

Literarische Berichte und Anzeigen

Allgemeines

Gertrud Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2 (Die Passion Jesu Christi) u. 3 (Die Auferstehung und Erhöhung Christi), Gütersloh (Gerd Mohn) 1968 u. 1971, 296 S. u. 816 Abb., 308 S. u. 721 Abb.

I

Kurz nachdem 1966 ein erster Band des anspruchsvollen Unternehmens einer neuen Ikonographie der christlichen Kunst erschienen war, zeigte A. Weckwerth ihn in dieser Zeitschrift (78, 1967, S. 130) an. In schneller Abfolge brachte die Autorin zwei weitere Bände heraus, alle drei gelten den Darstellungen des Lebens Christi von der Inkarnation bis zur Erhöhung. Somit zeichnen sich die endgültigen Konturen des ganzen Werkes deutlicher ab; nach längerer Benutzung – was die Verzögerung dieses Berichtes erklärt – soll nun versucht werden, Gertrud Schillers Ikonographie zu charakterisieren und ihre Stellung zu den älteren handbuchartigen Darstellungen der christlichen Ikonographie zu bestimmen.

Man bewundert den Mut der Autorin, sich eine so gewaltige – und letzten Endes kaum lösbare – Aufgabe gestellt zu haben und ihre Lösung so zielstrebig voranzutreiben. Ihre Vorstellung von dem ja noch nicht abgeschlossenen Gesamtwerk legte sie wohl am deutlichsten im Vorwort zum ersten Bande dar, auf das hier zurückgegriffen werden muß. Es geht ihr um eine Darstellung der Geschichte der Themen und ihrer Darstellungsformen in der christlichen Kunst unter Berücksichtigung der theologie- und frömmigkeitgeschichtlichen Aspekte. Wenn man versucht, den außerordentlich reichen und sehr ungleichmäßig erforschten Stoff insgesamt zu erfassen, zeichnet sich die Konzeption am klarsten in der Wahl der Disposition ab – schließlich handelt es sich nicht um ein Lexikon, das das Material nach Stichworten erfaßt und Zusammenhänge nur durch Querverweise herstellen kann. Gleichzeitig mit Gertrud Schillers ersten drei Teilen erschien ein vierbändiges Lexikon der christlichen Ikonographie, herausgegeben von Engelbert Kirschbaum, fortgesetzt von Wolfgang Braunfels, das inzwischen noch durch Bände über die Ikonographie der Heiligen ergänzt wird. Das LCI, wie es allgemein zitiert wird, ist als Nachschlagewerk angelegt und verzichtet damit naturgemäß auf eine Gesamtdarstellung. Es entstand, um eine vor Jahrzehnten im gleichen Verlag erschienene, fortlaufend geschriebene Ikonographie abzulösen – der Herausgeber und sein Beratergremium waren der Meinung, daß nur lexikalisch ein ausreichender Überblick über die Geschichte der einzelnen Themen zu erreichen sei. Gertrud Schillers Absicht war es dagegen, eine lesbare Darstellung als Einführung in die Ikonographie der christlichen Ikonographie zu geben. Nach ihren Worten folgt sie einer „biblisch-dogmatischen Ordnung“, die sich in den drei vorliegenden Bänden als der Leitfaden des Lebens Christi herausstellt, allerdings sehr erweitert; denn der Kreis der behandelten Themen reicht vom Ratschluß der Erlösung und der Wurzel Jesse bis zur Himmelfahrt und den verschiedenartigen Darstellungsformen des erhöhten und im Himmel herrschenden Christus. Ein vierter Band ist angekündigt, der der Kirche, Maria, den Engeln, der Apokalypse, dem jüngsten Gericht und der Trinität gelten soll. Von den im Vorwort des ersten Bandes versprochenen Themen bleiben dann für einen fünften Band das Alte Testament und „Symbolik“. Damit dürfte kaum eine „biblisch-dogmatische Ordnung“, was man darunter auch immer verstehen mag, erreicht sein – Gliederungsprinzip ist das Leben Christi, alles andere soll in bunter Folge angehängt werden.

Im ersten Band hatte die Autorin die Darstellungskreise der Kindheit Christi und seiner öffentlichen Wirksamkeit behandelt. Mit Ausnahme der einleitenden Abschnitte, die Themen wie dem Ratschluß der Erlösung, der Wurzel Jesse und ähnlichem galten, standen hauptsächlich erzählerisch gemeinte Bildtypen im Vordergrund. Die beiden weiteren, umfanglicheren Bände enthalten die Ikonographie von Passion, Auferstehung und Erhöhung Christi. Die Verteilung der Gewichte innerhalb des Bilderkreises zum Leben Jesu, die durch die Bandfolge und durch den Umfang der einzelnen Bände bezeichnet wird, ist berechtigt, da sich gerade an Passion und Auferstehung sehr mannigfache, nicht in den Rahmen von erzählerischen Historienbildern passende Bildtypen angeschlossen haben. Eine sich in Einzelheiten des Lebens Jesu versenkende Frömmigkeit führte oft zu Bildschöpfungen, die weit über die Einzelszene der Biographie Jesu hinausweisen und etwas viel Allgemeineres verdeutlichen wollen. Es kommt zu Bildtypen, die in ganz verschiedenen, übergeordneten Zusammenhängen gelesen werden wollen. Historien- und Repräsentationsbilder durchdringen einander, wodurch die Zuordnung dieses oder jenes Themas zu einem Abschnitt der Vita Jesu erheblich erschwert wird.

Für die Passionsikonographie nahm die Autorin in Band 2 folgende Gliederung des Stoffes vor: „Theologische Deutungen und ikonographische Ansatzpunkte“, „Passionsgeschichte“, „Die Kreuzigung Christi“, „Die Kreuzabnahme und das Begräbnis Jesu Christi“ und „Arma Christi – Schmerzensmann“. Im ersten, relativ kurzen Abschnitt konnten natürlich nur einige für die bildliche Ausgestaltung wichtige und in der Forschung auch öfter hervorgehobene Gesichtspunkte aufgeführt werden. Obgleich auch im weiteren Verlauf immer wieder auf theologische und frömmigkeitsgeschichtliche Aspekte eingegangen wird, ist meist nicht genügend die eigentliche Problematik der Übersetzbarkeit theologischer Lehrsätze und Begriffe in Bildtypen hervorgehoben worden. So überrascht den unbefangenen Betrachter von Abendmahlsdarstellungen die Feststellung S. 37: „Diese verschiedenen Auffassungen des Abendmahls . . . spiegeln sich in der Entwicklung des Abendmahlbildes.“ Denn auch dort, wo die Einsetzung der Eucharistie und nicht die Ansage des Verrates durch Judas das Hauptthema der Darstellung ist, wird man nicht die Feinheiten der Eucharistielehre von Realpräsenz und Transsubstantiation verbildlicht finden, sondern bestenfalls Hinweise darauf. Nach der Behandlung der vielen Szenen vom Gastmahl in Bethanien bis zu Kreuzannagelung und Kreuzbesteigung wendet sich die Autorin dem Komplex der Kreuzigungsdarstellung zu. Hier muß die Darstellung nach Epochen durch Abschnitte über Sondertypen unterbrochen werden. Wie schwierig es ist, für einzelne Bildtypen innerhalb des von Frau Schiller gewählten Gesamtaufrisses einen passenden Platz zu finden, zeigt vielleicht besonders deutlich die Tatsache, daß sie bestimmte Aspekte der Gnadenstuhldarstellung im Abschnitt über die Kreuzigung unterbringt. Der Gnadenstuhl ist ja vor allem eine Darstellung der Trinität; eine Variante des Bildtyps, die sog. Notgottes, in der der Kruzifixus durch den Schmerzensmann ersetzt wird, ist im Teil über „Arma Christi – Schmerzensmann“ abgehandelt, der den Band abschließt, nachdem die Szenen von Kreuzabnahme bis Grablegung eingeschoben wurden. Die vielfältigen Verbindungslinien zwischen einzelnen Themen und Bildtypen konnten so nur durch Querverweise verdeutlicht werden – die Vielfalt der Bezüge, die in einzelne Bildschöpfungen Eingang fand, kann nur eingeschränkt vorgeführt werden. Eine besondere Ungereimtheit der Gliederung dürfte allerdings auf einen äußeren Umstand zurückgehen. Man ist nämlich überrascht, nach dem Bildkreis um den Schmerzensmann ganz am Schluß des Bandes plötzlich eine Behandlung der gemalten Darstellungen des einsamen Kruzifixus zu finden. Wahrscheinlich erschien Erich Hubalas Werkmonographie über Rubens Münchener Kruzifixus (1967) erst, als Frau Schiller Bd. 2 bereits abgeschlossen hatte – Hubalas Ergebnisse wurden dem Band angefügt, obgleich der einsame Kruzifixus natürlich seinen Platz bei den Kreuzigungsdarstellungen hätte finden sollen. Der Zusatz muß sehr schnell geschrieben worden sein, denn sonst hätte die Autorin den Statthalter der Niederlande Prinz Friedrich Heinrich von Oranien nicht in einer Anmerkung S. 244 für einen

Katholiken erklärt (im Abbildungsverzeichnis wird aus ihm gar ein „Herzog von Oranienburg“). Im übrigen ist die Geschichte von Rembrandts Passionszyklus nicht so eindeutig geklärt, wie sie ebendort referiert wird. Immerhin nennt die erste Anmerkung des Abschnittes die benutzte Arbeit Hubalas – sonst ist es oft erheblich schwieriger, Angaben des Textes in der Literatur zu verifizieren.

Noch größere Probleme der Disposition des Stoffes waren im dritten Band zu bewältigen. Ähnlich wie die Darstellungen des Schmerzensmannes lassen sich die Bildtypen, die Christus als Sieger und als Erhöhten zeigen, nur schwer einem bestimmten Ereignis aus dem Leben Christi zuordnen. Natürlich meinen jene Repräsentationsbilder Aspekte des Erlösers, die etwa auch in einem Auferstehungsbild mitangedeutet sein können. Dennoch berührt es merkwürdig, im ersten Teil des dritten Bandes, der der Auferstehung gilt, zwischen den Szenen der Frauen am Grabe und der beiden Jünger Petrus und Johannes am Grabe auf der einen Seite und der Höllenfahrt auf der anderen eine Behandlung des Bildtyps zu finden, der Christus als Sieger auf Löwen und Drachen zeigt. Man wird ihn im Gegensatz zur Autorin nur mit Bedenken „dem Bildkreis der Auferstehung zurechnen“ (S. 32). Anastasis und Auferstehung sind die wichtigsten Themen, die erörtert werden. Zwischen dem Bildkreis der Erscheinungen des Auferstandenen und der Himmelfahrtsikonographie wurde ein Abschnitt über Darstellungen bestimmter Tiere eingeschoben, die meist im Anschluß an den Physiologus auf die Auferstehung Christi hinweisen. Ihnen wurden alttestamentliche Typen der Auferstehung angeschlossen. Nebenbei: im Text wird doch tatsächlich S. 103 ein Emmaus-Gemälde des Delfter Vermeer genannt – es handelt sich, wie lange bekannt, um eine Fälschung des Hans van Meegeren. Dankbar sei der Verzicht auf eine Abbildung des Machwerkes vermerkt. Im zweiten Teil über Darstellungen des erhöhten Christus werden Bildtypen wie die *Traditio legis*, Christus als Lehrer zwischen den Aposteln, thronender Christus, Pantokrator und *Majestas Domini* behandelt, außerdem einzelne Zeichen und Attribute.

Die Bildtypen Gnadestuhl und Notgottes gaben eben bereits einen Hinweis auf die Möglichkeit, sie in einem der Passion gewidmeten Teil zu behandeln. Ebenso gut würden sie in ein Kapitel über Trinitätsdarstellungen passen. Auch für die Verwendung von Tieren oder alttestamentlichen Typen ergäben sich zwei Wege, sie im Rahmen einer christlichen Ikonographie unterzubringen: entweder bei den Szenen des Lebens Christi, denen sie jeweils zugeordnet sind, oder in eigenen Abschnitten über Tierdarstellungen und Typologie. Bei einem künftigen Teil über das Alte Testament wird sich das Dilemma zwischen mehr erzählerisch-historischen und typologischen Zyklen ergeben, wobei letztere von einem Leben-Jesu-Zyklus her strukturiert sind und erstere in ihrer Szenenauswahl typologische Bezüge haben können. Eine nach allen Richtungen befriedigende Gliederung des Gesamtstoffes einer Ikonographie der christlichen Kunst scheint überhaupt außerhalb des Möglichen zu liegen. Damit ist von vornherein der Erfolg eines Unternehmens eingeschränkt, das sich eine lesbare Darstellung des Stoffes zum Ziel gesetzt hat.

II

Während die Untersuchungen der Geschichte einzelner Bildthemen aus dem Leben Jesu und einzelner Christusdarstellungen kaum noch übersehbar sind, blieben offenbar – von einzelnen Bildkompendien und eher volkstümlich oder gar erbauulich zu nennenden Übersichten abgesehen – Versuche selten, ein Leben Christi in Bildern zum Ausgangspunkt eines Handbuches der christlichen Ikonographie zu machen, einen so entscheidenden Platz deren Themenkreis in jeder Ikonographie der christlichen Kunst auch einnehmen muß. Die ersten drei Bände von Frau Schillers Ikonographie könnte man vielleicht am ehesten mit jenem Werk der Anne Jameson (1794–1859) vergleichen, das Lady Eastlake abschloß: „*The History of Our Lord as Exemplified in Works of Art*“ (1864) – es reichte vom Fall Luzifers bis zum Jüngsten Gericht.

Auch die Handbücher der christlichen Ikonographie ordnen den Stoff nach Themengruppen und schildern die Entwicklung der Darstellung einzelner Themen.

Die Methode der historischen Darstellung unterscheidet sie von den älteren Lehrbüchern für Künstler, die diesen zeigen wollten, wie ein Thema darzustellen sei – eine Tradition, die bis in die Zeit um 1900 die Tendenzen einer Darstellung der christlichen Ikonographie mitbestimmen konnte. Noch im Vorwort von Heinrich Detzels christlicher Ikonographie von 1894 heißt es: „... wir wollen das Gute und Beste aus den verschiedenen Zeiten als Resultat dieser Betrachtungen herausstellen als Norm für die heutige religiöse Kunst.“ Während Detzel in einem zweiten Bande die „Heiligen des Alten und Neuen Bundes“ in alphabetischer Ordnung abhandelte, schilderte er in seinem ersten Bande die einzelnen Themen in einem halb hierarchisch, halb heilsgeschichtlich gegliederten Text, der zunächst sogenannte Zeichen und Symbole (Tiere, Zahlen, Nimbus) aufführt und sich sodann Trinitätsdarstellungen zuwendet. Es folgt eine Ikonographie der drei göttlichen Personen, Mariens, der Engel und des Teufels. Darauf wird unter dem Titel „Ikonographie der göttlichen Geheimnisse“ das Leben Jesu von der Verkündigung bis Pfingsten dargestellt, es schließen sich Tod und Verherrlichung Mariens und das jüngste Gericht an. In einem Anhang findet man bunt zusammengestellte Themenkomplexe: Schöpfung, Sibyllen, apokalyptische Figuren, Judas. Man mag dieser Aufzählung die Schwierigkeiten ablesen, eine sachgerechte Ordnung des Stoffes zu finden. Eine Zusammenschau der Dispositionen von Gesamtdarstellungen der christlichen Ikonographie würde sich lohnen. Dabei ließe sich zeigen, wie einmal eine mehr hierarchische, ein andermal eine mehr heilsgeschichtlich strukturierte Gliederung vorliegt.

Schon den Rezeptbüchern für Maler hatte sich dies Problem in ihren ikonographischen Teilen gestellt. Ein Blick in das sog. Malerhandbuch vom Berge Athos, die *Hermeneia* des Dionysios von Phurna aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bestätigt das. Die Vorschriften für die Darstellungen von Szenen und Figuren folgen zunächst der historischen Abfolge der Bibel vom Alten Testament bis zu den Evangelien. Dem Leben Christi von der Verkündigung bis zu Pfingsten werden die Gleichnisse Jesu nachgestellt. Danach folgen Abschnitte über die Darstellung der göttlichen Liturgie, der Apostelkommunion, der Apokalypse, der zweiten Parusie und des jüngsten Gerichtes. Erst darauf geht es um die Bilder zu den Festen der Gottesmutter, der die Heiligenikonographie folgt, letztere nach dem Kalender geordnet. Die Stellung der Gleichnisse zeigt, welche Probleme sich bei der Durchführung einer Anordnung ergaben (bei Frau Schiller sind sie gleich ganz ausgelassen), der die Abfolge Altes Testament, Christus, Maria, Heilige (und Sonstiges) zugrundeliegt.

Andere Versuche der Disposition machten jene Werke, die vom späten 16. bis ins 18. Jahrhundert auf katholischer Seite, aber auch auf protestantischer den Künstlern Belehrung verschaffen wollten, wie bestimmte Themen historisch und theologisch korrekt darzustellen seien. Typisch für die Literaturgattung ist der Titel des umfangreichen Werkes, das der Spanier Juan Interian de Ayala 1730 in Madrid veröffentlichte: „*Pictor christianus eruditus sive de erroribus qui passim admittuntur circa pingendas atque effingendas sacras imagines*“. In den Abschnitten über einzelne Themen versuchte er eine strenge hierarchische Gliederung zu verwirklichen: Darstellungen Gottes und der Engel, Leben Jesu von der Geburt bis zur Himmelfahrt, Maria allgemein, dann von der Empfängnis bis zur Krönung, Heilige nach dem Kirchenjahr. In einem Anhang folgen drei Abschnitte über das Alte Testament, das sonst in dieser Disposition nicht unterzubringen gewesen wäre.

Nach dem Erscheinen von Detzels Ikonographie wurde nur noch zweimal der Versuch unternommen, den Stoff handbuchartig zu bewältigen, zuerst 1926-28 durch Karl Künstle, dessen Ikonographie im Verlag Herder die Detzels ablöste und der im Gegensatz zu seinem Vorgänger der Behandlung der einzelnen Themen eine lange, einleitende „ikonographische Prinzipienlehre“ vorausschickte, und dann von Louis Réau in seiner sechsbändigen „*Iconographie de l'art chrétien*“, die in Paris seit 1955 erschien. Langsam setzte sich die Einsicht durch, daß eine Erfassung des Stoffes insgesamt nur noch lexikalisch möglich und allein in einer Zusammenarbeit

vieler Autoren durchzuführen sei. Das Ergebnis war das bereits eingangs erwähnte Lexikon der christlichen Ikonographie, das Engelbert Kirschbaum begründete.

In der Tat wird wohl heute niemand mehr, der sich je eingehend mit der Geschichte der Darstellung eines Themas oder der Bildwelt einer Epoche beschäftigte, auf den Gedanken kommen, eine Gesamtdarstellung der christlichen Ikonographie zu versuchen. Die Folge von Längsschnitten, in die ein solches Werk zerfallen muß, löst nämlich die Zusammenhänge auf, in die die einzelnen Bildschöpfungen und Bilder gehören. Damit kommen weiterhin Schwerpunkte zustande; bestimmte Epochen rücken erheblich stärker ins Blickfeld als andere, deren Bildenden ebenso originell ist. Eine Einschränkung formulierte Frau Schiller selber: „Auf die Barockikonographie, die vor allem in der Wand- und Deckenmalerei eine Vermischung von christlichen und antik-mythologischen Motiven aufweist, einzugehen, würde . . . den Rahmen der Arbeit sprengen“ (Bd. 1, S. 12). Damit liegt das Schwergewicht eindeutig auf der Bildwelt der katholischen Kirche im Mittelalter, die Kunst der Neuzeit tritt zurück. Altchristliche Bildschöpfungen gewinnen erst im dritten Bande größere Bedeutung. Programmm Zusammenhänge, die über ein Einzelthema hinausgreifen, können nur angedeutet werden. Die spezifische Form des Bilddenkens einer Epoche wird nicht analysiert. Überhaupt bleibt eine Möglichkeit der christlichen Ikonographie beiseite, die Hubert Schrade den „Versuch einer Geschichte der christlichen Einbildungskraft im Gestaltensbereich der bildenden Künste“ nannte. Diese Formulierung stammt aus Straldes Buch über die Auferstehung Christi, das 1932 erschien und als erster Band einer Ikonographie der christlichen Kunst geplant war. Außer in Untersuchungen einzelner Werke wurde die christliche Ikonographie besonders in solchen Geschichten einzelner Themen gefördert oder in Darstellungen der Ikonographie einzelner Epochen. Émile Mâles Tetralogie über die religiöse Kunst Frankreichs war für letztere Vorbild, außer an sie mag an Knippings Werk über die Ikonographie der Gegenreformation in den Niederlanden oder André Grabars Buch über die Ursprünge der christlichen Ikonographie erinnert werden. In solchen mehr problem- als stofforientierten Darstellungen dürften umfassende Untersuchungen christlicher Ikonographie ihre Zukunft haben, zumal eine theologische und frömmigkeitsgeschichtliche Auswertung der christlichen Bilderwelt wohl gerade erst begonnen hat. In die Kunstgeschichte ist die christliche Ikonographie inzwischen nicht zuletzt dank der Wirkung der Arbeit Aby Warburgs und seiner Bibliothek voll integriert, in die Kirchengeschichte aber noch nicht recht.

Was bei der von Frau Schiller gewählten Disposition des Stoffes naturgemäß fehlen muß, sind alle Fragen, die im Rahmen einer Einführung in die christliche Ikonographie zu erörtern wären. Die kirchen- und theologiegeschichtlich gleichermaßen bedeutenden Fragenkomplexe von Bilderverwendung und Bildlosigkeit in den christlichen Kirchen und Gruppen bleiben von vornherein ausgeklammert, auch eine Geschichte des Gottes-, Christus- und Menschenbildes kann nicht versucht werden – die so fruchtbaren Anstöße, die Wolfgang Schöne zur „Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten“ (1959) und Gerhart B. Ladner zur Geschichte des Menschenbildes in der Kunst des Mittelalters („Ad imaginem dei“, zuerst 1965) gegeben haben, wurden nicht aufgegriffen. Auch das Verhältnis von Darstellungstypen, „ikonographischem Stil“, um eine Formulierung Kurt Bauchs zu benutzen, und Zeitstil konnte nicht einbezogen werden. Im Rahmen einer historischen Darstellung hätte einem Abschnitt über die Anfänge und Quellen der christlichen Ikonographie einer über das Ende der christlichen Bilderwelt im 18. Jahrhundert entsprechen müssen – auch dies ein kirchengeschichtlich hochbedeutender Vorgang, der bislang nur gelegentlich, vor allem in Werken über die Kunst des 19. Jahrhunderts zur Sprache kam. Es mag an den Abschnitt „Das Ende der christlichen Bildkunst“ in Hermann Beenkens „Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst“ (1944) erinnert werden.

Damit wurden einige Problemkomplexe umschrieben, die bei Gertrud Schiller ausgeklammert sind, die aber doch genannt werden sollten, um Eigenarten und Grenzen des vorliegenden Werkes zu charakterisieren.

III

Der Aufbau von Text und Abbildungsteil ist in den Bänden 2–3 ähnlich gestaltet wie im vorausgegangenen ersten. Was schon im ersten Band durchgeführt worden war, bestimmt auch die beiden erheblich umfangreicher ausgefallenen zwei weiteren Bände. Zunächst fällt die Fülle von ausgezeichnet gedruckten Schwarzweißabbildungen auf, im zweiten Band knapp über 800, im dritten gut 700 an der Zahl. Hier ist in der Tat ein Bildkompendium entstanden, das in einem solchen Umfang bislang in keinem ähnlichen Werk zur Verfügung stand. Allein in der Beschaffung der Vorlagen verbirgt sich entsagungsvolle Arbeit. Auch neben den Spezialuntersuchungen, die die Autorin naturgemäß berücksichtigte und denen sie manche Abbildungszusammenstellung entnehmen konnte, wird man den Tafelteil der Schillerschen Ikonographie mit Gewinn benutzen, weil seine Abbildungen vielfach erheblich besser sind als die sonst greifbaren. Manches an anderer Stelle nur höchst unzulänglich reproduzierte Werk wurde vorzüglich abgebildet. Schon aus diesem Grunde wird man diese Ikonographie immer wieder gern zur Hand nehmen. Allerdings darf man nicht glauben, daß etwa alle großen Zyklen mit Darstellungen aus dem Leben Jesu gleichmäßig berücksichtigt wurden – von den byzantinischen Zyklen hätten beispielsweise die reich illustrierten Tetraevangelien Paris, BN, gr. 74 und Florenz, Laurentiana, Plut. VI 23 öfter vertreten sein müssen; der so interessante englische Zyklus aus dem 14. Jahrhundert im Holkham Bible Picture Book fehlt ganz.

Die Abbildungslegenden werden ergänzt in Bildverzeichnissen, für deren Ausarbeitung der Autorin Hilfe zur Verfügung stand. Bei der Fülle der abgebildeten Denkmäler wundert es nicht, wenn ab und an ein Irrtum oder eine schiefe Formulierung unterlief. Natürlich weiß der Kunsthistoriker sofort, was gemeint ist, wenn Bd. 2 Abb. 515 das Goslarer Rathausevangeliar „deutsch-byzantinisch“ genannt wird; als Lokalisierung wäre besser „niedersächsisch“ angegeben worden. Fataler ist schon, daß ein englischer Psalter des frühen 13. Jahrhunderts ins 11. Jahrhundert datiert wird (Bd. 3 Abb. 311), der Melisenden-Psalter aus dem 12. ins 11. (Bd. 3 Abb. 36) oder gleich die Reimser karolingische Elfenbeinbilderei ins 10./11. Jahrhundert (Bd. 3 Abb. 483) verlegt wurden. Das Parament von Narbonne wird als „Stückerei auf Seide“ bezeichnet (Bd. 3 Abb. 158). Sicherlich, es handelt sich an Betracht der riesigen Fülle behandelter Denkmäler um vereinzelte Fehler, die der Sachkenner stillschweigend korrigiert. Obgleich eine Besprechung natürlich keine Aufzählung solcher Errata sein soll (und auch nicht ist: es handelt sich um eher zufällig notierte Einzelheiten), mußte doch auf sie aufmerksam gemacht werden; denn sie zeigen, daß einzelne Angaben nicht unbesehen und ohne Nachprüfung übernommen werden dürfen.

Das gilt auch für den Text überhaupt. Victor H. Elbern wies in einer wichtigen Besprechung (Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 29, 1972, S. 145–148, insbes. S. 146) darauf hin, wie schwer die Autorin den Benutzern das Nacharbeiten ihrer Darstellung machte. „Der wissenschaftlich gebildete Leser, der sich darüber im klaren ist, in welchem Maße gerade eine zusammenfassende Darstellung auf Forschungsergebnisse anderer zurückgreifen muß, wird sich durch den Verzicht auf entsprechende Angaben gestört, gelegentlich wohl auch düpiert vorfinden.“ Elberns Feststellung kann nur energisch unterstrichen werden, da Gertrud Schillers Werk nur dann als Handbuch verwendbar wäre, wenn jeweils genaue Belege und Literaturhinweise gegeben worden wären. Die Art des Zitierens geht über das nur Ärgerliche hinaus. Was soll man von einer Stellenangabe zu einem Augustin-Zitate halten, die schlicht und einfach „MPL 35“ lautet (Bd. 2, S. 53 Anm. 37)? Auch Textangaben haben sich gelegentlich als nicht zuverlässig herausgestellt. Zu der Feststellung in Bd. 2, S. 214, daß mit der Andacht vor der *imago pietatis* in S. Croce in Jerusalem in Rom „ein Ablaß verbunden war, dessen Wirkung Papst Urban VI. (1378–1389) ebenfalls den Nachbildungen zusicherte“, bemerkte Ewald M. Vetter in seiner überaus gründlichen Untersuchung der Ikonographie der Gregorsmesse, die Quelle habe sich nicht verifizieren lassen.

Anmerkungsweise fügt er hinzu: „Die Ausführungen über die Gregorsmesse enthalten so viele Fehler, daß man auch diese Angabe nicht vorbehaltlos übernehmen kann. Leider brachte eine Nachfrage bei Frau Schiller . . . keine Klärung, da sie . . . ihre ‚Notizen . . . weggeworfen hat.“ (Die Kupferstiche zur *Psalmodia Eucaristica* des Melchior Prieto von 1622, Münster 1972, S. 226 f. mit Anm. 412).

Die eingehenden Schilderungen der Entwicklung einzelner Themen, die gerade durch die enge Verknüpfung von Text und Abbildungen besondere Eindringlichkeit gewinnen, werden für den Benutzer beeinträchtigt, weil er nicht weiß, bis wohin er der Autorin vorbehaltlos folgen darf. Wenn man Gertrud Schillers imponierendes Werk nicht als Handbuch benutzt, sondern es mit dem jeweils nötigen Grad von Kritik auswertet, wird man immer reichen Gewinn daraus ziehen können. Mut und Arbeitskraft der Autorin verdienen allen Respekt.

Bonn

Reiner Haussherr

Alte Kirche

Pier Cesare Bori: *Chiesa Primitiva. L'immagine della comunità delle origini* – Atti 2, 42–47; 4, 32–37 – nella storia della chiesa antica (= Testi e ricerche di Scienze religiose 10). Brescia (Paideia) 1974. 303 S., kart.

This is a consideration of the treatment by the writers of the Early Church of the account given in the Book of Acts of the spirit and practice of the primitive Church, in 2, 42–47 and 4, 32–37, which emphasize both the spiritual harmony and the practical communism of the early Christian community. This work is not quite an *Auslegungsgeschichte*, though it could be used as such, but an account of the reaction to this earliest description of the primitive Church by later Fathers of the Church up to Augustine and Cassian in the West and to Palladius and Nestorius in the East.

The task is carried out with great ability. Dr. Bori disposes of impressive resources of scholarship, shows no tendency (such as is not unknown in Patristic scholars whose native tongue is a Romance language) to prefer Latin translations to Greek originals, refers to a large range of contemporary work on his subject, and shows himself aware of recent currents in theological thought. At the end of 208 pages of text he devotes 73 pages to quoting as far as possible the relevant passages of the authors examined in their original languages. He has one or two useful indices as well.

The results of his survey are valuable and interesting, though perhaps predictable. Cyprian sees the texts in Acts as a model for a Church displaying that intense unity and order which was dear to his heart. Origen sees them as displaying a picture of single souls integrated by ascetic practice into the divine life. To the Donatists they represent simply an image of what the Church under persecution and awaiting an imminent End ought to be. To Eusebius of Caesarea the texts act as a mirror of the ideal Church reflected in the Church of his day which was enjoying the first uncritical raptures of the *pax ecclesiae* under Constantine. To Augustine they are less directly relevant because of his concept of the Church as the mixed community living between the ages and his mystical yearning for the perfected Church of the future. To Basil, to Hieronymus and to Cassian these texts present in different ways a model for the monastic life, thought by some to be the original Christian way of life as exemplified by the Apostles.

The conclusions which Dr. Bori draws from his survey are well worth considering, not least by those who are concerned with the relatively recent discipline of hermeneutics. There is little *nostalgia delle origini* to be detected in these writers, except for a few champions of monasticism at the end of the period surveyed. Most writers apparently thought of the account in Acts as virtually