ Semenzato⁴⁷ schrieb zwar, es sei möglich, dass ein Architekt aus dem Périgord beim Bau des Santo mitgewirkt habe, doch ist ein Vergleich, der diese Frage hätte klären können, noch nicht angestellt worden. Dieser scheint umso wichtiger, als St. Front in Périgueux, das auch neuerdings von Semenzato⁴⁸ und Bettini⁴⁹ als einziger Bau zum Vergleich herangezogen worden ist, als Zentralbau eine Ausnahmeherrscheinung unter den westfranzösischen Kuppelkirchen bildet und als solche wohl mit S. Marco in Venedig, nicht aber mit dem Santo in Verbindung gebracht werden kann. Decker⁵⁰ nannte als einziger noch einen anderen französischen Bau: „Der gewaltige Innenraum [des Santo] lässt seltsamerweise viel weniger an S. Marco denken als etwa an einen so grossartigen romanischen Bau wie die Kathedrale von Le Puy“.

Bezeichnend für die aquitanischen Kuppelkirchen, die in der Mehrzahl in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts begonnen wurden, ist, dass sie in der Regel Langhausbauten sind, keine Zentralbauten — schon die Kathedrale von Cahors aus dem Ende des 11. Jahrhunderts, die von Keller⁵¹ als Erstlingsbau angesprochen wird, ist trotz der Verwendung der Kuppeln⁵² eine einachsig orientierte Kirche —, ferner, dass sie grundsätzlich einschiffige Kirchen sind.

Spricht die einachsiale Anlage der Kirchen für einen Vergleich mit dem Santo, so scheint die Einschiffigkeit zunächst gegen einen solchen zu plädieren. Da jedoch im Santo das Hochschiff eine andere Wölbform besitzt als die Seitenschiffe, beide aber zum ursprünglichen Plan der Kirche gehören, das Gesamtkonzept des Langhauses offensichtlich aus zwei formal verschiedenen Quellen entstanden ist, können wir zur Herleitung das Hochschiff für sich betrachten; ja, dies erscheint notwendig, da der Raum in seinem Aufbau auf die Kuppeln hin konzipiert ist, das Hochschiff als ein relativ geschlossenes Raumganzes vor uns steht, die Seitenschiffe als Raum nicht zur Wirkung kommen (Dehio/Bezold⁵³ schreiben, dass die Pfeiler „den malerischen Durchblick in übelster Weise hemmen“). Der von den Seitenschiffen formal verschiedene und visuell isolierte Einraum des Hochschiffs zwingt gerade zu einem Vergleich mit einschiffigen Räumen.⁵⁴

⁴⁵ F. de Verneilh, *L'architecture byzantine en France*, Paris 1852.

⁴⁶ R. K. Donin, Die Kirchen Saint-Front in Périgueux und San Marco in Venedig, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien* 6, 1963, pp. 97-101.

⁴⁷ C. Semenzato, *L'architettura del Palazzo della Ragione*, in: *Il Palazzo della Ragione di Padova*, Venedig 1963, p. 32.

⁴⁸ Ders., *L'architettura gotica a Padova e nel suo territorio*, in: *Boll. Palladio* 7, 1965, Teil II, pp. 280-292 (p. 280).

⁴⁹ S. Bettini geht (in *Bettini-Puppi*) überhaupt nicht auf einen Vergleich des Bausystems ein, sondern stellt beide nur als Pilgerkirchen, die den Heiliggrabbau reflektieren, gegenüber, wobei er aber zu geben muss, dass der Heiliggrabbau hier und dort formal verschieden ausgedrückt ist. Die kegelförmige „Aussenkuppel“ über der Vierung des Santo kann allenfalls direkt von Jerusalem hergeleitet werden, nicht jedoch von St. Front, wo es eine solche nicht gibt.

⁵⁰ H. Decker, *Gotik in Italien*, Wien und München 1964, p. 298 f.

⁵¹ H. Keller, *Die Kunstslandschaften Frankreichs*, Wiesbaden 1963, p. 62.

⁵² Die Kuppeln von Cahors sind mit einem Durchmesser von 16 m die grössten im mittelalterlichen Frankreich; der Kuppeldurchmesser des Santo beträgt 14 m.

⁵³ Dehio-Bezold p. 354 f.

⁵⁴ Da die französischen Kuppelkirchen als Kathedralen, Abteikirchen, Prioratskirchen, selbst als Pfarrkirchen gebaut wurden, sind Grundriss und Grösse der einzelnen Bauten sehr verschieden, kommen sie mit und ohne Querhaus und mit ganz unterschiedlichen Chorformen vor.

Raumaufbau und Raumbild der französischen Kuppelkirchen (Abb. 5) zeigen die auffälligsten Übereinstimmungen mit dem Paduaner Hochschiff. Das System des Aufbaus ist bei all diesen französischen Kirchen in seinen Grundzügen das gleiche: die mit Kuppeln überwölbten Quadrate werden von vier auf mächtigen Eckpfeilern ruhenden Gurtbögen begrenzt. Die Wand ist etwa in halber Höhe des Kuppelansatzes durch eine auf einem oder mehreren Pfeilern bzw. Säulen ruhende Bogenstellung horizontal geteilt. Diese trägt einen Laufgang und verleiht der unteren Raumzone einen bewussten Hell-Dunkel-Effekt. In der oberen, ungegliederten Wandhälfte sitzen bis zu drei grössere Fenster.

Entscheidend für das Raumbild sind neben den realen Abmessungen natürlich die Proportionen. Sie sind bei den einzelnen Kirchen verschieden; das betrifft sowohl den Wandaufriß als auch die Kuppel selbst, die sehr flach sein kann (Angoulême) oder ziemlich steil (Fontevraud). Der einfache Wandaufriß im Hochschiff des Santo in Padua fügt sich gut in den der französischen Kuppelkirchen ein. Die mit Dunkelraum gefüllte Doppelarkade zu den Seitenschiffen im Santo ist mit den kräftigen Wandpfeilerarkaden in der unteren Zone der Kathedralen von Cahors und Angoulême und der Abteikirche von Souillac zu vergleichen.⁵⁵ In den steilen Proportionen der Einzeljoche steht der Santo den Kirchen von Gensac und Périgueux nahe, hat diesen gegenüber lediglich eine noch höhere Kuppelwölbung.

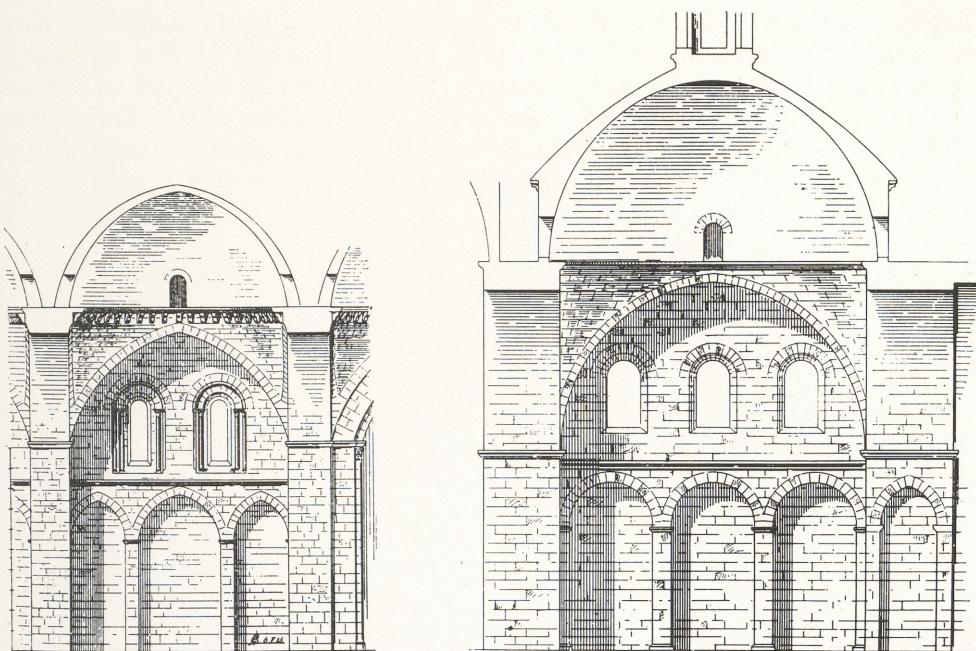
Das Unverwechselbare, das die bedeutendsten französischen Kuppelkirchen in der mittelalterlichen Architektur nur noch mit einem Raum ausserhalb Frankreichs, eben dem Hochschiff des Santo in Padua, teilen, ist ausser dem Aufriss das aus der Beschränkung der architektonischen Einzelglieder gewonnene strenge Raumbild. Die gewaltigsten aquitanischen Kuppelkirchen, die Kathedralen von Cahors und Périgueux, ferner St. Etienne in Périgueux und die Abteikirche von Souillac besitzen mehr oder minder alle das, was Dehio⁵⁶ an St. Front herausstellte: „Hier ist absolute Architektur, verzichtend auf jegliche Mitwirkung der dekorativen Künste. Ein paar unscheinbare Pilasterkapitelle, das Notwendigste an Gesimsen zur Auszeichnung der Kämpferlinien, das ist das ganze Detail... Der Erbauer hat sich allein auf seine Raumkunst verlassen, auf die sich selbst genügende Harmonie reingestimmter Verhältnisse.“ — Zwar trifft die Hymne auf die „abstrakte Schönheit“ (Dehio) der grossen westfranzösischen Kuppelräume nicht auch auf den Santo als Ganzes zu, aber im Raum des Hochschiffs, das heisst im Mittel- und Querschiff, zeigt die Paduaner Kirche den gleichen Raumaufbau, das gleiche Raumbild, das durch den Verzicht auf die geläufigsten Details wie dort eine „grandiose Strenge“ (Dehio) besitzt, wie sie im Mittelalter in Italien sonst nicht kommt.

Denken wir uns die Seitenschiffe des Santo einmal weg, wozu wir uns hier nach dem bisher gesagten berechtigt fühlen, so bleibt ein Langhaus aus zwei überkuppelten Quadrate, an das sich die Vierung und an sie die beiden Querarme, auch jeweils quadratisch und mit einer Kuppel überwölbt, anschliessen. Das wäre dann genau der Plan, den die französischen Abteikirchen Souillac und Solignac und die Kirche von Bourg-Charente zeigen. Letztere ist eine der kleinsten Kuppelkirchen, in der, wie bei anderen kleineren Kirchen, die Schmuckformen reicher sind, wodurch der ganze Raumeindruck ein anderer ist. Der Santo hat sich deutlich an den grössten Kirchen dieser Art orientiert; in der Weite der Kuppeln wird er ja nur noch von der Kathedrale von Cahors übertroffen.

Diese enge Übereinstimmung mit den westfranzösischen Kirchen kann beim Santo nicht auf eine Eigenleistung des oder der entwerfenden Meister zurückgehen, dafür ist das Langschiff als Ganzes, d. h. inklusive der Seitenschiffe, gedanklich und formal zu heterogen. Gerade letzteres unterstreicht, dass hier in der Hochschiffsgestalt eine direkte Entlehnung von den aquitanischen Kirchen stattgefunden hat.

⁵⁵ Vgl. hierzu Dehio-Bezold p. 334 ff. und Tafel 100 ff.

⁵⁶ Dehio-Bezold p. 337.



5 Wandauftriss der Kathedralen von Souillac und Cahors. Nach *Dehio-Bezold*.

Trotz dieser offensichtlichen Verwandtschaft spricht vieles dafür, dass der entwerfende Meister der 1232 begonnenen Santo-Kirche ein in Frankreich geschulter Lombarde gewesen ist⁵⁷, worauf wir noch näher eingehen werden. Der Grundriss von Langhaus und westlichem Querhaus, der als Ganzes nicht aus Frankreich herzuleiten ist, findet, beziehungsweise fand sich in gleicher Form in S. Michele in Pavia und S. Giovanni in Borgo in der gleichen Stadt; das kurze, aus zwei Doppeljochen bestehende Langhaus ist überhaupt charakteristisch für eine ganze Reihe romanischer Kirchen in der Lombardei (ausser den genannten z. B. Como, S. Fedele; Calvenzano, S. Maria u. a.). Wir können uns gut vorstellen, dass der erste Santo-Chor in Anlehnung an lombardische Kirchen dieser Art aus einem Presbyterium mit anschliessender Halbkreisapsis bestanden hat.⁵⁸ — Bei der Einwölbung der Seitenschiffe, die in den französischen Kuppelkirchen fehlen, griff der Architekt des Santo die jüngere Wölbform mit Kreuzrippengewölben auf. Diese am Santo herzuleiten ist wegen ihrer weiten Verbreitung ebenso schwierig wie die Anlage des Grundrisses im Langhaus nach dem gebundenen System; doch müssen wir einschränkend wieder sagen, dass das romanische gebundene System im östlichen Oberitalien vorher nur in Verona, dem Tor zum Norden, nachgewiesen werden kann (S. Lorenzo, sicherlich auch S. Fermo Maggiore) und die Verwendung von Kreuzrippengewölben im Schiff vorher nur einmal, beim Dom in Trient, im östlichen Oberitalien auftritt, während beides in der benachbarten Lombardei schon längere Zeit vorher gebräuchlich ist.

⁵⁷ Dass der bei *Vasari* genannte Nicola Pisano als Architekt des Santo nicht in Frage kommt, hat schon *Mothes* (s. Anm. 1) richtig gesehen (p. 459 f.); wir brauchen darauf nicht einzugehen.

⁵⁸ Schon *H. Thode* (Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, 2. Aufl., Berlin 1904, p. 356) nahm an, dass sich beim ersten Santo-Bau direkt an das westliche Querschiff „der wie immer gestaltete Chor anschloss“, während *C. Schnaase* (Geschichte der bildenden Kunst im Mittelalter, Bd. VII, Düsseldorf 1876, p. 133 ff.) meinte, an die sechste Kuppel jenseits der Vierung habe sich „eine einfache Concha“ anschliessen sollen.

Aus der Frühzeit der Fabbrica gibt es keine urkundlichen Nachrichten über die Anwesenheit bestimmter, namentlich genannter Bauleute. Diese erscheinen in den Urkunden erst, als der Bau von Santo I fast abgeschlossen war. 1263 werden vier *muratori* aus Mantua erwähnt, 1264 einer aus Verona und ein weiterer aus Como.⁵⁹ Können wir ihre Anwesenheit auch nicht mit bestimmten Aufgaben beim Bau der Kirche in Relation bringen, so ist doch bezeichnend, dass die frühest dokumentierten Bauleute weiter aus dem Westen Oberitaliens kamen.

Der Wandaufriß

Die Verbindung eines mit riesigen Kuppeln überwölbten Mittelschiffs und kreuzgewölbter Seitenschiffe führt im Innern des Santo zu keinem ästhetischen Widerspruch, da der Raum durch die massigen Pfeiler in für sich wirkende Schiffe geteilt ist, beide Gewölbeformen also nicht zusammenwirken. Zu unbefriedigenderen Lösungen kam es hingegen am Äußern, wo die Kuppeln ineinander geklemmt und dem Bau wie aufgezwängt wirken (Abb. 6). Doch betrachten wir den Aufriss im einzelnen. Es fällt auf, dass, wie im Innern, so auch am Außenbau bis in die Höhe der Seitenschiffe alle Wandöffnungen der ersten Bauphase⁶⁰ spitzbogig sind, während die im Bereich des Obergadens durchweg rundbogig abschliessen (nur die Blendbögen oben im Querhaus sind auch spitzbogig). Die Fenster in der unteren Hälfte der Umfassungsmauern von Langhaus und Querhaus sind besonders eng, steil und profillos (rein frühgotische, masswerklose Lanzettfenster). Zu diesen gehören formal und bauchronologisch die dicht gestellten Scheidbögen im Innern und die grossen Blendarkaden an der Fassade, auf die wir ausführlich eingehen werden. In der Wandzone über den Seitenschiffen erscheinen (am Querhaus und in gleicher Höhe hinter der Galerie an der Fassade) niedrigere Rundbogenfenster mit einem ausgeprägten Laibungsprofil; im Bereich des Obergadens schliesslich noch breiter profilierte Fenster mit einem eingestellten Biforienmotiv, wie sie um und nach der Mitte des 13. Jahrhunderts auch anderswo in Padua vorkommen (Casa Bonafari, Palazzo degli Anziani), eine Form, die damals allenthalben in Oberitalien sehr gebräuchlich ist. Die verschiedenen Fensterformen des Aufrisses machen deutlich, dass die französisch geprägten Fenster im unteren Teil des Baus in einer zweiten Bauphase, die über der Höhe der Seitenschiffe begann, noch ganz in der Form der in der Umgebung vorkommenden spätstaufischen Romanik modifiziert worden sind. So hat man auch bei der Ausführung der Kuppeln sich des jüngeren Vorbildes von S. Marco in Venedig bedient, dessen Steingewölbe im 2. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts mit hölzernen Außenkuppeln, den bekannten „*cuffie*“, aufgestockt worden waren.⁶¹ Aber wie bei den Fenstern handelt es sich auch hier um eine das System nicht berührende und deshalb irrelevante Umformung. — Diese zweite Bauphase muss sich zeitlich direkt an die erste angeschlossen haben, was sich vor allem aus der Chronologie der Chorteile ergibt, die 1265 begonnen wurden und den Bau von Langhaus und westlichem Querhaus voraussetzen. Wie die Fenster im oberen Teil der Wandfläche nach dem ursprünglichen Bauplan aussehen sollten, können wir uns nur in Anlehnung an die Lanzettfenster unten vorstellen. Wann die zweite Bauphase begann und welches die Gründe für den Wechsel waren, ist nicht zu sagen, aber in unserem Zusammenhang auch unwichtig, da, wie gesagt, doch die

⁵⁹ Zanocco 1932, p. 138 ff.

⁶⁰ Die Portale gehören nicht zu dieser. Sie sind durchweg rundbogig und erst später, zur Zeit des zweiten Santo-Chors, entstanden. Das Hauptportal muss aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts stammen. In der Durchformung der Blätter in den Archivolten ist das alte Portal von S. Giustina aus den sechziger Jahren vorauszusetzen (G. Nicco Fasola, L'antico portale di Santa Giustina di Padova, in: Arte Veneta 8, 1954, pp. 49-60). Die Kapitellform der beiden Säulen am Hauptportal kommt in Padua selbst noch an dem 1283 errichteten Grabmal des Antenor in Piazza Antenore vor.

⁶¹ Siehe Anm. 41.



6 Padua, Santo, Aussenbau von Nordwesten.

wesentlichen Bestandteile des Raumaufbaus beibehalten worden sind. Dass jedoch auch schon innerhalb der ersten Bauphase eine interessante Abwandlung des ersten Planes vorgenommen wurde, ergibt sich bei der Formanalyse der Fassadenwand.

Die Fassade

Es bedarf zunächst eines Eingehens auf die von Essenwein aufgestellte und jüngst von Wagner-Rieger übernommene These, die Fassade (Abb. 6) habe ursprünglich eine in das erste Schiffsjoch hineinreichende Vorhalle besessen⁶², dergestalt, dass ein im Innern offener Balkon in der Höhe der seitlichen Laufgänge des Hochschiffs bestanden habe und diese an der inneren Fassadenwand verbunden gewesen seien. Als Beweis hierfür diente Essenwein die Gliederung der Wandpfeiler an der Innenwand und, wie er schreibt, „an der derselben zugekehrten Seite des ersten Pfeilerpaars.“ Während an jenen je ein Ecksäulchen eingestellt ist, hat es solche am ersten Pfeilerpaar, welche Essenwein gesehen zu haben glaubte⁶³, nie

⁶² Etwa analog S. Eufemia in Piacenza.

⁶³ Essenwein p. 100, Abb. 4.

gegeben. Fabris⁶⁴ und ihm hierin folgend Gasparotto⁶⁵ meinten, die Blendarkaden an der unteren Fassadenhälfte und die Säulengalerie darüber seien eine im 14. Jahrhundert vorgenommene Veränderung der ursprünglich glatten Fassadenwand, da nicht alle Steinlagen der Wandpfeiler mit denen der Mauerfläche übereinstimmen. Gasparotto glaubte mit ihrer Datierung die monumentale Arkadenreihe von vermeintlich früheren Beispielen Paduaner Kirchenfassaden herleiten zu können (S. Agostino, Eremitanikirche), was aber, wie wir zeigen wollen, nicht möglich ist. Es ist aufgrund der äusseren Erscheinung unschwer festzustellen, dass die grossen Blendbögen vor der unteren Fassadenhälfte nicht zum ursprünglichen Konzept des Baus gehört haben. Das wird belegt durch unterschiedliche Kämpferhöhen, verschieden weite Bogen, abbrechende Lisenen an den vorderen Pfeilerflächen, zusätzlich eingesetzte Konsole und Archivolten. Doch sind sowohl die seitherige Datierung der Blendbögen ins 14. Jahrhundert wie die Ansicht, die Fassade sei zunächst als glatte Wand gebaut worden, durch nichts zu belegen. Die die Blendbögen tragenden Mauerpfeiler haben den gleichen Hausteinsockel wie die ganze Fassade und die Längsflanke⁶⁶, und dieser wurde einheitlich ausgeführt, was auch die treppenartige Profilierung der Arkadenlaibungen nahelegt, die in der gleichen Weise an den Querhausstreben vorkommt. Das Ziegelmaterial der Fassade wie des ganzen Langhauses und des westlichen Querhauses ist nahezu einheitlich erhalten⁶⁷, und sowohl die Mauerpfeiler wie die Zwickelflächen der grossen Blendarkaden sind aus dem gleichen, typisch schraffierten Backstein. Auch dies kann bezeugen, dass die grosse Arkatur nicht erst im 14. Jahrhundert einer glatten Fassadenwand vorgeblendet worden ist. — Die Unstimmigkeiten bei der monumentalen Bogenstellung erklären sich daraus, dass die abgetreppten Wandpfeiler und die von ihnen getragenen Bögen ursprünglich nicht zusammen konzipiert sind, die die Pfeiler verbindenden Bögen vielmehr erst in das Projekt aufgenommen wurden, als die Fassadenwand mit den Pfeilern schon ein paar Meter hoch aufrecht stand und auch die Lanzettfenster, zumindest auf der nördlichen Fassadenhälfte, schon begonnen waren. Dies lässt sich durch folgende Fakten belegen: Die Pfeiler befinden sich an den Fassadenecken, zu-seiten des Portals und dort, wo im Innern die Scheidbögen gegen die Fassadenwand stossen, stehen also an für die ganze Konstruktion neuralgischen Punkten. Schon ihr verschieden grosser Abstand spricht dagegen, dass sie ursprünglich durch Bögen verbunden werden sollten, was aber vor allem ausgeschlossen werden kann, weil das Laibungsprofil der Pfeiler im unteren Teil nicht einheitlich ist. So mussten sie im oberen Teil erst einander angeglichen werden, damit sie durch ein gleiches Bogenprofil verbunden werden konnten. Das geschah, indem schon begonnene Profile nicht weitergeführt wurden (die Lisenen an der Vorderseite der beiden Mauerpfeiler rechts) und durch das einseitige Einsetzen von Konsolen, über denen zusätzliche Stäbe hochgeführt werden konnten (in den äusseren Arkaden jeweils links). Jedenfalls belegen diese kleinen Abänderungen, dass die grosse Arkatur schon kurze Zeit nach Baubeginn der Fassade in den Entwurf aufgenommen und ausgeführt worden ist. Ihre Zugehörigkeit zur ersten Bauphase wird ja auch durch die Spitzbogenform unterstrichen, aufgrund deren sie, wie gesagt, mit den Scheidbögen im Innern und den Lanzettfenstern zusammengesehen werden muss. — Überhaupt glauben wir, dass das nun gezeigte Prinzip der Fassadengliederung noch vom ersten Santo-Architekten selbst vorgenommen ist: die dem Untergeschoss aufgelegte, auf breiten Pfeilern ruhende hohe Blendarkatur, die über einer Galerie mit Laufgang zurückgesetzt erscheinende Fläche der oberen Fassadenhälfte, das ist das Prinzip der Hoch-

⁶⁴ G. Fabris 1929 (s. Anm. 22), p. 218 ff.

⁶⁵ Gasparotto 1962, p. 229 f.

⁶⁶ Nur an der Flanke sind die meisten Sockelquader bei der Restaurierung im 19. Jahrhundert ausgewechselt worden.

⁶⁷ Es handelt sich um einen hartgebrannten, an der Oberfläche dicht schrägschraffierten Ziegelstein (oft in Fischgrätenmuster schraffiert), der bis heute keine grössere Restaurierung von Mauerflächen erfordert hat.



7 Padua, Santo, Hauptquerhaus von Süden.

schiffgliederung im Innenraum. Dass die Arkaden der Santo-Fassade verschieden weit sind, bei annähernd gleicher Höhe also eine unterschiedliche Bogenkrümmung und verschieden hohe Kämpfergesimse bekommen mussten, lag an den vorgegebenen Strebepfeilern, die zur Abstützung der Raumwölbung an den Stellen des grössten Druckanfalls von Anfang an mit der Fassadenmauer ausgeführt waren. (Wie die bei Baubeginn projektierte Fassadenwand aussah, können wir uns anhand der Querschiffsfassaden [Abb. 7] vorstellen, wo auch mehrfach abgetreppte, in der Höhe ziemlich abrupt aufhörende Mauerpfeiler verwendet wurden.⁶⁸⁾ Trotz ihrer Unregelmässigkeit ist die grosse Blendarkatur der Westfront eine intelligente Lösung, die uneinheitlichen und ihrer Genealogie nach verschiedenen Raumteile des Mittelschiffs und der Seitenschiffe an der Fassade durch ein Prachtmotiv zusammenzufassen.

Die Wölbung der Galerie wird von Säulchen getragen, die ausnahmslos Kapitelle aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts aufweisen, was die Entstehung der Grossarkaden in der ersten Bauphase stützt. Allerdings sind die auf den siebzehn Freisäulchen ruhenden Bögen mit dem sie umlaufenden Klötzchenfries und die Zwickelverkleidung aus rosafarbenem Marmor über den Bögen bei einer späteren Restaurierung der Fassade (1448?⁶⁹⁾ erneuert worden.

⁶⁸⁾ Solche unvermittelt abbrechenden Strebepfeiler gibt es allenthalben in der lombardischen Architektur (Piacenza, S. Giovanni in Canale; ebd., S. Eufemia u. a.).

⁶⁹⁾ Essenwein schreibt (p. 77): „Im Jahre 1448 fand eine grösse Restaurierung der Fassade statt, die stark beschädigt war“. Dokumente, die dies belegen könnten, sind mir nicht bekannt.

Das Masswerk des Rosenfensters ist erst bei der Restaurierung im 19. Jahrhundert eingesetzt worden; ursprünglich hatte das Rundfenster kein Masswerk (siehe alte Ansichten des Baus). Die Biforienfenster zuseiten der Rose sind original.

War man betreffs der Zusammenghörigkeit des Fassadenganzen und seiner Genealogie seit je uneins, so erst recht in der Herleitung einzelner Motive. Über die Entstehung der grossen Blendbögen haben wir geschrieben. Zur Säulengalerie schreibt Wagner-Rieger: „Die Säulengalerie der Fassade hat ihre Vorläufer bei den lombardischen Zwerggalerien, erinnert aber in ihrer Ausbildung nicht unweesentlich an pisanisch-lucchesische Fassaden romanischer Zeit.“ Dieses Ausweichen vor einer klaren Entscheidung, der Zweifel über die Herleitung ist typisch für das Gesamtbild der Forschung zur Fassade wie zum ganzen Bau. — Für den minarettartigen Aufsatz auf dem Giebel der Fassade hat Gallimberti⁷⁰ — wie übrigens auch für die Kuppeln — eine direkte Herleitung aus dem Orient bemühen wollen. Fiocco⁷¹ hingegen meinte, diese *campaniletti* — zwischen der zweiten Langhauskuppel und der Vierung steht ein gleicher — könnten wie die Kuppeln aus der Architektur des Périgord abzuleiten sein. Dabei glauben wir, dass sich mit der Herleitung der Fassade auch die des Grundrisses stützen lässt.

Auf die lombardische Architektur wurde, wie gesagt, zur Erklärung der Säulengalerie verwiesen. Desgleichen ist bei dem einfachen Umriss der Fassade ganz allgemein an lombardische Architektur erinnert worden.⁷² Nun findet sich keine Kirchenfassade in der Lombardei, die als Ganzes einen ergiebigen Vergleich mit und für die des Santo zulässt. Doch zeigte beispielsweise die Domfassade von Cremona (Abb. 8) aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts eine in mehrerer Hinsicht auffallende Ähnlichkeit mit der des Santo, sowohl in der grossen Aufteilung wie in charakteristischen Details.⁷³ Das wesentliche der Zeichnung der Santo-Fassade besteht im Gegensatz zu den späteren horizontal zweigeteilten Fassaden im Veneto darin, dass sie noch systemlos scheint, was der Front eine gewisse Unruhe und Labilität verleiht. Die strenge Trennungslinie zwischen unten und oben und die bewusst andersartige Gestaltung zwischen dem Nischenrelief unten und der planen Flächigkeit oben ist noch nicht konsequent im Sinn der Gotik durchgeführt. Die obere Fassadenhälfte, wenn auch flächiger als die untere, ist geradezu in einem *horror vacui* aufgegliedert, wozu verschiedenartige Formen benutzt sind. Eine Vielzahl von Lisenen und eingelegten horizontalen Zierstreifen, die nicht in gleichen Abständen verlaufen, erzeugen ein unruhiges Dekorationsnetz. Verschiedenartige und verschieden grosse Fenster und Türöffnungen scheinen systemlos über die Fläche verteilt. Diese Eigenheiten der Fassade geben ihr trotz der Verwendung gotischer Detailformen eine relative Spannungslosigkeit, weisen sie als typisches Beispiel am Übergang zur Gotik aus. Der Vergleich mit der alten Cremoneser Domfassade ergibt eine verblüffende Ähnlichkeit mit der des Santo; und zwar findet sich dort nicht nur die beschriebene Binnenzeichnung, sondern es kommen in Cremona auch die typischen mehrgeschossigen *campaniletti* vor. Ihr Aussehen wie ihr Größenverhältnis zum Bauganzen sind in Cremona und in Padua fast gleich, und auch in Cremona kommen sie nicht nur an der Fassade vor.⁷⁴ Diese Übereinstimmungen (und die Andersartigkeit der *campaniletti* im Périgord) legen nahe, dass der Architekt des Santo die Westfassade des Doms in Cremona oder ähnliche Fassaden in der Lombardei gekannt hat. — Wie anderswo im westlichen Oberitalien kommt es auch an der Santo-Fassade im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts zu einer Verräumlichung der Wand, wozu sich die gedeckte Galerie hier wie in der lombardischen Architektur als ein willkommenes Motiv anbot.

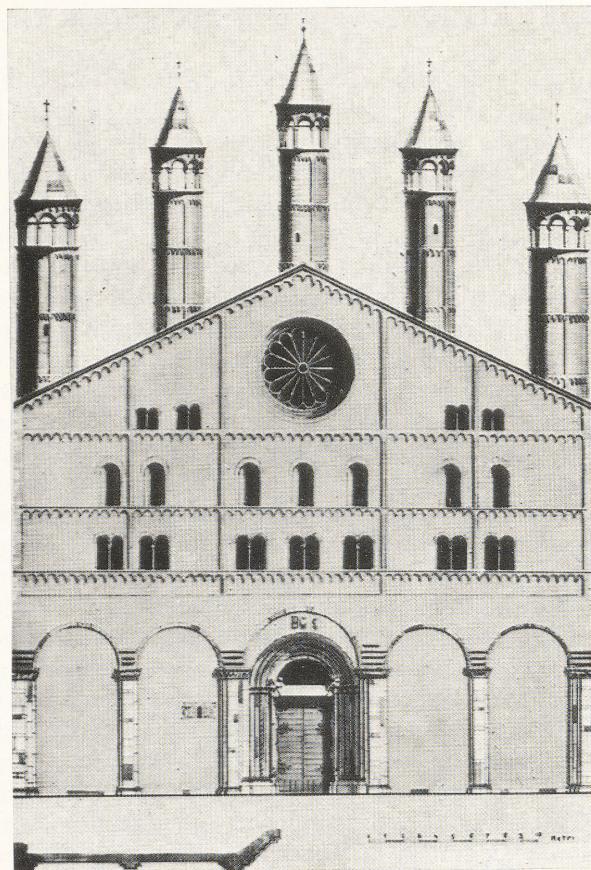
⁷⁰ N. Gallimberti, Ideazione e costruzione della Basilica del Santo, in: Il Santo 3, 1963, pp. 327-344.

⁷¹ G. Fiocco (s. Anm. 17).

⁷² Vgl. W. Timofiewitsch in: Oberitalien Ost (= Reclams Kunstdörfer, Italien Bd. II), Stuttgart 1965, p. 311.

⁷³ Vgl. S. Degani, Note sul prospetto del Duomo di Cremona, in: Palladio, N. S. 5, 1955, pp. 109-123.

⁷⁴ Vgl. die Choransicht.



8 Cremona, Dom, Fassade des 13. Jahrhunderts.
Nach *Degani*.

Unsere Ausführungen haben ergeben, dass die Fassade nie eine in das Schiff hineinreichende Vorhalle hatte oder haben sollte, und dass auch die Datierung der Blendarkatur ins 14. Jahrhundert viel zu spät angesetzt ist, womit sich alle bisher vorgetragenen Meinungen zur Fassadengliederung erledigt haben dürften. Im Detail eine Notlösung, erweist sie sich gerade dadurch als ein Erstlingswerk, dessen Grundform besonders in der späteren Bettelordensarchitektur des Veneto, aber auch in Mittelitalien reiche Nachfolge gefunden hat.⁷⁵

⁷⁵ Die Blendarkaden an der Fassade ausser zur Stütze der Gewölbe als Grabarkaden zu nutzen, erfolgte in Italien jedoch erst in späterer Zeit. Der Arkatur am Santo gegenüber mussten die Bögen dafür enger zusammengerückt und einander angeglichen werden, um jeweils einen Sarkophag aufnehmen zu können. Diese Art der Arkadengliederung tritt in Italien um oder nach 1300 auf und bezieht sich deutlich auf die Santo-Fassade: Die Fassade von S. Lorenzo in Vicenza ist in den ersten Jahren des 14. Jahrhunderts entstanden; die der Eremitanikirche in Padua selbst entstand 1306 ff., die von S. Giacomo Maggiore in Bologna und von S. Maria Novella in Florenz mit Sicherheit nicht vor dem 14. Jahrhundert. Die Entwicklung des Bogens in dieser Art von Grabarkaden ist, durch den Verwendungszweck bedingt, genau umgekehrt wie die in freistehenden Arkaden. Dort ist man vom 13. Jahrhundert an bestrebt, zur Öffnung des Raumes die Arkaden immer höher und weiter zu stellen; bei den Grabnischen der Fassaden ging man von den hohen und weiten Arkaden der Santo-Fassade aus und machte sie, dem Bedürfnis einer privaten Grabnische entsprechend, enger und niedriger, so dass bei den späteren Bauten — S. Maria Novella in Florenz, SS. Giovanni e Paolo in Venedig — die Bogenstellung (in der unteren Fassadenhälfte) im Vergleich zur ganzen Fassade kleiner wird.

Santo I und die Baukunst seiner Zeit

Fragen wir im Anschluss an die Herleitung ihres formalen Bestandes danach, wie die erste Santo-Kirche in der Architektur ihrer Zeit steht. Die Wölbung eines Raumes mit Kuppeln war zur Bauzeit des Santo sehr veraltet und kam nur in Fällen vor, wo man sich an ein älteres Bausystem anlehnte.⁷⁶ Das trifft etwa für S. Apollinare in Trient zu, das nur wenige Jahre nach dem Santo begonnen wurde. Es handelt sich bei dieser kleinen Kirche um einen einschiffigen Bau, dessen zwei Gewölbejoche mit je einem kuppeligen Domikalgewölbe überfangen sind. Sie wurde errichtet, nachdem der ältere Bau 1235 an die Benediktiner übergeben worden war, und geht, wie Wagner-Rieger⁷⁷ in anderem Zusammenhang richtig angenommen hat, auf aquitanische Kuppelkirchen zurück. Wir haben also hier im östlichen Oberitalien einen Parallelfall zum Santo; und beidesmal handelt es sich um Ordensarchitektur (dort Benediktiner, hier Franziskaner). Es scheint, dass die Mönchsorden auf dieser Stufe noch nicht den Schritt wagten, sich mit der neueren Kathedralarchitektur Frankreichs auseinanderzusetzen, was auch eine Gegenüberstellung mit S. Francesco in Assisi zeigen wird. — Altertümlich war zu damaliger Zeit aber nicht nur die Kuppelwölbung, sondern auch der romanische Massenbau, denn die abendländische Architektur war damals nördlich der Alpen schon zum reinen Gliederbau übergegangen. Auch wenn man in Italien grundsätzlich gegen einen solchen eingestellt war, zeigten sich doch in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, hauptsächlich in Oberitalien, bemerkenswerte Einflüsse und Übernahmen aus der nordalpinen Baukunst, die sich nicht auf die dortige ältere Baukunst beschränken. Schon die jetzt überall auftretende Übernahme der Kreuzrippengewölbe ist ja ein Zugeständnis an den partitiven Stil, und so verhielt sich der entwerfende Meister des Santo mit der Einwölbung der Seitenschiffe durchaus zeitgemäß. Dasselbe gilt für die stabartige Zerlegung der Pfeilerflächen und Archivolten an der Fassade und der Eckpfeiler des westlichen Querhauses. Während die Arkaden des Schifffs noch wie aus der Mauer herausgeschnitten und die Stützen voluminös, weil unprofiliert, erscheinen, sind die Pfeiler an der Fassade schon reich abgetrepppt und wirken dadurch nicht so stabil wie diejenigen im Innern, sondern sind zergliederter im Sinn einer Eliminierung der Masse. Wir möchten in diesem Zusammenhang an die Fassade von S. Marco in Venedig erinnern, die trotz anderer Umrissgestalt und Reliefbehandlung aus einer ähnlichen Architekturauffassung heraus entstanden sein dürfte. Die Ausschmückung der Fassade von S. Marco mit einem „Säulenvorhang“, der die Fläche in Gliederarchitektur verwandelte, erfolgte bezeichnenderweise erst in den frühen Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts und lässt sich durchaus mit der allgemeinen Tendenz der abendländischen Architektur in Verbindung bringen. Freilich sind die abgetreppten Fassadenpfeiler des Santo nicht nach Art der Portalgewände von S. Marco durchgeformt — für jene gibt es in Frankreich sehr viel näher liegende Vergleichsstücke —, die Gegenüberstellung sollte nur zeigen, wie sich an ganz verschiedenen Bauten ein allgemeines, hier sicher in Frankreich präjudiziertes Stilmerkmal niederschlägt.

Der Architekt der ersten Santo-Kirche hat, wie wir glauben, die südwestfranzösische Architektur aus eigener Anschauung gekannt. Dass er selbst Franzose war, dürfen wir aufgrund der unkanonischen Zusammenstellung des Bauganzen ausschliessen. Durch die Franziskaner zumal bekam die italienische Baukunst am Ende des hohen Mittelalters neue Impulse aus dem Gebiet nördlich der Alpen. Durch sie wurde der Kontakt vor allem mit Frankreich intensiviert, was sich durch eine deutliche Anlehnung der italienischen Sakralarchitektur an die

⁷⁶ Der Hinweis auf das 1260, also später als der Santo begonnene Baptisterium des Paduaner Doms erübrigt sich in diesem Zusammenhang, da es offenbar von der Bauhütte der ersten Santo-Kirche konzipiert und ausgeführt worden ist.

⁷⁷ Vgl. R. Wagner-Rieger, Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik, I. Teil, Oberitalien, Graz und Köln 1956, p. 143.

französische ausspricht. Sie konnten hier an eine Strömung anknüpfen, die schon Generationen vor ihnen die Zisterzienser in Frankreich und Italien miteinander verbunden hatte. War bei diesen der kulturelle Austausch mit Frankreich bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts hauptsächlich auf Burgund konzentriert, wo die Mutterklöster der Zisterzienser standen, so wurde er unter der umfassenderen Franziskanermission auf weitere Gebiete ausgedehnt, zunächst auf Süd- und Westfrankreich, und von etwa der Mitte des 13. Jahrhunderts an auf Nordfrankreich, speziell auf das französische Kronland. — Die ältesten Teile des Santo sind neben der Unterkirche von S. Francesco in Assisi das erste, aber viel monumentalere Denkmal einer formal noch unentschiedenen, doch bewusst französische Vorbilder verarbeitenden Stilbewegung, die eine neue, nach Frankreich hin orientierte Monumentalarchitektur einleiten sollte. Für den Typ der Unterkirche in Assisi „scheint... der eigentliche Anstoss aus Südfrankreich gekommen zu sein, wo man besonders für die weitgespannten Gewölbe des einschiffigen Raumes sowie für die Vorlagen Vorbilder findet, während für die Form der Wölbung... oberitalienische Lösungen mit kuppeligen Kappen herangezogen wurden.“⁷⁸ Wie in Assisi ist es in Padua zunächst keine Anlehnung an Nordfranzösisches; der Santo greift auf Südwestfranzösisches zurück, und wie in Assisi vollzog sich die Vermittlung über die Lombardei. Dieser kommt als Durchgangsland von Frankreich sowohl nach Mittelitalien als auch ins östliche Oberitalien grösste Bedeutung zu, wie ich es auch an anderer Stelle nachweisen konnte.⁷⁹

Der erste monumentale Gewölbebau im östlichen Oberitalien ist S. Marco in Venedig aus dem 11. Jahrhundert; danach gab es bis ins 13. Jahrhundert keinen weiteren. Überhaupt gab es im östlichen Oberitalien keine eigenständige romanische Baukunst wie beispielsweise in der Lombardei, weshalb die dortige nach verschiedenen Richtungen hin wirksam geworden ist. Als der Bau des Santo entstand, an der Stilwende zwischen Romanik und Gotik, konnte man im Veneto an keine eigene Bautradition anknüpfen, und so lag es nahe, dass man zur Errichtung einer opulenten Gewölbekirche Bauleute aus der benachbarten Lombardei berief, wo man auf eine reiche Erfahrung im Gewölbebau zurückblicken konnte.

Die Chorteile

Sind die erhalten gebliebenen Teile von S. Antonio I (Langhaus und erstes Querhaus) im grossen ganzen ein dem Plan nach zusammengehörendes Baugefüge, das als solches der Beurteilung zugänglicher ist und für das schon teilweise prinzipiell richtige, wenn auch im einzelnen noch nicht bewiesene Schlüsse vorlagen (Wagner-Rieger), so bestehen in der Architektur der Ostteile sehr viel kompliziertere Sachverhalte, die im wesentlichen noch nicht gesehen worden sind. Trotzdem (oder deshalb) gelangte man hier zu Theorien über das Verhältnis der Chorteile untereinander und des ganzen Ostbaus zum älteren Langhaus, die sich ausnahmslos als falsch erweisen.

Zu der neuerdings von Gallimberti geäusserten Meinung⁸⁰, der ganze Bau des Santo sei einheitlich, bedarf es keines Kommentars. Natürlich war es S. Antonio I, auf das der neue, zweite Chorbau bezogen werden musste. Es müssen also beide Teile miteinander verglichen werden, um zu sehen, wie der neue Chor auf jenen eingegangen ist. — Den allgemeinen Stand der Forschung über die zeitliche Abfolge des Chorbau, dem sich auch Wagner-Rieger anschliesst, finden wir bei ihr zusammengefasst: „Der ältere Kuppelbau, der bei der Translation 1263 weitgehend fertig gewesen sein muss, entstand wohl hauptsächlich seit 1256. Nach

⁷⁸ R. Wagner-Rieger, Zur Typologie italienischer Bettelordenskirchen, in: Römische Historische Mitteilungen 2, 1957/58, pp. 266-298 (p. 284).

⁷⁹ Dellwing, a.a.O., p. 13 ff.

⁸⁰ Gallimberti (s. Anm. 70).

1263 ist die Demolierung der alten Marienkirche anzusetzen, in das gleiche Jahrzehnt fällt der Baubeginn des Chors, der mit der neuerlichen Translation 1310 als abgeschlossen gelten kann. Abgesehen von der späteren Innenausgestaltung der Kreuzarme zu Kapellen sind als nachträgliche bauliche Veränderungen die Erhöhung der Abseiten des östlichen Kuppeljochs zu nennen, ferner die Aufführung einer siebenten Kuppel über dem Chorgewölbe 1424, der Ausbau der Türme und Veränderungen an der Fassade.“⁸¹

Was die Chronologie von S. Antonio I und den Abbruch der alten Marienkirche betrifft, so sind wir hierauf eingegangen (siehe oben). Dass der zweite Chorplan (den ersten erwähnte Wagner-Rieger nicht) im siebenten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts zu bauen begonnen wurde und um 1310 abgeschlossen war, darf vorausgesetzt werden. Der nachträgliche Bau der siebenten Kuppel, 1424, ist glaubhaft dokumentiert⁸², weitere Nachrichten für den Bau bestimmter Chorteile, des Chors im allgemeinen und der angenommenen Veränderungen an der Fassade existieren nicht.

Man ist demzufolge seither der Ansicht gewesen, der Chorbau sei ein verhältnismässig homogenes Gebilde der zweiten Hälfte des Dugento. Die Türme und die siebente Kuppel betreffen nur den Aussenbau (Abb. 9, 10). Das zentralisierte Rippengewölbe über dem Presbyterium hielt Wagner-Rieger wie die älteren Autoren für ursprünglich. Héliot⁸³ und Götz⁸⁴ schlossen sich ihr an. Nur Klotz⁸⁵ hat in jüngster Zeit das für den Bau der siebenten Kuppel überlieferte Datum 1424 nicht auf die eigentliche Kuppel am Aussenbau, sondern auf das schirmkuppelartige Gewölbe des Presbyteriums bezogen. Aber auch er meinte offenbar, dieses gehöre dem Plan nach noch zum Chor des 13. Jahrhunderts, was, wie wir sehen werden, nicht richtig ist.⁸⁶ Im Innern sind nach Wagner-Rieger später lediglich die Abseiten von S. Antonio I zur heutigen Form eines zweiten Querhauses überhöht worden.

Nun liefert aber der bauliche Befund der Chorteile am Äussern, im Innern und in den Dachbereichen zahlreiche Indizien für einen grösseren Umbau des zweiten Santo-Chors, bei dem dieser wesentliche Veränderungen erfahren hat.

Es gilt zunächst zu beweisen, dass kein Architekturteil östlich des westlichen Querhauses zu S. Antonio I gehört; die Argumente hierfür geben auch direkten Aufschluss über das ehemalige Aussehen des zweiten Santo-Chors, während wir den heutigen Chor, der aus einer Umstrukturierung des zweiten Chors entstanden ist, im folgenden als dritten Santo-Chor bezeichnen wollen.

Der zweite Santo-Chor

Essenwein⁸⁷ meinte, das zweite Querhaus sei „bei irgendeiner Restauration im 14. oder 15. Jahrhundert“ durch die Überhöhung von je zwei Jochen von der Form der Seitenschiffssjoche entstanden, die bis dahin einen Teil von S. Antonio I gebildet hätten. Ferner nahm er den

⁸¹ Wagner-Rieger 1955, p. 64 f.

⁸² Gonzati I, p. 51.

⁸³ P. Héliot *La famille monumentale de la cathédrale de Bourges et l'architecture de l'Europe au moyen âge*, in: Gedenkschrift Ernst Gall, Berlin und München 1965, pp. 143-170 (pp. 149-152).

⁸⁴ W. Götz, *Zentralbau und Zentralbautendenzen in der gotischen Architektur*, Berlin 1968, pp. 152-154.

⁸⁵ H. Klotz, *Die Frühwerke Brunelleschis und die mittelalterliche Tradition*, Berlin 1970, p. 126, Anm. 160.

⁸⁶ Klotz schreibt: „Die Kuppel des Chores ist erst 1424 vollendet worden... In Anbetracht der Grösse ist die Paduaner Kuppel wohl erst nach längerer Bauzeit vollendet worden, wahrscheinlich auch nach einem bereits vorliegenden Modell. Zumindest war ihre Struktur durch den Aufriss der Chorwand bereits vorbereitet. Die Kapitelle der Dienste ähneln denjenigen von S. Francesco in Bologna, wie auch das Rippengewölbe selbst mit den in die Schildbögen eingefügten Okuli dort die nächste Parallele hat, also mit diesem die Stilmerkmale der zweiten Duecentohälfte verkörpert. Ebenso gehört die aussen um den Chor laufende Galerie... dem späteren Duecento an.“

⁸⁷ Essenwein p. 101 f.

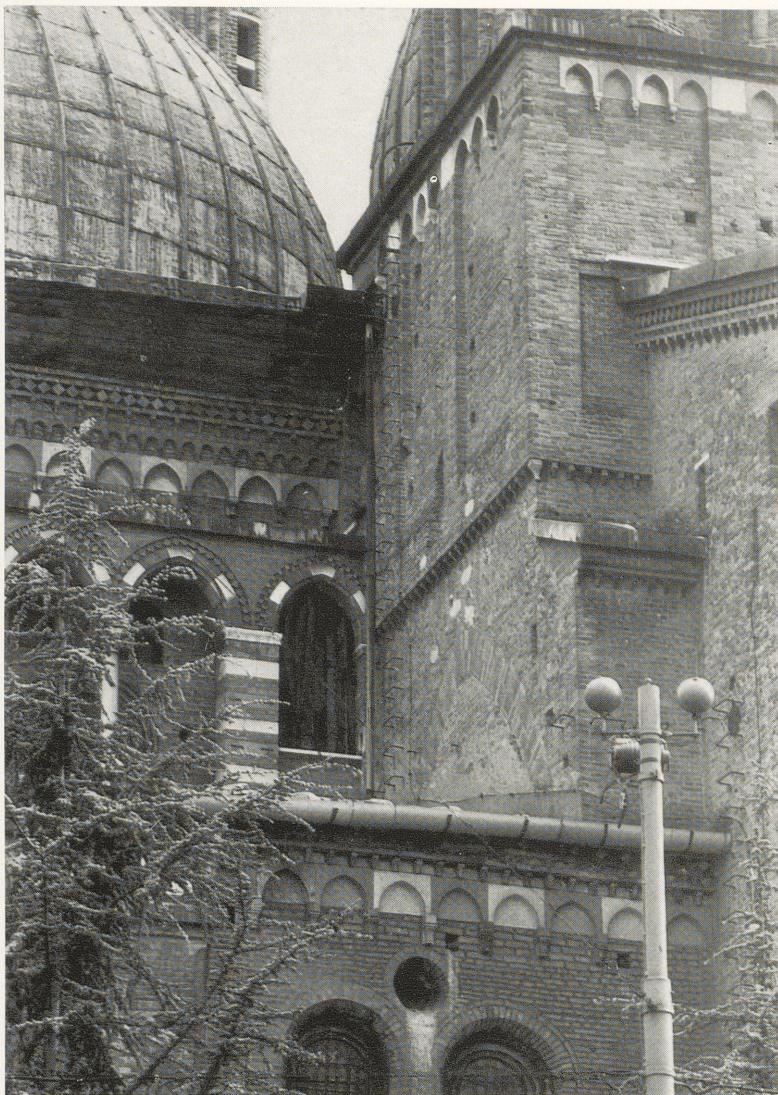


9 Padua, Santo, Aussenbau von Nordosten.

unteren Teil der beiden Türme für S. Antonio I in Anspruch. Wagner-Rieger folgte ihm in beidem. — Dass die betreffenden, mit je einem längsrechteckigen Kreuzrippengewölbe überdeckten Querarme dieses zweiten Querhauses schon ursprünglich so hoch wie heute waren und dem zweiten, nach 1263 begonnenen Chorbau angehören, ist aus zweierlei ersichtlich (und wird auch in der Herleitung des Chors deutlich werden; siehe unten). Das Ungewöhnliche, dass der Chorumgang schmäler ist als die Seitenschiffe bzw. die Seitenarme des zweiten Querhauses (s. Abb. 1), wurde von Wagner-Rieger richtig mit den Türmen in Verbindung



10 Padua, Santo, Aussenbau von Südosten.



11 Padua, Santo, Turmuntergeschoss auf der Nordseite.

gebracht, wenngleich ihr Schluss in Bezug auf die Türme selbst falsch ist. Diese erheben sich nicht, wie sie schreibt, über den östlichen Außenpfeilern des zweiten Querhauses, sondern über den Gurtbögen zwischen jenem und dem Chorungang. Das heisst, sie sind nicht vom Boden aus hochgeführt, haben keinen ihrem Grundriss entsprechenden Sockel, ruhen vielmehr auf zwei Mauerabschnitten, der eingezogenen Kapellenwand und dem östlichen Pfeilerpaar der Vierung des zweiten Querhauses.

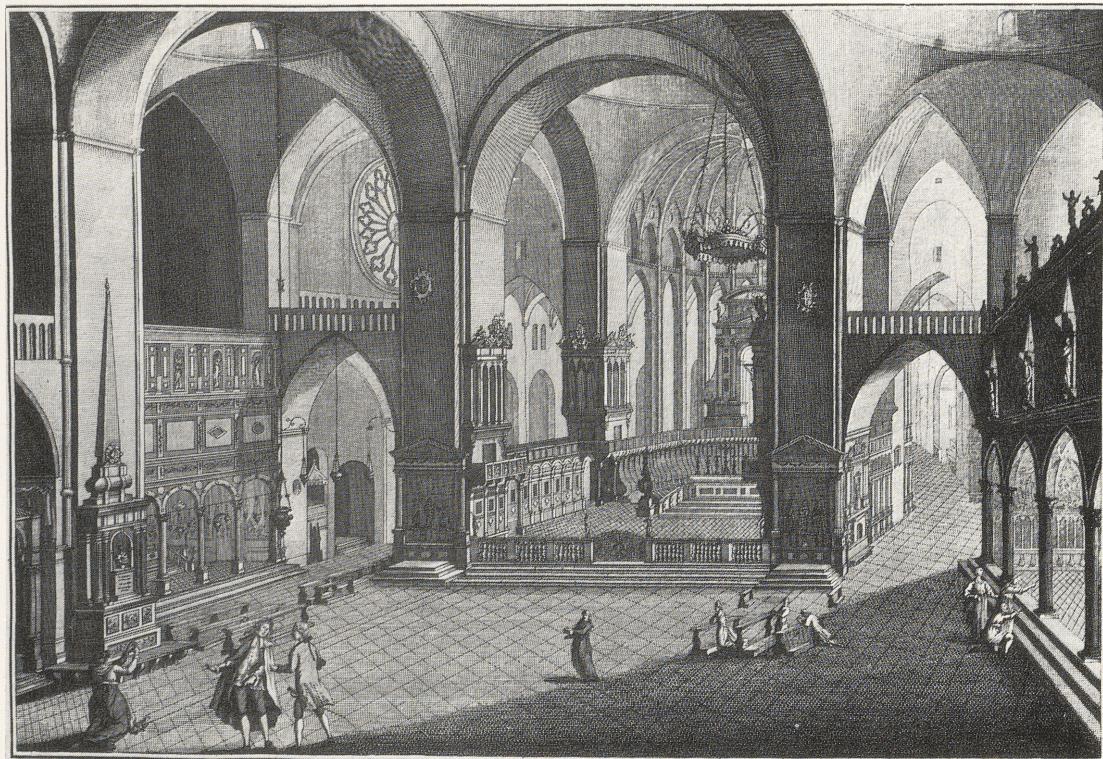
Am Außenbau sieht man über dem Dach des Chorungangs an der Turmwand den oberen Teil je eines vermauerten Spitzbogens (Abb. 11, 12); auf dem Dachboden des Chorungangs sieht man, dass diese Bögen keine Entlastungsbögen, sondern mit anderem Ziegelmaterial geschlossene, ehemals offene Bögen sind. Auf der Westseite der Türme, vom Turminnern aus sichtbar, befinden sich, diesen Bögen entsprechend, zwei weitere vermauerte Spitzbögen,



12 Padua, Santo, Vermauerte Emporenöffnung auf der Nordseite.

die heute die Wand über dem Durchgang vom zweiten Querhaus zum Chorungang im Innern bilden; sie sind besonders gut auf einem Stich des Bellucci aus dem 18. Jahrhundert wiedergegeben (Abb. 13). Es ist evident, dass es sich hier nur um die Reste einer ehemaligen Empore des Umgangs handeln kann. Das Dach des heutigen Umgangs überschneidet diese alte Emporenöffnung, doch der ursprüngliche Dachansatz der Umgangsempore ist in einem Reststück der Turmstrebe weiter oben erhalten. Dass erst hier der Ansatz des Emporendachs war, wird auch durch die Ostmauer der Türme über den vermauerten Bögen deutlich; erst ein ganzes Stück oberhalb dieser Bögen beginnen an den Türmen die Lisenen, die über einem knappen, von Konsolen getragenen Sockelband aufsteigen.

Daraus ergibt sich einerseits, dass die Türme nicht zu S. Antonio I gehören, und zum zweiten, dass die Seitenarme des zweiten Querhauses schon ursprünglich so hoch wie heute waren, da die Umgangsempore gegen dieses geöffnet war. Die Ursprünglichkeit der Höhe des zweiten Querhauses ergibt sich ferner aus dem Vergleich seiner Außenmauern bzw. deren Bekrönung mit der der übrigen Bauteile. Die Außenwand des südlichen Armes setzt sich sowohl in den seitlichen glatten Strebepfeilern wie im reicheren Giebelfries vom westlichen Querhaus ab (s. Abb. 10). Der Rundbogenfries ist aber noch wie dort. Der Giebelfries an der Außenmauer des nördlichen Querarmes zeigt im Gegensatz zum südlichen eine Spitzbogenreihe und ist nun durch die Verwendung von weißen und graugrünen Marmorplatten neben den Ziegeln farbiger als dort (s. Abb. 9). Dieser nördliche Giebelfries geht zweifelsohne auch mit den Turmaufbauten zusammen, auf die wir, ebenso wie auf die Masswerke der beiden Rundfenster des zweiten Querhauses, weiter unten eingehen. Man hat aus dem Giebelfries des nördlichen Querarms voreilig geschlossen, das gesamte zweite Querhaus sei erst später, im 14. oder 15. Jahrhundert (Essenwein), auf die heutige Höhe gebracht worden. Dagegen belegt gerade der südliche, dem Konvent zugewandte Arm im Vergleich mit dem westlichen Querhaus, dass das zweite Querhaus in seiner ganzen Höhe zum zweiten, nach 1263 begonnenen Chorbau gehört. Warum der Giebel des nördlichen Armes später zusammen mit vielen

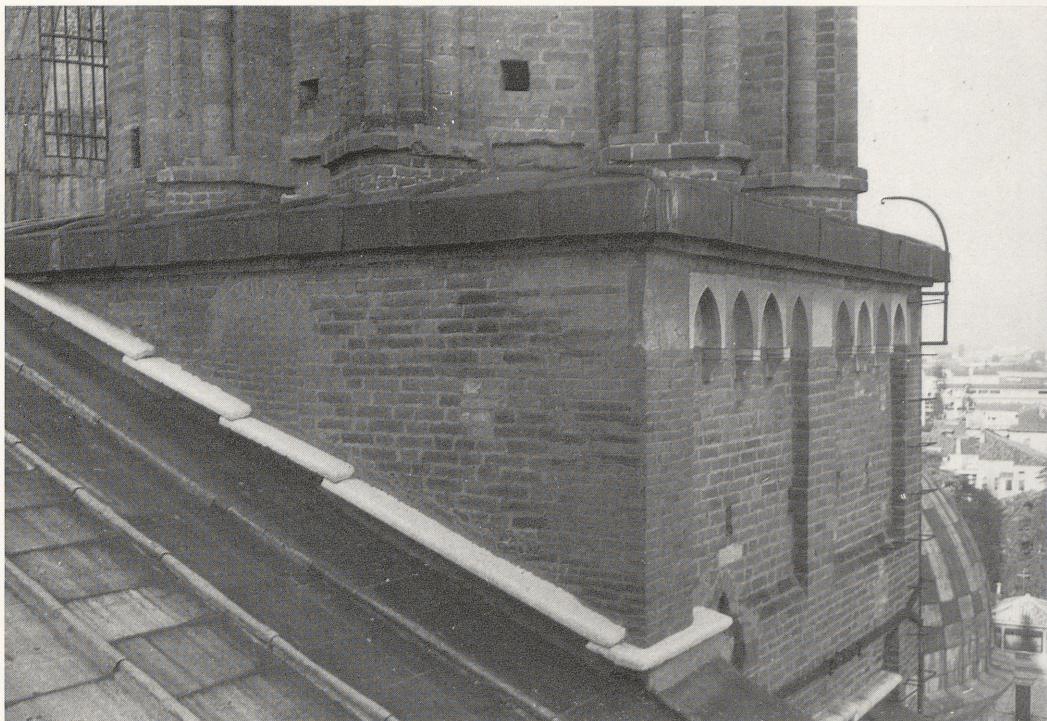


13 Innenansicht des Santo nach Osten im 18. Jahrhundert. Stich von Pellegrino de Colle nach Antonio Bellucci.

anderen Teilen des Chors erneuert werden musste, werden wir sehen. — Wir wollen noch auf die Giebelaufsätze des zweiten Querhauses aufmerksam machen. Den Giebel der Südseite krönt ein einfacher Baldachinaufsatz, der sicher zu jenem gehört, mit einer Datierung in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts das älteste Beispiel dieser Art in der Monumentalarchitektur des östlichen Oberitalien wäre und auffallend an formal gleiche Aufsätze in der früh- und hochgotischen Architektur Nordfrankreichs (Chartres, Laon) erinnert. Der konische, in Kugelform auslaufende Giebelaufsatz aus Marmor des nördlichen Querhauses gehört auch dort zu den Giebelfriesen. Formal und sicher auch zeitlich geht er mit den Kuppel- und Turm- bekrönungen zusammen.

Aus dem seither Gesagten ergibt sich folgendes: Der nach 1263 begonnene Chorbau umfasste ein Querhaus, einen Umgangschor mit Emporen, einen Kapellenkranz und zwei Türme zuseiten des Presbyteriums, die sich über den Gurtbögen zum Chorungang erheben und für deren Auflager die westlichen Umgangskapellen nahe an die östlichen Vierungspfeiler herangerückt werden mussten, damit die Kapellenmauer respektive die Außenmauer am Durchgang vom zweiten Querhaus zum Chorungang als Stützmauer für die Campanili dienen konnte.

Fragen wir uns nun, was von diesem zweiten Chorbau im heutigen Bau vorhanden ist, bzw. wie die nicht mehr vorhandenen Bauteile ausgesehen haben. Wie wir sahen, sind substantiell erhalten das zweite Querhaus, die Chorkapellen und der untere Teil der Türme. Der Befund letzterer ist besonders wichtig, da er Schlüsse vor allem über den Chorungang und den Binnenchor zulässt. Die mächtigen Strebemauern, die die Türme recht unorganisch anfallen und

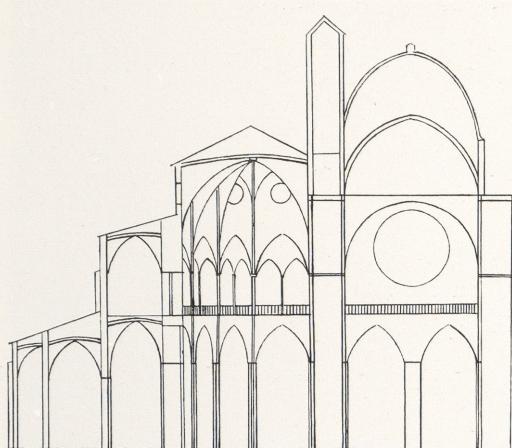


14 Padua, Santo, Untergeschoss des Campanile auf der Südseite.

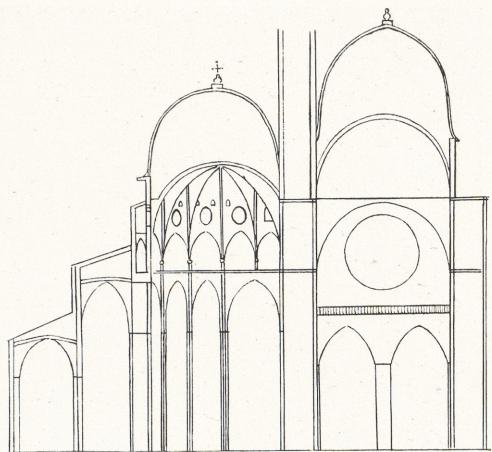
in deren Inneren heute die Treppen zu den Türmen hochführen, sind später; sie wurden beim Umbau zum heutigen Chor (um 1400) aufgestellt. Der Aufstieg zu den Türmen muss ehemals über die Umgangsemporen geführt haben.

Die polygonalen Turmgeschosse gehören ihrem formalen und farbigen Aufbau nach nicht zu dem darunter befindlichen Rechteckgeschoss. Sie erheben sich nicht über der Mitte des Sockelrechtecks, sondern sind an dessen Rand gerückt. Als man sie hochzog, hat man am oberen Abschluss der Sockelrechtecke einen aus Marmorplatten gefügten Spitzbogenfries angebracht (Abb. 14), wie er dann auch weiter oben verwendet worden ist, aber nur auf den beiden im allgemeinen sichtbaren Turmseiten; an den der Dachregion zugekehrten Seiten des Sockelrechtecks befindet sich dieser Fries nicht. An der Westseite dieses unteren, rechteckigen Turmgeschosses findet sich an beiden Türmen ein heute vermauertes Rundbogenfenster.

Legt schon die äussere Erscheinung von Chorkapellen einerseits und Chorumgang, Hochchor und Turmobergeschossen andererseits nahe, dass sie entstehungsgeschichtlich nicht zusammengehören, letztere im Gegensatz zu den Kapellen viel jünger sein müssen — was sich durch formale Details, den Wechsel der Farbigkeit zu einer bewusst chromatischen Architekturhaut und die reichere Durchgliederung der Fläche auch mit Fenstern belegen lässt —, so wird dies am Ansatz der Binnenchoraussenwand an der Ostwand der Türme und durch den Befund der Türme selbst untermauert: Die Apsiswand des Hochchors ist mit der Turmwand nicht bündig, auf der Nordseite (Abb. 11) sind sogar beträchtliche Mauerlücken zwischen beiden. Ausserdem findet die Horizontalgliederung der Apsis keine Entsprechung am Turm. Die vermauerten Emporenbögen in den Türmen, der am Aussenbau darüber befindliche alte Dachansatz sowie die Überschneidung der alten Emporenbögen durch das Dach des heutigen



zweiter Santo-Chor (Rekonstruktion)



dritter (heutiger) Santo-Chor

15 Padua, Santo, Aufriss des Chores.

Umgangs belegen, dass der Umgang des zweiten Santo-Chors wesentlich niedriger gewesen sein muss als im heutigen Zustand (Abb. 15) und deshalb wohl keine eigene Beleuchtung haben konnte. Dafür aber war er doppelstöckig angelegt, d. h., er trug die Empore, die ganz sicher nach aussen durchfenstert war.

Die Binnenchorwand muss demzufolge ursprünglich höher gewesen sein; und es ist ja auch auffallend, wie niedrig die Apsiswölbung gegenüber der sechsten Kuppelwölbung gehalten ist (s. Abb. 2), wie sie sich materiell und als Schirmkuppel technisch-strukturell von den übrigen Gewölben unterscheidet, wie flach die Wölbung und wie unsicher der Rippenansatz am östlichen Vierungsbogen wirkt, und schliesslich, mit welchen Aufwand von Friesen am Aussenbau versucht wird, die Höhe zwischen der Zwerggalerie und dem Kuppelansatz zu überbrücken; man war an diese Mindesthöhe des Kuppelansatzes durch den vorgegebenen östlichen Vierungsbogen gebunden. Wie der Aufriss des Apsispolygons des zweiten Santo-Chors über der Emporenöffnung aussah, ist nicht belegt.

Jedenfalls ergibt sich für den Santo-Chor der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ein vom heutigen Zustand völlig verschiedener Aufriss, wobei wir unterstellen wollen, dass die Binnengliederung des Grundrisses, d. h. die acht Freipfeiler formal noch die des zweiten Santo-Chors sind.

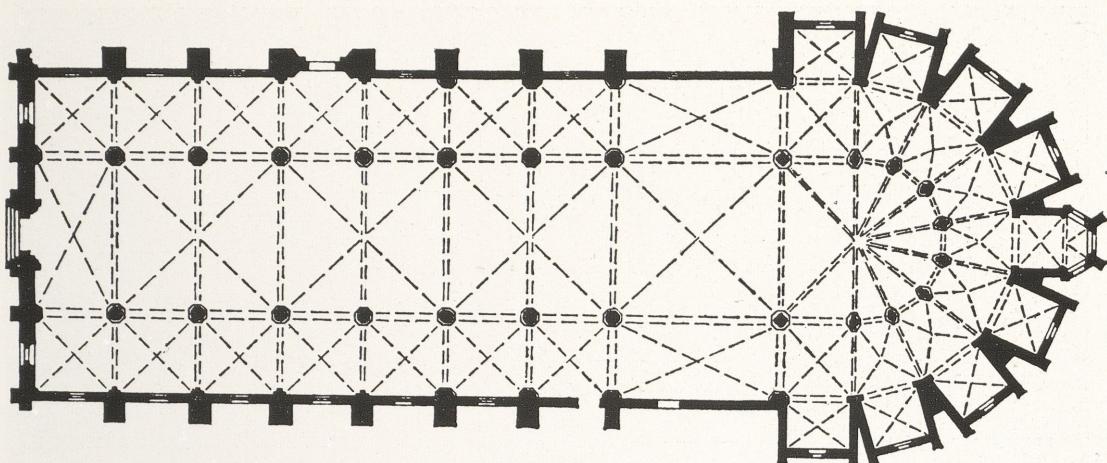
Die seitherige Forschung hat sowohl den Chor von S. Antonio I als auch den zweiten Santo-Chor negiert und den heutigen (Santo-Chor III) mit Ausnahme weniger Detailformen in die Zeit des zweiten Santo-Chors datiert, musste also auch für die Herleitung zu falschen Ergebnissen kommen. Betrachten wir zunächst den zweiten Santo-Chor in seinem Verhältnis zum Bau von S. Antonio I und versuchen, seine baukünstlerische Genealogie zu erklären.

Es hat den Anschein, als habe der Architekt des zweiten Santo-Chors bei der Höhenstafelung seiner Chorteile den Wandaufriß von S. Antonio I verwendet. Die Wände des zweiten Querhauses jedenfalls besitzen die gleiche Gliederung wie ein Joch der Hochschiffswand von S. Antonio I; Vierungspfeiler und Vierungsbögen sind genauso hoch wie dort. Da aber das zweite Querhaus nicht so tief ist wie ein Langhausjoch, wirkt der ganze Aufriss bei jenem etwas schlanker. Tatsächlich sind die beiden Blendbögen der Wand im zweiten Querhaus, die den Scheidbögen des Langhauses entsprechen, etwas höher geführt als diese, so dass auch der Laufgang in halber Höhe der Wand etwas höher zu liegen kommt als im Langschiff.



16 Padua, Santo, Blick in den Chor von Nordwesten.

Die aus S. Antonio I übernommene Wandgliederung im zweiten Querhaus stösst sich im heutigen Bauzustand mit dem Eingangsbogen zum Chorumbang, der viel höher ansetzt (Abb. 16). Da aber, wie wir gesehen haben, der Chorumbang ehemals viel niedriger gewesen sein muss, glauben wir an eine Übereinstimmung der ursprünglichen Höhe der Chorumbangsbögen



17 Bologna, S. Francesco, Grundriss. Nach White.

mit der der Blendbögen im zweiten Querhaus. Das Höhenverhältnis des Laufgangs und der darüber befindlichen Empore wäre demnach etwa das gleiche gewesen, wie es die Bogenbrücke am Durchgang zwischen dem ersten und dem zweiten Querhaus in den Seitenarmen heute veranschaulicht.

Die direkte Abhängigkeit des Santo-Grundrisses von S. Francesco in Bologna (Abb. 17) ist allgemein anerkannt. Tatsächlich ist der Chor der Bologneser Franziskanerkirche als ein ganz entscheidendes Vorbild für den zweiten Santo-Chor vorauszusetzen, und dies viel mehr, als man bisher annehmen konnte. Wagner-Rieger⁸⁸ hat richtig gesagt, dass die Herleitung des Santo-Grundrisses von S. Francesco zwar korrekt ist, aber nicht eigentlich eine Lösung des Problems darstellt, da auch die Herkunft des Grundrisses der Minoritenkirche in Bologna nicht zweifelsfrei nachgewiesen werden kann. Sie meinte, für die fächerartige Ausbildung der Radialkapellen könnten mittelfranzösische Bauten (z. B. die Kathedralen in Troyes und Le Mans) als Vorbilder gedient haben, wenngleich sie dort polygonal geschlossen sind. Sie glaubte ihre These in der Be- trachtung des Aufrisses bestätigt, „der als eine Vereinfachung des Systems der Kathedrale von Bourges bezeichnet werden kann, die bekanntlich in künstlerischem Zusammenhang mit der von Le Mans stand.“ Aber der heutige Aufriss kann ja für die Genese des Grundrisses nicht herangezogen werden, da er ehemals ganz anders aussah. Zu den fingerförmig abste- henden Radialkapellen ist zu sagen, dass sie genauso in Nordfrankreich vorkommen, was nicht zuletzt auch durch die von Villard de Honnecourt gesammelten Grundrisse belegt ist (Stephanskathedrale in Meaux).⁸⁹ Dies gilt es festzuhalten, werden wir doch sehen, dass für die Entstehung des Aufrisses des zweiten Santo-Chors die Kenntnis nordfranzösischer Bauten vorausgesetzt werden muss.

Abgesehen von der durch die Turmanlage bedingten Einrückung der Umgangskapellen und der damit verbundenen schmäleren Disposition des Umgangs selbst ist der Grundriss von zweitem Querhaus und Chor am Santo in etwa identisch mit dem von Querhaus und Kapellenchor an S. Francesco in Bologna. Auch die Scheitelkapelle des Santo war ehemals

⁸⁸ Wagner-Rieger 1955, p. 144.

⁸⁹ H. R. Hahnloser Villard de Honnecourt, Wien 1935. Auf Blatt 15 des Skizzenbuchs (Hahnloser Taf. 29) ist über der Zeichnung des Chors von St. Etienne in Meaux der Grundriss eines von ihm und Pierre de Corbie gemeinsam entworfenen Chors zu sehen, wo fingerförmig ausstrahlende, platt geschlossene Kapellen vorkommen, wie sie in Bologna und Padua verwendet sind.



18 Pisanello, Ansicht des Santo von Nordosten, Federzeichnung auf Pergament. Bayonne, Musée Bonnat.



19 Bologna, S. Francesco, Aussenbau von Nordosten.

polygonal geschlossen, wie es auf einer Zeichnung des Pisanello (Abb. 18)⁹⁰ festgehalten ist. Das ist bei keiner der zahlreichen Grundrissabbildungen in der seitherigen Literatur, die den Plan des 13. Jahrhunderts wiedergeben sollen, eingetragen. Wann die polygonale Scheitelkapelle des Santo verändert wurde, wissen wir nicht genau. Eine in den Uffizien verwahrte Zeichnung des frühen 16. Jahrhunderts⁹¹ mit dem Grundriss des Santo zeigt die Hauptchorkapelle platt geschlossen. — Auch die Binnengliederung, d. h. Stellung und Form der Freipfeiler des Chorumgangs sind in Bologna und Padua eng verwandt. Die Übereinstimmung des zweiten Querhauses am Santo mit dem nicht ausladenden Querschiff der Bologneser Franziskanerkirche auch im Aufriss kann als weiterer Beweis dafür in Anspruch genommen werden, dass das zweite Querhaus des Santo schon ursprünglich die heutige Höhe hatte.

Stellen wir den Choraufriss von S. Francesco (Abb. 19) dem nur teilweise erhaltenen zweiten Santo-Chor gegenüber, so erhalten wir für dessen Gestalt, wie wir sie seither umreissen konnten, weitere Aufschlüsse. Wie ehemals der Santo besitzt das ältere S. Francesco einen unbelichteten Chorumgang, der kaum höher ist als die Kapellen selbst. Die Strebebögen zur Stütze des Chorhochschiffs an S. Francesco waren am Santo räumlich in Emporen umgemünzt. Beide Formen, die Strebebögen wie die Umgangsempore, sind hier nur in direkter Anlehnung an französische Kathedralarchitektur möglich.

⁹⁰ Bayonne, Musée Bonnat, Nr. 648.

⁹¹ Uff. 1868.



20 Altichiero, Ausschnitt aus dem Fresko in der Cappella S. Felice.
Padua, Santo.

Die Durchfensterung der Chorapsis von S. Francesco zeigt über den Lanzettfenstern dicht an die Gewölbe herangerückte Rundfenster. Auch der Santo in seiner heutigen Erscheinung besitzt solche Rundfenster in ähnlicher Position (s. Abb. 16). Wir halten es für möglich, dass beim späteren Umbau des Santo die Form dieser Rundfenster der Apsis vom zweiten Santo-Chor übernommen worden ist. Möglicherweise kann ein Fresko des Altichiero in der Cappella S. Felice (Abb. 20)⁹², in den siebziger Jahren des 14. Jahrhunderts entstanden, auf dem als Szenerie eine Chorarchitektur mit Emporen und hoch oben in der Apsis Rundfenstern dargestellt ist, mit Vorbehalt für den Zustand des Santo-Chors zu seiner Zeit, d. h. vor der späteren Erneuerung, herangezogen werden.

⁹² G. L. Mellini, Altichiero e Jacopo Avanzi, Mailand 1965, p. 41 ff.

Auch bei der Bologneser Franziskanerkirche gibt es einen aus der Bauzeit stammenden, im Grundriss leicht querrechteckigen Turm am Übergang vom rechten Querhaus zum Kapellenchor. Wir glauben in diesem Turm eine Vorstufe (kein Vorbild) für die beiden Osttürme des Santo sehen zu dürfen. Zweifelsohne gehören die Türme des Santo gegenüber dem einem Turm von S. Francesco nicht nur in der Verdoppelung und der symmetrischen Anordnung, sondern auch im engeren Zusammenrücken und der festeren Verbindung mit dem Kirchenkörper einer späteren Entwicklungsphase der Gotik an (vgl. die Türme zuseiten des Chors bei nordfranzösischen Kathedralen).

Sich den ehemaligen Aussenbau des zweiten Santo-Chors als Ganzes besser vorzustellen, ermöglicht nach den angestellten Betrachtungen von Einzelheiten wieder S. Francesco in Bologna. Wir brauchen nur in Gedanken die Reihe der Strebebögen an ihrer Peripherie mit einer polygonalen Wand zu schliessen, um in etwa den äusseren Aufriss des zweiten Santo-Chors zu erhalten.

Berücksichtigen wir die Entstehungszeit von S. Francesco, das 1251 geweiht und, wie es auch die älteren Chronisten berichten, 1263 im Bau abgeschlossen wurde⁹³, und bedenken, dass kurz darauf, spätestens 1265, der Bau des zweiten Santo-Chors begonnen wurde, so möchten wir aufgrund der vielseitigen engen Verwandtschaft beider Bauten annehmen, dass die führenden Meister der Bologneser Bauhütte nach Abschluss der dortigen Kirche zwischen 1263 und 1265 nach Padua überwechselten, um den zweiten Santo-Chor zu erstellen.

Das Architekturkonzept des zweiten Santo-Chors ist aus der Sicht der gleichzeitigen französischen Architektur nicht moderner als das von S. Francesco in Bologna bzw. genauso rückständig wie dieses. Nachdem der an französischer Kathedralbaukunst geschulte Meister 1236 den Plan von S. Francesco entworfen hatte, brauchte er nicht mehr nach Frankreich zurückzukehren, um den Entwurf zum zweiten Santo-Chor liefern zu können, denn dessen Architektursystem ist an nordfranzösischen Kathedralen aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts orientiert.⁹⁴ Für den dreigeschossigen Aufriss des Chors mit Emporen wären z. B. Notre-Dame in Paris, St. Etienne in Caen oder die Kathedrale von Mantes anzuführen.

Dass für die Herleitung des zweiten Santo-Chors ausser S. Francesco in Bologna die Kathedralarchitektur des nordfranzösischen Kronlandes aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts vorauszusetzen ist, zeigt sich auch in der Weise, wie der Chor mit dem älteren Langhaus verbunden worden ist. Bei den nordfranzösischen Bauten entwickelt sich bei der Grundrissgestaltung in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts eine zentralisierende Tendenz.⁹⁵ Dabei kam es schon in Sens gegenüber älteren Bauten zu einer Verlängerung des Chorabschnitts zwischen Querschiff und Umgang. In Notre-Dame in Paris und dann in Chartres liegt das Querschiff fast in der Mitte der Längsausdehnung der Kirche. Betrachten wir nun den Santo-Grundriss als Ganzes, so reiht sich der Bau nach Anfügung des zweiten Chors ganz entschieden in diese Entwicklung ein; ja wir möchten annehmen, dass das zweite Querhaus, das nicht über die Seitenschiffsbreite auslädt, zur Aussonderierung der Baumassen von Langhaus und Chorteilen im Sinn der Kathedralen des französischen Kronlandes zwischen Hauptquerhaus und Umgangschor eingeschoben worden ist. Denn diese Zusammenfassung äussert sich hier wie an französischen Bauten nicht nur im Grundriss, sondern umfasst den ganzen Baukörper, was sich am Santo besonders gut in der Lage der Türme im Bauganzen zeigt; die Teilarchitekturen sind nicht additiv hintereinander gereiht, entwickeln sich vielmehr auseinander und sind in grossen Gruppen (Westteil, Mitte, Ostteil) zusammengefasst.

⁹³ A. Rubbiani, *La chiesa di S. Francesco e le tombe dei glossatori in Bologna*, Bologna 1899, p. 3.

⁹⁴ Dabei ist nicht entscheidend, ob der innere Choraufriss ursprünglich drei- oder viergeschossig war. Die Existenz eines Triforiums ist zwar sehr unwahrscheinlich, kann aber nicht mit letzter Sicherheit ausgeschlossen werden.

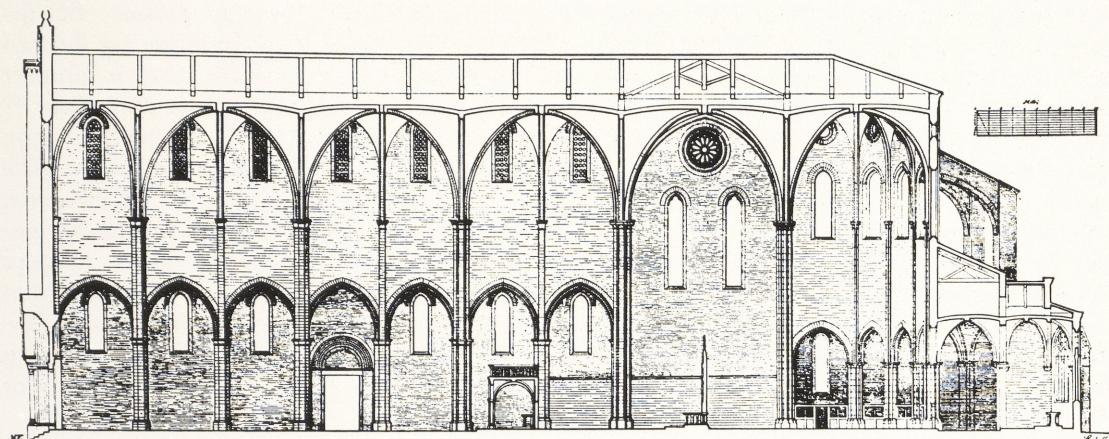
⁹⁵ N. Pevsner, *Europäische Architektur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1957, p. 157 ff.

Hatte man sich schon beim Bau von Santo I an der französischen Architektur orientiert, so ist die Abhängigkeit des zweiten Santo-Chors von dort nach unseren Betrachtungen besonders evident. Im Konzept des Langhauses und des westlichen Querhauses ist das lombardische Element nahezu gleichwertig mit dem französischen verquickt, in der Chorarchitektur des Santo hingegen jenes nicht vertreten; die Anlehnung an die westfranzösische Sakralarchitektur aus der Zeit der Romanik war beim zweiten Santo-Chor durch eine an nordfranzösische Kathedralarchitektur abgelöst worden. Diesen Wechsel gilt es am Beispiel anderer Bauten zu untersuchen, wozu sich neben S. Francesco in Bologna wieder die Mutterkirche des Ordens in Assisi anbietet.

Bei der 1228 begonnenen Unterkirche in Assisi waren, wie wir erwähnt haben, die gleichen Voraussetzungen gegeben wie bei der 1232 begonnenen Fabbrica des Santo. Der weitere vier Jahre später, 1236, initiierte Chor von S. Francesco in Bologna ist wahrscheinlich nicht ohne ein Vorbild von der Art der Zisterzienserabtei in Pontigny (Burgund) denkbar, wo zuerst der nordfranzösische Kathedralchor in die Ordensarchitektur der Zisterzienser übernommen worden war. Doch manches, was in Bologna und dann in Padua vorkommt (neben den für Padua beschriebenen Eigenheiten sind es bei beiden Bauten die Vielgliedrigkeit der Umgangsstützen und die vorspringende polygonale Scheitelkapelle) kann nicht von Pontigny vermittelt worden sein, sondern spricht, was unsere Vergleiche ergeben haben, für eine direkte Herkunft aus der Baukunst des französischen Kronlandes. Ist unsere Annahme richtig, dass die Architektur von S. Francesco in Bologna und die des zweiten Santo-Chors auf die gleichen Quellen zurückgehen, so spricht ferner die grosse Umgangsempore des letzteren für den Architekten Kenntnis der Baukunst Nordfrankreichs, wo diese Form bis in die Zeit um 1200 sehr beliebt war, während sie sich beispielsweise in Burgund im 12. Jahrhundert nicht nachweisen lässt. Demnach ist der 1236 begonnene Chor der Bologneser Franziskanerkirche der erste Bau in Italien, an dem sich die Wendung der italienischen Baukunst zur moderneren Gotik nordfranzösischer Prägung ausspricht. Nur wenige Jahre später folgt hierin die Oberkirche von S. Francesco in Assisi, die den Formkanon der kronländischen Kathedralgotik auf den von der Unterkirche vorgegebenen einschiffigen Raum übertrug.⁹⁶

In Bologna war durch die Wahl des zweigeschossigen Choraufrisses über den Schiffsarkaden eine hohe, geschlossene Wandzone stehengeblieben (Abb. 21), was wohl in Anlehnung an Beispiele aus der Zisterzienserarchitektur resultierte und zu einer Reduzierung der durchgegliederten Wand, wie sie in Nordfrankreich gebräuchlich war, führte. In Assisi war man beim Bau der Oberkirche zudem an die einschiffige Unterkirche gebunden, so dass die Wand im Raum weitgehend im Sinn der älteren italienischen Architektur zur Wirkung kam, ganz im Gegensatz zur französischen Kathedralarchitektur, die an mehrschiffigen Kirchen ausgebildet worden war und in der Zeit der Früh- und Hochgotik mit Vorliebe Vielgliedrigkeit und verschiedenartige Durchblicke verwendete. Trotzdem wäre es dem Architekten der Oberkirche in Assisi möglich gewesen, eine reichere Durchlichtung der zurückgesetzten Fensterwand zu erreichen. Dass es hierzu nicht kam, spricht wie bei der Bologneser Kirche für ein gewolltes Festhalten des Italieners an der hier traditionellen Form der Wand. Dies geschah in Assisi im fünften Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts. Als man dann in den sechziger Jahren den zweiten Santo-Chor begann, waren offensichtlich die Vorbehalte gegen einen reicher durchgliederten Aufriss von italienischer Seite geringer geworden, ja die Franziskaner bemühten sich, wie schon Jahrzehnte zuvor, nachhaltig, eine moderne Architektur zu schaffen. Nur so ist es

⁹⁶ Vgl. hierzu E. Hertlein, Die Basilika San Francesco in Assisi, Florenz 1964, und R. Wagner-Rieger, Rezension von Hertlein, in: Zs. f. Kgesch. 28, 1965, pp. 159-161. — Wenn mir auch Hertleins Vergleichsbeispiele zur Herleitung der Oberkirche (Langhaus der Kathedrale von Reims, Sainte-Chapelle) zu sehr überanstrengt und seine Begründungen im einzelnen nicht überzeugend erscheinen, so darf die allgemeine Orientierung der Oberkirche an der Baukunst des französischen Kronlandes doch als gesichert gelten.



21 Bologna, S. Francesco, Längsschnitt. Nach Rubbiani.

zu verstehen, wenn jetzt in Padua, über die Bologneser Kirche hinausgehend, durch die Einführung einer Umgangsempore der *ganze* Aufriss durchgegliedert wurde. Damit war erstmals auf italienischem Boden — und sicher von einem Italiener gebaut! — das französisch-gotische Prinzip der räumlichen Gestaltung vor allem der Hochschiffswand mit Hilfe des Dienst-Bogen-Systems verwirklicht worden.⁹⁷

Der dritte (heutige) Santo-Chor

Wir haben eingangs erwähnt, dass Kirche und Konvent 1394 stark beschädigt worden sind. Welche Bauteile bei der Katastrophe zerstört worden sein müssen, hat die Analyse des Chors gezeigt. Demzufolge ist der gesamte Chor oberhalb der Radialkapellen zusammengestürzt (während diese selbst allem Anschein nach nicht in grösserem Masse beschädigt worden sind), desgleichen der obere Teil der beiden im Querschnitt rechteckigen Campanili, von denen der nördliche wahrscheinlich auf den Giebelabschluss des zweiten Querhauses fiel und ihn zerstörte. Ausserdem scheint die Kuppel über dem zweiten Querhaus nicht wenig beschädigt worden zu sein, da der obere Abschluss des Tambours im folgenden erneuert werden musste (Spitzbogenfries aus abwechselnd farbigen Marmorplatten wie bei den neu aufgebauten Chortreppen).

Aufgrund dieser tristen Situation des Baus ist es verständlich, wenn der Papst unmittelbar nach der Katastrophe von einem drohenden Einsturz der ganzen Kirche sprach (siehe oben). Tatsächlich lässt sich von 1394 an eine Reihe von wichtigen Entscheidungen im und für den Konvent nur mit dem Unglück erklären. 1396 wird die Verwaltung der Arca di S. Antonio, seit 1265 auch für die finanziellen Belange des Konvents zuständig, *in reparatione et augmentum*

⁹⁷ Bei dem wesentlich älteren Baptisterium der Kathedrale von Parma, dessen Wandgliederung auf den ersten Blick der im Santo ähnlich scheinen könnte, handelt es sich doch um ein ganz anderes System. Zwar kommt es auch dort schon zu einer Auflösung der Mauermasse in einzelne Wandschalen, doch nicht zu einer diaphanen Struktur wie ehemals am Santo, weil die mittlere Mauerschale kompakt bleibt, sich so kein Wandgitter ergibt und die für die diaphane Struktur typische indirekte Beleuchtung des Raumes nicht vorhanden ist. Deshalb sind für Parma von Grund auf andere Voraussetzungen anzunehmen. Vgl. hierzu R. Wagner-Rieger, a.a.O., 1956 (s. Anm. 77), p. 144.

dicte ecclesie neu geordnet.⁹⁸ 1404 machte Francesco Novello dem Konvent grössere Schenkungen, die zur Hälfte für die Fabbrica ausgegeben werden sollten.⁹⁹ 1420 wurde im Palazzo della Ragione ein Dekret verabschiedet, wonach dem Konvent von der Stadt jährlich hundert Lire gegeben werden, *que per ipsos expendantur in reparatione et fabbrica ecclesie dicti Santi*.¹⁰⁰ Aber auch Dokumente für den Bau ganz bestimmter Chorteile haben sich erhalten: 1395 wurde eine Zahlung *pro laborerij campanilis* geleistet, 1405 eine *pro reparatione et fabrica dicte capelle magne*.¹⁰¹ 1424 wurde die siebente Kuppel gebaut (spätestens damals, so glauben wir, war der heutige, dritte Santo-Chor baulich abgeschlossen), 1434 ein neuer Fussboden gelegt¹⁰², 1436 wurden die Gewölbe und die Wände des Querhauses neu ausgemalt¹⁰³, 1439-41 das Radfenster des zweiten Querhauses auf der Nordseite gefertigt¹⁰⁴ etc. (Wir möchten annehmen, dass auch die Ausstattung des Presbyteriums mit dem neuen Prachtaltar des Donatello in den vierziger Jahrer damit zusammenhängt, dass man sich seit der Wiederbenutzung des Chors, seit den zwanziger Jahren [?], entweder mit dem Herrichten des alten Altars oder einem Provisorium begnügt hatte).

Es berührt merkwürdig, dass man aufgrund dieser Belege und der anschaulichen Unterschiede der einzelnen Chorteile seither nicht gesehen hat, dass der heutige Chor (Abb. 10, 15, 16, 23) substanzuell und im Plan grösstenteils nicht aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, sondern aus der Zeit um und nach 1400 stammt. Am Aussenbau erscheint die Architekturhaut oberhalb des älteren Kapellenkranzes bewusst chromatisch durchwirkt, wie es im 13. Jahrhundert nicht denkbar ist (vgl. S. Francesco in Bologna). Diese Farbigkeit des Aussenbaus entwickelt sich erst im Laufe des 14. Jahrhunderts, wobei auch die stadtvenezianische Architektur (Dogenpalast in Venedig) für die auf der Terraferma vorbildlich gewesen sein dürfte. Andere, mit dem dritten Santo-Chor gleichzeitige Bauten zeigen einen gleichen chromatischen Aufbau (vgl. die nach 1395 begonnene Kirche S. Giacomo al Grigiano bei Verona oder den jüngeren, aus den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts stammenden Teil von S. Maria in Foro in Vicenza). Am Santo selbst wurde in den siebziger Jahren des 14. Jahrhunderts die Cappella S. Felice gebaut, deren Schauwand schon ganz im Sinn des späteren Choraufbaus farbig durchstrukturiert ist.

Es ist zudem merkwürdig, dass die Proportionen des inneren Chorafrisses im heutigen Zustand keinen Zweifel an der seither angenommenen Datierung in die 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts hat aufkommen lassen. Die Umgangsarkaden nehmen mehr als drei Fünftel der Apsishöhe ein, während die drei darüber folgenden Geschosse auf die restlichen zwei Fünftel zusammengedrängt sind; eine Proportionierung, die man bei einem viergeschossigen Aufriss in Frankreich, woher man den Santo-Chor mit Bestimmtheit hat ableiten wollen, in dieser Art nicht findet.

Für den Aufriss des heutigen Santo-Chors sind nach obigen Darlegungen ganz andere Voraussetzungen anzunehmen, als man sie seither bedacht hat. Es gilt im folgenden zu untersuchen, ob es für den Chorbau um und nach 1400, das heisst für die heutige Gestalt des Chors, einer nochmaligen Anregung vonseiten der französischen Architektur bedurfte, oder ob jene aus einer zeitgemässen und durch die äusseren Umstände des Einsturzes notwendigen Umformung des zweiten Santo-Chors entstanden ist.

⁹⁸ *Gonzati* I, p. 42 f.

⁹⁹ *Ebd.* p. 46 f.

¹⁰⁰ *Ebd.* p. 50 f.

¹⁰¹ *P. Paoletti*, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, Venedig 1893, Bd. I, p. 47.

¹⁰² *Gonzati* I, p. 50.

¹⁰³ *Ebd.* p. 54.

¹⁰⁴ *Ebd.* p. 129. — Die Rose an der entsprechenden Stelle der Südseite, die das Wappen der Familie Zabarella trägt, wurde 1618 in alter Form erneuert. Der Masswerkgliederung nach dürfte sie im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden sein, was ein Vergleich mit entsprechenden Fenstern an der Carmine-Kirche in Padua selbst nahelegt.



22 Venedig, SS. Giovanni e Paolo, Inneres mit Blick in die Apsis.

Der Binnenchor aus der zweiten Dugento-Hälfte (Abb. 15) war, unter welchen Umständen immer, eingestürzt. Der Kapellenkranz war bei dem Unglück offenbar weitgehend intakt geblieben, ebenso das zweite Querhaus. Bei diesen Gegebenheiten blieb dem Architekten beim neuerlichen Aufbau des Chors keine allzu grosse schöpferische Freiheit; unter Beibehaltung der aufrechten Raumteile war er daran gebunden, wieder einen Umgangschor zu erstellen.

Man sollte meinen, er hätte zur Abstützung des Binnenchorgewölbes beim Wiederaufbau das Emporengeschoß beibehalten. Dass das de facto nicht geschah, kann nicht damit erklärt werden, dass er das technische System französischer Kathedralchöre nicht verstanden hätte. Weshalb das Emporengeschoß des zweiten Santo-Chors jetzt zum Umgang gezogen, d. h. dessen Höherführung geopfert wurde, kann m. E. nur mit der sich seit dem 13. Jahrhundert veränderten Auffassung von der Durchlichtung des Chors erklärt werden: Im Chorschluss des 13. Jahrhunderts fiel direktes Licht nur von oben in den Binnenchor, während der Chor-umgang durch die indirekte Beleuchtung von den Kapellen her im mystischen Halbdunkel lag (vgl. S. Francesco in Bologna, Abb. 21). Die hochmittelalterliche Deutung, das Gottes-

reich befindet sich lokal weit über der Erde, war mit ein Anlass, die Kathedrale formal und ikonologisch in einer Bewegung von unten nach oben, dem Licht entgegen aufzufassen. Das 14. Jahrhundert hat in dem Bestreben, das Licht nicht von oben herunter-, sondern von draussen in den Raum hereinzuholen die Fenster weit heruntergeführt und dicht zusammengerückt, so dass das Licht nun als ein Gegenüber verstanden werden konnte. In diesem Sinn sind die Apsiden der monumentalen Bettelordenskirchen im Veneto vom frühen 14. Jahrhundert an bis tief herunter durchfenstert worden (S. Nicolò in Treviso, SS. Giovanni e Paolo in Venedig [Abb. 22] u. a.).¹⁰⁵ In Anlehnung an diese Auffassung vom Licht kam es dem Architekten des heutigen Santo-Chors offenbar darauf an, die Dunkelzone des Umgangs zu beseitigen, die Chorapsis möglichst schon von unten auf mit Licht zu erfüllen (Abb. 23). Denn dadurch wurde es ihm möglich, die Räumlichkeiten zu entmystifizieren, zu klären, sie anschaulich zu machen, was im Sinn der nachfolgenden Renaissance schon ein Anliegen der Trecento-Architektur gewesen ist. (Im heutigen Erscheinungsbild des Santo-Chors ist die Anschaulichkeit der räumlichen Verhältnisse allerdings durch die Übermalung der Architektur im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert stark verunklärt).

Die Durchfensterung in dieser Weise hatte freilich ihre besonderen Schwierigkeiten, denn es war ja geboten, die Aussenmauern des Umgangs zur Stütze des Gewölbes im Binnenchor so massiv wie möglich zu lassen, um einem nochmaligen Einsturz vorzubeugen. Dies verbot dem Architekten, grössere, d. h. breitere Fenster einzusetzen (im Bestimmen der Fensterhöhe war er von vornherein durch den alten Kapellenkranz festgelegt). Darüberhinaus hat es den Anschein, als habe der Architekt in der Fensterform bewusst auf den eingestürzten Chor zurückgegriffen. Wir möchten annehmen, dass nicht nur die Kreisform der Fenster im Binnenchor, sondern auch die Fensterform des heutigen Umgangs vom zweiten Santo-Chor übernommen wurde; die Form der Fenster im Chorungang wäre demnach von den Emporenfenstern des Vorgängerbaus entlehnt.

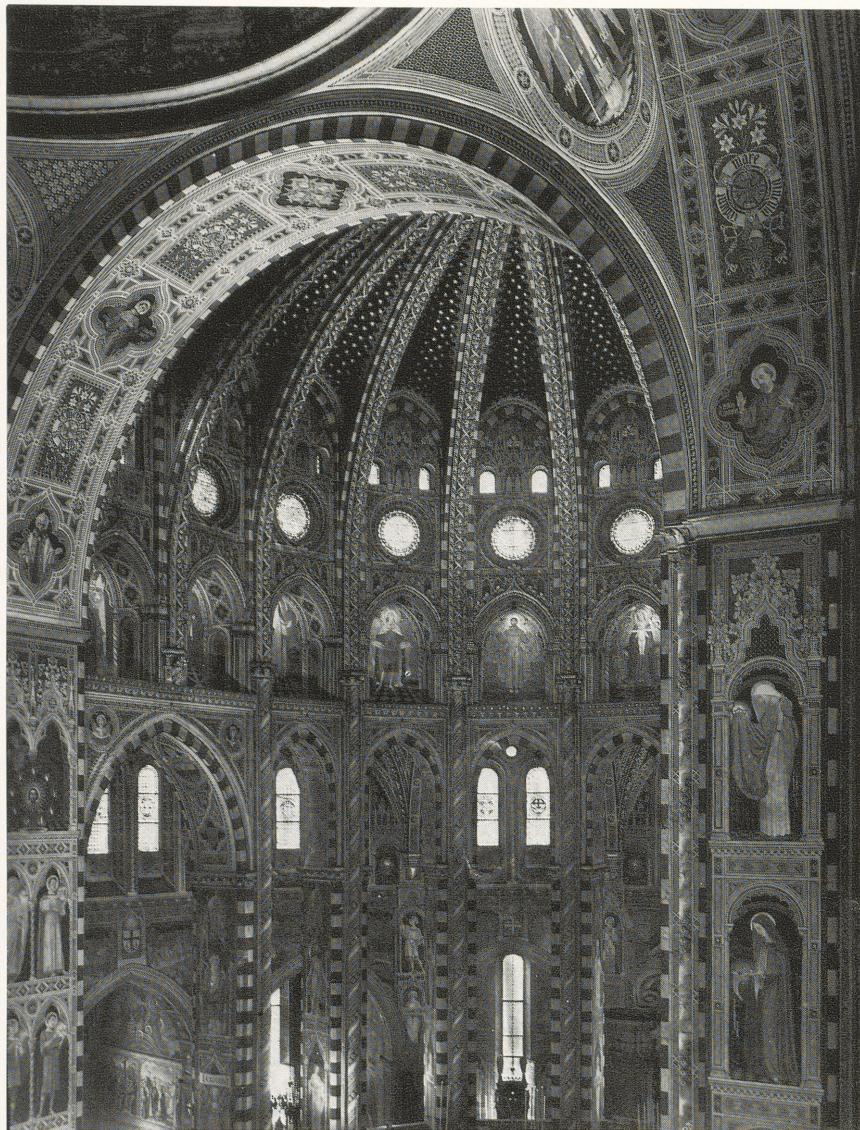
Durch das Aufstocken des Umgangs wurde die Horizontalgliederung des Aufrisses im Binnenchor in der Höhe verschoben, wodurch sie nun nicht mehr mit der Kämpferhöhe im zweiten Querhaus und an den Vierungspfeilern übereinstimmt. Die Empore des zweiten Santo-Chors musste, wenn man sie formal nicht ganz aufgeben wollte, mit Rücksicht auf den Lichtgaden sehr zurückgebildet werden. Die Stelle der alten Empore konnte nun weder räumlich noch als Lichtgaden genutzt werden, da am Aussenbau hier die Dachschräge des Chorungangs anfällt; die Empore musste triforienartig zusammengeschrumpft werden. Wohlgernekt, es ist dies kein Triforium im eigentlichen Sinn, der Entstehung nach vielmehr eine verkrüppelte Empore. Dass es sich hier um einen Sonderfall handelt, hat als einzige seither Lisa Schürenberg¹⁰⁶ gesehen, obwohl sie wie alle anderen Autoren den heutigen Chor in die zweite Dugento-Hälfte datierte und auch nichts von der speziellen Entstehung dieses Pseudo-Triforiums am Bau wusste. Sie schreibt: „Das Motiv des Triforium hat nur einmal, und auch dort nur in der Umbildung als emporenartige Nische, im Chor des Santo in Padua (in der italienischen Architektur) Aufnahme gefunden.“

Die Obergadenzone wird von zwei Fensterordnungen übereinander gegliedert (Abb. 23). Während die grösseren Kreisfenster über dem Pseudo-Triforium in die Wand abgetrepppt sind, erscheinen die kleineren Rundbogenfenster darüber einfach in die Wand eingeschnitten. Beide Fensterordnungen stehen für sich, sind lediglich durch den Schildbogen mit dem Wandaufbau von unten her zusammengefasst. Wagner-Rieger¹⁰⁷ sah in dieser relativen Selbständigkeit zweier Fensterzonen übereinander eine Verwandtschaft mit der Kathedrale von Bourges, wo die übereinander angeordneten Lichtöffnungen durch keinen gemeinsamen Rahmen ver-

¹⁰⁵ Vgl. Dellwing, a.a.O.

¹⁰⁶ L. Schürenberg, Die kirchliche Baukunst in Frankreich zwischen 1270 und 1380, Berlin 1934, p. 303 f.

¹⁰⁷ Wagner-Rieger 1955, p. 145 f.



23 Padua, Santo, Blick in den Binnenchor.

bunden sind. Dass die Fenster hier und dort anders aussehen, betont sie selbst. Nun findet sich eine ähnliche Anordnung von zwei unverbundenen Fensterreihen am Obergaden gerade und in mehreren Beispielen in der spätmittelalterlichen Architektur Oberitaliens, wobei auch verhältnismässig niedrige Rundbogenfenster wie am Santo vorkommen (Kathedrale von Ferrara).¹⁰⁸ Von einer Verwandtschaft der Durchlichtung des Obergadens am Santo-Chor und am Chor der Kathedrale von Bourges kann demnach keine Rede sein, vielmehr wollen wir in der Fensteranordnung am Santo-Chor als Ganzes eine speziell für die spätere Gotik im östlichen Oberitalien typische Lösung der gleichmässigen Durchmusterung der Wand sehen

¹⁰⁸ Vgl. den Stich des A. Frizzi.

(vgl. SS. Giovanni e Paolo in Venedig, Abb. 22). — Formal glauben wir die Tondi vom zweiten Santo-Chor übernommen, die Rundbogenfenster hingegen erst vom Architekten des dritten Santo-Chors an dieser Stelle und in Anlehnung an die Fenster in der Kuppel des ersten Querhauses eingeführt. Dies hängt m. E. zusammen mit der nunmehrigen Umformung des Binnenchors zu einem Zentralraum.

Es ist bemerkenswert, dass, den Pfeilern entsprechend, nur zehn der insgesamt fünfzehn Rippen des Gewölbes mit Diensten zum Boden heruntergeführt sind (s. Abb. 1, 2). Ausserdem war schon angedeutet, dass drei Rippen am Choreingang recht unorganisch gegen den östlichen Vierungsbogen geführt sind, bzw. von diesem abgeschnitten erscheinen. Die beiden übrigen Rippen werden von Dienststummeln abgefangen, die über dem Scheitel der jeweils ersten Umgangsarkade sitzen. Dieses etwas erzwungen wirkende Arrangement der Gewölberippen zu einer Art Schirmkuppel ist mit Sicherheit eine Erfindung des Architekten des dritten Santo-Chors. Wie die Wölbung des Binnenchors des zweiten Santo-Chors ausgesehen haben dürfte, lehrt uns wieder ein Blick in den Chor von S. Francesco in Bologna. Dort sitzt der Schlusstein schon an der gleichen Stelle wie im Santo, fast über dem Zentrum des Presbyteriums, aber das Gewölbe ist nur von ebensovielen Rippen unterteilt, wie durch Pfeiler bzw. Dienste vom Boden aus vorbereitet sind, so dass es nicht wie im heutigen Santo-Chor zu hässlichen Verschneidungen der Rippen kommt. Daraus kann deutlich werden, dass der zweite Santo-Chor über dem Presbyterium keine kuppelartige Wölbung hatte, weder im Innern, noch am Aussenbau. Das wird belegt durch eine Beschreibung des Chronisten Da Nono aus dem Jahr 1350¹⁰⁹, der berichtet, die Kirche habe sechs Kuppeln (während der Bau heute sieben Kuppeln hat). — Die Umdeutung des Presbyteriums zum Zentralbau, die Götz „am grossartigsten ... am Chor des Santo in Padua“¹¹⁰ aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts verwirklicht sah, ist in der zweiten Dugento-Hälfte in dieser Form undenkbar, zumal bei einer auf der französischen Kathedralgotik aufbauenden Chorarchitektur. Dagegen werden Kuppeln oder kuppelartige Wölbungen über dem Chor im östlichen Oberitalien um 1400 wieder aktuell.¹¹¹ Schon aus den achtziger Jahren des 14. Jahrhunderts stammt der überkuppelte Raum an S. Francesco in Curtarolo, das dem Santo unterstellt war. Zwei weitere kleine Kirchen mit Kuppelwölbung, SS. Pietro e Paolo und S. Martino in Chioggia, wurden in der Zeit um und nach 1390 gebaut.¹¹² Dann folgt zeitlich die Schirmkuppel des Santo und nach 1428 der Bau der Kuppel über dem Presbyterium der Kathedrale von Gemona.¹¹³

Gehen wir nach der Besprechung der Aufrissgeschosse auf Details ein. Die freistehenden Pfeiler haben einen im Grundriss keilförmigen Pfeilerkern, dem gegen Umgang und Binnenchor Dienste vorgelegt sind (Abb. 24 A). Eine sehr ähnliche Pfeilerform findet sich an gleicher Stelle wieder in S. Francesco in Bologna, nur dass dort auch noch die Breitseiten der Pfeilerflanken mit je einem Dienst besetzt sind (Abb. 24 B). Aus der Analogie hier und dort möchten wir schliessen, dass die Pfeilerform des zweiten Santo-Chors im dritten Santo-Chor beibehalten worden ist, was ja naheliegt, da die tragenden Glieder des Aufrisses die gleichen gewesen sein dürften wie bei jenem. — Die Kapitelle der Pfeiler und Dienste sind mit einfachen Crochets besetzt und anspruchslos in der Faktur. Diese Form ist für eine Datierung nur bedingt heranzuziehen, da sie im 13. Jahrhundert allgemein aufkommt und sich bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts hält (vgl. einerseits das Kapitell des Rundstabes in der Ecke des östlichen Vierungspfeilers am Santo, andererseits die Kapitelle in S. Elena in Venedig).

¹⁰⁹ Vgl. Anm. 20.

¹¹⁰ W. Götz (s. Anm. 84), p. 152.

¹¹¹ Die Entwicklung der Kuppelarchitektur des Mittelalters im östlichen Oberitalien werde ich in anderem Zusammenhang behandeln.

¹¹² Vgl. P. Morari, *Storia di Chioggia*, Chioggia 1870, pp. 32-34.

¹¹³ Vgl. G. Marchetti, *Gemona ed il suo mandamento*, Udine 1958.

Anders steht es mit den Konsolen der Umgangsgewölbe, die typische Formen ihrer Zeit darstellen. Sie sind polygonal, nach unten pyramidal zugespitzt und reich profiliert und erinnern ihrer Form nach an die Konsole der Aussenkanzel an der Eremitanikirche in Padua und an die Konsole der Kanzel in S. Fermo Maggiore in Verona aus dem frühen 15. Jahrhundert.

Unsere Betrachtungen dürften gezeigt haben, dass der heutige Santo-Chor in enger Bezugnahme auf den zweiten Santo-Chor entstanden ist (was die äusseren Bauumstände verlangten), dessen Baugerüst er jedoch in der Durchgliederung des Räumlichen wie der Wand im Sinn der Architektur im östlichen Oberitalien um 1400 verändert hat. Die heutige Erscheinung der Chorarchitektur ist nach dem Gesagten nur über den Vorgängerchor Santo II mit der Architektur in Frankreich in Verbindung zu bringen, selbst aber ohne Bezug auf diese zustandegekommen.



A. Padua, Santo



B. Bologna, S. Francesco

24 Grundriss der Freipfeiler des Chorumgangs.

Zusammenfassung

Vom 19. Jahrhundert her durch ästhetische Vorbehalte befangen, hat man den Bau allgemein nicht nur als unschön, ja hässlich angesehen, sondern daraus auch geschlossen, er sei wirklich unbedeutend. Dabei hätte zumindest auffallen müssen, dass der Santo eines der grössten und aufwendigsten Bauunternehmen der Sakralbaukunst des 13. Jahrhunderts in Italien gewesen ist. Über die künstlerische Erscheinung der Kirche in ihrer heutigen Gestalt zu sprechen, konnte nicht unser Anlass sein; desgleichen blieb die Bedeutung des Baus weitgehend unberücksichtigt. In Ermangelung weiterer schriftlicher Dokumente ging es uns um eine Analyse des baulichen Bestandes, mit deren Hilfe wir Licht in den bisher unklaren Formzusammenhang am Bau zu bringen versuchten. Von hier aus konnte dann die Frage der Chronologie in Zusammenhang mit der zeitgenössischen Baukunst in Italien angegangen werden. Letztere ermöglichte es schliesslich, die zeitliche Abfolge — besonders im Gegensatz zu den Meinungen in der jüngeren italienischen Literatur (Fiocco, Bettini) — neu zu ordnen und sie durch parallele Entwicklungen in Assisi, in Bologna, aber auch in der Lombardei und im Veneto auf ihre Richtigkeit hin zu prüfen und zu untermauern.

Es mag deutlich geworden sein, dass zumal der Ostteil der Kirche ganz anders gesehen und beurteilt werden muss, als dies bisher geschehen ist. Danach kam dem zweiten, aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammenden Santo-Chor, den wir, unter Vorbehalten im Detail, rekonstruieren konnten, eine überaus wichtige Rolle für die Entwicklung der italienischen Baukunst des 13. Jahrhunderts zu. Denn, über Bologna und Assisi hinausgehend, reflektierte er als erster Bau in Italien die Bestrebungen der nordfranzösischen Gotik zur räumlichen Durchgliederung der Hochschiffwand und machte sich diese zu eigen, lange bevor z. B. die Fassadenwand des Siener Doms entstanden ist, bei der sich Ähnliches, wenngleich mit anderen Mitteln erreicht, beobachten lässt. Schliesslich glauben wir mit diesen Feststellungen die Chronologie der italienischen Gotik des 13. Jahrhunderts verbessert und deren Verhältnis zur Gotik nördlich der Alpen weiter aufgeklärt zu haben.

RIASSUNTO

La Basilica di Sant'Antonio è una delle più importanti mete di pellegrinaggio della Cristianità e una delle chiese più grandi del 13º secolo e addirittura del tardo Medioevo in Italia. Il fatto che la storia della sua architettura non sia ancora stata studiata a fondo dipende dall'insufficiente documentazione, dal non essere stato considerato monumento di alto valore architettonico e dal fatto che la sua costruzione è avvenuta in più fasi con una conseguente forma architettonica complicata e difficilmente analizzabile. Il presente studio cerca di offrire una più dettagliata analisi della sostanza materiale dell'edificio ed apporta, sia nel particolare che nell'insieme del complesso architettonico, cognizioni essenzialmente nuove, attraverso le quali si può chiarire la posizione della chiesa nella storia dell'architettura occidentale. Vengono nuovamente definite le già note relazioni con l'architettura del resto dell'Italia e della Francia.

Si dimostra dettagliatamente come l'architetto sicuramente italiano (lombardo) abbia usato le ispirazioni da lui ricevute dalla Francia e come ancora durante la prima fase della costruzione i nuovi elementi stilistici francesi siano stati modificati secondo il gusto italiano: arcate a sesto acuto franco-gotiche nella parte inferiore della navata occidentale, archi a tutto sesto tardo-romanici nelle parti superiori; esecuzione delle cupole di origine francese secondo l'esempio delle cupole di San Marco a Venezia, coperte da cuffie lignee. Influenze similari ed uno sviluppo parallelo si possono riscontrare circa nella stessa epoca soprattutto nella Chiesa inferiore di San Francesco ad Assisi, la quale, insieme al Santo, rappresenta un momento dello sviluppo dell'architettura sacra italiana, nel quale nonostante la differenza formale, avviene una consapevole trasformazione del modello francese ed inizia in Italia una nuova architettura monumentale di influsso francese. Mentre la parte anteriore occidentale rappresenta in linea di massima un complesso architettonico concepito secondo un piano coerente, le parti del coro invece, contrariamente a quanto supposto finora, non costituiscono un insieme omogeneo appartenente ad una sola fase di costruzione. Non si sa come fosse il coro della chiesa del Santo iniziata nel 1232. La parte orientale della 2ª metà del 13º secolo — indicata qui come secondo coro del Santo — si ricollega con il transetto occidentale ed è formata da un secondo transetto troncato e da un deambulatorio fiancheggiato da una serie di cappelle radiali. Di questo coro si sono conservate solo le parti inferiori fino all'altezza delle cappelle radiali, e non la cappella già poligonale all'apice dell'asse centrale del coro. Nell'alzato questo coro possedeva, contrariamente al suo aspetto attuale, un matroneo pienamente sviluppato sopra al deambulatorio. Questo, con il suo caratteristico vocabolario di dettagli, si rivela un discendente dell'architettura delle cattedrali del primo gotico nella Francia settentrionale. Anche la sua congiunzione con la parte più antica ad ovest indica lo stesso nesso. Qui per la prima volta in Italia, con l'introduzione del matroneo e la risultante articolazione spaziale dell'intero alzato, si è realizzato il sistema gotico-francese dell'organizzazione spaziale della parete con l'aiuto del sistema colonnina-arco.

Il coro attuale — il terzo coro del Santo — è il risultato di una modifica resa necessaria per il crollo parziale del coro dugentesco ed eseguita nel 1394 e negli anni seguenti. Il cambiamento essenziale in confronto al disegno dugentesco fu il rialzamento del deambulatorio, allora non illuminato, e l'averlo dotato di una fila di finestre. Di conseguenza si dovette eliminare il matroneo; la galleria a triforio sopra le arcate della cappella del coro deve considerarsi genealogicamente un matroneo ridotto.

Bildnachweis:

Zago, Venedig: Abb. 3, 16. — Museo Civico, Padua: Abb. 4, 13. — Anderson: Abb. 6, 10. — Verfasser: Abb. 7, 11, 12, 14. — Fotostampa, Rom: Abb. 9. — Brogi: Abb. 19. — Alinari: Abb. 20, 22, 23.
 Nach Zeichnungen des Verfassers: Abb. 1, 15, 24.
 Nach Gonzati (s. Anm. 8): Abb. 2. — Nach Dehio-Bezold (s. Anm. 3): Abb. 5. — Nach Degani (s. Anm. 73): Abb. 8. — Nach White (s. Anm. 4): Abb. 17. — Nach B. Degenhart, Pisanello (Wien-Turin 1945): Abb. 18. — Nach Rubbiani (s. Anm. 93): Abb. 21.