

¹⁵ »Lo aspero y vellosa de las piernas denota la superficie de la tierra, que esta cubierta en hierbas matas y arboles. Los pies de cabra denotan la inestabilidad de la tierra o los mudamientos de las nubes.« Ebenso Fray Baltasar de Vitoria, Teatro de los dioses de la Gentilidad, Madrid 1679, cap. 7.

¹⁶ »... est caper index Luxuriae, Veneris signaque aperta gerit.« Emblemata, 97.

¹⁷ In Deutschland übernimmt sie z. B. Goethes Gewährsmann Hederich: Lexicon Mythologicum, Leipzig 1724, s. v., Spalte 1491. Oder Johann Heinrich Zedlers Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, 26, 1740, Sp. 459; in Frankreich sogar noch Diderots Encyclopédie von 1751, die den entsprechenden Artikel aus dem Dictionnaire de Mythologie des Abbé André de Clautre (Paris 1745) übernimmt. Für Spanien hat José Maria Cossio: Fábulas mitológicas en España, Madrid 1952, p. 68, einen Raubdruck des 18. Jahrhunderts nachgewiesen, der die Ausgabe Madrid 1628 der Filosofía Secreta von Pérez de Moya reproduziert. Auch Fray Baltasar de Vitorias mehrfach wieder aufgelegter klassischer Traktat wird weiter benutzt. Für Auskünfte bin ich, wie so oft, dem Wissen von Antonio Rodríguez Moñino verpflichtet. Ebenso war d. Justo García Morales vom Servicio de Información der Madrider Nationalbibliothek hilfreich beim Durchsehen der Literatur.

¹⁸ »... lusum autem Liberi patris aut Lyssam cum eo bacchantium nomen dedisse Lusitanae et Pana praectum eius universae [Hispaniae]«, Naturalis Historia, III, 8.

¹⁹ Natalis Comes, Mythologiae, lib. V, cap. 6, »Iberiam, prius vocatam a flumine, de suo [Panis] nomine regionem appellavisse Hispaniam« (p. 447 der von mir benutzten Ausgabe, Genf 1602).

²⁰ Cf. z. B. den Artikel »Pan« bei Zedler, loc. cit., Sp. 447.

²¹ Caterina Marcenaro, Luca Cambiaso e la sua fortuna, Katalog der Ausstellung, Genua 1956, Abb. 93.

²² Bizarrie (1624); cf. G. R. Hocke, Die Welt als Labyrinth, 1, Hamburg 1957, p. 116.

²³ Henri Zerner, Die Schule von Fontainebleau. Das graphische Werk, Wien und München 1969, p. 51. Die Abbildung von Fig. 4 erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags Arts et Métiers Graphiques, Paris. Für die Beschaffung der Druckvorlage bin ich dem Verlag Schroll zu Dank verpflichtet.

²⁴ Wie wichtig die Graphik des Manierismus als Zündung für Goyas Phantasie ist, hat die soeben gelungene Rückführung eines so entscheidenden Blatts wie »El sueño de la razón produce monstruos« auf das Traualphabet Mitellis gezeigt, cf. Hanna Hohl, Giuseppe Mitellis »Alfabeto in Sogno« und Francisco de Goyas »Sueño de la Razón« in: Museum und Kunst, Beiträge für Alfred Hentzen, Hamburg 1970, p. 109–118.

Premier art roman*

von Renate Wagner-Rieger

Mittelalterliche Kirchen Italiens weisen im Bereich zwischen Langhaus und Chor manchmal Eigentümlichkeiten auf, die der Überlegung wert erscheinen. Es handelt sich um jene Partie, wo sich ein Querschiff einschieben und wo es durch Zusammentreffen von Lang- und Querhaus zur Ausbildung einer Vierung kommen kann. Nun ist eine echte ausgeschiedene Vierung¹ über quadratischem Grundriß und mit nach vier Seiten in gleicher Höhe geöffneten Bogen bei italienischen Bauten eher selten. Der Dom von Parma und allenfalls auch San Michele in Pavia seien genannt. Die Beispiele wo die Vierung rechteckig ist und die Querschiffarme niedriger als das Mittelschiff bleiben, sind jedenfalls häufiger. Oft wählt man aber eine andere Möglichkeit: Man verzichtet etwa auf das Querhaus, behält jedoch die Kuppel bei. So wird sie in S. Ambrogio in Mailand im Mittelschiffsjoch vor dem Chor placiert. Im Dom von Pisa, wo die Querhausarme als dreischiffige Emporenbasiliken ausgestaltet und durch Arkadenwände vom Mittelschiff abgeschieden werden, sitzt die längsovale Kuppel

zwischen zwei Schwibbogen eingefügt und ist nur auf das Langhaus bezogen. Das 13. und 14. Jahrhundert kennt in diesem Teil des Kirchenbaues besonders eigenwillige Lösungen. Bei einschiffigen Bettelordenskirchen² mit einem aus mehreren Kapellen bestehenden Chor schiebt sich häufig ein rudimentäres Querhaus in der Art kapellenförmiger Ausweitungen ein, die vor allem den Zweck haben, die Maßunterschiede zwischen Langhaus und Choranlage auszugleichen. S. Domenico in Pistoja oder San Francesco in Bassano, auch die Kirche von Venzone, liefern typische Beispiele für ein Phänomen, das in S. Agostino in San Gimignano oder in San Paolo in Pistoja zu Schlitzen in der Mauer reduziert wird, die keine räumliche Aufgabe mehr erfüllen können.

Diese lockere Fügung der einzelnen Bauteile bei italienischen Kirchen weicht jedem doktrinären Ordnungsprinzip aus und ist von erstaunlicher Unbekümmertheit gegenüber unseren Vorstellungen von künstlerischer Einheit. Die Rücksichten

* Diese Studie führt Gedanken weiter, die ich selbst in den an gegebener Stelle zitierten Arbeiten schon zum Ausdruck gebracht habe. Vor allem klingen sie in dem zwangsläufig sehr knapp gehaltenen Beitrag über die romanische Architektur an, den ich für den Band 5 der Propyläen-Kunstgeschichte (Hermann Fillitz, Die Kunst der Romanik, Berlin 1969, S. 170) schrieb. Für den gesamten Problemkreis waren mir Gedanken und Anregungen in den Publikationen von Wolfgang Krönig immer außerordentlich wertvoll und so freue ich mich, gerade diese meine Überlegungen dem Jubilär unterbreiten zu können.

auf funktionelle, praktische und traditionelle Gegebenheiten dominieren so stark, daß man nicht selten glauben möchte, der Zufall habe Regie geführt.

Solche Lösungen stehen in krassem Gegensatz zu dem in der romanischen Architektur entwickelten quadratischen Schematismus des gebundenen Systems, bei dem die ausgeschiedene Vierung als Durchdringungsraum von Langhaus und Querschiff zum Maß des ganzen Baues wird. Überspitzt formuliert, sind in solchen Kirchen abstrakte Vorstellungen verwirklicht, die den Bau aus stereometrischen Grundformen nach stereometrisch definierten Gesetzen gestalten. In vollem Ausmaß wird die Ordnung eines Baues in diesem Sinne erstmals in St. Michael in Hildesheim, 1010, erreicht, wobei natürlich die Lebendigkeit des echten Kunstwerkes hier wie auch sonst das abstrakte System nicht zur Starrheit übersteigert³.

Mit St. Michael in Hildesheim als repräsentativem Bau der ottonischen Architektur⁴ ist der Kunstkreis genannt, in dem die innere Ordnung des Baues im Gegensatz zu der lockeren Fügung italienischer Werke eine Formulierung gefunden hat, die für sich die Qualitäten einer Norm in Anspruch zu nehmen scheint. Das gebundene System, das die im Stützenwechsel ausgegliederten größeren und kleineren Einheiten nach einem übergreifenden Prinzip ordnet, entspricht dem hierarchischen Aufbau der Gesellschaft unter den Sachsenkaisern und erscheint damit dem aristokratischen, höfischen Charakter dieser Architektur gemäß. Abgesehen von den byzantinischen Anregungen, die hierbei eingeschmolzen wurden, bildet gerade für diese Qualitäten der ottonischen Architektur jene der karolingischen Epoche die entscheidende Basis: Dort zeichnet sich bereits der quadratische Schematismus, die übergreifende Form oder die zweiachsige Symmetrie ab und dort sucht man daher auch die Vorstufen für die ausgeschiedene Vierung⁵.

Vor einem anderen Hintergrund stehen die italienischen Bauten der gleichen Zeit. Sie gehören in den Bereich des premier art roman⁶, den Salvini⁷ als »volgare« der höfischen ottonischen Architektur gegenüberstellt, womit der soziologische Unterschied dieser in Oberitalien vor allem von den Städten getragenen Baukunst gegenüber der gleichzeitigen transalpinen Architektur zum Ausdruck gebracht wird. Als zeitliche Grenzen dieser früher als »lombardisch« bezeichneten Architektur werden die Jahre von der Mitte des 10. Jahrhunderts bis zum Ende des 11. Jahrhunderts genannt, doch

ragt der premier art roman nicht selten weit in das 12. Jahrhundert hinein, in dem der second art roman herrscht. Focillon⁸ betont allerdings, daß es sich beim premier art roman eher um einen geographischen Begriff handle als um einen, der sich zur Definition einer Periode eigne.

Geographisch entspricht der premier art roman einem Gebiet, das sich als breiter Streifen im südlichen Europa vom Atlantik bis zum Balkan erstreckt und im Norden in die Alpen hineinreicht. Es deckt sich demnach weitgehend mit der Ausdehnung des römischen Weltreiches, allerdings nur insoweit, als nicht der karolingische und ottonische Einfluß dominierte. Von dieser gemeinsamen Vergangenheit im römischen Reich wird wohl die für den premier art roman immer wieder hervorgehobene Internationalität nicht unabhängig sein.

Als Basis seines weitgehend gleichgestimmten Stilniveaus darf man die frühmittelalterliche Baukunst⁹ ansprechen, wie sie sich in der Spätphase des in Christianisierung befindlichen römischen Reiches in einer sehr vielschichtigen Mischung von provinziäl-römischen, orientalischen, hellenistischen, byzantinischen und lokalen Elementen ausbildete. Die Einheit dieser Baukunst liegt in der Vielfalt der Bautypen von meist kleinen Kirchen, die einen Aufbau aus zellenartigen Raumelementen bevorzugten¹⁰. Das bedeutet für den Innenraum enge, gegeneinander abgeschnürte Raumteile, während sich der Außenbau zu einem turmartigen Zentrum aufstaffeln kann und damit fast denkmalartigen Charakter erhält. Die Zusammenfügung der einzelnen Bauzellen folgt nicht starrer Gesetzlichkeit sondern zeigt eine lockere Freiheit, ebenso wie die Einzelbauten auch zu einer locker gefügten Agglomeration (Kirchenfamilie)¹¹ zusammentreten können, in der für verschiedene Funktionen unterschiedliche Einzelbauten bestimmt sind.

Diese frühmittelalterliche Architektur wurde mit ganz neuen Ideen konfrontiert, als Karl der Große in Verwirklichung seines politischen Konzeptes eine großartige, repräsentative Monumentalarchitektur entstehen ließ¹². Die Bauten erhielten eine neue Größe, sowohl außen wie auch im Innenraum, sie waren durch die Auseinandersetzung mit der Bautätigkeit der Konstantinischen Zeit ebenso wie mit jener Justinians im Sinne einer Renaissance antiker Formgedanken geprägt. Die synthetische Kraft dieser karolingischen Renaissance zeigt sich vor allem dort, wo die Agglomeration der Kirchenfamilie einem einheitlichen Monumentalbau inte-

griert wurde. Das war der Fall in den Westwerken einerseits und in den komplizierten Kryptenanlagen andererseits. In mehrgeschossigen Anlagen wurde hier der liturgische Raumbedarf befriedigt, dem zuvor eine Gruppe selbständiger Kleinkirchen gedient hatte. Auch die sehr dichte und vielfältige architektonische Synthese, welche im Oktogon von Aachen zu erkennen ist, läßt sich als künstlerischer Ausdruck einer Kumulation von Funktionen begreifen.

Die Bedeutung der karolingischen Renaissance für die Entwicklung der abendländischen Baukunst kann kaum hoch genug eingeschätzt werden. Sie kam in drei verschiedenen Zonen zur Auswirkung: in unmittelbarer Auseinandersetzung einerseits im Bereich des ostfränkischen und andererseits des westfränkischen Reiches, in einer mehr indirekten Form im Gebiet des *premier art roman*.

Die Architektur im Herrschaftsbereich der Sachsenkaiser in der östlichen Hälfte des ehemaligen Karolingerreiches sucht parallel zum politischen Konzept der Ottonen den engen Anschluß an Karl den Großen. Sehr auffällig dokumentieren dies die häufigen Übernahmen und Zitationen der Architektur des Oktogons von Aachen im Sinne einer Hoheitsform¹³. Den Bauten ist eine künstlerische Prägnanz und ein betont höfischer Charakter eigen, vor allem in den rheinischen Beispielen und in jenen, die in dem nördlich über den römischen Limes hinausragenden Gebiet mit seiner relativ jungen Tradition des monumental Bauens entstanden¹⁴. Dagegen scheinen sich die für die ottonische Architektur typischen Qualitäten in den südöstlichen Gebieten des Reiches weniger durchgesetzt zu haben, so daß hier ältere, aus dem Frühmittelalter weiterlebende Traditionen stärker nachwirken konnten. Die ottonische Architektur aber, welche die frühmittelalterlichen Raum- und Formvorstellungen zu überwinden trachtete, wählte aus den künstlerischen Möglichkeiten der Karolingerzeit ganz bestimmte Lösungen aus und bildete sie weiter, andere dagegen wurden so gut wie gar nicht zur Kenntnis genommen.

Besonders angesprochen fühlte sich die ottonische Architektur – wie bereits angedeutet – von der in der karolingischen Baukunst enthaltenen Tendenz, die Bauten im Sinne einer quadratischen beziehungsweise kubischen Ordnung zu gestalten. Dabei wird ein straffes, gebundenes System ausgebildet, in dem die übergreifende Ordnung additive Reihen verdrängt. In diesem Sinne bleiben bei den Stützen Pfeiler und Säulen streng getrennt, da mit

Hilfe ihrer Differenzierung im Stützenwechsel die gewünschten übergeordneten Einheiten ausgegliedert werden können. Auf der gleichen Linie liegt die Weiterbildung der Ansätze zur zweiachsigen Symmetrie bei karolingischen Langhauskirchen (etwa Centula) zur zentralisierenden Doppelchörigkeit. Fruchtbar ist dafür der Auflösungsprozeß, den das komplexe karolingische Westwerk in der nachkarolingischen Epoche durchmacht. Die ottonische Zeit gestaltet die dort immanenten Möglichkeiten zum Gegenchor mit oder ohne Querhaus im Westen der Kirche aus, so daß eine Zweichörigkeit entsteht. Damit erscheint der bipolare Raum zentriert. Die Choranlagen bleiben meist räumlich relativ einfache, vom Chorquadrat aus entwickelte Gebilde, und nur selten wird die Idee verwirklicht, daß der Altarraum als Grabbau selbst eine Zentralanlage sein könnte. Diese Möglichkeit ist eben oft gleichsam an den Gesamtbau delegiert. Ebenso blieb das komplizierte Kammern- und Umgangssystem der in karolingischer Zeit ausgebildeten Krypten für die ottonische Kunst praktisch bedeutungslos, obwohl es im niedersächsischen Bereich¹⁵ dafür viele Beispiele gibt. Es wird durch die raumvereinheitlichende Hallenkrypta ersetzt, während im westkarolingischen Bereich die Entwicklung romanischer Chöre an das alte Kryptensystem anschließen konnte.

Damit ist angedeutet, daß sich in den beiden das Reich Karls des Großen beerbenden Gebieten sehr wichtige Unterschiede in der architektonischen Entfaltung beobachten lassen. Sie entsprechen einer politischen Entwicklung, die seit dem Vertrag von Verdun 843 im Osten zu der 962 erfolgten Kaiserkrönung Ottos des Großen, im Westen zur Wahl Hugo Capets zum König von Francien 987 führte. Damit war eine Situation geschaffen, welcher die um 1000 ausgebildete Sprachengrenze entspricht.

Wie in der ottonischen Architektur, so werden auch bei der nunmehr entstehenden nordfranzösischen Baukunst sehr gezielt Baugedanken aus dem Fundus der hochkarolingischen Architektur ausgewählt. Man führt hier aber fast durchwegs andere Ideen weiter als im Osten, was natürlich ganz andere Ergebnisse zeitigt. Für die Selektion muß die Tatsache eine wichtige Rolle gespielt haben, daß man sich hier nun zur Gänze auf dem Boden römischer Vergangenheit befand. Demgemäß war die Tradition frühmittelalterlichen, vorkarolingischen Bauens¹⁶ stärker verankert, ebenso die Neigung, an der charakteristischen lockeren Zusammenfügung der Bau- und Raumteile festzuhalten. Die in der karolingischen Architektur feststellbaren Ansätze

zu einem quadratischen Schematismus fanden hier wenig Nachfolge. Abgesehen von der normannischen Kunst hat man auch den Stützenwechsel zugunsten der durchlaufenden Travee zurückgestellt, also ein additives Prinzip gegenüber dem hierarchischen des zusammenfassenden Übergreifens bevorzugt.

Da Säule und Pfeiler in ihrer Unterschiedlichkeit nun nicht für eine rhythmische Akzentuierung ausgewertet werden, können beide zur komplexen Form des Pfeilers mit Vorlagen (etwa St. Philibert de Grandlieu etc.) zusammentreten. Vorbild dafür boten die in der römischen Architektur auftretenden Bogenarkaden, verklammert von einer Halbsäulenordnung mit zugehörigem geradem Gebälk, also das System des Colosseums, wie es in der karolingischen Baukunst etwa an der Lorscher Torhalle begegnet. Freilich ist neben dem Weiterwirken karolingischer Vorbilder für solche komplexe Pfeilerformen auch die Möglichkeit eines unmittelbaren Rückgriffes auf antike Bauten zu berücksichtigen. Ähnlich liegt die Sache bei den Emporen, für die man neben den östlichen Vorbildern wohl auch einen Anschluß an Karolingisches in Betracht zu ziehen hat. Vignory¹⁷ etwa mit Scheinemporen und einer von Arkaden durchbrochenen Triumphbogenwand greift offenbar die in Germigny-de-Près vorgebildete Idee auf und überträgt sie auf das Langhaus. Die Emporenbauten von St. Remi in Reims und Montier-en-Der im nordöstlichen Frankreich, ferner diejenigen in der Normandie, die Kirchen der Auvergne und schließlich die sogenannten Pilgerkirchen sind in ihren Zusammenhängen kompliziert und vielschichtig, doch tragen sie alle in irgendeiner Weise eine Komponente hochkarolingischer Architektur in sich – jedenfalls viel eher als die ottonischen Kirchen, deren Emporenanlagen – etwa in Gernrode – primär byzantinischen Einwirkungen verpflichtet erscheinen.

Während sich die Zentralisierung bei doppelchörigen Bauten als eine typisch deutsche Architekturgewohnheit herausbildet, der gegenüber die außerdeutschen zweichörigen Kirchen als versprengte Ausnahmefälle erscheinen, wird in Westeuropa der Kirchenraum nur auf einen Ostchor hin orientiert. Allerdings kann dieser etwa bei den Umgangschören mit Radialkapellen die Form eines halben Zentralbaues annehmen, was jedoch nicht allein aus den karolingischen Voraussetzungen herleitbar ist. Vorausgegangen waren Bauten, welche das in Konstantinischer Zeit ausgebildete Schema der lockeren Anführung eines als Memorie dienenden Zentralbaues an die Basilika¹⁸ (Geburtskirche in

Bethlehem, Anastasis in Jerusalem, Grab der Helena in Rom) in den Bereich des premier art roman verpflanzt hatten. Das geschah etwa bei St. Pierre in Genf in frühmittelalterlicher Zeit und um 1000 in St. Benigne in Dijon.

Der entscheidende Schritt für die Zukunft bestand darin, Zentralbau und Langhaus zur Einheit zu verschmelzen, was man offenbar erstmals – und zwar in Auswertung des in karolingischen Krypten vorgebildeten Umgangssystems – in St. Martin von Tours tat. Hier geht nun das Langhaus, dessen architektonische Gliederung mit gleichmäßig gereihten Stützen ohne Ritardando auf den Altar zu führt, in eine halbe Grabesrotunde über, die durch den Grabmalcharakter des Altares gerechtfertigt erscheint.

Der Eingang eines solchen direkt auf den Altar hinzielenden Raumes wird in der französischen Baukunst oft durch sehr umfangreiche Bauteile im Westen betont. Die Églises porches, Vorkirchen oder Vorhallen, Eintürme mit Vorhallen und Michaelskapellen darüber, die auch im ganzen Gebiet des premier art roman auftreten, können sich in ihrer Abstammung wieder auf das karolingische Westwerk berufen: im Gegensatz zu den von der gleichen Quelle angeregten Gegenchören beharren sie auf der Orientierung nach Osten. Wenn solche Westanlagen gegenüber den karolingischen Westwerken weniger geballt, vielmehr räumlich etwas aufgelockerter erscheinen, so wird man hierbei wohl mit einem gewissen Bezug auf das römische Vorbild, nämlich das Atrium von St. Peter, rechnen dürfen¹⁹.

Jedenfalls wird bei diesen französischen Kirchen eine Abfolge von Bauteilen gleich Stationen eines Prozessionsweges entlang einer nach Osten zielenden Achse aneinandergereiht, wobei die einzelnen Abschnitte eine weitaus größere architektonische Selbständigkeit bewahren als dies bei den bipolaren Doppelchorkirchen der ottonischen Ära der Fall ist. Diese lineare Abfolge in sich beruhender Kompartimente wird noch verlängert, wenn östlich des Querhauses eine eigene Chorkirche angefügt ist, wie es etwa das Beispiel von St. Benoît-sur-Loire oder Cluny III²⁰ zeigt – eine Hypertrophie, die englische Kirchen noch gesteigert haben.

Diese additive Reihung der Bauteile ist ein Phänomen, das sich als Verwandlung der Kirchenagglomeration, der Kirchenfamilie bezeichnen läßt, deren Glieder zwar nicht mehr vollkommen selbständig sind, sich aber doch ein künstlerisches Eigenle-

ben bewahrt haben. Alte Kräfte frühmittelalterlicher Architekturentwicklung treten da in einer neuen Form zutage und modifizieren die aus der karolingischen Kunst übernommenen Anregungen. Solche Durchschlagskraft wäre den altertümlichen Ideen aber kaum beschieden gewesen, wenn es sich dabei bloß um Traditionen gehandelt hätte. Das war aber nicht der Fall, denn sie waren einem lebendigen künstlerischen Prozeß integriert, nämlich dem *premier art roman*, der sie nicht nur bewahrte, sondern einer neuen, weitgehend selbständigen Entwicklung dienstbar machte.

So tritt der *premier art roman* als dritte Möglichkeit der frühromanischen Architektur neben die ottonische Kunst und die Bautätigkeit im Königreich Franzien, auf welches letztere er den bereits mehrfach hervorgehobenen intensiven Einfluß ausgeübt hat. Schon dieses Faktum muß es fraglich erscheinen lassen, ob wir es hier wirklich, wie Focillon²¹ meint, nur mit einem geographisch definierten Begriff zu tun haben und nicht doch mit einem eigenständigen Entwicklungsablauf, der ohne tiefere Cäsur um die Mitte des 10. Jahrhunderts aus der frühmittelalterlichen Kunst hervorgeht und im Laufe seiner Geschichte bis zum Ende des 11. Jahrhunderts ganz bestimmte künstlerische und historische Funktionen erfüllt.

Das Entfaltungsgebiet des *premier art roman*, der sich auch auf den britischen Inseln bemerkbar machte, reicht von Nordspanien und Südfrankreich über Italien nach dem Osten; es schließt auch das durch das Rhönetal nach Süden geöffnete Burgund ein, das als ein neuschöpferisches Gebiet den eher konservativen Alpenzonen gegenübersteht. Eine gewisse Ausnahmestellung kommt der asturischen Baukunst zu, die sich aus historischen Gründen unmittelbar mit der hochkarolingischen Baukunst auseinandergesetzt hatte und dadurch zu einer gestrafften frühmittelalterlichen Bauweise gelangte, welche mit dem *premier art roman* nur wenig gemeinsam hat.

Als ein für die gesamte Architektur des *premier art roman* kennzeichnendes Motiv wird die Außendekoration der Bauten mit flachen Lisenen und Rundbogenfriesen hervorgehoben. Die dafür gebräuchliche Benennung »lombardisch« ist problematisch, da sich bereits in spätravennatischen Bauten analoge Motive finden und auch mit einer Umbildung karolingischer Bogenformen zu rechnen ist²². Jedenfalls verrät diese geschichtete Wandgliederung des Außenbaues im gesamten Bereich des *premier art roman* ein einheitliches Gestaltungs-

prinzip, mit dem in der Raumgestaltung eine große Variationsbreite kontrastiert. Diese wurzelt in den vielfältigen Möglichkeiten der frühmittelalterlichen Architektur, deren kleinteilige Zellenbauweise nun zugunsten einer größeren Räumlichkeit überwunden wird, ohne daß der *premier art roman* jedoch den divisiven Charakter der früheren Stufe aufgeben hätte.

Von dem vielschichtigen Prozeß, in dessen Verlauf sich die Raumgestaltung des *premier art roman* ausgebildet hat, können nur einige Beispiele herausgegriffen werden. Wichtig ist die große Rolle des einschiffigen Langhauses, und zwar nicht nur im Kleinkirchenbau, sondern auch bei großen Anlagen²³. Dieser in seiner Bedeutung lange unterschätzte Raumtypus demonstriert, wie wenig das Gebiet des *premier art roman* der aus Konstantinischer Zeit stammenden und in der karolingischen Renaissance neu aufgewerteten Basilika den Vorrang vor anderen Raumformen zuzuerkennen bereit war. Diese antibasilikale Tendenz, die in frühchristliche Zeit zurückreicht (Mailand San Nazaro, S. Simpliciano etc.), macht sich auch bei den übrigen Raumformen immer wieder geltend.

Ein dafür sehr bezeichnendes Phänomen ist zum Beispiel die Ausbildung des sogenannten Dreiapsidensaales, der als Reduktion einer dreischiffigen Anlage zu verstehen ist: drei Apsiden sind nunmehr auf einen einschiffigen Saalraum bezogen. Als Vorstufe dieser Lösung gilt die Kirche S. Maria di Aurora in Mailand aus der 1. Hälfte des 8. Jahrhunderts²⁴, deren Auswirkung besonders im alpinen Gebiet von Graubünden (Müstair) stark war. Der Typus hat jedoch auch in der weiteren italienischen Architektur eine beachtliche Nachfolge gehabt, und zwar in verschiedensten Variationen die ganze Romanik hindurch, um schließlich mit der für die italienische Bettelordensarchitektur typischen Lösung des einschiffigen Saales mit drei gerade geschlossenen Kapellen (S. Francesco in Cortona), die auch das Kernstück für S. Croce in Florenz bildet, in der Gotik weiter zu wirken²⁵.

Dem gleichen Kunstwillen verpflichtet waren Hallen- oder Staffelläure, die im italienischen Gebiet in einer erstaunlich breiten Schichte bei ungewölbten Bauten in Mittel- und Oberitalien in Erscheinung treten und – einer antibasilikalen, im Pfarrkirchenbereich besonders aktuellen Erscheinung mit volkstümlichem Einschlag entsprechend – gleichfalls für die Bettelordensarchitektur wirksam werden sollten²⁶. Zweifellos hat die Halle als Raum in der mittelalterlichen Architektur eine viel

ausgreifendere Rolle gespielt als die einer lokal begrenzten Sonderform. Freilich lassen die verschiedenartigen Entstehungsmöglichkeiten, wie die Reduktion des basilikalen Aufrisses, die Übernahme aus dem Profanbau und nicht zuletzt eine Einwirkung aus dem Holzständerbau²⁷ eine Vielschichtigkeit der Problematik erkennen, auf die hier gerade nur hingewiesen werden kann.

Höchst wichtig ist für die Gesamterscheinung des premier art roman nicht nur die neue Großräumigkeit, sondern auch ein Streben nach großen, wenig differenzierten Formen, welches mit einer Monumentalisierung des Baues einhergeht, die megalomane Züge besitzt. Die absolute Größe der Bauten steigt gewaltig an – man denke etwa an St. Benigne in Dijon oder an Sant' Abbondio in Como –, eine Tendenz, die noch durch die additive Aneinanderreihung von baulichen Einheiten leicht zu verstärken war. Auch begnügte man sich nicht mehr mit flach gedeckten Räumen, sondern schuf steinerne Wölbungen als oberen Abschluß: die durchlaufende Tonne, die seit 1000 an verschiedenen Bauten verwirklicht wurde²⁸ (etwa St. Martin in Canigou oder in der Vorkirche von St. Philibert in Tournus) läßt sich auf das Wirksamwerden antiker Bauformen zurückführen, für die ja im Gebiete des premier art roman Vorbilder vorhanden waren. Obwohl es sich hier um einen Rückgriff auf die Antike handelt, kann man schwer von einer »Renaissance« sprechen. Zu sehr scheinen mit den schweren Tonnen urtümliche, an die Vorzeit gemahnende Bauvorstellungen verwirklicht zu werden, zumal ihnen auch eine spezifische Stützenform entspricht: die ungegliederte Zylindersäule. In einem megalomanen Romanisierungsprozeß verwandelte man die letztlich an menschlichem Maß orientierte antike Säule in mächtig aufgemauerte Zylinder²⁹, die ebenso wie der übrige großflächig gegliederte Bau auf plastisches Detail verzichtet. Oberitalien (etwa Como, Sant' Abbondio), Burgund (Tournus) und das westliche England (Gloucester etc.) sind Zentren der Verwendung dieses Baugliedes.

Weder die Steigerung der absoluten Größe von Bau und Raum, noch die Monumentalisierung haben im premier art roman das Nebeneinander selbständiger architektonischer Einheiten, wie es für die frühmittelalterliche Kirchenfamilie typisch war, verwischt. Die Baugruppen von Bologna (Santo Stefano), von Torcello oder Tarrasa dokumentieren das sehr deutlich³⁰. Auch die Isolierung der Türme, die Form des frei aufwachsenden Campanile läßt sich als vereinfachte Abart einer Kir-

chenfamilie interpretieren³¹. Im weitgestreuten Bereich des ländlichen Pfarrkirchenbaues lebt diese Gruppierung von Bauten besonders in den Alpen oder im Alpenvorland bis in das späte 13. Jahrhundert hinein: neben der Kirche mit Turm findet sich hier gerne eine Stifterkapelle mit Begräbnis und auf dem umgebenden Friedhof der Karner als sekundäre Begräbnisstätte³².

Ähnlich wie in der Baukunst des ehemaligen westfränkischen Gebietes in der Aneinanderreihung einzelner Abschnitte einer Kirche – etwa Vorhalle oder Vorkirche, Langhaus, Chorkirche – ein Nachklang der frühmittelalterlichen Isolierung der Einzelbauten zu beobachten war, so kann man auch im Bereich des premier art roman an der Raumtrennung die Kräfte dieser alten Tradition wahrnehmen: das lange Festhalten an den Krypten mag sich daraus erklären, vor allem aber die Häufigkeit von Doppelkirchen, deren Geschosse miteinander keine Kommunikation haben. Canigou und Leyre, San Fermo in Verona oder S. Guglielmo di Goletto und die Kathedrale von Trani sind eindrucksvolle Beispiele für das Übereinandertürmen selbständiger Kirchenräume, das sich bis in die Gotik verfolgen läßt; in Italien ist es vor allem San Francesco in Assisi³³. Diesem Typus gehört auch die Camera Santa von Oviedo an, die Palastkapelle des asturischen Königs Alphons II. aus dem 9. Jahrhundert, welche als Vorläuferin des glänzendsten Beispiels der Doppelkapellen, der Sainte Chapelle in Paris, genannt wird³⁴. Damit erscheint deren Typus in eine ganz andere Tradition eingebunden als die deutschen zweigeschossigen Herrscherkapellen, welche von Aachen ausgehen. Durch die räumliche Verbindung von Ober- und Untergeschoß wird in Mainz, Nürnberg, Eger etc. an die Stelle der Addition eine Vereinheitlichung gesetzt, die sich mit den Zentralisierungserscheinungen der doppelchörigen ottonischen Kirchen vergleichen läßt. Demgegenüber orientieren sich die unverbunden übereinander thronenden Räume der Sainte Chapelle an einem additiven Prinzip, welchem die Hintereinanderreihung der kirchlichen Bauteile entlang einer Achse entspricht.

Neben der Ausbildung der noch in die Gotik hinein wirkenden doppelgeschossigen Palastkapelle stellte die Geschichte dem premier art roman zwei weitere Aufgaben, die in zukunftsweisender Form bewältigt wurden: Die Ausbildung einer spezifisch klösterlichen Baukunst und die Schaffung eines Kathedralentypus.

Wenn die von Lehmann versuchte Interpretation der Unterschiede zwischen dem ergrabenen Grundriß der Kirche zu Indra/Kornelimünster, an welcher Benedikt von Aniane sein klösterliches Reformwerk verwirklichte, und dem Plan von St. Gallen zu Recht besteht, dann scheint bereits die karolingische Architektur die Spannung zwischen Klosterreform und kaiserlichem Bauwillen gekannt zu haben, wie sie dann in den zwischen Speyer und Hirsau bestehenden Unterschieden deutlich wird³⁶. Freilich vertritt in diesem Prozeß Hirsau nicht ein ausschließlich deutsches Architektur Anliegen, sondern steht unter dem Einfluß von Cluny. Gorze, welches die Klosterreform im Reich repräsentiert – allerdings nicht gegen, sondern mit dem Kaiser –, schlug in der Architektur keine besonderen Wege ein, sondern nahm seinem ganzen Programm entsprechend das kaiserliche Bauen zum Maßstab³⁷.

So bleibt es im wesentlichen das Gebiet des *premier art roman*, in dem das große mönchische Reformwerk des Hochmittelalters seinen eigenen architektonischen Ausdruck suchte. Die Radikalität, welche hinter dieser Bewegung steht, hat der Bautätigkeit von Cluny, Ripoll, Montecassino, Vallombrosa, Camaldoli, Chartreuse und auch noch von Citeaux den Stempel aufgeprägt, ja selbst die Bettelorden, die von diesem Gebiete ihren Ausgang nahmen, stehen im Banne einer solchen Tradition.

Für die architektonische Verwirklichung der klösterlichen Reformen im *premier art roman* wurde das Querschiff zum entscheidenden Bauglied. Schon in der karolingischen Renaissance kam diesem eine besondere Bedeutung zu, als sich Karl der Große an der Konstantinischen Bautätigkeit orientierte und den groß dimensionierten Querraum nach dem Vorbild von St. Peter in Rom in den repräsentativen Sakralbau einbezog³⁸. Die klösterliche Reform des *premier art roman* griff ebenfalls auf das römische Querschiff zurück, wohl als Unterpfeiler frühchristlicher Authentizität, aber brachte es in unmittelbaren Zusammenhang mit einer komplizierten und kapellenreichen Choranlage, die den Bedarf an Altarstellen in einem Kloster mit gesteigerter liturgischer Funktion decken mußte.

Dabei lassen sich zwei Systeme erkennen: die eine Gruppe schließt an das durchgehende römische Querschiff mehrere Apsiden an und überträgt damit die Hoheitsform der Hauptapsis auf eine Reihe kleinerer Altarstellen. Dieses System findet sich beim Umbau des Desiderius von Montecassino 1066–71, der im Langhaus die Tradition der antiken Säulenbasilika belebt und dem tiefen Querschiff

eine vom Dreiapsidensaal inspirierte Form gab. Abt Oliba von Ripoll fügte an das Querschiff seiner fünfschiffigen T-förmigen Basilika seitlich der Hauptapsis je drei Apsiden an. Einschiffige Bauten³⁹, in denen das Langhaus gleichsam nur auf den Mönchschor reduziert erscheint und die damit die anspruchsvolle Basilikalform gegen einen betont klösterlichen Raum eintauschen, haben ebenfalls das durchgehende Querhaus und damit die T-Form angewendet, vorwiegend wenn sie für Camaldulenser und Vallombrosaner errichtet waren.

Diese T-förmigen Anlagen, die ganz bewußt den renaissancehaften Rückgriff auf den frühchristlichen Repräsentativbau anstrebten, hatten im südlichen Bereich des *premier art roman* ihre große Verbreitung, doch erwuchs ihnen ein erfolgreicher Gegenspieler in der gestaffelten Chorlösung, wie sie besonders Cluny II (955–81) ausbildete. Hier wurde das dreischiffige basilikale Langhaus über das Querschiff nach Osten hin weitergeführt und überdies von zwei längsgerichteten, nur durch Türen zugänglichen Räumen, den sogenannten Kryptae, begleitet, während seitliche Apsidien ganz an das Querschiff herangezogen waren. Diese gestaffelte Chorform schließt zweifellos an entsprechende Vorstufen im karolingischen Kryptenbau an und wird nun bei diesem Bau, der selbst auf die Krypta verzichtet, architektonisch zu einem zellenförmig gestalteten Raumgebilde, einer *église cloisonnée*, die östlich vom Langhaus an das Querschiff angefügt ist⁴⁰. Die gestaffelte Chorlösung, die in einer reduzierten Form auch bei gewölbten Ostpartien einschiffiger Kirchen auftaucht, gehört also analog der Ausbildung des Umgangschores (Tours) zum Kreis der im Rahmen des *premier art roman* verarbeiteten karolingischen Baugedanken. In der Durchführung solcher Ideen hat man sich bei diesem in Burgund geschaffenen Typus der strengen Raumkunst dieses Stiles bedient – und hier in Burgund haben auch die Zisterzienser noch sehr viel später an ein so betont mönchisches Bauen angeknüpft. Wenn Bernhard von Clairvaux in seiner berühmten Apologie um 1125 gegen den Reichtum von Cluny III zu Felde zieht, so verurteilt er mit diesem von Plastik durchsetzten Bau die Hochromanik während der von ihm bevorzugte sogenannte Bernhardinische Typus⁴¹ noch im 12. Jahrhundert auf die frühen Vorbilder im *premier art roman* zurückgreift: auf das weitausladende Querhaus von Ripoll, dessen Halbkreisapsiden aber nun rechteckig gestaltet werden und dadurch in reduzierter Form das Kammersystem von Cluny II abwandeln. Auch das Hinausdrängen des bildlichen

und figürlichen Schmuckes aus dem Gotteshaus bedeutet eine Ablehnung der Hochromanik und dokumentiert noch einmal, wie sehr der premier art roman zum Ausdrucksträger strengen reformerischen Mönchtums befähigt war.

Von eigenartig weitreichender Bedeutung ist der Kathedralentypus, den der premier art roman ausbildet. Die Tendenz zu sehr großen Anlagen und der Blick auf die architektonische Frühzeit des Christentums ließ den frühchristlichen Bautypus der Kreuzbasilika, wie er in Menasstadt, der Johanneskirche von Ephesos oder in Qalat Sinan überliefert ist, besonders ansprechend erscheinen, zumal bei diesem die Möglichkeit einer starken Isolierung der einzelnen, sich in einer Vierung treffenden Basiliken bestand. Solche Vorbilder wurden beim Dom von Pisa (1063 begonnen) auf das Stilniveau des premier art roman transponiert; dabei erweist sich besonders die Abschließung der Querhäuser gegenüber dem Mittelschiff als aufschlußreich. Auch bei den übrigen italienischen Bauten, die in einer zum Teil sehr langen Baugeschichte ebenfalls den Typus der kreuzförmigen Basilika verwirklichen, wie in Ancona, Piacenza oder Cremona sowie beim Umbauprojekt des Sieneser Domes im 14. Jahrhundert, ist eine Isolierung der Querhäuser da und erst in San Petronio in Bologna beziehungsweise im Dom von Mailand, also um 1400, hat die italienische Architektur die in diesem System steckende Möglichkeit wahrgenommen, die zentrale Kuppel in das Raumkonzept einzubeziehen und so einen spezifisch italienischen gotischen Kathedralentypus zu schaffen, den auch die Renaissance fruchtbar zu machen mußte.

Im französischen premier art roman wurde der frühchristliche Typus der Kreuzbasilika schon um die Jahrtausendwende aufgegriffen. Der Hervaeusbau von Tours (997–1003), die Kathedrale von Orléans oder St. Remi in Reims besaßen dreischiffige Querhäuser mit Emporen. Gegenüber den italienischen Kirchen scheinen diese – in ihrer Überlieferung allerdings sehr problemreichen – Bauten eine engere Verbindung der Kreuzarme in der Vierung aufgewiesen zu haben, eine Straffung des Systems, die wir entsprechend den oben darge-

legten Überlegungen einem Weiterwirken karolingischer Qualitäten zuweisen möchten. Für die weitere Architekturgeschichte ist dieser Bautypus besonders wichtig als Grundlage für das Schema der sogenannten Pilgerkirchen, zu denen außer dem an die Südgrenze des Kapetingerreiches vorgeschobenen St. Martin in Tours die Kirchen St. Martial in Limoges, St. Foy in Conques, St. Sernin in Toulouse und Santiago di Compostela gehören. Als monumental gewölbte Emporenhallen mit Tonnengewölben enthalten diese im straffen Jochsystem durchorganisierten Bauten eine sehr ausgeprägte Komponente des premier art roman, die hier allerdings bereits in die Form der Hochromanik eingeschmolzen ist: Die plastische Durchgestaltung der rhythmisierten Langhäuser der Pilgerkirchen sowie die Einbindung plastischer Elemente charakterisieren diese Stilstufe, auf der es auch zur Entstehung der Monumentalplastik kam.

Nun wurden bereits die Zusammenhänge zwischen den Pilgerkirchen des 11. Jahrhunderts als ersten einheitlich gewölbten »Kathedralbauten« mit Umgangschören und den gotischen Kathedralen des ausgehenden 12. Jahrhunderts vermutet⁴². Die kreuzförmige Anlage von Chartres kann sich in manchem auf die Pilgerkirchen berufen, und zwar in Eigenschaften, die aus dem premier art roman herauswachsen. Die Situation ist der für die Sainte Chapelle zu Paris angedeuteten im Prinzip ähnlich.

Bei den Pilgerkirchen und auch sonst in der französischen Architektur erscheint der premier art roman im späten 11. Jahrhundert in die Synthese der Hochromanik eingeschmolzen – und es wäre nicht ausgeschlossen, daß die von der karolingischen Renaissance ausgehenden Kräfte dabei eine wichtige Rolle gespielt haben.

In Italien dagegen, überhaupt im südlichen Europa, konnte der premier art roman seine ganz spezifischen Eigentümlichkeiten sehr viel länger behaupten und im Rahmen der Bettelordensbaukunst ist seine Tradition ebenso bedeutungsvoll gewesen wie für die Modifizierung gotischer Einflüsse, die den Süden erreichten.

ANMERKUNGEN

¹ H. Beenken, Die ausgeschiedene Vierung, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 51, 1930, 207–231.

² R. Wagner-Rieger, Zur Typologie italienischer Bettelordenskirchen, in: Römische historische Mitteilungen, Hg. Abt. f. Hist. Studien des Österr. Kulturinstitutes in Rom, 2, 1957–58, 266–298, 268ff.

³ E. Lehmann, Der frühe deutsche Kirchenbau. Die Entwicklung seiner Raumordnung bis 1080, Berlin 1938. – Derselbe, Vom neuen Bild frühmittelalterlichen Kirchenbaues, in: Wiss. Zeitschr. der Universität Halle, 6, 1956/57, 231.

⁴ H. Jantzen, Ottonische Kunst, München 1947. – L. Grodecki, Au seuil de l'art roman. L'Architecture ottonienne, Paris 1958. – E. Lehmann,

- Grundlinien einer Geschichte der romanischen Baukunst in Deutschland, in: *Kunst des Mittelalters in Sachsen*. Festschrift Wolf Schubert zum 60. Geburtstag am 28. Januar 1963, Weimar 1967, 37 ff.
- ⁵ W. Boeckelmann, Die abgeschnürte Vierung, in: *Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des 1. Jahrtausends (= Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, I, 2)*, Baden-Baden 1954, 101 ff. – Derselbe, Die Stiftskirche zu Neustadt am Main, Berlin 1965. – G. Noth, Frühformen der Vierung im östlichen Frankenreich, Dissertation, Göttingen 1967. – W. Graf v. Rothkirch, Die Bedeutung des quadratischen Schematismus für die Entwicklung der abendländischen Sakralarchitektur bis zur Mitte des 13. Jh., Altenburg 1933.
- ⁶ J. Puig i Cadafalch, *La géographie et les origines du premier art roman*, Paris 1935.
- ⁷ R. Salvini, *Il Duomo di Modena e il romanico nel Modenese*, Modena 1966, 9 ff.
- ⁸ H. Focillon, *The Art of the West in the Middle Ages*, ed. by Jean Bony, vol. I, London 1963, 29 ff.
- ⁹ Karl M. Swoboda, In den Jahren 1950 bis 1956 erschienene Werke zur Kunst des frühen Mittelalters, in: *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, NF. 3, 1958, 183 ff. – *Vorromanische Kirchenbauten*, Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen, München 1966 ff. – R. Krautheimer, *The Carolingian revival of early christian architecture*, in: *Art Bulletin*, 24, 1942, 1–38.
- ¹⁰ J. Baltrušaitis, *L'église cloisonnée en Orient et en Occident*, Paris 1941. – G. Bandmann, Über Pastophorien und verwandte Nebenräume im mittelalterlichen Kirchenbau, in: *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlin 1956, 19–58.
- ¹¹ P. Francastel, A propos des églises-porches: Du carolingien au roman, in: *Mélanges d'histoire du Moyen-Age, dédiés à la mémoire de Louis Halphen*, Paris 1951, 247 ff. – E. Lehmann, Die entwicklungsgeschichtliche Stellung der karolingischen Klosterkirche zwischen Kirchenfamilie und Kathedrale, in: *Wiss. Zeitschr. der Universität Jena* 1952/53, 131/144. – Derselbe, von der Kirchenfamilie zur Kathedrale, Bemerkungen zu einer Entwicklungslinie der mittelalterlichen Baukunst, in: *Kunst-historische Studien*, Festschrift Friedrich Gerke, Baden-Baden 1962, 21–37.
- ¹² R. Krautheimer, 1942, 1 ff. – E. Lehmann, *Kaisertum und Reform als Bauherren in hochkarolingischer Zeit*, in: Festschrift für Peter Metz, Berlin 1965, S. 74 (Beitrag 1961 abgeschlossen). – Derselbe, *Die Architektur zur Zeit Karls des Großen*, in: *Karl der Große, III, (Karolingische Kunst)*, Düsseldorf 1965, 301.
- ¹³ A. Verbeek, Die Architektonische Nachfolge der Aachener Pfalzkapelle, in: *Karl der Große, IV, Das Nachleben*, Düsseldorf 1967, 113 ff. – Derselbe, Zentralbauten in der Nachfolge der Aachener Pfalzkapelle, in: *Das erste Jahrtausend-Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr*, Textbd. II, Düsseldorf 1964, 898 ff.
- ¹⁴ H. Thümmler, *Karolingische und ottonische Baukunst in Sachsen*, in: *Das erste Jahrtausend – Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr*, Textbd. II, Düsseldorf 1964, 867 ff. – Derselbe, in: *Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr*, Ausstellungskatalog, Essen 1956.
- ¹⁵ H. Claussen, *Spätkarolingische Umgangskrypten im sächsischen Gebiet*, in: *Karolingische und ottonische Kunst (= Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, III)*, Wiesbaden 1957.
- ¹⁶ J. Hubert, *L'art préroman*, Paris 1938. – Derselbe, *L'architecture religieuse du haut moyen-âge en France*, Paris 1952.
- ¹⁷ H. Focillon, *Moyen-âge, survivances et réveils: L'église Saint-Étienne de Vignory, une nef de l'an mil*, Paris 1945, 55 ff.
- ¹⁸ R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Pelican History of Art, Harmondsworth 1965, bes. 36 ff.
- ¹⁹ H. Reinhardt u. E. Fels, *Étude sur les églises-porches carolingiennes et leurs survivance dans l'art roman*, in: *Bulletin Monumental*, 92, 1933, 331/365 und 96, 1937, 425/469. – P. Francastel, 1951, 247. – G. Canali, *Un »Clocher-porche« della seconda metà del sec. XI: La pieve di S. Pietro a Tirrano*, in: *Critica d'Arte* 1968, Fasc. 98, 19. – W. Meyer-Barkhausen, *Die frühmittelalterlichen Vorbauten am Atrium von Alt St. Peter in Rom*, zweitürmige Atrien, Westwerke und karolingisch-ottonische Königskapellen, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 20, 1958, 7–40, 29.
- ²⁰ H. Sedlmayr, *Die Ahnen der dritten Kirche von Cluny*, in: *Das Werk des Künstlers, Hubert Schrade zum 60. Geburtstag*, Stuttgart 1960, 49/71.
- ²¹ Vgl. H. Focillon, 1963, 29 ff.
- ²² G. Galassi, *Roma o Bisanzio*, II, Roma 1953, S. 399 ff. – M. Magni, *Sopravvivenze carolingie e ottoniane nell'architettura romanica dell'arco alpino centrale*, in: *Arte lombarda*, 14, 1969, I, 35 ff.; II, 77.
- ²³ E. Lehmann, *Saalraum und Basilika im frühen Mittelalter*, in: *Formositas romanica*, Beiträge zur Erforschung der romanischen Kunst, Joseph Gantner zugeeignet, Frauenfeld 1958, 131 ff. – H. Sedlmayr, *Mailand und die Croisillons bas*, in: *Arte in Europa, Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan*, I, Milano 1966, 113/118. – S. Lewis, *The Latin Iconography of the Single-Naved Cruciform Basilica Apostolorum in Milan*, in: *Art Bulletin*, 51, 1969, 205/219.
- ²⁴ E. Arslan, *L'architettura del 568 al mille*, in: *Storia di Milano*, Milano 1954, 559 ff. – S. Steinmann-Brodbeck, *Herkunft und Verbreitung des Dreiapsidenchores*, in: *Zeitschrift für schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte*, 1, 1939, 65. – Für die weltweiten Zusammenhänge dieser Typen wäre zu vergleichen H. Thümmler, *Vorstufen der zweischiffigen Hallenkirchen Gotlands*, in: *Acta Visbyensia*, III, Visby 1969, 189–220. – Artikel »Dreiapsidenanlage« (H. E. Kubach), in: *RDK*, 4, 1958, 397–403.
- ²⁵ R. Wagner-Rieger, 1957, bes. 288 ff.
- ²⁶ W. Krönig, *Hallenkirchen in Mittelitalien*, in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 2, 1938, 1/142. – R. Wagner-Rieger, *Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik, I. Teil, Oberitalien, Graz-Köln 1956*. – Derselbe, *Italienische Hallenkirchen (Zur Forschungslage)*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien*, 12, 1960, 127/133. – A. M. Romanini, *L'architettura gotica in Lombardia*, 2 Bde., Mailand 1964.
- ²⁷ W. Horn, *On the origins of the mediaeval Bay-System*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 17, 1958, 2 ff. – W. Sage, *Frühmittelalterlicher Holzbau*, in: *Karl der Große, III, Karolingische Kunst*, Düsseldorf 1965, 573.
- ²⁸ J. Hubert, *L'architecture religieuse du Haut Moyen-Age en France*, Paris 1952. – Vgl. auch H. Hahn, *Die frühe Kirchenbaukunst der Zisterzienser*, Berlin 1957, 84 ff.
- ²⁹ R. Rieger, *Studien zur mittelalterlichen Architektur Englands*, in: *Alte und neue Kunst*, Wiener Kunstwissenschaftliche Blätter, 1953, 15 ff.
- ³⁰ E. Lehmann, 1962, 27 f.
- ³¹ Zu den allgemein bekannten Beispielen wie Pomposa oder S. Martin du Canigou die Beispiele bei M. Magni, *Le torri romaniche nel Canton Ticino*, in: *Commentari*, 17, 1966.
- ³² Für ein kleines Gebiet zusammengestellt: R. Wagner-Rieger, *Gotische Kapellen in Niederösterreich*, in: Festschrift Karl M. Swoboda zum 28. 1. 1959, Wien 1959, 273–307.
- ³³ R. Wagner-Rieger, Rezension von E. Hertlein, *Die Basilika San Francesco in Assisi. Gestalt-Bedeutung-Herkunft*, Florenz 1964, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 28, 1965, 159/161.
- ³⁴ I. Hacker-Sück, *La Sainte-Chapelle de Paris et les chapelles palatines du moyen-âge en France*, in: *Cahiers archéologiques*, 13, 1962, 217–257.
- ³⁵ E. Lehmann, *Kaisertum und Reform*, 1965, 84 ff. – Für die Frage der Croisillons bas, zu der die Gestaltung von Inda offenbar ein wichtiges Argument liefert und die von Sedlmayr (zit. Anm. 23) im Anschluß an Grodecki systematisch geordnet wurde, scheint die neue Rekonstruktion von San Giovanni in Laterano ohne Querschiff jedoch mit »transetti-navatelle« in den äußersten Seitenschiffen von entscheidender Wichtigkeit. R. Krautheimer, Sp. Corbett, R. Malmstrom, R. Stapleford, *La Basilica costantiniana al Laterano, un tentativo di Ricostruzione*, in: *Rivista di archeologia cristiana*, (Miscellanea in onore di Enrico Josi, II), 41, 1967 (1968), 125.

³⁶ E. Lehmann, Über die Bedeutung des Investiturstreites für die deutsche hochromanische Architektur, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 7, 1940, 75/88. – L. Schürenberg, Mittelalterlicher Kirchenbau als Ausdruck geistiger Strömungen, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 14, (18), 1950, 23/46.

³⁷ K. Hallinger, Gorze-Kluny, 2 Bände, Studia anselmiana, 22–25, Rom 1950/51. Rez. von D. Grossmann, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 20, 1957, 296/302.

³⁸ Vgl. R. Krautheimer, 1942. Bei diesen Zusammenhängen muß die neu rekonstruierte Lösung von San Giovanni in Laterano berücksichtigt werden (vgl. Anm. 35).

³⁹ R. Wagner-Rieger, Einschiffige Benediktinerkirchen des Mittelalters in Italien, in: Arte in Europa, Scritti di Storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan, I, Milano 1966, 237/248.

⁴⁰ Vgl. H. Claussen, 1957 und J. Baltrušaitis, 1941.

⁴¹ H. Hahn, 1957.

⁴² G. Bandmann, Zur Genesis des gotischen Kathedralgrundrisses, in: Kunstchronik, 9, 1956, 283/4.

Il duomo di Tropea in Calabria

von Pietro Lojacono

La città di Tropea

Non ho la penna di un poeta, nè il pennello di un pittore, di quelli che sapevano dipingere, per esprimere l'intimo senso di commozione che si prova di fronte ad un paesaggio così grandioso e ricco di colori intensi che la natura ha donato generosamente a questo luogo prediletto. L'azzurro intenso del mare, con trasparenze di smeraldo presso la spiaggia, lucente di sabbia argentea, sono le caratteristiche proprie di questa insenatura tirrenica, l'antico porto d'Ercole, dominato dalla rocca a picco sul mare, sulla quale si insediò il piccolo abitato di marinai dedicato a Giunone Tropea, cioè trionfatrice¹.

Il Pacichelli ricorda il nome di Postopèa datole da Stefano Bizantino, che dice significare abbandono, cioè luogo trascurato dagli Ausoni ed Enotri, ma prediletto poi dai Greci². Non so da quale fonte traesse l'autore questa strana interpretazione, perchè la detta parola non appartiene al «dimotico» attuale nè al greco antico; è una parola insolita, che può riferirsi al paesaggio.

Ritengo interessante la notizia del Pacichelli su un celebre chirurgo, Pietro Vioni, «che sapea reintegrare i Nasi, e le Labra mutile», precursore seicentesco della chirurgia estetica, in Roma. Tropea a quel tempo aveva un elevato livello culturale, con «dottori di ogni facoltà, ed altri uomini di spirito» ed un clero di qualità. La cittadinanza conserva ancora una sua secolare dignità, dovuta all'antico privilegio di città regia, più volte beneficata dai Sovrani, che vi mantennero una fiorente nobiltà, distintasi nelle arti e nelle scienze.

In origine l'abitato costituiva il nucleo di una massa, che nel sec. IV d. C. era tenuta in conduzione da una certa Irene, come si rileva da una iscrizione della necropoli cristiana presso il distrutto Castello³. Stralciando le notizie che ci interessano, apprendiamo che Tropea fu assediata e presa dei Saraceni nell'840 e riconquistata dai Bizantini nell'889; in seguito a questa vittoria vi fu costruita la nuova Cattolica, dedicata a San Nicola, Vescovo di Myra, con cattedra episcopale, in sostituzione della vecchia chiesa della Vergine, probabilmente fondata sul tempio di Marte e distrutta dai Saraceni⁴.

Tropea fu sin dai primi tempi cristiani sede di un Episcopato, ma la cronologia nota dei suoi Vescovi ha inizio da Giovanni, che partecipò al Concilio Lateranense indetto da Papa Martino I nel 649. Si ha poi notizia del Vescovo Teodoro, al quale si attribuisce il salvataggio della tavola bizantina della Madonna di Romania, da una nave sorpresa dalla tempesta nel 787, quando inferiva l'eresia iconoclasta.

L'ultimo Vescovo ortodosso di Tropea fu Calochirio, che accolse nella sua dimora Sichelgaita, moglie di Roberto il Guiscardo, profuga dall'assedio di Mileto, posto da Ruggero nel 1062. Con diploma del 1066 il Guiscardo dette al Vescovo prova tangibile della sua riconoscenza, confermandogli il titolo di Protosincello, cioè di suo consigliere «a latere» come lo era presso l'Imperatore di Bisanzio, ed accrescendone i domini. Questo titolo e queste donazioni furono confermati dal Conte Ruggero nel 1094 con un notevole aumento delle donazioni al nuovo Vescovo latino di Tropea