

ZUR PROBLEMATIK DER ABGRENZUNG VON „KUNSTLANDSCHAFTEN“ dargestellt am Beispiel der Po-Ebene

HERBERT LEHMANN¹⁾

Mit 3 Karten und 12 Bildern

Summary: The problem of delimitation of "regions of fine art" illustrated by the example of the plain of Lombardy

The paper takes as its starting point the comprehensive definition of "region of fine art" as put forward in the new book by the Frankfurt art historian, HARALD KELLER. According to him the character of an art region can only be deduced from a basically similar behaviour in all style periods. Using the Po plain as an example, this paper shows that this principle leads to methodological difficulties as soon as the boundaries of art regions are to be cartographically presented or if areas with only a single creative climax in the development of art are to be classified art-geographically. A provisional classification of the Po plain into partly overlapping art zones based on an historical map (fig. 1) attempts to overcome this difficulty. A different art-geographical classification based on building material is discussed on the basis of the work "le picture delle città d'Italia" by FRANCESCO RODOLICO, and a map of the sources of building materials of artistic monuments of the Po plain (fig. 3).

„Kunstlandschaft“, „Kunstprovinz“ und die „Kunstgeographie“ sind Begriffe, die von Kunsthistorikern und nicht von Geographen geprägt worden sind. Sie bekunden, daß der Entwicklung der bildenden Kunst nicht nur ein historisches, sondern auch ein räumlich-geographisches Moment innewohnt. Sosehr die Kunst als geistiges Phänomen ihren eigenen autonomen Gesetzen unterworfen ist, bleibt ihr doch „ein Erdenrest zu tragen“ — freilich nicht peinlich, sondern im Gegenteil, es erweist sich die landschaftliche — und landsmannschaftliche Bindung als eine der großen schöpferischen Impulse ihrer Entwicklung. So universell innerhalb eines Kulturkreises die großen „Zeitstile“ wie Romanik, Gotik, Renaissance und Barock auch sein mögen, sie sind faßbar nur in ihrer räumlich differenzierten Erscheinungsform. Sie ist das eigentlich Konkrete, während das, was wir „Zeitstil“ nennen, mehr den Charakter einer Abstraktion hat, die gemeinsame Kennzeichen unter einen Hut zu bringen sucht.

Die räumliche Zuordnung eines Werkes der bildenden Kunst ist neben seiner zeitlichen Einordnung eines der Hauptanliegen der Kunsthistoriker. Er vermag nach bestimmten Stilmerkmalen, nach dem ganzen geistigen Habitus eines mobilen Kunstgutes, eines Gemäldes, einer

Skulptur oder eines Altares auf den Entstehungs-ort, mindestens aber auf die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Raum zu schließen und er stellt die Grenzen von einheitlichen Architekturprovinzen fest.

Die Möglichkeit einer solchen räumlichen Ordnung im Bereich der Kunst bedeutet an sich schon ein geographisches Faktum. Vollends werden geographische Zusammenhänge berührt, wenn man nach den Ursachen einer solchen räumlichen Differenzierung der Kunst fragt. Es ist zu erwarten, daß man dabei auf die gleichen geistigen Grundkräfte, dieselben Tendenzen trifft, die auch hinter dem stehen, was wir Geographen die Kulturlandschaft nennen. Die bildende Kunst — wenigstens eine ihrer Sparten, nämlich die Architektur — ist ein sehr wesentlicher Bestandteil der Kulturlandschaft, der sie ihren unverwechselbaren Stempel aufdrückt. Bilder äußerlich ähnlicher Kulturlandschaften werden oft erst durch ein einziges Bauwerk eindeutig unterscheidbar. Ein einziges Merkmal, das der Architektur, ordnet die Szene schlagartig einer bestimmten geistigen Landschaft ein. Dazu wird deutlich, in wie hohem Maße die Kunst zur landschaftlichen Charakterisierung beiträgt —, was nicht möglich wäre, wenn sie nicht selbst klar unterscheidbare landschaftliche Eigenarten entwickelte. Der Begriff der Kunstlandschaft ist daher im kunsthistorischen wie im geographischen Sinne gerechtfertigt.

Er ist bisher jedoch nicht einheitlich definiert worden. Während der Kunsthistoriker mehr die innere Zusammengehörigkeit der in einem Gebiet entstandenen Werke der bildenden Kunst, den Ausstrahlungsraum bestimmter Schulen im Auge gehabt hat, sah der Geograph die Architektur einer Landschaft mehr unter dem physiognomischen Aspekt oder als bleibenden Ausdruck der geschichtlichen Entwicklung des betreffenden Raumes an. Beide konnten sich, von ihrem Standpunkt aus, auf eine zeitlich mehr oder minder begrenzte Epoche der Kunstgeschichte beschränken, der erstere aus methodischen Gründen, aus dem „Denken in Kunstepochen“ heraus; der andere, weil das Antlitz der Kulturlandschaft tatsächlich häufig weit stärker durch Bauwerke

¹⁾ WOLFGANG PANZER zum 65. Geburtstag gewidmet.

einer relativ kurzen Blütezeit der Architektur bestimmt wird, als durch das Ensemble aller übrigen in der Landschaft sonst noch vertretenen Stile. Am Rhein sind es die romanischen und gotischen Kathedralen, die den Städten und, weit über das Land schauend, der ganzen rheinischen Landschaft ihren charakteristischen Akzent verleihen, in Mainfranken fällt diese Rolle den Wallfahrtskirchen und Schlössern der Barockzeit zu, obwohl auch hier z. B. die Romanik mit so bedeutenden Werken vertreten ist, wie dem Bamberger Dom.

Es ist das große Verdienst des Frankfurter Kunsthistorikers HARALD KELLER, in seinem kürzlich erschienenen Italienbuch den Begriff der „Kunstlandschaft“ auf eine völlig neue Basis gestellt zu haben²⁾. KELLER versucht in dem groß angelegten Werk den exakten Nachweis zu geben, daß sich charakteristische landschaftsgebundene Grundauffassungen über die Jahrhunderte hinweg durch mehrere Stilperioden hindurch kontinuierlich verfolgen lassen, daß also Landschaft und Kunst in einem engeren Zusammenhang stehen, als dies bisher angenommen worden ist.

Die Analyse knüpft nicht an die großen, alle landschaftlichen Bindungen sprengenden Genies an, sie geht überhaupt nicht vom einzelnen Kunstwerk oder dem Oeuvre eines Meisters, dem Wirken einer Schule aus, sondern sie sucht nach übereinstimmenden Zügen im individuell noch so verschiedenen, nach landschaftlichen Familienähnlichkeiten gewissermaßen, nach dem „Ingenium im Localen“, wie es JACOB BURCKHARDT genannt hat. Sie hat, wie es heißt, „die allein von den Grundkräften der engeren Heimat getragene Kunst“ im Auge, die innerhalb der künstlerischen Entwicklung Italiens vielleicht nicht die höchsten Gipfelpunkte darstellen, aber doch als einer der großen schöpferischen Antriebe in dieser Entwicklung angesehen werden muß. Sie versucht herauszuschälen, was „das Toskanische“ an der Kunst von Florenz ist, worin es sich von der umbrischen Kunst unterscheidet, was das Spezifische der Kunst Venedigs durch alle schöpferischen Jahrhunderte hindurch bleibt, und so durch alle Landschaften mit einem eigenen „kunstlandschaftlichen“ Gesicht hindurch.

Es kann nicht Aufgabe dieser Betrachtung sein, das kunstgeschichtliche Verdienst dieser faszinierend geschriebenen, essayistisch funkelnden, in ihrer Grundkonzeption überraschend neue Gesamtschau des Phänomens der Kunst Italiens gebührend zu würdigen. Nicht zuletzt auch dem kunst- und kulturhistorisch interessierten Italien-

reisenden dürfte das Werk ein neuer Cicerone sein, der den Blick und das Verständnis öffnet für die gerade in Italien so auffallenden und doch dem Laien so schwer faßbaren regionale Unterschiede des Kunstschaffens. Aber KELLER wirft zugleich auch die Frage nach den geschichtlich-geographischen Gründen dieser kunstlandschaftlichen Differenzierung auf, nach dem „Zusammenhang, in dem Kunst und Landschaft stehen“.

Hier, wie in der Frage nach den Grenzen der von ihm unterschiedenen Kunstlandschaften, wird das Problem auch für den Geographen in höchstem Maße relevant. Den „geheimen Gesetzmäßigkeiten“ dieses Zusammenhanges nachzuspüren unternimmt KELLER allerdings nicht systematisch, sondern begnügt sich mit einigen Hinweisen, die über den andeutenden Charakter eines Essays verständlicher Weise nicht hinausgehen. Noch erscheint es zu gewagt, zu behaupten, daß es mehr als ein Zufall ist, wenn „*der ideale Zentralbau der Renaissance, dem so viele Maler in ihren Bildarchitekturen erträumt haben, gerade in Umbrien einmal gebaute Wirklichkeit geworden ist. Die Consolazione in Todi . . . steht in tiefstem Einklang mit der umbrischen Landschaft, die sie umgibt*“ (S. 11). Man könnte sie sich ebensogut — wenn nicht besser — ins Toskanische versetzt denken. Aber solche, dem Erforschbaren vorgegreifende Werturteile fallen nur am Rande und wir fühlen uns nicht bemüßigt auf diese Fragen, die eine „Psychologie und Ästhetik der Landschaft“ voraussetzen, an dieser Stelle einzugehen. Im folgenden soll daher nur die Tragfähigkeit des Begriffs der „Kunstlandschaft“ im Sinne von KELLER für eine konkrete geographisch-kulturräumliche Gliederung des italienischen Raumes erörtert werden. Wir beschränken uns auf das Beispiel der Po-Ebene, wo die Dinge besonders kompliziert liegen, aber auch methodisch den besten Aufschluß über den Problemkomplex versprechen. Die kritischen Bemerkungen richten sich dabei nur auf die Anwendbarkeit des Begriffes *Kunstlandschaft* im konkreten räumlichen Sinn, sie betreffen nicht das Hauptanliegen des Buches, die Charakterisierung der regional verschiedenen künstlerischen Grundhaltung. Hier kann der Geograph nur lernen, aber nicht in eigener Kompetenz mitsprechen.

Eine besondere Schwierigkeit in der landschaftlichen Abgrenzung dieser Grundhaltung scheint uns in dem methodischen Ansatz selbst zu liegen. Er zwingt den Blick auf die wesentlichen Zentren der künstlerischen Entwicklung, auf Florenz und Rom, Venedig und Mailand zu richten. Denn „*nur Kunstzentren, die den langen Atem für eine schöpferische Entwicklung durch die Jahrhunderte hin hatten, ergeben geeignete Objekte für*

²⁾ HARALD KELLER, Die Kunstlandschaften Italiens, Prestel Verlag, München 1960, 388 S., 188 Abb.

unsere Untersuchung, denn nur wenn wir das gleiche künstlerische Verhalten in Romanik und Barock, in Gotik oder Renaissance nachweisen können, dürfen wir sicher sein, lokale Eigentümlichkeiten festgestellt zu haben.“ Damit ist zwar alles für die Charakterisierung, aber wenig für die Frage nach der räumlichen Ausdehnung der Kunstlandschaften gewonnen. Ihre klare Abgrenzung fällt in der Po-Ebene um so schwerer, als es, wie KELLER betont, „eine ganze Reihe von Eigentümlichkeiten gibt, die allen norditalienischen Kunstlandschaften gemeinsam sind“: Die latente Neigung zur Hallenkirche, der im Norden beheimatete hochgetürmte Außenbau, die Vorliebe für architektonisch betonte Vierungstürme in der Renaissance, überhaupt der Hochdrang der Bauten — besonders physiognomisch auffällig in den ungewöhnlich hohen und schlanken Kirchtürmen selbst der kleineren Dörfer — in der Bevorzugung von Pflanze und Tier im ornamentalen Dekor, schließlich die frühe Bevorzugung oder Hineinziehung der Landschaft als Motiv der Malerei.

Darin kommt die Zugehörigkeit aller Kunstlandschaften der Po-Ebene zu der gleichen „Ziegelprovinz“, die den Städten bei allen Unterschieden doch einen verwandtschaftlichen Zug verleiht. Dennoch ist es gar keine Frage, daß sich die Po-Ebene, wenn auch als Kunstprovinz gegen Mittelitalien deutlich absetzt, in recht unterschiedliche Kunstlandschaften gliedert.

In der Gliederung hält sich der Autor denn auch an die „regioni“, die historischen Landschaften wie Lombardei und Venetien, Emilia und Romagna, Toskana und Umbrien. Uns will scheinen, daß hier vorausgesetzt wird, was erst Folge der Untersuchung sein könnte, daß nämlich diese politischen Einheiten mehr oder minder räumlich identisch sind mit den herauszuschälenden Kunstlandschaften.

Gewiß spiegeln, wie jeder Italienkenner weiß, die „regioni“ eine sinnvolle Gliederung Italiens in natur- wie kulturräumliche Einheiten wider, aber das gilt nur, wenn man das Augenmerk auf den Charakter der Kernräume richtet und nicht auf die zufälligen Protuberanzen der heutigen Grenzlinien, wie sie sich zur Zeit der politischen Einigung Italiens gerade herausgebildet hatten. Grenzlinien sind fast immer mehr oder minder willkürliche, machtpolitische Gebilde. Auf dem Schlachtfeld der Geschichte gibt es keine erstarrten Fronten. Mit der jeweiligen politischen wird sehr oft auch die kulturelle Zugehörigkeit strittiger Gebiete entschieden. Auf die „Kunstlandschaft“ angewandt bedeutet das, daß wir in breiten, das Kerngebiet an Größe oft übertreffenden Grenzsäumen eher eine Überschichtung mit deutlichen Brüchen in der Kunstgesinnung an-

treffen werden, als einen durchgehenden Lokalcharakter. Dieses Faktum, das gerade in der Po-Ebene, deren offene Natur ein häufiges Hin- und Herfluten der künstlerischen Einflüsse begünstigt, hat KELLER natürlich gesehen und selbst betont. Der Nachweis einheitlicher Kunstlandschaften ist daher hier notwendiger Weise weniger schlüssig und überzeugend als in Mittelitalien.

KELLER stellt Venedig mit der Terra ferma der Lombardei in ihren heutigen Grenzen und beide der Emilia gegenüber. Piemont wird nicht berücksichtigt. Hier ist „das künstlerische Schaffen zu oft ganz abgerissen und in den anderen Epochen ist es zumeist nicht dicht genug gewesen, um weitgehende Schlüsse wie die auf den Grundcharakter einer Kunstlandschaft zuzulassen.“ Uns will scheinen, daß die Anforderungen an den Begriff „Kunstlandschaft“ hier zu hoch gespannt sind und daß gerade die Forderung eines durchgehend schöpferischen Verhaltens den Begriff für eine detailliertere kunstgeographische Gliederung ungeeignet macht, sofern man nicht größere „weiße Flecken“ auf der kunstlandschaftlichen Karte in Kauf nehmen will.

Gewiß erforderte die Analyse geistiger Gebilde wie es die „Kunstlandschaften“ KELLERS im Grunde sind, einen genügend dichten Niederschlag in Raum und Zeit, aber man möchte an den Kunsthistoriker die Frage richten, ob hierzu wirklich eine lückenlose Kette schöpferischer Werke der großen Kunst gehört oder ob es nicht möglich ist, auf solche minderen Ranges und geringerer Originalität zurückzugreifen. Auch in ihnen müßte, in aller Bescheidenheit, das „Ingenium im Lokalen“ zum Ausdruck kommen. Wenn es „Grundkräfte der Heimat“ sind, die sich in der Kunst aussprechen, dann müßten sie auch in der schlichten Dorfkirche, in der Form des Gutshofes und des Bauernhauses zum Ausdruck kommen, auf der Ebene also, auf der Kunstgeschichte in Volkskunde übergeht. Wir wollen in dieser Betrachtung so weit nicht gehen, obgleich in der von BIASUTTI angeregten Publikationsreihe über das italienische Bauernhaus ein reiches Material steckt, das bei einer subtileren „kunstlandschaftlichen“ Auswertung sicher manchen Fingerzeig geben könnte.

Auf der anderen Seite scheint uns eine gewisse Gefahr darin zu liegen, wenn man politische, allmählich gewachsene Gebilde wie beispielsweise Venedig und seine Terra ferma zu sehr retrospectiv als eine kunstlandschaftliche Einheit ansieht. Wenn man die Eigenart der venetianischen Kunst nächst ihrer byzantinischen Wurzel vom landschaftlichen Milieu herleiten will, wie es KELLER expressis verbis tut, dann gilt das

kaum für große Teile der venetianischen Terra ferma.

Ein „schwächeres Gefühl für architektonische Grundverhältnisse“, wie es sich aus der ursprünglichen Holz- und Flechtbauweise auf dem amphibischen Boden der Lagunenrepublik herleitet, kann man den Städten mit römischer Tradition und eigener mittelalterlicher Baugesinnung, wie Bergamo, Brescia und Verona von Haus aus nicht nachsagen, wenn auch hier eifrig „venezianisch“ gebaut wurde, sobald diese Städte unter die Herrschaft der Serenissima gerieten. KELLER behauptet dies auch nicht, aber er spricht doch davon, daß die kulturelle Grenze Veneziens westlich von Bergamo und Crema, dicht an den Toren Mailands vorbeilaufe, im Gegensatz zu der heutigen Grenze der regioni. Davon kann nur für die Zeit nach dem Frieden von Lodi, also von der Mitte des Quattrocento ab die Rede sein, nicht aber für die älteren Perioden. Es bleibt zweifellos ein Problem, wie man solche Gebiete kunstlandschaftlich bewerten soll, die unter dem Einfluß einer machtvollen politischen Zentrale, deren Glanz zur Nachahmung verlockte, ihren ursprünglichen kunstlandschaftlichen Charakter verlieren.

Überall in der Po-Ebene beginnen sich erst am Ende der Romanik kunstlandschaftliche Sonderentwicklungen abzuzeichnen. Der Autor betont, daß man zur Zeit der lombardischen Romanik noch kaum von einer kunstlandschaftlichen Differenzierung der Po-Ebene sprechen kann. Die Kommunalbauten aus der Zeit der freien Kommunen sind einheitlich wuchtige Backsteinbauten, auch in der späteren venezianischen terra ferma.

Aus der Terra ferma und den angrenzenden Gebieten strömen aber auch noch später Einflüsse einer ganz „unvenezianischen“ Baugesinnung nach Venedig selbst zurück. Man braucht nur an das Wirken der Maestri lombardi in Venedig oder an den Einfluß San Michelis und Palladios zu denken, deren architektonische Gesinnung gewiß nicht von Haus aus venezianisch genannt werden kann. Ebenso aber nimmt die Terra ferma Elemente auf, die ihr ursprünglich fern gelegen haben. Nach den Grenzen der venezianischen Kunstlandschaft fragen kann also wohl nur heißen, nach den Grenzen der Einflüsse Venedigs fragen ohne Rücksicht auf die Frage, wann diese Einflüsse einsetzen und wie stark sie jeweils sind. Aber kann man dann noch von einem „durchgehenden Verhalten“ sprechen? Für die Lombardei hat KELLER gerade das Fehlen einer solchen durchgehenden Grundgesinnung, das experimentierende Schwanken für kennzeichnend erklärt und zu begründen versucht.

So bestechend der Ansatz ist, aus einer viele Jahrhunderte umfassenden Entwicklung spezifische landschaftsgebundene Grundauffassungen herauszudestillieren, so schwer scheint es, diese dann zu einer räumlichen Abgrenzung verschiedene Grundtypen zu benutzen — zumal da es nicht immer gelingt, die „*allein von den Grundkräften der Heimat gespeiste*“ Kunst genügend zu unterscheiden von dem individuell Schöpferischen, das Schule macht. Was die „*Grundkräfte der Heimat*“, die landschaftlichen Eigentümlichkeiten sind, das bestimmt eine Kette größerer und kleinerer schöpferischer Akte, die das Lebensgefühl, den Geschmack, die Tradition ebenso mitbegründen, wie sie in ihnen wurzeln.

Derartige Bedenken sprechen freilich nicht gegen den Versuch einer kunstlandschaftlichen Gliederung überhaupt. Doch möchte man den Ansatz, der für die Herausarbeitung der Grundcharaktere notwendig ist, für eine kunstgeographische Gliederung doch ein wenig abschwächen bzw. erweitern. Gewiß gibt es begnadete und weniger begnadete Landschaften — solche, die zu allen Zeiten Kunstwerke von hohem Rang hervorgebracht haben und andere, die nur einmal ihr „akme“ erreichten. Will man auch sie erfassen, dann verlegt sich das Gewicht vom Nachweis eines durchgehenden landschaftlichen Grundcharakters der Kunst mehr auf die Frage, welche Epoche einer Landschaft das Gesicht gibt und wie sie sich in den übrigen Epochen verhalten hat.

Für den Geographen liegt dabei nahe, sich an das zu halten, was in der Landschaft sichtbar ist — an die Architektur. In ihr wird sich auch das bodenständige Element am deutlichsten zeigen, gerade in zweit- und drittrangigen Bauwerken. Das Festhalten und Fortentwickeln einer bescheidenen Tradition wird gerade die Landschaften auszeichnen, die nicht zu jeder Zeit neue schöpferische Impulse in ihrer Kunstentwicklung aufzuweisen haben. Für die Übergangslandschaften ist es andererseits charakteristisch, daß sie eine Schichtung aufweisen, die über die normale Stilfolge hinaus Umbrüche der Kunstgesinnung aufweisen — wie etwa Brescia und Bergamo. Das kunstlandschaftliche Eigengewicht ist dort nicht so stark, daß es sich gegen die starken Impulse bedeutender nachbarlicher Kunstzentren durchzusetzen vermag. Die Tendenz der Kunstlandschaften, sich auf dem Vehikel der politischen Macht auszudehnen, überzugreifen auf Gebiete, die ihrem Charakter ursprünglich fern stehen, verwischt die klaren Grenzen. Es ist hier nicht mehr möglich, durch alle oder auch nur durch einige Stile hindurch eine einheitliche Kunstgesinnung zu erkennen und die Zuordnung die-

ser Gebiete zu der expandierenden benachbarten Kunstlandschaft wird problematisch.

Dies mag für die strittigen Gebiete Piemont (das in dem Werke KELLERS entschieden zu kurz kommt) sowie für den Übergangssaum zwischen der Lombardei und Venedigs kurz skizziert werden.

Der Piemontese gilt als amüsic, trocken, nüchtern. Der Beitrag der heutigen Landschaft Piemont zur italienischen Kunst erscheint, wenn wir die Gesamtentwicklung im Auge haben, recht gering. Zudem ist Piemont durch die Gebietsausdehnung des Hauses Savoyen stärker unter fremdländischen (französischen) Einfluß gekommen, als jede andere Kunstlandschaft Norditaliens, wenn auch entscheidende Gebiete wie das Monferrato erst nach dem Frieden von Utrecht (1714) dem Fürstentum Piemont einverleibt wurden. Immerhin, das Konzept der „Kunstlandschaft“ im Sinne von KELLER scheint auf Piemont also in der Tat nicht anwendbar.

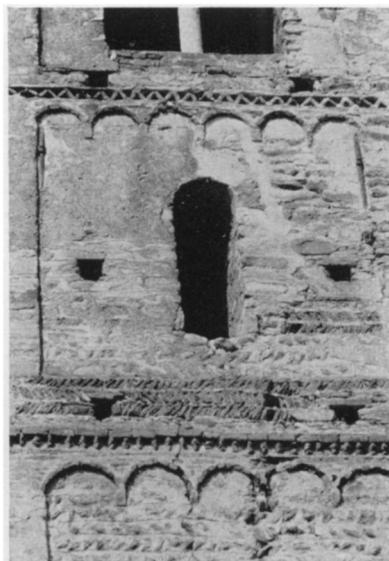
Indessen hat Piemont mindestens zur Zeit der „lombardischen“ Romanik und der frühen Gotik ein gewichtiges Wort mitzusprechen. Einige der frühesten und bedeutendsten Werke der lombardischen Romanik liegen auf piemontesischem Boden: Der 969 begonnene, 1006 geweihte Dom von Ivrea zeigt fast vollendet alle Eigentümlichkeiten des neuen Stils, er ist „das älteste Beispiel einer großen romanischen Kathedrale, in der die vertikale Raumlagerung sowohl im Innern wie im Äußeren des Gebäudes dominiert“³⁾. Es folgen der Dom von Acqui (1067), die Kathedrale von Aosta, der Dom von Susa, das Baptisterium von Oleggio, die ältesten Teile der großartigen Kathedrale von Casale Monferrato, S. Secondo in Cortazzone, S. Nazzario in Montechiaro und nicht zuletzt die Abtei von Staffarda unweit Saluzzo. Zu nennen sind ferner die Campanile von S. Stefano in Biella, von Cirie (vgl. Abb. 2) oder S. Andrea in Turin. Es ergibt sich also eine stattliche Liste romanischer Architektur lombardischer Provenienz. Piemont ist in dieser Zeit ein Teil der großen lombardischen Kunstlandschaft und kein unwesentlicher. Ein konservativer Zug mag vielleicht darin gesehen werden, daß neben dem neuaufkommenden lombardischen Stil am alten Zentralbau, wie ihn das präromanische Baptisterium von Biella (vgl. Abb. 1) in besonders schöner Weise repräsentiert, noch im 12. Jahrhundert festgehalten wird (Baptisterium von S. Pietro in Asti). Eine Sonderentwicklung der westlichen „lombardischen“ — späteren piemontesischen — Ebene und ihrer Randgebiete scheint sich jedoch mit Beginn der Gotik abzuzeichnen.

Sie geht fast ohne Bruch aus der lombardischen Romantik hervor, mit außerordentlich sparsamer Verwendung spezifisch gotischer Elemente sowohl im ornamentalen Schmuck, der den glattwandigen Fassaden mehr aufgeheftet als eingefügt erscheint, wie in der Konstruktion. Ein Zug zum Nüchternen spricht sich in den meist sehr schlichten Ziegelfassaden aus, mit der charakteristischen oft etwas steif wirkenden Ghimberga — dem spitzen dreieckigen Tympanon über dem Hauptportal — und den Terrakott-Lisenen, deren Ornamentik abstrakte vegetabilische Motive zugrunde liegen. Auch bei den Figurenfassaden wird durchgängig Terrakott verwendet, besonders reich etwa am Dom vom Chivasso, der im übrigen burgundische Einflüsse zeigt. Überhaupt erscheint das konsequente Festhalten an der Ziegel- und Terrakottornamentik, an sich ein lombardisches Element, durch alle Epochen bis zum Barock als ein typischer Zug der piemontesischen Kunstlandschaft. Französische Einflüsse wie der bereits genannte, lassen sich in der piemontesischen Gotik nur hier und da feststellen. Das einzige durchgeführte Beispiel des style flamboyante in Piemont ist die Apsis von San Giovanni in Saluzzo, und hier hat statt des sonst vorherrschenden Ziegel und Terrakott der für das feine Maßwerk geeignetere „pietra verde“ (ein Ophikalzit aus dem Val di Susa) Verwendung gefunden. Auch in der piemontesischen Profanarchitektur — in den gotischen Kastellen und Palästen — fällt sparsame Verwendung gotischer Schmuckelemente auf. Sie beschränkt sich auf Spitzbogenfenster, die meist mit schmalen Schmuckrahmen aus Terrakott die großflächigen Ziegelwände durchbrechen. Nirgends findet man in Piemont eine Überladung mit Terrakottornamentik, wie sie die Frührenaissance-Kreuzgänge der Certosa von Pavia aufweisen (vgl. Abb. 8). Die fast klassische Mäßigung, die Fläche und Ornament im Gleichgewicht hält, findet vielleicht ihren besten Ausdruck in San Pietro in Consavia (Asti) von 1467, von der man kaum sagen kann, ob sie noch Gotik ist oder schon den Geist der Renaissance vorwegnimmt (vgl. Abb. 11). In Mailand gibt es dergleichen nicht. Ospedale Maggiore wirkt wie ein Zwitter, San Pietro ist bescheiden, aber wie aus einem Guß. Im übrigen hat die Renaissance in Piemont keine Stätte. Wie in der (heutigen) Lombardei findet sie spät Eingang und vermag die gotischen Reminiszenzen kaum abzuschütteln. Außer der schon ins Barock hinüber spielenden bramantesken Parrocchialkirche in Roccaverano (1509), außer San Sebastiano in Biella (1502—1551) und der Fassade des Doms in Turin (1492—1498) hat sie kaum nennens-

³⁾ Touring Club Italiano, Piemonte, Milano 1961, S. 38.



1



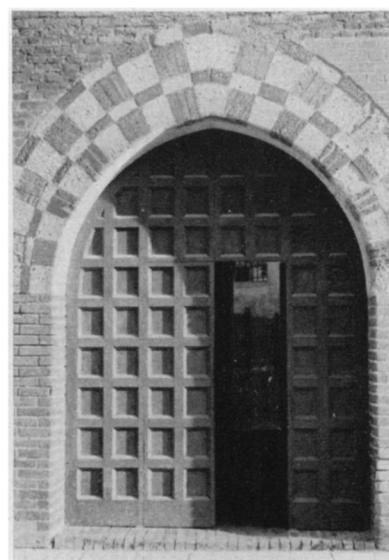
2



3



4



5



6

Bild 1: Biella; Battistero X.—XI. Jhd.

Aufnahme: Herbert Lehmann

Bild 2: Cirie; Martino di Liramo, X.—XI. Jhd.

Aufnahme: Herbert Lehmann

Bild 3: Pavia; S. Michele, Seitenportal frühes XII. Jhd., Sandstein von Voghera. Aufnahme: Herbert Lehmann

Bild 4: Asti; Torre Romana, röm. Fundament. Aufsatz aus dem XI.—XII. Jhd. Aufnahme: Herbert Lehmann

Bild 5: Asti; Gotischer Torbogen in Ziegel und „Tufo di Colma“. Aufnahme: Herbert Lehmann

Bild 6: Asti; Fassade von San Secondo 1462.

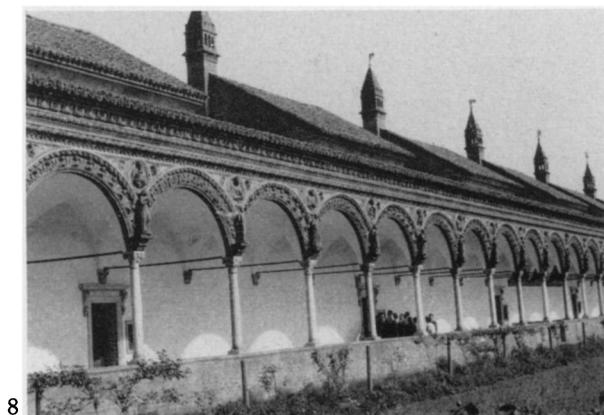
Aufnahme: Herbert Lehmann



7



10



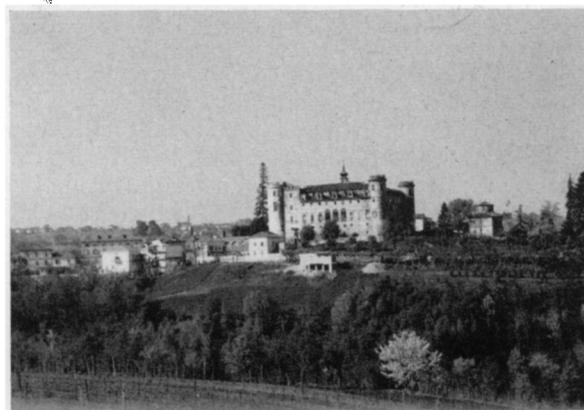
8



11



9



12

Bild 7: Asti; Kathedrale XIV. Jhd., Partiro von 1470.
Aufnahme: Herbert Lehmann

Bild 8: Certosa di Pavia; Kreuzgang mit Terrakott-Ornamentik.
Aufnahme: Herbert Lehmann

Bild 9: Santuario della Madonna d'Oropa; Innenhof von Pietro Arduzzi, XVII. Jhd. (oberhalb Biella)
Aufnahme: Herbert Lehmann

Bild 10: Cuneo; Piazza Duccio Galimberti.
Aufnahme: Herbert Lehmann

Bild 11: Asti; S. Pietro in Consavia.
Aufnahme: Herbert Lehmann

Bild 12: Kastell Costigliole im Monferrato, XIV. bis XV. Jhd.
Aufnahme: Herbert Lehmann

werte Spuren in der piemontesischen Architektur hinterlassen. Dagegen bedeutet die Barockzeit für Piemont unstrittig eine echte Blüte, worauf auch KELLER hinweist. Gewiß kann man schwer sagen, was das typisch „Piemontesische“ an den Barockbauten Piemonts ist, aber der Barock gehört zu Piemont wie er zu Rom gehört. Gegen den gewichtigeren und ernsteren römischen Barock läßt sich der zugleich nüchterne wie spielerische piemontesische doch gewiß absetzen. Da sind nicht nur die großartigen Platzanlagen wie die des Filippo Juvara und Guarino Guarini in Turin, die zweifellos nachwirken in der typisch piemontesischen Piazza Duccio Galamberti von Cuneo (vgl. Abb. 10), da sind die großen Paläste auf dem Land — Veneraria Reale etwa, das man das piemontesische Versailles genannt hat (von Amadeo di Castellamonte um 1660), oder die köstliche Palazzina dei Caccia des Juvara bei Stupinigi — da sind die Prunkstücke des piemontesischen Barocks: Palazzo Madama und Basilica di Superga, beide von Juvara, und da ist der ausgewogene, edle Hof des Heiligtums von Oropá über Biella (vgl. Abb. 9). Hinzugefügt werden müssen die zahlreichen minderbedeutenden Kirchen der kleinen Landstädte oder die gotischen Bauten angefügten sehr schlanken, sehr hohen barocken Kirchtürme — wie der von der Kathedrale von Saluzzo (1771), in traditioneller piemontesischer Weise in unverputzter Ziegelbauweise errichtet, die Möglichkeiten dieses Materials oft bis zum letzten ausnutzend.

Von der landschaftlichen Komponente der piemontesischen Architektur durch alle Stile hindurch gewinnt man den besten Eindruck vielleicht in Asti, wo eine lückenlose Tradition teilweise recht bedeutender Bauten vorliegt, alle in Ziegel ausgeführt, durch alle Stile hindurch von einer unverkennbaren Familienähnlichkeit: dem Zug zur Mäßigung in Material, Gliederung und Dekoration. Die auf römischen Unterbau errichtete frühromanische Torre Romana demonstriert die Verbindung zur Antike. Ihr Turmaufsatz zeigt zugleich eins der frühesten Beispiele der Verwendung von Sandstein im Verband mit Ziegel, eine Kombination, die gerade für Asti besonders charakteristisch ist (vgl. Abb. 4). Den gleichen Eindruck einer eigenständigen piemontesischen Kunstlandschaft vermittelt in Saluzzo der konsequent durchgeführte französische Einfluß in San Giovanni der deutlich importiert wirkt. Das schrittweise Vordringen des Hauses Savoyen hat doch wohl nicht so stark verfremdend auf die piemontesische Kunstentwicklung gewirkt, wie es KELLER erscheint. Entscheidende Kernräume Piemonts wie das Monferrat und die Markgrafschaft Saluzzo sind ja erst nach dem

Frieden von Utrecht an Savoyen gefallen. Uns will scheinen, daß doch recht deutliche Unterschiede zur benachbarten Lombardei sichtbar werden, der Piemont in den frühen Jahrhunderten noch eindeutig angehört. Es gibt hier nicht die jähren Umbrüche in der Baugesinnung, wie sie für die zentrale Lombardei typisch sind⁵⁾.

An keinem der piemontesischen Bauten wird man einen dekorativen Spieltrieb, der die Fläche so überwuchert, wie es etwa bei der Certosa von Pavia der Fall ist, entdecken können, und ein ähnliches Festhalten an der Gotik hat doch in Piemont nirgends zu einem solchen zeitfremden Spätling geführt, wie dem Dom von Mailand.

Einen wesentlichen Aufschluß über die kunstlandschaftliche Eigenständigkeit Piemonts würden vielleicht die zahlreichen Kastelle des Monferrat und der Langhe liefern, wenn sie schon systematisch von kunstgeschichtlicher Seite untersucht wären (vgl. Abb. 12). Die starke kultur-geographische Eigenart dieser Hügelländer, die neben der Alpenrandzone — dem Gebiet von Saluzzo-Pinerolo, dem Canavese und dem Biellese — den Kernraum Piemonts bilden — läßt ohnehin eine Sonderentwicklung gegenüber der lombardischen Ebene vermuten, deren heute piemontesischer Anteil, das Vercellese und Novarese, viel eher zur lombardischen Kunstlandschaft tendiert. Die Grenze zwischen beiden Kunstlandschaften dürfte also nicht an der heutigen piemontesisch-lombardischen Grenze, sondern westlich der Sesia zu suchen sein.

An der Ostgrenze der heutigen Lombardei, im Raum zwischen Adda und Etsch liegen die Dinge ein wenig anders. Das Gebiet ist zugleich alter Kernraum; die Alpenrandstädte Bergamo, Brescia und Verona sind seit römischer Zeit Zentren ersten Ranges, waren Sitz langobardischer Herzöge und zur Zeit der freien Kommunen Grün-

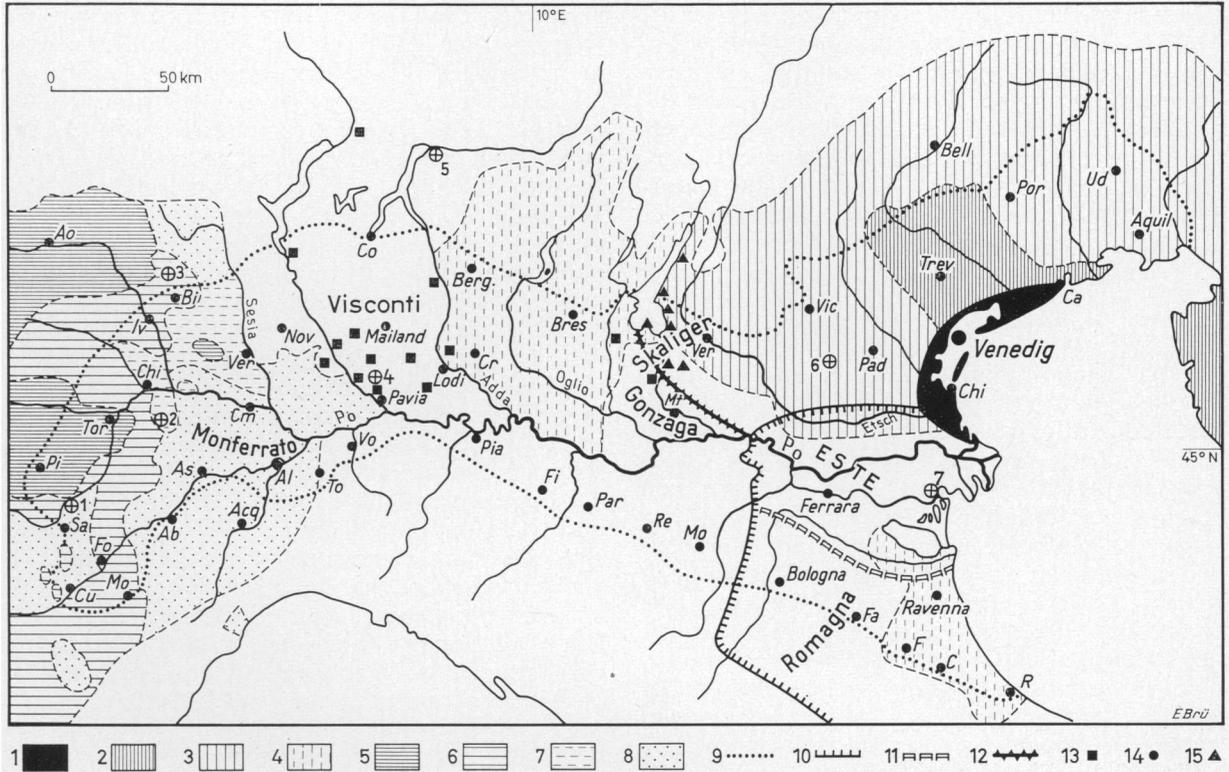
⁵⁾ So heißt es von der lombardischen Architektur auf Seite 233: „Bei den Lombarden . . . läßt sich eine durch die Jahrhunderte gleichbleibende Auffassung von Raum, Raum-mantel und Baudekor überhaupt nicht feststellen. Um 1120 gehört die lombardische Architektur mit S. Ambrogio in Mailand zu den führenden Bauschulen des Abendlandes, und ihr Einfluß reicht über die Alpen. In Mailand kommt man früh zu einer klassischen Lösung für das Überwölben von Räumen. In der Gotik verliert sich kein anderes italienisches Kunstzentrum so weit an fremdartige Systeme und Einflüsse. Nirgends sonst hält man so lange an dem überalterten Stile fest. Als Brunellesco längst gestorben war, begann man hier noch immer Bauten in gotischem Stile. Die Frührenaissance-Baukunst läßt den reinen tektonischen Sinn, der die lombardischen Denkmäler des 12. Jahrhunderts in so hohem Maße ausgezeichnet hatte, vollständig vermissen. Ein dekorativer Spieltrieb sucht vielmehr das architektonische Gerüst ganz um seine Wirkung zu bringen (Fassade der Certosa di Pavia, Mailand, Capella Portinari bei St. Eustorgio.) Im Barock aber, wo es nun am Platze wäre, eine solche dekorative Begabung frei zu entfalten, zeigt die lombardische Architektur einen steifen Ernst, Trockenheit und Schwere.“

dungsmitglieder der *lega lombarda* von 1167, Mantua führt sich sogar auf etruskischen Ursprung zurück. Zugleich aber liegt hier eine Zone latenter Spaltung der Po-Ebene; sie scheidet die östlichen Alpenübergänge — voran die Brennerlinie — von den nach Mailand führenden Pässen. Auch tritt ein gewisser Wechsel in den naturräumlichen Grundlagen ein: die im Osten breit entwickelte *bassa pianura*, die VIKTOR HEHN sehr schön als die Niederlande Italiens bezeichnet hat, verengt sich und macht den breiter entwickelten Schotterflächen der *alta pianura* Platz.

Vom Fiume Chiese an westwärts bis nach Piemonte hinein erstreckt sich heute das Gebiet der lombardischen „Corti“ mit den großen Ackerschlägen oder Reisfeldern der mit Landarbeitern bewirtschafteten Güter, getrennt von langhinziehenden hohen Pappelreihen, und der zwischen Maulbeerbäumen, Feldahorn oder Weiden ausgespannte Wein findet sich nur noch spärlich nördlich der Fontanili-Zone im „Altland“ längs des Alpenrandes; ostwärts herrscht der kleinbäuerliche Eigen- und Pachtbetrieb vor, die handtuchartige Streifenanteile des Landes mit den Spalierreihen des Weins dazwischen, um erst wieder in den alten Überschwemmungs- und Sumpfgebieten der erst spät meliorierten Gebiete der Polesine und des Valle Padusa der baumarmen offenen Landschaft mit ihren großflächigen Industriekulturen Platz zu machen. Die Eigenständigkeit der Gebirgsrandzone mit ihren Moränenbögen und alten Schotterkegeln spiegelt sich wiederum darin, daß hier — wie im Altland der Romagna und Via Emilia — der grundherrliche Teilpachthof (*podere*) vorherrscht, wenn auch die klassische Form der mittelitalienischen *Mezzadria* hier durch die jüngere Entwicklung bereits stärker verwischt ist. Aber man wird die Existenz eines latenten Grenzsaumes in diesem zentralen Teil der Po-Ebene kaum aus detaillierten geographischen Gründen allein ableiten können. Die Po-Ebene ist zu ausgedehnt um nicht in Zeiten eines stärkeren Partikularismus — dem die charaktervolle Mannigfaltigkeit der Städtebilder zu verdanken ist — beim Nachlassen einer von außen her einigenden Macht in Teilgebiete zerfallen zu müssen. Zur Zeit des lombardischen Bundes ist es ein ganzes Mosaik nahezu gleichartiger Bausteine. Erst mit dem steigenden Machtzuwachs der lokalen Geschlechter kommt es wieder zu einer Gebietsgruppierung, bei der geographische Momente mitwirken, gewiß ohne im einzelnen ausschlaggebend zu sein. Die territoriale Geschichte der Po-Ebene wird abhängig von dem jeweiligen Kräfteverhältnis der beiden natürlichen Gegenspieler, des festländisch zentralen Mailand und des

maritimen Venedig, das seit dem Untergang von Byzanz seinen Blick von den Weiten des Meeres immer stärker auf die *terra ferma* als zusätzliche Machtquelle und zur Sicherung der transkontinentalen Handelswege richtet. Schließlich greift von Süden her als Erbe letzten byzantinischen Besitzes das *partrimonium Petri* in der Romagna auf die Po-Ebene über — eins der seltsamsten und langlebigsten Gebilde in der wechselvollen politischen Geschichte Italiens. Es ist kein Wunder, daß sich im Kontaktraum dieser drei Mächte, gerade in dem kunstgeschichtlich so entscheidenden Trecento und Quattrocento, Geschlechter wie die Scaliger, die Gonzaga und die Este halten und diesem Raum — aus gemeinsam lombardischer Wurzel heraus — eine kunstlandschaftliche Prägung eigener Art zu geben vermögen, bis es der Lagunenrepublik gelingt über den Gardasee und Mincio bis fast vor die Tore Mailands den Marcuslöwen aufzupflanzen, nachdem dies seinerseits gegen das Lebensende des großen Gian Galeazzo Visconti bis an die Lagune vorgedrungen war. Dann allerdings, unter der milden Herrschaft der *Serenissima*, baut man in Brescia und auch in Bergamo mit Eifer im venezianischen Geist.

KELLER hat eindringlich dargelegt, wie auch auf dem Gebiet der Malerei (Moretto!) eine klare Trennung der Wege der Lombardei und der venetianischen *Terra ferma* zu konstatieren ist (S. 325 ff.). Aber es stehen gerade auch hier Baudenkmäler aus dem Geist beider benachbarter Kunstlandschaften der lombardischen und der venezianischen doch gleichberechtigt nebeneinander. Auch für die übrigen Teile der *Terra ferma* gilt vielfach das gleiche, mindestens für Verona, das sich aus der Zeit der freien Kommune und der Scaliger ein eigenes kunstlandschaftliches Gesicht bewahrt hat. KELLER selbst weist überdies darauf hin, wie gegensätzlich die ursprüngliche architektonische Auffassung in der Lagune von derjenigen der *Terra ferma* war. Baumeister wie Sanmicheli und Palladio, die dem venetianischen Herrschaftsgebiet in so hohem Maße ihren Stempel aufdrücken, „tragen die Bauweise der *Terra ferma* in das Schwemmland der Lagune. Es ist das erste Mal in der venezianischen Kunstgeschichte, daß die *Terra ferma* nicht als der empfangende, sondern als schöpferische Partner erscheint“ (S. 276). Aber in welchem Umfang, rein physiognomisch gesehen, bestimmen sie das heutige Bild der Landschaft! Palladinische oder dem Palladio nachempfundene Villen venetianischer Adelsgeschlechter übersäen das Gebiet der venetianischen *Villeggiaturen* zwischen Brenta und Piave, besonders im Umkreis von Vicenza selbst, am Fuß der Euganeen, längs der alten Brentamündung und der Bergfußzone zwischen



Karte 1: Einengung des Großlombardischen Raumes durch den Gebietszuwachs Venedigs und des Hauses Savoyen

Legende der Signaturen:

1. Einflußgebiet Venedigs um 1000 (von Byzanz abhängig)
2. Venetianische terra ferma um 1340
3. Eroberungen Venedigs 1395 – 1420
4. Eroberungen Venedigs 1426 – 1509
5. Besitzungen des Hauses Savoyen bis 1300
6. Gebietszuwachs des Hauses Savoyen 1300 – 1418
7. Gebietszuwachs des Hauses Savoyen 1418 – 1502
8. Gebietszuwachs des Fürstentums Piemont im Frieden von Utrecht 1714
9. Grenze der Po-Ebene
10. Nordgrenze des Patrimonium Petri z. Z. Karls des Großen, hervorgegangen aus der Grenze des Exarchates von Ravenna
11. Nordgrenze der Romagna z. Z. der Este

12. Grenze zwischen der Lombardei und der Mark Verona z. Z. Friedrich Barbarossas
13. Erhaltene Kastelle der Visconti
14. Städte von kunstgeschichtlicher Bedeutung
15. Erhaltene Kastelle der Scaliger

Die Ziffern hinter einem (+) auf der Karte verweisen auf kunstgeschichtlich bedeutsame isolierte Abteien und Heiligtümer.

1. Abtei von Staffarda (Romanisch-Gotisch)
2. Abtei von Vezzolano (Romanisch-Gotisch)
3. Santuario d'Oropa (Barock)
4. Certosa von Pavia (Frührenaissance)
5. Abtei von Piona (Romanisch-Frühgotisch)
6. Abtei von Praglia (Romanisch, Renaissance)
7. Abtei von Pomposa (Romanisch)

Bassano und dem Montello. Sanmichelis Festungsbauten und die von ihm entwickelte Form der Tore sind Wahrzeichen der Terra ferma geworden (KELLER, S. 223). Die „Kunstlandschaft“ der Terra ferma gliedert sich als ein mindestens architektonisch eigenständiges Gebiet dem venezianischen Raum an und ein, wenn man den Begriff Kunstlandschaft topographisch aber auch von seiner Begriffsbestimmung her nimmt. Bei KELLER ist denn auch der Entwicklung Venedigs und seiner Terra ferma je ein Kapitel gewidmet. Für die Emilia und Romagna hat KELLER das Übergreifen der Einflüsse teils von der Lombardei teils aus dem mittellitalienischen Raum her

aufgezeigt, wobei die letzteren doch stärker auf die Romagna selbst beschränkt sind. Dies ist verständlich wenn man die Zahl der hier auf die Via Emilia ausmündenden Paßstraßen und die kontinuierliche politische Verbindung der Romagna mit Mittelitalien bedenkt. Ferrara wäre gewiß als nicht zur Romagna im engeren Sinne gehörig zu erweisen; die alte Sumpf- und Überschwemmungszone des Valle Padusa, die schon die Grenze der römischen Zenturiate bildete, trennt das insulare ferraresische Gebiet doch nachhaltig von der Altlandschaft, und Ferrara selbst ist als Hafenstadt eher den Konkurrenten Venedigs als den Straßenstädten der Emilia zuzurechnen.

bare und schwer gegeneinander abwägbar geistige Gehalte räumlich zu fixieren, soll in unserer Karte 2 ein erster Versuch einer kunstgeographischen Gliederung der Po-Ebene — durchaus, wie ich glaube, im Sinne von KELLER doch unter Aufgabe der traditionellen Landschaftsgrenzen — zur Diskussion gestellt werden.

Diese Karte enthält über die der bisherigen Begriffsbestimmung der Kunstlandschaft angepaßten Flächensignaturen hinaus noch weitere Grenzlinien, die sich zwar auch auf landschaftliche Eigentümlichkeiten beziehen, aber solche dem Kunstschaffen untergeordneter Art, nämlich auf das bevorzugte Baumaterial. Für eine geographisch-physiognomische Betrachtung, aber darüber hinaus vielleicht doch auch in kunstgeschichtlicher Hinsicht, ist die Frage nach der Bauweise, nach dem Bevorzugten Baumaterial gewiß nicht müßig. Sie mag hier zur Ergänzung unserer bisherigen Betrachtung zum Schluß herangezogen werden. Die Po-Ebene ist, wie wir am Beispiel Piemonts sahen, zum größten Teil eine „Ziegelprovinz“. Nur unmittelbar am Alpenrand und in den Alpentälern ist die Natursteinbauweise seit jeher heimisch. Das beste Beispiel hierfür ist das Tessin, dessen schlanke Kampanile aus demselben plattigen Gneis bestehen, der auch zur Dachbedeckung verwandt wird. Dem steht das Tiroler und ladinische Holzbauggebiet als eine dritte große Baustoffprovinz in Norditalien gegenüber.

Hier muß auf die Bedeutung solcher, sagen wir, „baustoffgeographischen“ Untersuchungen in bezug auf den Begriff der Kunstlandschaft hingewiesen werden.

Die Wahl des Baumaterials ist nicht allein von den zur Verfügung stehenden Materialquellen abhängig, sondern weitgehend auch von den immanenten ästhetischen Gesetzen jeder Kunst-epoche und der vorherrschenden „Material-gesinnung“. Reichtum an geeigneten Natursteinen bedingt noch keine künstlerische Blüte auf dem architektonischen Sektor, wie umgekehrt Mangel an gewachsenem Stein eine solche nicht verhindern kann. Der künstlerische Wille ordnet sich das vorhandene lokale Material — ob gewachsener Stein, Findlinge, Schotter oder Ziegel — unter und greift je nach den technischen und ästhetischen Bedürfnissen auf ortsfremdes Material über. Doch nur in Epochen, in denen die Frage des Transportweges bzw. der Transportkosten keine Rolle spielt, wird der mehr oder minder weite Rahmen der landschaftsgebundenen „Baustoffprovinz“ völlig gesprengt. Das imperiale Rom kann sich gleichermaßen Marmor aus Griechenland und aus Carrara, Granit aus Ägypten und den Alpen leisten. Aber schon die

römischen Provinzstädte benutzten das in der Umgebung zur Verfügung stehende Material, wobei freilich Transportwege bis zu 100 km unter Umständen nicht gescheut werden. Das antike Verona verwendet die marmorharten Kalke und die weicheren Kalsandsteine der tessinischen Alpen, das antike Turin die Gneise und Marmore der Westalpen, selbst im antiken Rom wird die Masse der Bauvorhaben in den Travertinen und harten vulkanischen Tuffen Latiums ausgeführt, sofern nicht die zur technischen Vollendung geführte Ziegelbauweise bevorzugt wird. Alle späteren Epochen zeigen ebenfalls, vom Baumaterial her gesehen, ein mehr oder minder ausgeprägtes Lokalkolorit, diesmal im wörtlichen Sinne gemeint.

Für das mittelalterliche Florenz und das der Renaissance ist der warme Ton der subappenninischen Flyschsandsteine charakteristisch, des „pietra Forte“ aus den Steinbrüchen südlich des Arno (besonders denen der Boboli-Gärten) und des seit Brunellesco bevorzugten „pietra Serena“, dem eigentlichen „Macigno“ von Fiesole oder der Gonfolina, dessen kompakte Bänke hervorragend für monolithische Säulen und Stürze geeignet sind. Zur normannischen Romanik in Apulien gehören die hellen kretazischen Kalksteine (pietre di Trani) und die gelblichen tertiären Kalksandsteine, vor allem der sog. „carpano“. Die gleichen Kalke geben auch den glatten Wänden der Stauferkastelle (Trani, Castel del Monte) die charakteristische Leuchtkraft. Eine bestimmte Varietät der apulischen „tufi“ (Kalksandsteine) kommt dem übersteigert barocken und manieristischen Spieltrieb der Architektur von Lecce entgegen. Es ist für die architektonische Gesamtwirkung nicht gleichgültig, daß einer der geschlossensten Plätze von Italien, der campo in Siena von einheitlichen Ziegelfassaden gesäumt wird, während das mittelalterliche San Gimignano mit seinen Geschlechtertürmen durch den bläulichen Schimmer der Flyschsandsteine mit der goldbraunen Lasur der Verwitterung bestimmt wird.

Auch das sind landschaftliche Bindungen der Architektur, die nicht übersehen werden sollten. Mit Recht klagt ALBERTINI darüber, daß mit der modernen Architektur, der jedes gewünschte Material zu Händen ist, ein wesentlicher Charakterzug landschaftlicher Differenzierung verloren gegangen sei⁶⁾. Wir besitzen glücklicherweise seit einigen Jahren in dem schönen Buch von FRANCESCO RODOLICO, „Le pietre delle città d'Italia“, ein grundlegendes Werk, das der Frage nach Herkunft und Bevorzugung des Baumateri-

⁶⁾ C. ALBERTINI, Vecchie città ed edifici nuovi. In: Le vie d'Italia, VIII 1930.

als aller wichtigen italienischen Kunststätten mit großer petrographischer und kunstgeschichtlicher Sachkenntnis nachgeht⁷⁾. Damit sind wir in der Lage, die „Einzugsgebiete“ von Baustoffen für die einzelnen Kunstlandschaften zu überblicken und von der Seite des Materials her mindestens physiognomisch bedeutsame Differenzierungen innerhalb der übergeordneten Kunstlandschaften festzustellen. Für die Po-Ebene ergeben sich dabei recht aufschlußreiche Beziehungen. Eine vorwiegend auf den Angaben von RODOLICO beruhende Karte (Karte 3) mag das veranschaulichen. Hierbei sind nur die baugeschichtlich bzw. kunstgeschichtlich relevanten Steinbrüche und auch diese nur in einer Auswahl nach Prototypen herangezogen. Die Pfeile bezeichnen die Städte, die sich ihrer bedienen.

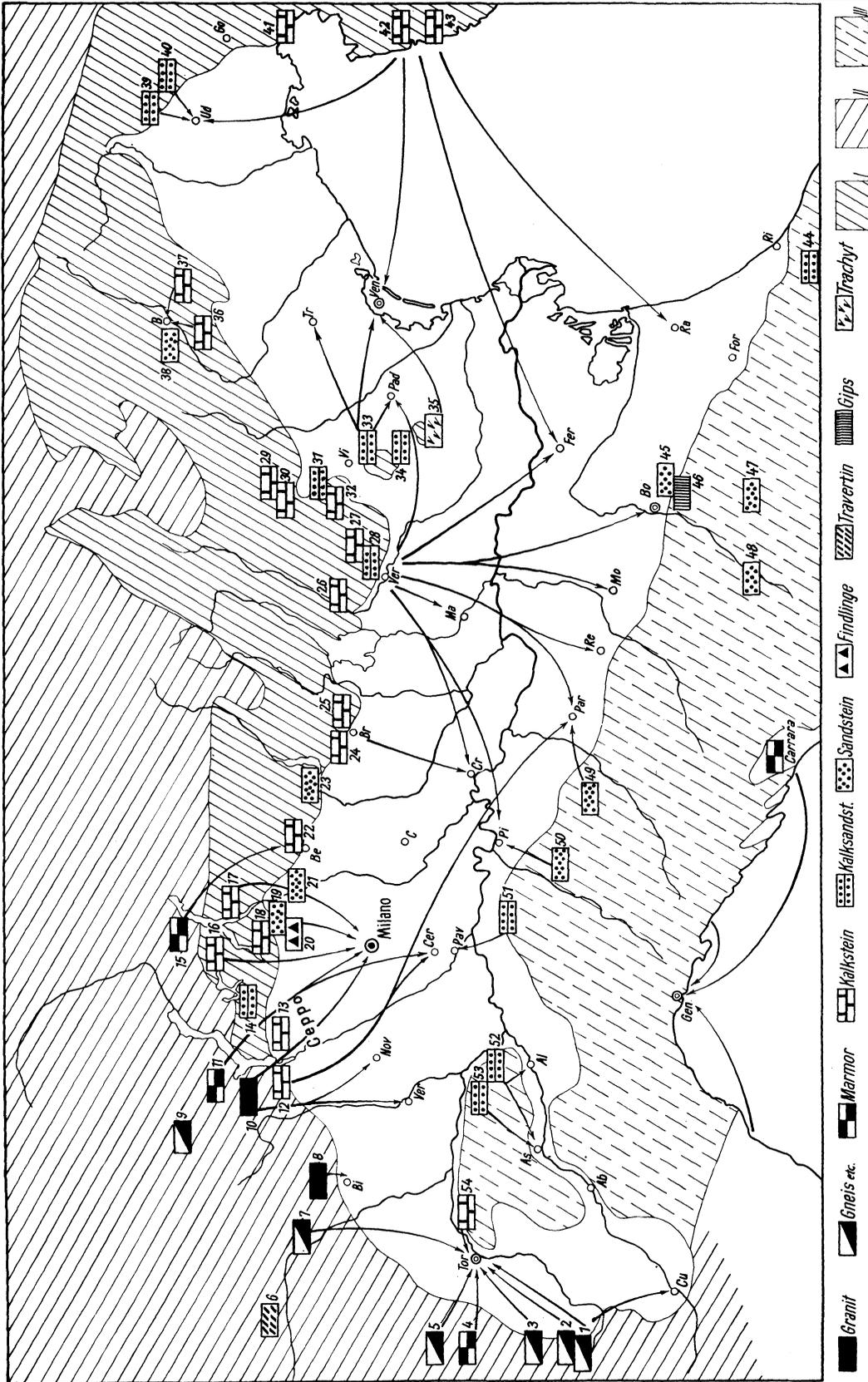
Zunächst fällt der zu erwartende Reichtum des Alpenrandes an hochwertigen Baustoffen gegenüber der daran sehr armen Apenninseite auf. Die nördliche Abdachung des etruschischen Apennin ist in der Tat ungewöhnlich arm an geeignetem Material für anspruchsvolle Bauten. Die Molassesandsteine, die hier und da gebrochen werden, sind gegenüber den Flyschsandsteinen der Kammregion und des toskanischen Subapennin qualitativ weit im Nachteil. Die stellenweise bis zur Unkenntlichkeit verwitterte Fassade von S. Michele in Pavia (Anfang des XII. Jahrhunderts) in dem mürben Sandstein von Voghera liefert ein drastisches Beispiel für die Hinfälligkeit der fast ausschließlich kalkig gebundenen Molasse. Es ist kein Wunder, daß in der Emilia selbst unmittelbar am Gebirgsrand und noch in den Tälern des Apennin die Ziegelbauweise dominiert — völlig natürlich in den Profanbauten — und daß anspruchsvollere Gesteine vorwiegend aus dem Gebiet von Verona verschrieben werden. Für den Alpensaum ergibt sich eine natürliche Zweiteilung in Kalkalpenzone und kristalline Zentralalpenzone, wobei die letztere vom Lago Maggiore ab unmittelbar an die Po-Ebene grenzt. Venetien gehört ganz in das Einzugsgebiet der ostalpinen Kalke, wobei Verona eine überragende Rolle spielt. Kennzeichnend für den Adriaaum der Po-Ebene ist der bedeutende Anteil des istrischen Kalksteins (aus dem Gebiet von Cittanova und Orsera). Aus ihm besteht schon der gewaltige Monolith des Grabmals Theoderichs in Ravenna und ein Großteil der Fundamente Venedigs, er findet Verwendung noch in Ferrara und selbst in Udine.

Erstaunlicherweise haben die hervorragenden liassischen Kalksteine und kretazischen Sandsteine des Alpenrandes zwischen Gardasee und

dem Bergamaskischen außerhalb der Städte Bergamo und Brescia kaum Verbreitung gefunden. Hier geben sie allerdings völlig den Ton an. Im Gegensatz, selbst zu dem so baustoffbegünstigten Verona und zu Mailand, die lange am Ziegel festhalten, hat der gewachsene Stein, der *pietra viva*, in Bergamo und Brescia schon in den Monumenten des Duecento und Trecento die Ziegelbauweise zurückgedrängt bzw. gar nicht aufkommen lassen. Der prachtvolle „*botticino*“, ein Kalkstein „von der Farbe des *caffè latte*“ bestimmt in Brescia schon die römischen Bauten. Im Quattrocento und Cinquecento gelangt er hier wieder zu hohen Ehren. In Bergamo spielen neben den gleichfalls reichlich vorhandenen Kalken die kretazischen Sandsteine der Umgebung, die schon Scamozzi dem *pietra Serena* von Florenz qualitativ an die Seite stellt, eine ähnliche Rolle. Daß die so hoch qualifizierten und noch dazu in verkehrsgünstig gelegenen Brüchen gewonnenen Gesteine von Bergamo und Brescia keine größere Verbreitung gefunden haben, mag sich wohl für die venezianische Zeit (nach dem Frieden von Lodi 1454) daraus erklären, daß unser Gebiet im Schatten von Verona stand, dessen „*Marmi*“ die ganze westliche *Terra ferma* mit edlem Baustoff versorgte. Vorher hat ein größerer Bedarf ohnehin nicht bestanden.

Sowohl die Scaliger westlich wie die Visconti östlich dieser kulturellen Wasserscheide zwischen den venetianischen und den lombardischen Einflüssen bevorzugten für ihre zahlreichen Kastelle die Ziegelbauweise, die für die Zeit der freien Kommunen meist bis unmittelbar an den Gebirgsrand heran die Regel war. Man muß sich vor Augen halten, daß die Po-Ebene als Ganzes während des Mittelalters eine ausgesprochene „Ziegelprovinz“ ist, und daß an dieser „Ziegelgesinnung“ trotz der verlockenden Nähe eines reichlichen Angebotes an Natursteinen in manchen, selbst in transportgünstigen Gegenden — etwa Mantua — noch während der Renaissance und länger festgehalten wird, wie das für Piemont bereits dargelegt worden ist. Man muß daher eher fragen, wo man denn überhaupt für das massive Mauerwerk der Repräsentativbauten und der profanen Gebrauchsarchitektur außerhalb der Alpentäler ein anderes Material als Ziegel benutzt hat. Tatsächlich ist dies der Fall in einer nur relativ schmalen Voralpenzone der Lombardei und des nördlichen Piemont im Gebiet der alten Schotterplatten und der Moränen. Die ersteren liefern neben dem Reichtum an Grobschottern, die in „Grätenmuster“ gelegt hier den Großteil des frühmittelalterlichen und spätantiken Mauerwerks bestreiten, vor allem auch den sogenannten *Ceppo*, ein poröses, relativ

⁷⁾ FRANCESCO RODOLICO, *Le pietre delle città d'Italia*. Firenze (ohne Jahr).



Karte 3: „Baustoffquellen der Kunstdenkmäler der Po-Ebene“
 I Kalkalpen, II Kristalline Zentral- und Westalpen, III Apenningebiet (vorwiegend sandig-tonige Sedimentgesteine)

Erläuterung der Ziffern in Karte 3:

1. Glimmerquarzit von Barge („Bargiolino“)
2. Grüngrauer Tafelgneis von Luserna
3. Dioritgneis von Porte („Pietra di Malanaggio“)
4. Marmor von Bussoleno und Ophikalzite („verde di Susa“)
5. Gneis von Borgone
6. Travertin von Aosta (nur in römischer Zeit in größerem Umfang gebrochen)
7. Granitgneis des Aosta-Tales
8. Diorit („Granit“) von Biella
9. Gneis von Domodossola (einschließlich ultrabasische „pietre“)
10. Granit von Baveno
11. Marmor von Condoggia und Ornavasso
12. Dolomitischer Kalkstein von Arona
13. Roter dolomitischer Kalkstein von Angera
14. Liassischer Kalksandstein von Viggù
15. Marmor von Musso
16. Kalkstein von Moltrasio (unterer Lias)
17. Kalkstein von Varenna, Olcio und Mandello
18. Dunkler Liaskalk von Como
19. Kretazischer Sandstein der Brianza (Brüche von Missagra, Barzanò und Bevera)
20. Erratische Gesteine aus den Moränen der Brianza: „Serizzo“-Gneis „ghiaione“ (Augengneis) und „Pietre verde“ (Serpentine)
21. Kretazische Kalksteine der Colline di Castagneta
22. Dolomitischer Kalkstein („Marmo di Zandobbio“)
23. Kretazischer Sandstein von Sarnico
24. Liassischer Kalkstein der Ronchi („Medolo“)
25. Liassische Kalksteine von Botticino und vom Monte Regogna („Borticino“ u. „Corna“)
26. Mesozoische Kalke des Monte Pastello („Biancone“, „Marmi di Verona“)
27. Mesozoische Kalke des Val Patena
28. Eozäner Kalk („Pietra Gallina“) und Kalksandstein („tufo“) des Val Gallina
29. Jurassischer Kalkstein von Piovene
30. Weißer und roter Kalkstein von Magrè
31. Tertiärer Kalksandstein von Costabissara
32. Mesozoische Kalke von Chiampo („nembro“)
33. Tertiärer Kalksandstein von Costozza (unterirdische Steinbrüche „covoli“)
34. „Pietre di Nanto“ tertiärer Kalksandstein der südl. Berici
35. Trachyt der Euganeen
36. Kretazischer Kalkstein des Col Visentino
37. Kretazischer Kalkstein des Cansiglio
38. Tertiärer Sandstein von Belluno
39. Breccioser Kalksandstein von Nimis
40. Kalksandstein von Torreano
41. Kretazische Kalksteine des Karstes (von Sistina bis Triest)
42. Kalk von Cittanova (Istrien)
43. Kalk von Orsera („Pietra d'Orsera“)
44. Miozäner Kalksandstein des Monte Titano etc.
45. Molassesandstein von Bologna (Porta Castiglione)
46. Gips von S. Ruffilo („Selenit“)
47. Flyschsandstein („Masegna“ in den Tälern des Idice, Sillaro und Lamone)
48. Flyschsandstein („Macigno“) von Poretta
49. Molassesandstein von Varano etc.
50. Molassesandstein des Val Trebbia
51. Molassesandstein von Casteggio und Voghera
52. Miozäner Sandstein der Colli di Colma („tufo di Colma“)
53. Miozäner Sandstein von Rosignano in Monferrato
54. Eozäner Kalkstein von Gassino u. Chiese („Pietra di Gassino“)

leicht zu bearbeitendes Flußschotterkonglomerat interglazialen oder älterglazialen Alters, wie es allenthalben in den Taleinschnitten der lombardischen alta pianura aufgeschlossen ist. Der Ceppo hat vor allem in Mailand bis in unsere Tage hinein immer wieder Verwendung gefunden, ja er muß geradezu — neben dem Ziegel — als das Charaktergestein dieser Stadt angesehen werden. Das Moränengelände der Brianza und des Varesotto aber hat allezeit eine Fülle von handlich aufbereiteten Steinen jeder Art geliefert, unter denen vor allem die unter dem Namen „Serizzo“ bekannten zentralalpiner Schiefer und Gneise besondere Erwähnung verdienen. Der Konsum dieses von Natur aus plattigen und daher nach Art der Ziegel zu gebrauchenden Gesteins aus den Moränen war besonders in Mailand und den umliegenden Ortschaften der Alta pianura enorm. Selbst in Como, wo das Mauerwerk schon in der Spätantike und im frühen Mittelalter normalerweise aus dem dunklen Liaskalk der Umgebung ausgeführt wird, spielt der Serizzo eine große Rolle, so an der Porta Torre (1182), und vor allem an der Basilica di Sant'Abbondio, einem Hauptwerk der lombardischen Romanik aus dem frühen 11. Jahrhundert, bei deren Mauerwerk plattiger Serizzo lagenweise mit dunklem Kalk abwechselt. Auch die Säulen der Seitenschiffe bestehen aus Serizzo. Der Reichtum an verschiedenen, doch meist ins Schwärzliche und Grüne spielenden Gesteinen, die zu einem guten Teil wenn nicht überwiegend aus der Moräne stammen und diesem Bauwerk auch farblich eine beglückende Harmonie verleihen, lenkt das Augenmerk noch einmal auf die berühmten Maestri Comacini, deren genossenschaftliche Tradition bis in die Zeit der lombardischen Landnahme zurückgeht⁸⁾. Sie sind keineswegs auf Como selber beschränkt, sondern in der ganzen lombardischen Seenregion zu Hause, einem Gebiet, das allein schon in Ermangelung brauchbarer Ziegeltonen von Haus aus auf die Steinbauweise angewiesen war und das Material hierzu in unbeschränkter Anzahl liefert, nicht zuletzt eben auch in den Moränen. Hier ist der landschaftliche Einfluß einmal direkt gegeben. Dem spezifisch lombardischen Schmuckbedürfnis, das sich unter anderem auch in der stets angestrebten Bichromie und Polychromie zeigt, kommt die bunte Kollektion der Gesteine gerade der Moränen des lombardischen (und piemontesischen) Alpenrandes gefällig entgegen. Hier allein tritt der sonst so dominierende Ziegel zurück und begnügt sich mit der untergeordneten Rolle eines zusätzlichen Baudekors im Verband des Natursteins.

⁸⁾ H. KELLER, a. a. O., S. 234.

Den Gneisen, Graniten, kristallinen Kalken bzw. Kalksilikathornfelsen und Serpentinien der piemontesischen und westlombardischen Alpentäler fällt eine besondere Rolle zu. Die ersteren stellen innerhalb der piemontesischen Ziegelprovinz die Konstruktionselemente, zu denen große, z. T. plattige Werkstücke benötigt werden. Schätzungsweise 90% aller Treppenstufen und Balkone in Turin bestehen aus dem graugrünen Plattengneis von Luserna. Selbst für Dachbedeckungen muß dieses leicht spaltbare Gestein herhalten, das allerdings erst im 19. Jahrhundert seine dominierende Rolle zu spielen beginnt. Im vorangegangenen Jahrhundert wird der als „Bargiolino“ bekannte Glimmerquarzit vom Monte Bracco oberhalb Barge für Fußbodenplatten bevorzugt — z. B. in der Basilica di Superga des Juvara. Weiter noch zurück bis in die römische Zeit reichen in Turin die Gneise des Val Susa, unter denen sich der wenig schieferrige und daher als „pietra da Taglio“ geeignete Augengneis von Borgone einer besonderen Beliebtheit erfreut. Unsere Karte der „Einzugsgebiete“ der verschiedenen Natursteine läßt eine klare Dreiteilung erkennen: das östliche „Kalkgebiet“ mit Verona und Istrien als Hauptlieferanten, die zentrale Lombardei, die ihr Material aus der westlichen Seenregion bezieht und Piemont, das von den kristallinen Gesteinen der Westalpen nur sehr beschränkt Gebrauch macht und bis zum Neoklassizismus „Ziegelprovinz“ bleibt. Dies ist sicher nicht allein aus dem Fehlen von geeigneten Kalken und Sandsteinen zu suchen — denen gegenüber den härteren und meist schwerer zu brechenden Graniten, Gneisen und ähnlichen kristallinen Gesteinen immer der Vorzug gegeben wurde. Abgesehen davon, daß ein Transport von Veroneser Kalkstein den Po aufwärts nicht übermäßig kostspielig ist und war, besitzt Piemont in dem Pietra di Gasino der Turiner Hügel einen — wie Juvaras Bauten beweisen — durchaus brauchbaren Kalkstein und im sogenannten „Tufo von Colma“ des Monferrat einen guten Sandstein — letzteren in genügender Menge, um eine ganze Landschaft damit zu versorgen.

Aber nur in der Romanik und in der Gotik hat der „Tufo“ von Colma Bedeutung gewonnen und zwar neben und im Verband mit dem Ziegel zur Erzeugung einer bichromen dekorativen Wirkung, die ein Wesenszug der piemontesischen Romanik und Gotik lombardischer Provenienz zu sein scheint. Schon Sant Ambrogio in Mailand — um nur ein Beispiel zu nennen — kennt die Auflockerung der Ziegelflächen durch teilweise regellos eingefügte helle Sandsteine und die Segmentierung der Rundbogen durch den

regelmäßigen Wechsel von Sandstein und Ziegel. Für Asti ist diese Bichromie absolut bestimmend. Aber es ist kein Beispiel bekannt, bei dem der Tufo di Colma die Wandfläche als solche bestreitet oder nach Art von San Michele in Pavia zur Fassadendekoration herangezogen wäre. Was den Ziegel betrifft, so steht er auch in Piemont keineswegs überall und immer als Baumaterial an erster Stelle. In romanischer und präromanischer Zeit wird wenigstens für Bauten minderen Ranges das örtliche Material bevorzugt — im Gebiet der diluvialen Schotterkegel der in Fischgrätenmuster gelegte gerundete Schotter, unmittelbar am Alpenrand der Bruchstein, meist Gneis und Schiefer. Hier kann man nun beobachten, wie hier eingestreute Ziegel — zuweilen in Fischgrätenmuster — offenbar zur dekorativen Auflockerung verwandt werden, in Umkehrung des später üblichen Verhältnisses zwischen Naturstein und Ziegel. Aber die Ziegelbauweise erobert sich auch diese Randgebiete noch während der Romanik. Bei San Zeno in Verona kann man beobachten, wie die älteren in Fischgrätenmuster mit Kalkschottern bzw. in „Tufo“ (Kalksandstein) errichteten Bauteile aus der Zeit der freien Kommune in die reine Ziegelkonstruktion der Skaligerzeit übergehen. In der Skaligerzeit dominiert der Ziegel vor allem in Profanbauten wie Kastell und Brücke — trotz des Überflusses an harten und weichen Kalksteinen in den Brüchen unmittelbar vor der Stadt.

Ziegel ist in der Po-Ebene kein minderes Material, zu dem man greift, weil „edleres Material“ zu teuer oder zu schwer zu haben ist. Der Ziegel ist hier ausgesprochen der Ausdruck einer bestimmten Kunstgesinnung bis tief in die Gotik hinein. Erst Renaissance und Barock mit ihrem lauterem Schmuckbedürfnis lösen ihn ab — durchgehend aber nur in der Kunstlandschaft der Lombardei und zum Teil auch Venedigs.

Die vorstehenden Ausführungen haben in erster Linie versucht, die methodischen Fragen zu klären, die der Begriff der „Kunstlandschaft“ aufwirft. Sie konnten nicht ins Detail gehen, das freilich die Grundlage jeder kunstgeographischen Untersuchung sein muß. Der Geograph wird das hierzu nötige kunstgeschichtliche Wissen selbst für begrenzte Gebiete keineswegs aufbringen können. Aber er vermag in einem so kulturträchtigen Land, wie es Italien ist, aus kunstlandschaftlichen Betrachtungen von Range des Werkes von HARALD KELLER und aus Untersuchungen wie denen RODOLICOS für seine eigene Aufgabe, eine kulturräumliche Gliederung der naturräumlichen an die Seite zu stellen, den größten Gewinn schöpfen.