

WOLFGANG KRÖNIG

HALLENKIRCHEN IN MITTELITALIEN

INHALTSÜBERSICHT

Einleitung	3
I. Romanische Baukunst	8
1. Einschiffige Kirchen	8
a) Flachgedeckte Saalkirchen	8
b) Einschiffige Kirchen mit Tonnengewölbe	12
2. Dreischiffige Kirchen (Hallenkirchen und verwandte Anlagen)	14
II. Gotische Baukunst	36
1. San Francesco in Assisi und die einschiffigen gewölbten Nachfolgebauten	36
2. Die Saalkirche mit Schwibbögen und die Verwendung des Schwibbogensystems in der umbrischen Baukunst	60
3. Hallenkirchen	73
a) Kreuzgewölbte (echte) Hallenkirchen	73
b) Ungewölbte (pseudobasilikale) Hallenkirchen	115
III. Die Renaissance-Lösungen der Hallenkirche.....	126
Verzeichnis der Literatur	140
Verzeichnis der Bauten	141

ABBILDUNGSNACHWEIS

Neuaufnahmen der Biblioteca Hertziana, Rom:

Der Architekt *Helmut Gasteiner*, Rom stellte die Grundrisse und architektonischen Einzelaufnahmen der Abb. 10, 20, 23, 26, 32, 46, 48, 70, 73, 74 auf Grund neuer Vermessungen und nach Angaben des Verfassers her, wofür ihm an dieser Stelle ganz besonders gedankt sei. Dank gebührt Dr. Heinrich Schwarz, der den Grundriß Abb. 42 zeichnete.

Dr. Hilde Degenhart-Bauer: 1–3, 9, 12, 15, 40, 50, 51, 57 – Verfasser: 21, 22, 24, 25, 35, 37, 55, 61, 75
Soprintendenza, Perugia: 43, 44, 72

Außerdem:

D. Anderson, Rom: 36, 49, 58, 60, 62, 68, 71, 80, 81,	Archives photographiques d'art et d'histoire, Paris: 54
86, 87	Dr. Walter Horn: 85
Fratelli Alinari, Florenz: 18, 27, 84	Rossi, Gubbio: 77
Istituto nazionale „Luce“, Rom: 13, 38, 39, 41, 82	Nach Tarchi, Studi e progetti: 28, 29, 30, 63, 64, 66, 67
R. Soprintendenza, Florenz: 65	Nach Barbacci, in La Diana 1934: 83
Kunstgeschichtliches Seminar, Marburg: 52, 53	Nach Dehio-Bezold: 76

Die Herkunft der übrigen Grundrisse, soweit sie Veröffentlichungen entnommen sind, ist jeweils im Text bzw. in den Anmerkungen angegeben.

EINLEITUNG

DER Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung war die Frage nach der Bedeutung der Hallenkirche in der gotischen Baukunst Italiens, wobei von vornherein das ganz ver-einzelte Vorkommen dieser Raumform feststand. S. Fortunato in Todi und der Dom in Perugia waren die einzigen allgemein bekannten Denkmäler des Typus, den man mit einer gewissen Verwunderung festgestellt hatte, ohne nach seinen Ursachen zu fragen und ohne die Bauten selbst einer näheren Betrachtung zu würdigen.

Gerade dem deutschen Betrachter mußte das fast völlige Fehlen der Hallenkirche in Italien besonders auffallen, ist doch diese Raumform in Deutschland so sehr die herrschende im späteren Mittelalter, daß sie in besonders enger Verbindung mit dem deutschen Wesen erscheint. Während also dem Deutschen gleichsam die architekturgeschichtliche Wirklichkeit seiner Denkmäler die Bezeichnung „Hallenkirche“ abgenötigt hat, ist es gewiß kein Zufall, daß das Italienische ein entsprechendes Wort nicht kennt¹. In Italien bestand dazu kaum eine Notwendigkeit, und bei den wenigen Denkmälern, auf die man diese Bezeichnung hätte anwenden können, begnügte man sich auch in der wissenschaftlichen Terminologie mit dem Wort „Basilika“, die Unterschiede in der Raumgestaltung so in der Tat oft übersehend. Die nähere Untersuchung der italienischen Hallenkirchen versprach daher in besonders fruchtbarer Weise Aufschluß nicht nur über die besondere Gestaltung und den Anteil Italiens an diesem Kirchentypus, sondern auch über die Gründe, die seine große Seltenheit in Italien bedingten und damit über den besonderen nationalen Charakter der italienischen Baukunst des Mittelalters. Im Laufe der Untersuchungen stellte sich dann neben der Franziskanerkirche S. Fortunato in Todi die besondere, bisher noch nicht gewürdigte Bedeutung des großen, leider nicht mehr erhaltenen Hallenraumes von S. Domenico in Perugia heraus, der erst das Vorbild für den Dom der gleichen Stadt abgab. Die Bettelorden waren also die eigentlichen Verbreiter dieser Raumform in Umbrien – eine Tatsache, die grade auch in Hinblick auf die kirchliche Baukunst des übrigen Europa von Wichtigkeit ist. Nächst der Frage nach Herkunft und Form der italienischen Hallenkirchen ergab sich damit die Notwendigkeit, die Untersuchung dieser Bettelordensbauten auf eine breitere Grundlage zu stellen. Konnten die Kirchen, zumal des Franziskanerordens in Umbrien, der Geburtsstätte des hl. Franz wie der seines Ordens, an sich schon ein besonderes Interesse beanspruchen (das sie im Zusammenhang bisher merkwürdigerweise noch nicht gefunden hatten), so waren der Behandlung dieser Bauten doch durch das besondere Ziel dieser Untersuchung bestimmte Grenzen gezogen.

S. Fortunato in Todi als der Erstlingsbau und Ausgangspunkt dieser kleinen Gruppe gotischer Hallenkirchen erweist sich nun als von der Baukunst des Poitou abhängig. Diese Feststellung ist um so bedeutsamer und interessanter, als ja auch die für die Entwicklung der Hallenkirche in Deutschland wichtigste Landschaft, nämlich Westfalen, Einwirkungen des Poitou erfahren hat. Nur aus der Mitwirkung dieses außeritalienischen Faktors ist der Gewölbekranz von Todi zu verstehen, der aber sogleich auch einige für die italienische Formauffassung bezeichnende Umformungen erkennen läßt. Diese verstärken sich in der großen Halle der Dominikaner von Perugia. Eine Reihe von Formtatsachen berechtigen uns, gerade bei diesem bedeutenden Bau von

¹ In der Definition der Hallenkirche halten wir uns an diejenige von Dehio und von Bezold, Kirchliche Baukunst I, p. 87 und 313/4, die an die Stelle der üblichen Definition der „gleichen Höhe aller Schiffe“ die „Mehrschiffigkeit bei Fehlen eines überragenden Obergeschosses im Mittelschiff“ setzten. – Auch im französischen gibt es kein Wort, das dem deutschen „Hallenkirche“ entspräche. Die Bezeichnungen „nef sans fenêtres“ oder „nef aveugle“ (vgl. etwa die in den Anmerkungen 64 und 181 angeführte Literatur) können nicht als vollgültige Entsprechung angesehen werden. – Für das italienische „chiesa a sala“ vgl. S. 122 f.

einer typisch italienischen Lösung des Hallenraumes zu sprechen. Trotzdem bleiben die Hallenkirchen vereinzelt, denn nicht nur der fremde Ausgangspunkt, sondern auch der Widerstand des italienischen Formgefühls bleibt unverkennbar.

Gleichsam das Gegenstück zu diesen Hallenkirchen bildet eine Gruppe von Bauten, die ungewölbt und mit einem nur wenig über die Seitenschiffe erhöhten, unbelichteten Obergaden als „pseudobasilikale Hallenkirchen“ eine landschaftlich gebundene, rein italienische Raumform darstellen. Die Flachdecke bzw. der offene Dachstuhl und der Rest basilikaler Raumgestaltung, der darin wie in der Überhöhung vorhanden ist, dürfen als typisch italienisch angesehen werden, wenn auch die Tendenz zum Hallenraum in diesen Bettelordenskirchen (Franziskanerkirchen in Gubbio, Ascoli Piceno, Fermo) die Aufnahmefähigkeit der *reinen* Hallenform in Todi erklären kann.

Diese ist aber in ihrer Beziehung zu Frankreich wie in ihrer besonderen Gestaltung nur zu verstehen, wenn man den Erstlingsbau des Ordens, die Grabeskirche des hl. Franz in Assisi, in die Betrachtung einbezieht und ebenso die einschiffigen gewölbten Bettelordenskirchen seiner Nachfolge, die den Hallenkirchen zeitlich vorangehen. Denn mit S. Francesco in Assisi war die einschiffige Kirche zum erstenmal in einem gotischen Wand- und Gewölbesystem verwirklicht worden, das aus der gleichen französischen Landschaft stammte, die später auch das Vorbild für das Hallensystem von Todi abgab. Innerhalb dieser Gruppe einschiffiger Gewölbekirchen lässt sich nun eine Entwicklung feststellen, die sich als die fortschreitende Italienisierung des fremden Systems zu erkennen gibt; sie hatte bereits in dem Erstlingsbau des Ordens und Ausgangspunkt der ganzen Bautengruppe eingesetzt, der den französischen Vorbildern noch am nächsten steht. Besonders selbständig und zukunftsreich ist vor allem die Umbildung, die in S. Chiara zu Assisi mit dem älteren Wandsystem von S. Francesco vorgenommen ist. Die Hinaufrückung des Laufgangs in die Kämpferhöhe des Gewölbes wie seine Betonung durch ein ringsumlaufendes Konsolengesims markiert mit der Kämpferzone des ganzen Raumes zugleich das baulich entscheidende Gelenk. Diese Lösung darf mit der hier zum Durchbruch kommenden Betonung der Wandfläche als spezifisch italienisch bezeichnet werden. In den anderen einschiffigen Gewölbekirchen wird die Vereinfachung noch weiter durchgeführt. Diese an den gewölbten Kirchen sichtbar werdenden Tendenzen lassen es begreiflich erscheinen, daß die weitaus größte Zahl der einschiffigen Bettelordenskirchen in Umbrien und Mittelitalien sich mit der flachen Decke begnügte. Die Behandlung auch dieser ungewölbten Saalkirchen, die rein zahlenmäßig überwiegen und für das italienische Formgefühl wie für die bauliche Gesinnung der Bettelorden so bezeichnend sind, erübrigte sich im Rahmen dieser Arbeit; es konnte auch um so eher darauf verzichtet werden, als wenigstens eine Reihe der wichtigsten Bauten dieses Typus durch die Arbeit von Biebrach zusammengestellt und in Grundrisse und Schnitten bekannt gemacht sind².

Dagegen erwies es sich als notwendig, eine weitere Abart der einschiffigen Kirche in ihrer bisher nicht gewürdigten Bedeutung herauszustellen: die Saalkirche mit Schwibbögen. Auch diese grade von den Bettelorden aufgegriffene und häufig verwirklichte Kirchenform ist geeignet, die spezifisch italienischen Formtendenzen deutlich werden zu lassen; die in den Schwibbögen vorliegende Möglichkeit der Vereinfachung des Gewölbes mußte den stets auf Vereinfachung des Konstruktiven wie des Raumbildes überhaupt ausgehenden Absichten der italienischen Baumeister besonders willkommen sein.

Damit ist der Zusammenhang, in dem die Hallenkirchen der Bettelorden stehen, gekennzeichnet. So wie innerhalb der einschiffigen Kirchen die mit S. Francesco in Assisi einsetzenden *gewölbten*

² Biebrach, Die holzgedeckten Franziskaner- und Dominikanerkirchen in Umbrien und Toskana, Berlin 1908.

Bauten als die durch außeritalienischen, d. h. französischen Einfluß bedingte Gruppe dasteht und den *flachgedeckten* Kirchen, als der auch im engeren Sinne, weil ohne Einfluß von außen her, „italienischen“ Gruppe gegenübertritt – so steht auch innerhalb der dreischiffigen Hallenkirchen die durch französischen Einfluß bedingte (S. Fortunato in Todi) Gruppe der „reinen“, gewölbten Hallen der spezifisch italienischen Gruppe „*pseudobasilikaler*“ Hallen gegenüber. Dabei erweist sich der Zusammenhang zwischen den einschiffigen Gewölbekirchen und den dreischiffigen (gewölbten) Hallenkirchen als ein besonders enger. S. Fortunato in Todi steht in der Wandgliederung seines Laufgangsystems der Mutterkirche des Ordens nicht nur deshalb so nahe, weil beide Bauten aus der anjevinisch-poitevinischen Baukunst herzuleiten sind, sondern es schließt sich ganz ausgesprochen an dieses Vorbild an. Und, was von besonderer Bedeutung ist: der großartige Hallenraum von S. Domenico – und damit auch der Dom – in Perugia, die im Gefolge von S. Fortunato in Todi als spezifisch italienische Hallenlösungen bezeichnet wurden, nehmen das oben gekennzeichnete Wandsystem des einschiffigen Gewölbebaus von S. Chiara in Assisi auf, worin die „italianità“ ihres architektonischen Charakters entscheidend mit begründet liegt.

Das Bild der künstlerischen Tendenzen, die innerhalb der gotischen Baukunst Umbriens zur Verwirklichung der Hallenkirche führten, zeigte Kräfte und Gegenkräfte wirksam: eine fremde südfranzösische Strömung und die mit ihr in Auseinandersetzungen begriffenen heimischen Energien. Ganz von selbst stellte sich daher die Frage ein nach den vorhergehenden, also den in der *romanischen Baukunst* herrschenden Raumtypen. Für diesen älteren Zeitraum ergab sich nun ein sehr ähnliches Bild der Gegensätze, die auch in der folgenden Epoche die Baukunst dieser Landschaft bestimmten. In dem Mittelitalien, das die Flachdecke bevorzugte, finden wir vor allem die ungewölbte einschiffige Kirche, die bereits *vor* den Bettelorden eine weite Verbreitung hatte und daher auch diese neuen geistlichen Organisationen als abhängig von einer ganz bestimmten Tradition des Bauens erweist. Daneben zeigt eine kleine Gruppe einschiffiger Tonnenkirchen das Eindringen südfranzösischen Einflusses. Wird die Tonnenwölbung auf die dreischiffige Kirche übertragen, so kann sich eine ebenfalls an südfranzösische Muster erinnernde Hallenform ergeben, in der aber dennoch in verschiedenen Umbildungen auch die Wirksamkeit heimischer italienischer Kräfte erkennbar wird. Die auf Wölbung bedachte südfranzösische Strömung, die sich bis in den Süden der Halbinsel nachweisen lässt, beweist außerdem, daß die umbrische Baukunst trotz ihrer provinziellen Gebundenheit an die heimische Landschaft auch an größeren europäischen Zusammenhängen teil hat.

So wuchs die Untersuchung immer mehr zu einer Arbeit über die umbrische Baukunst des Mittelalters überhaupt heran. Der besondere Ausgangspunkt aber und die systematische Fragestellung blieben trotzdem maßgebend: es konnte sich nicht um die vollständige Darbietung des Denkmälerbestandes dieser großen Provinz handeln (so wünschenswert dies an sich vielleicht gewesen wäre), sondern nur um die Herausarbeitung der dort die Baukunst bestimmenden Kräfte und Strömungen. Dabei erwies sich eine Beschränkung auf Umbrien allein als nicht statthaft. Nicht nur, daß dieses Land in kunstgeographischer Hinsicht fließende Grenzen hat; oftmals mußten auch Bauten der benachbarten Gebiete in die Betrachtung einbezogen werden, sofern sich bestimmte Zusammenhänge herausstellten oder die Strömungen, deren Wirksamkeit aufgezeigt werden sollte, auch auf die Nachbargebiete übergriffen.

Die systematische Fragestellung machte auch eine Behandlung der wenigen und unter sich in keinem Zusammenhang stehenden Hallenlösungen der Renaissance notwendig. Gleichsam als ein letzter Nachklang dessen, was, europäisch gesehen, eigentlich mit den Formmitteln eines anderen,

des gotischen Stiles zu verwirklichen war, zeigen sie noch einmal die besondere Problematik dieser Raumform auf italienischem Boden. Auch jetzt wieder in der Hauptsache nur durch eine Anregung von außen und zwar diesmal von Deutschland und seinen spätgotischen Hallenkirchen bestimmt (Dom in Pienza, S. Maria dell'Anima in Rom), bestätigen diese Spätwerke noch einmal alle die Widerstände und Gegenkräfte des italienischen Formgefühls, auf deren Herausbearbeitung in der mittelalterlichen Baukunst unsere Untersuchung vor allem abzielte.

Daß andererseits trotz der prinzipiellen Fragestellung nicht ganz Italien, vor allem nicht Oberitalien zur Grundlage der Arbeit gemacht wurde, hatte einen doppelten Grund. Einmal würde die Einbeziehung eines so großen Kunstgebietes den Rahmen dieser Arbeit gesprengt haben. Nicht nur aus Gründen der äußeren Arbeitsteilung jedoch erwies sich die Fortlassung des oberitalienisch-lombardischen Kunstkreises als notwendig. Die zahlreichen Hallenlösungen der Lombardei und auch des Piemont wie die auf Wölbung ausgehenden Tendenzen dieser Landschaft lassen sie im Mittelalter so sehr als ein besonderes, von dem übrigen Italien der eigentlichen Apenninhalbinsel verschiedenes und getrenntes Kunstgebiet erscheinen, daß die gemeinsame Behandlung den Tatsachen nicht gerecht würde. Zudem steht auch unsere Kenntnis der lombardischen Architektur zumal seit dem Werk von Kingsley Porter³ auf einer ganz anderen Grundlage als die des übrigen Italien, besitzen wir vor allem auch schon die Untersuchung von Krautheimer⁴ über die dortigen Hallenkirchen.

Die Beschränkung auf Mittelitalien versprach daher in besonderer Weise Aufschluß über die Gestaltungsprinzipien grade in denjenigen Landschaften, deren Bedeutung für die Ausbildung einer spezifisch nationalen, italienischen Kunst feststand.

Die Voraarbeiten, auf die sich der Verfasser dabei stützen konnte, waren nur gering. Zwar fehlte es bei manchen Bauten nicht an Erwähnungen und kurzen Bemerkungen in Handbüchern, sie reichten jedoch oft nicht einmal zur Feststellung des allgemeinsten baulichen Typus aus, dem die Kirche angehört; ja sie ließen in zahlreichen Fällen sogar die einfache, auch für die kunstgeschichtliche Würdigung des Baus wichtige Feststellung vermissen, welchen Charakter die betreffende Kirche hatte, ob sie Bischofs-, Pfarr- oder Klosterkirche war, und welchem Orden sie gehörte.⁵ – Eine weitere Erschwerung der Untersuchung lag in der schlechten Erhaltung vieler Bauwerke oder ihrer weitgehenden Umgestaltung, wodurch oftmals die Feststellung des ursprünglichen Bestandes schwierig, ja unmöglich gemacht wurde. Dazu kam das fast völlige Fehlen von Grundrissen und Innenaufnahmen, was auch bei solchen Bauten der Fall war, die im Bewußtsein vieler als „bekannt“ gelten, ohne es doch im wissenschaftlichen Sinne zu sein.

Die geringe Beachtung, welche den mittelalterlichen Bauten nicht nur Umbriens (abgesehen natürlich von S. Francesco in Assisi) bisher zuteil geworden ist, muß um so mehr auffallen, als Malerei und Plastik des gleichen Zeitraums seit langem ein besonderes Interesse gefunden haben. Wie seltsam mutet es an, daß in der nunmehr auf 23 Bände angewachsenen „Storia dell'arte italiana“ von Adolfo Venturi die gesamte gotische Architektur einfach übergangen, die romanische nur sehr kurзорisch behandelt ist. Die einseitige Hinwendung zu Malerei und Plastik ging bei den italienischen Forschern oft so weit, daß bei der Betrachtung der Freskenzyklen jede Würdigung der Architektur unterblieb, für welche die Malereien bestimmt waren. So wurde

³ Kingsley Porter, Lombard architecture, 4 vol., New Haven 1917.

⁴ Krautheimer, Lombardische Hallenkirchen; in: Jahrbuch für Kunsthistorische Wissenschaft 1928, p. 176ff.

⁵ Guardabassi, Indice-guida dei monumenti dell'Umbria, Perugia 1872, und der „Elenco degli edifici monumentali: provincia di Perugia“ (Roma 1914) können bei dem fast völligen Mangel an einer wenn auch nur knappen Beschreibung und Charakterisierung der Kirchenbauten nicht als ein Ersatz für fehlende Denkmälerinventare gelten.

nicht nur der organische Zusammenhang außer acht gelassen, der für die richtige Würdigung der Wandmalerei von Bedeutung ist, sondern oft auch mancher sichere Anhaltspunkt für die Datierung, der sich aus der Architektur ohne weiteres ergeben konnte⁶.

Soweit die bisherige namentlich die italienische Literatur den umbrischen Bauten Beachtung geschenkt hatte, war diese fast ausschließlich dem Außenbau, besonders der Dekoration der Fassaden zuteil geworden. Gewiß nicht ohne Grund, denn wenn die Betonung von Wand und Fläche und die organische Gliederung beider als eines der Hauptprinzipien architektonischer Gestaltung in der Architektur des Mittelalters in Mittelitalien herausgestellt werden können (grade in einer rein architektonischen Untersuchung!), so wird damit gleichzeitig von der Architektur her die große Bedeutung der dekorativen, der „schmückenden“ Künste bestätigt; das Fresko im Innenbau und die selbständige Schauwand der Fassade sind wesentliche künstlerische Aufgaben.

Die Vereinfachung alles Konstruktiven, ja der Mangel an konstruktiven und raumschaffenden neuen Ideen in der mittelalterlichen Baukunst Mittelitaliens ist nur verständlich aus der Herrschaft dieser Gestaltungsprinzipien; nur durch ihre Berücksichtigung wie durch die der bedeutsamen Wechselbeziehung zwischen der Baukunst und den anderen Künsten ist daher eine gerechte Würdigung dieser Architektur möglich. Die Bedeutung der Wandmalerei herauszustellen ist auch für eine architektonische Betrachtung wichtig und notwendig.

Da unsere Untersuchung von vornherein den Schwerpunkt legte auf den *Raum* und den *ganzem* baulichen Organismus, kurz auf das eigentlich Architektonische, mußte die Betrachtung von Fassade und Außenbau zurücktreten. Auch die Behandlung der baulichen Einzelheiten mußte öfter in *dem* Maße eingeschränkt werden, das eine zusammenhängende architekturgeschichtliche Untersuchung vorschrieb. Wenn gleichwohl einzelne Bauten ausführlich und fast monographisch, andere dagegen nur flüchtig behandelt wurden, so erklärt sich das durch die verschiedene Bedeutung und das verschiedene Interesse, das diese Kirchen zumal im Rahmen dieser Untersuchung beanspruchen.

Wenn die Vernachlässigung der mittelalterlichen, zumal der gotischen Architektur Italiens durch die Forschung sich durch das unbewußte Gefühl oder die bewußte Meinung erklären mag, es läge hier eine nur bedingt „national“ zu nennende, ja in gewisser Hinsicht sogar „fremde“ Architektur vor, so versucht die vorliegende Untersuchung grade den Nachweis, daß auch diese mittelalterliche Baukunst vollgültiger Ausdruck der besonderen nationalen Kräfte und Eigenschaften war – so wie es für Malerei und Plastik der gleichen Zeit schon längst feststeht. Daß dieser Nachweis an dem Thema der Hallenkirche geschieht, gleichsam in Form von These und Antithese, durch Nachweis der fremden Einflüsse und europäischen Bindungen wie der formenden und umformenden spezifisch italienischen Kräfte, ist nicht Willkür; es ist dadurch vielmehr in besonders klarer und eindringlicher Weise die Erkenntnis der beiden Komponenten ermöglicht, die zu einer richtigen Würdigung der eigentlich architektonischen Leistung Italiens im Mittelalter notwendig ist.

⁶ Als Beispiele seien genannt die Fresken der einschiffigen Tonnenkirchen in Bominaco und Fossa in den Abruzzen aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, deren sagenhaftes Alter nie Gegenstand der Diskussion hätte werden können, wenn zuerst eine kritische Betrachtung der Architektur eingesetzt hätte. Ähnlich sind die Fresken der Tonnenkirche zu Filettino (Lazium) gewürdigt, ohne daß mit einem Wort bisher des architektonischen Zusammenhangs gedacht wäre, in dem sie stehen. Und das gleiche gilt von den Fresken in Rignano Flaminio (Lazium), für deren Datierung sich aus der Architektur bestimmte Anhaltspunkte gewinnen lassen. Vgl. S. 63.

I. ROMANISCHE BAUKUNST

Das Schicksal der romanischen Baukunst in Umbrien scheint vor allem bestimmt durch die beiden auch heute noch leidlich erhaltenen spätantiken Bauten dieser Landschaft: der Kirche San Salvatore bei Spoleto und des sog. Clitumnus-Tempels⁷. Denn die vorzügliche Dekoration dieser Bauten wurde im 12. Jahrhundert Vorbild und Ausgangspunkt einer antikisierenden Dekoration der Fassaden und besonders der Portale, die das Aussehen der umbrischen Kirchen bestimmte. Dabei erreichte man oftmals einen so hohen Grad von Annäherung an die antiken Vorbilder, daß die Zuweisung an die Antike oder an die romanische Zeit zweifelhaft und ungewiß bleiben konnte. Auf diese spezifisch umbrische Dekoration und Bauplastik, auf die Komposition der Fassaden hat sich bisher fast ausschließlich das Interesse der Forschung an der romanischen Baukunst Umbriens gerichtet⁸ – die Frage nach dem baulichen Organismus, dem sich diese Dekoration verband, trat dabei fast ganz in den Hintergrund⁹. So mußte die Charakterisierung der romanischen Baukunst notwendig einseitig ausfallen, und auch die eingangs aufgestellte Behauptung konnte nur eine sehr bedingte Gültigkeit beanspruchen. Unsere Untersuchung kann sich daher mit um so besserem Recht dem eigentlich Architektonischen zuwenden. Dabei kann es jedoch nicht ihre Aufgabe sein, die gesamte romanische Baukunst Umbriens gleichmäßig zu untersuchen und zu behandeln. Durch das ihr vorgesteckte Ziel, die Untersuchung der hallenartigen Raumlösungen, wird es aber nötig, die gesamte Architektur dieser Landschaft wenigstens kurz zu überblicken, und ihre verschiedenen Strömungen und Kräfte sowie die Lösungen zu denen sie führten, zu kennzeichnen.

1. EINSCHIFFIGE KIRCHEN

a) Flachgedeckte Saalkirchen.

Schon eine rein statistische Erfassung des Denkmälerbestandes würde für die kirchliche Baukunst romanischer Zeit in Umbrien den sehr großen, ja überwiegenden Anteil der ungewölbten Saalkirche ergeben¹⁰. Diese Raumform war für Kirchen kleineren Maßstabes weithin üblich, blieb aber durchaus nicht auf sie allein beschränkt. Auch große Abteikirchen, ja Bischofskirchen entschieden sich für sie, ohne damit auf monumentale Durchbildung zu verzichten. Wichtig ist der Hinweis auf die Bedeutung und Vorherrschaft dieses Kirchentypus in romanischer Zeit vor allem auch deshalb, weil nur aus dieser Tradition heraus die einschiffige gewölbelose Kirche der Bettelorden mit ihrer ganz spezifischen Fassadenbildung verständlich wird, wie sie vom 13. Jahrhundert an in unzähligen Beispielen in Italien errichtet wurde. Keine Frage, daß grade in dieser schlichtesten Kirchenform der auf einfache Weite des Raumes und seiner Wandflächen gerichtete Formwille des Italiener klar zum Ausdruck kam. Zugleich wird hier auch die große Konstante sichtbar, die an dieser für die italienische Baukunst des Mittelalters und noch darüber hinaus so wichtigen Raumform die Unterschiede von „romanisch“ und „gotisch“ in einer Weise zurücktreten läßt, wie das eben als in besonderer Weise italienisch bezeichnet werden muß.

Die Abteikirche *S. Pietro in Valle* bei Ferentillo, einer der wichtigsten geistigen Mittelpunkte, steht gleichsam am Eingang der romanischen Baukunst in Umbrien. Eine Gründung der Lang-

⁷ Hoppenstedt, Werner, S. Salvatore bei Spoleto und der Clitumnus-Tempel. Diss. Berlin 1913. Haseloff, Vorromanische Plastik in Italien, München 1930. Tarchi T. 1ff., hier Grundrisse sowie das reichste Abbildungsmaterial.

⁸ Grisar, in: Nuovo bollettino di archeologia cristiana 1895.

⁹ Als vereinzelte Ansätze zu einer allgemeinen Würdigung können gelten: Gnoli, L'arte romanica nell'Umbria; in: Augusta Perusia I, 1906, 22/25, 41/43. Toesca, storia I, p. 577.

¹⁰ Auch für Toskana muß Ähnliches gegolten haben, nur daß dort die meisten dieser Kirchen dem Baueifer späterer Zeiten zum Opfer gefallen sind.

bardenherzöge von Spoleto aus dem Anfang des 8. Jahrhundert, muß doch die bestehende Kirche ein Neubau des 11. Jahrhunderts sein¹¹. An den flachgedeckten Saal des Langhauses schließt sich eine reich gegliederte, in allen Teilen gewölkte Chorpartie. Mit kräftiger Einziehung öffnet sich der Triumphbogen zum Querschiff, dessen querrechteckige „Vierung“ von vier halbrunden Bögen verschiedener Spannweite und annähernd gleicher Kämpferhöhe (nur die des Triumphbogens liegen etwas höher als die übrigen) herausgehoben ist. Die vier Bögen ruhen auf kreuzförmigen Eckpfeilern; über ihnen steigen die Mauern steil empor. In beträchtlicher Höhe erst setzt das gratige Kreuzgewölbe an. Die Querschiffflügel sind mit kurzen, ebenfalls hoch ansetzenden Quertonnen gewölbt. In gleicher Höhe liegt auch das schmal-rechteckige, tonnengewölbte Vorjoch, das zwischen Querschiff und Hauptapsis eingeschoben ist. Diese wird von je einer Nebenapsis an den beiden Querschiffflügeln flankiert. Für die Außenansicht des Chores (Abb. 1) ergibt sich so ein reiches Gruppenbild von nach oben und nach der Mitte zu gestaffelten Baukörpern, das von den niedrigen Nebenapsiden ansteigt zur Hauptapsis, zum Giebeldreieck des schmalen Vorjochs und endlich zu dem kastenartig hochragenden Rechteck, welches das Vierungsgewölbe verbirgt, begleitet von den niedrigeren Querschiffflügeln.

Der Campanile steht vor dem linken Querarm, dessen volle Breite einnehmend. Dieser selbst ist etwas schmäler als der rechte Querarm. Es ist also deutlich, daß der Bau der Kirche, besonders des linken Querarmes, Rücksicht nimmt auf den Turm, woraus sich eine wichtige Bestätigung für die Datierung der Kirche ins 11. Jahrhundert ergibt. Denn der Campanile muß in dem Reichtum seiner Einzelformen und ihrer typischen Anordnung als ein Werk des 11. Jahrhunderts angesprochen werden. Die hohen Fensteröffnungen; der reiche, durch verstellte Backsteine gewonnene Schmuck der kleinen Öffnungen; die Rundbogenfriese, die nur in jeder Seitenmitte (nicht an den Rändern, und nicht an einer Stelle, die Gesims- oder Geschoßteilung betonen würde) vorkommen – das alles weist ihn in diese Zeit. Ferner hat der Campanile das gleiche Geschoßteilungsgesims, wie der ganze Ostbau der Kirche es an allen drei Apsiden ebenfalls zeigt: Es ist eine sehr schlichte Form, aus zwei Platten übereinander bestehend, von einfachen Konsolen gestützt. Das beweist klar die zeitliche Zusammengehörigkeit von Kirche und Turm, die jedenfalls in keinem nennenswerten zeitlichen Abstand voneinander errichtet sein können¹².

Am Ostteil der Kirche sprechen so die Formen des Außenbaus für eine Datierung ins 11. Jahrhundert. Sie wird durch den Gesamtcharakter durchaus bestätigt, für den eine Unentschiedenheit und Ungenauigkeit in allen Einzelformen bezeichnend ist. Die tief herabgezogenen „Vierungs“-Bögen, deren Kämpfer sehr roh durch antike Spolien betont sind, lassen die benachbarten Raumeile steil hochgehen und verstärken noch den Eindruck des Unbestimmten. Auch im Konstruktiven scheint eine gewisse Unsicherheit zu herrschen; im rechten Querarm ist, den Vierungsbögen unmittelbar benachbart, ein breiter Gurtbogen der Tonne untergelegt, offenbar aus einer technischen Besorgnis oder Unbeholfenheit, um dem Druck des Vierungsgewölbes noch wirksamer zu begegnen. Wohl aus ähnlichen Gründen sind auch die in den Winkeln zum Langhaus neben dem

¹¹ Grundriß und Abb. bei Tarchi T. 97ff.

¹² A. Bertini-Calosso (Guida del Touring Club Italiano: Umbria, 1937, p. 269) hält zu Unrecht die bestehende Kirche für den Gründungsbau des 8. Jahrhunderts, wobei er sich vielleicht durch die Reste der Ausstattung langobardischer Zeit verleiten ließ. Demgegenüber ist der Hinweis wichtig, daß auch im Campanile Teile langobardischer Zierplatten vermauert sind. Daß schon der Gründungsbau ein flachgedecktes, einschiffiges Langhaus besessen hat, ist natürlich durchaus möglich. Problematisch bleibt allerdings die Datierung des Seitenportals, das mit seinem rohen figürlichen Schmuck tatsächlich „vorromanisch“ zu sein scheint. Dieses Portal wie das Langhaus selbst mit seiner Mauertechnik bedürften noch einer eingehenderen Untersuchung. – Die Datierung ins 11. Jahrhundert wird auch sonst allgemein angenommen. Vgl. Toesca, storia p. 665, 50. Puig y Cadafalch, La géographie et les origines du premier art roman, Paris 1935, p. 28.

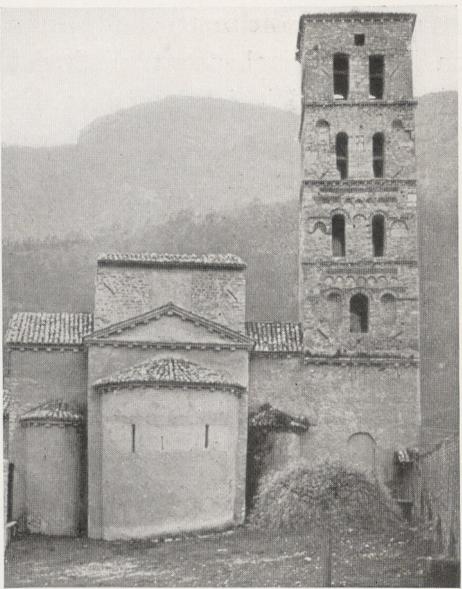


Abb. 1. Ferentillo, S. Pietro in Valle

Triumphbogen senkrecht hochgeführten, pfeilerartigen Verstärkungen angebracht, die auffallend an die verwandte Anordnung an gleicher Stelle in S. Pietro in Tuscania erinnern¹³, womit die Datierung in das 11. Jahrhundert auch von dieser Seite her bekräftigt würde.

Das Langhaus, in Bruchstein und ohne dekorative Einzelheiten, bietet an sich kaum Anhaltspunkte zu einer näheren Datierung. Doch liegt kein Grund vor, Chor und Langhaus in verschiedenen Zeiten entstanden zu denken, das Langhaus etwa für wesentlich älter zu halten als den Chor. Eine Einzelform könnte vielmehr die Gleichzeitigkeit beider Bauteile noch bestätigen. Die kleinen hochsitzenden Fenster des Langhauses zeigen, soweit sie noch unversehrt erhalten sind, deutlich jenen Rücksprung im Bogenansatz, wie er in Rom an einer Reihe von spätantikfrühchristlichen Bauten sich häufig findet (z. B. an S. Stefano Rotondo). Dieselbe Einzelform zeigt auch eine große, jetzt vermauerte Türöffnung an der Ostseite des Turmes, so die Gleichzeitigkeit der Entstehung des ganzen Baues nahelegend. – Auf den bedeutenden Freskenzyklus aus dem Ende des 12. Jahrhunderts im Langhaus hier einzugehen, ist nicht unsere Aufgabe. Wohl aber muß mit einem Wort hingewiesen werden auf die Wechselbeziehung zwischen Architektur und Fresko, auf die Bedeutung der Wandmalerei für den Raum, wie sie sich hier zu erkennen gibt. Denn es ist kein Zweifel, daß die Schlichtheit dieser einfachsten Raumform für die Wandmalerei eine besonders günstige Entfaltungsmöglichkeit bedeutete, daß andererseits die Architektur an gesteigerter Wirkung von der Wandmalerei zurückerhält, was sie ihr gab. Damit ist ein Punkt bezeichnet, der für die Beurteilung der italienischen Baukunst von besonderer Bedeutung ist. In der folgenden Untersuchung wird wiederholt auf die Flächigkeit, sei es am Außenbau oder im Innenbau, als eine Haupteigenschaft italienischer Baukunst des Mittelalters hingewiesen. Die einschiffige flachgedeckte Kirche leistet an sich schon diesem Bestreben besonderen Vorschub, ja sie stellt in gewisser Weise die reinste Verkörperung dieses Prinzips der Flächigkeit im Innen- wie Außenbau dar. Erst die volle Berücksichtigung der Wandmalerei aber kann zu einer richtigen Würdigung und gerechten Beurteilung der italienischen Architektur des Mittelalters führen. Denn nur dadurch kann das, was gegenüber der gleichzeitigen Architektur Frankreichs und Deutschlands vielfach wie ein Verzicht oder gar wie Armut aussieht, als ein sinnvolles Zusammengehen beider Künste zu monumental Wirkung einer durch große Flächen wirkenden Raumweite begriffen werden. Das gilt auch dann, wenn die malerische Ausstattung erst in einer späteren Zeit nachfolgte: in Ferentillo sowohl wie in S. Maria in Vescovio und der Oberkirche von S. Francesco in Assisi sind die Fresken von der ganz spezifischen Form der Architektur nicht wegzu denken, beide sind in ihrer Wirkung voneinander bedingt.

Auch in der alten Kathedrale der benachbarten Sabina, *S. Maria di Vescovio*¹⁴, erhielt das einschiffige flachgedeckte Langhaus seinen bedeutenden Freskenschmuck erst um 1300¹⁵. Es begnügt

¹³ Vgl. den Aufsatz von Thümmler im gleichen Bande dieses Jahrbuchs, S. 263, dem die obigen Beobachtungen zu danken sind.

¹⁴ Grundriß und Abb. bei Tarchi T. 92 ff.

¹⁵ van Marle, in: Bollettino d'arte II. S. 7, 1927/8, p. 3 ff.; Matthiae, ibidem 28, 1934/5, p. 86 ff.

sich also auch eine Bischofskirche mit dem einfachsten Raumschema, wobei sich dem Langhaus hier ein ebenfalls flachgedecktes Querschiff mit halbrunder Apsis verbindet. Die Datierung des Langhauses ist schwierig; es dürfte dem 11. oder 12. Jahrhundert angehören und darin unabhängig sein von den Ostteilen. Diese können durch die karolingische Außendekoration des einen (von ursprünglich zwei) neben der Apsis erhaltenen Nebenraumes wie durch die den stadtömischen Kirchen aus dem Anfang des 9. Jahrhunderts verwandte Ringkrypta wohl in diese Zeit datiert werden.



Abb. 2. Ponte bei Cerreto di Spoleto, S. Maria

Die in Ferentillo gegebene Verbindung eines ungewölbten einschiffigen Langhauses mit gewölbtem Querschiff und Chor fand Nachfolge in der Kirche *S. Maria in Ponte* bei *Cerreto di Spoleto*. Was dort in der Unbestimmtheit der Formen als Frühstufe erscheint, ist hier in der klaren Bestimmtheit aller Raumteile und Einzelformen wie in der vorzüglich geglätteten Quadertechnik als entwickelt romanisch erkennbar. Auch hier legt sich vor den flachgedeckten Saal des Langhauses, dessen Proportionen steiler sind als in Ferentillo, ein Querschiff mit querrechteckiger „Vierung“ und tonnengewölbten kurzen Querarmen. Die Tonnen sind sorgfältig in halbrunder Bogenform ausgeführt, ihre Kämpfer durch einen Rücksprung betont. Dem Querschiff schließt sich die alleinige Mittelapsis unmittelbar an, die außen durch Lisenen mit Rundbogenfriesen belebt ist. Das Vierungsrechteck ist durch zwei seitliche Gurtbögen zum Quadrat verengert, das über Eckzwickeln von einer Kuppel überwölbt ist, deren ringförmiger unterer Ansatz durch ein Gesims über Konsölchen markiert ist. Dem Vorbild von Ferentillo wiederum folgt das außen kastenartig hochgeführte Rechteck der Vierung, die Form der Wölbung des Inneren völlig verborgend (Abb. 2). Die als Schauwand ausgebildete, typisch umbrische Fassade in ihrem zweigeschossigen Aufbau und dem prächtigen Rosenfenster des Obergeschosses gibt einen Anhaltspunkt für die Datierung der Kirche, die frühestens im ausgehenden 12. Jahrhundert errichtet sein kann.

Der Kirche in Ponte nahe verwandt ist *S. Maria del Piano* in *Orvinio* (Sabina)¹⁶, ebenfalls mit gewölbten Querschiffflügeln und nur einer Mittelapsis.

Nicht weit von *S. Maria in Ponte* bei Cerreto vertritt der schöne Bau von *S. Felice di Narco* die andere, wohl noch stärker verbreitete Abart der einschiffigen Kirche in Umbrien¹⁷. Sie ist gekennzeichnet durch den Verzicht auf Wölbung und Querschiff, an dessen Stelle ein erhöhtes Presbyterium über gewölbter Krypta tritt, das durch einen Triumphbogen gegen das Langhaus abgesetzt ist. Die vorzügliche Quadertechnik des (kürzlich restaurierten) Baus kommt im Inneren wie am Außenbau und zumal an der besonders reich durchgebildeten Fassade voll zur Geltung.

¹⁶ Grundriß bei Tarchi T. 190.

¹⁷ Grundriß bei Tarchi T. 148.



Abb. 3. S. Felice di Narco, Inneres

durch die ansprechende Gestaltung ihrer Fassaden auszeichnen, braucht hier nicht eingegangen zu werden. Die kleine Kirche von *Castel Ritaldi* bei *Spoleto*, deren Fassade 1141 datiert ist, steht als eines der frühesten Beispiele am Anfang einer Entwicklung, die eine reiche Nachfolge hatte.

b) Einschiffige Kirchen mit Tonnengewölbe.

Neben den flachgedeckten gibt es nur eine kleine Anzahl gewölbter einschiffiger Kirchen: sie haben fast alle spitzbogige Tonnenwölbung und sind nur ganz kleinen Maßstabes. Als erster hat Thode¹⁸ auf eine Gruppe kleiner Bauten hingewiesen, die in der Bekehrungsgeschichte des hl. Franz eine Rolle spielen und alle die gemeinsamen Merkmale des einschiffigen, von spitzbogiger Tonne überwölbten Raumes haben. Es sind die Kapelle auf dem *Monte Alvernia*, *S. Damiano* und *S. Maria di Portiuncula* bei *Assisi*; auch in den *Carceri* bei *Assisi* findet sich die Tonnenwölbung. Thode stellte die Frage, ob diese Bauten nicht durch einen Einfluß von Südfrankreich her zu erklären seien, mußte aber die Frage offen lassen. Sie soll hier in einem größeren Zusammenhang durch Heranziehung anderer Bauten Mittelitaliens beantwortet werden.

Zunächst sind jedoch dieser Gruppe noch ein paar weitere Kirchen anzufügen. Die Cappella dell'Assunta an der Kirche *S. Maria Infraportas* in *Foligno* stützt ihre rundbogige Tonnenwölbung von 4 m Spannweite auf Mauern von etwas über 1 m Dicke, die völlig ungegliedert bleiben²⁰. Nur drei kleine bifore Fensteröffnungen geben auf einer Seite spärliches Licht. – Die Kirche selbst,

¹⁸ Grundriß bei Tarchi T. 148.

¹⁹ Thode, Franz von Assisi p. 296; die von Thode in diesem Zusammenhang noch angeführte Kirche *S. Pietro* in *Assisi* scheidet aus, da ihr Tonnengewölbe eine Hinzufügung späterer Zeit ist.

²⁰ Grundriß bei Tarchi T. 39, wo die unhaltbare Datierung in frühchristliche Zeit gegeben wird.

Die Steilheit des Raumes ist der von Ponte ähnlich (Abb. 3); noch stärker als dort kommt in ihm die Klarheit, ja Nüchternheit des Baus zum Ausdruck, der schon dem frühen 13. Jahrhundert zuzuweisen ist.

Dem gleichen Typus folgen die Abteikirchen *S. Eutizio*¹⁸ und *S. Giovanni Profiamma* bei *Foligno*, für welche ein Datum von 1239 in der Fassade gegeben ist.

Für all diese Kirchen ist die Ausbildung der Fassade zu einer ausgesprochenen Schauwand charakteristisch. Sie ist gleichsam die einzige Stelle, auf die sich bei der Einfachheit der Gesamtanlage eine reichere Ausgestaltung und Dekoration konzentrieren konnte. Auch hier wieder ist es wichtig, daß die Hauptelemente dieser Verbindung von flachgedecktem Saal mit Fassadenschauwand für die folgende Zeit herrschend bleibt: es ist die typische Form der Bettelordenskirche.

Auf die große Anzahl einschiffiger Kirchen schlichtester Form, die meist der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts angehören und sich fast nur

zu der die Kapelle im rechten Winkel steht, ist ebenfalls ein sehr gestreckter einschiffiger Tonnenraum, der erst im 15. Jahrhundert durch Anfügung von Seitenschiffen zu einer dreischiffigen Kirche erweitert wurde.

Schließlich ist noch die kleine *Chiesa della Vittorina* in *Gubbio* zu nennen, die wiederum ihrerseits mit dem hl. Franz verknüpft ist, und die gleiche Spitztonnenwölbung zeigt, wie die eingangs genannten Kirchen²¹. Daß all diese kleinen Kirchen erst dem späteren, ja ausgehenden 12. Jahrhundert angehören dürften, lehrt ein Blick auf die Verbreitung des Tonnengewölbes in Umbrien überhaupt und auf einige besser datierte verwandte Kirchen der benachbarten Landschaften. In der Abtei *S. Severo e Martirio* vor den Toren von *Orvieto*²², die erst den Benediktinern, seit 1221 den Prämonstratensern gehörte, kommt die Tonne mehrfach zur Anwendung. Vor allem ist es die Ruine eines großen Saales, der mit seiner durch Gurten gegliederten Spitztonne die französische Herkunft bestätigt (Abb. 4).

In den Abruzzen ist die einschiffige Tonnenkirche durch die Cisterzienser eingeführt. 1191 erfolgt die Gründung von *Civitella Casanova*²³ (jetzt Ruine), 1222 die von *S. Spirito* in *Ocre*²⁴. Diese beiden Ordensbauten erhielten Nachfolge in den beiden Gurtonnenkirchen *S. Maria ad Cryptas* in *Fossa*²⁵ und *S. Pellegrino* in *Bominaco*²⁶ (1263 inschriftlich datiert), die beide erst der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehören. Beide Bauten sind besonders bemerkenswert durch ihre Freskenzyklen. Sowohl durch die Fresken wie durch ihre Architektur läßt sich ihnen die ebenfalls tonnengewölbte, wohl der gleichen Zeit angehörige kleine Kirche in *Filettino* im benachbarten südlichen Lazio anreihen. In die gleiche Zeit gehört auch das einzige Beispiel eines tonnengewölbten Kirchenraumes in *Rom*, die *Silvesterkapelle* bei *S. Quattro Coronati*, deren auf 1246 festzulegender Freskenzyklus in einem ähnlich bewußt komponierten Zusammenhang mit der Architektur steht, wie in den zuvor erwähnten Bauten. Gewiß nicht ohne Absicht wählte man hier die Halbkreisform der Tonne; sie muß dem künstlerischen Empfinden besser entsprochen haben.

Die hier aufgezählten Beispiele zeigen aber die Herkunft der Tonnenkirche aus Südfrankreich. Die gleiche Annahme darf daher auch für die umbrischen Bauten gelten, für die nicht etwa der kleine tonnengewölbte Raum des Clitumnustempels Vorbild wurde, wie man vielleicht vermuten könnte.

Damit zeichnet sich im Bilde der umbrischen Baukunst deutlich eine fremde, südfranzösischen Einflüssen zuzuschreibende Richtung ab von einer spezifisch heimischen Bauweise. Innerhalb der Gattung der einschiffigen Kirchen sehen wir jedoch die Tonnenwölbung nur vereinzelt angewandt; die Tonnenkirche bleibt, wie die Tonnenwölbung überhaupt, im Gegensatz zum Süden Frankreichs auf Bauten ganz kleinen Maßstabes beschränkt und von einer größeren Nachfolge kann

²¹ Abb. bei Giovagnoli, *Gubbio (Città di Castello 1932)* p. 93.

²² Tarchi T. 107ff. Salmi, in: *L'Arte* 1922, p. 227ff. Toesca, *Storia* p. 665, 59.

²³ Gavini I. p. 205.

²⁴ Gavini I. p. 389.

²⁵ Gavini I. p. 392.

²⁶ Gavini I. p. 395.



Abb. 4. *Orvieto*, Saal mit Gurtonne in der Abtei *S. Severo e Martirio*

keine Rede sein. Die auf eine Vereinheitlichung der Konstruktion wie des Raumbildes ausgehenden Tendenzen der italienischen Baukunst, der das Konstruktive im Gegensatz zu Frankreich kaum Gegenstand der Bemühung war, führte immer wieder zur Flachdecke zurück. An der abruzzesischen Bautengruppe einschiffiger Kirchen zumal ist das deutlich zu verfolgen: auf die Gurtonne folgt der Schwibbogen, und auf diesen wiederum die Flachdecke. Als spezifisch italienisch erscheint es andererseits, daß die besondere Eignung des Tonnenraumes und seiner ungegliederten Flächen für die Freskoausmalung sogleich aufgegriffen wird. Die gut erhaltenen Zyklen in Bomianco, Fossa (wo das Gewölbe freilich nicht erhalten ist) und Filettino, schließlich auch die Silvesterkapelle bei S. Quattro Coronati in Rom könnten das beweisen. Und gerade in diesem Zusammenhang gewinnt die Feststellung der Tatsache besondere Bedeutung, daß die flachbogigen Tonnengewölbe im Querschiff der Unterkirche von S. Francesco in Assisi erst nachträglich die ursprünglich vorhandenen Kreuzgewölbe ersetzten, um so für die Fresken günstigere Flächen zu schaffen²⁷.

Es sei daher am Schluß auch der Hinweis auf die 1303 begonnene *Arenakapelle* in Padua erlaubt, in der ebenfalls die halbrunde Tonne über dem einschiffigen Raum als den Absichten des Malers am meisten entsprechend angesehen wurde. Architektur und Fresko gehen eine denkbar harmonische Verbindung ein und in der sinnvollen malerischen Gliederung der Tonne klingt noch etwas von der Gliederung durch Gurten an; alles spricht dafür, daß beide von dem einen Giotto, dem Malerarchitekten entworfen sind. Wenn durch die vorher genannten Bauten auch für die Arenakapelle auf eine architektonische Tradition und einen künstlerischen Zusammenhang hingewiesen wird, in dem dieses einzigartige Kunstwerk steht, so wird ihm dadurch nichts genommen. Es erscheint dadurch die formende und umformende Kraft des italienischen Genius nur in um so stärkerem Licht.

Schließlich seien nur noch kurz diejenigen Tonnenkirchen genannt, die, alle im Süden Italiens, sich von den in diesem Abschnitt besprochenen Bauten deutlich abheben als zu einem anderen Kulturkreis gehörig. Die Basilianerkirche *S. Angelo al Monte Raparo*²⁸ weist mit ihrer Kuppel vor der Apsis und den nach innen gezogenen, durch Quertonnen verbundenen Streben auf den byzantinischen Osten, vor allem auf kretische Kirchen²⁹. Und die apulischen Kirchen *S. Margherita* in Bisceglie (1197), *S. Pietro* in Balsignano und *S. Lucia* in Rapolla³⁰, die ebenfalls mit der Tonne die Kuppel verbinden, sind von Bauten des Balkans, speziell Dalmatiens abhängig³¹.

So wird schon in diesem Kapitel an dem Thema der einschiffigen Kirche die besondere Lage Italiens im Mittelmeer deutlich: zwischen westlichen und östlichen Einflüssen geht es seinen eigenen Weg, durch Aufnahme und selbständige Verarbeitung zumal der ersten in den für die weitere Entwicklung entscheidenden Landschaften seine eigentlich abendländische Bindung bekräftigend.

2. DREISCHIFFIGE KIRCHEN (HALLENKIRCHEN UND VERWANDTE ANLAGEN).

Die profanierte kleine Kirche *S. Silvestro* in Bevagna ist trotz ihrer teilweisen Beschädigung das besterhaltene Beispiel einer vollständig gewölbten querschifflosen romanischen Hallenkirche in

²⁷ Kleinschmidt I, p. 126.

²⁸ Beriaux, L'art p. 122. Bals, in: Ephemeris Dacoromana 5, 1932, p. 35 ff./56.

²⁹ Giuseppe Gerola, Monumenti veneti nell' isola di Creta, 3 vol., Venedig 1905-17.

³⁰ Beriaux p. 380. Krautheimer, S. Nicola p. 41.

³¹ G. Millet, L'ancien art serbe, Paris 1919, p. 50. Bulić; in: Studien zur Kunst des Ostens, Josef Strzygowski zum 60. Geburtstag, Wien 1923, p. 136ff.

Umbrien³² (Abb. 5–7). Das stark überhöhte, jedoch nicht selbständig beleuchtete Mittelschiff ist mit einer Tonne gedeckt, die Seitenschiffe mit Halbtonnen (= Viertelkreistonnen). Das Langhaus hat drei weitgespannte Joche; sein System setzt sich in den beiden Chorjochen fort, die über einer geräumigen Krypta stark erhöht liegen und mit einer Mittelapsis schließen. Die Stützen sind Säulen mit starker Schwellung in der Mitte der Schafte und schlichten doppelten Blattkränzen an den Kapitellen. Die Grenze zwischen Langhaus und Chor wird durch ein Paar mächtiger, derber Pfeiler betont. In das erste Joch des rechten Seitenschiffs ist ein Turm eingezogen, dessen schwere Steinmassen vor allem auf einem mächtigen Pfeilerklotz ruhen. Im Äußeren ist von diesem Turm nur wenig erhalten. Neben dem ganz schlichten, einzigen Mittelpfortal findet sich eine Inschrift eingemauert, welche die Jahreszahl 1195 und Binellus als Baumeister nennt und durch die ausdrückliche Nennung Heinrichs VI. als regierenden Kaisers besonders interessant ist.

Der S. Silvestro gegenüberliegende *Dom S. Michele* hat in seiner Fassade ebenfalls eine Inschrift, die denselben Meister Binellus und seinen Genossen Rodolfus nennt. Ein gekrönter Kopf, der in einiger Höhe eingemauert stark plastisch aus der Fassade heraustritt, darf wohl als Bildnis eines deutschen Kaisers gelten, wie sie ähnlich in der Stauferzeit ja auch an bayrischen Kirchen vorkommen (z. B. am Dom zu Freising und im Kreuzgang von S. Zeno in Reichenhall). Es würde dies auch zur Hervorhebung der Person Heinrichs VI. an der gegenüberliegenden Fassade passen. Auch am Dom zu Foligno findet sich etwas Ähnliches. Dort ist an der inneren Laiung des 1201 datierten Querschiffportals in einem Relief Friedrich I. Barbarossa oder Heinrich VI. dargestellt³³. Beide Städte waren damals ghibellinisch. 1184 erhielt Foligno, als Barbarossa nach dem Frieden von Konstanz nach Italien kam, in einem Privileg aus Treviso die Städte Bevagna und Coccocone (das heutige Montefalco) zugesprochen. 1185 weilte der Kaiser selbst im Kastell von Coccocone, als Gast des dortigen Grafen. Dieser ist im Jahre 1195 „scalco“ Heinrichs VI. Zugleich sind die Grafen Herren in vielen anderen Kastellen und auch in Bevagna. Vielleicht sind sie es, die die Inschrift und das Bildnis an den Kirchen dieser Stadt veranlaßten.

³² Paul Laspeyres, Die Bauwerke der Renaissance in Umbrien, Berlin 1883. Grundriß und Querschnitt nach Abb. bei: Broussolle, La jeunesse du Péruin et les origines de l'école ombrienne, Paris 1901, p. 52. Vgl. auch Tarchi, L'arte T. 73. Urbini, Bevagna illustrata, Perugia 1901. Urbini, Guida artistica di Bevagna, Spoleto 1926.

³³ M. Faloci-Pulignani, Una pagina d'arte umbra, Foligno 1903; hier auch Abb.

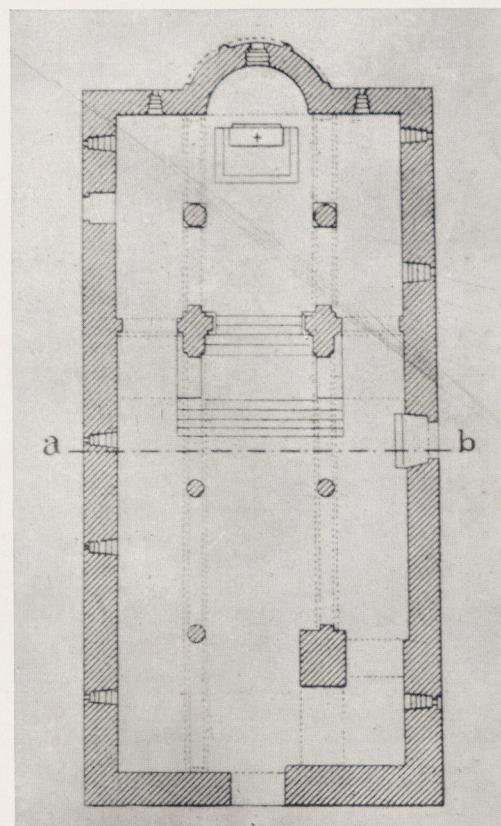


Abb. 5. Bevagna, S. Silvestro. Grundriß

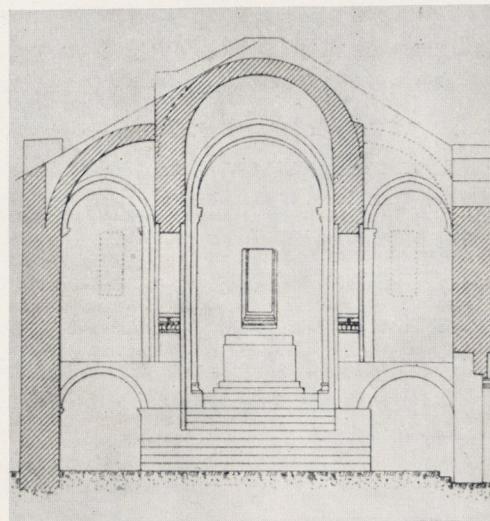


Abb. 6. Bevagna, S. Silvestro. Querschnitt



Abb. 7. Bevagna, S. Silvestro. Inneres

Tonnenwölbung des Mittelschiffs könnte trotz der größeren Breite dort sehr wohl an der Stelle einer ursprünglich romanischen Tonnenwölbung sitzen. Im Außenbau hebt sich das Mittelschiff nur ganz wenig über die Seitenschiffe hinaus (in S. Silvestro waren alle drei Schiffe mit gemeinsamem Satteldach gedeckt!), hatte also wohl niemals eigene Beleuchtung. Von den mit Gratgewölben gedeckten Seitenschiffen zeigt die allein sichtbare linke Außenwand, daß wie in S. Silvestro keine Fenster vorhanden waren, sondern nur zwei schmale Schlitze. Auch das würde für die Annahme einer Wölbung in allen drei Schiffen sprechen.

Bevor wir jedoch auf die sich durch das Wölbungssystem von S. Silvestro in Bevagna ergebenen Fragen nach seiner Herkunft und Bedeutung eingehen, sei noch ein anderer, eng ver-

Beim Dom waren nach Aussage der Pfeiler und der Verstärkungen im ersten Joch der Seitenschiffe zwei Türme geplant, von denen jedoch – wie in S. Silvestro – nur der rechte zur Ausführung kam. Das Innere des Domes gibt sich trotz einer billigen Barockverkleidung der Säulen und Gewölbe als in der Gesamtdisposition S. Silvestro nahe verwandt zu erkennen, wie es durch die Nennung des gleichen Meisters an der Fassade und die Entstehung etwa zu gleicher Zeit nahegelegt wird. Auch hier handelt es sich um eine dreischiffige querschifflose Kirche auf Säulen mit 8 Jochen im Langhaus und einem erhöhten Chor von 3 Jochen über einer Krypta, sowie mittlerer Apsis bei platt schließenden Seitenschiffen, wobei die großen Maße der Tatsache der Bischofskirche Rechnung tragen. Ob die Ähnlichkeit mit S. Silvestro sich auch auf die Wölbung erstreckte, kann leider schwer entschieden werden. Die jetzige, ihrer Erscheinung nach barocke

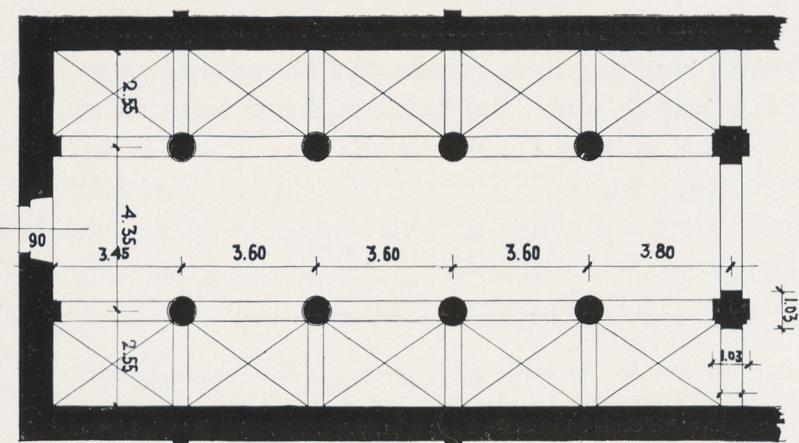


Abb. 8.
Bovara, S. Pietro. Grundriß

wandter kleiner Bau in die Betrachtung gezogen: die Kirche des 1158 gegründeten, ehemaligen Benediktinerklosters *S. Pietro* in *Bovara* bei *Trevi*³⁴ (Abb. 8–9). In der Literatur fand bisher ausschließlich die (stark erneuerte) Fassade Beachtung, die in ihrem Giebeldreieck die Komposition des nahen Clitumnustempels wiederholt³⁵. In einer zweizeiligen, monumental über die ganze Fassade laufenden Inschrift (darin verwandt derjenigen der Hauptfassade des Domes von *Foligno*) nennt sich Attus als Meister. Das dreischiffige Innere hat Säulen gleicher Form wie *S. Silvestro* in *Bevagna* und ebenfalls Tonnenwölbung in dem hier freilich leicht überhöhten, durch ganz kleine unregelmäßige Fenster sparsam erleuchteten Mittelschiff. Die Seitenschiffe haben Gratgewölbe. Der Chor wurde nach dem Einsturz des Turmes im Barock völlig erneuert; doch blieb das die Grenze zwischen dem fünfjochigen Langhaus und dem Presbyterium betonende Paar kreuzförmiger Pfeiler erhalten.

An ihrer Ostseite ist deutlich die erhöhte Lage des Presbyteriums abzulesen, und die noch erhaltenen Ansätze von Bögen zeigen, daß das System des Langhauses sich einfach fortsetzte. Der Bau ist also unschwer nach Analogie der Kirchen von *Bevagna* zu ergänzen: querschifflos mit erhöhtem Chor über Krypta, wobei nur die Anzahl der Joche im Chor ungewiß bleiben muß. – Die Grenze zwischen Langhaus und Chor ist nun nicht nur durch die Pfeiler, sondern auch durch einen von beiden Pfeilern getragenen, tiefer herabgezogenen Bogen betont, dessen schwibbogenartige Übermauerung durch eine Gruppe von drei kleinen, durch Säulchen verbundenen rundbogigen Fensteröffnungen durchbrochen und erleichtert wird, die über einem kleinen Konsolengesims aufsitzen. Dieses besonders reizvolle und reiche architektonische Motiv, das in Umbrien ganz vereinzelt ist, ist für uns von besonderer Bedeutung im Zusammenhang der Frage nach der Herkunft des Wölbungssystems in den besprochenen Kirchenbauten. Zunächst aber bedarf es der Nachprüfung, ob die Gewölbe in *Bovara* alt sind. Ein Blick auf sie von oben zeigt tatsächlich, daß sie in ihrer jetzigen Struktur neu sind. Ugo Tarchi hat offensichtlich aus dieser Tatsache die Berechtigung abgeleitet, in einer zeichnerischen Wiedergabe des Inneren die Kirche ungewölbt und mit flacher Decke zu rekonstruieren³⁶. Unserer Mei-



Abb. 9. Bovara, *S. Pietro*. Inneres

³⁴ Kehr, *Italia pontificia*, Band VI, Berlin 1909, p. 13.

³⁵ M. Faloci-Pulignani, *Guida di Foligno e dintorni*, Foligno 1909, p. 137, hält dieses für ein Werk des 4. oder 5. Jahrhunderts. Hoppenstedt, S. Salvatore in Spoleto ... p. 112 u. Anm. p. 85, 6. Abb. bei Tarchi T. 126.

³⁶ Tarchi T. 129, ohne begründenden Text.

nung nach entspricht der heutige Zustand der Kirche aber tatsächlich der ursprünglichen Planung, stellen also die Gewölbe nur die erneuerte Form der ursprünglichen romanischen dar. Folgende Gründe lassen sich dafür anführen: 1. sind an der freiliegenden linken Seite der Kirche am Mittelschiff strebepfeilerartige Verstärkungen in unregelmäßigen Abständen hochgeführt, die nach ihrem Mauerverband alt sein müssen und nur dann Sinn haben, wenn man für das Mittelschiff Tonnenwölbung annimmt. Dafür scheint 2. auch die Kleinheit der unregelmäßig angebrachten Mittelschiffenster zu sprechen. Und 3. spricht dafür der Triumphbogen, der offensichtlich von Anfang an im Zusammenhang eines Tonnensystems gestanden hat, wie der Rundbogenansatz der Tonnen an der Bogenwand zu beweisen scheint.

Die Herkunft dieses Triumphbogenmotivs, die uns jetzt beschäftigen soll, könnte zugleich als ein weiterer, wenn auch indirekter Beweis angeführt werden. Denn sowohl dieser Bogen wie die dreischiffige tonnengewölbte Kirche, zumal aber die Widerlagerung der Mittelschiffstonne durch Halbtonnen (wie wir sie in Bevagna antrafen) weist eindeutig auf den Süden Frankreichs. Dort hat die Tonnenwölbung eine so große Verbreitung, daß es schwer ist, eine bestimmte Schule oder Landschaft zu nennen, deren Bauten für die umbrischen Kirchen vorbildlich gewesen sein können. Weniger allgemein ist die Halbtonnenwölbung der Seitenschiffe³⁷, die besonders häufig in der Auvergne ist, wo sie gradezu zum festen Bestandteil der auvergnatischen Schule gehört. Genau das gleiche gilt nun auch von dem schwibbogenartig übermauerten und von rundbogigen Fenstern durchbrochenen und in seiner Mauermasse erleichterten Triumphbogen, wie wir ihn in Bovara fanden. Er findet sich in einigen frühen vereinzelten Kirchen des 10. und 11. Jahrhunderts sowie in S. Etienne in Nevers und ist im 12. Jahrhundert Gemeingut der auvergnatischen Schule, von der hier nur die Kirchen von St. Nectaire, Clermont-Ferrand, Issoire und Orcival herausgegriffen seien³⁸. Stets handelt es sich hier um große Kirchen, die trotz der beiden auffallenden Beziehungen zu den kleinen umbrischen Kirchen doch unüberbrückbar verschieden von ihnen sind. Möglich wäre ja immerhin, daß die Anregungen in konstruktiver Hinsicht grade von diesen großen Bauten ausgingen, von denen gewisse Einzelemente aufgegriffen und übernommen wurden. Doch muß auch auf die Tatsache hingewiesen werden, daß in der Auvergne neben den meist zu ausschließlich gewürdigten großen Emporenkirchen des sog. auvergnatischen Systems für kleinere Bauten eine emporenlose, aber gleichfalls gewölbte Kirche üblich ist, mit Tonne im Mittelschiff und Halbtonnen in den Seitenschiffen³⁹. Zugleich ist aber auch das typisch auvergnatische Triumphbogenmotiv in kleineren Landkirchen häufig anzutreffen. Damit ist ein Bereich bezeichnet, aus dem möglicherweise oder sogar wahrscheinlich die Anregung für die umbrischen Bauten stammen könnte. Bei dem trotz ihrer fremden Elementen stark lokalen Charakter dieser Kirchen kann es sich von vornherein nicht um den Nachweis eines bestimmten französischen Vorbildes handeln. Es muß sogar betont werden, daß bei dem ungeheuren Reichtum Frankreichs und seines Südens an romanischen Kirchen irgendeine zufällige, heute schwer nachzuprüfende Beziehung zu Umbrien diese Formen dorthin gelangen ließ.

Bei den bisher in diesem Kapitel besprochenen drei Kirchen muß schon die Grundrißanordnung als typisch umbrisch bezeichnet werden: querschifflos, mit einem über geräumiger Krypta hochliegenden, das System des Langhauses fortsetzenden Chor, ordnen sie sich einer größeren Gruppe

³⁷ Über die Verbreitung der Halbtonnenwölbung in Frankreich vgl. Enlart, Manuel I, p. 294. Ferner: René Crozet, *L'art roman en Berry*, Paris 1932, p. 116 u. 139.

³⁸ Über dieses Motiv vgl. Lefèvre-Pontalis, in: *Bulletin monumental* 1921, p. 80ff., und *Bulletin monumental* 1926, p. 29.

³⁹ du Rauquet, in: *Congrès archéologique* 97, 1895, p. 180. De Rochemonteix, *Les églises romanes de la Haute Auvergne*, Paris 1902; vgl. etwa die Bauten auf p. LIII und LIV.

verwandter Kirchen ein, von der noch die Rede sein wird (Kirchen von Spoleto). Zugleich wird auch die Verwandtschaft deutlich, welche diese Gruppe von Kirchen mit den im vorigen Kapitel behandelten einschiffigen querschifflosen Kryptenkirchen verbindet. Die Beibehaltung der Säule als Stütze trotz der massiven Wölbung darf vollends als ein spezifisch italienischer Zug bezeichnet werden. Typisch scheint es weiter, daß die *reine* Hallenlösung in einem verhältnismäßig engen Anschluß an südfranzösische Vorbilder nur einmal verwirklicht wird, in S. Silvestro in Bevagna. Schon in der etwa gleichzeitigen, ebenfalls gegen Ende des 12. Jahrhunderts errichteten Kirche zu Bovara ist ein Zurücklenken in die basilikale Raumgestaltung bemerkbar: das Mittelschiff ist deutlich überhöht und erhält eigene Beleuchtung.

Diese Rückkehr zur Basilika ist noch auffälliger in S. *Giovenale* in Orvieto⁴⁰. Die querschifflose dreischiffige Kirche hat derbe rundpfilerartige Säulen und Halbtonnenwölbung in den Seitenschiffen, bei einem flachgedeckten, steil und hoch aufragenden Mittelschiff, dessen Obergaden durch schmale und kleine, genau über den Säulenmittnen sitzende Fensterschlitzte spärliches Licht erhält. Hier ist also nicht nur die basilikale Überhöhung des Mittelschiffs wieder voll zur Geltung gebracht, sondern auch die Flachdecke. Es ist dies um so merkwürdiger, als die Wölbung der Seitenschiffe grade in der Form der ansteigenden Halbtonnen ihren konstruktiven Sinn ja nur in der Abstützung eines gleichfalls gewölbten Mittelschiffs hat. Die Anwendung der Halbtonne in einem basilikalen System mit Flachdecke im Mittelschiff verrät daher Mangel an konstruktivem Sinn und zugleich Mangel an Gewöhnung in der Anwendung der Wölbung. Die Stärke einer wölbungslosen Bautradition macht sich hier bemerkbar. Möglich, daß auch für das Mittelschiff Wölbung geplant war, aber nicht gewagt wurde; Spuren einer solchen Absicht haben sich allerdings nicht erhalten. Der etwas primitive Wölbungsversuch von S. *Giovenale* steht zweifellos in Zusammenhang mit der Abtei S. *Severo e Martirio* vor den Toren der Stadt, wo die Wölbung sehr viel folgerichtiger angewandt wurde. – Im einzelnen braucht auf den Bau, der eine Reihe von Unregelmäßigkeiten zeigt, nicht näher eingegangen zu werden. Im rechten Seitenschiff tritt vom dritten Joch ab das Kreuzgewölbe an die Stelle der Halbtonne; das fünfte Joch ist durch die doppelte Arkadenweite nachträglich zu einer Art rudimentären Querschiffs erweitert (vgl. etwa S. *Giovanni* in Zoccoli in Viterbo), und unmittelbar vor dem quadratischen, kreuzgewölbten Chor ist das Mittelschiff für die Weite eines knappen Joches mit einer Spitztonne gedeckt. Diese Veränderungen gehören jedoch einer späteren Periode an, die sich möglicherweise aber unmittelbar an die erste Bauzeit des romanischen Baus anschloß, der selber bereits dem 13. Jahrhundert angehört.

Mit den Kirchen in Bevagna und Bovara verwandt ist noch die kleine Kirche S. *Claudio* bei Spello⁴¹, deren drei Joche auf der linken Seite zwei Pfeiler, auf der rechten zwei Säulen haben. Letztere zeigen die gleiche Schwellung der Schafte und den zweireihigen Blätterkranz der Kapitelle wie die genannten Kirchen. Auch hier dürfte ursprünglich Wölbung wenigstens für die Seitenschiffe geplant gewesen sein; das Mittelschiff erhielt später Schwibbögen (siehe S. 69).

Handelte es sich in den bisher genannten Kirchen um kleinere Bauten, bei denen das System der gewölbten Hallenkirche bald wieder verlassen wurde oder bei denen die zaghafte und unentschlossene Anwendung der Wölbung wieder in eine basilikale Raumgestaltung zurückführte, so wurde in dem nahen Viterbo das Hallensystem in Verbindung mit der Tonnenwölbung noch einmal in voller Reinheit durchgeführt. Die dreischiffige und querschifflose, flachgedeckte romanische Säulenbasilika S. *Sisto* wurde durch den Anbau eines sehr viel höher gelegenen, steilen tonnen-

⁴⁰ Grundriß bei Tarchi T. 119, wo jedoch die Gewölbe nicht angegeben sind.

⁴¹ Tarchi T. 196/7.

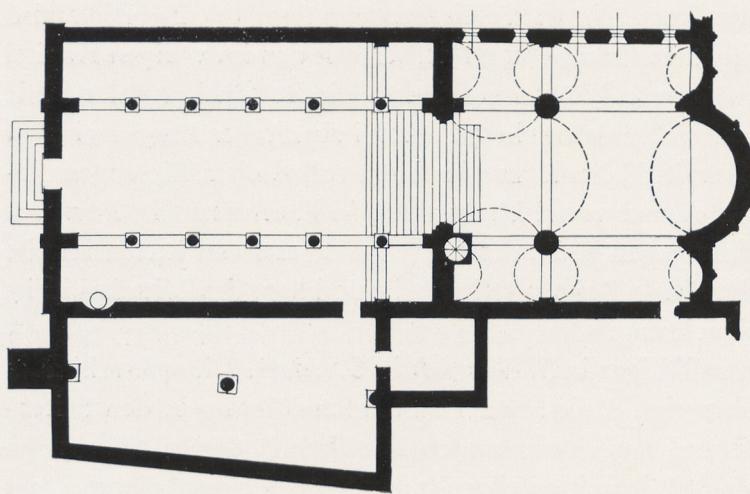


Abb. 10. Viterbo, S. Sisto. Grundriß

über dem Joch der Südseite erhebt sich ein Turm (vielleicht war auch auf der Nordseite einer geplant). Das ist eine Disposition, die ganz auffallend an die Gewohnheiten der Hirsauer Schule in Deutschland erinnert; und es ist durchaus möglich, daß wir es hier mit einem direkten Einfluß zu tun haben.

Der Chor ist um viele Stufen höher als das Langhaus und bringt schon durch seine stark erhöhte Lage eine großartige Steigerung. Diese Lage ist bedingt durch die anschließende Stadtmauer, in deren Flucht auch die Apsis des Chores liegt. Er hat zwei ungleich große Joche bei drei Schiffen, welche die Breitenmaße des Langhauses einhalten. Im übrigen aber steht er in einem schroffen Gegensatz zu ihm durch die hohe Weitläufigkeit seines Hallensystems wie durch seine Tonnen gewölbe, die auf zwei mächtigen Rundpfeilern ruhen. Diese ähneln mit ihren Blattkranzkapitellen den Formen nordfranzösischer Frühgotik; von deutschen Bauten wäre der Rundpfeiler im Querschiff des Straßburger Münsters zu nennen. Vielleicht könnte diese Pfeilerform durch oberitalienische Bauten, wie den von Einflüssen des Nordens schon berührten Dom zu Piacenza vermittelt sein. – Die Seitenschiffe sind mit Längstonnen gewölbt, ebenso das fast quadratische östliche Joch des Mittelschiffs (Abb. 12). Das bedeutend schmalere westliche Joch ist dagegen mit einer Quertonnen überwölbt. Alle Tonnenansätze sind durch Gesimse betont, im Hauptjoch des Mittelschiffs durch ein besonders kräftiges Gesims über Kon-

gewölbten Hallenchören erweitert (Abb. 10–12). Das flachgedeckte Langhaus ist trotz seines altertümlichen Charakters (die monolithen Säulen haben kurze Schafte mit starker Schwellung in der Mitte) nicht vor dem 12. Jahrhundert errichtet; das beweist unter anderem das letzte Stützenpaar, wo an die Stelle der Säulen Pfeiler getreten sind, von denen der linke als ein Bündel von vier spiralförmig gedrehten Säulen gebildet ist (Abb. 11). Durch Gurten ist das letzte Joch in den sonst gurtlosen Seitenschiffen abgetrennt und



Abb. 11.
Viterbo, S. Sisto. Blick aus dem linken Seitenschiff in den Chor

sohlen. Die Gurten sind sämtlich rundbogig, was bei dem schmalen Westjoch nur durch Stelzung über pilasterartigen Vorlagen möglich war. Von den drei Apsiden tritt am Außenbau in der Fluchtlinie der Stadtmauer nur die Hauptapsis hervor, während die kleinen Nebenapsiden in der Mauerdicke verborgen bleiben. Die Dekoration dieser Chorpartie mit ihren Lisenen und Rundbogenfriesen erinnert in ihren Einzelheiten (Pfeifenkapitelle, kleine Kugeln in den Laibungen der Rundbögen) an Schmuckformen elsässischer und rheinischer Kirchen.

Bei der Würdigung des ganzen Chores wird man wiederum zuerst an südfranzösische Anlagen als Vorbilder denken müssen: das Hallensystem wie die Verwendung der Tonnenwölbung weisen in diese Richtung. Wenn aber schon bei den bisher betrachteten Bauten von unmittelbaren Vorbildern kaum die Rede sein konnte, so ist es hier womöglich noch weniger der Fall. Denn es wurde schon angedeutet, daß Formelemente aus anderen Stilen und Bauschulen zu den südfranzösischen Elementen hinzutrat. Aber schon die Art der Tonnenwölbung selbst mit der Quertonnen über dem schmalen Westjoch des Mittelschiffs ist im Süden Frankreichs nicht üblich; sie läßt an die bekannten Quertonnen im Mittelschiff von St. Philibert in Tournus denken. Bestimmend für den Raumeindruck ist aber der hohe Schwung der Rundpfeiler, die aus dem Bereich der frühen Gotik des Nordens stammend sich hier mit der Tonnenwölbung und dem Hallensystem verbinden; und auch die Außendekoration gibt noch einen Hinweis darauf, welch weitgespanntes Netz von Beziehungen uns an diesem Bau entgegentritt. Sie sprechen für seine Datierung in das 2. Viertel des 13. Jahrhunderts.

Wichtiger als die müßige Frage nach einem direkten Vorbild ist der Zusammenhang, in dem der Chor von S. Sisto innerhalb der umbrischen und mittelitalienischen Architektur steht. Tatsächlich ist der Bau nicht so vereinzelt, wie man zunächst annehmen könnte. Der Nachweis einer stärkeren südfranzösischen Strömung in Mittelitalien, die zu einer häufigeren Anwendung der Tonnenwölbung führte und verschiedentlich auch zu Hallenlösungen, läßt den Chorbau von S. Sisto aus seiner Isolierung heraustreten. Dazu kommt noch seine Entwicklungsgeschichtliche Bedeutung. Die Stützenform des Rundpfeilers mit niedrigem (hier sogar meist nur einreihigem) Blätterkranzkapitell wird in *S. Giovanni in Zoccoli* in *Viterbo* aufgegriffen, einer querschifflosen flachgedeckten Säulenbasilika, die trotz ihrer altertümlichen Form erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sein dürfte. Außer den Stützen zeigen einzig die weiten und dünnen Bogenspannungen der Arkaden im Innern an, daß dieser Bau einer sehr vorgerückten Stufe des romanischen Stils angehört. – Der Rundpfeiler von S. Sisto gelangte aber vor allem in einer anderen flachgedeckten Basilika zu einer bedeutenden und würdigen Nachfolge: im *Dom von Orvieto* (begonnen 1290). Auf die Verbindung dieses großen Baus mit der romanischen Baukunst Viterbos, dessen Dom in ganz ähnlicher Weise dem Konsolengesims eine bedeutende Rolle im Aufbau des Ganzen zugewiesen hatte, kann in diesem Zusammenhang nur kurz hingewiesen werden. Hier interessiert uns vor allem, daß auch ein so entscheidender Formbestandteil wie die Stütze aus der Viterbeser romanischen Baukunst herzuleiten ist, nachdem der Anteil des Nordens an dem Rundpfeiler von S. Sisto festgelegt ist.



Abb. 12. Viterbo, S. Sisto. Blick in die Gewölbe des Chores

Beide hier in der Nachfolge des gewölbten Hallenchores von S. Sisto genannten Kirchenbauten sind ungewölbte „Säulen“-Basiliken. Damit ist zugleich noch einmal ein für Italien typischer Vorgang gekennzeichnet, wie er schon in der zuvor behandelten Bautengruppe herausgestellt werden konnte: die konstruktiven Ideen vornehmlich der Baukunst der französischen Landschaften werden zunächst aufgenommen, sodann aber weitgehend reduziert und dem heimischen Form- und Raumgefühl untergeordnet, das sich immer wieder an dem Bauideal der ungewölbten Säulenbasilika orientiert.

Der Abschnitt über die Nachfolge des Chores von S. Sisto in Viterbo bedarf noch insofern einer Ergänzung und Berichtigung, als *ein* Bau, offensichtlich unter seinem Einfluß, tatsächlich auch das Hallensystem aufnimmt. In *S. Andrea zu Orvieto* ist ebenfalls an die flachgedeckte Säulenbasilika eines älteren Langhauses ein um drei Stufen erhöhter, dreischiffiger Hallenchor von zwei Jochen angebaut⁴². Schwere, kreuzförmige Pfeiler mit schräg gestaffelter vierteiliger Gliederung tragen die zwischen schweren Gurten gespannten Kreuzrippengewölbe. Beide Joche sind im Mittelschiff querrechteckig, in den Seitenschiffen annähernd quadratisch. Dem Mittelschiff wurde im 16. Jahrhundert ein quadratisches, tonnengewölbtes Chorquadrat angefügt. Die ganze Choranlage selbst steht im Zusammenhang mit dem Bau des Domes und dessen ja gleichfalls gewölbten Chorteil, darf also dem 14. Jahrhundert zugeschrieben werden.

Bei der Seltenheit von Hallenkirchen in Italien ist es nun nicht unwichtig zu betonen, daß die beiden als solche soeben besprochenen Bauten, die Chöre von S. Sisto in Viterbo und S. Andrea in Orvieto eben nur Choranlagen und keine vollständigen Kirchen sind. Wenn also hier das Hallensystem angewandt wurde, für das Langhaus dagegen ganz allgemein eine starke Zurückhaltung in der Aufnahme festzustellen ist, so hatte das seinen besonderen Grund. Schon früh sahen wir nämlich eine Baugewohnheit sich abzeichnen, welche mit dem flachgedeckten Langhaus eine gewölbte Choranlage verbindet. Die einschiffige Abteikirche von Ferentillo wie ihre Nachfolgebauten hatten diese Disposition (siehe S. 8 ff.). Die Bettelorden, namentlich die Franziskaner greifen diese Baugewohnheit auf, die in den Bauvorschriften des hl. Bonaventura auf dem Generalkapitel zu Narbonne vom Jahre 1260 eher bestätigt als festgelegt werden⁴³. Denn zahllose Ordenskirchen einfacher Art grade in Mittelitalien verbinden mit dem einschiffigen, flachgedeckten Langhaus den quadratischen oder polygonalen, gewölbten Chor⁴⁴. Und wie schon für den Typus der einschiffigen Bettelordenskirche auf die Tradition dieser Raumform in Umbrien hingewiesen werden konnte, so hatten die Franziskaner und Dominikaner auch für diese Baugewohnheit schon ein Vorbild, das sie nur zu vereinfachen und zu modifizieren brauchten. Vielleicht ist es zum Teil wenigstens dem Einfluß der Bettelorden zuzuschreiben, wenn grade im Laufe des 13. Jahrhunderts diese Baugewohnheit auch für Bischofskirchen üblich und auch sonst weithin verbindlich wird. Andererseits sind es auch zweifellos die auf Vereinfachung der Konstruktion wie des Raumbildes ausgehenden italienischen Tendenzen, die auf die Wölbung weitgehend verzichten konnten. So verbindet der *Dom* von *Todi*, dessen Baubeginn im 2. Viertel des 13. Jahrhunderts liegen muß und dessen Bauzeit sich bis in das spätere 13. Jahrhundert hineinzieht, mit einem (zweifellos zuerst begonnenen) gewölbten Querschiff, das bereits von den Formen cisterziensischer und „franziskanischer“ (Assisi) Gotik bestimmt ist, ein flachgedecktes romanisches Langhaus mit Stützen-

⁴² Grundriß bei: Rohault de Fleury, *Les saints de la messe*, vol. 9, Paris 1899, Tafel 12 (861); und bei Tarchi Tafel 119. Abb. bei L. Fumi, *Orvieto (Italia artistica Bd. 83)* p. 58.

⁴³ Vgl. Heinrich Denifle, *Die ältesten Konstitutionen des Predigerordens*; in: *Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte I*, 1885, p. 25, 165, 182.

⁴⁴ Vgl. die geringe, in dem Buch von Biebrach gegebene Auswahl von Grundrissen.

wechsel. – Der 1290 begonnene *Dom* zu *Orvieto* schließt an das flachgedeckte Langhaus Querschiff und Chor im Wölbesystem an. In diesem Zusammenhang müssen auch die beiden Hallenchöre gestellt werden. Ihre Wölbung ist gleichsam ikonographisch bedingt, sie sind erweiterte Querschiffe. Nur in der durch den besonderen Zweck bedingten und zugelassenen Möglichkeit kann sich die Hallenform sozusagen einschleichen und zur Geltung bringen. Ihre Entfaltungsmöglichkeit ist also sehr viel geringer als im Norden.

Unsere bisherige Untersuchung hat zu dem Ergebnis geführt, daß das Hallensystem stets in Verbindung mit der Tonnenwölbung auftrat und einer aus dem Süden Frankreichs kommenden Strömung in der Baukunst Mittelitaliens zuzuschreiben ist. In dem Abschnitt über die einschiffigen Kirchen sahen wir diese Strömung deutlich sich abheben von der heimischen Bauweise. In diesem Kapitel ist es jedoch nicht möglich, durch eine vollständige Übersicht über die kirchliche Baukunst dieser Landschaften die Hallenlösungen in einen größeren Zusammenhang zu stellen, bzw. sie sich abheben zu lassen von einer als landschaftlich gebunden zu bezeichnenden Bauweise. Das ist aber auch deshalb nicht unbedingt erforderlich, weil schon so an den bisher besprochenen Bauten die in der Auseinandersetzung mit dem fremden Bausystem wirksamen heimischen Kräfte deutlich genug erkennbar waren. Bei allen bisher behandelten Kirchen handelte es sich um kleinere Bauten. Bevor wir daher auf die Verbreitung der Tonnenwölbung und der in Verbindung mit ihr vorkommenden Hallenlösungen weiter eingehen, muß nach der Form der großen, repräsentativen Bauten, der Bischofskirchen gefragt und einige andere Bauten in den Kreis der Betrachtung einbezogen werden.

Was nun die umbrischen Dome romanischer Zeit betrifft, so stehen wir vor einer bedauerlichen Lücke. Von den durch Neubauten späterer Zeit ganz ersetzen Bauten abgesehen, sowie von den beiden flachgedeckten Basiliken der Dome in Narni und Todi, haben auch die drei wenigstens teilweise erhaltenen Dome in Assisi, Foligno und Spoleto nur ihre Fassaden bewahrt. Das mag ein Grund mehr sein dafür, daß sich das wissenschaftliche und künstlerische Interesse so ausschließlich diesen und dem Außenbau zuwandte. Allein der *Dom* in *Assisi* hat sein ursprüngliches System unter der Hülle des bestehenden Spätrenaissancebaus bzw. über dessen Gewölben bewahrt⁴⁵. Laut Inschrift im Jahre 1140 begonnen, geht dieser Bau in langamer Bauführung seiner Vollendung entgegen. Noch 1210 besagt eine Nachricht, daß der Neubau der Kirche fortschreite. 1217 drohen die unvollendeten Teile einzustürzen. Die Fassade selbst sagt deutlich aus, daß bis weit über den Anfang des 13. Jahrhunderts hinaus gebaut wurde. 1228 findet die Weihe durch Honorius III. statt.

Die Kirche stellt sich dar als dreischiffige querschifflose Basilika auf kreuzförmigen Pfeilern mit Mittelapsis und platt schließenden Seitenschiffen. Im Obergaden des flachgedeckten Mittelschiffs sind noch die schlichten rundbogigen Fenster mit leicht abgeschrägten Laibungen erhalten. Unmittelbar vor der Apsis erhob sich eine Kuppel über Zwickeln, von denen die beiden über der Apsisseite noch erhalten sind. Im linken Seitenschiff sind Ansätze einer Tonnenwölbung sichtbar, von der jedoch nicht näher bestimmt werden kann, ob sie einer Tonne oder einer Halbtonne angehören; und es ist durchaus wahrscheinlich, daß die Seitenschiffwölbung nie ausgeführt, sondern nur im Zustand der Planung geblieben ist. Das scheinen die in gotischer Zeit nicht nur im Mittelschiff, sondern auch in den Seitenschiffen eingezogenen Schwibbögen zu beweisen.

Der Grundriß des Domes zeigt engen Zusammenhang mit den Kirchen in Bevagna und Bovara, die also wahrscheinlich hier ihr Vorbild haben. Die Kuppel vor der Hauptapsis erinnert an die an

⁴⁵ Vgl. die eingehende Baubeschreibung bei Umberto Gnoli, *L'antica basilica Ugoniana e il duomo di Giovanni da Gubbio in Assisi*; in: *Augusta Perusia I* 1906, p. 173 ff. Hier auch Angabe der älteren Literatur. Grundriß bei Tarchi T. 47, leider ohne Angabe von Gurten und Gewölben.

gleicher Stelle befindliche in S. Maria in Ponte bei Cerreto, ohne daß im übrigen über die besondere Art ihrer Anwendung innerhalb des dreischiffigen Baus etwas ausgesagt werden könnte. Vielleicht wäre hier an S. Salvatore in Spoleto als Vorbild zu denken, wenn nicht die große Verschiedenheit der Kuppelkonstruktion und der übrigen Anordnung die gewissen Ähnlichkeiten wieder zurücktreten lassen würde. Die fortschrittlichen Elemente des Domes von Assissi, die Pfeiler und die Tonnenwölbung, machen ebenfalls eine Ableitung schwierig. Für die Pfeiler lassen sich abruzzesische Kirchen nennen, wo die Pfeilerform der Stützen zwar weitgehend gebräuchlich ist, aber auch nicht in der hier vorliegenden, gleichsam durch vier Pilaster zusammengesetzten Form, für die man eher auf die pisanische Baukunst verweisen könnte. Trotzdem muß der Zusammenhang mit der abruzzesischen Baukunst als der bestimmende betont werden, finden sich doch dort auch im Grundriß nächst verwandte Anlagen (so hat z. B. S. Pelino in Pentima nicht nur Pfeiler, sondern auch ein in den Fluchtlinien der Seitenschiffe bleibendes Querschiff, an dessen Vierung sich die eine Mittelapsis unmittelbar anschließt). Ob die Wahl von Pfeilern als Stützen im Zusammenhang steht mit einer von Anfang an auf Wölbung gerichteten Planung, darf bezweifelt werden. An eine Wölbung des Mittelschiffs ist offenbar nie gedacht worden, ebenso wenig wie in den abruzzesischen Kirchen. Daß die Tonnenwölbung der Seitenschiffe im Zusammenhang steht mit der südfranzösischen Strömung, ist durchaus möglich. Jedenfalls aber kann man auf sie schwerlich das Datum des Baubeginns von 1140 beziehen. Die lange Bauführung der Kirche und die auch hier wieder sich zeigende Unentschiedenheit in der Anwendung der Wölbung machen es wahrscheinlich, daß die Absicht der Wölbung erst in einer späten Phase der langen Bauzeit, etwa gegen Ende des 12. Jahrhunderts, auftauchte. So ist auch an diesem großen romanischen Bau der Sieg der flachgedeckten Basilika festzustellen, welche die Wölbung im wesentlichen nur dem Chorteil zubilligte.

Offene Dachstühle haben auch die gleichfalls querschifflosen romanischen Säulenbasiliken von *Spoleto*. Allen Bauten gemeinsam ist hier ferner der erhöhte Chor über einer Krypta. Das Schema ist also auf das engste den Kirchen von Bevagna und Bovara verwandt, deren völlig umbrischer Charakter so immer deutlicher heraustritt. Rückschauend kann also gesagt werden, daß dort die Wölbung einfach auf das nicht gewölbte umbrische Kirchenschema, wie es uns in den Kirchen von Spoleto entgegentritt, übertragen und in ihm angewandt wurde, wobei nur die Maße, zumal die des Mittelschiffs, verringert wurden.

In *S. Gregorio Maggiore* in *Spoleto* ist trotz der störenden Wölbung späterer Zeiten die Kirche im ganzen gut erhalten. Das Langhaus von 7 Jochen hat unverjüngte gemauerte Säulen mit niedrigen, roh stilisierten Kapitellzonen. Ein Pfeilerpaar mit Halbsäulenvorlagen trennt das Langhaus von Krypta und stark überhöhtem Chor, der das System des Langhauses in gleicher Höhe in drei Jochen fortsetzt und mit drei Apsiden in gleicher Flucht abschließt.

In *S. Ponziano* läßt sich genau die gleiche Anlage nachweisen, obwohl hier vom Inneren kaum mehr als die Krypta erhalten ist. Der Außenbau freilich ist im ganzen unversehrt, und zumal die Fassade ist ein besonders reiches Beispiel ihrer Gattung. Im linken Seitenschiff des barocken Kircheninneren sind zwei vermauerte Säulen mit schön gearbeiteten korinthisierenden Kapitellen erhalten, die in einem Achsenabstand von etwa 3 m die Rekonstruktion der Kirche als flachgedeckte Säulenbasilika ermöglichen.

Dieselbe Anordnung im Grundriß wie in den beiden vorgenannten Bauten begegnet uns in der hoch über der Stadt gelegenen Kirche *S. Giuliano* (Abb. 13). Gemauerte Säulen von schwerer und gedrungener Form, die statt der Kapitelle einen durch Ring von der übrigen Säule abge-

trennten, nur teilweise sparsam dekorierten Teil des Schaftes haben, tragen die mächtigen, glatten Obermauern, die kein unmittelbares Licht empfangen. Wie in den Kirchen zu Bevagna ist im ersten Joch des rechten Seitenschiffs ein Turm eingebaut, der wohl der Anlaß dazu wurde, daß die Stützen in beiden Arkadenreihen nicht in gleichem Achsenabstand stehen. Bei der starken Abschüssigkeit des Geländes konnte die Krypta ohne Schwierigkeit *so* angelegt werden, daß eine Erhöhung der zwei Chorjoche nur um zwei Stufen nötig war. Auffallend ist die bei sparsamster Belichtung auch in den Seitenschiffen herrschende große Mauerdicke; sie erhalten nur stellenweise durch kleine Schlitze kaum nennenswertes Licht. All dies läßt im Verein mit dem Fehlen von Fenstern im Mittelschiff an eine beabsichtigte Wölbung denken. Tatsächlich sind auch in den letzten drei Jochen beider Seitenschiffe Gratgewölbe vorhanden, und in denselben Jochen des Mittelschiffs zeichnet sich der Ansatz einer nicht mehr erhaltenen Tonnenwölbung ab, auf welche die dem 15. Jahrhundert angehörenden Fresken deutlich Rücksicht nehmen. Eine genauere Prüfung ergibt aber, daß diese Gewölbe nicht die ursprünglichen sein können, daß sie vielmehr ebenfalls im 15. Jahrhundert hinzugefügt sind, das auch sonst einige bauliche Veränderungen vornahm. Dazu gehört die (in Abb. 13 sichtbare) beiderseitige Vermauerung des drittletzten Joches und das Pfeilerpaar mit seinen Vorlagen; ferner das letzte Stützenpaar im Chor, das durch Ummantelung von zwei dünnen Säulen, antiken Spolien, entstand, welche ursprünglich dem sonst kaum vom Langhaus sich abhebenden Chor eine eigene Form gaben. – Es bleibt somit eine trotz ihrer großen Mauerdicke in allen drei Schiffen ungewölbte Kirche als der ursprüngliche Bau bestehen, mit unbeleuchtetem, wenn auch stark basilikal überhöhtem Mittelschiff, das im Außenbau freilich nur wenig über die mit Pultdächern gedeckten Seitenschiffe hinausragt. Damit tritt uns zum ersten Male ein Kirchentypus entgegen, den wir trotz seines überwiegend basilikalen Raumbildes doch mit dem Notnamen einer flachgedeckten, pseudobasilikalen Hallenkirche bezeichnen möchten. Denn dieses vereinzelte Beispiel einer flachgedeckten romanischen Kirche mit unbelichtetem Mittelschiff hat wesentliche Merkmale einer Gruppe von namentlich in den Abruzzen verbreiteten Kirchen, mit der sehr wahrscheinlich Zusammenhänge bestehen. Diese pseudobasilikalen, flachgedeckten Hallenkirchen sollen uns in einem späteren Kapitel noch beschäftigen.

Für alle drei genannten Spoletiner Kirchen sind keine direkten Baudaten vorhanden. Sie müssen jedoch trotz der großen Unterschiede in den Einzelformen (etwa der Kapitelle) dem 12. Jahrhundert angehören. S. Ponziano mit seinen reich entwickelten Formen im Außenbau kann in der Hauptsache erst um 1200 entstanden sein, den Formen der Fassade nach zu urteilen zog sich die Bautätigkeit bis ins 13. Jahrhundert hinein.



Abb. 13. Spoleto, S. Giulano

Vertreten diese drei Kirchen besonders rein den Typus der umbrischen flachgedeckten dreischiffigen Kirche, so steht ihnen in *S. Eufemia* in der gleichen Stadt das besonders klare Beispiel einer nur durch Einfluß von außen her sich erklärenden Gewölbekirche gegenüber⁴⁶. Es handelt sich um eine dreischiffige, in allen Teilen gewölbte Emporenbasilika mit Stützenwechsel. Im Grundriß dem heimischen Schema der querschifflosen Kirche mit drei Apsiden in gleicher Flucht, und einem in das erste Joch des linken Seitenschiffs eingebauten Turm folgend, hat *S. Eufemia* ein Vorjoch und drei Doppeljoche. Rechteckige Pfeiler mit Halbsäulenvorlagen, die bis zum Gewölbeansatz hochgeführt sind, wechseln mit Säulen – der gleiche Rhythmus herrscht im Arkadengeschoß wie im Emporengeschoß. Alle Teile sind mit Gratgewölben gedeckt. Das Mittelschiff hat einen kräftig über die Emporen der Seitenschiffe hochragenden, belichteten Obergaden und sehr steile Proportion.

Die Frage nach der Datierung des Baus und der Herkunft des in Umbrien und ganz Mittelitalien völlig vereinzelten Emporensystems müssen zusammen beantwortet werden. Von dem Pisaner Dom abgesehen blieb die Anwendung der Emporen in romanischer Zeit in Italien auf die lombardisch-oberitalienische und die apulische Bautengruppe beschränkt⁴⁷. *S. Eufemia* in Spoleto steht rein räumlich mitten zwischen diesen beiden Gruppen. Wie für die normannischen Bauten Apuliens, so ist auch für die umbrische Kirche eine Beziehung zum Norden von vornherein anzunehmen. Von den oberitalienischen Emporenbasilikiken hat ein Bau wie *S. Lorenzo* in Verona⁴⁸ die größte Ähnlichkeit mit der Kirche in Spoleto. Auch hier findet sich Stützenwechsel mit den hochgehenden Halbsäulenvorlagen der Pfeiler und ungeteilte Emporenöffnungen. Der hier wohl tatsächlich gegebene Einfluß von der Normandie her⁴⁹ würde also nicht nur das Emporensystem von *S. Nicola* in Bari und den apulischen Nachfolge-Bauten, sondern auch von *S. Eufemia* in Spoleto erklären. Es scheint demnach, daß das vereinzelte Vorkommen dieses Systems in Umbrien sich erklärt durch die Wanderung, die es auf dem Wege von der Lombardei nach Apulien zurückzulegen hatte. Wenn Umbrien damit die Rolle eines Bindegliedes zwischen Norden und Süden einnimmt, und Beziehungen zu Apulien aufweist, so läßt sich das auch sonst grade für die gewölbte Kirche nachweisen. Das Tonnengewölbe, insbesondere die Anwendung der Halbtonne in den Seitenschiffen, wie sie uns in *S. Silvestro* in Bevagna am klarsten entgegentrat, findet sich häufig in Apulien. Ja, man kann von einer Anwendung der Tonnenwölbung fast in allen Landschaften entlang der Ostküste der Halbinsel sprechen, so daß die in Umbrien festgestellte, auf eine Wölbung gerichtete Strömung aus ihrer Vereinzelung heraustritt; außer Umbrien sind es vor allem die Marken, in denen sich die Verbreitung des Tonnengewölbes feststellen läßt. Aber auch die Abruzzen haben Anteil an dieser Strömung, die in Apulien eine beträchtliche Bedeutung erlangt. Die westlichen Landschaften dagegen, Toskana und Lazium mit Rom, bleiben so gut wie unberührt von diesen Tendenzen. Auch darin zeigt sich ihre spezifisch italienische Haltung, die sie in der Folgezeit als zur Schaffung eines Nationalstils in der Architektur und zu Trägern der Entwicklung berufen erscheinen läßt.

Die Abteikirche *Sant' Antimo* bei Siena, die (durch die Jahreszahl 1118 an einem Chorpfeiler datiert), als eines der wenigen Beispiele stark von der südfranzösischen Architektur abhängigen

⁴⁶ Grundriß und Schnitt bei Tarchi T. 28ff., der den Bau für frühchristlich hält und ihn ins 7. Jahrhundert datiert, wohl verleitet durch die Tatsache der Emporenbasilika und die dadurch gegebene allgemeine Ähnlichkeit mit *S. Agnese* und *S. Lorenzo fuori le mura* in Rom.

⁴⁷ P. O. Rave, Der Emporenbau in romanischer und frühgotischer Zeit, Bonn und Leipzig 1924.

⁴⁸ Kingsley Porter, Lombard architecture, vol. 3; dazu die Berichtigung von Krautheimer, *S. Nicola* in Bari p. 26/27, der auf den von Kingsley Porter übersehenen Obergaden hinweist, und für das basilikale Mittelschiff ursprünglich das Schwibbogensystem annimmt. Ferner: Rave, Emporenbau p. 87.

⁴⁹ Krautheimer, a. a. O.

Kirchenbauten der Toskana in unserem Zusammenhange besonders interessiert, läßt zugleich einige für das italienische Formgefühl bezeichnende Umformungen des fremden Systems erkennen⁵⁰. Die dreischiffige Emporenbasilika mit Chorumgang und ausstrahlenden Kapellen folgt dem Vorbild der großen südfranzösischen Umgangkirchen von Toulouse, Conques und Limoges oder der Auvergne. Wie dort sind die Emporen im Chor mit Halbtonnen gewölbt, die das Gewölbe des Mittelschiffs abstützen sollen. Dieses vereinzelte und verhältnismäßig frühe Beispiel einer Halbtonnenwölbung scheint jedoch in keinem Zusammenhang zu stehen mit den besprochenen Lösungen der Halbtonne in Umbrien, oder mit denen Apuliens. Doch wird die Herkunft der Wölbungsform aus dem gleichen Kunstkreis so noch einmal deutlich; besonders aufschlußreich deshalb, weil die kleinen Kirchen in Bevagna und Bovara durch ihre baulichen Einzelmotive auf die gleichen Großbauten Südfrankreichs hinwiesen, die in Sant' Antimo viel unmittelbarer als Vorbilder zu erkennen sind. – Hier ist nun im Gegensatz zu den südfranzösischen Vorbildern die Tonnenwölbung des Mittelschiffs unterblieben. Zwar beweist das Gesims im Ostteil des Mittelschiffs, daß es ursprünglich geplant war. Entscheidend ist aber doch, daß man sich mit der flachen Decke begnügte; der einheimische Meister, der gegen 1180 die vier westlichen Joche hinzufügte und auch den Obergaden errichtete, bestätigte diesen Verzicht und vollzog damit die Angleichung an das italienische Formgefühl: die Rückkehr zur flachgedeckten Basilika. Darin äußert sich ebenso wie in der Bevorzugung von Säulen statt Pfeilern nicht nur ein Mangel an Können, sondern ein an ganz anderen Idealen ausgerichteter Bauwillen. Damit bestätigen sich nur Tendenzen, wie sie bereits in den umbrischen Bauten nachgewiesen werden konnten.

Nach diesem Seitenblick auf ein toskanisches Baudenkmal soll sich unsere Untersuchung den Umbrien benachbarten *Marken* zuwenden. Hier stellt der Dom von *San Leo* ein wesentlich bedeutereres Beispiel einer tonnengewölbten Hallenkirche dar, als wir es in Umbrien antrafen⁵¹. Die dreischiffige kreuzförmige Kirche hat ein Querschiff, das nicht über die Fluchtlinien der Seitenschiffe vorspringt. Jenseits der quadratischen, gratgewölbten Vierung setzt der Chor, in drei Schiffen und zwei Jochen über einer Krypta stark erhöht, das System des Langhauses fort. Die ganze Anordnung zeigt demnach nahe Verwandtschaft mit den umbrischen Kirchen. Das Mittelschiff, auch im Außenbau kräftig über die Seitenschiffe hinausragend, hat gleichwohl keine eigene Beleuchtung; es ist mit einer Tonne gewölbt, die durch Gurten gegliedert ist. Die Seitenschiffe sind ebenfalls mit Längstonnen gewölbt, in welche die spitzbogigen Arkaden mit Stichkappen einschneiden. Die vier Joche des Langhauses zeigen in ihren drei Stützenpaaren einen Wechsel von Pfeilern und Säulen, der zumal im Zusammenhang mit der Tonnenwölbung der konstruktiven Logik entbehrt. Offensichtlich handelt es sich hier um die Freude an dem Reichtum und Wechsel der Formen, die zu einer freieren Anwendung des bei den französischen Vorbildern sinnvoll gebundenen Systems führte. Diese Freiheit gegenüber den französischen Vorbildern, zu der noch die landschaftlich gebundene Form des Grundrisses kommt, zeigt, daß auch hier wieder unmittelbare Vorbilder kaum genannt werden können. Immerhin ist doch die Herkunft des Tonnensystems mit dem Verzicht auf die eigene Beleuchtung des Mittelschiffs aus der südfranzösischen Baukunst deutlich. Die Kirche muß wegen ihrer fortgeschrittenen Formen der

⁵⁰ Canestrelli, L'abbazia di Sant' Antimo; in: Siena monumentale, vol. 5, 1910. Enlart, L'architettura cluniazense alla badia di Sant' Antimo in: Atti del 10. congresso internazionale di storia dell'arte, Roma 1922, p. 117ff. – Von Sant' Antimo abhängig sein dürfte die von Anfang an auf Flachdecke angelegte, ebenfalls dem südfranzösischen Schema folgende Emporenbasilika von *S. Maria a piè di Chienti* bei Montecosaro in den Marken, mit Chorumgang und Kapellenkranz, ganz in Backstein errichtet. Grundriß und Abb. bei: Serra, L'arte nelle Marche I. p. 70ff.

⁵¹ Grundriß und Abb. bei L. Serra, L'arte nelle Marche I p. 109ff.

Zeit um oder sogar nach 1200 angehören; das an einem Pfeiler befindliche Datum 1173 muß eine nachträgliche Zufügung sein, wie schon Serra bemerkte.

Die Tonnenwölbung findet sich noch in einem weiteren sehr bedeutenden Bau der Marken, in der Kirche *S. Maria di Portonovo* bei *Ancona*⁵². Das Mittelschiff hat eine Tonne mit Gurten und trotz starker Überhöhung keine selbständige Beleuchtung; die Seitenschiffe sind mit Gratgewölben gedeckt. Ganz allgemein nun wird dieser Bau viel zu früh datiert. Auch Serra nimmt etwa 1050 als Vollendungsdatum an. Das ist schon bei Berücksichtigung des eben genannten Wölbungssystems ganz unmöglich. Aber auch die anderen Elemente sprechen viel eher für eine späte Datierung: Die durch zwei weitere äußere Seitenschiffe und durch die Kuppel im Mittelschiff einem kreuzförmigen Zentralbau angenäherte Gesamtform des Baus und die rein lombardische Dekoration des Äußeren mit seinen Friesen und der Nischendekoration der Apsis. All diese ihrer Herkunft nach verschiedenen Elemente, südfranzösische, östliche und lombardische, sprechen gerade in ihrem Beieinander für eine Datierung der Kirche in das 12. Jahrhundert, und zwar eher in die zweite Hälfte.

Was schon an den umbrischen Kirchen festgestellt werden konnte, das bestätigt sich auch an den beiden bisher besprochenen Bauten der Marken. Die südfranzösischen Wölbungssysteme werden auf die in Grundriß und Anordnung ziemlich unverändert bleibenden einheimischen Kirchentypen übertragen und in ihnen angewandt. Besonders anschaulich wird diese eigenartige Verbindung des fremden Wölbungssystems mit dem heimischen, östlich bestimmten Grundriß in einem weiteren Bau der Marken, in der kleinen Kirche *Le Moje* bei *Majolati*⁵³. Die drei Schiffe haben drei Joche, von denen das mittlere die anderen an Weite übertrifft. Die spitzbogige Gurttonne des Mittelschiffs ruht auf sehr schweren, kreuzförmigen Pfeilern; die Seitenschiffe haben Gratgewölbe. Das Mittelschiff, dessen geringe Überhöhung sich im Außenbau zeigt, hat ganz kleine Fenster in der Ansatzlinie der Tonnenwölbung. Drei Apsiden in gleicher Flucht schließen die drei Schiffe ab, je eine weitere Apsis an den Mitten der Seitenschiffe zeigt an, daß dieser im Innern ganz eindeutig als Langhauskirche zu bestimmende Bau nach seinem Grundriß ein Zentralbau ist. Damit ordnet sich die Kirche, die etwa der Zeit um 1200 angehören muß, einer Gruppe von vier Kirchen ein, die alle über dem Grundriß der Kreuzkuppelkirche völlig verschiedene Systeme des Aufbaus verwirklichen⁵⁴, deren Gemeinsamkeit also nur die sehr abstrakte des Grundrisses ist.

S. Vittore di Chiusi bei *Genga*, ausgezeichnet durch die herrliche Lage am Eingange einer Felschlucht und kürzlich vorzüglich wiederhergestellt, ist der auch als Bau hervorragende Ausgangspunkt dieser Gruppe und eine Kreuzkuppelkirche sehr besonderer Form. Die vier in das Quadrat des Gesamtbau eingestellten Stützen sind nämlich sehr hohe und schlanken, unverjüngte gemauerte Rundpfeiler mit niedrigen Kapitellen in Würfelform. Sie tragen die Trompenkuppel der Mitte, während die übrigen Raumteile mit Gratgewölben gedeckt sind. Der Querschnitt des Raumes ist hallenartig, der Kämpferansatz der Gewölbe liegt überall in gleicher Höhe; nur die Kuppel in der Mitte des Raumes überragt alle unter sich gleich hohen Teile des Raumes. Die hohe, hallenartige Form des großartig herben Innenraumes unterscheidet San Vittore von allen Kreuzkuppelkirchen des byzantinischen Bereichs, dem es sonst durch seine architektonische Grundform angehört. Die Entstehungszeit der Kirche, für die feste Daten fehlen, wird meist zu früh angesetzt; in Anbetracht der sehr entwickelten und bestimmten Form der Außengliederung dürfte eine Bauzeit nicht vor dem frühen 12. Jahrhundert in Frage kommen.

⁵² Serra I, p. 47.

⁵³ Serra I, p. 55.

⁵⁴ Serra I, p. 52 ff.

Wie die Kirche Le Moje, so folgt auch *S. Croce* in *Sassoferrato* dem in S. Vittore gegebenen östlichen Grundrißschema. Auch hier verbindet sich dem zentralen Grundrißplan ein Aufbau in Hallenform mit Pfeilern, die in ihren Kapitellen rein lombardische Formen zeigen und den Bau der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zuweisen. Die dem gleichen Grundriß folgende zweigeschossige Doppelkirche *S. Claudio al Chienti* gehört nicht mehr in den Kreis unserer Betrachtung, die den hallenartigen Raumbildungen nachgeht und in diesem Zusammenhange besonders den Bauten, welche die Tonnenwölbung anwandten. In Verfolgung dieser südfranzösischen Strömung stießen wir in den zuletzt genannten Bauten der Marken auf einen anderen Einflußbereich: den des byzantinischen Ostens. So sehen wir beide Strömungen hier aufeinandertreffen, und die spezifisch abendländische im Laufe der Entwicklung die Oberhand gewinnen. Ohne auf die Kreuzkuppelkirche, ihre Verbreitung in den verschiedenen Landschaften der Halbinsel und ihre über der Gemeinsamkeit des Grundrisses allzu leicht vernachlässigte, sehr verschiedenartige Form des Aufbaues eingehen zu können⁵⁵, muß hier die Grenze unserer Untersuchung genauer bezeichnet werden. Die Feststellung des „hallenartigen Querschnitts“ in einer Kirche wie S. Vittore di Chiusi oder auch der Martorana in Palermo darf nicht dazu führen, in diesen Bauten „Hallenkirchen“ zu sehen. Die Anwendung der Bezeichnung, auch wenn sie durch gewisse Merkmale gerechtfertigt erscheint, verliert *da* ihre Berechtigung, wo durch die Kuppelwölbung die gesamte Raumgestaltung anderen Sinn und Bezug erhält. Das gilt nicht nur für die Kirchen, die durch ihren zentralen Grundriß an sich schon ihre andere Eigenart deutlich betonen, sondern auch für die ebenfalls mit Kuppeln gedeckten Langhauskirchen, wie S. Cataldo in Palermo⁵⁶ und die apulischen Kuppelkirchen in Conversano, Valenzano, Trani und Molfetta⁵⁷. Grade diese Bauten, deren hallenartiger Querschnitt doch die Bezeichnung der Hallenkirche nicht zuläßt, stellen in besonderer Weise einen Grenzfall dar. Der in der Halbtonnenwölbung der Seitenschiffe zum Ausdruck kommende südfranzösisch-abendländische Anteil ist neben dem byzantinisch-morgenländischen der Mittelschiff-Kuppeln doch stark genug, um den Bauten den Charakter einer hallenartigen Langhauskirche zu geben. Tatsächlich wird dieser Schritt, der die Kirchen von der abendländischen Möglichkeit der Hallenkirche noch trennt, in anderen Bauten getan. In *S. Maria Maggiore* in *Monte Sant' Angelo* und in der Kirche zu *S. Leonardo*⁵⁸ wird im Mittelschiff teils die Tonne, teils die Kuppel angewandt – es ist also ein unentschiedenes Nebeneinander beider Lösungen, das für dieses Grenzgebiet abendländischer Baukunst sehr bezeichnend ist.

Nur einmal ist die in der Gruppe der Kuppelkirchen gleichsam latent vorhandene Möglichkeit der Hallenkirche folgerichtig durchgeführt worden, in der kleinen Kirche *S. Benedetto* in

⁵⁵ Vgl. die sehr vollständige Übersicht bei: Cecchelli, Sguardo generale all'architettura bizantina in Italia; in: Studi bizantini e neoellenici, vol. 4, 1934 (auch als Sonderdruck, Rom, 64 Seiten); ferner die in Zeitschr. f. Kunstgeschichte 3, 1934, p. 296 zusammengestellte und besprochene Literatur.

⁵⁶ Von sizilischen Bauten ist die Kirche S. Maria dei Greci in Agrigent von Koldevey und Puchstein, Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sizilien, p. 141, als „dreischiffige, ursprünglich wohl ganz im normannischen Stil ausgebaute Hallenkirche“ bezeichnet worden. Die kleine, in die Reste des antiken Athena-Tempels hineingebaute Kirche hat drei Schiffe von drei Jochen auf Säulen, sowie drei Apsiden in gleicher Flucht. Diese sind spitzbogig und haben gleiche Kämpfer. Ansätze einer Wölbung im Langhaus sind nicht vorhanden. Es ist also durchaus möglich, daß das pseudobasilikale System eines flachgedeckten, im Mittelschiff überhöhten, aber unbeleuchteten Raumes als ursprünglich anzunehmen ist. – Einen den oben angeführten Bauten ähnlichen Grenzfall der Hallenkirche stellt die als frühester Bau dieser Gattung auf deutschem Boden so oft angeführte Bartolomäuskapelle in Paderborn dar, 1017 „per operarios graecos“ errichtet. Mit Recht ist neuerdings betont worden (vgl. auch Frankl, Die Baukunst des Mittelalters, p. 128; Handbuch der Kunsthistorischen Wissenschaft), daß es sich hier *nicht* um eine Hallenkirche im engeren Sinne des Wortes handle. Wenn es für diesen Raum wohl kaum ein unmittelbares Vorbild im Bereich des byzantinischen Ostens geben dürfte, so ist doch die Gegenüberstellung mit den hier behandelten unteritalischen Bauten lehrreich.

⁵⁷ Bertaux p. 381. G. Jonescu, Le chiese pugliese a tre cupole; in: Ephemeris Dacoromana 6, 1935, p. 50–128. Vgl. dazu Krönig, in: Zeitschr. f. Kunstgesch. 6, 1937, p. 71. ⁵⁸ Bertaux p. 640.

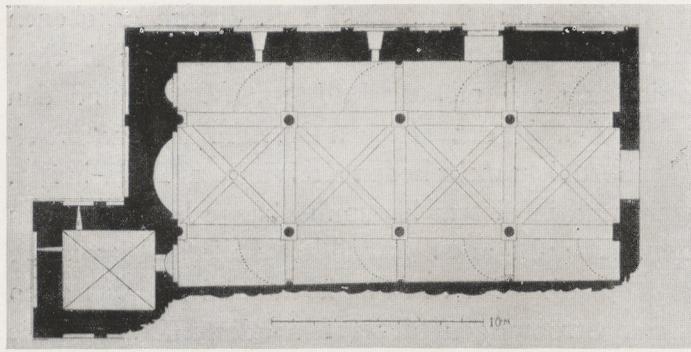


Abb. 14. Brindisi, S. Benedetto. Grundriß

*Brindisi*⁵⁹ (Abb. 14/15), die in ihrer ganzen Anordnung als ein Sonderfall der Kuppelkirchen bezeichnet werden kann. Mit den Kirchen in Conversano, Valenzano und Trani, die ebenfalls Benediktinerkirchen sind, hat sie ganz ähnliche Abmessungen. Auch S. Benedetto hat drei Schiffe und drei Apsiden in gleicher Flucht, die alle in der Mauerdicke verborgen bleiben (vgl. S. Nicola in Bari und von den Kuppelkirchen den Dom von Molfetta); S. Benedetto hat ferner quadratische Joche im Mittelschiff und halb so breite Seitenschiffe mit Halbtonnenwölbung zwischen schwibbogenartig übermauerten Gurten. Mit vier Jochen weist der Bau jedoch eine größere Streckung auf als die Kuppelkirchen, auch sind schlank Säulen mit steilen attischen Basen und vorzüglichen korinthischen Kapitellen (nur das erste Kapitell links hat figürliche Motive) an die Stelle der Pfeiler in den Kuppelkirchen getreten. Vor allem aber stützen die Halbtonnen keine Kuppeln ab, sondern durch Gurten getrennte, kuppelige Rippengewölbe, deren schwere Gurtrippen im ersten und dritten Joch rechteckiges Profil, im zweiten und vierten wulstartiges haben. Alle Gurten und Rippen haben gemeinsame Kämpfer und sind in Halbkreisbögen geführt. An den Seitenschiffswänden läuft in Kämpferhöhe ein schlichtes Gesims, das in seiner Höhenlage genau dem Kämpferstück über den Säulen entspricht. Diesen entsprechen an den Seitenschiffswänden halbsäulenartige Vorlagen; an der inneren Westwand zwei breite kräftige Pilaster.

Das Äußere der Kirche hat zwar stark gelitten unter späteren Veränderungen, zeigt aber gleichwohl noch seine ursprüngliche Lisenengliederung, die mit der ähnlichen, von Pisa ausgehenden Wandgliederung der Dome von Troia und Foggia verwandt ist. Auch ist in der gleichen Langseite ein Portal erhalten, dessen flache Ornamentrahmungen lombardische Flechtbandmotive zeigen, dazu in dem Architrav Kampfszenen mit Tieren, die diese lombardischen Beziehungen noch verstärken.

Gerade diese Elemente des Außenbaus müssen auch mit herangezogen werden zu der recht schwierigen Datierung des Bauwerks. Abzulehnen ist jedenfalls der verfehlte Versuch von Gustav Glück, die Rippenwölbung der Kirche als einen ganz isolierten und selbständigen Fall, als eine von allen ähnlichen lombardischen oder französischen Lösungen unabhängige Form hinzustellen und den Bau daher mit dem überlieferten Gründungsdatum von 1090 (nach anderen 1080) zusammenzubringen⁶⁰. – Krautheimer betont, grade im Gegensatz zu der Meinung von Glück, die Einflüsse aus dem Südwesten Frankreichs und kommt zu einer Datierung um 1100, wobei er auf die gleichzeitige Tätigkeit toulousanischer Bildhauer in Apulien hinweist⁶¹.

Demgegenüber ist vor allem zu betonen, daß zuerst die Stellung der Kirche innerhalb der apulischen Baukunst untersucht werden muß, bevor die Gurtrippenwölbung des Mittelschiffs zum alleinigen Ausgangspunkt einer Datierung gemacht wird, wie Glück das getan hat. Der Zusammenhang mit den Kuppelkirchen, in denen ja bereits die südfranzösischen und apulisch-

⁵⁹ Bertaux p. 384. Danach der Grundriß Abb. 14.

⁶⁰ Gustav Glück, Der Ursprung des römischen und abendländischen Wölbungsbaus, Wien 1933, p. 310 und 331/2; Gl. sieht die „Kreuzgurtenteilung“ als natürliche Folge des im Mittelschiff wie in den Seitenschiffen vorliegenden Schwibbogensystems an; mithin als eine „durch das Zusammentreffen von Schwibbogensystem mit der byzantinischen Wölbungsform (welcher?) entstandene Lösung“.

⁶¹ Krautheimer, S. Nicla in Bari p. 22.

östlichen Elemente klar auseinandertreten, ist der Ausgangspunkt. Von den vier öfter erwähnten Kirchen dieser Gruppe sind nur S. Francesco in Trani und der Dom in Molfetta auf etwa 1180 festzulegen. Die zwei Kirchen in Valenzano und Conversano können, auch wenn sie den anderen beiden Kirchen zeitlich vorangehen, nicht lange vor der Mitte des 12. Jahrhunderts errichtet sein. Daß nun S. Benedetto in Brindisi *vor* allen diesen Bauten entstanden und gleichsam der Ausgangspunkt für sie ist, muß als unwahrscheinlich, ja unmöglich gelten. Das Umgekehrte ist eher anzunehmen: S. Benedetto setzt die anderen Kirchen voraus, es ist gleichzeitig mit ihnen entstanden. Die schon in den Kuppelkirchen vorhandene Mischung von Elementen verschiedener Herkunft ist in Brindisi noch in verstärktem Maße festzustellen. Zu dem südfranzösischen System der Halbtonnenwölbung tritt die pisanisch-apulische Lisenengliederung des Außenbaus und die lombardische Dekoration des Portals. Das Motiv der rechteckig ummauerten Apsiden dürfte gleichfalls

erst auf das Vorbild von S. Nicola in Bari und anderen Bauten zurückzuführen sein. Weisen schon all diese Elemente auf eine Datierung der Kirche eher in die zweite als in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts, so kann die späte Ansetzung durch die Rippenwölbung des Mittelschiffs nur bekräftigt werden. Die genauere Datierung der frühen Rippengewölbe auf italienischem Boden begegnet zwar immer noch gewissen Schwierigkeiten, zumal die durchweg nicht haltbaren zu frühen Datierungen Kingsley Porters eine gewisse Verwirrung angerichtet haben. Da jedoch für die frühen Rippen der Lombardei Entstehungszeiten nicht vor dem Beginn des 12. Jahrhunderts angenommen werden können, müssen auch die vereinzelten sonst undatierten Beispiele altertümlicher Gurtrippenwölbung im übrigen Italien entsprechend datiert werden, z. B. in Lazio die der kleinen einschiffigen Kirche S. Giacomo in Tarquinia; in Campanien die Gurtrippen im Chorungang des Domes zu Aversa. Da nun dieser letztere Bau in seiner Form mit Chorungang und Kapellenkranz rein südfranzösischer Herkunft ist, ist es gegeben, auch für die Gewölbe das gleiche anzunehmen. Für S. Benedetto in Brindisi hat Bertaux durch den Hinweis auf die Rippen des Domes in Aversa dasselbe behauptet. Und da hier grade ein konstruktiv so entscheidendes Element wie die Halbtonne eindeutig in diese Richtung weist, ist es das gegebene, auch für die Wölbungsform des Mittelschiffs Beziehungen zum Süden Frankreichs anzunehmen. Ohne auf die sehr weitschichtige und schwierige Frage der frühen Rippengewölbe namentlich in Südfrankreich und der Lombardei, ihre Datierung und Beziehungen, eingehen zu können, sei doch so viel gesagt, daß wie mit einer einfachen Priorität in der Gesamtfrage, so mit einem „entweder oder“ in der Frage der kleinen apulischen Kirche wenig gedient ist. Es bleibt auch hier durchaus möglich, daß die südfranzösische Form der Gurtrippenwölbung ihren Weg über die Lombardei nahm, daß sie von dort zusammen mit den am Portal ablesbaren lombardischen Elementen nach



Abb. 15. Brindisi, S. Benedetto

Apulien gelangte, ja daß die Lombardei selbst als Ausgangspunkt der Wölbung von S. Benedetto angesehen werden kann.

Entscheidend ist für die Beurteilung der Kirche in Brindisi, daß alle so verschiedenen Elemente zu einer wirklichen Einheit zusammengefaßt und einer durch die Säulen zum Ausdruck kommen den, das ganze bestimmenden „klassischen“ Haltung untergeordnet werden. Es herrscht eine klare und lichte Weite in dem kleinen Raum, der in der Bestimmtheit seiner Formen zwischen Strenge und Leichtigkeit eine schöne Mitte hält. S. Benedetto stellt eine Lösung des Hallenraumes dar, welche die klare Sonderung aller Teile im Sinne des romanischen Stils verbindet mit der Möglichkeit, das ganze zusammenzusehen und ineinanderfließen zu lassen. Auch darin zeigt diese Hallenkirche noch einmal, daß sie aus der Synthese eines spezifisch abendländischen mit einem apulischen Raumgefühl erwuchs. Die Kennzeichnung dieser Eigentümlichkeit wie der Herkunft der einzelnen Elemente ergibt eine stilgeschichtliche „Spät-Lage“, der die bereits vorsichtig geäußerte Datierung in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts entsprechen würde; und auch innerhalb dieses Zeitraumes noch müßte ein späterer Termin als der wahrscheinlichere gelten.

Mit einem Wort sei noch kurz eingegangen auf die Ähnlichkeiten, die diese apulische Hallenkirche mit dem Ausgangspunkt unserer Untersuchung in diesem Kapitel, mit der umbrischen Hallenlösung von S. Silvestro in Bevagna verbinden. Diese besteht nicht nur in dem Hallensystem an sich, sondern auch in der Anwendung von Halbtonnen in den Seitenschiffen und von Säulen als Stützen. Die im übrigen großen Unterschiede der Raumgestaltung wie vieler Einzelheiten in beiden Bauten brauchen hier nicht noch einmal betont zu werden. Uns interessiert hier die Tatsache, daß beide Bauten teilhaben an einer südfranzösischen Strömung, die mit der Wölbung zugleich die Möglichkeit der Hallenlösung brachte. In beiden Bauten ist aber auch das „italienische“ faßbar: nicht nur, daß beide dem einheimischen Grundrißschema folgen, die Beibehaltung von Säulen als Stützen vor allem und der dadurch wesentlich mitbestimmte Raumeindruck darf als spezifisch „italienische“ Eigentümlichkeit bezeichnet werden.

Wenn auch in Apulien die auf Wölbung gerichtete Strömung und die Verbreitung der Tonnenwölbung, insbesondere der Halbtonne, eine sehr viel stärkere war als in Umbrien, so ist doch durch den Nachweis dieser Strömung in den mittelitalienischen Landschaften Apulien in gewisser Weise aus seiner kunstgeographischen Vereinzelung herausgetreten. Es zeichnet sich so der Weg ab, auf dem vom Norden her architektonische Ideen nach Apulien wanderten, ein Weg, dessen Stationen anlässlich der Emporenbasilika S. Eufemia in Spoleto bereits oben besprochen wurden. Die Halbtonne nun findet in Apulien eine sehr viel folgerichtige Anwendung als in Umbrien und den nur vereinzelt bleibenden mittelitalienischen Beispielen: sie geht die Verbindung mit den verschiedenen Systemen gewölbter Kirchen ein, die in Apulien herrschen. Von den Langhausbauten der „Drei-Kuppel-Kirchen“ und von S. Benedetto in Brindisi war schon die Rede. In *Siponto* verbindet sich die Halbtonne dem Schema der Kreuzkuppelkirche; in *S. Maria Maggiore* zu *Lanciano* wird sie in einer im Mittelschiff kreuzrippengewölbten Basilika (1227ff.)⁶²) angewandt, dem Hauptbeispiel dieser Art in den Abruzzen. Etwa der gleichen Zeit, dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts, gehören die Halbtonnen in der Emporenbasilika des *Domes* von *Altamura* an. Und auch in der Profanarchitektur der staufischen Zeit bleibt die Halbtonne in Anwendung, wie etwa die Schützengalerie des Kastells von *Lucera* zeigen kann.

In einem der schönsten Bauten der Normannenzeit in Apulien, der gleichsam am Ausgang ihrer politischen Selbständigkeit stehend, mit dem Namen des Tancred von Lecce verknüpft ist, setzt

⁶² Bertaux p. 687ff. Gavini I, p. 385ff.

sich die südfranzösische Strömung und mit ihr das Hallensystem in einer Reinheit durch, wie sie in Apulien sonst nicht wieder anzutreffen ist. *S. Nicola e Cataldo in Lecce* ist eine dreischiffige Pfeilerkirche von fünf Jochen, querrechteckig im Mittelschiff, annähernd quadratisch in den Seitenschiffen. Die ursprünglich wohl allein vorhandene Mittelapsis ist durch den Anbau eines großen Barockchores beseitigt. Kreuzförmige Pfeiler mit vier halbrunden Vorlagen tragen die Gewölbe: im Mittelschiff eine spitzbogige Tonne, die durch Gurten in Fortsetzung der Pfeilervorlagen gegliedert ist; in den Seitenschiffen Gratgewölbe, die ebenfalls durch kräftige Gurten voneinander getrennt sind. Das dritte Joch und damit die Mitte des Baus ist als Querschiff ausgebildet mit gleichfalls tonnengewölbten Querarmen, und einer querovalen Kuppel über der Vierung mit hohem Tambour. Das Mittelschiff hat besonders steile und hohe Proportionen; es ragt auch im Außenbau über die Seitenschiffe hinaus, hat jedoch keine selbständige Beleuchtung.

Der Außenbau ist mit erlesener Sorgfalt behandelt, die das Material, die weiche pietra leccese, besonders begünstigte. Vor allem schön behandelt ist die Kuppel, deren im Außenbau achtseitiger Tambour mit Säulchen an den Ecken besetzt ist, welche die durch feine, dünnprofile Blendbögen gegliederten Seiten rahmen. Dazu kommt die vorzügliche Quadertechnik und die erstaunlich feine Meißelarbeit an den Blattrahmungen der beiden Portale.

Die Frage nach der Herkunft des architektonischen Systems ist hier leichter zu beantworten als in anderen apulischen Kirchen⁶³⁾. Die vierpaßförmigen Pfeiler in Verbindung mit Tonnenwölbung im Mittelschiff und Gratgewölben in den Seitenschiffen weisen auf die Baukunst des Poitou, wo alle Elemente in gleicher Verbindung vorkommen und geradezu als allgemein üblich bezeichnet werden müssen. Trotzdem kann von einer unmittelbaren Übertragung kaum die Rede sein. Schon die Anwendung dieses Systems und seine Proportionen sind in der apulischen Kirche des späten 12. Jahrhunderts durchaus selbständig. Dazu kommt die für Apulien typische Verbindung mit einer Kuppel, die durch ihre Anordnung in der Mitte des mit fünf Jochen verhältnismäßig kurzen und gedrungenen Baus diesem eine gewisse Annäherung an den Zentralbau verleiht.

Wenn wir so grade in der apulischen Baukunst eine Scheidung der östlich-byzantinischen Komponente von der westlich-abendländischen versuchten, wobei der letzteren die gelegentliche Verwirklichung von Hallenräumen zuzuschreiben war, so bedarf das einer gewissen Rechtferligung und Ergänzung. In dem weiten Bereich der byzantinischen, aber auch in dem weiteren der christlichen Baukunst des Ostens überhaupt ist (sofern nicht die Kuppel und zentralisierende Grundrisse vorherrschen) mit der (Tonnen-)Wölbung des mehrschiffigen Kirchenraumes fast stets ein hallenartiger Querschnitt verbunden. Zwar ist dieser Kirchentypus im benachbarten Griechenland selbst nur selten und ausnahmsweise vertreten, die Ähnlichkeit mit den eigentlich abendländisch-romanischen Lösungen gewölbter Hallenkirchen, namentlich Südfrankreichs, liegt jedoch auf der Hand; sie mag durch tatsächlich vorhandene, von Osten nach Westen gehende Beziehungen zu erklären sein, die freilich öfter behauptet, als im einzelnen wirklich nachgewiesen sind⁶⁴⁾. Es könnte also scheinen, als sei unsere These, nach der die mit der Tonnenwölbung auftretenden italienischen Hallenlösungen grade einer auf südfranzösische Einflüsse zurückgehenden, spezifisch abendländischen Strömung zuzuschreiben sind, völlig im Widerspruch zu den sich aus

⁶³⁾ Sachlich und auch methodisch unhaltbar ist die Formulierung von Bertaux p. 332ff., der Bau sei „eine burgundische Kirche in pietra leccese“. Vgl. dagegen Krautheimer, *S. Nicola in Bari* p. 41.

⁶⁴⁾ Ramsay und Bell, *The thousand and one churches*, London 1909, p. 310 Anm. 1: die hallenartigen Querschnitte der Gewölbekirchen in Südfrankreich seien nicht ohne Einfluß aus Kleinasien denkbar. G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916, p. 40: spricht ebenfalls von der nach Westen gehenden Strömung; ferner auch geradezu von dem „caractère oriental de la grande nef aveugle“. Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Wien 1918, Bd. 2, p. 799.

den östlichen Denkmälern ergebenden Tatbeständen. Ohne in eine Erörterung des gewaltigen Fragenkreises eintreten zu können, liegen die Dinge tatsächlich jedoch so, daß die romanische Architektur des „Westens“ und besonders auch die Südfrankreichs trotz der Aufnahme östlicher Elemente als eine so völlig andersartige und selbständige derjenigen des Ostens gegenübertritt, daß schon von da aus unsere These gerechtfertigt erscheint. Vor allem aber war sie ja aus den Denkmälern selbst gewonnen und hatte sich an ihnen gleichsam wieder zu bewähren; und zwar an einem Bereich, der grade durch die unmittelbare Nähe des „Ostens“ die eigentlich abendländische Komponente in der Architektur besonders deutlich hervortreten lassen mußte. Ohne zu erkennen, welch große Anzahl von Bauten des Ostens unter den Begriff der „Hallenkirche“ in einem weiteren Sinne fallen, mußte doch in unserem Zusammenhang die Hallenkirche mit der besonderen Möglichkeit ihrer räumlichen Gestaltung im engeren Sinne als spezifisch „abendländisch“ herausgearbeitet werden.

Fassen wir zusammen. Das Vorkommen der „Hallenkirche“ in Mittel- und Unteritalien in romanischer Zeit ist eng verbunden mit der Absicht der Wölbung des dreischiffigen Kirchenraumes. Sie wird in den Landschaften verwirklicht, wo die flachgedeckte Basilika in ihrer Herrschaft, wenn auch nicht ganz, so doch teilweise zurückgedrängt wird: in Umbrien und den Landschaften an der Ostküste, in den Marken und in Apulien. Das sind zugleich diejenigen Gebiete, in denen Einflüsse aus dem Osten und andere Kirchentypen als die der flachgedeckten Basilika vorherrschen, in denen (und dazu gehört auch Sizilien!) – wesentlich „antibasilikale“ Kräfte wirksam sind. In diese selben Landschaften dringen auch Einflüsse aus dem Norden – (diesmal Sizilien ausgenommen!) – besonders aus Südfrankreich und aus der Lombardei; diese beiden Landschaften erscheinen damit gegenüber denen der Halbinsel als ein geschlossenes Kunstgebiet. Diese vom Norden herkommende Strömung des Wölbungsbau (Tonne und Halbtonne) durchkreuzt sich mit der aus dem Osten kommenden. Die Marken und Apulien sind typische Gebiete solcher Auseinandersetzung. Die dritte Komponente, die als die eigentlich italienische, oder auch als die römisch-italienische bezeichnet werden kann, wird durch die Herrschaft der flachgedeckten Säulen-Basilika gekennzeichnet. Diese dringt durch Montecassino nach Campanien (Dom von Salerno) und nach Apulien (S. Nicola in Bari und Nachfolgebauten) und auch nach Sizilien vor (Cefalù und Monreale), wobei es freilich in den beiden letzteren Landschaften zu gewissen Kompromissen kommt: die normannischen Emporenbasiliken in Apulien, und der Mischtypus der normannischen Säulenbasiliken Siziliens. Dieser Vorgang darf gleichzeitig als der Italienisierungs-Prozeß der südlichen Landschaften in der Baukunst angesprochen werden.

In Umbrien ist von den beiden Einflußkomponenten nur die südfranzösische vorhanden; es fehlt die östliche, die in den benachbarten und sonst in mancher Hinsicht so verwandten Marken neben der südfranzösischen so deutlich sich abzeichnet.

Entscheidend für die Verteilung der künstlerischen Kräfte in der architektonischen Gestaltung romanischer Zeit ist nun, daß Toskana und Lazio (Rom) von beiden Strömungen völlig unberührt bleiben. Beide Landschaften sind Herrschaftsgebiete der ungewölbten, flachgedeckten Basilika und damit Bollwerke des eigentlich Italienischen schon in romanischer Zeit (ohne daß wir deshalb das „Italienische“ auf die eine Form der flachgedeckten Säulenbasilika festlegen wollten). Sie sind auch in der kommenden Entwicklung die bei der Schaffung eines italienischen Nationalstils entscheidenden Landschaften; Rom: durch Bewahren der antiken Tradition (die flachgedeckte Basilika!), Toskana: durch die Schaffung eines eigentlich italienischen Nationalstils in der Baukunst des 13. Jahrhunderts. Die Bedeutung beider im 15. und 16. Jahrhundert für die

Ausbildung der Renaissance als eines spezifisch national-italienischen Stils braucht hier nur angedeutet zu werden.

In allen anderen Landschaften kann man von einem Ringen verschiedener Kräfte sprechen, wie es oben angedeutet wurde.

Umbrien fällt dabei eine besondere Rolle zu: Toskana und Rom benachbart, hat es starken Anteil an den dort herrschenden Grundtendenzen. Doch nimmt es zugleich Einflüsse aus dem Norden auf (Südfrankreich, Tonnengewölbung), die es aber stark genug ist, im eigenen Sinne umzubiegen. Das gilt dann in stärkerem Maße noch für die Bettelordensbaukunst und den umbriischen Anteil an der gotischen Architektur. Damit wird grade in Umbrien zweierlei auf besonders sinnfällige Weise deutlich: einmal wie der spezifisch italienische Geist und Formwille sich auch an *den* Raumformen durchsetzt, die ihrer Herkunft nach nicht italienisch sind; und dann: wie dieser nichtitalienische Anteil in der Architektur des Mittelalters zu bewerten ist.

II. GOTISCHE BAUKUNST

I. S. FRANCESCO IN ASSISI UND DIE EINSCHIFFIGEN GEWÖLBTELSEN NACHFOLGEBAUTEN

Eine erneute Behandlung der Kirche *San Francesco* in *Assisi*, auch wenn sie wie in diesem Falle in einem größeren Rahmen erfolgt, muß zuerst notwendig ihr Beginnen rechtfertigen und abgrenzen gegenüber der zahlreichen Literatur, die sich bereits mit diesem bedeutendsten umbrischen Bau beschäftigt hat. So sei denn gleich gesagt, daß es sich nicht um die Beibringung neuen historischen Urkundenmaterials handeln kann, auch nicht um neue Theorien über Baugeschichte, Baudaten oder Baumeister der Doppelkirche. Wohl aber soll versucht werden, eine klarere, schärfere Erfassung der Eigenart des Baus, seiner besonderen künstlerischen Leistung zu geben, die sich durch eine unmittelbare Gegenüberstellung mit den französischen Vorbildern besser herausstellen läßt, als es bisher geschah.

Kleinschmidt⁶⁵ hat durch seine umfassenden und gründlichen Forschungen unser Wissen über den Bau und seine Geschichte auf eine neue Grundlage gestellt: von ihm muß ausgehen und ihm ist in jedem Falle verpflichtet, wer noch irgendwie in Einzelheiten Korrekturen an dem dort gezeichneten Bilde meint vornehmen zu können. Kleinschmidt hat zunächst mit einer Reihe von unanfechtbaren Gründen die Bauzeit der Kirche festgelegt: 1228 begonnen muß die Unterkirche 1230 vollendet gewesen sein, da im Mai dieses Jahres die Gebeine des hl. Franz dorthin übertragen wurden. Die Bauzeit der Oberkirche fällt in die Jahre 1232–1239, in die Zeitspanne also, als Fra Elia Ordensgeneral war; ja schon 1236, als das von Fra Elia in Auftrag gegebene, von Giunta da Pisa gemalte große Kruzifix über dem Hochaltar aufgerichtet wurde, muß der Bau der Kirche im wesentlichen vollendet gewesen sein. – Den beiden möglichen Einwenden gegen eine so kurze Bauzeit ist tatsächlich leicht zu begegnen. Einmal hat Kleinschmidt selbst die Bedeutung des Weihedatums von 1253, das den obigen Angaben scheinbar widerspricht, mit guten Gründen entkräftet. Es ist eine jener typischen „Gelegenheitsweihe“, die anlässlich der persönlichen Anwesenheit eines Papstes vorgenommen wurden; und auch die Tatsache, daß Innozenz IV. gleichzeitig außer S. Francesco auch noch den Dom und S. Pietro weihte, zeigt deutlich, daß dieses Weihe datum in keine unmittelbare Verbindung mit der Vollendung der Bauten gebracht werden kann. Zum anderen kann dem Hinweis auf die meist sehr langen Bauzeiten mittelalterlicher Kirchen entgegen gehalten werden, daß auch die Beispiele nicht wenige und gut überlieferte sind, bei denen selbst größere Bauten in verhältnismäßig kurzer Zeit und in *einem* Zuge vollendet wurden. Dafür sind etwa die beiden großen Zisterzienserkirchen Fossanova (1187–1208) und Casamari (1203–1217) Beispiele und die kurze Bauzeit des ebenfalls ganz einheitlichen Nachfolgebaus von S. Chiara in Assisi (1257–1265) gibt auch für S. Francesco gleichsam eine nachträgliche Bestätigung für einen ganz analogen Bauvorgang. – In der Frage nach dem Baumeister hat Kleinschmidt klar gezeigt, daß wir uns mit einem ignoramus begnügen müssen; weder Vasaris Meister Lapo Tedesco, den schon Thode als unhaltbar erwiesen hatte⁶⁶, noch der von Thode als Baumeister angesehene Filippo da Campello kommen als solche in Betracht.

⁶⁵ Kleinschmidt, Beda, Die Basilika San Francesco in Assisi, Band 1, Berlin 1915. Für die ältere Literatur sei auf die sehr vollständigen Angaben bei Kleinschmidt verwiesen.

⁶⁶ Thode, Franz von Assisi, 1. Aufl., p. 206. – Für die von Kleinschmidt angenommene kurze Bauzeit tritt gleichfalls ein: Haseloff, Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien I, Leipzig 1920, p. 37 Anm. 1, der sich jedoch p. 35 Anm. 6 mit Recht gegen Kl.'s allzu weitgehende Annahme der Urheberschaft des Fra Elia ausspricht.

Kleinschmidts aus der kritischen Betrachtung aller Quellen gewonnenen Ergebnisse haben den Vorzug, mit dem Baubefund selbst völlig übereinzustimmen. Die für einen mittelalterlichen Bau seltene Einheitlichkeit paßt völlig zu der in ihrer Kürze ebenso ungewöhnlichen Bauzeit.

Nur an einem Punkt vermag Kleinschmidts Darstellung der Baugeschichte nicht zu überzeugen. Ausgehend von der richtigen Beobachtung, daß das östliche Joch der (nach Westen orientierten) Unterkirche sich durch seine Einzelformen als später entstanden ausweist, nimmt er an, diese Tatsache wie die großen Unterschiede zwischen Unter- und Oberkirche überhaupt könnten nur erklärt werden durch die Annahme zweier verschiedener Meister, von denen der zweite, der Baumeister der Oberkirche, bereits mit dem besagten Ostjoch der Unterkirche in Erscheinung trate.

Hier setzt die Kritik von Supino ein⁶⁷. Aber Supino ebenso wie Gillet⁶⁸ haben Kleinschmidts Ausführungen nur ungenau gelesen; sonst könnten sie ihm nicht vorwerfen, er habe zugleich mit der Scheidung von zwei Baumeistern und zwei Bauphasen behauptet, der Plan der Oberkirche trate überhaupt erst mit dem zweiten Baumeister auf. Selbstverständlich hatte vielmehr auch Kleinschmidt angenommen, daß von Anfang an der Plan der Doppelkirche bestanden habe⁶⁹.

In der Tat sind die Unterschiede zwischen Unter- und Oberkirche nicht derart, daß die Hypothese zweier Baumeister zu ihrer Erklärung nötig schiene. Die Einheit des ganzen Baus ist so groß, daß sich die Unterschiede leicht durch die Verschiedenheit der Bauaufgabe von Unter- und Oberkirche erklären. Bestehen bleibt Kleinschmidts Beobachtung von der späteren Entstehung des östlichen Joches der Unterkirche, die aber eine andere Erklärung finden kann: sie kann überhaupt nachträglich erfolgt sein, im Zusammenhang mit der Anlage des Südportals der Unterkirche⁷⁰.

Handelt es sich hier höchstens um die verschiedene Auslegung von an sich feststehenden Tatsachen des Baubefundes, die in dem ganzen, durch Kleinschmidt festgelegten Bilde der Baugeschichte wenig zu besagen haben, so suchte Supino völlig neue Hypothesen aufzustellen über den Baumeister der Kirche und ihre Baugeschichte. Beide tragen von vornherein so sehr den Stempel des Unmöglichen an sich, daß es sich nicht lohnen würde, näher auf sie einzugehen, zumal schon Gillet sie ausführlich widerlegt hat, wenn nicht neuere italienische Literatur sich diese Hypothesen zu eigen mache⁷¹. Daß Fra Elia der Baumeister selbst gewesen sei (darin meinte Supino das Ei des Kolumbus gefunden zu haben) ist nicht möglich; dagegen spricht nicht nur unser ganzes Wissen vom Bauwesen des Mittelalters (Gillet sagt sehr richtig, daß sein Anteil nicht anders als der Julius II. am Bau von St. Peter gewesen sein könnte), sondern auch die Quellen selbst; diese wissen nichts von einer solchen Tätigkeit des Fra Elia, von der erst eine späte Chronik des 15. Jahrhunderts zu berichten weiß, auf die sich Supino als sehr unzuverlässigen Zeugen beruft. Ebenso unhaltbar ist die „bizarre Hypothese“ Supinos (Gillet a. a. O.) über die Baugeschichte. In dem über dem Gewölbe befindlichen Dachverstrebungssystem steinerner Quer- und Diagonalbögen sieht Supino die ursprüngliche Eindeckung der von Fra Elia erbauten Kirche, die also ein den umbrischen Schwibbogenkirchen ähnliches Aussehen gehabt habe. Die jetzigen Gewölbe seien dem Bau nach 1253 dann nachträglich gleichsam eingefügt worden.

Gegen diese Hypothesen lassen sich, z. T. schon von Gillet angeführt, folgende Gründe vorbringen. Erstens wäre die Annahme einer solchen nachträglichen Veränderung in der ganzen Bau-

⁶⁷ Supino, *La basilica di S. Francesco di Assisi*, Bologna 1924.

⁶⁸ Gillet, *Nouvelles études sur la basilique d'Assise*; in: *S. François d'Assise, son œuvre et son influence, édition du centenaire 1226–1926*, Paris 1927, p. 268ff.

⁶⁹ Kleinschmidt I, p. 108. ⁷⁰ Supino p. 36ff.

⁷¹ So z. B. im: *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, I, 9: *Assisi. A cura di Emma Zocca*, Roma 1936.

kunst des Mittelalters völlig vereinzelt. Zweitens geschieht die bei der mittelalterlichen Architektur sonst so dringend notwendige, die verschiedenen Bauzeiten und -absichten scheidende Bauanalyse hier gerade insofern am falschen Objekt, als das architektonische System der Oberkirche gleichsam zerrissen wird. Der besondere architektonische Charakter der Oberkirche ist aber nur durch die Einheitlichkeit ihres von Anfang an in dieser Form geplanten „anjevinischen“ Systems verständlich, worauf wir später noch ausführlicher zurückkommen. Drittens heruht Supinos Hypothese auf der falschen Deutung des Dachverstrebungssystems, das Supino genau genommen ansehen und erklären müßte entweder als ein unfertiges, weil kappenloses Gewölbesystem, oder als ein erweitertes Schwibbogensystem. Es liegt aber auf der Hand, daß beides unmöglich ist. Viertens sprechen außer diesen allgemeinen Erwägungen gegen Supino auch eine Reihe von baulichen Einzelheiten, die schon Gillet anführt: eine der Annahme von Supino entsprechende Baunaht ist nicht festzustellen; die Mauern sind über den Gewölben nicht geglättet, was beweist, daß sie nie sichtbar waren; für die Ansatzpunkte der Querbögen, die durch Schuttauffüllung über den Gewölben unsichtbar bleiben, ergibt sich bei genauer Berechnung in einigen Fällen eine Lage in einiger Entfernung von der Mauer unmittelbar über den Gewölben selbst. Gegenüber diesem zwingendsten Beweis für die Ursprünglichkeit des ganzen Gewölbesystems der Oberkirche muß eine andere Behauptung Gillets zurücktreten, der ein Loch im Vierungsgewölbe als für die Aufhängung des Kruzifixes von Giunta da Pisa (1236) bestimmt hält. Da sich solche Löcher in jedem Gewölbejoch befinden, verliert diese Beobachtung an Beweiskraft. Fünftens schließlich entspricht die Dreiteilung der Fassade, die keinerlei Spuren einer nachträglichen Planänderung zeigt, vielmehr gleichzeitig mit dem übrigen Baukörper sein muß, durchaus der Geschoßeinteilung des inneren architektonischen Systems.

Gillet versucht zugleich, wenn auch nur kurz skizzierend, in wirklich sachlicher und methodisch richtiger Weise die Frage der französischen Vorbilder wie die ganz besondere, einmalige künstlerische Leistung und Erscheinung von San Francesco gerecht zu beurteilen.

Damit kommen wir aber zu dem Punkt, auf den es uns in unserem Zusammenhang hauptsächlich ankommt. Der Möglichkeit einer wirklich zutreffenden architekturgeschichtlichen Würdigung stand die Einflußfrage hindernd im Wege; und zwar in doppelter Hinsicht. Es war bedauerlich, daß mit einer wirklich kritischen architekturgeschichtlichen Erforschung italienischer Bauten des Mittelalters ein einseitig gerichtetes Interesse verbunden war, das vor allem die Beziehungen und Einflüsse sah und betonte, d. h. namentlich die von Frankreich her kommenden, ohne doch den besonderen, eigenen Charakter und die eigene Leistung genügend herauszuarbeiten⁷². So verkehrt nun eine einseitige Betonung des Einflusses sein mag, so falsch ist andererseits das Leugnen eines solchen. Beiden Gefahren kann einzige und allein durch eine richtige Methode begegnet werden: entscheidend ist stets die Frage nach Sinn und Bedeutung einer Form, eines Kunstwerks (auch eines architektonischen), die Frage nach Einflüssen ist demgegenüber nur sekundär. Benedetto Croce hat das in einer Kritik des sachlich so überaus verdienstvollen Buches von Bertaux dargelegt, das leider aber ebenfalls von der geschilderten falschen Einstellung, oder besser gesagt diesem methodischen Mangel oftmals nicht frei ist⁷³. Die von Croce erhobenen Forderungen sind jedoch für unser engeres Gebiet von der praktischen Forschung bis heute nur vereinzelt erfüllt worden.

⁷² Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris 1894.

⁷³ Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, vol. I, Paris 1904. Benedetto Croce, *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*. Bari 1934 p. 146ff.

Am Anfang einer architektonischen wie einer architekturgeschichtlichen Würdigung von San Francesco in Assisi⁷⁴ muß die Frage stehen: warum wählte man die Form der *einschiffigen* Kirche, als man mit der Grabeskirche des hl. Franz zugleich die erste Monumentalkirche des Ordens errichtete? Diese Frage ist merkwürdigerweise kaum gestellt worden, obwohl sie, an sich schon von selbst sich ergebend, um so näher lag, als eine große Wirkung in der Folge von diesem Kirchen-typus ausging, als er eine zahlreiche Nachfolge fand.

Auch wenn es feststeht, das eine absolut sichere und befriedigende Antwort nicht gegeben werden kann, so kann doch wenigstens eine hypothetische versucht werden, und zwar eine, die sich auf folgende Gründe stützt. Dehio⁷⁵ hatte bereits geschrieben, daß „in der Portiuncula-Kapelle, natürlich nur im allgemeinen, das Vorbild der Unterkirche zu suchen sein dürfte“, was Kleinschmidt zurückweist mit der Bemerkung, die Unterschiede seien zu groß, als daß eine Nachahmung angenommen werden könnte. Von einer Nachahmung hatte Dehio aber auch nicht gesprochen; und so scheint mir seine Bemerkung doch einen richtigen Kern zu enthalten, den Hinweis auf eine Beziehung, die näher hervorgehoben und begründet zu werden verdient.

S. Maria di Portiuncula wie die anderen Stätten, die zu Lebzeiten des hl. Franz und für ihn selbst eine Rolle gespielt haben, wie S. Damiano und die von ihm selbst auf dem Monte Alvernia erbaute älteste Kapelle, haben alle *das gemeinsam*, daß es kleine einschiffige Kirchenbauten sind, von spitzbogigen Tonnen überwölbt. Auf diese Tatsache hat vor allem Thode⁷⁶ hingewiesen, der daran die Frage knüpfte nach der Beziehung zu Südfrankreich, eine Frage, die wir in einem größeren Zusammenhang positiv beantworteten.

Wenn nun auch keine direkte Vorschrift des hl. Franz bekannt ist, welche die Form der Bauten des Ordens bestimmte und festlegte, so ist doch so viel klar, daß diese einfachste und anspruchloseste Form des Kultraumes seinen Absichten am meisten entsprochen hat. Und wenn es auch gewiß schwer ist, von solchen Bauten eine Verbindung zu der Grabeskirche des Heiligen herzustellen, so glaube ich doch, daß das möglich ist grade in der Festlegung letzterer auf den einschiffigen Bautypus in dieser sozusagen ikonographischen Gemeinsamkeit. Es muß so etwas bestanden haben wie ein Vermächtnis, eine Regel des Heiligen⁷⁷, die in ganz allgemeiner Weise die Kirchenbauten des Ordens festzulegen suchte auf die einfachste Form, eben die einschiffige, die jedenfalls dem Armutsideal des Stifters von vornherein am meisten entsprach. Elia da Cortona hielt sich zwar an dieses Vermächtnis, durchbrach oder umging es aber innerhalb dieser Gegebenheit doch wieder weitgehend, indem er die in Umbrien heimische einschiffige Kirchenform zu solcher Monumentalität steigerte – das etwa scheint mir der Vorgang bei der Entstehung von S. Francesco zu sein. Diese Annahme wird noch wahrscheinlicher durch einen Vergleich mit der allgemeinen Lage des Ordens nach dem Tode des Stifters, die diesem Vorgang ja weitgehend entspricht.

Wie sich hier gleich zu Beginn einer neuen Entwicklung eine Kunstform durchsetzte, die in vielfacher Hinsicht *gegen* die Absichten des Begründers und Stifters ist, das ist ein Vorgang, der

⁷⁴ Da uns im Zusammenhang der ganzen Untersuchung ausschließlich die Oberkirche von S. Francesco interessiert, ist in der Folge nur von ihr die Rede.

⁷⁵ Dehio u. v. Bezold, Kirchliche Baukunst II, p. 509.

⁷⁶ Thode, Franz von Assisi, Berlin 1885, p. 296ff.

⁷⁷ Vgl. Kleinschmidt p. 140; wo eine für das „Kirchenbauideal“ des Heiligen bezeichnende Stelle seines „Testaments“ herangezogen ist, in der es heißt: „Wir weilten gern in armen und verlassenen Kirchen.“ – Ferner auch die von Donin, Bettelordenskirchen p. 19 angeführte Stelle des Testaments, nach der die Brüder „keine Kirche . . . in einer Weise annehmen sollten, die der heiligen Armut nicht entspräche“.

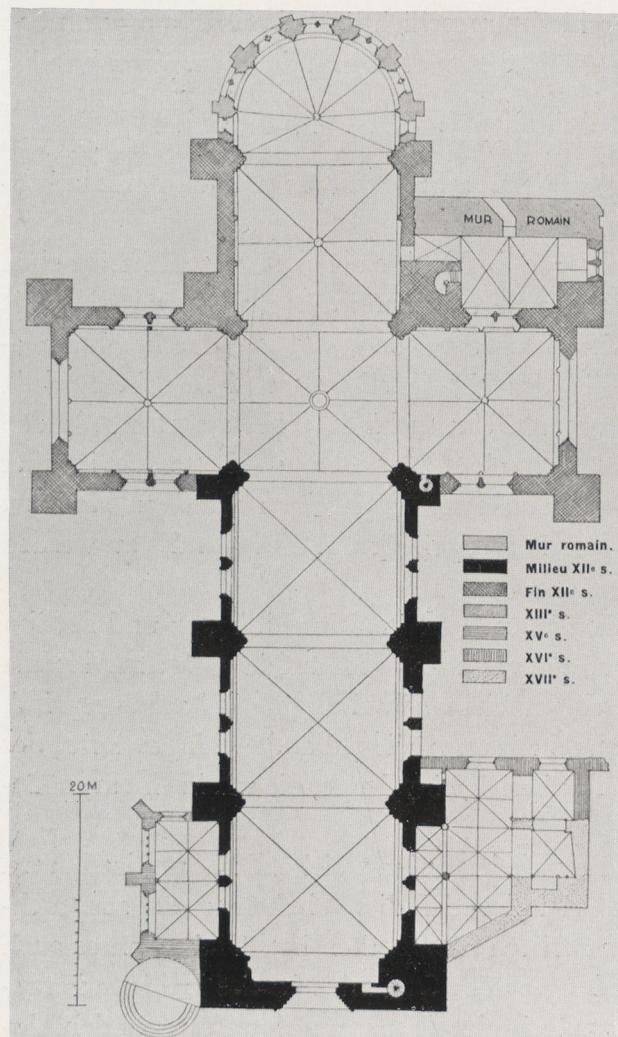


Abb. 16. Angers, Kathedrale St. Maurice. Grundriß

geben, so bleibt doch der künstlerische Abstand, der S. Francesco von seinen Vorgängern auf italienischem Boden trennt, unüberbrückbar. Der Baugedanke der einschiffigen gewölbten Großkirche ist bis dahin in Italien nicht zu finden: er ist nicht in Italien entstanden. Die einschiffige Kirche spielt zwar in der kirchlichen Baukunst Umbriens und Mittelitaliens eine so beträchtliche Rolle, daß die Wahl dieser Raumform für S. Francesco auch von dieser Seite her verständlich erscheint; stets handelt es sich jedoch um flachgedeckte Kirchen.

Wesentlich bedeutender noch ist die Rolle der einschiffigen Kirche im südlichen Teil des heutigen Frankreich. Hier ist sie, namentlich in der tonnengewölbten Form, die für die Kirche kleinen Maßstabes schlechthin übliche Form, die sich in einer unübersehbaren Anzahl findet. Aber es ist keineswegs so, daß sie auf diese einfachere, volkstümliche Schicht beschränkt wäre, innerhalb deren sie gleichsam als naturgegeben erscheinen könnte. Sie ist auch weithin die Bauform für große Kloster- und Kathedralkirchen, die fast niemals auf die Wölbung verzichten. Grade davon kann in Italien nicht die Rede sein vor Erbauung von S. Francesco. Hier tritt nun die einschiffige Kirche zum erstenmal mit einem völlig einheitlichen, in Italien neuen System auf: quadratische Jochteilung mit Kreuzgewölben, die auf plastisch vor die Wand tretenden Dienstbündeln ruhen,

eine gewisse Parallelität aufweist zur Entstehung der altchristlichen Kunst. Wenn man von dieser gesagt hat, es sei eigentlich das Merkwürdigste an ihr, daß sie überhaupt bestehe, so ist hier der gleiche Widerspruch zu den ursprünglichen Absichten festzustellen. Kann man die Form der altchristlichen Basilika als einen schroffen Bruch mit dem voraufgehenden architektonischen Denken der römischen Wölbungskunst auffassen, als einen bewußten und radikalen Verzicht, so muß doch zugleich festgestellt werden, daß (innerhalb der römischen Baukunst) am Anfang der christlichen Baukunst und der langen Entwicklung der römischen „altchristlichen“ Basilika doch die größten und prächtigsten Basiliken stehen, die im Laufe einer langen Entwicklung nie wieder erreicht, geschweige denn überboten wurden: Alt St. Peter, St. Paul und die Lateransbasilika sind durch Jahrhunderte hindurch unübertroffen geblieben.

So steht auch am Anfang der Franziskanerarchitektur ein Bau, der, den Absichten der Stifter zweifellos widersprechend, doch sogleich die großartigste Lösung des einschiffigen Kirchenraumes darstellt, die zwar viel nachgeahmt, aber nie wieder erreicht werden sollte.

Wäre also eine Erklärung für die Wahl des einschiffigen Kirchenraumes gleichsam nach den allgemeinsten Merkmalen dieser Raumform ge-

wodurch sich der ganze Raum in eine für das Auge klar ablesbare Folge von quadratischen Raumteilen gliedert; ferner ein Wandsystem, das über einem Laufgang den oberen, die Fenster enthaltenden Wandabschnitt zurücktreten lässt. Die Frage nach der Herkunft dieses Systems liegt um so näher, als es ganz unvermittelt und mit einer Reinheit auftritt, die keinerlei Vorstufen zu kennen scheint. Seine Herkunft lässt sich denn auch sehr eindeutig bestimmen: es ist das Anjou. Die Kathedrale von Angers, als der bedeutendste und zugleich älteste Bau dieser Schule und Landschaft lässt klar erkennen, daß *hier* die künstlerischen Wurzeln von S. Francesco zu suchen sind: alle eben aufgezählten entscheidenden Merkmale finden sich an der zwei Menschenalter vor S. Francesco erbauten Kathedrale von Angers.

Diese Tatsache ist nicht neu. Schon Dehio⁷⁸ hatte bemerkt, daß bei S. Francesco „außer burgundischen Formen auch eine ungefähre Kenntnis südfranzösischer und westfranzösischer Anlagen vorausgesetzt werden muß“. Auf Angers als unmittelbares Vorbild hat vor allem Biebrach hingewiesen⁷⁹. Enlart⁸⁰ hatte in seinem 1894 erschienenen Buche nur burgundische Einflüsse geltend gemacht; erst später spricht er gelegentlich in einer Anmerkung aus, „Saint François d'Assise reproduit le type de la cathédrale d'Angers“⁸¹. Und Gillet wiederholt noch einmal diese Meinung, sie ergänzend und sie ausführend⁸². Trotzdem ist bis jetzt weder ein Vergleich beider Bauten durchgeführt, noch die eigentlich selbständige Leistung von S. Francesco genauer bezeichnet worden.

Nur kurz braucht in diesem Zusammenhang eingegangen zu werden auf die künstlerische Herkunft der Kathedrale von Angers, die in großartiger Weise durch Verbindung von Elementen der Kuppelkirche (Grundriß, quadratische Joche, Wandpfeiler, Laufgang) mit solchen der frühen Gotik des französischen Kronlandes (Wölbung, Pfeilerform) „jenen neuen selbständigen Brudерstil des frühgotischen der Isle-de-France“ (Dehio-Bezold) geschaffen hat, den man etwas mißverständlich als Plantagenet-Stil bezeichnet hat⁸³, für den man besser die in Vorschlag gebrachte Bezeichnung „style gothique angevin“ wählen würde⁸⁴.

⁷⁸ Dehio und v. Bezold, Kirchliche Baukunst des Abendlandes, Bd. II, p. 509.

⁷⁹ Biebrach, Kurt, Die holzgedeckten Franziskaner- und Dominikanerkirche in Umbrien und Toskana, Berlin 1908, p. 12.

⁸⁰ Enlart, Origines françaises ... p. 188ff.

⁸¹ Enlart, Manuel d'archéologie française ...³, Paris 1929, p. 517 Anm. 5.

⁸² Gillet, Nouvelles études a. a. O.

⁸³ Bosseboeuf, L'architecture Plantagenet, 1897. J. Berthelé, L'architecture Plantagenet (Congrès archéologique 1903).

⁸⁴ Lefèvre-Pontalis, in: Congrès archéologique 1910, vol. 2, p. 44.

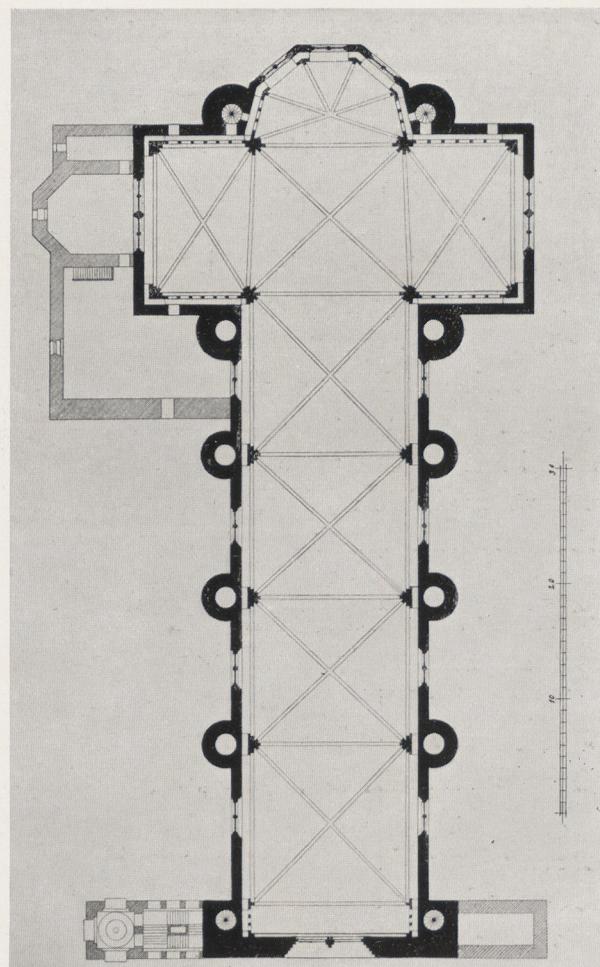


Abb. 17. Assisi, S. Francesco. Grundriß der Oberkirche



Abb. 18. Angers, Kathedrale St. Maurice

Die Baugeschichte der Kathedrale⁸⁵ ist gut überliefert. Zwischen 1150 und 60 sind die Gewölbe des Mittelschiffs vollendet, 1170 die Fenster verglast, 1178 bis 98 wird der südliche Kreuzarm, erst nach 1236 der nördliche Kreuzarm ausgeführt, 1274 der Chor vollendet.

Finden sich also die Hauptmerkmale des Bausystems von S. Francesco in der Kathedrale von Angers, so glaube ich, daß es tatsächlich grade *dieser* Bau war, der das für S. Francesco entscheidende Vorbild war *vor* allen anderen einschiffigen Anlagen der angevinischen Bauschule dieser Zeit und Stilstufe⁸⁶ (Abb. 16/17). Dafür lassen sich folgende Gründe anführen:

Erstens ist die Kathedrale von Angers der erste kreuzgewölbte und schon früh vollendete, dazu repräsentative Bau der ganzen Gegend und Schule. Zweitens ist nur hier unter den als Vorbildern in Frage kommenden einschiffigen Bauten der kreuzförmige Grundriß (mit Querschiff) vorhanden, wie überhaupt eine weitgehende Übereinstimmung der Grundrisse und zumal der in beiden Kirchen polygonalen Chöre. Beide Chöre schließen fünfseitig, bzw. in fünf Seiten des Zehnecks; in Angers ist jedoch ein kurzes Vorjoch vorhanden, das in ein siebenteiliges Apsisgewölbe einzbezogen wird. Die Übereinstimmung zwischen beiden Bauten zeigt sich auch in der großen Ähn-

⁸⁵ Congrès archéolog. 1910. Urseau, La cathédrale d'Angers, Paris 1930 („Petites monographies“).

⁸⁶ Krautheimer, Die Kirchen der Bettelorden, p. 137 Anm. 9, führt außer Angers noch Ste. Radegonde in Poitiers und Notre Dame de la Couture in Le Mans an, welche letztere allerdings auch die aus 5 Diensten gebündelten Wandpfosten besitzt.



Abb. 19. Assisi, S. Francesco. Inneres der Oberkirche

lichkeit des ersten Langhausjochs, das mit einer kurzen gurtartigen Tonne beginnt, welche durch mächtige strebepfeilerartige Mauermassen seitlich abgestützt wird. Drittens: die vor die Wand tretenden Pfeilerbündel bestehen – wie in Assisi – aus 5 Diensten, ohne daß, wie etwa in Ste. Radegonde in Poitiers, der 4. und 5. Dienst erst in der Zone über dem Laufgang als Träger der Schildbögen hinzukämen. Viertens: die quadratische Jochteilung und die damit verbundene ungotische Proportion und Raumgestaltung des Ganzen, die für S. Francesco so typisch ist, kennzeichnet bereits die Kathedrale von Angers; hier ist das Verhältnis von Höhe (bis zum Kämpfer) zu Breite etwa wie 1 zu 1.

Steht also die künstlerische Abkunft San Francescos von der Kathedrale zu Angers fest, so muß es sich jetzt darum handeln, die Unterschiede zwischen beiden Bauten zu erkennen und den Eigencharakter von S. Francesco herauszuarbeiten.

Zunächst im Grundriß. Die Gesamtlänge beider Kirchen ist zwar insofern gleich, als sie beide Male 5 Quadrate zuzüglich des polygonalen Chores beträgt; doch schließt die Apsis in S. Francesco unmittelbar an das Querschiff, bzw. die Vierung an. Darin ist zweifellos eine Umformung im Sinne der italienischen Baugewohnheiten zu erblicken, die ein Chorquadrat wie in Angers nicht kannten⁸⁷.

⁸⁷ Auf Vasaris Meinung über die T-Form von S. Francesco braucht hier nach den Ausführungen von Kleinschmidt nicht mehr eingegangen zu werden.

Sind dort die Querschiffflügel ebenfalls in das strenge Grundrißsystem des quadratischen Schematismus einbezogen, so sind sie in S. Francesco nur rechteckig und daher nicht so ausladend; entsprechend der Reduktion in der Choranlage ist hier also auch das Querschiff enger an den Baukörper des Hauptschiffs herangegommen.

Bei einem Vergleich der beiden Innenräume (Abb. 18–19) wurde schon festgestellt, daß die vor die Wand tretenden, aus 5 Diensten sich zusammensetzenden Pfeiler, die mit den Gewölben die rhythmische Jochabfolge des Raumes bestimmen, beiden Bauten gemeinsame Hauptbestandteile sind. In S. Francesco aber sind die 5 schlanken Dienste alle gleichwertig, während in Angers der mittlere jeweils wesentlich stärker ist als die anderen. Das entspricht logisch der Tatsache, daß er die Last eines breiteren Gurtbogens zu tragen hat, während die ihn begleitenden Dienste nur Träger der schmäleren Diagonalrippen des Kreuzgewölbes sind. Der Gleichwertigkeit der Dienste entspricht in S. Francesco eine Gleichwertigkeit von Gurten und Rippen, die tatsächlich formal nicht unterschieden sind. Damit ist zunächst nur ein allgemein Entwicklungsgeschichtlicher Fortschritt gekennzeichnet, der in Assisi dem konsequenter gotischen System wie der zeitlich vorgedrückten Stufe entspricht. Gleichwohl lassen die nicht auf die angeführten Punkte beschränkten Umformungen des Vorbildes erkennen, daß es sich um ein sehr bestimmtes, andersartiges Wollen handelt. Es tritt in *Gewölben und Pfeilern eine Vereinfachung des Systems von Angers ein, die sich auch auf die Wandgliederung erstreckt*. Die äußeren beiden der jeweils 5 Dienste sind in Angers Träger der Schildbögen, die, wie die Gurtbögen in der Längsrichtung, so nach den Seiten hin die klare Abgrenzung jedes einzelnen Gewölbejoches gewährleisten. Deutlich sind die Schildbögen in dieser ihrer selbständigen Aufgabe betont gegenüber den dicht unterhalb sich konzentrisch schwingenden Blendbögen, die in ihrer Tiefe genau der des Mauerrücksprunges entsprechen. In S. Francesco fällt dagegen die Scheidung von Schildbögen und Blendbögen überhaupt fort, wie auch die in Angers überall vorhandenen Eckprofilierungen der Gurte, Rippen und Bögen, und die Fensterzone wird nur von *einem* breiten, glatten Bogen überspannt, dessen Außenkante – leicht abgeschrägt – von den äußeren Diensten der Pfeilerbündel unterfangen wird.

Dieser Fortfall der Blendbögen kommt einer stärkeren Betonung der Wand in der oberen Zone zugute, zumal auch die Fenster, auf eines in jedem Joch beschränkt, mit ihrem ganz flachen Gewände sich der flächigen Struktur bewußt anpassen, beiderseits reichlich leere Fläche lassend. Ganz betont deutlich offenbart sich vollends diese Richtung auf das Flächenhafte, auf die Sichtbarmachung der Wand in der Zone unterhalb des Laufganges. Der große Blendbogen, der in Angers die Mauermaße erleichterte und die Wandfläche gliederte, fällt ebenso fort wie jede weitere architektonische Gliederung, die bei allen Bauten der anjevinischen Schule stets in irgendeiner Form vorhanden war. Auch die Betonung des Laufgangs, die in Angers durch das Konsolengesims so kräftig hergestellt wird, ist in dieser Stärke in Assisi offenbar unerwünscht gewesen; die beiden dem Chor benachbarten Langhausjoche haben jenes kerbschnittartige Diamantmuster am schlichten Gesims, das wohl noch romanischer Herkunft (z. B. in S. Maria Maggiore in Tuscania), diese beiden Joche als früher fertiggestellt erweist; die beiden dem Eingang benachbarten Joche verzichten auch noch auf diesen Schmuck.

Wird so ein von dem Vorbilde durchaus verschiedenes Wollen in S. Francesco sichtbar, so muß doch grade an dieser Stelle gefragt werden, ob wir hier mit einer rein architektonischen Betrachtung allein auskommen. Denn es ist ja kein Zweifel, daß den großartigen Freskenzyklen der Oberkirche in der Gesamtwirkung des Raumes eine entscheidende Rolle zukommt, und daß das eben beschriebene Wandsystem wesentlich Bezug nimmt auf diese Ausmalung. Es scheint also

von Anfang an auf Bemalung gerechnet zu sein, wenn diese auch erst beträchtliche Zeit später erfolgte. Diese Rücksicht der Baukunst auf die Bedürfnisse der monumentalen Wandmalerei ist ein in Italien weithin festzustellender wichtiger Faktor, der sich in der Behandlung von Gewölbe, Wand und Fenstern deutlich auswirkt. Umgekehrt weiß sich die Wandmalerei der Architektur anzupassen, sie oftmals mit ihren Mitteln gleichsam fortsetzend.

Müßig ist es zu fragen, ob man bei einer architektonischen Betrachtung von S. Francesco diesen Gesichtspunkt in den Vordergrund stellen oder das architektonische Wollen selbst verantwortlich machen soll. Wir können, diese Wechselbeziehung einmal erkannt, die rein bauliche Betrachtung fortsetzen.

Es steht also der Kathedrale von Angers trotz nahe verwandten Systems in S. Francesco ein Bau gegenüber von grundsätzlich anderem architektonischen Denken. In *Angers* ein Bau, der jedem einzelnen Bauglied seinen bestimmten Platz anweist, dabei den Ausdruck seiner besonderen Aufgabe in folgerichtiger Weise verdeutlicht; ein „Gliederbau“, der in der stark sprechenden Plastik aller Teile das konstruktive System auf sinnvolle Weise anschaulich macht, jedes einzelne Joch als Einheit betonend, und die ungegliederte Wand stark zurückdrängend.

In *Assisi* dagegen ein Innenraum, in dem zuerst und vor allem die Wand spricht, die als durchlaufende Fläche einheitlich da ist trotz aller Jochteilung und gleichsam vor ihr. Diese Wandfläche ist wirksam sowohl in der unteren Zone als auch oberhalb des Laufgangs in der Fensterzone. Wandpfeiler wie Gurtrippen dienen nicht so sehr einer Trennung einzelner Joche, einer Sonderung einzelner Raumteile (wie in Angers), als vielmehr einer Teilung und Gliederung der Wand und ihrer Flächen. So kommt ein in seiner schlichten und übersichtlichen Klarheit großartiger Raum zustande, dessen Wirkung durch die Fresken nicht abgelenkt oder vermindert, sondern noch gesteigert wird.

Trotz des ganz neuen Systems und seiner neuen Mittel ist so eine Angleichung an die Raumprinzipien der flachgedeckten Säulenbasilika festzustellen, die mit ihrer Stützenreihung und ihren glatten Wänden als italienisches Raumideal auch noch bestimmt an S. Francesco mitgeformt hat.

Absichtlich haben wir durch die Beschränkung auf den Vergleich mit *einem*, und wie wir glauben als Vorbild tatsächlich entscheidenden Bau, den historischen Tatbestand vereinfacht, um die besondere künstlerische Eigenart von S. Francesco klarer herauszustellen. Mit dem Hinweis auf die Kathedrale von Angers sind die Beziehungen zu Frankreich jedoch keineswegs erschöpft. Das hatte am klarsten schon Dehio ausgesprochen, wenn er außer burgundischen zugleich süd- und westfranzösische Voraussetzungen betonte. Für die Unterkirche und ihre Gurtrippengewölbe hat man auf die Provence und die Abteikirche von St. Gilles mit ihrer Krypta gewiesen, aber auch auf Kirchen des Languedoc⁸⁸, die nicht nur für die Unterkirche allein, sondern für die Gesamtanlage von Assisi die Voraussetzung gebildet haben können. Ferner machte Kleinschmidt auf die große Verwandtschaft aufmerksam, die die triforienartige Vergitterung des Laufgangs im Querschiff von S. Francesco mit der gleichen Anordnung in S. Caprais in Agen hat. Für die mächtigen runden Strebepfeiler des Äußeren nannte schon Dehio die zwar erst später erbaute Kathedrale von Albi als nahe verwandt; aber auch so kann kein Zweifel sein, daß ebenfalls für diese konstruktive Form die Anregung in Südfrankreich zu suchen ist. All diese mannigfachen Beziehungen können nur zeigen, daß der Baumeister von S. Francesco nicht nur eine umfassende Kenntnis der Baukunst in den französischen Südprovinzen hatte, sondern auch in einer wirklichen Synthese eine große und neue, jedenfalls eigene Leistung hinzustellen vermochte. Die Frage nach der

⁸⁸ R. Rey, *L'art gothique du midi de la France*, Paris 1934, p. 29.

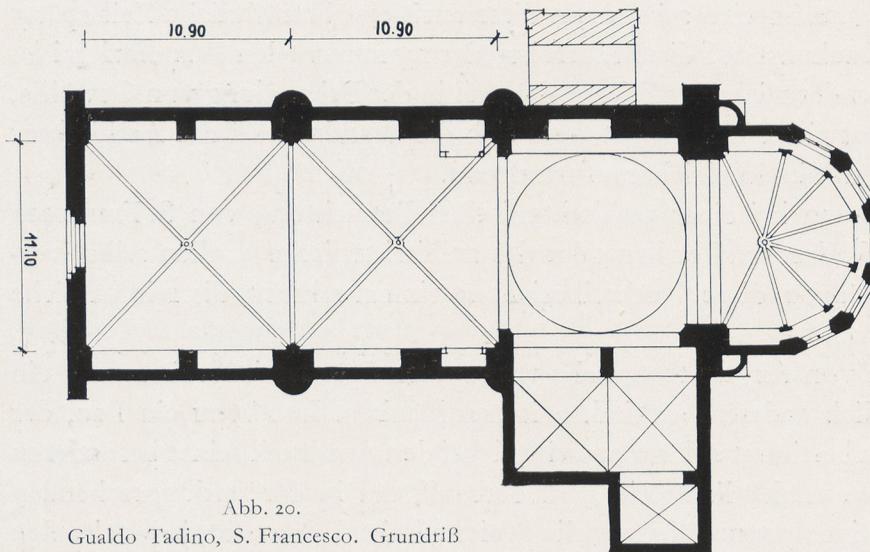


Abb. 20.
Gualdo Tadino, S. Francesco. Grundriß

Nationalität dieses Baumeisters ist im quellenmäßig-historischen Sinn nicht zu entscheiden und daher müßig; sie ist es um so mehr, als über den italienischen Charakter des Baus trotz seines französischen Einschlags kein Zweifel bestehen kann.

Die unmittelbaren Nachfolgebauten von S. Francesco in Assisi, d. h. die einschiffigen gewölbten Saalkirchen der Bettelorden bilden nur eine kleine

Gruppe, die gegenüber der weitaus überwiegenden Anzahl der einschiffigen *flachgedeckten* Bettelordenskirchen zurücktritt. Sie wurden daher in der bisherigen Literatur nur gestreift, nie genauer behandelt⁸⁹, verdienen aber eine eingehendere Würdigung in unserem Zusammenhange um so mehr, als grade sie wesentlich mitbestimmend wurden für die Raumgestaltung der Hallenkirchen. Es handelt sich um die dem Ordensstifter geweihten Franziskanerkirchen in Gualdo Tadino, Perugia und Terni, S. Agostino in Perugia, S. Chiara in Assisi und S. Girolamo in Narni. Allen Bauten gemeinsam ist die annähernd quadratische Bildung der Gewölbejoche, sowie das Querschiff, auf das nur S. Francesco in Gualdo Tadino verzichtet. Sonst aber hält sich grade dieser Bau enger an das Vorbild von S. Francesco in Assisi als alle anderen. Die Betrachtung mag daher zweckmäßig mit ihm beginnen, unabhängig von der Reihenfolge der zeitlichen Entstehung der Bauten (Abb. 20–22).

1293 wird der Baugrund erworben, dem sicher sogleich der Baubeginn folgte; 1315 findet die Weihe der Kirche statt. Durch Erdbeben stürzte im Jahre 1751 der campanile ein und zerstörte das Gewölbe des dritten Joches, das in der Folge durch eine Kuppel über vier in den Ecken eingebauten Pfeilern erneuert wurde⁹⁰.

Die Kirche hat drei quadratische Joche, an die sich eine $\frac{7}{12}$ -Apsis anschließt. Das Wandsystem ist dasselbe wie in Assisi: in gleicher Höhe wie dort, also unterhalb der Gewölbekämpfer, zieht sich der Laufgang rings um den ganzen Innenraum, im Chor nur unmerklich tiefer liegend als im Langhaus. Bei den Pfeilern ist die Anzahl der vor die Wand tretenden Dienste gegenüber Assisi von 5 auf 3 reduziert, was allen Bauten dieser Gruppe gemeinsam ist. Die Rippen haben abgekantetes Profil wie in Assisi. Das Gesims in Höhe des Laufgangs springt kräftig vor; es erinnert darin an die Gesimse in den Mittelschiffen der Cisterzienserkirchen von Fossanova, Casamari und S. Martino al Cimino, die auch das gleiche Karniesprofil zeigen. Der Kämpferansatz der Schildbögen ist ebenfalls durch ein Gesims gleicher Form betont, das an sich schon plump noch besonders ungünstig wirkt, weil es etwas über dem benachbarten Gewölbekämpfer sitzt – ein Mangel an Feinheit, der in Assisi durch die gemeinsam angenommene Kämpferhöhe für Gewölbe und

⁸⁹ Thode p. 310ff. Biebrach p. 60ff. Kleinschmidt Bd. 1 p. 140.

⁹⁰ R. Guerrieri, Storia di Gualdo Tadino, Foligno 1900, p. 152; Guerrieri, Storia civile ed ecclesiastica del comune di Gualdo Tadino, Gubbio 1933, p. 287ff., 372ff. Guardabassi weist auch diesen Bau, ohne Rücksicht auf historische Möglichkeit oder nur Wahrscheinlichkeit wegen seiner Verwandtschaft mit S. Francesco in Assisi dem Filippo da Campello als Baumeister zu; es erübrigts sich darauf einzugehen.



Abb. 21.

Gualdo Tadino, S. Francesco. Inneres nach Westen



Abb. 22.

Gualdo Tadino, S. Francesco. Inneres nach Osten

Schildbögen glücklich vermieden war. Alle Einzelformen sind denn auch von einer Plumpheit und Nachlässigkeit der Ausführung, die nur im Chor etwas gemildert erscheint. So sind die Kapitelle meist nicht anders als roh zu bezeichnen; sie sind teilweise unausgeführt geblieben, wie beim ersten Pfeiler der rechten Seite, wo der unbearbeitete Kelchblock stehen blieb, oder beim allein erhaltenen Kapitell des zweiten Pfeilers rechts, dessen umgewehte Blätter nur halb ausgeführt wurden.

Interessant ist, daß das Bedürfnis nach Seitenaltären zur Aussparung von Nischen in der Mauerdicke der Seitenwände unterhalb des Laufgangs führte. In den beiden ersten Jochen fallen beiderseits auf jeden Wandabschnitt je zwei dieser Kapellennischen, aber nur im ersten Joch haben sie gleiche Größe (Abb. 21). Im zweiten Joch sind die Nischen beiderseits ungleich groß; die beiden westlichen sind breiter, die beiden östlichen enthalten gotische Altäre des 14. Jahrhunderts. Diese haben beiderseits die Form von Flachnischen, die von zwei kleinen Achteckpfeilern flankiert werden mit darüberliegenden Architraven, welche die Weihinschriften der Stifter der Altäre enthalten. Beim Altar der linken Seite treten diese kleinen Pfeiler kräftig vor, so daß hier der Eindruck einer Kanzel besonders sinnfällig gegeben ist. Tatsächlich ist denn auch dieser Zweck in beiden Fällen durch besonderen Aufgang in der Mauer verwirklicht, der zu einer oberen breiten Nische in der Wand führt.

Mindestens die Nischen des ersten Joches scheinen von Anfang an geplant zu sein; sie erinnern auffallend an S. Fortunato in Todi, wo ebenfalls jedes Joch von zwei Seitenkapellen begleitet wird. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß diese Seitenkapellen der kurz zuvor begonnenen und gleichzeitig im Bau befindlichen großen Franziskanerkirche von Todi den vereinfachten Kapellen-

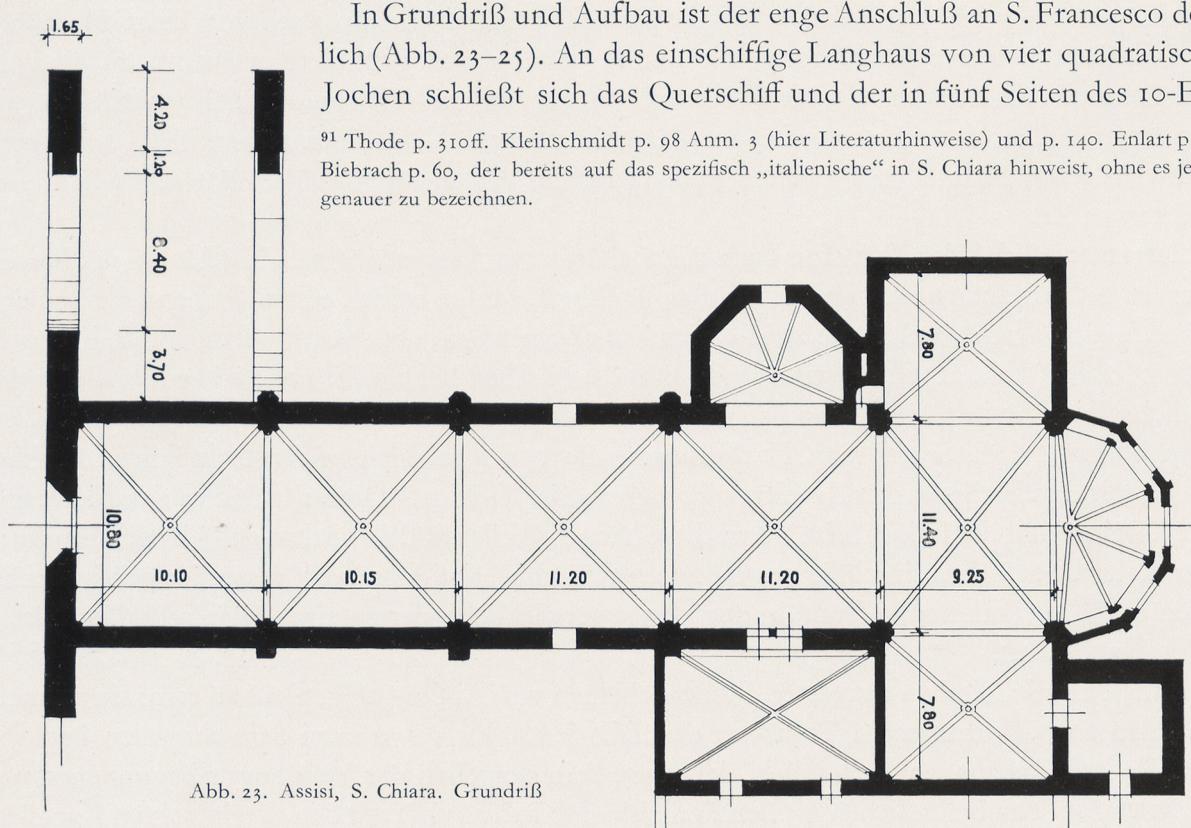
nischen der einschiffigen Kirche von Gualdo als Vorbild dienten, zumal beiden Bauten nicht nur das – von Assisi abhängige – Wandsystem gemeinsam ist, sondern vor allem der $\frac{7}{12}$ -Chor mit Laufgang und abgekragten Diensten (Abb. 22). Hier ist die Abhängigkeit von Todi klar sichtbar; vielleicht erklärt sich durch sie auch der Verzicht auf das Querschiff, das alle anderen gewölbten Nachfolgebauten von Assisi sonst beibehalten. Eine leichte Einziehung des Gurtbogens setzt den Chor vom Langhaus ab. Die Kapitelle der Dienste sind hier etwas sorgfältiger ausgeführt als im Langhaus; sie haben meist zwei Reihen von Knollenblättern wie in Assisi. Nur zwei Kapitelle zeigen etwas reicher bewegte Formen, darunter auch in Köpfen auslaufende Eckblätter. Am Schlußstein des Gewölbes befinden sich ebenfalls zwei nach vorn hin blickende Köpfe. Die Deckplatten der Kapitelle haben die geschwungene Form, die sonst nur die der Einzeldienste in den Ecken der Eingangswand haben und die für die Bauten des frühen 14. Jahrhunderts in Umbrien charakteristisch sind. Die drei Fenster der Apsis mit ihrem zweiteiligen Maßwerk sind – wie der Außenbau des Chores überhaupt – zwar stark erneuert, zeigen aber doch ihre ursprüngliche mit Todi nah verwandte Form.

Unmittelbare Nachfolge und zugleich selbständige Fortbildung fand der Bau von S. Francesco in der Kirche der weiblichen Ordensstifterin, in *S. Chiara* in Assisi. In diesem Sinne ist fast stets dieser Kirche Erwähnung getan, und wenn ihre Betrachtung dabei etwas zu kurz kam, so erklärt sich das nur allzu leicht dadurch, daß sie sozusagen im Schatten von S. Francesco stand. So ist eine richtige architektonische Würdigung bis heute unterblieben, obwohl es nicht an Hinweisen in der Literatur fehlt⁹¹.

Gründungsdatum und Baubeginn der Kirche ist das Jahr 1257. Der Bau muß schnell gefördert sein; schon im Jahre 1260 werden die Gebeine der Heiligen in der Kirche beigesetzt; 1265 findet die Weihe der Kirche durch Clemens IV. statt.

In Grundriß und Aufbau ist der enge Anschluß an S. Francesco deutlich (Abb. 23–25). An das einschiffige Langhaus von vier quadratischen Jochen schließt sich das Querschiff und der in fünf Seiten des 10-Ecks

⁹¹ Thode p. 310ff. Kleinschmidt p. 98 Anm. 3 (hier Literaturhinweise) und p. 140. Enlart p. 194. Biebrach p. 60, der bereits auf das spezifisch „italienische“ in S. Chiara hinweist, ohne es jedoch genauer zu bezeichnen.



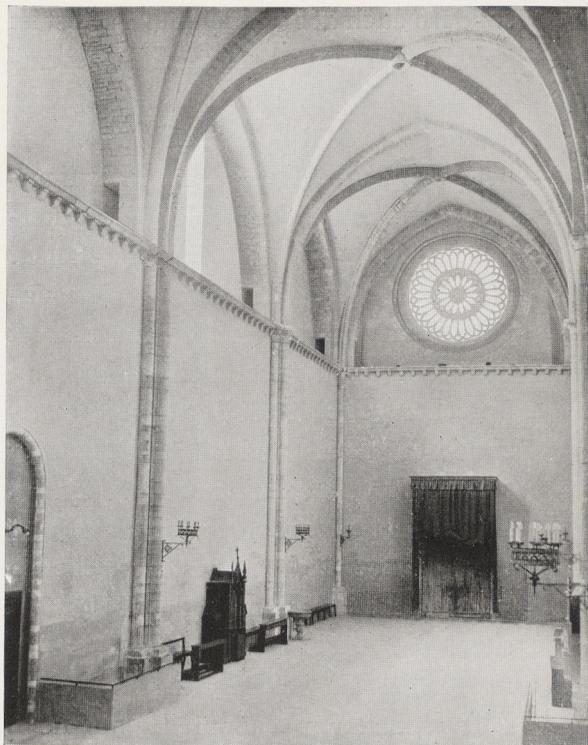


Abb. 24. Assisi, S. Chiara. Inneres nach Westen



Abb. 25. Assisi, S. Chiara. Inneres nach Osten

schließende Chor. Auch die Jochteilung und Rhythmisierung des Raumes und der Wände durch die Wandpfeiler mit ihren Dienstbündeln, sowie die Zweitteilung der Wand selbst folgt dem Vorbild von S. Francesco. Hier setzt nun aber eine Umformung des älteren Systems ein, die höchst bezeichnend ist für die fortschreitende Italienisierung des seiner Herkunft nach westfranzösischen Systems von S. Francesco.

Die Zweitteilung der Wände durch den Laufgang ließ in S. Francesco der oberen, nämlich der Fensterzone, ein Übergewicht in der tatsächlichen Höhe über die untere, die reine Wandzone; mindestens aber ein Gleichgewicht. Der Laufgang und das nur schwach betonte Gesims lag wesentlich unter dem Kämpfer der Wandpfeiler bzw. der Gewölbe. Die Fenster reichten somit weit unter die Kämpferzone hinab.

In S. Chiara fällt nun die Lage des Laufgangs und des Horizontalgesimses zusammen mit der Kämpferzone, sie liegen also wesentlich höher als in S. Francesco. Dadurch erhält das Gesims eine weit stärkere Bedeutung und folgerichtig auch eine stärkere Betonung als dort: als kräftiges Konsolengesims markiert es ringsum laufend die Kämpferzone des ganzen Raumes. Der Laufgang läuft nun, verglichen mit dem von S. Francesco, viel seichter, viel weniger zurückspringend, über dem Konsolengesims entlang. War in S. Francesco der Rückprung der oberen Mauer, die den Laufgang trug, viel stärker, und entsprach diesem kräftigen Wandrelief ferner noch die starke Plastik der zu fünf Diensten gebündelten Wandpfeiler, so ist in S. Chiara nicht nur die Tiefe des oberen Wandabschnittes geringer,

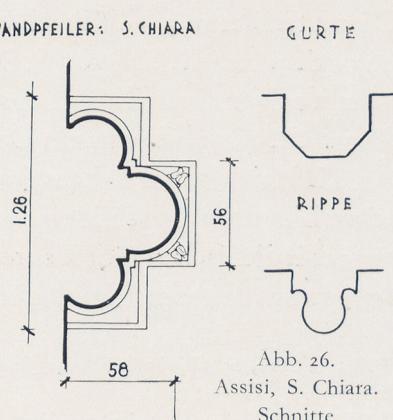


Abb. 26.
Assisi, S. Chiara.
Schnitte



Abb. 27. Assisi, S. Chiara. Choransicht

sondern auch der Bündelpfeiler selbst ist reduziert: nur mehr drei Dienste entsprechen den drei über dem Kämpfer aufsteigenden Rippen (Abb. 26). Die beiden anderen Dienste, die in S. Francesco die Kanten der Schildbögen unterfingen, sind hier einfach fortgefallen. Durch all diese Veränderungen gegenüber dem Vorbild von S. Francesco ist die Wand noch wesentlich stärker zum Sprechen gebracht als dort. Die Fensterzone ist reduziert und mit ihr die Fenster selbst, die viel kleiner geworden sind⁹². Die absolute Herrschaft der Wand und ihrer großen Fläche ist gesichert, ebenso wie die der Horizontale durch das Gesims. Sie sind das Bestimmende des Raumes, in dem die Senkrechten der ja ebenfalls reduzierten Wandpfeiler nur noch die Aufgabe der Rahmung und Gliederung der reinen Wandflächen haben. So ist das reiche und in der Plastik seiner architektonischen Glieder stark sprechende konstruktive System des französischen Baus, der den Ausgangspunkt bildete, vollkommen umgewandelt wor-

den durch eine radikale Vereinfachung. Zwar stellt das Konsolengesims eine gewisse Annäherung an die Kathedrale von Angers dar – sie ist jedoch nur scheinbar, denn Sinn und Bedeutung dieses Baugliedes ist hier ein völlig anderer geworden. Die folgerichtige Weiterführung der Tendenzen, die schon in S. Francesco wirksam waren und als spezifisch italienische herausgestellt werden konnten, ist so in S. Chiara deutlich erkennbar. Die klare Trennung von Wandzone und Gewölbezone, wobei dem Gesims die Sichtbarmachung des baulich wichtigen Gelenks zufällt, lässt an Prinzipien der Renaissancearchitektur denken. Fast ohne weiteres lässt sich bereits auf diesen Bau eine Charakterisierung Wölfflins beziehen, die zweifellos an späteren Bauten gewonnen, doch auch das besonders Italienische von S. Chiara bezeichnet: „...die südliche Gewölbedecke ist immer mehr oder weniger ein Teilstück, das man abnehmen kann, ohne in die Substanz des Baus einzugreifen. Sie ist wie ein Hut, wie ein Deckel dem Unterbau aufgesetzt“⁹³.

Es lässt sich also durchaus deutlich machen, wie einerseits die aus dem Norden kommenden gotischen Elemente umgebildet werden, und wie man andererseits von dem latenten Renaissancecharakter der italienischen Gotik sprechen kann. Diese umformenden Tendenzen sind nun auch in einer Reihe von weiteren Einzelheiten sichtbar.

⁹² Das in Abb. 25 sichtbare Fenster in der unteren, der Wandzone des Chores ist eine empfindlich störende moderne Veränderung.

⁹³ Wölfflin, Italien und das deutsche Formgefühl; in: Logos, 10, 1921, p. 254/5.

Die Gurtrippen behalten das gewohnte abgekantete Profil bei, während die Diagonaltrippen rundes Profil haben (Abb. 26); die der Apsis aber ein leicht zugespitztes. Es wird also eine sinnvolle Differenzierung versucht, vor allem jedoch die Rundform bevorzugt, wohl in Anpassung an die Dienste und aus einem Formgefühl heraus, das auch in der Gewölbezone eine Milderung und Verschleifung der Einzelformen anstrebt. – Die Fenster sind wesentlich kleiner geworden, das Maßwerk ist ganz fortgefallen (Abb. 27). In ihrer einfach-rechteckigen Form und dem nur leicht spitzbogigen oberen Abschluß nähern sie sich entschieden wieder romanischen Fensterformen. Außen sind die oberen Bogenabschlüsse der Fenster von einem Rahmenprofil begleitet – ein spezifisch italienisches Motiv, das ebenfalls eine Wiederaufnahme romanischer Gewohnheit darstellt. Die auf Betonung von Fläche und Wand gerichtete Bauweise kommt auch im Außenbau klar zum Ausdruck: die den ganzen Bau umziehende horizontale Schichtung weißer und roter Streifen macht diese flächenhaft-dekorative Tendenz deutlich; Fassade, Flanken, Strebepfeiler, alles ist gleichmäßig übersponnen – die eigentlich architektonischen Gelenke sind damit abgeschwächt.

So läßt sich also aus der Betrachtung von Innen- und Außenbau feststellen, daß mit der Tendenz auf das Flächenhafte sich zugleich die Absicht verbindet, das konstruktive Gerüst möglichst zu reduzieren, ja sogar zu verbergen. Folgerichtig sehen wir denn auch im Dom von Perugia, der das gleiche Wandsystem wie S. Chiara hat, die letzte Konsequenz gezogen: die bloße Steigerung der Mauerdicke ermöglichte den Fortfall aller Strebepfeiler und die glatte Wandinnen- und außen.

Ist hiermit schon angedeutet, wie das Wandsystem von S. Chiara in der dreischiffigen Hallenkirche Aufnahme finden sollte, so ist doch in *Perugia* selbst in S. Agostino ein Bau vorhanden, der als einschiffige kreuzförmige Gewölbekirche mit großer Wahrscheinlichkeit als Nachfolgebau von S. Chiara zu rekonstruieren ist⁹⁴ (Abb. 28–29). Leider ist der Bau im Barock noch stärker umgestaltet worden als S. Francesco in Perugia, der andere Nachfolgebau der Mutterkirche des Ordens in der Stadt. Nur der untere

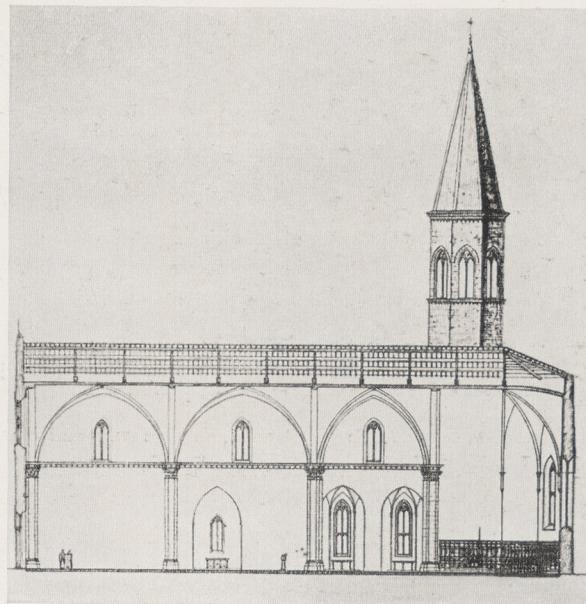


Abb. 28. Perugia, S. Agostino. Längsschnitt. (Nach Tarchi)

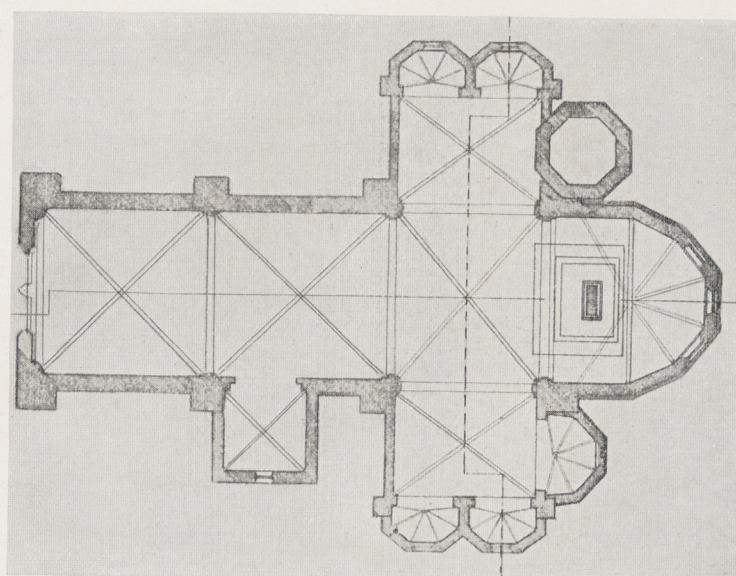


Abb. 29. Perugia, S. Agostino. Grundriß. (Nach Tarchi)

⁹⁴ Guardabassi p. 169. Rekonstruktionszeichnungen bei Tarchi, Studi e progetti T. 57/59, leider ohne begründenden Text. Danach die Abb. 28/29.

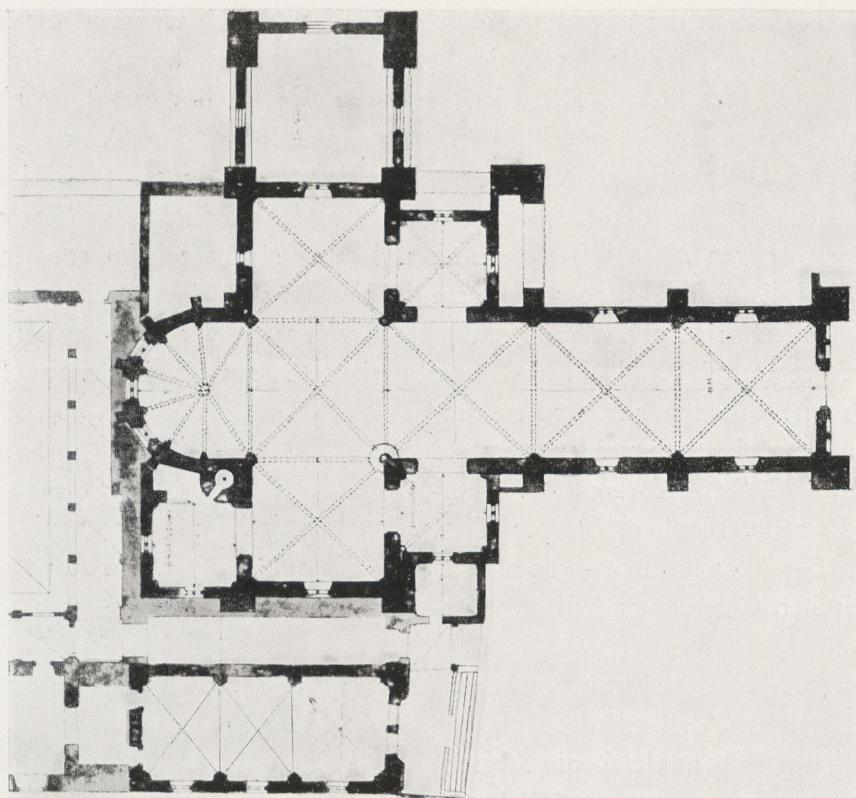


Abb. 30. Perugia, S. Francesco und oratorio di S. Bernardino. Grundriß. (Nach Tarchi)

Teil der Fassade ist erhalten; er hat eine ähnliche weiß-rote Teppichmusterung wie S. Giuliano und S. Maria di Monteluce in Perugia. Das ursprüngliche System des Baus lässt sich jedoch mit einiger Sicherheit feststellen.

Das Langhaus hat zwei quadratische Joche; ihm folgt ein Querschiff mit rechteckiger Vierung und längsrechteckigen Querarmen, denen beiderseits je zwei flache fünfseitige Apsiden vorgelegt sind (die beiden der rechten Seite sind noch erhalten); nach einem kurzen Vorjoch folgt ein fünfeitiger Chor. Die wenigen Anhaltspunkte für die in den Abbildungen gegebene Rekonstruktion des Aufrisses sind folgende. Die Außenmauern müssen, wenn auch zum großen Teil verändert und beschädigt, im wesentlichen die alten sein. Auf der rechten Seite der Kirche sind noch die Strebe pfeiler sichtbar. Vor allem aber ist in Sohlbankhöhe der jetzigen (Barock-) Fenster ein gesimsartiger Rücksprung vorhanden. Die gotischen Fenster müssen in gleicher Höhe wie die jetzigen, also oberhalb dieses Gesimses und in verhältnismäßig großer Höhe gesessen haben. Das legt für den Innenraum die Annahme einer S. Chiara verwandten Gliederung nahe durch ein Gesims, das sich in Höhe des Gewölbekämpfers und der Wandpfeilerkapitelle rings herumzog und mit der Zweitteilung der Wand zugleich die Kämpferzone des ganzen Raumes gelenkartig betonte. Im Chor ist man dagegen der durch das System von S. Chiara gegebenen Anordnung nicht gefolgt, wohl um die hier für die Lichtführung sich besonders ungünstig auswirkende hohe Lage der Fenster einer im Dunkel bleibenden unteren Wandzone zu vermeiden. Die drei Fenster des Chorpolygons setzen daher schon sehr tief an. Anhaltspunkte für die Datierung des Baus sind den geringen Resten schwer zu entnehmen. Doch ist die Entstehung in der zweiten Hälfte des 13. Jahr-



Abb. 31. Perugia, S. Francesco und oratorio di S. Bernardino

hunderts wahrscheinlich, die durch die Nachricht von Generalkapiteln des Ordens nahegelegt wird, welche grade in dieser Zeit mehrmals hier stattfanden⁹⁵.

Das für den Baubeginn von *S. Francesco* in *Perugia*⁹⁶ (Abb. 30–31) überlieferte Datum von 1230 geht hervor aus einer Bulle Innozenz' IV. von 1246, in der er den Franziskanern Ablaß für den Bau ihrer Kirche bewilligt. Er erwähnt darin, daß er selbst die Grundsteinlegung des Baus vorgenommen habe, die demnach nur im Jahre 1230 erfolgt sein kann, als der spätere Papst als Kardinal (Sinibaldo Fieschi) und päpstlicher Legat in Perugia weilte. 1253 beziehen die Mönche ihren neuen Konvent; die Kirche muß also im wesentlichen vollendet gewesen sein, obwohl noch von Zahlungen die Rede ist, die für den Bau erfolgen. 1272 ist der große Kruzifixus des sog. Meisters des hl. Franziskus datiert (jetzt in der Pinakothek in Perugia). Die Kapellenanbauten kamen im Laufe des 14. Jahrhunderts hinzu. 1748 wurde, durch Baufälligkeit veranlaßt, der barocke Umbau der Kirche begonnen, und durch eine Weihe im Jahre 1758 abgeschlossen. Er beseitigte die Gewölbe und führte zu einer völligen Barockverkleidung des Inneren, das verengert und mit einem Tonnengewölbe versehen wurde. Die 1927 erfolgte Restauration stellte den ursprünglichen Zustand im Außenbau und in der Fassade wieder her (Abb. 31). Letztere vor allem konnte in mühsamster Kleinarbeit wieder zusammengesetzt werden, wobei die getreue Abbildung des ursprünglichen Zustandes auf dem „gonfalone di S. Bernardino“ des Benedetto Bonfigli von 1465 (in der Pinakothek zu Perugia) wichtige Anhaltspunkte gab. Man begann auch mit der Beseitigung der barocken Gewölbe und Einbauten, die leider bis heute (1937) über einen Anfang nicht hinausgekommen ist. Doch ermöglicht das wenige, das an der inneren Eingangswand und namentlich im ersten Joch freigelegt ist, die Feststellung des ursprünglichen Wandsystems und Aufbaus.

Die Kirche besteht aus einem Langhaus von drei quadratischen Jochen, Querschiff von drei ebenfalls fast quadratischen Jochen und einem 7/12-Chor; die Kapellenanbauten kamen im Laufe

⁹⁵ Gigliarelli, *Perugia antica e Perugia moderna*, Perugia 1908, p. 356.

⁹⁶ Tarchi, *Studi e progetti*, p. 33/34; hier auch Grundriß (danach unsere Abb. 30) sowie Quer- und Längsschnitt (T. 28 und 30) des ursprünglichen Zustandes und Massangaben. Breite des Mittelschiffs 11,55 m. – „Il tempio di S. Francesco al Prato in Perugia“, 1927, p. 11ff., 29 (Ettore Ricci).

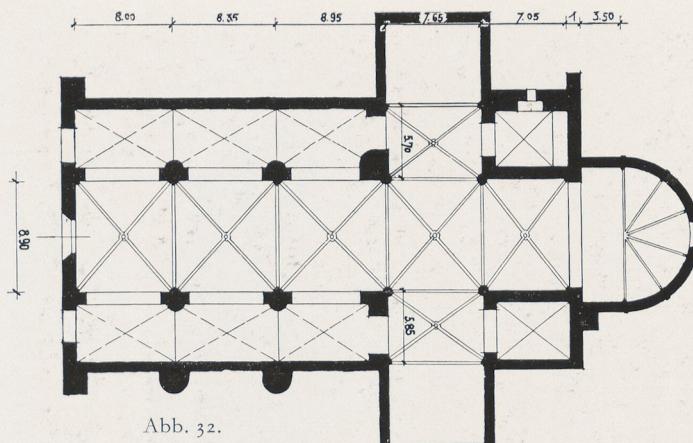


Abb. 32.
Terni, S. Francesco. Grundriß

des 14. Jahrhunderts hinzu. Der Bau war in allen Teilen mit Kreuzgewölben versehen, zu deren Abstützung die rechteckigen Strebepfeiler dienten. Im Inneren stiegen die Gurten und Rippen der Gewölbe über Dienstbündeln von je drei Diensten auf, die vor die Wand vortraten. Das Wandsystem ist zweiteilig wie in S. Francesco und S. Chiara in Assisi und springt in der oberen Zone zurück, die beiden dort gegebenen Lösungen in neuer und selbständiger Weise abwechselnd. Die Fenster sind nicht wie in den beiden unter sich so ver-

schiedenen Wandsystemen der Kirchen von Assisi in die obere Wandzone gelegt, sondern grade in die untere. Das bedingte gleichsam ein weiteres Hinaufrücken der unteren Wandzone, so daß der Mauerrücksprung der oberen Zone noch *oberhalb* des Gewölbekämpfers liegt. Auf die Beleuchtung der oberen Wandzone ist folgerichtig ganz verzichtet. Die Tieferlegung der Fenster sicherte dem unteren Wandabschnitt die volle Lichtfülle; der immer noch beträchtliche obere erhielt vor allem von der Fensterrose der Fassade sein Licht. Der ihm entsprechende geschlossene Mauerabschnitt oberhalb der Fenster im Außenbau würde stärker zum Ausdruck kommen, wenn nicht dessen jetzige Höhe gegenüber der ursprünglichen um etwa drei Meter verringert wäre. Der Mauerrücksprung der oberen Wandzone selbst ist nur noch ganz gering, er bietet keinem Laufgang mehr Platz und ist auch nicht mehr durch ein Gesims hervorgehoben, das die Zweigeschossigkeit des Wandsystems besonders betont hätte. Die Blend- oder Schildbögen dieser zurück-springenden oberen Wandabschnitte passen sich auch nicht den Schildbögen der Gewölbe an, deren Ansätze ja tiefer liegen, sondern sie sind bedeutend schmäler in ihrer Bogenführung. Auf diese Weise bleibt die Horizontale des Mauerrücksprungs unterbrochen und der untere Wandabschnitt mit seiner vorderen Ebene greift auch in den oberen über; man würde daher bei einer Betrachtung des gesamten Wandsystems besser nur von großen Blendnischen oberhalb der Fenster in jedem Joch sprechen⁹⁷. Die Blendbögen haben in geringer Höhe über dem unteren Ansatz beiderseits schlichte Kämpfergesimse, in dieser Einzelheit dem Vorbild von Assisi folgend. – Es ist also in S. Francesco in Perugia eine Reduktion der Systeme von Assisi vorgenommen, die Vereinfachung und stärkere Betonung der Wandfläche bedeutet. Das Zurücktreten der Wand in der oberen Zone, sinnvoll mit dem Laufgang verbunden als Ausdruck der durchgehenden Erleichterung der Mauermasse wird zu einem „Motiv“ und Mittel der Flächengliederung; die klare Zwei-Zonen-Scheidung des Wandaufbaus in Assisi wird gemildert und verwischt.

S. Francesco in Terni⁹⁸ (Abb. 32–34) hebt sich aus der Gruppe der einschiffigen kreuzförmigen Gewölbekirchen durch den Verzicht auf die polygonale Apsis heraus, an deren Stelle es den platten

⁹⁷ Die Beschreibung von Ettore Ricci („Il tempio di S. Francesco . . .“, p. 13) ist ungenau und unvollständig. Die geringere Breite der Blendnischen (verglichen mit S. Francesco in Assisi) dadurch zu erklären, daß hier die Strebepfeiler fehlen, die in Assisi eine andere Widerlagerung der Gewölbe ermöglicht hätten, ist ganz abwegig. Abgesehen davon, daß die Strebepfeiler in Assisi überhaupt erst später hinzugefügt sind, genau wie in S. Chiara und an der rechten Seite von S. Francesco in Perugia selbst, können rein technisch-statistische Gründe die Verschiedenheit nicht nur dieser einen Einzelheit, sondern des ganzen Wandsystems nicht erklären.

⁹⁸ Wadding, Annales Minorum, Romae 1731, vol. 8. L. Lanzi, Note e ricordi sulla chiesa di S. Francesco in Terni, in: Miscellanea Francescana, vol. IX, 1902, fasc. 1, Foligno 1902. Rossi-Passavanti, Elia, Interamna dei Naarti; storia di Terni nel medio-evo (Orvieto 1933) vol. 2, p. 122, 133ff.



Abb. 33. Terni, S. Francesco. Inneres

rechteckigen Chor setzt; auch das eine Vereinfachung im Sinne italienischen Formgefühls. Der Überlieferung nach wurde die Kirche 1265 begonnen, nachdem schon im Jahre 1259 ein Breve Alexanders IV. die Erlaubnis zum Bau gegeben hatte. Daß der Bau sich lange hingezogen hat, beweist ein Ablaß aus dem Jahre 1288, der denen gewährt wird, die zum Bau und zur Ausstattung der Kirche beitragen⁹⁹. 1445 wurde die Kirche durch Anbau von Seitenschiffen dreischiffig. Das gleiche Datum trägt eine Inschrift am Turm, als dessen Erbauer sich ein Andrea da Orvieto nennt. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wurde das Querschiff beiderseits durch Kapellenanbauten erweitert. Um 1900 wurde der Bau restauriert¹⁰⁰. Die große halbrunde Apsis wurde ebenfalls erst im 15. Jahrhundert angebaut; die Eckdienste des Chorrechtecks beweisen durch die Schrägstellung der Deckplatten ihrer Kapitelle, daß der Chor ursprünglich hier abschloß. Das Langhaus hat auch hier wieder drei annähernd quadratische Joche bei freilich geringerer Breite (8,90 m) (Abb. 32); die Jochlänge nimmt vom Querschiff zum Eingang hin ab: 8,95, 8,35, 8 m, eine Besonderheit, die sich später auch noch in S. Fortunato in Todi findet. An das Langhaus schließt sich das Querschiff mit querrechteckiger Vierung und längsrechteckigen kurzen Querarmen. Das Chorrechteck wird von zwei Chorkapellen begleitet, die jedoch – auch unter sich noch in den Einzelformen verschieden – nicht zur ursprünglichen Planung gehören, sondern erst im 14. Jahrhundert hinzugefügt sind.

⁹⁹ Lanzi, Miscellanea a. a. O. Rossi-Passavanti a. a. O. p. 122.

¹⁰⁰ Guardabassi p. 314. Sacconi p. 184/9.



Abb. 34. Terni, S. Francesco

Der Bau schließt sich wesentlich S. Chiara in Assisi als Vorbild an. Das beweisen nicht nur die zu drei Diensten gebündelten Wandpfeiler, deren Kapitelle die zweireihige Blattform mit den blumenartig frontal abstehenden Endungen haben, wie sie für S. Chiara typisch sind, und die jefünf Dienste der Vierungspfeiler, sondern vor allem auch das runde Rippenprofil, das hier gleichmäßig für Gurt- und Diagonalrippen angewandt ist, und die runden Schlußsteinscheiben an jedem Kreuzungspunkt der Rippen. Durch den späteren Anbau der Seitenschiffe sind die Seitenwände der einschiffigen Kirche durchbrochen bzw. besetzt; ihr Aussehen ist nicht mehr

festzustellen, wenn sich auch für die Rekonstruktion gewisse Anhaltspunkte ergeben. Hinter jedem Bündelpfeiler blieb ein restliches Stück der alten Wand bestehen zugleich mit den halbkreisförmigen Strebepfeilern des ursprünglichen Außenbaus; sie bilden zusammen die Pfeiler der jetzt dreischiffigen Kirche. An ihnen ist nun die ursprüngliche Mauerdicke der Seitenwände der einschiffigen Kirche abzulesen, die genau 1 m beträgt. Daß bei dieser verhältnismäßig geringen Mauerstärke im Inneren ein Laufgangsystem mit Rücksprung der Mauer in der oberen Wandzone wie in S. Chiara zu rekonstruieren sei, kann als unwahrscheinlich, ja unmöglich gelten. Möglich wäre immerhin, daß man das vereinfachte System einer Blendnische wie in S. Francesco in Perugia anzunehmen hat oder auch ein bloßes Gesims, das die Wand gliederte. Jedenfalls aber muß eine weitere Vereinfachung des Wandsystems erfolgt sein, die nur zu einer noch stärkeren Betonung der Wandfläche geführt haben kann. Der untere Ansatz der Fenster wie ihre Lage überhaupt muß dabei leider ganz im Ungewissen bleiben. – Die halbrunden Strebepfeiler (von 1,40 m Durchmesser) stellen offensichtlich eine vereinfachte Nachbildung derjenigen von S. Francesco in Assisi dar; sie finden sich hier zum erstenmal und werden dann auch in S. Francesco in Gualdo Tadino und S. Agostino in Gubbio aufgenommen.

Der im 15. Jahrhundert erfolgende Anbau der Seitenschiffe erweiterte den einschiffigen Raum zu einer dreischiffigen Hallenkirche. Die neuen Seitenschiffmauern liegen in der Flucht der Querschifffronten; die längsrechteckigen Joche wurden mit Gratgewölben gewölbt. An den Pfeilern ist für die breiten rundbogigen Arkadenbögen die gleiche Kämpferhöhe gewählt worden wie für den Gewölbeansatz im Mittelschiff. Diese gemeinsame Kämpferzone ist dadurch betont, daß das Deckplattenprofil über den Dienstkapitellen in derselben Höhe auch an den Pfeilern als Gesims herumgeführt ist. Daß es sich trotz der Gleichheit der Gesimse doch um eine bewußte Anpassung des 15. Jahrhunderts an die älteren Formen handelt, ist unschwer zu erkennen, da die Pfeilergesimse nachlässiger gearbeitet und nur in Stuck angesetzt sind.

Der Außenbau zeigt, daß die Erweiterung der Kirche nicht gleich im Hallensystem vorgesehen

war. Denn in etwas mehr als halber Höhe der Seitenschiffmauern ist eine horizontale Mauerfuge und darunter vermauerte Rundbogenfenster sichtbar. Daraus ist zu schließen, daß zunächst niedrigere Seitenschiffe, also ein basilikales System geplant waren. Die Wahl der Hallenform bei der Umformung des einschiffigen Baues mag dann wohl bestimmt worden sein durch das Vorbild der älteren Hallenkirchen der Bettelorden, durch S. Fortunato in Todi und S. Domenico in Perugia, und durch die besondere Eignung des Hallenraumes für die Bedürfnisse der Predigt. Der gleichen Zeit gehört auch die Kanzel am nordwestlichen Vierungspfeiler an; ebenso auch die Apsis, die erheblich breiter und höher ist als der rechteckige Chor, an den sie angebaut wurde. Sie hat im Grundriß die Form eines leicht gestelzten Halbkreises; in Wandaufbau und Gewölbe ist jedoch durch einfach aufgelegte Runddienste und Rippen die wenigstens äußerliche Annäherung an einen siebenseitigen gotischen Polygonchor vollzogen. Dieser eigenartige Versuch einer Anpassung an ältere Formen, wie er auch im Langhaus schon festgestellt wurde, kann zugleich bestätigen, was die Hallenlösung bereits nahelegt: das Vorbild von S. Fortunato in Todi steht sowohl hinter der Hallenlösung des Langhauses wie hinter der siebenseitigen Apsis. Das scheint nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, daß S. Fortunato in Todi, die größte Kirche der Franziskaner in Umbrien, ja ebenfalls noch bis über die Mitte des 15. Jahrhunderts hinaus im Bau war.

S. Girolamo in Narni (Abb. 35), im ganzen gut erhalten, hat innerhalb unserer einschiffigen Bautengruppe sein unmittelbares Vorbild in S. Francesco in Terni¹⁰¹. Der für Dominikanerinnen zu Beginn des 14. Jahrhunderts errichtete Bau hat fast die gleiche Grundrissanordnung: ein Langhaus von drei gedrungenen rechteckigen, nach Westen zu abnehmenden Jochen, ein Querschiff mit querrechteckiger Vierung und längsrechteckigen kurzen Querarmen und einem quadratischen Chor. Die starke Einziehung der Vierung gegenüber dem Langhaus dürfte kultischen Bedürfnissen entsprechen. Über den Drei-Dienstebündeln der Wandpfeiler steigen die Rippen auf, die alle das gleiche derbe kantige Profil haben. Die hier erhaltenen einfach ungegliederten Wände bestätigen auch für S. Francesco in Terni das ursprünglich gleiche Aussehen. Die schon in der Vereinfachung des Chores zum Ausdruck kommende Reduktion der beiden Kirchen in Assisi wird also auch im Wandsystem deutlich, das auf den Laufgang wie auf jede Gliederung durch ein Gesims verzichtet (das durch Malerei betonte ist moderne Zufügung). Die Fenster sind nur im Außenbau gut erhalten und zeigen fast rein romanische Form; klein, mit starker Schrägen der Sohlbank in der großen Mauerdicke



Abb. 35. Narni, S. Girolamo

¹⁰¹ Über eine flüchtige Erwähnung hinaus hat der Bau bisher keine kunstgeschichtliche Würdigung erfahren. Guardabassi p. 135. Giovanni Eroli, Descrizione delle chiese di Narni, Narni 1898, p. 358ff. Toesca, Storia p. 729, 11. Über das Geschichtliche neuerdings: Francesco Russo, S. Girolamo di Narni; in: Miscellanea Francescana, vol. 37, 1937, fasc. 1/2.



Abb. 36. Galatina, S. Caterina

sind sie nur leicht spitzbogig und bestätigen noch einmal die sich verstärkende Rückwendung zum Romanischen hin¹⁰².

Zwei Franziskanerkirchen in den Abruzzen müssen noch als Nachfolgebauten von S. Francesco in Assisi bezeichnet werden. S. Francesco in Averzano und S. Francesco in Tagliacozzo¹⁰³, beide in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts erbaut und heute mehr oder weniger verändert, sind einschiffige Gewölbekirchen, die in der annähernd quadratischen Jochbildung den Zusammenhang mit Assisi und den umbrischen Ordenskirchen erkennen lassen, wenn auch die Einzelheiten landschaftlich abgewandelt sind.

Schließlich sei noch die späte Nachfolge angeführt, die S. Francesco in der entlegenen Franziskanerkirche S. Caterina zu Galatina in der Terra d'Otranto fand¹⁰⁴ (Abb. 36). Im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts wurde die einschiffige Kirche von drei etwas mehr als quadratischen kreuzgewölbten Jochen mit anschließendem Chorquadrat errichtet; erst in späterer Zeit wurden je zwei Seitenschiffe sowie ein großer Polygonchor angebaut. In der ganzen Raumauflassung wie in allen Einzelheiten ist der Bau ein interessantes Beispiel für die Langlebigkeit des romanischen Stils in Apulien, der hier der einzige wirklich heimisch gewordene ist und in der Bauweise aller späteren Zeiten stets mitbestimmend bleibt.

¹⁰² Diese Rückkehr zum Romanischen in der schweren Wucht der Mauermassen des Äußeren und den ungegliederten Wänden des Inneren ist auch charakteristisch für die beiden einschiffigen, kreuzgewölbten Ordenskirchen von S. Bevignate in Perugia (Grundriß bei Tarchi T. 181) und Montelabbate (S. Maria di Valdiponte; Grundriß bei Tarchi T. 107). Es liegt offensichtlich ein Mißverständnis der geschichtlichen und künstlerischen Entwicklung vor, wenn Tarchi diese beiden, grade für die spätere Stufe der gotischen Architektur bezeichnenden Bauten in seinem Werk über die romanische Baukunst aufnimmt.

¹⁰³ Gavini, Storia I, p. 124/5. Hier auch Grundrisse beider Kirchen.

¹⁰⁴ H. W. Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Dresden 1860, I, p. 274ff. Grundriß und Längsschnitt im Atlas Tafel 46. Fotos: Anderson, Rom.

Die Anordnung hält sich nur im allgemeinen an das Vorbild von Assisi. Der Laufgang fällt ganz fort, es bleibt aber ein schmaler Schildbogen in jedem Wandabschnitt, dessen Mitte ein ganz schlichtes, oben leicht zugespitztes Fenster einnimmt, das ganz ohne Maßwerk nach cisterziensischer Art in die Mauerdicke eingeschnitten ist und starke Abschrägung der Sohlbank hat. Weitere cisterziensische Elemente finden sich im Chorquadrat, dessen dünne Eckdienste Schaftringe haben. Die nach innen gezogenen Wandpfeiler folgen zwar dem Vorbild von Assisi in ihrer Fünfteiligkeit, sind jedoch in ihrer gedrungenen Wucht, in dem Sichtbarmachen des Pfeilerkernes und den breiten Halbsäulenvorlagen an den Stirnseiten durchaus romanisch. (Eine ähnlich romanisierende Formgebung zeigten schon die Pfeiler von S. Francesco in Avezzano). Über diesen Halbsäulen steigen kräftige Gurte auf, die jedes Gewölbejoch klar von dem nächsten trennen. In Pfeiler- und Gewölbeform nähert sich die Kirche also grade wieder demjenigen Bau, dessen Vorbild Assisi umgeformt hatte: der Kathedrale von Angers. Wenn nicht die Vorbildlichkeit von Assisi für die Kirche in Galatina außer Frage stände, könnte man tatsächlich eine direkte Beziehung zu Angers für gegeben halten, so sehr nähert die Rückbildung ins Romanische den Bau des 14. Jahrhunderts der französischen Kathedrale des 12. Jahrhunderts. Die Kapitelle folgen in ihrem reichen figürlichen und pflanzlichen Schmuck noch völlig der Tradition apulischer Spätromanik. Nur das sternförmige Kerbschnittmuster, das sich überall an den Deckplatten hinzieht, mag unmittelbar von Assisi und den umbrischen Nachfolgebauten übernommen sein. Das prächtige Hauptportal ist eine sehr getreue Wiederholung des aus den letzten Jahren des 12. Jahrhunderts stammenden Hauptportals von S. Nicola e Cataldo in Lecce, von freistehenden Säulen über romanischen Portallöwen flankiert.

Für die einschiffige Kirche der Bettelorden ist S. Francesco in Assisi als richtungweisender Gründungsbau anzusehen¹⁰⁵. Er legte den Typus fest, der in der Folge eine unübersehbare Nachfolge fand. Die meisten dieser Nachfolgebauten unterscheiden sich nur in dem *einen* grundsätzlich von S. Francesco: sie sind meist – bis auf die Chorpartie – ungewölbt¹⁰⁶. Daß sie trotzdem als Nachfolgebauten anzusprechen sind, ist für ihre Beurteilung ebenso wichtig, wie die Bewertung der Flachdecke, d. h. des Fehlens der Wölbung als positiven stilbildenden Elements. Denn in dieser Tatsache können wir einen Prozeß erkennen, der sich bereits in dem Gründungsbau des Ordens selbst anzeigen. Die Änderungen, die in S. Francesco gegenüber dem französischen Vorbild und seinem System vorgenommen waren, gingen in Richtung auf eine Vereinfachung des konstruktiven Systems und damit auf eine Vereinfachung des ganzen Raumbildes. Die einfache glatte Wand wurde zum Sprechen gebracht, und auf ihr und durch sie die Malereien, die sie bedeckten.

S. Chiara ging in diesem Streben noch einen Schritt weiter. Die Höherlegung der Kämpferzone liegt ganz im Zuge der Umdeutung des struktiven Systems und einer verstärkten Sichtbarmachung der Wand. Nicht mehr die rhythmische Jochabfolge ist das Entscheidende (sie war schon in S. Francesco gegenüber dem französischen Vorbild zurückgedrängt und wird nun hier um einen weiteren Schritt nivelliert), sondern die klare Scheidung von Decke und Wand. Der einheitliche, hochliegende Kämpfer des ganzen Raumes scheidet noch deutlicher die Deckenzone von der Wandzone, als in S. Francesco.

¹⁰⁵ Durch Bulle Gregors IX. vom 22. 4. 1230 wird S. Francesco zum „caput et mater“ des ganzen Ordens erklärt.

¹⁰⁶ Auf die einschiffige flachgedeckte Bettelordenskirche ausführlich einzugehen, erübrigt sich im Rahmen dieser Untersuchung; es kann auch um so eher darauf verzichtet werden, als Biebrach in seiner öfter genannten Arbeit eine Reihe der wichtigsten dieser Bauten in zuverlässigen Grundrisse und Maßaufnahmen bekannt gemacht hat.

Wenn dieses Prinzip in den flachgedeckten Ordensbauten gleichsam auf seine einfachste Formel gebracht erscheint, so sehen wir darin mit Recht ein stilbildendes Element. Gewiß sprach für die Flachdecke, daß sie billiger und einfacher herzustellen war, daß sie weitere Spannungen ermöglichte als das massive Steingewölbe. Daß man sie gleichwohl wählte für Bauten, die auf eine monumentale Wirkung auf die Gläubigen keineswegs verzichteten, läßt erkennen, daß es den Baumeistern eben auf andere Werte ankam, als auf die konstruktiven Möglichkeiten der Gewölbe-kirche. Die folgerichtige und großartige Entwicklung innerhalb dieses flachgedeckten einschiffigen Raumtypus zeigt das sehr klar: die Sieneser Bettelordenskirchen und S. Croce in Florenz als monumentalste Lösung des dreischiffigen basilikalen flachgedeckten Raumes machen deutlich, daß es der italienischen Baukunst des Mittelalters wesentlich auf die Schaffung einer einfach-klaren Raumgestaltung ankam. So wie sich die italienische Architekturentwicklung des Mittelalters in romanischer Zeit an dem Raumtypus der Basilika, und zwar der flachgedeckten Säulenbasilika vollzog, nicht im Sinne konstruktiver Neuerungen, sondern im Sinne eines unablässigen Formens an der Proportion des Raumes, an der Gestaltung einer klaren und großen Weiträumigkeit.

So gesehen erscheint die Entwicklung der einschiffigen Bettelordenskirchen und der Bettelordensarchitektur überhaupt als eine Weiterführung dieser Tradition und als eine Verwirklichung ganz spezifisch italienischer Architekturideale. Der Verzicht auf jede weitere Ausbildung bestimmter konstruktiver Probleme, ja, die bei jedem Zustrom fremden Formen- und Gedankengutes so gleich einsetzende Reduktion liegen eindeutig begründet in einer Bauweise, die in einer schlichten, aber großartigen Weiträumigkeit ihr Ideal sah und die dabei der Monumentalmalerei wie den schmückenden Künsten überhaupt einen wesentlichen Einfluß auf die architektonische Gestaltung einräumte¹⁰⁷.

2. DIE SAALKIRCHE MIT SCHWIBBÖGEN UND DIE VERWENDUNG DES SCHWIBBOGENSYSTEMS IN DER UMBRISCHEN BAUKUNST

Das Bild der Bettelordensarchitektur wie auch das der umbrischen gotischen Baukunst überhaupt wäre unvollständig, wenn nicht ein Kirchentypus in die Betrachtung einbezogen würde, der eine besonders starke Verbreitung fand, ja der bis zu einem hohen Grade volkstümlich wurde. Es handelt sich um die einschiffige Kirche mit Schwibbögen (vgl. die Karte Abb. 37). In ihrer Mittelstellung zwischen einschiffiger Gewölbekirche und einschiffiger Flachdeckenkirche liegt ja zweifellos ihre Verbreitung begründet, in den technischen und künstlerischen Vorteilen, die sie bot. Denn der ungewölbten Kirche war trotz einfacherer Mittel damit zugleich die stärkere Solidität der gewölbten verliehen, indem die eigentliche Dachkonstruktion, das Gespärre, durch Stein ersetzt und die Mauern gegenseitig verbunden und verstärkt waren. Andererseits ergab sich neben der größeren Festigkeit und Feuersicherheit auch die Möglichkeit einer stärkeren künstlerischen Durchformung des Raumes, seiner Rhythmisierung, die im einzelnen verschieden durchgeführt werden konnte, je nach der Art der Schwibbogenansätze.

¹⁰⁷ Enlart (*Origines françaises* ... p. 197) hatte bereits entscheidende Wesenszüge der italienischen Bettelordensarchitektur am Schlusse seines Abschnittes über die Bettelordenskirchen richtig benannt. Er verbaute sich jedoch den Weg zu einer objektiven Wertung der spezifisch italienischen Leistung, weil er alles vom Standpunkt der französischen Entwicklung aus beurteilt, von ihr seine Wertmaßstäbe nimmt und so notwendig nur negativ urteilen kann. „Mais ce qui partout frappe dans ces imitations, c'est l'absence de tout besoin de progrès, de toute préoccupation de perfectionnement, à l'inverse de ce qui se passait en France. Non seulement des modèles français du douzième siècle sont reproduits jusqu'au quinzième, mais ces copies deviennent de plus en plus barbares et maladroites, et lorsqu'un progrès apparaît, il provient toujours d'une importation étrangère.“

Allgemeiner bekannt war dieser Kirchen-typus bisher nur durch die Bauten in *Gubbio*, wo dieses architektonische Motiv die kirch-liche Baukunst der ganzen Stadt beherrscht und gleichsam in die Augen springend ist¹⁰⁸.

Es kann sich nun in diesem Zusammen-hang nicht darum handeln, die Frage nach der Herkunft des Schwibbogens erneut an-zuwerfen und zu beantworten¹⁰⁹. Auch die Vergegenwärtigung der Tatsache, daß der Schwibbogen in der romanischen Archi-tektur Italiens eine bedeutsame Rolle ge-spielt hat, kann uns hier nur mittelbar nützen. Bauten wie S. Maria Maggiore in Lomello¹¹⁰, S. Zeno in Verona oder S. Mi-niato in Florenz, um nur ein paar wichtige Beispiele herauszugreifen, zeigten den Schwibbogen im Zusammenhang eines an-deren Systems: in der dreischiffigen Basi-liko mit Stützenwechsel. Aber die Verwen-dung des Schwibbogensystems in diesen hochromanischen Bauten findet bereits in ähnlichen Gründen ihre Erklärung, wie sie

eingangs für die einschiffige Schwibbogenkirche gegeben wurden. Bei der weitgehenden Bevor-zugung der Flachdecke innerhalb der italienischen Baukunst tritt nämlich der Schwibbogen an die Stelle des Gewölbes anderer hochromanischer Bauschulen (namentlich Frankreichs). Gleich-sam als rudimentäres Gewölbe ermöglicht er doch die stärkere Durchgliederung des Raumes, die in den meisten romanischen Bauschulen Frankreichs und Deutschlands mit anderen Mitteln er-reicht wird.

Die Herkunft der *einschiffigen* gotischen Schwibbogenkirche Umbriens wie Mittelitaliens über-haupt ist nun recht eindeutig zu bestimmen: sie tritt auf im Gefolge der Cisterzienser-Architektur. Wichtig ist jedenfalls, daß der Anstoß zu diesem Kirchentypus auf eine neuere Anregung aus Frankreich zurückging. Die Tatsache, daß der Schwibbogen der italienischen Architektur von jeher vertraut war, mag die Aufnahmefähigkeit und zumal die Einbürgerung und mannigfache Verwendung in der gotischen Baukunst gefördert haben. Schon öfter ist der Zusammenhang be-tont worden, der zwischen einschiffigen Räumen im Schwibbogensystem und solchen mit Gurt-tonnen besteht. Er ist ja grade bei den Cisterziensern selbst durchaus greifbar und dürfte wohl in mehr als nur formaler Hinsicht bestehen. Die Cisterzienserkirche Sylvanès (Aveyron), einschiffig und mit Gurttonne gewölbt, ist jedenfalls den Lösungen gotischer Schwibbogenkirchen, wie sie der Süden Frankreichs (etwa die *église de Lamourguier* in Narbonne) und die im folgenden zu

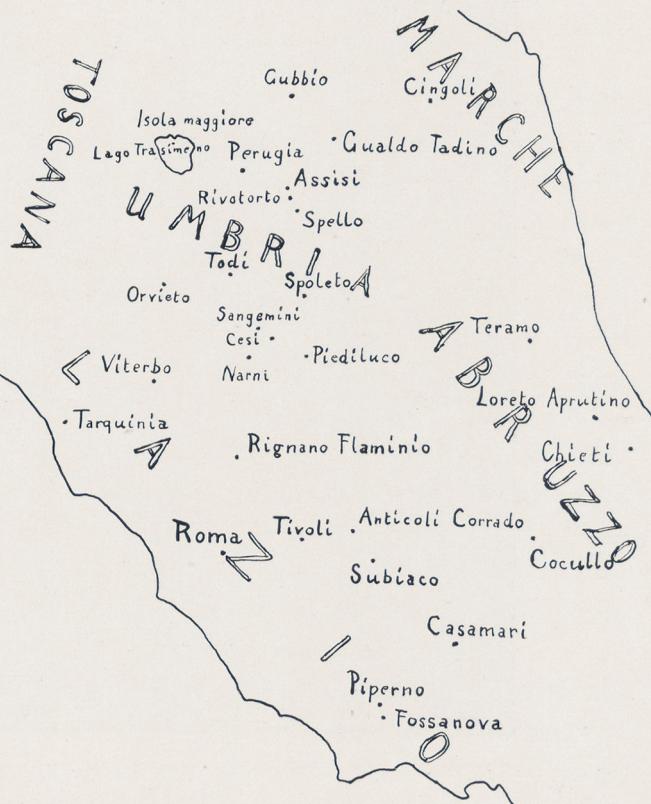


Abb. 37. Karte zur Verbreitung der Saalkirche mit Schwibbögen und des Schwibbogensaales in Mittelitalien

¹⁰⁸ Robert Schulze, *Gubbio und seine mittelalterlichen Bauten* (Beiträge zur Bauwissenschaft, Heft 22), Berlin 1915, p. 42ff. Hier auch Grundrisse und Schnitte der Bauten. Salmi, *Le chiese gotiche di Gubbio*; in: *L'arte*, 25, 1922, p. 220ff., hat eine zeitliche Gruppierung und Ableitung dieser Bauten versucht und sie in den richtigen Zusammenhang gestellt.

¹⁰⁹ Pfitzner, *Studien zur Verwendung des Schwibbogensystems*; in: *Architectura* I, 1933, p. 161ff.

¹¹⁰ Kingsley Porter, *Lombard architecture* I, p. 93ff.



Abb. 38. Tivoli, S. Maria Maggiore

besprechenden italienischen Bauten zeigen, im Grundriß und System eng verwandt¹¹¹. Auch in Italien selbst ist bei der Cisterzienser-Architektur und den Bauten in ihrer Nachfolge dieser Zusammenhang immer wieder gegeben.

Die Cisterzienser-Abtei *Fossanova* hat in Refektorium und Krankensaal¹¹² wie auch in einem weiteren großen Saalgebäude (vielleicht Stallung)¹¹³ den für diese Schwibbogenkirchen vorbildlichen Raumtypus geschaffen; und wenn auch selbständige Kirchenbauten dieser Art bei den Cisterziensern sonst nicht bekannt sind – von der einen Kirche S. Maria di Ferraria bei Vairano in der terra di lavoro abgesehen¹¹⁴, deren Ruine auch für die Kirche den einschiffigen Schwibbogensaal erkennen läßt –, so ist doch kein Zweifel darüber, daß der Ausgangspunkt für diesen Kirchentypus bei den Cisterziensern liegt. Das bestätigt etwa die deutlich von Fossanova beeinflußte kleine Kirche S. *Antonio Abate* im benachbarten *Piperno*¹¹⁵, deren einschiffiger Innenraum durch einen Schwibbogen in zwei Joche geteilt wird; das bestätigt ferner S. *Pietro* in *Anticoli Corrado*, dessen Schwibbögen wie im Refektorium von Fossanova teilweise über kurzen, abgekragten Dienstsäulchen ansetzen; und schließlich auch die Kirche des Benediktinerklosters S. *Scolastica* in *Subiaco*¹¹⁶, die zwar im 18. Jahrhundert umgebaut wurde, sich aber doch als ein

¹¹¹ R. Rey, L'art gothique du midi de la France, Paris 1934, p. 54, 117ff. Über Schwibbogenkirchen in Südfrankreich vgl. auch R. de Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque gothique, Paris 1927, vol. 2, p. 129. L. Schürenberg, Die kirchliche Baukunst in Frankreich, Leipzig 1934, p. 92/3.

¹¹² Enlart, Origines françaises p. 103 und 108; Grundriß p. 26.

¹¹³ Abb. bei: A. Rossi, Terracina e la palude pontina (Italia artistica Bd. 67), p. 138.

¹¹⁴ Cr. Shearer, The renaissance of architecture in southern Italy, Oxford 1935, p. 143ff. Vgl. dazu Krönig, in: Zeitschr. f. Kunstgeschichte 1927, p. 70.

¹¹⁵ Enlart, Origines françaises p. 137.

¹¹⁶ Der Neubau der Kirche fällt in die Jahre zwischen 1245 und 73; vgl. Giovannoni, in: I monasteri di Subiaco, Roma 1904, Bd. 1, p. 300ff.

besonders bedeutender Vertreter dieser Gattung rekonstruieren läßt, und deren erhaltenes Westportal die typischen Formen cisterziensischer Frühgotik zeigt.

S. Francesco in Tivoli (meist unter dem Namen S. Maria Maggiore bekannt) ist zwar ebenfalls in späterer Zeit umgebaut worden, hat jedoch seine Schwibbögen über dem jetzigen Gewölbe noch bewahrt (Abb. 38). Die Kirche, die bis zum Jahre 1256 den Benediktinern gehörte, wurde damals von Nikolaus IV. den Franziskanern übergeben¹¹⁷. Wenn auch weder unmittelbare Baunachrichten vorhanden sind, noch bauliche Einzelheiten, die sich auf eine bestimmte Zeit festlegen ließen, so ist doch die Errichtung des Neubaus durch die Franziskaner in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts wahrscheinlich. Diese Datierung wird bestätigt durch die dekorativen Fresken an den Wänden und Schwibbögen selbst, die etwa der Zeit um 1300 angehören¹¹⁸. Sie stehen mit ihren architektonischen Motiven ganz in der Tradition der römischen Wandmalerei. Das architektonische System des Baus wird mit den Mitteln der Malerei fortgesetzt und den Wänden wie dem ganzen Raum durch den von kräftigen, perspektivisch sich verkürzenden Konsolen getragenen Rundbogenfries ein fester oberer Abschluß gegeben. Es wird hier das gleiche Streben nach Bedeutung des für den Bau wichtigen Gelenks sichtbar, das in der Gruppe der Viterbeser romanischen Basiliken wie in der Gruppe der mit S. Chiara in Assisi einsetzenden umbrischen Bauten das Kon solengesims anbrachte.

Eine durch ihre umfangreichen Freskenzyklen interessante Schwibbogenkirche im nördlichen Lazio ist *Ss. Abbondio e Abbondanzio in Rignano Flaminio* (Abb. 39). Wegen ihrer Beziehungen zu den römischen Mosaiken besonders von S. Prassede einerseits und den Fresken des nahen Castel S. Elia andererseits wurde das große apokalyptische Fresko der Triumphbogenwand und der halbrunden Apsis dem 11. oder 12. Jahrhundert zugewiesen¹¹⁹. Schon eine flüchtige Betrachtung des Baus selbst hätte aber ergeben müssen, daß diese Datierung nicht möglich ist. Mit seinen drei über eingezogenen plumpen Pfeilern aufsteigenden spitzbogigen Schwibbögen kann der Bau kaum vor 1250 errichtet sein. Dieses Datum wird damit auch für die Fresken verbindlich, die, ohnehin das Werk einer nach älteren Vorbildern arbeitenden, lokalen Werkstatt, mangels anderer Anhaltspunkte in dieser Zeit sehr wohl entstanden sein können. Da weder die Triumphbogenwand einem älteren Bau angehört, noch auch die Schwibbögen einem älteren Bau erst nachträglich eingefügt sind, entfällt jeder Grund für eine frühere Datierung der Fresken.

Im nördlichen Lazio ist noch *S. Biagio in Viterbo* zu nennen, dessen Inneres durch



Abb. 39. Rignano Flaminio, SS. Abbondio e Abbondanzio

¹¹⁷ Bulgarini, Notizie storiche . . . intorno all'antichissima città di Tivoli, Roma 1848, p. 76ff.

¹¹⁸ Abb. bei: A. Rossi, Tivoli (Italia artistica Bd. 43), p. 120/1.

¹¹⁹ Tumiati, La chiesa dei Ss. Abbondio e Abbondanzio in Rignano Flaminio presso Roma, in: L'arte, 1898, p. 12. R. van Marle, Le scuole della pittura italiana, vol. 1, Haag-Mailand 1932, p. 150: „11. Jahrhundert.“

drei Schwibbögen in vier Joche geteilt wird, und auch *S. Pancrazio* in *Tarquinia* gehört in diesen Zusammenhang¹²⁰.

In *Rom* selbst ist dieser Kirchentypus durch zwei Beispiele vertreten: durch die 1930 beim Bau der via dell'Impero abgerissene Kirche *S. Urbano ai pantani*¹²¹, die das Datum 1264 trug, und durch die wenig später errichtete Kirche *S. Nicola* neben dem Gaetani-Kastell an der via Appia vor den Toren der Stadt.

Fast noch stärkere Verbreitung als in Lazio fand die Schwibbogenkirche in *Umbrien*. Unter den Kirchen in *Gubbio* ist *S. Giovanni* derjenige Bau, dem die Priorität vor den anderen Kirchen dieser Gattung mit großer Wahrscheinlichkeit zukommt¹²², grade auch in den Einzelformen am deutlichsten von der Cisterzienser-Architektur her beeinflußt. Die vier Schwibbögen setzen an über Paaren von abgekragten Dienstsäulen (vgl. Fossanova, Refektorium), und rings um den ganzen Raum zieht sich ein Gesims, wie es ähnlich in den Mittelschiffen von Fossanova und Casamari vorhanden ist. Der Bau gehört dem späteren 13. Jahrhundert an, und in der gleichen Zeit bzw. in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts müssen auch die anderen Kirchen desselben Systems entstanden sein. *S. Agostino*, die 1294 geweihte Kirche des Augustinerklosters, ist zwar mit acht Jochen bedeutend gestreckter als *S. Giovanni*, scheint sich aber doch deren System zum Vorbild genommen zu haben. Die Schwibbögen stiegen nämlich ursprünglich unmittelbar aus den Seitenwänden auf. Außen waren sie durch halbrunde Strebepfeiler abgestützt, deren Form sichtlich durch das Vorbild der Franziskanerkirchen bestimmt ist, und zwar weniger durch *S. Francesco* in Assisi selbst als durch die Nachfolgebauten in Gualdo Tadino und Terni. Erst später sind nachträglich auch innen Strebepfeiler eingezogen worden, welche die Kirche dem System des *Domes* annäherten¹²³. Dieser wie die von ihm abhängigen Kirchen *S. Pietro* und *S. Domenico* haben sowohl äußere wie innere Strebepfeiler, und über den letzteren steigen unmittelbar die Schwibbögen auf. Diese Strebepfeiler bilden eine Folge von in ganzer Höhe durchgehenden Nischen, die dadurch auch die Wände in die rhythmische Gliederung des Ganzen einbeziehen. Bei der bedeutenden Streckung des Raumes sind zugleich die Achsenabstände der Pfeiler und Bögen gegenüber *S. Giovanni* erheblich verringert, so daß eine besonders eindringliche Gliederung des Raumes seine Bewegung auf die Tiefe zu beschleunigt. Die Strebepfeiler der Außenseite sind oben durch Flachbögen miteinander verbunden, so daß der Dachansatz bis zur vorderen Fluchlinie der Strebepfeiler vorgreifen kann.

Dieses System ist nun im Innen- wie im Außenbau nicht mehr einfach von dem in Fossanova vertretenen Typus abzuleiten oder allein als eine Weiterbildung innerhalb der lokalen Bauschule von *Gubbio* zu verstehen. Die Ähnlichkeit des Raumbildes mit den großen langgestreckten, einschiffigen gotischen Kirchenbauten Südfrankreichs, nicht nur den Schwibbogenkirchen, sondern auch den kreuzgewölbten Kirchen, muß mehr als zufällig sein. Auch das genannte Motiv des Außenbaus, die Verbindung der Strebepfeiler durch Flachbögen, findet sich dort allgemein verbreitet, es seien nur die dem 13. Jahrhundert angehörenden Bettelordenskirchen der Jacobins und der Cordeliers (abgebrochen) in Toulouse angeführt, oder die Kirchen *S. Michel* und *S. Etienne* der ville basse von *Carcassonne*¹²⁴. Es ist durchaus möglich, daß grade bei der im Laufe

¹²⁰ Kingsley Porter, Lombard architecture I, p. 96, Tafel 78/81. In der Beschreibung ist freilich der Zusammenhang mit den einschiffigen Schwibbogenkirchen nicht erkannt, in den die Kirche gehört.

¹²¹ Carlo Ceschi, *S. Urbano ai Pantani*; in: Capitolium 9, 1933, p. 380/91.

¹²² Salmi a. a. O.

¹²³ Schulze, *Gubbio* p. 56, entgegen Salmi a. a. O., der die Kirche als Nachfolgebau des *Domes* ansieht, was also nur bedingt als richtig gelten kann.

¹²⁴ Rey, *L'art gothique*, passim.

dieser Untersuchungen sich bestätigenden dauernd lebendigen Verbindung Mittel- und Südaleniens mit dem Süden Frankreichs auch hier eine direkte Beziehung zugrunde liegt. Gleichwohl liegt es näher, auf das Zentrum französischer Baukunst grade des Südens hinzuweisen, das im Neapel der Anjou seit dem späteren 13. Jahrhundert bestand. So ist es sehr wohl denkbar, daß von dort aus Anregungen kamen, die von dem großen gewölbten einschiffigen Raum von S. Chiara und seiner dem Dom von Gubbio sehr ähnlichen Bildung des Außenbaus ausgehen konnten. Die Bauzeit des Domes muß in der Hauptsache (nicht nur für Chor und Fassade!) in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts fallen; die Weihe des Hochaltars fand 1366 statt. Auch wenn der Baubeginn der angeführten Kirchen tatsächlich später liegen sollte, als der des Domes von Gubbio, so kann doch das Abhängigkeitsverhältnis nur in der angedeuteten Richtung liegen: dem vereinzelten Beispiel steht ein geschlossener Kunstkreis gegenüber.

Für die Frage der Schwibbogenkirchen in *Gubbio* und Umbrien überhaupt ist auch die kleine Kirche *S. Donato* wichtig¹²⁵, die über nach innen gezogenen Strebepfeilern zwei rundbogige Schwibbögen besitzt und auch im Außenbau rein romanische Formen zeigt. Sie darf daher schätzungsweise wohl um 1200 datiert werden bzw. in den Anfang des 13. Jahrhunderts, und ist deshalb von besonderer Bedeutung, weil sie nicht nur die Vorstufe für das System der Bauten in Gubbio darstellt, sondern zugleich die Form der Schwibbogenkirche, zu der die landschaftlich bedingte Umbildung der gotischen Form in den kleineren Bauten dieser Gattung späterhin gelangte. So zeigt ein Bau wie *S. Michele Arcangelo* auf der *Isola Maggiore* des *Trasimenischen Sees* diese Rückbildung ins Romanische in den niedrigen rechteckigen Wandvorlagen, über denen die Schwibbögen in gedrückten Halbkreisbögen aufsteigen. Nur der rechteckige, gewölbte Chor zeigt an, daß die Kirche bereits dem 14. Jahrhundert angehört. Ähnlich ist die kleine Kirche *S. Maria Maddalena* bei *Rivotorto*, die mit ihrer romanischen Halbkreisapsis sich jeder genaueren Datierung entzieht. Auch die kleine Kirche *Ss. Stefano e Fortunato* in *Assisi*¹²⁶ hat bei leicht zugespitzten Schwibbögen das gleiche Wandsystem und die gleiche romanische Halbkreisapsis, die auch *S. Nicola* an der *Via Appia* vor Rom noch bewahrt hatte. Trotz der auch in der großen Mauerdicke sich äußernden romanischen Grundhaltung zeigen doch die dekorativen Einzelheiten an Fassade und Apsis deutlich, daß der Bau frühestens dem späteren 13., wenn nicht gar erst dem 14. Jahrhundert zugewiesen werden kann. Die Verwendung des Schwibbogens ist hier sicherlich durch das Vorbild der beiden großen Kirchen derselben Stadt bestimmt, durch den Dom und *S. Pietro*, die beide den Schwibbogen innerhalb des dreischiffigen Systems anwenden. Als interessante Einzelheit verdient noch hervorgehoben zu werden, daß das letzte Joch vor der Apsis mit einer Tonne überwölbt ist, was offensichtlich zur liturgischen Heraushebung des Chores geschah, und den oben besprochenen Zusammenhang zwischen Tonnenwölbung und Schwibbogen bestätigen kann.

Beweisen die angeführten Bauten kleineren Maßstabes die Volkstümlichkeit dieses Kirchentypus wie des Schwibbogensystems in Umbrien, so blieb doch die Anwendung des Schwibbogens nicht auf solche Bauten beschränkt, ja die größeren Bauten gehen darin vielmehr vorauf. Es waren vor allem Ordensbauten, die diesen Typus zuerst aufgegriffen hatten (*Subiaco*, *Gubbio*). Dann aber erfährt die Schwibbogenkirche hauptsächlich durch die Bettelorden eine monumentale Ausgestaltung und dadurch zweifellos erst die Volkstümlichkeit, die zu der weitgehenden Anwendung des

¹²⁵ Schulze, *Gubbio* p. 77. Salmi a. a. O. p. 224.

¹²⁶ Brunelli, *La chiesa parrocchiale dei Ss. Stefano e Fortunato in Assisi*; in: *Atti dell'accademia Properziana del Subasio in Assisi* 2, 1907, p. 313 ff. Tarchi a. a. O. Abb. und Grundriß Taf. 81, 83. Die dort gegebene Datierung ins 11. Jahrhundert ist natürlich unhaltbar.



Abb. 40. Piediluco, S. Francesco

und Eingangsseite (Abb. 41); ihr mit sparsamem Reliefschmuck versehenes Hauptportal trägt die Jahreszahl 1339 und in der Inschrift nennt sich ein Petrus Damiani de Asisio me fecit¹²⁷. Das kann zugleich für die Datierung der Kirche selbst ein Anhaltspunkt sein, deren Bauzeit dem frühen 14. Jahrhundert angehören

¹²⁷ Cristofani, Delle storie di Assisi libri 6; 3. ed., Assisi 1902, p. 189. Guardabassi, Indice-guida p. 246 gibt die Jahreszahl falsch wieder, ebenso der Band „Umbria“ der Guida d’Italia del Touring Club Ital. (Milano 1937) p. 265. Abbildungen bei: Luigi Lanzi, Terni (Italia artistica Bd. 55), Bergamo 1910, p. 120.

Schwibbogensystems überhaupt führte. Nicht die Priorität also ist den Bettelorden zuzuschreiben, wohl aber eine besondere Bedeutung als Verbreiter dieses Raumtypus!

Die bedeutendsten Bauten sind *S. Francesco* in *Piediluco* und *S. Francesco* in *Sangemini*, beide in der Hauptsache unverändert erhalten. Die erstere hat ein Langhaus, das durch sechs Schwibbögen in sieben Joche geteilt ist, und an das sich mit starker Einziehung eine fünfseitige Apsis schließt (Abb. 40). Die Schwibbögen steigen unmittelbar aus der Wand auf, in ihrem Ansatz durch schlichte Konsolengesimse betont. Die hoch ansetzenden Fenster fallen nur auf jedes zweite Joch; sie haben breite, rundbogige Form (wobei die nur noch oben angedeutete Kleeblattform der inneren Rahmung kaum noch ins Gewicht fällt) und außen jenes den Rundbogen begleitende Rahmenprofil, das auch sonst so häufig sich in Umbrien findet (vgl. besonders Todi, *S. Fortunato*). Die linke Flanke des Baus ist wegen der Lage der Kirche an dem schmalen Uferstreifen zwischen Berg und See die eigentliche Schau-



Abb. 41. Piediluco, S. Francesco. Seitenfassade

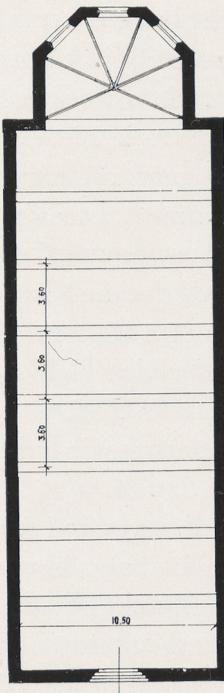


Abb. 42. San Gemini,
S. Francesco. Grundriß



Abb. 43. San Gemini, S. Francesco

muß. – Die fünfseitige Apsis scheint ebenso wie die kantigen Profile ihrer Rippen durch das Vorbild von Assisi bedingt. Sonst aber ist alles wesentlich vereinfacht. Nicht nur die Raumform an sich, sondern auch die der Fenster wie die Abkragung der Dienste im Chor zeigen den starken Einfluß der Cisterzienserbaukunst. Im Außen- wie im Innenbau kommt die glatte Wand ungehemmt zur Sprache, und vereint mit dem Rhythmus der Schwibbögen, ist dem Bau eine schlichte Großartigkeit nicht abzusprechen.

Das gleiche gilt von *S. Francesco* in *Sangemini*, wo an ein Langhaus von acht Jochen sich ebenfalls eine fünfseitige Apsis anschließt, nur in bedeutenderen Ausmaßen und reicherer Formen (Abb. 42–43). Der Anschluß an den zeitlich voraufgehenden Bau in Piediluco ist offensichtlich; im einzelnen ist manches verändert. So wachsen die Schwibbögen ohne jegliche Betonung aus der Wand heraus. Der Triumphbogen, der die Apsis vom Schiff trennt, hat am Kämpfer die gleichen sternförmigen Kerbschnittornamente, wie sie sich an den Seitenkapellen von *S. Fortunato* in Todi finden. Die reichen und mannigfältigen Formen der (z. T. auch „herumgewehten“) Blätter an den Kapitellen der abgekragten Dienste in der Apsis, wie deren geschwungene Deckplatten haben ihre nächsten Verwandten in den Kapellen der Unterkirche von Assisi. All dieses spricht für eine Datierung des Baus in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts¹²⁸.

Die Franziskanerinnenkirche *S. Maria di Monteluce* in *Perugia* ist ein weiteres bedeutendes Beispiel der Schwibbogenkirche¹²⁹. In späterer Zeit umgebaut und eingewölbt, läßt sich der ursprüngliche Zustand jedoch unschwer rekonstruieren, zumal die meisten Schwibbögen über den jetzigen Gewölben noch erhalten sind. Da die Kirche im Außenbau unversehrt ist, und die Strebepeiler

¹²⁸ Guardabassi p. 91 gibt ohne Begründung das 15. Jahrhundert als Entstehungszeit an.

¹²⁹ Briganti e Magnini, Perugia e dintorni, Perugia 1910, p. 84. Il tempio di S. Francesco in Perugia 1927, p. 107ff.



Abb. 44. Perugia, S. Maria di Monteluce

ten Hälften des 13. Jahrhunderts angehörend, gehen den Bettelordenskirchen zeitlich vorauf und lassen noch den Zusammenhang mit der einschiffigen Gurtonnenkirche erkennen, die in den Abruzzen ebenfalls durch die Cisterzienser eingeführt war (Civitella Casanova, 1191ff.). Wiederum ist es offensichtlich die größere Einfachheit der Bauweise, die zur Aufnahme des Schwibbogen-systems in der einschiffigen Kirche führte. Erst die Bettelorden steigerten diesen Kirchentypus zu monumentalier Wirkung. In Teramo ist die 1327 vollendete Kirche *S. Francesco* zwar im Inneren barockisiert, die Strebepfeiler des Außenbaus und die Ähnlichkeit namentlich mit *S. Domenico* am gleichen Ort machen aber die Annahme von Schwibbögen so gut wie sicher. Die Maße der Kirche sind mit 15 m Breite und 44 m Länge beträchtlich, werden aber auch von der Dominikanerkirche in derselben Stadt erreicht. *S. Domenico* zeigt bei 13 m innerer Breite und 52 m Länge eine größere Streckung des Grundrisses. Etwa gleichzeitig mit *S. Francesco* und ebenfalls in Backstein errichtet, ist hier der Innenraum unverändert erhalten und durch Schwibbögen in sechs Joche geteilt; ein schmales, kreuzgewölbtes Chorquadrat schließt sich an das Langhaus an. Auch für *S. Domenico* in Chieti, eine Kirche, die 1916 abgebrochen wurde und sich eng an das Vorbild von *S. Domenico* in Teramo hielt, dürfen Schwibbögen sicher angenommen werden¹³³.

In den Marken schließlich stellt *S. Esuperanzio* in Cingoli ein durch die Spannweite seiner sechs Schwibbögen wie durch seine gedrungene Breiträumigkeit besonders monumentales Beispiel

¹³⁰ Toesca, Storia p. 688/9 und 729, 9 nennt als den Kirchen von Gubbio verwandt auch noch den Dom von Gualdo Tadino, dessen völlige Umformung im Inneren die ursprüngliche Zugehörigkeit zu dem hier besprochenen Kirchentypus nur noch an geringen Anzeichen erkennen lässt.

¹³¹ Gavini, Storia I p. 152, II p. 340.

¹³² Gavini, Storia I, p. 400/1 und 468, Sacconi, Relazione p. 438.

¹³³ Gavini, Storia II, p. 114ff., wo jedoch bei einigen anderen Bauten nicht ausdrücklich angegeben wird, ob Schwibbögen vorhanden sind; vgl. vor allem auch I, p. 152, wo einige Bauten als Schwibbogenkirchen aufgezählt sind, bei der genaueren Behandlung im Text jedoch nicht als solche beschrieben werden.

der linken Seite sichtbar sind, ist die dichte Folge von elf schmalen Jochen ohne weiteres abzulesen (Abb. 44). Der Innenraum schließt ohne besonderen Chor als ein gestrecktes Rechteck einfach platt ab. Wie in *S. Francesco* in Piediluco setzen die Schwibbögen über ganz schlichtem Konsolengesims an und kommen Fenster nur auf jedes zweite Joch. Nach Aussage zumal der Einzelformen an den Fenstern dürfte die Kirche im späteren 13. Jahrhundert entstanden sein.

In Umbrien selbst sind einige kleinere Bauten anzuriehen, wie *S. Niccolò* in *Todi*, eine Kirche, die in neuerer Zeit im Inneren wiederhergestellt wurde, und *S. Angelo* in *Cesi*¹³⁰.

In den benachbarten Abruzzen sind es ebenfalls die Bettelorden, welche die Schwibbogenkirche aufnehmen. Der Ausgangspunkt ist auch hier wie in Lazio die Cisterzienserbaukunst, und speziell die Klosterarchitektur von Fossanova¹³¹. Die Kirchen *S. Maria in Piano* in *Loreto Aprutino* und *S. Maria delle Grazie* in *Cocullo*¹³², beide der zweiten

dieses Kirchentypus dar. Zu diesem Eindruck trägt noch bei der wie in S. Maria di Monteluce in Perugia platte Chorschluß. Und der enge Zusammenhang mit den umbrischen Bauten wird bestätigt durch die Inschrift des 1295 datierten Hauptportals¹³⁴: „Anno D(omi)ni MCCLXXXV t(em)p(or)e Dom(ini) Jacobi Eugubini Magister Jacobus fecit h(oc) opus.“ Denn die Nennung des aus Gubbio stammenden Bauherrn mag einen Hinweis geben für die Herkunft des Schwibbogensystems, dessen Herrschaft in jener Stadt eine so ausschließliche war.

Daß die einschiffige Schwibbogenkirche auch sonst grade von den Bettelorden aufgenommen wird, zeigen ein paar oberitalienisch-lombardische Bauten: S. Francesco in *Gravedona*, S. Maria in *Rezzonico*¹³⁵, S. Maria degli Angioli in *Lugano*¹³⁶, S. Michele al Pozzo in *Bergamo*¹³⁷, denen sich eine weitgespannte dreischiffige Schwibbogenkirche in S. Pietro in *Berbenno* anfügen läßt.

Zum Schluß seien noch ein paar Kirchen genannt, bei denen das Schwibbogensystem auch in dem dreischiffigen – natürlich flachgedeckten – Bau auftritt. In S. Claudio vor den Toren von *Spello*¹³⁸ handelt es sich ebenso wie beim Dom S. Rufino in *Assisi*¹³⁹ um die nachträgliche Einfügung in romanische Bauten, deren Mittelschiffe also jedenfalls ungewölbt geblieben waren.

Die über den Gewölbten des barocken Umbaus des Domes von Assisi noch sichtbare Pfeilerbasilika des 12. Jahrhunderts erhielt in allen drei Schiffen spitzbogige Schwibbögen; im Mittelschiff sind zwischen den in dichter Folge gereihten Schwibbögen die alten Fenster des kräftig über die Seitenschiffe hinausragenden Obergadens noch sichtbar. Diese bauliche Veränderung dürfte dem 13. Jahrhundert zuzuschreiben sein.

In die gleiche Zeit gehört auch die Benediktinerkirche S. Pietro in *Assisi*, die seit der Mitte des 13. Jahrhunderts in Händen der Cisterzienser ist¹⁴⁰. Beide Kirchen wurden zusammen mit S. Francesco und S. Paolo im gleichen Jahre 1253 von Innozenz IV. anlässlich seines Aufenthaltes in Assisi geweiht. Wenn diese Tatsache auch wieder einmal zur Vorsicht mahnen sollte gegenüber einer allzu sorglosen Ausnutzung von Weihedaten für die Datierung von mittelalterlichen Kirchenbauten, so geht doch aus dem Befund aller drei Bauten soviel klar hervor, daß an allen gleichzeitig gebaut wurde. Die dreischiffige querschifflose Pfeilerkirche mit Mittelapsis erweist sich als solche wie auch in der Fassadenkomposition als vom Dom abhängig, dessen System sie vereinfacht. Das Innere zeigt heute Tonnenwölbung in allen drei Schiffen, ist jedoch unschwer in seinem ursprünglichen Bestand wiederherzustellen¹⁴¹. Mit ihren schweren rechteckigen Pfeilern und ihren breiten, unprofilierten Spitzbogenarkaden ist die Kirche durchaus romanisch in der Grundhaltung, und nur in dem weiten und hohen Schreiten der Arkaden kündigt sich ein neues Formgefühl an.

¹³⁴ Serra, L'arte nelle Marche I, p. 190. Hinter dem Hochaltar eine weitere Inschrift mit der Jahreszahl 1279.

¹³⁵ Lübke, in: Mitteilungen der k. k. Central-Kommission . . . 5, 1860, p. 118/9.

¹³⁶ Oberst, Die mittelalterliche Architektur der Franziskaner und Dominikaner in der Schweiz, Zürich 1927, Grundriß und Schnitt, Text p. 68, wobei freilich mit keinem Wort die Tatsache der Schwibbögen erwähnt wird.

¹³⁷ Touring Club Italiano: Attraverso l'Italia: Lombardia, vol. 2 (Milano 1932) Abb. 74. Diese Bauten sind hier nur nach zufälliger Kenntnis angeführt; bei dem völligen Mangel an Vorarbeiten über italienische Bettelordenskirchen ist es sehr wohl möglich, daß eine systematische Nachforschung die Anzahl noch erheblich vermehren könnte.

¹³⁸ Abb. bei: G. Urbino, Spello, Bevagna, Montefalco (Italia artistica Bd. 71), p. 56. Weder Grundriß noch Innenansicht bei: Tarchi a. a. O. T. 196/7 zeigen die Schwibbögen.

¹³⁹ Die sehr eingehende Untersuchung des romanischen Baus durch U. Gnoli, L'antica basilica Ugoniana e il duomo di Giovanni da Gubbio in Assisi, in: Augusta Perusia 1, 1906, p. 173ff. erwähnte bereits die gotischen Veränderungen.

¹⁴⁰ Cristofani, Delle storie di Assisi libri sei, 3. ed., Assisi 1902, p. 111. Laspeyres, in: Erbkams Zeitschrift für Bauwesen 22, 1872, p. 284. Thode, Franz von Assisi p. 300.

¹⁴¹ Tarchi T. 56ff. Dort auch die Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes.

Am nächsten verwandt ist die Abteikirche *S. Giovanni in Venere zu Fossacesia* in den Abruzzen, welche ebenfalls rechteckige Pfeiler und die gleiche Arkadenform hat¹⁴². Vor allem findet sich hier durchgehend an allen Pfeilern eine Einzelheit, die in S. Pietro in Assisi nur die östlichen Pfeiler aufweisen: die abgefaßten Ecken. Die Pfeilerbasilika in Fossacesia ist nun eines der ersten Zeugnisse für das Eindringen burgundischen Einflusses in dieser Landschaft. Der Obergaden ist gegliedert durch abgekragte Dienste vor Lisenen, die über den Pfeilern aufsteigen bis zu einem Gesims, das für die Fenster Sockelzone und Sohlbank ist. Dort setzen die Kapitelle der Dienste mit ihren kräftig ausladenden Deckplatten ab, ohne daß bis zum Ansatz der Balkendecke eine logische Fortsetzung dieses Gliedersystems stattfände. Die Fenster sind dagegen durch breite, leicht zugespitzte Blendbögen eingefaßt. So erhebt sich die Frage, welches Wölbesystem der vorhandenen Gliederung des Baus und also auch der ursprünglichen Planung entsprechen würde. Es kann dies kein Kreuzgewölbe sein, da für die Annahme von Diagonalrippen jedes Anzeichen in der vorhandenen Gliederung fehlt. Sehr wohl würde dieser aber eine Folge von Schwibbögen entsprechen, welche von den kräftigen Vorlagen des Mittelschiffs aufgenommen werden könnten und zugleich die Gliederung des Obergadens und seine bis zum Ansatz der Dachbalken glatt bleibenden Mauerflächen erklären würden. Grade die in diesem Bau zu Tage tretende Verbindung burgundischer und cisterziensischer Formen mit einheimisch abruzzesischen (die Pfeiler!) wie auch eine Reihe von Einzelheiten sprechen für eine Datierung *nach 1200*. Es ist also durchaus wahrscheinlich, daß S. Pietro in Assisi von diesem Bau her beeinflußt wurde, dessen neue burgundische Elemente so viel klarer in Erscheinung treten als hier; findet sich doch der Schwibbogen in der dreischiffigen Pfeilerkirche auch sonst in den Abruzzen: sowohl *S. Giovanni in Isola del Gran Sasso*¹⁴³ wie auch die Abteikirche von *S. Clemente in Casauria*¹⁴⁴ haben einen Schwibbogen in der Mitte des Mittelschiffs, so in ganz reduzierter Form eine Gliederung des Langhauses verwirklichend.

Daß die durch diese Beziehungen indirekt schon ausgesprochene Datierung von S. Pietro in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts das richtige trifft, bestätigt nicht nur das schon genannte Weihedatum von 1253, sondern auch die große Inschrift an der Fassade, die das Jahr 1268 als Vollendungsdatum der Kirche nennt. Wenn dieses Datum für die Fassade und das Langhaus als unmittelbarer terminus ante quem verbindlich ist, so zeigt die Apsis zwar ältere Formen; sie dürfte aber, dem gewohnten Schema umbrischer Apsidendekoration folgend (man vergleiche etwa die Dome in Bevagna und Assisi) trotz ihrer Flechtbandmuster um 1200 zu datieren sein, als ältester Teil des im Osten begonnenen und 1268 vollendeten Neubaus der Kirche. Der völlig analoge Bauvorgang am Dom zu Todi, wo die rein romanische Dekoration der Apsis nicht vor dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts begonnen sein kann (da die Gurtrippengewölbe der Krypta diejenigen der Unterkirche von S. Francesco in Assisi voraussetzen), bestätigt noch einmal diese Annahme. Die Schwibbögen des Mittelschiffs, die ähnlich wie im Dom in ihrer dichten Folge keine Rücksicht nehmen auf die Achsen der Arkaden, müssen doch von Anfang an geplant sein im Zusammenhang mit dem System des Langhauses. Wahrscheinlich ist allerdings, daß ihre Ausführung in die Jahre zwischen 1253 und 1268 fällt, also nachdem die Kirche in den Besitz der Cisterzienser gelangt war, und nach der Weihe durch Innozenz IV. Aber auch dann wäre der zeit-

¹⁴² Gavini, Storia I, p. 203 ff., wo auch Grundriß, Schnitt und Abbildungen. Die Chronologie der Bauten, die in dem Werk von Gavini ganz allgemein zu früh datiert werden, bedürfte dringend einer Revision. So ist auch das für die Kirche von Fossacesia angegebene Datum von 1165 unmöglich; es muß schon in Anbetracht der Chronologie der französischen Bauten, welche die Voraussetzung bilden, als viel zu früh gelten.

¹⁴³ Bertaux p. 542, Abb. p. 531. Gavini I p. 95.

¹⁴⁴ Gavini a. a. O.

liche Abstand so gering, daß man von einem einheitlichen Bauvorgang sprechen könnte, zumal ja die Weihe von 1253 keineswegs als Vollendungsdatum angesprochen werden darf. Im Gegensatz zum Dom war jedoch anscheinend keine selbständige Beleuchtung des Mittelschiffs vorgesehen. Diese Annäherung an hallenartige Lösungen trotz Beibehaltung eines stark „basilikalen“ Obergadens ist nur verständlich aus der Tradition der romanischen flachgedeckten Hallen in Umbrien und den Abruzzen, deren verschiedene Lösungen an anderer Stelle gekennzeichnet werden. Noch einmal sei daher in diesem Zusammenhang auf einen abruzzesischen Bau wie S. Bartolomeo in *Carpineto della Nora* hingewiesen, der sowohl durch die Pfeilerform wie durch die Raumform seiner flachgedeckten Halle S. Pietro verwandt ist und derselben Zeit angehören dürfte¹⁴⁵. In S. Pietro erklären sich daher auch die drei übergroßen Radfenster des Obergeschosses der Fassade durch das Bestreben, dem Innenraum doch noch eine ausreichende Lichtzufuhr zu sichern.

Die Seitenschiffe haben in den Achsen der Pfeiler leicht zugespitze Gurte; ob ihre Tonnenwölbung bereits dem ursprünglichen Plan angehörte, ist schwer festzustellen. Möglich wäre es immerhin, wenn man an die noch im Ansatz erhaltenen Tonnen in den Seitenschiffen des Domes denkt. Die Einwölbung der Kuppel (auch dies wieder nach dem Vorbild des Domes!) erfolgte erst in späterer Zeit. Das beweist zur Genüge die ungeschickt schiefe Anbringung der Gurten. Das weitere Ausgreifen der Arkaden im Presbyterium an Stelle eines Querschiffes findet sich nicht nur im Dom, sondern ist in Lazio und Umbrien auch sonst üblich (S. Giovenale in Orvieto, S. Giovanni in Zoccoli in Viterbo).

Zeigen die drei zuletzt angeführten Kirchenbauten, wie das Schwibbogensystem dank seiner technischen und künstlerischen Vorzüge auch in großen dreischiffigen Bauten zur Anwendung kam, so bietet der frühmittelalterliche Zentralbau *S. Angelo* in Perugia¹⁴⁶ noch einen weiteren Beleg für die Beliebtheit und zugleich für die technische Bewährung des Schwibbogensystems. Wie S. Stefano Rotondo in Rom, sein unmittelbares Vorbild, war der Bau von vornherein in allen Teilen ungewölbt und nur mit einer flachen Holzdecke versehen. Die große Weite des mittleren, von 16 Säulen getragenen 16seitigen Kernraumes, wie die des Umgangs, und die dünnen Mauern beider erlaubten keine andere Form des oberen Abschlusses. Wohl im späteren 13. oder im Anfang des 14. Jahrhunderts fand man die sehr sinnvolle Lösung einer Verstärkung der Konstruktion durch Einbau von Schwibbögen (zur gleichen Zeit wurde das gotische Portal eingebaut). Im Mittelraum sitzen über den Zwickeln jeder zweiten Säule kurze, abgekragte Dienste, die ihre Herkunft aus der Cisterzienserbaukunst deutlich erkennen lassen. Über ihnen steigen acht rippenartige Schwibbögen zur Mitte und zum Scheitelpunkt des Raumes auf, wo sie zusammentreffen. Im Umgang erfolgt die Abstützung durch von außen ansteigende, übermauerte Bögen. Das Ganze stellt also die folgerichtige Übertragung des Schwibbogensystems auf den Sonderfall dieses Zentralbaus dar und läßt den Einfluß der Cisterzienser wie die Verbreitung des Schwibbogens in Umbrien noch einmal deutlich werden.

Die Betrachtung der Schwibbogenarchitektur wäre ihrerseits unvollständig, wenn nicht wenigstens kurz eingegangen würde auf die Bedeutung des Schwibbogens in der gleichzeitigen Profanarchitektur, auf die großen Schwibbogensäle. Diese haben nicht nur durch das „Motiv“ der Schwibbögen, sondern auch durch die Gleichheit der ganzen Raumform die stärkste Verwandt-

¹⁴⁵ Gavini I, p. 272 ff.

¹⁴⁶ Viviani, Il tempio di S. Angelo in Perugia; in: Bollettino della R. deputazione di storia patria per l’Umbria 16, 1910, p. 875/93. Der selbe, in: Bollettino d’arte 5, 1911, p. 28/32. Kingsley Porter, Lombard architecture I 94 hält die Schwibbögen des Umgangs für vor 1000 eingezogen. Tarchi a. a. O. T. 26.

schaft mit den besprochenen Kirchen. Das ist durchaus mehr als Zufall. Denn Ausgangspunkt dieser Raumform war ja grade nicht die Sakral-, sondern die Profanarchitektur, war für die Saalkirche mit Schwibbögen der Schwibbogensaal der Klostergebäude bei den Cisterziensern. Wir werden also sowohl durch die Herkunft des Systems wie durch seine gleichzeitige Verwendung in weltlicher und kirchlicher Baukunst auf jene Tatsache der Wechselbeziehung zwischen beiden Bereichen hingewiesen, die auch sonst für die Baukunst der Cisterzienser und in ihrem Gefolge namentlich für die der Bettelorden typisch ist. Die Erklärung für diese Aufnahme ursprünglich profaner Elemente in die Kirchenbaukunst liegt auch hier in der allgemein festzustellenden Tendenz der Bettelorden auf das Profane hin begründet¹⁴⁷.

Gehören die Schwibbogenkirchen der Bettelorden zu den bedeutendsten Lösungen innerhalb dieses Raumtypus in Umbrien, so zeigen die Schwibbogensäle der großen Stadtpaläste, zu welch monumental Wirkung der italienische Bauwillie die konstruktiven und künstlerischen Möglichkeiten dieses Systems zu steigern wußte. Was so bei einer vergleichenden Betrachtung eines Teilgebiets von Sakral- und Profanarchitektur sichtbar wird, das würde erst eine Gesamtbetrachtung der gotischen Baukunst Mittelitaliens bestätigen können: daß nämlich die bedeutenderen Kräfte und die größeren baulichen Leistungen sich auf die Seite der Profanarchitektur neigen; eine für die besondere künstlerische Lage Italiens bezeichnende Tatsache.

Mehrere und bedeutende Beispiele des Schwibbogensaales zugleich bietet *Orvieto*. Der Palazzo del Popolo (wo die jetzigen Schwibbögen Werk einer Erneuerung sind), ferner auch der Palazzo Vescovile und der Palazzo dei Papi gehören alle dem späten 13. Jahrhundert an. Ebenso der mächtige Saal im Erdgeschoß des Papstpalastes zu *Viterbo*¹⁴⁸ und die sala del capitano del popolo im gleichnamigen Palast zu *Todi*. Zur gleichen Zeit entstand auch die großartige Sala dei notari im Palazzo comunale zu *Perugia*¹⁴⁹, bei dem die Rundbogenform der mächtigen, unprofilierten Schwibbögen als eine Anpassung an das italienische Formgefühl angesprochen werden muß, ebenso wie beim brevetrofio in *Spoletto* – das gleiche Bestreben also, das auch in den oben besprochenen kleineren Kirchen zur Anwendung der Rundbogenform führte. Daß schließlich die Franziskaner selbst auch in ihren Klostergebäuden diese cisterziensische Form aufnahmen und weiterbildeten, nimmt nicht wunder. Das Refektorium von S. Fortunato in *Todi* mit seinen gedrückten, korbbogenartigen Schwibbögen ist dafür ein monumentales Beispiel; die zwischen den Bögen eingezogenen Gratgewölbe sind spätere Zufügung. Auch der Kreuzgang von S. Fortunato zeigt die gleiche Form der Schwibbögen; in der Sparsamkeit seiner Mittel und in der völligen Ornamentlosigkeit wahrhaft ein Beispiel franziskanischer Architektur. – Unmittelbar von dem Vorbild in *Todi* abhängig dürfte das Refektorium des Konvents von S. Francesco in *Narni* sein, das in bedeutend kleinerem Maßstab Schwibbögen in ähnlich flacher Bogenführung und guter Erhaltung zeigt.

Die Tatsache, daß der Schwibbogen seinen Ursprung im Orient hat, wie auch sein Vorkommen bei den Arabern, und schließlich seine Anwendung in der Baukunst Frankreichs, Kataloniens und Italiens ließen einen französischen Forscher von einer „communauté méditerranéenne“ sprechen¹⁵⁰. Das kann von zwei Seiten bestätigt werden. In Italien hat die Schwibbogenkirche wie der Schwibbogen überhaupt (zumal in den mittleren Landschaften der Halbinsel) auch in gotischer Zeit eine

¹⁴⁷ Krautheimer, Die Kirchen der Bettelorden p. 117ff.

¹⁴⁸ Abb. bei: A. Scriattoli, *Viterbo nei suoi monumenti*, Roma 1920, p. 154.

¹⁴⁹ Vgl. die Schwibbögen gleicher Form im Kapitelsaal des Klosters von Sigüenza (Huesca). Juan de Coutreras, Marques de Lozoya, *Historia del arte Hispanico* (Barcelona 1934), vol. 2, p. 276/7.

¹⁵⁰ Raymond Rey, *L'art gothique du midi de la France* p. 120.

weitere Verbreitung gefunden, als bisher bekannt war, und zwar in Formen, die dem Süden Frankreichs wie Katalonien verwandt erscheinen. Dem steht auf der anderen Seite die Feststellung gegenüber, daß im gesamten Bereich der deutschen Kunst und darüber hinaus in den angrenzenden germanischen Ländern der Schwibbogen nicht zur Anwendung kam, ja, daß auch die Cisterzienser weder Tonnengewölbe noch Schwibbogen hier anwandten (von ganz vereinzelten Beispielen abgesehen) – ein, wenn auch zunächst nur mittelbarer Beweis für die Eigenständigkeit der deutschen Baukunst des Mittelalters und ihre von anderen Absichten bestimmten Kräfte, die ihre ablehnende Haltung gegenüber diesen Architekturformen bestimmte¹⁵¹.

3. HALLENKIRCHEN

a) Kreuzgewölbe (echte) Hallenkirchen

San Fortunato in *Todi*, der bedeutendste Bau der Franziskaner in Umbrien nächst S. Francesco in Assisi, beansprucht durch die Einzigartigkeit seiner Raumform als Hallenkirche ein besonderes Interesse. Die Bedeutung des Baus entspricht durchaus der geschichtlichen des Klosters von S. Fortunato, das in der zweiten Hälfte des 13. und im 14. Jahrhundert ein Mittelpunkt franziskanischen Lebens in Umbrien war.

Das Kloster, dessen Kirche dem 537 gestorbenen Bischof von Todi geweiht war, erscheint in Urkunden seit dem Ende des 11. Jahrhunderts¹⁵², seit 1192 hatten es die Kamaldulenser inne, seit 1225 die Vallombrosianer. Am 22. Dezember 1254 wurde es nach längeren Verhandlungen durch Papst Alexander IV. den „fratribus Minoribus S. Francisci“ übergeben, womit sich auch hier der für jene Zeit typische Vorgang vollzog, daß die Benediktiner vor den mächtig anwachsenden Bettelorden zurückweichen mußten¹⁵³. Die Bedeutung der neuen Ordensniederlassung in der Stadt erhellt aus der Tatsache, daß beim ersten Bischofswechsel im Jahre 1276 ein Franziskaner Bischof wurde; es ist der der Familie Acquasparta aus Todi gehörende Fra Bentivenga. Und als dieser bedeutende Theologe 1278 zum Kardinal ernannt wird, folgt ihm in Fra Angelario ein Ordensbruder auf dem Bischofsthron nach (gestorben 1286)¹⁵⁴. Beide wurden in S. Fortunato beigesetzt. Überdies wird die Verbindung des Kardinals Bentivenga mit dem Konvent noch dadurch deutlich, daß ein großer Teil der Manuskripte des Klosters von ihm stammt¹⁵⁵. In die gleiche Zeit fällt auch die dichterische Wirksamkeit des Fra Jacopone da Todi (gestorben 1307), der mit seinen laudes nicht nur zum Ruhme der Madonna, sondern auch zu dem seines Konvents beitrug.

¹⁵¹ Ein weiteres Beispiel für den hier angedeuteten Zusammenhang von Bauform und Nationalcharakter im späteren Mittelalter bietet die zweischiffige Hallenkirche. Zugleich ein weiteres Beispiel für die Aufnahme einer profanen Bauform in den Kirchenbau durch die Bettelorden fand die zweischiffige Hallenkirche ihre früheste und bedeutendste Verwirklichung in Südfrankreich (Jakobinerkirchen in Agen, Toulouse; Paris). In der Folge aber ist ihre Verbreitung für die verschiedenen Nationalcharaktere ebenso aufschlußreich wie die der Schwibbogenkirche. Auf germanischem Boden, und zwar vorwiegend in den deutschen Ländern, wo diese Raumform auf eine gewisse Tradition traf, fand die zweischiffige Hallenkirche ihre größte Verbreitung (darin gebunden an die Hallenkirche überhaupt). Italien dagegen, auf dessen Boden sich keine einzige Kirche dieser Gattung findet, verhielt sich völlig ablehnend gegenüber einer Raumform, die seiner architektonischen Vorstellungswelt so sehr widersprechen mußte. Es ergibt sich also, verglichen mit der Verbreitung der Schwibbogenkirchen, ein grade entgegengesetztes Bild, trotz der ähnlichen Herkunft beider Systeme — ein Bild, das eben für die nationale Sonderart in der Baukunst nördlich und südlich der Alpen besonders aufschlußreich ist.

¹⁵² Kehr, Italia Pontificia, Bd. 4, Berlin 1909, p. 40. Getulio Ceci, *Todi nel medioevo*, Todi 1897, p. 74.

¹⁵³ Auch in Viterbo gab es eine dem hl. Fortunatus geweihte Kirche, die durch päpstlichen Entscheid vom 6. Mai 1244 den Franziskanern übergeben wurde; Bullarium ordinis FF. praedicatorum, ed. Thomas Ripoll, Roma 1729, tom. I, p. 141.

¹⁵⁴ Ughelli, Italia sacra, 2. ed., Venezia 1717–1722, Bd. I, p. 1349ff.

¹⁵⁵ Mignini, I codici del convento di S. Fortunato in Todi; in: Archivio storico per le Marche e per l’Umbria 3, 1886, p. 523ff.

Bei der bedeutenden Rolle, welche die Franziskaner Todi spielen, scheint es verständlich, daß sich bei ihnen der Wunsch nach einem Neubau ihrer Kirche und ihres Klosters einstellte, die sie bei ihrem Einzug in S. Fortunato ja vorgefunden und gleichsam geerbt hatten¹⁵⁶. Von diesem heute nicht mehr bestehenden Bau wissen wir, daß drei Altäre im Jahre 1198 von Innozenz III. bei seiner Anwesenheit in Todi geweiht wurden¹⁵⁷; ferner, daß er einen offenen Dachstuhl hatte, wie aus einem Dokument um die Mitte des 13. Jahrhunderts hervorgeht¹⁵⁸. Daß der Bau eine dreischiffige Basilika war, bleibt eine wenn auch wahrscheinliche Vermutung. Zu dieser Kirche gehören zweifellos die beiden großen romanischen Löwen, die jetzt vor der Fassade der Kirche aufgestellt sind und sicher ein Portal flankierten. Sie beweisen den Zusammenhang des Baus mit der romanischen Architektur nördlich des Apennin, mit der Lombardei und Emilia. Es ist anzunehmen, daß die Weihe von 1198 ungefähr die Vollendung der Kirche bezeichnet, die demnach mindestens die zweite an dieser Stelle wäre. Ob nun diese Kirche baufällig geworden war, oder ob sie nur den Ansprüchen der Franziskaner nicht mehr genügte, entzieht sich unserer Kenntnis. Jedenfalls scheint auch stark das letztere mitgesprochen zu haben, denn von dem 1286 bis 96 regierenden Bischof Nikolaus, dem Nachfolger des Angelario, heißt es: „novi templi S. Fortunati fundamenta jecit anno 1292¹⁵⁹.“ Und daß man von Anfang an einen größeren Bau errichten wollte, zeigt die Tatsache, daß die Stadt Todi am 16. Dezember 1291 den Wert einiger Häuser abschätzen läßt, deren Erwerb zur Errichtung der neuen Kirche nötig ist¹⁶⁰. Man verzichtete also, wie der heutige Baubefund bestätigt, auf irgendeine teilweise Erhaltung oder auch nur teilweise Mitbenutzung des alten Baus und schuf durch völligen Abbruch der alten Kirche die Möglichkeit zu dem größeren Neubau nach einem ganz neuen Plan.

Die kunstgeschichtliche Würdigung dieser 1292 begonnenen großen gotischen Hallenkirche ist die Hauptaufgabe der folgenden Untersuchung. An ihrem Anfang steht die Ableitung des Hallensystems aus der Baukunst des Poitou, der Nachweis enger künstlerischer Beziehungen zur Kathedrale von Poitiers, ja unmittelbarer Abhängigkeit von ihr. Wenn nun trotz der reichlich vorhandenen Daten und historischen Nachrichten über unseren Bau leider keine sich findet, welche diese Aussage des Baus selbst bestätigen oder geschichtlich erklären könnte¹⁶¹, so verdient doch eine Überlieferung besondere Aufmerksamkeit, die für die Historiker bisher nur einen negativen Wert haben konnte. Von der „Historia Tudertine civitatis“, einem in den ersten Jahren des 14. Jahrhunderts geschriebenen und nicht mehr erhaltenen codex, haben wir nur noch Kunde durch ein Inventar des Konvents von S. Fortunato, das seinerseits vor 1322 verfaßt sein muß, und durch später gemachte Auszüge¹⁶². Diese mittelalterliche Geschichte der Stadt Todi sagte, daß der hl. Fortunatus aus Poitiers stammte, und ein Verwandter des Königs gewesen sei, sowie daß er auf dem Rückwege von Rom nach Poitiers in Todi gepredigt habe. Diese Überlieferung, die den hl. Fortunatus mit Poitiers in Verbindung bringt, scheint schon länger in Todi bestanden zu haben; sie wird von den meisten späteren Lokalhistorikern aufgenommen und wiederholt¹⁶³.

¹⁵⁶ Fälschlich sagt Kleinschmidt I, p. 141 von dem bestehenden Bau: „In Todi übernahmen sie die große Hallenkirche S. Fortunato und führten daneben ein Kloster auf“, sich dabei irrtümlich auf Ceci p. 243 ff. beziehend.

¹⁵⁷ Ceci, Todi p. 74. Kehr, Italia Pontificia, 4, p. 40. Mazzatinti, Gli archivi della storia d’Italia, vol. 3 (1900/1), p. 160. G. Ceci, S. Fortunato vescovo protettore di Todi, Todi 1923, p. 32.

¹⁵⁸ Ceci, S. Fortunato p. 33 und 52.

¹⁵⁹ Ughelli, Italia sacra a. a. O.

¹⁶⁰ Ceci, Todi p. 305.

¹⁶¹ Es ist nicht ausgeschlossen, daß eine systematische Durchforschung des Archivs von S. Fortunato, die dem Verf. leider nicht möglich war, noch wichtiges Material zutage brächte. Vgl. die Übersicht bei: Mazzatinti, archivi, vol. 3, p. 98 ff.

¹⁶² Ceci, Todi p. XI und 293.

¹⁶³ Acta Sanctorum Bolland. 14. Octob., vol. VI, p. 520 ff.: Vita S. Fortunati episcopi Tuderti in Umbria († 537).



Abb. 45. Todi, S. Fortunato. Lagebild

Tatsächlich ist nun die Herkunft des hl. Fortunatus von Todi dunkel. Die einzige Quelle für das Leben des Bischofs, die Dialoge Gregors des Großen, enthalten keinerlei Aussage in dieser Richtung und ebensowenig auch die Bollandisten¹⁶⁴. Es dürfte daher wohl die Erklärung der neueren Historiker zu Recht bestehen, daß hier eine Verwechslung der beiden Heiligen gleichen Namens vorliegt: des hl. Fortunatus, Bischofs von Todi (gestorben 537) und des hl. Venantius Fortunatus, Bischofs von Poitiers (gestorben 607), Welch letzterer ja schon durch seine dichterische Wirksamkeit stets eine gewisse Berühmtheit besaß¹⁶⁵. Wenn nun auch diese Nachricht der Chronik sich als eine nicht begründete herausstellt, so gewinnt sie doch besondere Bedeutung *dadurch*, daß sie fast zur gleichen Zeit, in welcher der Neubau der Kirche von S. Fortunato entstand, deren Beziehung zu Poitiers bestätigt. Einerlei, ob die Meinung der Tudertiner, die den Patron ihrer Stadt mit Poitiers in Verbindung brachten, richtig war oder nicht, die Tatsache, daß sie es taten, kann vielleicht die Erklärung dafür abgeben, warum man bei dem Neubau der dem Stadtpatron geweihten Kirche sich die Kathedrale von Poitiers zum Vorbild nahm¹⁶⁶.

Einen Einblick in die fortschreitende Bautätigkeit gewährt ein aus dem Jahre 1298 stammender Bericht über den Reliquienfund von 1296¹⁶⁷. In diesem Jahre wurde ein großer Teil der alten Kirche abgebrochen, die also zunächst noch weiter bestand, während ein guter Teil des Neubaus schon aufgeführt war; dabei wurden die Gebeine der Heiligen Cassianus, Calixtus, Fortunatus, Romana und Digna gefunden. Im Jahre 1301 fand unter dem seit 1297 regierenden Bischof Nikolaus die feierliche Übertragung dieser Reliquien in die neue Kirche statt, wo sie unter dem Hochaltar beigesetzt wurden¹⁶⁸. Es ist daher anzunehmen, daß der Bau in diesen 9 Jahren bereits zu

¹⁶⁴ Acta Sanctorum loc. cit. p. 523 ff.

¹⁶⁵ Ceci, S. Fortunato vescovo p. 10ff. Ceci, Todi p. XI ff., der die „Historia Tudertine civitatis“ als ein „puerile impasto di favole“ bezeichnet. – Es sei auch auf die Tatsache hingewiesen, daß es in Umbrien mehrere Heilige mit Namen Fortunatus gibt.

¹⁶⁶ In der Chronica des Sigebertus (ca. 1030–1112), ed. Bethmann, Monumenta Germaniae historica VIII, 351, 44 wird berichtet, daß im Jahre 970 Bischof Theoderich von Metz, der Vetter Kaiser Ottos I., vor Bischof Atto von Todi erscheint. Er erbittet und erhält den Leichnam des hl. Fortunatus, den er mit vielen anderen Reliquien nach St. Vinzenz in Metz bringt.

¹⁶⁷ Abgedruckt im Dokumentenhang bei: Ceci, S. Fortunato p. 60ff.

¹⁶⁸ Ughelli, Italia sacra a. a. O. Cappelletti, Le chiese d’Italia, Venezia 1844ff., Bd. 5, p. 230, der Ughelli auswertet, dabei jedoch fälschlich einem und demselben Bischof Nikolaus Baubeginn und translatio zuschreibend.

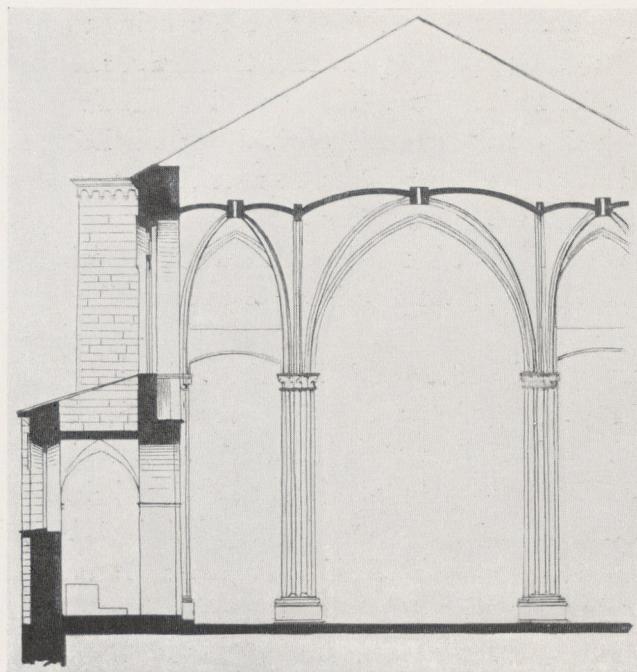


Abb. 46. Todi, S. Fortunato. Querschnitt (nach Laspeyres)

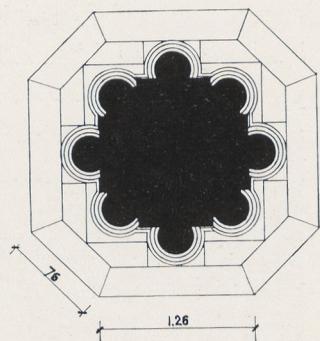


Abb. 47.
Todi, S. Fortunato.
Pfeilerquerschnitt

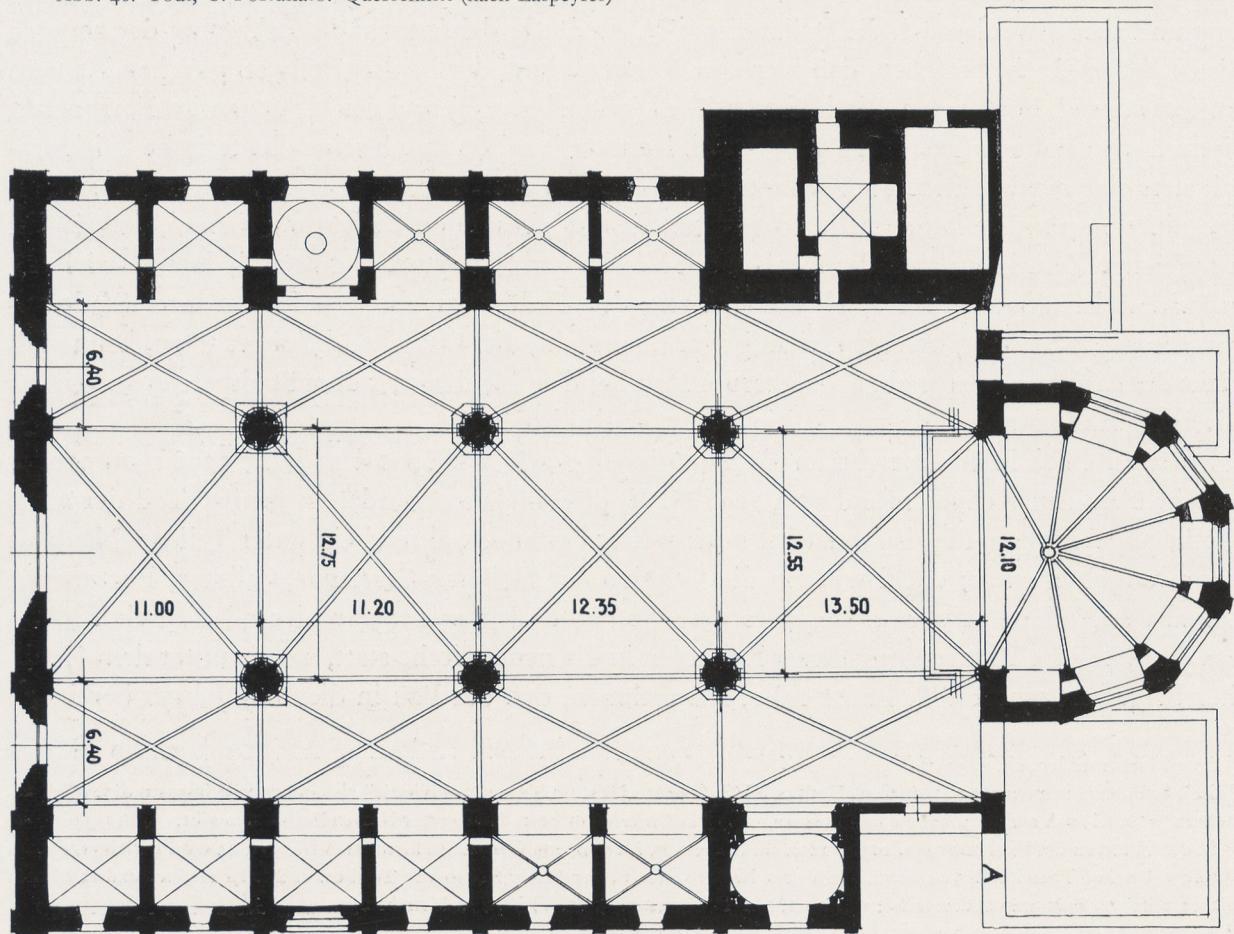


Abb. 48. Todi, S. Fortunato. Grundriß



Abb. 49. Todi, S. Fortunato. Inneres, Schrägblick vom rechten Seitenschiff gegen den Chor

einem gewissen Abschluß gekommen war. Guardabassi schreibt¹⁶⁹, die Errichtung der „oberen Teile der Kirche“ fiele in die Jahre 1335 bis 45. Jedenfalls aber muß die Kirche schon vorher in vollem Umfang ihrer Bestimmung gedient haben, wie aus den Dokumenten des durch die Anwesenheit Kaiser Ludwig des Bayern für Todi so ereignisreichen Jahres 1328 hervorgeht¹⁷⁰. Daß es dem Konvent an Mitteln zur Weiterführung des Baus wohl kaum gefehlt hat, ja daß man von einem gewissen Reichtum des Klosters sprechen muß, das bezeugt die reiche Liste der kirchlichen Geräte, die aus dem Jahre 1327 erhalten ist¹⁷¹. Im selben Jahre wird auch der Campanile zum ersten Male erwähnt, dessen Bau also etwa gleichzeitig mit dem der Kirche begonnen sein muß.

Trotzdem blieb die Kirche unvollendet, woran vielleicht die erwähnten Schwierigkeiten des Jahres 1327/28 mit schuld sein mögen, in die grade auch der Konvent von S. Fortunato mit verwickelt wurde. Baunachrichten sind erst aus dem 15. Jahrhundert wieder erhalten. Die Bau-tätigkeit ist also erst nach einer langen Pause wieder aufgenommen, was durch den Baubefund bestätigt wird. Das westliche Pfeilerpaar kann mit dem Datum 1408 verbunden werden. Gewölbe und Fassade wurden erst im Laufe des 15. Jahrhunderts vollendet, letztere blieb auch da noch ein Torso. 1418 ersucht die Stadt Todi die Stadt Siena um Überlassung des Jacopo della Quercia¹⁷². 1432 führt Masolino das Fresko der Madonna aus, das sich in der vierten Seitenkapelle rechts befindet, ursprünglich aber vielleicht an anderer Stelle innerhalb des jüngeren Bauabschnitts¹⁷³. 1458 wird die Einwölbung der Kirche ausgeschrieben, die fünf Jahre später vollendet ist. 1464 wird die Scheidewand abgerissen, die den älteren und den neueren Teil voneinander trennte. 1465 wird an Fußboden und Dach der Kirche gearbeitet.

Kloster und Kirche nehmen den höchsten Punkt des Berges ein, auf dem Todi liegt, so die Stadt der Lage nach beherrschend (Abb. 45). Diese Stelle ist zweifellos mit Absicht gewählt worden für die Anlage einer dem hl. Bischof und Patron der Stadt geweihten Kirche. San Fortunato ist eine dreischiffige gotische Hallenkirche von vier Jochen (Abb. 46–51). Drei Paare von Bündelpfeilern mit je acht Diensten tragen die Kreuzgewölbe, deren Kämpfer und deren Scheitel in allen drei Schiffen gleich hoch sind. Die Mittelschiffjoche sind annähernd quadratisch, die Joche der Seitenschiffe, die etwa die halbe Breite des Mittelschiffs haben, sind längsrechteckig. Die Seitenschiffe werden, mit Ausnahme des östlichsten Joches, in jedem Joch von je zwei Kapellen begleitet. Über den breiten Gurtbögen der Kapelleneingänge liegt ein Laufgang, der sich hinter den nach innen gezogenen Strebepfeilern hinzieht. Auch auf der inneren Westwand setzt sich der Laufgang fort; in gleicher Höhe ebenfalls in dem in sieben Seiten des Zwölfecks schließenden Chor, der sich unmittelbar an das Mittelschiff anschließt. Die Seitenschiffe schließen platt.

Die Einzigartigkeit dieser Hallenlösung auf italienischem Boden ist schon von den ersten kritischen Beobachtern vermerkt worden; und es ist gewiß kein Zufall, daß es Nicht-Italiener, vor allem Deutsche waren. Der Architekt Paul Laspeyres veröffentlichte als erster 1869 Grundriß und Schnitt der Kirche mit einigen treffenden Bemerkungen, wobei er seine Verwunderung aussprach, einen deutschen gotischen Hallenkirchen verwandten Bau anzutreffen und bereits das

¹⁶⁹ Guardabassi p. 322/3. Leider wird weder für dieses noch für die folgenden Daten Quelle oder Beleg genannt.

¹⁷⁰ Ehrle, Ludwig der Bayer und die Fraticelleni und Ghibellinen von Todi und Amelia im Jahre 1328; in: Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte I, 1885, p. 158ff. Es ist die Rede von den fratres, die „exiverunt ecclesiam S. Fortunati...“ Ferner: „... predicavit publice in pulpito consueto dicte ecclesie S. Fortunati.“

¹⁷¹ Ceci, Todi p. 231. Bartolini, Le suppellettili della chiesa di S. Fortunato di Todi nel 1327; in: Giornale di erudizione artistica 3, 1874, p. 57ff.

¹⁷² Milanesi, Documenti per la storia dell'arte Senese, Siena 1856, vol. 3, p. 282.

¹⁷³ Gnoli, L'affresco di Masolino a Todi; in: Bollettino d'arte 1914 p. 175/6.



Abb. 50. Todi, S. Fortunato. Inneres gegen den Eingang



Abb. 51. Todi, S. Fortunato. Inneres gegen den Chor

Italienische in Grundriß und Jochbildung hervorhob¹⁷⁴. Jakob Burckhardt bezeichnete im „Cicerone“ S. Fortunato in Todi und den Dom in Perugia als vereinzelte Lösungen der Hallenkirche in Italien, für die er im übrigen keine besondere Erklärung oder Kennzeichnung gab¹⁷⁵. Enlart sah als erster richtig den Zusammenhang von S. Fortunato mit S. Francesco in Assisi und sprach allgemein von einem Einfluß der Gotik Südfrankreichs¹⁷⁶, was er später genauer festlegte: die Kathedrale von Poitiers sei der vorbildhafte Typus gewesen¹⁷⁷. Neuerdings wurde auch von Schürenberg auf diese Zusammenhänge hingewiesen¹⁷⁸. Niemals wurde jedoch die Tatsache erwähnt, daß es sich um eine Franziskanerkirche handelte! Soweit man sich von italienischer Seite mit diesem Bau beschäftigt hat, geschah es fast ausschließlich zur Festlegung der historischen Tatsachen. Eine eigentlich kunstgeschichtliche Würdigung hat der Bau bisher ebensowenig erfahren, wie eine solche seiner Stellung im Zusammenhang der Bettelordenskirchen oder der mittelalterlichen Architektur seiner Landschaft.

Die Frage nach der künstlerischen Herkunft einer so unvermittelt und rein auftretenden Lösung der gotischen Hallenkirche trifft auf eine ähnliche Lage wie bei S. Francesco in Assisi: die Herkunft muß außerhalb Umbriens, ja Italiens gesucht werden. Gleichwohl kann auch hier von Vorstufen und Voraussetzungen innerhalb der umbrischen Architektur der voraufgehenden Zeit gesprochen werden. Die dreischiffige gewölbte Kirche – sei es in der reinen Hallenform oder in einer ihr doch nahe kommenden mehr basilikalen Form – fand sich schon in romanischer Zeit. S. Silvestro in Bevagna und S. Pietro in Bovara waren dafür Beispiele, Bauten, auf deren künst-

¹⁷⁴ Paul Laspeyres, S. Maria della Consolazione zu Todi, nebst Mitteilungen über die mittelalterlichen Baudenkmäler dieser Stadt, Berlin 1869. Der Grundriß enthält zahlreiche Ungenauigkeiten und Fehler; er ist daher durch unsere Neuaufnahme Abb. 48 ersetzt.

¹⁷⁵ Jakob Burckhardt, Der Cicerone. 10. Aufl. II. p. 65. In der Erstausgabe (Gesamtausgabe der Werke, 1933, Bd. 3, I, p. 116, 132) ist nur Perugia erwähnt.

¹⁷⁶ Enlart, Origines françaises p. 311.

¹⁷⁷ Enlart, Manuel p. 517 Anm. 5.

¹⁷⁸ Schürenberg, Kirchliche Baukunst p. 304.

lerische Herkunft und Eigenart bereits im ersten Kapitel ausführlich eingegangen wurde (s. S. 14f.). Der Schritt von diesen romanischen Gewölbebauten, Hallenkirchen kleinen Maßstabes aus dem Ende des 12. Jahrhunderts, zu der monumentalen Lösung des Hallenraumes in S. Fortunato vom Ende des 13. Jahrhunderts ist aber genau so groß, wie der von den einschiffigen romanischen Tonnenkirchen Umbriens zu S. Francesco in Assisi. Genau wie in Assisi läßt sich denn auch in Todi die Herkunft dieses Systems eindeutig bestimmen. Das der Kirche von S. Francesco in Assisi nahe verwandte Wandsystem gibt bereits den Hinweis darauf, daß die künstlerische Herkunft von S. Fortunato in der gleichen Landschaft zu suchen ist: in der anjevinisch-poitevinischen Baukunst der Frühgotik der zweiten Hälfte des 12. und der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Wie wir in Umbrien die einschiffige Saalkirche und die dreischiffige Hallenkirche als gotische Gewölbebauten nach- und nebeneinander finden, so auch in der genannten Landschaft Frankreichs. Der Poitou ist die „klassische“ Landschaft der Hallenkirche in romanischer Zeit. Wie sich im benachbarten Anjou die einschiffige gewölbte Großkirche in dem frühgotischen System der Kathedrale von Angers durchsetzte, das wurde bereits oben gezeigt. Die seit 1162 im Bau befindliche Kathedrale von Poitiers¹⁷⁹ stellt als erste gotische Hallenkirche in genialer Weise die Verbindung dar zwischen dem traditionellen poitevinischen Hallensystem und dem System der anjevinischen Frühgotik in Pfeilern, Gewölben und Wandaufbau (Abb. 52–53). Diese Synthese zweier verschiedener Elemente führt aber vor allem zu einer völlig neuen Raumform der Hallenkirche. War in der romanischen Halle des Poitou die Selbständigkeit der einzelnen Schiffe schon durch die Tonnenwölbung des Mittelschiffs stark betont, so wird in den Chorjochen der Kathedrale von Poitiers nun die Einheit aller drei Schiffe angestrebt. Die Querrichtung, die Betonung jedes einzelnen Joches wird jetzt gegenüber der Längsrichtung und der Selbständigkeit der einzelnen Schiffe gleich wichtig. Dieses Streben nach einer räumlichen Einheit, das für die Kathedrale von Angers und ihre einschiffigen Vorläufer, die aquitanischen Kuppelkirchen kennzeichnend war, wurde es nun auch für die neue Lösung der dreischiffigen Halle, wie sie die Kathedrale von Poitiers darstellt. Man hat sie, gewiß mit Recht, gradezu als das Werk eines anjevinischen Architekten bezeichnet¹⁸⁰.

Sind also in der Kathedrale von Poitiers die anjevinischen und poitevinischen Elemente unlöslich miteinander verbunden, so ist es auch in dieser Zeit nicht mehr möglich, die beiden Schulen klar zu scheiden. Die einschiffige Kirche vom Typus der Kathedrale von Angers findet jetzt Verbreitung im Poitou (Poitiers, Ste. Radegonde; ferner auch Le Mans, Notre Dame de la Couture), wie umgekehrt die dreischiffige Hallenkirche vom Typus der Kathedrale von Poitiers im Anjou Nachfolge findet (Le Puy-Notre-Dame, Candes). Diese gotischen Hallen des Poitou und Anjou, die Kathedrale von Poitiers und ihre Nachfolgebauten, alle gegen Ende des 12. und in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden, bilden die Voraussetzung für S. Fortunato in Todi.

Ein Vergleich von S. Fortunato mit der Kathedrale von Poitiers zeigt sogleich, was der jüngere italienische Bau dem älteren verdankt (Abb. 50–51). Es ist zunächst das Hallensystem als solches, die drei gleich hohen Schiffe, genauer die gemeinsamen, für alle drei Schiffe gleich hohen Gewölbe-kämpfer, in Verbindung mit Bündelpfeilern und Kreuzgewölben, wie die älteren Ost- oder Chorjöche in Poitiers sie zeigen; die erst später entstandenen westlichen Joche, welche das reine Hallensystem der Ostjoche durch Überhöhung des Mittelschiffs in pseudobasilikalem System

¹⁷⁹ Congrès archéologique 1903, Poitiers, p. 11 ff. Baudot, La cathédrale de Poitiers, Poitiers o. J. 1162 geplant, aber erst 1166 begonnen.
¹⁸⁰ beim Tode des Alfons von Poitiers, war sie bis auf zwei Joche und den Westbau vollendet, der erst 1379 hinzukam.

¹⁸⁰ Lefèvre-Pontalis, in: Congrès archéologique 1910, II, p. 44.



Abb. 52. Poitiers, Kathedrale. Inneres

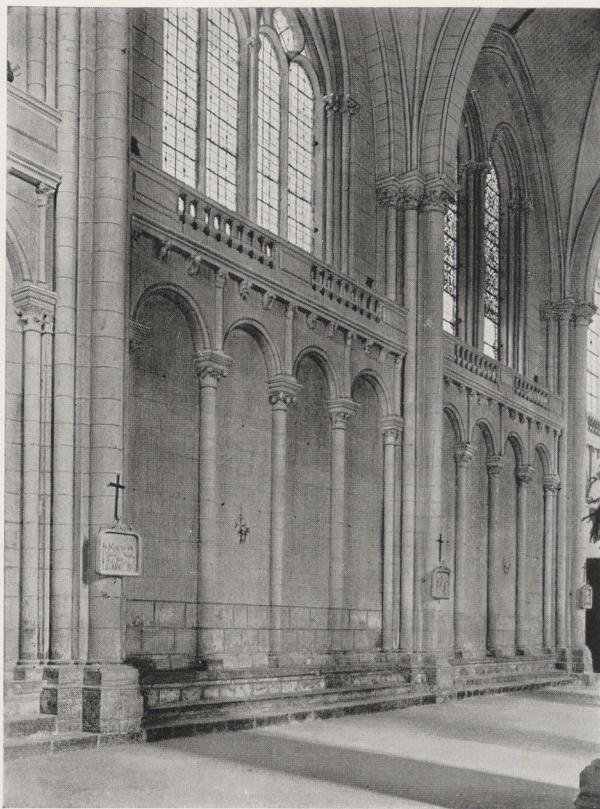


Abb. 53. Poitiers, Kathedrale. Seitenschiffwand

weiterführen, scheiden als Vorbild für S. Fortunato und somit für unsere eigentliche Betrachtung aus. Immerhin ist es wichtig festzustellen, daß S. Fortunato das reine Hallensystem für den ganzen Bau durchführt, während es in der Kathedrale von Poitiers sogleich getrübt wird. Es zeigt sich so in dem Schöpfungsbau der gotischen Hallenkirchen Frankreichs, daß diesem System dort weder Nachfolge noch Entwicklungsmöglichkeit beschieden war. Denn St. Nicolas in Saumur nimmt das pseudobasilikale System auf und auch die Kirche in Le Puy-Notre-Dame, obwohl eine reine Hallenanlage, läßt doch ein Stück der Mauer im Mittelschiff über dem Obergaden sichtbar bleiben, ein Element basilikaler Raumgestaltung also¹⁸¹ (Abb. 54). Nur die Kirche in Candes führt das reine Hallensystem durch. Mit diesen wenigen Namen ist aber schon die Zahl der Hallenkirchen in der Nachfolge der Kathedrale von Poitiers erschöpft, wenn man von vereinzelten Bauten in anderen Provinzen absieht¹⁸². – In Todi ist die gleiche Höhe nicht nur der Gewölbekämpfer, sondern auch der Gewölbescheitel in allen drei Schiffen so folgerichtig durchgeführt, daß man nicht ohne eine erhebliche Stelzung der Gurtrippen in den Seitenschiffen auskam. Um hier den eigentlichen Bogenansatz doch noch zu betonen, wurden kleine konsolartige Gesimsstücke angebracht.

Um nun den Vergleich von S. Fortunato mit der Kathedrale von Poitiers fortzusetzen, so ist beiden Bauten ferner gemeinsam das „anjevinische“ Wandsystem: die nach innen gezogenen

¹⁸¹ Lefèvre-Pontalis, *Les nefs sans fenêtres dans les églises romanes et gothiques*; in: *Bulletin monumental* 1922, p. 281 erklärt die geringe Überhöhung des Mittelschiffs etwas zu pragmatisch mit den Öffnungen, welche die Lüftung der Räume über den Gewölben der Seitenschiffe ermöglichen sollten.

¹⁸² Vgl. z. B.: S. Cerneuf in Billom (Puy-de-Dôme); G. Ruprich-Robert, in: *Bulletin monumental* 1935 p. 491 ff. André Rhein in: *Congrès archéologique* 1924. Lefèvre-Pontalis, *Les nefs a. a. O.* p. 280 ff.



Abb. 54. Le Puy-Notre-Dame, Inneres der Kirche gegen Chor

der Jochtiefe von Osten nach Westen durchführte (s. oben S. 54).

Die besonders große Weite des Raumes in S. Fortunato beruht aber auf der absoluten Herrschaft des Mittelschiffs über die Seitenschiffe, die dadurch gewährleistet ist, daß die Seitenschiffe knapp die halbe Breite des Mittelschiffs haben. Ist damit bereits ein entscheidender Unterschied in der Raumgestaltung zwischen Todi und Poitiers benannt, wo die drei Schiffe ja fast alle die gleiche Breite haben, so bleibt doch zu fragen, ob es nicht die Nachfolgebauten von Poitiers sind, die Todi näherstehen, und ob nicht *sie* die eigentlichen Anreger gewesen sein könnten. In der Tat zeigt die Kirche zu Le Puy-Notre-Dame (Abb. 54) eine ähnliche Grundriß- und Jochbildung: fast quadratischen Jochen im Mittelschiff entsprechen hier ebenfalls längsrechteckige Seitenschiffjoche von etwa halber Mittelschiffbreite. Mit sechs Jochen bis zur Vierung, anschließendem Querschiff und quadratischem Chor zeigt der Grundriß eine starke Streckung, die auffallend an basilikale Grundrisse zu erinnern scheint. Gleichwohl lehrt ein Blick etwa auf S. Pierre in Chauvigny, daß schon die romanischen Hallenkirchen des Poitou diese Grundrißdisposition aufweisen. Die Kirche zu Le Puy-Notre-Dame ist in ihren östlichen Teilen (Chor, Querschiff und die beiden östlichen Langhausjoche) spätestens am Anfang des 13. Jahrhunderts entstanden; der übrige Teil des Langhauses ist um die Mitte des Jahrhunderts vollendet¹⁸³. Es ist wahrscheinlich, daß auch dieser jüngere Nachfolgebau von Poitiers den Erbauern von S. Fortunato bekannt war. Denn die Möglichkeit, das Hallensystem von S. Pierre über einem mehr basilikalen Grundriß zu verwirklichen, mußte

Strebepfeiler mit dreiteiligen Dienstvorlagen, und die oberhalb eines Laufgangs nach außen zurücktretende Wand (Abb. 53). Was schließlich Maße und Proportion des Raumes betrifft, so wird man ebenfalls an Poitiers erinnert; die annähernd quadratische, nur leicht queroblonge Jochbildung im Mittelschiff ist beiden Bauten gemeinsam dazu ist auch die tatsächliche Breite des Mittelschiffs in S. Fortunato der von Poitiers sehr nahe, mit 12,60 m die des Vorbildes sogar noch übertreffend. Auch das Abnehmen der Jochtiefe von Osten nach Westen – die Maße für die vier Joche sind: 13,50 m, 12,35 m, 11,20 m, 11 m – könnte durch das Vorbild von S. Pierre bestimmt sein. Dort erfolgt es freilich zusammen mit der Konvergenz der Seitenschiffmauern in umgekehrter Richtung, auf diese Weise unmerklich die Jochabfolge auf den Chor zu perspektivisch noch verstärkend. Wichtiger ist daher der Hinweis auf die zeitlich S. Fortunato vorangehende Franziskanerkirche im benachbarten Terni, die bereits die gleiche Abnahme

¹⁸³ Congrès archéologique 1910, Angers et Saumur, I, p. 73/7. Houdebine, Le Puy-Notre-Dame. L'église et le pèlerinage de la Sainte-Ceinture. Angers 1924, p. 17ff.

für die italienischen Bauherren und Baumeister von S. Fortunato wichtig sein. Trotzdem stellt ja der Verzicht auf das Querschiff sowie die geringe Länge des ganzen Raumes eine zweifellos von Anfang an in der Planung vorliegende Rücksicht auf das Besondere des Hallenraumes dar, womit sich S. Fortunato von Le Puy-Notre-Dame wieder entfernt.

Auch das Langhaus der Kirche in Candes¹⁸⁴, das als der jüngste unter den Nachfolgebauten von Poitiers wohl um die Mitte des 13. Jahrhunderts erbaut ist und dem älteren Querschiff und Chor angefügt wurde, kommt als unmittelbares Vorbild für S. Fortunato nicht in Frage. Zwar sind auch hier nur vier Joche vorhanden, die Grundrißanordnung ist aber völlig verschieden und zumal die Pfeiler haben eine reichere Form: zwischen den vier („alten“) Gurtdiensten sind viermal zwei („junge“) Nebendienste angeordnet, die Anzahl der Nebendienste ist also verdoppelt gegenüber Poitiers und Le Puy-Notre-Dame. Es ist aber die Pfeilerform dieser beiden Bauten, die wir in S. Fortunato wiederfinden. Die Pfeiler bestehen aus einem kreuzförmigen Kern und acht Diensten, die den Pfeilerkern umstehen und sich in ihrer Achtzahl folgerichtig ergeben als die Träger der vier Gurte und der vier Diagonalrippen. Deutlich sind in Poitiers die Dienste als stärkere und schwächere gebildet, je nachdem sie Träger der breiteren Gurten oder der dünneren Rippen sind. Dieses Sichtbarmachen der konstruktiven Logik in Pfeilern und Gewölben erfolgt auf die gleiche Weise wie in der Kathedrale von Angers. Auch die Kirchen von Le Puy-Notre-Dame und Candes folgen darin der Kathedrale von Poitiers, doch zeigt sich bei ihnen bereits die strenge Logik und die Wucht im Aufbau der Pfeiler ihres Vorbildes gemildert: die Dienste sind weniger in der Stärke unterschieden, sind einander mehr angeglichen, die Pfeiler sind – nicht zuletzt durch diese Änderung – schlanker geworden.

In S. Fortunato aber sind die Unterschiede zwischen alten und jungen, d. h. zwischen stärkeren und schwächeren Diensten ebenso fortgefallen, wie die zwischen Gurten und Rippen (s. den Querschnitt Abb. 46). Genau wie in S. Francesco in Assisi entspricht also der Gleichwertigkeit der Dienste eine solche der Gurten und Rippen. S. Fortunato nimmt also innerhalb des Systems der dreischiffigen Hallenkirche genau die gleiche Veränderung und Umformung seines französischen Vorbildes (der Kathedrale von Poitiers bzw. der Kirche von Le Puy-Notre-Dame) vor, wie S. Francesco innerhalb des Systems der einschiffigen Saalkirche sein Vorbild, die Kathedrale von Angers, umgeformt hatte. In beiden Fällen wird das System der französischen Vorbilder in Pfeilern und Gewölben vereinfacht, und es geht bereits aus der bisherigen Beschreibung hervor, daß sich die Erbauer von S. Fortunato in dieser Umformung stark an das Vorbild der Mutterkirche des Ordens in Assisi gehalten haben. Das ist sehr verständlich, da – zumal bei einer länger sich hinziehenden Bauzeit – der nahe und leicht erreichbare gotische Bau von S. Francesco sich als Vorbild für alle Einzelheiten um so eher anbieten mußte, als die dauernde Verbindung mit den französischen Bauten schon der großen Entfernung wegen gewiß nur schwierig herzustellen war. Zudem ermöglichte die Verwandtschaft des architektonischen Systems beider Bauten, die ja durch die Herkunft aus der gleichen französischen Bautengruppe bedingt war, auch die gegenseitige Anpassung in der Art der Bewältigung und dabei Umformung des französischen Vorbildes durch die italienischen Baumeister. Die Anlehnung an S. Francesco erstreckt sich denn auch über die schon beschriebene entscheidende Ähnlichkeit im System von Pfeilern und Gewölben hinaus noch auf eine Reihe weiterer Einzelformen.

So haben die Rippen dasselbe abgekantete Profil wie in Assisi, und die Kapitelle der Dienste die gleiche Form der zweireihigen schlichten Knollenblätter; die Deckplatten darüber, kräftiger

¹⁸⁴ Congrès archéologique 1910, I, p. 39ff.

ausladend als in Assisi, zeigen darin wie in der reichen Profilierung engen Anschluß an die Kathedrale von Poitiers (nicht an deren Nachfolgebauten!). An das Vorbild von S. Pierre hält sich auch, wie schon oben festgestellt wurde, das System der Seitenschiffwände mit dem Laufgang, dabei gleichwohl die Erfahrungen von S. Francesco stark verwertend (Abb. 49). Die Eingänge zu den Seitenkapellen liegen um zwei Stufen erhöht gegen das Langhaus; auf dem Absatz dieser durchlaufenden Stufen erheben sich die dreiteiligen Wandpfeiler – die Beziehung zu Poitiers ist offensichtlich. Sogleich sind aber diese Wandpfeiler durch die lisenenartige, flache Bildung des mittleren Dienstes in ihrer Plastik entschieden gemildert, sie sind der Wand und der Fläche angenähert; alle drei Glieder der Wandpfeiler stehen etwa in gleicher Ebene, und so ist folgerichtig auch der Sockel einfach rechteckig und frontal. Eine ähnliche Reduktion der plastisch vortretenden Bauglieder wie in Assisi ist hier mit den Vorbildern vorgenommen, die gleiche Betonung von Wand und Mauerfläche ist erstrebt. Zwar ist die untere Wandzone durch die Kapellenöffnungen weitgehend aufgelöst, doch wirken die Eingangsbögen nur wie Einschnitte in die Wandfläche, die zwischen den beiden Bögen jedes Joches und über ihnen ungegliedert stehen bleibt. Die obere Wandzone vollends unterbricht ihre große Mauerfläche nur durch die schmalen zweiteiligen Maßwerkfenster. In der Gesamtgliederung wie in der Fensterform ist hier zumal der enge Anschluß an S. Francesco in Assisi sogleich deutlich. Wie dort wurde die zweiteilige Fensterform mit Vierpaßfüllung für das Langhaus wie für den Polygonalchor einheitlich beibehalten (Abb. 51). Dieser folgt trotz der erweiterten Form des $\frac{7}{12}$ -Schlusses – gegen über dem $\frac{5}{8}$ -Schluß in S. Francesco – doch sehr genau seinem Vorbild. Über der glatt und ungegliedert bleibenden unteren Wandzone liegt der Laufgang; seine Tiefe ist noch größer als in Assisi, die Außenwand tritt mithin noch stärker zurück, so daß die in den Polygon-Ecken nach innen tretenden Pfeiler beiderseits breite, glatte Flächen zeigen und die Gewölbekappen eine steile, stark herabgezogene Form annehmen, die bei wagerechten Scheiteln den übermauerten Rippen ein schwibbogenartiges Aussehen verleihen.

Die Dienste im Chor sind abgekragt, ebenso die fünfteiligen Dienstbündel an den Ecken des Choreingangs. Die Abkragung ergab sich einfach durch die Notwendigkeit, das Chorgestühl aufzustellen; die Aufnahme dieser cisterziensischen Baugewohnheit erklärt sich also aus den gleichen Bedürfnissen. S. Francesco und auch S. Chiara in Assisi hatten allerdings noch keine Abkragung gekannt. Erst zugleich mit der fortschreitenden Entwicklung und Italienisierung vollzieht sich also die Aufnahme cisterziensischer Formen. Als cisterziensisch müssen auch die beiden kleinen Portale angesprochen werden, die in der Ostwand des linken Seitenschiffs zur Sakristei und zu einem Nebenraum führen (Abb. 55). Mit ihren gezackten Bogenrahmungen (für die man zunächst auch westfranzösischen Einfluß vermuten würde) und dem äußeren Rahmenprofil über winzigen Konsölchen gehen sie unmittelbar aus von ähnlichen Portalformen, wie sie sich am Kreuzgang von Fossanova finden. Auch die merkwürdige Einzelheit der konvex nach innen geschwungenen Zackenbögen am rechten Portal ist in Fossanova vorgebildet; das Achteckfenster im Giebeldreieck der Fassade zeigt dort genau die gleiche Form. Eine ähnliche Rahmenform hat auch das vermauerte Kreuzgangportal der großen Kapelle rechts neben dem Chor (Abb. 56 und „A“ im Grundriß Abb. 48), die, barock verändert, ihre reiche Trecento-Ausmalung an verschiedenen Stellen noch erkennen läßt. Beiderseits von je einer kleinen Wandnische flankiert kehrt dieses Portal in seiner ganz flächenhaften Bildung mit dem Rahmenprofil des Bogens als einzigm Schmuck zu der zuerst an den Fenstern von S. Chiara in Assisi verwirklichten Form zurück.

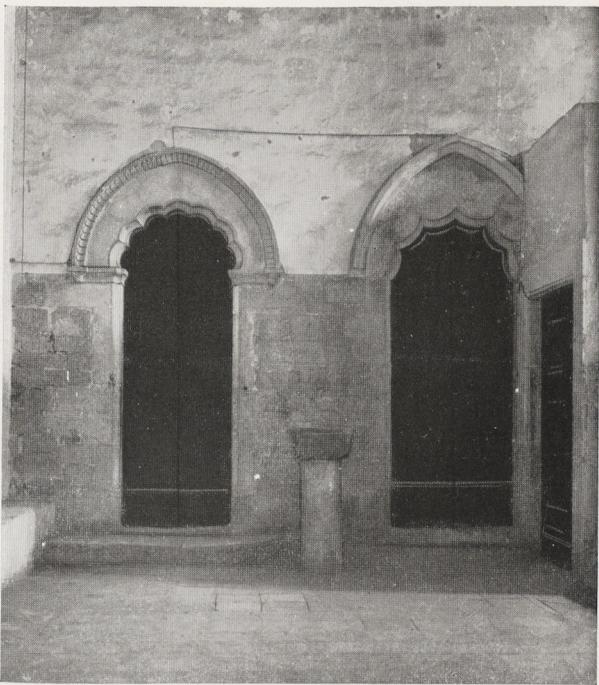


Abb. 55. Todi, S. Fortunato, Portale im linken Seitenschiff



Abb. 56. Todi, S. Fortunato. Portal am Kreuzgang

Vor allem aber sind es die Seitenkapellen, die in rein formaler Hinsicht stark an die Chorkapellen der Cisterzienser erinnern, von denen sie sonst allerdings durch grundsätzliche Verschiedenheit der Bedeutung zu trennen sind. Dieses außerordentlich wichtige und bedeutende Motiv, das in S. Fortunato so folgerichtig und schön durchgeführt wurde, läßt die Frage stellen nach seiner Herkunft und Bedeutung. Die Seitenkapellen an sich bedeuten schon einen Anspruch des Laien, sein Eindringen in die Kirche. Sei es, daß sie zur Aufnahme von Altären oder zu Grabkapellen bestimmt waren, in beiden Fällen sind es bürgerliche Stifter, denen sie dienten. Es ist bekannt, daß zu dem grundlegenden Wandel, der die Bettelorden in Verfassung und Wirksamkeit von allen älteren Orden trennt, eben diese starke Tendenz zum Profanen gehört, die die Welt nicht mied, sondern aufsuchte und ihr Einlaß gewährte; und daß den Bettelorden schon früh gestattet wurde, den Gräbern auch weltlicher Personen in ihren Kirchen Platz einzuräumen. So ist es nur verständlich, daß dieser neuen Tatsache auch baulich grade in einer Bettelordenskirche folgerichtig Ausdruck verliehen wurde. Wie schon die Wahl der Raumform bei den Bettelorden in Rücksicht auf die besonderen Zwecke der Predigt erfolgte und die Wahl der Hallenform für S. Fortunato durch die Franziskaner zweifellos von dieser Rücksicht wesentlich mitbestimmt war, so ist auch die Ausbildung des Kapellensystems in gleicher Weise durch die neuen Bedürfnisse und Notwendigkeiten begründet¹⁸⁵.

Die architektonische Gestaltung der Langhauskapellen in S. Fortunato konnte auch in dieser Einzelheit bei den Cisterzienserkirchen anknüpfen, deren niedrige, unmittelbar zum hohen Querschiff sich öffnenden Chorkapellen der ähnlichen Aufgabe der Langhauskapellen Vorbild wurden.

¹⁸⁵ Die erste Verwirklichung dieser neuen Architekturform findet sich in Frankreich in Notre Dame in Paris (um 1220); sie hatte in der kirchlichen Baukunst des ganzen Abendlandes im späteren Mittelalter eine unüberschbare Nachfolge.

Größe, Grundriß, Wölbung bestätigen den engen Zusammenhang. Zeitlich voraus gehen in Italien nur wenige Bauten, die wie S. Fortunato von Anfang an geplante und in regelmäßiger Reihung ausgeführte Langhauskapellen haben. In erster Linie ist hier die Vallombrosianerkirche S. Trinità in Florenz zu nennen, deren Baubeginn Vasari mit 1250 wahrscheinlich richtig angibt¹⁸⁶. Hier sind die Seitenschiffe von niedrigen, ebenfalls um zwei Stufen erhöhten Kapellen begleitet, die von Anfang an ursprünglich zum Plan der Kirche gehören. In ganz Italien ist sonst nur der Dom in Ruvo in Apulien, der, im wesentlichen im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts errichtet, die seitlichen Kapellenreihen aufweist¹⁸⁷. Später finden sie sich auch in der einschiffigen Bettelordenskirche S. Andrea in Messina¹⁸⁸. Im 14. und 15. Jahrhundert sind die Seitenkapellen namentlich in Oberitalien weit verbreitet. S. Petronio in Bologna, seit 1383 im Bau, hat bei ähnlicher Grundrißgestaltung wie S. Fortunato ebenfalls zwei Seitenkapellen in jedem Joch. Vor allem sind es wieder die Bettelordenskirchen, die dieses Motiv der Seitenkapellen aufnehmen. Ohne die Abhängigkeit der späteren Bauten von S. Fortunato zu behaupten, muß doch, wenn auch mit aller Vorsicht, die zeitliche Priorität von S. Fortunato festgestellt werden.

Damit ergibt sich aber die Notwendigkeit, nachzuweisen, daß die Seitenkapellen in Todi auch tatsächlich von Anfang an geplant und nicht erst später hinzugefügt sind. Die Kirche ist im wesentlichen in zwei Bauperioden aufgeführt worden; die Baunaht liegt in der Mitte des Langhauses, so daß die zwei östlichen Joche mit dem Chor der ersten Bauperiode, die beiden westlichen der späteren angehören, die erst ins 15. Jahrhundert fällt. Von den beiden Jochen des ersten Bauabschnitts ist nun gerade in dem der Apsis nächsten, und jedenfalls zuerst errichteten Joch das Kapellensystem nicht durchgehend. Auf der linken Seite verhinderte der unmittelbar an das Seitenschiff sich anlehende und von ihm aus zugängliche Turm die Anlage nicht nur von Kapellen, sondern der Wandgliederung und des Laufgangsystems überhaupt. Der Laufgang, der in der Apsis tiefer liegt als im Langhaus, ist verborgen in der Mauerdicke der platt schließenden Seitenschiffe weitergeführt. Während er auf der linken Seite durch das Turmjoch unterbrochen erst im zweiten Joch (von Osten gesehen) wieder aufgenommen wird, führt der Laufgang, in der Mauer des platt schließenden rechten Seitenschiffs leicht ansteigend (von ihm aus ist die im 15. Jahrhundert angebrachte Kanzel zugänglich), unmittelbar weiter zum Laufgang des Seitenschiffs (Abb. 49). Auf dieser rechten Seite des ersten Joches ist das Wandsystem zwar voll durchgeführt, es ist jedoch nur *eine* (barock umgestaltete) Kapelle vorhanden in der westlichen Hälfte des Wandabschnitts; in der östlichen Wandhälfte, wo ein (jetzt vermauertes) Portal in den Kreuzgang führte, fiel sie fort. Vielleicht erklärt sich auch durch diese Unregelmäßigkeit eine weitere: nämlich die leichte Verschiebung des Fensters aus der Achse nach Westen zu; eine merkwürdige bauliche Einzelheit, die allerdings in gleicher Weise und an gleicher Stelle schon in S. Francesco wie auch in S. Chiara in Assisi vorhanden war. Die Seitenkapellen, deren Fortfall im letzten Langhausjoch also begründet ist, sind sonst regelmäßig durchgeführt und müssen von Anfang an zur

¹⁸⁶ Paatz, Die gotische Kirche S. Trinità in Florenz; in: Festschrift für Adolph Goldschmidt zum 70. Geburtstag, Berlin 1935, p. 113f. Paatz, Trecento-Architektur.

¹⁸⁷ Grundriß bei Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, T. 31. Bertaux p. 676. – Es ist aber nicht möglich, wie Paatz (Trecento-Architektur) es tut, das Motiv der Kapellenreihen schlechthin als apulisch-sizilianisch zu bezeichnen und durch den Hinweis auf die Dome in Bari und Bitonto zu begründen. Dort handelt es sich nicht um Kapellenreihen, sondern um nach außen sich öffnende tonnengewölbte Nischen, wie sie erst durch die Restauration wiederhergestellt wurden. Die Kapellenreihen sind tatsächlich erst ein bauliches Motiv des 13. Jahrhunderts und der Gotik und zuerst in Frankreich entwickelt. Auch Ruvo ist nur zu erklären durch Beziehungen zur französischen Gotik, wie sie ja schon durch die Kreuzgewölbe nahegelegt werden. Immerhin ist eine Beziehung zu Ruvo bei S. Trinità durchaus wahrscheinlich bei der Seltenheit der Kapellenreihen. Sie würde allerdings einen wichtigen Anhaltspunkt für die künstlerische Herkunft des Niccolò Pisano aus Apulien ergeben.

¹⁸⁸ Grundriß Dehio-Bezold T. 533.

Planung gehört haben. Sie haben im östlichen, früheren Bauabschnitt schwere Kreuzrippengewölbe mit runden Schlußsteinen, und sind miteinander verbunden durch schmale Mauerdurchlässe, die nach oben hin dreieckig abschließen.

Die gleiche Form der Durchgänge findet sich auch im Inneren des Turmes, wo vier durchgehende Pfeiler in den Ecken den an den Wänden entlang geführten Treppen in gleicher Form Durchlaß gewähren.

Über wie lange Zeit sich die Bautätigkeit an dem ersten Abschnitt hinzog, ist bei der Einheitlichkeit des Ganzen schwer zu sagen. Doch wird sie sich jedenfalls bis weit in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts hinein erstreckt haben. Auch die in einzelnen Kapellen dieses Bauabschnitts noch erhaltenen Trecento-Fresken können nur allgemeine Bestätigung für diese Datierung abgeben. So lassen sich etwa die Fresken der 5. Kapelle im linken Seitenschiff, die zwei zeitlich nicht sehr weit voneinander entfernte Schichten übereinander zeigt, in das zweite Viertel des 14. Jahrhunderts datieren.

Im ganzen weiteren 14. Jahrhundert muß die Bautätigkeit geruht haben; sie wurde an den beiden westlichen Jochen nach Aussage der überlieferten Daten wie der Einzelformen erst nach 1400 wieder aufgenommen. Trotzdem aber muß der Bau von Anfang an auf vier Joche, und zwar genau in den später ausgeführten Abmessungen geplant und festgelegt sein. Das ist schon von vornherein wahrscheinlich, läßt sich aber auch durch eine Reihe von Einzelheiten beweisen. Die Abnahme der Jochtiefe nach Westen zu, die sofort beim zweiten Joch einsetzt und in gleicher Form bereits in S. Francesco in Terni vorhanden war, spricht dafür, daß im 15. Jahrhundert nur nach dem im Grundriß bereits festgelegten Plan weitergebaut wurde. Auch daß die vierte Kapelle des linken Seitenschiffs als einzige jenseits der sonst so klar den Bau in zwei Abschnitte trennenden Baunaht Rippengewölbe hat, zeigt deutlich, daß man schon in der ersten Bauperiode wenigstens teilweise über die zwei Joche hinausgriff und bereits das dritte Joch in Angriff nahm. Den klarsten Beweis endlich, daß mindestens an die Ausführung des dritten Joches (von Osten gesehen) herangegangen war, liefert das zweite Pfeilerpaar (Abb. 49–50). In der Sockelform zwar vom ersten, dem östlichen Pfeilerpaar leicht verschieden, schließt es sich ihm doch auf das engste an. Die Kapitelle der Dienste zeigen die gleichen zweireihigen Knollenblätter, nur finden sich teilweise darüber noch kleine Voluten, die einen entfernten Anklang an das ionische Kapitell besitzen. Daraus geht hervor, daß das zweite Pfeilerpaar von Anfang an geplant und in der ersten Bauperiode errichtet wurde. Der Bau schloß also an dieser Stelle vorläufig ab, bis im 15. Jahrhundert die Wiederaufnahme der Bautätigkeit bei der Erweiterung um die beiden schon längst geplanten westlichen Joche den beiden schon bestehenden Pfeilerpaaren nur noch das westliche hinzuzufügen brauchte.

Dieses unterscheidet sich nun merklich von den beiden östlichen Paaren der Bündelpfeiler. Auf *einem* großen quadratischen Sockel mit Eckknollen und ionisch-attischer Basis erheben sich die im Kern runden Pfeiler, von acht Diensten gleichmäßig umstanden. *Ein* gemeinsames, stark antikisierendes Kompositkapitell von etwas gedrückter Form mit ebenfalls antikisierender quadratischer Deckplatte schließt nach oben hin die Pfeiler als selbständige Glieder ab. Damit ist eine höchst eigenartige Umbildung und Umdeutung des gotischen Bündelpfeilers vorgenommen, wie er uns in den übrigen Stützen entgegentrat. Deren acht Dienste sind zwar beibehalten, durch die zusammenfassenden gemeinsamen Basen und Kapitelle aber wie durch ihre gleichförmige Anordnung sind sie in ihrer funktionellen Eigenbedeutung entwertet. Die säulenartige Auffassung hat den Bündelpfeiler umgeformt; Basis, Schaft und Kapitell lassen sich jetzt wie bei einer

Säule klar voneinander scheiden. Die Umformung der Dienste und ihrer Zwischenabstände nähert den Pfeiler der Form eines kannelierten Säulenschaftes. Beim rechten Pfeiler enden die Zwischenabstände mit kleinen Zungen, die sich schräg gegen den unteren Ring des Kapitells lehnen; beim linken Pfeiler fehlen sie, vielleicht nur später beseitigt. Die Dienste sind also (sowohl der Form wie der Auffassung nach) gleichsam nur noch Überbleibsel einer anderen Auffassung, ihr Vorhandensein ist ein Kompromiß, der um der formalen Anpassung willen an die älteren Pfeiler geschah. Denn wenn in den gotischen Bündelpfeilern die Zerteilung der Kräftebahnen des Rippengewölbes gleichsam auch die Stützen ergriffen hat, so ist in jeder Säule – sofern sie noch irgendwie Säule im Sinne des antiken Baugliedes genannt werden kann – ein völlig anderes Verhältnis zu Last und Gewölbe gestaltet. Die Säule ist völlig in sich abgeschlossen, sie lebt sozusagen von ihrem Anderssein – verglichen mit der auf ihr ruhenden Last, von dem Gegensatz zu ihr. Deutlich zeigt sich also an den beiden Westpfeilern ein grundlegender Wandel der Auffassung, der ohne weiteres als das veränderte Formgefühl einer späteren Zeit erkannt wird. Man mag das, was hier der Absicht nach geschieht, mit dem Stilbegriff der Renaissance bezeichnen; entscheidend ist jedenfalls, daß das gotische System überwunden wird durch ein antikes Grundgefühl, das in Proportion und Einzelform zum Durchbruch kommt. Wichtig ist dabei, daß dieses neue Wollen sich im Anschluß an die Wiederaufnahme romanischer Formen vollzieht, die sich in Einzelheiten wie den Basisprofilen und Eckknollen zeigt, ein Vorgang, der ja im italienischen Quattrocento durchaus geläufig ist (man denke nur an Brunelleschis Bauten in Florenz). In den beiden Westpfeilern von S. Fortunato sehen wir zugleich die fortschreitende Angleichung des fremden Architektursystems an das heimische Stilempfinden, eine Italienisierung also, die ja zweifellos schon – wenn auch in geringerem Grade – in den früheren Teilen des Baus eingesetzt hatte. Die Hallenräume in Perugia, S. Domenico und der Dom, gehen darin noch einen Schritt weiter. In ihren Stützen ist die aus Diensten zusammengesetzte Form des Bündelpfeilers aufgegeben und zugleich die säulenartige Auffassung noch entschiedener verwirklicht: die achteckigen Schafte der Pfeiler, ihre Basen und vor allem ihre antikisierenden Kapitelle machen das deutlich. Hand in Hand damit geht die Umformung des Hallenraumes überhaupt, auf die jedoch hier vorerst im Zusammenhang der späteren Bauphase von S. Fortunato nur andeutend hingewiesen werden sollte.

Die beiden westlichen Joche behalten also, wie das am westlichen Pfeilerpaar abzulesen war, gleichsam grundsätzlich das einmal festgelegte System im ganzen bei, nehmen dafür im einzelnen aber eine Reihe von Veränderungen vor. So werden die Seitenkapellen in gleicher Form weitergeführt; an die Stelle des Rippengewölbes im früheren Bauabschnitt tritt jedoch das Gratgewölbe, das die drei ersten Kapellen der linken Seite und die vier ersten der rechten Seite aufweisen. (Die dritte Kapelle links ist zwar im Barock umgebaut, doch ist für sie diese Gewölbeform sicher anzunehmen.) Auch die Form der kleinen Kapellendurchgänge wird dem veränderten Formempfinden angepaßt; an die Stelle der spitzen, dreieckartigen oberen Abschlüsse tritt ein gedrückter Rundbogen. Der gleiche Wandel ist an den Kämpferprofilen der breiten Eingangspfeiler abzulesen. Im früheren Bauabschnitt herrscht jenes diamantartige Kerbschnittmuster vor auf einer Leiste zwischen zwei einfachen Wulsten, das sich in S. Francesco in Assisi am Laufganggesims des Langhauses befindet (nur an den beiden der Vierung benachbarten Jochen) und auch sonst in den umbrischen Bettelordenskirchen häufig anzutreffen ist. Im neuen Bauabschnitt wird ein antikisierendes Gesimsprofil angewandt, das kräftiger ausladend eine Perl schnur als unterstes Glied hat. Daneben wird auch das Diamantmotiv in den zwei ersten Kapellen wieder aufgenommen.

Ferner haben die Fenster zwar die gleiche zweiteilige Form wie in den beiden früheren Ostjochen, sie sind aber niedriger und kleiner und wirken entschieden gedrungener. Ihre Sohlbank liegt etwas höher, und zwar bei den beiden Fenstern der rechten Seite in Kämpferhöhe der Gewölbe, genauer in Höhe der Deckplatten der Wandpfeiler. In Form eines leichten Rücksprunges ist die Kämpferlinie beiderseits der Fenstersohlbank gesimsartig betont. Es zeigt sich hier also das gleiche Bestreben, die Gelenke des Baus zu markieren, das in den beiden Hallenanlagen von S. Domenico und S. Lorenzo in Perugia zur Höherlegung des Laufganges und zur Anbringung des Konsolengesimses führte. – Auf der linken Seite ist der Gesimsrücksprung nicht durchgeführt, und die ganze Anordnung in der Andeutung stecken geblieben. Tatsächlich sind nun nicht nur die Fenster kleiner, sondern auch die Wandfelder und die sie begrenzenden Schildbögen sind niedriger als in den beiden Ostjochen. Das erklärt sich dadurch, daß die Gewölbe dieser beiden westlichen Joche leicht steigende Scheitel haben, während die der Ostjoche horizontal sind. Erst eine genauere Untersuchung der Gewölbe vom Dachboden her läßt das deutlich werden: sie bestätigt vor allem die Verschiedenheit der Ausführung der beiden Bauperioden auch für die Gewölbe. Eine deutlich sichtbare Naht in der Mauerung der Gewölbe beweist die Ausführung in zwei verschiedenen Zeiten. Die Gewölbe der Westjoche haben ferner überall besonders durchgemauerte Gurtbögen. Zusammen mit den steigenden Scheiteln wirkte sich dies jedoch ungünstig aus, denn die Pfeiler im westlichen, späteren Bauabschnitt wichen dem Druck der Mittelschiffsgewölbe sehr viel stärker aus als die Pfeiler der Ostjoche. Es erwies sich daher die Einziehung von brückenartigen Verstärkungsbögen unter den Gurten der Seitenschiffe als notwendig, um den Druck der Mittelschiffsgewölbe und die Neigung der Pfeiler nach außen aufzufangen (die auf den Abb. 49 und 50 deutlich erkennbar ist). Wann dies geschah, ist leider nicht festzustellen. Jedenfalls muß aber die Einziehung dieser das Raumbild leider so störenden Bögen in einer späteren als der eigentlichen Bauzeit erfolgt sein, wenn auch vielleicht unmittelbar danach¹⁸⁹. Denn da sie in sich nahtlos und einheitlich gemauert an die Wand- und Mittelschiffspfeiler beiderseits anschließen, setzen sie die bei den Pfeilern ja verschieden starke Neigung voraus. Bei dem am stärksten gefährdeten westlichen Pfeilerpaar sind die Bögen folgerichtig am stärksten gebildet und setzen schon unmittelbar über den Kapitellen an.

Der Außenbau bestätigt noch einmal die klare Scheidung der beiden Bauperioden. Der in den beiden Ostjochen unter dem Dachansatz sich hinziehende Spitzbogenfries fehlt an den Westjochen. Die verschiedene Form der Fenster und ihr höherer Ansatz in den Westjochen ist namentlich an der Südseite gut zu beobachten, wo auch die Baunaht in dem Wechsel des Materials und dem Abbrechen der Quaderfugen deutlich abzulesen ist (Abb. 57). Sie verläuft an den Seitenkapellen etwas jenseits der Achse zwischen drittem und viertem Joch und beweist so auch auf dieser Seite die schon auf den größeren Bau von Anfang an abzielende Planung. Auf beiden Seiten war die dritte Seitenkapelle ursprünglich durch ein Portal von außen her zugänglich. Erst durch spätere Vermauerung der Portale wurden aus Durchgangsräumen eigentliche Kapellen. Auf der Südseite beginnt mit dem Portal zugleich eine reichere Behandlung der Außenwand nach Westen zu: die Kapellenfenster sind größer und sitzen unmittelbar auf einem kräftigen, reich profilierten Konsolengesims auf, das sich um die Lisenen verkröpft; und die Basis- und Sockelprofile des Portals setzen sich ebenfalls bis zur Fassade fort; nach Osten zu konnten sie schon um der Schrägen des Bodengeländes willen nicht fortgesetzt werden.

¹⁸⁹ Es erübrigt sich daher, für diese Verstärkungsbögen nach einem französischen Vorbild zu suchen, wie Schürenberg, Kirchliche Baukunst p. 302 dies tut.

Die *Fassade* selbst (Abb. 58) ist nicht über das untere Geschoß hinausgekommen. Dieses knüpft mit der prächtigen Komposition seines von zwei Nebenportalen flankierten Hauptportals an die Fassaden der Dome von Siena und Orvieto an. Durch sechs pilasterartige Wandpfeiler ist die Fassade in fünf Abschnitte geteilt, die entsprechend dem Querschnitt des Baus von den schmalen Wandabschnitten der Flügel zur Mitte hin sich verbreitern und so die Staffelung der Portale wirksam unterstützen. Der klaren Gliederung der Senkrechten entspricht die der Wagerechten, welche das allein vollendete Untergeschoß deutlich abtrennt von dem oberen Teil der Fassade. Der Eindruck einer gewissen Trockenheit und Nüchternheit dieser Gliederung wird stark mitbestimmt durch die leere Fläche und die fast vollständige Zurückdrängung plastischen Schmucks. Einzig die Figuren einer Verkündigungsgruppe, Maria und der Engel, haben zu Seiten des Hauptportals Platz gefunden. Im übrigen hat sich die figürliche Dekoration mit dem kleinsten Format begnügen und in den winzigen Szenen der Laibungen des Hauptportals der Architektur völlig unterordnen müssen. Dieses selbst steht mit der breiten Staffelung seines reichen Gewandes noch dem Dom von Orvieto nahe und ist der beherrschende Mittelpunkt der ganzen Komposition. Ähnlich wie im Inneren bei den Westpfeilern ist hier durch die Umdeutung der gotischen Formen eine renaissanceartige Fassadengliederung erzielt worden, ohne daß im einzelnen Renaissanceformen angewandt wären.

Zugleich bestätigt diese letzte der drei großen „gotischen“ Fassaden Mittelitaliens die konsequente Fortentwicklung und Verwirklichung von spezifisch italienischen Gestaltungsprinzipien, deren Vorhandensein bereits in den beiden zweifellos bedeutenderen Lösungen der zeitlich voraufgehenden Domfassaden von Siena und Orvieto klar zutage tritt. Wir begnügen uns hier mit dem Hinweis auf zwei Punkte, die beide eng miteinander zusammenhängen: Bauplastik und Flächigkeit. Kaum eine Tatsache kann die Sonderstellung Italiens in gotischer Zeit deutlicher kennzeichnen, als das fast völlige Fehlen des Statuenportals wie der monumentalen Fassaden- und Bauplastik überhaupt, im schroffsten Gegensatz zu Frankreich und Deutschland. Der Dom in Siena als das einzige und (verglichen mit den übrigen Lösungen der nordischen Länder) verhältnismäßig späte Beispiel eines größeren Zyklus monumentalier Bauplastik in Italien lässt gleichwohl die Tendenzen der italienischen Kunst deutlich hervortreten¹⁹⁰. Sie zeigen sich unter anderem darin, daß die Verbindung der Plastik mit dem Baukörper nur eine sehr lose ist, ja daß diejenige zwischen Figur und Portal überhaupt vermieden ist und die Herrschaft einer rein linearen, architektonischen Komposition jedenfalls gesichert bleibt. An der um eine Generation jüngeren, 1310 begonnenen Domfassade von Orvieto ist diese flächenhaft-lineare Komposition noch konsequenter durchgeführt. In dem wohl abgewogenen Gegeneinander von Senkrechten und Wagerechten erhielt die Plastik zwar eine nicht unbedeutende Rolle zugewiesen, aber es ist von symptomatischer Bedeutung, daß es große Reliefflächen sind, keine statuarische Freiplastik. Die gleichen Prinzipien, welche auf die flächenhafte Bildung der Fassade als Schauwand ausgingen, waren es auch, welche die Plastik so weitgehend von der Fassadengestaltung ausschlossen. Von der Plastik her gesehen war es andererseits kein Mangel an plastischem Wollen oder gar Können, vielmehr ein ausgesprochenes Gefühl für die statuarische Würde der Einzelfigur, welche die allzu enge Bindung von Figur und Architektur unerwünscht erscheinen lassen mußte.

Die Fassade von S. Fortunato in Todi zeigt also – wenn auch unvollendet geblieben – in folgerichtiger Weiterentwicklung die gleichen Grundkräfte wirksam: mit der Zurückdrängung der Plastik geht eine erneute Betonung der glatten Fläche Hand in Hand sowie ihre Gliederung

¹⁹⁰ Vgl. auch die grundsätzlichen Ausführungen bei Harald Keller, in Band 1 dieses Jahrbuchs p. 148 ff.

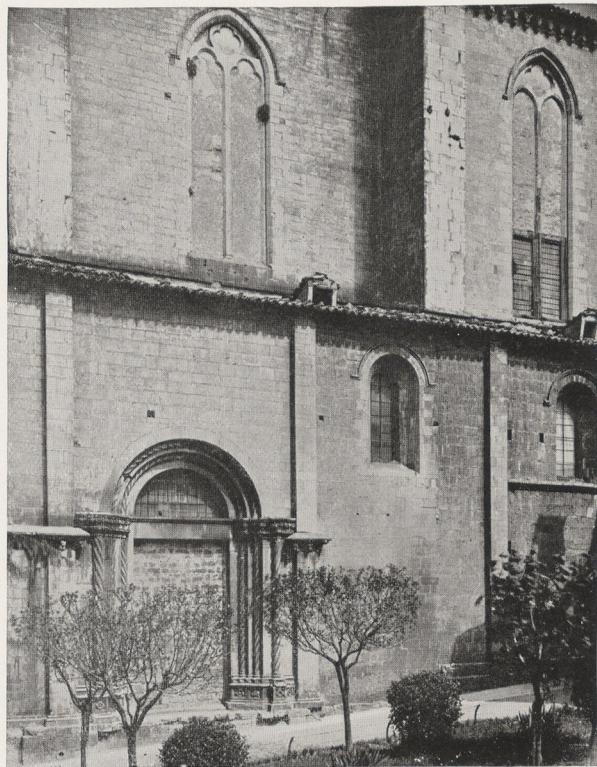


Abb. 57. Todi, S. Fortunato. Rechte Außenseite



Abb. 58. Todi, S. Fortunato. Fassade

allein durch ein Netz von Wagerechten und Senkrechten. Es kündigt sich hier jene unübersehbare Folge von Fassaden an, die in Renaissance und Barock mit den Mitteln des neuen Stils die architektonische Flächengliederung der Fassadenschauwand in immer neuen Lösungen, aber doch in einem verwandten Geiste vornahmen.

Könnte die Aufnahme des Hallenraumes in S. Fortunato in Todi als zufällig erscheinen, wenn man die weitausgreifenden Beziehungen bedenkt, die zu seiner Verwirklichung nötig waren, so sind doch eine Reihe von Momenten vorhanden, die diesen Vorgang als geschichtlich sinnvoll und notwendig begreifen lassen. Das ist einmal die Tatsache, daß es grade die Bettelorden sind, die diese Raumform zum erstenmal verwirklichen; ferner die Tatsache, daß die Tendenz zum Hallenraum auch sonst bei den Bettelorden in Mittelitalien festzustellen ist, ja daß es eine Gruppe ungewölbter Hallenkirchen gibt, die uns noch beschäftigen soll; und schließlich die Tatsache, daß der Halle von S. Fortunato in S. Domenico und dem Dom S. Lorenzo in Perugia eine, wenn auch zahlenmäßig beschränkte, so doch immerhin bedeutende Nachfolge beschieden war¹⁹¹.

Von den beiden Hallenkirchen in *Perugia* war als solche bisher eigentlich nur der Dom allgemeiner bekannt. Daß auch *S. Domenico*, die heute im Inneren barockisierte Dominikanerkirche, eine Halle war, wurde bisher außer in der Lokalliteratur nirgends zur Kenntnis genommen. Tatsächlich ist *S. Domenico* nicht nur der in den Ausmaßen größere und bedeutendere Bau, sondern

¹⁹¹ Die sonst noch von S. Fortunato in Todi, besonders von dem Chor ausgehende Wirkung wird an anderer Stelle besprochen. Gualdo Tadino, S. Francesco S. 47 und Terni, S. Francesco S. 57. Die siebenseitigen Chöre des Domes von Narni (1322) und von S. Niccolò in Spoleto können hier nur kurz erwähnt werden. Zumal der erstere stellt eine sehr selbständige Umformung des gotischen Systems von Todi für den Polygonchor dar, die in der künstlerischen Richtung derjenigen verwandt ist, die S. Domenico in Perugia mit dem Hallensystem des Langhauses von S. Fortunato vornimmt.

auch der zeitlich vorangehende, der erst das Vorbild für das Hallensystem des Domes abgab. Die enge Verwandtschaft zwischen beiden Bauten und ihre große Ähnlichkeit muß es rechtfertigen, wenn sie im folgenden mehrfach gemeinsam behandelt werden, und der eine Bau zur Klärung des anderen herangezogen wird.

Im Jahre 1304 wird den Dominikanern von Perugia die kleine Kirche S. Stefano durch den Dominikanerpapst Benedikt XI. zugesprochen und im gleichen Jahre beginnt der Neubau, dessen Planung schon einige Zeit zurückliegt¹⁹². Der im selben Jahre in Perugia gestorbene Papst wird in der neuen Kirche beigesetzt, wo sein Grabmal noch heute erhalten ist. Vasari behauptet¹⁹³, Giovanni Pisano sei der Schöpfer dieses Werks und zugleich der Baumeister der Kirche: „Nella quale chiesa nuova, che prima era stata fondata da altri, condusse la navata del mezzo: che fu con molto migliore ordine fondata da lui, che il rimanente della chiesa non era stato fatto; la quale da un lato pende e minaccia (per essere stata male fondata) rovina.“ Die Angaben können in dieser Form nicht stimmen¹⁹⁴; das Grabmal ist zwar noch im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstanden, hat aber nichts mehr mit Giovanni Pisano zu tun¹⁹⁵. Und auf die andere Aussage, welche die Autorschaft des Giovanni Pisano an dem Bau selbst behauptet, können wir erst dann eingehen, wenn wir von diesem Bau eine ausreichende Vorstellung besitzen.

Die tätige Beihilfe der Bürgerschaft bei dem großen Bauunternehmen geht aus einer Reihe von Nachrichten der folgenden Jahre hervor (Stiftungen und Vermächtnisse für den Bau aus den Jahren 1320, 1330, 1344). Wichtig ist, daß in Urkunden vom Jahre 1331 die Ordensbrüder Fra Corrado und Fra Nicola als magistri operis et laborarii sancti Dominici de Perusia genannt werden¹⁹⁶, ja daß eine ausgedehnte Tätigkeit dieser beiden Baumeister im Dienste der Stadt auch sonst urkundlich belegt ist (bereits in einer Urkunde von 1317). Ob die Bautätigkeit an der Kirche längere Zeit geruht hat, oder wieweit sonst der Bau vollendet war, ist nicht überliefert. Jedenfalls geht aus einer Nachricht von 1424 über Schenkung von Baumaterial durch die Stadt so viel hervor, daß die Bautätigkeit an der Kirche noch oder wieder im Gange war¹⁹⁷. 1459 nimmt Pius II. bei seinem Besuch in Perugia die Weihe der Kirche (an S. Stefano) vor, woran eine Inschriffttafel erinnert, die bei dem barocken Neubau am letzten Pfeiler der Nordseite wieder eingemauert wurde. – Die Vollendung des gleichzeitig mit dem übrigen Bau begonnenen Campanile zog sich noch längere Zeit hin. 1461 gibt die Stadt Perugia 100 fiorini für den Bau des Turmes, der lange Zeit unvollendet geblieben war.

Am 12. April 1614 stürzten Pfeiler und Gewölbe der von Pius II. geweihten großen gotischen Hallenkirche ein. Durch den Bericht von Augenzeugen sind wir sowohl über den Vorgang selbst wie auch über das Aussehen der damals zerstörten Kirche gut unterrichtet¹⁹⁸. Es seien daher Teile aus dem aufschlußreichen Bericht des Ignazio Fantozzi hier wiedergegeben, der die Annalen des Bottonio fortsetzte. „... La chiesa era a tre navi modello tedesco, e simile in tutto alla chiesa del

¹⁹² Bottonio, Timoteo, Annali... dell'anno 1200 al 1578...; vol. 2, mss. (begonnen 1578). Gualtieri, Cronica del convento di S. Domenico di Perugia; ms. (begonnen 1711). Boarini, Reginaldo, Descrizione storica della chiesa di S. Domenico di Perugia...; Perugia 1778. Adamo Rossi, in: Giornale di erudizione artistica 4, 1875, p. 105/6. Gigliarelli, Perugia antica e Perugia moderna, Perugia 1908, p. 282ff.

¹⁹³ Vasari, Le vite ed. Milanesi I, p. 315.

¹⁹⁴ Vasari, Deutsche Ausgabe, Bd. I, 1, von Wackernagel (Straßburg 1916) p. 120, der freilich allzu vorschnell aburteilt, wie sich herausstellen wird.

¹⁹⁵ H. Keller, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana I, 1937, p. 190.

¹⁹⁶ A. Rossi, in: Giornale di erudizione artistica a. a. O.

¹⁹⁷ Cronache della Città di Perugia, ed. Fabbretti, Torino 1887, vol. 2, p. 5: „... e le pietre dello medesimi furono date alle frati di S. Domenico per acconciare la chiesa e li mattoni furono fatti venire per mattonare lo sopramuro.“

¹⁹⁸ La caduta e la riedificazione della chiesa di S. Domenico di Perugia narrata da quattro scrittori contemporanei all'avvenimento; in: Giornale di erudizione artistica 2, 1873, p. 340ff.



Abb. 59. Perugia, S. Domenico. Gesamtansicht

nostro duomo, dissero li periti che la cagione della caduta fu che nel voler rimodernar il tetto fondarono gl'archi da sostenerlo ne' fianchi della volta che era a terz'aguto, onde sbalzando le volte in alto, caderono sopra il tetto. Rovinò in tre volte, la prima fu il giorno sudetto, e di dieci colonne fatte a ottangolo e di mattoni grossi, ne cadero le quattro di mezzo restando in piedi quattro verso la crociera, e due vicino alle porte, queste due ultime cascarono li 28 maggio giorno del Ascensione, e le 4 contigue alla crociera, la sera delle ceneri dell'anno seguente. La rovina consistè nella caduta di tutta la volta e di tutto il tetto restando le muraglie intere e intatte per la fortezza de' turrioni di fuori . . .“ 1615 also stürzt der Rest des Baus ein, „restando solo intatto il coro e le cappelle sfondate di detta crociera“. Sogleich im selben Jahre wird der Neubau in den Mauern der alten Kirche begonnen nach dem Entwurf des Architekten Bartolommeo Breccioli; dieser Neubau mußte jedoch im Jahre 1621 wegen starker Risse der Pfeiler wieder abgetragen werden. Man wandte sich daher an Carlo Maderna in Rom, nach dessen Modell in den folgenden Jahren der Neubau aufgeführt wurde; 1632 fand die Weihe statt¹⁹⁹.

Der 1304 begonnene und 1459 geweihte Bau ist in seinem Aussehen nicht nur durch die oben genannten Berichte zu rekonstruieren, sondern der heutige Befund des Baus selbst bietet genügend Elemente für eine Bestätigung dieser Aussagen und für eine ausreichende Wiederherstellung des großen Hallenraumes. Zunächst muß festgestellt werden, daß der gesamte Außenbau der gotischen Kirche vollkommen erhalten blieb. Als ein langgestreckter und mächtiger, von einheitlichem Satteldach überdeckter Baublock ragt die Kirche über die Häuser des sie umgebenden Stadtteils empor, ähnlich wie es bei S. Fortunato der Fall ist (Abb. 59). Wie dort sind auch die Strebepfeiler an den Wänden des Langhauses unverjüngt bis zum Dachansatz hinaufgeführt. Als mächtige Klötze flankieren sie auch das Chorquadrat wie die im Rohbau und ganz unvollendet gebliebene Fassade (Abb. 60). Diese hat, entsprechend den drei Schiffen des Inneren, drei verhältnismäßig nur kleine Portale und drei ebenfalls nur kleine Rundfenster. Das Langhaus zeigt durchgehend die Anordnung von zwei Fenstern übereinander in jedem Joch: einem größeren und breiteren unteren

¹⁹⁹ Nina Caflisch, Carlo Maderno, München 1934, p. 62. Die schmalere Gestaltung des letzten Langhausjoches ist aber nicht durch das Vorbild von S. Andrea della Valle in Rom bedingt, dessen Ähnlichkeit sonst mit Recht betont wird, sondern durch den gotischen Vorgänger.



Abb. 60. Perugia, S. Domenico. Fassade



Abb. 61. Perugia, S. Domenico. Choransicht

und einem kleineren oberen Fenster, beide Male mit zweiteiligem Maßwerk. Die Choransicht vollends ist noch heute die gleiche, wie sie die im Jahr 1455 begonnenen Fresken des Benedetto Bonfigli im Palazzo Comunale in Perugia zeigen²⁰⁰. Das gewaltige Maßwerkfenster des Chorquadrats mit seinen zweifachen Querriegeln ist unversehrt erhalten und beherrscht nicht nur den Innenraum, sondern auch die Ostansicht (Abb. 61); es hat 21,40 m Höhe bei 8,35 m Breite. Die Querschiffflügel mit den in biforen oder einfachen Fenstern sich öffnenden Räumen über den Chorkapellen betonen auch hier die Wucht der geschlossenen Mauermasse. Aus dem Fresko der „Übertragung des Leichnams des hl. Herculanus nach S. Pietro“ (Abb. 62) wird zudem deutlich, daß der heute fehlende Giebel über dem Chorquadrat dessen monumentale Wirkung ursprünglich wesentlich erhöht haben muß. Auch der Turm mit Maßwerkfenstern und oberem (Quattrocento-) Aufsatz ist hier sichtbar; und schließlich beweist die Reihe der mächtigen Strebepfeiler an der Seite der Kirche wie auch die Querschiffkapelle mit ihrer rot-weißen Inkrustation die sachliche Treue des Malers in der Wiedergabe des Tatbestandes. Noch einmal erscheint die Choransicht von S. Domenico im „Fischwunder des hl. Ludwig von Toulouse“, wo über dem Chorquadrat wie über den Querschiffflügeln loggienartige Aufbauten sichtbar sind. Wenn man hierbei nicht Phantasie des Malers annehmen will, so kann es sich nur um zeitweise Aufbauten handeln, die bald wieder beseitigt waren und deshalb auf dem anderen Bilde nicht mehr erscheinen.

Im Inneren beschränkte sich die Wiederherstellung des 17. Jahrhunderts im wesentlichen auf die Neuerrichtung des durch den Einsturz völlig zerstörten Langhauses, während Querschiff und Chorpartie wenigstens in ihrer Gesamtdisposition unverändert blieben und lediglich eine barocke Verkleidung erhielten. Das Chorquadrat mit seinem Kreuzgewölbe und dem großen Maßwerkfenster ist noch unversehrt geblieben, ebenso die beiden teilweise erst im 15. Jahrhundert angebauten Kapellen der rechten Langhausseite und der Campanile im Winkel von Langhaus und lin-

²⁰⁰ R. van Marle, The Italian schools of painting, vol. 14, Haag 1933, p. 99 ff.

kem Querschiffarm, dessen Untergeschoß eine vom Seitenschiff und Querhaus zugängliche und mit Trecento-Fresken ganz ausgeschmückte Kapelle bildet (Vgl. Anm. 202). Reste von Trecento-Fresken kamen erst in jüngster Zeit auch in den Chorkapellen unter dem Verputz zum Vorschein.

Die entscheidende Handhabe zur Rekonstruktion des Langhauses bietet die über den barocken Seitenschiffen noch erhaltene obere Wandgliederung des gotischen Baus (Abb. 66–67). Denn mit seinen massigen schweren Pfeilern und seiner bedeutend tiefer ansetzenden Wölbung blieb der barocke Neubau auch in seiner Höhenentfaltung wesentlich hinter seinem gotischen Vorgänger zurück, so daß die in ursprünglicher Höhe erhaltenen alten Außenmauern noch beträchtlich über das jetzige Dach hinausragen. Da die Seitenschiffe des barocken Neubaus nur fast genau die halbe Höhe erreichten wie die der gotischen Halle, so ist über ihren Gewölben die Wandgliederung des Innenraums grade in der für die Rekonstruktion entscheidenden Zone des Gewölbeansatzes erhalten geblieben. Halbierte Achteckpfeiler mit schmalen Eckseiten zeigen als Wandvorlagen die Achsenabstände und die Weite der einzelnen Joche an. Ihnen entsprechen am Außenbau die Strebepfeiler. Es ist daher die genaue Festlegung der Pfeilerabstände auch für das Mittelschiff möglich, während die Längsachsen der beiden Pfeilerreihen eindeutig bestimmt sind durch die Achsen des barocken Neubaus, der darin seinem Vorgänger folgte, wie auch durch die Breite des Chorquadrats und die Achsen der Rundfenster in der Fassade. Die Wiederherstellung des ursprünglichen Aufrisses wie Grundrisse²⁰¹ (Abb. 63–64) bereitet daher keine besonderen Schwierigkeiten mehr, zumal sich in der Zeichnungssammlung der Uffizien zu Florenz ein Grundriß des alten Baus erhalten hat, der besondere Aufmerksamkeit verdient²⁰² (Abb. 65). Er enthält nämlich außer den Achteckpfeilern des gotischen Baus auch die Angabe der sie ummantelnden Barockpfeiler. Da diese nur auf einer Seite genauer ausgeführt und mit Maßangaben versehen sind, ist es klar, daß wir es hier mit einer Architektenzeichnung zu tun haben, die bald nach dem Einsturz des gotischen



Abb. 62.

Benedetto Bonfigli, Fresko im Palazzo Comunale zu Perugia

²⁰¹ Tarchi, Studi e progetti, Tafel 33/8; Text p. 37 ff. hat mit der genauen Vermessung des ganzen Baus und den darauf fußenden sorgfältigen Rekonstruktionszeichnungen unserer Untersuchung eine vorzügliche und dankbar anerkannte Grundlage geboten. Danach auch unsere Abb. 63/64.

²⁰² Ferri, Indice geografico analitico dei disegni di architettura . . . (Indici e cataloghi, III.), Roma 1885, p. 111; Dis. arch. 6744. – Erst während der Drucklegung wurde mir der Aufsatz von Mario Salmi, Gli affreschi ricordati dal Vasari in S. Domenico di Perugia; in: Bollettino d' arte, N. S. I, 1921, p. 403/426 bekannt, der sich zur Architektur zwar nur flüchtig äußert, aber bereits den Grundriß der Uffizien abbildet und auf den ursprünglichen Hallencharakter des Raumes und seine Beziehungen zum Dom in Perugia kurz hinweist.

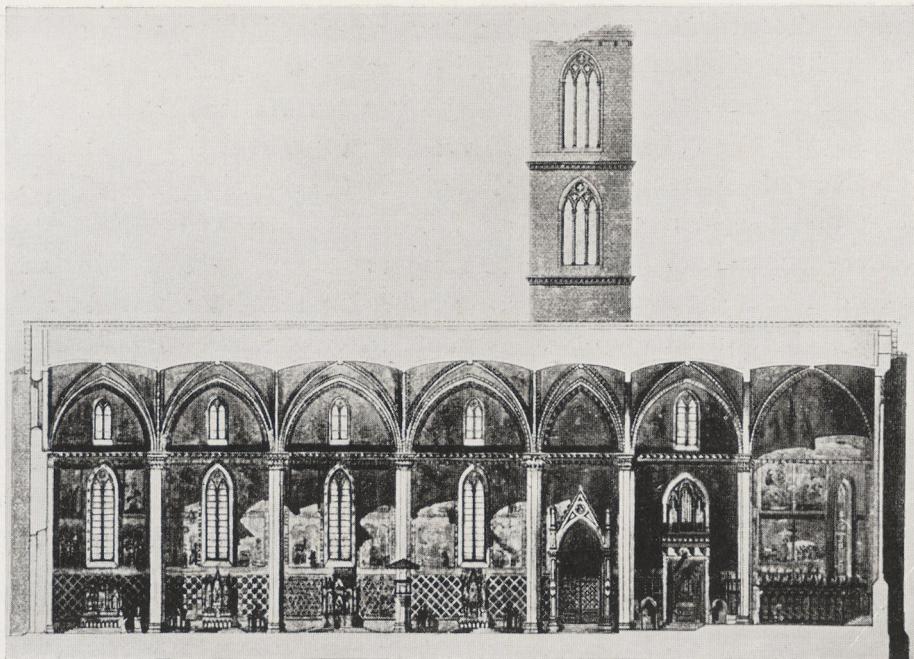


Abb. 63. Perugia, S. Domenico. Längsschnitt (Wiederherstellung)

Baus die Wiederherstellung in Form einer barocken Pfeilerkirche vorsieht. Ja die Zeichnung läßt sich noch genauer festlegen. Ausdrücklich sind nämlich die vier der Vierung benachbarten Pfeiler des schmäleren letzten Langhausjoches schwarz gezeichnet und damit als noch aufrechtstehend von den nur noch in Umrissen angegebenen übrigen Pfeilern abgesetzt. Aus den Berichten wissen wir aber, daß diese vier Pfeiler dem Einsturz noch bis 1615 standhielten. Die Zeichnung muß also schon vorher, zwischen dem zweiten und dritten Einsturz, also wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des Jahres 1614 entstanden sein; als einer der ersten Erneuerungspläne mag sie vielleicht dem Bartolomeo Breccio zuzuschreiben sein, der in der Folge dann von der Ausführung zurückstehen mußte.

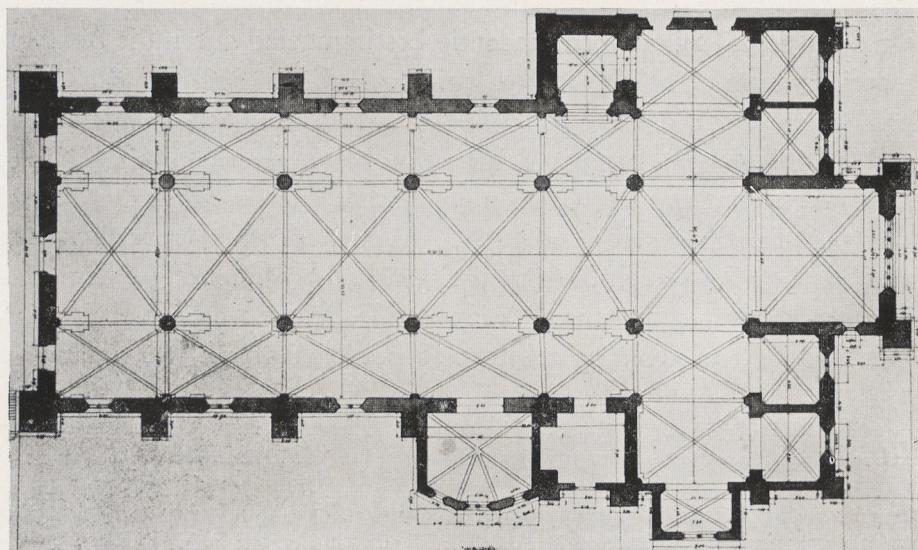


Abb. 64. Perugia, S. Domenico. Grundriß (Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes)

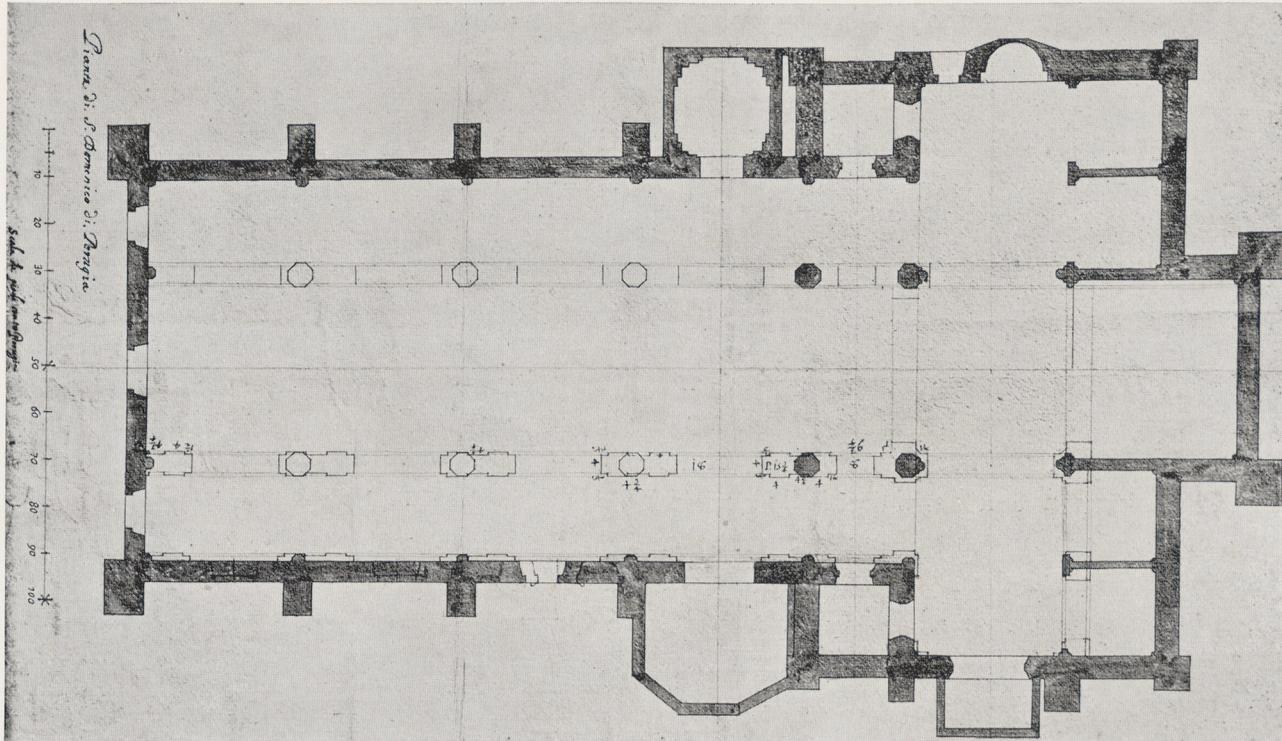


Abb. 65. Perugia, S. Domenico. Grundriß von 1614/15. Florenz, Uffizien

Nach den uns damit vorliegenden Angaben stellt sich der Bau dar als eine dreischiffige Hallenkirche von 5 Jochen, mit einem Querschiff mit querrechteckiger Vierung und kräftig über das Langhaus vorspringenden Kreuzarmen, die beiderseits in je zwei querrechteckigen Jochen überwölbt waren. An das Querschiff schließt sich in gleicher Breite wie Mittelschiff und Vierung der quadratische Hauptchor mit den je zwei seitlichen rechteckigen Chorkapellen.

Die Maße dieser Kirche sind sehr bedeutend. Die gesamte Länge des Außenbaus beträgt 92,10 m; die lichte Gesamtlänge des Inneren 85,80 m, die des Querschiffs 47 m. Die lichte Breite aller drei Schiffe ist 29,72 m, des Querschiffs 11,80 m; die des Mittelschiffs 13,28 m, der Seitenschiffe 6 m. Für die Achteckpfeiler nimmt Tarchi einen Durchmesser von nur 1,61 m an (gegenüber 1,40 m im Dom), während der Durchmesser der Wandpfeiler 0,85 m (im Dom 0,52 m) beträgt (Abb. 73). Die Achsenweite des Mittelschiffs ergibt etwa 15 m; der Dom hat sich mit 14,35 m Mittelschiffbreite also ziemlich genau an das Vorbild von S. Domenico gehalten.

Als die Dominikaner von Perugia den gewaltigen Neubau ihrer Kirche im Jahre 1304 begannen, mußten sie von einer ähnlichen Bauleidenschaft erfaßt sein, wie wir sie zu gleicher Zeit und kurz vorher in Florenz so mächtig emporwachen sehen. Zweifellos wollten sie mit ihrem Hallenbau die einige Jahre zuvor begonnene große Hallenkirche der Franziskaner in dem nahen Todi überbieten. Zugleich waren es aber auch die mächtigen neuen Ordensbauten der Dominikaner und Franziskaner in Florenz, S. Maria Novella und S. Croce, die den Bauehrgeiz der Dominikaner von Perugia anstachelten. Daß diese Bauten tatsächlich Maßstab und Vorbild waren für das, was man auch hier zu erreichen, wenn nicht gar zu überbieten willens war, wird sich bei der folgenden Untersuchung zeigen.

Wir stellten die Maße voran, weil schon durch sie die Orientierung an den Florentiner Kirchen deutlich wird. Die große Längenausdehnung zeigt allein schon, daß die beiden großen Ordens-

kirchen, vor allem der 1294/95 begonnene und noch im Bau befindliche Neubau von S. Croce, bestimmend mitwirkten. Die Chorlösung von S. Domenico ist zugleich mit dem in den Maßen seiner einzelnen Gewölbekompartimente sich genau anfügenden Querschiff rein cisterziensisch und ähnlich in den Abteikirchen von Fossanova, Casamari und San Galgano vorhanden. Schon vor S. Domenico in Perugia hatten jedoch zwei Florentiner Kirchen diese Chorform aufgenommen: S. Trinità und S. Maria Novella. Auch S. Fortunato in Todi hatte bereits in seinem „cisterziensischen“ Seitenkapellen die Einwirkung von S. Trinità in Florenz erkennen lassen. S. Domenico nimmt das Motiv der Seitenkapellen zwar nicht wieder auf, folgt dafür aber in der Chorform den beiden Florentiner Bauten. In S. Maria Novella gehört grade die Chorpartie dem 1245 begonnenen Neubau an, während das Langhaus seit 1279 aufgeführt wurde²⁰³. Es ist also diese erste bedeutende Gewölbekirche ihres Ordens, die sich die Dominikaner von Perugia zum Vorbild nahmen für ihre ebenfalls von Anfang an als Gewölbekirche geplante Kirche. Das Langhaus, dessen Seitenschiffe die halbe Breite des Mittelschiffs haben, beginnt zunächst – von Osten gesehen – mit einem queroblongen Mittelschiffjoch, während die beiden folgenden Joche fast quadratische Form annehmen, um dann in den letzten beiden Jochen wieder in ihrer Tiefe abzunehmen. Die schmale Bildung des dem Querschiff benachbarten Joches hatte schon S. Maria Novella; in Perugia ist sie offensichtlich durch technische Rücksichten bedingt, denn die Jochtiefe entspricht genau der Seitenlänge des gleichzeitig errichteten quadratischen Campanile, dessen westliche Mauer so zur Abstützung des Gewölbedrucks beim zweiten Pfeilerpaar dienen konnte. Auf der rechten Seite entspricht dem Turm ein im Grundriß von 1614 deutlich angegebener, ebenfalls quadratischer Raum, der vermutlich als Sakristei gedient hat. Die Tatsache, daß allein die vier dem Querschiff benachbarten Pfeiler des letzten Joches beim Einsturz der Kirche von 1614 noch ein Jahr lang aufrecht blieben, beweist zur Genüge die bessere Verstrebung dieses Joches. Zugleich darf aber grade nach Analogie mit S. Maria Novella und vielen anderen Kirchen angenommen werden, daß die besondere Heraushebung des letzten Langhausjoches zur besseren Kennzeichnung der Tatsache diente, daß es noch zum Mönchschor hinzugehörte. Die besondere Form des ersten Pfeilerpaars soll uns noch weiter unten beschäftigen. Der im nächsten Joch folgende Übergang zum fast quadratischen Mittelschiffjoch mit halb so breiten, rechteckigen Seitenschiffjochen folgt darin dem Vorbilde sowohl von S. Fortunato in Todi, wie dem der großen Florentiner Gewölbekirchen S. Maria Novella und dem Dom. Diese Grundrißbildung wie die durch sie verwirklichte besondere Weite der Arkaden und des Raumes muß als spezifisch italienisch angesprochen werden.

Die Rekonstruktion des Innenraumes muß ausgehen von der schon erwähnten Wandgliederung der Seitenwände, die über den barocken Gewölben erhalten ist (Abb. 66–67), und von dem auf das engste verwandten System des Domes. Wenn auch zunächst die Beziehungen zur Florentiner Baukunst in der Anlage der Kirche betont werden mußten, so kann doch kein Zweifel darüber herrschen, daß das Hallensystem durch S. Fortunato in Todi bestimmt wurde. Es ist gleichwohl in allen Teilen seinem Vorbild gegenüber wesentlich verändert. Auch hier tritt zwar die Mauer in ihrem oberen Abschnitt zurück, einer Art Laufgang Platz lassend (der freilich aus Mangel an Pfeilerdurchlässen nicht mehr begehbar ist), aber diese obere Wandzone setzt erst in Kämpferhöhe der Gewölbe an. Laufgang und Gesims sind also wesentlich höher gerückt als in Todi. Es ist hier dieselbe Veränderung an dem Wandsystem der älteren Hallenkirche vorgenommen, wie

²⁰³ Wackernagel, Zur älteren Baugeschichte von S. Maria Novella; in: Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz Bd. 3, p. 349 ff. Paatz, Trecento-Architektur.

sie innerhalb der einschiffigen Kirche S. Chiara in Assisi an dem älteren Bau von S. Francesco vorgenommen hatte. Das heißt: S. Domenico in Perugia nimmt das Wandsystem von S. Chiara in Assisi auf (das in Perugia auch der einschiffige Bau S. Agostino angewandt hatte) und fügt es der dreischiffigen Hallenkirche ein, so wie die Halle von S. Fortunato auf das Wandsystem von S. Francesco in Assisi zurückgegriffen hatte. Die bereits als typisch italienisch gekennzeichnete Umwandlung des angevinischen Wandsystems, die gelenkartige Betonung der Kämpferzone des ganzen Baus durch die Höherlegung von Laufgang und Gesims, wird nun auch im dreischiffigen Hallenraum vollzogen. Beide Peruginer Hallen zeigen dieses System, indem sie folgerichtig die neue Funktion des Gesimses durch die Wahl des kräftigeren Konsolengesimses, wie es schon S. Chiara angewandt hatte, noch unterstreichen. Ein kleiner Rest wenigstens der Konsolen dieses Gesimses mit der unteren Leiste ist im letzten Joch des linken Seitenschiffs bei S. Domenico erhalten (Abb. 67). Ihre schöne Form mit den kräftig sich von unten her gegenstützenden Blättern zeigt auffallende Ähnlichkeit mit Konsolen in der Cisterzienserarchitektur, etwa mit den Konsolen am Torhaus von Casamari. Diese Ähnlichkeit muß mehr als zufällig sein, trifft sie doch zusammen nicht nur mit Beziehungen im Grundriß, sondern auch mit einer ähnlichen Verwendung des Gesimses in den Cisterzienserkirchen (in Kämpferhöhe des Mittelschiffs z. B. in S. Martino al Cimino). Zweifellos liegt hier einer der Ausgangspunkte für dieses in der mittelitalienischen Gotik so entscheidende Bauglied, wenn auch der unmittelbare Ausgangspunkt für S. Domenico eindeutig in S. Chiara in Assisi zu suchen ist. Die Tatsache aber, daß dem Konsolengesims nicht nur in der einschiffigen Saalkirche und der dreischiffigen Hallenkirche Umbriens, sondern auch in den großen gotischen Basilikalbauten Umbriens und der Toscana (Orvieto, Dom; Siena, Dom; S. Croce und der Dom in Florenz) eine für

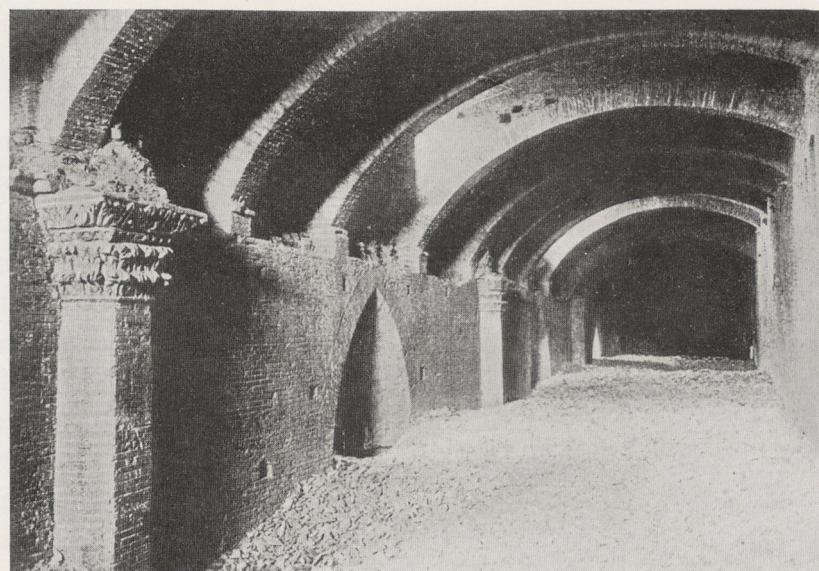


Abb. 66. Perugia, S. Domenico.
Reste der ursprünglichen Wandgliederung über den barocken Seitenschiffgewölben

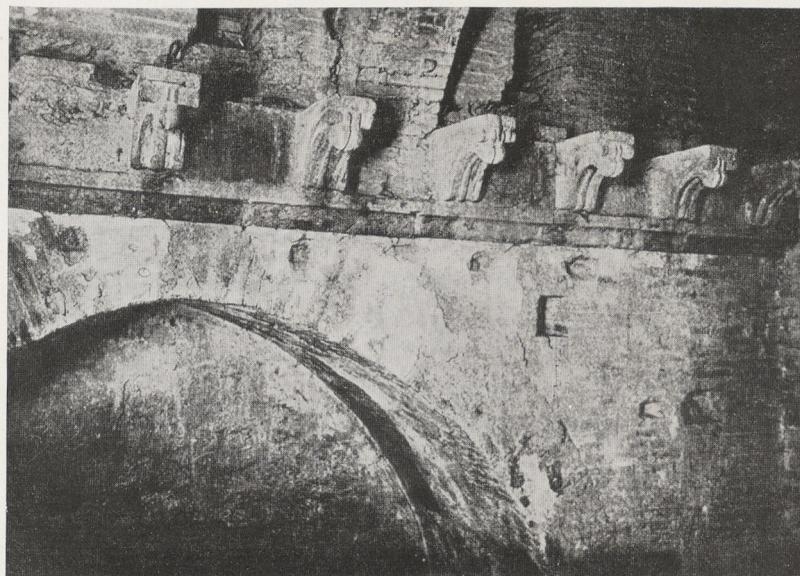


Abb. 67. Perugia, S. Domenico.
Konsolengesims von der ursprünglichen Wandgliederung

den ganzen Raum entscheidende Rolle zukommt, ja daß er den spezifisch italienischen Charakter dieser Bauten bestimmt, bestätigt noch einmal den Durchbruch spezifisch italienischer Gestaltungsprinzipien in den genannten umbrischen Kirchen.

Wenn für die Lage des Konsolengesimses und das Wandsystem, also den ganzen Aufriß des Baues, S. Chiara in Assisi als entscheidendes Vorbild genannt werden mußte, so ist klar, daß sich das System der einschiffigen Kirche nicht ohne weiteres auf die dreischiffige Halle übertragen ließ. War schon die Form der Mittelschiffstützen nicht gegeben, so konnte auch die Form der Wandpfeiler von jenen nicht unbeeinflußt bleiben. Nicht nur in S. Francesco in Assisi, sondern auch in S. Chiara war jedoch die Form der Wandpfeiler allein bedingt durch die Form der Gewölbe; Pfeiler und Gewölbe entsprachen einander, wie sich Dienste und Rippen entsprachen. Nur um eine Reduktion in der Zahl der Dienste handelte es sich in S. Chiara; darin war also die Neuerung keine grundsätzliche. Wohl aber war dies der Fall in S. Domenico in Perugia bei der Einführung des halbierten Achteckpfeilers mit antikisierenden korinthischen Kapitellen als Wandvorlage. Damit ist die Selbständigkeit des Pfeilers hergestellt und die bisher vorhandene Einheit des gotischen Gliedersystems durchbrochen. Deutlich treten auch in der formalen Gestaltung tragende und getragene Formen auseinander. Wie hart der Bruch ist, der zwischen der selbständigen und in der Form ihres Kapitells antikisierenden Wandvorlage und dem gotischen Gewölbesystem liegt, wird noch in anderer Weise deutlich. Der Zugang, den man heute über den barocken Seitenschiffgewölben zur Wandgliederung grade in Höhe des Laufgangs und des Gewölbekämpfers hat, ermöglicht in besonders günstiger Weise die Feststellung, daß die Rippenansätze ganz erheblich hinter der Fluchtlinie der weit vortretenden Wandpfeiler zurückbleiben. Man muß hier also von einem Zwiespalt reden, der darin liegt, daß das gotische System folgerichtig nur noch im Gewölbe angewandt wird. Die erhaltenen Ansätze lassen für alle Rippen die gleiche abgekantete Form erkennen, wie wir sie in S. Francesco in Assisi und in S. Fortunato in Todi antrafen. Schon in S. Chiara konnte der latente Renaissancecharakter festgestellt werden, der in der klaren Sonderung von Gewölbezone und Wandzone, in der Betonung des ganzen Raumkämpfers durch das Konsolengesims zum Ausdruck kam. In S. Domenico macht man sich alle diese Errungenschaften zu eigen und geht zugleich noch einen Schritt weiter, indem man nun auch – fast möchte man sagen: in folgerichtiger Weise – das gotische Formensystem *selbst umbildete* und diesem Renaissancecharakter anpaßte. Die Ersetzung des achteiligen gotischen Bündelpfeilers von Todi durch den glatten Achteckpfeiler liegt gleichfalls im Zuge dieser Umformung und Italienisierung des französischen Systems. Diese geschlossene einheitliche Stützenform, die für uns nur durch den S. Domenico in allen Teilen wiederholenden Dom vorstellbar ist, mit Basis und Kapitell der Säule relativ verwandt, mußte der italienischen Auffassung wesentlich mehr entgegenkommen. (Die Tatsache, daß sich der Achteckpfeiler auch im Norden findet, und zwar grade auch in deutschen Hallenkirchen, läßt eine gewisse Verwandtschaft erkennen, auf die jedoch hier nicht näher eingegangen werden kann.) Wie wir dem Grundriß von 1614 entnehmen (Abb. 65), haben alle Pfeiler die gleiche Form gehabt bis auf das erste, dem Querschiff zunächstliegende Paar. Dieses ist zwar auch aus dem Achteck entwickelt, hat aber nach dem Querschiff zu einer von zwei Diensten begleitete halbrunde Vorlage; ihnen stehen Vorlagen gleicher Form an den Stirnseiten der Chorpfeiler gegenüber. Ein Blick auf den Dom zeigt, daß dort auch in dieser Einzelheit das Vorbild von S. Domenico getreu wiederholt wurde (Abb. 70 und 75). Allerdings bleibt dort dieses östliche Pfeilerpaar mit seinen Dienstvorlagen dem Achteck eingeschrieben, während für S. Domenico der Grundriß ein sehr viel stärkeres Vortreten der Vorlagen

anzeigt. Im Dom ist also in dieser Beziehung eine gewisse Reduktion und Vereinfachung eingetreten. Die Beibehaltung einer besonderen Pfeilerform im Querschiff erklärt sich zweifellos aus der Herkunft eben des Querschiffs. In den Cisterzienserbauten, wie besonders auch in S. Maria Novella in Florenz war dieses Querschiff- und Chorsystem bisher stets nur in Verbindung getreten mit einem basilikalen Langhaus. In Perugia verbindet es sich zum ersten Male einem Langhaus im Hallensystem. Es scheint deshalb nicht verwunderlich, wenn das Gliedersystem des Querschiffs gleichsam seinem eigenen Gesetze folgt, und auch das Langhaus mit einer eigenen, neuen Stützenform einsetzt, dem einfachen Achteckpfeiler. Es ist nun besonders wieder die Florentiner Baukunst, die den Achteckpfeiler angewandt hatte. Das Vorbild der mächtigen Pfeiler von S. Croce wird daher bei der Wahl grade dieser Stützenform nicht ohne Einfluß geblieben sein. Nicht unwichtig scheint es auch, daß in Florenz selbst der Achteckpfeiler in einem Gewölbebau des Hallensystems zur Anwendung kam. Die kleine Kirche S. Remigio²⁰⁴ verwirklicht dieses als einziger Bau in Florenz, worauf doch die Raumgestaltung so vieler Florentiner Kirchen der Gotik hinzudrängen scheint (S. Maria Novella, Dom; von den kleineren Kirchen vor allem S. Maria Maggiore²⁰⁵, die nur als Pseudobasilika bezeichnet werden kann). Daß gleichwohl die Hallenkirche niemals in einer dem Norden vergleichbaren „reinen“ Form gestaltet wurde, muß an einem tief begründeten Widerstand des italienischen Formempfindens liegen. Auch in S. Remigio haftet dem Raum ein Rest „basilikaler“ Raumgestaltung an: durch pilasterartige Kämpferaufsätze über dem Kapitell werden die Rippengewölbe des Mittelschiffs etwas über die Seitenschiffgewölbe hinausgehoben. Die Datierung dieses rein aus der Florentiner Tradition herzuleitenden Baues ist leider ungewiß. Möglich, daß er mit einem in anderem Zusammenhang überlieferten Datum von 1303 in Verbindung gebracht werden kann; wahrscheinlicher ist doch seine Errichtung um die Mitte des 14. Jahrhunderts. Als Vorbild für S. Domenico in Perugia in irgendeiner Form scheidet damit dieser Bau aus.

Für die Achteckpfeiler braucht schließlich nicht nur auf toskanische Bauten hingewiesen zu werden. Auch die Nennung von S. Francesco in Gubbio ist in diesem Zusammenhang wichtig, sind doch hier die Achteckpfeiler bereits in der durch den Hallencharakter des Raumes bedingten großen Höhe und Schlankheit vorhanden. Trotzdem bleibt ihre Anwendung und Steigerung zu besonderer Höhe im Gewölbebau des Hallensystems von S. Domenico eine ganz selbständige Leistung.

In den Kapitellen der Wandvorlagen ist uns eine wichtige Einzelform erhalten geblieben, die für die fehlenden Kapitelle der Pfeiler Ersatz bieten muß (Abb. 66). Die zweireihig angeordneten, fleischigen Blätter mit den in kräftiger Schrägen darüber ausladenden Deckplatten nähern die Kapitelle merklich den antik-korinthischen. Mit größter Wahrscheinlichkeit darf für die Pfeilerkapitelle eine ähnliche Form angenommen werden. Die ebenfalls stets zweireihigen, wenn auch verschiedenen stilisierten Blattformen der stark antikisierenden Kapitelle im Dom machen die Annahme wahrscheinlich, daß auch in dieser Einzelheit der Dom trotz des beträchtlichen Zeitabstandes seinem Vorbild folgte, daß also bereits S. Domenico ähnliche Pfeilerkapitelle besaß. Die aus dem 17. Jahrhundert erhaltenen Beschreibungen der Kirche sprechen ausdrücklich von „korinthischer Ordnung“ (s. oben Anm. 198), wodurch die Annahme einer dem Dom verwandten Kapitellform als sicher gelten kann. Damit bestätigt sich auch in dieser Einzelheit die

²⁰⁴ Supino, Gli albori dell'arte fiorentina, Firenze 1906, Abb. und Grundriß p. 130ff. Paatz, Handbuch der Florentiner Kirchen. Manuskript im kunsthistorischen Institut in Florenz.

²⁰⁵ Abb. und Grundriß bei Supino a. a. O.

Verwandtschaft mit den Pfeilern von S. Croce in Florenz, die als eine der möglichen Anregungsquellen für die Achteckpfeiler schon genannt wurden. Zugleich zeigt sich der beim Wandsystem festgestellte Gegensatz zwischen Pfeilerform und Gewölbeform als für den ganzen Bau verbindlich. Wenn dabei das Ungotische, ja Antikisierende der tragenden Formen vor allem betont wurde, so bedarf das einer gewissen Einschränkung. Die Höhe der Wandpfeiler beträgt vom Fußboden bis zum Abakus der Kapitelle 17,56 m, die der Pfeiler läßt sich dadurch auf etwa 18,30 m bestimmen²⁰⁶ (die des Domes 16 m), wobei sich die geringe Differenz dadurch erklärt, daß letztere bis zur Höhe des Laufgangs hinaufreichen (vgl. dieselbe Anordnung im Dom, Abb. 75). Der Gurtbogen des Chores hat eine Scheitelhöhe von 25,06 m, womit die ursprüngliche Gewölbehöhe festgelegt ist. Die in diesen Maßen zum Ausdruck kommende starke Höhentendenz des Baus, vor allem aber die für die Freipfeiler wie für die Wandpfeiler ganz beträchtliche Höhe und schlanke Proportion bedeuten eine Steigerung des gotischen Elements, verglichen etwa mit S. Chiara in Assisi, die neben den geschilderten antigotischen Tendenzen nicht übersehen werden darf.

Wegen der großen Steigerung aller Maße gegenüber S. Chiara, vor allem aber wegen der Dreischiffigkeit konnte man sich nicht wie dort mit einer Belichtung durch Fenster allein in der Zone oberhalb des Gesimses begnügen. Man ordnete Fenster daher auch im unteren Wandabschnitt an, die größer als die des oberen Geschosses folgerichtig der Zweigeschossigkeit des Wandaufbaues entsprechen. Es mag dabei von Bedeutung gewesen sein, daß schon S. Francesco in Perugia in seinem zweigeschossigen Wandsystem die Fenster im unteren Wandabschnitt anordnete. Von der Eingangsseite her gaben die drei in der oberen Zone befindlichen Rundfenster den drei Schiffen Licht; ihre Laibungen sind dem Lichteinfall entsprechend nach unten stärker abgeschrägt als nach oben (ähnlich wie oft die Fenster bei den Cisterziensern). Die Lichtfülle des Raumes muß also auch in der Gewölbezone sehr gleichmäßig gewesen sein.

Von dem Raumeindruck, den die mächtige Halle der Dominikaner machen mußte, kann uns heute nur der in allem dem Vorbild von S. Domenico folgende Dom eine Vorstellung vermitteln. Die erheblich größeren Ausmaße freilich, und vor allem die gewaltige Spannweite der Arkaden, müssen im Verein mit der gleichmäßigen Lichtfülle ein Raumbild ergeben haben, dessen Großartigkeit die nüchterne Trockenheit des Domes nur noch ahnen läßt. S. Domenico in Perugia muß nach der bisherigen Untersuchung nicht nur als eine der bedeutendsten gotischen Bettelordenskirchen Mittelitaliens angesehen werden, sondern auch als *der* große, wirklich originale Beitrag Italiens zur Raumform der Hallenkirche in gotischer Zeit.

Erst nach dieser Feststellung gewinnt die schon eingangs erwähnte Aussage Vasaris, der den Giovanni Pisano als Baumeister nennt, ein besonderes Interesse. Die Nachprüfung dieser Behauptung ist aber nur möglich durch Gegenüberstellung und Vergleich der Peruginer Kirche mit anderen beglaubigten Bauten des großen Plastikers. Dazu sind wir erst in der Lage, seitdem durch die Forschungen von Walter Paatz die toskanische Architektur des späteren 13. und 14. Jahrhunderts sowie der persönliche Anteil der großen Meister genau so klar vor uns steht, wie es für die Malerei und Plastik des gleichen Zeitraums schon lange der Fall ist²⁰⁷. Seither stehen zum ersten Male die Gestalten der großen Baumeister Niccolò Pisano, Giovanni Pisano, Arnolfo di Cambio und Giotto als greifbare Persönlichkeiten mit ihren Werken vor uns. Das architektonische Werk des Giovanni Pisano ist mit den drei Bauten des Domchores von Massa Marittima (1287 ff.), der

²⁰⁶ Tarchi, Studi a. a. O.

²⁰⁷ Walter Paatz, Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana. Burg bei Magdeburg 1937. Der Verfasser ist W. Paatz zu großem Dank dafür verpflichtet, daß er ihm Einsicht gewährte in die Druckbogen seiner Arbeit, und ihm so die hier gemachten Feststellungen ermöglichte.

Domfassade von Siena (1284ff.) und des Domchores von Prato (1317ff.) aufgestellt und ein einheitlicher, sich entwickelnder persönlicher Gestaltungswille an diesen Bauten nachgewiesen. Auf sie muß sich daher unser Vergleich beziehen. Bevor wir dazu übergehen, erscheint es geboten, noch einmal auf Vasaris Aussage hinzuweisen. Diese besagt ausdrücklich, daß S. Domenico vor dem Dazutreten des Giovanni Pisano bereits von anderen begonnen war, und daß ihm nur das Mittelschiff zu verdanken sei. Das kann praktisch aber nichts anderes bedeuten als das Langhaus überhaupt. Und das vorher Begonnene könnte sich dann nur auf Querschiff und Chor beziehen. Auf deren in gewisser Weise „besondere“ Form und Herkunft – aus dem basilikalen System – wurde aber schon hingewiesen. Im Verein mit dieser Beobachtung könnte daher die Äußerung Vasaris zu der Annahme führen, daß bei dem im Osten begonnenen Bau zwischen Querschiff und Langhaus sich der Wechsel von einem ursprünglich geplanten basilikalen System zu einem Hallensystem vollzog. Tatsächlich gibt aber der Baubefund keine Grundlage für eine solche Annahme. Der Bau erscheint trotz seiner Größe und seiner langen Bauzeit als einheitliche Planung, und die besondere Form der beiden Vierungspfeiler, die ja gleichzeitig an der Achteckform der Langhauspfeiler teilhaben, muß geradezu als eine geniale Verknüpfung der beiden Bauenteile gelten. Unser Vergleich stellt also den Bau als Ganzes den gesicherten Bauwerken des Giovanni Pisano gegenüber.

1. Wir beginnen mit dem Grundriß als dem unpersönlichsten, für eine persönliche Urheberschaft am wenigsten beweiskräftigen Vergleichspunkt. Eine Wiederaufnahme des cisterziensischen Chorsystems von S. Maria Novella zeigt das Spätwerk des Giovanni Pisano, der Domchor von Prato, nachdem zuerst Niccolò, der Vater Giovannis, in der Florentiner Trinità diesen Chortypus eingebürgert hatte. Es ist nicht ohne Bedeutung, daß die wenige Jahre vor Prato begonnene Dominikanerkirche in Perugia dem Domchor darin vorausgeht. Die in Prato anklingende Beziehung zu der Florentiner Ordenskirche ist also schon vorher in Perugia vorhanden.

2. Die Absonderung des Vorjoches vor der Vierung, schon in S. Maria Novella vorhanden, ist in Perugia bedeutend verstärkt; in Prato aber zu einem durch die besonderen Umstände (das romanische Langhaus!) bedingten, selbständigen künstlerischen Motiv folgerichtig ausgestaltet.

3. Die Hauptvorlagen an der inneren Chorfront in Prato haben die Form von halbierten Achteckpfeilern, die von zwei Diensten begleitet werden. Die Form der Vorlagen an gleicher Stelle in Perugia, die nach dem Grundriß von 1614 wahrscheinlich halbkreisförmig waren, müssen vielleicht aber auch in der halbierten Achteckform ergänzt werden. Entscheidend ist jedoch, daß die letztere Form der Wandvorlage die überall sonst im Langhaus von S. Domenico übliche ist.

4. Paatz stellte als ein Hauptkennzeichen der künstlerischen Gestaltung in Prato die Unstimmigkeit zwischen Wandvorlagen und Gewölben fest, von denen nur letztere rein gotisch sind. „Das gotische System ist von innen heraus gesprengt worden.“ Genau das gleiche konnten wir in Perugia im ganzen Langhaus feststellen. Der Zwiespalt zweier verschiedener Tendenzen im gleichen Bau, einer antikisierenden in den Wandvorlagen und Stützen, einer gotischen in den Gewölben, findet sich in Perugia wie in Prato. In beiden Bauten sehen wir die Vorlagen weit vor die Fluchlinie der Gurten und Rippen vorspringen, also beziehungslos zueinander bleiben. „Tragende und getragene Formen sind bei Giovanni Pisano und bei Brunellesco antithetisch auseinandergelegt“ – das gilt nirgends stärker als im Langhaus von S. Domenico in Perugia.

5. In Massa Marittima und Prato, wie schon in Niccolò Pisanos S. Trinità in Florenz ist das zweireihige Akanthusblattkapitell üblich. Es ist auch die Form, die wir in Perugia antrafen.

In der Tat beweisen die angeführten Punkte den Zusammenhang von S. Domenico mit den Bauten des Giovanni Pisano. Und dieser Zusammenhang wird um so gewichtiger, als er nicht so sehr durch äußere Gemeinsamkeiten ähnlicher Grundriß- oder Aufrißformen, sondern durch die viel entscheidendere gleicher oder verwandter künstlerischer Gestaltungsprinzipien bedingt ist. Daß S. Domenico sehr wohl die höchst persönliche Schöpfung eines überragenden Kopfes ist, kann aber auch noch auf andere Weise wahrscheinlich gemacht werden. Unsere Untersuchung hat gezeigt, daß die gewaltige Hallenkirche der Dominikaner von Perugia vor allem eine synthetische Leistung allerersten Ranges war. Wesentliche Elemente in Grundriß, Maßen und Aufbau wurden den großen Florentiner Ordenskirchen S. Maria Novella und S. Croce entnommen, wichtiger noch im Aufbau und Wandsystem den umbrischen Ordensbauten S. Fortunato in Todi und S. Chiara in Assisi. Das Konsolengesims, nach Form und Funktion S. Chiara nächstverwandt, weist doch zugleich auf die Dome von Orvieto und Siena, an welch letzterem beide Pisani, Vater und Sohn, tätig waren. Die Synthese so zahlreicher toskanischer und umbrischer Elemente in einem Bau, der als große, völlig einheitliche schöpferische Leistung vor uns steht, kann nicht durch das Zusammenwirken vieler entstanden sein, sondern nur durch die geniale Idee eines Einzelnen. *S. Domenico in Perugia muß daher, in Bestätigung der Aussage Vasaris, ein Baugedanke des Giovanni Pisano sein.*

Der Dom S. Lorenzo in Perugia war bisher als einzige erhaltene Hallenkirche Italiens neben S. Fortunato in Todi allgemein bekannt. Als solche wurde er in vielen Handbüchern und Architekturgeschichten erwähnt, ohne jedoch jemals mehr als eine bestenfalls flüchtige Würdigung zu finden²⁰⁸. Ja, diese selbst konnte keine feste Basis haben, da man in der Datierung des Baues völlig im Ungewissen war. Nachrichten über den Beginn eines Neubaues sowohl aus dem Jahr 1300, wie von 1345, wie auch aus dem Jahre 1437 ließen es ungewiß erscheinen, mit welchen von diesen Daten der bestehende Bau verknüpft werden müsse. Im ganzen konnte bis heute vom Dom in Perugia gelten, was schon Dehio gesagt hatte: er ist als Hallenkirche eine unerklärte Erscheinung²⁰⁹.

Nachdem wir nun die enge Verwandtschaft des Domes mit der anderen Hallenkirche der Stadt, mit S. Domenico, ausführlich behandelt und dabei die Priorität der Ordenskirche behauptet haben, wird es um so dringender, über die Datierung des Domes Klarheit zu gewinnen. Wir übergehen dabei die Nachrichten, die den Vorgänger des jetzigen Baues betreffen und mit einem Privileg Kaiser Friedrich Barbarossas von 1163 beginnen²¹⁰. – Im Jahre 1300 wurde der Beschuß gefaßt, den bestehenden Dom durch einen großen Neubau zu ersetzen. Es wurde ein Protokoll aufgesetzt, in dem nicht nur die Namen der Baumeister genannt werden, sondern auch der Arbeitsbereich und die Besoldung jedes einzelnen sowie die Organisation des ganzen Werks festgelegt wird²¹¹. Dieser mit viel Sorgfalt ins Werk gesetzte Plan kam jedoch nicht zur Ausführung²¹².

²⁰⁸ Galassi, Descrizione della basilica di S. Lorenzo cattedrale di Perugia, Perugia 1776. – Orsini, Guida di Perugia, Perugia 1784, p. 105. – A. Ricci, Storia dell'architettura in Italia, Modena 1858, II, p. 241 ff. – Rotelli, Luigi, Il duomo di Perugia, Perugia 1864. Hier gute Angaben der älteren Literatur. – Guardabassi, Indice-guida p. 187. – Mothes, Baukunst des Mittelalters in Italien, Jena 1884, p. 779. – Gigliarelli, Perugia antica e Perugia moderna, Perugia 1908, p. 303 ff. – Gronau, in: Vasari, deutsche Ausgabe, I, p. 109/10 Anm. 37. – Bombe, Perugia; Leipzig 1914, p. 36. – Jakob Burckhardt, Der Cicerone; Gesamtausgabe der Werke, 1933, Bd. 3, I, p. 116, 132. – Dehio und von Bezold, Kirchliche Baukunst II, p. 531. – Clasen, Die gotische Baukunst (Handbuch der Kunsthissenschaft), Potsdam 1930, p. 142.

²⁰⁹ Dehio und von Bezold a. a. O., denen freilich auch S. Fortunato in Todi unbekannt geblieben war.

²¹⁰ Ettore Ricci, Un diploma di Federico I. per il duomo di Perugia; in Archivio per la storia ecclesiastica dell'Umbria I, 1913, p. 390ff. Derselbe, in: „Il tempio di S. Francesco al Prato in Perugia“, Perugia 1927, p. 59. Hier eine Übersicht über die Daten zur Baugeschichte des Domes. Vgl. auch: Pellini, Pompeo, Della istoria di Perugia part. I, Venezia 1664, p. 565.

²¹¹ Abgedruckt bei: Luigi Rotelli, Il duomo di Perugia, Perugia 1865, p. 13 ff.

²¹² Gigliarelli, Perugia antica p. 308 gibt nicht an, woher er die Nachricht hat, daß der Neubau unterbrochen wurde „appena posta la terza colonna“.



Abb. 68. Perugia, Dom mit Loggia des Fortebraccio von der Piazza aus

Erst im Jahre 1345 erfolgt die feierliche Grundsteinlegung des Neubaues²¹³. Sie beweist, daß man früher wenig über einen Anfang hinausgekommen war²¹⁴. Wie weit nun diesem erneuten Ansatz Erfolg beschieden war, wissen wir nicht. 1349 war in Perugia und Umgebung ein Erdbeben, das sehr großen Schaden anrichtete. Aus dem gleichen Jahre ist eine Nachricht erhalten, die ausdrücklich den Neubau des Domes erwähnt²¹⁵. Trotzdem ist noch einmal im Jahre 1437 von einem Baubeginn die Rede, und die Nachrichten und genauen Aussagen über den Bau häufen sich in diesem und den folgenden Jahren. Es kann daher kein Zweifel sein, daß nun erst die eigentliche Bauzeit der bestehenden Kirche beginnt. Im folgenden seien einige der wichtigsten Nachrichten über den Neubau zusammengestellt.

1437:

„Adì ... aprile s'incominciò a guastare S. Lorenzo, duomo di Perugia per racconciarlo²¹⁶.“
„Adì 27 di Giugno incominciati a cavare li fondamenti della facciata nuova di S. Lorenzo

²¹³ Cronache della città di Perugia, ed. Fabretti, Torino 1887/92, vol. I, p. 95: „si cominciò a fondare in Perugia la chiesa nuova di S. Lorenzo con gran religione e ceremonie in mettere la prima pietra e rinnovare la detta chiesa . . .“

²¹⁴ Wenn Ughelli, Italia sacra, 2. ed., vol. I, p. 1161, über den 1312 gestorbenen Bischof Bulgarus schreibt: „hic templo Ss. Laurentii atque Dominici munifice reparavit“, so trifft das für den Dom nicht zu; die Aussage (p. 1163) über den Bischof Franciscus (1338/53): „qui totam propemodum Cathedram pietatis ergo instauravit“ entspricht ebenfalls nicht ganz den Tatsachen.

²¹⁵ Cronache, op. cit. I, p. 101: „avanti il giorno di Natale si pubblicò in Perugia alla chiesa nuova di S. Lorenzo il giubileo maggiore . . .“

²¹⁶ Cronache II, p. 19 ff.

verso la piazza della Paglia. Adì 22 luglio fu messa la prima pietra e fu consacrata per mano del vescovo.“

„Adì 13 settembre fu cavato il fondamento della chiesa di S. Lorenzo verso porta S. Angelo.“

1438:

„Adì 7 detto (= dicembre) fu guasta la sagrestia di S. Lorenzo e fattola di sotto a piano.“

1439:

„Adì 22 febbraio s'incominciarono li fondamenti di S. Lorenzo verso la Piazza.“

„Adì 19 luglio fu publicata e bandita una imposta di soldi due per libra a tutti li chierici per la fabrica di S. Lorenzo, e fu incominciato a murare avanti la porta un pergolo da predicare con pietra concia bianca e roscia“ (Abb. 68–69).

Der Bau wird jetzt anscheinend mit großem Eifer gefördert; doch stellt sich 1452 starker Geldmangel ein, dem durch verschiedene Anordnungen begegnet wird²¹⁷. Auch folgt eine Reihe päpstlicher Bullen zugunsten des Domes. Gegen Ende des Jahrhunderts muß der Bau im wesentlichen so vollendet gewesen sein, wie er heute vor uns steht. Die weiterhin erhaltenen Nachrichten beziehen sich ausschließlich auf den unvollendet gebliebenen Außenbau. Dem frühen 16. Jahrhundert gehören die mächtigen Sockelprofile an, die sich an der Fassade und den beiden Flanken der Kirche hinziehen. Sie lassen mit ihren Verkröpfungen erkennen, daß der ganze Außenbau mit einem System großer Pilaster verblendet werden sollte. 1519 ist Rocco da Vicenza als Vorsteher der Arbeiten am Dom genannt. Sehr wahrscheinlich ist auf ihn diese in der Sockelzone stecken gebliebene Architektur zurückzuführen. In einem Vertrag des gleichen Jahres wird ein maestro Antonio Gasperino lombardo zur Lieferung von roten und weißen Steinen verpflichtet: „per le pietre concie fornite rosie e bianche a modo ch'è principiata la facciata de San Lorenzo verso la piazza²¹⁸.“ Es sollte also nur ein Dekorationssystem fortgesetzt werden, das, schon früher begonnen, auch jetzt unvollendet blieb.

1568 wird Galeazzo Alessi vom Domkapitel herbeigerufen, da das Gewölbe einzustürzen droht. Er errichtet das Hauptportal des Domes²¹⁹. Die Weihe findet 1587 statt.

Im 18. Jahrhundert erhielt der gesamte Innenraum eine Bemalung, die sein Aussehen erheblich veränderte. Die Pfeiler wurden marmoriert, die Kapitelle vergoldet, und die Gewölbe mit Fresken bedeckt. Schon vorher sind eine Anzahl der größeren unteren Langhausfenster vermauert worden, wodurch die Beleuchtung des Inneren heute sehr spärlich und ungenügend ist.

Bevor wir mit der Beschreibung und Würdigung des Domes beginnen (der nach den historischen Zeugnissen ein Bau des 15. Jahrhunderts sein muß und sich als solcher durch die völlige Einheitlichkeit seiner baulichen Erscheinung bestätigt), muß doch noch einmal am Bau selbst die Frage gestellt werden, ob nicht auch von der Bautätigkeit des 14. Jahrhunderts noch Spuren vorhanden sind. Nur an einer Stelle ist es möglich, in dem sonst ganz einheitlichen Baukörper gewisse Unstimmigkeiten der Einzelformen aufzudecken: an der Schauseite des Domes zur Piazza hin. Hier ist zugleich auch die Möglichkeit gegeben, die überlieferten Daten an dem Bau selbst zu überprüfen.

Die Loggia des Braccio Fortebraccio, die sich mit ihren Bogenstellungen vor die Querschiff fassade und einen Teil des Langhauses legt, wurde im Jahre 1423 errichtet (Abb. 68). Sie liegt nun mit ihrer Front leicht schräg und *nicht* parallel zur Fluchlinie von Flanke und Querschifffront

²¹⁷ Rotelli, Il duomo a. a. O.

²¹⁸ Adamo Rossi, in: Giornale di erudizione artistica I, 1872, p. 45/46.

²¹⁹ Giornale di erudizione artistica II, 1873, p. 45.

des Domes. Dagegen befindet sich die Loggia in gleichlaufender, paralleler Fluchlinie mit einem Stück – offensichtlich älterer – Seitenschiffmauer im Winkel zum Querschiffarm, an die sie sich mit den Konsolen der Gratgewölbe anlehnt (Abb. 69). Dieses in leichter Schräge an den beiden letzten Langhausjochen sich deutlich absetzende Mauerstück stellt demnach einen Teil des Domes dar, der schon *vor 1423* vorhanden gewesen sein muß, erst recht also vor dem *1437* begonnenen Neubau. In diesem Mauerstück ist nun der Rest eines polygonalen (wohl achtseitigen) Turmes sichtbar, der zu einem älteren Bau gehört. Dieser Turm, der im Leben der Stadt eine gewisse Rolle spielte, wird in den Urkunden öfter erwähnt. Hier befand sich das Peruginer Normalmaß; hier wurden auch die Tribute von der Stadt in Empfang genommen, „*a piè del campanile di S. Lorenzo*“, wie es in einer Nachricht vom Jahre *1325* heißt²²⁰. Eine solche vom Jahr *1375* besagt: „*Adì 25 di maggio fu cominciato a scaricare la torre di S. Lorenzo*“²²¹. Gleichwohl wird der Turm noch im Jahre *1395* erwähnt²²² und scheint endgültig erst dem *1437* begonnenen Neubau zum Opfer gefallen zu sein. Der Grund, weshalb man dabei das heute sichtbare Mauerstück des Turmes bestehen ließ, ist klar. Die Loggia lehnt sich mit den Wandkonsolen ihrer Gratgewölbe ebenso an den Turm wie an das rot-weiß inkrustierte Mauerstück, in dessen Fluchlinie der Turm liegt. Da man nun die Loggia erhalten wollte, ließ man auch das ganze schräge Mauerstück ihrer Rückwand bestehen, zumal es mit seiner nur ganz geringen Achsenabweichung von den neuen Seitenschiffmauern sich unmittelbar an diese anlehnen konnte. Nur bis zur Höhe der Loggia selbst erhielt man freilich diese inkrustierte Mauer; hier bricht sie ab und die Divergenz der über ihr hochgehenden neuen Seitenschiffmauer wird sichtbar (Abb. 69). Der schräge Mauerabschnitt mit seiner Inkrustation und dem Turm ist also früher als die Loggia, die in ihrer Front genau mit ihnen übereinstimmt. Man darf daher annehmen, daß wir hier einen Teil des Dombaus aus dem *14.* Jahrhundert vor uns haben. Offenbar ist aber auch dieser damals nicht über geringe Ansätze hinausgekommen. Der alte, jedenfalls romanische Dom hat bis ins *15.* Jahrhundert weiterbestanden, wie eindeutig aus den oben angeführten Nachrichten hervorgeht. Er ist es auch, in den *1378* die feierliche Übertragung von Reliquien des hl. Herculanus stattfindet²²³. Diesem älteren Dom wurde *1423* die Loggia des Braccio Fortebraccio vorgelegt, die ihm zugleich als Eingangsportikus diente²²⁴. Hart stößt der linke Querschiffflügel des *1437* begonnenen Baues in die Loggia hinein, damit zugleich die Fluchlinie des Vorgängerbaues nach dieser Seite hin überschreitend. So bestätigt der Baubefund, was schon die Urkunden aussagten: der Dom ist einheitlicher Neubau des *15.* Jahrhunderts.

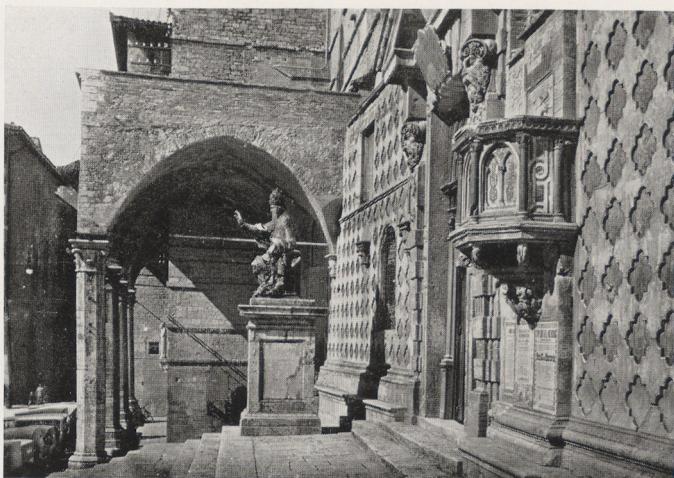


Abb. 69. Perugia, Dom. Baunaht am Außenbau

²²⁰ Cronache I, p. 14/15. Vgl. auch Ettore Ricci; in: „*Il tempio di S. Francesco in Perugia*“, a. a. O.
²²¹ Cronache I, p. 65.
²²² Cronache I, p. 32: „...tempesta, e cascò una saetta dal campanile ...“
²²³ Ughelli, Italia sacra I, p. 1163.
²²⁴ Ettore Ricci, in: „*Il tempio di S. Francesco in Perugia*“ a. a. O. handelt über diesen älteren Dom, der Platz und Richtung des heutigen Querschiffs einnahm. – Im Grundriß Abb. 70 ist die Loggia nicht mit eingezeichnet, wohl aber der ältere schräge Mauerabschnitt mit dem Turmrest.

Die sich daraus ergebenden besonderen Fragen der künstlerischen Beurteilung, zumal auch des Verhältnisses zu S. Domenico, sollen uns erst nach der Beschreibung des Baues beschäftigen, zu der wir zunächst übergehen.

Diese kann, da die weitgehende Übereinstimmung des Domes mit S. Domenico feststeht, in steter Bezugnahme auf diesen Bau erfolgen und sich auf die Hervorhebung dessen beschränken, was am Dom als besondere und eigene architektonische Leistung erscheint. Schon im Grundriß (Abb. 70) folgt der Dom dem Vorbild von S. Domenico: in der Verbindung von dreischiffigem Langhaus im Hallensystem mit Querschiff. In der Chorpartie allerdings macht er sich unabhängig. Die Verschiedenheit der liturgischen Erfordernisse in einer Bischofskirche von denen einer Ordenskirche konnten nicht ohne Einwirkung auf die Gestaltung dieses Bauteils bleiben. So stellt sich der Chor des Domes als eine Vereinfachung dar: eine polygonale Apsis, begleitet nur noch von je einer Chorkapelle (über der linken erhebt sich der Glockenturm), trat an die Stelle des ins Monumentale gesteigerten Cisterzienserchores von S. Domenico. Die Wiederaufnahme des Polygonchores dürfte keine besonderen Gründe haben, es sei denn die, daß er für Dome die übliche Form geworden war. Wenn darin der Dom gleichsam gotischer erscheinen könnte als sein Vorbild, so gleichfalls in der Jochbildung des Langhauses. Dieses hat fünf Joche, queroblong im Mittelschiff, längsoblong in den Seitenschiffen, die wie in S. Domenico halbe Mittelschiffbreite haben. Dieses sonst in ganz Mittelitalien nicht vorkommende queroblonge „gotische“ Mittelschiffjoch dürfte sich auf einfache Weise erklären. In den Maßen aller drei Schiffe und damit in den Breitenmaßen des Langhauses blieb man (mit 27,25 m) nur wenig hinter S. Domenico zurück (29,75 m), an dessen Vorbild man sich also auch darin recht genau hielt. Wenn man trotzdem die Form des queroblongen Joches wählte, das in S. Domenico nur die des Chorjoches war, so geschah das zweifellos aus Gründen technischer Besorgnis. Die große Spannweite der fast quadratischen Joche mochte den Baumeistern des Domes als zu gewagt erscheinen. Auch die

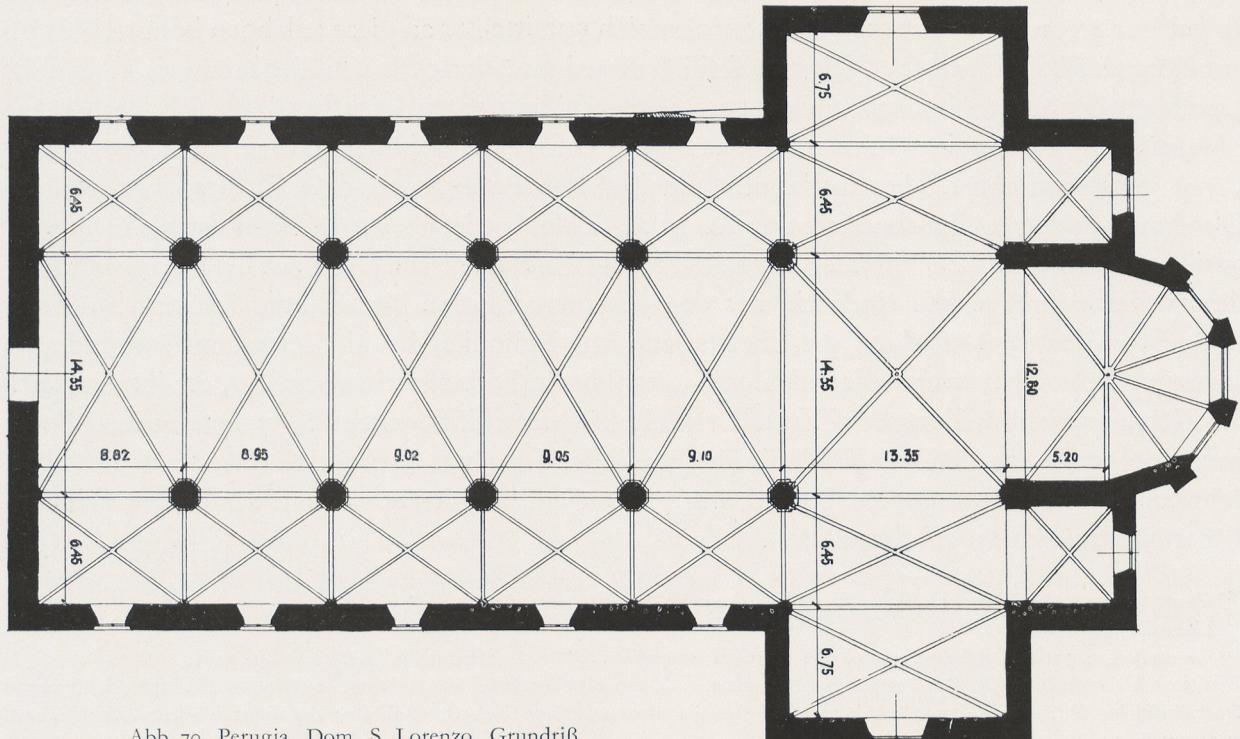


Abb. 70. Perugia, Dom. S. Lorenzo. Grundriß



Abb. 71. Perugia, Dom. Inneres

Tatsache, daß man entgegen dem Vorbild von S. Domenico auf jede Widerlagerung durch Strebe-pfeiler von außen verzichten wollte, um statt dessen einfach durch die Mauerdicke selbst dem Ge-wölbedruck zu begegnen, mußte eine allzu große Spannweite nicht ratsam erscheinen lassen. Zwar übt diese selbst ja keinen unmittelbaren Druck aus auf die Außenmauern, wohl aber wäre der Druck der Diagonalrippen stärker gewesen.

Das gesamte System des Aufbaues folgt dem Vorbild von S. Domenico so bis ins einzelne hinein, daß sich die Beschreibung erübrigkt. Dagegen beanspruchen sowohl der Raum als Ganzes wie diejenigen Teile des Baues ein besonderes Interesse, die uns Ersatz für den Verlust von S. Domenico bieten können (Abb. 71–72). Dazu läßt sich an gewissen Einzelformen eine Abweichung des Domes von seinem Vorbild erkennen, deren genaue Feststellung für die Beurteilung von be-sonderer Wichtigkeit ist.

Ein unmittelbarer Vergleich beider Bauten ist für die Wandvorlagen möglich (Abb. 73). Hier zeigen nun die des Domes zwar die gleiche Form halbierter Achteckpfeiler, doch ist ihre Bildung nicht nur auffallend kleiner und schmäler, sondern auch flächiger. Die tragende Funktion der Vorlagen ist damit schwächer geworden, die Wand kommt nun noch stärker zur Sprache, als es in



Abb. 72. Perugia, Dom. Inneres, von der rechten Chorkapelle gegen den Eingang

S. Domenico der Fall gewesen sein muß. Es entspricht dies der schon hervorgehobenen Tatsache, daß auch am Außenbau jede Verstärkung der Mauer durch Strebepfeiler fortgefallen ist. Das konstruktive Gerüst, beim gotischen System im Innen- und Außenbau sinnvoll sichtbar gemacht (S. Fortunato in Todi!), im Innenbau von S. Domenico durch eine antithetische Gliederung im antiken Sinne umgewandelt, wird im Dom in der Mauerdicke völlig verborgen. Die reine Fläche im Innen- wie Außenbau ist damit an diesem letzten der drei großen gotischen Hallen-

bauten voll zur Herrschaft gebracht und damit auch eines jener Prinzipien, die wir im Laufe unserer Untersuchung als spezifisch italienisch herauszustellen versuchten. Das teppichartige Überziehen des ganzen Außenbaues mit der Musterung roter und weißer Steine, wie sie nach dem Vorbild anderer umbrischer Fassaden im 14. Jahrhundert begonnen, vom 15. fortgesetzt und auch vom 16. noch geplant war, ist gleichsam die äußerste Konsequenz dieser auf Betonung der Fläche gerichteten Tendenz (Abb. 68).

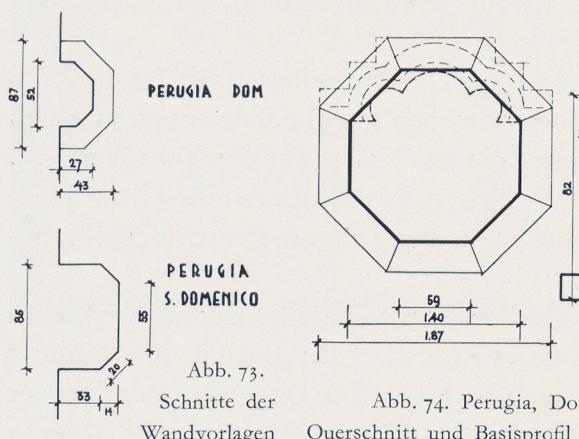


Abb. 73.
Schnitte der
Wandvorlagen

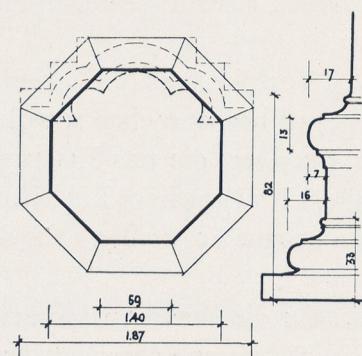


Abb. 74. Perugia, Dom.
Querschnitt und Basisprofil der Pfeiler



Abb. 75. Perugia, Dom. Inneres und Vierungspfeiler vom Laufgang des Querschiffs aus

Daß die Ausführung unterblieb, scheint hier in höherer Weise sinnvoll: sie verhinderte die Überspitzung eines Prinzips, das sonst stets in den Grenzen maßvoll-harmonischer Anwendung geblieben war.

Das System der Stützen und Gewölbe erwies sich als S. Domenico nächst verwandt. Für die Einzelheiten namentlich bei den Pfeilern dürfen wir jedoch eine gewisse Selbständigkeit annehmen. Denn Basen und Kapitelle zeigen deutlich Formen des 15. Jahrhunderts. Die Pfeilerbasen haben zwischen doppelten Profilen ein glattes Stück des Pfeilers als Sockel abgefaßt (Abb. 74); diese Profile ähneln stark denen der Fassade von S. Fortunato in Todi, die ja im 15. Jahrhundert errichtet wurde. Auffallend ist, daß die Eckblätter an den Basen wiederkehren; sie

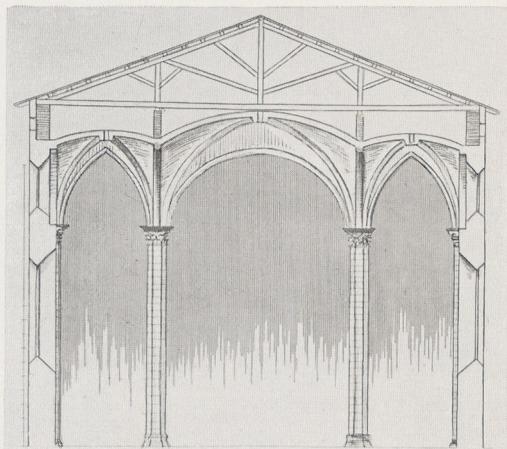


Abb. 76. Perugia, Dom. Querschnitt

oberem Abschluß. Auch die Deckplatten haben verschiedene Formen: teils einfache Hohlkehlen, teils reichere Profile über Konsölchen, sind sie zwar alle quadratisch, haben aber – bei den Kompositkapitellen – Eckvorsprünge in freier Anlehnung an die antike Grundform des zugehörigen Abakus. An den beiden Vierungspfeilern mit ihren Diensten stellt das Kapitell die Einheit einer säulenartigen Stütze wieder her (Abb. 75). Das ist das gleiche Prinzip wie bei den Westpfeilern von Todi. Wie eine Erinnerung an das gotische System der Bündelpfeiler von S. Fortunato wirken denn auch die beiden Vierungspfeiler des Domes (Querschnitt Abb. 74), und es kann schwer entschieden werden, ob nicht von dorther die Anregung kam zu dieser Stützenform in S. Domenico. Im Dom ist sonst die gotische Form des Dienstes bewußt gemieden, zumal diese schwer in Einklang zu bringen ist mit der antikisierenden Kapitellbildung der Pfeiler. Apsis und Chorkapellen werden von pilasterartig gebildeten Eckpfeilern flankiert; in letzteren sind die den Eingangsseiten benachbarten Dienste mit den Pfeilern und ihren Kapitellen zusammengezogen. Im Chorpolygon sind die Dienste überhaupt fortgefallen; sie hätten dort in das Wandsystem des von antikisierenden Eckpilastern getragenen Konsolengesimses nicht hineingepaßt. Die Rippen wachsen unmittelbar über dem Konsolengesims aus der Wand heraus. – In den Ecken der Querschiffflügel hat man für die Dienste die Achteckform gewählt, in Entsprechung zu den übrigen Wandvorlagen und vor allem zu den Eckvorlagen zum Langhaus, die sich zu drei Vierteln eines vollen Achtecks herausheben.

Die Gewölbe halten mit der für alle Rippen und Gurtrippen gleichen kantigen Form an dem durch S. Francesco in Assisi einmal festgelegten Schema fest; sie folgen darin dem Vorbild von S. Fortunato in Todi und S. Domenico in Perugia, wo sich in den erhaltenen Ansätzen der Seitenschiffgewölbe die gleiche Form feststellen läßt. Sie haben ferner leicht steigende Scheitel (vgl. den Querschnitt Abb. 76) und damit eine dem Gewölbe der beiden Westjoche von S. Fortunato nahe verwandte Form. Man vermied jedoch eine allzu starke Stelzung der Seitenschiffgurte, indem man für die Seitenschiffgewölbe eine etwas geringere Scheitelhöhe als für die des Mittelschiffs annahm. Die bis in Scheitelhöhe hinaufreichenden oberen Fenster ermöglichen eine besonders gleichmäßige und schöne Beleuchtung der ganzen Gewölbezone, unterstützt durch das mittlere Rundfenster der Fassade. Die beiden in S. Domenico vorhandenen Rundfenster der Seitenschiffe sind hier fortgefallen.

Was die Gesamtbeurteilung des Domes betrifft, so muß zunächst noch einmal auf die Unsicherheit und das Schwanken in der Datierung des Baues eingegangen werden, die vielfach in der

finden sich an denen der Wandvorlagen (im rechten Seitenschiff fehlen sie; vielleicht infolge einer Überarbeitung?) wie der Dienste, also in den beiden Chorkapellen und an den zwei Freipfeilern der Vierung. Es bleibt ungewiß, ob sich diese Einzelheit auch in S. Domenico fand; jedenfalls verbindet sie den Dom mit den älteren umbrischen Bauten, mit S. Francesco und S. Chiara in Assisi und ihrer Nachfolge. Die Kapitelle der Pfeiler zeigen paarweise Verschiedenheiten, die den Grundtypus des zweireihigen antikisierenden Blattkapitells variieren (Abb. 71). Kapitelle mit phantasievoll reichen, schwelenden Blattformen stehen neben solchen mit stärker antiken Formen, wie beim vierten Pfeilerpaar, das Kompositkapitelle hat mit schwerem Eierstab als

Literatur herrscht. Daß sie überhaupt möglich war, liegt nicht nur in der Überlieferung der historischen Daten, sondern an dem künstlerischen Charakter des Baues selbst. Und unsere Untersuchung hat durch den Nachweis des unmittelbaren Zusammenhangs mit S. Domenico und die Datierung beider Bauten gleichsam die Berechtigung dieser Unsicherheit gezeigt. Ein Baugedanke des beginnenden 14. Jahrhunderts ist hier mit nur geringen Veränderungen um die Mitte des 15. Jahrhunderts verwirklicht.

Der großartige Bau der Dominikaner bewies seine zwingende Kraft als Vorbild. Dieser Vorgang, daß die Ordensbauten den Domen nicht nur zeitlich vorangehen, sondern auch künstlerisch, daß sie ihre Anreger und Vorbilder werden, ist in „gotischer“ Zeit allgemeiner zu beobachten. In Florenz beginnt man mit dem Neubau des Domes, nachdem die großen Kirchen der Dominikaner und Franziskaner, S. Maria Novella und S. Croce, vorangegangen waren und eindrucksvolle Lösungen des neuen Stils vor aller Augen gestellt hatten. In Gubbio folgt der Dom in seiner Anlage als große einschiffige Schwibbogenkirche dem in den Ordenskirchen vielfach erprobten und angewandten Kirchenschema, das in derselben Stadt herrschte und das er zu besonderer Größe steigert. Der gleiche Vorgang vollzieht sich in Perugia, wenn der Dom das architektonische System von S. Domenico aufnimmt.

Ist somit eine Erklärung für die Abhängigkeit der Bischofskirche von der Ordenskirche in einem allgemeineren Vorgang gefunden, dessen außerkünstlerische Gründe hier nicht erörtert werden können, so bleibt doch die Frage zu beantworten, warum trotz des großen zeitlichen Abstandes der Dom so weitgehend auf eine selbständige Gestaltung verzichtete. Die Antwort scheint uns hauptsächlich in zweierlei Richtung zu liegen. Einmal liegt diese Tatsache in dem künstlerischen Charakter von S. Domenico selbst begründet, wie wir ihn ausführlich zu schildern suchten. Die weitgehende Überwindung des gotischen Systems durch die gegensätzliche Gestaltung von tragenden und getragenen Baugliedern und Bauteilen, die Einführung antiker Elemente, kurz die Renaissancehaltung des Baues trotz seiner gotischen Elemente und trotz der gotischen Herkunft seiner Raumform ließen uns in S. Domenico nicht nur einen durch all diese Momente besonders fortschrittlichen, zukunftsweisenden Bau erkennen, sondern in gewissem Sinne *die* italienische Lösung der Hallenkirche schlechthin. Die „italianità“ von S. Domenico beruhte also gerade darin, daß er, die Prinzipien der Quattrocento-Architektur in mancher Hinsicht vorwegnehmend, diese in einer Hallenkirche so stark zur Geltung brachte. So konnte daher auch dem 15. Jahrhundert noch die einmal gefundene Lösung des Hallenraumes als seinen Absichten und Idealen entsprechend erscheinen – so konnte der Dom, fast anderthalb Jahrhunderte später als S. Domenico, sich dessen System zu eigen machen.

Der andere Grund ist von diesem eben entwickelten schwer zu trennen. Hatte man sich einmal entschlossen, im Dom nach dem Vorbild von S. Domenico das Hallensystem beizubehalten, so war es tatsächlich schwer, eine andere als die dort gegebene Lösung zu finden. Damit soll nicht in die überflüssige und unnötige Betrachtung dessen eingetreten werden, was vielleicht hätte werden können, aber nie Wirklichkeit geworden ist. Kein Zweifel, daß ein genialer Architekt auch im 15. Jahrhundert eine ganz neue Lösung des Hallenraumes hingestellt haben würde, so wie es Giovanni Pisano in S. Domenico tat. Daß es aber *nicht* geschah, daß man sich mit der Wiederholung einer einmal gefundenen Lösung begnügte, ist ebenso bezeichnend für die italienische Architektur wie für die Geschichte der Hallenkirche auf italienischem Boden. Das Interesse und die Erfindungsgabe der großen Architekten entzündete sich eben an ganz anderen Bauaufgaben als an derjenigen der Hallenkirche. Diese selbst hätte das hervorragendste Merkmal ihrer

Raumgestaltung, die große Höhenentfaltung aufgeben müssen, und damit dasjenige Formelement, das sie doch immer als eine Schöpfung des gotischen Stils erscheinen lassen mußte, wenn sie auf italienischem Boden hätte heimisch werden sollen. Da das nicht möglich war, waren auch der monumentalen Gestaltung der Halle mit den Formmitteln der Renaissance sehr enge Grenzen gezogen, ja im Grunde war ihr jede Entwicklungsmöglichkeit genommen. Die vereinzelten, durch besondere Umstände entstandenen Renaissance-Lösungen des Problems spielen denn auch im Bilde der italienischen Architektur keine irgendwie wesentliche Rolle. Sie haben gleichwohl für uns ein besonderes Interesse, zeigen sie doch noch einmal die Widerstände des italienischen Formempfindens gegen diese Raumform, und die besondere Art ihrer Gestaltung läßt die Prinzipien einer nationalen Architektur deutlich werden.

Die Hallenkirchen gotischer Zeit – und das ist die eigentliche Zeit der Hallenkirche in den übrigen Ländern des Abendlandes – sind mit den drei beschriebenen Bauten erschöpft. Die Beurteilung nun, die der Dom in Perugia als die einzige allgemeiner bekannte, zugleich an sichtbarer Stelle stehende Hallenkirche bisher erfahren hat, ist merkwürdig zwiespältig. Für die ältere Literatur ist etwa das Urteil von Siepi typisch²²⁵. Er gibt zuerst die Maße, dann folgen allgemeine Lobeserhebungen über Harmonie, Proportion und Großartigkeit des Innenraums; danach entschuldigt er die Architektur, die doch gut sei, trotzdem sie gotisch genannt werde. Unbefriedigt ist ein so ausgezeichneter Kenner mittelalterlicher Architektur wie Lübke von der Architektur des Domes, der ihn eine „gotische Hallenanlage von unglücklichen Verhältnissen“ nennt²²⁶. Auch eine so törichte kunstgeschichtliche Beurteilung wie die des Lokalhistorikers Gigliarelli, der in dem Bau die „transizione fra l'architettura lombarda e quella ad archi acuti“ sieht, zeigt sich von derselben Zwiespältigkeit bestimmt²²⁷.

Unsere Untersuchung hat durch die eingehende Betrachtung des Baues in allen seinen Teilen wie durch die Klarlegung aller Kräfte und Faktoren, die bei dem Werden seines architektonischen Systems bestimmend waren, den Boden für eine objektive Würdigung dieser Hallenkirche zu bereiten gesucht. Wir können daher jetzt feststellen, daß die zwiespältige Grundstimmung, die bewußt oder unbewußt die meisten Beurteiler bestimmte, tatsächlich zu Recht besteht und sich aus dem Charakter des Baues selbst erklärt – und damit handelt es sich nicht mehr um den Dom allein, sondern auch um den ihm im architektonischen System völlig gleichenden Bau von S. Domenico. Das Zwiespältige empfanden die Beurteiler, einerlei von welchem künstlerischen Standpunkt aus sie ihr Urteil fällten. Der mit klassischem Maß messende Betrachter, der die gotischen Formen sah und doch die antiken daneben; der aus der Kenntnis gotischer Architektur des Nordens und ihrer großartigen Hallenkirchen urteilende Historiker, der das „Ungotische“ dieser Hallenkirche lebhaft empfand – beide empfangen sie die Elemente ihres Urteils aus den verschiedenen Elementen des Baues selbst.

Warum sich die gotische Hallenkirche der nördlichen Länder in Italien nicht einzubürgern vermochte, haben wir ausführlich auf verschiedene Weise zu begründen versucht. Daß sich andererseits das italienische Formgefühl in diesem Typus nicht noch stärker durchsetzen konnte, als es in den beiden Peruginer Bauten geschehen ist, ohne die besondere Raumform überhaupt aufzugeben, wurde ebenfalls eingehend dargelegt. S. Domenico und der Dom in Perugia bezeichnen in besonderer Weise den Punkt, wo ein ausgeprägter Nationalcharakter in der Architektur mit einem ihm fremden Bausystem zusammentrifft. Das ist der tiefere Grund für den Zwiespalt,

²²⁵ Siepi, Descrizione . . . di Perugia, Perugia 1825, vol. I, p. 43ff.

²²⁶ W. Lübke, in: Mitteilungen der k. k. Central-Kommission . . . Bd. 5, 1860, p. 196 (mit Grundriß!).

²²⁷ Gigliarelli, Perugia antica e Perugia moderna, Perugia 1908, p. 325.

den manche Beurteiler richtig empfanden. Daß hier trotzdem eine große und eigene, ganz selbständige Leistung vor uns steht, wurde schon bei S. Domenico betont. Zweifellos steht der Dom an Raumwirkung hinter seinem leider nicht erhaltenen Vorbild zurück. Da er aber das gleiche System hat, muß er uns auch im Räumlichen Ersatz bieten für den verlorenen Bau. Die starke Betonung der Kämpferregion durch Konsolengesims und Pfeilerkapitelle sondert den ganzen Raum klar in zwei Zonen: die untere, eigentliche Raumzone und die obere, die Gewölbezone. Letztere erscheint sehr niedrig und gedrückt oder vielmehr hoch hinaufgedrückt durch den hohen Ansatz des Raumkämpfers (Abb. 72 und 75). Was schon für S. Chiara in Assisi galt, ist hier noch verstärkt: das Gewölbe wirkt vermöge seines einheitlichen Ansatzpunktes und seiner hohen Lage wie ein Deckel, der dem Unterbau aufgesetzt ist, wie ein Teilstück, das man abheben kann, zumal das Gelenk ja deutlich betont ist. Der Unterbau und damit der ganze Raum ist bestimmt durch das vorwiegende Mitsprechen der Wände und ihre klare Abgrenzung nach oben durch das Konsolengesims. Dadurch erhält der ganze Raum etwas Kastenartiges, die Pfeiler scheinen in ihn eingestellt, wie um die Aufgabe des Tragens der dem Ganzen aufgesetzten Gewölbedecke auf sich zu nehmen. Klare, ja nüchterne Überschaubarkeit des Raumes verbindet sich so mit einem hohen Schwung, der durch die Stützen dem Ganzen zugleich mitgeteilt wird. Das ist eine Haltung, deren Größe und Selbständigkeit unbestreitbar ist.

b) Ungewölbte (pseudobasilikale) Hallenkirchen

S. Domenico in Perugia konnten wir als *die* große selbständige italienische Lösung der Hallenkirche in gotischer Zeit bezeichnen. Bei den verschiedenen Elementen, die an der Formung dieses großen Baues beteiligt waren, nannten wir mit S. Francesco in Gubbio eine Kirche, die ebenfalls Achteckpfeiler besitzt. Tatsächlich haben wir hier einen Bau vor uns, der gleichfalls eine Hallenkirche ist und unser Interesse um so mehr verdient, als es sich hier ebenfalls um eine Bettelordenskirche handelt²²⁸.

S. Francesco stellt sich heute als dreischiffige gewölbte Hallenkirche dar, deren achteckige Pfeiler die in allen drei Schiffen gleich hoch ansetzenden Gewölbe tragen; Tonne mit Stichkappen im Mittelschiff, Gratgewölbe in den Seitenschiffen (Abb. 77/78). Diese Gewölbe



Abb. 77. Gubbio, S. Francesco. Inneres

²²⁸ Guardabassi p. 99. Robert Schulze, Gubbio p. 63; hiernach unsere Abb. 78 und 79. O. Lucarelli, Memorie e guida storica di Gubbio, Città di Castello 1888, p. 585. Das Buch von: Giovagnoli, Gubbio nella storia e nell'arte, Città di Castello 1932, ist im Geschichtlichen unkritisch und völlig unzuverlässig; vgl. die widersprechenden Aussagen zur Baugeschichte auf p. 93 und 268. – Thode, Franz von Assisi p. 325 führt S. Francesco in Gubbio unter den oberitalienischen Bauten des „Basilika-Typus“ auf, so seiner Eigenart nicht gerecht werdend.

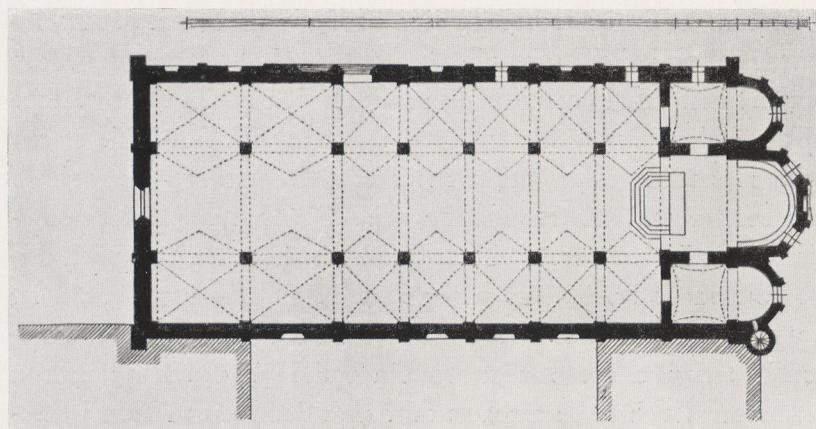


Abb. 78. Gubbio, S. Francesco. Grundriß

Mit diesem System steht die dreischiffige Kirche der Franziskaner allein in Gubbio, wo die Herrschaft der einschiffigen Schwibbogenkirche eine so unbestrittene ist, und diese ihre Sonderstellung wird durch die Lage an dem großen Platz am Rande der Stadt gleichsam noch einmal unterstrichen.

Als Baubeginn ist das Jahr 1259 überliefert. 1292 ist in einem Breve Nikolaus' IV. von der immer noch unfertigen Kirche die Rede, die schon vor langer Zeit begonnen sei. Dieser Bau, im Äußeren unversehrt, ist auch im Inneren wohlerhalten unter der barocken Verkleidung, von der er leicht zu befreien wäre.

Der ursprüngliche Bau stellt sich demnach dar als eine dreischiffige querschifflose flachgedeckte Hallenkirche von acht Jochen mit drei Apsiden in gleicher Flucht. Die schlanken Achteckpfeiler und mit ihnen die Seitenschiffe steigen zu großer Höhe auf, dadurch den Hallencharakter des ganzen Raumes herstellend. Die Pfeiler (von 0,95 m Durchmesser) haben gotische Tellerbasen, in denen die Basisprofile der beiden Kirchen in Assisi auf die Achteckbasis angewandt erscheinen. Die Arkaden waren rundbogig; die Pfeiler hatten ursprünglich nur ein schlichtes, leistenartiges Profil als kapitellartigen, oberen Abschluß (vgl. S. Francesco in Ascoli Piceno). Über den Arkaden ragte der glatte, unbelichtete Obergaden ein gutes Stück empor, so dem Mittelschiff auch in der Höhenerstreckung ein gewisses Übergewicht über die Seitenschiffe verleihend; ein Rest basilikaler Raumgestaltung also, den erst die barocke Einwölbung völlig beseitigte.

Diese zog das letzte Joch des Langhauses zum Chor und veränderte dabei auch das ursprüngliche Aussehen der Apsiden, deren Rippengewölbe jedoch über der Verkleidung erhalten blieben. Vor der rechten Nebenapsis ist durch die Freilegung des letzten Seitenschiffjoches eine Bestätigung für das ursprüngliche Aussehen der Kirche gegeben: die schlichte Kapitellzone der Pfeiler, die rundbogigen Arkaden sowie die offene Balkendecke sind hier sichtbar.

Die Joche sind queroblong im Mittelschiff, quadratisch in den Seitenschiffen. Das gilt für die sechs östlichen

sind jedoch ebenso Werk des barocken Umbaues im 18. Jahrhundert wie die bemalten Kapitelle der Pfeiler. Über den Gewölben ist das ursprüngliche System der Kirche unschwer festzustellen: sie war in allen drei Schiffen ungewölbt, wobei das Mittelschiff zwar emporragte über die nur wenig niedrigeren Seitenschiffe, aber keine selbständige Beleuchtung erhielt (Abb. 79).

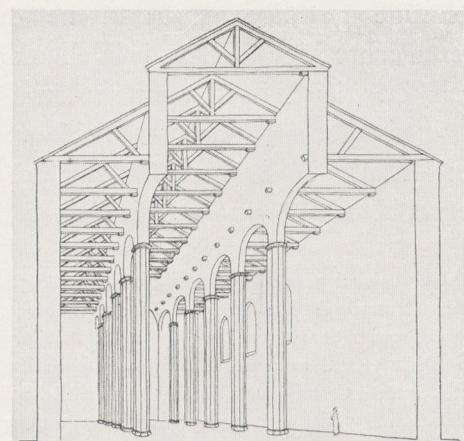


Abb. 79. Gubbio, S. Francesco. Innenansicht. Wiederherstellung

Jöche, während die zwei der Fassade benachbarten eine sehr viel größere Spannweite haben: im Mittelschiff nähern sie sich dem Quadrat, in den Seitenschiffen sind sie längsrechteckig. Wenn diese beiden Jöche sich auch in den Einzelformen des Inneren wie des Äußeren dem übrigen Bau anpassen, so ist doch klar, daß sie im Laufe einer länger sich hinziehenden Bauzeit erst später hinzugefügt wurden. Das wird bestätigt durch das an der linken Seite der Kirche eingefügte Doppelportal (Abb. 80), das in einem leicht vorspringenden Risalit mit Ge-

sims und Rosenfenster darüber zu einer eigenen kleinen Fassadenschauwand ausgebildet ist. Mit seinen dünnen, stabartigen Rahmungen ist dieses rundbogige Zwillingsportal eng verwandt dem an der Fassade der Franziskanerinnenkirche S. Maria di Monteluce in Perugia (Abb. 44) und dürfte kaum vor 1300 entstanden sein. Es übergreift das zweite und dritte Joch. Die beiden letzten Fenster auf der rechten Seite des Doppelportals setzen die Gliederung der älteren Bauteile fort, jedoch ohne Rücksicht auf die Achsenteilung des Inneren. Diese Gliederung besteht aus einem System schmaler Lisenen, die über schlachtem Sockel aufsteigen. Die in den so abgeteilten Wandfeldern sitzenden Fenster haben jene ganz schlichte, schmale Form, die wir zuerst in S. Chiara in Assisi als vereinfachte, typisch italienische Form des gotischen Fensters antrafen. Wie dort wird auch der leicht spitzbogige obere Abschluß von einem Rahmenprofil begleitet. Diese Beziehung bestätigt die Datierung der Kirche in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts. Am oberen Gesims der Apsiden ist an die Stelle der Konsölchen bei S. Chiara ein Bogenfries getreten. Über der rechten Nebenapsis wurde in späterer Zeit ein Glockenturm errichtet, der durch ein selbständiges Treppentürmchen zugänglich gemacht wurde. Seine Beziehung zu S. Francesco in Ascoli Piceno soll uns später beschäftigen. – Die sehr einfache Fassade weist als Hauptschmuck ein Rundfenster auf, das sehr hoch sitzend dem Mittelschiff gerade in seiner unbelichteten oberen Zone Licht zuführte.

S. Francesco in Gubbio ist im Zusammenhang unserer Untersuchung deshalb besonders interessant, weil wir hier, wiederum in einem Bettelordensbau, die Hallenkirche in einer Form verwirklicht sehen, die zwar nicht die der „reinen“, gewölbten Hallenkirche ist (an welcher ja auch der Begriff geprägt wurde!), aber doch in einer Form, die als spezifisch italienisch angesprochen werden muß. Diese Form der flachgedeckten, im Mittelschiff leicht überhöhten, wenn auch nicht belichteten, also „pseudobasilikalen“ Hallenkirche kann schon deshalb als in besonderer Weise italienisch bezeichnet werden, weil hier keine Vorbilder anzunehmen sind, die bei der gewölbten

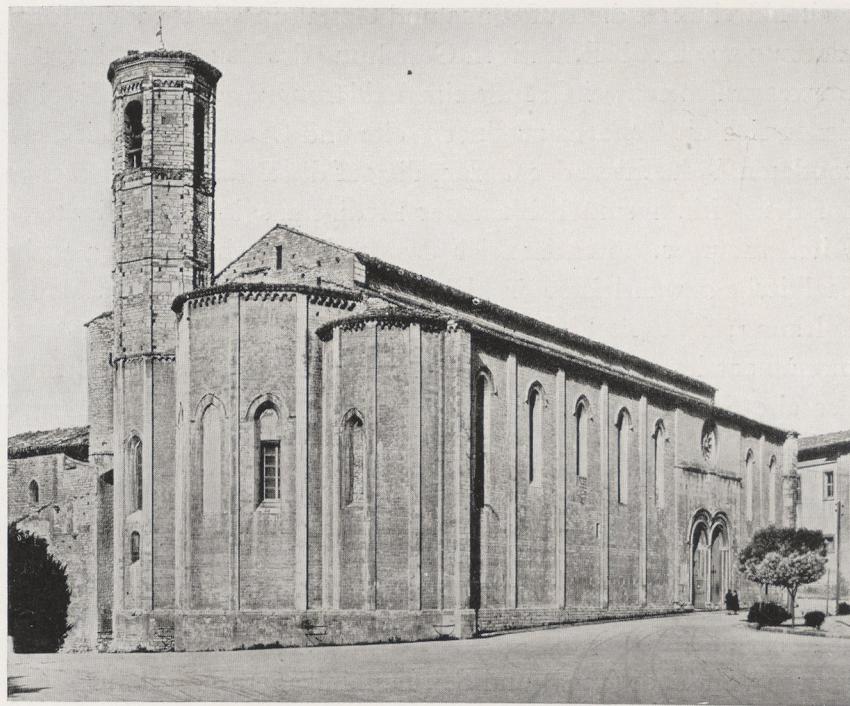


Abb. 80. Gubbio, S. Francesco. Außenansicht

Hallenkirche erst die Aufnahme und Gestaltung dieser Raumform ermöglicht hatten. Wenn man hier nun zu einer hallenartigen Gestaltung des Raumes strebte, so scheinen mir für diese Tatsache im wesentlichen zwei Gründe eine Erklärung zu geben. 1. Es sind vor allem die Bettelorden, bei denen sich die Tendenz zu einer Weite und Übersichtlichkeit des Raumes feststellen läßt. Die besonderen Bedürfnisse der Orden, die auf die Erfassung der Menge des Volks in den Städten und auf die Wirkungsmöglichkeit der Predigt ausgingen, bedingten eine besondere Gestaltung des Kirchenraumes. So erklärt sich das Streben nach einfacher Weite des Raumes. Die einschiffige Saalkirche gewährleistete in kleinem und auch in größerem Maßstab weitgehend die gewünschte Wirkung; die dreischiffige Kirche, die an sich schon eine größere Steigerung der Maße und eine monumentalere Wirkung zuließ, konnte den gleichen Bedürfnissen nur dann dienen, wenn sie das alte Schema der Basilika veränderte oder doch seine Hauptmerkmale, die Trennung und Selbständigkeit der einzelnen Schiffe weitgehend umformte. So erklärt sich die starke Tendenz zu einer hallenartigen Umformung der gewölbten Basilika in dem ersten großen Gewölbebau der Dominikaner in Mittelitalien, in S. Maria Novella zu Florenz, deren weite Arkadenöffnungen die Seitenschiffe und ihre Wände in das Raumganze einbeziehen und die Herrschaft des Mittelschiffs durch eine nur noch ganz geringe Überhöhung über die Seitenschiffe mindern. So erklärt sich vor allem auch die Bereitschaft zur Aufnahme des reinen Hallensystems bei den Franziskanern von Todi (1293) und den Dominikanern von Perugia (1304). Gewiß gab es auch außerhalb des Hallensystems für die Bettelorden die Möglichkeit, ihre spezifischen Bedürfnisse und Ideale zu verwirklichen. Ein Blick auf andere Ordensbauten anderer italienischer Landschaften beweist das zur Genüge, und der großartigste Bau der Franziskaner überhaupt in Mittelitalien, S. Croce in Florenz, zeigt deutlich, daß sich die besondere und neue Gesinnung dieses Ordens sehr wohl auch an dem alten Schema der Basilika in neuer Weise verwirklichen ließ.

Es bedarf also noch eines anderen Grundes zur Erklärung der Tatsache, warum gerade in Umbrien die Hallenkirche die von den Bettelorden bei dreischiffigen Kirchen bevorzugte, ja – soweit wir sehen – allein angewandte Raumform ist. Dieser Grund kann nur liegen in einem besonderen Disponiertsein dieser Landschaft für die Raumform der Halle, er liegt in einer Veranlagung, die für uns als solche schwer faßbar, eben in den Bauten selbst sich verwirklicht und greifbar wird. So gewinnt in diesem Zusammenhang erneut die Tatsache Bedeutung, daß schon in romanischer Zeit eine auf die Schaffung hallenartiger Räume ausgehende Strömung in Umbrien zu erkennen war, mit dem Wölbungsproblem eng verknüpft. Daß die hier behandelten flachgedeckten, „pseudobasilikalen“ Hallenkirchen ebenfalls Vorläufer in romanischer Zeit hatten, soll am Schluß dieses Abschnittes zur Sprache kommen. Der Hinweis auf einen Bau wie S. Giuliano in Spoleto, der bereits oben gewürdigt wurde (s. S. 25), mag hier schon den Zusammenhang andeuten.

Das spezifisch Italienische der Hallenlösung von S. Francesco in Gubbio, auf das wir schon hinwiesen, liegt in der Beibehaltung der Flachdecke, die mit der ganz schlichten, flächigen Wandbehandlung des Innen- wie Außenbaues Hand in Hand geht. Mit der Flachdecke ist der Obergaden verbunden, der gleichsam als letzter Rest der flachgedeckten Basilika die Herkunft der Bettelordenskirche erkennen läßt, deren Raum durch weitgehende Umbildung dieses Kirchentypus entstand.

Für den Zusammenhang unserer Untersuchung liegt die Bedeutung von S. Francesco in Gubbio nicht zuletzt in seiner zeitlichen Stellung. Bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts geplant, jedenfalls im dritten Viertel des Jahrhunderts begonnen, geht diese Hallenlösung der von S. Fortunato in Todi (1293) voran. Sie ist somit geeignet, die Aufnahme des reinen Hallensystems in

dieser anderen Franziskanerkirche verständlich erscheinen zu lassen, die nur als die folgerichtige Weiterentwicklung einer bereits vorhandenen Tendenz erscheint.

Die Raumlösung von S. Francesco in Gubbio steht nicht allein da. Sehr wahrscheinlich hat auch S. Francesco in Narni ursprünglich das gleiche System gehabt. Das barockisierte Innere stellt sich als eine dreischiffige flachgedeckte Pfeilerkirche dar, deren überhöhtes Mittelschiff keine selbständige Beleuchtung hat. Vom gotischen Bau hat sich nur die etwa 20 m breite schmucklose Fassade erhalten, die allein ein Mittelportal besitzt, sowie der fünfseitige, rippen gewölbte Chor, dessen dreiteiliges mittleres Maßwerkfenster zwar vermauert, aber von außen gut sichtbar ist. Ähnlich wie in Todi liegen vor den Ecken des Chorpolygons nur flache Lisenen, keine Strebepfeiler. – Die Maße des Langhauses wie auch das im barocken Umbau verwandte System legen es nahe, daß die Kirche dem pseudobasilikalen, flachgedeckten Hallensystem von Gubbio auch ursprünglich schon folgte. Die im Chor noch heute feststellbare Vereinfachung des gotischen Systems von S. Fortunato in Todi, dem der Bau in der Verbindung eines dreischiffigen Langhauses mit polygonaler Mittelapsis zu folgen scheint, können unsere Rekonstruktion des Langhauses noch wahrscheinlicher machen.

Eine weitere Franziskanerkirche in den benachbarten Marken, S. Francesco in Ascoli Piceno (Abb. 81/82), ist der Kirche von Gubbio so eng verwandt, daß zwischen beiden Bauten unmittelbare Beziehungen anzunehmen sind²²⁹. Das Jahr 1262 ist als Datum des Baubeginns überliefert; 1258 war bereits die Grundsteinlegung. 1371 fand die Weihe statt (= S. Giovanni Battista). Für die reiche Ostpartie, die erst später errichtet wurde, sind folgende Daten überliefert. Der Turm an der Platzseite wurde 1461–65 errichtet, der andere kann ihm nur wenig vorauf gegangen sein. Das Innere wurde 1464 vollendet, die Einwölbung der Kuppel fand erst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts statt. Das ursprünglich flachgedeckte Langhaus erhielt seine Gratgewölbe im Jahre 1567.

Dieses Langhaus läßt seine große Ähnlichkeit im Aufbau mit dem von Gubbio sogleich erkennen. Mit drei Schiffen von fünf Jochen hat es ebenfalls Achteckpfeiler mit ganz einfachen Basen und Kapitellzonen, bei denen nur je eine schlichte und flache Kehle zur Deckplatte überleitet²³⁰.

²²⁹ Serra, L'arte nelle Marche I, p. 192ff.

²³⁰ Wenn Serra a. a. O. p. 194 schreibt: „Es fehlen die Kapitelle, die ersetzt wurden (also wohl im Jahre 1567) durch zwei einfache Profile“, so ist das falsch. Das vorhandene Profil ist gerade das mittelalterliche, und Kapitelle waren zweifellos niemals vorhanden, ebenso wenig wie in Gubbio. Kapitelle im Sinne des antiken Baugliedes eingeführt und mit dem Achteckpfeiler des Hallensystems verbunden zu haben, ist die umwälzende Tat von S. Domenico in Perugia. Hierüber wie über die Rolle der Pfeiler von S. Croce in Florenz als Vorläufer vgl. S. 101f.



Abb. 81. Ascoli Piceno, S. Francesco. Außenansicht



Abb. 82. Ascoli Piceno, S. Francesco. Inneres

Die hohen Pfeiler tragen spitzbogige unprofilierte Arkaden. Das Mittelschiff mit seinem ursprünglich glatten und unbelichteten Obergaden ragt wie in Gubbio im Außenbau nur wenig über die Seitenschiffe empor, die mit selbständigen Pultdächern gedeckt sind. Im Jahre 1567 wurden in allen drei Schiffen gratige Gewölbe eingezogen, die des Mittelschiffs überhöht nach einer Stellung durch über den Pfeilern aufsitzende Wandvorlagen. Die Mittelschiffjoche sind zwar querrechteckig wie in Gubbio, nähern sich jedoch mehr dem Quadrat (vgl. die Westjoche in Gubbio). Dadurch werden die Seitenschiffe

noch stärker in das Mittelschiff einbezogen und der Charakter der Halle verstärkt. Auch die größeren Maße bedeuten eine Steigerung gegenüber S. Francesco in Gubbio, das die Priorität wohl für sich in Anspruch nehmen darf, obwohl die vorhandenen Baudaten völlige Gleichzeitigkeit nahezulegen scheinen. Die Gliederung des Langhauses mit hohen schmalen Fenstern zwischen einfachen Lisenen schließt sich ebenfalls dem umbrischenen Vorbild an, doch deuten die reicheren Formen der Fenster auf eine spätere Entstehungszeit; sie stehen, ähnlich wie in den Westjochen von Gubbio, in keinerlei Beziehung zur Jocheinteilung des Inneren.

Mit dem flachgedeckten, pseudobasilikalen Hallenlanghaus verbindet sich eine in allen Teilen gewölbte, überaus reich gegliederte Chorpartie. Sie besteht zunächst aus einem Querschiff, dessen quadratische Vierung von einer Kuppel überwölbt ist und dessen längsrechteckige, in den Fluchtlinien der Seitenschiffe bleibende Querarme Kreuzgewölbe haben. An dieses Querschiff lehnt sich die Hauptapsis, während sich neben ihr je eine und an beiden Querschifffronten je zwei doppelgeschossige Apsiden zum Hauptraum hin öffnen. Die so auch für den Außenbau entstehende reiche Baugruppe wird in ihrer Wirkung noch gesteigert durch die Einfügung zweier Türme, die in den Winkeln zwischen Querschiffapsiden und eigentlichen Nebenapsiden sich auf gleichfalls polygonalem Grundriß erheben und dem Ganzen sich dadurch glücklich eingliedern. Offensichtlich war es diese Anordnung der Türme, die man in Gubbio im Auge hatte, als man über der rechten Nebenapsis einen Turm hochführte. Es zeigt sich so, daß auch weiterhin zwischen beiden Franziskanerbauten Beziehungen bestanden, die schon in der Gemeinsamkeit des Langhaussystems sich als so bedeutsam erwiesen hatten.

Die reiche Gruppe des Chores von Ascoli wird durch ein System runder Dienstlisenen an jeder Polygonecke gegliedert; auch der Achsenwechsel in der Fensteranordnung beider Geschosse der Nebenapsiden ist ein bewußtes Mittel künstlerischer Gliederung. Eine kräftig vorspringende, ringsum laufende Basis und die Abtrennung einer Sockelzone durch ein Gesims, das sich auch an der Langhauswand fortsetzt und einheitlich die Sohlbankhöhe der Fenster betont, vervoll-

ständigen die reiche Durchbildung der Chorpartie. Diese hat große Ähnlichkeit mit einer anderen, leider fast völlig zerstörten Franziskanerkirche: mit dem Chor von *S. Francesco* in *Sulmona*²³¹. Dort finden sich ebenfalls die Runddienste an den Polygonecken und die Abtrennung einer Sockelzone, dazu die Anlage einer Kuppel. Ob auch bei diesem zwischen 1290 und 1294 begonnenen, nur in geringen Resten erhaltenen großen dreischiffigen Bau für das Langhaus das gleiche flachgedeckte Hallensystem anzunehmen ist wie in Ascoli, ist zwar nicht mehr festzustellen, aber doch wahrscheinlich. Jedenfalls scheint auch hier die Wölbung sich nur auf die Chorteile beschränkt zu haben, die in ihrer reichen Ausgestaltung hier ebenfalls später als das Langhaus sein müssen.

Eine besonders auffällige Beziehung weist jedoch für die eigenartige Anlage des Chores von Ascoli wiederum nach Umbrien, wie es schon für das Langhaus der Fall gewesen war. Die Anlage von Apsidenpaaren vor den Querschifffronten fanden wir schon in *S. Agostino* in Perugia (Abb.29), wo sie fast der einzige erhaltene Bestandteil der völlig umgebauten gotischen Kirche sind. Es kann kein Zweifel sein, daß dieser lange vor dem Chor von Ascoli vollendete Bau die Anregung zu *dem* abgab, was dann hier zu monumentalier Wirkung gesteigert wurde. Diese ganze Choranlage kann in ihrer Ausführung erst dem 15. Jahrhundert angehören, wie alle Einzelformen vermuten lassen. Die beiden Querschiffflügel haben Kreuzgewölbe, deren Rippen das bekannte abgekantete Profil haben. Die Rippen sitzen weder an den beiden äußeren Ecken auf den dort vorhandenen Wanddiensten, noch treffen sie auf einen Dienst der den Chor flankierenden Dienstbündel. Diese Unstimmigkeit, die gleichbedeutend ist mit einer Sinnentleerung des gotischen Systems, ist nun auch weiterhin festzustellen. Die drei Nebenapsiden der rechten Seite haben zwar in ihren Untergeschossen Rippen des eben erwähnten Profils und einzelne stark gebuste Kappen, überall sonst jedoch ist die Beibehaltung des gotischen Systems nur noch eine ganz äußerliche. Einer glatten Wand in der unteren Zone, einer halbkuppelartigen Wölbung in der oberen Zone sind dünne Runddienste und in gleicher Form sich fortsetzende Rippen einfach aufgelegt. Nur noch als kraftlose dekorative Glieder also, nicht mehr als tragende, funktionell bedingte sind hier Rippen und Dienste beibehalten. Die Dienstbündel zu Seiten der Hauptapsis, in ihrer Basis zu einer einheitlichen Form zusammengefaßt, haben ganz schlichte Kehlenprofile statt der Kapitelle und entbehren ebenso wie die Dienste in den Ecken der Querarme jedes sinnvollen Bezugs zu dem über ihnen ansetzenden System der Gurten und Gewölbe. Nur an den Durchgängen von der Hauptapsis zu den Nebenapsiden finden sich zwei Dienste mit frühgotischen Blattkapitellen.

Unsere Beschreibung ließ bereits deutlich werden, daß die hier herrschende Formauffassung erst dem fortgeschrittenen 15. Jahrhundert angehören kann. Die nächst verwandte ebenfalls „pseudogotische“ Formbildung der großen Apsis von *S. Francesco* in Terni, aber auch die Westjoche von *S. Fortunato* in Todi, die beide als sichere Werke des 15. Jahrhunderts beschrieben wurden, bestätigen diese Datierung. Es ist gleichwohl durchaus möglich, daß der Plan zu dieser Choranlage schon im 14. Jahrhundert gefaßt wurde; von den obengenannten Beziehungen würde zumal die zu *S. Agostino* in Perugia dafür sprechen. Ein gewisser Wechsel der Formen, den wir im Inneren feststellen konnten, würde die Annahme einer wenn auch nicht zu langen Bauzeit zulassen, aber auch da nicht wesentlich über das 15. Jahrhundert zurückreichen²³².

²³¹ Gavini, *Storia I*, p. 441 ff.

²³² Serra a. a. O. p. 195 nennt *S. Francesco* und *S. Chiara* in Assisi als ähnlich bei Beschreibung der Apsiden. Die Beziehung zu diesen Bauten ist aber nur eine ganz allgemeine (sie erstreckt sich lediglich auf die teilweise Verwendung des abgekanteten Rippenprofils im Chor von Ascoli), während die entscheidenden Unterschiede nicht übersehen werden dürfen. – Nach Serra spricht der „carattere pittoresco“ des Chores für seine Datierung ins 14. Jahrhundert (wir haben unsere spätere Datierung ausführlich zu begründen versucht), „so daß dem 13. Jahrhundert nur dasjenige vom corpo anteriore zuzuschreiben wäre, was er von der struttura primitiva noch erhalten hat“; – das zu entscheiden bleibt aber jedem selbst überlassen!

Die Fassade mit ihren drei reichen Portalen venezianischen Charakters kann kaum vor dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts errichtet sein. Das Langhaus von S. Francesco in Ascoli muß aber wie das von Gubbio in seiner gesamten Planung ein Werk des 13. Jahrhunderts sein. Wie dort herrscht die glatte Fläche der Seitenschiffwände, herrscht die größte Sparsamkeit und Nüchternheit der Einzelformen, ja die völlige Schmucklosigkeit des Innenraumes, der nur durch die hohe Weite seiner Proportionen wirkt, – wahrhaft der Ausdruck franziskanischer Baugesinnung.

Eine ähnliche nüchterne Großartigkeit ist auch *S. Francesco* in *Fermo* eigen, einem den beiden bisher beschriebenen Franziskanerkirchen nahe verwandten Bau desselben Ordens²³³. Auch hier handelt es sich um eine ursprünglich flachgedeckte dreischiffige Hallenkirche von vier Jochen, die nachträglich Gratgewölbe erhielt. Die Stützen sind hier sehr schlanke und hohe, unverjüngte Rundpfeiler mit einem einfachen ringartigen Profil an Stelle des Kapitells. In dieser Einzelheit wie im ganzen Raum zeigt sich eindringlich die knappe und sparsame Formensprache der Bettelorden. Die Kirche hat vier Joche, in welchen die schon in Ascoli sichtbare Tendenz auf eine Weitung der Arkaden und dadurch Vereinheitlichung des Gesamtraumes noch gesteigert ist. Die Mittelschiffjoche sind deutlich überquadratisch, also leicht längsoblong; die Seitenschiffe haben nur halbe Mittelschiffbreite und stark gestreckte, längsrechteckige Joche. Durch Stützenform und Jochbildung ist in dieser Kirche eine Verschleifung der Schiffe und damit die Herstellung eines einheitlichen Hallenraumes erreicht, wie sie in den zuvor beschriebenen beiden Franziskanerkirchen noch nicht vorhanden war. In Ascoli selbst hat aber S. Pietro Martire nicht nur Rundpfeiler, sondern auch eine verwandte Raumbildung, wenn auch nicht in derselben freien Entfaltung. Das pseudobasilikale System scheint überhaupt in den Kirchen von Ascoli vorherrschend gewesen zu sein; denn außer der Kirche der Franziskaner hatten es ursprünglich S. Pietro Martire und S. Agostino, und der Dom dürfte diesen Bauten ebenfalls eng verwandt gewesen sein.

Trotz der Freiheit der Raumentfaltung bleibt in *S. Francesco* zu *Fermo* mit dem glatten, wenn auch unbelichteten und nur gering überhöhten Obergaden ein Rest basilikaler Trennung der Schiffe, der gleichsam in Widerspruch steht zur unteren Raumzone. Die polygonale Hauptapsis ist von zwei rechteckigen Nebenapsiden begleitet.

Ein überliefertes Gründungsdatum von 1240 kann schwerlich auf den heutigen Bau bezogen werden. Das Vollendungsdatum von 1504 sagt ebensowenig über den Bau aus. Einen Anhaltspunkt kann nur die Beziehung zu den Kirchen in Ascoli geben; das 14. Jahrhundert dürfte die Entstehungszeit der Kirche sein.

Die Form der flachgedeckten, pseudobasilikalen Hallenkirche, die wir in einigen Bauten Umbriens und der Marken beschrieben haben, ist nicht allein auf diese Landschaften beschränkt, sondern auch in den Abruzzen weit verbreitet. Eine kurze Übersicht über die dort befindlichen Bauten dieses Systems ist daher um so mehr erwünscht, als sie uns Aufschluß verspricht über Herkunft und Charakter dieser Kirchenform, in der wir eine in besonderer Weise landschaftlich bedingte erblicken.

Erst seitdem wir durch das verdienstvolle Werk von C. I. Gavini das architektonische Schaffen in dieser Landschaft überblicken, wissen wir auch etwas von diesem Kirchentypus²³⁴. Gavini selbst war der erste, der die Bezeichnung „chiesa a sala“ (= Hallenkirche) auf diese Bauten anwandte und damit überhaupt einer der wenigen italienischen Kunsthistoriker, die sich dieses Be-

²³³ Serra, L'arte I, p. 196. Calzini, Intorno alla chiesa di S. Francesco di Fermo; in: Rassegna bibliografica dell'arte italiana 1904, p. 180/188. Sacconi, Relazione p. 333 ff.

²³⁴ Gavini, Storia dell'architettura in Abruzzo, 2 vol., Milano-Roma o. J. (1927).

griffes bedienten. Er bezog sich dabei ausdrücklich auf den deutschen wissenschaftlichen Sprachgebrauch, das Wort „Hallenkirche“ mit „chiesa a sala“ übersetzend.

Der Typus der Kirche, um den es sich dabei handelt, ist in seinen Hauptmerkmalen durch die in diesem Abschnitt behandelten Kirchen bereits gekennzeichnet; er ist folgender. Die Kirchen sind dreischiffig und haben Stützen verschiedener Form, meist Pfeiler, und rundbogige Arkaden. Diese sind verhältnismäßig niedrig und fördern meist in keiner Weise die eigentlich hallenartige Gestaltung des Raumes im Sinne eines stärkeren Zusammenschlusses der drei Schiffe; es sind fast sämtlich Bauten von romanischer Grundhaltung. Der offene Dachstuhl in allen drei Schiffen setzt im Mittelschiff oftmals in geringer Höhe über den Arkadenscheiteln an, dem stets unbelichtet bleibenden Obergaden nur geringe Entfaltung lassend. Als Dach ergibt sich so meist die Form des einfachen Satteldaches für alle drei Schiffe. Für Gavini nun war diese Einzelheit geradezu das Hauptkennzeichen der Hallenkirche, er machte sie zum Ausgangspunkt seiner Anwendung dieser Bezeichnung. So setzte er gleich an den Anfang seiner Beschreibung die Behauptung: „Aus dem Norden kommt auch der Typus der chiesa a sala“, und er fügte wie zur Erklärung und Definition hinzu: „coprendo l’edificio a due sole pendenze del tetto“²³⁵. Bevor wir auf diese in doppelter Hinsicht verfehlten – als Behauptung wie als Definition! – Ausführungen von Gavini eingehen, sollen die in Betracht kommenden Bauten selbst befragt werden.

Zum erstenmal wendet Gavini die Bezeichnung chiesa a sala bei der Kirche *Sant’ Eusanio* in *Sant’ Eusanio Forconese* an, indem er sich auf den deutschen Terminus bezieht²³⁶. Von dem Bau, dessen Inneres völlig verändert ist, lässt sich jedoch nur das gemeinsame Satteldach für alle drei Schiffe rekonstruieren. Für die Behauptung, daß „der Architekt der Kirche aus dem Norden kam“, lassen sich keinerlei Anzeichen oder Beweise beibringen, und auch die Verknüpfung des Baues mit einem Weihe datum von 1198 wird durch den Augenschein nicht bestätigt; er kann erst im Laufe des 13. Jahrhunderts errichtet sein.

Für eine ganze Reihe von Kirchen ist die nachträgliche Überhöhung der Seitenschiffe typisch; sie verändert zwar nicht das Raumbild des Inneren, da sie nicht das Mittelschiff und den Obergaden betrifft, sondern nur die Möglichkeit eines einheitlichen Satteldaches herbeiführt, erfolgt aber offensichtlich unter dem Einfluß der Hallenkirchen. Zu diesen Bauten gehören S. Angelo in Pianella²³⁷, S. Giovanni in Isola del Gran Sasso²³⁸, S. Maria del Ronzano in Castel Castagna²³⁹ und S. Maria in Antrodoco²⁴⁰.

Ein besonders gut erhaltenes und „reines“ Beispiel dieser eigentlich abruzzesischen flachdeckten Hallenkirche ist *S. Giovanni Ev.* in *Celano*²⁴¹. Die dreischiffige Kirche hat quadratische Pfeiler und ungegliederte rundbogige Arkaden bei sehr großer Mauerdicke. Der mächtig emporragende Obergaden bleibt unbelichtet. Ein breites einheitliches Satteldach legt sich über alle drei Schiffe. Ihm entspricht genau die Fassade, die den Hallenquerschnitt deutlich wiedergibt. Bau daten sind für die Kirche nicht überliefert; doch ist durch das Jahr 1227, in dem die Neugründung der Stadt erfolgte, ein terminus post quem für die Errichtung gegeben, für die man daher auch bei sofortigem Baubeginn die Zeit um 1250 annehmen darf. Das ist für die in ihrer rein romanischen Haltung ganz in der Bautradition der Landschaft stehende Kirche ein relativ spätes Datum.

Etwas fortschrittlicher zeigt sich ein anderer, dem gleichen Schema der pseudobasilikalen Halle folgender Bau: die Abteikirche *S. Bartolomeo* in *Carpineto della Nora*²⁴². Das mit gemeinsamem Satteldach gedeckte, ungewölbte Langhaus hat drei sehr weitgespannte, spitzbogige, im

²³⁵ Gavini I, p. 290.

²³⁶ Gavini I, p. 119 und 162, 23.

²³⁷ Gavini I, p. 127.

²³⁸ Gavini I, p. 92.

²³⁹ Gavini I, p. 196.

²⁴⁰ Gavini I, p. 297.

²⁴¹ Gavini I, p. 330.

²⁴² Gavini I, p. 272.

Mittelschiff etwa quadratische Joche und einfach rechteckige Pfeiler nach abruzzesischer Tradition. Dem flachgedeckten Langhaus verbindet sich ein Querschiff, das in seinen drei quadratischen Raumteilen ebenso mit Kreuzgewölben gedeckt ist wie der platt schließende Chor. Die Ostteile verraten stark cisterziensisch-burgundischen Einfluß, von dem auch das Langhaus nicht unberührt ist, wenngleich es der heimischen Bauweise ganz verbunden bleibt. Die Datierung Gavini's in das letzte Viertel des 12. Jahrhunderts ist viel zu früh; es muß sogar als fraglich gelten, ob der Bau noch in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts errichtet sein kann. Immerhin gibt die Beziehung zu einem datierten Bau wie *S. Pietro in Assisi* (s. S. 69f.) einen gewissen Anhaltspunkt. Sie ist zugleich von besonderem Interesse, weil sie diesen umbrischen Bau als von der abruzzesischen Architektur abhängig zeigt. Die schlanken, rechteckigen Pfeiler mit den unprofilierten spitzbogigen Arkaden und die pseudobasilikale Anlage eines überhöhten, aber unbelichteten, flachgedeckten Mittelschiffs – das alles weist auf engen Zusammenhang mit der Baukunst der Abruzzen. Damit ist die Verbindung der vereinzelten pseudobasilikalen Hallenkirche romanischer Zeit in Umbrien mit den Abruzzen nachgewiesen. Nur die von uns schon in anderem Zusammenhang beschriebene Kirche *S. Giuliano* bei Spoleto (s. S. 25) weist noch ein ähnliches System auf. Auch sie ist den abruzzesischen Kirchen darin verwandt, daß ihre Raumform mit niedrigen Arkaden und stark sprechendem Obergaden als basilikal angesprochen werden muß, wenngleich die Fensterlosigkeit des letzteren und die starke Überhöhung der Seitenschiffe den Bau dem in diesem Abschnitt behandelten Bausystem zuweist.

Von den abruzzesischen Bauten brauchen kleinere Kirchen wie *S. Pietro in Alba Fucense*²⁴³, *San Cristinziano* in San Martino sulla Marrucina²⁴⁴ (beide durch Erdbeben zerstört) und *S. Maria del Lago* in Moscufo²⁴⁵ hier nicht noch besprochen zu werden.

Erwähnung verdient aber *S. Maria in Luco de' Marsi*, als den beiden zuvor besprochenen Kirchen nahe verwandt²⁴⁶. Die Kirche hat fünf Joche und weitgespannte Rundbogenarkaden über rechteckigen Pfeilern, sowie einen nur wenig überhöhten Obergaden im Mittelschiff und ein gemeinsames Satteldach aller drei Schiffe. Ein fast quadratischer, kreuzgewölbter Chor schließt sich an das flachgedeckte Langhaus. Gavini nimmt als Entstehungszeit allgemein das 13. Jahrhundert an. Die Fassade kann jedoch erst dem fortgeschrittenen 14. Jahrhundert angehören, und der ganze Bau dürfte eher schon im 14. als im späteren 13. Jahrhundert entstanden sein. Er ist ein Beweis für die unverändert romanische Haltung und die Herrschaft der heimischen Tradition in der Architektur der Abruzzen.

Fast in allen Bauten konnte von den eigentlichen Kennzeichen einer hallenartigen Raumgestaltung, der Unterdrückung der Vorherrschaft des Mittelschiffs, der Einbeziehung auch der Seitenschiffe in das Raumbild des Ganzen, fast gar nicht oder nur sehr bedingt die Rede sein. Das Vorherrschende dieser Kirchen ist nicht so sehr das Streben nach einer neuen Raumform, sondern die Vereinfachung des Konstruktiven. Gavini führte daher als Gründe für die Unterdrückung der selbständigen Beleuchtung im Mittelschiff und für das einheitliche Satteldach das Klima dieser Landschaft und den besonders rauen Winter an. Mag man dieser Begründung eine gewisse Berechtigung zugestehen oder nicht: es ist klar, daß irgendeine Beziehung zu den Hallenkirchen Deutschlands und Frankreichs für die abruzzesischen Kirchen nicht vorliegt. Jedenfalls nicht für die uns hier interessierenden Motive einer hallenartigen Gestaltung oder für die Raumbildung. Die Beziehungsetzung durch Gavini wie seine Anwendung des Begriffs war eine so äußerliche, daß er sich nicht die Mühe nahm, die eigene Behauptung zu überprüfen. Auch die

²⁴³ Gavini I, p. 171.

²⁴⁴ Gavini I, p. 187.

²⁴⁵ Gavini I, p. 188.

²⁴⁶ Gavini I, p. 335.

flüchtigste Kenntnis der mittelalterlichen Architektur der nordischen Länder hätte sonst ergeben müssen, daß die Hallenkirchen des Nordens so gut wie ausschließlich Gewölbebauten völlig anderer Konstruktion und Proportion sind, die mit dem pseudobasilikalen System der Gruppe flachgedeckter Kirchen in den Abruzzen wenig oder nichts gemein haben²⁴⁷. Es bestätigt sich somit, was schon am Anfang dieses Abschnitts ausgesprochen wurde: daß wir nämlich in dem hier behandelten Bausystem eine landschaftlich gebundene Kirchenform vor uns haben, für die eine Beziehung von außen nicht anzunehmen ist. Diese namentlich in den Abruzzen, aber auch in Umbrien und den Marken verbreitete Form einer „pseudobasilikalen Hallenkirche“ ließ zunächst die Gestaltungsprinzipien eines Hallenraumes im eigentlichen Sinne des Worts vermissen; die Bindung an die basilikale Form des Raumes blieb noch vorherrschend. Erst die Bettelorden, die diesen Kirchentypus aufgriffen, erkannten gleichsam seine hallenartige Möglichkeit und steigerten sie zu einem Raumbild, dem trotz seiner basilikalen Elemente die Bezeichnung der Hallenkirche nun erst mit Recht zukommt.

²⁴⁷ Der bedeutende Wert des Werkes von Gavini liegt in der Darbietung eines reichen Denkmäler-Materials. Die völlige Unkenntnis aber der mittelalterlichen Baukunst nicht nur in den anderen Ländern, sondern sogar in den anderen Landschaften Italiens selbst, machen die geschichtlichen und entwicklungsgeschichtlichen Feststellungen wie auch die Datierungen der Bauten selbst zu einem großen Teile wertlos. Die vergleichsweise Heranziehung von Bauten anderer Kunstkreise ist oft wahllos und verfehlt. In dieser Beziehung bleibt das Buch hinter den entsprechenden Abschnitten des 1904 erschienenen Werkes von Bertaux zurück.

III. DIE RENAISSANCE-LÖSUNGEN DER HALLENKIRCHE

Bei der Untersuchung der wenig zahlreichen gotischen Hallenkirchen hatten wir erkennen können, daß starke Gegenkräfte gegen diese Raumform in der italienischen Baukunst des Mittelalters am Werk waren, und daß es unter den Faktoren, die zur Verwirklichung der Hallenkirche führten, der Mitwirkung eines entscheidenden nichtitalienischen Faktors bedurfte. Diese Gegenkräfte beruhten auf einem in der Architektur sich immer stärker durchsetzenden Nationalcharakter, den wir in Aufbau und Einzelformen eingehend nachzuweisen suchten. Mit der Behandlung der beiden Hallenkirchen von Perugia hatten wir die Grenze der historischen Stile „Gotik“ und „Renaissance“ sachlich und zeitlich bereits überschritten. Der Dom in Perugia stellte uns vor das Problem der Hallenkirche in der Renaissance. Es ist nun klar, daß mit dem Siege der „Renaissance“, d. h. derjenigen nationalen Gestaltungsprinzipien, von deren Wirksamkeit bereits in der Zeit des gotischen Stils die Rede war, Wille und Möglichkeit zur Gestaltung der Hallenkirche nur noch geringer werden konnten, als sie es bisher schon waren. So ist es denn auch nicht verwunderlich, wenn die vereinzelten und unter sich in keinem Zusammenhang stehenden Renaissance-Lösungen ebenfalls meist auf einen außeritalienischen Anregungsfaktor zurückzuführen sind.

Das berühmteste Beispiel einer solchen Hallenkirche ist der *Dom in Pienza*, zugleich wohl das bekannteste einer Hallenkirche in Italien überhaupt (Abb. 83/84)²⁴⁸. Dieser Kirchenbau steht nun im hellen Licht der Geschichte insofern, als wir durch die schriftlichen Quellen nicht nur über seine Entstehung, sondern auch über die ausdrückliche Absicht der Erbauer genau unterrichtet sind. Es ist Enea Silvio Piccolomini, als Papst Pius II., der gleich zu Beginn seines Pontifikats im Jahre 1459 den Entschluß faßte, seinen im Sienesischen gelegenen Geburtsort, das kleine Corsignano, zur Stadt und zum Bischofssitz zu erheben und durch den Neubau einer Kathedrale und mehrerer Paläste auszuzeichnen, die dem Florentiner Baumeister Bernardo Rossellino übertragen wurden. Zugleich erhielt das Städtchen von da ab den Namen Pienza. Der bedeutende Humanistenpapst und Bauherr gibt uns in seinen lateinisch geschriebenen „commentarii“ nicht nur eine genaue Beschreibung der Kirche, die in ihrer erschöpfenden Klarheit vorbildlich ist, sondern auch genauen Aufschluß über seine besonderen Absichten bei der Erbauung²⁴⁹. Über den für unsere Betrachtung entscheidenden Innenraum heißt es da:

„Ingredienti medium portam universum templum cum sacellis et altaribus in conspectu datur, praecipua luminis claritate, et operis nitore conspicuum. Tres (ut aiunt) naves aedem perficiunt, media latior est, altitudo omnium par: ita Pius iusserat, qui exemplum apud Germanos in Austria vidisset: venustius ea

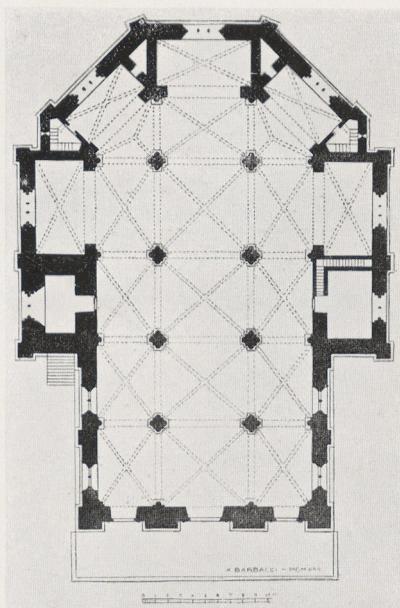


Abb. 83. Pienza, Dom. Grundriß

²⁴⁸ Geymüller und Stegmann, Die Architektur der Renaissance in Toskana III, p. 9; hier auch die ältere Literatur. Diese ferner bei Heydenreich, in: Thieme-Becker, Künstlerlexikon, Bd. 29, p. 42, unter „Bernardo Rossellino“. Über die erst kürzlich abgeschlossene umfassende Wiederherstellung: Barbacci, Il restauro del duomo di Pienza; in: La Diana 9, 1934, p. 1-135. Einem im Jahre 1936 in der Biblioteca Hertziana in Rom gehaltenen Vortrage von H. L. Heydenreich über „Pius II. als Bauherr von Pienza“ verdankt der Verf. manche Anregung (inzwischen erschienen in Zeitschr. f. Kunstgesch. 1937 p. 105f.).
²⁴⁹ Pii II. Commentarii, Ausgabe von 1584, Rom, p. 425ff.; Ausgabe von 1614, Basel, p. 231ff. Abgedruckt bei: Eugène Müntz, Les arts à la cour des papes, Paris 1878, I, p. 353ff. und bei: Tyszkiewicz, Maryla, Bernardo Rossellino, Florcz 1928, p. 122ff. Vgl. auch: Hans Kramer, Untersuchungen über die „commentarii“ des Papstes Pius II.; in: Mitteilungen des österr. Instituts f. Geschichtsforschung 48, 1934, p. 58ff.

res et luminosius templum reddit. Octo columnae spissitudine et altitudine congruentes universam testudinum sustentant molem. Architectus fundatis basibus, cum columnas quattuor habentes facies hemicycles superduxisset et capitula imposuisset: animadvertisit fornices minus, quam par esset sublimitatis habituras; erexitque super capitulis quadratas septem pedum columnas, et altera superaddidit capitella, quibus testudinem arcus inniterentur; gratus operis error, et ipsa varietate decorum afferens: naves extremae usque ad tertiam columnam aequaliter procedunt, deinde paulatim coarctantur universo templo in formam semicirculi desinente: pars enim superior tanquam coronatum caput in aedicula quinque divisa, quae a reliquo corpore exterius procumberent, totidem fornices habuit navibus altitudine pares, in quis stellae affixae aureae, et color impressus aereus veram caeli faciem emulabantur. Reliquas navium testudinem diversis coloribus appinxerunt et columnis, quas diximus, ad corrigendum errorem additas cum capitellis suis porphyrii et aliorum nobilium lapidum addidere colores: columnae inferiores naturam suam servavere lapidis albi: Parietes templi, et reliquum omne corpus candore mirabili resplenduere. nec ulla aedicula est, quae fenestram non habeat latam et altam columnellis, et floribus lapideis artificiose compositum, vitro, quod chrysallinum vocant, occlusam: sunt et aliae quatuor fenestrae similes sub navibus extremis, quibus fulgente sole tanta lux admittitur, ut qui templi incolunt non domo lapidea, sed vitrea sese clausos existiment.“

Ausdrücklich sagt also der Papst, er habe die Anordnung dreier gleich hoher Schiffe befohlen, die er in deutschen Hallenkirchen, und zwar in Österreich gesehen habe, an denen ihm die große Lichtfülle besonders gefallen hat. Dieser Wille des Bauherrn, eine Hallenkirche nach deutschem Vorbild zu erbauen, traf mit dem ganz anders gerichteten künstlerischen Willen eines Florentiner Frührenaissance-Architekten zusammen, der einer solchen Bauaufgabe fremd, ja ablehnend gegenüberstehen mußte. So wird der künstlerische Konflikt zwischen architektonischem Nationalstil und fremder Raumform, der gleichsam der Leitfaden unserer bisherigen Untersuchungen war, in Pienza auf besonders eindrucksvolle Weise sichtbar, weil hier nicht nur die Persönlichkeiten von Auftraggeber und ausführendem Architekten klar vor uns stehen, sondern auch der besondere Anteil beider an diesem Bau. Diesen näher zu bestimmen ist unsere Aufgabe.

Als Bernardo Rossellino vor die ihm ungewohnte Aufgabe gestellt wurde, mußte er sich zunächst an die Angaben seines Auftraggebers halten; denn eine Kenntnis deutscher Hallenkirchen, die dem Papste als nachahmenswert erschienen, konnte er in keinem Falle besitzen. Die Vorschriften und Angaben, die dieser gab, konnten aber nur von vornherein ganz allgemeiner Art sein. In allen Einzelformen hatte Rossellino freie Hand und wir werden noch sehen, wie er der ungewohnten Aufgabe Herr wurde. Der Einfluß des päpstlichen Bauherrn und damit derjenige der deutschen Vorbilder läßt sich nun nicht nur auf die Wahl des Hallensystems als solchen festlegen, sondern auch auf die Form des Chores (Abb. 83). Dieser legt sich als eine Art Umgang um das Mittelschiff herum; er entsteht dadurch, daß die Seitenschiffe schräg abschließen. Mit drei Seiten und drei rechteckigen Kapellen ist so nach außen ein für den ganzen Bau gemeinsamer, alle drei Schiffe umfassender polygonaler Chor hergestellt. Diese Chorlösung läßt im Inneren dreieckige Resträume zwischen den Kapellen und in den Winkeln zu den Querschiffflügeln entstehen, die, besonders abgetrennt, die Abneigung des Architekten gegen die sonst sich ergebenden stumpfen Winkel zeigen, die er so zu vermeiden suchte.

Wegen der besonderen örtlichen Verhältnisse und des abschüssigen Geländes mußte diese Chorform mit ihrer Vereinfachung und Zusammenziehung besonders angebracht und günstig erscheinen; sie ist aber jedenfalls typisch deutsch. Eine Gruppe österreichischer und bayrischer



Abb. 84. Pienza, Dom. Inneres

rische Wirkung und Verschleifung des Raumes war eine zu ausgesprochen spätgotisch-deutsche Form, als daß sie sich irgendwie nach Italien hatte übertragen lassen. – Wir können also annehmen, daß Pius II. während der Jahre, die er im deutschen Norden zubrachte, in einem Bau der bezeichneten Gruppe von Hallenkirchen die Anregung empfing zur Verpfanzung des Hallensystems auf italienischen Boden²⁵⁰.

Haben wir somit den Anteil des Nordens am Dom von Pienza in zwei Hauptpunkten festgelegt, so gilt es jetzt, den Anteil der heimischen Kräfte näher zu bezeichnen. Zuerst stellt sich da die Frage, wo denn Rossellino sich Anregung holen konnte für die ungewohnte Aufgabe einer Kirche im Hallensystem. Das konnte nach unseren bisherigen Untersuchungen nur in Umbrien sein, wo die Gruppe der drei großen gotischen Hallenkirchen in Todi und Perugia noch im 15. Jahrhundert

²⁵⁰ Eberhard Hanfstaengl, Hans Stethaimer, Leipzig 1911.

²⁵¹ Donin, Bettelordenskirchen p. 338, hält diesen Tatbestand für gegeben, wobei er auf die frühere Entstehung der österreichischen Kirchen hinweist. – Das Datum für Pischelsdorf nach Donin; vgl. jedoch Guby, den auch Donin zitiert.

²⁵² Donin, Bettelordenskirchen p. 211/2, meint, die Augustinerkirche in Wien käme als einzige Hallenkirche unter den österreichischen Orten, die Pius II. nachweislich besucht habe (Aspach, Eggenburg, Laa a. Thaya, Wien) als Vorbild für den Dom von Pienza in Frage. Von irgendeiner Beziehung kann hier aber nicht die Rede sein. Daß man im übrigen für die Kenntnis der deutschen Landschaften bei Enea Silvio Piccolomini keine so engen Grenzen anzunehmen braucht, beweisen nicht nur seine Schrift über Deutschland (*De situ, ritu, moribus et conditione Germaniae descriptio*), sondern auch Nachrichten selbst. Vgl. Anton Weiß, *Aeneas Sylvius Piccolomini als Papst Pius II.*, Graz 1897, p. 284/5; über seine Anwesenheit in Steiermark (Weihe der Kirche in Reum; sein Bericht über den Bau der Kirche in St. Lorenzen im Mürztal, 1453). Ferner: Voigt, *Enea Silvio Piccolomini*, Berlin 1856/64, 3 Bände, passim.

Hallenkirchen, die um die Wende des 14. Jahrhunderts erbaut sind, zeigen diese Form des Chorschlusses und unter ihnen sind es vor allem Kirchen des großen Baumeisters Hans Stethaimer. So hat *St. Jakob* in *Wasserburg* den dreiseitigen, für alle drei Schiffe gemeinsamen Chorschluß mit rechteckigen Kapellen²⁵⁰. Er findet sich in etwa einfacherer Form auch in den Kirchen von *Pöllanberg* (Steiermark) wie in denen von *St. Lambrecht*, *Maria Zell* und *Pischelsdorf* (1403 vollendet). Einerlei nun, ob Stethaimer in dieser Chorlösung den benachbarten österreichischen Kirchen Anregungen verdankte²⁵¹ – aus diesem gemeinsamen Kunstkreise muß der Baugedanke des Chores von Pienza stammen. Daß man hier diese vereinfachende Chorlösung aufgriff und nicht jene andere, die Stethaimer in der Spitalskirche von Landshut und der Franziskanerkirche in Salzburg verwirklichte, ist für das italienische Formgefühl bezeichnend. Die Verstellung der Mittelachse durch den Chorpfeiler und die dadurch bewirkte male-

im Bau befindlich war. So nahe es nun liegt, eine Beziehung zwischen den umbrischen Bauten und Pienza anzunehmen, die Ähnlichkeit zwischen ihnen beschränkt sich nur auf die Gemeinsamkeit des Hallensystems. Irgendeine engere Verbindung über diese Gemeinsamkeit hinaus schien bisher nicht möglich nachzuweisen²⁵³. Tatsächlich besteht aber eine solche, und der Nachweis dieser Beziehung wird noch gestützt durch bisher in diesem Zusammenhang übersehene historische Tatsachen. Im Jahre 1459 weilte Pius II. in Perugia, wo er die Weihe der großen Hallenkirche der Dominikaner vollzog und auch im Dom ein feierliches Hochamt las (s. S. 92). Es ist nun kaum anzunehmen, daß der gewaltige Hallenraum von S. Domenico auf einen künstlerisch so bewußt empfindenden Mann wie den Papst ohne Eindruck blieb, zumal er sich gleichzeitig mit dem Plan des in seinem Geburtsort zu errichtenden Hallendomes trug. Daß dieser tatsächlich gewisse Beziehungen zu dem (als solchen bisher nicht gewürdigten) Hallenraum von S. Domenico aufweist, kann diese unsere Vermutung bestätigen, wenn es auch offen bleiben muß, wieweit es sich im folgenden um eine Anregung des Bauherrn oder um eine unmittelbare des Baumeisters selbst handelt.

Der Dom in Pienza hat ein kurzes Langhaus von drei Jochen, querrechteckig dem Quadrat sich nähernd im Mittelschiff, längsrechteckig in den Seitenschiffen; dieses Langhaus setzt sich einfach fort in dem räumlich nicht besonders in Erscheinung tretenden Querschiff. An dieses wiederum schließt sich, ebenfalls ohne besonderen Einschnitt, der oben beschriebene Chor. Das Querschiff ist nun gleichwohl nicht nur durch seine größere Spannweite, deren Maß sich durch die quadratische Vierung ergab, sondern auch durch zwei über die Fluchtlinien der Seitenschiffe vortretende, mit gleichen längsrechteckigen Kreuzgewölben gedeckte kurze Querarme deutlich genug betont. Um der einheitlichen Raumwirkung willen wurden allerdings die Querarme durch Pfeilervorsprünge an den Eingängen leicht abgeschnürt, so daß sie mehr als große Seitenkapellen erscheinen und ihre Hauptwirkung im Außenbau liegt.

Hatten die deutschen Hallenkirchen der Spätgotik um der einheitlichen Raumwirkung willen das Querschiff meist ganz aufgegeben, so muß seine Beibehaltung in Pienza insofern als besonders italienisch gelten, als die in der Gestaltung basilikaler Kirchenräume gewohnte italienische Baukunst nur ungern auf diesen Raumteil verzichten möchte. Die gleiche Feststellung konnten wir aber schon bei S. Domenico in Perugia machen, wo ebenfalls ein Langhaus im Hallensystem sich mit einem Querschiff verband (in der Folge dann auch im Dom von Perugia). Darüber hinaus besteht aber auch in der Anlage des Querschiffs in beiden Bauten Ähnlichkeit; sie liegt vor allem in den von der Vierung ausgehenden Querarmen, die mit je zwei längsrechteckigen, kreuzgewölbten Raumteilen in ihrer Ausdehnung durch die Seitenschiffbreite bestimmt sind. Brauchte diese Ähnlichkeit nicht notwendig eine direkte Beziehung zu S. Domenico in Perugia vorauszusetzen, so wird eine solche doch zur Gewißheit durch die Anlage des Turmes. Dieser steht wie in Perugia im Winkel zwischen Langhaus und linkem Querarm, ja er ist wie dort in seiner Ausdehnung identisch mit dem letzten Langhausjoch, so daß die eine Seitenmauer in der Fluchtlinie der Querschifffront liegt, die andere in der Achse eines Pfeilers zur Abstützung des Langhauses dienen kann. Wie in Perugia hat der Turm auf der rechten Seite des Langhauses eine Art Gegenstück in einem Nebenraum von gleicher Grundrißdisposition. Wenn nun auch, verglichen mit Perugia, in Pienza die Form des Turmes eine merkwürdig gestreckt-rechteckige geworden ist (offenbar eben in Anpassung an die Jochbildung!) und aus der Zusammenziehung von Querschiff und Turm sich eine bedeutende Steigerung des Querschiffs im Außenbau ergab, so bleibt doch der Zusammenhang mit S. Domenico deutlich genug. Zum zweitenmal zeigt (außer im Dom von Perugia) da-

²⁵³ So zuletzt Heydenreich, in: Thieme-Becker a.a. O.

mit dieser großartige Bau des frühen Trecento seine Wirkung auf die Baukunst des Quattrocento und beweist damit zugleich, wie zukunftsreich und fortgeschritten die Lösung der Hallenkirche war, die hier gefunden war.

Wenn in Pienza gerade auch die enge Verbindung des Turmes mit dem Baukörper der Kirche zunächst als deutsch²⁵⁴, jedenfalls als unitalienisch erscheinen mußte, so hat doch der Nachweis der Beziehung zu S. Domenico die Verwurzelung in heimischer Tradition gezeigt.

Diese zeigt sich vor allem in dem Pfeilersystem des Inneren. Rossellino griff für diese schwierigste Aufgabe, die ihm das Hallensystem stellte, auf einen anderen mittelalterlichen Bau zurück, auf den Dom von Siena (Abb. 85)²⁵⁵. Dort konnte ihm das Querhaus mit seinem hallenartigen Aufbau als Vorbild dienen; ihm entnahm er daher die vierpaßförmigen Pfeiler, ja sogar die attikartigen Aufsätze behielt er bei. Ausdrücklich erzählte nun Pius II., daß sich die Pfeiler als zu niedrig für eine günstige Raumwirkung herausstellten, und daß sich der Architekt durch die Einfügung dieses Pfeilerstücks geholfen habe. Die Aussage scheint im Widerspruch zu stehen mit der anderen Aussage, welche die Beziehungen zwischen Pienza und Siena darstellen. Da nun von diesen Beziehungen in den commentarii ebensowenig die Rede ist wie von denen zu S. Domenico in Perugia, bleibt uns nur übrig, die Aussage des Papstes als künstlerische Erklärung und Rechtfertigung aufzufassen. Diese Auffassung entspricht am meisten dem künstlerischen Tatbestand selbst. Denn die im Sinne der Frührenaissance-Architektur (Alberti!) exaktere Bildung in Pienza, wo über den dorisierenden Kapitellen ein Gebälkstück angeordnet ist und über diesem erst das Attikastück, während in Siena allein das letztere vorhanden ist, zeigt nicht nur bezeichnende Unterschiede, sondern läßt vor allem erkennen, wie sehr sich das Formgefühl des Architekten wehrte gegen die allzu ungewohnte Höhe eines Freipfeilers, den er jedenfalls in bestimmten, der Säule angenähernten Maßen und Proportionen zu halten wünschte. Die Korrekturen, die Rossellino an seinem mittelalterlichen Vorbild vornahm, gingen noch weiter. Die farbige Streifengliederung, die im Sienesischen Querhaus Stützen und Wände in gleicher Weise überzog, wurde in Pienza nur noch an den Wänden zugelassen. Die Stützen – seien es Freipfeiler oder Wandpfeiler – in dem Ausdruck der Selbständigkeit und in ihrer tragenden Funktion anzutasten, wäre dem Formgefühl des Frührenaissance-Architekten zuwider gewesen.

Der beherrschende Eindruck des Innenraumes ist der einer großen Helligkeit, übereinstimmend mit den Aussagen des Papstes. Diese Helligkeit, die den Papst wesentlich mitbestimmte zur Wahl der Hallenform, ist hauptsächlich auf die breite, sich gleichsam voll entfaltende Chorpartie beschränkt, die aber für den Raumeindruck entscheidend bleibt. Es besteht so ein gewisser Gegensatz zum Langhaus, der durch die Dunkelheit des unbelichtet bleibenden dritten Joches besonders gesteigert wird. Dieser Gegensatz macht sich auch in den Fensterformen bemerkbar. In den beiden Langhausjochen sind die Fenster rundbogig und zweiteilig mit Maßwerkfüllungen der Frührenaissance. Im Chorteil dagegen herrscht das spitzbogige gotische Maßwerkfenster. Das mittlere Chorfenster hat als einziges doppelte Archivolte und ist durch den reichsten Maßwerkschmuck ausgezeichnet; paarweise haben die beiderseits benachbarten und die beiden entfernteren (Querschiff-) Fenster gleiche Formen des Maßwerks. Ein ungelöster Kontrast bleibt zwischen der Spitzbogigkeit der Fenster und den Halbkreisbögen der Chorkapelleneingänge bestehen, die ja für das Auge zugleich als Rahmung der Fenster wirken.

²⁵⁴ Heydenreich (Thieme-Becker a. a. O.) wies auf die Pfarrkirche in Bozen hin, die als Hallenkirche ebenfalls die gleiche Seitenlage des Turmes hat. Diese Disposition ist auch sonst an deutschen Hallenkirchen häufig, so z. B. an den bayrischen Kirchenbauten Stethaimers.

²⁵⁵ Heydenreich a. a. O.

Die Wahl gotischer Fenster gehört nun zweifellos zu den bewußt vom Auftraggeber beim Architekten durchgesetzten Formen, genau wie die Hallenform und die Chorlösung – von sich aus hätte Rossellino die Fensterform niemals angewandt. Mehr als einmal hebt der Papst die Bedeutung der Fenster und die Helligkeit des Inneren („ein Haus von Glas“) hervor. Und wenn auch beide nur gering sind verglichen mit den Hallenkirchen des Nordens, so ist doch kein Zweifel, daß die besondere Sorgfalt in der Frage der Belichtung und der Fenster dem päpstlichen Bauherrn zuzuschreiben sind. Der Anteil des Papstes läßt sich noch einmal zusammenfassend bestimmen auf folgende Punkte: 1. Die Überschaubarkeit des Raumes. 2. Das Hallensystem. 3. Der polygonale Chor mit Kapellen. 4. Die Lichtführung und die Fenster des Chorteils. 5. Die Gewölbe mit Sternmuster. Wie sehr der Papst mit wacher und künstlerisch bewußter Sorge diese seine architektonische Schöpfung in ihrem Gesamtcharakter unversehrt zu erhalten wünschte, geht aus einem Dekret hervor, dessen Text ebenfalls in die *commentarii* aufgenommen wurde; zugleich zeigt sich darin die „moderne“ Gesinnung der Renaissance und die Autonomie des Künstlerischen. „Nemo capellas plures, quam sint, aut altaria erigit. Nemo formam ipsius templi sine quae superius, sine quae inferius est, mutato.“

Die Gewölbe mit Sternmuster werden ausdrücklich vom Papste genannt; sie mögen eine deutsche Reminiszenz darstellen. Die Verwendung von Kreuzrippengewölben, leicht gebust und mit steigenden Scheiteln sowie stark vortretenden Rippen, ergab sich wohl ohne weiteres mit der Aufnahme dieses fremden, „gotischen“ Kirchentypus. Die Bögen des Inneren, seien es Gurt-, Scheid- oder Schildbögen, haben alle verschiedene Formen gedrückter Rundbögen.

Die Mischung von gotischen und Renaissanceformen macht uns noch einmal die besondere Problematik dieser Raumform auf italienischem Boden deutlich, aber auch die besondere zeitliche Stellung dieses Baues. In den gleichzeitig herrschenden historischen Stilen der Spätgotik in Deutschland und der Frührenaissance in Italien waren die künstlerischen Nationalcharaktere beider Nationen besonders klar auseinandergetreten. Daß es jetzt Deutschland ist, welches an Italien die Raumform der Hallenkirche weitergibt, so wie es im 13. Jahrhundert Frankreich war, scheint auch in einem höheren, historischen Sinne bedingt und gerechtfertigt. Denn in einem über zwei Jahrhunderte währenden unablässigen Mühen um diese Raumform hatte sich Deutschland die Hallenkirche wahrhaft zu eigen gemacht und sich in der Gestaltung dieser Raumform Führung und Herrschaft errungen. Wenn nun beide Nationen in Beziehungen zueinander traten, so konnte das nicht ohne weitgehende Umformung der anderen fremden Form und ihrer Angleichung an das eigene Formgefühl geschehen.

Die klare Sonderung von Stützen und Gewölben; die Trennung jedes Raumteils, jedes Gewölbefeldes von dem anderen durch Gurten; die Form der Stützen selbst und die starke Betonung

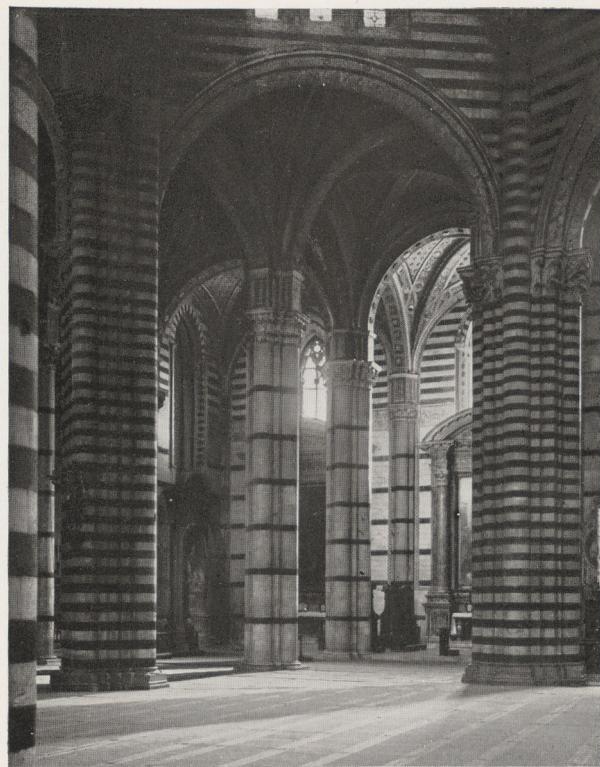


Abb. 85. Siena, Dom. Blick in das Querschiff



Abb. 86. Loreto, Basilica della Santa Casa. Inneres

lichen Terminologie, verhindert, in diesem Bau eine Hallenkirche zu erkennen (Abb. 86).

Unter dem Pontifikat Pauls II. wurde im Jahre 1468 der Neubau begonnen, der in den folgenden Jahrzehnten eine äußerst wechselvolle und komplizierte Baugeschichte gehabt hat, die mit den Namen der bedeutendsten Renaissance-Architekten verknüpft ist – eine Baugeschichte, auf die näher einzugehen nicht in der Aufgabe unserer Untersuchung liegt²⁵⁶. Die große kreuzförmige Anlage, die auch in ihren Querarmen dreischiffig ist, sollte in dem zentralen achtseitigen Kuppelraum die *santa casa* aufnehmen, ihr eine würdige Heimstätte bieten. Das Langhaus, dessen System uns hier vor allem interessiert, hat bis zur Kuppel sieben Joche, queroblong im Mittelschiff, an nähernd quadratisch in den Seitenschiffen. Es ist in allen Teilen mit Kreuzrippengewölben gewölbt, die steigende Scheitel haben und zwischen breiten, spitzbogigen Gurten eingespannt sind. Dem gotischen System der Gewölbe entspricht die Form der Stützen. Es sind quadratische Pfeiler mit vier Eckdiensten oder eingelegten Kantstäben, die sich im Gewölbe als Rippen fortsetzen, während der breite Pfeilerkern den breiten Arkadenbögen und Gurten entspricht. Gleichwohl zeigt sich die Renaissance-Auffassung des Quattrocento in der betonten Selbständigkeit der Stützen, die durch die einheitliche Basis wie durch die zusammenfassende Funktion der zweireihigen korinthisierenden Kapitelle mit Deckplatte darüber hergestellt ist. Diese säulenartige Auffassung der Stütze, die ihr faßbare Proportion und Höhe zusichert, begegnete uns schon in den umbrischen Hallenkirchen; und die Umformung des gotischen Bündelpfeilers im eben gekennzeichneten Sinne war gerade für die im 15. Jahrhundert errichteten Westpfeiler von S. Fortunato in Todi (Abb. 49/50) bezeichnend, wie auch für die beiden Peruginer Hallenkirchen, von denen besonders der Dom mit seinen Vierungspfeilern (Abb. 75) unmittelbare Vergleichsmöglichkeit bietet.

²⁵⁶ Die in Pienza verwirklichte Lösung einer Hallenkirche in Renaissance-Form blieb in Italien vereinzelt und fand keine Nachfolge, aus Gründen, die eingehend dargelegt wurden. In Spanien dagegen, wo die Hallenkirche schon früher eine wichtige Rolle spielte, fand sie auch in der Renaissance bedeutende Gestaltung. Die seit 1523 im Bau befindliche Kathedrale von *Granada* wie die Nachfolgebauten der Kathedralen von *Malaga*, *Jahú* und *Baéza* sind dafür Beispiele. Auffallend ist nun die Ähnlichkeit der Pfeilerform dieser Kirchen mit Pienza, wozu noch die Verwendung des hohen (noch gesteigerten) Attikastücks kommt (*Granada*, *Malaga*). Es scheint nicht ausgeschlossen, daß hier tatsächlich ein Einfluß des Domes von Pienza vorliegt. Vgl. A. Haupt, Geschichte der Renaissance in Spanien und Portugal, Stuttgart 1927, p. 136ff. G. Weise, Studien zur spanischen Architektur der Spätgotik, Reutlingen 1933, p. 84ff.

²⁵⁷ Zusammenfassend behandelt bei: Serra, L'arte II, p. 47 ff.

der Wand und ihre geringe Durchbrechung – alles das macht aus dem Dom von Pienza eine Hallenkirche rein italienischen Charakters, wie sie im Norden undenkbar wäre²⁵⁶.

Wenig später als der Dom in Pienza wurde ein anderer großer repräsentativer Bau als Hallenkirche errichtet: die „Basilica della Santa Casa“ in *Loreto* bei Ancona in den Marken. Und hier ist es fast so, als habe diese ehrwürdigeliturgische Namensbezeichnung, die in einen scheinbaren Widerspruch tritt mit der enger gefaßten und präziser gemeinten „basilica“-Bezeichnung der wissenschaft-

Das Mittelschiff ist leicht überhöht über die Seitenschiffe; Gurten und Dienste sind daher gestelzt und ihr Kämpfer noch einmal durch ein Gesims betont. Eine selbständige Beleuchtung ist jedoch nicht vorhanden; sie wäre bei der geringen Höhe des Obergadens auch gar nicht möglich gewesen. Die Überhöhung des Mittelschiffs mag verschiedene Gründe haben; einmal konstruktive: daß man meinte, bei gestaffeltem Querschnitt sei die Ableitung des Gewölbeschubs besser gewährleistet; dann auch aus einem Festhalten wenigstens in rudimentärer Form am basilikalen Querschnitt; schließlich ergab sich damit zugleich die Möglichkeit, das Mittelschiff noch besonders zu betonen, wobei man vermied, die Gewölbe hier unmittelbar über den Deckplatten der Kapitelle ansteigen zu lassen.

Die Form der Pfeiler führt zu einer kräftigen Betonung des Mittelschiffs, das freilich in einem ziemlich starken Dunkel bleibt. Die Seitenschiffe jedenfalls bleiben im Raumbild des Ganzen weitgehend ausgeschaltet, im Gegensatz etwa zum Dom von Perugia.

Die Gliederung der Seitenschiffwände ist nicht einheitlich und offensichtlich auch nicht unverändert geblieben im Laufe der wechselvollen Baugeschichte. Ursprünglich muß ein Laufgang in Kämpferhöhe ringsherum geführt haben; seine schräg hinter den Schildbögen- und Gewölbeansätzen einschneidenden Verbindungsgänge sind noch sichtbar. Diese Anordnung wie das jetzt in Kämpferhöhe die Wände gliedernde Konsolengesims erinnert lebhaft an die verwandte Gliederung der beiden Peruginer Hallen. Die Anlage der Nischen muß aber die ursprüngliche Gliederung stark verändert haben. Der Überlieferung nach sollen diese von Bramante sein; ihre Formen widersprechen dem nicht.

Haben wir durch die Nennung der umbrischen Hallenkirchen bereits auf einen Zusammenhang hingewiesen, der für die Gestaltung des Raumes von Loreto zweifellos von Bedeutung war, so muß – im Gegensatz zu den Versuchen, den Bau aus oberitalienischen Vorbildern zu erklären – noch weiter auf die Tradition eingegangen werden, aus der er innerhalb derselben Landschaft erwachsen konnte. Diese Tradition sehen wir einmal gegeben durch die oben besprochene Gruppe pseudobasilikaler Hallenkirchen (s. S. 115 f.), die dem Bau von Loreto zeitlich vorangehen und sich von ihm zwar durch das Fehlen der Wölbung unterscheiden, aber doch die hallenartige Raumgestaltung bei überhöhtem Mittelschiff aufweisen.

Sodann ist auch die kleine Kirche *S. Maria della Misericordia* in Ancona²⁵⁸ wichtig, für die inschriftlich das Jahr 1399 als Datum ihrer Vollendung beglaubigt ist. An einen älteren Kernbau ist ein Langhaus von drei Schiffen und drei Jochen angefügt, dessen Raumquerschnitt der einer Hallenkirche ist; alle drei Schiffe haben gleiche Höhe und gemeinsame Kämpferhöhe der Gewölbe. Ferner haben die Pfeiler quadratische Form, mit vier in die Ecken hineingezogenen, runden Kantstäben, die sich über den Kapitellen dann in den Rundrippen fortsetzen. Hallenquerschnitt und Pfeilerform weisen aber deutlich auf Loreto hin. Gewiß werden die ganz entscheidenden Unterschiede zwischen den beiden Bauten keineswegs verkannt; doch dürfen auch die Verbindungsfäden nicht übersehen werden.

Die kleine Kirche in Ancona kann vor allem nicht als Hallenkirche im eigentlichen Sinne des Wortes bezeichnet werden. Über dem mittleren Joch des Mittelschiffs erhebt sich nämlich eine Kuppel, und zwar ist das über dem queroblongen Joch ermöglicht durch Einziehung von je zwei schmalen Bögen auf jeder Seite neben den Arkadengurten. Der Übergang vom Quadrat zum Achteck wird schließlich durch Ecknischen vermittelt. Darüber erhebt sich dann die achtseitige

²⁵⁸ Serra, L'arte I p. 202f. Hier auch Grundriß und Schnitt. Ferner: Elenco degli edifici monumentali vol. 40: Provincia di Ancona (Roma 1932), p. 60.

Rippenkuppel. Diese Verbindung einer Kuppel mit einem hallenartigen Raum ist in der gotischen Baukunst allerdings etwas Ungewöhnliches. Sie kann nur erklärt werden durch das Nachwirken einer älteren Bauüberlieferung. Es ist die Kreuzkuppelkirche, und zwar in der besonderen Form, wie sie in romanischer Zeit in S. Vittore di Chiusi bei Genga, nicht allzu weit also von Ancona, verwirklicht ist und bereits früher besprochen wurde, welcher im 14. Jahrhundert die gotische Kirche in Ancona als Vorbild folgt.

Für den Hallenraum von Loreto sind damit gewisse Voraussetzungen und Vorstufen sowie Zusammenhänge aufgezeigt, die das Auftreten dieser Raumform gerade in dieser Landschaft verständlich erscheinen lassen. Seine trotz der späten Entstehungszeit im vorgerückten Quattrocento noch wesentlich gotische Haltung und die Befangenheit in der räumlichen Gestaltung bestätigt noch einmal die besondere Problematik der Hallenkirche zumal in dieser Zeit und Stilstufe, die anlässlich des Domes von Perugia ausführlich erörtert wurde.

In der *Fonteinsta-Kirche* zu Siena haben wir einen Hallenraum vor uns, der die Frage der Hallenkirche in Italien noch von anderer Seite her klären kann (Abb. 87)²⁵⁹. Durch Vertrag vom 27. 5. 1484 wurde der Bau der Kirche den beiden aus Como gebürtigen Maurermeistern Francesco di Cristofano Fedeli und Giacomo di Giovanni übertragen. (Die Inschrift am Nebenportal nennt den ersten, der also wohl der Architekt sein dürfte.) In seltsamer Weise stellt sich der Bau von außen dar als eine dreischiffige Basilika mit überhöhtem Mittelschiff; die innere Disposition ist jedoch eine andere; sie ordnet zwei selbständige Räume übereinander an. Der Hauptraum des Untergeschosses ist eine durch Säulen in drei Schiffe und drei Joche geteilte quadratische, gewölbte Halle. Der Raum des Obergeschosses nimmt nur die Breite des Mittelschiffs des Untergeschosses ein, wodurch eben im Außenbau jener basilikale Charakter des Baues entsteht.

Die Halle des eigentlichen Kultraumes ist ein annäherndes Quadrat, das durch vier Säulen wiederum in neun gleichfalls etwa quadratische Raumteile geteilt wird. Die völlige Richtunglosigkeit dieses Raumes wird durch die wenig größere Breite der drei mittleren Raumteile zu einer Art „Mittelschiff“ nur gemildert, nicht aufgehoben. Das Fehlen einer Apsis verstärkt noch den profanen, saalartigen Charakter.

Die gleiche Höhe aller Schiffe ist zwar wesentliches Kennzeichen der Hallenkirche, zugleich aber auch jedes hallenartigen Raumes, handele es sich nun um eine Krypta oder um einen Profanbau. Innerhalb dieser letzteren Gegebenheiten kennt selbstverständlich auch die italienische Architektur den hallenartigen Raum und gestaltet auf vielfache Weise seine mannigfaltigen Möglichkeiten. Hier in Siena haben wir es nun mit einem Raum zu tun, dessen halb kirchlicher, halb profaner Charakter deutlich ist, und für den man offenbar mit Absicht diese Form gewählt hat. Um eine Hallenkirche im eigentlichen Sinne des Worts handelt es sich hier also nicht.

Wir müssen demnach auch mit einer Art von Grenzfällen, wie er uns in der *Fonteinsta-Kirche* entgegentritt, insofern rechnen, als durch das Eindringen der profanen Form des Hallenraumes oder durch besondere äußere Umstände hallenartige Kirchenräume entstehen, die doch nicht die Bezeichnung einer Hallenkirche im vollen Sinne des Worts verdienen. Dazu gehört etwa *Or San Michele in Florenz*. 1337 begann man mit dem Neubau des im Erdgeschoß offenen Oratoriums, über dem zwei weitere Geschosse als Speicher dienen sollten. Als dann im Jahre 1366 der Beschuß der Vergitterung durch Maßwerkfenster gefaßt und damit das Erdgeschoß endgültig dem

²⁵⁹ Paul Laspeyres, Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien, Berlin-Stuttgart 1882, p. 16; Grundriß und Schnitt Tafel 28.

Kultus zugewiesen wurde, entstand ein hallenartiger Kirchenraum, der seine profane Herkunft doch nicht verleugnen kann.

Anderer Art waren die Umstände, die zur hallenartigen Raumgestaltung des *Baptisteriums* in Siena führten. Die Lage am Abhang unter dem verlängerten Domchor ließ keine andere Möglichkeit zu als die einer gleich hohen Einwölbung aller Raumteile. Dieselbe Gebundenheit durch äußere Gegebenheiten lag auch in der Doppelkirche *S. Flaviano* in *Montefiascone* vor, als man im 14. Jahrhundert den romanischen Bau um zwei Joche erweiterte, die in der Unterkirche im Anschluß an das vorhandene System gleiche Höhe erhielten. In diesen Fällen kann natürlich von eigentlichen Hallenkirchen ebensowenig die Rede sein wie in den vorher genannten Bauten²⁶⁰.

Die Fontegiusta-Kirche in Siena verdient innerhalb unserer Untersuchung noch insofern ein besonderes Interesse, als sie zugleich Möglichkeiten und Grenzen der Gestaltung des Hallenraumes in der Renaissance erkennen läßt. Diese liegen in den Proportionen des Raumes und der Stützen begründet. Die Säule als Stütze läßt von vornherein, zumal im Gewölbesystem eines hallenartigen Raumes, nicht nur ganz bestimmte Höhenmaße, sondern schon aus konstruktiven Gründen auch ganz begrenzte Gesamtmaße des Raumes überhaupt zu.

Einmal nur ist die in dem Sienesischen Raum liegende Möglichkeit einer Renaissance-Hallenkirche mit Säulen verwirklicht worden: in *S. Maria Annunziata* zu Camerino (Abb. 88)²⁶¹. Der querschifflose Bau hat drei Schiffe von sechs Jochen, queroblong im Mittelschiff, längsoblong in den Seitenschiffen, und drei halbrunde Apsiden in gleicher Flucht. Die Säulen stehen auf würfelförmigen Sockeln und haben steile attische Basen und korinthische Kapitelle; darüber Gebälkstücke, die offensichtlich dem Zwecke dienen, die für einen günstigen Raumeindruck des Hallensystems nötige Höhe der Gewölbeansätze zu ermöglichen (vgl. den Dom in Pienza!). Der ganze Raum ist mit Gratgewölben gedeckt, die zwischen Gurten von durchweg leicht gedrückter Bogenform eingespannt sind. Diese ruhen nur auf der Eingangs- sowie der Apsisseite auf Halbsäulenvorlagen; an den Längswänden werden sie von konsolenartigen Pilasterkapitellen mit Gebälkstücken darüber aufgefangen. Außer im ersten Joch haben die Seitenschiffe in jedem Abschnitt flachbogige Nischen. Die Beleuchtung des Raumes durch an sich unschöne, in die sehr starke Mauer eingeschnittene, rechteckige Fenster, ist doch gleichmäßig und wohltuend. Sehr sinnvoll und bewußt sind die Fenster in den beiden ersten Jochen fortgefallen (wie ja auch die Nischen im

²⁶⁰ Auch der eine der beiden kleinen Kirchenräume von *S. Oliva* in *Cori* (Lazium) kann in seinem Hallencharakter nur als ein Zufallsergebnis bezeichnet werden.

²⁶¹ Paul Lapeyres, Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien, Berlin 1882, Tafel 49; hiernach Querschnitt und Grundriß Abb. 88, die jedoch leider nicht fehlerfrei sind. So fehlen vor allem die Wandnischen in den Seitenschiffen. Jakob Burckhardt, Geschichte der Renaissance; Ausgabe: Stuttgart 1912, p. 158. Serra, L'arte II, p. 68.



Abb. 87. Siena, Fontegiusta

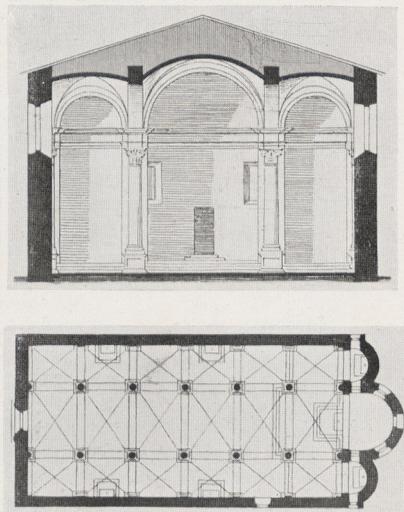


Abb. 88. Camerino, S. Maria Annunziata.
Grundriß und Querschnitt

ersten Joch!): die drei Fenster der Eingangswand spenden genügend Licht. Nur im dritten und fünften Joch kann Seitenlicht einfallen. Der bestimmende Raumeindruck des Ganzen ist Klarheit; aus einzelnen Teilen gleichsam zusammengesetzt, bleibt alles leicht erfaßbar, nicht zuletzt durch die Aufhellung des Raumes bis in jeden Winkel. Zumal die Niedrigkeit, als besonders typisches Merkmal dieser Renaissance-Hallenkirche, verleiht dem Raum vor allem menschliche Maße und Proportion und trägt zu dem Eindruck wohriger Klarheit entscheidend bei. Für die Entstehung läßt sich das Jahr 1494 als terminus post quem angeben; um oder bald nach 1500 mag diese Hallenkirche errichtet sein. Sie fügt sich in die Mauern eines mittelalterlichen Baues ein, die vorgefundenen Maße (Länge und Breite sowie durch die drei Apsiden auch die der drei Schiffe) selbständig zu einer Raumschöpfung eigener Prägung ausnützend.

Auffallend ist die Ähnlichkeit mit der Kirche *S. Maria del Glorioso* bei dem nahen *Sanseverino*²⁶². Dieser 1519 von Rocco da Vicenza begonnene Bau hat ebenfalls drei Schiffe mit Säulen auf hohen Basen in einem hallenartigen System und Nischen an den Seitenschiffwänden. Trotzdem ist der Aufbau und der Raumeindruck sehr verschieden. Das Mittelschiff ist mit einer Tonne überwölbt, die Seitenschiffe haben Gratgewölbe. Zwar hat das Mittelschiff keine selbständige Beleuchtung, seine Herrschaft über die Seitenschiffe ist aber durch den höheren Kämpferansatz und durch die bedeutend höhere Entfaltung des Gewölbes und seines Scheitels eine vollständige. Die Form der Tonne sichert zumal schon dieses Übergewicht; sie isoliert das Mittelschiff von den beiden ganz selbständig bleibenden Seitenschiffen und betont ausschließlich die Längsrichtung. So nahe sich nun die beiden Bauten in Camerino und Sanseverino stehen – so nahe, daß man auch für die Kirche in Camerino Rocco da Vicenza als Architekten vorgeschlagen hat! – so wird doch an ihnen die Verschiedenheit einer Raumgestaltung offenbar, die noch einmal eine besondere Klärung der uns beschäftigenden Fragen verspricht.

Zunächst zeigte es sich schon, daß die Bezeichnung „Hallenkirche“ auf einen Bau wie die Kirche in Sanseverino auf keinen Fall angewandt werden kann. Das Kennzeichen der fehlenden Mittelschiffbeleuchtung ist zwar ebenso vorhanden, wie das gemeinsame Satteldach aller drei Schiffe im Außenbau²⁶³. Als entscheidend aber stellte sich heraus eine absolute Herrschaft des Mittelschiffs über die Seitenschiffe und eine klare Betonung der Längsrichtung des Inneren. Damit sind jedoch wesentliche Züge basilikaler Raumgestaltung genannt. Sie ist es denn auch, die sich in diesem Bau – der hier nur als ein Beispiel für viele steht – in voller Entschiedenheit durchsetzt. Das Gewölbe und seine besondere Form haben zwar als hauptsächliche Neuerung der Renaissance das herkömmliche Aussehen stark verändert; die Grundform aber bleibt nicht nur erhalten, sondern wird eher noch verstärkt. Und zu dieser Behauptung haben wir um so mehr das Recht, als die Überwölbung der Kirche gleichsam eine stärkere Möglichkeit zu hallenartiger Lösung hätte bieten können, als sie zuvor bei der Bevorzugung der flachgedeckten Kirche gegeben war. Daß das nicht geschah, ja daß man sich immer mehr, sogar endgültig von der Hallenkirche entfernte, beweist nur noch einmal, daß diese Raumform außerhalb der künstle-

²⁶² Serra, L'arte II, p. 68. Grundriß und Schnitt bei Laspeyres, Kirchen der Renaissance T. 49.

²⁶³ Abb. bei: Körte, Deutsche Vesperbilder in Italien; in Bd. 1, 1937 dieses Jahrbuchs, p. 110.

rischen Absichten der italienischen Baumeister lag. Die in Camerino gegebene Lösung ist denn auch eine einmalige und vereinzelte, während das in Sanseverino vorliegende System weit verbreitet ist – von mittelitalienischen Bauten seien als nahe verwandt nur die Dome in Cortona und Lucignano angeführt.

Noch eine Hallenkirche muß zum Schluß in den Kreis der Be trachtung gezogen werden; sie führt uns nach Rom, in das Herz des Landes und seiner künstlerischen Kräfte, von denen bisher die Rede war. Diese Tatsache – eine Hallenkirche in Rom – ist zunächst befremdend. Denn wenn wir im Laufe unserer Untersuchung den dauernden und starken Widerstand feststellen könnten, den Itali en aus anders gerichtetem künstlerischen Wollen heraus gegen diese Raumform geleistet hat, so erscheint ihre Verwirklichung im Zentrum dieser Kräfte um so verwunderlicher. *S. Maria dell' Anima* in *Rom* ist denn auch als Hallenkirche nicht auf dem Boden der italienischen, sondern auf dem der deutschen Kunst entstanden (Abb. 89/90)²⁶⁴. Als deutsche Nationalkirche gehört sie den Deut schen der Ewigen Stadt in doppelter Hinsicht: nicht nur als das Gotteshaus der katholischen Christen deutscher Nation wurde der jetzt bestehende Bau errichtet, sondern es geschah auch in einer Form, die den Rom-Deut schen gleichsam ein Stück Heimat auf fremdem Boden bieten sollte, in einer Form, die die Er bauer als eine heimische, jenseits der Alpen beheimatete betrachteten: der Hallenkirche. Wiederum geben uns hier auf italienischem Boden, ähnlich wie schon beim Dom zu Pienza, die schriftlichen Quellen Einblick in die Bauabsichten und den Bauvorgang, was für uns von um so größerem Interesse ist, als uns das im Norden zu dieser Zeit ja nur ausnahmsweise vergönnt ist.

Nach den vorliegenden gründlichen Untersuchungen braucht die Baugeschichte hier nur kurz skizziert zu werden²⁶⁵. Im Jahre 1499 faßten die Mitglieder der *Anima*-Bruderschaft unter dem Vor sitz des päpstlichen Zeremonienmeisters Johannes Burckhardt den Beschuß, die fünfzig Jahre vor her errichtete Kirche durch einen größeren Neubau zu ersetzen. Es wurde ein Protokoll aufgesetzt, in dem der neu zu errichtende Bau genau beschrieben wird²⁶⁶. „...et quia decrevimus columnas decem integras liberas per ecclesiam et totidem... et omnes testudines singularum trium navium ecclesiae et chori ac omnium duodecim capellarum, quas omnes volumus pariter in altum elevari et aequalis altitudinis esse...“

Der Neubau sollte demnach eine dreischiffige Hallenkirche von sechs Jochen werden (zehn Säulen oder Pfeiler werden als Stützen angegeben), die auf jeder Seite sechs Kapellen hatte. Es ist weiter von ihr die Rede als dem „opus laudabile alemanno more compositum, in situ et fundo hospitalis nationis nostrae huiusmodi et illius ecclesiae dudum erectae²⁶⁷“. Johannes Burck-

²⁶⁴ Im Rom-Plan von Du Pérac-Lafréy vom Jahre 1577 ist *S. Maria dell' Anima* deutlich als *basilikale* Anlage eingezeichnet im Wider spruch zum baulichen Tatbestand. Das ist bezeichnend für die schematisch-typische Benutzung der Basilika als *des* Kirchentypus schlecht hin und das Ungewohnte der Hallenanlage für das künstlerische Bewußtsein der Ewigen Stadt.

²⁶⁵ Vor allem: Lohninger, *S. Maria dell' Anima*, Rom 1908. Ferner: Schmidlin, Geschichte der Nationalkirche der Deutschen *S. Maria dell' Anima*, Freiburg 1906. Hülsen, *Le chiese di Roma*, p. 538, 28. Pastor, Geschichte der Päpste, I (7. Aufl.), p. 263. Letarouilly, *Les édifices de Rome moderne*, T. 68/9: Grundriß. Unsere Abb. 89 nach dem genaueren bei Lohninger.

²⁶⁶ Nagl und Lang, Mitteilungen aus dem Archiv des deutschen Nationalhospizes *S. Maria dell' Anima* in Rom, Rom 1899 (Römische Quartalschrift, Supplementband 12), p. 67ff.

²⁶⁷ Nagl und Lang a. a. O. Regesten Nr. 94.

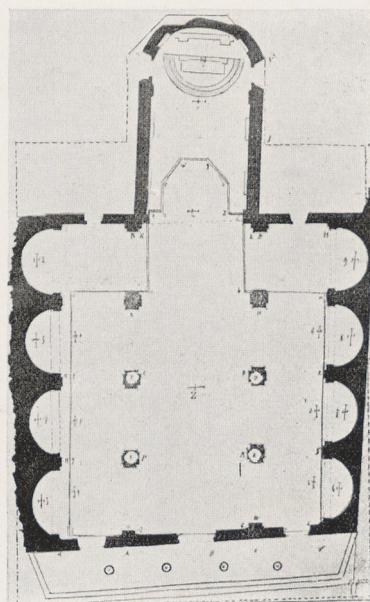


Abb. 89.
Rom, *S. Maria dell'Anima*. Grundriß



Abb. 90. Rom, S. Maria dell'Anima. Inneres

hardt aus Straßburg, der sich kurz vorher sein noch heute wohlerhaltenes Haus eigenwillig im spätgotischen Stil seiner oberrheinischen Heimat inmitten der so ganz anderen römischen Welt errichtet hatte, wurde als in Bausachen besonders erfahren damit beauftragt, deutsche Steinmetzen aus seiner Heimat kommen zu lassen.

Dieser Bau, der wesentlich größer geworden wäre als der heute bestehende, wurde nicht ausgeführt. Und zwar in der Hauptsache deswegen, weil das Gesuch um den dafür nötigen Bauplatz von der päpstlichen Behörde abschlägig beschieden wurde. Der dann entstehende, heutige Bau (Abb. 89) hat nur noch vier statt der geplanten sechs Joche; querrechteckig im Mittelschiff, fast quadratisch in den Seitenschiffen, werden sie von hohen halbrunden Kapellennischen begleitet, wie es im ersten Plan vorgesehen war. Ihre geschickte Anordnung verbirgt die Unregelmäßigkeiten des Grundrisses, die durch die Knappheit des zur Verfügung stehenden Baugeländes bedingt waren. An das Langhaus schließt sich der einschiffige gestreckte Chor. 1510 wird der zuerst begonnene Chor geweiht. Erst danach beginnt man mit dem Abbruch des Langhauses der alten

Kirche. 1514 bereits ist die Inschrift der Fassade der neuen Kirche datiert. In ihren zwei oberen Seitenfeldern sind die Wappen Kaiser Maximilians und Hadrians VI. enthalten, womit sich das Jahr 1523 als Vollendungsdatum der Kirche ergibt.

An die Stelle deutscher Bauleute müssen sehr bald italienische Kräfte getreten sein. Andrea Sansovino wird als beratender Architekt genannt. Vasari nennt Bramante, fügt dann aber im Hinblick auf die Kirche hinzu: „fatta condurre poi da un architetto tedesco“. Gerade umgekehrt möchte man den Sachverhalt annehmen, wie ihn auch der Augenschein zeigt. Der ursprünglich sicher in gotischen Formen geplante Hallenbau nimmt in der Ausführung unter den Händen italienischer Meister rein italienische Formen an (Abb. 90). Die hohen Pilasterpfeiler mit ihren korinthischen Kapitellen und Gebälkstücken legen immerhin Zeugnis ab dafür, daß sich die deutschen Auftraggeber auf eine recht bedeutende Höhe bereits festgelegt hatten; sie sind aber ebenso wie die hohen Nischen und die rippenlosen Gratgewölbe rein italienisch. Wenn auch erwiesen scheint, daß Bramante an dem Bau in seiner heutigen Form nicht beteiligt ist (näher als die früher fälschlich mit ihm in Verbindung gebrachte Fassade steht Bramante der in den Jahren 1517/18 vollendete Turm), die Form, die der deutsche Grundgedanke erhielt, ist von italienischen Meistern bestimmt. S. Maria dell'Anima gehört demnach, auch als Hallenkirche, der italienischen Kunstgeschichte an²⁶⁸.

So ist als eigentlich deutsch an dem Bau nur die Raumform der Hallenkirche zu bezeichnen. Daß man an ihr so bewußt festhielt, darf als ein bemerkenswertes Zeugnis künstlerischer Selbstbehauptung von Deutschen in fremder Umgebung angesehen werden. Und dieses Zeugnis ist auch für die Geschichtsschreibung der deutschen Kunst von nicht geringer Bedeutung, denn ihr erwächst dadurch von außen her Bestätigung für Erkenntnisse, die sich bei Betrachtung der innerdeutschen Entwicklung finden ließen. Denn auch das künstlerische Bewußtsein des Deutschen wurde in der so andersartigen, künstlerisch so wachen und bedeutenden italienischen Umgebung zur Wachheit aufgerufen, und zur Erkenntnis der eigenen Werte und des eigenen Wesens. – Einer doppelten Erkenntnis zu dienen, nämlich derjenigen der architektonischen Leistung Italiens im Mittelalter und damit zugleich bessere Einsicht zu gewinnen in die des eigenen Volkes war Ziel und Aufgabe der vorliegenden Untersuchung.

²⁶⁸ W. Krönig, Deutsche spätgotische Architektur in Farfa und Subiaco. Ein Beitrag zur auslandsdeutschen Kunst in Mittelitalien; in: 25 Jahre Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften, Bd. 3, Berlin 1937, p. 57ff., 67.

VERZEICHNIS DER LITERATUR
soweit sie öfter und abgekürzt angeführt ist

- Bertaux, Emile, *L'art dans l'Italie méridionale*, I, Paris 1904.
- Biebrach, Kurt, *Die holzgedeckten Franziskaner- und Dominikanerkirchen in Umbrien und Toskana* (Beiträge zur Bauwissenschaft Heft 11), Berlin 1908.
- Dehio und von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Stuttgart 1887–1901.
- Donin, Richard Kurt, *Die Bettelordenskirchen in Österreich*, Baden bei Wien 1935.
- Enlart, Camille, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris 1894.
- Enlart, Camille, *Manuel d'archéologie française: L'architecture religieuse*; 3. ed.; 3 vol., Paris 1929.
- Gavini, C. I., *Storia dell'architettura in Abruzzo*, 2 vol., Roma-Milano o. J. (1927).
- Guardabassi, Mariano, *Indice-guida dei monumenti... dell'Umbria*, Perugia 1872.
- Kingsley Porter, Arthur, *Lombard architecture*, 4 vol., New Haven 1917.
- Kleinschmidt, Beda, *Die Basilika San Francesco in Assisi*, Bd. 1, Berlin 1915.
- Krautheimer, Richard, *Die Kirchen der Bettelorden in Deutschland*, Köln 1925.
- Krautheimer, Richard, *San Nicola in Bari und die apulische Architektur des 12. Jahrhunderts*; in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1934, p. 5–42.
- Oberst, Johannes, *Die mittelalterliche Architektur der Dominikaner und Franziskaner in der Schweiz*, Zürich 1927.
- Paatz, Walter, *Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana. Die großen Meister als Schöpfer einer neuen Baukunst: die Meister von S. Maria Novella, Niccolò Pisano, Giovanni Pisano, Arnolfo di Cambio und Giotto. Burg bei Magdeburg* 1937.
- Rey, Raymond, *L'art gothique du midi de la France*, Paris 1934.
- Sacconi, Giuseppe, *Relazione dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria*, Perugia 1903.
- Schürenberg, Lisa, *Die kirchliche Baukunst in Frankreich zwischen 1270 und 1380*, Berlin 1934.
- Serra, Luigi, *L'arte nelle Marche*, vol. 1, Pesaro 1929; vol. 2, Roma 1934.
- Tarchi, Ugo, *Studi e progetti della scuola d'architettura Perugina*, Roma-Milano 1923.
- Tarchi, Ugo, *L'arte cristiano-romanica nell'Umbria e nella Sabina*, Milano 1937. (Zitiert als „Tarchi“.)
- Thode, Henry, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, 1. Auflage, Berlin 1885.
- Toesca, Pietro, *Storia dell'arte Italiana*, I: Il medioevo, Torino 1927.

VERZEICHNIS DER BAUTEN

Bei mehrfacher Erwähnung im Text sind nur die für die Bauten wichtigsten Stellen angeführt.

Ein Stern * weist auf Abbildungen hin. A. = Anmerkung.

- | | |
|---|---|
| <p>Agen, S. Caprais 45
 Agen, Jacobins 73 (A. 151)
 Agrigent, S. Maria dei Greci 29 (A. 56)
 Alba Fucense, S. Pietro 124
 Albi, Kathedrale 45
 Altamura, Dom 32
 Ancona, S. Maria della Misericordia 133 f.
 Ancona, S. Maria di Portonuovo 28
 Angers, Kathedrale St. Maurice 40f.*
 Anticoli Corrado, S. Pietro 62
 Antrodoco, S. Maria 123
 Ascoli Piceno, Dom 122
 Ascoli Piceno, S. Agostino 122
 Ascoli Piceno, S. Francesco 119f.*
 Ascoli Piceno, S. Pietro Martire 122
 Assisi, Carceri 12
 Assisi, Dom 23f.
 Assisi, S. Chiara 48f.*
 Assisi, S. Damiano 12, 39
 Assisi, S. Francesco 36f.*
 Assisi, S. Francesco, Unterkirche 14
 Assisi, S. Maria di Portiuncula 12, 39
 Assisi, S. Pietro 69f., 124
 Assisi, Ss. Stefano e Fortunato 65
 Aversa, Dom 31
 Avezzano, S. Francesco 58
 Baëza, Kathedrale 132 (A. 256)
 Balsignano, S. Pietro 14
 Bari, Dom 86 (A. 187)
 Bari, S. Nicola 26, 34
 Berbenno, S. Pietro 69
 Bergamo, S. Michele al pozzo 69
 Bevagna, S. Silvestro 14f.*, 32
 Bevagna, Dom S. Michele 15
 Billom, St. Cerneuf 81 (A. 182)
 Bisceglie, S. Margherita 14
 Bitonto, Dom 86 (A. 187)
 Bologna, S. Petronio 86
 Bominaco, S. Pellegrino 13
 Bovara, S. Pietro 17f.*
 Bozen, Pfarrkirche 130 (A. 254)
 Brindisi, S. Benedetto 30f.*
 Camerino, S. Maria Annunziata 135 f.*
 Candes, St. Martin 8of.
 Carcassonne, S. Etienne 64
 Carcassonne, S. Michel 64
 Carpineto della Nora, S. Bartolomeo 71, 123 f.
 Casamari, Cisterz.-Abtei 36, 99</p> | <p>Castel Castagna, S. Maria del Ronzano 123
 Castel Ritaldi bei Spoleto, pieve 12
 Castel S. Elia, Klosterkirche 63
 Cefalù, Dom 34
 Celano, S. Giovanni Ev. 123
 Cerreto di Spoleto, s. Ponte
 Cesi, S. Angelo 68
 Chieti, S. Domenico 68
 Cingoli, S. Esuperanzio 68f.
 Civitella Casanova, Cisterzienser-Kirche 13
 Clermont-Ferrand, Notre Dame du Port 18
 Cocullo, S. Maria delle Grazie 68
 Conques, Ste. Foix 27
 Conversano, S. Benedetto 29
 Cori, S. Oliva 135 (A. 260)
 Cortona, Dom 137
 Ferentillo, S. Pietro in Valle 8f.*
 Fermo, S. Francesco 122
 Filettino, S. Niccolò 13
 Florenz, Dom 98f.
 Florenz, S. Croce 97f.
 Florenz, S. Maria Maggiore 101
 Florenz, S. Maria Novella 97f.
 Florenz, S. Miniato 61
 Florenz, S. Remigio 101
 Florenz, S. Trinità 86f.
 Florenz, Or San Michele 134
 Foglia, Dom 30
 Foligno, Dom 15
 Foligno, S. Giovanni Profiamma 12
 Foligno, S. Maria Infraportas 12
 Fossa, S. Maria ad cryptas 13
 Fossacesia, S. Giovanni in Venere 70
 Fossanova, Cisterz.-Abtei 62
 Freising, Dom 15
 Galatina, S. Caterina 58f.*
 Genga, S. Vittore di Chiusi 28
 Granada, Kathedrale 132 (A. 256)
 Gravedona, S. Francesco 69
 Gualdo Tadino, Dom 68 (A. 130)
 Gualdo Tadino, S. Francesco 46f.*
 Gubbio, Dom 64
 Gubbio, S. Agostino 64
 Gubbio, S. Domenico 64
 Gubbio, S. Donato 65
 Gubbio, S. Giovanni 63 f.
 Gubbio, S. Francesco 115 f.*
 Gubbio, S. Pietro 64
 Gubbio, Chiesa della Vittorina 13
 Hirsau, Kirchen 20
 Isola del Gran Sasso, S. Giovanni 70, 123
 Isola Maggiore, im Trasimenischen See, S. Michele Arcangelo 65
 Issoire, St. Austremoine 18
 Jalu, Kathedrale 132 (A. 256)
 Lanciano, S. Maria Maggiore 32
 Landshut, Spitalskirche 128
 Le Mans, Notre Dame de la Couture 42, 80
 Le Moje bei Maiolati, s. Moje
 Lecce, Ss. Nicola e Cataldo 33, 59
 Le Puy-Notre-Dame, Kirche 80f.*
 Limoges, St. Martial 27
 Lomello, S. Maria Maggiore 61
 Loreto bei Ancona, „Basilica“ 132 f.*
 Loreto Aprutino, S. Maria in Piano 68
 Lucera, Kastell 32
 Lucignano, Dom 137
 Luco de'Marsi, S. Maria 124
 Lugano, S. Maria degli Angioli 69
 Malaga, Kathedrale 132 (A. 256)
 Massa Marittima, Dom, Chor 102 f.
 Messina, S. Andrea 86
 Moje, Le, bei Maiolati 28
 Molfetta, Dom 29
 Monreale, Dom 34
 Monte Alvernia, Kapelle 12
 Montefiascone, S. Flaviano 135
 Montelabbate 58 (A. 102)
 Monte Sant' Angelo, S. Maria Maggiore 29
 Moscufo, S. Maria del Lago 124
 Narbonne, Eglise de Lamourguier 61
 Narni, Dom 23
 Narni, Dom, Chor 91 (A. 191)
 Narni, S. Francesco 119
 Narni, S. Francesco, Refektorium 72
 Narni, S. Girolamo 57f.*
 Neapel, S. Chiara 65
 Nevers, S. Etienne 18
 Ocre, S. Spirito 13
 Orcival, St. Paul 18
 Orvieto, Dom 21, 23
 Orvieto, Dom, Fassade 90
 Orvieto, S. Andrea 22
 Orvieto, S. Giovenale 19
 Orvieto, Ss. Severo e Martirio 13*
 Orvieto, Palazzo del Popolo 72
 Orvieto, Palazzo vescovile 72
 Orvieto, Palazzo dei Papi 72</p> |
|---|---|

- Orvinio, S. Maria del Piano 11
 Paderborn, Bartolomäuskapelle 29
 (A. 56)
 Padua, Arena-Kapelle 14
 Palermo, S. Cataldo 29
 Palermo, Martorana 29
 Paris, Notre Dame 85 (A. 185)
 Paris, Jacobins 73 (A. 151)
 Pentima, S. Pelino 24
 Perugia, Dom 104f.*
 Perugia, S. Agostino 51f.*, 121
 Perugia, S. Angelo 71
 Perugia, S. Bevignate 58 (A. 102)
 Perugia, S. Domenico 91f.*
 Perugia, S. Francesco 53f.*
 Perugia, S. Giuliano 52
 Perugia, S. Maria di Monteluce 52,
 67f.*
 Perugia, Palazzo comunale 72
 Piacenza, Dom 20
 Pianella, S. Angelo 123
 Piediluco, S. Francesco 66*
 Pienza, Dom 126f.*
 Piperno, S. Antonio Abbate 62
 Pisa, Dom 30
 Pischeldorf, Kirche 128
 Pöllauberg, Kirche 128
 Poitiers, Kathedrale S. Pierre 79f.*
 Poitiers, Ste. Radegonde 42
 Ponte bei Cerreto, S. Maria 11*
 Prato, Dom, Chor 103
 Rapolla, S. Lucia 14
 Reichenhall, S. Zeno 15
 Rezzonico, S. Maria 69
 Rignano Flaminio, Ss. Abbondio e
 Abbondanzio 63*
 Rivortorto, S. Maria Maddalena 65
 Rom, S. Agnese f. l. m. 26
 Rom, S. Andrea della Valle 93
 (A. 199)
 Rom, S. Giovanni in Laterano 40
 Rom, S. Lorenzo f. l. m. 26
 Rom, S. Maria dell' Anima 137f.*
 Rom, S. Nicola dei Gaetani 63
 Rom, S. Paolo f. l. m. 40
 Rom, Alt St. Peter 40
 Rom, S. Prassede 63
 Rom, Ss. Quattro Coronati, Sil-
 vesterkapelle 13f.
 Rom, S. Stefano Rotondo 10, 71
 Rom, S. Urbano ai pantani 63
 Ruvo, Dom 86
 Salerno, Dom 34
 Salzburg, Franziskanerkirche 128
 Sangemini, S. Francesco 65*
 Sanseverino, S. MariadelGlorioso 136
 S. Angelo al Monte Raparo 14
 Sant' Antimo, Abteikirche 26f.
 S. Claudio al Chienti 29
 S. Clemente in Casauria 70
 S. Eusanio Forconese, S. Eusanio 123
 S. Eutizio 12
 S. Felice di Narco 11f.*
 St. Gilles, Abteikirche 45
 San Leo, Dom 27
 San Leonardo 29
 S. Maria in Vescovio 10
 S. Maria a piè di Chienti (Marken) 27
 S. Martino al Cimino, Cisterz.-
 Kirche 99
 S. Martino sulla Marrucina, S. Cri-
 stiniano 124
 St. Nectaire 18
 S. Vittore di Chiusi bei Genga 28
 Sassoferato, S. Croce 29
 Saumur, St. Nicolas 81
 Siena, Dom, Fassade 90 (A. 191)
 Siena, Dom, Querschiff 130*
 Siena, Dom, Baptisterium 135
 Siena, Fontegiusta 134f.*
 Sigona, Kloster, Kapitelsaal 72
 (A. 149)
 Siponto 32
 Spello, S. Claudio 19, 69
 Spoleto, Dom 23
 Spoleto, S. Eufemia 26
 Spoleto, S. Giuliano 24f.*, 124
 Spoleto, S. Gregorio Maggiore 24
 Spoleto, S. Niccolò 91 (A. 191)
 Spoleto, S. Ponziano 24
 Spoleto, S. Salvatore 8, 24
 Spoleto, Brefotrofio 72
 Spoleto, Umgebung: Clitumnus-
 Tempel 8, 13
 Straßburg, Münster 20
 Subiaco, S. Scolastica 62
 Sulmona, S. Francesco 121
 Sylvanès, Cisterz.-Kirche 61
 Tagliacozzo, S. Francesco 58
 Tarquinia, S. Giacomo 31
 Tarquinia, S. Pancrazio 63
 Teramo, S. Domenico 68
 Teramo, S. Francesco 68
 Terni, S. Francesco 54f.*
 Tivoli, S. Maria Maggiore 62*
 Todi, Dom 22, 70
 Todi, S. Fortunato 73f.*
 Todi, S. Fortunato, Refektorium 72
 Todi, S. Fortunato, Kreuzgang 72
 Todi, S. Niccolò 68
 Todi, Palazzo del capitano del po-
 polo 72
 Toulouse, Cordeliers 64
 Toulouse, Jacobins 64, 73 (A. 151)
 Toulouse, S. Sernin 27
 Tournus, St. Philibert 21
 Trani, S. Francesco 29f.
 Troia, Dom 30
 Tuscania, S. Maria Maggiore 44
 Tuscania, S. Pietro 10
 Valenzano, Ognissanti 29
 Verona, S. Lorenzo 26
 Verona, S. Zeno 61
 Viterbo, S. Biagio 63
 Viterbo, S. Giovanni in Zoccoli 19, 21
 Viterbo, S. Sisto 19f.*
 Viterbo, Papstpalast 72
 Wasserburg, St. Jakob 128
 Wien, Augustinerkirche 128 (A. 252)