

Es geht Fr. in dieser reichen und sorgfältigen Arbeit um die Frage, wieweit die lombardische Kunst des frühen Mittelalters ein eigenes Formgefühl entwickelt habe. Er beschränkt sich dabei auf die Denkmäler der darstellenden Künste, die er in getrennten Kapiteln über Stuckplastik, Elfenbeinskulptur, Malerei und Goldschmiedekunst behandelt. Angefügt ist ein Abschnitt „*Arte palaeocristiana ed arte medioevale*“. Nach einer temperamentvollen Auseinandersetzung mit jenen Auffassungen von frühchristlicher Kunst, die alles entweder von Rom oder vom Orient ableiten, versucht er hier nachzuweisen, daß dieses lombardische Formgefühl in einigen frühchristlich-lombardischen Werken bereits vorgebildet sei.

Von den lombardischen Denkmälern des frühen Mittelalters sind bekanntlich die meisten — und gerade die bedeutendsten — in ihrer kunstgeschichtlichen Stellung lebhaft umstritten. Das zwingt Fr. seine Fragestellung mit einer Reihe eingehender Einzeluntersuchungen zu verbinden. Seine Arbeit ist daher in erster Linie eine breit angelegte Auseinandersetzung mit der Forschung. Zu einer völlig neuen Beurteilung einzelner Denkmäler kommt Fr. nur selten. In der Regel kann er sich einer der bestehenden Auffassungen anschließen. Diese Auffassung aber stützt er durch neue stilistische Argumente, die zumeist überzeugen. So lichtet er das dichte Gestrüpp sich widerstreitender Meinungen, das uns bisher den Blick weitgehend verstellte.

Das gilt zumal von der Plastik. Noch Vitzthum konnte der Meinung sein, daß „die figürliche Plastik im 10. und 11. Jahrhundert einen vollen Niedergang“ erlebe. Durch eine richtigere Beurteilung verschiedener Denkmäler, die z. T. auf Arbeiten anderer Gelehrter fußt, hat Fr. die lombardische Plastik gerade dieser Zeit in das rechte Licht gerückt. Mit Haseloff nimmt er die Elfenbeingruppe um die Situla des Mailänder Domes und die Situla Basilewski für Mailand in Anspruch, bei der Goldschmidt noch zwischen Mailand und der Reichenau schwankte. In der Tat ist ihr Stil mit unserer Vorstellung von Reichenauer Kunst kaum zu vereinbaren. Dagegen sprechen die äußeren Umstände und die Tatsache, daß die Situla Basilewski Szenen eines karolingischen Diptychons des Mailänder Domes (s. u.) kopiert, eindeutig für Mailand. Man kann im Zweifel sein, ob auch die verwandten Platten des „Magdeburger Antependiums“, wie Fr. annimmt, in Mailand selbst entstanden sind. Die Unterschiede zur Situla-Gruppe sind durch die andere Entstehungszeit allein kaum zu erklären. Gleichwohl ist ihr Stil weit eher lombardisch als reichenauisch. An die Situla-Gruppe hat schon Haseloff das Hauptwerk lombardischer Stuckplastik angeschlossen: das Ciborium von Sant Ambrogio in Mailand, das bei den meisten Autoren noch für karolingisch galt. Diese Ansetzung in ottonische Zeit stützt Fr. durch überraschende Gegenüberstellungen mit deutschen Werken (Hildesheimer Bronzetür, Evangeliar Ottos III.). Doch während Haseloff das Ciborium in die Zeit der Situla-Gruppe (um 980) datiert, möchte es Fr. später setzen. Seine These, daß der dargestellte Stifter der große, auch als Mäzen bedeutende Mailänder Erzbischof Aribert von Intimiano († 1045) sei, hat viel für sich

— wenn auch die von Aribert gestifteten Treibarbeiten (Kruzifix und Rückdeckel eines Evangeliars im Mailänder Dom) kaum vergleichbar sind. Das Ambrogio-Ciborium stünde so in der Mitte zwischen der Situla-Gruppe und den Stuckreliefs von S. Pietro bei Civate (am Ciborium und in der Krypta), die den Stil des ausgehenden 11. Jahrhunderts repräsentieren. Diese zeitliche Stellung aber stimmt mit den stilistischen Unterschieden durchaus überein.

Mit der Bestimmung der Situla-Gruppe und der Platten des „Magdeburger Antependiums“ als Mailänder bzw. lombardische Arbeiten und der Datierung des Ambrogio-Ciboriums in die Zeit Ariberts ist eine, wenn auch dünne Kette lombardischer Skulpturen für die ottonische Zeit gesichert, die über die Stucchi von Civate den Anschluß an die romanische Plastik des Meister Wilhelm gewinnt. So erhält auch die viel erörterte Frage nach den heimischen Voraussetzungen von Meister Wilhelms Kunst eine neue und festere Grundlage. All diese Denkmäler lombardisch-ottonischer Plastik, einschließlich der Stuckreliefs von Civate, verbindet eine sehr ausgeprägte gemeinsame stilistische Grundhaltung. Die Elfenbein- und Stuckarbeiten zeigen deutlich Beziehungen zur deutschen Ottonik, die freilich nicht immer konkret faßbar sind. Daneben spielen byzantinische Anregungen eine Rolle. Wesentlicher als für die Stuck- und Elfenbeinplastik sind sie für die Treibarbeiten (Aribert-Kruzifix, der ebenfalls von Aribert gestiftete, heute verschollene Buchdeckel mit der Kreuzabnahme aus dem Schatz von Monza), die mit der deutschen Ottonik wenig gemein haben. Gegen diesen lombardischen Kreis setzt sich deutlich der venezianisch-ravennatische ab, dessen Stil nahezu ausschließlich durch die Anlehnung an Byzantinisches bestimmt wird. Als das Hauptwerk der ottonischen Plastik dieses Kreises sieht Fr. — wie schon Toesca — die berühmten Stuckreliefs in Cividale an, die zumeist als karolingisch gelten. Auch das scheint überzeugend, zumal wenn man byzantinische Elfenbeine heranzieht, wie etwa die bekannte Madonna des Utrechter Museums.

Die Datierung des Ambrogio-Ciboriums und der Stuckfiguren von Cividale in ottonische Zeit klärt nicht allein unser Bild von der ottonischen Plastik Oberitaliens, sondern zugleich das von der karolingischen. In ihm wirkten beide Werke eher verwirrend. Das Hauptwerk karolingischer Plastik in der Lombardei sind die Treibreliefs des Paliotto, mit deren Stil das Ambrogio-Ciborium nur schwer in Einklang zu bringen ist. Ihnen hat Fr. die wohl besten Seiten seiner Studie gewidmet. Soweit ich sehe, hat er als erster die überragende Künstlerpersönlichkeit des Wolvinus erkannt und — an Hand vorzüglicher Aufnahmen jeder einzelnen Szene — entsprechend gewürdigt. Die Grundlage seines Stiles sieht er in der touronischen Kunst. Mit Recht macht er auf die Verwandtschaft mit einigen Miniaturen der Vivianbibel aufmerksam. Wie die Beziehung des Wolvinus zu Tours aufzufassen sei, ob man touronische Miniaturen als Bindeglied annehmen soll oder die touronische Schulung des Künstlers selbst, wird sich mit Sicherheit kaum entscheiden lassen. Fr. ist für die erste Möglichkeit. Er sieht bereits bei Wolvinus ein spezifisch lombardisches Formgefühl am Werke, das er in der ottonischen und romanischen Kunst der Lombardei wiederfindet. Davon wird noch zu sprechen sein. Mir scheint wahrscheinlicher, daß Wolvinus selbst aus der Schule von

Tours hervorgegangen ist. Mit Tours verbindet sein Werk weniger die Übernahme von Einzelmotiven und Typen — wie man bei einer Vermittlung durch Miniaturen erwarten würde — als die Gemeinsamkeit der stilistischen Grundhaltung. Zudem tritt der Stil, der die Kunst des Wolvinius bestimmt, in der touronischen Buchmalerei erst zu einer Zeit auf, in der der Paliotto bereits in Arbeit oder gar vollendet war. Schließlich steht das Treibornament des Wolvinius in seiner malerisch bewegten, antikisierenden Art in scharfem Gegensatz zu der orientalisierenden Ornamentik, die die übrigen Teile des Paliotto zeigen und die für die Goldschmiedekunst des lombardischen Gebietes bis in die karolingische Spätzeit kennzeichnend ist. Die Wolvinius-Ornamentik ist westlich und die Voraussetzungen liegen wiederum in Tours. Daß ihre Motive am Paliotto freier und von größerer plastischer Lebendigkeit sind als in der Buchmalerei, erklärt sich durch die andere Kunstart und zeigt zugleich, wie vertraut dem Meister diese Ornamentik gewesen sein muß. Wie immer man die Beziehungen zwischen Wolvinius und der Vivianbibel deuten mag, daß hier eine enge Verbindung besteht, ist sicher. Die Reliefs der Vorderseite, die bekanntlich nicht von Wolvinius sind, gibt Fr. ein und demselben Meister. Hier ist doch wohl Deckert im Recht, der die Treibarbeiten des Mittelteiles und zwei Szenen der Christusgeschichte einem Hauptmeister („Christusmeister“), alles übrige aber einem Nebenmeister zuschreibt. Dagegen wird man Fr. zustimmen, wenn er Deckerts Meinung, der „Christusmeister“ sei ein Grieche, entschieden ablehnt und alle Treibarbeiten der Vorderseite für lombardische Arbeiten erklärt, denen freilich östlich-spätantike Vorbilder zugrunde liegen.

Für die karolingische Elfenbeinskulptur folgt Fr. einer Anregung Weigands, der das Mailänder Domdiptychon mit Jugendszenen Christi — dasselbe, nach dem die ottonische Situla Basilewski einige Szenen kopiert, und das noch Goldschmidt für frühchristlich hielt — für die Karolingerzeit in Anspruch nimmt und „nach Oberitalien, vielleicht nach Mailand“ lokalisiert. An das Domdiptychon schließen Weigand und Fr. drei weitere Elfenbeine an: die Andrewssche Tafel des Victoria and Albert Museums (aus Palermo), die als frühchristlich galt, sowie die bekannte Platte der Bodleiana mit Christus triumphans und Szenen der Christusgeschichte und das Aachener Domdiptychon, die Goldschmidt beide in seine Ada-Gruppe einreichte. Daß alle vier Elfenbeine ein- und derselben Werkstatt angehören, scheint fraglich. Ihr lombardischer Ursprung aber ist sehr wahrscheinlich. Mailänder Diptychon und Bodleiana-Tafel gehen ikonographisch auf frühchristliche Elfenbeine einer oberitalienisch-provençalischen Gruppe zurück, deren Zentrum Baldwin-Smith in Marseille, Weigand in Mailand vermutet. Zu ihr gehören u. a. die Auferstehungstafel des Bayerischen Nationalmuseums, Fragmente eines fünfteiligen Diptychons mit Christusszenen im Kaiser-Friedrich-Museum und im Louvre, die vier Passionstäfelchen des British-Museum (aus Mailand!) und als spätestes Werk das fünfteilige Diptychon des Mailänder Domes. Fr. behandelt diese Elfenbeine in seinem Schlußkapitel als lombardische Arbeiten. Er betont dabei, daß die erwähnte Verbindung einiger karolingischer Elfenbeinarbeiten — zumal des Mailänder Domdiptychons — mit Werken der frühchristlichen Gruppe nicht nur das Ikonographische betreffe sondern auch das Formale und spricht von einer „continuità e trasmissione“

stilistischer Eigentümlichkeiten. Hier sieht er die Anfänge einer spezifisch lombardischen Formtradition, die über die ottonische Kunst bis in die Romanik fortwirke. Diese Auffassung scheint verlockend. In der Tat schließen sich die betreffenden karolingischen Elfenbeine besonders eng an ihre frühchristlichen Vorbilder an, und die ottonische Situla Basilewski greift wieder auf das karolingische Domdiptychon zurück. Doch darf man diesen Tatsachen für die Ausbildung des lombardischen Formgefühles keine zu große Bedeutung beimessen. Die Beziehung der karolingischen Elfenbeine zu den frühchristlichen ist kaum im Sinne einer durchlaufenden Tradition aufzufassen. Der Ausdruck „continuitá“ ist irreführend. Es handelt sich vielmehr um einen Rückgriff, und dieser Rückgriff auf die eigene Vergangenheit bleibt auf die Elfenbeinskulpturen beschränkt. Die Vorderseitenreliefs des Paliotto gehen auf östliche Spätantike zurück, das Apsismosaik von Sant Ambrogio zeigt — soweit sich der karolingische Zustand unter der spätromanischen Restauration erkennen läßt — Beziehungen zum ravennatischen Kunstkreis (s. u.). Wolvinus hängt auf das Engste mit Tours zusammen und die wenigen Denkmäler der Buchmalerei sind ebenfalls vom Westen (Corbie-St. Denis) abhängig oder von der Ada-Gruppe. Selbst bei den Elfenbeinskulpturen treten die „lombardischen“ Züge mehr oder weniger stark hinter Formtendenzen der Ada-Gruppe zurück. Dieses Anknüpfen an die Kunst des Ostens und die großen Karolingerschulen des Westens deutet darauf hin, daß eine lebendige eigene Tradition nicht mehr bestand. Der Rückgriff der Elfenbeinarbeiten auf die eigene Vergangenheit ist ein Sonderfall und hat keine stilbildende Wirkung. Von einem spezifisch lombardischen Formgefühl kann man in der karolingischen Kunst noch nicht sprechen. Auch scheint es mir im Gegensatz zu Fr. nicht möglich, die Arbeiten des Wolvinus als Kronzeugen dafür aufzurufen. Zu den Elfenbeinen, in denen noch am ehesten „lombardische“ Züge zu erkennen wären, zeigen sie keine Beziehung. Und was sie mit der lombardischen Ottonik verbindet, sind m. E. die gleichen stilistischen Momente, die von der touronischen Buchmalerei in die der deutschen Ottonik eingehen. In der europäischen Kunst pflegen sich regionale Stileigentümlichkeiten erst im 11. Jahrhundert — seltener schon im späten 10. — allmählich auszubilden. Mir scheint, daß auch die Lombardei da keine Ausnahme macht. In ottonischer Zeit aber ist ihr Formgefühl klar ausgeprägt. Das hat Fr. überzeugend nachgewiesen. Es bestimmt neben den Einflüssen von außen (Deutsche Ottonik, Byzanz) nicht nur den Stil der Plastik und Goldschmiedekunst, sondern — obgleich weniger allgemein und meist weniger deutlich — auch den der Malerei. Im Gegensatz zu den Abschnitten über Plastik und Goldschmiedekunst, die einen recht genauen Überblick geben, beschränkt sich das Kapitel über die Malerei auf nur wenige Werke. Man vermißt Denkmäler und Denkmälergruppen, die in unser Bild des lombardischen Frühmittelalters doch wohl wesentlich hineingehörten und die uns erlaubten, die Wirkung des lombardischen Formgefühles in ihrem Umfang und ihrer Begrenztheit in der Malerei ebenso abzuschätzen wie in den plastischen Künsten. Die Werke karolingischer Buchmalerei fehlen ganz und von den ottonischen ist allein das Warmundus-Sakramentar behandelt, in dessen Miniaturen das lombardische Formgefühl freilich am reinsten sich äußert. Von den Werken der Monumentalmalerei vermißt man vor

alle die Malereien in Civate (Altar in S. Benedetto, Wandgemälde in S. Pietro), die auch im Zusammenhang mit der Plastik wichtig wären. Fr. bespricht nur das Apsismosaik von S. Ambrogio sowie die Wandmalereien von Ss. Celso e Nazzaro in Verona (996) und S. Vincenzo in Galliano (um 1107). In dem Apsismosaik von S. Ambrogio sieht er wohl mit Recht nicht eine Neuschöpfung der Zeit um 1200, sondern die Restauration eines karolingischen Mosaiks, das unter der spätromanischen Hülle noch deutlich zu erkennen ist. Die wenigen unberührten Teile des ursprünglichen Mosaiks lassen auf einen Zusammenhang mit dem ravennatischen Kunstkreis schließen. In den ottonischen Wandgemälden sieht Fr. Beziehungen zur deutschen Ottonik, speziell zur Reichenau. Sie sind in Ss. Celso e Nazzaro offensichtlich. (Verwandtschaft der Köpfe mit solchen des Egbert-Psalters.) In Galliano scheinen sie mir weniger eng. Fr. verweist auf den Egbert-Psalter und die Wandmalereien in Oberzell. Daß in Galliano eine unbestimmte, mehr als Tönung mitschwingende Verwandtschaft mit der deutschen Ottonik besteht, scheint sicher und ist schon oft bemerkt worden. Doch halte ich es kaum für möglich, konkrete Zusammenhänge nachzuweisen. An eine unmittelbare Verbindung zwischen Galliano und Oberzell, dessen Malereien er mit „Ende 10. Jahrhundert“ doch wohl etwas zu spät ansetzt, glaubt auch Fr. nicht. Er hält den Stil von Oberzell für eine Durchdringung von Reichenauischen Formtendenzen mit Einflüssen einer (nicht mehr erhaltenen) lombardischen Monumentalmalerei des 10. Jahrhunderts, die ihrerseits die Einwirkung von Reichenauer Buchmalerei erfahren habe — und möchte auf diesem Umweg die deutsch-ottonische Tönung der Galliano-Malereien erklären. Diese Hypothese scheint mir schon aus chronologischen Gründen wenig wahrscheinlich. Man wird für Oberzell doch auch mit den karolingischen Malereien auf der Reichenau selbst und in St. Gallen rechnen müssen, von deren Aussehen wir freilich keine Vorstellung haben. Schon damals bestanden Beziehungen zwischen dem Bodensee- und Alpengebiet und der Lombardei. Sie sind in der Goldschmiedekunst durchaus zu fassen und mögen auch in der Monumentalmalerei bestanden haben. Das nachzuprüfen fehlen uns allerdings die Denkmäler. Auch die karolingischen Wandmalereien in Graubünden (Mals, Münster), in deren Hintergrundarchitekturen Goldschmidt gewisse Ähnlichkeiten mit Oberzell sah, helfen uns kaum weiter. Im Anschluß an Kingsley Porter möchte Fr. diese Malereien — und die zugehörigen Stuckfragmente — in ottonische Zeit setzen. Das scheint mir unmöglich. Von ottonischen Werken — Fr. vergleicht zumal Galliano, Ss. Celso e Nazzaro und Egbert-Psalter — ist ihre stilistische Haltung m. E. grundsätzlich verschieden: und zwar ebenso in dem Verhältnis der Figuren zu Bildraum und Bildfläche wie in der Bildung der Einzelfiguren und Gruppen. Für die Stuckplastik hat schon C. Th. Müller die Ansicht Kingsley Porters zurückgewiesen. Die Struktur der Köpfe ist in der Tat unottonisch.

In einigen Punkten mag Fr.'s Arbeit angefechtbar sein. Gleichwohl ist sie eine der ergebnisreichsten Untersuchungen, die zur Kunst des frühen Mittelalters im letzten Jahrzehnt erschienen sind. Sie zeigt die lombardische Kunst dieser Zeit klarer, einheitlicher und, wie mir scheint, richtiger als bisher.

Usener