

suchung und Diskussion der Objekte einzuladen, sollte eigentlich nicht vergessen bleiben.

Schließlich sei auf die bewundernswerten Leistungen des Textil-Ateliers der Abegg-Stiftung Bern verwiesen, das eine Reihe der wichtigsten Stoffe, Kleidungsstücke und Tapisserien restauriert hat, darunter auch eines der drei Pluvialen des Schlosses Gruyères (Abb. 4).

Es wäre zu wünschen, daß diese Ausstellung, die mit größter Akribie zusammengestellt ist und für die man den Veranstaltern sehr dankbar sein muß, Anlaß zu vertiefter Beschäftigung mit dem außerordentlichen Material bietet. Für Kunsthistoriker und Historiker ist ein reiches Material ausgebreitet.

Hermann Fillitz

REZENSIONEN

PIERRE COURCELLE, *La Consolation de Philosophie dans la Tradition Littéraire. Antécédents et Postérité de Boèce*. Paris, Études Augustiniennes 1967. 452 S., 133 Taf. 112 F.

Pierre Courcelle, auf dessen grundlegende Arbeiten zur Augustinus-Ikonographie in dieser Zeitschrift (19 [1966] 338 – 347) bereits hingewiesen wurde, nimmt in seinem neuen Buch über die *Consolatio* seine früheren Boethiusforschungen wieder auf. In Anlage und Methode entspricht es dem zweiten großen Augustinuswerk des Verfassers (*Les Confessions de Saint Augustin dans la Tradition Littéraire*, Paris 1963); wie dieses behandelt es Quellen und literarische Vorbilder und geht den mannigfachen Wirkungen nach, die von einem für das Mittelalter klassisch gewordenen Text ausgegangen sind. Diese bekunden sich nicht allein in den von Courcelle aufgedeckten Spuren stilistischer Nachbildung, die vom kurzen Zitat bis zu den Versuchen einer Imitation größeren Maßes reicht, sondern nicht minder eindrucksvoll in einer kommentierenden Tätigkeit von ungewöhnlicher Intensität, deren spannende, die Geisteshaltung des Mittelalters kennzeichnende Geschichte Courcelle zum ersten Mal wirklich aufhellt. Sprechende Zeugen des tiefen Eindrucks, den das spätantike, mit philosophischem Wissen erfüllte Trostbuch hinterließ, sind nicht zuletzt die Miniaturen der zahlreichen Boethius-Handschriften, deren Ausstrahlung sich auch noch in der Kathedralplastik des Mittelalters verfolgen läßt.

Es überrascht, daß das weite, aber dankbare Feld der Boethius-Ikonographie bisher keine wirklich befriedigende Bearbeitung gefunden hat. Vollständigkeit des Materials, bei dessen Sammlung und Interpretation auch diesmal wieder Jeanne Courcelle-Ladmirant wertvolle Hilfe leistete, ist in dem neuen Boethius-Buch nicht angestrebt, und aus der Fülle der späteren, überwiegend französischen Miniaturen des 14. und 15. Jahrhunderts erhalten diejenigen den Vorzug, die durch Einführung besonderer Züge die im Lauf der Zeit ausgebildeten Illustrationstypen variieren oder neue Wege einschlagen. Trotz dieser Beschränkung ergeben die auf 133 Tafeln zusammengestellten, überwiegend Handschriften entnommenen Bilder ein Panorama von weiten Horizonten, wie es bisher noch niemals geboten wurde.

Für die Gruppierung des Materials, zu dessen Ergänzung die in Courcelles Buch *Histoire Littéraire des Grandes Invasions Germaniques* (Paris 1964) gesammelten Boethius-Illustrationen heranzuziehen sind, ist der Gang der Untersuchungen bestimmend, die dem Text der *Consolatio* von Buch zu Buch folgen. Für Verwertung und Benützung der ikonographischen Abschnitte bedeutet diese Gliederung keinen Nachteil. Im Gegenteil läßt eine solche Anordnung, auf der nacheinander die Person des Autors, die Gestalt der *Philosophia*, ihr Dialog mit dem Verbannten und ihr Verhalten zu den Musen, schließlich *Fortuna*, ihre große Gegenspielerin, behandelt werden, die Variationsmöglichkeiten der Illustration, aber auch die ihr gesteckten Grenzen, mit besonderer Eindringlichkeit hervortreten.

In karolingischer Zeit wiederentdeckt und bald zum Rang eines klassischen, gerade auch im Unterricht behandelten Werkes aufgestiegen, scheint die *Consolatio* doch erst im 10. Jahrhundert das Interesse der Illustratoren wachgerufen zu haben. Wenn das einfache Autorenbild, das Boethius bei der Abfassung seines Buches zeigt, verhältnismäßig selten begegnet und eine Darstellung der *Philosophia* allein sich nur in einer englischen Handschrift des 12. Jahrhunderts belegen läßt, so mag dies seinen Grund darin haben, daß gerade das erste Buch der *Consolatio* dankbarere Motive für die Illustration enthält. Ihm entnehmen die Zeichner eines ihrer Lieblingsthemen, den Dialog zwischen Boethius und der *Philosophia*, die dem Unglücklichen bald als überirdische Erscheinung naht, bald als gleichberechtigte Partnerin sich mit ihm unterhält oder vom Lehrstuhl aus den zu ihren Füßen sitzenden Schüler unterweist, je nachdem der entscheidende Akzent auf himmlische Tröstung, zwanglose Unterhaltung befreundeter, ebenbürtiger Personen oder autoritäre Belehrung gelegt wird. Der naheliegenden Versuchung, die Verbannung des Boethius, von der in der *Consolatio* allein die Rede ist, in eine Kerkerhaft umzuwandeln, haben die Illustratoren schon im 11. Jahrhundert nicht widerstehen können; ebensowenig aber bietet der Text eine Handhabe für Darstellungen, die Boethius in den Räumen seiner schönen Bibliothek zeigen; sind es doch gerade die Bücher, deren Fehlen der Verbannte so bitter beklagt. Die Vertreibung der *Musae scenicae*, die die *Philosophia* nicht in der Nähe des Kranken dulden will, wird schon im 11. Jahrhundert als dramatischer Vorgang behandelt, doch kennt bereits das hohe Mittelalter Bilder, auf denen sich diese unerwünschte Gesellschaft stillschweigend, wenn auch beleidigt, durch die Tür empfiehlt. Der Sieg, den die *Philosophia* über die Musen davonträgt, ist freilich nur ein halber; sie leben in den *Consolatio*-Illustrationen in der Gestalt der *Artes Liberales* fort, die der *Philosophia* seit dem Altertum als Begleiterinnen zugeordnet sind. Ihre Namen sind in einer Handschrift des 13. Jahrhunderts auf den Sprossen der Leiter am Gewand der *Philosophia* zu lesen und im späten Mittelalter werden sie auf Miniaturen von vollendeter höfischer Eleganz als Hofdamen der Königin *Philosophia* ihrem großen Gönner und Förderer Boethius vorgestellt.

Keines der Bilder, zu denen die *Consolatio* ihre mittelalterlichen Illustratoren angeregt hat, kann sich an Beliebtheit mit der Darstellung der ihr Schicksalsrad bedienenden *Fortuna* messen. Es ist ein antikes Motiv, dessen literarische und ikono-

graphische Voraussetzungen von Courcelle in eingehender Untersuchung geklärt werden. Aber nicht einzelnen antiken Versen konnte eine solche Breitenwirkung beschieden sein, sondern nur einem Buch, das als klassischer Traktat contra Fortunam gelesen wurde und diese als eine lebendige, selbst das Wort ergreifende Gestalt einführte. Die Verbindung der Fortuna mit ihrem Werkzeug läßt sich allerdings erst im 12. Jahrhundert belegen, in dem die Consolatio den Höhepunkt ihrer Geltung erreicht, während das Glücksrad allein in einer wohl aus einer Boethius-Handschrift in Montecassino stammenden Zeichnung des 11. Jahrhunderts begegnet. In der verschiedenen Weise, wie Fortuna ihr unheimliches Instrument handhabt, spricht sich das Streben nach Variation ebenso aus wie in der Vermehrung und Differenzierung der durch die Drehung des Rades bewirkten Schicksalssituationen, worin sich das ausgehende Mittelalter nicht genug tun kann. Erst in dieser Zeit finden sich Bilder, die Boethius in seiner Bibliothek im Gespräch mit der Philosophia zeigen, wobei diese den Blick ihres Schülers auf die durch das Fenster sichtbare, im Freien das Glücksrad in Schwung setzende Fortuna lenkt; in ihrer Motivhäufung sind diese Miniaturen charakteristische Produkte eines späten Entwicklungsstadiums, bringen aber eben dadurch den Kontrast zwischen der scheinbaren Geborgenheit des Studierzimmers und der weiten Welt der Unsicherheit, in der Fortuna regiert, besonders glücklich zum Ausdruck. Ohne das vom Humanismus neubelebte Interesse für das Altertum wären die mythologischen Szenen der Consolatio, für Boethius selbst meist nur Anlaß zu trockener moralisierender Allegorie, wohl kaum der Illustration gewürdigt worden. Auch in den Bildern, die ihre Themen den weniger ergiebigen späteren Büchern der Consolatio entnehmen, ist das Streben nach neuen, noch nicht abgegriffenen Motiven unverkennbar. Trotz vielfach hoher künstlerischer Qualität und virtuoser Behandlung im einzelnen haftet diesen späten Versuchen meist etwas Gezwungenes an, gleichviel, ob es sich darum handelt, die von Boethius verwendete, letztlich auf Platon zurückgehende Vorstellung von den Flügeln der Seele ins Bild umzusetzen oder die verschiedenen Arten der menschlichen Glücksgüter zu illustrieren. Am ehesten können noch die von flämischer Buchmalerei inspirierten Darstellungen überzeugen, die in engem Anschluß an den Text das Wesen des Zufalls am Bild eines Landmannes gegenwärtigen, der bei der Arbeit auf seinem Acker zu seiner Überraschung einen vergrabenen Schatz zutage fördert. Wer aber würde auf einer reizenden französischen Miniatur des 15. Jahrhunderts in der jungen Dame, die von einem hohen Turm in die Landschaft hinausblickt, in der Boethius und die Philosophia lustwandeln, ohne weiteres die *prescience divine* erkennen, wäre sie nicht durch eine Beischrift als solche gekennzeichnet?

Es ist das große Verdienst der beiden französischen Gelehrten, zum ersten Mal ein wirklich tragfähiges Fundament für die Geschichte der Consolatio-Illustration gelegt und den Verlauf ihrer Entwicklung geklärt zu haben. Es ist kaum zu erwarten, daß durch Heranziehung weiterer Handschriften dieses Bild eine wesentliche Veränderung erführe. Wie schon in anderen Gemeinschaftsarbeiten der beiden Verfasser, ergänzen sich auch diesmal kunsthistorische und philologische Methode in besonders glück-

licher Weise. Wenn man auch bei der Deutung der Bilder gelegentlich anderer Ansicht sein kann, so tut dies dem Wert dieser bahnbrechenden Forschungen zur *Consolatio* des Boethius keinen Eintrag, die zum ersten Mal die Wirkungsgeschichte dieses Grundbuchs mittelalterlicher Bildung in der Vielfalt ihrer Aspekte erschlossen und als ein zusammenhängendes Ganzes behandelt haben.

Wolfgang Hörmann

DECIO GIOSEFFI, *Giotto Architetto*. Milano, Edizione di Comunità 1963, 143 Seiten, 87 Tafeln.

Das Buch liegt seit Jahren vor und ist in der neueren Giottoforschung keineswegs unbeachtet geblieben, so daß die späte Besprechung hier nicht Exhumation bedeutet. Doch teilt es Anregung aus nach so verschiedenen Seiten, daß die eindringlichere Antwort, die es erwarten durfte und kaum nach dem ersten Lesen erhalten konnte, zu einem Zeitpunkt, da die um das Giottojubiläum von 1967 gruppierten Veröffentlichungen ins Feld der Diskussion treten, besonders lohnen dürfte. Den Titel teilt das Buch des Triestiner Ordinarius mit einer Darstellung Salvinis, des Vorgängers auf seiner Cathedra, aus dem Jahre 1937, und das Interesse an der Analyse der Raumgestaltung mit den nicht wenigen Untersuchungen, die seit Longhis „Giotto spazioso“ von 1952 erschienen sind und Giottos Bildraumkonstruktion innerhalb einer größeren Geschichte der Perspektive zum Gegenstand haben. Dem Buch J. White's „The Birth and Rebirth of Pictorial Space“ (London 1957) war im Giottofeld M. Sperlachs Hamburger Dissertation von 1955 über die Stellung der Franzlegende in der Geschichte der Perspektive vorausgegangen, auf welche nun W. Euler in seinem thematisch etwas anders orientierten, feinempfindlichen Buch „Die Architekturdarstellung in der Arenakapelle“ (Bern 1967) mehrfach hingewiesen hat. Gioseffi selber hatte zu dem schon vielfach behandelten Thema der Geschichte der Perspektive – man denke an die durch die Namen Kern und Panofsky bezeichneten Standorte innerhalb dieses Gebiets – einen wichtigen Beitrag geleistet (*Perspectiva Artificialis*, Trieste 1957).

Im Buch über Giotto aber ist der Horizont der Fragen ein viel weiterer, wenn immer die „Geschichte der Perspektive“ die gewisse Rolle mitspielt, die sie im Vorfeld vor Brunelleschi und der Florentiner Malerei des 15. Jahrhunderts beanspruchen darf, ohne damit eo ipso den Einwänden Kurt Bads gegen Transcendentalisierung des Raumbegriffs in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung des XX. Jahrhunderts zu verfallen. Seiner Grundannahme, das Architektonische gehöre zu Giottos Kunst so wesentlich, daß deren Unteilbar-Ganzes über diesen Aspekt zu erschließen wäre, entspräche als gleichgewichtig nur die komplementäre, an Giottos Kunst als einer Geschehensbilder hervorbringenden zähle im wesentlichen nur die Figur. „Una capacità d'osservazione che trascende tuttavia gli aspetti per toccare all'essenza“ – solche Begabung Giottos ist auch die des Autors selber, der wir hier alles andere als ein spezialistisches Buch verdanken, ein Buch, das ganz in den konkreten Stoff führt und somit viele Spezialisten angehen wird und das zugleich das vielseitigste ist, das in letzter Zeit über den großen Florentiner geschrieben wurde.