

D. Sakralbauten.

29. Kapitel.

Allgemeines.

Für die Wertschätzung der Kirchenbauten der Renaissance dürfte es sich in höherem Maße als bei den anderen Werken der Baukunst empfehlen, einen Blick auf dasjenige zu werfen, was die vorausgegangenen Zeitalter mit ihren Religionsanschauungen auf diesem Gebiete geschaffen haben.

282.
Ueberficht.

In den Gotteshäusern gipfeln die architektonischen Schöpfungen aller Völker. Das höchste Wollen und Können in der monumentalen Kunst wird in ihnen zum Ausdruck gebracht. Griechen und Römer, Romanen und Germanen ergehen sich in den gleichen Bestrebungen, ihrem höchsten Wesen eine Stätte zu bieten, so idealer Art, wie sie die Phantasie nur erfinden kann. Die einen geben ihm ein Heim, worin es still und verborgen wohnt, wo es nur die Besuche von Auserwählten empfängt und Opfer und Geschenke annimmt; die anderen machen die Heimstätte zum Versammlungsort, wo die Gläubigen gemeinsam mit der im Geiste anwesenden Gottheit verkehren.

Dies ist der charakteristische Unterschied zwischen den Tempeln der heidnischen Götter und denen des Christengottes. Jene waren nicht bestimmt, eine gläubige Menge in andachtvoller Stimmung zu gemeinsamem Opfer und Gebet aufzunehmen; sie sollten nur die geheiligte Wohnstätte des Gottes sein, den man verehrt.

Die ursprünglich unpersönliche Gottheit wird mit der Zeit zur persönlichen, deren sinnlich wahrnehmbares Ebenbild für sich das gleiche Schutz gewährende Obdach verlangte wie der Sterbliche auf Erden. Die Gottheit nahm des Menschen Gestalt an; seine Tugenden und Laster wurden ihr angedichtet; Haß und Liebe, Edelmut und Rachsucht werden ihr eigen. Sie neidet, verfolgt und straft. Das Bild der Gottheit ist vom Stande der Kunst eines Volkes abhängig; unbeholfen und befangen in den Zeiten der Anfänge der bildenden Kunst, formvollendet und geistvoll in der Blütezeit. Strenge und starre, von der Priesterschaft befohlene Gestalten stehen individuellen und lebendigen Darstellungen gegenüber. Das gewöhnlichste, handlichste Material bis zum kostbarsten und reichsten wurde zur Herstellung des Götterbildes verwendet: das Holz, der bildsame Ton, die verschiedensten Gesteinsarten, Erz, Silber, Gold und Elfenbein.

Die gleiche Stufenleiter wie das Götterbild hatte auch das Gotteshaus zu durchlaufen. Zuerst die aus Holz gezimmerte Hütte, das Holzwerk mit Täfelungen, Terrakotten und Metallblech bekleidet, dann die Ausführung aus Stein und Holz, schließlich der ganz aus unvergänglichem Material, für Zeit und Ewigkeit berechnete Tempel. Ein Baldachin, vier Säulen und ein Dach darüber oder vier Wände und ein

^{283.}
Griechen.

Dach mit vorgestellter, fäulengetragener Laube auf einer, zwei oder allen vier Seiten waren wohl die ältesten Formen, die sich auch in allen späteren wieder erkennen lassen.

In der Blütezeit griechischer Kunst zeigt sich das Gotteshaus auf mehrstufigem Unterbau, der Gottheit gleichsam als Weihgeschenk dargebracht, das sich als fäulengeschmücktes Haus, hell und glänzend in weißem, pentelischen Marmor ausgeführt, im herrlichsten Schmucke von Bildwerken darstellt. Sein Inneres ist entweder ein langgestreckter Raum, welcher der Tiefe nach in drei Gelasse geteilt ist: in Vordraum, Heiliges und Allerheiligstes, in dem das Götterbild stand, oder nur in ein Vorderhaus und ein Hinterhaus, durch eine einzige Quermauer abgeteilt. Je nach der Grösräumigkeit ist die Zelle durch kleine Säulenstellungen, meist zwei übereinander, in zwei oder drei Schiffe geteilt, die aber mehr aus konstruktiven als aus ästhetischen Gründen ausgeführt worden sind, indem sie vielfach nur zur Abstützung der Dachkonstruktion dienten. Licht erhielt das Innere einzig und allein durch die große bis zur Decke reichende Tür. Je nach dem Stande der Sonne und der Jahreszeit mag in dem prächtig geschmückten Gotteshause ein mysteriöses Halbdunkel geherrscht haben, das den Gläubigen bei der Darbringung seiner Opfergaben, die nicht gemeinsam und auch nicht an bestimmten Tagen vollzogen wurden, in eine weihevollte Stimmung versetzte.

Das Innere mit feinem Statuenschnucke und feinen Weihgeschenken, gleichsam ein Museum, das die Gottesverehrung geschaffen, sollte nicht in majestätischer Weise auf die Massen, vielmehr auf das Gemüt des Einzelnen einwirken, was Priester und Baumeister wohl erreicht haben dürften. Was aber mächtiger zum Volk sprechen mußte, das war die eigenartige Stellung der Tempel in Gruppen zusammen, die Schaffung besonderer heiliger Bezirke! Meist in der Hochstadt auf einem abgeglichenen, mit Mauern umgebenen Felsplateau zusammengedrängt, zu dem Steintreppen hinauführten, der Zugang gesperrt durch herrliche Torbauten — solcherart in herrlichster Vollendung sehen wir die Tempelgruppen auf der Burg von Athen!

Abgeschlossen vom Getriebe der Stadt, nur mit dem Blicke auf die Berge und das Meer liegen diese Gotteshäuser im umwehrten Bezirke, und so sind sie zu nehmen; den Bezirk müssen wir als Raum auf uns einwirken lassen. Gegen Sonnenuntergang färbt sich dort der graue Hymettos im Osten warm violett, der Lykabettos braunrot, der Pentelikon tiefblau und seine Brüche rot; Akrokorinth erglüht in rotem Duft; die Berge von Megara scheinen in Gold zu vergehen. Das Meer mit seinen Inseln wird bald tiefblau, bald smaragden, dann milchfarben; rot schimmert die Landschaft und das Laub der Bäume über ihr; die Marmortrümmer der Tempelhäuser sind gleichsam von einer Glut verzehrt und wachsen riesengroß aus. Das geistige Auge läßt sie im Schmucke ihrer Bildwerke neu erstehen und schafft sich so ein Bild hehrer Art, bei dem man die Offenbarung der Gottheit zu vernehmen glaubt.

^{284.}
Römer.

Die römische Kunst geht zum Teil den gleichen Weg. Die Gotteshäuser erhalten verwandte Gestalt und Einrichtung; denn auch sie waren nicht bestimmt, eine gläubige Menge zu fassen. Bescheiden im Material und in der Größe zur Zeit der Könige und der Republik (den kapitulinischen Jupitertempel vielleicht ausgenommen) waren sie aufgebaut, und erst das kaiserliche Rom schaffte hier Wandel. Die kostbarsten Baumaterialien der Welt wurden herbeigeführt; die frühere vergängliche Polychromie mußte der monumentalen weichen. Das buntfarbige Gestein wurde eingeführt; Granitfäulen mit metallischem Zierat bei weißen Marmorgebälken treten auf,

und was das wichtigste ist, die Holzdecke der Cella weicht der Steindecke, und zwar der in gewölbter Form!

Den Höhepunkt erreicht die Kunst des Wölbens, als eine Wandelung in der Art des Mauerns eintrat.

In der Augusteischen Zeit wird die Ausführung mit durchgeschichteten, regelmäßig behauenen Steinen verlassen und ein Gemäuer aus Steinabfällen oder Kleingefchlägen hergestellt, das mit Werkstücken oder Backsteinen nur durchschossen oder verkleidet ist. Es wird eine Art von Zellenmauerwerk hergestellt, für das eine größere Mauerstärke wohl genommen wird und darin besteht, daß nur die äußeren Ansichtsflächen regelmäßig geformte Steine zeigen, zwischen welche ein Gemisch von Steinbrocken und Mörtel eingefüllt wird in Schichtungen von mäfsiger Höhe. Auf diese folgen Lagen von durchbindenden Steinen, über welchen sich die gleiche Art des Mauerwerkes wiederholt. So entsteht ein Netzwerk von festem Gestein, den Zellen der Honigwaben ähnlich, dessen Hohlräume mit Gufsmauerwerk ausgefüllt sind, und so wurde auch bei der Herstellung der massiven Steindecken, beim Wölbem, verfahren. Oekonomie und Leichtigkeit der Decken bei voller Monumentalität zeichnet diese Art der Ausführung aus.

Während beim oblongen Gotteshaus das Tonnengewölbe die ausschließliche Herrschaft als Deckenform behielt, tritt dafür bei den polygonalen und kreisrunden Anlagen das Kloster- und das Kugelgewölbe an seine Stelle.

Die kreisrunde Tempelform, wohl auch einer alten Wohnhausform entsprungen (*Capanna* der römischen Hirten, Hausurnen) findet sich bei den Griechen nur sporadisch, und auch in der römischen Baukunst gehört sie nicht zu den landläufigen; aber das bedeutendste Bauwerk, welches römische Wölbekunst geschaffen, ist hierher zu rechnen: das weltberühmte Pantheon in Rom, mit einer Spannweite oder einem inneren Durchmesser des Gewölbes von 43,50 m, die bis auf den heutigen Tag ihresgleichen sucht. Auf kreisrundem Unterbau hergestellt, aus zwei konzentrischen Ringen von Gufsmauern, die durch Zungen miteinander verbunden sind und so eine Gliederung des Inneren in acht Nischen abgeben, erhebt sich eine Halbkuppel mit mächtiger Oeffnung im Scheitel. Die gestaltenden Motive an sich sind die einfachsten: auf einem festen Zylinder eine im Scheitel offene Halbkugel, zu dessen Innerem ein mächtiger, achtfüßiger Portikus führt.

Was ist es, das den Beschauer so mächtig fesselt, sobald er durch die bronzene, noch antike Eingangstür getreten ist? Was ruft den überwältigenden Eindruck auch in der heutigen Verstümmelung noch hervor? — Die Größe und Einfachheit des Raumes und vor allem die Einheit des Lichtes, das wie ein besonderes Gestirn von einem Punkte in das Innere fällt und Decke, Wand und Fußboden gleichmäfsig beleuchtet! Durch Reflexion gewinnen wir aber noch ein anderes, das uns gefangen hält, das ist die Größe im Vergleiche mit anderen Werken der Baukunst. Wie eine steinerne Welt steht das Innere vor uns, in das wir die bewundertsten Werke deutscher, französischer und englischer Baukunst hineinstellen können. Diesem gewaltigen Zentralbau steht, was Raumwirkung anbelangt, die gewölbte dreischiffige Basilika des *Maxentius* gegenüber mit ihren großartigen Kreuz- und Tonnengewölben, von denen die ersteren die Wirkung im Inneren bestimmen.

Die Außenseiten sind bei beiden Bauten die denkbar einfachsten; kein Wert, wie bei den griechischen Tempeln, ist auf diese gelegt; nur der Innenraum soll mächtig und ergreifend auf den Beschauer wirken, und darin liegt eine Verschiebung

des Höhepunktes der baukünstlerischen Aufgabe. Man will nicht mehr durch eine bestechende Außenseite imponieren oder eine Stimmung hervorrufen durch eine Anhäufung von Gleichartigem in einem Bezirke; man will nur noch den Innenraum sprechen lassen, und an dieser Sprache wird, allerdings bei veränderten Kulturverhältnissen, in der Folgezeit festgehalten.

^{285.}
Byzantiner.

Mit der Teilung des römischen Reiches und mit der Verlegung der Residenz *Konstantin des Großen* nach Byzanz wandern bei der Einführung des Christentums als Staatsreligion die großen Aufgaben der Baukunst für eine Zeitlang zurück nach dem Osten. Der griechische und der römische Tempel hatten aufgehört, und die christliche Kirche trat an ihre Stelle mit anderen Anforderungen.

Hier war die Aufgabe, einen Raum zu schaffen, der an bestimmten Tagen eine große gläubige Menge in sich aufnehmen sollte; dadurch mußte das Schwergewicht in die innere Raumgestaltung verlegt werden. Das spätrömische Altertum bot für eine solche Anhaltspunkte und Vorbilder in ausgiebiger Weise in den genannten Zentralbauten, in den mehrschiffigen basilikalischen Anlagen anderer öffentlicher Bauwerke. Und so laufen in der jungen christlichen Kunst bei den Gotteshäusern die langgestreckte basilikalische Anlage, die Form des lateinischen Kreuzes mit ungleichlangen Armen, die Form des griechischen Kreuzes mit gleichlangen Armen und die zentrale Anlage nebeneinander her; diese Kunst hat es übrigens verstanden, bei einfachster Behandlung des Äußeren und unter Verwendung von Architekturteilen einer ausgelebten Kunst, Innenräume von großer Wirkung zu schaffen. Nicht leicht wird man sich dem eigenartigen Zauber entziehen können, den die Ravennatischen und die Basiliken Roms auf uns ausüben.

Nur die eine — *Sant' Apollinare in Classe* — in Ravenna sei hervorgehoben. Wer zur frühen Stunde im Morgennebel der Reisfelder nach der *Pineta*, den herrlichen Pinienwäldern bei Ravenna hinauspilgert, und plötzlich die malerisch gruppierten Backsteinmassen aus dem Nebel sich loslösen sieht und in das Innere der Kirche tritt, wird betroffen stille stehen; eine eigene Stimmung wird ihn in dem verlassenem Gotteshaus überkommen bei aller Schlichtheit des architektonischen Gedankens, der hier zum Ausdruck gebracht ist. Ein 14 m breites Mittelschiff, zwei halb so breite Seitenschiffe, die Hochwände getragen von 24 Marmorsäulen, eine halbkreisförmige Apsis mit musivischen Darstellungen, Frieße mit Medaillonbildnissen an den Mittelschiffwänden, überdeckt mit einem, wohl früher bemalten sog. offenen Dachstuhl — ist alles was geboten wird. Die einfache Größe des Raumes, die vornehmen Verhältnisse, das nicht zu reichliche Licht, womit das Innere überflutet ist, halten uns gefangen.

War die Basilika auch der Ausgangspunkt und blieb sie es auch im weströmischen Reiche, so war es doch der Zentralbau, der immer wieder die Geister beschäftigte. Zum Ausdruck wurde der Gedanke gebracht durch den Bau der *Agia Sofia* in Konstantinopel, unter *Justinian* in 5 Jahren von den griechischen Architekten *Anthemios* von Tralles und *Isidor* von Milet 537 errichtet. Wir sehen im Grundplan noch eine Verquickung des Langhauses und des Zentralbaues; aber der letztere kommt in der Kuppel, welche die ganze Anlage beherrscht, doch zum siegreichen Durchbruch! Konstruktiv ist hier etwas im großen gewagt, was früher nur in schüchternen Weise im kleinen geübt wurde, d. i. das Kuppelgewölbe auf mit Bogen überspannten Pfeilern, die einen quadratischen Raum einschließen. Mittels Pendentifs, welche zwischen die Bogen gespannt sind, wird der tragende Ring geschaffen,

auf dem sich in Form einer Kugelhaube das deckende Gewölbe von 32 m Spannweite erhebt, die hinter derjenigen des Pantheon zu Rom um etwa 10 m zurückbleibt, aber dafür im Gedanken und in der Ausführung unendlich viel kühner ist. Sie bezeichnet einen Markstein in der Geschichte der Kunst zu wölben und einen Fortschritt gewaltigster Art.

»Ich habe dich übertroffen, o Salomo!« so begrüßte *Justinian* den vollendeten Bau. Kein Zentralbau der Welt ist von so stimmungsvoller Wirkung wie dieser! Das Außere schlicht und einfach, unter Verzicht auf allen Einzelschmuck ausgeführt, wohl mit Rücksicht darauf, daß diese Hofkirche innerhalb der übrigen Palaßgebäude lag; das Innere dagegen, von den kostbarsten Materialien strotzend, macht den Eindruck der Größe, Pracht und Erhabenheit! Die Raumentfaltung ist überraschend, und jeder Schritt vorwärts gibt neue Bilder! Dazu kommt noch die eigenartige Beleuchtung durch 40 kleine, halbkreisförmig überspannte Fenster am Fuße der Kuppel, die das Licht in den Mittelraum bringen, während andere Fenster auf den Emporen und in den Apsiden Helligkeit und Streiflichter in malerischer Weise in die Nebenräume fenden. Schon von der Schwelle der Eingangstür umfaßt das Auge den ganzen Raum; schon von hier aus wird die dominierende Kuppel sichtbar. Diese Möglichkeit, beim Eintreten das Innere mit einem Blicke zu umfassen, das sehr glücklich abgewogene Detail, nicht zu groß und nicht zu klein, die Art des einfallenden Lichtes lassen den Raum größer erscheinen, als er in Wirklichkeit ist, ein Zusammenwirken, das wesentlich zu dem mächtigen Eindruck beiträgt.

Wir betreten das Innere im Monat Ramasan, während des großen Gebetes am Abend, der Raum von Tausenden belebt, die stehend ihr Gebet verrichten oder sich zeitweise niederwerfen auf den Holzboden, auf dem die Richtung nach Mekka verzeichnet ist, und einen tausendfältigen, dumpfen Donner in den Gewölben erwecken, wenn die Marmorwände und die Goldmosaiken der Kuppeln und Bogen den Glanz von Tausenden kleiner Lämpchen, welche die architektonischen Linien bis zur Kuppel umfäumen oder in Hängelüftern untergebracht, widerstrahlen — dann wird die Wirkung des Innenraumes auf das höchste gesteigert, und gern wird ihr jeder Besucher nachgeben und die Macht des Raumes in der Baukunst anerkennen.

Ein Sprung weiter führt uns durch die Wirren der Völkerwanderung, welche mit der Antike aufgeräumt haben, zur mittelalterlich-romanischen und gotischen Baukunst. Wer wollte den Zauber der Dome und Münster dieser Kunstperiode missen oder sie gar gering schätzen, sie, die den süßen Traum unserer Kinderjahre belebten mit Orgelton und Glockenklang und Chorgefang, mit ihrem Säulenwald und hochgestellten Gewölben, mit ihrer geheimnisvollen Beleuchtung, »wo selbst das liebe Himmelslicht trüb durch gemalte Scheiben bricht«. Kein Mensch, wes Glaubens er auch sei, wird sich der Raumwirkung dieser Bauten entschlagen können!

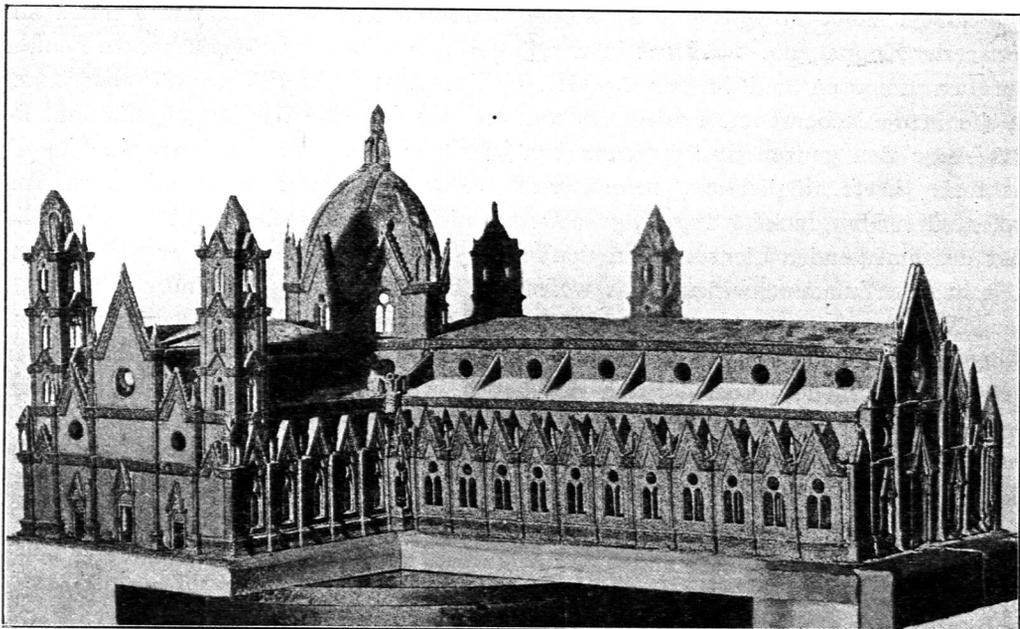
Aber so hoch der Phantasieeindruck auch geschätzt werden mag, eine Raumentfaltung, wie sie die antikerömische und frühchristliche Kunst in den Gerichtshallen, Thermenfälen, im Pantheon und in der *Agia Sofia* gezeitigt hat, diese war ihr verfaßt. Das Ringen nach einer solchen ist zwar zu erkennen, aber mehr wieder nur auf italienischem Boden. Spannweiten von 14,00 m oder nur wenig mehr, war das höchste, was die mittelalterliche Wölbekunst erreichte; über dieses Maß kam sie nicht hinaus; die alte Kunst überbot sie um das Dreifache!

Das Ringen nach Großräumigkeit, unter Hereinziehen des Kuppelbaues, machte

sich bei den gotisch entworfenen Dömen von Florenz und Bologna in größerem Stile geltend. Während man sich im Norden bei den Vierungskuppeln allenthalben mit der Breite des Mittelschiffes begnügte, versuchte das südliche, angestammte Gefühl für Großräumigkeit eine Ausdehnung derselben über die drei Schiffe (Mittel- und zwei Seitenschiffe) hinweg und erzwang so in eigenartiger Weise bei der Form des lateinischen Kreuzes im Grundplan, im Auferen nach dem Chor gesehen, die Wirkung eines Zentralbaues.

Wie in *Santa Maria del fiore* zu Florenz der Kuppelbau in gotischer Fassung gedacht war, können wir von verschiedenen Bildern ablesen; wie derjenige in Bologna ausgeführt werden sollte, zeigt uns das noch erhaltene Holzmodell in der Sakristei

Fig. 395.

Holzmodell der Kirche *San Petronio* zu Bologna.

von *San Petronio* (Fig. 395). Beide kamen nicht zur Ausführung. Für den Unterbau in Florenz sorgten noch die gotischen Baumeister. Sie schufen vier mächtige Pfeiler, von denen zwei in der Breite der Seitenschiffe mit Durchgängen versehen sind, die sie durch Spitzbogen in der Breite des Mittelschiffes miteinander verbanden. Auf dieser Unterlage erhob sich ein mächtig hoher Tambour mit Rundfenstern und darüber die achteckige Kuppel als Klostergewölbe. Bis zum Tambour führten noch die gotischen Meister den Bau; die darüber befindliche Kuppel war die erste große konstruktive Leistung einer neuen hereinbrechenden Zeit, mit der einer formalen Neuerung auf dem Gebiete der Baukunst zum Siege verholfen wurde, den sie jetzt seit über 400 Jahren ausnutzt.

Bei der Ausführung dieser Kuppel war die erste Abweichung von der antiken Kunst die Anlage einer zweiten äußeren Schutzkuppel über der inneren raumabschließenden; eine zweite ist in der Belastung des Scheitels durch eine Laterne zu suchen.

So interessant die Großkonstruktion, wie mächtig sie auch das Äußere über-

ragt und den Bau beherrscht, so bedeutend sie im Städtebild mitpricht, so wenig befriedigt in feiner Wirkung das Innere durch die Nüchternheit der Architektur, durch die ungünstig verteilte Beleuchtung, durch den gelben Anstrich und durch die Malereien der Gewölbeflächen der Kuppel, über deren Grösse wir erst durch Reflexion einen Massstab gewinnen, z. B. wenn wir von der obersten Galerie beim Beginne der Kuppel das Auge nach den gegenüberliegenden Wandungen schweifen lassen oder auf den Boden des mächtigen Domes hinabschauen, wo die Menschen nur wie ein Gewimmel von Ameisen aussehen, oder aber die Figuren der Malereien messen, bei der die Füße einzelner Gestalten das beachtenswerte Mass von 1,50 m von der Zehe bis zur Ferse zeigen! Ein Zauber wie beim Betreten des Pantheon oder der *Agia Sofia* hält uns hier nicht gefangen, und nur der durch den Vergleich gewonnene Massstab fesselt noch.

Dagegen übertrifft 150 Jahre später eine zweite Leistung der gleichen Kunstperiode auch die grosartigsten Schöpfungen der antiken Welt, der Ost- und Weströmer, das ist *St. Peter* in Rom! Ursprünglich als Zentralbau geplant, wurde er in der Grundform eines lateinischen Kreuzes mit einer Kuppel über der Vierung ausgeführt. Die Kuppel hat eine Spannweite von 42,50 m, also grösser wie die Florentiner und nur 1 m geringer wie diejenige des Pantheon, aber wieder 12,00 m mehr als *Agia Sofia*, und ruht auf vier mächtigen Pfeilern, die eine Seitenlänge von 19,00 m haben und durch gewaltige Rundbogentonnen miteinander verspannt sind. Zwischen diese setzen sich Pendentifs, wie bei *Agia Sofia*; nur sind sie keine sphärischen Dreiecke mehr, sondern sphärische Trapeze, deren Form und Grösse durch die Gestalt der Pfeiler, d. h. durch ihre innere Abkantung bedingt wurde, durch welche die Ausladung der Pendentifs verringert wird. Wie bei *Agia Sofia* schliessen sich die Pendentifs und die vier Bogen zu einem Fufsring zusammen, der aber noch nicht die Unterlage für die Kuppel bildet, indem sich darauf zunächst noch ein hoher, lichtbringender Zylinder (Tambour) erhebt. »Ich will das Pantheon auf Säulen stellen«, sagte der erste Meister des Baues — er hätte zufügen können und den Pfeilerbau der Sofienkirche noch darunter, und er hätte nicht zuviel gefagt!

Die gewaltige konstruktive Neuerung, für die übrigens auch Versuche im kleinen Massstab bei den kleinen byzantinischen Kirchen vorausgegangen sind, war die Form der tragenden Pfeiler, das Einfügen eines lichtbringenden Zylinders und das Aufsetzen einer Doppelkuppel mit einer Laterne in Abmessungen, welche die Baukunst noch nicht gekannt hatte. 123 m beträgt die Höhe vom Fufsboden bis zum Scheitel der Laterne, also mehr als das Doppelte wie *Agia Sofia*. Wäre das Detail der Innenarchitektur im Massstab etwas bescheidener, kein Bau der Welt käme ihm an Ebenmass, Schönheit und Pracht der Dekoration gleich. Das Licht fällt überreich in den herrlichen, gewaltigen Raum und läst das feinste Detail der Ornamentik und des musivischen, farbigen Schmuckes erkennen, der überaus glücklich gestimmt ist. Kein mystisches Dunkel durchzittert den Innenraum; überall die klare, heitere, südlische Sonne, welche die Pracht des Materials, der Vergoldung und der Mosaikgemälde bescheint und erwärmt. Hoheit und Gediegenheit vom Scheitel der Kuppel bis zum Fufsboden und das Gefühl des Erhabenen und Schönen durchströmen den Beschauer und mahnen ihn an die Nähe der Gottheit! Wer aber den Raum im Grössemass noch wachsen sehen will, der warte eines der grossen Kirchenfeste ab. Die Seitenfenster sind verhängt und lassen nur wenig Licht durch; blofs die Kuppel spendet Tageshelligkeit von oben, aber auch nicht in vollem Umfang, indem die Fenster

des lichtbringenden Tambours durch hellen Stoff abgeblendet sind — dann wachsen die Abmessungen in das Ungeahnte. Werden dann auf den durchlaufenden Gesimsen die Wachskerzen angezündet, erhellen rechts und links des Ciboriumaltars, der selbst in ein Lichtermeer verwandelt ist, die beiden Riefengirandolen, die über 10000 Kerzen tragen, den Kuppelraum, dann wird auch derjenige zufrieden sein, der an das Mystische in einem Gotteshaus erinnert sein will. An solchen Festtagen will auch das Aeußere nicht zurückbleiben; es will bei eingetretener Dunkelheit im Lichterschmuck prangen. Die Hauptlinien des Baues, die Rippen der Kuppel, die Gesimse der weiten Kolonnaden erstrahlen im Silberlichte kleiner Lämpchen — die fog. »silberne« Beleuchtung; mit dem Glockenschlag zehn geht diese in die »goldene« über, indem wie durch Zauberschlag sich zwischen die kleinen weißen Lichter große gelbrote schieben und auf der Laterne das Kreuz der Christenheit weithin strahlend sich erhebt!

Wer aber als ernster Mann *St. Peter's* Größe von außen erschauen will, der wandere auf den Janiculus und nehme Platz unter den immergrünen Eichen, die sich an der Mauer der *Villa Panfilii-Doria* erheben und schaue nach ihm aus. Wie eine Insel liegt die vatikanische Gebäudegruppe vor ihm, aus der sich beinahe in geometrischer Ansicht die Kuppel erhebt, mit der schönsten Umrisslinie der Welt, die Meister *Michelangelo* erfunden und in einem großen Holzmodelle noch festlegen konnte, ehe er die Augen schloß. Was er erfunden, war ihm im fertigen Werke zu erschauen verfaßt!

Wie aus Erz gegossen steht *St. Peter's* Bau gegen die blaue Luft, aus dem violett und gelbbraun schimmernden Erdreich hervorwachsend; in der Ferne sind es die duftigen Höhenzüge des Apennin mit dem zackigen Soracte und der schneebedeckten Kuppe des *Monte Leoneffa*, die das Bild abschließen, ein Bild der Größe, des Ernstes und der Schönheit eines Menschenwerkes, das nicht wieder erreicht, geschweige denn übertroffen worden ist.

Nach dem Vorgetragenen ist es die Macht des Raumes, mit der die Renaissancekünstler beim Kirchenbau rechnen zu müssen glaubten, und mit Recht in allererster Linie, wenn sie die Zweckbestimmung des Baues nicht verletzen und mit dieser Macht auf das Gemüt der Gläubigen wirken wollten. Und es ist ihnen wie wenig anderen gelungen, wenn auch dabei das Aeußere in vielen Fällen etwas zu kurz kam.

Wie die Antike keinen sakralen Baustil kennt, so wenig hat die Renaissance einen solchen aufzuweisen. »Im Süden ist das Große und Schöne von selber heilig, und die wahre Kunst ist edel und fromm von selber; denn schon das Ringen nach der Vollkommenheit erhebt die Seele zur Andacht, indem es sich Gott nähert und vereinigt« (Worte *Michelangelo's* 1549).

Die Formensprache ist wie bei den Profanbauten so auch hier eine entlehnte, anfangs mißverständene, später bis zur Trockenheit der Antike nachgebildete, dann eine ausgeartete, die gleiche Stufenleiter durchlaufend, wie in alter Zeit, wobei das Hervorbringen neuer Detailformen nicht ausgeflohen war, worauf bereits hingewiesen wurde.

Spitzbogen, Flach- und Rundbogen, sowie auch Korbbogen werden zur Ueberspannung von Oeffnungen und als Wöbelinien gebraucht, wie auch die wagrecht lagernden Architrave — die erstgenannten meist nur bei Bauten des Uebergangstils und der Frührenaissance, wobei auch das Detail oft noch unter dem Drucke der mittelalterlichen Formensprache steht.

288.
Macht des
Raumes.

289.
Sakraler Stil
und
Formenbildung.

Von der altchristlichen Kunst, den altchristlichen Kirchenanlagen in Italien wird bei den folgenden Betrachtungen ausgegangen werden müssen, da sie die ersten Stätten sind, in denen die Bekenner der neuen Religion zur gemeinsamen Gottesverehrung sich versammelten. Was wurde von diesen angenommen? was gab das romanische, was das gotische Mittelalter hinzu?

Eine mehr liturgische als architektonische Frage ist diejenige der Orientierung der Kirchenbauten. Wo freies Gelände vorhanden war, hielt man die von den antiken Tempeln übernommene Richtungslinie der Längsachse von Ost nach West auch bei den ersten christlichen Gotteshäusern ein, wobei in Rom der Altar meist an das westliche Ende, in Ravenna dagegen an das östliche gestellt wurde; die letztere Art der Aufstellung bildete im Mittelalter die allgemeine Regel. Wurde sie auch in der Renaissance befolgt? Nein; ihre Einhaltung war schon durch die bestimmte Einteilung des Stadtrinneren, durch die Anordnung und Lage der Straßenzüge und freien Plätze nicht mehr streng durchzuführen. Sie zeigte bald mehr Ausnahmen; aber trotzdem sind genug berühmte Beispiele für die Regel anzuführen. In Rom sind der *Gesù*, in Loreto die Wallfahrtskirche, in Florenz *San Spirito* und *Santissima Annunziata*, in Mantua *San' Andrea*, in Padua *Santa Giustina* und *Carmine*, in Venedig *San Giorgio maggiore*, *San Salvatore* u. a. m. orientiert. Eine genaue Statistik über die Orientierung ist nur bei den Kirchen der Stadt Rom durchgeführt; hier sind aber sämtliche Linien der Windrose vertreten!

290.
Orientierung.

Das Grundschema — die dreischiffige altchristliche Basilika — an dem auch die mittelalterliche Baukunst bedingungsweise festhielt, blieb auch für die Renaissance bestehen. Das Schema der Maßverhältnisse der Breite des Mittelschiffes zu demjenigen der Seitenschiffe und Querschiffe, wie es die romanische Kunst festgestellt hatte, wurde beibehalten; ebenso wurde die Anordnung der Stützenentfernungen und diejenige der Gewölbejoche nach romanischer Weise angenommen.

291.
Kirchen-
grundriß:
basilikale
Anlage.

Die basilikale Anlage mit ihrer einheitlichen Innenperspektive war besonders geeignet, das Gotteshaus als Langbau zu charakterisieren; sie betätigt sich im Grundriß als rechteckige Form mit stark ausgeprägtem Uebergewicht der Langseite und durch die Teilung mittels offener Säulenstellungen in eine ungleiche Anzahl von Schiffen (1, 3 und 5), wobei das mittlere stets breiter bleibt; den Abschluß desselben bildet eine halbkreisförmige Apsis.

Den Ursprung dieses Baugedankens hatte zuerst *Leon Battista Alberti* in der römischen Gerichtsbasilika finden zu müssen geglaubt, welcher Auffassung später eine andere entgegentrat, nach der die Kirchenbasilika als ein in der *Konstantin'schen* Zeit geschaffenes Produkt des christlichen Kultus und Geistes anzusehen sei, welcher Auffassung sich besonders *Hübisch* angeschlossen. Im Jahre 1847 erfuhr sie aber zunächst durch *Zestermann* eine Widerlegung, indem er die Anfänge der christlichen Basilika in der antik-römischen Palastarchitektur wurzeln ließ, mit der Begründung, daß das römische Patrizierhaus unter seinen Bestandteilen regelmässig einen Saal von besonderer Gestalt und Benennung besessen habe: die Basilika.

Diesen drei Theorien stellte *Dehio*²³¹⁾ eine vierte gegenüber, der man im ganzen und einzelnen, um ihrer logischen und sachlichen Ausführungen willen, gern beipflichten wird. Nur Bürgerhäuser können es gewesen sein, in denen sich die ersten Christen versammelten, und vom Wohnhaus sind daher die Bestandteile der Basilika entnommen. Das Tablinum wird zum Sitze des Vorstandes, zur Apsis; die

231) Vergl.: DEHIO, C. & G. v. BEZOLD. Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1884—1901. S. 63.

Alae werden zum Querschiff, in dem sich die Diakone und Diakonissen versammelten; das Atrium wird zum Langhaus, worin die Gläubigen dem Gottesdienst anwohnten. Den im Atrium oder im umläluten Peristyl Versammelten mußte Schutz gegen Wind und Wetter gewährt werden, ohne dabei eine Verdunkelung mit in den Kauf nehmen zu müssen. Das Compluvialsystem war daher nicht mehr zu halten, und das *Atrium displuviatum* des *Vitruv* trat an seine Stelle, wobei die Lichtzuführung in echt antiker Weise durch Aufsetzen eines Oberbaues mit seitlichem Lichteinfall geschah, wie dies bei den hypostylen Sälen der Aegypter und Assyrer und wohl auch der Griechen der alexandrinischen Zeit der Fall war. Der Aufbau über dem Peristylgesimse bildet sich zu überhöhten, befensterten Hauptschiffmauern heraus, die mit einer flachen Holzdecke oder dem sichtbar gelassenen, fog. »offenen« Dachstuhl überspannt sind.

An Bildungen treten nun auf: die einschiffige Anlage mit hohem Seitenlicht, die drei- und fünfschiffige mit hohem Mittelschiffseitenlicht und Fenstern in den Wänden der Seitenschiffe. Der Einbau von Galerien in den Seitenschiffen bleibt vorwiegend eine morgenländische Einrichtung, die aber auch im Abendlande vereinzelt vorkommt; als spezifisch abendländisch ist die Anlage des Querschiffes zu bezeichnen.

Vorhaus, Gemeindehaus und Priesterräume bilden die Bestandteile der Basilika, welcher Anordnung das frühe Mittelalter und die Renaissance auch treu blieb. Pfeiler und Säulen wechseln bei beiden Bauweisen als Träger der Mittelschiffmauern ab.

Als Säulenbasiliken sind die zwei Kirchen *San Lorenzo* und *San Spirito* in Florenz ausgeführt, als Pfeilerbasiliken die Dome in Udine, Treviso und Pavia.

Das abschließende Vorhaus wird gegen Ende des I. Jahrtausends im großen und ganzen außer Gebrauch gesetzt; war ein solches baufällig geworden, so wurde es nicht mehr hergestellt. Die Renaissance nimmt an einigen Bauten den Gedanken wieder auf und verkörpert ihn in interessantester Weise in der *Annunziata* in Florenz, dann bei *Santa Maria Maddalena de' Pazzi* daselbst, bei der Pfarrkirche *San Lorenzo* zu Chiavenna in großem Maßstab, wo inmitten des Vorhofes sich der schlanke Glockenturm freistehend erhebt; dann bei *Santa Maria* zu Abbiategrafio, und weiter in *San Sisto* in Piacenza u. a. O. Sie leistet somit hier im Kirchenbau nichts Neues; sie bringt bloß alte Motive, denen sie, jedoch nur vereinzelt, wieder in veränderter Form und in geistvoller Weise Geltung verschafft.

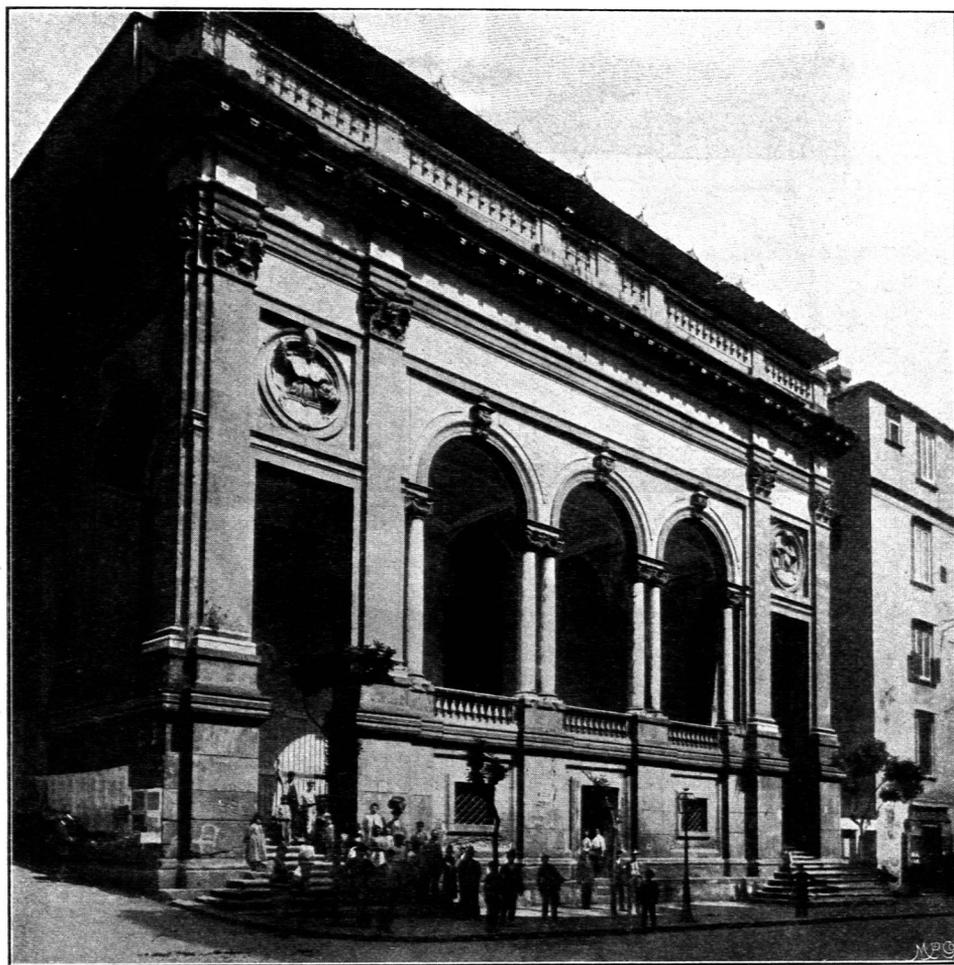
Gleichwie die Vorhöfe an altchristlichen Basiliken zu einfachen Vorhallen (*San Lorenzo fuori le mura*, *San Giorgio in velabro* zu Rom u. a.; siehe auch Fig. 396) umgestaltet werden, so vollzieht sich auch dieser Vorgang in der Renaissance, und zwar in einigen glänzenden Beispielen, wie dies am Dome in Spoleto, verbunden mit der Anlage von zwei Redekanzeln, in klassischer Weise bei *Santa Maria in navicella* zu Rom, bei *Santa Maria delle Grazie* in Arezzo und bei *Santissima Annunziata* in Florenz gezeigt ist. Eine schlichte dreibogige Vorhalle, zwischen zwei Türmen eingespannt, ist bei der *Incoronata* zu Lodi ausgeführt; vollständig geschlossene, nur durch eine Tür begehbbare Vorhallen hat die Renaissance in prächtiger Weise bei der *Umiltà* in Pistoja und einfacher bei *San Sebastiano* in Mantua zur Ausführung gebracht.

Aus der späten Zeit wäre als glänzendstes Beispiel ein Werk des *Fansaga* (1591—1678), die Vorhalle der *Sapienza* in Neapel anzuführen (Fig. 396). Für eine

gerade Durchführung der Treppe zum Portal der hochgelegenen Kirche hat dort der Platz gefehlt, weshalb die Eingänge der Vorhalle in fehr geschickter Weise an die breiten Enden verlegt und die Treppen in diesen emporgeführt wurden²³²⁾.

Noch mehr aber schrumpft die ursprüngliche Vorhofanlage zusammen, wenn sie sich auf die Form einer mächtigen Bogenführung um das Eingangsportal beschränkt, deren sich auch die romanische Kunst schon bediente, und für welche wir

Fig. 396.

Vorhalle der *Sapienza* zu Neapel.

an oberitalienischen Kirchen und in gewaltigster Weise an der Giebelfassade von *Santa Maria* zu Abbiategrosso Beispiele haben. Dort bilden feitliche Wandungen mit vorgestellten Kuppelfäulen, in zwei Stockwerken übereinander, den Rahmen, der mit einem mächtigen, halbkreisförmigen Tonnengewölbe und einem Giebeldach darüber geschlossen wird. Dieses triumphbogenartige Motiv fügt sich in die niedrigen Bogenhallen, welche den Vorhof rings umziehen, mächtig ein²³³⁾.

²³²⁾ Vergl.: NOHL, M. Tagebuch einer italienischen Reise. Stuttgart 1866. S. 229.

²³³⁾ Eine Darstellung hiervon siehe: STRACK, H. Central- und Kuppelkirchenbauten der Renaissance in Italien. Berlin 1882. Taf. 26.

Fig. 397.

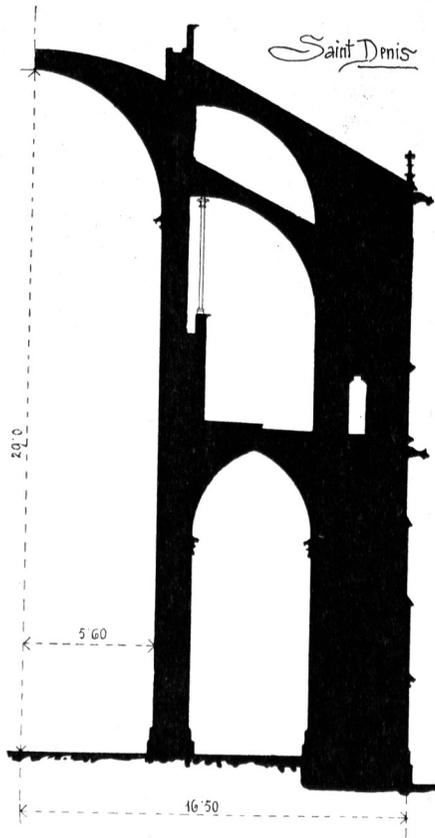


Fig. 398.

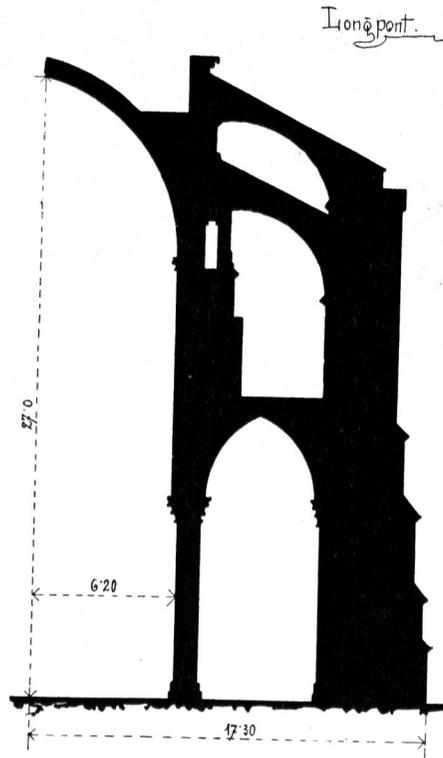
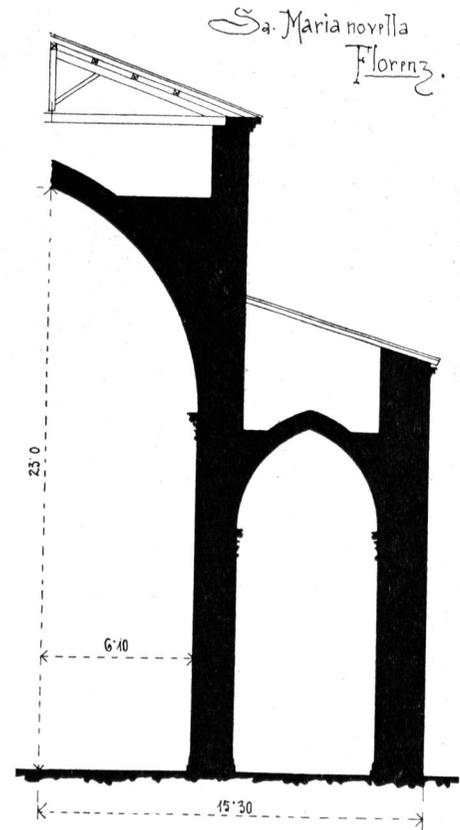


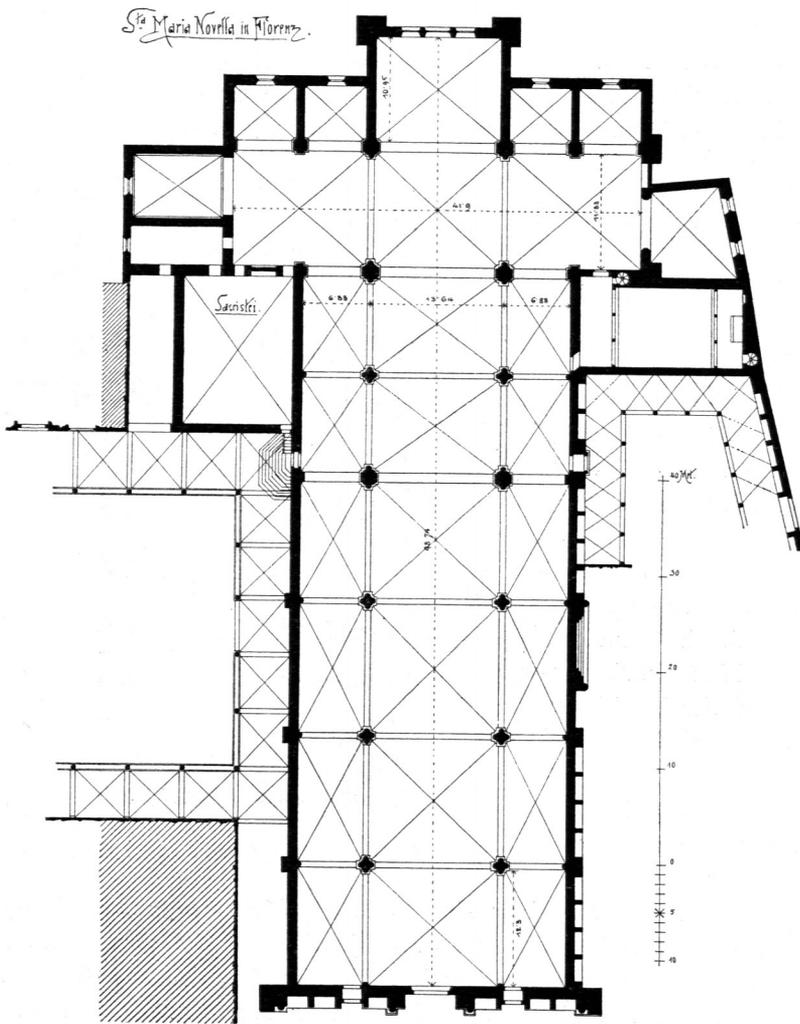
Fig. 399.



Querchnitte von dreischiffigen gotischen Kirchenhallen.

Beim Gemeindehaus blieb, sobald die mehrschiffige Anlage zur Ausführung gebracht wurde, das überhöhte Mittelschiff die Regel, sowohl bei der drei- als bei der fünfschiffigen Durchbildung. Bei letzterer waren die zwei Seitenschiffe rechts und links des Mittelschiffes unter ein Dach gebracht (vergl. *San Paolo fuori le Mura* in Rom), oder man stufte auch diese Dachflächen nach der hochgeführten Schiffmauer ab (vergl. die gotische *Santa Trinità*-Kirche in Florenz).

Fig. 400.

Kirche *Maria novella* zu Florenz.

Kirchen mit nur einem Schiff, wie sie die mittelalterliche Kunst vielfach schuf, blieben auch in der Renaissance zu Recht bestehen und wurden sogar bevorzugt. Solche mit zwei gleichhohen und gleichbreiten Schiffen (zweischiffige), wie sie in Tirol und Norddeutschland die Gotik hervorbrachte, sind mir in der italienischen Renaissance nicht bekannt geworden; auch solche nicht mit nur einem Seitenschiff, das bald nördlich, bald südlich des Hauptschiffes, bald niedriger, bald in gleicher Breite mit dem Hauptschiff, ausgeführt war. Sie gehören diesseits der Alpen meist

den Bettelorden an, die aus Sparfamkeitsrückfichten und um Platz für die Predigtgemeinde zu schaffen, der Kanzel gegenüber angelegt wurden.

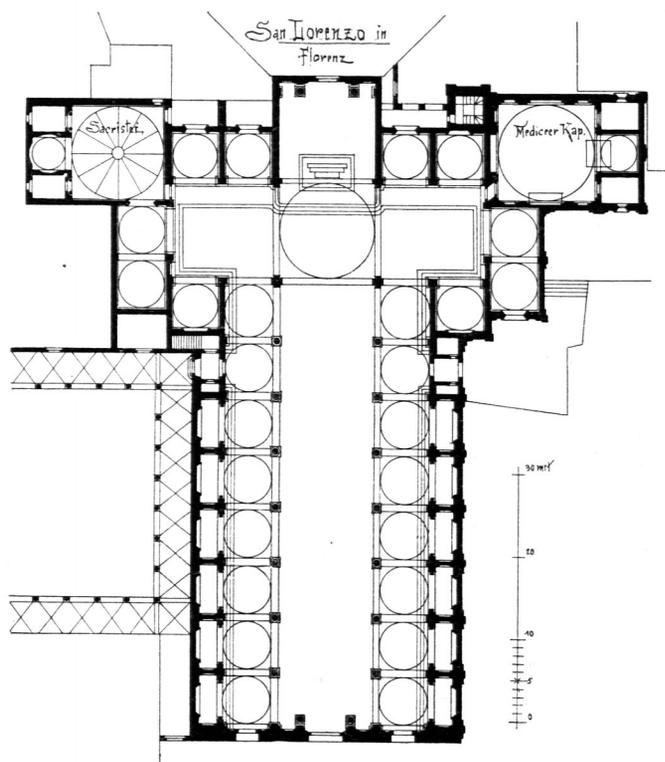
292.
Hallenkirchen.

Gegen eine andere Neuerung, welche das Mittelalter im Kirchenbau schuf, die fog. Hallenkirchen — gleichhohe Schiffe unter einem Dach — verhielt sich die Renaissance ziemlich spröde. Unter den wenigen Hallenkirchen wären zu nennen: *Santa Maria Annunziata* in Camerino, in der Mark Ancona und der von *Roffellino* erbaute Dom in Pienza, ein in jeder Beziehung verunglückter Versuch, der bei den Seitenschiffen sich mit gestelzten Rundbogen hilft, dafür im Mittelschiff aber den Mittelpunkt des Bogens tiefer als das Kämpfergefims legt²³⁴).

Die Hallenkirche fetzte die durchgehende Wölbung voraus, deren sich dann auch die Renaissance bediente, während die basilikale Anlage bei der Wölbung der Seitenschiffe die wagrechte Holzdecke des Mittelschiffes zuliefs, wie auch die Gewölbe in fämtlichen Schiffen. In allen Fällen war der Seitenschub der Gewölbe aufzuheben entweder unmittelbar durch Einlegen von eifernen oder hölzerne Ankeru oder Zugftangen oder durch ihm entgegengesetzte Mauermaffen in Gestalt von Strebepfeilern, Spreizen, Strebebogen (siehe Art. 60, S. 81) oder durch beide Mittel zugleich, wenn man der Ausführung nicht ganz traute. Jedenfalls

war der Südländer bei der Löfung dieser rein statifchen Frage von einem größeren Gottvertrauen befeelt und meist auch von richtigerem Gefühl geleitet auf Grund dessen, was er noch aus alter Zeit täglich vor Augen sah, das er außerdem studierte, beobachtete und ausmafs. Man vergleiche zu diesem Ende die mittelalterlichen Bauwerke in Fig. 397, 398 u. 399, die Querschnitte der Kirche in St.-Denis, von Longpont und von *Maria novella* in Florenz. Die größte Spannweite des Mittelschiffes und der Seitenschiffe zeigt die letztgenannte Kirche bei den geringsten Mauerftärken. Welcher Mauermaffen bedienen sich dagegen die französifchen Architekten der gleichen Zeit gegenüber den italienifchen Meiftern, um die gleiche Stabilität zu erzielen! Mit welcher schlichten und einfachen Mitteln wird dieselbe Frage in Florenz beantwortet! Auf wessen Seite ist hier das Gefetz, bei möglichft

Fig. 401.



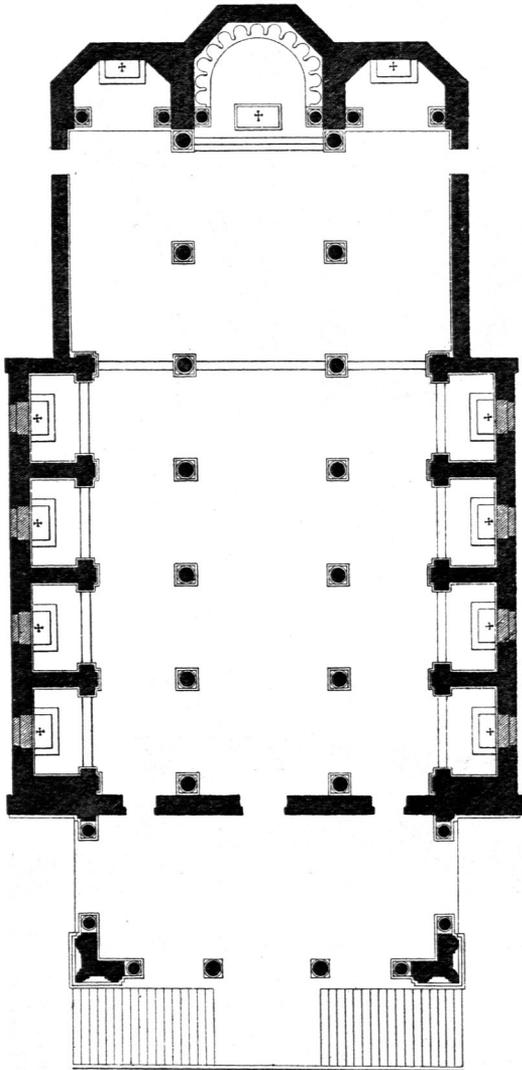
Kirche San Lorenzo zu Florenz.

²³⁴) Veröffentlicht in: GEYMÜLLER v., a. a. O., *Bernardo Roffellino*, Bl. 11 — und: LASPEYRES, a. a. O., Bl. XLIX.

geringem Materialaufwand die größte Stabilität und Festigkeit zu erzielen? Nach den gewählten Beispielen gewiss nicht auf Seiten der Nordländer!

Die Italiener führten auch bei basilikalischen Anlagen den Anfall ihrer Strebepfeiler oder Pfeiler niemals so hoch oder gar bis zur Höhe des Dachgefusses des Mittelschiffes reichend hinauf; nur wenig über den Kämpfer der Gewölbe erstrecken sie sich in

Fig. 402.

Kirche *Maria della Catena* zu Palermo ²³⁶⁾.

mit drei gleichlangen und einem längeren Arm spricht sich hier bestimmt aus.

Für den Altarraum, »den perspektivischen Richtepunkt, die Seele und der Gebieter der ganzen Anlage« ²³⁷⁾, ist bei den alten Basiliken die halbkreisförmige

Santa Anastasia in Verona, am Florentiner Dom, am Dom in Como, bei *San Petronio* in Bologna (wenn sie auch dort durch die Zwischenmauern der Kapelle zu einer kolossalen Masse in der Tiefe heranwachsen) und bei *San Francesco* daselbst.

Entgegen dem Mittelalter waltet in der Renaissance beim Wölben der Schiffe größere Kühnheit bei geringerem Materialaufwand und ein höher entwickeltes Raumgefühl. Von letzterem waren aber auch schon die gotischen Meister des Mailänder und des Florentiner Domes und der Hauptkirche des *San Petronio* in Bologna befeelt, indem sie für die gewölbten Mittelschiffe ihrer Basiliken 16,00 bis 17,50 und 18,00 m Spannweiten nahmen, als man es in Amiens, Straßburg und Cöln über 14,00 m nicht hinausbrachte.

Das Querschiff der alten Basiliken klingt in den mittelalterlichen Kirchen Italiens in zwei hervorragenden Beispielen, beim Grundplan von *Santa Maria novella* und *Santa Croce* in Florenz, mächtig und wirkungsvoll durch (Fig. 400 ²³⁵⁾ und wurde von *Brunellesco* in *San Lorenzo* zu Florenz (Fig. 401) in feiner neuen Formensprache wiedergegeben; es wird bei der Grundrißanlage von *San Spirito* in Florenz zum Transept, wo sich Langschiff und Querschiff durchdringen und die Arme über den Kreuzungspunkt weiter fortgeführt sind. Das lateinische Kreuz

293.
Querschiff
und Transept.

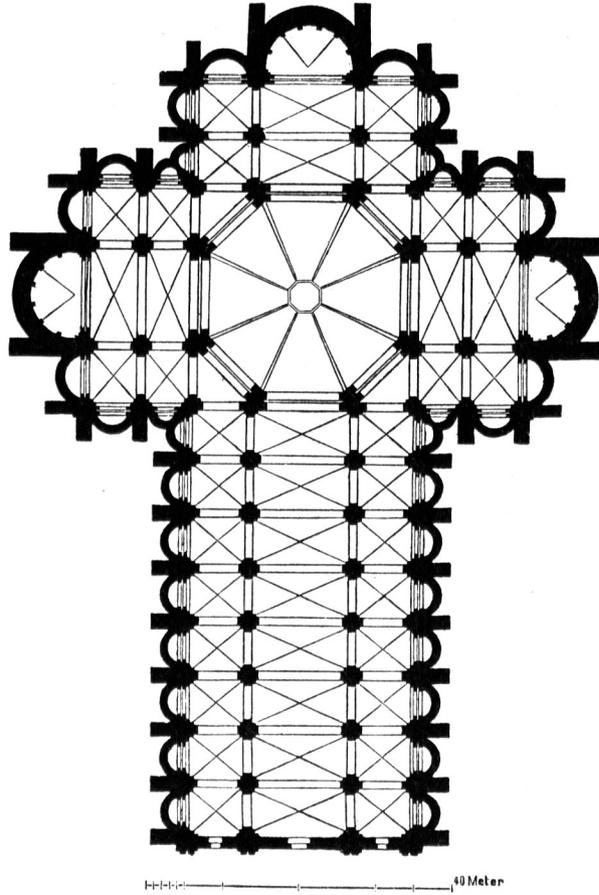
294.
Altarraum
und Kapellen.

²³⁵⁾ In: DEHIO & v. BEZOLD, a. a. O. (Taf. 534 ist in Bezug auf die Anordnung der Gewölbe im Querhaus unrichtig.)

²³⁶⁾ Fakt.-Repr. nach: HITTORFF & ZANTH, a. a. O.

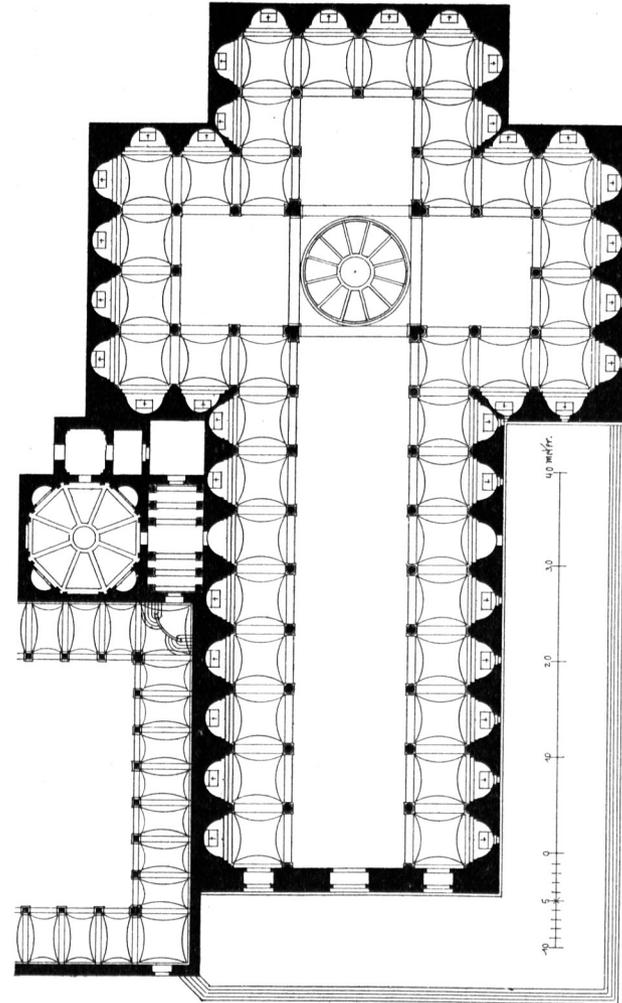
²³⁷⁾ Siehe: DEHIO & BEZOLD, a. a. O., S. 95.

Fig. 403.



Dom zu Pavia²³⁶).

Fig. 404.

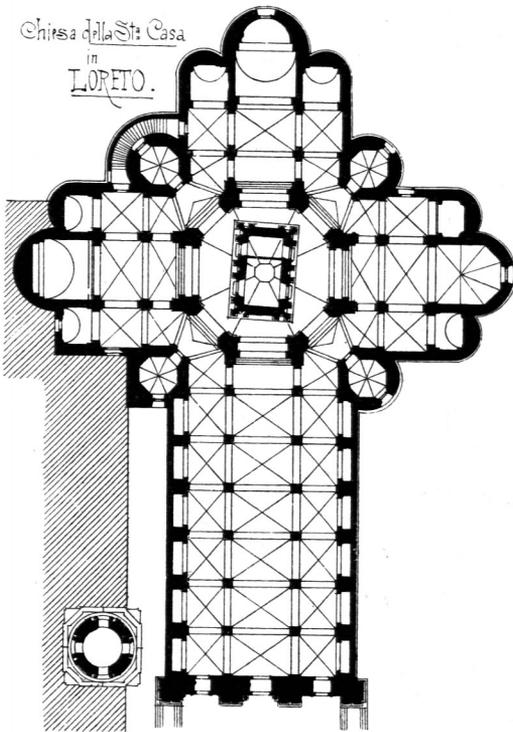


Kirche *San Spirito* zu Florenz.

gewölbte Nische normal; im Mittelalter mußte sie der viereckigen und der polygonalen weichen, kam aber in der Renaissance wieder vollwertig zu Ehren, wenn auch bei ihr die in Ravenna und Byzanz üblich gewesene Form der polygonal gebrochenen Außenseite der Umwandung (*dei Servi* in Siena) und die Maskierung durch rechtwinkelige Ummauerung oder die regelrechte, innen und außen viereckige Form bestehen bleibt, wie dies im Grundriß von *San Lorenzo* (Fig. 401) zur Ausführung gebracht ist.

Der eine Altarraum genügte aber schon in frühchristlicher Zeit nicht mehr; man suchte weitere zu gewinnen im verwandten Abschluß der Seitenschiffe (vergl.

Fig. 405.



Kirche della Santa Casa zu Loreto.

schiffigen (Fig. 402: *Maria della Catena* in Palermo), ferner der Dom in Pavia (Fig. 403), vor allem aber *San Lorenzo* in Florenz, wie auch *San Spirito* dafelbst, wo die Kapellen nicht nur die Außenwände des Langhauses, sondern auch diejenigen des Transeptes und Chores, wenn man hier von einem solchen reden kann, umziehen (Fig. 404).

Die Durchkreuzung von Quer- und Langschiff führt aber ohne weiteres zur besonderen architektonischen Auszeichnung dieses Punktes; er ist so wichtig, daß er einer Betonung bedarf, was, wie in *San Lorenzo* und *San Spirito*, in schüchterner Weise durch kleine Kuppelchen geschehen ist, das aber bei durchweg gewölbten Kirchen mit der Grundform des lateinischen Kreuzes schon während des Mittelalters in Italien in grandiofer Weise versucht wurde: bei *Maria del Fiore* in Florenz und bei *San Petronio* in Bologna.

San Pietro in Vincoli in Rom, Dom in Parenzo), und im Mittelalter forderte dann »die kumulierte Heiligenverehrung« in jeder größeren Kirche eine Mehrheit von Altären (der alte Bauriße von St. Gallen gibt schon deren 17 an), für die nur längs der Seitenwände der Kirche Platz gefunden werden konnte oder durch die Fortsetzung der Seitenschiffe um den Altarraum oder Chor, bei der sich um die Mitte des XII. Jahrhunderts eine Reihe kleiner Kapellen (Kapellenkranz) ergeben haben. Aus diesem Bedürfnis heraus, nicht »zur besseren Entfaltung einer Prozession«, dürften diese Anlagen entstanden und auch in der Renaissance verwertet worden sein.

Viele der einschiffigen Kirchen (*San Francesco al Monte* in Florenz, *Santa Felicità*, Dom in Montepulciano, *Santa Maria dei Servi* in Borgo San Sepolcro, *San Domenico* in Recanati, *Sant' Andrea* in Mantua u. f. w.) zeigen die Kapellen an den Langwänden des Schiffes, desgleichen auch die drei-

295.
Vierungs-
kuppel.

²⁹³⁾ Fakf.-Repr. nach: HAUSER, a. a. O., S. 51 (Fig. 39).

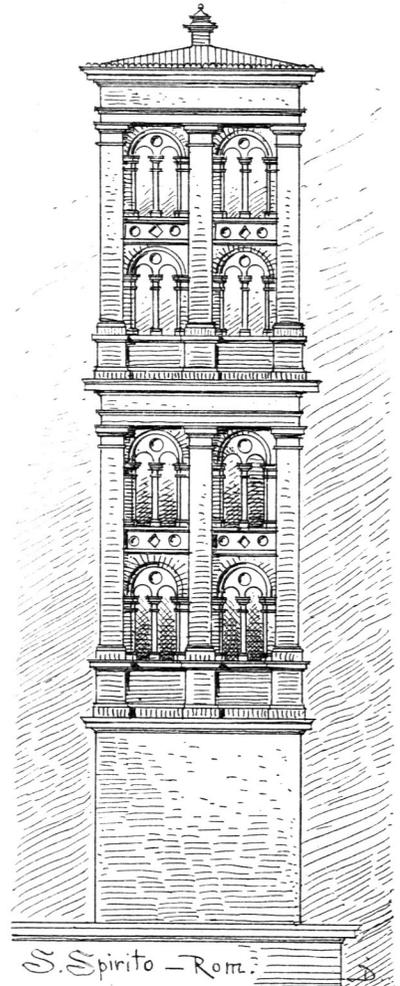
Die Vierung war hier durch eine mächtige Kuppel von außen und innen zu markieren, und zwar in den Mäßen der drei Schiffe zusammengenommen! Der Gedanke reifte im gotischen Mittelalter in Italien aus und konnte nur dort ausreifen, wo die großen Kuppelbauten der Alten zu ähnlichen Ausführungen die Anregung gaben. *San Petronio* wurde nicht ausgeführt; aber im Modell ist uns der Entwurf heute noch erhalten. Eine der großartigsten Kirchen der Welt wäre durch dessen Ausführung geschaffen worden, eine Kuppel, welche die Abmessungen derjenigen von Florenz und Rom mit 40,00 m Lichtweite nahezu erreicht haben würde. Die 8 Kuppelstützen im Grundplan, von denen 2 als Bestandteil der jetzigen Kirche ausgeführt sind, erscheinen weitaus schöner gegliedert und entwickelt als am Unterbau des Florentiner Domes; ob sie aber im Stande gewesen wären, bei den gewählten Querschnitten das Gewicht der Kuppel aufzunehmen und das Kräftepiel darin im Gleichgewicht zu halten, dürfte wohl zu bezweifeln sein.

Auch die Wallfahrtskirche der *Santa Casa* von Loreto (Fig. 405) darf hierhergesetzt werden; denn sie ist und bleibt von Haus aus ein gotischer Bau von »bewundernswerter« Grundrissdisposition und dem gleichen Grundgedanken: das lateinische Kreuz mit einer Vierungskuppel, die von 8 Stützen getragen wird und einen Durchmesser gleich den drei Schiffbreiten (30,00 m) hat. Auch hier waren die Stützen zu schwach bemessen, ein Fehler, den später *Giuliano da Sangallo* (29. Sept. 1499) zu verbessern suchte, den aber erst *Bramante* 1509 gründlich beseitigte.

Für die Meister der Renaissance blieben diese Anlagen von großem und dauerndem Einfluß, und der Plan von Loreto ist ohne Zweifel beim Entwurf des *Christoforo Rocchi* für den Dom zu Pavia vorbildlich gewesen. (Vergl. die beiden Grundrisse in Fig. 403 u. 405, wobei in Loreto besonders auf die schöne Anlage der 4 Kapellen in den Diagonalen des Transeptes hingewiesen sei.)

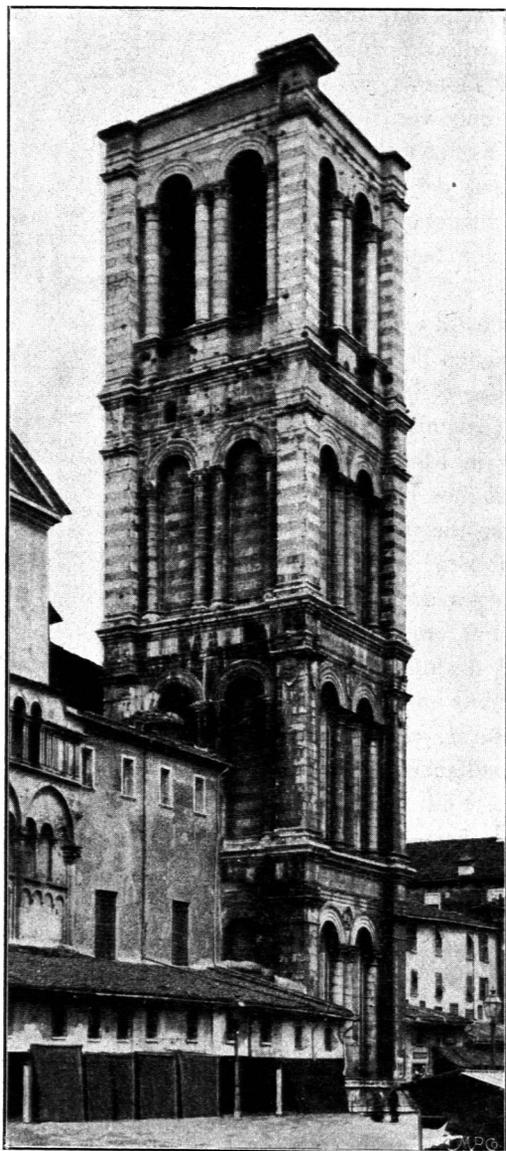
Zur Zeit *Konstantin's* wurde es in Rom üblich, über Märtyrergäbern Gedächtniskirchen zu erbauen, wobei man das Grab selbst in nächste Beziehung zum Altar setzte; d. h. man legte ein unterirdisches kleines Gewölbe so unter dem Hauptaltar an, daß man in dieses hinabsehen konnte. Aus dieser altchristlichen »*Confessio*«, verbunden mit ihrer katakombenartigen Anlage, ging die spät-altchristliche und mittelalterlich-romanische Krypta hervor — die vollständige Unterkirche mit Altären, die dann unter dem erhöhten Chorraum angelegt wurde.

Fig. 406.

Turm der Kirche *San Spirito* zu Rom.

Kam die ursprüngliche Begräbnisstätte des Märtyrers nicht in Frage, sollten vielmehr von außen hergebrachte Gebeine nur in der Kirche beigesetzt werden, dann begnügte man sich mit der Aufstellung über der Erde und beschaute durch eine lotrechte Vorderwand die heiligen Gebeine oder machte den Altar selbst zum

Fig. 407.



Glockenturm zu Ferrara.

Bauten auf. Diese Stellung wurde typisch, und man verließ sie in allen folgenden Phasen der Baukunst in Italien nicht.

Während diesseits der Alpen Baukünstler und Volk für die äußerlichen, hochgeführten architektonischen Merkzeichen schwärmten und mit Stolz auf die Errungenschaft blickten, die Türme organisch mit dem Langhaus verbunden zu haben, die

Behälter derselben. »Die Gruft scheidet aus dem Bestande der Kirchenarchitektur aus«, was in der gotischen Periode zum Grundsatz erhoben wurde, woran auch die Renaissance festhielt.

Die Protorenaissance zeigte ein Ausklingen der Kryptaanlage in der Kirche *San Miniato al Monte* bei Florenz, während sie die frühe und späte Renaissance, der Gotik folgend, ablehnte. Der Altartisch wurde zum Sarkophag für den Heiligen oder, wo die *Confessio* gegeben war, sorgte die Renaissance für architektonisch schön ausgebildete Zugänge zu ihr, wie dies z. B. in vollendeter Weise in *Maria maggiore* und in *St. Peter* in Rom gezeigt ist.

Die Türme sind keine ursprünglichen Zugaben des christlichen Kirchenbaues. Sie sind dem VI. und VII. Jahrhundert noch fremd und in Rom und Ravenna wohl erst im VIII. Jahrhundert bestimmt nachweisbar. Sie dienten entweder zur Aufnahme von Treppenanlagen bis zu den Emporen und den Dachräumen, oder sie wurden als Warttürme gebaut. — Die ältesten Glocken waren klein und hingen meist in Dachtürmchen. Mit der Einführung weithin hörbarer Geläute nahm man die Türme zu ihrem Träger.

Der Ansicht, daß sie nicht zu den Bestandteilen der Kirchen gehörten, blieb man in Italien von der ältesten Zeit an getreu und stellte sie deshalb wohl auch später noch neben den Langseiten der Basiliken als ifolierte

sie mit einem übermäßigen Luxus der äusseren Architektur bis zu einer Höhe von 157,00 m trieben und noch mit einer Vielheit dieser nicht kirchlichen Beigaben prunkten, blieb man in Italien der Anschauung des VIII. Jahrhunderts getreu, und die neue Kunst der Renaissance machte kargen Gebrauch von diesen rein äusserlichen Gaben der nordischen Kunst des Mittelalters.

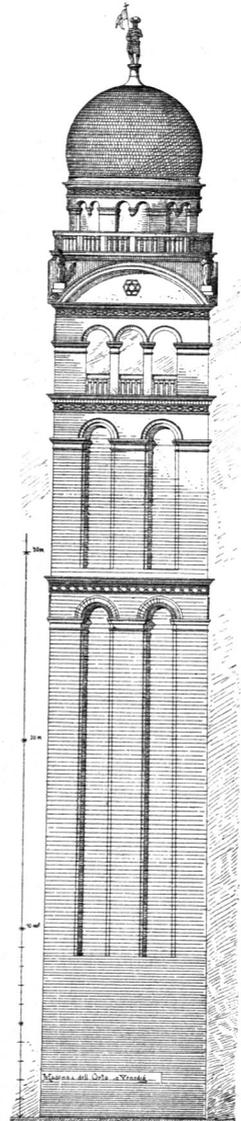
Die Steigerung der Macht und der Pracht des Innenraumes ist nach wie vor die Hauptfache, wie die weitere Verfolgung der Bauidee, die im Dome von Florenz, in *San Petronio* in Bologna, in der Wallfahrtskirche von Loreto und im Dom von Pavia — das lateinische Kreuz mit mächtiger Vierungskuppel — niedergelegt war, und die das hohe Ziel blieb, zu dessen Ende es der Beigabe mächtiger Türme nicht bedurfte oder wenigstens nur solcher von bescheidenen Abmessungen.

Die mittelalterlichen, reich entwickelten *Campanile* der oberitalienischen Städte während der romanischen Periode, die Türme in Cremona, Pavia, Crema, *San Gottardo* in Mailand u. f. w. sind sämtlich keine organisch mit dem Langhaus verbundenen Baukörper; der gotische Dom in Florenz stellt feinen, des geplanten 30,00 m hohen Spitzdaches entbehrenden, überreichen *Campanile* als Freibau an die Seite; die Dome in Mailand, Orvieto und Bologna stehen auch ohne diese Zugabe als Kirchenbauten ersten Ranges da, und wo man doch den »Finger des Herrgotts« weithin zeigen wollte und weder zum Turmbau noch zur Kuppel die nötige Freudigkeit oder den nötigen Mut hatte, entschloß man sich zu einer Verquickung beider: zum Vierungsturm, wie er in Chiaravalle und in reichster Weise, als Renaissancearbeit, an der *Certosa* bei Pavia zur Ausführung gelangt ist.

Kreisrund im Querschnitt oder viereckig sind die ravenatischen, altchristlichen Türme; ausnahmslos quadratisch sind sie in Rom. An diese beiden Formen schlossen sich die meisten der frühen Renaissance an, und auf dieser altchristlichen Grundlage dürfte wohl derjenige von *San Spirito* in Rom (Fig. 406) als eine ihrer besten Schöpfungen zu bezeichnen sein: auf geschlossenem Unterbau vier Geschosse, je zwei durch Grofspilaster zusammengefaßt.

Diesem römischen Backsteintürmchen mag der mächtige, leider unvollendet gebliebene *Campanile* in Ferrara, aus rötlichem und weißem Marmor fein gefügt, gegenübergestellt werden. Er zeigt auch die Zweiteilung der Fassadenflächen, aber keine zusammengefaßten niedrigen Stockwerke, vielmehr hochgeführte, mit kräftigem Architekturwerk gegliederte (Fig. 407), in feiner Art einer der vornehmsten Turmbauten des ganzen Stils, wenn auch nicht vollständig frei von einem leifen Hauche der kurz vorausgegangenen Kunstepoche. Auf feiner Grundlage wäre ein

Fig. 408.

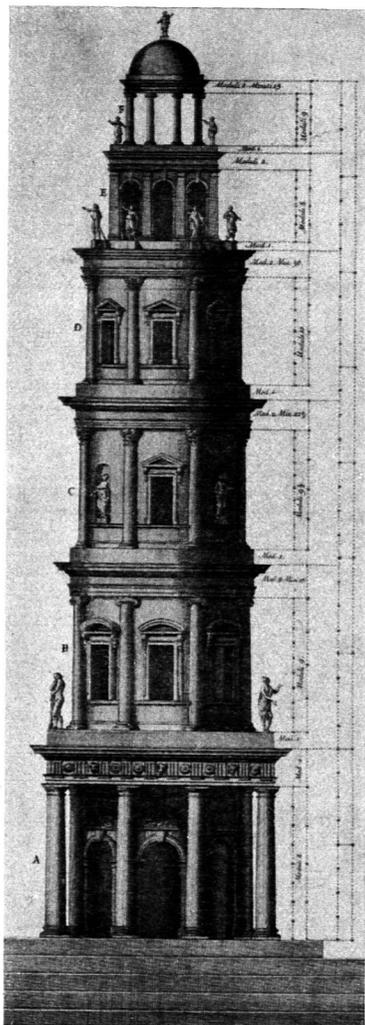


Glockenturm der Kirche
Madonna dell'Orto
zu Venedig²³⁹⁾.

²³⁹⁾ Nach: CICOGNARA, a. a. O.

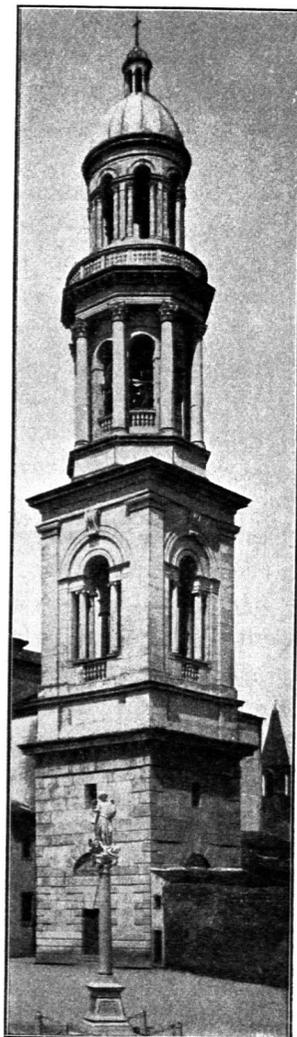
geistvolles Weiterbauen leichter zu erringen gewesen als bei einem schematischen Aufeinandertürmen der regelrechten Säulenordnungen. Und so möchte ich auch den Venezianer *Campanile* von *Madonna dell' Orto* (Fig. 408²³⁹) in seiner Schlichtheit und den geschlossenen Untergeschoßen höher stellen als die meisten umfalten oder mit Pilastern bedeckten der späteren Zeit.

Fig. 409.



Glockenturm nach Alberti.

Fig. 410.

Turm der Kirche
zu San Micheli bei Verona.

Leon Battista Alberti gab für den Glockenturm als Freibau ein besonderes Rezept heraus, wobei er die ravennatische Rundform bevorzugte, und krönte ihn mit einem offenen *Tempietto* und einem Kuppeldach, während er ihn im Erdgeschoß mit einer im Viereck herumgeführten Säulenhalle umgab (Fig. 409).

Der Entwurf mag als geistvoll gelten; er hat aber zu wenig inneres Leben. An ihn schließt sich lebensfrischer *Sanmicheli* mit seinem Turme zu San Micheli bei Verona an, der auf viereckigem Unterbau in einem weiteren Gefchoße mächtige

palladionische Fenster zeigt und über diesen ein achteckiges Gefchofs mit Säulen an den Ecken, darüber als Schluß ein kreisrunder *Tempietto* mit Kuppel und Laterne (Fig. 410).

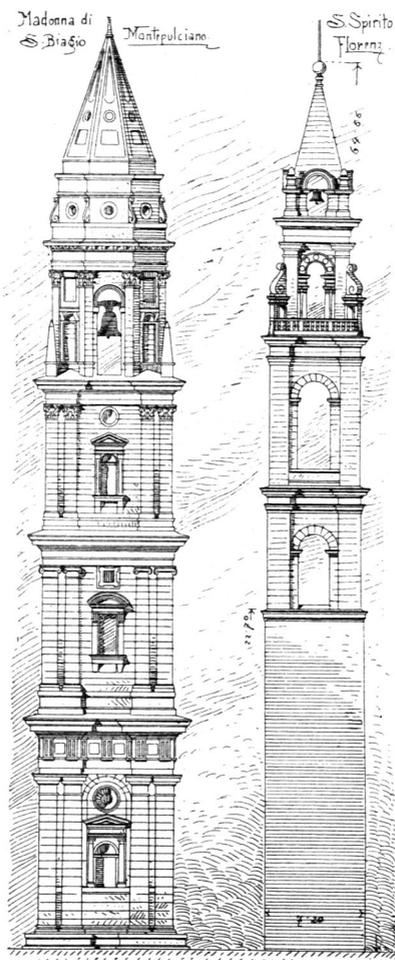
Die beiden Türme von *San Spirito* in Florenz (Fig. 412) und der *Madonna di San Biagio* in Montepulciano (Fig. 411) sind einfachere Repräsentanten des Stils, wobei derjenige von *San Spirito* (von *Baccio d'Agnolo* [† 1543] begonnen und nach dessen Entwurf unter der Regierung des *Cofimo I.* vollendet) origineller gefaßt ist und nicht an verbrauchten Motiven klebt, wie derjenige des älteren *Antonio da Sangallo*. Er mag, wie der zugehörige Kirchenbau, »eines der in sich vollendetsten Bauwerke der Hochrenaissance« fein; aber das Fehlen einer gewissen Wärme wird auch ihm zuerkannt werden müssen. Richtig ist, daß er, trotz seines fehlenden Zwillingbruders, der nur wenige Meter groß geworden ist, in der Gesamtgruppe trefflich steht und nach *Laspeyres*²⁴⁰) »sein Wert besonders darin liegt, daß er gegenüber so vielen Projekten zu Türmen, an welchen die Renaissancemeister ihre Erfindungsgabe erschöpften, den großen Schritt vom Papier zum Stein hat tun dürfen und zudem auch so rasch, daß von der ursprünglichen Idee seines Urhebers nichts Wesentliches abbröckelte. Ein Meisterturm der Kunstpoche, in dem, sozusagen, das Glaubensbekenntnis für Turmbauten zum Ausdruck gelangte« (Fig. 411).

Auf viereckigem mittelalterlichem Unterbau erhebt sich, wie in Montepulciano, in das Achteck übergeführt, der Oberbau des Turmes in Modena (Fig. 413), der, wenn auch nicht ganz frei von mittelalterlichem Wesen, doch eine gesunde, interessante Schöpfung bleibt. Als letztes Glied in der Kette sei der viereckige, oben gleichfalls in das Achteck übergeführte Turm der *Santa Maria del Carmine* in Neapel (1769 erneuert) noch erwähnt, der wenigstens malerisch von hübscher Wirkung (Fig. 414) und auch sonst gut entwickelt ist.

Als erträgliche Leistungen des Barockstils können noch die Doppeltürme von *Sant' Alessandro* in Mailand gelten. Was *Maderna* für *St. Peter* in Rom entwarf, sind hübsche Pavillons auf breitem Unterbau, aber keine Türme, und was *Bernini* gab, entbehrte des malerischen Reizes gewiß nicht; »die zierliche Bildung der Türme, die durchsichtige hallenartige Behandlung der Stockwerke, die Vermeidung großer

Fig. 411.

Fig. 412.

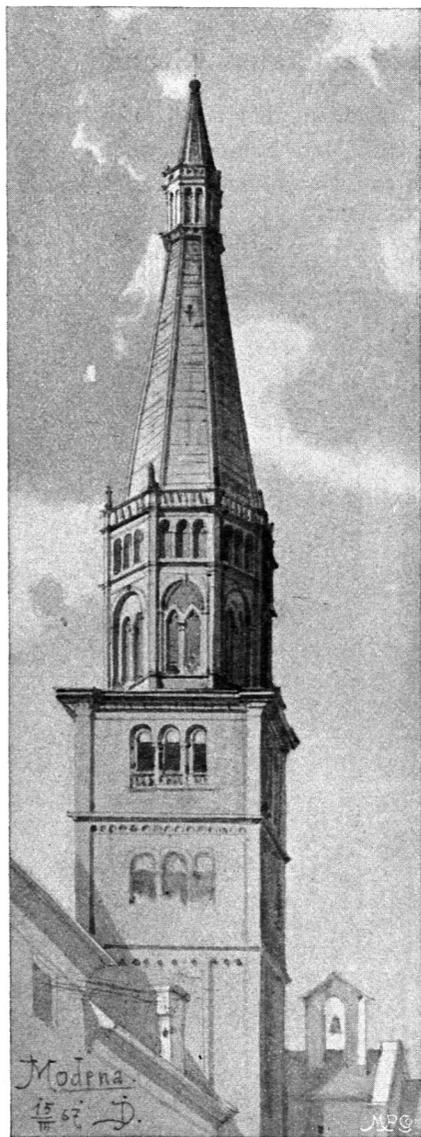


Glockenturm der Kirche
Madonna di San Biagio zu Montepulciano. *San Spirito* zu Florenz.

²⁴⁰) A. a. O., S. 19 u. 20.

Mauermaffen²⁴¹⁾ sind fogar zu loben und in hohem Mafse anzuerkennen; aber die Löfung erfcheint etwas theatralifch und gegenüber den anderen Gebäudeteilen zu wenig ernft.« Dem gleichen Urteil verfallen die Flankentürmchen des *Fuvara* an der berühmten *Superga* bei Turin (1717—31). (Vergl. Fig. 498.)

Fig. 413.



Turm zu Modena.

wurden, an die sich die gefeiertften Künftlernamen *Giuliano da Sangallo*, *Cronaca*, *Sanfovino* und *Brunellesco* knüpfen.

Eine umfangreichfte Anlage dürfte die von *C. Marchioni* (1776—80) erbaute

Auch was Meister *Vanvitelli* mit dem Glockenturm an der *Casa santa* in Loreto leitete (er fchuf die beiden Obergefchoffe und den Zwiebelhelm), erhöht feinen Ruhm nicht.

Giuliano da Sangallo lieferte für *San Lorenzo* in Florenz die Zeichnung zu einem Glockenturm²⁴²⁾, die nicht zum Glücklichen gehört, was der Meister gefchaffen, und dafs nach ihr nicht gebaut wurde, bleibt kaum zu beklagen.

Guarini's Turm an *San Gregorio* in Messina ift fchwerfällig, und fein kegelförmiger, von Spiralornamenten umzogener Helm, den die päpftliche Tiara mit zwei gekreuzten Schlüffeln krönt, ift eine »barocke Tollheit«, die im Norden Italiens nicht ihresgleichen hat.

Diefem letzten Verfuch fei noch ein erfter der Renaissancekunft von *Bernardo Rossellino*²⁴³⁾ entgegengestellt, der 1463 beim Dom in Pienza aus Travertingeftein vollendete Glockenturm. Trocken und armfelig der Anfang, fchwülftig und toll das Ende — glanzvoll nur der Vierungsturm der *Certosa* bei Pavia!

Weitere spätere Ein- oder Anbauten, oft an der Nordfeite der Kirche, aber regelmäfsig in der Nähe des Hochaltars gelegen, find die Sakrifteien, die zum Aufenthaltsort der Geiftlichen, zur Aufbewahrung der Kirchenparamente, des Kirchenschatzes und der Bücherei beftimmt waren. Seit dem XIII. Jahrhundert wurden fie auch mit Altären ausgestattet und als Oratorien verwendet. Sie bilden in der Renaissance oft glänzend durchgeführte und ausgestattete Bauteile der Kirchen, wie diejenigen in *San Lorenzo* (1426) und *San Spirito* (1496) in Florenz beweifen (Fig. 63 u. 64 [S. 66 u. 67]²⁴⁴⁾, welche als reizvolle kleine Zentralbauten errichtet

298.
Sakrifteien.

241) Vergl.: GURLITT, a. a. O., S. 351—353.

242) Siehe: GEYMÜLLER, v., a. a. O., *Giuliano da Sangallo*, Bl. 2, Fig. 6.

243) Siehe ebendaf., Bl. 11 — und: LASPEYRES, a. a. O., S. 18.

244) Siehe auch: LASPEYRES, a. a. O., Bl. X.

neue Sakristei von *St. Peter* in Rom fein, die durch zwei Korridore mit der Kirche verbunden ist und in einem Kuppelraum von 15 m Spannweite den allgemeinen Sakristeierraum aufnimmt; an letzteren schliessen sich noch 15 Nebenräume²⁴⁵⁾.

30. Kapitel.

Außenbau der einschiffigen und der basilikalischen Kirchen.

299.
Uebersicht.

»Die altchristliche Kirchenbaukunst gibt als Außenbau den zur Umschließung des Binnenraumes materiell notwendigen Mauerkörper und nichts darüber.« Nur die Eingangsfassade erhält eine reichere architektonische Durchbildung, sogar musivischen Schmuck, wie z. B. am Dom in Parenzo u. a. O., während die Langseiten und der Chor im Rohbau bleiben. Ähnlich verfährt auch die Protorenaissance bei *San Miniato al Monte* in Florenz. Das romanische und das gotische Mittelalter dagegen dehnen die architektonischen Gliederungen auf alle Aufsenteile aus, entwickeln sogar ein Maximum des Reichtumes am Chor und an den Langseiten.

Auch hier müssen wir, wie bei den Palästen, verschiedene Strömungen feststellen, welche für die Gestaltung des Äußeren von Einfluß waren. Dort wie da sind es mittelalterliche und antike Elemente, an die angeknüpft wird; oft ist das mittelalterliche System beibehalten, dann mit Renaissanceformen umkleidet (Inneres von *Maria della Catena* in Palermo und *San Francesco* in Rimini — Spitzbogen auf Pilastern mit verkröpftem Gebälke aufliegend mit antikisierenden Profilierungen); schüchtern und tastend versucht man mit der Antike allein auszukommen, bis man in der Verwertung der antiken Tempelfassade oder in der architektonischen Anordnung des römischen Triumphbogens das richtige Ausdrucksmittel für die Hauptfassade der Renaissancekirche gefunden zu haben glaubte.

300.
Antike
Strömung.

Der antiken Strömung folgen in noch zaghafter Ausdrucksweise die kleine Bruderschaftskirche *dell'Oca* in Siena²⁴⁶⁾, die Kirche *San Pietro in Montorio* (Fig. 415) und bei basilikalischer Anlage *Sant' Agostino* (Fig. 416), beide in Rom. Die Gesimfungen, Türen, Eck- und Wandpilaster sind, wenn auch im Detail und in den Verhältnissen noch unfrei, aber sonst mit Bewußtsein vorgetragen, wobei das mittelalterliche

²⁴⁵⁾ Vergl. den Grundplan in: LETAROUILLY-SIMIL, a. a. O., Bd. II, Plan 56.

²⁴⁶⁾ Siehe in: GEYMÜLLER, v., a. a. O., *Francesco di Duccio del Gualta*, Bl. I.

Fig. 414.



Kirche *Santa Maria del Carmine*
zu Neapel.