

die Wahl zum Erzbischof von Canterbury anzunehmen. Während Urban II. Anselm in seinem Streit mit Wilhelm Rufus nur lau unterstützt habe, sei später die Einigung mit Heinrich I. lange Zeit an Paschalis' II. Unnachgiebigkeit gescheitert; eine Vertiefung dieser Auffassung darf man von einer in Aussicht gestellten Arbeit des Vf.s über Paschalis II. erwarten. Für die Krönung Heinrichs I. soll die zwar „konservative“, jedoch schon von den Reformidealen beeinflusste Rezension A des Anselm-Ordo benutzt worden sein; der Beweis wird hier vornehmlich mit einer spätmittelalterlichen Miniatur geführt, für die Vf. eine Vorlage des 12. Jhs. annehmen möchte. Die Aussöhnung von Laigle und London (1105 und 1107) sei auf königlicher Seite hauptsächlich von Erzbischof Gerhard von York und Robert von Meulan betrieben worden, wohingegen Paschalis II. sich zu diesem Zeitpunkt von dem Kirchenfrieden in England eine Förderung des Kreuzzugs gegen Byzanz erhofft habe; ob sich diese Meinung gegen Böhmers klassische Darstellung, die vom Vf. als „a very limited contribution to the subject“ bezeichnet wird (S. 131 f.), durchsetzen kann, bleibt abzuwarten. Nicht weniger umstritten werden die Ausführungen über den Anonymus von York sein; gute Gründe führt Vf. gegen Williams' These von der Urheberschaft des Erzbischofs Wilhelm Bona Anima von Rouen an und schreibt die Traktate stattdessen wieder Erzbischof Gerhard von York zu; wirkliche Klärung wird hier erst durch eine dringend benötigte Neuausgabe der Traktate geschaffen werden, die bis jetzt an sieben verschiedenen Stellen veröffentlicht sind — und auch das nicht einmal vollständig. Allgemein empfiehlt sich gegenüber des Vf.s Thesen eine gewisse Vorsicht, da er an manchen Stellen arg danebengreift. So wertet er die Kennzeichnung des Absenders in einem Brief durch die bloße Initiale als Geheimnistuerei (S. 248), bringt die Entfaltung des normannischen Baustils mit italienischen Einflüssen zusammen (S. 23) etc. Während er englische Quellen und Literatur gut kennt, ist er mit den Verhältnissen auf dem Festland weniger vertraut. S. 110 spricht er von einer „episcopal election in the see of Messines“; die zitierte Quelle aber handelt von einer Bischofswahl in Théroüanne und weiß im übrigen nichts von einem Aufenthalt Anselms in St. Bertin, sondern berichtet lediglich, der Abt dieses Klosters habe den exilierten Erzbischof von Canterbury in Lyon getroffen. Nicht ganz gerecht wird Vf. den theoretischen Erörterungen, die im Investiturstreit stattgefunden haben, und er unterschätzt vor allem den zumindest indirekten Einfluß Ivos von Chartres und Hugos von Fleury — letzterer wird obendrein in einer vom Vf. beliebten, schematischen Weise als „a typical Cluniac“ bezeichnet (S. 228)! Daß Ivos Brief 106 an Heinrich I. keinerlei Beziehung zum englischen Investiturstreit hat, versucht Vf. vergebens zu erweisen. So werden von diesem anregenden Buch wohl mehr Fragen aufgeworfen als beantwortet.

Bonn

H. Hoffmann

Hubert Schrade: Malerei des Mittelalters. Gestalt, Bestimmung, Macht, Schicksal. Band I. Vor- und frühromanische Malerei. Köln (M. DuMont Schauberg) 1958. 319 S., 120 (davon 16 farb.) Taf., 18 Textabb., geb. DM 44.—

Emerich Schaffran: Die vorromanischen Wandmalereien in der St. Prokuluskirche zu Naturns (Vinschgau, Südtirol). Eine form- und zeitgeschichtliche Untersuchung. (= Schlern-Schriften, 182) Innsbruck (Universitätsverlag Wagner) 1958. 55 S., 12 Abb. auf 8 Taf., kart. ö. S. 68.—

Das vorliegende Buch Hubert Schrades ist der erste Teil eines geplanten dreibändigen Werkes, das die Malerei des Früh- und Hochmittelalters bis zu Giotto würdigen soll. Es ist vorgesehen, daß jeder Band in sich völlig abgeschlossen ist. Der vorliegende umfaßt die Malerei von der karolingischen bis zur frühsalischen Zeit. Seine Hauptaufmerksamkeit wendet der Verf. hierin der Wand- und der Tafelmalerei zu, berücksichtigt aber auch die Buchmalerei und die Teppichstickerei sowie gelegentlich die Mosaiken, soweit dies zum Verständnis des gestaltungs-

geschichtlichen Zusammenhangs erforderlich ist. Die große Zahl der Abbildungen läßt die Vielfalt und die Verschiedenartigkeit der erhaltenen Denkmäler klar erkennen, legt die Anfänge eines eigenen Kunstschaffens der germanischen Völker in der nachrömischen Zeit dar und zeigt, inwieweit bei aller Selbständigkeit und Ursprünglichkeit doch die Spätantike befruchtend gewirkt hat. Das Buch zeichnet sich vor allem dadurch aus, daß sich der Verf. nicht bloß um die historische Ordnung der frühen Denkmäler mittelalterlicher Malerei bemüht und sich nicht nur auf formgeschichtliche Erwägungen beschränkt. Er sucht vielmehr stets die Beweggründe aufzuzeigen, warum die Künstler der betreffenden Zeit gerade jenes Thema und kein anderes gewählt haben, welche Fragen die Gemüter bewegten und aus welcher Situation heraus die einzelnen Kunstwerke entstanden sind. Dieser Zielsetzung entsprechend befaßt sich H. Schrade in dem Kapitel „Das Tafelbild des Frühmittelalters“ eingehend mit der Frage der Bilderverehrung, die — besonders in karolingischer Zeit — heftig diskutiert wurde. Auch die Frage der Ahnenverehrung, die in dieser Auseinandersetzung mit Gegenstand der Erörterungen war, wird gebührend berücksichtigt. In diesem Zusammenhang verweist der Verf. auf die Elternbildnisse Papst Gregors I. und legt dar, inwieweit seiner Meinung nach wohl antike Überlieferungen des Ahnenkultes nachgewirkt haben. Jedoch macht Schrade hierbei einige beachtenswerte Vorbehalte. Bei der Besprechung der Darstellung der Ahnen Christi in einem aus Lorsch stammenden Evangeliar, das zu einem Teile nach Gyulaféhérvár in Rumänien gekommen ist (S. 89), läßt er offen, welcher Zeit die originale Erfindung dieser Komposition angehört, ob sie karolingisch oder schon frühchristlich und demnach „ein Zeugnis für die von den Christen übernommene Ahnenverehrung der Antike“ ist. Schrade gibt zu bedenken, daß im hohen Mittelalter Ahnendarstellungen wie die Wurzel Jesse oder die Königsfiguren an den Portalen der französischen Kathedralen durchaus nordischen Ursprungs sind und ganz vorwiegend auch auf die nordische Kunst beschränkt bleiben. Man könnte sich, so meint der Verf., angesichts der Lorsch Miniatur an den Sippenkult der Germanen erinnert fühlen, — wozu jedoch der Rezensent bemerken möchte, daß sich bei der Lorsch Miniatur vielleicht solch ein germanischer Einfluß geltend gemacht haben könnte, die genannten Darstellungen der Wurzel Jesse aber wohl kaum als Zeugnisse oder Nachwirkungen germanischen Sippenkultes gedeutet werden dürfen. Sie müssen vielmehr als Äußerungen dogmentreuer kirchlicher Bevölkerungskreise gegenüber den Lehren der Katharer verstanden werden. (Vgl. dazu A. Weckwerth: Die Zweckbestimmung der Armenbibel und die Bedeutung ihres Namens, in: ZKG 68 1957, S. 225—258, insbesondere S. 238 ff.) Dem Phänomen der Kunst- und Bilderfeindlichkeit während des frühen Mittelalters widmet H. Schrade ein eigenes Kapitel (S. 98—104) und belegt diese Erscheinung mit einer großen Zahl von Beispielen. Leider unterscheidet er nicht die Art der Beweggründe der Kunst- und Bilderfeindlichkeit. Während es in karolingischer Zeit in erster Linie um die Frage der Bilderverehrung ging und um die Sorge, daß auf diese Weise eine Art Götzendienst in die Kirche eindringen und die Religiosität veräußerlicht werden könne — wie Schrade richtig darstellt —, hat die Ablehnung des Kirchenschmucks, besser gesagt: des Prunks, durch die Zisterzienser, Kartäuser, Franziskaner und andere Männer des 12. und 13. Jahrhunderts ihren Grund in der Erwägung, daß die Verwendung von Kostbarkeiten und reichen Schmucks mit der Forderung „apostolischer Armut“ und mit dem Liebesgebot Christi nicht vereinbar sei. Das übersieht der Verf., obwohl die von ihm gegebenen Beispiele diese Grundhaltung deutlich erkennen lassen. So rügt Bernhard von Clairvaux: „Es erstrahlt die Kirche in ihren Wänden, aber an ihren Armen leidet sie Not“ (S. 101), und der regulierte Augustinerchorherr Hugo von Fouilloi tadelt: „Häuser erbauen sie in der Größe von Kirchen. Sie finden ihre Lust daran, ausgemalte Gemächer zu haben . . . Der Arme hingegen muß ohne Kleider daherkommen, und mit leerem Magen klagt er an der Tür. Welch staunenswürdige, welch perverse Lust!“ (ebd.) Die Schmuckfeindlichkeit dieser Zeit erklärt sich aus der damaligen Situation; sie wird wesentlich durch die „Armen-

bewegung“ jener Tage bestimmt. Zur „Armenbewegung“ sind vor allem die Katharer zu zählen, die Kündler und Verfechter einer neumanichäischen Irrlehre, die sich vom Balkan her ausbreitete und sich zu einer ersten Gefahr für die römisch-katholische Kirche entwickelte. Ihre Anhänger nannten sich selbst „pauperes Christi“ (= die Armen Christi) und nahmen die Rechtgläubigkeit für sich in Anspruch. Deshalb bezeichneten sie sich auch als „die wahren Christen“ (veri Christiani). Durch die Predigt der Katharer angeregt oder herausgefordert entstanden als Gegenbewegung zahllose kirchliche Gruppen, die ebenso wie die Katharer „apostolische Armut“ forderten und am Prunk der kirchlichen Bauten und Gewänder sowie am Lebensstil des Klerus Kritik übten, so z. B. die französischen Wanderprediger, die Zisterzienser, Kartäuser, Dominikaner, — ja auch die Waldenser, die „pauperes de Lugduno“ (= die Armen von Lyon) genannt wurden und ursprünglich eine antikatharische Bewegung waren, später aber in Gegnerschaft zur römisch-katholischen Kirche gerieten. Es ist für die damalige Lage bezeichnend, daß die — kirchlichen und die antikirchlichen — Kündler des „apostolischen“ Armutsideals zu einer Bilder- bzw. Kunstfeindlichkeit gelangten, daß aber andererseits gerade in dieser Zeit die Künstler, unter ihnen auch die Maler, an Wertschätzung und Achtung gewannen. H. Schrader macht in dem vorliegenden Buche in dankenswerter Weise auf den Wandel in der Einschätzung der Künstler aufmerksam und belegt seine Ausführungen mit zahlreichen Beispielen (siehe S. 138—202: „Von den Künstlern“). Wir werden fragen müssen, welches die Gründe dieses Wandels gewesen sind. Die Gründe liegen auf der Hand: Während die einen in der Kirche sich gegen Prunk und übermäßigen Zierrat an gottesdienstlichen Gebäuden aussprachen — einmal in Verfolgung des Armutsideals, zum andern aber auch, um den Katharern die Argumente ihrer Kritik zu entziehen —, benutzten andere die bildende Kunst als Kampfmittel gegen die katharische Häresie. Der Rezensent verweist hierzu auf die Arbeit des schwedischen Gelehrten Gregor Paulsson „Die zwei Quellpunkte der romanischen Plastik Frankreichs Toulouse und Cluny“ in dem Joseph Gantner zugeeigneten Buche „Formositas Romana“ (Frauenfeld/Schweiz, Verlag Huber & Co., 1958), insbesondere S. 16, und auf seinen eigenen oben genannten Aufsatz.

Wenn Schrader auch bemüht ist, die Situation zu klären, aus der heraus das jeweilige Kunstwerk entstanden ist, vernachlässigt er doch nicht die Methode des Formvergleichs, ja gelegentlich beschränkt er sich geradezu auf formgeschichtliche Erwägungen, wo er meint, daß die Situationsklärung nicht ergebnisreich genug ist. Daß man bei formgeschichtlichen Erwägungen jedoch leicht zu recht unterschiedlichen Ansichten kommen kann, zeigen seine Ausführungen über die Fresken in der Prokuluskirche zu Naturns. Hier sind wir in der Lage, zwei Auffassungen miteinander vergleichen zu können, die etwa gleichzeitig und unabhängig voneinander entwickelt worden sind: die H. Schrades (a.a.O. S. 13—18) und die E. Schaffrans. Beide Verf. vertreten, gestützt auf die vorliegende Literatur und gute eigene Kenntnis der Kunstdenkmäler, die Meinung, daß der Freskomaler von Naturns antikes Formengut übernommen hat. Schrader wendet sich mit Nachdruck gegen den Versuch, die Fresken kunstgeschichtlich „von Irland, dem stärksten künstlerischen Gegenpol der Antike im Frühmittelalter, herzuleiten“ (S. 17 f.). Schaffran hingegen weist auf die stilistische Divergenz der Triumphbogenengel mit allen übrigen Malereien des Langhauses hin und meint: „Es obliegt keinem Anstand, die einer totalen abstrakten Gestaltung schon nahekommende Form der Engel als von der irischen Buchmalerei stark beeinflusst zu bezeichnen, diese Verbindung ist deutlich und unbestreitbar“ (S. 43). Schaffran schreibt weiterhin, „daß der Freskenmaler keineswegs nur ein Nachahmer war, sondern in vielen Einzelheiten einen eigenen, nichtirischen Weg ging, ohne hierbei auf Vorbilder und Anregungen zu verzichten“. Schrader hingegen, dem die Divergenz gleichfalls nicht entgeht, meint, manches deute darauf hin, daß der Maler der Triumphbogenwand nicht ein Gehilfe des Paulus- und Prokulus-Meisters gewesen ist, sondern mit der Arbeit begonnen hat. Trotz der bestehenden Unterschiede bleibe es aber erlaubt,

die Malereien als eine einheitliche Größe zu betrachten (S. 17). Das bestreitet Schaffran mit Entschiedenheit. Seiner Ansicht nach ist auf dem Triumphbogen ursprünglich eine andere Szene gemalt gewesen, als wie sie sich heute zeigt. Diese verlorengegangene bzw. später übermalte Szene müsse inhaltlich mit dem mächtigen Engel der Nordwand in Zusammenhang gestanden haben. Nordwandengel und die ursprünglichen Figuren auf dem Triumphbogen müßten früher entstanden sein als die Engel der heutigen Scheidwand. Der Maler im Langhaus und der der heutigen Engelfiguren hätten selbstverständlich nicht nach einem gemeinsamen Programm malen können (S. 41). Zur Datierung der Fresken bemerkt Schrade: „Sie werden so gut wie einstimmig in die karolingische Zeit gesetzt; freilich schwankt man zwischen dem 8. und dem 9. Jahrhundert“ (S. 13). Schaffran hingegen setzt die Fresken etwas früher an; er meint, der Maler der Langhausfresken sei ein „um 700“ arbeitender fränkischer Künstler von großen persönlichen Fähigkeiten, ein wahrhaft visionärer Gestalter, gewesen, der Schöpfer der Engel des Triumphbogens dagegen ein Süddeutscher, der bald darauf den nicht gerade gelungenen Versuch machte, die Art der dem Abstrakten zustrebenden Figuren der germanisch-insularen Buchmalerei in der Monumentalmalerei ohne Berücksichtigung ihrer Gesetze zu verwenden (S. 54). Diese auf formgeschichtlichen Erwägungen beruhende Schlußfolgerung erscheint dem Rezensenten recht hypothetisch. Sie ordnet den Künstler fest in ein bestimmtes stilhistorisches Geschehen ein und sieht in dem autonomen Künstler die einzige stilbildende Kraft. Gegen eine solche Betrachtungsweise wendet sich zu Recht der bereits genannte schwedische Gelehrte Paulsson mit dem Rat, man möge der Zusammenarbeit zwischen Künstler und Auftraggeber größere Beachtung schenken: „Ganz allgemein gilt für das frühe und hohe Mittelalter, daß das Verhältnis von Künstler und Besteller ausdrücklich durch einen Konzilsbeschluß geregelt war: Gelehrte Männer, litterati, sollten das Programm der Bilder bestimmen, während es dem Künstler zufiel, diesem Programm die anschauliche Gestalt zu geben, d. h. es auch für den Laien erlebbar zu machen. Er mußte also einerseits den Sinn verstehen, den die theologisch geschulten Auftraggeber in das Programm hineingelegt hatten und andererseits mit dem Erleben der Laienwelt mitfühlen . . . Der Künstler befand sich also in einer genau bezeichneten Situation. Man sollte daher nicht mit der Vorstellung eines von autonomen Künstlern bestimmten stilhistorischen Geschehens arbeiten, sondern sollte den Begriff der Situation einführen . . . Eine solche Betrachtungsweise führt es mit sich, daß der einzelne Kunstgegenstand nicht nur als isoliertes Artefakt (oder als Artefakt in einer Reihe ähnlicher Artefakte) auftritt, sondern als lebendiger Teil einer Lebenssituation und Lebensfunktion, eben jener Situation, in der es entstand“ (G. Paulsson: Die zwei Quellpunkte der romanischen Plastik Frankreichs Toulouse und Cluny, S. 12). Was Paulsson hier im Hinblick auf die romanische Plastik sagt, gilt naturgemäß auch für den Bereich der Malerei. Wenn wir die von Paulsson geforderte Betrachtungsweise auf die Fresken von Naturns anwenden, dann wird — so scheint es dem Rezensenten — bei der Datierung der Langhausfresken von Naturns eine Tatsache wichtig, die Schrade erwähnt, der er aber keine besondere Bedeutung beimißt. Schrade schreibt über das dort verwendete Bildmotiv der Flucht des Apostels Paulus aus Damaskus (S. 14): „Den Theologen hat die Flucht Pauli übrigens sehr zu denken gegeben. So erörtert Bischof Hinkmar von Reims im Anschluß an Athanasius und Augustinus die Frage, ob der Christ aus einer Gefahr, in die er seines Glaubens wegen gerät, fliehen dürfe oder das Martyrium auf sich nehmen müsse. Paulus wird zum Kronzeugen dafür angerufen, daß der Christ fliehen dürfe, wenn ihn nur die Flucht für den Dienst an der Kirche zu erhalten vermag. Noch Jacobus de Voragine in seiner viel gelesenen *Legenda aurea* vertritt die gleiche Meinung. Dem Maler von Naturns lagen solche Spekulationen sicher ganz fern. Er stellt einfach die Flucht über eine Stadtmauer dar, wie sie damals unter Umständen selbst höchsten Personen nicht erspart blieb. So berichten, um nur ein Beispiel anzuführen, die karolingischen Reichsannalen zum Jahre 799 von Leo III., daß der Papst aus dem ihm feindlichen Rom floh,

indem sein Kämmerer Albinus ihn nächstens über die Mauer hinabließ.“ Wenn Schrade meint, dem Maler von Naturns hätten derartige Spekulationen fernelegen und er habe nur eine Flucht über eine Stadtmauer darstellen wollen, so ist das wenig überzeugend. Die Themen der Darstellung wurden dem Maler ja von seinem Auftraggeber vorgeschrieben. Die Flucht des Papstes auf die genannte Weise bewegte naturgemäß die Gemüter der Zeit. Und es ist durchaus möglich, ja sogar wahrscheinlich, daß die Flucht des Papstes Leo III. im Jahre 799 der Anlaß der Darstellung der Flucht Petri in der Prokuluskirche zu Naturns gewesen ist. Die Diskussion um die Flucht des Papstes wäre demnach die Situation, aus der heraus das Fresko von Naturns erwachsen ist. Die Fresken von Naturns müßten also „um 800“ angesetzt werden, was auch im Rahmen der Datierung liegt, die am meisten vertreten wird.

Cuxhaven

A. Weckwerth

Reformation

Commission internationale d'histoire ecclésiastique comparée au sein du Comité internationale des sciences historiques: *Bibliographie de la Réforme 1450—1648*. Premier fasc.: Allemagne. Pays Bas. Leiden (Brill) 1958. 136 S. brosch. hfl 9,—.

Das kirchengeschichtliche Komitee des internationalen Historikerverbandes hat eine neue Veröffentlichungsreihe organisiert, „*Bibliographie de la Réforme 1450—1648*“, deren erstes Heft 1958 erschienen ist. Man denkt also sofort an einen neuen „Schottenloher“, und damit wird die neue Bibliographie nicht nur für die Kirchenhistoriker im engeren Sinne, sondern ganz allgemein für die Geschichtswissenschaft, die sich mit der frühen Neuzeit beschäftigt, höchst wichtig. Besonders die deutsche Forschung wird im Prinzip ein solches Arbeitsinstrument dankbar begrüßen; denn an eine Weiterführung der monumentalen Bibliographie Schottenlohers ist auf absehbare Zeit ja kaum zu denken. Falls die neue Bibliographie Ähnliches leistete wie dieses nun leider schon nicht mehr den neuesten Forschungsstand repräsentierende Werk, würde eine Ergänzung und Weiterführung des Schottenloher sogar — einstweilen jedenfalls — überflüssig.

Die vorliegende internationale Bibliographie strebt nach zwei Seiten über die Ziele hinaus, die sich K. Schottenloher gesteckt hatte. Er *st*ens ist der behandelte Zeitraum bedeutend weiter gefaßt. Schottenloher führte die Literatur für die Jahre 1517—1585 auf, überschritt also bewußt die Rankesche Periodengrenze von 1555 für die deutsche Reformationsgeschichte. Inzwischen hat die Historiographie begonnen, den größeren Zeitraum von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts kirchengeschichtlich als eine einheitliche Periode zu verstehen, als ein großes „Zeitalter der Reform“. ¹ Diesem Ansatz genau entsprechend greift die *Bibliographie de la Réforme* also zeitlich viel weiter aus — ein erfreulicher Entschluß, der wohl die ungeteilte Zustimmung der Fachwelt finden dürfte; zu wünschen wäre vielleicht, daß diese Unter- und Obergrenze nicht zu starr als Periodengrenze genommen würde, sondern nur den Zeitraum bezeichnete, der *auf jeden Fall* erfaßt ist.

Weiterhin ist, wie bekannt, bei Schottenloher die außerdeutsche Geschichte nur am Rande, also nicht systematisch berücksichtigt. Daß indessen das geschichtliche Phänomen „Reform“ (also sowohl „Reformation“ = Glaubensspaltung und

¹ Vgl. H. Jedin, *Katholische Reformation oder Gegenreformation*. Ein Versuch zur Klärung der Begriffe. Luzern 1946.