

BRUNO KLEIN

## Vier Kolosse. Rudolf Borchardt und die Architektur des "Campo dei Miracoli" in Pisa<sup>1</sup>

Borchardts Betrachtungen zur Pisaner Architektur mögen formal über jeden Zweifel erhaben sein, doch sind sie für den Kunsthistoriker durchaus problematische Dokumente, wenn er sie für die Geschichtsschreibung seiner eigenen Disziplin heranziehen möchte. Dies liegt nicht nur an den eigentümlichen inhaltlichen Aussagen des Pisa-Textes, sondern gilt auch wegen seiner kulturgeschichtlichen Stellung. Damit sind zwei der wichtigsten Punkte angesprochen, die im folgenden zu beleuchten sein werden. Borchardts Blick auf die Architektur dient mir dabei als roter Faden, entlang dessen ich mich, vielleicht ein wenig willkürlich und unsystematisch, durch sein Pisa-Buch bewegen möchte. Am Anfang steht ein kurzer Versuch, die Rolle zu bestimmen, welche die Architekturbetrachtung darin überhaupt spielt. Sodann wird der Modus von Borchardts Architekturbeschreibung zu analysieren sein, um zu zeigen, in welcher Tradition sie steht. Wie sich Borchardts Meinungen zur Pisaner Architektur vor dem Hintergrund älterer wie neuerer historischer und kunsthistorischer Forschungen ausnehmen, wird im nächsten Abschnitt behandelt. Wenn ich zuletzt versuchen möchte, das Buch in einen größeren, vielleicht sogar "kulturhistorisch" zu nennenden Zusammenhang einzubinden, so bin ich mir der Unzulänglichkeit dieses Versuches bewußt, da ich den komplizierten Gegenstand nur mit den Methoden und den Kenntnissen meines eigenen Faches untersuche, der Kunstgeschichte.

Die Pisaner Architektur spielt in Borchardts Schrift nicht die zentrale Rolle wie beispielsweise Skulptur und Literatur, denn in den Analysen des Autors wird deutlich, daß seine Affinität zu den einzelnen Kunstgattungen unterschiedlich war; offenbar fühlte er sich bildender Kunst und Literatur stärker verbunden als den eher abstrakten architektonischen Zeugnissen.

---

1 Der vorliegende Text ist weitgehend identisch mit dem Manuskript eines Vortrages, der im Juni 1991 in München anlässlich des von der Rudolf-Borchardt-Gesellschaft veranstalteten Kolloquiums "Rudolf Borchardt und die Kunstgeschichte" gehalten wurde. Seitdem wurden nur noch die Literaturnachweise hinzugefügt. – Alle Zitate nach Rudolf Borchardt beziehen sich auf R. B.: *Pisa. Ein Versuch*, Zürich 1938.

Borchardts Blick auf das gebaute Pisa richtet sich im wesentlichen auf die Monumente des "Campo dei Miracoli", das heißt Dom, Baptisterium, Campanile und Camposanto. Die eigentlich zentrale Stellung nimmt jedoch deren Ausstattung ein, d.h. Fresken, Bronzewecke und Skulpturen. Während die Beschreibung von Werken der gotischen Epoche in der Wertung des Œuvres von Giovanni Pisano kulminiert, werden gotische Bauwerke – mit Ausnahme des genannten Camposanto – nur kurz gestreift. Die übrigen Monumente Pisas werden nur an zwei Stellen erwähnt, von denen die eine lautet:

Solange also das Forum [gemeint ist der Campo dei Miracoli; B.K.] nicht ausgebaut war, flossen für gotische Großbauten keine Mittel, und hielten sich die Ordenskirchen des Weichbildes, an seine äußersten Grenzen gedrückt, zu den Weltwundern in dem Verhältnis, das ihnen der strenge Aufbau der Stadt zuwies. Bei der ältesten Bischofskirche Pisas, der uralten schlichten, in Ältertagen noch jenseits des Stromgrabens verbannten Paulus-Uferbasilika, steht, aus Kreuzzugsregungen geboren, ein sarazenengotisches Spitalsbrüderhaus, auf gleichem Ufer stromauf in den dünnen Bauzeilen einer Vorstadt eine über dem Model geformte Grabeskirche, die gleiche wie überall – Außenwerke, Bauschablonen, ungefühl, unbedeutend.<sup>2</sup>

Diese Zeilen müssen wohl nicht kommentiert werden.

Großzügig gezählt benötigt Borchardt gerade acht Seiten für die Beschreibung der romanischen Bauwerke des Campo dei Miracoli, siebzehn aber für die beiden Pisani-Kanzeln darin; zwei Seiten für die Architektur des Camposanto, über zwanzig für dessen Fresken. Diese etwas tumbe Statistik besagte alleine noch nichts, wenn nicht auch die Borchardtschen Architekturbeschreibungen selbst hin und wieder in den Bereich der Skulpturanalyse hinübergleiten würden. "Das Verhältnis der Domfassadenstruktur zur Antike ist genau das gleiche wie das Nicolas zur antiken Plastik", heißt es beispielsweise an einer Stelle.<sup>3</sup> Offenbar waren die Bildhauer für Borchardt die wahren Heroen, in deren Werken der "Geist" Pisas am deutlichsten zum Ausdruck kam oder anhand derer dieser sich am besten darstellen ließ. Selbst an der einzigen Stelle, an der Borchardt einmal auf einen Rezipienten der Pisaner Kunst eingeht – es handelt sich um niemand anderen als Dante –, billigt er ihm ausschließlich die Beachtung skulpturaler Werke zu, so wie auch Borchardt selbst die Verknüpfung dichterischer und bildhauerischer Formen am besten gelingt. Skulptur vermag er mittels ihrer Parallelisierung mit der Literatur in einem – allerdings fiktiven – größeren historischen Rahmen unterzubringen, die Architektur bleibt demgegenüber isoliert. Aber auch hieraus saugt Borchardt seinen Honig: Die – von mir vermutete – geringere persönliche Affinität des Autors gegenüber der Architektur, die in ihrer vergleichsweise kurzen Analyse mündet, wird in dem Sinne inhaltlich positiv genutzt, daß für Borchardt gerade in der

2 Ebd., S. 56.

3 Ebd., S. 32.

Architektur Pisas die Einzigartigkeit der Stadt besonders zum Ausdruck gebracht wird.

Wenden wir uns nun den Architekturbeschreibungen selbst zu: "Vier Kolosse",<sup>4</sup> Dom, Campanile, Baptisterium und Camposanto, sind für Borchardt die Bauten des Campo dei Miracoli. Die ausführlichste und zugleich längste Architekturbeschreibung des ganzen Textes ist dem Dom gewidmet.<sup>5</sup> Borchardt beginnt im Innern, wobei er den Raumeindruck und das Verhältnis der einzelnen Teilräume zueinander zu charakterisieren versucht. Einzelne Motive, wie beispielsweise Arkadenreihen, Pfeiler, Kapitelle, Fenster usw. erwähnt er eher beiläufig, dafür stehen Licht, Dunkelheit, Dimension und Proportion im Mittelpunkt. Entsprechend werden die Details auch beim Außenbau nur im Überblick erfaßt und erst in ihrer Summe mit antiker Tempelarchitektur in Verbindung gebracht. Die Bezeichnung der Apsis als antiker "Halb-Tholos" liegt auf dieser Linie, ist aber nach Kriterien der Architekturtypologie ebenso originell wie falsch.

Generell läßt sich behaupten, daß wirkliche Raumbeschreibungen unter allen kunsthistorischen Beschreibungen zu den schwierigsten gehören und deshalb sehr selten sind. Statt dessen wird oft dargestellt, wie Wandaufriß und Decken architektonisch organisiert sind, womit aber wenig über den Raum selbst, sondern nur etwas über seine Begrenzungen gesagt wird. Bei Borchardt ist dies anders: Er versucht tatsächlich, einen Raum zu charakterisieren, und verwendet, um der Beschreibung von Raumgrenzen zu entgehen, einen Kunstgriff: Er läßt Auge und Blick schweifen und versetzt den imaginären Betrachter in Bewegung: "[...] das Auge des Schreitenden, links und rechts in die ungebrochene Perspektive steiler Schrankenwände gefriedigt, sieht sich unablenkbar nur nach vorwärts, zu Hauptaltar und Chor, gezogen [...]"<sup>6</sup> An anderer Stelle heißt es: "Tritt er [=der Betrachter; B.K.] aus der Querkirche gegen die Vierung vor, den Blick auf ihren nahen Abschluß gerichtet, und zweigt plötzlich links von ihm das riesige Langhaus fünfschiffig ab, [...] und wendet er die Blick wieder aufwärts"<sup>7</sup> usw.

In solchen Passagen wird deutlich, wie sehr Borchardts Beschreibungen aus der Bewegung heraus gewonnen werden, was übrigens nicht nur für die Architektur, sondern auch für die Skulptur zutrifft. Diese Art "dynamischen" Beschreibens möchte ich versuchsweise einmal vergleichend in den Blick nehmen. Denn es läßt sich unschwer feststellen, daß in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts zwei verschiedene Stile der Architekturbeschreibung gepflegt

4 Ebd., S. 28.

5 Ebd., bes. S. 35-39.

6 Ebd., S. 35.

7 Ebd., S. 36.

wurden. Ich nenne sie thesenhaft den "dynamischen, raumbezogenen" und den "statischen, gliederungsbezogenen".

Der typische, ungeheuer einflußreiche und vielgelesene Vertreter des ersten Stils war Wilhelm Worringer.<sup>8</sup> Von seinen im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts erschienenen Schriften *Abstraktion und Einfühlung*, *Lukas Cranach*, *Die Buchillustration der Gotik* möchte ich nur aus der jüngsten zitieren, dem Buch *Formprobleme der Gotik* von 1911. Dort heißt es beispielsweise in einer Passage des Kapitels "Innerer Aufbau der Kathedrale": "Die altchristliche Basilika hatte ihr Ziel im Altar. Mit energischem Linienzwang leitete sie die ganze Aufmerksamkeit auf diesen Endpunkt der Bewegung, den Altar, hin."<sup>9</sup> Borchardt, zum gleichen Problem, schreibt wie eben schon zitiert: "Das Auge des Schreitenden, links und rechts in die ungebrochene Perspektive steiler Schrankenwände gefriedigt, sieht sich unablenkbar nur nach vorwärts, zu Hauptaltar und Chor, gezogen [...]"<sup>10</sup> Die Übereinstimmungen sind meines Erachtens schon hier erkennbar. Doch möchte ich abermals Worringer zitieren, um noch deutlicher zu zeigen, wie zentral bei ihm die "dynamische" Beschreibung, aber auch die Analyse dynamischer Architekturstrukturen ist:

Auch die gotische Kathedrale kennt einen Linienzwang. Aber sein Ziel ist ein anderes. Es ist jene irrealer Linie in verschwindender Höhe, nach der alle Kräfte, all ihre Bewegtheit orientiert sind. Die Basilika hatte ein bestimmtes Ziel, die Kathedrale ein unbestimmtes. Ihre Bewegungen verklingen im Unendlichen.<sup>11</sup>

Bei Worringer sind vielleicht die dynamischen Züge im Kunstwerk selbst ein wenig stärker betont als bei Borchardt, für den die aktive Perzeption des Betrachters eine größere Rolle spielt. Dennoch wird wohl insgesamt deutlich, wie sehr Borchardt in bezug auf die "dynamische" Architekturanalyse Worringer verpflichtet ist. Hierin ist ein echtes Derivat aus der damaligen Kunstgeschichte bei Borchardt sichtbar.

Inhaltlich stimmen Worringer und Borchardt keineswegs vollkommen überein, denn nichts hätte Borchardt ferner gelegen als die These Worringers, daß die ganze mittelalterliche Architektur von "nordischen" Tendenzen geprägt sei. Vielmehr ging es ihm ja gerade darum, das autonome, "mittelmeerische" Element in der pisanischen Architektur herauszustellen. Dennoch sind die Ansätze strukturell vergleichbar, stoßen sich doch beide von einer antik-römisch geprägten Kunstrichtung ab, deren Relativität und historische Bedingtheit sie in Hinblick auf den Gegenstand ihres eigenen Interesses – mag dies nun Pisener oder gotische Kunst sein – beweisen wollen.

<sup>8</sup> Vgl. Magdalena Bushart: *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, München 1990.

<sup>9</sup> Wilhelm Worringer: *Formprobleme der Gotik*, München 1911, S. 100.

<sup>10</sup> Wie Anm. 6.

<sup>11</sup> Worringer (Anm. 9), S. 100.

Hierzu möchte ich noch eine weitere, etwas längere Passage aus Worringers Buch zitieren. In dieser wird nicht nur erneut der "dynamische" Stil der Architekturparaphrase deutlich – von Architekturbeschreibung kann man hier wohl kaum mehr reden –, sondern es zeigt sich darin auch, welchen Gegensatz Worringer zwischen Spätantike und "nordisch" geprägtem Mittelalter sieht:

Wenn wir nun einen romanischen Dom mit einer altchristlichen Basilika vergleichen, so zeigt uns schon das äußere Bild, was dieser nordische Ausdruckswille aus dem basilikalischen Schema gemacht hat. Die altchristliche Basilika trägt einen einheitlichen Akzent. Die einheitliche Langhausbewegung zum Altarraum hin ist auch äußerlich ganz klar dokumentiert. Dieses einfache Elementarschema der Basilika erfährt nun im romanischen Stil eine durchgreifende Gliederung, die seinen einheitlichen Charakter aufhebt und an die Stelle reizloser Einfachheit eine reiche Mannigfaltigkeit setzt. Statt des einen Akzentes eine Vielheit der Akzente, die eine gewisse rhythmische Gebundenheit haben. Es ist, als ob man einen sachlichen, logisch aufgebauten lateinischen Satz vergleiche mit einem Vers aus dem Hildebrandslied und seiner unruhigen, knorrigen, ungemein ausdrucksvollen Rhythmik, seinem fast hypertrophischen Reichtum an Akzenten. Dieser schwerfällige, gedrungene Satzbau, der fast berstet unter der Summe der in ihn hineingepressten Bewegtheit, er weist uns darauf hin, wie auch die Schwerfälligkeit und Gedrungenheit des romanischen Baustils zu verstehen ist. Bewegung ist Aktivität.<sup>12</sup>

Mit Hilfe dieses Zitates ließe sich nun auch die Parallelisierung von Phänomenen der Sprache und der bildenden Kunst bei Worringer und Borchardt vergleichen.

Beide Autoren konnten sogar, über alle strukturellen Ähnlichkeiten hinaus, bisweilen selbst noch zu inhaltlich ähnlichen Ergebnissen gelangen, auch wenn sie ganz Unterschiedliches meinten. Zum Beleg möchte ich noch eine letzte kurze Passage aus Worringer zitieren:

Der Aufwand an äußerlicher mittelbarer Kraftentfaltung, die dem Grundgedanken des Baus entsprechend sich noch mit organischen Ausdrucksmitteln aussprach, mußte den Mangel an unmittelbarer innerer Kraftentfaltung ersetzen. Damit hängt auch die Neigung des romanischen Stils zu barocker Ausartung zusammen. Denn als barock empfinden wir jede Stilerscheinung, die ein organisches Leben zeigt, das unter einem allzustarken Druck steht.<sup>13</sup>

Bei Borchardt heißt es, wenn er von Drama und Spannung bei den Baptisteriumsmasken spricht: "Aufgabe und Lösung waren, um das Wort endlich auszusprechen, das hier eher gedeutet als leer gesetzt werden sollte, barock."<sup>14</sup>

Da wir Parallelen im Motivischen wie im Beschreibungsmodus feststellen können, halte ich trotz mancher inhaltlicher Gegensätze eine Übernahme von Gedanken Worringers bei Borchardt für sicher. Dies läßt sich im Umkehrschluß auch durch den Vergleich mit jener kunsthistorischen Literatur belegen, die sich konkret auf Pisa bezieht, deren Sprachduktus jedoch im allgemeinen weit entfernt vom expressiven Stil Worringers liegt.<sup>15</sup>

12 Ebd., S. 83f.

13 Ebd., S. 85.

14 Borchardt (Anm. 1), S. 72.

In der 1939 erschienenen umfangreichen Studie *Die Baukunst des 11. Jahrhunderts in Italien* von Hans Thümmler<sup>16</sup> steht am Beginn des Kapitels über die toskanische Architektur die Analyse des Pisaner Domes. Ihn beschreibt Thümmler wie folgt:

Der Bau ist eine fünfschiffige Säulenbasilika mit Emporen. Die Tatsache, daß die äußeren Seitenschiffe breiter sind als die inneren, ist auffällig, aber kein Beweis, daß sie erst nachträglich hinzugefügt sein müßten. Ist doch gerade in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts die von den alten konstantinischen Basiliken inspirierte fünfschiffige Anlage auch andernorts zu finden. Entscheidend aber für den Gesamtkörper ist nicht so sehr die Vielschiffigkeit als vielmehr das ungeheuer weit ausladende, dreischiffige Querhaus. Daß nun diese Querhausanlage nicht unmittelbar vor der Apsis liegt, sondern nach Westen zu in das Langhaus sich einfügt, das schafft im Inneren einen weiten Chorraum, wie man ihn in Italien in Verbindung mit einem solchen Querhaus nicht wieder antrifft. Und für den Außenbau kommt eine besonders reiche Gruppierung einander zugeordneter Baukörper zustande.<sup>17</sup>

Im Ton ist Thümmlers Beschreibung weit zurückgenommener als die Borchardts; auffällig auch, daß es eine durchgängige Beschreibung eigentlich nicht gibt, sondern daß Ansätze hierzu immer wieder von Herleitungsversuchen, Vergleichen und bauarchäologischen Erwägungen unterbrochen werden. Ein konkreter Standort des Betrachters ist nicht auszumachen, es scheint, als beschreibe Thümmler assoziativ, den Pfaden im "Musée imaginaire" folgend. Das Schwergewicht liegt nicht auf der Analyse der Details, sondern bei der Vergegenwärtigung des Raumkörpers: "Auf die in der Hauptsache erst im 12. Jahrhundert entstandene äußere, plastische Dekoration der Mauern wollen wir hier nicht eingehen."<sup>18</sup> An diesem Punkt treffen sich Thümmler und Borchardt, aber auch darin, daß bei beiden die Beschreibung von Raum und nicht von Wand im Mittelpunkt steht – freilich geht der eine hauptsächlich auf das Innere, der andere auf das Äußere des Pisaner Domes ein.

Es wäre jedoch nicht richtig, wenn der Eindruck entstünde, solche summarischen, weniger systematisch als intuitiv vorgehenden Beschreibungen wären in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts die ausschließlich üblichen gewesen. Denn die Mehrzahl der Kunsthistoriker ist hierbei anders vorgegangen. Stark vereinfacht ließe sich sagen, daß vielmehr die Architekturinterpretationen aus technischer Sicht wie unter systematisch-typologischen Aspekten die Norm waren; dem entsprachen die Architekturbeschreibungen. Viollet-le-Duc

<sup>15</sup> Hier soll nur aus einzelnen Werken und nicht aus der umfangreichen Pisa-Literatur insgesamt zitiert werden. Neuere Literaturübersichten zum Pisaner Dom in den in Anm. 29 genannten Aufsätzen sowie bei Piero Sanpaolesi: *Il Duomo di Pisa e l'architettura romanica toscana delle origini*, Pisa 1975.

<sup>16</sup> Hans Thümmler: *Die Baukunst des 11. Jahrhunderts in Italien*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3, 1939, S. 141-226.

<sup>17</sup> Ebd., S. 184f.

<sup>18</sup> Ebd., S. 188.

und Dehio dürften vielleicht die bekanntesten Vertreter dieser Richtungen sein. Ich nehme sogar an, ohne dies aber im einzelnen nachgeprüft zu haben, daß jene Interpretationen rein statistisch immer sehr viel verbreiteter waren als die expressionistischen eines Worringer oder Borchardt. Auch Thümmler, selbst wenn er, wie soeben aufgezeigt, eine gewisse Nähe zur dynamischen Architekturbeschreibung verrät, ist in der Hauptsache doch Vertreter der systematischen Kunstgeschichte.

Da der Pisaner Dom innerhalb der Kunstgeschichte eine recht prominente Rolle spielt, wird er in der Fachliteratur entsprechend häufig erwähnt. Es gibt somit eine dichte Folge literarischer Zeugnisse, die es erlaubt, die obigen Thesen zu überprüfen. Schauen wir uns beispielsweise nur kurz an, was ein Vertreter der sogenannten "technischen" Richtung aus dem Campanile macht: Im 1904 erschienenen dritten Band seiner *Storia dell'arte italiana*<sup>19</sup> liefert Adolfo Venturi, der den Dom selbst fast überhaupt nicht erwähnt, eine entsprechende Erklärung für die besondere Form des Schiefen Turmes. Dieser hätte ursprünglich den Domflanken entsprechend gegliedert werden sollen, das heißt geschlossen, mit Blendarkaden und Pilastern. Da der Grund aber bereits beim Bau des Erdgeschosses nachgegeben habe, sei man gezwungen gewesen, das Gewicht bei den oberen Geschossen nach innen zu verlegen. Erst dieser Planwechsel habe dann zum Bau der offenen Arkaden geführt. Die Form resultiert bei Venturi also eigentlich erst aus einer technischen Unzulänglichkeit, der mangelhaften Fundamentierung. Borchardt sieht das genau umgekehrt; für ihn sollte der Campanile nicht den flachen Seitenwänden des Domes, sondern der raumhaltigen Fassade entsprechend gegliedert werden. Die technischen Bedingungen spielen keine Rolle mehr – der Schiefe Turm wird, sehr ausdrucksstark, zur "Säulensäule"<sup>20</sup>.

Die vielleicht nüchternste Beschreibung des Pisaner Domes stammt von Paul Frankl, der versuchte, Typen- und Stukturanalyse von Architektur miteinander zu verbinden. Dies liest sich in seiner 1926 erschienenen *Baukunst des Mittelalters* folgendermaßen:

Im heutigen Zustand ist der Dom von Pisa eine große Basilika mit Vierungskuppel. Das Langhaus, eine fünfschiffige Basilika mit Emporen über den beiden Seitenschiffpaaren. Die Emporen mit Bogenpaaren geöffnet, Pfeiler und Säulchen wechselnd. Das Mittelschiff flach gedeckt, die Seitenschiffe mit Gratkreuzgewölben, die Emporen mit schrägsteigender Flachdecke. Die Vierung ist mit einer elliptischen Kuppel auf Trompen gewölbt, ein achtseitiger Tambour umfaßt die Trompen nach außen. Gegen die Querarme ist die Vierung durch Wände getrennt.<sup>21</sup>

19 Adolfo Venturi: *Storia dell'arte italiana*, Bd.3, *L'arte romanica*, Mailand 1904, bes. S. 840-842.

20 Borchardt (Anm. 1), S. 47.

21 Paul Frankl: *Baukunst des Mittelalters. Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst*, Wildpark Potsdam 1926 (= *Handbuch der Kunstwissenschaft*, Bd. 10), S. 123.

Ich breche die Lektüre hier ab, da die Beschreibung ähnlich weitergeht.

Nun ist Frankls nüchterne Art der Baubeschreibung nicht das Resultat mangelnder sprachlicher Fähigkeiten, sondern basiert auf methodischen Überlegungen, die er in der Einführung seines Buches dargelegt hat. Zunächst versucht er dort, seine Kunstgeschichte gegen verschiedene, nach seiner Auffassung allzu einseitige Interpretationen abzusetzen. So heißt es beispielsweise zu Worringer explizit:

Überall steht hinter dem Baustil ein bestimmter Typus Mensch [...] mit seiner Welt- und Lebensanschauung. [...] Menschheitspsychologie ist hier das letzte Ziel und die Baugeschichte sinkt zum illustrativen Mittel herab. Die Antithese Natur und Geist, ein Erzeugnis des Morgenlandes, durch die christliche Lehre in den germanischen Norden überpflanzt, wird zur Zauberformel für das Verständnis der Gotik. [...] Jene beharliche "Kryptogotik", jene Nordik sozusagen, ist die Ausstrahlung der erblichen Rassenpsyche; der wechselnde Zeitgeist schwindet unter der Hand, der unwandelbare Volksgeist bleibt.<sup>22</sup>

Eine solche Interpretation ist für Frankl also nicht nur ahistorisch, sondern geht auch am eigentlichen künstlerischen Charakter eines Artefakts vorbei. Ich halte es für wahrscheinlich, daß Frankls Verdikt sich in Hinblick auf den formbestimmenden "unwandelbaren Volksgeist" auch auf Borchardts Pisa-Buch münzen ließe, selbst wenn bei ihm nicht ein nordisch-germanischer, sondern ein antik-mediterraner gemeint war.

Doch dies wäre wohl nicht der einzige Vorwurf, den Frankl aus methodischen Erwägungen an Borchardt gerichtet hätte. Denn eine andere Richtung der Kunstgeschichte wird von ihm folgendermaßen kritisch charakterisiert:

[Eine] innere Zusammengehörigkeit äußerlich verschiedenartiger Formengattungen ist nur demjenigen zugänglich, der auf die Kunstwerke sinnlich reagiert, der sie erlebt. Man verwechsle nur nicht dies subjektive Erleben mit dem individuellen Werten und Parteehmen für bestimmte Stile, Bauten, Künstler, mit Kunstpolitik [...].<sup>23</sup>

Dieser Vorwurf trifft auf Borchardt nun ganz bestimmt zu, insofern er versucht hat, seine persönliche Vorliebe als objektiv darzustellen, während Frankl demgegenüber bestrebt war, das Kunsterlebnis insgesamt zu objektivieren. Eben dies ist der Grund für den hohen Grad von Nüchternheit bei seiner Architekturbeschreibung: Dem Anspruch der Kunstgeschichte auf Wissenschaftlichkeit ihrer Ergebnisse steht eine subjektivistische Beschreibung entgegen. Architekturparaphrase oder -nachschröpfung mußte Frankl deshalb ablehnen und durch eine Art der Analyse ersetzen, die eigenen, von der Disziplin festgelegten Gesetzen zu gehorchen hatte.

Nach diesem Versuche, die Stellung von Borchardts Pisa-Buch unter stilistischen Gesichtspunkten in seinem Verhältnis zur zeitgenössischen Kunstgeschichte zu erhellen, möchte ich nun noch eine inhaltliche Untersuchung

22 Ebd., S. VI.

23 Ebd., S. VII.



in Angriff nehmen. Auch hier muß ich mich wieder eines Zitates aus Borchardts Schrift bedienen: Zwischen den bekannten vier Kolossen streicht "die Luft der Großartigkeit", im Kontrast zur "völligen Sterilität genuesischer und lucchesischer Bild- und Wortlosigkeit".<sup>24</sup> Es muß auffallen, daß Borchardt die Architektur anderer italienischer Städte, besonders von Florenz, benutzt, um "seine" Pisaner Monumente dagegen abzuheben. Er benötigt, schlicht gesagt, ein Feindbild. Der Solitär Pisa soll vor dunklem Hintergrund noch effektvoller strahlen, denn ein Vergleich zwischen pisanischer und beispielsweise florentiner Kunst wird nicht wirklich angestellt.

Die vier pisanischen Denkmäler sind nicht ebenso schöne Kirchen oder Türme oder Bauten wie andere italienische auch, sie sind nicht schönere oder weniger schöne [...]. [Den] Camposanto, dessengleichen auf Erden überhaupt nicht wieder steht, vereinzelt viel mehr als bloß dieser äußere Umstand. Sie alle wenden nur einander, als Organe Pisas, ihre mächtigen Rätselmienen zu, und allem übrigen Toskana, als Organe Pisas, den Rücken.<sup>25</sup>

Einen wirklichen Beweis für diese Behauptung bleibt Borchardt schuldig, er hat ihn auch nicht nötig, denn die vier Bauwerke werden hier als ein Absolutum gesetzt. "Sie sind ein völlig kompaktes Stück einer nur hier erhaltenen Welt und der Rest des Entwurfes zu ihr", wie "Niniveh Niniveh ist und die Akropolis die Akropolis".<sup>26</sup> Hier könnte die weitere Beschäftigung mit diesen Monumenten schon enden, denn sie sind "eine fest zugeschlossene unmittelbare Fremde, die dem flüchtig betroffenen Blicke ein großes Geheimnis zu hüten scheint, aber kein größeres und tatsächlich kein geringeres verbirgt als den völligen Untergang der sie erklärenden Welt."<sup>27</sup> Als Kunsthistoriker müßte ich eigentlich ohne diese "erklärende Welt" vor einer konkreten Interpretation der Bauwerke kapitulieren, was Borchardt auch empfunden hat:

Diese Einsicht genügt, um die Fragestellungen der landläufigen Kunstgeschichte mit ihrer veralteten Bewertung südtalientischer, apulischer, nordischer oder sarazenischer "Originale" gegenüber pisanischer "Abhängigkeit" in die Schulräume zu verweisen, in denen solche Begriffe das Denken ersetzen.<sup>28</sup>

Ich glaube jedoch nicht, daß die Kunstgeschichte sich mit ihrer eigenen Methodik so schnell geschlagen geben muß, um dann widerspruchslos zu adorieren. Denn Borchardt hat, um zu diesem Schluß zu gelangen, eine offensichtliche Geschichtsklitterung betrieben. Sind für ihn die Bauwerke des "Campo dei Miracoli" Elemente des Reichsforums in der Reichshauptstadt, so sollten wir bereits aufhorchen und den Zeitbezug dieser Interpretation erken-

24 Borchardt (Anm.1), S. 28.

25 Ebd., S. 29.

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 30.

nen, denn der Bau von Reichsforen aus Mittelalter und früher Neuzeit ist mir nicht bekannt, wohl aber entstanden sie seit 1933/34 in einem anderen Reich allerorten. Es wäre einer eigenen Untersuchung wert, Parallelen zwischen den Reichsforen Borchardts und denen der Nationalsozialisten aufzuzeigen und zu konkretisieren; an dieser Stelle soll jedoch der Hinweis auf die frappante Übereinstimmung der Begriffe genügen.

Zunächst möchte ich jedoch versuchen, die Pisaner Bauten aus Borchardts eigentümlichem historischen Konstrukt herauszulösen. Es ist nämlich keineswegs – wie der Autor behauptet – so, daß der Dombezirk des Campo dei Miracoli völlig einmalig wäre. Die nächsten Parallelen hierzu finden sich in Oberitalien, wo ebenfalls seit der Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert monumentale "Kirchenfamilien" entstanden sind. Als echte Parallelen hat Borchardt diese nicht anerkannt teils aus formalen Gründen, teils – aber dies bleibt unausgesprochen – weil er sie für epigonale Schöpfungen hielt. Diese Annahme war zu Borchardts Zeiten immerhin in gewisser Weise berechtigt, denn damals wurde der Baubeginn des Pisaner Domes zu früh datiert. Zwar sagen die Quellen, daß eine Grundsteinlegung in der Folge des Sizilien-Kreuzzuges von 1063 erfolgte, doch gebaut wurde, wie neuere Forschungen<sup>29</sup> ergeben haben, wohl erst seit der Jahrhundertwende. Die Pisaner Grundsteinlegung bedeutete offenbar zunächst nicht mehr, als daß man – bewußt salopp ausgedrückt – versuchte, den großen Ertrag aus dem "Sizilien-Kreuzzug" vorerst zu parken, ohne allzugroße Konflikte zwischen den einzelnen Gewinnern zu provozieren. Das "gemeinnützige Bankinstitut", bei dem der Sizilien-erlös angelegt wurde, hieß in Pisa "Domopera"; Eigentümerin war die Gottesmutter.

Die konkreten bauarchäologischen Gründe für die jüngste Spätdatierung von Pisa müssen an dieser Stelle nicht aufgezählt werden. Wichtig ist alleine, daß der Pisaner Dombau damit zeitlich in die Nähe einer ganzen Reihe ähnlicher Unternehmungen in Oberitalien rückt, zum Beispiel in Parma, Cremona, Piacenza oder Ferrara. Auch dort entstanden seit der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts monumentale Baugruppen mit Domen als Mittelpunkt, zumeist – ähnlich wie in Pisa – am Rande der Städte gelegen, zum Teil – wie in Ferrara – sogar auf bis dahin unbesiedeltem Gebiet.<sup>30</sup> Diese Kathedralen zei-

29 Urs Boeck: Der Pisaner Dom zwischen 1089 und 1120. Beobachtungen zur Bautechnik und Bauausführung der ersten Baustufe, in: *Architectura* 11, 1981, S. 1-30; ders.: Der Pisaner Dom und seine Westfassade – Baunaht als "Vexierbild" und die Folgen, in: Franz J. Much (Hg.): *Baukunst des Mittelalters in Europa*. Hans Erich Kubach zum 75. Geburtstag, Stuttgart 1988, S. 385-400.

30 Zur oberitalienischen Baukunst der Romanik vgl. noch immer Arthur Kingsley Porter: *Lombard Architecture*, New Haven u.a. 1917.

gen nicht nur eine Reihe von motivischen und stilistischen Übereinstimmungen mit Pisa, sondern sie sind alle aus einem ausgesprochen kommunalen Kontext hervorgegangen, der sich in starker Verkürzung folgendermaßen umreißen ließe: Ein Dom war durch das ottonisch-salische Reichskirchenwesen zur wichtigsten Rechtsperson einer Stadt geworden, derer sich die um ihre Autonomie ringenden Kommunen zu bemächtigen hatten. Zumindest in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts haben diese Kommunen kaum ein politisches Selbstverständnis entwickelt, sondern dies wurde ihnen erst durch Barbarossas Italienfeldzug aufgezwungen – eine Aussage, die für Pisa wie für andere italienische Städte gilt.

Dieser kleine historisch-kunsthistorische Exkurs war notwendig, um zu zeigen, daß sich die Pisaner Architektur weder formal noch in ihrer Bedingtheit von der anderer oberitalienischer Städte unterscheidet, jedenfalls nicht so stark, wie Borchardt dies behauptete. Pisa geht zwar in gewisser Beziehung voran, aber auch nicht mehr, als dies beispielsweise Venedig tat, wo übrigens 1063 tatsächlich ein revolutionärer Kirchenbau begonnen wurde. Halten wir vielmehr fest, daß sich gegen 1100 in Italien allerorten einiges rührte, was sich dann in der Folge unter anderem im Neubau monumentaler Kirchen niederschlug. Aus diesem historischen Bezugsfeld läßt sich Pisa nicht herauslösen, und es besteht von architekturgeschichtlicher Seite kein Anlaß, einen Mythos um den dortigen Dom herum zu konstruieren.

Es hat nun aber auch mit den inneren Krisen der Kommunen im 13. Jahrhundert zu tun, daß in diesem Zeitraum neben den älteren Bauten der Dombezirke nur wenige weitere Kirchen errichtet wurden. Einzelne Ausnahmen, wie etwa die sich um eine Universität und ein Heiligengrab gruppierenden Bettelordenskirchen von Bologna, bestätigen nur die Regel. Ein wirklicher Wiederaufschwung der städtischen Architektur setzte erst im späten 13. Jahrhundert ein, doch das war für Pisa bereits die Epoche nach Meloria, Zeit des Niedergangs. Konjunktur wie Rezession im Bauwesen verliefen also in Pisa wie den anderen Stadtkommunen zeitlich beinahe vollkommen parallel; beide waren das Resultat einer kommunalen Entwicklung und ihrer Krise. Mit Träumen vom Reich hat das überhaupt nichts zu tun, und es ist erstaunlich, daß Borchardt dies ignoriert hat, stand die Erforschung der Kommunen im frühen 20. Jahrhundert doch in voller Blüte.<sup>31</sup> Wenn man allerdings einen Großteil der Arbeiten zum mittelalterlichen Kommunalwesen aus jenen Jahrzehnten, in denen auch Borchardt schrieb, als das Resultat von bürgerlichen Projektionen auf eine lange zurückliegende Epoche interpretiert, so liegt

<sup>31</sup> Für Pisa sind hier vor allen Dingen die Forschungen von Gioacchino Volpe zu nennen; ders.: Studi sulle istituzioni comunali di Pisa, Pisa 1902.

freilich der Verdacht nahe, daß Borchardt sich davon bewußt absetzen wollte. Ein Satz wie "[...] die Florentiner Voraussetzung ist kommunal"<sup>32</sup> und die Attribution einer "universalen" und "internationalen"<sup>33</sup> Voraussetzung für Pisa belegen diese Vermutung ebenso wie Borchardts offensichtliches Mißfallen am "bornierten Kleinkommunalismus mit seiner meist aufs fragwürdigste begründeten Patriziatseinbildung und seinem giftigen Mißtrauen gegen den einen Steinwurf vom Weichbilde beginnenden unreinen 'Ausländer'".<sup>34</sup> Wenn also Teile der Geschichts- und Kunstgeschichtsforschung im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert vom "bürgerlichen" Mittelalter sprachen und die Gegenwart meinten, so trifft die auch auf Borchardt zu – freilich unter umgekehrten Vorzeichen. Der Erkenntnisgewinn über die behandelte Epoche ist in beiden Fällen verhältnismäßig beschränkt.

Borchardts Pisa-Mythos war also nur deshalb so möglich, weil der Autor es vermieden hat, historisch konkret zu werden. "Wer befahl, wer führte aus, wer regte an, wer kam entgegen, wer hauchte den neuen Geist aus, wer atmete ihn ein? Wir sollten es nie fragen"<sup>35</sup>, sagt Borchardt. Handelnde Personen sind allenfalls die Künstler, ansonsten scheint in der Stadt jedoch eine mystische Übereinkunft über ihre Ziele bestanden zu haben, deren Trägerschaft nicht benannt wird. Borchardts Prämisse könnte man somit als "kollektive Erinnerung" bezeichnen, was eine wissenschaftshistorisch ziemlich genau datierbare Denkfigur ist. Die Kunstgeschichte kennt ähnliche Begriffe; Worringers rassisches Erklärungsmodell oder Riegls diffuseres, dafür aber auch wertneutraleres "Kunstwollen" dürften auf vergleichbarer Ebene angesiedelt sein. Doch gab es gerade in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren auch andere Versuche, das Phänomen einer "kollektiven Erinnerung" genauer zu fassen und aus seinem Zwielficht zu befreien. Für diesen Ansatz steht vor allem der Name von Aby Warburg, dessen Interesse demjenigen Borchardts ähnlich war. Auch er untersuchte die verschütteten Kulturströmungen und versuchte deren latente Wirkungsmacht darzustellen. Und wie Borchardt hat auch er sich an einer allzu eindimensionalen Sichtweise der Florentiner Früh- und Hochrenaissance gestoßen, die er als nur einen Strang einer möglichen historischen Entwicklung erkannt hat. Der wesentliche Unterschied zwischen ihnen war jedoch, daß Warburg seine Arbeit als aufklärerisches Werk auffaßte und daß es ihm gerade darum ging, Mythen als solche zu erkennen, aufzuzeigen und damit letztendlich zu entschärfen.

32 Borchardt (Anm.1), S. 31.

33 Ebd.

34 Ebd., S. 41.

35 Ebd., S. 47.

Es ist nun auffällig, daß Warburg und sein Kreis sich fast nie mit Architektur, besonders der des Mittelalters, beschäftigt haben. Auch ihnen war, wie Borchardt, Literatur und bildende Kunst zunächst meistens näher – die kulturhistorische Methode Warburgs wurde nicht vor den späten dreißiger Jahren auch für die Architekturgeschichte fruchtbar gemacht. In Deutschland, wie in anderen Ländern, blieb die Erforschung der Architektur, gerade der des Mittelalters, hingegen lange Zeit einem ausgesprochen national-ethnischen Paradigma verhaftet – immerhin seit Goethes *Von deutscher Baukunst* fester Bestandteil des deutschen Bildungsgutes. Zuletzt steht Borchardt wohl auch in dieser Tradition, so daß sein Pisa-Buch nur formal den damals neuesten zeitgenössischen Strömungen verpflichtet ist, inhaltlich jedoch als ausgesprochen konservativ bewertet werden muß. Den Begriff "konservativ" kann man in diesem Zusammenhang sogar wertneutral verwenden, in dem Sinne, daß Borchardt neue kunsthistorische Forschungsansätze nicht wahrgenommen hat, denn auch die für ihn so überaus wichtigen Schriften Worringers waren damals schon zwanzig Jahre alt. Es sei aber der Gerechtigkeit halber zum Schluß noch bemerkt, daß zu jener Zeit auch die Kunstgeschichte in ihrer Breite noch mehr dem 19. Jahrhundert verpflichtet war, als es dem Wissenschaftshistoriker, der seinen Blick vielleicht zu sehr auf die innovativen Ansätze richtet, heute möglicherweise scheinen mag.