

principia per se nota können in äußerer Rede bestritten werden, aber nicht mit innerer Zustimmung.

S. 156: per habitum: ‚durch Erwerb‘; richtig: ‚durch einen Habitus‘ = dauernden Zustand.

S. 208: ut sustentaris tuis vel alienis: ‚um dich des Deinigen oder des Fremden zu enthalten‘. Im gleichen Abschnitt richtig: ‚entweder durch Eigenes oder durch Fremdes unterhalten zu werden‘.

S. 210: est ibi (in divitiis) praesumptio: ‚Genuß‘, richtig: ‚Überheblichkeit‘.

S. 214: quidquid dicat ipse (Aristoteles), hoc non docet veritas nisi cum . . . : ‚aber er redet nur dann die Wahrheit, wenn . . . ‘; richtig: ‚Was immer er sagen mag: dies lehrt nicht die Wahrheit‘ (Christus).

S. 224: et causae, quae deberent terminari per ius, modo per allegationem et subtilitatem iuris fiunt immortales: ‚Und die Prozesse, die durch das Gericht (richtig: durch das Recht) beendet werden sollten, wurden durch Verschleppen und Klügelien des Rechtes endlos‘; per allegationem iuris heißt: durch das Anführen, Zitieren von Gesetzesparagrafen und deren subtile Deutung.

S. 372: formositas: ‚Gestaltenfülle‘; solche Wortspielereien, die der Übersetzer liebt, sind keine Übersetzungen und geben den vom Autor intendierten Sinn nicht wieder.

S. 590 ff.: originalia Sanctorum: ‚die Urzeugnisse der Heiligen‘, anstatt ‚die Originalschriften der hl. Väter‘ im Gegensatz zu den Zitaten aus diesen Schriften. Hier liegt ein terminus technicus vor.

S. 596: Unde magistri cavere debent, ne nimis commendent et appetentur dicta philosophorum: ‚darum sollen sich die Meister vor zu großer Erwähnung (!) und Aneignung (!) der Philosophenworte hüten!‘

S. 762: superveniente statu excelsiori et vitae excessu domini et magistri: ‚durch eingreifendes höheres Geschick (!) von oben und durch das Scheiden des Herrn und Lehrers‘ . . . richtig: ‚durch das Eintreten des höheren Standes (als Kardinal) und des Todes . . . ‘

Ebenda: de ipso meo exemplari et quamplures alii rescripserunt, qui pro eo mihi debent grates: ‚und viele andere haben daraus aufgeschrieben und waren mir dankbar‘, richtig: ‚Viele andere haben aus meinem Exemplar abgeschrieben, die mir dafür Dank schulden!‘

S. 764: nicht Parisiis, sondern (mit Delorme) Parisius.

Der Druck ist von einer heute seltenen Korrektheit. Nur ein Druckfehler fiel mir auf den 765 Seiten auf: S. 618.

Bonn

Bernhard Geyer

Erika Dinkler – v. Schubert: Der Schrein der Hl. Elisabeth zu Marburg. Studien zur Schrein-Ikonographie (= Veröffentlichung des Forschungsinstitutes für Kunstgeschichte in Marburg). Marburg (Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars) 1964. XI, 194 S., 67 Taf., geb. DM 90.–.

Der schwedische Gelehrte Gregor Paulsson fordert in einem bemerkenswerten Aufsatz, den er 1958 zur Festschrift für Joseph Gantner beigegeben hat, man solle bei der Betrachtung mittelalterlicher Kunstwerke nicht ohne weiteres aus formalen Ähnlichkeiten etwa der Plastik eines Portals oder einer Gruppe von Kapitellen stilhistorische Schlüsse ziehen. Jede nur mit formalen Kriterien arbeitende Methode setze stillschweigend eine Immanenz der Entwicklung nicht nur der Stilentwicklung, sondern auch eine solche des gesamten Kulturgeschehens voraus, die es in Wirklichkeit nicht gibt. Sie nehme als gegeben an, daß verschiedene Kulturerscheinungen sich während einer gewissen Zeit mit gleichartiger Richtung bewegen und verändern, setze ferner eine Gesellschaft ohne Schichtung voraus und den Künstler als eine bei der Schöpfung des Kunstwerks autonome Kraft. Eine solche Methode sei unzulänglich. Man solle vielmehr die Situation berücksichtigen, in der der Gegenstand ent-

standen sei, die Gesellschaftsschicht, aus der und für die er gefertigt worden sei, und auch die Person des Künstlers bzw. des Auftraggebers mit allen ihren Bindungen und Eigenarten, soweit diese faßbar sei. Eine solche Betrachtungsweise bringe es dann mit sich, daß der einzelne Kunstgegenstand nicht als ein isoliertes Artefakt oder als Artefakt in einer Reihe ähnlicher Artefakte auftrete, sondern als lebendiger Teil einer Lebenssituation, eben jener Situation, in der er entstanden sei.

Diese Forderungen sind in dem vorliegenden Werke der Kunsthistorikerin Erika Dinkler – von Schubert in hervorragender Weise erfüllt. Die Verf. stand vor der schwierigen Aufgabe, das theologische Denken der Zeit der Kreuzzüge zu vergegenwärtigen, die Bindungen der als Stifter und theologische Berater in Frage kommenden Männer und Frauen aufzuzeigen und die symbolreiche ikonographische Formsprache der Schreinkünstler jener Tage verständlich zu machen. Alles dieses ist ihr gleicherweise gelungen. Bei der notwendigen Verweisung auf andere Kunstwerke bediente sie sich einer großen Zahl sorgfältig ausgewählter Abbildungen (193 Fotos und 14 Schemata). Sie erreicht damit, daß auch derjenige Leser, der über kein umfangreiches Faktenwissen im Bereiche der Kunstwissenschaft und besonders der Schreinkonographie verfügt, ihren Ausführungen uningeschränkt folgen kann. Bei der Darlegung theologischer Gedankengänge, die bei der Gestaltung des Elisabethschreines wirksam waren, verweist sie nicht nur auf die einschlägige Literatur, sondern zitiert und erläutert die betreffenden Quellenstücke, so daß auch ein interessierter, theologisch nicht geschulter Leser die theologischen Erörterungen erfaßt.

Zunächst geht die Verf. von der Feststellung aus, daß im Kreuzfeld des Schreines an der Stelle, an der sonst Mond und Sonne angebracht wurden, zwei Medaillons die Bilder der Geburt und der Auferstehung Christi zeigen. Die Verf. stellt mit Recht die Frage, ob die Anbringung der Scheiben nur technisch-formal ist oder ikonographisch gedeutet werden muß. Ferner fallen ihr die Anordnung und der Schmuck der Knäufe auf, und sie fragt, ob diese nur ornamentalen Charakter oder ikonographische Bedeutung haben. Nach sorgfältiger Untersuchung der Einzelheiten des Kreuzfeldes kommt sie zu dem bemerkenswerten Ergebnis, daß die Zusammenordnung von Baumkreuz mit Maria und Johannes, Nativitas-Scheibe und Resurrectio-Scheibe zwar eine Aufhebung der Linkssymbolik bedeutet, diese aber in der Theologie und Liturgie eine überzeugende Erklärung findet. Nicht formal-technische Erwägungen haben zur Anbringung der beiden Scheiben geführt, sondern theologische Absicht.

Bei der Betrachtung der Großfiguren und der ikonographischen Bedeutung ihrer Anordnung am Schrein kommt die Verf. zu der Feststellung, daß der Gesamtplan des Schreines auf Umschreiten angelegt ist. Wieder, wie schon beim Kreuzfeld, tritt der Zusammenhang von Ikonographie und liturgischer Funktion des Schreines zutage. Für die Darstellungen der Hauptzone ist der Gedankenkreis der „nova creatio“ nach Offb. 21, 5 bestimmend. Das Bild des Himmlischen Jerusalem erweist sich als zusammenfassende Gesamthematik. Ausschlaggebend ist der „liturgische Zeitbegriff“, der Kommendes und Vergangenes in die Gleichzeitigkeit der Gegenwart rückt. Glaube und Sakrament sind mit der Paradiesthematik verknüpft. Starkes Gewicht fällt der Marienthematik zu, die mit einem dreifachen Marienbild das Christusthema durchdringt. Die Anbringung des Credotextes auf den Leisten über den Aposteln ist liturgisch begründet. Die Dachreliefs stellen die „opera“ der Heiligen vor. Durch Heranziehung überzeugender Quellenstücke legt die Verf. dar, inwiefern die abgebildeten Handlungen (Kreuznahme im Zeitalter der Kreuzzüge, Abschied, Empfang der Gebeine, Bettlerbekleidung, Gewandnahme, Almosenspende, Speisung, Tränkung und Fußwaschung) zur Zeit der Fertigung des Schreines als „merita“ und als Nachfolge Christi verstanden wurden. Die Dachreliefs bilden ein inhaltliches Gegenstück zum Credotext der Hauptzone. „Glaube und Werke“ sind in der mittelalterlichen Frömmigkeit tief verwurzelt und erweisen sich, wie die Verf. an Hand mehrerer Beispiele vor Augen führt, als „konstitutiv für den Bildschmuck hochmittelalterliche Reliquiare“. (S. 104).

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Feststellung, daß die mittelalterlichen Schreine eine ikonographische Tradition der Grabeskunst weiterführen. Spät-

antike Sarkophage zeigen bisweilen Szenen aus Leben und Amt; an den Schreinen wird das Thema unter dem Gesichtspunkt kirchlicher Lehre pointiert. Die Verf. hätte darauf verweisen können, daß hier eine Parallele zu den zeitgenössischen deutschen Tumben und Tischgräbern zu beobachten ist. Auch bei diesen wird auf den Deckplatten sehr oft auf Amt und „merita“ im Sinne kirchlicher Lehre hingewiesen (vgl. meinen Aufsatz „Tumba und Tischgrab in Deutschland“, in: Archiv für Kulturgeschichte, 39 [1957] 273–308). Die Knäufe tragen Tier- und Pflanzendarstellungen, der Mittelknäuf jedoch auf vier Medaillons Gestalten, die die Paradiesesflüsse symbolisieren. „Die Ikonographie des Mittelknäufs ist kein ‚Lapsus‘“ (S. 116), schreibt die Verf., „sondern ein bemerkenswertes Dokument zur Bedeutung der Taufe in der mittelalterlichen Frömmigkeit“. Auch in der Knäufzone wird das Paradiesthema aufgenommen, und zwar im Bilde des himmlischen Gartens; die Tiergestalten des Elisabethknäufs erweisen sich als bekannte Symbole. Der Lilienknäuf ist nach den Ausführungen der Verf. als ein Hinweis auf eine ausgesprochene Marienverehrung zu werten. Zu den Ritzmedaillons erklärte die Verf. nach eingehender Untersuchung, sie seien weder reiner Dekor noch reine Thematik; man könne von einem Dekor sprechen, der zur Thematik hinneige.

Aus verschiedenen Einzelheiten glaubt die Verf. auf Hinweise auf den Deutschritterorden schließen zu können. Als theologischer Berater komme Bischof Konrad II. von Hildesheim in Frage, vielleicht auch Magister Konrad von Marburg. Stilistische Eigenheiten und die Hervorhebung der Taten des Gatten der Heiliggesprochenen gehen möglicherweise auf eine Einflußnahme der Tochter Sophie zurück, die im Schrein beide Eltern habe geehrt sehen wollen. Die Hinweise auf den Deutschritterorden wie auf die Person der theologischen Berater macht die Verf. durch schwerwiegende Beobachtungen und Quellenzeugnisse wahrscheinlich. So wird der Schrein durchaus im Sinne der Forderungen G. Paulssons Teil einer lebendigen Lebenssituation. Die vorliegende Arbeit vermittelt zugleich kirchen- und kunsthistorische Erkenntnisse.

*Cuxhaven*

*Alfred Weckwerth*

Hubert Schrade: Franz von Assisi und Giotto. (= DuMont Dokumente, Reihe III). Köln (M. DuMont-Schauberg) 1964. 184 S., 50 Abb., kart. DM 12.80.

Daß die berühmten Fresken der Franzlegende in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi ein Werk Giottos sind, ist eine weithin verbreitete Ansicht. Es sind zwar verschiedentlich Bedenken dagegen geäußert worden; doch sind die Zweifler stets auf Widerspruch gestoßen. Der Verf. des vorliegenden Buches greift diese Frage erneut auf. Während man bislang allein mit stilkritischen Erwägungen zu einer Klärung zu gelangen suchte, richtet Sch. sein Augenmerk in erster Linie auf die Bildinhalte des Freskenzyklus und vergleicht sie mit den Aussagen anderer Bilder gleicher Thematik, insbesondere mit dem nachweislich von Giotto in der Bardikapelle der Florentiner Franziskanerkirche St. Croce gemalten Franzzyklus. Er läßt sich dabei von der Erkenntnis leiten, daß den Historiker auch die Tatsache angeht, „daß es zu einer derart umfänglichen und bedeutungsvollen Darstellung des Franziskuslebens wie derjenigen in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi überhaupt hat kommen können; denn für den Orden des Heiligen waren die Tage Giottos Schicksalstage von daseinbedrohender Gewalt“. Sch. sucht den gestaltungsgeschichtlichen Ort des Freskenzyklus zu bestimmen und löst das Problem so aus der stilkritischen Isolierung. Es geht nicht mehr allein um Erörterungen über Eigenheiten der Malweise Giottos und über formgeschichtliche Thesen, sondern um Untersuchungen, die in den Bereich der Kirchengeschichte hineinreichen. Einerseits ist die Situation zu klären, in der der Zyklus entstanden ist, andererseits sind die theologischen Aussagen festzustellen, die der Künstler bzw. sein Auftraggeber mit dem betreffenden Bilde machen wollte, indem er die Szene so gestaltete und nicht anders. Nach der Einleitung, in der der Verf. Gegebenheiten des Kirchenbaus im allgemeinen und der Baugeschichte von S. Francesco zu Assisi im besonderen darlegt, beschreibt er