

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	1 (1939)
Heft:	4
Artikel:	Eine langobardische Reliefplatte
Autor:	Schaffran, E.
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-162423

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Eine langobardische Reliefplatte

(TAFEL 95)

VON E. SCHAFFRAN

Das Museum zu Bregenz bewahrt eine 142×98 cm große Sandsteinplatte mit reichen ornamentalen Reliefs auf, welche durch ihren Stil einiges Interesse und eine kritische Würdigung verdient. Das Werk stammt aus dem Pfarrhaus in Lauterach, dürfte aber mit Rücksicht auf die relative Jugend der dortigen, erst 1227 erstmalig erwähnten Pfarrkirche nicht für dort, sondern für eine ältere Kirche in dem bereits im 9. Jahrhundert reich mit Gotteshäusern versehenen Südwestwinkel des heutigen Vorarlbergs gearbeitet worden sein; in diesem Raum wird z. B. Lustenau im Jahre 888 als karolingische Regia mit einer Kapelle genannt.

Die ursprüngliche Verwendung der Bregenzerplatte ergibt sich aus der Betrachtung ähnlicher Arbeiten im langobardischen Italien. Wie dort regelmäßig bei solchen Stücken, wird auch das in Erörterung stehende Werk entweder in Altar-(Chor-)schranken oder in der Vorderseite eines Altares eingebaut gewesen sein. Bei der ersten Verwendungsart wird sie wegen ihrer ziemlichen Dünne von nicht ganz 7 cm noch eine Futterplatte gehabt haben, solche sind oft nachweisbar.

Das Relief erscheint wohl sofort deutlich spätvölkerwanderungszeitlich und bei einer weiteren Überprüfung auffallend mit der oberitalienisch-langobardischen Kunst verwandt. Das gilt nicht nur für die eigenartig freizügig-raue Technik, sondern auch für die Ornamentmotive, wie für die verwendeten Sinnbilder.

Das langobardische Königreich griff an mehreren Stellen tief in die Ost- und Westalpen hinein. Die wichtigsten solcher Punkte waren: Das Drautal zwischen Villach und Paternion, das Etschtal weit über Trient nordwärts bis in den Meranerkessel und dann die Räume von Chiavenna und Bellinzona. Weiter westlich sind die am Südrand der Alpen gelegenen Talsperren sehr zum Nachteil der Langobarden fast ausschließlich im fränkischen, also feindlichen Besitz geblieben. Aus den erwähnten alpinen Teilen des langobardischen Reichs, besonders aus dem Herzogtum von Trient und jenem nördlich bis über Bellinzona reichenden von Como, griff die bereits um 650 vollkommen ausgebildete langobardische Kunstkultur noch weiter in die Alpen hinein, und eine besondere Vermittlerrolle fiel hiebei dem kulturell überaus wichtigen Bistum Chur zu. Es entwickelt sich auf diese Weise ein von Como nach Bozen reichender Bogen langobardischer Kunstkultur, dessen Scheitelpunkt das churische Gebiet war, wo diese Kunst auch mit den westgermanischen Kunstaufbrüchen in einen fruchtbaren Austausch trat. Der Zeitpunkt dieser Beeinflussung steht nicht fest, und ist auch bei der relativen Starrheit der langobardischen Ornamentformen schwer zu fixieren, er könnte noch am ehesten gegen die Mitte des 8. Jahrhunderts verlegt werden. Das gilt besonders für den Kontakt mit dem alemannischen Gebiet. Die langobardische Kunst hatte damals sowohl einen dekorativen Gipfelpunkt erreicht, wie sie auch neuerlich die Kraft erhielt, zahlreich aufgenommene byzantinische, „östliche“ Motive zu germanisieren.

Die Aufnahme der langobardischen Kunstformen wurde im Gebiet von Chur sowohl ver-

kehrsgeographisch, als auch durch eine gewisse grundsätzliche Geneigtheit der alemannischen und rätischen Bevölkerung begünstigt. Denn die langobardische Kunst war wohl sehr originell und persönlich, besaß aber außerdem eine Menge gesamtgermanischer Züge, die ihre Aufnahme durch die Alemannen schon deshalb erleichterten, weil der langobardische dekorative Ornamentstil damals zweifellos eine Höchstleistung germanischer Kunst überhaupt darstellte. Dazu kommen ferner die kirchlichen Bindungen Churs mit dem Vinschgau einerseits und im Wege freundschaftlicher Beziehungen mit Como anderseits. Auf diese Weise gelangte Chur mit Trient und Como, zwei Hauptorten langobardischer Kunsttätigkeit, in engste Berührung.

Besonders wichtig erscheint hiebei der aus dem Herzogtum Trient das oberste Etschtal heraufkommende Kunststrom. Italienisch-Südtirol ist, wie ich in letzter Zeit wiederholt nachweisen konnte, sehr reich an langobardischen Kunstdenkmalen der Spätzeit. Die politische Grenze lag zeitweilig bei Salurn, südlich von Bozen, griff jedoch oft nach Meran, einmal sogar in den Unter-Vinschgau hinauf, wodurch der langobardischen Kunst das mühelose Einströmen in den obersten Vinschgau und seine Seitentäler, z. B. Münstertal, ermöglicht wurde. Dorthin gelangte von Westen her durch die Vermittlung von Chur aber ferner der von Como ausgehende andere langobardische Kunstzweig. Die schönsten Belege dafür sind die irrig als karolingisch bezeichneten schönen Platten und Stuckteile in St. Benedikt in Mals (nur einige Plattenreste sind davon auszunehmen) und die wichtigen, mit Mals eng zusammenhängenden steinernen Ausstattungsreste in St. Johann im schweizerischen Münstertal. Weiter nach Norden ist dann der Südtiroler Kunststrom nicht mehr gelangt; gegen Nordwesten riegelten die Berge ab, und gegen Nordosten bildete die Straße über den Reschen nach Landeck allem Anschein nach keine brauchbare Übertragungslinie, denn, wenigstens auf Tiroler Boden, ist das ganze Oberinntal frei von langobardischen oder langobardischartigen Denkmälern. Das gilt auch für das Unterinntal. Man kann doch nicht annehmen, daß gerade dort alle solche Kunsterinnerungen derart restlos verschwunden wären.

Die Reliefplatte im Museum zu Bregenz bezeugt entweder die für die ganze Ostschweiz geltende alemannische Bereitwilligkeit in der Aufnahme langobardischer Kunstformen, oder aber die Vermittlertätigkeit von Chur. Sie wird oft mit den noblen, schon etwas höfisch-glatten Platten und Pilasterfüllungen aus der Stiftskirche zu Schänis (Kanton St. Gallen) in Zusammenhang gebracht und enthält alle bekannten langobardischen Einzelformen in mehr oder minder treuer Verwendung oder Nachbildung. Ein dreistreifiges, noch ziemlich geschlossenes Flechtband bildet den nur teilweise erhaltenen oberen Rand, eine zweistreifige, offene Ranke mit eingestellten Blättern und Weintrauben den linken Abschluß. Ohne jede Andeutung eines Sockels erheben sich zwei Pilaster, die durch einen Bogen verbunden sind, und die Sinnbilder Lebensbaum und Kreuz. Die beiden Pilaster tragen ein atavistisch in Zimmermannstechnik gearbeitetes, mit „laufenden Krabben“ gefülltes Kapitell, der darauf ruhende gestelzte Bogen ist mit zweistreifigem Flechtband ornamentiert und mit einer enggestellten Reihe „laufender Krabben“ gerahmt. Das daneben stehende Kreuz, andeutungsweise zum Ankerkreuz abgewandelt, ist wieder mit engem, zweistreifigem Flechtband dicht angefüllt. Es verknottet sich in der Mitte in einer von den vielen Vorbildern abweichenden Art, ohne daß man hierin einen Fehler oder gar eine Ungeschicklichkeit annehmen müßte. Wohl aber liegt eine solche, eine Flüchtigkeit, im rechten Querbalken des Kreuzes vor, denn obwohl nur teilweise erhalten, ist er auch als Torso länger wie der linke Balken.

Unter dem Querholz des Kreuzes steht je ein Lebensbaum; der Stamm besteht aus einer tiefen Nut mit schmalen Graten, die Blätter aus strengen, fast starr wirkenden Voluten, die beim rechten

Baum außerdem gefalzt sind. Wo nun Bogen und Pilaster den linken Lebensbaum bedrängen, werden seine Blätter entweder verkürzt, oder es wird ihr Abstand erweitert. Es ist dies ein interessanter Beleg dafür, wie der Norden jede organische Form zu Gunsten einer konsequenten Flächenfüllung aufgibt. Denn bei jenen italienischen Platten, die im 9. Jahrhundert langobardisch beeinflußt werden (z. B. in Rom), verkleinert der lateinische Künstler sofort die bedrängte Form, um ihre Organik nicht zu zerstören und läßt lieber in der Fläche ein Loch aufscheinen. Der nordische Wille, den Grund durch die „unendliche Strömung“ der Motive dicht zu decken, ist auch in dem großen Lebensbaum innerhalb der Arkade zu erkennen. Hier sind die zweifach gekehlten Blätter in ihrer Größe jeweils der Umrahmung angepaßt.

Oberhalb des Kreuzes hängt rechts wie links je eine sehr streng stilisierte Weindolde in den dort wohl nur wenig gedeckten Grund hinein. Von den dicht punktierten Dolden ist die linke durch eine hochkant gestellte Lamelle scharf umrahmt, bei der anderen fehlt dieses Motiv. Solche Weindolden kommen in der langobardischen Kunst sehr oft vor, dagegen ist eine solche Rahmung selten. Wenn sie in dieser betonten Schärfe auftritt, wie z. B. beim Ciborium des hl. Eleukadius in S. Apollinare in Classe, geschieht es spät, zu Anfang des 9. Jahrhunderts, wogegen die nächstälteren Denkmäler dieser Art, wie einige Chorschrankenreste in Cividale, das Rahmenmotiv in ganz anderer künstlerischer Einstellung aus dem parallel gestreiften Inneren der Dolde entwickeln.

Aus solchen formgeschichtlichen Erwägungen ergibt sich für die Bregenzerplatte eine Möglichkeit der Datierung; sie kann aus diesen Gründen und wegen ihrer geographisch immerhin abseitigen Lage m. E. nicht vor 850 entstanden sein. In dieser Zeit ist die Nachwirkung der langobardischen Kunst Oberitaliens auf die deutschen Alpen noch sehr lebendig, es beginnen aber auch schon Veränderungen und vor allem Mischungen mit fränkischen (karolingischen) und sogar westgotischen Einzelheiten. Solche Neuheiten erkennen wir in dem fast wahllos erscheinenden Wechsel zwischen zwei- und dreistufigem Flechtband, einem auch für Oberitalien deutlichen Zeichen des 9. Jahrhunderts, in der ornamentalen Verknüpfung der laufenden Krabben im Scheitelpunkt der Arkade und in dem seltsamen Flechtbandknoten im Schnittpunkt der Kreuzbalken. Auch die Kapitellfüllungen weisen bereits eher nach West- als nach Südeuropa. Alle diese Erscheinungen deuten auf das vorgeschrittene 9. Jahrhundert, in welcher Zeit die konservative Richtung der spätlangobardischen Kunst Italiens auf ihrem dekorativen Hochstand des 8. Jahrhunderts stehen blieb und bald altmodisch wurde.

Der Schöpfer der Bregenzerplatte war kein Pfuscher. Er war aber auch kein großer Meister, und am wenigsten zeigt seine künstlerische Handschrift eine höfische Glätte; jedoch ist sie persönlich und darum wertvoll. Ein Pfuscher wäre dem technisch überaus schweren Flechtband irgendwie aus dem Wege gegangen und hätte dafür eine Menge leichter darzustellender Motive gefunden. Was der Vorarlberger oder Ostschweizer nicht konnte (oder nicht wollte?), war die genaue Vorzeichnung vor Beginn der Meißelarbeit mit Farbe oder zarte Ritzung. In Bregenz beschränkte sich die Vorzeichnung nur auf die knappe Andeutung der Hauptteile, und alles übrige entstand beim Arbeiten, wie es gerade kam. Ein solches Vorgehen eignet seit jeher der bäuerlichen Kunst, primitiv ist es nicht.

Die schönen Reliefplatten aus Schännis und die damit verwandten Stücke aus Chur, St. Johann im Münstertal und Mals sind mit der Bregenzerplatte motivisch eng verbunden. Bei diesen schweizerischen und tirolischen Denkmälern fehlen hingegen die das 9. Jahrhundert andeutenden formumbildenden Veränderungen. Nur zeitlich und nicht formgeschichtlich besteht m. E. bei den Steindenkmälern der Zeit um 800 aus Münster und Mals Anlaß, von einer karolingischen

Kunst zu sprechen; denn alle Einzelheiten sind in der langobardischen Kunst des 8. Jahrhunderts restlos vorbereitet. Die Versetzung dieser Reliefs in das frühe 9. Jahrhundert kann nur aus geschichtlichen Gründen erfolgen, künstlerisch besteht dafür wenig Ursache. Denn diese Werke gehören jener konservativen langobardischen Denkmälergruppe an, die im 9. Jahrhundert genau so wie drei bis vier Menschenalter vorher arbeitete, sich ängstlich gegen alles Neue abschloß und nur die Technik in das Virtuose ausbildete. Würde z. B. in Schännis nicht in einer Füllung das für das 9. Jahrhundert typische Motiv der organischen Rahmung der Weindolde auftreten, so wäre in diesen schönen ostschweizerischen Platten nichts, das über das 8. Jahrhundert hinausginge. Der Unterschied der Platten aus Schännis und Münster, zwischen dem Relief in Bregenz, liegt einzig in der technischen Behandlung der überkommenen Formen. In Schännis und Münster schuf eine in höchster künstlerischer Tradition stehende, virtuos arbeitende Werkstätte. Sie äußert sich besonders in der fast glatt wirkenden egalisierten Schönheit jeder Einzelheit. Dem Bregenzer Meißel eignet eine geradezu bäuerliche Rauheit. Die Tradition erscheint dadurch wie verdeckt, ist aber, wie ausgeführt, bei näherer Besichtigung deutlich genug zu erkennen.

Die virtuos arbeitenden Werkstätten müssen keineswegs in den obengenannten Orten selbst ansässig gewesen sein. Es ist vielmehr anzunehmen, daß die Platten von Schännis, Chur und St. Johann aus einer oberitalienischen Werkstatt herrühren. Solche bestanden in den meisten oberitalienischen Städten; sie belieferten, als das Reich der Langobarden schön längst eine Beute der Karolinger geworden war, noch lange Zeit die inneren Alpenteile und regten dadurch auch die dort Ansässigen an. Sie entnahmen der Virtuosenkunst die Motive, aber nicht die technische Vollendung, und auf diese übertragene Art müssen wir uns die Bregenzerplatte in der Mitte des 9. Jahrhunderts von einheimischen Kräften gearbeitet denken.



Phot. Landesmuseum Bregenz

Abb. 1. LANGOBARDISCHE PLATTE. BREGENZ, LANDESMUSEUM



Fot. Ferrazzini e Bächler, Lugano

Fig. 1. LA CARITÀ, STUCCO. CASA PEDROZZI, PREGASSONA