

HANS THÜMLER

DIE BAUKUNST DES II. JAHRHUNDERTS IN ITALIEN



## INHALTSÜBERSICHT

Einleitung .....	143
I. Die Bauten des 8.–10. Jahrhunderts .....	144
1. Oberkirchen .....	144
2. Krypten .....	151
II. Die Bauten des 11. Jahrhunderts .....	154
1. Lombardei .....	154
2. Venetien .....	173
3. Toscana und Mittelitalien .....	183
4. Campanien .....	210
5. Apulien .....	216
Schlußwort .....	222
Abbildungsverzeichnis .....	225
Literaturverzeichnis .....	226

## ABBILDUNGSNACHWEIS

<p>Ist. Naz. Luce, Rom: 165, 167, 168, 171, 173, 181, 183, 206, 214, 220</p> <p>Alinari, Florenz: 160, 164, 170, 174, 185, 187, 209, 216, 217, 218, 221</p> <p>Anderson, Rom: 132, 143, 159, 172, 175, 180, 208, 213</p> <p>Dr. Hilde Degenhart-Bauer, Rom: 141, 150, 194, 195, 196, 197, 198, 201, 202, 203</p> <p>R. Soprintendenza, Neapel: 211, 212, 215</p> <p>R. Soprintendenza, Florenz: 147, 191</p> <p>Ist. Ital. d'Arti Grafiche, Bergamo: 162, 163</p> <p>Broggi, Florenz: 136, 182, 190</p>	<p>Kurt Hartmann, Leipzig: 188, 189</p> <p>Prof. Carlo Nigra, Turin: 151, 153</p> <p>Prof. Paolo Verzone, Vercelli: 155</p> <p>Karl Heinz Esser, Bonn: 223</p> <p>Moscioni (jetzt Vatikan), Rom: 205</p> <p>Kunstgesch. Seminar, Marburg: 154</p> <p>Cipriani, Venedig: 177</p> <p>Brisighelli, Udine: 140</p> <p>Lissoni, Mailand: 134</p> <p>Zuecca, Mailand: 157</p> <p>Uffizien, Florenz: 210</p>
---	---

Für freundliche Überlassung von Fotos sei den Herren Prof. Nigra, Prof. Verzone, Hartmann und Esser, sowie den Soprintendenden von Neapel und Florenz besonders gedankt.

Die Risse des Domes in Acqui und der Abteikirche S. Salvatore zeichnete nach den Vermessungen des Verfassers Herr Dr. Günther Neumann, Rom. Von ihm stammt auch der größte Teil der übrigen Umzeichnungen nach vorhandenen Vorlagen. Für diese kameradschaftliche Hilfe wie auch für manch' wertvollen Hinweis im Text ist ihm der Verfasser zu größtem Danke verpflichtet.

Den Plan von S. Martino in Farfa, den D. Angelo Pantoni O. S. B., Montecassino zeichnete, stellte mir in dankenswerter Weise D. Giuseppe Croquison O. S. B. Rom, zur Verfügung.

Die Herkunft aller übrigen Abbildungen geht aus der Beschriftung und dem Literaturverzeichnis hervor.



## EINLEITUNG

**D**AS allgemeine Interesse, das man der frühmittelalterlichen Kunst heute wieder entgegenbringt, hat für die Geschichte der Architektur auch das 11. Jahrhundert in ein neues Licht gerückt, jenes Jahrhundert, an dessen Anfang die große Auseinandersetzung mit dem Gedanken- gut der cluniazensischen Reformen steht und gegen dessen Ende mit der Gewölbebasilika das reif- romanische System geschaffen wurde. Für Deutschland ein Jahrhundert größten Schaffensdranges, in dem fast alle großen romanischen Dome ihre Grundgestalt erhalten haben; als Ganzes nicht weniger fruchtbar auch in Frankreich, wo besonders am Ende des Jahrhunderts bereits die Keime einer neuen großen Stilepoche, der Gotik sich herausbilden.

Es drängt sich die Frage auf: Was hat Italien in diesem Jahrhundert aufzuweisen? „Vorläufig kann man nicht anders als zugeben, daß Italien in frühromanischer Zeit nur drei achtunggebende Bauten hervorgebracht hat, S. Abbondio in Como, den Dom in Pisa und S. Marco in Venedig“, sagt Frankl (in seinem Handbuch der romanischen Baukunst). Alle drei wurden wahrscheinlich im Jahre 1063 begonnen. Viel mehr ist auch von der Baukunst dieses Jahrhunderts in Italien in das allgemeine Bewußtsein nicht eingedrungen. Daß aber damit der italienische Beitrag nicht erschöpft ist, soll der vorliegende Aufsatz beweisen. Diese Rechtfertigung hat leider nicht einmal die italienische Forschung selbst vorgenommen. Sie hat ihrer eigenen mittelalterlichen Kunst von jeher wenig Verständnis und nur geringes Interesse entgegengebracht. Selbst wenn die Denkmäler hie und da genannt wurden, so fehlt doch jede tiefere Wertung und Beurteilung, da man aus Unkenntnis der außeritalienischen Entwicklung gar nicht in der Lage war, sie in einem größeren Zusammenhange zu sehen. Soweit man aber von außen an die Erforschung der mittelalterlichen Baukunst Italiens herangegangen ist, so hat man nur zu oft die Maßstäbe der außeritalienischen Entwicklung an sie herangetragen, was zwangsläufig zu einer falschen Ausdeutung führen mußte. Zumeist hat man sich dabei auf ein ganz begrenztes Gebiet beschränkt. Trotz des Anspruchs der Gesamtübersicht hat Frankl auf die mittel- und süditalienischen Bauten überhaupt verzichtet.

So schien es wahrlich eine lohnende Aufgabe zu sein, diese Lücke auszufüllen, zumal eine große Zahl wichtiger, fast unbekannter Monumente des 11. Jahrhunderts geradezu darauf wartete, über den Kreis lokaler Interessenten hinaus bekannt gemacht zu werden.

Die Berechtigung, die Jahrtausendwende als den Ausgangspunkt der eigentlichen Entwicklung hinzustellen, brachte einerseits der völlige Mangel an gesicherten Denkmälern im 10. Jahrhundert und andererseits der große Aufschwung, der in verschiedenen Landschaften mit dem Beginn des 11. Jahrhunderts einsetzt. Um das Neue aber doch gegen die alte Tradition abzusetzen, werden in einem kurzen Vorkapitel die architektonischen Errungenschaften des 8./9. Jahrhunderts, die ihrerseits einer festeren Datierung oft Schwierigkeiten bereiten, zum Vergleich herangezogen. Was die Grenze um 1100 anbelangt, so ist sie weniger als Einschnitt zu begründen. Sie mag aber dadurch gerechtfertigt erscheinen, daß das Jahrhundertende für die südlichen Landschaften Italiens überhaupt erst den Beginn der romanischen Baukunst bringt, der ja ganz allgemein im Vordergrund des Interesses stehen soll.

Daß die mittelalterliche Baukunst Italiens auf Grund der Lage des Landes und seiner damaligen politischen Verhältnisse die verschiedensten fremdländischen Einflüsse erfahren hat, ist eine bekannte Tatsache. Schon von den drei allgemein bekannten Bauwerken in Pisa, Venedig und Como hat ja jedes zu einem anderen Lande Beziehungen. Nimmt man zu den byzantinischen Einflüssen noch die französischen und deutschen hinzu, so scheinen die einzelnen Denkmäler, die sich in



landschaftlich gebundenen Schulen zusammenschließen, unter sich zunächst völlig unvereinbar zu sein. Und doch gibt es trotz aller Verschiedenheiten wichtige gemeinsame Merkmale, die schließlich sogar einen Bau wie den Dom in Pisa mit einer beinahe noch als frühchristlich anmutenden Basilika Apuliens wie den Dom in Otranto oder mit einer Schwibbogenkirche der Lombardei wie S. Maria Maggiore in Lomello verwandt erscheinen lassen. Ihre Gemeinsamkeiten sind uns wichtigste Zeugen eines nationalen Stilcharakters in Italien.

Es wird sich im Laufe der Untersuchung herausstellen, daß die drei so berühmten und einzig als beachtenswert empfundenen Kirchen in Pisa, Venedig und Como gerade in räumlicher Beziehung nicht so sehr als die Exponenten der italienischen Baukunst des 11. Jahrhunderts anzusehen sind, daß vielmehr die Entwicklung bereits einen anderen und eigenen Weg gegangen war, der sich auch deutlich gegen die Baukunst Deutschlands und Frankreichs abhebt, und in den diese drei Gebäude fast als Fremdkörper hineinragen.

Die Entwicklung soll im Zusammenhang der einzelnen Landschaften betrachtet werden. Gemeinsamkeiten und Unterschiede werden sich dadurch um so deutlicher herausheben. Daß in einem Aufsatz eine Berücksichtigung sämtlicher erhaltener Denkmäler der zur Debatte stehenden Zeit unmöglich war, versteht sich von selbst. Auf Vollständigkeit ist also kein Wert gelegt worden. Es wurde vielmehr versucht, den Entwicklungsgang an wenigen markanten Beispielen in den einzelnen Landschaften herauszuarbeiten und dabei die Eigenschaften besonders zu betonen, die für das Land als charakteristisch angesehen werden müssen, durch die es sich deutlich gegen die Entwicklung in den nordischen Ländern abhebt. Bei dieser Berücksichtigung des Eigentümlichen hat darum manches, was bisher allein unter nordischen Gesichtspunkten gesehen falsch gedeutet und vielleicht gering geachtet wurde, eine neue positive Bewertung erfahren, die den Leistungen gerechter zu werden vermag.

## I. DIE BAUTEN DES 8.—10. JAHRHUNDERTS

### 1. OBERKIRCHEN

VON den diese Frühzeit vertretenden Bauwerken ist die Abteikirche von Pomposa vielleicht der am meisten altertümliche Bau (Abb. 133). Er wird von Salmi ins 8./9. Jahrhundert datiert<sup>1</sup>. Nach Abzug der beiden im 11. Jahrhundert hinzugefügten westlichen Joche mit der Vorhalle und auch der nach Salmi erst im 12. Jahrhundert errichteten Nebenapsis bleibt eine siebenjochige Säulenbasilika übrig, deren Mittelschiff unmittelbar in eine innen rund und außen polygonal gestaltete Apsis mündet. In der gebrochenen Apsismauer ebenso wie in der Beschränkung auf eine einzige Apsis liegt der noch sehr nahe Zusammenhang mit den frühchristlichen Kirchen Ravennas. Auch die noch ganz ravennatische Blendbogendekoration des äußeren Obergadens wie die geraden Pilaster an den Seitenschiffen sind antikisierende Züge. Neu ist hingegen die größere Weite der Arkaden und damit die Beschränkung auf eine geringere Jochzahl. Die vielen, kurzen Bögen einer frühchristlichen Kirche sind aufgegeben. Dadurch treten zugleich die Seitenschiffe für den Gesamteindruck stärker in Erscheinung. Die den Raumablauf beherrschenden Rhythmen werden lockerer nicht nur durch die weiteren Zäsuren, sondern auch durch eine gewisse neue Sorglosigkeit und Unexaktheit in der Bogenführung. Weite und Höhe der Arkaden unterscheiden sich fühlbar voneinander, wodurch gerade die Starrheit des altchristlichen Raumes

<sup>1</sup> M. Salmi, *L'abbazia di Pomposa*, Roma 1936





Abb. 132. Pomposa, Abteikirche. Mittelschiff

weitgehendst aufgelöst wird. In seiner behäbigen Breitschultrigkeit scheint der ganze Bau gleichsam aus der Erde herauszuwachsen. In der Bauplastik haben bis auf wenige Ausnahmen Spolien Verwendung gefunden.

Die gleichen Merkmale gelten auch für S. Vincenzo in Mailand und S. Pietro in Agliate (Abb. 133), die allgemein in das 9. Jahrhundert datiert werden<sup>2</sup>. Was sie besonders an Neuem hinzubringen, ist der dreiapsidiale Ostabschluß. In S. Vincenzo ist die große Lichtfülle, die von den vielen und großen Mittelschiffenstern verursacht wird, als altertümlicher Zug auffällig. In Agliate dagegen hat sich die Lichtführung wesentlich geändert. Auf sieben Joche fallen hier nicht sieben, sondern nur sechs Fenster, die zudem ihre Ausmaße stark verringert haben. Dadurch entsteht im Inneren jenes Halbdunkel, das gerade für die mittelalterliche Baukunst so charakteristisch wird.

Die beiden Kirchen sind besonders wegen ihrer eigentümlichen Apsisdekoration immer wieder genannt worden, wobei

<sup>2</sup> A. Kingsley-Porter, *Lombard Architecture*, New Haven 1916, Bd. II, S. 31 ff. und 663 ff. — Salmi, M., *Pomposa*, S. 21.

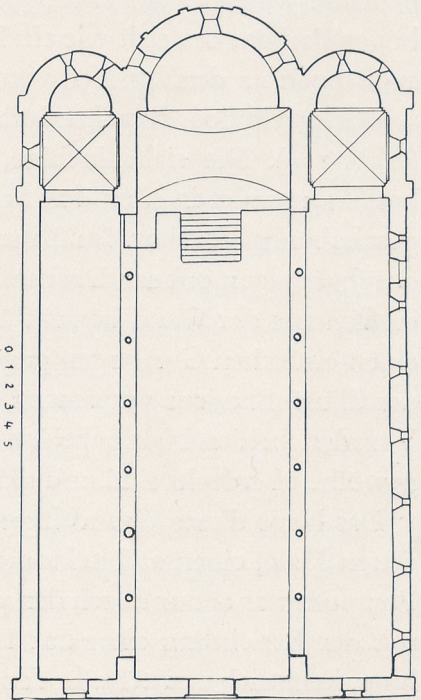


Abb. 133. Agliate, S. Pietro. Grundriß (nach Kingsley-Porter)





Abb. 134. Agliate, S. Pietro. Mittelschiff

man die Vorstufe der Zwerggalerie vor sich zu haben glaubte. Die bekannten kleinen Rundbogennischen, die sich wie ein Kranz unter dem Dachansatz der Apsis hinziehen, treten hier wie auch noch an den Apsiden von S. Ambrogio und S. Eustorgio in Mailand zum ersten Male auf.

Der zweifellos charakteristischste Bau dieser ganzen Gruppe ist die Kirche in Agliate (Abb. 134). Die siebenjochige, also ebenfalls in der Zahl der Arkaden sehr reduzierte Säulenbasilika mündet in allen drei Schiffen nicht sofort in die Apsiden, sondern in einen dazwischengeschobenen Vorchor. Im Mittelschiff ist der querrechteckige Chorraum im Gegensatz zum sonst durchgängigen offenen Dachstuhl mit einer mächtigen Tonne überwölbt, die ohne jeden Ansatz einfach aus der Wand herauswächst und sich ohne Begrenzung durch einen Triumphbogen oder einen einfachen Gurtbogen gegen das Mittelschiff öffnet. Über die Krypta, die eine Höherlegung des Chorfußbodens verursacht, werden wir noch im Zusammenhang an anderer Stelle sprechen<sup>3</sup>. Vor den beiden Nebenapsiden liegen kleine, quadratische Vorchöre, die mit einem Kreuzgratgewölbe überdeckt sind und sich durch einen Gurtbogen gegen die Seitenschiffe abgrenzen.

Das Neue dieses Grundrißsystems liegt in der Chorbildung. Der Chor hat jetzt, vielleicht zum ersten Male, einen architektonisch besonders gestalteten Raum erhalten<sup>4</sup>. In S. Vincenzo und in Pomposa war er nur durch den plötzlich und unvermittelt höhergelegten Fußboden, der wiederum mit der Errichtung einer zur Hälfte unter dem Kirchenfußboden liegenden Krypta zusammenhing, kenntlich gemacht. In den frühchristlichen Kirchen, die noch keine Krypta besaßen, grenzte

<sup>3</sup> Siehe S. 153.

<sup>4</sup> S. Ambrogio in Mailand besitzt in allen drei Schiffen einen gleichen Vorchor, der allgemein dem 10. Jahrhundert zugeschrieben wird.



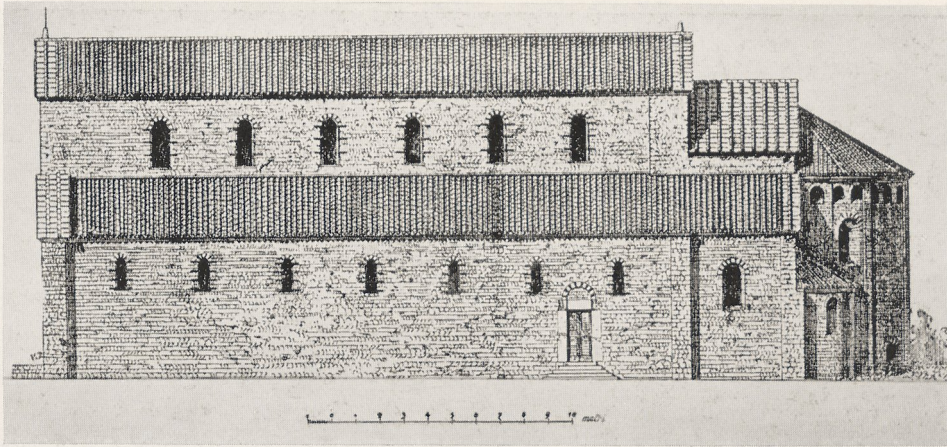


Abb. 135. Agliate, S. Pietro. Außenbau (nach Corbella)

eine Schranke oder eine ausgebildete Schola Cantorum den eigentlichen Chorraum der Kirche ab. In Agliate dagegen geht die räumliche Struktur auf die liturgische Notwendigkeit eines gesonderten Kultraumes ein, indem sie sichtbarlich einen Raumteil aus dem alten basilikalischen Raumablauf dafür ausscheidet.

Im Außenbau zeichnet sich die innere Raumgliederung deutlich ab (Abb. 135). Vom Mittelschiffsdach stuft sich der Baukörper über das niedrigere, tonnengewölbte Chorjoch zur Apsis hin ab. Die Nebenchöre dagegen behalten die Höhe der Seitenschiffe. Ihr räumlicher Sonderwert wird aber auch von außen durch einen trennenden Wandpilaster, der zugleich als Widerlager gegen den Gurtbogen im Innern dient, sowie durch ein größeres Fenster wahrgenommen. Sonst sind die Außenwände wie auch schon in S. Vincenzo glatt ohne jeglichen Fries oder sonstige Verzierungen, mit Ausnahme des Chores, der durch die schon genannten Nischenkränze und unterteilenden flachen Pilaster ausgezeichnet ist, wobei sich letztere in S. Vincenzo sogar schon zu einem Rundbogenfries verbinden.

Die niedrige und breite Gelagertheit des ganzen Baues tritt besonders deutlich an der Fassade in Erscheinung. Drei schlichte Portale und zwei Fenster durchbrechen die stark restaurierte Eingangswand.

Über das Baumaterial wäre zu sagen, daß die Kirche in Agliate ein höchst unregelmäßiges Mauerwerk aufweist, das aus Feldstein und kleinteiligem Bruchsteinmauerwerk aufgeführt und gelegentlich zu einem Fischgrätenmuster aneinandergeschichtet ist. In der karolingischen Baukunst des Nordens würde man dieses Mauerwerk als für das Zeitalter charakteristisch bezeichnen. In Norditalien hat sich eine solche Technik dagegen bis ins 12. Jahrhundert hinein erhalten. S. Vincenzo in Mailand und die Abteikirche in Pomposa sind Backsteinbauten aus kleinen, in unregelmäßig hohen Schichten gemauerten Ziegeln, die sich in S. Vincenzo ebenfalls gelegentlich zu Fischgrätenmustern zusammenschließen.

Aus der ohnehin geringen Zahl der Bauwerke dieser Zeit, die zumeist noch durch nachträgliche Veränderung stark gelitten haben, sollen noch drei stadtrömische Kirchen genannt werden: S. Giorgio in Velabro, S. Maria in Domnica und SS. Quattro Coronati. Es ist nämlich interessant festzustellen, daß die Entwicklung der stadtrömischen Basilika, die beinahe immer ihre eigenen, besonders traditionsgebundenen Wege gegangen ist, am Anfang des 9. Jahrhunderts an einem ähnlichen Entwicklungsstand angelangt ist wie die oberitalienischen Bauten.

S. Giorgio in Velabro, ein Bau nicht des 7. Jahrhunderts, sondern erst aus der Zeit Papst





Abb. 136. Rom, S. Giorgio in Velabro. Mittelschiff

Gregors IV. (827–844)<sup>5</sup>, ist eine ebenfalls querschifflose Säulenbasilika mit nur einer Apsis (Abb. 136). Die besondere Verwandtschaft mit den schon genannten Bauten liegt in der Art der Arkaden. Die ganz auffällig weiten Säulenabstände werden von unregelmäßigen, flachen Bögen überspannt, die wie schon in Agliate beinahe Korbbogenform annehmen. Auch hier bringt die Unregelmäßigkeit der Bogenführung und die Weite der Arkaden eine neue, bisher in Rom ungekannte Auflockerung in den Raum, die dadurch noch besonders betont wird, daß der kompakten Mauer der Oberwand nur ein verhältnismäßig geringer Raum zugestanden wird. Diese starke Reduktion des Obergadens führt dazu, daß die Arkadenzone den Raumeindruck besonders stark beherrscht. Der erheblich verzogene Grundriß des Gebäudes hängt vielleicht mit der Berücksichtigung alter Fundamente beim Neubau zusammen.

S. Maria in Domnica wurde unter Papst Paschalis I. (817–824) neu errichtet<sup>6</sup>. Gegenüber der klassischen Basilika ist die niedrige Breite des Mittelschiffes am auffälligsten. Die noch verhältnismäßig eng gestellten Arkaden sind auch hier von sehr flachen und niedrigen Bögen gebildet. Das Langhaus wird schon mit drei Apsiden abgeschlossen.

Für die fünf bisher genannten Bauten ist gemeinsam festzustellen, daß sie alle auf ein Querhaus und – mit Ausnahme von Agliate – auf jede architektonische Chorgestaltung verzichten. Selbst für

<sup>5</sup> Liber Pontificalis, Ed. Duchesne, II. 76.

<sup>6</sup> Liber Pontificalis, II. 55.



Agliate ist der Fortschritt des erweiterten Chores ja ein geringer, wenn man auf die gleichzeitige Architektur des Nordens blickt. Die vielgestaltigen Grundrißlösungen, die die karolingische Baukunst dort hervorgebracht hat, finden in Italien keine Parallelen. Die Zweiturmfassade (Hersfeld) und das aus der Durchdringung von gleichbreitem Langhaus und Querschiff abgeleitete quadratische Chorvorjoch (S. Gallen) schaffen im Norden den richtungsbetonten Grundriß des lateinischen Kreuzes. Wenn das Querhaus in der Architektur des Südens vor dem Jahre 1000 überhaupt einmal vorkommt, dann hat es keine maßstäblichen Beziehungen zum Mittelschiff, dann schließt sich auch sofort die Apsis an, so daß nur ein T-förmiger Grundriß zustande kommt (Rom, S. Prassede und S. Stefano degli Abessini).

Nur einmal hingegen scheint es, als wolle die stadtrömische Baukunst selbst die Weiterentwicklung kraftvoll in die Hand nehmen und darin sogar die Bauten des Nordens überflügeln. Das zeigt uns die Kirche SS. Quattro Coronati, in dem aus dem Neubau des 12. Jahrhunderts heute noch sehr gut ablesbaren Zustand, den Papst Leo IV. (847–855) geschaffen hat (Abb. 137)<sup>7</sup>. In der ungeheuren Weite seiner Ausdehnung und der dichten Reihung von 14 Arkadenjochen ist der Bau zunächst als höchst altertümlich zu bezeichnen. Aber daß der Ablauf der Säulen gerade in der Mitte des Raumes plötzlich von einem kreuzförmigen Pfeiler unterbrochen wird, stellt etwas unerhört Neues dar. Der aus Backstein aufgemauerte, längsrechteckige Pfeiler hat nach dem Mittelschiff sowohl wie nach den Seitenschiffen eine eckige Vorlage, die im Mittelschiff bis an den offenen Dachstuhl führte. Ein verbindender Schwibbogen, wie ihn Muñoz rekonstruiert, ist deshalb ziemlich ausgeschlossen<sup>8</sup>. Aber auch ohne diesen Bogen hat der Pfeiler durch seine zäurbildende Wirkung im Raumablauf, durch die durch ihn hervorgerufene Zusammenfassung des sonst freiflutenden Raumes in zwei gleiche, sofort faßbare Raumabschnitte eine ungeheure Bedeutung. Bekundet sich doch darin weit vorwegnehmend zum ersten Male der Rhythmisierungsgedanke, der ein so wesentliches Problem der gesamten mittelalterlichen Baukunst des Abendlandes werden sollte. Nur hat er seltsamerweise gerade in Rom und Mittelitalien überhaupt, obgleich wir hier sein frühestes Vorkommen verzeichnen müssen, die allerwenigste Nachfolge gehabt, vielmehr sich bald als ein spezifisch deutsches Merkmal herausgebildet.

Von den in die gleiche Zeit gehörenden kleineren Bauten beanspruchen noch zwei ein besonderes Interesse, die trotz ihrer geringen Ausmaße und vielleicht gerade deshalb eine eigene architektonische Chorlösung zu finden suchen. Es sind dies S. Maria in Valle in Cividale und S. Michele in Corte in Capua. Von den beiden Bauwerken, die mehr Oratorien als eigentliche Kirchen zu nennen sind, ist das erste mit größter Wahrscheinlichkeit um 800<sup>9</sup>, das zweite im 10. Jahrhundert entstanden<sup>10</sup>.

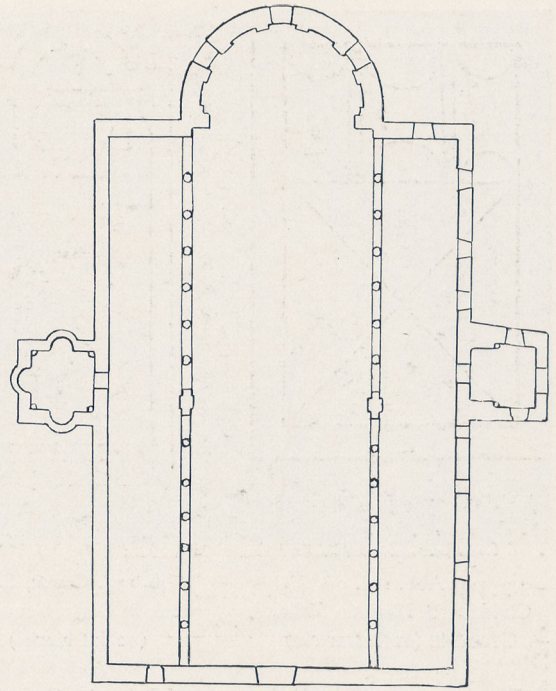


Abb. 137. Rom, SS. Quattro Coronati. Grundriß der Kirche des 9. Jahrhunderts (nach Muñoz)

<sup>7</sup> Liber Pontificalis, II, 115.

<sup>8</sup> A. Muñoz, *Il restauro della chiesa e del chiostro dei SS. Quattro Coronati*, Roma 1914.

<sup>9</sup> C. Cecchelli, *Il „tempietto langobardico“ e alcuni nuovi studi sull'arte carolingia*, *Memorie storiche Forogiuliesi*, Vol. XXIII, 1927, S. 67 ff.

<sup>10</sup> G. Chierici, *Note sull'architettura della contea langobarda di Capua*, *Boll. d'Arte XXVII*, 1934, fasc. III, S. 543 ff.



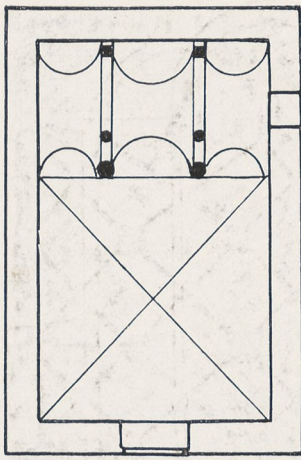


Abb. 138.  
Cividale, S. Maria in Valle.  
Grundriß (nach Dartein)

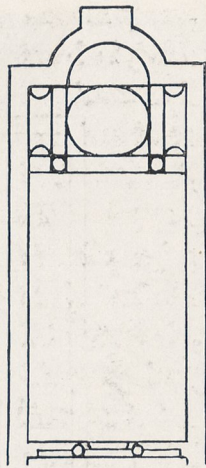


Abb. 139. Capua, S. Michele in Corte. Grundriß  
(nach Chierici)

In S. Maria in Valle in Cividale wird in dem rechteckigen Raum an seiner Schmalseite gegenüber der Tür dadurch ein Chorraum gestaltet, daß man mittels Wandpfeiler und Säulen, über denen ein gerader Architrav ruht, drei parallele, längsrechteckige Räume schafft, die einheitlich je mit einer Längsstone überwölbt sind (Abb. 138 und 140). Der mittlere Raum, die eigentliche „Hauptapsis“, ist zur Aufnahme des Hauptaltars etwas breiter gebildet als die beiden seitlichen. Die Auscheidung eines Chores wird also nicht durch eine Veränderung des Gesamtbaukörpers, d. h. seines Umrisses erreicht, sondern durch ein in den Raum hineingestelltes architektonisches Gerüst. Es ist wichtig, diese Eigentümlichkeit im Auge zu behalten. Sie wird uns noch einmal bei der Behandlung der Krypten beschäftigen müssen.

Etwas ganz Ähnliches geschieht in S. Michele in Corte in Capua (Abb. 139). Auch hier ein einschiffiger, rechteckiger Raum, an den sich nur eine kleine Apsis anschließt. Indem man zwei Säulen, bezugnehmend auf die Weite der Apsis, in den Raum hineinstellt, sie durch Bögen mit der Apsiswand und mit den Längswänden verbindet, entstehen wiederum drei Räume, von denen natürlich der mittlere wieder breiter ist. Die seitlichen sind mit Längsstonnen eingewölbt, der mittlere ist sehr hoch hinaufgeführt und von einem ovalen, kuppelartigen Gewölbe abgeschlossen. Auch hier wird also die räumliche Bereicherung allein durch einen Bauvorgang im Innern der Kirche hervorgerufen. Der rechteckige, kastenförmige Gesamtumriß bleibt davon unberührt.

Zum Schluß soll uns noch ein Bauwerk beschäftigen, das nicht wegen seiner Raumlösung, sondern wegen seiner Gewölbe und seiner Krypta unser Interesse beanspruchen muß. In S. Antimo (südlich Siena) liegt neben der Emporenbasilika des 12. Jahrhunderts ein einfacher, rechteckiger Saal mit einer angehängten Apsis, der heute als Sakristei der großen Kirche dient. Die Abtei, die eine der bedeutendsten des Landes gewesen ist, wird im Jahre 813 zum ersten Male urkundlich genannt<sup>11</sup>. Es muß also bereits im 9. Jahrhundert eine Kirche vorhanden gewesen sein. Die altertümlichen Formen der einschiffigen Kirche machen es sehr wahrscheinlich, daß wir hier den ersten Bau vor uns haben. Daß er nicht nur eine Kapelle,

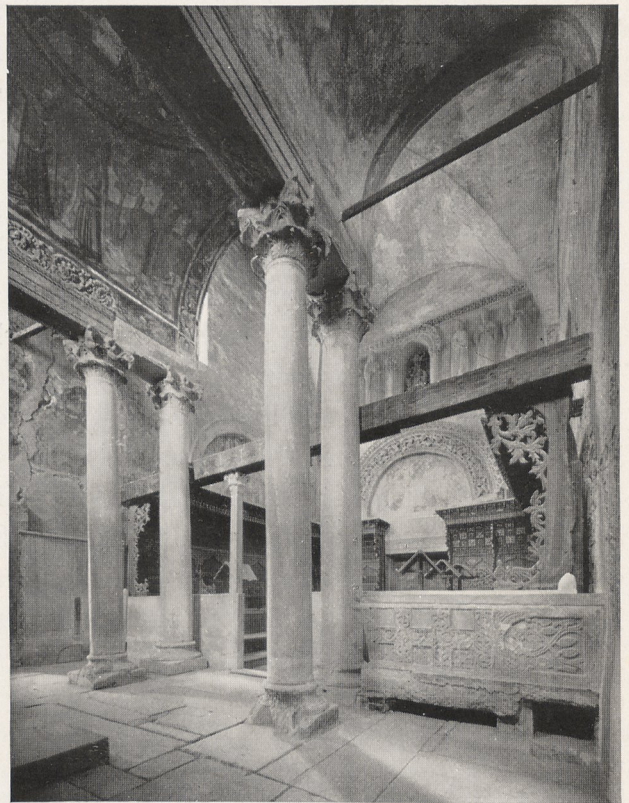


Abb. 140. Cividale, S. Maria in Valle. Inneres gegen Westen

<sup>11</sup> A. Canestrelli, L'abbazia di S. Antimo, „Siena Monumentale“, Siena 1910, fasc. I, S. 3/4.



sondern wirklich eine Kirche gewesen sein muß, kann aus der Tatsache geschlossen werden, daß der kleine Bau eine eigene und gleichzeitige Krypta besitzt, die bei einer Kapelle neben einer größeren Kirche kaum zu erwarten wäre. Es sind auch keinerlei Reste und Anzeichen eines anderen Kirchengebäudes in den Resten der Klosteranlage oder unter der jetzigen Kirche festzustellen, so daß gegen die in der Literatur allgemein ausgesprochene Datierung der einschiffigen Kirche ins 8./9. Jahrhundert nichts einzuwenden wäre. Weshalb wir die Entstehung des an und für sich unscheinbaren Bauwerkes so eingehend behandeln, liegt daran, daß es völlig eingewölbt ist, was für diese frühe Zeit etwas ganz Ungewöhnliches bedeutet (Abb. 141).



Abb. 141. S. Antimo. Gewölbe der Klosterkirche des 9. Jahrhunderts

Zwar ist der nur 10 m lange und 5,30 m breite Raum nur von zwei Gewölbejochen eingedeckt, trotzdem aber wüßten wir aus dieser Zeit für einen 10 m hohen, gewölbten Saal keine Parallele zu nennen. Jeder besonderen Stützkonstruktion entbehrend wächst das flache Kreuzgratgewölbe ohne jegliche Gurtunterlage oder Konsole einfach aus der etwas über 1 m starken Wand heraus. Der ganz besonders altertümliche Zug der Gewölbe liegt aber darin, daß die beiden mittleren Grate, die nicht in einem Punkt zusammenlaufen, sondern deren Enden auf der Wand ein ganzes Stück auseinanderliegen, zwischen sich nochmals eine Art Gewölbekappe bilden. Dadurch entsteht für das Gewölbe eine Hilfskonstruktion, die am Anlauf des stärksten Gewölbedruckes ähnlich wirkt wie ein entlastender Gurtbogen. Was uns berechtigt, diese Gewölbe als ursprünglich zu betrachten, ist einerseits das Fehlen jeglichen Anzeichens einer nachträglichen Hinzufügung, andererseits aber die unbestreitbare Tatsache, daß in der Krypta dieselbe Gewölbekonstruktion nur in kleinerem Maßstabe vorkommt.

## 2. KRYPTEN

Die Krypta von S. Antimo wird als die älteste Hallenkrypta der Toscana angesehen (Abb. 142)<sup>12</sup>. Sie ist ein quadratischer Raum aus 3:3 Jochen auf vier Säulen, die jeglichen plastischen Details entbehren. Weder die Kapitelle noch die Basen sind für die Charakterisierung irgendwie heranzuziehen. Die Kapitelle sind undekorierte, konische Würfel und die Basen einfache, eckige Platten. Ein dem Oberbau entsprechendes Apsisrund im Osten und eine kleinere Apsis in der Westwand erweitern den Raum nach beiden Seiten. Die gurtlosen Kreuzgratgewölbe in der Form sich durchdringender, gleich hoher Tonnen sitzen mit Ausnahme der Nordseite, wo sie auf eckige Wandpfeiler ohne Kapitelle auflaufen, genau so auf der Wand wie im Oberbau. Die räumliche Ausdehnung der Krypta entspricht etwas mehr als der Hälfte der Kirche. Sie ist durch eine Treppe zugänglich, die neben der jetzt vermauerten, ursprünglich aber sehr hohen Eingangstür in der Westwand der Oberkirche beginnt. Die Krypta liegt völlig unter dem Kirchenfußboden, so daß dieser nicht erhöht zu werden brauchte. – Das Material des Bauwerkes ist ein sehr unregelmäßiges

<sup>12</sup> M. Salmi, L'architettura romanica in Toscana, Milano, o. J., S. 32, Anm. 10.



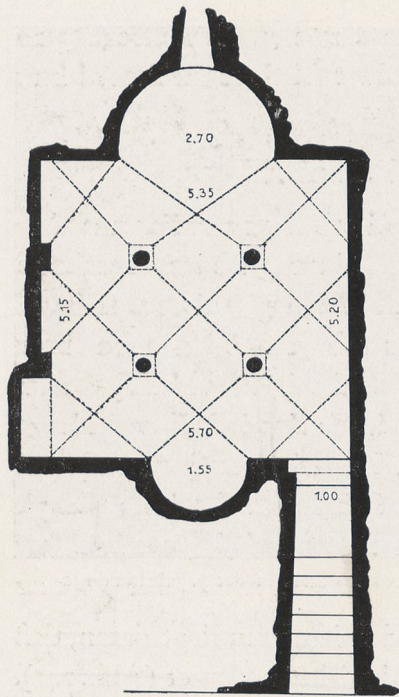


Abb. 142. S. Antimo, Klosterkirche.  
Grundriß der Krypta des 9. Jahrhunderts  
(nach Canestrelli)

Bruchsteinmauerwerk. Die Portale sind einfache, mit Keilsteinen rund abgefaßte Öffnungen. Nur die Apsis zeigt außen unter dem Dachansatz Reste eines ziemlich rohen Wulstprofils.

Diese Krypta ist durchaus fortschrittlich zu nennen, wenn man bedenkt, daß die Baukunst jenseits der Alpen bisher noch keine Hallenkrypta in so früher Zeit aufweisen kann. Auch im Hinblick auf die in jener Zeit in so großer Zahl entstehenden Krypten in den stadtrömischen Basiliken ist die Krypta von S. Antimo „modern“. Die römischen Denkmäler zeigen alle das altertümliche System der Umgangskrypta mit Confessio<sup>13</sup>, das wohl einer ganz bestimmten Art der Reliquienverehrung seine Entstehung verdankt. Daß es zu gleicher Zeit Hallenkrypten gibt, ist verwunderlich. Man sollte annehmen, daß sich eine neue Art des Reliquienkultes, wie sie die Hallenkrypta mit sich bringt, zuerst an der dafür maßgebenden Stelle, in der Haupt- und Mutterkirche in Rom sich herausgebildet hätte. Daß wirklich beide Kryptenformen nebeneinander existieren, ohne daß wir mit Genauigkeit sagen könnten, welche Form die frühere sei, beweist auch das Vorkommen der Hallenkrypta in den bereits behandelten, frühen Bauten Oberitaliens. Sowohl Pomposa als auch Agliate und S. Vincenzo in Mailand besitzen oder besaßen

eine solche. Im Pomposa ist sie leider falsch wiederhergestellt worden. Ihre wirkliche Form ist aber an dem vor der Restaurierung angetroffenen Befund durchaus zu erkennen. Sie hat ein ganz ähnliches Aussehen gehabt wie die Krypta der Pieve in Bagnacavallo oder der Pieve di S. Pietro in Trento, die, ebenfalls zu den Nachfolgebauten Ravennas im alten Exarchat gehörend, heute noch, wenn auch restauriert, erhalten sind und von einem Kenner dieser Architektur wie Giuseppe Galassi ins 8./9. Jahrhundert datiert werden<sup>14</sup>. Es handelt sich hierbei um Räume, die immer unter dem weiten Apsisrund liegen und nur ein kurzes Stück sich in das erste Langhausjoch hinein erstrecken, jedenfalls so weit, daß der Zugang in die Krypta aus den Seitenschiffen möglich ist. Sie liegen nur zu einem Drittel unter dem Fußboden der Kirche, so daß eine ziemlich beträchtliche Erhöhung des Chorfußbodens zustande kommt. Gegen das Mittelschiff sind sie alle durch eine Brüstungswand abgeschlossen, in deren Mitte eines der Kryptenfenster liegt. Davor befindet sich die zweiläufige Treppe nach dem hochgelegten Chor. Die Krypta selbst und ihre Vorbauten liegen jedenfalls so, daß sie den Ablauf der Stützen, was sich ja nur auf die letzten Paare bezieht, nicht verändert. Sie ist in das Mittelschiff hineingestellt.

Der eigentliche Kryptenraum wird fast immer aus 3:3 Jochen gebildet, die an den Seiten infolge des Apsisrunds schmaler werden. Die Stützen sind in den beiden erhaltenen Krypten in Bagnacavallo<sup>15</sup> und S. Pietro in Trento<sup>16</sup> dünne Pfeiler mit Kämpferkapitellen, denen an den Wänden Wandpfeiler auf einer umlaufenden Sohlbank entsprechen. In Bagnacavallo sind die völlig restaurierten Gewölbe flache Tonnen mit Stichkappen. Was davon Restauration und was ursprünglich ist, läßt sich kaum feststellen. In der besser erhaltenen Krypta von S. Pietro in Trento sind die Gewölbe Kreuzgratgewölbe mit Gurt- und Schildbogen, deren Gurten in altertümlicher Weise

<sup>13</sup> Rom: S. Crisogono (731-41), S. Prassede (817-24), SS. Quattro Coronati (847-55) (Lib. Pont.).

<sup>14</sup> G. Galassi, L'architettura protoromanica nell'Esarcato, Suppl. III di „Felix Ravenna“, 1928, S. 23 ff.

<sup>15</sup> Abb. s. Salmi, Pomposa, S. 30.

<sup>16</sup> Abb. s. Galassi, a. a. O. S. 61.



ohne Ausbildung einer Kämpferzone in die Wandpfeiler übergehen.

In die gleiche Gruppe gehört auch die Krypta von S. Pier Maggiore, später S. Francesco in Ravenna (Abb. 143). Sie ist nach Galassi nachträglich im 10. Jahrhundert in die ältere Basilika eingebaut worden. Da sie ausgezeichnet erhalten ist, kann sie uns den hier beschriebenen Typus am besten veranschaulichen, denn sie ist der Krypta in S. Pietro in Trento ganz ähnlich, nur hat sie Säulen als Stützen und an den Wänden jene seltsam gebündelten Säulchen, die wir besonders von der Apsisloggia von S. Giovanni Evangelista in Ravenna her kennen<sup>17</sup>. Die Kapitelle der vier freistehenden Säulen besitzen jene konische Blockform, wie wir sie schon in der Krypta von S. Antimo antrafen.

Das dünne struktive Gerüst aller dieser Krypten, ihre gedrückten Raumverhältnisse und die Beschränkung ihrer Ausdehnung auf den Raum unter der Apsis sind die besonders auffälligen Zeichen einer frühen Entwicklungsstufe. In diesen Eigenschaften werden sie sich wesentlich von den Kryptenanlagen des 11. Jahrhunderts unterscheiden.

Während die Krypta von S. Vincenzo in Mailand ebenfalls in das Mittelschiff hineingestellt ist, ohne dessen Grundformen zu verändern, nur das sie sich einige Joche weiter nach Westen zu ausdehnt, ist die Krypta von Agliate in ihren Ausmaßen durch den Vorchor festgelegt (Abb. 144).

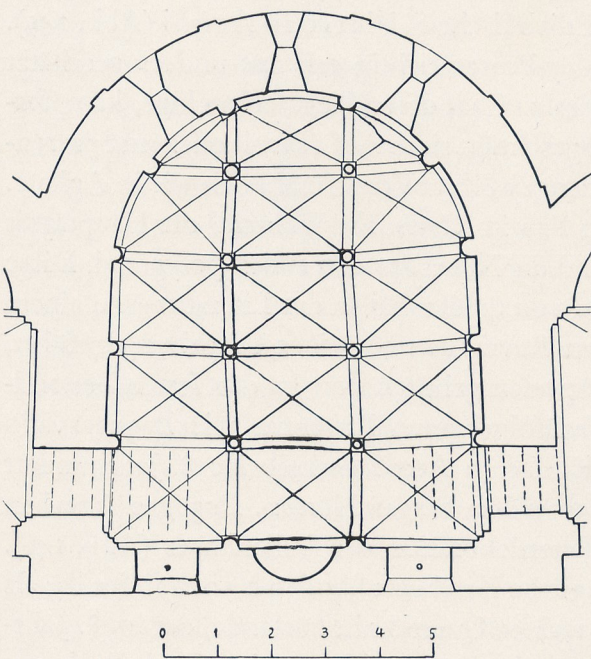


Abb. 144.

Agliate, S. Pietro. Grundriß der Krypta (nach Kingsley-Porter)



Abb. 143. Ravenna, S. Francesco. Krypta

Unter ihm und der Hauptapsis erstreckt sich der dreischiffige, fünf Joch lange Raum. Auf die Nebenchöre der Seitenschiffe ist er indessen noch nicht ausgedehnt. Sein Kreuzgratgewölbe besitzt Gurt- und Schildbogen und ruht auf dünnen, freistehenden Säulchen und etwas stärkeren Halbsäulen an den Wänden. In der Abschlußmauer gegen das Mittelschiff befindet sich in der Mitte noch eine Apsidole und rechts und links davon ein Fenster. Die Zugänge zur Krypta liegen hier in den quadratischen Vorhöfen der Seitenschiffe. Gerade darin bekundet sich recht anschaulich das neue räumliche Verhältnis zwischen architektonisch gestalteter Chorpartie und Krypta. Beide sind fest aufeinander bezogen.

Die Versuche, die Krypta von Agliate später zu datieren als den Bau, scheitern an dem Fehlen irgendwelcher Anzeichen, daß die Fenster nachträglich

<sup>17</sup> Abb. s. Galassi, a. a. O. S. 11.



eingebrochen seien, sowie an den alten durchaus als karolingisch zu bezeichnenden Kapitellen und besonders auch hier wieder an der gedrückten und dünnen Struktur des Raumes.

## II. DIE BAUTEN DES 11. JAHRHUNDERTS

Wenn wir uns nach der Betrachtung der Bauwerke des 8./9. Jahrhunderts sofort dem 11. Jahrhundert zuwenden, so wird man es vielleicht verwunderlich finden, daß wir uns über das 10. Jahrhundert ausschweigen. Das liegt nur daran, daß wir bis jetzt kein größeres, noch existierendes Bauwerk nennen können, das mit Sicherheit dem 10. Jahrhundert zugeschrieben werden könnte. Dieses Jahrhundert ist in der Tat das „dunkle Jahrhundert“ in der italienischen Architekturgeschichte. Dabei soll durchaus die Möglichkeit zugelassen werden, daß von den allgemein ins 8./9. Jahrhundert datierten Bauwerken das eine oder andere schon ins 10. Jahrhundert hineinragt. Agliate als der fortschrittlichste der genannten Bauten hätte vielleicht das meiste Anrecht als Vertreter dieses Jahrhunderts zu gelten. Hier kann nur detaillierte Einzeluntersuchung an den betreffenden Kirchen letzte Klarheit schaffen. Für unsere Aufgabe, den Anteil Italiens an dem neuen Aufschwung der Architektur im 11. Jahrhundert herauszustellen und ihn gegen das Althergebrachte abzusetzen, wäre eine zeitliche Verschiebung der angeführten Kirchenbauten innerhalb der letzten Jahrhunderte des 1. Jahrtausends von geringer Bedeutung. Hier kommt es nur darauf an, zu beweisen, daß sie nicht dem 11. Jahrhundert angehören, um damit um so klarer den Fortschritt der anderen erfassen zu können.

Daß wir unsere Darstellung mit der Lombardei im weitesten Sinne, zu der wir auch die Landschaft Piemont hinzunehmen wollen, beginnen, bedarf keiner besonderen Rechtfertigung. In ihr war bereits vor dem Jahre 1000 eine Baubewegung im Gange. Hier ist darum der Vergleich mit den älteren Bauten am ehesten möglich.

### I. LOMBARDEI

An der Wende vom 10. zum 11. Jahrhundert steht die Kirche S. Pietro in Acqui (Abb. 145). Der bisher kaum beachtete Bau ist nur von Kingsley-Porter richtig erkannt und eingeschätzt worden<sup>18</sup>. Es handelt sich um eine dreischiffige Pfeilerbasilika, deren längsrechteckige, kämpferlose Stützen in eigentümlicher Weise an den Ecken abgeschrägt sind. Auf das mit offenem Sparrendach versehene Mittelschiff folgt ein niedrigerer, tonnengewölbter Vorchor ähnlich wie in Agliate. Drei sehr breite und niedrige Apsiden schließen den Bau im Osten ab. Während die Hauptapsis innen und außen als reines Rund durchgeführt ist, sind die Nebenapsiden außen polygonal. Diese Tatsache sowie die Benutzung von Pfeilern an Stelle von Säulen hat in der Literatur<sup>19</sup> zu einem Hinweis auf die verwandten Formen in der Baukunst Ravennas und seiner Umgebung geführt, der auch durchaus berechtigt ist, denn gebrochene Apsiden gehören dort zu den festen Bestandteilen der Architektur, und Pfeiler sind in den Nachfolgebauten Ravennas wie Bagnacavallo und S. Pietro in Trento bevorzugt worden. Die Kirche in Acqui deshalb ins 8. Jahrhundert zu datieren, wie es Mesturino versucht hat, ist aber trotzdem ausgeschlossen. Dagegen sprechen sowohl die Proportionen wie besonders auch die Mauerdekoration des Außenbaues (Abb. 146). Bei Berücksichtigung der Tatsache, daß der ursprüngliche Kirchenfußboden 2,50 m tiefer lag als das äußere Niveau, kommt ein sehr steiler und aufgereckter Querschnitt zustande, der im 8. Jahrhundert nirgends so nachzuweisen ist. Vor allem aber macht die Wanddekoration des Außenbaues

<sup>18</sup> Kingsley-Porter, a. a. O. Bd. II, S. 25 ff.

<sup>19</sup> V. Mesturino, La basilica latina di S. Pietro in Acqui, Torino, o. J.



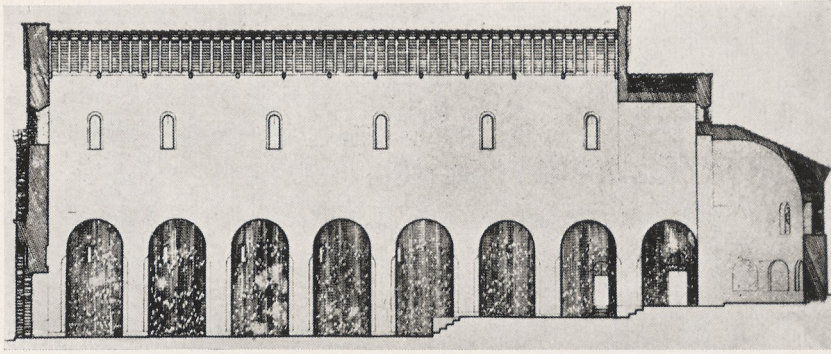


Abb. 145. Acqui, S. Pietro. Längsschnitt (nach Mesturino)

eine so frühe Entstehungszeit unmöglich. Gerade der Vergleich mit den Bauten Ravennas, an denen die Verblendung der Außenwände sich überhaupt zum ersten Male entwickelt hat, kann nicht die Gleichartigkeit, sondern nur die Verschiedenheit ergeben. Die durch Rundbogenfriese verbundenen Lisenen haben dort im 8./9. Jahrhundert noch nicht die schlanke, grazile Leichtigkeit. Wenn in der ravenatischen Baukunst hie und da eine gleichmäßige Bogenverblendung der Außenwände von Mittel- und Seitenschiff vorkommt, wie in S. Appollinare in Classe<sup>20</sup> oder in S. Spirito in Ravenna, so verwendet man doch nur weitgespannte, flache Blendarkaden, die ganz auf die Bildfläche der Fenster bezogen sind und keine eigene Rhythmisierung der Wand vornehmen, wie es hingegen in Acqui der Fall ist. Hier scheinen die kleinen Fenster von untergeordneter Bedeutung zu sein. Der Hauptakzent der Wand liegt auf dem dichten Lisenennetz. Auch wenn wir die Acqui viel näheren Bauten der Lombardei aus dem 8. und 9. Jahrhundert zum Vergleich heranziehen, müssen wir feststellen, daß die Mauerdekoration in jener Zeit überhaupt nur ganz zaghaft auftritt und auf wenige Stellen, besonders den Chor, beschränkt bleibt. Im 11. Jahrhundert hingegen setzt die Freude am reich dekorierten Äußeren der Kirchen in neuer und intensiver Weise ein. Man denke nur an das Äußere von S. Pietro in Tuscania oder an den Campanile von Pomposa, wo die Verzierung der Mauern mit eckigen und jetzt auch schon runden Lisenen und Bögen sich gar nicht genug tun kann<sup>21</sup>. Unsere Behauptung, daß S. Pietro in Acqui erst aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts stammt, wird aber besonders gestützt durch den Vergleich mit einem anderen Bauwerk des 11. Jahrhunderts, das ganz genau dieselbe Wandgliederung aufweist: die Badia S. Salvatore in Settimo bei Florenz (Abb. 147). Die in der Wiederherstellung befindliche Kirche hat aus ihrem ursprünglichen Zustand nur Teile der Ap siden, die kaum zugängliche, aber ausgedehnte Krypta, den Campanile und vor allem die Seitenschiffmauer erhalten. An der letzteren befindet sich nun dieselbe Wanddekoration wie in Acqui. Auch der Sitz der Fenster innerhalb dieser Blendengliederung ist völlig der gleiche. Der zerstörte Obergaden wird diese Anordnung wiederholt haben. Die Abtei in Settimo ist seit dem 10. Jahrhundert erwähnt, 1004 wird sie den Cluniazensern übergeben und

<sup>20</sup> Abb. s. M. Hauttmann, Die Kunst des frühen Mittelalters, Propyläen-Kunstgeschichte, VI, S. 202.

<sup>21</sup> Abb. s. Hertziana-Jahrbuch, Bd. II, Abb. 248.

Abb. 146. Acqui, S. Pietro. Außenbau (nach Mesturino)



Abb. 146. Acqui, S. Pietro. Außenbau (nach Mesturino)





Abb. 147. Settimo, Abteikirche. Nördliche Seitenschiffswand

1048 reformiert<sup>22</sup>. In dieser Zeit muß die Kirche entstanden sein. Die Formen der Krypta, auf die wir noch an anderer Stelle zurückkommen werden, bekräftigen diese Datierung.

Für S. Pietro in Acqui ist damit ein wichtiger Anhaltspunkt für die Datierung gewonnen. In ihm würde dem Anfang des 11. Jahrhunderts das Langhaus und sicherlich auch der Vorchor angehören, während die Apsiden auf Grund ihrer niedrigen Breite, ihrer polygonalen Form und ihrer andersartigen, noch sehr altertümlichen Wandverkleidung mit einfachen Rundbogenblenden aus einem

früheren Bau stammen müssen, den genauer zu datieren nicht ohne weiteres möglich ist. Daß der tonnengewölbte Vorchor des Mittelschiffs auch erst aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts stammt, glauben wir durch den Hinweis wahrscheinlich machen zu können, daß er einfach nötig war, um den Anschluß der niedrigen Apsis an das steile Mittelschiff zu vermitteln.

Für eine frühe Datierung der Chorpartie würde auch das Fehlen einer Kryptenanlage sprechen. Vielleicht ist auch die im Gegensatz zu den übrigen Wänden stärkere südliche Seitenschiffsmauer aus der Rücksicht auf die Fundamente eines älteren Baues zu erklären. Denn für den später über dem vordersten Joch dieses Seitenschiffs errichteten Campanile wäre wohl eine Verstärkung der ganzen Mauer nicht nötig gewesen. Für ihn wurde vielmehr nur der tragende Gurtbogen mit zwei Wandvorlagen eingezogen. Die Hinzufügung des Turmes wird im 12. Jahrhundert geschehen sein. Aus älterer Zeit sind bisher polygonale Türme nicht nachzuweisen gewesen.

Schließlich kann von der Stellung der Fenster im Obergaden noch gesagt werden, daß ihre unregelmäßige Verteilung in der Wand, die jeder sinnvollen Bezogenheit auf die Arkaden entbehrt, ein Merkmal darstellt, das in den Bauten des 8. und 9. Jahrhunderts noch nicht zu finden ist. Die sehr regelmäßige und zahlreiche Anbringung von Fenstern in einer frühchristlichen Kirche wirkt auch in diesen Jahrhunderten noch nach. Wenn die von Mesturino zum Vergleich herangezogenen Fenster der kleineren Kirchen des Exarchats auch schon enger und weniger lichtspendend sind, so sind sie doch noch ganz regelmäßig auf die Arkaden und die Wanddekoration bezogen.

Die neuen Gedanken, die S. Pietro in Acqui in die architektonische Entwicklung hineingetragen hat, sind also – räumlich gesehen – die neuen strafferen Proportionen, besonders eine Zunahme der Höhe gegenüber der Breite. Während in Agliate Mittelschiffbreite zur Mittelschiffhöhe noch im Verhältnis 1:1 $\frac{1}{4}$  stand, hat sich in Acqui das Verhältnis nach 1:ca. 2 verschoben. Was die Entwicklung der einzelnen struktiven Glieder anbelangt, so lassen die Pfeiler mit ihren abgechrägten Ecken einen neuen Willen zur Gliederung und Differenzierung des Systems erkennen. Und schließlich bekundet sich ganz besonders stark ein neuer Sinn für dekorative Belebung des Gesamtbaukörpers in der reichen Verblendung der Außenmauern.

<sup>22</sup> Cenni storici intorno alla Badia di Settimo, Firenze 1855. — Carocci, G., I dintorni di Firenze, Firenze 1907, Vol. II, S. 442ff.



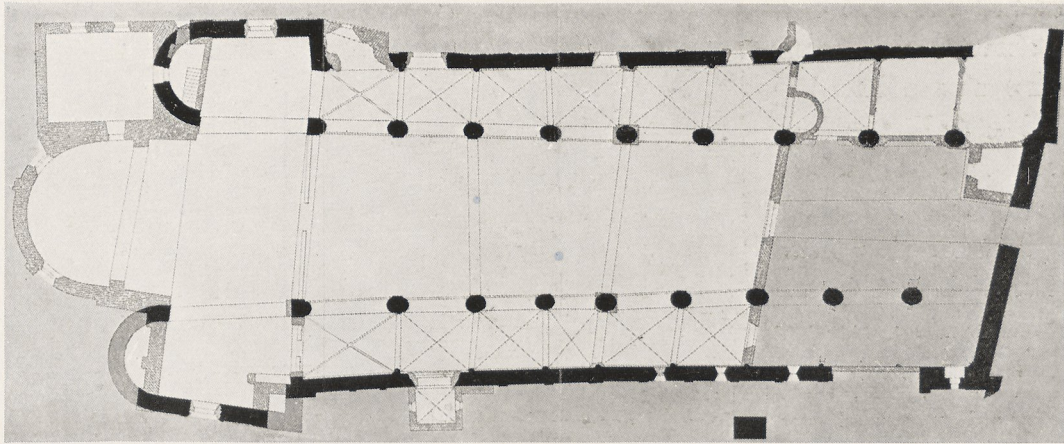


Abb. 148. Lomello, S. Maria Maggiore. Grundriß (nach Kingsley-Porter)

Eine weitere wichtige Entwicklungsstufe innerhalb des 11. Jahrhunderts vertritt die Kirche S. Maria Maggiore in Lomello, die leider bisher ob ihres teilweise ruinösen Zustandes und der späteren Veränderung viel zu wenig beachtet worden ist (Abb. 148)<sup>23</sup>. Die über sehr verzogenem Grundriß errichtete Kirche ist eine dreischiffige Basilika mit Querhaus, einem kurzen Vorchor im Mittelschiff und drei Apsiden. Eine Krypta ist nicht vorhanden. Das Mittelschiff war ursprünglich mit offenem Dachstuhl und Schwibbögen versehen. Die Seitenschiffe dagegen besaßen immer Kreuzgratgewölbe mit Gurt- und Schildbögen. Das Querhaus springt nicht sehr weit über die Flucht der Seitenschiffmauern vor. Seine Arme sind im Verhältnis zur Höhe des Mittelschiffs so niedrig, daß dessen Obermauer mit ihren Fenstern bis an den Vorchor heran weitergeführt werden konnte (Abb. 149). Auf diese Weise wirken die niedrigen Öffnungen der Querhausarme gegen die Vierung nur wie größere Langhausarkaden<sup>24</sup>.

Ein ganz besonderes Interesse beansprucht in diesem Bauwerk die Pfeilerbildung (Abb. 150). Die Stützen sind hier zum ersten Male aus runden und eckigen Gliedern zusammengesetzt. Bisher kannte man nur die reine Säule oder den Pfeiler, letzteren gelegentlich auch schon mit eckigen Vorlagen. Als weiter entwickelte Form würde man jetzt den Pfeiler mit Halbsäulenvorlagen erwarten. Die Pfeiler von Lomello zeigen in ihrer Aufgliederung dagegen die Eigentümlichkeit, daß sie trotz runder und eckiger Glieder nicht von einem eigentlichen Pfeilerkern her abgeleitet werden können. Es handelt sich hier vielmehr um in die Breite auseinandergezogene Säulen, an die sich gegen Mittel- und Seitenschiff je eine eckige, aber verschieden starke Vorlage anschließt. Daß die Lisenen verschiedene Stärke besitzen, ist wesentlich, denn dadurch kommt eben kein wirklicher Pfeilerkern zustande. Besonders vom Seitenschiff her betrachtet überwiegt die runde Form der Säule gegenüber der dünnen, eckigen Lisene ganz gewaltig. Das zeigt, wie sehr die ganze Stütze von der Säule als Grundform her empfunden ist. Als kleines, dünnes Glied, das längs des Säulenrundes nicht einmal an einen festen Platz gebunden zu sein scheint, ist diese Vorlage dazu bestimmt, die Gurtbögen der Seitenschiffgewölbe aufzunehmen, die an den Abseiten von ebenso dünnen Halbsäulen getragen werden. Die breitere, aber gleichfalls sehr flache Vorlage gegen das Mittelschiff setzt sich auf der Hochwand fort, um in abwechselnder Folge einmal bis an den Dachstuhl zu laufen, das andere Mal als Träger eines über das Mittelschiff gespannten Schwibbogens zu dienen.

<sup>23</sup> Nur Kingsley-Porter hat die große allgemein europäische Bedeutung dieses Bauwerkes sofort erkannt (Bd. II, S. 500ff.).

<sup>24</sup> Im 18. Jahrhundert wurde die Kirche durch Veränderungen stark beeinträchtigt. Die Hauptapsis wurde vergrößert, und die alten Nebenapsiden wurden zerstört. Mittelschiff und Querhaus erhielten Gewölbe, Kapitelle und Obergaden wurden stuckiert, und die Kirche wurde durch eine neue Fassade um drei Joche verkürzt.



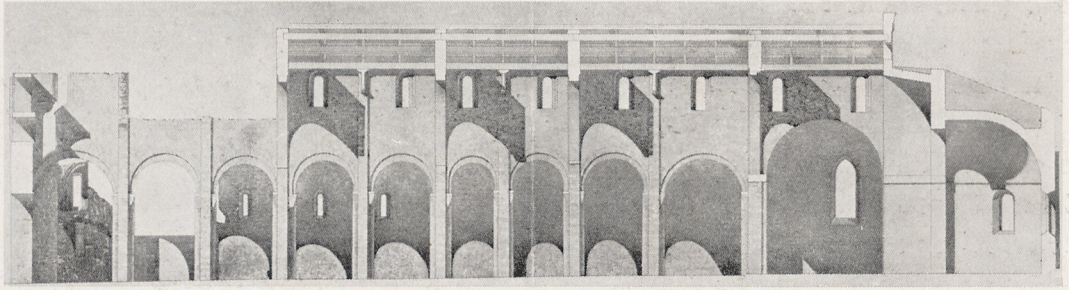


Abb. 149. Lomello, S. Maria Maggiore. Längsschnitt (nach Kingsley-Porter)

Daß in der frühmittelalterlichen Baukunst Italiens die erste Durchdringung von Pfeiler und Säule an einer Stütze der letzteren das Übergewicht eingeräumt hat, möchten wir nicht als zufällig deuten. Die Vorherrschaft der Säule als klassische Stützenform war von der Antike her auf eine so feste Tradition begründet, daß sich der Pfeilerbau ganz im Gegensatz zu der Entwicklung jenseits der Alpen kaum frei entfalten konnte. Der ungeheuere Vorrat antiker Säulen ermöglichte es ja sogar in reichem Maße, sich dieser Spolien immer wieder bei Neubauten zu bedienen. Es scheint darum beinahe eine folgerichtige Weiterentwicklung zu sein, daß die aus runden und eckigen Gliedern zusammengesetzte Stütze von der Säule und nicht vom Pfeiler ihren Ausgangspunkt genommen hat.

Wesentlich Neues ist in Lomello zu den bisher bekannten Architekturformen dazugekommen: das Querhaus, der gegliederte Pfeiler, die Seitenschiffgewölbe, das Schwibbogensystem. Daß es sich bei all diesen Formen um erstmalige, traditionslose Formulierungen handelt, zeigt im Hinblick auf die spätere Entwicklung die große Unsicherheit, mit der diese Formen vorgetragen werden. Das Querhaus steht weder auf der Höhe der frühchristlichen Querschiffe, die als ein einheitlicher, nicht durch Vierungsbögen unterbrochener Hohlraum vor dem Langhaus liegen, noch hat es die Stufe erreicht, die am Anfang des 11. Jahrhunderts die Architektur Deutschlands in den niedersächsischen Kirchen mit ihrer klassisch ausgeschiedenen Vierung verkörpert. Hier erscheint das Querhaus vielmehr in Gestalt von zwei an ein etwas weiteres Mittelschiffsjoch angehängten Kapellen (Abb. 151).

Die Aufgliederung des Pfeilers durch runde und eckige Glieder leitet von hier aus eine große Entwicklung der Stütze ein. Die primitive Frühstufe dieses Strebens zeigt sich in Lomello zunächst in der ungleichen Bildung der Vorlagen. Indem man der räumlichen Verschiedenheit von Mittelschiff und Seitenschiff auch in den Pfeilervorlagen in so starkem Maße Rechnung trägt, bekundet man, daß man noch sehr in spätantiken Architekturvorstellungen befangen ist. Denn es ist charakteristisch für das spätantike Raumgefühl, daß man nicht von der Einheitlichkeit des Raumgefüges ausging, sondern die einzelnen Kompartimente als durchaus verschiedene, selbständige Raumeinheiten betrachtete. Dieses Verhalten wird vielleicht am deutlichsten in der Hagia Sophia in Konstantinopel. Mittelschiff und Seitenschiff haben hier jedes ein eigenes und voneinander verschiedenes Stützensystem. Das räumlich kleinere Seitenschiff muß sich mit einer schwächeren Arkadenordnung begnügen. Die gleiche Auffassung war auch schon, wenn auch noch nicht so ausgeprägt, in S. Costanza in Rom vorhanden. Ihre gekuppelten Säulen besitzen nach dem hohen Mittelraum zu größere Kapitelle als nach dem Umgang. Es ließen sich noch viele andere Beispiele für dieses architektonische Denken anführen. Das Bestreben der mittelalterlichen Architektur war hingegen, den Baukörper zu systematisieren, die einzelnen Raumteile achsenmäßig streng aufeinander zu beziehen. Die Stützenreihe zwischen den Schiffen wird jetzt als ein symmetrisch durch-





Abb. 150.

Lomello, S. Maria Maggiore. Arkaden der alten Westjochs



Abb. 151.

Lomello, S. Maria Maggiore. Südliche Querhausfront

gebildetes Gelenk aufgefaßt, das die benachbarten Räume zusammenschließt. Die Symmetrie des Pfeilerquerschnitts wird auch dort angestrebt, wo sie durch die Verschiedenheit der Gewölbe gar nicht bedingt ist. Das beweisen gerade die frühen Gewölbebauten der Lombardei. – Zu einem romanischen Gliederpfeiler gehört nun auch eine einheitliche Kämpferzone, die als umklammerndes Band alle Einzelglieder zusammenfaßt und eine klare Abgrenzung der einzelnen Arkadenzonen herbeiführt. Diese Auffassung hat sich in Lomello noch nicht in vollem Maße durchgesetzt. Während der „Säulenkern“ eine Kapitellzone besitzt, gehen die eckigen Vorlagen ohne Unterteilung entweder in die Seitenschiffgurten über oder laufen sich an der Hochwand tot. Nur die Mittelschiffvorlagen, die die Schwibbögen aufnehmen, haben eine schwach angedeutete Kämpferzone erhalten. Als einfache Hausteinplatte zwischen den Backsteinschichten sitzt sie aber weder in Kapitellhöhe noch am Anlaufpunkt des Schwibbogens, sondern höchst unentschieden zwischen beiden. Die gleiche Unsicherheit macht sich in den Arkaden selbst bemerkbar. Die hier vielleicht zum ersten Male anzutreffende Zerlegung der Archivolte in zwei gegeneinander abgesetzte Bögen ist noch nicht auf die Pfeilergliederung bezogen. Aus der Unzahl späterer Beispiele ist uns geläufig, daß der Unterzug des Bogens auf der Vorlage in der Bogenleibung und der darüberliegende Arkadenbogen auf dem Kern oder einer weiteren Vorlage der Stütze ruht. Hier in Lomello laufen beide Bögen auf das Kapitell. Die eckigen Vorlagen werden für sie nicht ausgenutzt.

Daß die einzelnen Glieder sich nur ganz wenig gegeneinander absetzen, also nur eine sehr geringe Plastizität der einzelnen Mauerschichten zustande kommt, ist ebenfalls ein auffälliges Zeichen der frühen Entwicklungsstufe.



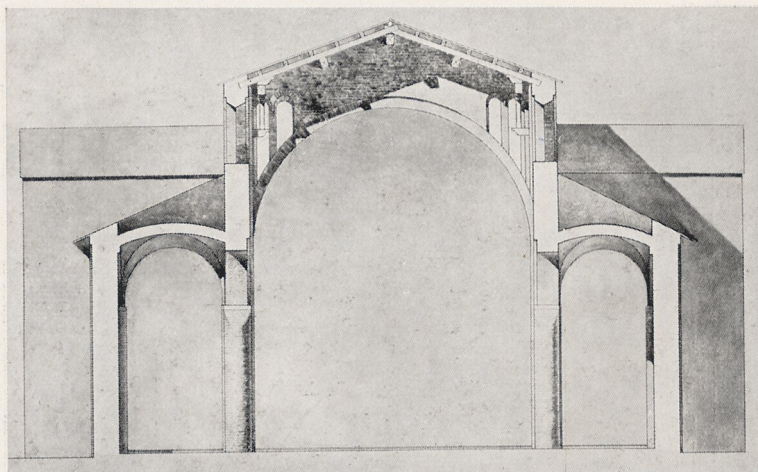


Abb. 152. Lomello, S. Maria Maggiore. Querschnitt (nach Kingsley-Porter)

Mit der Einwölbung der Seitenschiffe steht Lomello durchaus auf der gleichen Höhe wie die übrige große Architektur des Abendlandes. In S. Maria im Kapitol und im Dom in Speyer sind in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts auch Seitenschiffgewölbe errichtet worden, während das Mittelschiff damals noch flachgedeckt war.

Mit der Rhythmisierung und Verspannung des Mittelschiffs durch Schwibbögen ist dagegen ein Weg beschritten, der gerade in der Lom-

bardei zu besonderer Bedeutung gelangen sollte. Soweit wir die Denkmäler bis jetzt überschauen, läßt sich kein früheres Beispiel finden, so daß der Bau auch darin einen besonders schöpferischen Wert erhält<sup>25</sup>. Der Wille, hier zum ersten Male beide Mittelschiffwände miteinander zu verbinden und damit zugleich eine Jocheinteilung im gebundenen System zu schaffen, hätte zu der Hoffnung berechtigen können, daß sich sehr bald zwischen den Gurten auch die noch fehlenden Gewölbe hinzugesellen würden. Diese Entwicklung ist aber bekanntlich nicht erfolgt. Im Gegenteil, man hat sich auch dann noch, als man im Norden das Wagnis der Einwölbung großer Mittelschiffräume zum ersten Male unternahm und bald wiederholte, in der Lombardei – und in Italien überhaupt – noch lange mit dem Schwibbogensystem begnügt. Trotzdem bleibt dem Bau in Lomello das große Verdienst, diese Form in einem so aufwändigen Gebäude zum ersten Male in Anwendung gebracht zu haben, in einer Zeit, als man in Deutschland durchgehend offene Dachstühle errichtete.

Den Beweis, daß es sich hier wirklich um einen frühen Versuch mit dieser Bogenkonstruktion handelt, kann im Gegensatz zu den späteren Schwibbogenkirchen eine spürbare Unsicherheit in der Führung dieser Bögen erbringen. Es wird jedem die altertümliche Breite des Mittelschiffs im Verhältnis zu seiner geringen Höhe auffallen (Abb. 152). Das findet seine Begründung darin, daß man bei solchen Proportionen die Schwibbögen, trotzdem sie sogar korbformenförmig gestaltet sind, sehr tief unten ansetzen lassen konnte, um damit deren unerprobte, konstruktive Sicherheit zu erhöhen. Man ließ die Bögen auf diese Weise in der Höhe der Seitenschiffgurten beginnen, also in einer Zone, in der ein genügend sicheres Widerlager vorhanden war. Erinnern wir uns, daß 100 Jahre später der erste große rippengewölbte Bau, S. Ambrogio in Mailand, bei seiner großen Breite ebenfalls durch eine auffallend geringe Mittelschiffhöhe ausgezeichnet ist. Dort hatte man – scheinbar seltsamerweise – auf den selbständig beleuchteten Obergaden verzichtet. Das geschah wiederum nur aus dem gleichen Grunde, um den Gewölbedruck im Mittelschiff in der statisch gesicherteren Zone der Emporen- und Seitenschiffgewölbe verankern zu können.

Die wie der ganze Bau aus Backstein gemauerten Kapitelle zeigen eine sehr einfache, dem Würfel sich angleichende Form, bei der der Übergang aus dem Säulenrund in den eckigen Gurt am leichtesten sich vollzieht (Abb. 150). Ein eigentlicher Kämpfer ist nicht vorhanden. Nur eine

<sup>25</sup> Etwa zur gleichen Zeit treten Schwibbögen auch in der Normandie auf. Die Frage der Priorität scheint mir noch nicht entschieden (s. C. Pfitzner, Studien zur Verwendung des Schwibbogens in frühmittelalterlicher und romanischer Baukunst, Diss. Bonn 1932).





Abb. 153. Lomello, S. Maria Maggiore. Außenbau von Nordwesten

einfache, flache Hausteinplatte, die aber nirgends über den Kapitellkörper hinausragt, ist zwischen Kapitell und Archivolte eingelassen.

Der Außenbau ist an den Fassaden und an den Längswänden der Schiffe, soweit sie noch alt sind, mit flachen Lisenen und Rundbogenfriesen verblendet, die auffallend unsymmetrisch gruppiert sind (Abb. 153).

Kingsley-Porter hat diese Kirche um das Jahr 1025 datiert. Frankl hat das frühe Datum ohne rechte Begründung angezweifelt und die Kirche vor 1080 angesetzt<sup>26</sup>. Wenn wir uns nun auch auf keine Jahreszahl festlegen wollen, so sind wir doch der festen Überzeugung, daß der Bau in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts entstanden sein muß. Das beweisen die aufgezeigten Merkmale des Bauwerkes und seine Gegenüberstellung mit den Bauten aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts.

Einen Fortschritt in der Entwicklung des gegliederten Pfeilers bringt die Kirche S. Michele in Nonantola. Das inzwischen barockisierte Bauwerk wurde vor einigen Jahren in seinen drei östlichen Jochen, die jetzt als Chor abgetrennt sind, wiederhergestellt, so daß wir daraus das alte System für den ganzen Bau erschließen können<sup>27</sup>. Die Apsiden schließen sich hier ohne Querhaus und Vorchor unmittelbar an die Schiffe an. Es fehlen auch die Schwibbögen und jedenfalls in den letzten drei Jochen jede Art von Wandgliederung. Dagegen ist der Pfeiler jetzt symmetrisch ge-

<sup>26</sup> P. Frankl, Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst, Wildpark-Potsdam, o. J., S. 199.

<sup>27</sup> Über die Restaurierung und den alten Zustand berichtet am besten L. Bianchi, La pieve di S. Michele Arcangelo in Nonantola, Città del Vaticano 1937. Dort auch Abbildungen.





Abb. 154. Nonantola, S. Michele. Ostbau

gliedert, d. h. die eckigen Vorlagen sind auf beiden Seiten gleich stark, so daß man die Stütze schon als aus einem schmalen Pfeilerkern mit zwei Halbsäulenvorlagen bestehend definieren kann. Doch überwiegen auch hier noch an Masse die runden Glieder. Und da die eckigen Pilaster keine Kämpferzone ausscheiden, erscheinen sie weniger als Bestandteile des Pfeilerkerns als vielmehr der Wand, die in ihnen bis auf den Fußboden heruntergezogen ist. Dadurch wird auch der Rücksprung der Archivolte als struktiv empfunden. Der obere Bogen ist noch ein Bestandteil der Wand, die in die eckigen Pilaster ausmündet. Die eigentliche Arkade dagegen ist durch einen Rücksprung aus dieser Wandzone wirklich ausgeschieden. Sie liegt in einer anderen Ebene.

In dieser klaren und einheitlichen Durchbildung der Stütze geht S. Michele in Nonantola über S. Maria Maggiore in Lomello hinaus. Sonst aber erscheint der völlig ungewölbte und ungegliederte Raum rückständiger. Trotzdem wird er vermutlich nicht vor der Mitte des 11. Jahrhunderts entstanden sein. Darauf wird man aus der Dekoration der Chorpartie schließen müssen (Abb. 154). Besonders der reiche Schmuckfries, der die Nebenapsiden ziert, zeigt Detailformen wie die kleinen quadratisch ausgesparten Nischen unter dem Rundbogenfries, die in ganz ähnlicher Weise am Campanile von Pomposa, der im Jahre 1063 gegründet wurde, wieder vorkommen, nur daß dort der ganze Schmuck noch aufwändiger und plastischer ist. Die allgemein erst in der zweiten Jahrhunderthälfte zu beobachtende Vertauschung der flachen, eckigen Wandlisen mit der runden kündigt sich in Nonantola bereits an den Rundnischen der Hauptapsis an. Bogen auf kleinen Halbsäulchen sind den eigentlichen Nischen vorgeblendet. Dadurch wird eine größere Plastizität der Wand und eine Abrundung der eckigen Formen erreicht, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch nicht zu spüren ist.





Abb. 155. Acqui, Dom. Ostpartie

Unter den drei Ostjochen erstreckte sich ursprünglich, wie die bei der Restaurierung aufgedeckten Reste gezeigt haben, eine Hallenkrypta, die sich hier über alle drei Schiffe ausdehnte.

Einen großen Fortschritt gegenüber den beiden soeben behandelten Kirchen bringt der 1067 geweihte Dom in Acqui (Abb. 155)<sup>28</sup>. Leider ist es nicht möglich, das Innere des völlig barockisierten Bauwerkes in seiner ursprünglichen Form bildmäßig zur Anschauung zu bringen. Nur die Grundanlage und der Außenbau der Ostpartie sind noch so, wie sie ursprünglich waren, erhalten. Doch läßt sich im Innern unter der barocken Tünche so viel erkennen, daß man das alte System sich einigermaßen vorstellen kann. Das auffallend weite und großformige Bauwerk war ebenfalls eine mit gegliederten Pfeilern ausgestattete Basilika, die aber von einem mächtig ausladenden Querhaus durchschnitten wird. Sie ist wirklich durchschnitten, denn sowohl Mittelschiff als auch Seitenschiffe setzen sich hinter dem Querhaus als quadratische Chöre weiter fort. Dadurch kommt ein Grundriß des lateinischen Kreuzes zustande, der, wie jeder Kenner mittelalterlicher Architektur Italiens weiß, hier eine seltene Ausnahme darstellt. Noch erstaunlicher ist aber die Erweiterung des Chorraumes durch die drei Vorchöre und durch die Anfügung von Apsiden nicht nur an diese Chöre, sondern auch an die frei vortretenden Querhausarme. Ein solches Chorschema ist in Italien, soweit wir die Denkmäler überschauen, einmalig. Wir vermuten die Anregung zu dieser neuen, reichen Ausgestaltung des Chores aber sofort in dem Umkreis der Reformen von Cluny und stoßen bei der Suche nach möglichen, direkten Vorbildern auf die durch die gleiche Reform veranlaßten Neubauten des 11. Jahrhunderts in der Normandie. Hier ist es die Abteikirche in Bernay, deren

<sup>28</sup> Kingsley-Porter (Bd. II, S. 14) hat den Bau sehr ausführlich besprochen, ohne ihn aber in einen größeren europäischen Zusammenhang einordnen zu können, in den er wie kaum ein zweiter Bau Italiens gehört.



Grundriß mit dem von Acqui fast identisch ist. Die Bedeutung Bernays als erster großer Bau einer stolzen Reihe räumlich verwandter Abtei- und Bischofskirchen dieser Gegend ist allenthalben bekannt. Er wurde wahrscheinlich im Jahre 1013 begonnen und erhielt seine wesentliche Gestalt in den Jahren 1025–1040<sup>29</sup>. Der Dom in Acqui hat das Weihedatum 1067. Eine weitere Nachricht besagt, daß er bereits unter dem Bischof Primo (989–1018) begonnen worden sei<sup>30</sup>. Wir kämen also im wesentlichen in die gleichen Jahre, die auch für Bernay überliefert sind. Diese Gleichzeitigkeit ist überraschend. Wie ist sie zu erklären? Wir wissen, daß der berühmte Abt von Cluny Majolus den in der Nähe von Novara geborenen Mönch Wilhelm mit sich nach Frankreich nahm, um ihn ob seiner Tüchtigkeit bald an hervorragender Stelle für sein Reformwerk einzusetzen. Nach anfänglichem Wirken in Dijon wurde Wilhelm in die Normandie geschickt, wo er mehrere große Klöster reformierte. Da das Kloster Bernay nach seiner Gründung im Jahre 1013 sofort dem von ihm reformierten Kloster Fécamp unterstellt wurde, wird Wilhelm sicher auch in irgendeiner Beziehung zu dem Neubau der Kirche gestanden haben. Deshalb wird wohl auch in der Persönlichkeit des italienischen Klerikers, der in Frankreich zu hohen kirchlichen Würden gelangte, der Vermittler dieses für Italien so fremden Planschemas zu suchen sein. Daß der Austausch auf geistlichem Gebiete zwischen der Lombardei und der Normandie in jener Zeit sehr rege gewesen sein muß, beweist ja auch eine andere große Persönlichkeit, jener berühmte Lanfrancus, der, 1005 in Pavia geboren, bald zum Vorsteher großer normannischer Klöster berufen wird und schließlich als Erzbischof von Canterbury (1089) stirbt<sup>31</sup>. Als weiterer Beleg eines Austausches auf künstlerischem Gebiete kann noch die Kirche S. Lorenzo in Verona genannt werden, die um 1100 gebaut wurde<sup>32</sup>. Sie ist in Grund- und Aufriß völlig der Abteikirche in Jumièges verpflichtet<sup>33</sup>. Mit ihr hat sie nicht nur das Schwibbogensystem, die Emporen und die Seitenschiffgewölbe gemein, sondern sie übernimmt vor allem auch deren eigentümlichen Aufriß des Querschiffs, dessen Arme durch Weiterführung der Seitenschiffe und Emporen und durch eine gleiche Unterteilung auch der vorspringenden Teile völlig zu doppelgeschossigen Kapellen umgewandelt werden.

Die Vermutung, daß Wilhelm dieses normannische Chorgrundrißschema aus Oberitalien mitgebracht hätte – nach dem Stand der Forschung bei Lasteyrie, der für dieses Schema keine rechten Vorläufer weiß und auch Acqui nicht kennt, könnte sie wohl aufkommen –, stellt sich nach speziellen Studien über die Herkunft dieses Planes als unhaltbar heraus<sup>34</sup>. Trotzdem verliert die enge Beziehung zwischen Bernay und Acqui nicht an Interesse, denn sie zeigt uns, wie „modern“ damals die oberitalienische Architektur war. Hier in Acqui war man gewillt, über die heimische Tradition hinauszuwachsen und mit der großen Entwicklung jenseits der Alpen gleichen Schritt zu halten. Merkwürdig bleibt nur, daß es nicht die oberitalienischen Filiationen von Cluny sind, die sich an den neuen Raumidealen orientieren, sondern eine Domkirche, die nichts unmittelbar mit dem Orden zu tun hat<sup>35</sup>.

Haben wir bisher nur der Gemeinsamkeiten des Domes in Acqui mit der normannischen Architektur gedacht, so müssen nun auch ihre Unterschiede genannt werden. Der Hauptunterschied ist das andere Verhältnis des Querhauses zum Mittelschiff. In den französischen Kirchen und in der

<sup>29</sup> F. Deshoulières, *Éléments datés de l'art roman en France*, Paris 1936, S. 16 (dort auch Grundriß).

<sup>30</sup> Kingsley-Porter, Bd. II, S. 15.

<sup>31</sup> R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris 1912, S. 486ff.

<sup>32</sup> Grundriß bei Ch. A. Cummings, *A history of architecture in Italy*, Boston 1901, Bd. I, Fig. 90.

<sup>33</sup> Grundriß bei Frankl, Abb. 149. In diesem Grundriß ist der inzwischen aus Grabungen erschlossene Chorumgang noch nicht berücksichtigt.

<sup>34</sup> Lefèvre-Pontalis, *Planes Benedictines*, Bull. Mon. 1912, S. 439.

<sup>35</sup> Kingsley-Porter hat die lombardischen Filiationen von Cluny zusammengestellt, aber keine Stilverwandtschaft zu der Mutterkirche feststellen können (Bd. I, S. 156ff.).



nordischen Architektur überhaupt sind die Höhe und zumeist auch die Tiefe des Querhauses an die Maße des Mittelschiffes gebunden. Dadurch entstehen im Außenbau die gemeinsamen Trauf-  
linien und im Innern die ausgeschiedene Vierung. In der mittelalterlichen Architektur Italiens ist dieses Raumverhältnis erst verhältnismäßig spät und zugleich auch sehr selten verwirklicht worden. Das ist nicht einfach mit konstruktivem Unvermögen zu erklären, sondern das Verhältnis von Mittelschiff zu Querhaus war so labil geblieben wie in den ersten frühchristlichen Bauten. Dort war das lockere Verhältnis der Räume zueinander aus der allgemeinen Raumauffassung jener Zeit zu erklären. Inzwischen hatte sich aber seit den ersten Anfängen der kirchlichen Baukunst jenseits der Alpen die Vorstellung von Architektur wesentlich im Sinne einer Organisierung und Systematisierung des Baukörpers geändert, zu der Italien hingegen eigentlich erst im 12. Jahrhundert gelangte. Daß diese Auffassung wirklich aus einer bestimmten Haltung hervorging, kann uns gerade der Dom in Acqui besonders deutlich zeigen. Trotzdem das Planschema dieser Kirche ganz unmittelbar aus dem nordischen Formenschatz übernommen ist, bleibt doch der Aufbau, d. h. also hier ganz besonders das Verhältnis der einzelnen Räume zueinander, in den traditionellen italienischen Auffassungen verhaftet. Die Querhausarme sind wesentlich niedriger als das Mittelschiff. Dadurch ist zugleich eine richtig ausgeschiedene Vierung unmöglich gemacht, denn die Längs- und Quergurten mußten so bei dem annähernd quadratischen Grundriß der Vierung sehr verschiedene Kämpferhöhen erhalten.

Die Bedingtheit der Vierungskonstruktion aus der altertümlichen Auffassung des Querhauses ist eine der wesentlichsten Voraussetzungen der räumlichen Struktur in der romanischen Architektur Italiens. Es ist deshalb falsch, die Maßstäbe der Entwicklung in den nordischen Ländern an die italienische Architektur heranzutragen und dann zu glauben, sie habe die wesentlichen architektonischen Probleme nicht verstanden. Es handelt sich vielmehr nur um ein anderes Wollen. Das gilt es zu erkennen, wenn man sich ein Urteil über die Baukunst Italiens im Mittelalter bilden will. Dann wird man auch dem nationalen Charakter des italienischen Beitrags zur kirchlichen Baukunst des Abendlandes gerechter werden.

Wie die Vierung in Acqui im einzelnen beschaffen war, ist leider infolge der Barockisierung nicht mehr festzustellen. Auch die Frage, ob wohl ein Vierungsturm wie in den französischen Kirchen vorhanden war, muß offenbleiben. Vielleicht waren die Vorchöre mit einer Tonne eingewölbt. Das Mittelschiff besaß weder Wandgliederungen noch Gewölbe<sup>36</sup>, nur die Seitenschiffe waren mit Kreuzgratgewölben versehen.

Die Neuerungen des Domes in Acqui liegen nicht nur auf räumlichem Gebiete, in der Erweiterung des Chores, sondern es ist auch die Pfeilergliederung in ihm weiter fortgeschritten. Die sechs Arkadenjoche des Langhauses besitzen gegliederte Pfeiler, bei denen wirklich der eckige Kern der Stütze überwiegt. Den beiden Halbsäulenvorlagen in der Leibung des Bogens für den Unterzug der Arkade hat sich noch eine weitere Halbsäulenvorlage für den Gurtbogen der Seitenschiffgewölbe hinzugesellt. Trotz der barocken Überarbeitung sind hier und da noch einige alte Basen und Kapitelle erhalten, die uns den Beweis liefern, daß diese Pfeilergliederung auch wirklich die ursprüngliche ist. Die Seitenschiffgewölbe und ihre Wandvorlagen sind dagegen wohl mit den barocken Mittelschiffgewölben erneuert worden.

Von den bisher genannten Bauten unterscheidet sich der Dom in Acqui nicht zuletzt durch seine ungeheuer steilen Proportionen, die sogar heute nach Einziehung der Gewölbe noch sehr wirkungsvoll sind. Am eindrucksvollsten tritt uns die neue Steilheit in den Arkaden gegenüber,

<sup>36</sup> Über dem barocken Mittelschiffgewölbe ist noch ein Stück des alten Obergadens sichtbar.



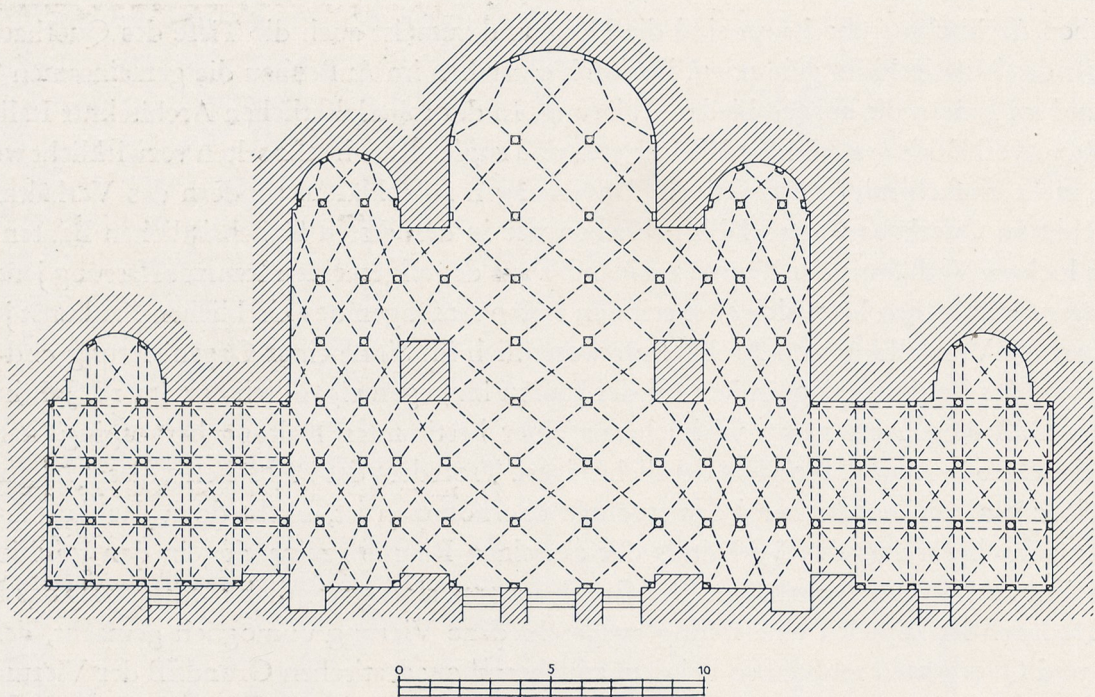


Abb. 156. Acqui, Dom. Grundriß der Krypta (in den Querhausarmen ist die Jocheinteilung an einigen Stellen zerstört)

in denen die Höhe ein Vielfaches der Breite beträgt. In dieser Eigenschaft ist der Bau nur S. Abbondio in Como vergleichbar. Da auch S. Abbondio in seinem Grundriß cluniazensische Einflüsse erkennen läßt, ist zu vermuten, daß die überschulken Proportionen ebenfalls von dort angeregt sind, denn für die cluniazensische Baukunst Frankreichs ist der steile Querschnitt des Raumes besonders charakteristisch. Wir werden auf S. Abbondio noch an anderer Stelle ausführlicher zu sprechen kommen<sup>37</sup>.

Das gleiche Interesse wie der Oberbau beansprucht auch die Krypta des Domes in Acqui, einerseits weil sie in ihrer Raumgliederung die alte Anordnung des Chores am reinsten widerspiegelt, andererseits aber auch wegen ihrer eigenen Ausdehnung (Abb. 156). Sie erstreckt sich unter dem ganzen Chor mitsamt dem Querhaus, besitzt also die bisher nirgends vorhandene Weite von 21 Schiffen, die im Mitteltrakt die Tiefe von 8 Jochen erreicht. 74 freistehende Säulen und 2 mächtige Pfeiler unterteilen den Raum. Die nicht sehr hohen Stützen tragen Kreuzgratgewölbe in der Art sich durchdringender, gleich hoher Tonnen, denen nur unter den Querhausarmen Gurt- und Schildbögen untergelegt sind<sup>38</sup>. Die Kapitelle sind einfache, flache Blöcke, deren Ecken man durch ein Blatt kelchartig abgeschrägt hat. Kämpferplatten sind nicht vorhanden. Dasselbe Aussehen besaßen auch die vereinzelt, unstuckierten Halbsäulenkapitelle des Oberbaues. Vermauerte, schmale Zugänge in die Krypta befinden sich in der Westwand der Querhausarme. Ob die heutigen drei Eingänge aus dem Mittelschiff ursprünglich sind, ist an der erneuerten Brüstungswand nicht festzustellen. Die inneren Halbsäulen der Eingangswand jedenfalls sind alt, so daß also eine Öffnung in Säulenarkaden wie in den Florentiner Bauten oder im Dom von Modena für den ursprünglichen Zustand nicht in Frage kommt. Immerhin ist denkbar, daß nach dem Mittelschiff ähnliche Öffnungen wie die heutigen vorhanden waren, da der Zugang in eine solch große Krypta nur durch kleine, schmale Eingänge in den Seitentrakten unzureichend gewesen sein mußte.

<sup>37</sup> Siehe S. 169.

<sup>38</sup> Daß man nur gewisse Teile der Krypta mit Gurten versieht, kommt auch in der Krypta der Badia in Settimo bei Florenz vor.



Verglichen mit den Krypten der Kirchen vor dem Jahre 1000 ist in der räumlichen Entwicklung der Domkrypta in Acqui ein ungeheurer Fortschritt zu verzeichnen. Aus einem kleinen Sacellum unter der Apsis ist jetzt eine beinahe als selbstständig zu bezeichnende, große Unterkirche geworden. Wir werden ähnliche ausgedehnte Kryptenanlagen aus der gleichen Zeit auch in den Kirchen Apuliens und der Toscana antreffen. Der früheste dieser unterirdischen Säulensäle ist indessen nicht die Krypta in Acqui, sondern wahrscheinlich die Krypta der Abbazia S. Salvatore am Monte Amiata, von der uns das Weihedatum der Kirche 1036 überliefert ist. Wir werden diesen Bau noch sehr ausführlich im Zusammenhang seiner Landschaft behandeln<sup>39</sup>.

Die Kirche S. Bassiano in Lodi Vecchio interessiert uns hier besonders wegen ihrer Pfeiler (Abb. 157). Der dreischiffige, querschifflose Bau besitzt Bündelpfeiler, die, ohne einen eckigen Pfeilerkern oder eckige Einzelglieder zu bilden, aus vier kräftigen Halbsäulen sich zusammensetzen. Es ist jetzt also die völlige Symmetrie des Pfeilerquerschnitts erreicht. Während die Halbsäulen gegen das Seitenschiff die Gurten der alten Kreuzgratgewölbe aufnehmen, ist die Vorlage nach dem Mittelschiff für dessen Schwibbögen da<sup>40</sup>. Das bedeutet einen wesentlichen Fortschritt gegenüber dem System von Lomello, bei dem trotz der gleichen Gewölbeanordnung der Pfeilerquerschnitt noch nicht zu dieser klaren Lösung gekommen war. Die Unifizierung des Systems wird in Lodi Vecchio aber besonders dadurch erreicht, daß jedes Mittelschiffsjoch einen eigenen Schwibbogen erhalten hat und somit alle Stützen einander gleich sind. Dieses Hinwenden zum System der fortlaufenden Travée ist ein wichtiger Auftakt für die völlig eingewölbten Bauten aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, bei denen von vornherein das gebundene System und das System der fortlaufenden Travée nebeneinander hergehen<sup>41</sup>.

So sehr sich in den Pfeilern von Lodi Vecchio romanisches Strukturempfinden durchgesetzt hat, so stehen sie doch immer noch am Anfang der Entwicklung. Das beweist eben doch der Verzicht auf den Pfeilerkern, auf den die Halbsäulen als eigentliche Vorlagen bezogen werden könnten, vor allem aber der Mangel einer einheitlich durchgeführten Kämpferzone. Obgleich alle Halbsäulen ein Kapitell besitzen – die Kämpferplatte darüber fehlt immer noch –, sind diese trotz gleicher Entstehungszeit doch noch verschieden groß, so daß die Vorstellung von der Kapitellzone als eines einheitlichen, die einzelnen Pfeilerglieder zusammenfassenden Bandes noch nicht recht aufkommen kann (Abb. 158).



Abb. 157. Lodi Vecchio, S. Bassiano. Mittelschiff

<sup>39</sup> Siehe S. 196 ff.

<sup>40</sup> Die Seitenschiffgewölbe wurden bei Errichtung der gotischen Mittelschiffgewölbe erneuert.

<sup>41</sup> R. Krautheimer, Lombardische Hallenkirchen, Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1928, S. 176 ff.





Abb. 158. Lodi Vecchio S. Bassiano.  
Kapitellzone eines Mittelschiffpfeilers (nach Sant' Ambrogio)

Die ziemlich untersetzten Pfeiler sind wie der ganze Bau aus Backstein errichtet. Die gedrückten Hausteinkapitelle zeigen eine ganz flache Ornamentierung aus altertümlich gerieften Blättern, die gelegentlich von sehr flach reliefierten Tierdarstellungen unterbrochen werden. Diese vertreten etwa die gleiche plastische Entwicklungsstufe wie die Bauornamentik von S. Abbondio in Como. Der Bau gehört auch auf Grund seiner Pfeilerstruktur in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts. In der gleichen Zeit gibt es denselben kleeblattförmigen Pfeiler mit Schwibbogen auch in Florenz; in S. Pier Scheraggio und S. Miniato<sup>42</sup>.

Die ausgesprochene Vermutung, daß der Obergaden bereits im 12. Jahrhundert einmal erneuert worden sei, ist sicher richtig<sup>43</sup>. Denn auch nach Abzug der gotischen Mittelschiffgewölbe fallen die Proportionen der hohen und gestelzten Schwibbögen und der niedrigen und gedrückten Arkaden zu sehr auseinander, als daß sie in einem Bauvorgang entstanden sein könnten. Wir werden also annehmen müssen, daß die Schwibbögen ursprünglich nicht so gestelzt waren wie heute. Daß sie aber bestimmt von vornherein vorhanden waren und wohl auch die gleiche Kämpferhöhe besaßen, beweisen die Bündigkeit der vier Halbsäulen und eine Anzahl alter Halbsäulenkapitelle an der Oberwand. Die im 12. Jahrhundert erneuerten Kapitelle setzen sich deutlich von den ursprünglichen ab.

Ähnlich untersetzte Pfeiler wie in Lodi Vecchio befinden sich auch in der um 1100 entstandenen Kirche SS. Pietro e Paolo in Bologna<sup>44</sup>. Auch hier gibt es noch keine Kämpferplatten über den Kapitellen. Die Aufgliederung des Kleeblattpfeilers ist aber insofern fortgeschrittener, als die vier Halbsäulen jetzt wirklich als Vorlagen vor einem eckigen Pfeilerkern liegen. Denn in einer Zuordnung von Pfeiler- und Säulenvorlagen zu einem Pfeilerkern liegt ja die Weiterentwicklung der Stütze in der lombardischen Architektur, die in diesem Punkte in S. Ambrogio in Mailand zum ersten Male ihr Ziel erreicht hat. Jetzt bildet der kreuzförmige Pfeiler die Grundsubstanz der Stütze, an die sich Halbsäulen und eckige Vorlagen gleichmäßig nach allen Seiten anschließen. Inzwischen war der wichtige Schritt der völligen Einwölbung auch in Italien vollzogen. Nach den ersten Versuchen an kleineren Bauten, von denen keiner mehr mit Sicherheit ins 11. Jahrhundert zu datieren ist, stellt S. Ambrogio auch den ersten großen Gewölbebau dar. Daß die Kirche wirklich an der Spitze der großen Gewölbekirchen steht, bekunden seine um der Sicherheit der Gewölbe willen mit in Kauf genommenen unerfreulichen, gedrückten Proportionen im Mittelschiff. Denn man verzichtete auf den selbständig beleuchteten Obergaden nicht, um irgendwelche unentschiedene Hallenwirkung im Innern hervorzurufen, sondern nur, weil man die Verankerung der Mittelschiffgewölbe in dem Stützenbereich der Emporen aus technischer Unerfahrenheit für konstruktiv notwendig erachtete.

Die völlige Aufgliederung des Pfeilers machen indessen nur die Hauptstützen mit, in den Zwischenstützen dagegen behauptet sich der einfache Kleeblattpfeiler bis in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts. Es ist ebenso erstaunlich, wie lange die Entwicklung gebraucht hat, bis sich der selbständige Kämpfer über dem Kapitell allgemein durchgesetzt hat. Im Atrium von S. Ambro-

<sup>42</sup> Siehe S. 191, 193.

<sup>43</sup> Frankl, a. a. O. S. 199.

<sup>44</sup> Abb. bei Frankl, Abb. 238.



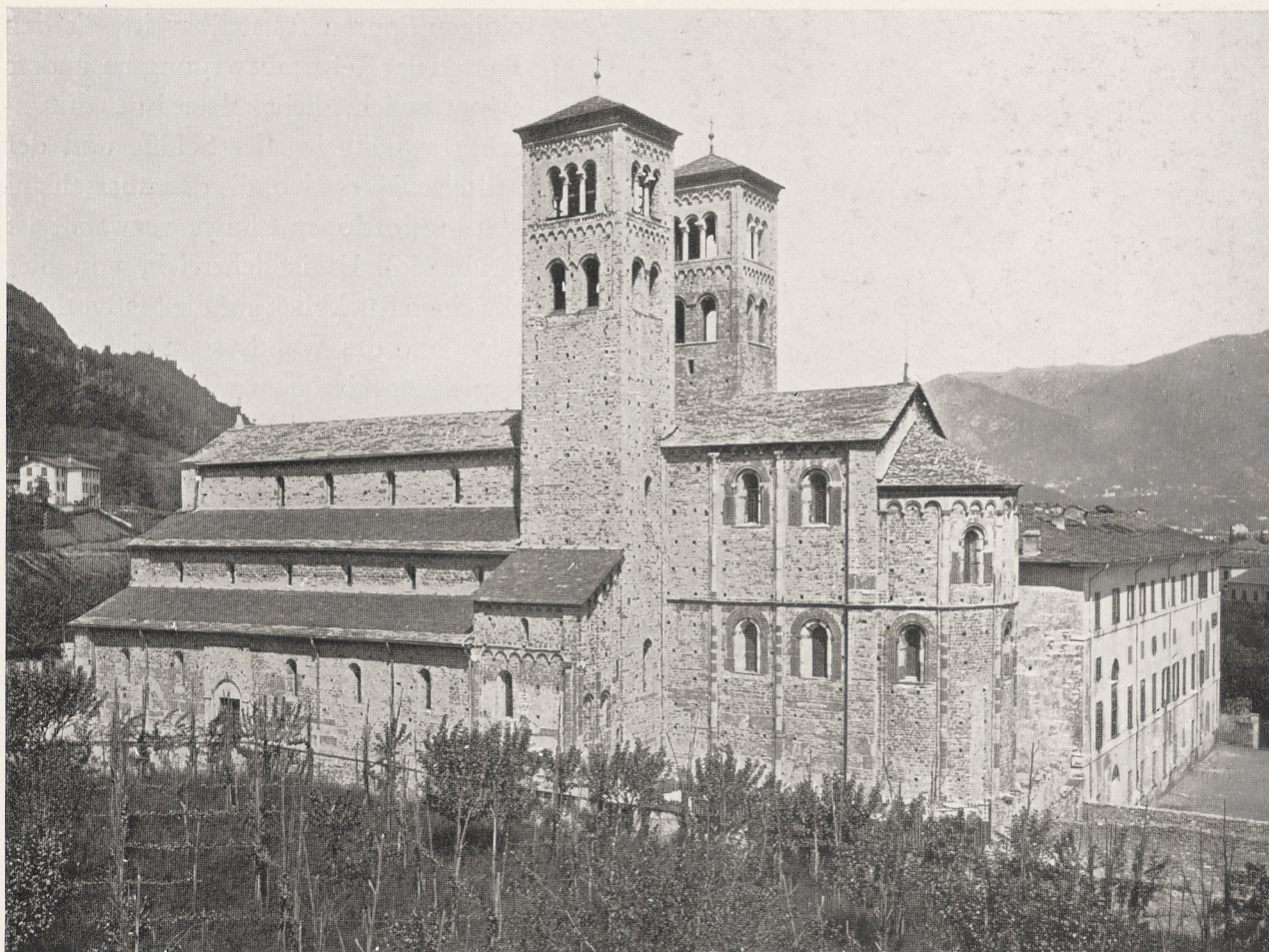


Abb. 159. Como, S. Abbondio. Außenbau

gio in Mailand, als dem zeitlichen Vorläufer vor dem Langhaus der Kirche, fehlt er immer noch. Erst im Innern der Kirche setzt er sich langsam durch.

Aus dem bis jetzt dargestellten Entwicklungsgang in der Lombardei fällt ein Bauwerk deutlich heraus, das ist die 1095 geweihte Kirche S. Abbondio in Como (Abb. 159). Eine fünfschiffige Säulenkirche von basilikalem Querschnitt mit einem über die Seitenschiffe um zwei volle Mittelschiffquadrate hinaus verlängerten Chor mit Apsis, kleinen Nebenchören mit Apsidiolen an den Seitenschiffen. Kreuzgratgewölbe in den Chören aller Schiffe und unter einer westlichen Empore, die Kalotte der Apsis sogar schon mit untergelegten, aber noch nicht konstruktiv verwandten Rippen und als besondere Eigentümlichkeit zwei quadratische Osttürme über den Chören der inneren Seitenschiffe. Das Festhalten an dem einfachen Rundpfeiler als Stütze, der Verzicht auf die in jener Zeit schon allgemein gebräuchlichen Gewölbe in den Seitenschiffen, der Verzicht auf die Krypta, die große Betonung der Chorpartie und vor allem die Errichtung von Osttürmen, das alles sind untrügliche Zeichen eines Einflusses von seiten der cluniazensischen Reform. Dazu kommt die Fünfschiffigkeit des Langhauses, die gerade im Hinblick auf das Streben jener Reformatoren, die Pracht und Feierlichkeit der großen konstantinischen Basiliken wiedererstehen zu lassen, besonders charakteristisch ist. Auch Alt-St. Peter und St. Paul vor den Toren waren fünfschiffig basilikal, d. h. die Seitenschiffe nahmen gegen das Mittelschiff an Höhe zu. Und schließlich erweist sich auch die ursprünglich vorhandene Vorhalle, die an der Westfassade noch in





Abb. 160. Como, S. Abbondio. Mittelschiff

reformbewegung ablesen. Er wird auch noch in Mittelitalien in diesem Jahrhundert festzustellen sein, nur in ganz anderen Erscheinungsformen<sup>45</sup>.

In der Raumform ist S. Abbondio ein Außenseiter geblieben. In einer anderen wesentlichen Eigenschaft aber hat er für die zukünftige Entwicklung höchste Bedeutung erlangt: in der äußeren Wanddekoration und der Bauplastik im engeren Sinne. Das mittlere Giebelfeld der Westfassade und die Chöre haben eine großartige, plastische Gliederung durch kräftige Rundlisenen, die beinahe schon als Wandsäulen anzusprechen sind, erhalten. Untereinander sind die Lisenen durch Rundbogenfriese verbunden. Am Hauptchor, als dem wohl zuletzt vollendeten Teil, ist die Dekoration überall noch um einen Grad plastischer. Der Rundbogenfries hat sich hier verdoppelt, die Rundlisenen haben eine eckige Unterlage erhalten und sind durch ein Horizontalgesims in zwei Zonen aufgeteilt. Der Hauptschmuck der Ostpartie aber sind seine berühmten, in zwei Zonen übereinander angeordneten, ornamentierten Fenster. Sie werden von einem Rundstab und einem breiten, mit Flechtband und Rankenfries versehenen Ornamentstreifen in ganzer Ausdehnung umzogen. Auf die Bedeutung dieser Fensterornamentik braucht hier nicht weiter eingegangen zu werden. Jeder weiß, welche große Entwicklungslinie sich von hier aus in der Bauplastik der Lombardei und ihrer Ausstrahlung nach Deutschland ziehen läßt.

In der großformigen Außendekoration bilden die Rundlisenen von nun an einen eisernen Bestand der lombardischen Architektur. Im 12. Jahrhundert nimmt ihre Plastizität immer mehr zu,

<sup>45</sup> Siehe S. 210ff.

einigen Spuren feststellbar ist, als den Bauten der Reformbewegung besonders eigentümlich. Nicht zuletzt ist es die unerhörte Steilheit aller Schiffe und der Mittelschiffarkaden, die den überschlangen Proportionen Clunys verwandt ist (Abb. 160). Es ist lehrreich, von hier aus einen Rückblick auf die Maßverhältnisse und das Wandsystem einer karolingischen Kirche zu werfen. In S. Abbondio verhält sich im Mittelschiff die Breite zur Höhe wie  $1:2\frac{1}{4}$ , in den inneren Seitenschiffen sogar wie  $1:3\frac{1}{3}$ . In Agliate war das Verhältnis im Hauptschiff  $1:1\frac{1}{4}$ . Nicht die große Wandflucht ist der beherrschende Eindruck mehr, sondern die hohe Arkadenzone. An Stelle der regelmäßigen, großen Fenster sind wenige, kleine Lichtöffnungen getreten, die die Lichtführung wesentlich verändern.

So können wir im 11. Jahrhundert zweimal an großen und in ihrer Zeit hochbedeutenden Bauwerken Norditaliens den Einfluß der großen kirchlichen Re-



bis schließlich der Charakter einer Lisene allmählich verlorengeht und fast selbständige Wand-säulen entstehen.

Für den nordischen Charakter von S. Abbondio ist noch bezeichnend, daß sich die Mauerdeko-ration ganz auf die wesentlichen Schauseiten des Chors und der Fassade beschränkt. Am Anfang des Jahrhunderts war dagegen in S. Pietro in Acqui schon der ganze Bau gleichmäßig von einer einheitlichen Wandverkleidung überzogen (Abb. 146). Bauten wie die Dome in Modena und Fer-rara zeigen im 12. Jahrhundert wie viele andere noch, daß die südländische Auffassung von der Wanddekoration die ist, wie schon in Acqui dem Gesamtbaukörper mit ihrer Hilfe ein einheit-liches Äußere zu geben.

Wenn wir innerhalb der in großen Linien skizzierten Entwicklung in der Lombardei noch die Kirche S. Pietro in Civate nennen, so tun wir das einerseits, um die mit diesen Ausführungen sichtbar gemachte größere Klarheit des Entwicklungsganges für seine bisher sehr umstrittene Datierung<sup>46</sup> zu benutzen, und andererseits um zu zeigen, wie eng die Raumvorstellung gelegent-lich im 11. Jahrhundert mit der des 9. Jahrhunderts verbunden ist (Abb. 161). Der einschiffige Bau besaß ursprünglich keine Westapsis, sondern eine gerade Eingangswand; und in der Mitte der Ostapsis, wo heute das Portal liegt, befand sich eine den beiden Nebenapsidiolen analoge kleine mittlere Apsis<sup>47</sup>. Dieser Saalraum, der an seiner Ostseite in ganzer Breite in das Apsisrund übergeht, schafft sich im Innern einen besonderen Chorraum dadurch, daß er in das Rund zwei Säulen hineinstellt, die mit den entsprechenden Wandvorlagen drei niedrige, kreuzgratgewölbte Vorchöre bilden (Abb. 162). An sie schließen sich die drei Apsidiolen an, die, außen nicht wahr-nehmbar, in der Mauerdicke des den ganzen Chorraum umschließenden großen Apsisrunds liegen. Wir werden bei dieser Anordnung stark an S. Maria in Valle in Cividale und S. Michele in Corte in Capua erinnert. Diese beiden einschiffigen Bauwerke des 9./10. Jahrhunderts hatten auf genau dieselbe Weise durch eine vor die Ostwand in den Raum hineingestellte Architektur eine innere Raumgliederung erreicht<sup>48</sup>. Eine solch altertümliche Chorlösung mag in Civate dazu geführt haben, den Bau ins 8./9. Jahrhundert zu datieren. Trotzdem aber stammt das Bauwerk erst aus dem 11. Jahrhundert. Schon die Chorlösung selbst zeigt eine Architekturform, die vor dem Jahre 1000 undenkbar wäre: den großen und sehr kräftigen Schild-bogen, der die drei Chorarkaden zusammenfaßt. Er verrät das gleiche architek-tonische Wollen, einzelne kleinere Architekturglieder zusammenzufassen und zu gruppieren, wie es der Stützenwechsel oder das Schwibbogensystem tun, die alle erst im 11. Jahrhundert entstehen<sup>49</sup>. Der andere Beweis für die spätere Da-

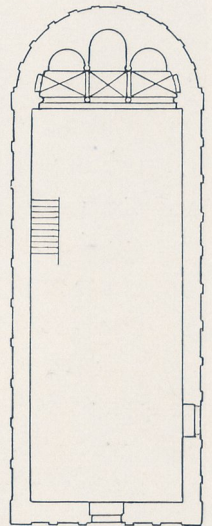


Abb. 161.  
Civate, S. Pietro.  
Rekonstr. Grundriß  
(nach Dartein)

<sup>46</sup> P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, Torino 1927, S. 387, Anm. 20.

<sup>47</sup> Das hat schon Dartein festgestellt, und danach hat er seine Grundrißrekonstruktion, die wir hier wiedergeben, gerichtet (F. de Dartein, *L'étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris 1865–82).

<sup>48</sup> Siehe Abb. 138, 139.

<sup>49</sup> Neuerdings hat man die Kirche SS. Felice e Fortunato in Vicenza in den Zustand gebracht, den sie angeblich am Ende des 10. Jahrhunderts gehabt hat, und dabei sind die Stützen im Wechsel von Pfeiler und Säule er-richtet worden. Wir kennen das Bauwerk nur aus der Literatur, besonders durch R. Cattaneo, *L'architecture en Italie du VI<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle*, Venedig 1890, und durch die Broschüre *La basilica dei Santi Felice e Fortunato in Vicenza*, Vicenza 1937. Aus diesen Arbeiten geht keineswegs mit Sicherheit hervor, daß die ursprünglichen Säulen, die zum Teil in den barocken Pfeilern wiedergefunden wurden, sich regelmäßig mit Pfeilern ab-wechselten.

Auch für den Dom in Caorle wird der Stützenwechsel für den Neubau im Jahre 1038 von Cattaneo (S. 313) in Anspruch genommen. H. Rathgens hat indessen darauf hingewiesen, daß einzelne Details wie Gesimse und Deck-platten der Kapitelle den Neubau von S. Marco voraussetzen, so daß wir deshalb den Dom in Caorle, da wir ihn nicht aus eigener Anschauung kennen, aus unserer Betrachtung auslassen müssen (H. Rathgens, S. Donato zu Murano, Berlin, o. J.). Daß der Stützenwechsel in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts in Italien sehr wenig





Abb. 162. Civate, S. Pietro. Inneres gegen Osten



Abb. 163. Civate, S. Pietro. Krypta

terung ist die Krypta (Abb. 163). Die dreischiffige, vierjochige Halle besitzt Kreuzgratgewölbe mit Gurt- und Schildbögen, die auf Säulen und an den Wänden auf Pfeilern über einer Sohlbank ruhen. Wandpfeiler und Gurtbögen sind nun von solcher kompakten Wucht und Plastizität, wie sie vor der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts nirgendwo festzustellen sind. Und schließlich sind es auch hier die schlanken Proportionen der Kirche, die sie von den karolingischen Bauten wesentlich unterscheiden.

wahrscheinlich ist, könnte uns gerade die Kirche S. Maria Maggiore in Lomello zeigen, wo der Stützenwechsel im Zusammenhang mit der Rhythmisierung des Raumes durch alternierende Schwibbögen eigentlich zu erwarten gewesen wäre.



## 2. VENETIEN

In Venetien wird die Baukunst des 11. Jahrhunderts besonders durch drei große Bauwerke vertreten: die Dome in Torcello und Aquileja und S. Marco in Venedig. Jeder der drei Bauten wächst aus einer anderen Tradition heraus, so daß dadurch und infolge Mangels erhaltener Monumente eine landschaftliche Entwicklung innerhalb des Jahrhunderts schwerlich aufgezeigt werden kann.

Der Dom in Torcello, der bei dem Neubau im Jahre 1008 im wesentlichen seine heutige Form erhalten hat, ist eine dreischiffige Basilika ohne Querhaus (Abb. 164)<sup>50</sup>. Wie das Mittelschiff enden auch die Seitenschiffe in einer Apsis, nur daß sich bei ihnen ein tonnengewölbter Vorchor, der gegen die Flucht der Seitenschiffwände etwas eingezogen ist, dazwischenlegt. Die Hauptapsis und die darunterliegende Ringkrypta sind allein Überreste der vorhergehenden Bauten des 7. und 9. Jahrhunderts. Zehn verhältnismäßig schmale Arkadenjoche bilden das Mittelschiff. Entsprechende zehn Fenster auf jeder Seite durchbrechen den Obergaden. So unterscheidet sich die Kirche in ihrer Grundanlage kaum von den frühchristlichen Bauten, die ja im nördlichen Adriabecken in den reinsten Beispielen in großer Zahl vorhanden waren. Worin sich die Kirche aber wesentlich gegen diese absetzt, ist der Aufbau in seinen veränderten Maßen. In gewaltiger Ausdehnung reckt sich das Mittelschiff in die Höhe. In neuer, nur antiken Bauten vergleichbarer Weise hat sich die Architektur hier wieder ins Kolossale gesteigert. Die große Fernwirkung, die dem Bauwerk dadurch eignet, wird noch durch den gewaltigen und klotzigen Campanile an seiner Seite verstärkt. Die Wucht der Mauer ist durch keine kleinteilige Dekoration eingeschränkt. Dort, wo die Architektur auf die Belebung der glatten Wand nicht verzichten konnte, wie an der Chorpartie, der Westfassade und dem Campanile, sind auch die Lisenen so verwendet, daß sie die großen Formen nicht unterteilen, sondern als Ganzes zur Geltung kommen lassen. Die Kapitelle im Innern sind mit wenigen Ausnahmen byzantinischer Import.

Von der gleichen monumentalen Gesinnung ist auch der Dom in Aquileja (Abb. 165). In einer Raumflucht von über 60 m Länge und im Langhaus von 30 m Breite lagert das gewaltige Gebäude weit hin sichtbar in der ebenen Landschaft. Die Ausmaße der Kirche richten sich zum Teil nach dem vorhergehenden Bau des 9. Jahrhunderts, von dem der untere Teil der Apsis und die darunter befindliche Krypta in den Neubau des 11. Jahrhunderts übernommen worden sind. Der Schöpfer des Neubaus war der aus Deutschland stammende Patriarch Poppo, der 1019 bis 1042 regierte und im Jahre 1031 die Kirche feierlich eingeweiht hat, wie die große Inschrift in der Apsis ausagt<sup>51</sup>. Mit dem Hinweis auf Deutschland

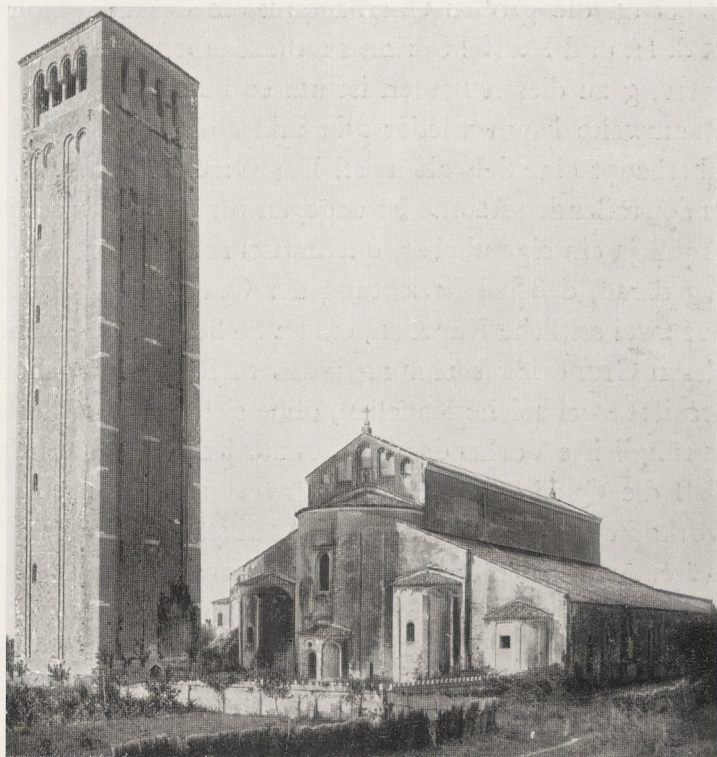


Abb. 164. Torcello, Dom. Außenbau

<sup>50</sup> B. Schulz, Die Kirchenbauten auf der Insel Torcello, Berlin 1927 (dort auch der Grundriß). Auß. nördl. S.schiff spätere Zutat. <sup>51</sup> La basilica di Aquileia, Bologna 1933.





Abb. 165. Aquileja, Dom. Außenbau

wird sofort das Augenmerk auf das ausgedehnte Querhaus der Kirche gerichtet. Wir fühlen uns dabei an die großen Querhausanlagen des alten Doms von Straßburg, der Kirchen in Limburg a. d. H. und Hersfeld erinnert, die Zeitgenossen des Doms von Aquileja sind. Die Beziehungsetzung zu diesen Bauten ist um so berechtigter, als es in Italien Querhausbauten von solcher Raumweite kaum wieder gibt und ein dem Mittelschiff gleich hohes Querschiff in dieser Zeit überhaupt eine Seltenheit ist. Das Gefühl für die Gleichwertigkeit der beiden senkrecht aufeinanderstoßenden Räume ist dagegen für die Baukunst jenseits der Alpen charakteristisch. Daß in Aquileja ein eigentlicher, quadratischer Chorraum, wie ihn die deutschen Kirchen besitzen, fehlt, lag daran, daß bei Errichtung des Querhauses auf die Apsis mit der Krypta und vielleicht auch auf zwei seitliche Kapellen, die an Stelle der freistehenden Querhausarme sich befanden und auch deren Grundrißausdehnung besaßen, Rücksicht genommen wurde (Abb. 166). Forlati<sup>52</sup> rekonstruiert zwei solche Kapellen, ohne sich näher darüber auszulassen, wie er dazu kommt. Ihr ursprüngliches Vorhandensein könnte jedoch wahrscheinlich gemacht werden durch den Hinweis, daß die Querhausapsiden in der Tat so weit nach außen verschoben sitzen, wie es sonst nie vorkommt, wie es aber für eine selbständige Kapelle längs der Seitenschiffe gerade angemessen wäre. Auch die in der Flucht der Seitenschiffwände liegende Doppelarkade<sup>53</sup>, die im jetzigen Bau keinen rechten Sinn hat, könnte mit der ursprünglichen Öffnung nach diesen Kapellen zusammenhängen.

Da unter den Vorlagen für die im 14. Jahrhundert eingezogenen Vierungsbögen keinerlei Anzeichen älterer Vorlagen für romanische Gurten sich finden lassen, muß man annehmen, daß im

<sup>52</sup> La Basilica di Aquileia, Kap. III, S. 273 ff.

<sup>53</sup> Alt-S. Peter besaß an der gleichen Stelle auch eine solche Trennungsarkade.



Bau des 11. Jahrhunderts eine Vierung nicht existierte. Denn an den Ostwänden neben der Apsis würde man bestimmt etwas feststellen können, wenn alte Vorlagen vorhanden gewesen wären, da ja die romanischen Gurten samt Vorlagen viel kompakter gewesen sein müßten als die sehr dünne gotische Vierungskonstruktion<sup>54</sup>. Da aber auch für einen romanischen Triumphbogen keine ausreichende Mauerrücklage vorhanden gewesen sein kann, so ist nicht gänzlich ausgeschlossen, daß die Mittelschiffarkaden trotz des Querhauses bis an die Apsiswand weitergeführt waren, so wie es Forlati rekonstruiert hat. So seltsam der Raum auf diese Weise durchschnitten würde, so wäre diese Lösung doch kein Unikum in der frühmittelalterlichen Baukunst, denn für den alten Dom in Straßburg hat Knauth eine ganz ähnliche Querhauspartie rekonstruiert<sup>55</sup>, und schließlich ist sogar eine solche in Saint Cyr in Nevers aus dem Jahre 1029 noch erhalten<sup>56</sup>. Daß man oben offene, gerade abgeschlossene Arkaden damals nicht als etwas Sonderbares empfand, beweist ja eben in Aquileja das Vorhandensein einer solchen Doppelarkade in den Querhausarmen.

Auf einen Vergleich mit der deutschen Baukunst weist auch noch das Motiv der Doppelarkade hin, die die Seitenschiffe gegen das Querhaus noch einmal besonders abschließt. Eine solche Arkade steht an der gleichen Stelle auch in St. Michael in Hildesheim und im Münster in Mittelzell, zwei Bauten, die in denselben Jahren wie Aquileja entstanden sind<sup>57</sup>. Daß dieses Motiv an und für sich schon älter ist, beweist sein Vorkommen in zwei römischen Basiliken aus dem Anfang des 9. Jahrhunderts: S. Prassede und S. Stefano degli Abessini. Hier trägt die Zwischensäule indessen keine Bögen, sondern einen geraden Architrav.

Das Langhaus von Aquileja unterscheidet sich in der Abfolge seiner Arkaden – nach Abzug der in gotischer Zeit erneuerten Bögen natürlich – kaum von den altchristlichen Kirchen (Abb. 167). Dreizehn schmale Joche erzeugen einen noch altertümlichen, kleinteiligen Rhythmus, wie wir ihn auch in Torcello feststellen konnten. Die Kapitelle und Basen, die sich in ihrer Größe den vorhandenen alten Säulen anpassen mußten, sind indessen ausgezeichnete Beispiele der Meißelkunst der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts (Abb. 185). Es verrät sich in ihnen der Wille, den Feinheiten der klassisch antiken Formen wieder nachzueifern. Dabei ist die Vorstellung des Blattwerkes in seiner noch etwas stacheligen Härte durchaus an die byzantinische Auffassung gebunden. Allgemein bezeichnend für den Stil des beginnenden 11. Jahrhunderts ist die Flächigkeit der einzelnen Schichten. Die Blätter wagen sich noch nicht vom Kern hinweg. Die größte Auflockerung des Blockes entsteht an den Ecken, wo sich die Blätter in stärkerer Ausladung übereinanderschieben. Die Basen sind noch nicht von der klassischen attischen Form, sie bilden vielmehr die beiden Wulst-ringe noch in gleicher Stärke aus.

Die außen gerade geschlossene Apsis stammt in ihren unteren Teilen aus dem vorhergehenden Bau. Daß sie ursprünglich beträchtlich niedriger war, ist an den erhaltenen Säulen an der Apsisöffnung abzulesen. Die alte Kalotte begann sofort über deren Kapitellen. Bei dem Neubau der

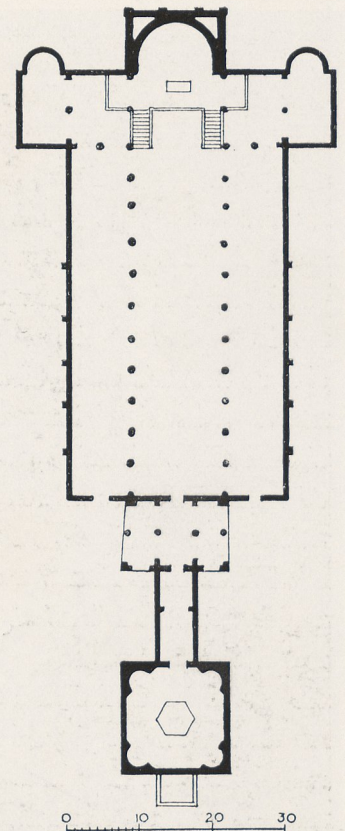


Abb. 166. Aquileja, Dom. Rekonstruierter Grundriß (nach Forlati)

<sup>54</sup> Frankl (S. 120) spricht ohne jede Begründung von einer romanischen Vierung.

<sup>55</sup> Abb. bei Frankl, S. 73.

<sup>56</sup> Abb. bei Frankl, S. 105.

<sup>57</sup> Grundrisse bei Dehio-Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Atlas I, Taf. 43.





Abb. 167. Aquileja, Dom. Mittelschiff

(der ursprüngliche Fußboden wurde nach Aufdeckung der frühchristlichen Mosaiken tiefer gelegt)

Kirche im 11. Jahrhundert hat man mittels eines über diesen Säulen eingezogenen Zwischenstücks den Ansatzpunkt der neuen Kalotte um 3,50 m erhöht.

Daß auch die Krypta zu dem vorhergehenden Bau gehört, beweisen besonders ihre Gewölbe und Kapitelle (Abb. 168). Man kann sich schwerlich vorstellen, daß ein so großzügiges Bauwerk, wie es der Dom des 11. Jahrhunderts ist, sich für eine gleichzeitige Krypta der altertümlichen Tonnengewölbe mit Stichkappen bedient hätte. Gerade weil wir aus der gleichen Zeit in einer viel konservativeren Gegend, in der Toscana, weiträumige Kryptenanlagen besitzen, die das voll entwickelte Kreuzgratgewölbe zeigen und sich nicht nur auf die Apsis und den Chor beschränken wie die Kryptenanlagen vor 1000, sondern auch auf das ganze Querhaus übergreifen, ist anzunehmen, daß die Krypta in Aquileja im 11. Jahrhundert die gleichen fortschrittlichen Formen angewendet hätte. Wir sind zu dieser Folgerung um so mehr berechtigt, als zwischen Aquileja und dem fortschrittlichen toscanischen Bauwerk, der Abteikirche S. Salvatore am Monte Amiata kirchliche und damit vermutlich auch künstlerische Beziehungen bestanden haben müssen, da nämlich bei der Weihe von S. Salvatore im Jahre 1036 der Patriarch Poppo von Aquileja zugegen war<sup>58</sup>. Die künstlerischen Beziehungen könnten aus der Zweiturmfassade in S. Salvatore geschlossen werden, die in Italien fast jedesmal bei ihrem immerhin seltenen Auftreten auf irgendeine Be-

<sup>58</sup> Siehe S. 199.





Abb. 168. Aquileja, Dom. Krypta

ziehung zu Deutschland weist. Hier dürfte der deutsche Patriarch der Vermittler gewesen sein. Schließlich sind es die Kapitelle, die die Krypta von Aquileja in karolingische Zeit verweisen.

Exkurs: Es ist nötig, hier einen ganz kurzen Überblick über die Entwicklung des Kapitells vom 8. bis zum 11. Jahrhundert zu geben, um die Datierung der Kapitelle von Aquileja fester begründen zu können.

Einige sehr wichtige Kapitelle aus dem 8. Jahrhundert sind an den Ziboriumsresten von S. Giorgio in Valpolicella erhalten (Abb. 169). Man ist durch eine Inschrift an einer Säule in der Lage, sie genau auf das Jahr 712 datieren zu können<sup>59</sup>. In zwei Zonen baut sich das Kapitell auf. In der unteren sind von dem gewöhnlichen Blattkranz nur höckerartige, geriefelte Vorsprünge übriggeblieben, die eng in einer Reihe beisammenstehen. In der oberen Zone entfaltet sich eine Kelchblockform, deren Ecken von je einem dünnen, geäderten Blatt gestützt werden. Die eigentliche Schildfläche dagegen wird von zwei aus den alten Helizes zurückgebildeten, spiralartigen Nadeln ausgefüllt, die noch ein Kreuz oder eine Rosette zwischen sich aufnehmen. Die Mitte des geraden Abakus wird jedesmal von einer konsolartigen Verstärkung hervorgehoben.

In den Kapitellen des Ziboriums von S. Maria in Sovana, die allgemein in die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts gesetzt werden<sup>60</sup>, ist die untere Zone des sonst ganz ähnlich aufgebauten

<sup>59</sup> Cattaneo, a. a. O. S. 87/88.

<sup>60</sup> M. Salmi, *La scultura romanica in Toscana*, Firenze 1928, S. 13.





Abb. 169. Valpolicella, S. Giorgio. Kapitell vom Ziborium (nach Cattaneo)



Abb. 170. Sovana, S. Maria. Kapitell vom Ziborium

Kapitells aus einer Zahl nebeneinandergestellter Kerbblätter gebildet (Abb. 170). Darüber bleibt der Rumpf des Kapitells ein Stück unbearbeitet, und erst dann setzt die kastenförmige Ausladung ein, die hier viel stärker ist als in Valpolicella. Der Charakter eines Kelchblocks ist durch die ziemlich waagerechte Ausladung der die Ecken stützenden Blätter verlorengegangen. Dadurch tritt die Zweizonigkeit des Kapitells noch stärker in Erscheinung. Die Mitte des ein-

geschwungenen Abakus wird hier außer durch die Konsole zwischen den dünnen Helizes noch besonders durch die Spitze eines weiteren Blattes betont.

Die gleiche Auffassung waltet in den Kapitellen der Krypta von Aquileja vor, die wir in die Zeit des Patriarchen Maxentius, d. h. in das erste Drittel des 9. Jahrhunderts datieren (Abb. 171)<sup>61</sup>. Die Zweizonigkeit ist noch stärker ausgebildet, indem die untere Zone jetzt einen trommelartig geschlossenen Ring bildet, auf dem keine Blätter aufliegen, sondern in den man kleine Arkaden eingeritzt hat. Dieses Arkadenmuster hat in den Kapitellen eine große Entwicklung bis in das 12. Jahrhundert hinein gehabt. Die obere Zone ist ganz ähnlich wie in Sovana. Die Betonung der Mitte hat durch ein großes Blatt, über dem immer noch die kleine Konsole von Valpolicella sitzt, erheblich zugenommen. Die Spitzen der Eckblätter werden mit dem Block durch kleine Taustricke verklammert.

In den Kapitellen des Ziboriums der Pieve von S. Leo, die sich wieder durch eine Inschrift genau auf die Jahre 881/82 datieren lassen<sup>62</sup>, hat die plastische Durchformung des Kapitellblocks beträchtlich zugenommen (Abb. 172). Es ist hier bereits wieder die klassische dreizonige Unterteilung erreicht, wenn auch vorerst immer nur die unterste Zone aus Blättern besteht. Darüber liegen in zwei gleichen Schichten zwei Reihen von Helizes. Kleine Taustricke bilden hier noch stärker sichtbar die geraden Ecken des Blockes, die zwischen den Helizes sogar schon à jour gearbeitet sind. Die Mitte ist durch ein eigenes Flechtband zwischen Taustricken besonders stark hervorgehoben.

Die nächste Entwicklungsstufe kann ein Kapitell aus der Krypta des Domes von Aosta

zeigen, das vermutlich aus der Bautätigkeit des Bischofs Anselmus (gest. 921) stammt (Abb. 173). Die Dreizonigkeit ist vorhanden. Die Helizes müssen sich wieder auf ihre alte obere



Abb. 171. Aquileja, Dom. Kapitelle der Krypta

<sup>61</sup> Forlati datiert die Krypta in die gleiche Zeit (La basilica di Aquileia, S. 287/88), während Toesca die Kapitelle dem Anfang des 11. Jahrhunderts zuschreibt (P. Toesca, Gli affreschi del duomo di Aquileia, „Dedalo“ 1925/26, S. 32).

<sup>62</sup> G. T. Rivoira, Le origini della architettura lombarda, Milano 1908, S. 207.



Zone beschränken, wo sie über Blättern oder wie hier kleinen Arkadennischen herauswachsen. An Stelle des starren Blockes ist eine aufgelockerte plastische Durchformung getreten.

Wie die Zeit, in der der Dom von Aquileja neu gebaut wurde, ein solches Arkadenkapitell gestaltet hat, kann uns ein schönes Exemplar im Museum in Aquileja zeigen (Abb. 174).



Abb. 172. S. Leo, Pfarrkirche. Kapitelle vom Ziborium

Der starre Block ist jetzt durch einen schlanken, aufstrebenden Kelch verdrängt worden. Die Arkaden sind noch in zwei Zonen angeordnet. Aber es ist nicht mehr nur ein Kranz von Arkaden, der gegeben wird, sondern zwischen den Spitzen der vorderen wird ein dahinterliegender angedeutet. Sichtbarlich wachsen hinter diesen Kränzen die Helizes heraus. Mitte und Ecken der oberen Zone werden von à jour gearbeiteten Taustricken gebildet. In der Leichtigkeit der Arkaden, dem ganz lockeren Aufbau und dem Streben nach Vielschichtigkeit ist dieses Kapitell der Entwicklungsstufe ganz nahe verwandt, der die Mittelschiffskapitelle angehören, nur daß dort das Blatt wieder von dem Kapitell Besitz ergriffen und alle alten Reminiszenzen abgestoßen hat.

In dieser kurzen Entwicklungsreihe, die sich noch beliebig bereichern ließe, vertreten die Kryptenkapitelle von Aquileja die Stilstufe des 9. Jahrhunderts, woran auch die Tatsache nichts ändert, daß die gleichen Kapitelle in der Krypta von S. Baronto bei Empoli, einem Bau des 11. Jahrhunderts, wieder vorkommen<sup>63</sup>. Sie können dort, wenn man sie nicht für sklavische Nachahmungen karolingischer Vorbilder halten will, nur aus einem älteren Bauwerk in die Krypta des 11. Jahrhunderts hinübergenommen worden sein.

Kehren wir wieder zu unseren baugeschichtlichen Ausführungen zurück, so wäre nach der Datierung der Krypta von Aquileja ins 9. Jahrhundert allgemein nachzutragen, daß diesem Jahrhundert alle nur möglichen Kryptenformen bekannt waren: Ringkrypten, Hallenkrypten mit Kreuzgratgewölben mit und ohne Gurten und nun auch die Form der Hallenkrypta mit Tonnengewölbe. Es wird einer detaillierten Spezialuntersuchung bedürfen, um in dieses scheinbare Durcheinander eine einigermaßen sinnvolle Entwicklung hineinzubringen. Trotzdem ist wohl schon hier der Schluß gestattet, daß sich eine Entwicklungsreihe vom einfachen zum komplizierteren Gebilde kaum ergeben wird, da sich sicherlich am Anfang dieser Raumform reife, spätantike Raumvorstellungen mit neuen, frühmittelalterlichen überschnitten haben werden.



Abb. 173.

Aosta, Dom. Kapitell der Krypta



Abb. 174.

Aquileja, Museum. Kapitell

<sup>63</sup> Toesca, Gli affreschi del duomo di Aquileia, „Dedalo“ 1925/26, S. 32 ff.





Abb. 175. Venedig, S. Marco. Inneres

Der dritte große Bau, dessen wir hier zu gedenken haben, ist S. Marco in Venedig (Abb. 175). Seine Sonderstellung in der Baukunst Italiens ist allenthalben bekannt. Byzantinische Kirchen sind die Vorbilder dieser Kuppelkirche im Grundriß des griechischen Kreuzes gewesen. Die heute nicht mehr existierende Apostelkirche in Konstantinopel ist als nächst verwandter Bau immer wieder mit S. Marco verglichen worden<sup>64</sup>. Trotz der Übernahme des fremden Schemas hat der Neubau von S. Marco in weitgehendem Maße die Fundamente und die Ausdehnung der Kirche der Partecipazi aus dem 9. Jahrhundert übernommen<sup>65</sup>. Diese Tatsache bedingt denn auch den wesentlichsten Unterschied gegen die Apostelkirche<sup>66</sup>. Dort sind die Seitenschiffe samt ihrer Emporen sehr schmale und völlig von Arkaden und Wand geschlossene Körper, während in S. Marco wirkliche, breite Seitenschiffe existieren, die noch die Seltsamkeit aufweisen, daß die trennende Arkadenwand oben offen ist und keine richtigen Emporen, sondern nur einen Laufgang trägt. Die Seitenschiffe sind also nur in der Arkadenzone wahrnehmbar. Darüber fließen die unten getrennten Räume wieder zusammen. Was unten Seitenschiff war, wird hier als breite Gurttonne unmittelbare

<sup>64</sup> O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin-Neubabelsberg, o. J., Bd. II, S. 381/82.

<sup>65</sup> L. Marangoni, *L'architetto ignoto di San Marco*, Venezia 1933, Fig. 9 u. 10.

<sup>66</sup> Marangoni sieht zwischen S. Marco und der Apostelkirche in Konstantinopel nur Unterschiede. Er entwertet sein Urteil aber völlig durch die große Voreingenommenheit gegenüber S. Marco. Er fühlt sich als Bewunderer des Bauwerkes durch die von der exakten Wissenschaft immer wieder dargestellte Abhängigkeit der Kirche von der Baukunst des Ostens irgendwie beleidigt und versucht deshalb mit allen Mitteln gleichsam eine Rettung dieser Schöpfung für den italienischen Geist.





Abb. 176. Venedig, S. Marco. Mauerdetail vom Außenbau vor der Marmorverkleidung (nach Marangoni)

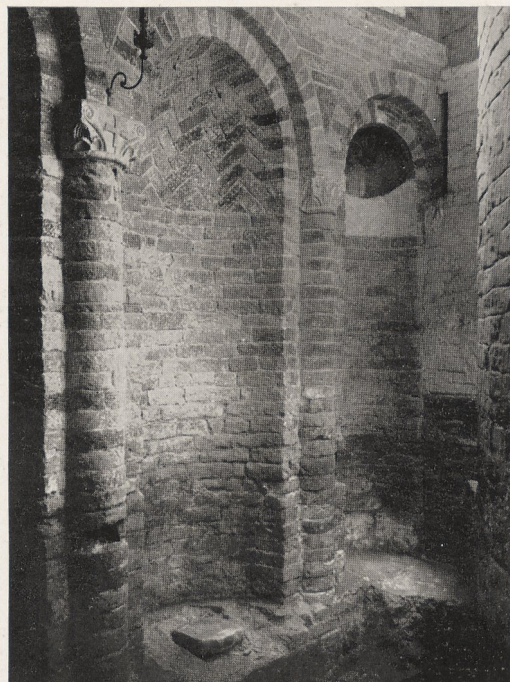


Abb. 177. Padua, S. Sofia. Innerer Nischenkranz der Apsis

Stütze, also zugeordnetes Glied der Kuppel. Ob ursprünglich die Seitenschiffarkaden richtige Emporen getragen haben, wie von einigen angenommen wird<sup>67</sup>, ist nicht genügend zu begründen. Immerhin wäre eine solche Anlage weniger exzeptionell. Sie hätte dann ein ähnliches Aussehen gehabt wie etwa das Hauptkuppeljoch der Irenekirche in Konstantinopel<sup>68</sup>.

Was die Chorlösung anbelangt, so brachte die Grundrißform des griechischen Kreuzes zwangsläufig einen weiteren Chor mit sich, der genau wie der gegenüberliegende Langhausarm dreischiffig ist. Dieser Chor endigt in drei Apsiden, von denen nur die mittlere vortritt. Sie hat außen die polygonale Form der vorhergehenden Apsis beibehalten. Die Nebenapsiden sind außen gerade geschlossen.

Es ist nun interessant zu beobachten, daß nicht der Gesamtgrundriß des griechischen Kreuzes, sondern nur das ausladende Querhaus mit Vorchören in allen drei Schiffen die Architektur der Umgebung Venedigs angeregt hat. Sowohl die kleineren Bauten wie S. Giacomo di Rialto und das Baptisterium S. Pietro di Castello in Venedig als auch der Dom in Jesolo sind wieder zu dem eindeutig längsgerichteten Grundriß zurückgekehrt, aber alle besitzen sie ein Querhaus, an das sich nicht unmittelbar die Apsiden, sondern erst noch ein Chorjoch anschließen<sup>69</sup>. Die so „hirsauisch“ anmutende Ostpartie ist hier also nichts weiter als ein Festhalten an der Chorlösung von S. Marco. Insofern kommt dem so vereinzelt byzantinischen Bauwerk auch eine landschaftliche Bedeutung schon am Ende des 11. und Anfang des 12. Jahrhunderts zu.

Um sich von dem Aussehen S. Marcos im 11. Jahrhundert eine Vorstellung zu machen, muß man sich die ganze Marmorverkleidung hinwegdenken. Restaurierungen haben erbracht, daß darunter ein Backsteinkern liegt, der, reich mit eckigen und runden Nischen, runden Blindfenstern und Lisenen dekoriert, auch ohne die nachträgliche Verkleidung eine stark bewegte Oberfläche zeigte (Abb. 176)<sup>70</sup>. Gerade das Nischenmotiv hat an dem Bauwerk wahre Triumphe gefeiert.

<sup>67</sup> Marangoni, a. a. O. S. 11.

<sup>68</sup> Pläne und Aufnahme bei Wulff, a. a. O. Bd. II, S. 382/83.

<sup>69</sup> Grundrisse bei Rathgens, a. a. O. S. 45/46.

<sup>70</sup> Marangoni, a. a. O. Abb. 13-30.



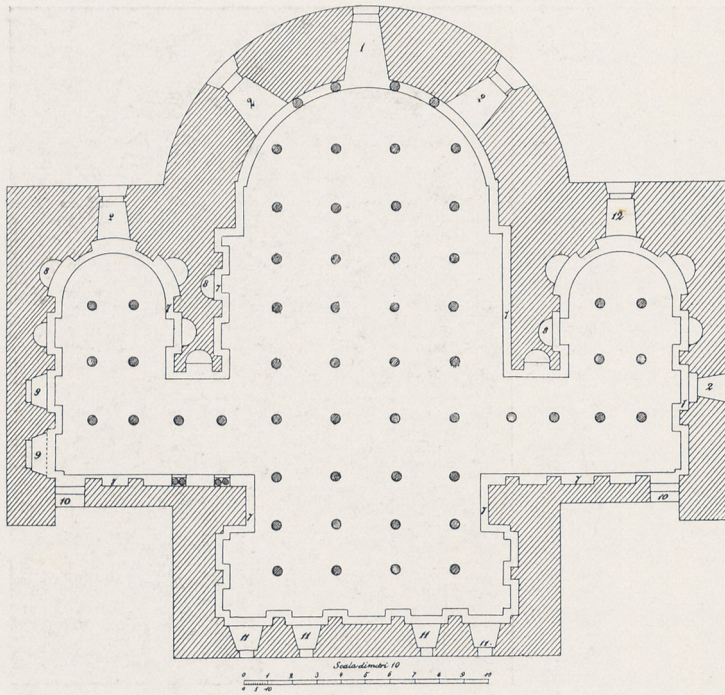


Abb. 178. Venedig, S. Marco. Grundriß der Krypta (nach Berchet)

an die gleichen, bei der Restaurierung aufgefundenen Formen in S. Marco. Auch in der Abfassung der Bögen mit Rundstäben folgt der Bau einem sich damals allgemein durchsetzenden Brauche.

Der Teil von S. Marco, der uns hier aber ganz besonders interessiert, ist die Krypta (Abb. 178). Das liegt daran, daß sie im Gegensatz zum Oberbau ganz in den Formenkreis der mittelalterlichen Architektur Italiens fällt, also in dem langen Entwicklungsgang der Krypta einen festen Platz einnimmt; andererseits beansprucht sie durch ihre sehr aufwändige Anlage eine eingehendere Betrachtung. Die besondere Eigentümlichkeit dieser Unterkirche, die übrigens nur eine geringe Erhöhung des Chorfußbodens verursacht, ist ihr Grundriß. Sie liegt sowohl unter der Hauptapsis als auch unter den Nebenapsiden einschließlich eines zwei Joch tiefen, alle drei Apsiden verbindenden Quertraktes. In der breiteren Mittelpartie aber zieht sie sich noch um drei Joch weiter nach Westen hin, so daß sie also hier den ganzen Raum des Mittelschiffs vom Scheitel der Apsis bis an das Querhaus heran einnimmt, was die beträchtliche Tiefe von über 20 m ergibt. Die Krypta erhält dadurch die Grundrißform des griechischen Kreuzes. Daß diese Form hier nichts mit dem Grundriß der Kirche etwa im Sinne einer Wiederholung in verkleinertem Maßstabe zu tun hat, sondern einen bereits existierenden selbständigen Typus wieder aufnimmt, wird später eine andere, noch frühere Krypta des gleichen Umrisses beweisen können<sup>72</sup>. Der infolge eindringenden Meerwassers im Fußboden erhöhte und deshalb jetzt sehr gedrückt wirkende Raum besitzt Kreuzgratgewölbe ohne Gurten in der Form sich durchdringender, gleich hoher Tonnen, die auf 52 freistehenden Säulen und an den Wänden auf Pfeilern über einer umlaufenden Sohlbank ruhen. Auch hier werden die Wände durch Nischen verziert. Die alten Zugänge zur Krypta lagen in den Nebenchören. Gegen das Querhaus wird sie durch eine gerade Mauer abgeschlossen, in der vier kleine Fenster liegen.

Was die Datierung der Kirche anbelangt, so stellt die neueste Literatur die bisher überlieferten Daten – Beginn 1063, Vollendung 1085 – in Frage. Marangoni hält den Bau nach einer inzwischen

<sup>71</sup> W. Arslan, *Appunti sulla chiesa di S. Sofia in Padova*, „Padova“ I, fasc. I/II.

<sup>72</sup> Siehe Abb. 199.

Heute ist die Nischenanordnung nur im Chor und in der Vorhalle noch wahrnehmbar, ursprünglich war der ganze Außenbau damit übersät. Hier ist diese Anordnung der Begradigung der Außenwände für die Marmorverkleidung zum Opfer gefallen. – In den dekorativen Details des alten Backsteinbaues sowohl als auch in der Mauertechnik ist S. Marco durchaus der gleichzeitigen Architektur Oberitaliens verwandt. Besonders nahe sind darin die Vergleichsmöglichkeiten mit den noch in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts gehörenden alten Chortheilen von S. Sofia in Padua (Abb. 177)<sup>71</sup>. Der innere Nischenkranz mit seinen vor die Wand gestellten Backsteinsäulchen und den im Fischgrätenmuster gemauerten kleinen Kalotten erinnert sehr stark



verlorengegangenen alten Bauinschrift, die aber von Francesco Sansovino gesehen und überliefert wurde, für im Jahre 1071 vollendet, wobei er damit auch den Beginn des Neubaus weiter zurückdatieren muß, da nur sieben Jahre Bauzeit für die große Kirche sicherlich ein zu geringer Zeitraum wäre. Wir kämen damit für die Krypta als dem notwendig ältesten Teile in das dritte Viertel des 11. Jahrhunderts. Halten wir dieses Datum fest, weil wir später bei einer ähnlichen Kryptenanlage wieder darauf zurückkommen müssen.

### 3. TOSCANA UND MITTELITALIEN

Rein der Menge nach ist die Baukunst des 11. Jahrhunderts in der Toscana mit sehr vielen Monumenten vertreten. Das ist um so auffälliger, als die Jahre vor 1000 hier gerade nur sehr geringe Spuren hinterlassen haben. Die wirklich bedeutenden Leistungen beschränken sich dabei im wesentlichen auf drei Zentren: Pisa, Florenz und einige kleinere Orte im südlichen Teil des Gebietes.

Das bedeutendste und zweifellos imposanteste Bauwerk ist der Dom in Pisa (Abb. 179). Er ist auch zugleich das problematischste, da seine Eigenart und Einmaligkeit zu den verschiedensten Vermutungen über die Herkunft seines Raumschemas geführt haben, und da die über 150 Jahre sich erstreckende Bauzeit der Kirche den ursprünglichen Plan verändert zu haben scheint<sup>73</sup>. Wir wissen aus einer Inschrift am Bau selbst, daß er im Jahre 1063 begonnen wurde. Überliefert sind weiterhin eine Anzahl Schenkungen und Nachrichten, die sich auf den Bau beziehen. 1118 und 1121 werden Weihen genannt. Trotzdem gehen Schenkungen und Baunachrichten auch in der Folgezeit weiter. Was bleibt nun an der Kirche für das 11. Jahrhundert übrig? Sicherlich der Grundplan mit Ausnahme der drei später hinzugefügten Westjoche, die sich nicht nur durch ihre veränderten Detailformen von den übrigen unterscheiden, sondern die auch durch die bei einer Grabung im Jahre 1917 gefundenen Fundamente der alten Westfassade als einwandfreie, nachträgliche Verlängerung erkannt werden konnten. Der Bau ist eine fünfschiffige Säulenbasilika mit Emporen. Die Tatsache, daß die äußeren Seitenschiffe breiter sind als die inneren, ist auffällig, aber kein Beweis, daß sie erst nachträglich hinzugefügt sein mußten<sup>74</sup>. Ist doch gerade in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts die von den alten konstantinischen Basiliken inspirierte fünfschiffige Anlage auch andernorts zu finden. Entscheidend aber für den Gesamtbaukörper ist nicht so sehr die Vielschiffigkeit als vielmehr das ungeheuer weit ausladende, dreischiffige Querhaus. Daß nun diese Querhausanlage nicht unmittelbar vor der Apsis liegt, sondern nach Westen zu in das Langhaus sich einfügt, das schafft im Inneren einen weiten Chorraum, wie man ihn in Italien in Verbindung mit

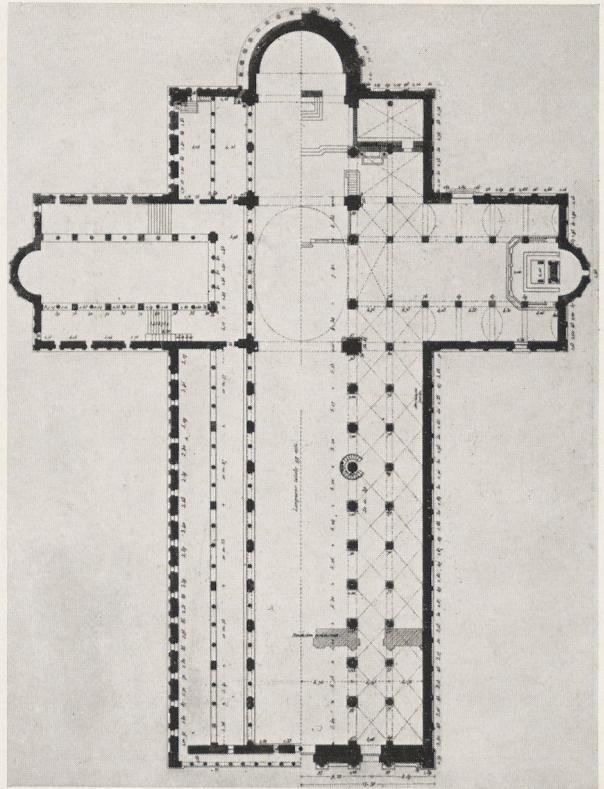


Abb. 179. Pisa, Dom. Grundriß (nach Rohault de Fleury)

<sup>73</sup> Die wichtigste Literatur über den Dom in Pisa ist: Salmi, *L'architettura romanica in Toscana*, S. 11 ff. (hier auch Angabe weiterer Literatur), ferner S. Guyer, *Der Dom in Pisa und das Rätsel seiner Entstehung*, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1932, S. 351–76. Während der Drucklegung erschien noch ein Aufsatz von M. Salmi, *La genesi del duomo di Pisa*, *Boll. d'Arte* XXXII, 1938, fasc. IV, auf den aber nicht mehr eingegangen werden konnte.

<sup>74</sup> Das meinen Dehio-Bezold, Bd. I, S. 232.



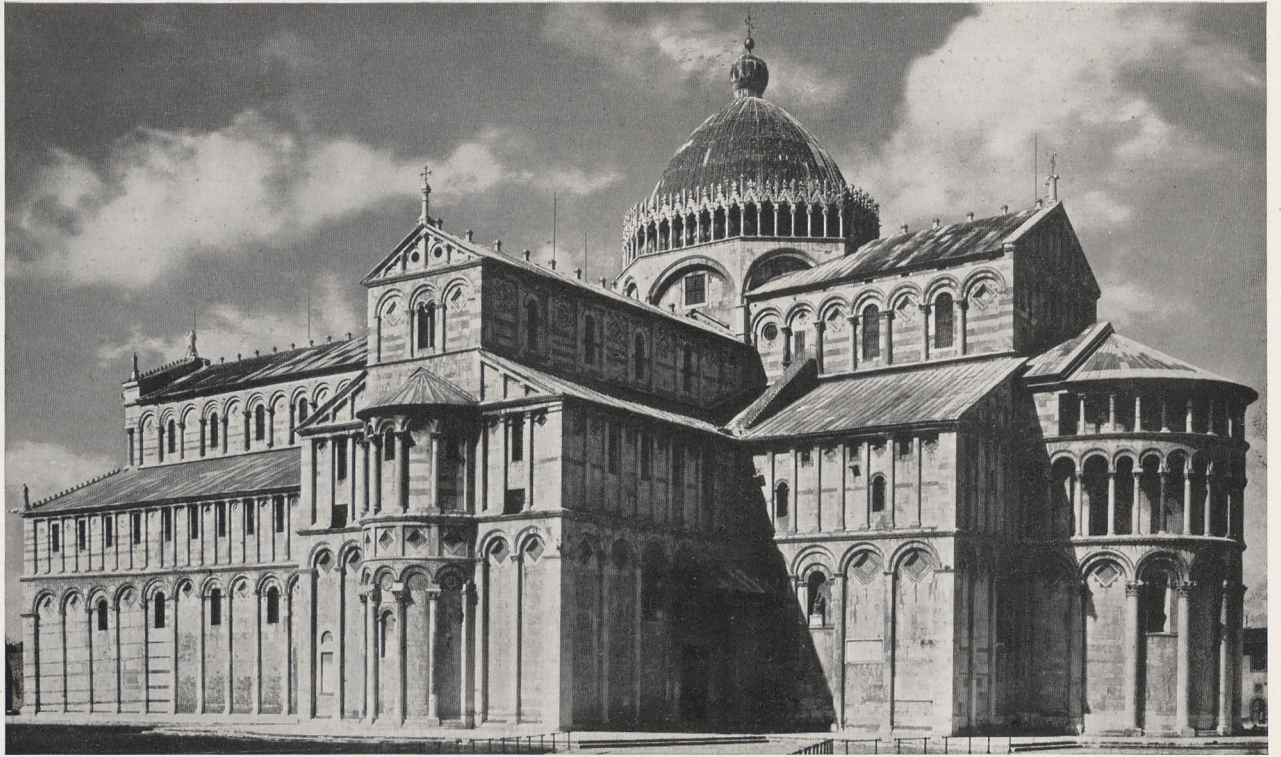


Abb. 180. Pisa, Dom. Außenbau

einem solchen Querhaus nicht wieder antrifft. Und für den Außenbau kommt dadurch eine besonders reiche Gruppierung einander zugeordneter Baukörper zustande.

Vom Außenbau her hat man nun auch immer wieder die Frage nach der Einheitlichkeit des Bauwerkes aufgerollt (Abb. 180). Und zwar ist besonders von den deutschen Forschern, die sich ernstlich um die Herausschälung eines ursprünglichen Bauplanes bemüht haben, die verschiedene Höhe von Querhaus und Langhaus als uneinheitlich empfunden worden<sup>75</sup>, denn die Querhausarme bleiben an Höhe beträchtlich hinter dem Mittelschiff zurück. Im Hinblick auf die fast mathematisch zu nennende Gesetzmäßigkeit, denen die französischen und vielleicht noch mehr die deutschen romanischen Bauten unterworfen sind, schien dies ein ursprünglich wohl nicht beabsichtigtes Mißverhältnis zu sein. Man versuchte deshalb für das Langhaus einen Querschnitt zu finden, der mit dem des heutigen Querhauses identisch ist, damit beide Räume sich gleichmäßig durchkreuzen könnten. Um das zu erreichen, strich man für den ersten Zustand die äußeren Seitenschiffemporen. Dadurch konnte schließlich der Obergaden des Mittelschiffs auf die Höhe des Querhausmittelschiffs reduziert werden, und die gleichmäßige Durchdringung wäre auf diese Weise möglich gemacht. Nun sind gegen diese Annahme Bedenken erhoben worden durch den Hinweis, daß ja doch gerade die Außenwände der äußeren Seitenschiffemporen zu den ältesten, dekorierten Bestandteilen der Kirche gehören. Wären die Emporen nicht von vornherein dagewesen, so müßten sie doch schon sehr bald hinzugefügt worden sein, und dann hätte man die alten Wände hinausrücken müssen. Die Unwahrscheinlichkeit einer solchen Prozedur wird jedem sofort einleuchten. Wir werden später, wenn wir von den Beziehungen des Bauwerkes zur Baukunst des Ostens sprechen, die ursprüngliche Anlage der Emporen über allen Schiffen noch von einer anderen Seite her stützen können.

<sup>75</sup> Dehio-Bezold, I, S. 232; Frankl, S. 124; Guyer, S. 354.





Abb. 181. Pisa, Dom. Mittelschiff

Wir werden mit der vorgefaßten Meinung, daß Querhaus und Langhaus gleich hoch gewesen sein müßten, dem Bauwerk nicht im mindesten gerecht. Wir möchten ganz im Gegenteil gerade besonders überzeugt in Anspruch nehmen, daß beide von vornherein verschieden hoch waren. Denn die verschiedene Bewertung dieser beiden Raumtrakte ist ja gerade eine Eigenschaft, die wir eminent italienisch nennen müssen. Es darf hier auf die bereits genannten Querhausbauten und das über sie Gesagte hingewiesen werden. Wir sahen, wie so fortschrittliche Bauten wie S. Maria Maggiore in Lomello oder der Dom in Acqui das Querhaus in der gleichen Weise – eben nur einschiffig – behandelten wie der Dom in Pisa. Ja, gerade der Dom in Acqui kann uns ein überzeugendes Beispiel dafür sein, daß selbst bei fast wörtlicher Übernahme eines fremden, unitalienischen Raumschemas in der Zusammenfügung von Langhaus und Querhaus hingegen eine eigene, für den Norden in dieser Zeit unverständliche Auffassung sich bewahrt.

Das Querhaus wird nicht als ein dem Mittelschiff gleichwertiger Körper, sondern als ein ihm untergeordneter empfunden. Wir werden dieselbe Auffassung auch in den Anfängen der romani-



schen Baukunst Apuliens wiederfinden<sup>76</sup>. Ja, man darf sogar sagen, daß die einzelnen italienischen „Bauschulen“, so grundverschieden sie von einander sind, gerade in der Querhausfrage die gleiche Auffassung besitzen. Dieses Verhalten dürfen wir wirklich als einen besonders nationalen Charakterzug der romanischen Architektur Italiens bezeichnen.

Wenn Guyer klarzumachen versucht, daß der Baumeister Busketos kein Grieche, sondern sicher ein Italiener war und dafür die Etymologie seines Namens, die Originalität des Bauwerkes als Ganzes und besonders die Detailformen zum Beweis anführt, so dürfen wir jetzt diese Meinung um so mehr auch zu der unseren machen, als wir dafür als neuen, gewichtigen Beweis die eigentümliche Behandlung des Querhauses hinzufügen können.

Mit der Erkenntnis der gegebenen Verschiedenheit von Querhaus und Langhaus rückt zugleich die Frage nach ihrer gegenseitigen Durchdringung, also der Vierung, in ein anderes Licht. Es kann sich jetzt gar nicht mehr darum handeln, für den ursprünglichen Plan eine wenn möglich quadratische Vierung retten zu wollen, sondern wir müssen vielmehr fragen, welche Art der Verbindung beider Räume war bei dem vorhandenen, komplizierten Grundriß die folgerichtigste. Bei der Durchdringung eines fünfschiffigen Langhauses mit einem dreischiffigen Querhaus konnte die Lösung von vornherein nicht einfach sein. Die beiden für eine räumliche Durchdringung allein in Frage kommenden Hohlräume, die Mittelschiffe von Langhaus und Querhaus, sind bekanntlich durch die weitergeführten, inneren Seitenschiffe des Langhauses voneinander getrennt, so daß also die Durchdringung in der Tat unmöglich ist (Abb. 181). Um aber doch eine Vierung zu erhalten, hat man sich für den ursprünglichen Zustand diese Trennungskörper weggedacht, sie hier für nachträglich erklärt. Jetzt kommt eine Vierung zustande, aber was für eine! Ein im Verhältnis zur Größe der Raumfluchten winzig kleines Rechteck bildet die Grundlage dieser Vierung. Diese wäre freilich bei der Großzügigkeit des Ganzen viel zu kleinlich gedacht, als daß sie wirklich Bestand gehabt haben könnte.

Wir möchten nun auch eine flache Decke über dem Vierungsbezirk für wenig wahrscheinlich halten. Nicht weil sie nicht möglich sei, denn sie wäre bestimmt die leichteste Lösung gewesen. Wir glauben vielmehr, daß bereits von vornherein mit einer Kuppel gerechnet wurde. Wir können dies hier nicht durch eine Bauanalyse beweisen, sondern diese Folgerung geht von der Tatsache aus, daß das Bauwerk enge Beziehungen zur Baukunst des Ostens hat. Darauf ist in der Literatur schon immer hingewiesen worden. Guyer hat diese Beziehungen sehr gut definiert. Die charakteristischste Eigenschaft ist in dieser Hinsicht die durch die Stellung und ungeheure Ausladung des Querhauses verursachte Mehrachsigkeit des Gebäudes. Diese Mehrachsigkeit wird gesteigert durch die Verselbständigung der Querarme zu eigenen Kirchen, die sich in ihrer Dreischiffigkeit, der Hinzufügung der Emporen und vor allem in der in der Achse der Querarme errichteten Apsis ausspricht (Abb. 182). Dadurch, daß das Querhaus nicht unmittelbar vor der Hauptapsis liegt, sondern ziemlich weit nach Westen zu verschoben ist, wird auch der Ostbau – zumal er die Fünfschiffigkeit des Langhauses und die Emporen beibehält – zu einer Art selbständiger Kirche. Man muß also den beherrschenden architektonischen Grundgedanken der drei Ostarme in einer Dezentralisation der Räume erblicken. Das ist nun eine Eigenschaft, die syrische Bauten aufweisen. Als bestes Beispiel dafür kann die auch von Guyer angeführte Wallfahrtskirche Kal'at Sim'an gelten<sup>77</sup>, wo gleichsam vier selbständige Kirchen um einen mittleren Zentralraum sich gruppieren.

<sup>76</sup> Siehe S. 216 ff.

<sup>77</sup> Grundriß bei Guyer, a. a. O. S. 360. Nach Abschluß der Arbeit erschien über Kal'at Sim'an ein Aufsatz von D. Krencker, Die Wallfahrtskirche des Simeon Stylites in Kal'at Sim'an, Forschungen und Fortschritte, 15. Jg. 1939, Nr. 3, S. 31–33. Dort auch ein Rekonstruktionsversuch.



Auch hier bleibt dabei die West-Ostrichtung besonders hervorgehoben. Für das mächtig ausladende, dreischiffige Querhaus vor einem tiefen, mehrschiffigen Chorraum ist auch die Johanniskirche in Ephesus als besonders verwandtes Beispiel genannt worden<sup>78</sup>. Rein byzantinische Einflüsse auf die Raumgestaltung des Domes von Pisa werden von Guyer verneint. Wir glauben jedoch, daß auch hiervon und nicht zuletzt gesprochen werden kann. Die Demetriuskirche in Saloniki ist durch die fünfschiffige Anlage ihres Langhauses und die dreischiffigen Querarme, in ganz besonderer Weise aber durch die über allen Nebenschiffen sich hinziehenden Emporen eine dem Pisaner Dom sehr verwandte Anlage<sup>79</sup>. Gerade die doppelten Langhausemporen müssen dem Bauwerk ein ähnlich kompaktes Aussehen gegeben haben, wie es der Dom in Pisa besitzt. Der Hinweis auf Saloniki läßt uns die äußeren Emporen in Pisa – im Hinblick auf ihre Auswirkungen auf die Höhe des Mittelschiffs – nicht mehr als ein Unikum erscheinen.



Abb. 182.

Pisa, Dom. Blick vom südlichen in den nördlichen Querhausarm

Italien selbst wie auch die übrige abendländische Architektur besaßen für das Raumschema von Pisa keine Vorstufen, so daß die Beziehungen des Pisaner Doms zur Architektur des Ostens als Tatsache genommen werden müssen, auch wenn wir ein genau zu bezeichnendes Vorbild dort nicht nennen können. Was nun die Kuppel anbelangt, so ist auch sie ein byzantisches Architekturglied. In der Irenekirche in Konstantinopel hat sie sogar die gleiche ovale Grundform. Sie in Pisa für ein Produkt einer nachträglichen, etwa 100 Jahre späteren Bauperiode halten zu wollen, hieße etwa, daß das an sich schon fremdartige Bauwerk im Laufe der Jahrhunderte immer byzantinischer geworden sei. Wir glauben vielmehr, daß sie von vornherein geplant war. Dazu führt uns auch eine andere Überlegung. Für das Auseinanderstreben der drei Ostkompartimente war die Kuppel von unerhört sammelnder Kraft, die gleichsam wie ein Kreisgelenk für die drei Richtungskomponenten wirkt. Und für den Zusammenschluß eines dreischiffigen Querhauses mit einem fünfschiffigen Langhaus war sie die in räumlicher Beziehung überzeugendste Lösung, denn dadurch war wirklich das Querhaus als Ganzes an das Mittelschiff gekettet, und die Komplizierung der verschiedenen mehrschiffigen Räume war gleichsam aufgehoben. Nicht zuletzt zeigen uns die über die Querhausarme hinweggeführten, inneren Seitenschiffe und Emporen, die keinerlei Anzeichen einer späteren Erbauung aufweisen, daß mit diesen in die Querhausarme gestellten Gitterwänden die Kuppel unmittelbar zusammenhängt (Abb. 183). Und hier fühlen wir uns sofort an die Hagia Sophia in Konstantinopel erinnert<sup>80</sup>. Auch dort war der Kuppelraum an den Langseiten von einer doppelgeschossigen Arkadenwand begrenzt. Diese Verwandtschaft läßt sich so-

<sup>78</sup> Grundriß bei Guyer, a. a. O. S. 360.

<sup>79</sup> Grundriß bei J. Ebersolt, *Monuments d'architecture byzantine*, Paris 1934, S. 16, Innenaufnahme Pl. VI.

<sup>80</sup> Abb. bei Wulff, Bd. II, S. 375–79.



gar noch verdichten. Die die Kuppel tragende Gitterwand ist in Konstantinopel gleichsam in zwei Schalen aufgeteilt, bei der die hintere ein eigenes und andersartiges Stützensystem aufweist als die vordere. In Pisa ist es ebenfalls nicht eine, sondern es sind zwei Gitterwände, zwischen denen hier nur ein selbständiger Raumtrakt liegt. Aber auch hier ist die hintere anders behandelt als die vordere. Die Arkade auf der Empore bleibt gegen den Querhausarm über einem horizontalen Abschluß offen, während sie gegen das Mittelschiff selbstverständlich geschlossen ist (Abb. 183).

Wir können zusammenfassend sagen: es strömen im Pisaner Dom die verschiedensten Anregungen aus der Baukunst des Ostens zusammen. Der Schöpfer des Bauwerkes muß im Osten weit herumgekommen und dort viel große Architektur kennengelernt haben. Daß das in den damaligen Zeiten möglich war, zeigt die unerhörte wirtschaftliche Blüte der Stadt Pisa, deren Schiffe mit dem vorderen Orient in regem Handel standen. Die Souveränität, mit der Busketos die vielseitigen, fremdländischen Anregungen verarbeitete, sind ein Zeichen seiner künstlerischen Größe. Sie befähigte ihn, aus dem reichen Formenschatz des Ostens schließlich doch ein abendländisches und zugleich einmaliges Meisterwerk zu schaffen.

Auf die in der Hauptsache erst im 12. Jahrhundert entstandene äußere, plastische Dekoration der Mauern und eine mögliche, spätere Veränderung des Obergadens, die der Kuppel die heutige verdeckte Lage gegeben hat, wollen wir hier nicht eingehen. Hierfür kann uns nur eine ganz detaillierte Untersuchung der betreffenden Stellen am Bauwerk selbst letzte Klarheit verschaffen<sup>81</sup>.

<sup>81</sup> Inzwischen konnte ich doch noch am Bauwerk selbst einige Feststellungen machen, die die Inanspruchnahme der Kuppel für den Ursprungsbau auch aus dem Befund als ziemlich gesichert erweisen dürften. Es ist auffällig, daß die Manschette des Tambours auf den Schrägseiten des Polygons je ein schmales Fenster überschneidet. Diese Fenster wiederum liegen innerhalb ihrer Polygonwand nach den Ecken der Langseiten des Tambours zu verschoben. Dafür gibt es nur den einen Grund, das diese Verschiebung aus Rücksicht auf eine Dachschräge erfolgt sein muß. Das heißt andererseits: der Tambour hat nie frei über den Dächern gestanden. Nur über den Querhausarmen war er ganz sichtbar, da diese tiefer liegen als das Mittelschiff. Nach dieser Seite konnten darum auch die Fenster des Tambours, da sie die ganze Schildwand zur Verfügung hatten, tiefer sitzen. Diese Fenster, die durch die moderne, quadratische Lichtöffnung verdrängt wurden, sind in Mauerfugen noch festzustellen, und zwar lassen sich auf jeder Längsseite zwei schmale Fenster rekonstruieren. Daß die kleinen Fenster in den schrägen Wänden des Tambours so viel höher sitzen, liegt an den inneren Trompen, über denen sie sich befinden. Da sie auf die Achsen der Trompen keinen Bezug nehmen, ergibt sich auch vom Inneren her der Beweis, daß ihre Verschiebung nach der Seite nur mit einer Rücksichtnahme auf die Dachschräge zu erklären ist. Trotzdem ist ihre Lage nicht völlig willkürlich, vielmehr bezieht sie sich achsial fast genau auf die Oculi, die sich unter den Trompen befinden, und die im Außenbau in der ersten Blendarkade des Obergadens erscheinen. Diese Oculi sind immer für den ersten Vierungsplan in Anspruch genommen worden, und man hat beinahe mit ihnen allein die flache Decke über der Vierung beweisen wollen (Frankl).

So hätten wir uns also zunächst einen Tambour vorzustellen ohne die Einfassung durch eine Manschette, der an den Längsseiten durch zwei und an den schrägen Seiten durch je ein schmales Fenster erleuchtet wurde. Während dieser Tambour über die Querhausarme herausragte, wird er an den schrägen Seiten zum Teil und an den Querseiten fast ganz vom Satteldach des Mittelschiffes verdeckt.

Der Dachfirst des Mittelschiffes von Langhaus und Chor überragt heute den Tambour noch um ein Geringes. Er durchschneidet sehr roh das den Tambour abschließende Gesims. Daß diese Überschneidung ursprünglich nicht vorhanden war, kann ebenfalls aus dem Baubefund erschlossen werden. Denn es ist auffällig, daß der Obergaden von Langhaus und Chor nicht durch ein Gesims abgeschlossen wird, wo doch alle anderen Geschosse und alle Giebel eine solche Einfassung besitzen. Ferner ist die Fläche zwischen dem Scheitel der Blendbögen des Obergadens und dem Dachansatz größer als an allen anderen Stellen, wo Gesimse über Blendbögen liegen. Man empfindet dadurch die Straffheit der Wandgliederung an dieser Stelle gemildert, was an allen übrigen Dekorationsfeldern nicht zu verspüren ist. Schaut man sich nun die obersten Steinschichten näher an, so ergibt sich, daß zwei Schichten unter dem Dachansatz jünger sind als die darunterliegenden. Sie heben sich am auffälligsten durch eine andere Farbe heraus. Setzen wir nun den Dachansatz um diese betreffenden Steinlagen tiefer, und schließen die Mauer noch mit einem Kranzgesims ab, so kommt auch der Dachfirst des Mittelschiffes unter das abschließende Tambourgesims zu liegen; das Gesims wird also nicht mehr durchschnitten. Mit dem herabgesetzten Dachansatz klärt sich auch noch eine andere Eigentümlichkeit. Der Kämpfer der vier Wandpfeiler an der Tambourmanschette erhält jetzt einen Beziehungspunkt in dem alten Dachansatz. In dem heutigen Zustand erscheint seine Lage sehr willkürlich. Die Einordnung dieses Kämpfers ist um so berechtigter, als auch das Gesims in halber Höhe dieser Wandpfeiler einen festen Beziehungspunkt hat. Dieser liegt nämlich in Höhe der Wandsäulen-kämpfer des Obergadens (an der Südseite sind die Pfeiler stark restauriert, an der Nordseite dagegen noch alt). Die Tieferlegung des Dachansatzes ergibt zugleich, daß der Ostgiebel ursprünglich über das Satteldach herausragte, wie es der Westgiebel tut, und wie wir es von fast allen romanischen Giebeln der oberitalienischen Architektur kennen.

Was nun die zeitliche Festlegung dieser Veränderungen anbelangt, so hängt die Erhöhung des Mauerkranzes am Mittelschiff sicherlich mit dem Dachstuhlbrand zusammen, der aus dem Jahre 1595 überliefert ist, und nach dem die prachtvolle Kassettendecke eingezogen wurde. Der Brand wird das alte Kranzgesims so zerstört haben, daß man es nicht wieder verwenden konnte und dann gänzlich wegließ.



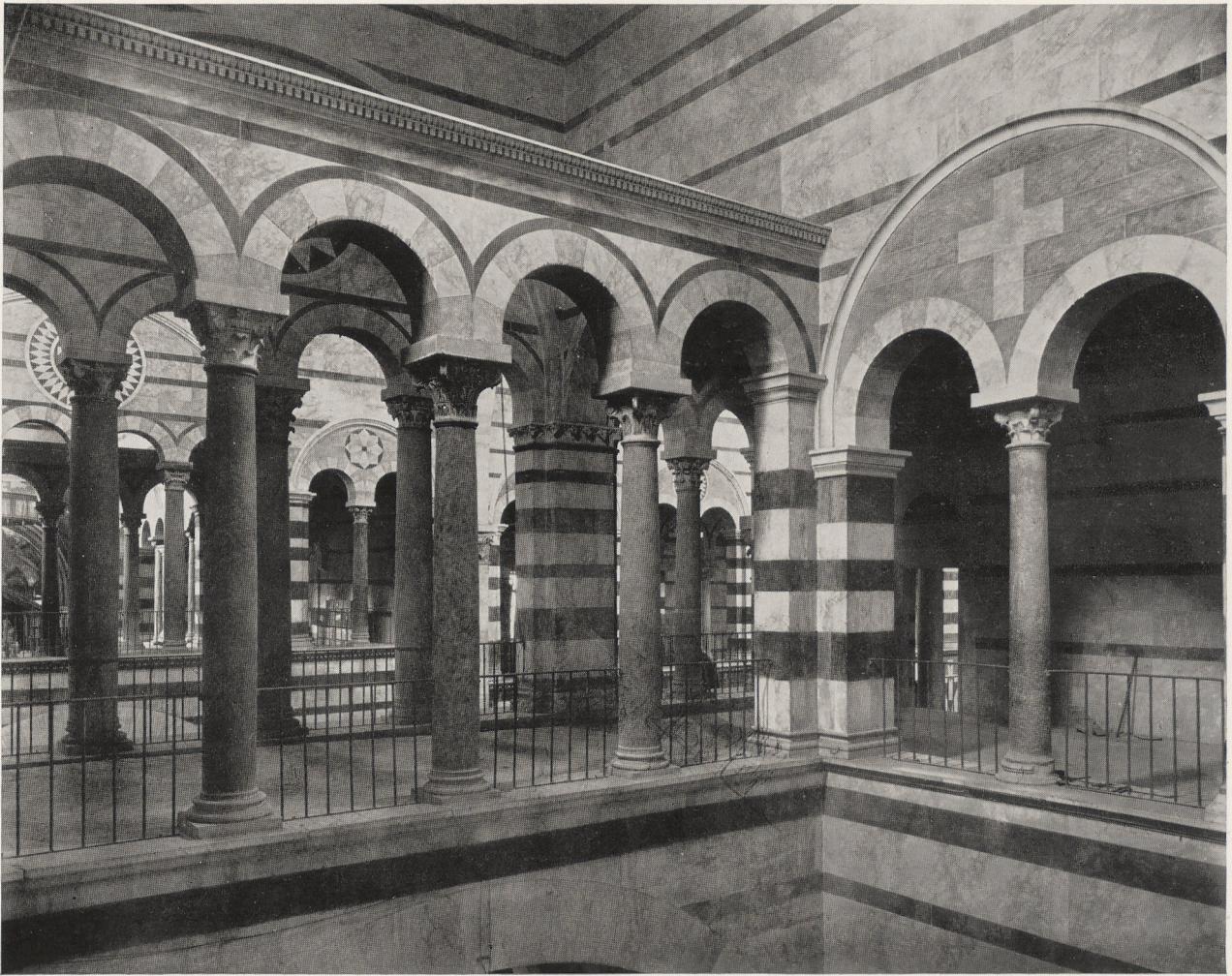


Abb. 183. Pisa, Dom. Empore über dem südlichen Querhausarm

Für die Wirkungen, die der Pisaner Dom in seiner Landschaft gehabt hat, ist es interessant, festzustellen, daß in der Pisa-Luccaer Bauschule das weitausladende Querhaus einen festen Niederschlag gefunden hat, die komplizierte Mehrschiffigkeit und der erweiterte Chor hingegen nirgends

Um nun die sehr tiefe Kassettendecke nicht direkt auf die Scheitel der Fenster aufsitzen zu lassen, hat man die alte Mauer etwas überhöht. An dem Querhaus, dessen Obergaden – nach dem hier erhalten gebliebenen, alten Kranzgesims zu urteilen – von dem Brand vermutlich verschont geblieben war, ist keine Überhöhung der Obermauer festzustellen, darum sitzt in ihm die Kassettendecke auch sehr hart auf den Fensterbögen. Wie weit der Tambour und die Kuppel bei dem Dachstuhlbrand beschädigt wurden, ist ohne eingehendere Untersuchung ihrer Substanz nicht festzustellen.

Die zeitliche Einordnung der Kuppelmanschette ist nicht so leicht. Der einzige unmittelbare Anhaltspunkt, die Ornamentierung der Blendbögen, besagt nicht sehr viel, da diese ja restauriert oder später bewußt nachgebildet sein können. Immerhin sind es Formen, die wir an den Blendbögen des Obergadens wiederfinden. Sicher ist nur, daß die Manschette später entstanden ist als der Kern des Tambours. Wir möchten nun für das wahrscheinlichste halten, daß die Manschette nicht viel jünger ist als der Obergaden des Mittelschiffs. Denn bei der Zunahme der plastischen Werte der Außenmauern von unten nach oben hätte ein glatter Kuppeltambour dieser Tendenz zu stark entgegen gewirkt. Wenn also die Manschette mit dem Obergaden zusammengeht, so gehört der Kern des Tambours zu der Bauphase, in der auch die Querhausarme entstanden sind, die ja schon auf Grund ihrer einfacheren und flachen Verblendung früher sein müssen als der sehr plastisch gegliederte Obergaden. Wir glauben nicht, daß der Obergaden in schwieriger Prozedur erst nachträglich mit Halbsäulen verblendet wurde, also früher eine anders aussehende Oberwand vorhanden war, sondern daß er in der langen Bauzeit als einer der letzten Abschnitte von vornherein so gestaltet worden ist. Dann hätte der Tambour eine Zeitlang allein über den Bau herausgeragt. Nur die beiden am nächsten liegenden Fensterjoche, die sich auch durch eine andere Fensterform abheben – einmal ein Rundfenster und das anderemal eine ganz kleine Raute –, wären als notwendige Hintermauern mit ihm zusammen entstanden. Beide Bauphasen liegen im 12. Jahrhundert. Das Querhaus und der Tambour am Anfang, der Mittelschiffsobergaden am Ende des Jahrhunderts.

Mit der Errichtung des Tambours ist der Plan einer Kuppel notwendig gegeben. Wann diese wirklich errichtet wurde, darüber läßt sich





Abb. 184. Florenz, S. Felicità.  
Kapitell (nach Sanpaolesi)



Abb. 185. Aquileja, Dom. Kapitell aus dem  
Langhaus (Kämpferplatte, 14. Jahrhundert)

Oberbau ist, soweit er nach seiner völlig verdorbenen Restaurierung überhaupt noch ein kunsthistorisches Interesse beanspruchen darf, aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, wie einige Inschriften und die schon rundpfeilerartige Form der Säulen beweisen. Die Krypta folgt dem alten Schema der lombardischen Hallenkrypten des 8./9. Jahrhunderts. Drei Schiffe sind in je fünf Jochen mit weiten Kreuzgratgewölben ohne Gurten überwölbt, die auf schlanken Säulchen mit wenig bearbeiteten, kubischen Kapitellen und an den Wänden auf Konsolen ruhen. Die Krypta ist also noch ein geschlossener, quadratischer Raum, der im Rund der Apsis endet. Die beiden Joche, die unter den jetzigen Seitenschiffen liegen, sind Hinzufügungen späterer Zeit. Ob sich die Krypta gegen das Mittelschiff der alten Kirche geöffnet hat, wie sie es heute tut, ist nicht mehr festzustellen.

Innerhalb der architektonischen Entwicklung der Stadtkirchen von Florenz nimmt das Jahr 1059 eine bedeutende Stellung ein<sup>84</sup>. In diesem Jahre wurde die Kirche S. Felicità geweiht. Wenn das Bauwerk auch in seiner alten Form nicht mehr existiert – eine gotische Kirche des 14. Jahrhunderts und anliegende Häuser sind an ihre Stelle getreten –, so sind doch einige Details von großem Wert erhalten geblieben<sup>85</sup>. In den anliegenden Gebäuden befinden sich einige Kapitelle, die zweifellos zur alten Kirche gehört haben (Abb. 184). Sie zeigen eine Entwicklungsstufe, die den Kapitellen des Domes von Aquileja verwandt ist (Abb. 185). Es ist das gleiche Streben, die Form des korinthischen Kapitells neu zu gestalten, die gleiche Maserung und Dickfleischigkeit der Blätter. In dem Band, das die untere Blattzone von der oberen trennt, klingt noch die alte Zonen-

ohne ihre genaue Maueruntersuchung nichts Näheres aussagen. Daß die Einfügung der Kuppel technisch nicht einfach gewesen sein kann, zeigen uns die unreinen Übergänge zwischen den Trompen und den geraden Mauerteilen. – Am Ende des 14. Jahrhunderts hat die Kuppel ihren äußeren Arkadenkranz erhalten. Dabei ist wohl auch das Abschlußgesims des Tambours in der einfachen Form einer flachen Hohlkehle erneuert worden.

Fast alle Kapitelle und die Gewölbe der Seitenschiffe sind so stark überarbeitet, daß sie uns ohne eine Untersuchung ihrer Substanz kaum einen Rückschluß auf ihre Entstehungszeit gestatten. Die Arkaden zwischen den Seitenschiffen und der Triumphbogen müssen auf Grund ihrer spitzbogigen, gestelzten Form nicht als spätere Zutaten oder als nachträgliche Veränderungen erklärt werden, denn in einer anderen Pisaner Kirche, in S. Paolo a Ripa d'Arno finden wir die gleichen Bogenformen, die dort mit einer Weihe aus dem Jahre 1148 in Zusammenhang gebracht werden, und die als Architekturform einen Import aus der arabisch-normännischen Baukunst Süditaliens darstellen. Die Kirche S. Paolo a Ripa d'Arno ist uns auch aus anderem Grunde eine wertvolle Parallele für den Dom. Ihr Querhaus ist gleichfalls niedriger als das Mittelschiff, und ihre Vierungskuppel, die hier keinen Tambour besitzt, wirkt in dem ganzen Baukörper in gleicher Weise untersetzt und unfrei wie die Kuppel am Dom. Der Gedanke eines freistehenden Tambours für den Dom ist eine Vorverlegung reifromanischer oder noch besser renaissancehafter Formen in die frühe Romanik, denn der Dom in Pisa ist ein Erstlingsbau ohne Tradition im eigenen Lande, so sehr er auch zeitlich in die Epoche hineinragt, die wir die hochromanische zu nennen gewöhnt sind.

<sup>82</sup> Abb. bei Salmi, *L'architettura in Toscana*.

<sup>83</sup> Frankl, S. 120. – Salmi, *L'architettura in Toscana*, S. 34, Anm. 16 u. 19, Abb. Taf. IX.

<sup>84</sup> Darauf weist zuerst W. Horn hin in seinem Aufsatz: Das Florentiner Baptisterium, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Bd. 5, 1938, Heft II, S. 99–151.

<sup>85</sup> P. Sanpaolesi, *La chiesa di S. Felicità in Firenze*, *Rivista d'Arte*, XVI, 1934, S. 305 ff.



einteilung nach, die in einem anderen figürlichen Kapitell, das ebenfalls zu der alten Kirche gehört hat, noch stärker vorhanden ist, denn dort sind wirklich noch drei voneinander unabhängig bearbeitete Zonen, unten ein Blattkranz, in der Mitte eine Ranke und darüber nach den Ecken zu ausladende Greifen. Es ist wichtig, auf diese Kapitelle einzugehen, weil die folgenden Kirchen der Stadt gerade in der Kapitellplastik eine andere Tendenz vertreten und mit den Beispielen von S. Felicità gleichsam das Ende einer alten und der Anfang einer neuen Entwicklung festgelegt werden kann.

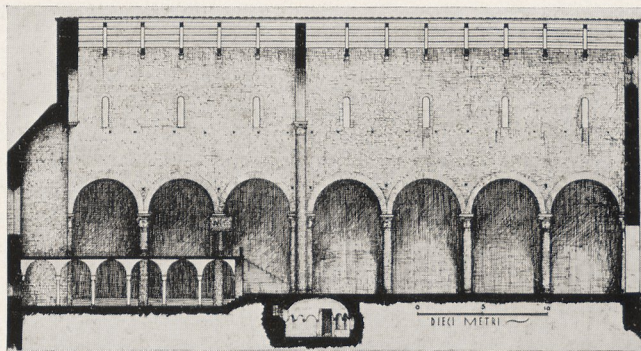


Abb. 186. Florenz, S. Pier Scheraggio. Längsschnitt (nach Sanpaolesi)

Im Jahr 1068 wurde die Kirche S. Pier Scheraggio geweiht (Abb. 186)<sup>86</sup>. Der Bau ist ebenfalls nicht mehr als Ganzes erhalten, aber er läßt sich aus den erhaltenen Teilen, die im 16. Jahrhundert von Vasari in die Uffizien eingebaut wurden, gut rekonstruieren. Es ergibt sich danach eine dreischiffige Säulenbasilika mit nur einer Apsis am Mittelschiff, ohne Querhaus und ohne Vorchor. Der Ablauf der sieben weiten Arkaden wird einmal unterbrochen. Das vierte freistehende Stützenpaar besteht nicht aus Säulen, sondern einem Pfeiler aus vier Halbsäulen, denen an den Seitenschiffwänden Wandpfeiler entsprechen. Zwischen den Pfeilern werden Schwibbögen über die Schiffe gespannt gewesen sein, wie wir sie bereits in der Lombardei kennengelernt haben. Merkwürdig bleibt, daß der rhythmisierende Akzent des Pfeilers nicht in der Mitte des Schiffes liegt, wo er den Raum in zwei gleiche Einheiten aufteilen würde, sondern nach dem Chor zu verschoben ist. Bei einer Zahl von sieben Jochen ist die Mitte ja schwer durch einen Pfeiler zu markieren, aber das ist durchaus kein genügender Grund für die mangelnde Symmetrie, denn man hätte ja die Jochzahl verringern oder vermehren können. Es wird vielmehr das Gefühl für den gleichen Rhythmus, wie wir ihn später finden, hier noch nicht vorhanden gewesen sein, der Pfeiler vielmehr den Zweck gehabt haben, eine sichtbare Grenze zwischen Priester- und Laienhaus zu schaffen. Denn hinter dem Pfeiler begann der Chor und darunter die Krypta, die sich unter allen drei Schiffen erstreckt und sich auf Grund ihres geringen Niveauunterschiedes zum Langhaus gegen dieses geöffnet haben muß. Da gerade im 12. Jahrhundert sehr oft eine asymmetrische Unterbrechung der Stützenreihe vorkommt, die meist mit einer geringen Erhöhung des Fußbodens für die Schola Cantorum zusammengeht<sup>87</sup> – also der Pfeilerwechsel zur Verdeutlichung der verschiedenen liturgischen Räume benutzt wird –, glauben wir, daß auch



Abb. 187. Florenz, SS. Apostoli. Kapitell

bereits in S. Pier Scheraggio diese Asymmetrie durchaus keinem Zufalle, sondern dem gleichen Umstand ihre Entstehung verdankt. Die Krypta ist nach unseren bisherigen Kenntnissen wohl eine der frühesten, die sich gegen die drei Schiffe öffnet. Für die Zukunft sollte diese Raumverbindung ein ganz besonderes Charakteristikum der italienischen Baukunst des Mittelalters werden. Als besonders auffällig verzeichnen wir an den Resten des Bauwerkes noch, daß es im Außenbau jeglicher schmückender Friese und Bögen entbehrt. Das Mauerwerk besteht aus sehr eng geschich-

<sup>86</sup> P. Sanpaolesi, San Pier Scheraggio, *Rivista d'Arte*, XV, S. 129ff., XVI, S. 1 ff.

<sup>87</sup> Der Dom in Ferentino, die Zisterzienserkirche in Falleri u. a.



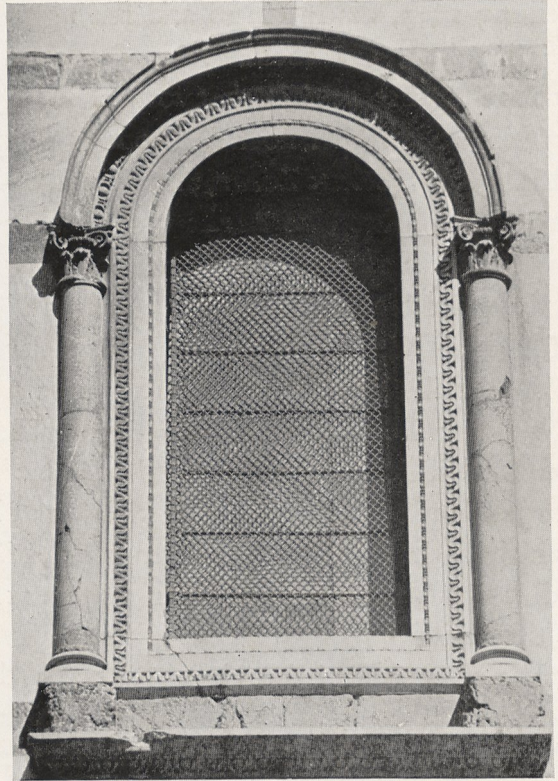
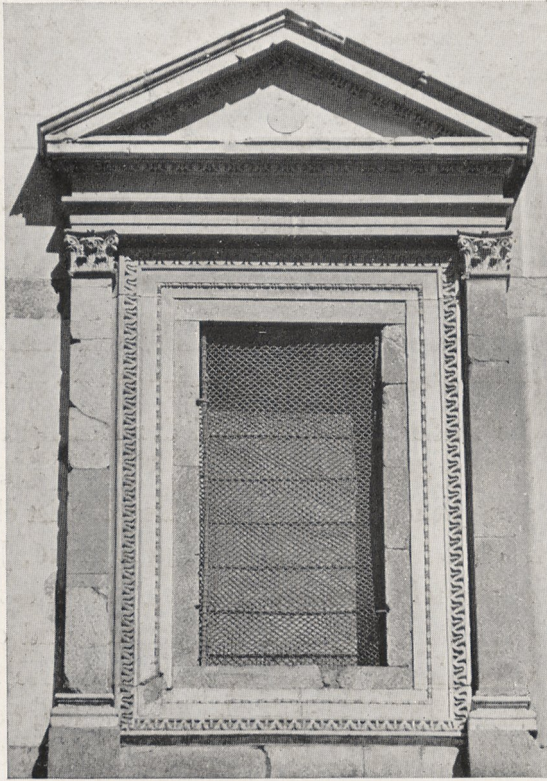


Abb. 188 und 189. Florenz, Baptisterium. Fenster

tem, kleinteiligem Material, das für alle Florentiner Bauten des 11. Jahrhunderts bezeichnend ist.

Besonders gut erhalten hat es sich an der Fassade von SS. Apostoli. Die Kirche wird 1075 zum erstenmal erwähnt<sup>88</sup>. Ebenfalls eine dreischiffige Basilika mit einer Apsis, besitzt sie den Stützenwechsel nicht, während er für die alte Kirche S. Trinità, die 1077 zum ersten Male genannt ist<sup>89</sup> und in ihren Resten ebenfalls noch auf die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts zurückgeht, nach den bei der Restaurierung gefundenen Anzeichen anzunehmen ist. Besondere Bedeutung erhält der einfache Bau von SS. Apostoli durch seine Kapitelle (Abb. 187). Nach den neuen Untersuchungen, die Horn dem Florentiner Baptisterium gewidmet hat<sup>90</sup>, ist gar kein Zweifel, daß diese völlig klassizierenden Kapitelle ebenfalls dem 11. Jahrhundert angehören. Der Umbruch gegenüber der bauplastischen Tradition, wie sie die Kapitelle von S. Felicità vertraten, ist nach Horn mit dem Baptisterium, das nach der Mitte des 11. Jahrhunderts begonnen und im Jahre 1150 mit der Errichtung der Laterne vollendet wurde, vollzogen worden. In ganz neuer, bisher unvorstellbarer Weise sind die Kapitelle in SS. Apostoli wie auch im Baptisterium der klassisch antiken Form verwandt. Ein ganz neues Interesse für die Antike und ein intensives Studium ihrer Formsprache muß in dieser Zeit eingesetzt haben, und was dabei das merkwürdigste ist, es blieb beinahe ganz auf Florenz beschränkt. Die Tatsache ist um so erstaunlicher, als in Rom, im Zentrum der römisch-antiken Welt, dieser Renaissanceprozeß erst über 100 Jahre später mit den Cosmaten einsetzt. Eine andere Landschaft aber verrät am Ende des 11. Jahrhunderts ein ähnliches, ebenso spontanes Interesse für die Antike, das ist Campanien<sup>91</sup>. Wenn sich der antikische Geist hier auch in anderen Dingen ausspricht als in Florenz, in der Gesinnung ist er derselbe. Sein Vorhandensein kann jetzt dem oft bezweifelten, so frühen Erwachen des klassischen Formensinns in Florenz stützend an die

<sup>88</sup> Salmi, *L'architettura in Toscana*, S. 34, Anm. 18.

<sup>89</sup> Ebenda S. 34, Anm. 16.

<sup>90</sup> Horn, a. a. O.

<sup>91</sup> Siehe Abb. 213–215.



Seite treten. – Was die Detailformen anbelangt, so ist ihr Ursprung im 11. Jahrhundert nur noch daran erkennbar, daß die Festigkeit der Form, die das 12. Jahrhundert mit sich bringt, noch nicht vorhanden ist. Die mangelnde Straffheit und Dünnschichtigkeit, die dem 11. Jahrhundert eigenen, sind auch in den Kapitellen von SS. Apostoli wiederzuerkennen, besonders in den ganz flachen, beinahe brettartig zu nennenden Kelchen, aus denen die Helizes herauswachsen. In der Antike waren das wirklich plastische und organisch mit den Blättern verwachsene Gebilde. Eine solche Auffassung ist aber hier durchaus nicht vorhanden. Die Auflockerung des Kapitellblockes wird vielmehr nur mit den dünnen, umgekippten Blattspitzen erreicht. Für die ganze antike Struktur eines solchen Bauwerkes ist das Baptisterium das erstaunlichste Beispiel. Ganz abgesehen von der auf ein antikes Gebäude bezogenen Form, ist die Art des struktiven Mauergerüsts im Innern und der Dekoration im Äußern so von antikem Formen-



Abb. 190. Florenz, S. Miniato. Mittelschiff

gefühl beherrscht, daß man immer wieder gezweifelt hat, ob es sich nicht um ein antikes Bauwerk handelt, oder ob es erst aus jüngerer Zeit, nämlich dem 12. bis 13. Jahrhundert stammt, wo die Antike allenthalben von größtem Einfluß auf das plastische Schaffen ist<sup>92</sup>. Die Benutzung des geraden Architravs, der kannellierte Pilaster, der Dreiecksgiebel über den Fenstern sind die äußerlich stärksten Angleichungen an den antiken Apparat (Abb. 188 u. 189). Dazu kommt als etwas ganz Wesentliches die Inkrustation mit schwarzen und weißen Marmorplatten. Sie verrät, wie sehr man das antike Gefühl der Entkörperlichung der Wände zu seinem eigenen Gefühl gemacht hat<sup>93</sup>. Horn glaubt annehmen zu müssen, daß in S. Giovanni die unteren Teile der Mauerinkrustation noch aus dem 11. Jahrhundert stammen. Sie unterscheiden sich von den oberen, späteren durch ihre weiten, großformigen Muster, die noch des straffen Zusammenhalts ermangeln. In der ebenfalls inkrustierten Fassade der Collegiata in Empoli ist die Jahreszahl 1093 in dem Architrav über der Arkadenreihe erhalten<sup>94</sup>. Die völlig gleichen Dekorationsformen zeigt das Untergeschoß der Fassade von S. Miniato, die ebenfalls im letzten Viertel des 11. Jahrhunderts errichtet wurde<sup>95</sup>. Bei all diesen Inkrustationsfassaden will es seltsam scheinen, daß die Inkrustierung der unteren Teile von den oberen zeitlich so weit auseinanderliegt. In S. Giovanni wären die unteren Teile immerhin über 50 Jahre früher verkleidet worden als die oberen<sup>96</sup>, und in S. Miniato beträgt der Unterschied sogar über 100 Jahre, da die oberen Teile mit den auf das Jahr 1204 datierten Fuß-

<sup>92</sup> Die Literatur ist bei Horn zusammengestellt.

<sup>93</sup> Den Florentiner Inkrustationsstil behandeln im Zusammenhang: F. Rupp, Inkrustationsstil der romanischen Baukunst zu Florenz, Straßburg 1912; A. Behne, Der Inkrustationsstil in Toscana, Diss. Berlin 1912.

<sup>94</sup> Salmi, L'architettura in Toscana, S. 38, Anm. 22, Abb. Taf. XXXVI.

<sup>95</sup> Für dieses Datum entscheidet sich Horn auf Grund seiner genauen Studien der romanischen Architektur in Florenz, die nacheinander in den Florentiner Mitteilungen behandelt werden soll. Abb. bei Salmi, L'architettura in Toscana, Taf. XXX.

<sup>96</sup> Horn, a. a. O.





Abb. 191. Florenz, S. Trinità. Krypta

werden dreimal drei Arkaden zusammengefaßt. Das bringt einen großen und weitausgreifenden Rhythmus in den Raum, der, mit Ausnahme von Lomello, wo er aber kleinteiliger auftrat, bisher unbekannt war. Wie in S. Pier Scheraggio liegt auch in S. Miniato unter allen drei Schiffen im Osten eine Krypta, die infolge ihres nur wenig tieferen Niveaus wiederum eine beträchtliche Höherlegung des Chores verursacht. Diese ist hier um so größer, als die Krypta ein auffallend hoher Raum ist. Der trotz Krypta folgerichtig bis zur Apsis beibehaltene Ablauf der Arkaden ruft in der Unterkirche einige den Raum sehr störende Stützpfeiler für die Säulen des Chores hervor. Daß sich die Krypta in S. Miniato gegen die Schiffe öffnet und von ihnen aus voll gesehen werden kann, gibt dem Raum etwas Unentschiedenes. Sein klarer Ablauf zur Apsis hin, der in den Arkaden so eindeutig gegeben ist, wird für den Blick in zwei Ziele aufgespalten, von denen keines ganz erfaßt werden kann. Man möchte diese schwebende Unentschiedenheit der allgemeinen architektonischen Haltung des 11. Jahrhunderts zuschreiben, wenn wir nicht gerade auch im 12. Jahrhundert eine große Zahl solcher Krypten anträfen. Es handelt sich also gar nicht um eine zeitlich bedingte Eigentümlichkeit, sondern um eine eminent italienische Raumauffassung der romanischen

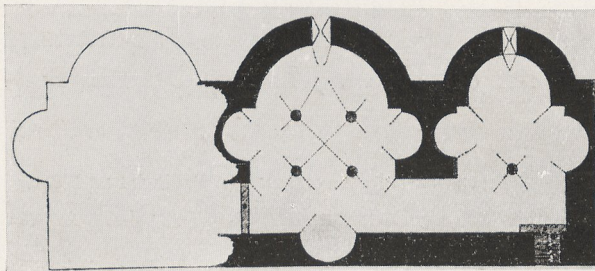


Abb. 192.

Farneta, Abteikirche. Grundriß der Krypta (nach Salmi)

bodenmosaik im Innern zusammenhängen. Man möchte eher glauben, daß die unteren, großformatigen und einfacher gestalteten Teile entsprechend der Funktion des breiteren Untergeschosses absichtlich einfacher gestaltet seien und der Formenunterschied nicht auf einer so gewaltig großen zeitlichen Distanz beruhen könnte. So unsicher dies alles erscheinen mag, so müssen uns doch schließlich zwei sicher datierbare, ebenfalls inkrustierte Grabmäler, das eine das der Gräfinnen Gasdia und Cilla (gest. 1096) in der Badia in Settimo, und das andere das des Bischofs Ranierus (gest. 1113) im Florentiner Baptisterium, davon überzeugen, daß die Übung der Inkrustation seit dem Ende des 11. Jahrhunderts bekannt war<sup>97</sup>.

S. Miniato in Florenz bringt als Bauwerk gegenüber S. Pier Scheraggio den wichtigen Fortschritt, daß es das Schwibbogensystem und den Stützenwechsel wirklich zur Rhythmisierung des Raumablaufes auswertet (Abb. 190). Durch die über kleblattförmigen Pfeilern errichteten Bögen

werden dreimal drei Arkaden zusammengefaßt. Das bringt einen großen und weitausgreifenden Rhythmus in den Raum, der, mit Ausnahme von Lomello, wo er aber kleinteiliger auftrat, bisher unbekannt war. Wie in S. Pier Scheraggio liegt auch in S. Miniato unter allen drei Schiffen im Osten eine Krypta, die infolge ihres nur wenig tieferen Niveaus wiederum eine beträchtliche Höherlegung des Chores verursacht. Diese ist hier um so größer, als die Krypta ein auffallend hoher Raum ist. Der trotz Krypta folgerichtig bis zur Apsis beibehaltene Ablauf der Arkaden ruft in der Unterkirche einige den Raum sehr störende Stützpfeiler für die Säulen des Chores hervor. Daß sich die Krypta in S. Miniato gegen die Schiffe öffnet und von ihnen aus voll gesehen werden kann, gibt dem Raum etwas Unentschiedenes. Sein klarer Ablauf zur Apsis hin, der in den Arkaden so eindeutig gegeben ist, wird für den Blick in zwei Ziele aufgespalten, von denen keines ganz erfaßt werden kann. Man möchte diese schwebende Unentschiedenheit der allgemeinen architektonischen Haltung des 11. Jahrhunderts zuschreiben, wenn wir nicht gerade auch im 12. Jahrhundert eine große Zahl solcher Krypten anträfen. Es handelt sich also gar nicht um eine zeitlich bedingte Eigentümlichkeit, sondern um eine eminent italienische Raumauffassung der romanischen Zeit, denn im Norden sind solche offenen Kryptenanlagen nirgends anzutreffen.

Daß sich die Florentiner Architektur des 11. Jahrhunderts gelegentlich auch einmal einer Raumform bedient hat, die nicht aus der heimischen Bautradition gewachsen ist, beweist die Krypta von S. Trinità (Abb. 191). Ihr Grundriß ist ein Trikonchos, wie wir ihn von den römischen Cömitorial-

<sup>97</sup> Abb. bei Salmi, *La scultura romanica in Toscana*, Abb. 94 u. 102.



kapellen her kennen<sup>98</sup>, und wie er in der Lombardei im 11. Jahrhundert in kleineren Bauten wie etwa S. Benedetto in Civate<sup>99</sup> wieder vorkommt. Die Tatsache, daß sich auch die Baukunst jenseits der Alpen zur gleichen Zeit mit dieser Grundrißform auseinandersetzt – das bekannteste Beispiel: S. Maria im Kapitol in Köln –, stellt S. Trinità in einen größeren formengeschichtlichen Zusammenhang. Ihr Grundriß ist um so überraschender, als der gleichzeitige Oberbau, der jetzt durch einen Neubau des 13./14. Jahrhunderts ersetzt ist, die Trikonchenform nicht besessen hat. Die Krypta ist in der Längsachse eine dreischiffige Halle mit Kreuzgratgewölben zwischen Gurt- und Schildbögen, die auf Säulen und an den Wänden auf Konsolen ruhen.

Im kleineren Format spiegelt sich die Dreikonchenanlage in der Krypta der Abteikirche von Farneta bei Arezzo wider (Abb. 192). Der, nach seiner ersten urkundlichen Erwähnung im Jahre 1014 und nach den Detailformen zu urteilen, in den Anfang des 11. Jahrhunderts gehörende Bau, der jetzt zerstört ist, besaß eine Krypta, die unter jedem Schiff aus der Apsis und seitlichen Mauernischen einen Trikonchos bildete<sup>100</sup>. Einfache Kreuzgratgewölbe ohne Gurten und ein Tonnengewölbe bedeckten den dreiteiligen Raum.

Eine ganze Folge von Wandnischen besitzt auch die Krypta der Badia in Settimo<sup>101</sup>. Der ebenfalls unter allen drei Schiffen sich hinziehende, dreiteilige Raum scheidet an den Schildwänden zur Erleichterung der Mauer und ihrer Belebung flache Rundbogennischen aus, die an den beiden Schmalseiten sogar in zwei Reihen übereinander angeordnet sind. An der der Hauptapsis gegenüberliegenden Seite ist eine rechteckige, tonnengewölbte Confessio aus der Mauer ausgespart. In der Krypta von Farneta erinnerte eine Rundnische an dieser Stelle an die alte Grabnische. Seitliche Nischen neben den Apsiden besaß auch die Krypta der Abteikirche S. Salvatore, auf die wir noch ausführlicher zu sprechen kommen werden<sup>102</sup>. Die Badia in Settimo ist wie Farneta ebenfalls ein Bau aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts<sup>103</sup>, und die Abteikirche S. Salvatore wurde 1036 geweiht. Das bedeutet, daß zur gleichen Zeit wie in der deutschen Architektur die Wandnische als ein wesentlicher Bestandteil der Mauerkonstruktion auftritt, denn auch dort setzt mit der Wende vom 10. zum 11. Jahrhundert die Nischengliederung ein, die dann in der Mitte des 11. Jahrhunderts allgemein üblich wird, wie die Krypten in Regensburg, in Werden, die Doppelkapelle in Helmstedt u. a. beweisen. In diesem größeren Zusammenhang kommt den genannten

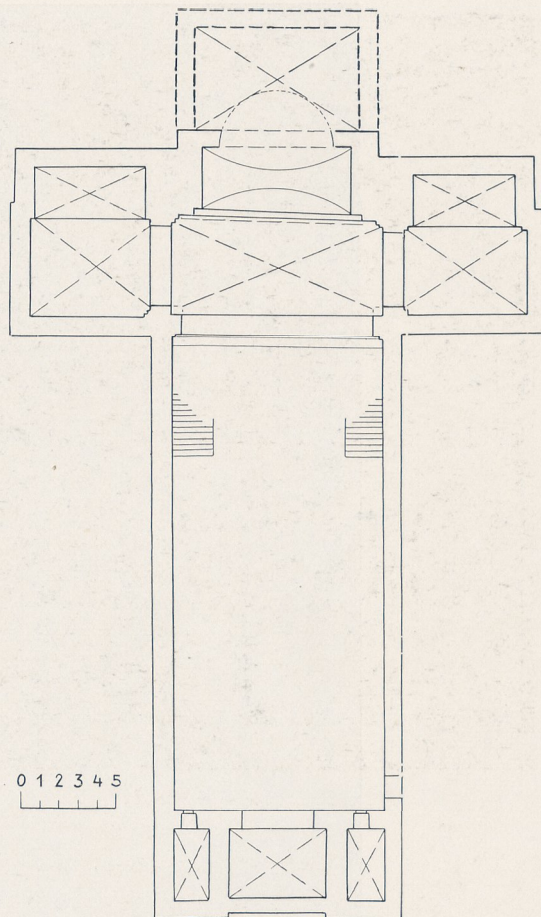


Abb. 193. Abbazia S. Salvatore, Klosterkirche. Grundriß

<sup>98</sup> Grundriß bei Dehio-Bezold, Atlas I, Taf. 14, Abb. 7/8.

<sup>99</sup> Abb. bei Toesca, Storia dell'arte italiana, I, Fig. 223.

<sup>100</sup> Salmi, L'architettura romanica nel territorio aretino, Rassegna d'Arte, II, 1915, S. 30 ff.

<sup>101</sup> Von dieser Krypta kann leider keine Abbildung gezeigt werden. Nur mit Mühe kann man durch ein Fenster in den völlig verwahrlosten und mit Schlamm angefüllten Raum eindringen. Seine interessante Jocheinteilung aus quer- und längsrechteckigen Gewölbejochen mit und ohne Gurtbögen wiederholt sich wörtlich in der Krypta von S. Niccolò in Casole d'Elsa bei Colle (Abb. bei Salmi, L'architettura in Toscana, Taf. V).

<sup>102</sup> Siehe Abb. 199.

<sup>103</sup> Siehe S. 155/6.





Abb. 194. Abbazia S. Salvatore, Klosterkirche. Langhaus

italienischen Kryptenanlagen durchaus eine über das nur Landschaftliche hinausgehende Bedeutung zu.

Die stärksten Erinnerungen an die Baukunst jenseits der Alpen ruft zweifellos die schon oft genannte Abteikirche S. Salvatore am Monte Amiata wach (Abb. 193). Dem in der Literatur<sup>104</sup> kaum beachteten Bauwerk gebührt in verschiedener Hinsicht eine bevorzugte Stelle in der Geschichte der italienischen Architektur. Es sind besonders die Grundrisse von Oberbau und Krypta, die unser Hauptinteresse beanspruchen. Die durch die Überlieferung des Weihejahres 1036 gut datierbare Kirche<sup>105</sup> ist ein einschiffiges Gebäude mit Querhaus und einem tonnengewölbten Vorchor im Mittelschiff. Drei Apsiden schließen den Bau im Osten ab. Im Westen dagegen erhebt sich trotz des einschiffigen Raumes eine Zweiturmfassade. Der im Verhältnis zu seiner Breite

<sup>104</sup> Außer einer kleinen, kunstgeschichtlich sehr wenig brauchbaren Lokalschrift von R. Volpini, *La basilica o chiesa langobardica amiatina di S. Salvatore, Abbazia S. Salvatore* 1929, ist in der großen Literatur nur Salmi auf die Kirche eingegangen, leider aber ohne ihre große baugeschichtliche Bedeutung zu erkennen. Daran hinderte ihn wohl auch die damals noch nicht erfolgte Wiederherstellung der Kirche (Salmi, *L'architettura in Toscana*, S. 33 Anm. 12).

<sup>105</sup> *Mon. Germ. Hist. SS.*, Tom. XXX, p. II, S. 971.





Abb. 195. Abbazia S. Salvatore, Klosterkirche. Chor

nicht sehr hohe Raum wird von einer Reihe schlanker Fenster erleuchtet (Abb. 194). Die Hauptapsis ist durch eine nachträgliche Erweiterung des Baues zerstört worden. Ihre Rundung kann aber noch an dem abgeschrägten Gurt vor dem Erweiterungsjoch abgelesen werden. Die quadratischen Nebenchöre hingegen müssen auch ursprünglich diese Form besessen haben, wie die Ausdehnung der Krypta an dieser Stelle erweist<sup>106</sup>. Die Zweiturmfassade ist trotz der Zerstörung der oberen Teile des Südturmes und der späteren Veränderung des nördlichen noch einwandfrei zu erkennen. Mit der Veränderung der Ostpartie wurden vermutlich auch das Querhaus und die Nebenchöre eingewölbt (Abb. 195). Man erkennt die nachträgliche Hinzufügung sowohl an der Überschneidung eines Fensters im rechten Querhausarm wie auch an den für die Gewölbe nötig erachteten Verstärkungen der Vierungswandvorlagen, die sich deutlich gegen die alten Bestandteile absetzen. Ursprünglich wird das Querhaus ein offenes Sparrendach besessen haben wie das Mittelschiff. Wichtig ist festzustellen, daß die Querhausarme niedriger und viel schmaler sind als das Hauptschiff. Es entsteht dadurch eine querrechteckige Vierung, bei der die Längsgurten, da sie sich nicht stützen, einen niedrigeren Scheitelpunkt haben müssen als der

<sup>106</sup> Ob die Nebenchöre flache Apsidiolen in der Mauer besessen haben, ist auf Grund der Erneuerung dieser Mauern nicht mehr feststellbar.





Abb. 196. Abbazia S. Salvatore, Klosterkirche. Westfassade

durch den Vorchor gegebene Grundrißform des lateinischen Kreuzes. Der Vorchor als solcher begegnete uns schon im 9. Jahrhundert in Agliate, und im 11. Jahrhundert ist er an vielen Orten



Abb. 197.

Abbazia S. Salvatore, Klosterkirche. Südliche Langhauswand

Triumphbogen. Ob nun die Längsbögen wirklich zum Bau des 11. Jahrhunderts gehören, oder ob sie erst mit den Gewölben zusammen errichtet wurden, konnte am Oberbau nicht bis zum letzten geklärt werden, da die betreffenden Stellen zu stark übertüncht sind, so daß man die Struktur des Mauerwerks nicht untersuchen kann. Wir glauben jedoch aus der Anlage der Wandpfeiler in der Krypta und aus einer noch zu behandelnden Analogie mit einem ganz ähnlichen Bauwerke<sup>107</sup> auf ihr ursprüngliches Vorhandensein schließen zu können. Es wäre damit für das frühe 11. Jahrhundert in Italien eine Vierungsanlage, wenn auch noch keine richtig ausgeschiedene wie im Norden, sehr wahrscheinlich gemacht, was etwas ganz Erstaunliches ist, da für das Problem der Vierung gerade in Italien im Gegensatz zum Norden vor dem 12. Jahrhundert kaum eine Entwicklung zu verzeichnen ist. Ebenso erstaunlich ist die

anzutreffen. In Verbindung mit dem Querhaus aber kommt er, soweit wir die Denkmäler bis jetzt übersehen können, im 11. Jahrhundert nur zweimal vor, hier in S. Salvatore und in der noch zum Vergleich heranzuziehenden Kirche von Ferentillo (Abb. 204). An diesen Vorchor schloß sich dann die Apsis an. Der ganze Chor bekommt bei seinem großen Breitenmaß, bei seiner geringen Höhe und den kräftig gemauerten Bögen etwas Kompaktes und Massiges, das ihn damit sehr als ein Frühwerk der Entwicklung kennzeichnet. Der Gegensatz zu den aufgereckten Räumen der Lombardei und besonders Venetiens in dieser Zeit ist ein allgemeiner in der südtoscanischen Baukunst, deren Kirchen auch noch im 12. Jahrhundert sehr an der Erde haften bleiben.

Eine besondere Überraschung bietet für den Kenner der Architekturgeschichte Italiens die Zweiturmfassade in S. Salvatore (Abb. 196). Da sie in Italien in keiner Weise zum Bestandteil seines ihm eigentümlichen architektonischen Formenschatzes gehört, wendet sich der Blick ganz unwillkürlich

<sup>107</sup> Siehe Abb. 204.



nach dem Norden<sup>108</sup>. Und da kommen wir wieder auf die schon erwähnte Tatsache, daß bei der Weihe der Kirche unter der großen Zahl von Bischöfen und Kardinälen auch der aus deutschem Geschlechte stammende Patriarch Poppo von Aquileja zugegen war<sup>109</sup>. Es liegt nahe, in ihm den Vermittler dieses nordischen Formengutes zu suchen, wenn auch keinerlei nähere Beziehungen zu irgendeinem bestimmten Bauwerk festzustellen sind. Es ist ja auch so, daß die jenseits der Alpen herausgebildeten Architekturformen, wenn sie gelegentlich in Italien übernommen wurden, meist in einer veränderten Weise angewandt worden sind. Denn einen einschiffigen Bau hat der Norden nicht mit einer Zweiturmfassade, sondern mit einem Einturm eingeleitet, und das Problem der Vierung war dort im ersten Viertel des 11. Jahrhunderts bereits in klassischer Weise gelöst. Immerhin, die große Seltenheit eines solchen, wenn auch veränderten Raumsystems auf italienischem Boden wird den Blick immer wieder auf die nordischen Vorbilder lenken. Daß es in der Tat kein heimisches Raumempfinden verkörpert, wird dadurch bewiesen, daß es so gut wie keine Nachfolge gehabt hat, während der Norden gerade darin den wesentlichen Kernpunkt seiner architektonischen Entwicklung sah.

Zur Bereicherung des ganzen Baukörpers hat man außen einen einfachen, noch sehr lockeren, ganz dem Geist des 11. Jahrhunderts verhafteten Rundbogenfries angebracht, der auch die Türme umzog (Abb. 197), während im Innern die wenigen vorhandenen Bögen durch einen Rücksprung, also durch doppelte Führung sich auszeichnen. Wir lernten diese Eigentümlichkeit in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts auch in der Lombardei, z. B. in Lomello, sich herausbilden.

Die Zweiturmfassade zeigt insofern eine Merkwürdigkeit, als die beiden Türme gegen die zwischen ihnen liegende Langhauswand etwas vorsprin-



Abb. 198. Abbazia S. Salvatore, Klosterkirche. Krypta

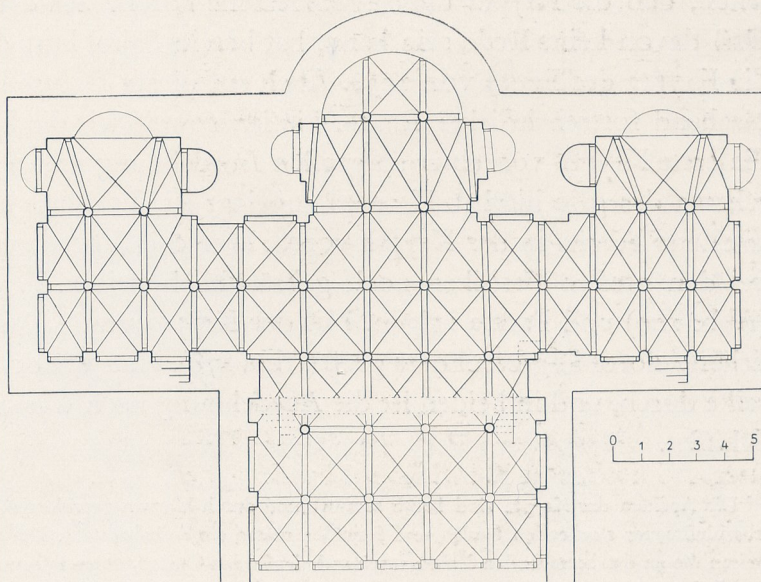


Abb. 199. Abbazia S. Salvatore, Klosterkirche. Grundriß der Krypta  
(Rekonstruktionen mit schwachen Linien, Veränderungen mit punktierten.  
Die Ersetzung einiger Säulen durch Pfeiler ist nicht berücksichtigt)

<sup>108</sup> Seltsamerweise weist Salmi zum Vergleich auf die Zweiturmfassade der Zisterzienserkirche S. Martino al Monte Cimino hin, die mit der Kirche im 13. Jahrhundert errichtet wurde (Salmi, L'architettura in Toscana, S. 33 Anm. 12).

<sup>109</sup> Siehe Anm. 105.



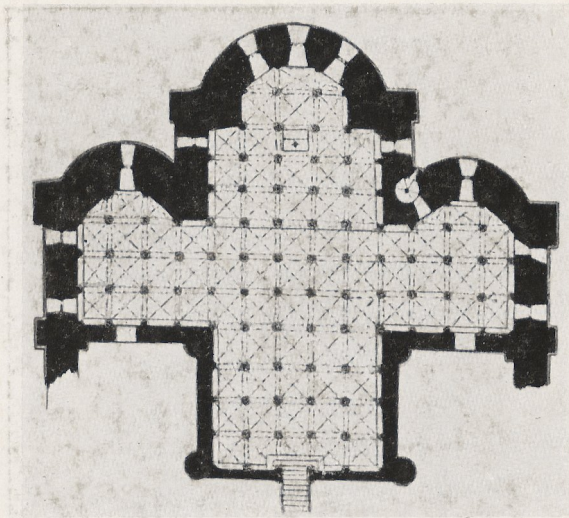


Abb. 200.

Piacenza, Dom. Grundriß der Krypta (nach Guidotti)

gen. Das wird deutlich sichtbar an dem Rundbogenfries, der an der inneren Turmkante wieder nach innen sich wendet (Abb. 196). Das ist bei der Restaurierung der Fassade – der ganze Mitteltrakt ist neu – nicht genügend berücksichtigt worden, denn sicher war der dort nach innen geschlagene Rundbogen auch ganz ausgeführt und nicht zerschnitten, wie er es jetzt ist. Vermutlich wird der Bogenfries ursprünglich auch über das Mittelfeld sich hinweggezogen haben. Ob sich das Langhaus ursprünglich bis an die Fassadenwand erstreckte, oder ob ein mittlerer, vorkorridorartiger Raum zwischen den Türmen abgegrenzt war, wie ihn die Restaurierung hergestellt hat, muß offenbleiben.

Im Gegensatz zu den etwas untersetzten Proportionen des Oberbaues ist die Krypta ein auffallend hoher und schlanker Raum (Abb. 198). Sie zieht sich unter dem ganzen Querhaus und den Chören hin und hatte ursprünglich auch noch eine Fortsetzung unter dem Langhaus (Abb. 199). Leider ist der Raum ziemlich verwahrlost und durch allerhand Stützpfiler und -wände zerstört, aber seine ursprüngliche Ausdehnung ist an den erhaltenen Resten gut zu rekonstruieren<sup>110</sup>. An der später an der heutigen Stelle errichteten Eingangstreppe in die Krypta sind noch Basen, Wandpfiler und Fenster sichtbar, die erkennen lassen, daß die Ausdehnung nach Westen noch eine Tiefe von drei Jochen mit einer Unterteilung in fünf Schiffe betrug. Dadurch entsteht eine ganz gewaltige Unterkirche mit 32 freistehenden Säulen, die den interessanten Grundriß des griechischen Kreuzes besitzt. Die große Ausdehnung der Krypta hat besonders im Gegensatz zu der Einschiffigkeit der Oberkirche in der Lokalliteratur die Vermutung aufkommen lassen, daß es sich hier ursprünglich um eine selbständige Kirche gehandelt habe<sup>111</sup>. Und die zum Teil rohen Detailformen mochten wohl zu der Annahme verleiten, daß die Krypta die langobardische Kirche aus der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts sei. Daß davon keine Rede sein kann, hat bereits Salmi kurz dargetan. Es handelt sich vielmehr um die Krypta des Baues von 1036. Auch auf dieses Datum bezogen ist ihre Anlage noch ein überraschend fortschrittlicher Raum. Sie ist, soweit wir die Denkmäler bis jetzt übersehen können, die erste Krypta von einer so großen Ausdehnung und auch die erste, die nach dem Grundrißschema des griechischen Kreuzes angelegt ist. Letzteres begegnete uns nach der Mitte des Jahrhunderts bereits in der Krypta von S. Marco in Venedig und ist auch später im 12. Jahrhundert bei den großen Basiliken noch gebräuchlich, wie z. B. die Krypten der Dome von Piacenza (Abb. 200) und Parma zeigen. Mit der Krypta von S. Marco ist die Verwandtschaft der räumlichen Anordnung besonders groß (Abb. 178). Hier wie dort geht in ganzer Breite nur eine Säulereihe durch, und in beiden ist die Ausdehnung nach Westen eine Halle von drei Jochen und fünf Schiffen.

<sup>110</sup> Die Apsiden der Krypta sind heute zerstört und durch Mauern geschlossen. Für die Ausdehnung der Hauptapsis sind die in der Abschlußmauer steckenden Säulen und Gewölbeansätze ein Anhaltspunkt. Daß Nebenapsiden vorhanden gewesen sein müssen, beweisen die an den betreffenden Stellen auseinanderlaufenden Gurten, deren Führung nur den einen Sinn gehabt haben kann, daß sie auf eine Öffnung Rücksicht nahm. Daß die Nebenapsiden aber nur als flache Nischen in der Wand gesessen haben dürften, schließen wir aus der geraden Außenmauer, die auf der Südseite noch vorhanden ist, während die ganze übrige Ostpartie von Anbauten verdeckt wird.

<sup>111</sup> Volpini, a. a. O.





Abb. 201.

Abbadia S. Salvatore, Klosterkirche. Krypta, Detail



Abb. 202.

Abbadia S. Salvatore, Klosterkirche. Krypta, Detail

Die Krypten von S. Marco wie auch später vom Dom in Piacenza haben ihre kreuzförmige Form nicht auf Grund der räumlichen Gegebenheiten des Oberbaues erhalten. Wären Ober- und Unterbau in ihrer Ausdehnung ganz aufeinander bezogen worden – wie man es in der Tat erwarten sollte –, dann hätten die Seitentrakte der Krypta die gleiche Länge erhalten müssen wie der Mitteltrakt. Statt dessen hat man für sie ein bereits bestehendes Raumschema angewandt, das in der Abteikirche von S. Salvatore, wo es zum ersten Male auftritt, dagegen ganz aus den Gegebenheiten des Oberbaues entwickelt worden war. Da hier bei einer größtmöglichen Ausdehnung der Krypta außer dem Querhaus nur das einschiffige Langhaus in Frage kam, ergab sich für diese der kreuzförmige Grundriß von selbst.

Diese fortschrittliche Raumform am Anfang des 11. Jahrhunderts ermöglicht es uns jetzt rückschauend, die vorher aufgezeigte Entwicklungsreihe vor dem Jahre 1000 wesentlich zu erhärten. Die Versuche, einen Bau wie Agliate ins 11. Jahrhundert zu datieren, sind damit endgültig zu widerlegen. Mit dem beginnenden 11. Jahrhundert hat sich die Krypta von einem auf die Hauptapsis und das Mittelschiff beschränkten Raum zu einer die Ostpartie aller drei Schiffe, und, wenn ein Querhaus vorhanden ist, auch dieses einnehmenden Halle erweitert. Die Krypta von S. Salvatore ist das erste diese Neuerungen in wirklich große Formen umsetzende Bauwerk und bildet somit das wichtige Anfangsglied einer großen Kette verwandter Nachfolgebauten.

Wie die Krypta von S. Salvatore ursprünglich mit dem Schiff verbunden war, kann nicht mehr genau festgestellt werden. Sie liegt immerhin so tief unter dem Schiffsniveau, verursacht also eine so geringe Chorerhöhung, daß eine Verbindung zum Langhaus durch eine offene Arkadenwand wie in S. Miniato in Florenz unmöglich war (Abb. 190). Vermutlich waren seitliche Zugänge wie





Abb. 203.

Abbadia S. Salvatore, Klosterkirche. Krypta, Wandsäule

bögen verbunden sind, andere wieder mit Schuppenmustern, wie sie später die Cosmaten so häufig gebildet haben (Abb. 201, 202). Man ist erstaunt über diesen Erfindungsreichtum, der antikes Formgut mit neuen, eigenen Gedanken wahllos durcheinandermengt. Daß einige sogar gewisse für Cosmatenerfindungen gehaltene Formen vorwegnehmen, verleiht ihnen ein besonderes Interesse. Die Basen bestehen meist aus mehrfach abgestuften Ringen, die auf einem quadratischen Sockel aufsitzen. Die Kapitelle zeigen die Eigentümlichkeit, daß ihr Abakus sich in acht konsolartige Einzelteile zerlegt hat, von denen jeder je nach Ausmaß seinen bestimmten Gewölbeteil aufnimmt. Diese Aufeinanderbezogenheit von Kapitell und Gewölbegliederung ist uns bisher noch nirgends begegnet. Salmi<sup>112</sup> verweist auf die Ähnlichkeit dieser Kapitelle mit den westgotischen Kapitellen der Kirche El Cristo de la Luz in Toledo in Spanien. In der Tat ist der Kämpfer dieser und fast aller muselmanischen Kapitelle aus vier Konsolen gebildet, was hier aber durch die Hufeisenbogenform der Gurten bedingt ist. Die Aufteilung des Abakus dagegen in einzelne Klötze hat dort nichts mehr mit den Gewölben zu tun. So ist der Zusammenhang zwischen Spanien und S. Salvatore wohl kaum näher zu fassen. An den Kapitellen treten neben rein ornamentalen Bildungen auch figürliche auf. Bei

<sup>112</sup> Salmi, *L'architettura in Toscana*, S. 33, Anm. 12.

die heutigen vorhanden, nur daß sie weiter zurücklagen; denn daß die beiden im Innern noch feststellbaren, schmalen Zugänge, die von außen an den Querhausarmen in die Krypta führten, die einzigen Eingänge gewesen seien, ist wenig wahrscheinlich.

Was die Detailformen der Krypta anbelangt, so stellen wir zunächst fest, daß die Einwölbung der Halle aus Kreuzgratgewölben mit Gurt- und Schildbögen besteht (Abb. 198). Die Gurtbögen sind auffallend dünn und zeigen bereits die Sichelform, die aber auch schon bei früheren Kreuzgratgewölben vorkam. Doch ist gerade hier die geringe Plastizität der Gewölbeunterlagen bei der sonst so ungewöhnlichen Schlankheit des Raumes ein Zeichen von Altertümlichkeit. Die Gewölbe ruhen auf sehr schlanken Säulen und an den Wänden auf Wandpfeilern und -säulen über einer umlaufenden Sohlbank. Säulen und Kapitelle zeigen eine überraschend große Variierung der eigenwilligsten Formen. Neben einfachen, glatten Säulen finden wir mehrkantige, nach den verschiedensten Möglichkeiten kannelierte, solche mit aufgelegten dünnen Pilastern, die ihrerseits selbständige Kapitelle und Basen besitzen und untereinander durch Rund-

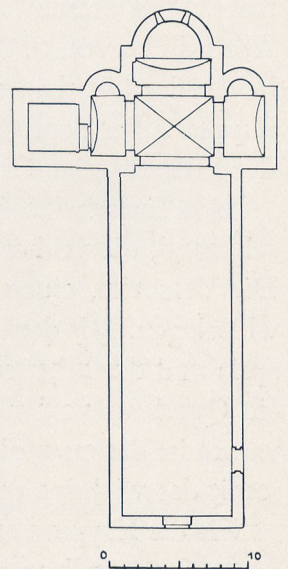


Abb. 204.

Ferentillo, S. Pietro in Valle. Grundriß (nach Tarchi)



einem wechseln rohe, bärtige Männerköpfe mit Pferdeköpfen einander ab, an einem anderen ist ein rhythmisch sehr fein abgewogener Kranz von großen und kleinen Stierköpfen vorhanden. Besonders hervorzuheben ist noch ein Kapitell, bei dem bereits die Würfelform mit aufgelegten Schilden vorgebildet ist, wie sie in Deutschland in der Baukunst des 12. Jahrhunderts so charakteristisch wird. Von den Wandsäulen zeichnet sich die eine dadurch aus, daß sie auf höchst eigentümliche Weise die eigentliche Halbsäule als wie auch eine Unterlage für diese in einem runden Stück ohne Absatz bildet (Abb. 203). Die Grenze zwischen Halbsäule und Rücklage wird einfach durch einen eingeritzten Tastrick angedeutet; was davorliegt, ist als tragende Halbsäule gedacht, der hintere Teil dagegen als Wandpfeiler, obgleich das Ganze in Wirklichkeit eine etwas verzogene Dreiviertelsäule darstellt. Der der Säule eingravierte Kreuzstab erinnert an das Vorkommen des gleichen Motivs an einigen Säulen in S. Ambrogio in Mailand, nur dort in plastisch erhabener Form.

Am Schluß wäre noch ein Wort über das Mauerwerk zu sagen (Abb. 197). Auch seine Struktur ist überraschend fortschrittlich. Wir kennen in dieser Zeit und überhaupt im 11. Jahrhundert sonst nur ein kleinteiliges Mauerwerk, während uns so große Quader wie hier – wenn sie auch noch nicht die gleichmäßige Schichtung des 12. Jahrhunderts besitzen – erst gegen Ende des 11. Jahrhunderts an einigen Bauten begegnen, wie z. B. in S. Elia bei Nepi und S. Angelo in Formis, deren neuer Sinn für die große Quadermauer aus den Anregungen der in diese Gegend über Montecassino zurückgeleiteten Cluniazenser-Reform zu erklären ist<sup>113</sup>.



Abb. 205. Ferentillo, S. Pietro in Valle. Chor



Abb. 206.

Ferentillo, S. Pietro in Valle. Außenbau (vor der Restaurierung)

Der großen kirchlichen Bedeutung des Klosters, die sich schon in der Teilnahme von 18 Bischöfen und Kardinälen bei der Weihe des Gotteshauses ausspricht, geht also die architektonische Bedeutung durchaus parallel. Die vielen hier zum ersten Male angetroffenen Raumlösungen und Strukturformen berechtigen dazu, der Kirche in der baugeschichtlichen Entwicklung Italiens einen würdigeren Platz einzuräumen, als sie bisher eingenommen hat, und es wäre nur zu wünschen, daß die Krypta bald aus ihrem verwahrlosten Zustande befreit würde.

Es ist bei der Behandlung von S. Salvatore öfter auf die Kirche der ebenfalls im 8. Jahrhundert gegründeten Abtei S. Pietro in Valle bei Feren-

<sup>113</sup> S. Elia bei Nepi gehört zur „Bauschule“ Campaniens?



tillo hingewiesen worden (Abb. 204). Dieses Bauwerk zeigt in vielen und wesentlichen Dingen eine auffällige Übereinstimmung mit der ersteren. Wir haben hier ebenfalls einen einschiffigen Raum vor uns, an den sich gleichfalls ein Querhaus, ein tonnengewölbter Vorchor und drei Ap-siden anschließen. Eine Krypta und eine Turmfassade fehlen indes. An der Ausscheidung einer Vierung von vornherein ist hier nicht zu zweifeln, weil die Bögen und ihre Vorlagen einwandfrei alt und erhalten sind (Abb. 205). Das Querhaus ist ebenfalls eingewölbt, aber im Gegensatz zu S. Salvatore stammen hier die Gewölbe wirklich aus dem alten Bau des 11. Jahrhunderts. Die Querhausarme besitzen Tonnengewölbe, während die Vierung ein Kreuzgratgewölbe erhalten hat. In der Höhe entsprechen die Querhausarme etwa der Höhe des Mittelschiffs; in der Tiefe dagegen ist das Querhaus viel schmaler, so daß die Vierung wieder ein querliegendes Rechteck im Grundriß darstellt. Dadurch wird trotz gleicher Kämpferhöhe der Scheitel der Vierungsbögen verschieden hoch. Indessen so stark wie in S. Salvatore unterscheiden sich die Höhen nicht voneinander. Man kann also beinahe von einer ausgeschiedenen Vierung sprechen. Die Vierung selbst ist von den Querarmen nicht nur durch das andersartige Gewölbe verschieden, sondern dieses setzt auch beträchtlich höher an, so daß die Vierung im Außenbau als ein turmartiger Aufsatz erscheint (Abb. 206). Das sehr rohe und stark übertünchte Mauerwerk läßt keinerlei Anzeichen erkennen, daß dieser Aufbau nachträglich erfolgt sei. Andererseits ist eine solche Zerlegung des Querhauses in verschieden hohe Teile durchaus nichts Sonderliches, sondern auch in anderen Bauten anzutreffen, so daß wir keinen Grund haben, an der Ursprünglichkeit des Vierungsgewölbes zu zweifeln<sup>114</sup>. Die Höherlegung hat auch eine gewisse statische Bedeutung gehabt. Da bereits die Quertonnen in den Querhausarmen sehr hoch oben ansetzen und man diese Gewölbe als Stütze für das Kreuzgratgewölbe benutzen wollte, mußte man mit diesem noch höher hinaufgehen. Daß dabei im Außenbau eine interessante Gruppierung der einzelnen Raumabschnitte zustande kommt, wird als ein weiterer Schritt zum „Romanischwerden“ der italienischen Baukunst des Mittelalters verzeichnet werden können.

Es ist wieder bezeichnend für das latente Spannungsverhältnis der einzelnen Raumkörper untereinander, daß man dem Vorchor nicht die gleiche Höhe gegeben hat wie den Querhausarmen. Die Gesims- und Dachlinien beider divergieren untereinander. Das der nordischen Architektur eigentümliche Streben nach maßstäblicher Aufeinanderbezogenheit der einzelnen Teile war eben trotz der geradezu klassischen Möglichkeit, es hier sichtbarlich zu demonstrieren, in keiner Weise vorhanden<sup>115</sup>. – Wir möchten den bisher ganz allgemein ins 11. Jahrhundert datierten Bau gerade aus dem Vergleich mit S. Salvatore und der Erkenntnis, daß er in seiner Chorpartie fortgeschrittener ist, in die Mitte des 11. Jahrhunderts setzen. In dieser Zeit könnte auch der Campanile entstanden sein. Wenn man sich bei ihm auch an die römischen Campanili des 12. Jahrhunderts erinnert fühlt, so ist er doch gerade in der Abgrenzung der einzelnen Stockwerke noch viel unklarer und zaghafter als jene.

Für eine präzisere zeitliche Festlegung der Kirche fehlt leider jede Möglichkeit, da Bauornamentik kaum vorhanden ist. Bis auf das wenig besagende Konsolgesims und die beiden zeitlich umstrittenen Relieffiguren an dem Seitenportal ist keine zeitgenössische Bauplastik vorhanden. Denn die in der Vierung zur Markierung der Kämpferzone vermauerten Stücke sind antike Spolien. Eine weitere Festlegung könnte am ehesten noch durch einen Vergleich seiner Triumphbogenpfeiler

<sup>114</sup> Siehe auch W. Krönig, Hallenkirchen in Mittelitalien, Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, II, S. 9–11.

<sup>115</sup> Die neuerliche Restaurierung hat sich leider in diesem Punkte nicht an den alten Befund gehalten, sondern trotz der verschiedenen Höhen der alten Gesimse das Querhaus und den Vorchor auf die gleiche Höhe gebracht, deswegen geben wir in unserer Abbildung auch den Zustand vor der Restaurierung wieder. Für den restaurierten Zustand vergleiche Krönig, a. a. O., Abb. 1.



mit den gleichen Pfeilern der Kirche S. Pietro in Tuscania, die etwa 1093 vollendet war, gewonnen werden (Abb. 208)<sup>116</sup>. Da das Mittelschiff breiter ist als die Vierung, fehlte für deren Längsbögen das natürliche Widerlager in der Langhausmauer. Um die den Triumphbogen tragenden Wandvorlagen, auf die der Längsbogen jetzt aufläuft, nicht zu gefährden, hat man von vornherein eine Stütze dahintergemauert, die wirklich nur als Stütze empfunden ist, obgleich sie im Grundriß als Teil eines kreuzförmigen Pfeilers erscheint, da sie über dem Kämpferpunkt an Stärke abnimmt und sich langsam an die Wand angleicht. In Tuscania ist eine ganz ähnliche Hilfskonstruktion für die Vierung anzutreffen, auf die wir noch zu sprechen kommen werden<sup>117</sup>. Diese technische Unbeholfenheit sowie der durch die überstarken Bögen und Vorlagen im Chor hervorgerufene Eindruck des verschachtelten, unklaren Raumablaufes geben uns erneut die Berechtigung, das Bauwerk vor S. Pietro in Tuscania, also um die Mitte des 11. Jahrhunderts anzusetzen.

Für die räumliche Bereicherung der Chorpartie im 11. Jahrhundert ist die Kirche in Ferentillo durchaus als ein wesentlicher Beitrag zu bezeichnen. Sie zeigt uns, wie schon S. Salvatore, daß man sich in Mittelitalien bemühte, die überlieferten alten Formen des Kirchenbaues durch neue zu ersetzen. Es gibt in dieser Gegend noch eine große Zahl kleiner, einschiffiger Kirchen, die ebenfalls das Querschiff aufzuweisen haben. Aber immer fehlt ihnen die Erweiterung des Chores<sup>118</sup>.

Die Besonderheit eines weiteren mittelitalienischen Bauwerkes, auf Grund dessen es notwendig ist, dieses fast unbekanntes Gebäude hier zu nennen, liegt nicht in seiner interessanten Grundrißlösung, sondern in dem Vorhandensein einer Zweiturmfassade, einer interessanten Krypta und ungeheurer Ausmaße. Es handelt sich um die zwischen Farfa und Fara Sabina auf einer Anhöhe gelegene Kirchenruine S. Martino (Abb. 207). Der Bau ist leider nur in einigen Resten seiner Umfassungsmauer, seiner Türme und seiner Krypta auf uns gekommen, die aber ausreichen, um den Grundriß und auch den ursprünglichen Aufbau sich vorstellen zu können. Da das Innere der Ruine, die höchstens noch den Hirten einen Schutz gegen Wind und Wetter bietet, völlig mit Gras überwuchert ist, fehlt jede Spur der einstigen Stützen, denn daß die Kirche dreischiffig war, besagt schon ihre ungeheure Breite. Die Anzahl der Stützen hingegen läßt sich aus der Zahl der Fenster, die wenigstens noch in ihren Bänken zu erkennen sind, rekonstruieren. So ergibt sich eine dreischiffige, neunjochige Basilika von fast 70 m Länge, die im Westen von einer Zweiturmfassade begrenzt wurde, während sie im Osten ein nicht über die Seitenschiffe vorspringendes Querhaus besaß, an das sich eine große Apsis anschloß. Pfeilerreste vor dem Quer-

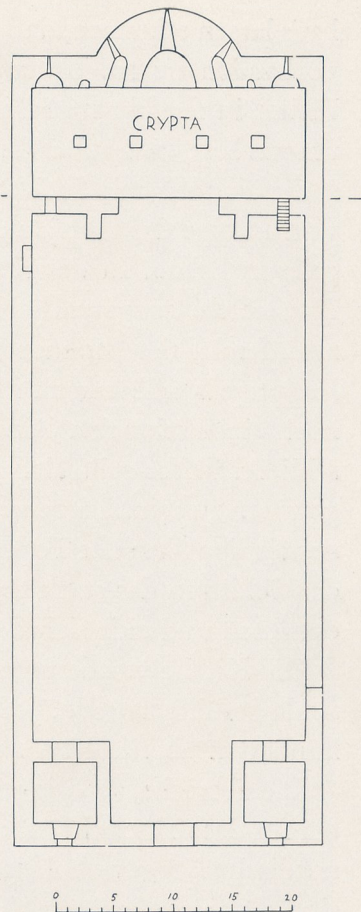


Abb. 207. Farfa, S. Martino. Grundriß (nach Pantoni)

<sup>116</sup> H. Thümmeler, Die Kirche S. Pietro in Tuscania, Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, II, S. 263 ff.

<sup>117</sup> Siehe S. 208.

<sup>118</sup> Einen völlig gleichen Grundriß besitzt die Kirche S. Giovanni Vecchio in Stilo (Calabrien), deren Kloster im Jahre 1110 zum ersten Male erwähnt wird. Die Verwandtschaft erstreckt sich insofern auch auf den Aufriß, als die Vierung ebenfalls über die Querhausarme und den steilen und schmalen Vorchor turmartig überhöht ist. Nur hat sie an Stelle des Kreuzgratgewölbes eine über einem hohen Tambour sitzende Kuppel. In der Kuppel und der äußeren Mauerornamentik zeigen sich die engen Zusammenhänge des Bauwerkes mit den unter byzantinischem Einfluß stehenden Zentralbauten Süditaliens. Die Grundrißform des lateinischen Kreuzes mit drei Apsiden wird vermutlich durch die Normannen in diese Gegend gebracht worden sein (P. Orsi, S. Giovanni Vecchio di Stilo, Bollettino d'Arte, 1914, S. 337 ff., dort auch Grundriß und Abb.).



haus lassen erkennen, daß ein Triumphbogen und je eine Trennungsarkade gegen die Seitenschiffe vorhanden waren. Unter dem Querhaus lag eine Krypta, die durch vier in einer Reihe liegende Pfeiler in fünf kurze Schiffe aufgeteilt wird. Die Pfeiler sind, obgleich von allerlei Gewächsen stark umwuchert, bis zu den Gewölbeansätzen noch erhalten. Kreuzgratgewölbe ohne Gurten oder vielmehr Tonnen mit Stiehkappen bedeckten den Raum, der von den Seitenschiffen aus zugänglich war. Infolge des sehr jähren Geländeabfalls wird die Krypta völlig unter dem Niveau der Kirche gelegen haben. In der Krypta befinden sich außer der Hauptapsis noch zwei in der ungeheuren Mauerdicke ausgesparte Nebenapsidien und seitlich der Hauptapsis zwei schräg nach der Mitte zulaufende, tiefe, tonnengedeckte Gänge, die in einer schmalen Schießscharte endigen. Auch die Hauptapsis selbst kann in ihrem Scheitel infolge der ganz ungewöhnlichen Stärke der Ostwand noch einen schmalen Gang durch die Mauer ausscheiden, der ebenfalls mit einer Schießscharte abschließt. Diese schmalen Schlitzlöcher scheinen die einzigen Lichtquellen der Krypta von Osten her gewesen zu sein. Sie geben dem Raum einen gewissen fortifikatorischen Charakter, der wohl auch der einzige Sinn der Tonnengänge in der Mauer gewesen sein wird, denn man kann in der Tat aus den Schlitzlöchern das stark abfallende Tal und die in seinem Grunde entlangziehende Straße gut beobachten und sich sicher auch gegen Angreifer von dort verteidigen.

Die Kirche wurde unter Bischof Berardo II. (1089–1099) begonnen. Sie ist vermutlich nie zu Ende geführt worden. Jedenfalls sind mehrere Ansätze, sie zu vollenden, aus verschiedenen Jahrhunderten überliefert<sup>119</sup>.

Die Tatsache, daß die Stützen der Krypta Pfeiler sind, läßt die Vermutung aufkommen, es möchten für das Mittelschiff auch Pfeiler geplant gewesen sein. Das würde der an und für sich schon an nordische Baugewohnheiten erinnernden Kirche – die Zweiturmfront und die Pfeiler der Krypta sind als solche zu bezeichnen – einen noch fremdartigeren Eindruck verleihen. Was die Kirche aber unmittelbar in einen größeren europäischen Zusammenhang stellt, sind ihre ungeheure Ausdehnung und die Zweiturmfront. Das sind zwei Eigenschaften, die uns auf die Kirchen der Cluniazenser-Reform hinweisen. Denn die alte Abteikirche in Farfa aus dem 9. Jahrhundert<sup>120</sup> als alleinigen Anreger für diesen Bau hinstellen zu wollen, genügt nicht. Wenngleich für deren immer wieder als nordisches Westwerk bezeichneten Westbau noch nicht endgültig entschieden ist, ob er ursprünglich die Gestalt einer Zweiturmfront in der Art eines Westriegels besessen hat, oder ob der noch teilweise erhaltene, quadratische Vorbau von vornherein vorhanden gewesen ist und mit den Türmen zusammen ein dreiteiliges Westwerk gebildet hat, so wäre doch auch im ersteren Falle dieser Vorbau spätestens im Jahre 1060 hinzugekommen, als im Westen der Kirche ein besonderer Chorraum dem Salvator geweiht wurde. Als man 30 Jahre später S. Martino zu bauen begann, hat also Farfa auf jeden Fall keine reine Zweiturmfront mehr besessen. Dagegen sind gerade im letzten Drittel des 11. Jahrhunderts in Mittelitalien die Auswirkungen der cluniazensischen Reform zu verspüren. In jener Zeit entsteht die stolze Reihe campanischer Kirchen, die die neue Reform aufnehmen und nicht nur geistig, sondern auch künstlerisch verarbeiten<sup>121</sup>.

Den fortschrittlichen Architekturformen in S. Martino stehen einige altertümliche gegenüber. Altertümlich sind die Kryptengewölbe zu nennen: Kreuzgratgewölbe ohne Gurtunterlagen. Die Art, wie diese Gewölbe auf der Wand aufsitzen, ist ganz genau so wie die der Gewölbe in der karolingischen Kirche von S. Antimo<sup>122</sup>. Ohne Wandpfeiler oder Konsole wachsen sie unmittel-

<sup>119</sup> O. Lehmann-Brockhaus, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*, Berlin 1938, Nr. 2188/89. – J. Boccolini, *L'abbazia di Farfa*, Roma 1932, S. 21.

<sup>120</sup> G. Croquison, *L'abbazia imperiale di Farfa e i suoi problemi archeologici*, *L'illustrazione Vaticana*, IX, 1938, S. 864ff.

<sup>121</sup> Siehe S. 210ff.

<sup>122</sup> Siehe Abb. 141.



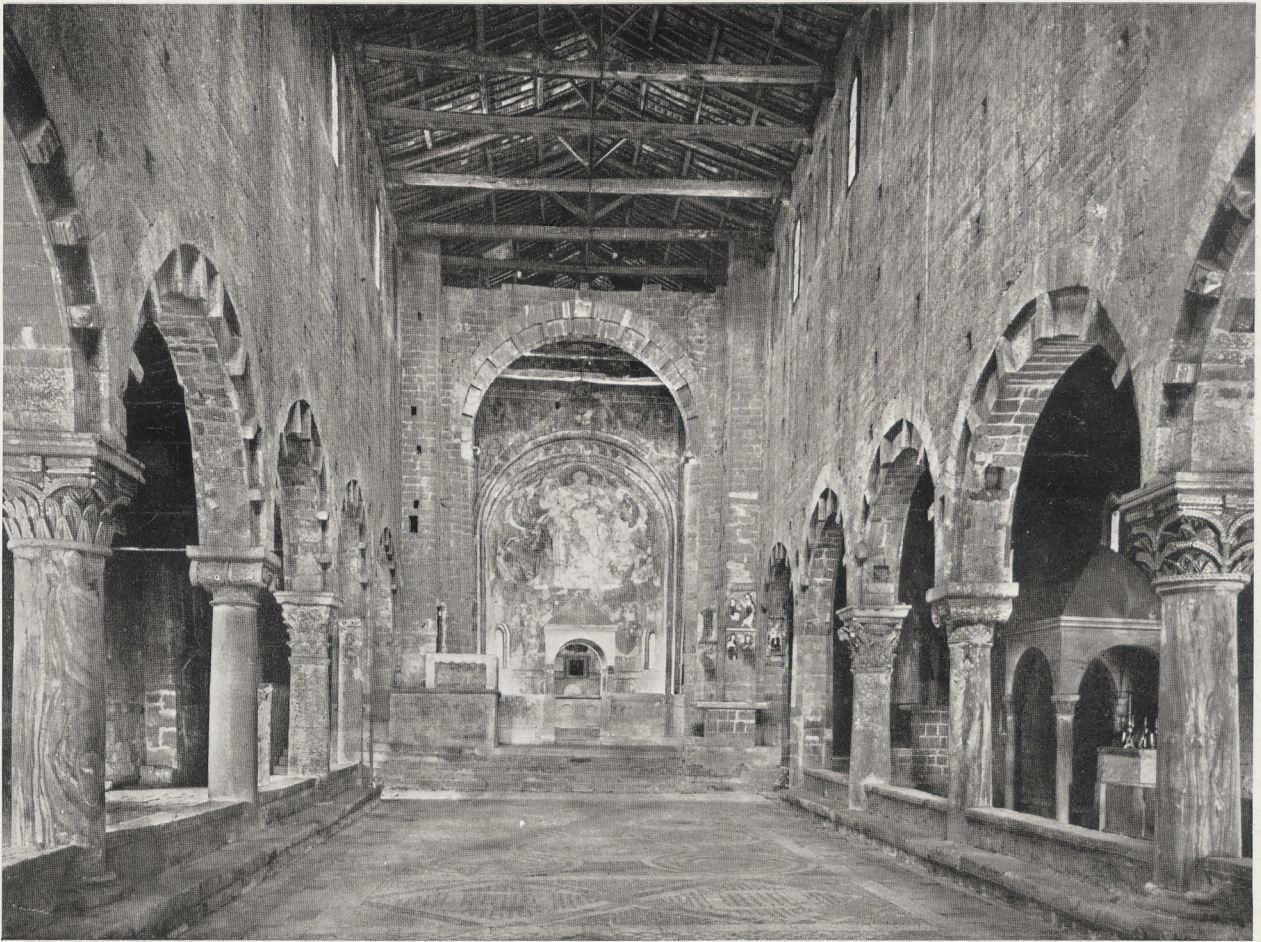


Abb. 208. Tuscania, S. Pietro. Mittelschiff

bar aus der Mauer heraus. Die Grate laufen nicht in einem Punkt zusammen, sondern setzen getrennt nebeneinander an, wobei sie wieder zwischen sich eine Art vertiefte Kappe bilden. Da man sich zwischen den beiden so verschiedenen Kirchen eine unmittelbare Beziehung kaum vorstellen kann, wird man sich diese altertümlichen Gewölbeformen aus einer alten, immer neben dem Fortschrittlichen bestehenden, konservativen Lokaltradition erklären müssen. Daß das rein Handwerkliche des Baues nicht von großen Steinmetzen ausgeführt wurde, beweist ja auch das altertümliche Mauerwerk. Es ist ohne jedes noch so entfernte Gefühl für solide Mauerstruktur aus zusammengelesenem und unregelmäßig behauenen, kleinteiligem Material aufgeschichtet, das nur infolge seiner übergroßen Mauerdicke die Gewähr des Zusammenhaltes bot. Es scheint sogar, nach den erhaltenen Resten zu urteilen, daß die Pfeiler der Krypta von der gleichen primitiven Mauerstruktur waren, und daß ihnen eine besondere Kämpferzone gefehlt hat. Nur die Vierungspfeiler bestanden aus gerade zugeschlagenen, größeren Quadern.

Die Gestaltung des Chores war auf höchst einfache Weise geschehen. Man hatte eine Art Querhaus, das nach außen nicht vorspringt, vor die Apsis eingeschoben. Daß es ein einheitlicher, durch Bögen nicht unterbrochener Quertrakt war, konnte an den Triumphbogenpfeilern abgelesen werden, die einer Vorlage nach der Seite des Chores zu entbehrten. Das ist eine Querhauslösung, wie wir sie in den campanischen Bauten wieder antreffen werden.

Daß man sich aber zur gleichen Zeit andernorts in Latium, der am wenigsten fortschrittlichen Landschaft, auf seine Weise bemühte, über eine solche ebenso traditionelle wie einfache Chor-



lösung hinauszukommen, zeigt uns die Kirche S. Pietro in Tuscania (Abb. 208). Wir können uns bei diesem Bauwerk kurz fassen und auf eine Spezialuntersuchung im vorhergehenden Bande des Jahrbuches hinweisen<sup>123</sup>. Die Kirche ist architektonisch in vieler Hinsicht bedeutsam. Nach Abzug der beiden in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts hinzugefügten Westjoche und der in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts errichteten Fassade ergibt sich für den Bau, der um das Jahr 1093 vollendet wurde, eine dreischiffige Basilika mit einem scheinbar seltsamerweise eingezogenen Querhaus und einer Apsis. Unter dem Querhaus erstreckt sich eine schlanke Hallenkrypta. Dieses Schema wäre durchaus nichts Besonderes, wenn sich nicht darin die Proportionen ganz wesentlich geändert hätten. Sehr wenige, nur vier weitgespannte, nicht sehr hohe Arkadenpaare machen das Mittelschiff aus. Während bei den drei westlichen die Säule als Stütze verwandt wurde, finden wir im letzten Joch überraschenderweise eine zusammengesetzte Form, die aus einem querrechteckigen Pfeilerkern mit zwei Halbsäulenvorlagen in der Leibung besteht, wobei der Pfeilerkern selbst noch keine Kämpferzone besitzt. Der sich anschließende Chor, der infolge der Krypta um einige Stufen erhöht ist, wird mit einem großen, von hohen Pfeilern gerahmten Triumphbogentor eingeleitet. Dahinter liegt eine längsrechteckige Vierung, deren weite Längsurte sehr tief, fast bis auf den Fußboden herabgezogen sind, wo sie auf ganz kurzen Wandsäulen ruhen (Abb. 209). Dadurch kann der Obergaden bis an die Apsis weitergeführt werden. Die Nebentrakte der Vierung, von Querhausarmen kann man kaum recht sprechen, erscheinen außen wie verlängerte, etwas eingezogene Seitenschiffe. Also wenn auch im Grundriß der gesonderte Chor querhausmäßig ausgebildet ist, so ist im Außenbau kaum etwas davon zu spüren. Daß aber wirklich der Querhausgedanke hinter dieser Anlage steht, beweist eben die Vierung mit ihren ungewöhnlich weiten Bögen. Daß dieses Pseudo-Querhaus gegen das Langhaus eingezogen ist, liegt an einer Planänderung während des Baues. Es sollte ursprünglich in der Flucht der Seitenschiffmauern enden, wie wir es in Italien so häufig antreffen. Wie schwer man sich mit den zu bewältigenden Raumproblemen getan hat, beweist die Struktur der Vierung. Zunächst sah man in dem tiefen Kämpferpunkt der Längsbögen eine statische Sicherung des stärksten Druckpunktes. Da das Mittelschiff gegen die Vierung sich verbreiterte, kam die Mittelschiffwand als Rücklage für die Längsbögen nicht mehr in Frage. Um nun die Vorlage für den Triumphbogen, auf den die Längsurten münden, nicht in ihrer Standfestigkeit zu gefährden, hat man in ganzer Mittelschiffhöhe starke Pfeiler hinter diese Vorlagen gemauert. Das gibt dem Triumphbogen das Gepräge eines fest umwehrten Tores. Diese Lösung zeigt wieder, daß die großen architektonischen Gedanken von jenseits der Alpen auch hier und da in Mittelitalien mit Interesse aufgenommen wurden, wenn auch ihre Verwirklichung infolge der hier zu lange unterbrochenen architektonischen Tradition weit hinter der des Nordens zurückbleiben mußte.

Über diese Raumlösung hinaus gebührt der Kirche eine besondere Beachtung wegen ihrer aufwändigen Mauerdekoration. Die Seitenschiffe und der Obergaden sind außen von einer dichten Blendarkatur aus eckigen und runden Lisenen und Rundbogenfriesen überzogen. Sogar im Innern des Mittelschiffs ist der gegenüber der niedrigen Arkadenzone so unerhört hohe Obergaden in der Fensterzone mit solchen Blendbögen geziert. Die reichsten Zierformen zeigt aber, abgesehen von der späteren Fassade, die Apsis. Die kleinteilige Nischen- und Rautendekoration wurde lange Zeit als ein Beweis für die Erbauung der Kirche in vorkarolingischer Zeit angesehen, während sie hingegen vielmehr mit den neuen Dekorationsformen zusammengeht, die der Campanile in Pomposa, der laut Inschrift 1063 gegründet wurde, in so reichem Maße besitzt. Sie ist ein be-

<sup>123</sup> Thümmeler, a. a. O.





Abb. 209. Tuscania, S. Pietro. Chor

zeichnendes Beispiel für den in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts ganz allgemein neu erwachenden, starken Sinn für Belebung und Gliederung der Mauer, wie er auch in S. Abbondio in Como in beispielhafter Weise vertreten war.

Die Krypta, die von den Seitenschiffen aus zugänglich ist, bringt mit ihrer Raumform nichts Neues. Sie ist eine vierjochige, neunschiffige Halle und ist nirgends durch Mauern oder sonstige Stützkonstruktionen für den Oberbau unterbrochen. In alter Erinnerung an die Confessio ist der Hauptapsis eine kleine Apsisnische in der Westwand gegenübergestellt. In der Schlankheit ihrer Stützen und der Leichtigkeit der von Gurten unterzogenen Kreuzgratgewölbe ist sie der Krypta von S. Miniato in Florenz vielleicht am nächsten verwandt.

Zusammenfassend kann von den mittelitalienischen Bauten des 11. Jahrhunderts gesagt werden, daß sie zunächst – abgesehen von der engen formalen Beziehung zwischen S. Salvatore und Ferentillo – auf keinen gemeinsamen Nenner zu bringen sind, wie es im Gegenteil etwa bei den Florentiner Bauten der Fall war. Aber doch ist ihnen allen gemeinsam eine gewisse Aufgeschlossenheit für fremde Anregungen, die nach jenseits der Alpen verweisen und die von jedem auf eine andere und höchst persönliche Art und Weise in die Wirklichkeit umgesetzt werden. Dadurch ist die architektonische Entwicklung hier nicht so schnell steril geworden wie etwa in der Florentiner oder Pisaner Bauschule oder wie in der campanischen, die wir noch kennenlernen werden. Leider zeigt sich aber bald, daß dieses Mitgehen mit der allgemeinen architektonischen Entwick-



lung des Abendlandes am Ende des 11. Jahrhunderts in Mittelitalien auch schon vorüber ist. Die Neubauten des 12. Jahrhunderts knüpfen hier nicht bei ihren zeitlichen Vorgängern, sondern bei der frühchristlichen Tradition wieder an. Damit mußte das Interesse, das gerade den räumlichen Entwicklungsmöglichkeiten des Gotteshauses bisher zugewandt war, zwangsläufig zu Ende gehen.

#### 4. CAMPANIEN

Die Landschaft Campanien stellt kunsthistorisch ein ganz besonders geschlossenes Gebiet dar. Das liegt einerseits an der politischen Geschlossenheit des Landes, die nach der Eroberung durch die Normannen zur Tatsache wurde. Andererseits liegen die Denkmäler zeitlich alle ziemlich nahe beisammen, im letzten Drittel des Jahrhunderts. Mit der politischen Neuordnung dieses Gebietes durch seine neuen Machthaber ging ein neuer Aufschwung seiner Kirche Hand in Hand. Betrachteten sich doch die normannischen Fürsten als die Vorkämpfer des Christentums gegen die Muselmanen, die seit dem 9. Jahrhundert von Sizilien und Unteritalien Besitz ergriffen hatten.

Von dem Mutterkloster der Benediktiner in Montecassino ging die Neugestaltung des kirchlichen Lebens aus. Im Jahre 1071 wurde hier mit größter Feierlichkeit der gewaltige Neubau des Abtes Desiderius geweiht<sup>124</sup>. Wenn von dieser Anlage auch heute nichts mehr erhalten ist, da ein Neubau des 17. Jahrhunderts an seine Stelle trat, so können wir uns doch aus alten, sehr ausführlichen Beschreibungen des Bauwerkes, vor allem aber aus den vor der Zerstörung angefertigten Grundrissen Antonio Sangallos eine Vorstellung von ihrem Aussehen machen (Abb. 210). Die Kirche hatte die Form einer dreischiffigen Basilika mit einem sehr tiefen, über die Seiten-

schiffmauern aber nicht vortretenden Querhaus. Daran schlossen sich drei Apsiden. Vor der Kirche lag, wie auch heute wieder, ein ausgedehntes Atrium. Die enge Reihung der die Schiffe trennenden Arkaden – elf auf jeder Seite – und die sehr große Breite des Mittelschiffs (Seitenschiff zu Mittelschiff wie 1 : 3) lassen sofort erkennen, daß die frühchristliche, stadtrömische Basilika Vorbild dieses Neubaus gewesen sein muß. Besonders bekundet sich das in der Aufnahme des Querhauses und in der Art, wie man den Triumphbogen auf großen, vor die Wand gestellten Säulen aufruhem ließ, was gerade für die römischen Bauten bis in das 12. Jahrhundert hinein charakteristisch war. Dieses Hinwenden zu den Kirchenbauten der konstantinischen Zeit, das sich auch noch in der mit größtem Aufwand durchgeführten Ausstattung ausgesprochen haben muß, ist der Geisteshaltung der Cluniazenser-Reform verwandt. Auch ihnen war die Pracht und Feierlichkeit der ersten christlichen Kirchen Roms nach-eiferungswürdig erschienen, denen man unter an-

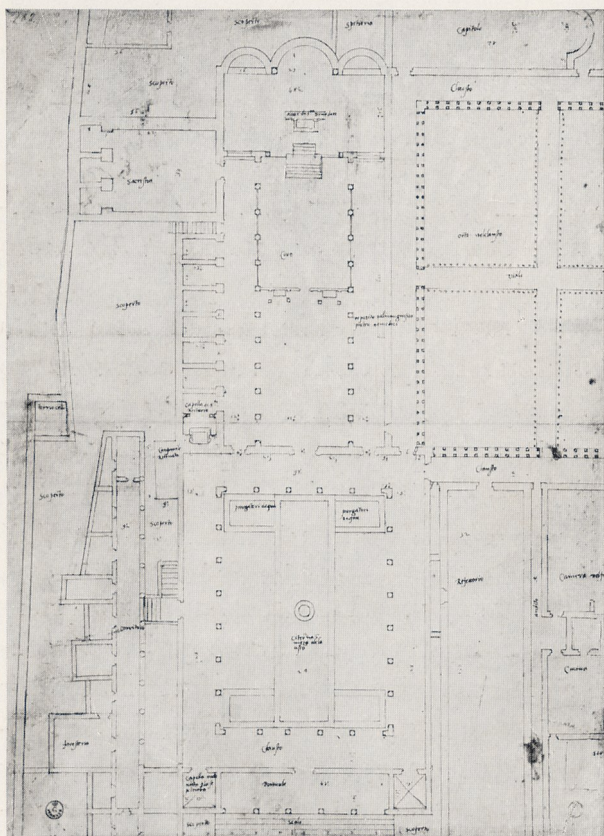


Abb. 210. Montecassino, Klosterkirche.  
Grundriß des Desiderius-Baus von A. Sangallo (Florenz, Uffizien)

<sup>124</sup> Lehmann-Brockhaus, a. a. O., Nr. 2280.



derem durch eine reichere Ausbildung des Chores für die Möglichkeit, mehrere Altäre aufstellen zu können, durch den reinen, langgestreckten Säulenbau und durch Errichtung des den Ablauf der kultischen Handlung intonierenden Vorhofes nahezukommen glaubte.

Die Hinwendung zu den Vorbildern der frühchristlichen Zeit hat als Dokumentation einer neuen architektonischen Gesinnung deshalb ein so ungeheures Gewicht, weil wir in der Lage sind, uns von dem vorhergehenden Bau in Montecassino ein ziemlich genaues Bild zu machen und weil wir dabei feststellen können, daß er ein wesentlich anderes Aussehen gehabt hat als der Bau des Desiderius. Denn es könnte immerhin scheinen, daß in der Baukunst Campaniens sich die Einfachheit einer dreischiffigen Säulenbasilika von den ersten christlichen Kirchen in dieser Gegend bis zum 11. Jahrhundert konstant erhalten hätte und demnach der Neubau des Desiderius zwar ein sehr umfangreiches Gebäude geworden sei, aber in seiner Raumform ein altes, bewährtes Schema weiterführe. Daß dem nun gar nicht so ist, beweist uns ganz eindeutig eine Stelle in der *Chronica monasterii Cassinensis* aus dem 11. Jahrhundert, die uns folgendes mitteilt<sup>125</sup>: *Fecit (Atenulfus, abb. Cassinensis, 1011–1022) etiam in fronte eiusdem ecclesiae campanarium altum et optimum, in cuius medio altarium in honorem S. Crucis constituit. Praeterea iuxta ostium maioris ecclesiae dextra leuaque supra marmoreas columnas, cameras duas erexit; in quarum una, altarium in honorem S. Trinitatis: in altera vero altarium statuit in vocabulo S. Bartholomei apostoli.* Diese Beschreibung ist für uns in vieler Hinsicht von großem Wert. Sie zeigt einmal, daß die vorhergehende Kirche, die im ersten Viertel des 11. Jahrhunderts errichtet wurde und demnach nur die kurze Zeit von etwa 50 Jahren bestanden hat, einen betürmten mehrteiligen Westbau besaß, der in dem Neubau keinerlei Spuren hinterlassen hat. Wir wissen, daß der Neubau des Desiderius nicht auf Grund eines Brandes erfolgt ist. Allein der Wille, mit der Reorganisation des mönchischen Lebens auch die Größe und Pracht der ersten christlichen Kirchen wiedererstehen zu lassen, hat den Neubau in so alten, traditionellen Formen verursacht. Die etwa 50 Jahre vorher mit der Errichtung des Westwerks geknüpften Beziehungen zur Baukunst jenseits der Alpen wurden damit jäh abgebrochen, um der Wiederaufnahme heimischer Traditionen Platz zu machen.

Aber nicht nur im Hinblick auf die Bautätigkeit des Desiderius, sondern auch um seiner selbst willen muß uns der Bau des Atenulf aufs höchste interessieren. Sein Westwerk bestand nach Aussage der Chronik zunächst aus einem hohen Turm. Außerdem befanden sich rechts und links neben dem Eingang oder der Eingangshalle *majoris ecclesiae*, d. h. wohl des Langhauses, zwei hochgelegte Kapellen. Wir werden diesen Eingang in das Langhaus ebenfalls im Westen zu suchen haben, denn daß die über Säulen hochgelegenen Kapellen neben dem Seitenschiffeingang oder – wenn unter den Säulen Langhausarkaden zu verstehen wären – über dem Seitenschiff sich befunden hätten, ist wohl kaum anzunehmen. Es bleibt nur ungewiß, ob der Turm vor die seitlichen Kapellen vorgezogen war, oder ob er mit ihnen in einer Flucht lag, und ob die Kapellen über einem kryptaartig mit Säulen ausgestatteten Untergeschoß oder nur über Langhausarkaden, d. h. über den letzten Seitenschiffsjochen sich befanden. Denn die *major ecclesia*, das Langhaus, ist im Text gegen den Turm ausdrücklich abgesetzt. In beiden Fällen aber müßten wir auch für den hl. Kreuzaltar im Turm ein Obergeschoß annehmen, da der Durchgangsverkehr durch das Westportal und die Eingangshalle die Aufstellung eines Altares in diesem Raum unmöglich machen würde.

Auf Grund der dreiteiligen Raumanordnung und der durch die Altäre gegebenen liturgischen Sonderfunktion des Obergeschosses reiht sich der Westbau des Atenulf in die große Reihe der

<sup>125</sup> Lehmann-Brockhaus, a. a. O., Nr. 2271/72. Den Hinweis auf diese Chronikstelle verdanke ich Don Giuseppe Croquison, O. S. B., Rom.





Abb. 211. Salerno, Dom, Querhaus

Westwerke ein, die, charakteristisch für die karolingische Baukunst Deutschlands, in Italien dagegen nur in Farfa bis jetzt noch ein zweites Mal vertreten sind. In Montecassino tritt dieses Architekturmotiv bereits in reduzierter Form auf, wie wir es ähnlich am Anfang des 12. Jahrhunderts etwa in den westfälischen Westbauten von Freckenhorst und Neuenheerse wiederfinden, nur daß dort noch besondere Treppentürme neben dem Mittelturm erscheinen, die in Montecassino wohl nicht vorhanden waren<sup>126</sup>. Dagegen besaß die Kirche, wie auch später wieder der Desideriusbau, ein Atrium und in dessen westlichen Ecken zwei Türme, die die gleiche Chronik als von dem Nachfolger des Atenulf, Theobald (1022–1035), errichtet folgendermaßen meldet: *muros etiam altos ac turres duas, hinc inde ante atrium ecclesiae in modum claustrum construxit*. Diese Beschreibung ruft die Vorstellung der Karolingischen Vorhöfe ebenso wie die der Vorkirchen der Cluniazenserbauten wach. Es wäre immerhin möglich, daß an diesem Bau mehrere Anregungen verarbeitet wurden. Die Westfassade aber ebenfalls als bereits cluniazensisch bedingt zu betrachten, ist kaum möglich, da ausdrücklich von einem dreiteiligen Komplex gesprochen wird, den in der Mitte ein hoher Turm überragt.

So ist uns der Bau Atenulf's in Montecassino aus dem ersten Viertel des 11. Jahrhunderts ein weiteres, wichtiges Zeugnis für die mannigfachen Beziehungen, die zwischen der Baukunst Italiens und dem architektonischen Schaffen der Länder nördlich der Alpen und in diesem Falle besonders Deutschlands bereits im 11. Jahrhundert bestanden haben. Neben Farfa und Montecassino, die

<sup>126</sup> H. Thümmler, Die Stiftskirche in Cappel und die Westwerke Westfalens, Münster 1937.



beide – das erstere schon im 9. Jahrhundert – die reichste Form eines nordischen Westbaues, ein Westwerk besitzen, haben zwei so wichtige Klosterkirchen wie die der Abbadia S. Salvatore und S. Martino bei Farfa die nordische Zweiturmfassade übernommen.

Die mangelnde Raumvorstellung vom Neubau des Desiderius kann uns der Dom in Salerno ersetzen. Zwar ist auch er nicht mehr unversehrt erhalten, aber in seinen Mauern, seinem Querhaus und Chor und in den Proportionen des Langhauses spricht noch die ursprüngliche Anlage zu uns. Darüber hinaus sind noch Atrium und Campanile erhalten. Der unter dem Normannenherzog Robert Guiscard

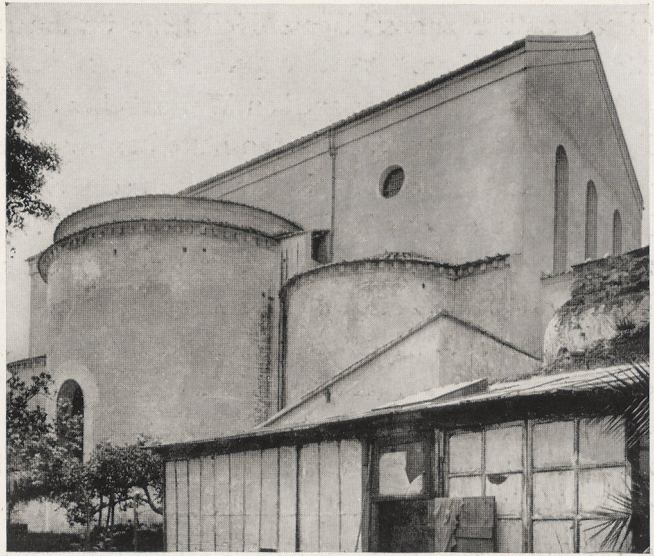


Abb. 212. Salerno, Dom. Ostpartie

und dem Erzbischof Alfano errichtete Dom wurde im Jahre 1084 von Papst Gregor VII. geweiht<sup>127</sup>. Er steht unter dem direkten Einfluß des Neubaus von Montecassino und wiederholt dessen Grundrißanlage fast wörtlich. Nur springt das Querhaus ein wenig über die Seitenschiffe vor. Der fast 80 m lange Bau besaß 13 Säulenarkaden, die zum Teil noch in den Pfeilern und Wänden aus der Erneuerung der Kirche in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stecken. Der ungeheuren Länge entspricht auch eine gewaltige Höhe, die besonders eindrucksvoll im Querhaus mit seinen drei schmalen und steilen Apsiden zur Anschauung kommt (Abb. 211 und 212). Dieses liegt als gewaltiger Hohlkörper ohne jede Bogenverspannung vor dem Langhaus, so wie es auch bei den altchristlichen Kirchen der Fall war. Es besitzt jetzt die gleiche Höhe wie das Mittelschiff. Durch drei geradezu klassisch proportionierte, hohe, schlanke Fenster in den Abseiten erhält es sein Licht, das noch von kleinen Oculi in den Längsseiten verstärkt wird. Die wenigen und schlichten Einzelformen vermitteln dem gewaltigen Bauwerk eine festliche und stolze Würde. Wie fein die Einzelglieder daraufhin abgestimmt sind, zeigen die bei der Restaurierung wiedergefundenen Kapitelle, die den alten Triumphbogen trugen und vor allem das Hauptportal. Die ersteren wurden durch zwei fast vollplastisch gebildete Löwen, zwischen denen eine feingeschwungene Blattkonsole liegt, geschmückt. Ein klassischer, auf die edle große Form gerichteter Geist spiegelt sich bereits in diesen Resten. In noch viel stärkerem, geradezu überraschendem Maße tritt er an dem Hauptportal zutage (Abb. 213).

Die monolithen Gewändepfeiler des Portals werden von sehr feinen, ganz aus organischem Wachstum heraus empfundenen Ranken geschmückt. Besonders aufwändig ist der Türsturz ausgestattet. Die Kenntnis reicher antiker Portalarchitekturen deuten Blattfries, Eierstab und Konsolgesims an. Für den eigentlichen Türbalken aber hat man sich direkt eines antiken Stückes bedient, einer Soffitte, deren ursprünglich freie, unbearbeitete Ecken mit kleinen Bäumchen ausgefüllt wurden, die in der gleichen Technik gearbeitet sind wie die übrigen Ranken. Die freien Flächen neben der antiken Ranke nehmen eine Inschrift auf, die in großen klassischen Lettern auf Robert Guiscard als Erbauer des Domes Bezug nimmt. Die Lünette, die auf der Abbildung leider nicht mehr zu sehen ist, ist als breiter, in zwei Schichten zurückgetreppter Rundbogen gegeben, dessen

<sup>127</sup> G. Chierici, *Il duomo di Salerno e la chiesa di Montecassino*, Rassegna Storica Salernitana, I, 1 S. 95 ff. (dort auch Grundriß und weitere Abbildungen).



glatte, sauber zugeschlagene Keilsteine im inneren Bogen aus abwechselnd rotem und weißem Marmor bestehen.

Die Benutzung eines antiken Werkstückes darf keinesfalls als Verlegenheit oder etwa Bequemlichkeit ausgelegt werden. Man hätte bestimmt auch einen neuen Türsturz selbständig ornamentieren können. Vielmehr drückt sich in seiner Verwendung eine neue Wertschätzung der antiken Formen aus, die durchaus mit der Wiederaufnahme frühchristlich-spätantiker Raumformen konform geht. An besonders hervorragender Stelle angebracht, wird das antike Stück durchaus als Bereicherung des Bauwerkes empfunden.

Die Verwendung eines antiken Stückes als Türsturz begegnet uns später im 12. Jahrhundert öfter. Ein besonders schönes Beispiel ist der Türsturz am Hauptportal des Domes in Sessa Aurunca, der ebenfalls an seinen beiden Enden mittelalterliche Ergänzungen erfahren hat. Mit dem Interesse für antike Werkstücke vertieft sich auch das eingehendere Studium der antiken Detailformen, das schließlich am Ende des Jahrhunderts kaum unterscheidbare Nachahmungen der Antike ermöglicht, wofür das Hauptportal des Domes in Spoleto als Beleg genannt werden kann<sup>128</sup>. Am Anfang dieser Entwicklung steht das Portal in Salerno als ein von wiedererwachendem klassischem Geiste zeugendes Kunstwerk, das zusammen mit den eigentlichen Türflügeln, die 1099 in Konstantinopel für den Dom gegossen wurden, den stolzen Bau in feierlicher Weise und im wahren Sinn des Wortes eröffnet.

Vor der Fassade liegt das ausgedehnte, quadratische Atrium, das in seinen gestelzten Rundbogenarkaden eine besondere Eigentümlichkeit der normannischen Architektur aufweist.

Die unter dem ganzen Querhaus und den Apsiden sich hinziehende Krypta wurde im 17. und 18. Jahrhundert leider durch Barockisierung völlig verdorben.

Von dem gleichen Geiste wie der Dom in Salerno sind auch die übrigen zu dieser Gruppe gehörigen Bauten erfüllt. Die Kirche S. Angelo in Formis, deren Erbauung im Jahre 1073 auf den Abt Desiderius von Montecassino selbst zurückgeht<sup>129</sup>, ist als Raum einfacher gestaltet. Der nicht mehr so große Bau hat das Querhaus aufgegeben. Sieben enggestellte Arkadenpaare begrenzen das hohe Mittelschiff. Drei Apsiden bilden den Chor. Die Bedeutung der Kirche beruht besonders auf ihrem großartigen Freskenzyklus, der noch aus der Erbauungszeit stammt und eines der wichtigsten Denkmäler der Wandmalerei des 11. Jahrhunderts darstellt. Für uns ist sie aber besonders wegen ihres Westportals von Wichtigkeit (Abb. 214). Auch vor ihm fühlt man sich wieder an die antike Formenwelt erinnert. Der breite, eckige Türrahmen wird von fein profilierten Stäben eingefasst. Der aus breiten, sorgfältig zugeschlagenen Keilsteinen bestehende Türbogen verzichtet auf jede Dekorierung. Nur die glatte, hier von antikisierenden Gesimsen gerahmte Fläche soll für den Eindruck sprechen. Der Türsturz ist wiederum von einer monumentalen Inschrift, die sich hier auf den Abt Desiderius bezieht, ausgefüllt. Der wohlabgewogene Satz der großen Lettern erinnert durchaus an antike Inschriften. Vor der Kirche liegt eine schmale Vorhalle.

Fast genau das gleiche Portal besaß der alte Bau des Domes von Aversa<sup>130</sup> (Abb. 215). Die heute versetzte und aus dem Zusammenhang gerissene Tür nennt wieder in einer großartigen Inschrift im Türsturz den Erbauer der Kirche: Giordano, Herzog von Capua (1078–1090), der das von seinem Vater Riccardo (1050–1078) begonnene Bauwerk vollendet hat. Das heute in einer geschlossenen Wand sitzende Portal zeigt die gleiche Freude an dem breiten, fein gerahmten Gewände. In dem Rahmen des Türbogens setzen sich die antiken Detailformen sogar noch stärker

<sup>128</sup> U. Tarchi, *L'arte cristiano-romana nell'Umbria e nella Sabina*, Milano, o. J., Taf. XVI u. XVIII.

<sup>129</sup> H. W. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden 1860, II, S. 170ff.

<sup>130</sup> Schulz, a. a. O., S. 189ff.



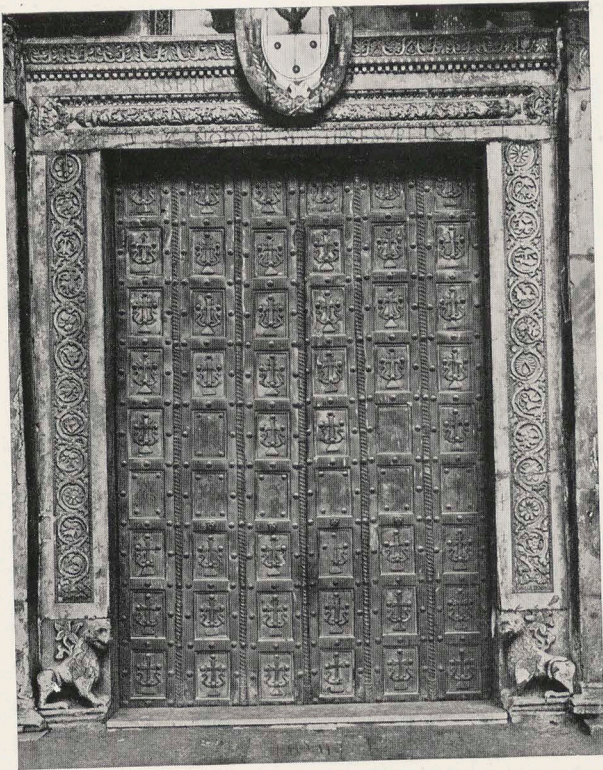


Abb. 213. Salerno, Dom. Hauptportal



Abb. 214. S. Angelo in Formis, Benediktinerkirche. Hauptportal



Abb. 215. Aversa, Dom. Portal



Abb. 216. Falleri, Porta Giove



durch als in S. Angelo in Formis. Auch die das Portal auf beiden Seiten einfassenden Säulen sind vorhanden, die sicher zugleich die Bestandteile einer Vorhalle gebildet haben. Besonders interessant sind ihre Kapitelle. Sie erinnern in starkem Maße an die der kleinen langobardischen Kirchen Capuas aus dem 9./10. Jahrhundert<sup>131</sup>. Die große Ähnlichkeit liegt in den fein gefiederten Blättern, die unter dem Abakus konsolartig endigen.

Daß der heutige Dombau in seinem Chorumgang mit Kapellenkranz – das übrige wurde im 18. Jahrhundert fast vollständig erneuert – nicht mehr die Anlage des 11. Jahrhunderts sein kann, beweist ganz einwandfrei die überaus kraftvolle Formensprache seines mit eckigen Gurtruppen versehenen Gewölbes. Nach den neuesten Untersuchungen, die Aubert der Geschichte des Rippengewölbes gewidmet hat<sup>132</sup>, sind solche Gewölbeformen selbst in Frankreich nicht vor der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts möglich. So wird dieser Chor aus der Erneuerung der Kirche nach dem Brand von 1145 stammen.

Die drei hier zusammengestellten Portale sind ein interessantes Zeugnis für den klassischen Sinn der campanischen Architektur. Klassisch zu nennen sind im Hinblick auf die reinste Form einer christlichen Basilika auch ihre Kirchenräume. Beides vereinten die Bauten des 4. und 5. Jahrhunderts. S. Sabina in Rom kann als besterhaltenes Beispiel eine Vorstellung von dem wieder angestrebten Raumideal und von einer als vorbildlich angesehenen Portalarchitektur vermitteln. Die großen, glatten Rundbogenportale in S. Angelo in Formis und Aversa scheinen sogar noch ältere Vorbilder zu haben. Den gleichen Typus eines mit einer großen, gerahmten Keilsteinfläche geschlossenen Portals zeigt die Porta Giove in Falleri bei Civita Castellana (Abb. 216).

Die renaissancehafte Strömung der campanischen Architektur ist deshalb von so großer Bedeutung, weil sie ein Äquivalent zu der antikischen Gesinnung der Florentiner Bauwerke aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts bildet. Das dort so unerwartet frühe Wiedererwachen des antiken Formensinns steht jetzt nicht mehr so vereinzelt da. Wenn sich in Florenz der neue Geist plötzlich, aber aus lokaler Tradition heraus entwickelt hat, so spielt sich in Campanien diese Auseinandersetzung auf einem größeren Hintergrunde ab. Das für die abendländische Ordensbewegung jener Zeit allgemeingültige Sichzurückbesinnen auf die ersten großen Zeiten des staatlich anerkannten Christentums führte hier zu den antiken Formen zurück. Die Ziele sind aber durchaus die gleichen: die Wiederbelebung des in einer langen, stagnierenden Periode zerrütteten Kunstbetriebs mit neuen Mitteln, die aus dem Formenschatz der Antike geschöpft wurden.

## 5. APULIEN

Die romanische Baukunst Apuliens setzt nach einer langen, stagnierenden Periode primitiver, byzantinischer Höhlenkirchen mit der Eroberung des Landes durch die Normannen ein. Dem Siegeszug der Eroberer folgte die Gründung von Bistümern und Klöstern auf dem Fuße. Nur wenige Jahre trennen die Besitznahme einer Stadt von der Gründung ihrer ersten großen Kirche. Von den Benediktinern aus Montecassino ging die Reorganisation der Kirche aus. So ist es kein Wunder, daß die ersten Bauten auch ein den campanischen Kirchen verwandtes Schema besitzen: eine langgestreckte, vieljochige Säulenbasilika mit einem Querhaus und drei hohen, schmalen Apsiden.

Diese Raumanordnung zeigen die drei wichtigsten noch im letzten Viertel des 11. Jahrhunderts begonnenen Dome in Tarent, Otranto und S. Nicola in Bari<sup>133</sup>.

<sup>131</sup> Abb. bei Chierici (s. unsere Anm. Nr. 10).

<sup>132</sup> M. Aubert, *Les plus anciennes croisées d'ogives*, Paris 1934.

<sup>133</sup> R. Krautheimer, *San Nicola in Bari und die apulische Architektur des 12. Jahrhunderts*, Wiener Jahrbuch N.F. IX, 1934, S. 1 ff. (dort auch der urkundliche Nachweis der Daten).



Der Dom in Tarent ist von diesen vermutlich der älteste Bau (Abb. 217). Er wurde 1071 begonnen und war am Anfang des 12. Jahrhunderts schon ziemlich fertig. Trotz seiner späteren Veränderungen ist noch zu erkennen, daß der Gründungsbau eine hohe, dreischiffige Säulenbasilika war, die ein im Vergleich mit dem Langhaus niedrigeres und auffällig schmales Querhaus besaß, das mit dem Mittelschiff nicht durch Vierungsbögen verbunden war. Drei schlanke Apsiden schlossen sich an. Am besten erhalten haben sich die Mittelschiffstützen, deren Kapitelle, soweit sie nicht aus älteren Bauten übernommen sind, wichtige Belege der Kapitellplastik aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts darstellen. Unter dem Querhaus und den Apsiden erstreckt sich eine Krypta, deren Gewölbe noch in romanischer Zeit erneuert wurde.

Ein ganz ähnliches Aussehen hatte auch der Dom in Otranto (Abb. 218). Von ihm ist eine Weihe im Jahre 1088 überliefert, die sich aber, nachdem Otranto erst 1081 in den Besitz der Normannen gekommen war, höchstens auf die Krypta und den Chor beziehen kann. Das Langhaus hingegen ist erst im 12. Jahrhundert fertig geworden. Die Kirche ist wieder eine dreischiffige Säulenbasilika mit einem nach außen nicht vorspringenden Querhaus und drei Apsiden. Auch hier sind die Querarme niedriger als das Mittelschiff, so daß dessen Obergaden ununterbrochen bis an die Apsis sich erstreckt. In einem wesentlichen Punkte aber unterscheidet sich das Querhaus von dem in Tarent und den Querhäusern der campanischen Bauten. Es wird nämlich außer durch den Triumphbogen auch noch durch zwei Längsgurten mit dem Mittelschiff verspannt, so daß also eine Vierung entsteht, die, da das Querhaus sehr tief ist, eine längsrechteckige Form besitzt. Während nun der später barockisierte Triumphbogen die Höhe des Mittelschiffs einhält, liegt die Scheitelhöhe der Längsgurten tiefer, so daß die Bögen bei ihrer ungeheuren Weite erst kurz über dem Boden die sehr kurzen Halbsäulenvorlagen erreichen. Die Vierung bekommt dadurch ein unharmonisches Aussehen, denn Bögen und Stützen stehen in krassem Mißverhältnis zueinander. Eine solche Form ergab sich jedoch zwangsläufig daraus, daß die niedrigen Querhausarme eine Höherlegung der Längsbögen verhinderten, andererseits war für die statischen Folgerungen einer so weiten Bogenkonstruktion keinerlei Erfahrung vorhanden, so daß man auch um der größeren Sicherheit der Bogenspannung willen die Ansatzpunkte gern in die Sockelzone verlegte. Die Form dieser Vierung brachte zugleich noch eine andere Verunstaltung des klaren, harmonischen Raumablaufs mit sich. Die ungeheure Spannweite der Bögen verlangte ein genügend standfestes Widerlager, das in einem einfachen Triumphbogenpfeiler nicht als ausreichend erschien. Deshalb ließ man zu seiner Verstärkung das folgende Arkadenjoch als geschlossene Wand bestehen. Eine ganz ähnliche Verstärkung einer erstaunlich verwandten Vierungsanlage hatten wir bereits in S. Pietro in Tuscania kennengelernt (Abb. 209). Auch dort waren die weiten Längsgurten fast bis auf den Chorfußboden herab-



Abb. 217. Tarent, Dom. Mittelschiff





Abb. 218. Otranto, Dom. Inneres

geführt. Mit gleichen Mitteln hatte auch die Kirche S. Pietro in Valle bei Ferentillo ihre Vierungskonstruktion zu sichern gesucht. Und wir finden sogar im 12. Jahrhundert im Dom von Monreale noch einmal eine ähnliche Hilfskonstruktion. Hier handelt es sich auch wieder um eine längsrechteckige, nur jetzt schon richtig ausgeschiedene Vierung, deren Standfestigkeit man wiederum durch die stehengelassene Wand hinter dem Triumphbogen vergrößern zu müssen glaubte<sup>134</sup>.

Die Lösung des Vierungsproblems in Tuscania und Otranto darf nicht unmittelbar mit seiner Lösung in den nordischen Ländern verglichen werden. Denn in Italien war ja bei der andersartigen Auffassung des Querhauses, die auch diese beiden Kirchen wieder deutlich zeigen, eine einheitliche Durchdringung der sich kreuzenden Hohlräume unmöglich. Trotzdem versuchte man, die aneinandergestellten Räume von Langhaus und Querhaus miteinander zu verspannen und den eigentlichen Chorraum durch Bögen abzugrenzen. Daß das in Unter- und Mittelitalien –

<sup>134</sup> Grundriß und Abb. bei G. V. Arata, *L'architettura arabo-normanna*, Milano 1914.



ja man kann mit Lomello auch Oberitalien anführen<sup>135</sup> – gleichzeitig und sicher unabhängig voneinander geschieht, ist ein Zeichen eines in einer so wichtigen Raumfrage einheitlichen Entwicklungsganges trotz verschiedenster Ausgangspunkte.

Der Dom in Otranto interessiert uns nicht nur wegen seines Chores, sondern auch wegen seiner mit diesem gleichzeitig errichteten Krypta (Abb. 219). Diese zieht sich unter dem ganzen Querhaus und den drei Apsiden hin und bildet in neun Schiffen eine sieben Joch tiefe, nirgends unterbrochene Säulenhalle. Hier wirken sich die weiten Vierungsbögen für die Einheitlichkeit des Raumes insofern günstig aus, als keinerlei Substruktionen für Stützen des Oberbaus die dichte Säulenfolge unterbrechen müssen. Die kurzen und starken Halbsäulenvorlagen für die

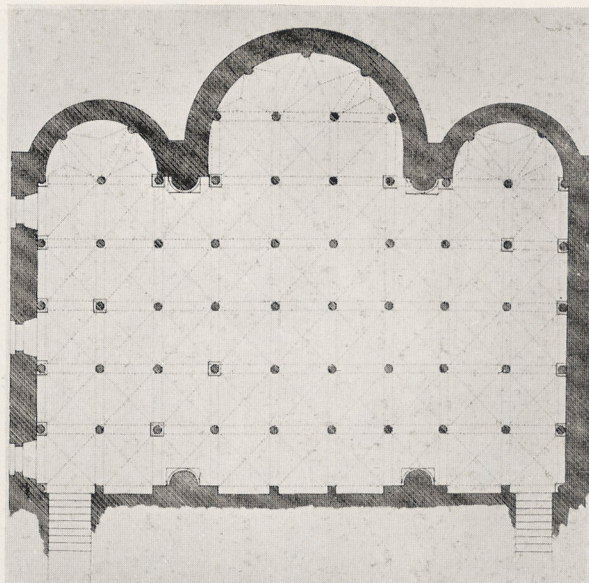


Abb. 219. Otranto, Dom. Grundriß der Krypta (nach Schulz)

Längsbögen stoßen dagegen vom Oberbau bis auf den Fußboden der Krypta durch, wo sie auf einer eigenen Basis aufruhn (Abb. 220). Die sichtbare Anpassung dieser Halbsäulenvorlagen an die Rundung des Schildbogens in der Krypta, sowie die völlige Übereinstimmung ihrer unreinen Basisform mit den Basen der kleinen Halbsäulen an den Apsiswänden und nicht zuletzt die plastische Entwicklungsstufe der Kapitelle, soweit sie nicht aus älteren Bauten übernommen sind, beweisen eindeutig, daß die Krypta gleichzeitig mit dem Oberbau errichtet wurde<sup>136</sup>. Die Säulen der Krypta sind fast alle Spolien und gehören mit ihren

kannelierten und ornamentierten Schäften zu den byzantinischen Korbkapitellen der Krypta, die für das 6. Jahrhundert charakteristisch sind (Abb. 221). Aus unmittelbar byzantinischem Einfluß sind auch die großen Wulstkämpfer zu erklären, die weit ausladend über den Kapitellen liegen. Sie finden sich in gleicher Mächtigkeit auch in der Krypta von S. Nicola in Bari wieder. Die Gewölbe selbst sind Kreuzgratgewölbe mit Gurt- und Schildbögen. Die überaus kraftvolle Formensprache der Gewölbe ist etwa die gleiche wie in der Krypta von S. Pietro in Civate in der Lombardei, mit der wir uns ebenfalls in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts befinden<sup>137</sup>.

Etwa zur gleichen Zeit wie der Ostbau des Domes in Otranto wird auch der Bau von S. Nicola in Bari mit seiner Krypta begonnen (Abb. 222). Im Jahre 1089 muß diese fertig gewesen sein, da

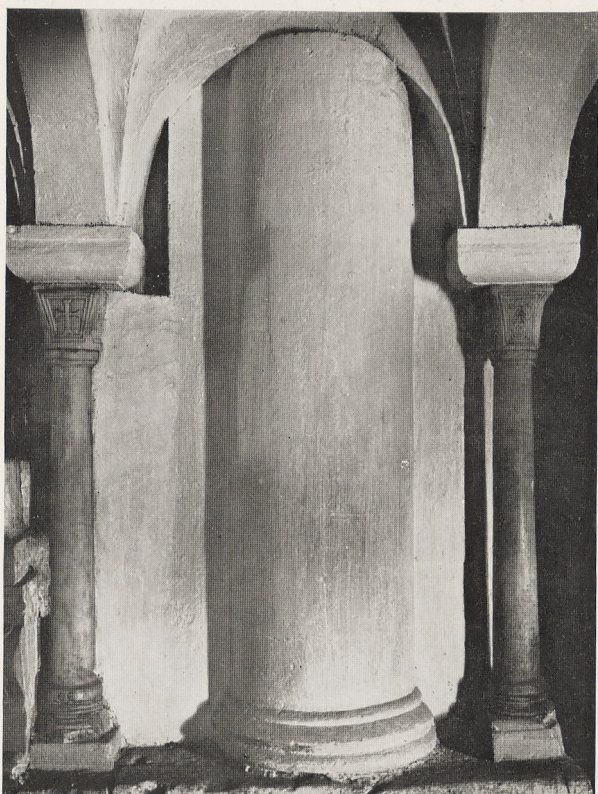


Abb. 220. Otranto, Dom. Krypta, Wandpfeiler

<sup>135</sup> Siehe Abb. 149.

<sup>136</sup> Gegen die andere Meinung Krautheimers wurde bereits a. a. O. Stellung genommen (Thümmeler, Die Kirche S. Pietro in Tuscania, Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, II, S. 282).

<sup>137</sup> Siehe Abb. 163.





Abb. 221. Otranto, Dom. Krypta, Gesamtansicht

damals die Reliquien des hl. Nikolaus durch Papst Urban II. in die Krypta übertragen wurden. 1098 hält derselbe Papst ein Konzil in der Krypta ab. Die Kirche als Ganzes hat erst im Jahre 1196 ihre Endweihe gefunden. Daß der ursprüngliche Plan anders gedacht war, als wie der Bau schließlich geworden ist, hat bereits Krautheimer ausführlich dargetan. Über den ursprünglichen Zustand kann uns die Krypta einige Aufschlüsse bringen. Der Bau sollte im Osten hinter dem Querhaus, das hier nur wenig gegen das Langhaus vorspringt, mit drei freistehenden Apsiden endigen. Der gerade Ostabschluß der Kirche ist als nachträglicher Baugedanke erst im 12. Jahrhundert hinzugekommen. Das Querhaus seinerseits war als ununterteilter Hohlraum gedacht. Die Vierungsbögen und -vorlagen sind ebenfalls spätere Zutaten. Ob das Querhaus von vornherein mit der Mittelschiffhöhe übereinstimmen oder von ihr verschieden sein sollte, dafür lassen sich keine näheren Anhaltspunkte finden. Jedenfalls wäre S. Nicola nach dem ursprünglichen Plan den campanischen Kirchen sehr ähnlich geworden.

Die Krypta von S. Nicola zeigt etwa die gleichen Detailformen wie die Krypta von Otranto. Die Kapitelle und Gewölbe vertreten dieselbe Entwicklungsstufe, was sich trotz Barockisierung noch erkennen läßt. Beide besitzen auch dieselbe Unterteilung in völlig gleich breite Schiffe. Ergab sich dadurch schon in Otranto die unschöne Lösung, daß eine Stützenreihe genau in die Achse der Nebenapsiden zu liegen kam, so ist die Aufeinanderbezogenheit von Nebenapsiden und



Stützen in S. Nicola noch geringer. Die Öffnung der Nebenapsis wird hier seitlich von einer Säule verstellt, von der aus ein Gurtbogen höchst unsymmetrisch die Apsis zerschneidet. Der Mangel an räumlicher Organisation der Krypta ist für die apulische Architektur charakteristisch geworden. Die Krypten der Dome in Bari und Bitonto zeigen noch in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts die gleiche Eigenschaft.

Daß trotz der normannischen Invasion und der Zurückeroberung Apuliens durch die römische Kirche die byzantinischen Beziehungen nicht restlos ausgeschaltet wurden, beweist uns der Dom in Canosa, der im Jahre 1101 geweiht worden ist und dessen Erbauung im wesentlichen wohl in den Regierungsjahren des Bischofs Ursus (1078–1089) liegt, der auch jene berühmte Marmorkathedra im Dom gestiftet hat (Abb. 223)<sup>138</sup>. Das charakteristische Merkmal dieses Bauwerkes, einer dreischiffigen Basilika mit Querhaus, ist sein Gewölbe, das im Mittel- und Querschiff aus Hängekuppeln besteht, während die Seitenschiffe mit einer Tonne eingewölbt sind, die im nördlichen Schiff noch von drei Gurten unterfangen wird. Die Schiffe werden nicht durch Säulen, sondern durch kompakte, ganz als stehengelassene Wand wirkende, niedrige Pfeiler ohne Kämpferzone voneinander geschieden. Die Art der engen Pfeilerarkaden, vor allem aber die Hängekuppeln weisen unstreitig auf byzantinische Vorbilder hin<sup>139</sup>. Die Form der Hängekuppel ist in der mittelalterlichen Baukunst Italiens nur ganz selten anzutreffen. Sie wurde noch einmal in den inneren Jochen des Zentralbaus von S. Sofia in Benevent<sup>140</sup> und in etwas veränderter Form – indem die eigentliche Kuppelschale nicht unmittelbar in die Zwickel übergeht, sondern durch eine veränderte Krümmung sich gegen sie ab-

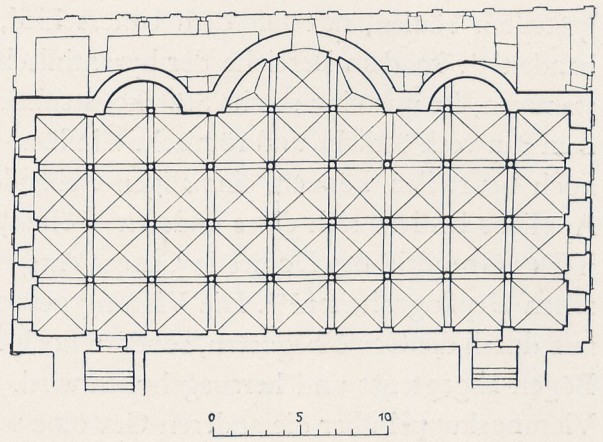


Abb. 222. Bari, S. Nicola. Grundriß der Krypta (nach Ceschi)

setzt – in der Vorhalle und der Zenokapelle von S. Marco in Venedig angewandt, also in Bauten, die über die Gewölbe hinaus auch noch andere Beziehungen zur Baukunst des Ostens haben.

Neben den durch die Gewölbe veranlaßten byzantinischen Anklängen stellt sich in Canosa mit den großen, vor die Mittelschiffwände gestellten Säulen, die die Gurt- und Schildbögen der Gewölbe aufnehmen, zugleich auch die Erinnerung an die antiken, römischen Thermensäule ein. In den Diokletiansthermen oder auch in der Basilika des Maxentius ruhen die Gewölbe ebenfalls außer auf der Schildwand auf gewaltigen, vor die Wand



Abb. 223. Canosa, Dom. Mittelschiff

<sup>138</sup> E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1904, S. 377. Grundriß bei W. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, a. a. O., Taf. V.

<sup>139</sup> Diese nicht auf ganz bestimmte Vorbilder zu fixierenden Beziehungen hat Krautheimer näher zu umgrenzen versucht (*R. Krautheimer, S. Nicola in Bari und die apulische Architektur des 12. Jahrhunderts*, a. a. O. S. 10).

<sup>140</sup> Grundriß bei Cummings a. a. O., Vol. II, Fig. 258.



gestellten Säulen, nur mit dem Unterschied, daß es sich dort um einfache Kreuzgratgewölbe handelt<sup>141</sup>. In dem Bereiche der byzantinischen Architektur, aus dem die Gewölbe von Canosa stammen, ist uns eine solche Stützkonstruktion der Gewölbe nicht bekannt. So vereinen sich in dem Bauwerk östliche und römische Einflüsse zu einem höchst eigenartigen und, soweit wir heute noch beurteilen können, einmaligen Gebäude. Denn die übrige und spätere Kuppelarchitektur Apuliens bedient sich eines anderen Wölbesystems<sup>142</sup>.

Der Grundriß des Domes in Canosa entspricht in seiner T-förmigen Gestalt durchaus italienischen Gepflogenheiten<sup>143</sup>. Die Vierung gewinnt ein besonderes Interesse dadurch, daß sie nicht nur durch die Gewölbegurten, sondern noch durch drei besondere, niedriger und enger gestaltete Bögen abgegrenzt und herausgehoben wird. Allein durch die vorhandene geringe Erhöhung der Vierungskuppel über die anderen Gewölbe wäre die Absonderung dieses Bezirkes nicht so stark in Erscheinung getreten. Die besonderen Vierungsbögen bringen nun auch eigene Wandpfeiler mit sich, so daß schließlich zusammen mit den an sie angelehnten Wandsäulen für die Gewölbegurten ein ziemlich kompaktes, dreifaches Vorlage- und Bogensystem um die Vierung herum zustande kommt. Dabei wird auf die Ausbildung einer einheitlichen Kämpferzone kein Wert gelegt, sondern der Pfeilerkämpfer sitzt entsprechend der geringeren Höhe seines Bogens etwas tiefer. Diese Eigenschaften geben der Vierung und überhaupt der ganzen Raumstruktur schließlich den Charakter des Komplizierten und Unterteilten, der sich eher aus dem byzantinischen Streben nach Vielgliedrigkeit erklären läßt als aus dem abendländischen Willen zur Schematisierung des Raumes.

Wie die byzantinische Architektur Apuliens vor der Eroberung dieses Gebietes durch die Normannen ausgesehen hat, darüber läßt sich kaum etwas Näheres sagen. Wir kennen aus dieser Zeit nur die kleinen, architektonisch völlig unbedeutenden Höhlenkirchen der Basilianer<sup>144</sup>, die aber wohl kaum das einzige architektonische Produkt jener Zeit gewesen sein dürften.

## SCHLUSSWORT

Wenn man zum Schluß noch einmal zusammenfassend das gesamte architektonische Schaffen des 11. Jahrhunderts in Italien überblickt, dann ergibt sich ein außerordentlich reiches und vielfältiges Bild der Entwicklung, das sich wohl neben den Leistungen in Deutschland und Frankreich auf diesem Gebiete sehen lassen kann. Die Andersartigkeit gegenüber jenen Ländern liegt im wesentlichen in einer Vereinfachung des architektonischen Apparates oder, richtiger gesagt, am Festhalten an den einfachen Raumschemata der frühchristlichen Zeit. Diese gleich einem Kanon wirkende, starke traditionelle Bindung ist vor allem dann immer wieder besonders in Erscheinung getreten, wenn kirchlich reformatorische Bestrebungen auftauchten, wie wir es am deutlichsten in der Baukunst Campaniens sehen. Aber auch dort, wo diese Beziehungen nicht so sichtbar auftreten, sind sie doch in der räumlichen Entwicklung latent vorhanden, darum bevorzugt man das querhauslose oder T-förmige Grundrißschema, und zwar in allen Teilen Italiens. Weicht man von diesem Schema ab und bemüht sich um eine besondere Ausgestaltung und Erweiterung des Chorraumes, so fallen diese Tendenzen fast immer mit anderen Eigenschaften zusammen, die gemein-

<sup>141</sup> Die gleiche antike Gewölbekonstruktion nehmen im 9. Jahrhundert zwei kleine römische Kapellen wieder auf, die Zenokapelle in S. Prassede und die Barbarakapelle in SS. Quattro Coronati.

<sup>142</sup> G. Ionescu, *Le chiese pugliesi a tre cupole*, „Ephemeris Dacoromana“, VI, Roma 1935, S. 50–128.

<sup>143</sup> Im 13. Jahrhundert hat man zu den beiden Langhausjochen noch ein drittes Joch und die Vorhalle hinzugefügt.

<sup>144</sup> G. Gabrieli, *Inventario topografico e bibliografico delle cripte eremitiche basiliane di Puglia*, Roma 1936.



sam ihre Wurzel außerhalb Italiens haben. Dann bleiben sie auch eine einmalige Erscheinung, werden als fremd empfunden und machen keine Schule. Das läßt sich an den wenigen Bauten mit einer Zweiturmfassade ebenso klar erkennen wie an jenen Anlagen, die nach dem Grundrißschema des lateinischen Kreuzes angelegt sind. Beides sind unitalienische Architekturformen, deshalb ist bei ihrem Auftauchen der Hinweis auf Einflüsse von jenseits der Alpen eine unbestreitbare Feststellung.

Die eindeutigste Haltung hat die italienische Architektur in der Proportionierung des Querhauses eingenommen, und darin offenbart sich wohl der eigenständigste Charakterzug ihrer frühmittelalterlichen Bauten. Das spannungslose Verhältnis, in dem das Querschiff zu dem Langhauskörper steht, resultiert einerseits wiederum aus der altchristlichen Tradition, für die der Begriff „Labilität“ ein entscheidendes Kriterium seines Raumgefüges ist; andererseits hat man sich in Italien nicht nur im 11., sondern auch noch im 12. und 13. Jahrhundert immer wieder gescheut, große Hohlräume im Innern des Baukörpers aufzureißen und den klaren Ablauf des langhinflutenden Raumes allzu stark zu unterbrechen. Darum waren solche Querhaus-, „Gitter“-Lösungen wie im Dom in Pisa oder in S. Lorenzo in Verona, ohne allzu exzeptionell zu wirken, möglich. Später hat man im Dom in Piacenza die eigentlich zu erwartenden Hohlräume der Querhausarme mit Säulen zugestellt, und noch in S. Croce in Florenz wird mit Hilfe des kräftig ausladenden Arkadengesimses über den Querhausöffnungen das Trennende, die Abbiegung der Längsbewegung in die Querachsen, bewußt gemildert.

Dort, wo sich Mittelschiff und Querhaus vierungsmäßig durchdringen, hat man die größtmögliche Geschlossenheit des Raumes dadurch zu erreichen gesucht, daß man den Obergaden trotz Querhausöffnungen bis zur Apsis fortführte. Daß diese Eigentümlichkeit im 11. Jahrhundert in Piemont (Acqui), in der Lombardei (Lomello), in der Toscana (Pisa), in Latium (Tuscania) und in Apulien (Otranto) in gleicher Weise zu finden ist bei der sonst so großen Verschiedenheit der einzelnen Bauten, die die Möglichkeit direkter Beziehungen untereinander kaum zuläßt, das ist uns ein Beweis für ein eigenständiges raumkünstlerisches Empfinden des ganzen Landes, das nicht mit Nichtkönnen oder Nichtverstehen nordischer Vierungskonstruktionen zu erklären ist, sondern einfach einem völlig anderen Formgefühl entspringt.

Es scheint in der Tat ein seltsamer Widerspruch zu sein, wenn man in Deutschland, dessen künstlerischen Leistungen nur zu gern Formlosigkeit vorgeworfen wird – im Gegensatz zu der Klarheit der romanischen Völker –, in der mittelalterlichen Baukunst Organisation und Gesetzmäßigkeit feststellen muß und in Italien hingegen Spannungslosigkeit und Ungebundenheit die Grundeigenschaften der architektonischen Haltung sind. Diese Eigenschaften werden nicht nur in dem Verhältnis von Querhaus zum Mittelschiff empfunden, sondern auch im Ablauf der einzelnen Räume. Das Festhalten am kleinteiligen Rhythmus, der durch die enge Reihung gleichgebildeter Stützen erzeugt wird, wirkt jeder Zusammenfassung des Raumes und damit jeder längenmäßigen Beziehungsetzung der Längs- und Quertrakte zueinander entgegen.

Als eine wirklich eigene, große architektonische Leistung Italiens kann die fortschrittliche Entwicklung des Kryptenraumes angesehen werden. Hierin beginnt der Vorrang Italiens bereits im 9. Jahrhundert mit einer stattlichen Reihe kleiner Hallenkrypten, zu einer Zeit, als man im Norden noch durchgehend niedrige und enge Stollenkrypten errichtete. Mit dem beginnenden 11. Jahrhundert wächst nun die italienische Hallenkrypta über ihren ursprünglichen Raum unter der Apsis hinaus und wird, indem sie auf das Querhaus und gelegentlich sogar auf Teile des Langhauses übergreift, zu einem beinahe selbständigen, unterirdischen Kultraum. Eine dichte, möglichst



nirgends unterbrochene Reihung schlanker Säulen gibt diesen Räumen einen eigenen künstlerischen Reiz, sie sind über den reinen Zweck der Aufbewahrung und Verehrungsmöglichkeit von Reliquien und über die architektonische Schwierigkeit, auf einer luftigen, unterirdischen Halle einen hohen und schweren Oberbau zu konstruieren, weit hinausgewachsen.

Aus dem Bereiche der frühchristlich-spätantiken Kunst hat auch die Bauornamentik ihre neuen Anregungen gewonnen. Darin sind gerade die Landschaften am fruchtbarsten und in das Verständnis der antiken Formenwelt am weitesten eingedrungen, die den Einflüssen von außen am wenigsten ausgesetzt waren: die Toscana in dem Gebiet in und um Florenz und Campanien. Dieses an verschiedenen Stellen gleichzeitig und voneinander unabhängig erwachende Interesse für den antiken Formenschatz ist eine Komponente, die über die landschaftlichen Eigenarten hinausgeht, und die insofern von allgemeiner Bedeutung ist, als sie hier zum ersten Male in Europa wieder auftritt. Für Italien selbst liegt hier der gewichtige Auftakt für die große antikisierende Bewegung in der Bauplastik des 12./13. Jahrhunderts, die in den Arbeiten der römischen marmorarii ihren Höhepunkt erreicht.

Der Berührung mit den außeritalienischen Baubewegungen waren die Randgebiete natürlicherweise am meisten ausgesetzt. Von diesen nimmt die Lombardei den stärksten Anteil an dem allgemein europäischen Geschehen, was sich aber weniger in der Entwicklung des Raumes als vielmehr in der Ausbildung der einzelnen Strukturglieder wie Pfeiler, Arkaden und Wandgliederung zeigt. Was die Körper- und Raumformen der lombardischen Baukunst anbelangt, so wird das einfache, dreischiffige Basilikenschema ohne Querhaus und besonderen Chor nur dann einmal aufgegeben, wenn ganz direkte und man darf sogar sagen persönliche Beziehungen zu anderen Ländern fremden Einflüssen – hier sind es vorwiegend cluniazensisch-normannische – den Weg geebnet haben (Acqui, Dom; Como, S. Abbondio; Verona, S. Lorenzo). Ähnlich verhält es sich auch in Mittelitalien, worunter wir Latium, Umbrien und die südliche Toscana verstehen. Hier kommen die vereinzelt fremdländischen Anregungen hingegen nicht aus Frankreich, sondern aus Deutschland, von wo sie entweder durch einen deutschen Kirchenfürsten (Abbadia S. Salvatore) oder durch die reichsunmittelbare Stellung eines Klosters (Farfa) vermittelt wurden. In der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts ist dieser deutsche Einfluß in Mittelitalien noch einmal an einem sehr konkreten Beispiel zu fassen, und zwar in S. Flaviano in Monefiascone. Hier wird das einzige Mal die deutsche Raumform der Doppelkapelle übernommen. Auch in der Abteikirche S. Salvatore und in Farfa handelte es sich nicht um die Übernahme fremder Detailformen, sondern um Raum- und Körperformen. Und schließlich reicht der deutsche Einfluß im 11. Jahrhundert bis nach Campanien, wo er in dem Westwerk von Montecassino seinen monumentalen Niederschlag gefunden hat.

Die orientalischen Einflüsse in der Baukunst Italiens beschränken sich auf die Küstengebiete (Venedig, Pisa, Canosa). Sie sind in der Hauptsache aus den alten politischen Bindungen mit dem Osten sowie aus den engen Handelsbeziehungen der großen Seestädte mit dem vorderen Orient zu erklären.



## VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

- Abbazia S. Salvatore, Klosterkirche. Grundriß. Abb. 193  
 -- Langhaus. Abb. 194  
 -- Chor. Abb. 195  
 -- Westfassade. Abb. 196  
 -- Südliche Langhauswand. Abb. 197  
 -- Grundriß der Krypta. Abb. 199  
 -- Krypta, Gesamtansicht. Abb. 198  
 -- Krypta, Detail. Abb. 201 und 202  
 -- Krypta, Wandsäule. Abb. 203  
 Acqui, Dom. Ostpartie. Abb. 155  
 -- Grundriß der Krypta. Abb. 156  
 -- S. Pietro. Längsschnitt. Abb. 145  
 -- Außenbau. Abb. 146  
 Agliate, S. Pietro. Grundriß. Abb. 133  
 -- Mittelschiff. Abb. 134  
 -- Außenbau. Abb. 135  
 -- Grundriß der Krypta. Abb. 144  
 Aosta, Dom. Kapitell der Krypta. Abb. 173  
 Aquileja, Dom. Grundriß. Abb. 166  
 -- Mittelschiff. Abb. 167  
 -- Kapitell aus dem Langhaus. Abb. 185  
 -- Außenbau. Abb. 165  
 -- Krypta. Abb. 168  
 -- Kapitelle der Krypta. Abb. 171  
 -- Museum. Kapitell. Abb. 174  
 Aversa, Dom. Portal. Abb. 215  
 Bari, S. Nicola. Grundriß der Krypta. Abb. 222  
 Canosa, Dom. Mittelschiff. Abb. 223  
 Capua, S. Michele in Corte. Grundriß. Abb. 139  
 Civitate, S. Pietro. Grundriß. Abb. 161  
 -- Inneres. Abb. 162  
 -- Krypta. Abb. 163  
 Cividale, S. Maria in Valle. Grundriß. Abb. 138  
 -- Inneres. Abb. 140  
 Como, S. Abbondio. Mittelschiff. Abb. 160  
 -- Außenbau. Abb. 159  
 Falleri, Porta Giove. Abb. 216  
 Farfa, S. Martino. Grundriß. Abb. 207  
 Farneta, Abteikirche. Grundriß der Krypta. Abb. 192  
 Ferentillo, S. Pietro in Valle. Grundriß. Abb. 204  
 -- Chor. Abb. 205  
 -- Außenbau. Abb. 206  
 Florenz, S. Felicità. Kapitell. Abb. 184  
 -- S. Pier Scheraggio. Längsschnitt. Abb. 186  
 -- SS. Apostoli. Kapitell. Abb. 187  
 -- Baptisterium, Fenster. Abb. 188 und 189  
 -- S. Miniato. Mittelschiff. Abb. 190  
 -- S. Trinità. Krypta. Abb. 191  
 Lodi Vecchio, S. Bassiano. Mittelschiff. Abb. 157  
 -- Kapitellzone eines Mittelschiffpfeilers. Abb. 158  
 Lomello, S. Maria Maggiore. Grundriß. Abb. 148  
 -- Längsschnitt. Abb. 149  
 -- Querschnitt. Abb. 152  
 -- Außenbau. Abb. 153  
 -- Südliche Querhausfront. Abb. 151  
 -- Arkaden der alten Westjoche. Abb. 150  
 Montecassino, Klosterkirche. Grundriß. Abb. 210  
 Nonantola, S. Michele. Ostbau. Abb. 154  
 Otranto, Dom. Inneres. Abb. 218  
 -- Grundriß der Krypta. Abb. 219  
 -- Krypta, Gesamtansicht. Abb. 221  
 -- Krypta, Wandpfeiler. Abb. 220  
 Padua, S. Sofia. Innerer Nischenkranz der Apsis. Abb. 177  
 Piacenza, Dom. Grundriß der Krypta. Abb. 200  
 Pisa, Dom. Grundriß. Abb. 179  
 -- Mittelschiff. Abb. 181  
 -- Blick vom südlichen in den nördlichen Querhausarm. Abb. 182  
 -- Empore über dem südlichen Querhausarm. Abb. 183  
 -- Außenbau. Abb. 180  
 Pomposa, Abteikirche. Mittelschiff. Abb. 132  
 Ravenna, S. Francesco. Krypta. Abb. 143  
 Rom, S. Giorgio in Velabro. Mittelschiff. Abb. 136  
 -- SS. Quattro Coronati. Grundriß. Abb. 137  
 Salerno, Dom. Querhaus. Abb. 211  
 -- Ostpartie. Abb. 212  
 -- Hauptportal. Abb. 213  
 S. Angelo in Formis, Benediktinerkirche. Hauptportal. Abb. 214  
 S. Antimo, karolingische Klosterkirche. Gewölbe. Abb. 141  
 -- Grundriß der Krypta. Abb. 142  
 S. Leo, Pfarrkirche. Kapitelle vom Ziborium. Abb. 172  
 Settimo, Abteikirche. Nördliche Seitenschiffswand. Abb. 147  
 Sovana, S. Maria. Kapitell vom Ziborium. Abb. 170  
 Tarent, Dom. Mittelschiff. Abb. 217  
 Torcello, Dom. Außenbau. Abb. 164  
 Tuscania, S. Pietro. Mittelschiff. Abb. 208  
 -- Chor. Abb. 209  
 Valpolicella, S. Giorgio. Kapitell vom Ziborium. Abb. 169  
 Venedig, S. Marco. Inneres. Abb. 175  
 -- Mauerdetail vom Außenbau vor der Marmorverkleidung. Abb. 176  
 -- Grundriß der Krypta. Abb. 178



## LITERATURVERZEICHNIS

- Berchet, G., La cripta di San Marco in Venezia, Venezia, 1868.
- Bertaux, É., L'art dans l'Italie méridionale, I, Paris 1904.
- Canestrelli, A., L'abbazia di S. Antimo, „Siena Monumentale“, V, fasc. I, Siena 1910.
- Cattaneo, R., L'architecture en Italie du VI<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle, Venise 1890.
- Ceschi, C., La basilica di San Nicola in Bari, „I Monumenti Italiani“, fasc. VII, Roma 1936.
- Chierici, G., Note sull'architettura della contea langobarda di Capua, Boll. d'Arte, XXVII, fasc. III, 1934, S. 543 ff.
- Corbella, P., Memorie di Agliate, Milano 1895.
- Dartein, F. de, Étude sur l'architecture lombarde e sur les origines de l'architecture romano-byzantine, Paris 1865-1882.
- Dehio und von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Stuttgart 1887-1901.
- Frankl, P., Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst, Wildpark-Potsdam, o. J.
- Galassi, G., L'architettura protoromanica nell'Esarcato. Suppl. III di „Felix Ravenna“, 1928.
- Guidotti, C., Il duomo di Piacenza, Piacenza 1895.
- Guyer, S., Der Dom in Pisa und das Rätsel seiner Entstehung, Münchner Jahrbuch 1932, S. 351-376.
- Horn, W., Das Florentiner Baptisterium, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Bd. 5, 1938, Heft II, S. 99-151.
- Kingsley-Porter, A., Lombard Architecture, New Haven 1917.
- Krautheimer, R., S. Nicola in Bari und die apulische Architektur des 12. Jahrhunderts, Wiener Jahrbuch N. F. IX, 1934, S. 4-42.
- La Basilica di Aquileia, A cura del comitato per le cerimonie celebrative del IX<sup>o</sup> centenario della Basilica, Bologna 1933.
- Lasteyrie, R. de, L'architecture religieuse en France a l'époque romane, Paris 1912.
- Lehmann-Brockhaus, O., Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien, Berlin 1938.
- Marangoni, L., L'architetto ignoto di San Marco, Venezia 1933.
- Mesturino, V., La basilica latina di S. Pietro in Acqui, Torino, o. J.
- Muñoz, A., Il restauro della chiesa e del chiostro dei SS. Quattro Coronati, Roma 1914.
- Rivoira, G. T., Le origini della architettura lombarda, Milano 1908.
- Rohault de Fleury, M. G., Les monuments de Pise au Moyen Age, Paris 1866.
- Salmi, M., L'architettura romanica in Toscana, Milano, o. J.
- Salmi, M., L'abbazia di Pomposa, Roma 1936.
- Salmi, M., L'architettura romanica nel territorio aretino, Rassegna d'Arte, II, 1915, S. 30 ff.
- Sanpaolesi, P., La chiesa di S. Felicità in Firenze, Rivista d'Arte, XVI, 1934, S. 305 ff.
- Sanpaolesi, P., San Pier Scheraggio, Rivista d'Arte, XV, 1933, S. 129 ff., und XVI, S. 1 ff.
- Sant'Ambrogio, D., Lodi Vecchio, S. Bassiano, Milano 1895.
- Schulz, H. W., Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Dresden 1860.
- Tarchi, U., L'arte cristiano-romanica nell'Umbria e nella Sabina, Milano 1937.
- Thümmeler, H., Die Kirche S. Pietro in Tuscania, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, II, 1938, S. 263-288.
- Toesca, P., Storia dell'arte italiana, I, Il medioevo, Torino 1927.