

*Probleme der Kunst in den Alpen
am Paradigma des karolingischen Mailand*

VON HANS SEDLMAYR

Der Kunstgeschichte ist ein Thema »Die Alpen« bisher unbekannt. Stellt man es, so drängen sich sofort drei Problemkreise auf: Geschichtliche Wirkungen der Kunst aus dem Vorfeld der Alpen in den inneren Alpenraum hinein (Beispiel: die Ausstrahlungen der Salzburger Romanik nach Steiermark und Kärnten). Wirkungen der Kunst aus dem inneren Alpenraum (das größte Beispiel wohl Michael Pacher) oder auch aus den Randalpen heraus (Vorarlberger Bauschule, Wessobrunner Stukkateure). Wirkungen der Kunst über die Alpen hinweg in den Voralpenraum (Beispiel: die von Hans Reinhardt zuerst nachgewiesene starke Einwirkung des zweiten Baues von Speyer auf die Lombardei – San Michele in Pavia, Bergamo usw. – und umgekehrt der lombardischen Baukunst des 12. Jahrhunderts (Bandrippen, Emporen) nach Basel und Zürich sowie nach Klosterneuburg. Jede dieser noch etwas schematisch gestellten Fragen wäre Jahrhundert für Jahrhundert zu stellen und zu beantworten, dann erst könnte man sagen, daß wir von den kunstgeschichtlichen Vorgängen im Alpenraum etwas wissen. Aber ich glaube, es gibt heute keinen Kunsthistoriker, der auf solche Fragen mehr als fragmentarische Antworten wüßte.

Mit diesen Bemerkungen habe ich noch auf die erste Alpentagung reflektiert. Ich schränke jetzt die Fragen von oben auf das *italische* Vorfeld der Alpen ein, also (in geographischer Folge) auf Turin, Mailand, Pavia, Verona, Venedig, Aquileja usw., die wichtigsten Klöster dieses Raumes nicht zu vergessen.

Hier scheint mir nun der günstigste Ansatzpunkt für eine Aufrollung der Probleme von der Spätantike bis ins 13. Jahrhundert die Lombardei, besonders Mailand, in chronologischer Hinsicht aber die karolingische Epoche zu sein. Auf dieses Territorium und auf diese Zeit zielen die folgenden kursorischen Bemerkungen.

I.

Über die Rolle Mailands in der spätantiken Kunst – und von dieser muß zuerst die Rede sein, bevor wir uns der karolingischen zuwenden – haben wir in der Zeit nach 1945 ganz neue Aufschlüsse bekommen. Eine ganze Anzahl spätantiker Bauten ist

ausgegraben oder an bestehenden Bauten aufgeschlossen worden. (Von der Literatur nenne ich hier nur die Zusammenfassung von E. Arslan, *L'architettura dal 568 al Mille*, in dem II. Band der großen »Storia di Milano«, 1954). Das Mailand der Spätantike mit seiner großen Blütezeit der Kunst im Zeitalter des Ambrosius war bisher hauptsächlich in seiner Rolle als Vermittler zwischen der griechischen Reichshälfte und dem gallischen Westen gesehen worden. Nicht wenige der Mailänder Großkirchen haben ihre Vorbilder in Konstantinopel (so San Lorenzo, jetzt nicht mehr ins 6., sondern ins späte 4. oder frühe 5. Jahrhundert datiert), in Griechenland (S. Tecla) usw. Was von Mailand gilt, gilt auch von anderen Städten und Kirchen im mailändischen Bereich. Die Ausgrabungen und Schürfungen nach 1945 haben aber einen Kirchentypus erschlossen, der bisher weder in Rom noch im Osten nachweisbar ist, wohl aber auch sonst in Oberitalien. An einem einschiffigen oder auch dreischiffig-basilikalischen Saal schließt vor dem Ansatz der Apsis seitlich je eine große Kapelle an, die sich auf das durchgehende Mittelschiff in einem größeren Bogen öffnet. Im Grundriß scheinen diese Kapellen, deren Dachfirst niedriger ist als der des Hauptschiffs oder -saales, eine Art Querhaus zu bilden. Zur anschaulichen Vorstellung verweise ich am besten auf einen mittelalterlichen Bau gleichen Typs, der räumlich dieser Tagung naheliegt: die Kirche von Romainmôtier. Auch auf die Kirche von Eschau im Elsaß könnte man verweisen. Man hat französisch diese Kirchengestalt »église à transept bas« genannt (Grodecki), prägnanter wäre es, sie »Kirche mit geteiltem Querhaus« zu nennen. Wesentlich ist, daß sich an diesem Kirchentypus eine Sonderstellung Mailands und der Lombardei im spätantiken Kirchenbau energisch ankündigt. Die Mailänder Beispiele sind San Simpliciano (spätes 4. Jahrhundert) und San Nazaro, andere oberitalienische: Como, S. Apostoli und Verona, Sto. Stefano. Der Typus findet sich auch im eigentlichen Alpenraum, doch darauf möchte ich jetzt nicht eingehen.

II.

Seine intensive Verbreitung hat dieser Kirchentypus, und zwar in seiner dreischiffigen Gestalt, aber erst in karolingischer Zeit gefunden. Trägt man die vielen heute bekannten Beispiele aus karolingischer und ottonischer Zeit auf einer Karte Europas ein, so fallen sie, mit verschwindenden Ausnahmen, erstaunlich genau in die Grenzen des lotharingischen Zwischenreichs: von der Lombardei über das spätere Königreich Burgund, Ober- und Niederlothringen, also bis ins heutige Belgien und Holland. An diese Grenzen halten sich auch noch die ottonischen Beispiele. Da der Typus östlich des Rheins so gut wie überhaupt nicht vorkommt (eine bekanntere Ausnahme ist Herdeke in Westfalen), gibt er eine gute »Leitform« ab, an der man das Ausstrahlen einer Form, die ursprünglich in der Lombardei zu Hause ist und möglicherweise gerade in Mailand »kreiert« wurde, genau verfolgen kann. Daß diese Kirchenform

nur in dem lotharingischen Zwischenreich vorkommt, läßt sich wohl nur so verstehen, daß – aus uns noch nicht recht einsichtigen Gründen – in der kurzen Lebenszeit dieses Reiches die Ausbreitung eingesetzt hat, und zwar mit erstaunlicher Vehemenz. In den Alpenraum strahlt dieser Kirchentypus wahrscheinlich weniger direkt von Mailand aus hinein als von anderen Epizentren in Burgund, so ganz besonders von der zweiten Kirche von Cluny (davon abhängig Romainmôtier u. a.). Wie weit Mailand an der Verbreitung dieses mailändisch-spätantiken Typus in den Alpenraum hinein direkt beteiligt ist, ist – soviel ich sehe – eine noch offene Frage.

III.

Um so besser sieht man die Rolle Mailands bei der Entstehung und Verbreitung einer bestimmten Kirchenform des eigentlichen Alpenraums, nämlich der frühkarolingischen Dreiapsidenkirchen Rätiens im Herrschaftsbereich der Viktoriden. Walter Boeckelmann hat 1956 die älteren Forschungen zusammengefaßt in seinem Aufsatz: »Grundformen im frühkarolingischen Kirchenbau des östlichen Frankenreichs« (Wallraf-Richartz-Jahrbuch XVIII). »Übereinstimmung herrscht darüber« – so schreibt er –, »daß der Dreiapsidenchor seinen Ursprung nicht in Rätien hat, sondern von Süden her eingebracht worden ist.« Die nächstgelegenen und älteren Bauten gleichen Typus finden sich in Mailand (S. M. di Aurora, vor 740) und Parenzo. (Der letzte Ursprung des Dreiapsidenmotivs ist freilich im christlichen Orient zu suchen.) »Rätien war seit der Römerzeit dem Erzbistum Mailand einverleibt, und wenn auch die Bischöfe von Chur nach der Eroberung Rätiens durch die Franken (539) an fränkischen Reichssynoden teilnahmen, so blieb Chur mit Mailand doch kulturell verbunden«. Obwohl das Gebiet der Kirche von Aquileja der »Umschlagort« für die dreiapsidialen Choranlagen auf ihrem Wege vom Osten nach dem fernen Westen gewesen ist, darf man die unmittelbaren Vorbilder für die rätischen Saalkirchen mit drei Apsiden doch in Mailand suchen. Meiner Meinung nach – die von der Auffassung Boeckelmanns abweicht – hat sich aber auch die Verbindung des Dreiapsidenchors mit dem einschiffigen Kirchensaal (zu dem das Motiv eigentlich wenig »paßt«) nicht erst in Rätien, sondern schon in Mailand vollzogen. »Nur in Rätien bilden die Dreiapsidensäle eine gebietlich geschlossene, historisch zusammenhängende Baugruppe. Das ist bedeutsam genug für das Eigenleben Rätiens im Frankenreich des 8. Jahrhunderts.«¹⁾

1) Auch die Wandmalerei dieses Gebietes dürfte ihre Vorbilder von Mailand bezogen haben. Fresken der Johanneskirche von Müstair.

IV.

Besonders gut, mit präzisen Methoden, untersucht ist der Ursprung und die Verbreitung der sogenannten »Flechtwerksteine« (Flechtwerk- und Rankensteine). Hier verdanken wir Thomas von Bogay, München, eine sehr klare, überzeugende Zusammenfassung der älteren Forschungen und neue Schlußfolgerungen über jene hinaus. (»Zum Problem der Flechtwerksteine«, in: Karolingische und ottonische Kunst: Werden, Wesen, Wirkung. Wiesbaden 1957). Dabei muß man die Frage nach Herkunft, Entwicklung und Verbreitung der Flechtwerkornamentik überhaupt klar auseinanderhalten von der anderen Frage nach der Entstehung und plötzlichen Entfaltung der Kunst der Flechtwerksteine. Bei letzteren handelt es sich fast ausschließlich um Fragmente steinerner Kircheneinrichtungen, Platten und Pfeilerchen von Schranken, Ambonen, Ziborien, Altarbekleidungsplatten usw. Einig sind sich die Forscher einzig und allein über die Chronologie, daß nämlich die Flechtwerkeinrichtung der Kirchen sich allmählich im 8. Jahrhundert ausgebildet hat, ihre volle Entfaltung und Ausbreitung aber erst ins 9. Jahrhundert fällt. Diese gesicherte Chronologie ist das stärkste Argument gegen die Langobardenhypothese. Doch ebensowenig handelt es sich dabei um eine karolingische »Reichskunst«, denn nördlich und nordöstlich der Alpen kommen Reste von Flechtwerksteinen nur sporadisch vor, jenseits der alten römischen Reichsgrenze ist kein einziges Stück zum Vorschein gekommen, obwohl es dort an Bauten karolingischer Kultur keineswegs fehlt. Gerade die großen karolingischen Kulturzentren z. B. am Rhein und in Mitteldeutschland kannten anscheinend diese Kunst überhaupt nicht. Die Sitte, Gotteshäuser mit derartigen steinernen Einrichtungsgegenständen auszustatten, hat nur den Raum zwischen Donau und Alpen in Ausläufern erreicht. Die südöstlichen Marken weisen hingegen zahlreiche Beispiele auf, und selbst Unterpannonien, welches in die Reichsorganisation nur vorübergehend einbezogen war, besitzt einige Flechtwerksteine. Das Ursprungsgebiet kann nur Ober- und allenfalls Mittelitalien sein, keinesfalls Rom. Von hier strahlt diese Kunstübung nach Osten bis nach Dalmatien und Kroatien, nach Westen über die Provence bis nach Katalonien und in Teile Frankreichs aus. Die »Mode« der Flechtwerksteine hat sich sicherlich nicht von einem Ort, sondern zugleich von mehreren Epizentren her verbreitet. Nach Bogays Meinung wandern nicht »Formen« (d. h. konkret Musterbücher), sondern italische Werkleute. »Sie wanderten wahrscheinlich nicht nur einem bestimmten Rufe folgend nach Norden, sondern werden ihre Dienste freiwillig angeboten haben.« »Diese Schlüsse«, fügt er hinzu, »sind aus den Funden eines bestimmten Gebietes gezogen worden, und sie gelten vorerst nur für dieses. Erst wenn das ganze Verbreitungsgebiet vom Balkan bis zur iberischen Halbinsel durchgearbeitet – und vor allem kartographisch dargestellt – sein wird, werden wir die Kunst der Flechtwerksteine historisch genauer erklären, ihr Wesen genauer bestimmen können.« – Dazu nur noch eine interessante Einzelheit. Alle be-

kannten Funde im Ostfränkischen Reich zeigen die voll ausgereifte spätere Stilphase an (also neuntes Jahrhundert). Nur die mit Italien eng verbundene (heutige) Schweiz kennt Beispiele der Frühstufe. Und da diese Westalpengegenden meistens von Mailand her in ihrer Kunst bestimmt sind (soweit sie überhaupt vom Süden abhängen!), so dürfte dies auch hier zutreffen²⁾.

V.

Einigermaßen ähnlich liegen die Dinge für jene kunstgeschichtliche Erscheinung, die man seit Puig y Cadafalch den »premier style roman« nennt. Nur setzt die Verbreitung dieses Stiles etwas später ein (zu Beginn des 9. Jahrhunderts) und geht nach den meisten geographischen Richtungen weiter als die der Flechtwerksteine. (Zusammenfassung bei Conant im Band »Carolingian and Romanesque Architecture: 800–1200« der Pelican-History of Art.) »The style created about the year 800 in Lombardy became the first really international Romanesque style. Its ramifications were early spread to Dalmatia, to southern France and Catalonia, to Burgundy, to the Rhine Country and even to Hungary.« Unberührt von diesem premier style roman bleiben nur das westliche Frankreich und die eigentlich ostfränkischen Gebiete. Charakteristische »Leitformen« dieses »Stiles« sind ein neuer Typus der Wand, rhythmisch dekoriert mit zarten Lisenen und Arkadenfriesen, dazu die Verwendung des byzantinischen oblongen Ziegels, der solcherart bis auf uns gekommen ist. Verbreiter des Stiles sind oberitalienische Werkleute, die »magistri comaccini«, wobei dieses rätselhafte Wort heute nicht mehr mit Como in Verbindung gebracht wird, sondern vielleicht (?) mit »mechanikos«. – Reihe der Monumente in diesem Stil hat ihren Ursprung in einem Mailänder Bau, San Vincenzo in Prato (der aber wahrscheinlich nur einen bedeutenderen verschollenen Bau gleichen Stils für uns repräsentiert), begonnen einige Zeit nach 814, vielleicht um 833. Es folgen weitere Beispiele in Oberitalien, dann breitet sich dieser Stil in den oben genannten Bereichen aus und hält sich bis um die Mitte des 11. Jahrhunderts (in Ausläufern oder Randgebieten auch noch darüber hinaus), um dann fast überall von dem eigentlichen romanischen Stil abgelöst zu werden. Die kleine Karte des Vorkommens solcher Bauten bei Puig y Cadafalch (Le premier art roman, Fig. 76) zeigt grob, aber deutlich, daß sich Bauten dieses Stils ausschließlich auf die Westalpen beschränken – also auf das Einflußgebiet Mailands –, sich aber hier in manchen Gegenden geradezu häufen. Auch hier täte eine feinere kartographische Verarbeitung des Materials not. (Das zweite Werk von Puig y Cadafalch »Geographie du premier art roman« war mir bei Abfassung dieser Bemerkungen nicht zugäng-

2) Beispiele auch in Reichenau-Mittelzell: 5 Steine in dem Kellergeschoß der Schatzkammer des Münsters, offenbar zusammengehörig.

lich.) Der premier style roman läßt sich besonders gut verfolgen, da seine charakteristischen Leitformen schon an geringen erhaltenen Bauresten mit großer Bestimmtheit feststellbar sind³⁾.

VI.

Ein mit dem premier style roman zusammenhängendes Phänomen ist das Aufkommen der Tonnenwölbung. Überall, wo sie auftritt, verbindet sie sich typisch mit Wandformen dieser Art. Die frühesten Ansätze zu einer Einwölbung des Kirchengebäudes mit Tonnen liegen wieder in der Lombardei. Dort werden an Bauten des 9. Jahrhunderts die Raumteile vor den Apsiden in allen drei Schiffen typisch mit Tonnengewölben eingedeckt. Wiederum ist hier San Vincenzo in Prato zu nennen, dann San Pietro in Agliate bei Mailand (875) usw. Aber als eigentliches Ausstrahlungszentrum der frühesten vollkommen mit Tonnen eingewölbten Kirchengebäude des Abendlandes muß Katalonien, beiderseits der Pyrenäen, angesehen werden, also jene Gegend, in welcher der »lombardische« Stil besser vertreten ist als irgendwo in Europa. Dazu sagt Conant: »The resulting tunnel-vaulted work is more properly called Lombardo-Catalan first romanesque.« Ob es unter den verschwundenen Kirchen Mailands nicht einen Prototyp gegeben hat? Es ist wenig wahrscheinlich. Deshalb gehe ich auf diese Fragen nicht mehr ein. Gerade das Fehlen ganz tonnengewölbter Kirchen im eigentlichen Alpenraum macht diese Annahme unwahrscheinlich, während sich solche in Katalonien vielleicht schon vor 1000, in der Provence, dem Rhonetal, in der Auvergne, auch im französischen Burgund (Dijon) bald nach 1000 in größerer Zahl zeigen⁴⁾.

I.-VI.

Zusammenfassend kann man also sagen, daß die Lombardei und namentlich Mailand in karolingischer Zeit ein Gebiet von höchster Ausstrahlungskraft gewesen ist, in dessen Strahlungsbereich die westlichen Alpen bis zur Etsch, Rätien und zum Teil auch noch das Voralpenland südlich der Donau am Nordfluß der Alpen liegen. Von der Lombardei (Mailand) aus hat sich verbreitet:

1. der Kirchentypus mit »geteiltem Querhaus«, der schon in spätantiker Zeit in Noricum vorkommt, der in karolingischer Zeit über burgundische Epizentren in die

3) Ein naheliegendes, wenn auch nicht besonders charakteristisches Beispiel ist der Turm der Kirche in Mittelzell.

4) Hier zeigt sich die methodologische Möglichkeit, aus den Verhältnissen im Alpenraum rückschließend größere Klarheit über die so arg dezimierte mittelalterliche Kunst Mailands zu gewinnen.

Westalpen eindringt. Ferner 2. der Typus der Saalkirche mit drei Apsiden, der die rätische Sonderform der Kirche in der Epoche der Viktoriden geworden ist. – 3. eine neue Form der Wand. – 4. eine neue Art steinerner Kirchengestaltungen. – 5. Doch wohl – wenn auch für uns zum größten Teil verloren – eine neue Form der Wandmalerei (Müstair). – Und das dürfte noch nicht alles sein.

Man wird die Bedeutung dieses Gebietes für den Alpenraum freilich erst dann richtig einschätzen können, wenn man größere Klarheit darüber besitzt, welche andere Zentren im Alpenvorland im Süden (wie auch im Norden) die Verhältnisse im Alpenraum bestimmt haben, wie deren Ausstrahlungen sich gegenseitig begrenzen und überschneiden.

Wenn einmal paradigmatisch alles zusammengefaßt ist, was die Forschung im einzelnen zur Beantwortung dieser Fragen bereitgestellt hat, dann könnte man sich zwei anderen Epochen zuwenden. Einmal zurück zur Spätantike, wobei zu dem schönen Vortrag Vettors noch die Verhältnisse in den südlichen Westalpen zu ergänzen wären. Dann aber zum 12. Jahrhundert, in welchem die Lombardei zum zweitenmal zum Ausstrahlungsgebiet neuer Gedanken im Kirchenbau geworden ist: für die Emporenkirchen und die Kreuzrippengewölbe mit Bandrippen; und gewiß auch für manche andere mit dieser Kirchengestalt verbundene Erscheinungen, die erst hervortreten werden, wenn man auch auf jene Epoche, die hier eben nur skizzierte »synoptische Betrachtung« anwendet, zu welcher die so fruchtbare Fragestellung (Kunst in den Alpen von Italien her betrachtet) geradezu zwingt und erzieht⁵⁾.

Zum Schluß möchte ich nachdrücklich betonen, daß diese Bemerkungen keineswegs das Ergebnis eigener Forschungen sind, sondern nur Aperçus, wie ich sie allenfalls in einer gesprochenen Diskussion mit allen Vorbehalten improvisiert haben könnte. Ich war dabei selbst am meisten erstaunt, wie sich die Ergebnisse verschiedener Forscher fast von selbst zusammenschließen.

5) In die Synopsis der Ergebnisse der Kunstgeschichte einbezogen werden sollten unbedingt auch die Ergebnisse der Erforschung der Hausformen, die gerade für den Alpenraum Folgerungen von grundlegender Wichtigkeit ergeben könnten.