

REZENSIONEN

JEANNE et PIERRE COURCELLE: *Iconographie de Saint Augustin. Les Cycles du XV^e siècle*. Paris, Etudes Augustiniennes 1969. 367 S., 137 Tf. Ffr. 150,—.

JEANNE et PIERRE COURCELLE: *Iconographie de Saint Augustin. Les Cycles du XVI^e et du XVII^e siècle*. Paris, Etudes Augustiniennes 1972, 360 S., 147 Tf. ca. DM 124,—.

PIERRE COURCELLE: *Recherches sur Saint Ambroise. "Vies" anciennes, culture, iconographie*. Paris, Etudes Augustiniennes 1973. 369 S., 91 Tf., ca. DM 88,—.

Jeanne und Pierre Courcelle haben dem ersten, 1965 erschienenen Teil ihrer umfassenden Augustinus-Ikonographie (vgl. Kunstchronik 19 [1966] 338—347) zwei weitere Bände folgen lassen, von denen der eine die Zyklen des 15., der andere diejenigen des 16. und 17. Jahrhunderts behandelt. Die von den Verfassern gewählte Abgrenzung ist keine äußerliche, sondern gibt ihnen die Möglichkeit, innerlich Zusammengehöriges zu verbinden und Getrenntes deutlich von einander abzuheben. In der Tat werden in den beiden behandelten Zeiträumen bei bildlichen Darstellungen des Lebens des Heiligen die Gewichte ganz verschieden verteilt, wobei dieser Unterschied weniger in dem Streben einer neue Motive und Wirkungen suchenden Kunst begründet ist als in einer tiefergehenden Veränderung religiöser Anschauung und Empfindung, die an dem Gegenstand ihrer Verehrung bisher noch nicht in den Blick getretene Dinge entdeckt. Auf der anderen Seite läßt sich jedoch auch das Verbindende und Gemeinsame nicht übersehen: So sind fast alle schriftlichen Quellen, aus denen die Zeit vom 15. bis zum 17. Jahrhundert ihre Kenntnis vom Leben Augustins schöpft, vorab die *Confessiones*, die *Vita des Possidius* und die *Legenda Aurea* bereits im 14. Jahrhundert bei zyklischen Darstellungen herangezogen worden. Auch als Auftraggeber begegnen wieder die sich enger Beziehungen zu ihrem Gründer rühmenden Augustinerchorherren und Augustinereremiten, die, merkwürdigerweise fast allein, die Verehrung des großen, nur schwer in Ordensgrenzen einzuschließenden Kirchenlehrers bestreiten; dabei umfaßt der geographische Umkreis im 15. Jahrhundert bereits fast das ganze Abendland, ja selbst Jerusalem, und erweitert sich im 17. Jahrhundert sogar bis in das spanische Südamerika.

Aus monastischer Umgebung kommt zu Beginn des 15. Jahrhunderts das in einer Pariser Handschrift überlieferte Illustrationsprogramm des Augustinereremiten Jacques Legrand, das, gewiß aus einem aktuellen Anlaß entstanden, 48 Szenen für einen allerdings niemals ausgeführten Zyklus vorsieht. Verwertbar für beide Augustinerorden, ist es zugleich Ausdruck einer neuen Gesinnung, insofern es Wundern und Gesichten, selbst der

von Augustin selbst berichteten Vision in Ostia, im Gegensatz zur Übung des 14. Jahrhunderts, keinen Platz mehr gewährt. Ein verwandter, vom italienischen Humanismus geprägter Geist spricht sich 60 Jahre später in den berühmten Fresken Benozzo Gozzolis in San Gimignano aus, deren Programm ebenfalls ein Augustinereremit entwarf. Aus den 17 Bildern ist nicht nur das Wunder verbannt; auch alles Anekdotische und lediglich Pittoreske tritt in den Hintergrund, das sich noch zwischen 1430 und 1440 in zwei Handschriften süddeutscher bzw. Florentiner Herkunft vernehmlich zu Wort meldet. Es ist die geistige Entwicklung des Heiligen, die Gozzoli dem Betrachter vor Augen führen will. Immerhin hat auch er der Legende seinen Tribut entrichtet und unter anderem eine, die eigentliche Tendenz augustinischer theologischer Spekulation freilich verkennende Lieblingsszene späterer Zyklen als erster künstlerisch gestaltet, die den über die Geheimnisse der Trinität meditierenden Heiligen am Meeresufer mit dem Christuskind zusammenführt. Bewußte Beschränkung auf das historisch Überlieferte ist wohl im Spiel, wenn in einem Pariser Brevier um 1425 die auf Augustinus Bezug nehmenden Miniaturen ihren Stoff, wenn auch wenig geschickt, ausschließlich der Vita des Possidius entnehmen und am Ende des Jahrhunderts in den Glasfenstern von Epernay keine legendären Szenen mehr begegnen. Nur einen Ausschnitt aus dem Leben Augustins bringt 1486 der erste spanische Zyklus und wenige Jahre später zwei gewiß für Augustinerkirchen bestimmte Tafelbilder flämischer bzw. holländischer Herkunft; sie bedeuten einen Wendepunkt in der Augustinusikonographie, insofern sie sich ganz auf das bischöfliche Wirken des Heiligen beschränken. Unberührt von diesen Entwicklungen auf dem Kontinent und insofern typisch englisch erweist sich schließlich der Zyklus, den um 1500 der Prior der Augustinerchorherren in Carlisle an der Nordgrenze Englands in Auftrag gab. Ihr altertümlicher Stil verbindet diese Holztafeln stärker mit englischen illustrierten Handschriften des 12. Jahrhunderts und auch die Bevorzugung von Wunder und Legende charakterisiert sie als Produkte einer archaischen Zeit.

Wenn in der religiösen Kunst des 16. Jahrhunderts Augustinus auf lange Zeit in den Schatten tritt, so liegt die Hauptursache in der Krise des Klosterwesens, der sich auch die beiden Augustinerorden, bisher die einzigen Träger der Verehrung des Heiligen, nicht entziehen konnten. Hinzu kommt, daß die Reformatoren den Heiligenkult überhaupt in Frage stellten und selbst die Väter des Konzils von Trient der kirchlichen Kunst engere Schranken zu setzen und sie von allem legendären Beiwerk zu reinigen versuchten. Am Ende des 16. Jahrhunderts nimmt jedoch die Augustinusverehrung einen neuen Aufschwung. Wieder sind es die alten, noch einmal, besonders in den spanischen Niederlanden, zu innerer Festigung und neuem Einfluß gelangten Orden, die diese Wende herbeiführen. Es sind wohl in erster Linie wirtschaftliche Gründe, wenn die Zyklen seltener wer-

den und der Name keines der führenden Maler dieser Zeit sich mit ihnen verbindet. Nicht in einer inhaltlich geschlossenen Bilderfolge, sondern in einzelnen, für Altäre und Klosterräume bestimmten Gemälden oft größten Formats haben Rubens, van Dyck und Murillo den Heiligen verherrlicht. Die zyklische Darstellung ist daneben nicht ganz ausgestorben, ja sie findet eine neue Heimat in dem weniger kostspieligen, für die weite Verbreitung bestimmten Andachtsbild, das sich der neuen Mittel des Drucks und des Kupferstichs bedient und um die Figur des Heiligen in der Mitte des Blattes Szenen aus seinem Leben gruppiert. Der Ursprung dieser Andachtsbilder führt ebenfalls nach dem katholisch gebliebenen Flandern; im Auftrag der Augustinereremiten von Mecheln hat Bolswert seine *Iconographia sancti patris Aurelii Augustini* (Paris 1624) geschaffen, eine Folge von 28 Kupferstichen von hoher künstlerischer Qualität und weitreichendem Einfluß auf Zyklen und Einzelbilder. Der neue Ernst der Gegenreformation tut sich kund, wenn Bolswert erst mit der Conversion einsetzt und die Jugendgeschichte übergeht, die den Künstlern früherer Zeiten manches pittoreske und humorvolle Detail geliefert hatte. Der Antwerpener Kupferstecher kennt und bewahrt ältere ikonographische Tradition, der er durch manchen seiner Stiche fast kanonische Geltung verschafft; so ist es wohl seiner Wirkung zuzuschreiben, wenn das flammende, von einem Pfeil durchbohrte Herz in der Folgezeit das beliebteste und fast exklusive Attribut des Heiligen wird. Auf der anderen Seite nimmt er eine Reihe unhistorischer, bisher nicht dargestellter Szenen in seinen Zyklus auf und vermehrt wieder die im 16. Jahrhundert eher gemiedenen Wundergeschichten. Nicht nur bei ihm kündigt sich ein neuer Geist an in der Freude an symbolischen Zügen und allegorischen Gestalten; auch die Vorliebe für Visionen, wobei merkwürdigerweise die von Augustinus selbst erzählte Szene in Ostia nicht zum Zuge kommt, teilt Bolswert mit seinen Zeitgenossen, die, nicht zuletzt unter dem Einfluß der katholischen Mystik des 17. Jahrhunderts, den in den theologischen Kämpfen und Auseinandersetzungen damals zu erneuter Aktualität gelangten Heiligen gern als Ekstatiker darstellen.

Auf ihrer Wanderung durch die weiten Räume der Augustinusikonographie sind Jeanne und Pierre Courcelle bis an die Schwelle des 18. Jahrhunderts gelangt, in dem die Gestalt des Heiligen in den Kirchen des Barock und Rokoko ihren glänzendsten, aber auch letzten Triumph feiert. Inzwischen haben die beiden Gelehrten ihre Forschungen auch auf Ambrosius ausgedehnt. Unmittelbarer Anlaß war für Pierre Courcelle die Beschäftigung mit der kulturellen Umwelt des Mailänder Bischofs und der ihm geltenden biographischen Überlieferung, insbesondere die kritische Untersuchung einer anonymen *Vita* karolingischer Zeit, die A. Paredi 1964 aus dem Sangallensis 569, dem einzigen Textzeugen, herausgab. Was ihre biographische Substanz betrifft, so beruht diese Kompilation, wie Pierre

Courcelle in eingehender Analyse zeigt, in der Hauptsache auf der Ambrosiusvita, die der Kleriker Paulinus von Mailand, der Sekretär des Mailänder Bischofs, auf Anregung Augustins weniger in historischer als in erbaulicher Absicht verfaßte. Was der karolingische Text über Paulinus hinaus bringt, sind inhaltlich geringfügige Zusätze, obendrein meist legendarischen Charakters, wie die erst von Gregor von Tours berichtete Teilnahme des Ambrosius an den Exequien des heiligen Martin. Man wird den Sankt Gallener Codex, der keine Illustrationen enthält, nicht als direkte ikonographische Quelle betrachten dürfen, aber es unterliegt keinem Zweifel, daß sein Bericht Traditionen spiegelt, die in Mailand lebendig waren und bewußt gepflegt wurden; begegnet doch gerade diese von Gregor von Tours erzählte Legende wiederholt in Sant'Ambrogio, nicht nur auf der berühmten Pala d'oro mit Szenen aus dem Leben des Ambrosius, die Wolvinus in der Mitte des 9. Jahrhunderts im Auftrag des Mailänder Erzbischofs Angilbert schuf, sondern auch auf einem Mosaik des 11. und einem Chorgestühl des 15. Jahrhunderts. Nichts bezeichnet stärker den Unterschied zur Augustinusikonographie als die Tatsache, daß sich außerhalb Mailands so gut wie keine Ambrosiuszyklen nachweisen lassen. Auch die ältesten Portraits des Mailänder Bischofs bleiben auf seinen engeren Wirkungskreis beschränkt wie das bekannte Mosaikbild des 5. Jahrhunderts in Sant'Ambrogio und das eindrucksvolle Relief des 11. Jahrhunderts, das ihn zum ersten Mal mit einem seiner charakteristischen Attribute, der Geißel, zeigt. Soweit die Kunst einzelne Szenen, nicht eine geschlossene Folge bringt, bevorzugt sie sichtlich das Wunderbare, das schon bei Paulinus ganz im Vordergrund steht und noch in der Legende Aurea um neue Züge bereichert wird. Das Bienenwunder an der Wiege des Heiligen ist seit karolingischer Zeit nachweisbar, und ebenso gehören Darstellungen von Wunderheilungen und Totenerweckungen schon dem Mittelalter an. Weit seltener hat das geschichtliche Wirken des Mailänder Bischofs die Kunst beschäftigt. Seine kämpferische Haltung gegenüber den Arianern hält immerhin ein Mailänder Relief des 12. Jahrhunderts fest, das ihre Vertreibung durch Ambrosius darstellt; seine bekannte Begegnung an der Kirchenpforte mit dem arianischen Kaiser Theodosius belegt zuerst eine englische Handschrift des 14. Jahrhunderts; die rustikale Miniatur läßt jedoch noch nichts ahnen von der schwungvollen Behandlung, die diese dankbare und von dramatischem Effekt geladene Szene im Zeitalter der Gegenreformation und des Barock von der Hand bedeutender Maler erfährt.

Seltsamerweise scheint das umfangreiche literarische Werk des lateinischen Kirchenlehrers die Kunst kaum zu originellen Schöpfungen angeregt zu haben. Initialen mittelalterlicher Handschriften zeigen ihn im Bischofsornat oder, in der Weise der Evangelistenbilder, als schreibenden Autor, wobei ihm, wie dem Papst Gregor, wiederholt die inspirierende Taube des heiligen Geistes zugesellt wird. Besondere Vertrautheit mit dem Schrif-

ten des Mailänder Bischofs und phantasievolle Übertragung lägen vor, wenn tatsächlich, wie Pierre Courcelle meint, die ikonographische Anregung für das beliebte Attribut der Geißel in einer Stelle des *Sermo contra Auxentium* zu suchen wäre, in der der Autor in einem Vergleich die Geißel erwähnt, mit der Christus die Händler aus dem Tempel vertrieb.

Das neue Ambrosiusbuch strebt in seinen ikonographischen Abschnitten keine Vollständigkeit an und läßt Darstellungen von geringem künstlerischen Wert, aber auch solche mit allzu bekannten Motiven unberücksichtigt; man wird aber vielleicht doch vermissen, daß auf keiner der 90 Tafeln Ambrosius mit dem Bienenkorb erscheint, wie er so häufig in süddeutschen und österreichischen Kirchen des Barock und Rokoko zu sehen ist. Was die Dokumentation durch mittelalterliche Handschriften betrifft, so fällt auf, daß die reichen Bestände französischer und deutscher Bibliotheken kaum herangezogen wurden; eine vom Rezensenten vorgenommene Durchsicht der zahlreichen Ambrosiushandschriften der Bayer. Staatsbibliothek hatte freilich nur ein mageres Ergebnis, und es ist zu vermuten, daß auch die Schätze Frankreichs das Bild, das durch die Untersuchungen der beiden französischen Gelehrten gewonnen wurde, nicht wesentlich verändern würden. Die Grundlinien der Ambrosiusikonographie gezogen zu haben, bleibt jedenfalls das unbestreitbare Verdienst der beiden Verfasser; hohe Anerkennung verdienen darüber hinaus aber auch die sorgfältigen, vor keiner Schwierigkeit ausweichenden Erläuterungen zu den einzelnen Tafeln, mit denen sie, wie in den Büchern zur Augustinusikonographie, das inhaltliche Verständnis der Bilder erschließen.

In der Schätzung des Mittelalters und noch lange danach kaum hinter den drei anderen großen lateinischen Kirchenlehrern zurückstehend, hat Ambrosius, nicht zuletzt, weil ihm der Ruhm eines Ordensgründers versagt blieb, die Kunst in weit geringerem Maß angeregt. Erst die Forschungen von Jeanne und Pierre Courcelle haben der Wirkungsgeschichte des Mailänder Bischofs dieses neue und in vielem überraschende Kapitel hinzugefügt.

Wolfgang Hörmann

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Karlsverein zur Wiederherstellung des Aachener Doms. Bericht 1971/72, Aachen, Verlagsanstalt Wilhelm Metz 1973. 50 S. mit Abb., DM 4,—.

Felix Kreusch: Bericht über die Bauarbeiten am Aachener Dom 1971/72. — Erich Stephany: Wiederherstellung des Domes. Chronik 1945 bis 1970 zur Erinnerung an das 125jährige Bestehen des Karlsvereins.

Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins 36./37. F., 1973. Hg. v. Willy Weyres und Herbert Rode. Köln. J. P. Bachem Verlag 1973. 184 S. mit Abb. im Text. DM 29,50.

Heinrich Appel: Ein einst wundertätiges Andachtsbild des Kölner Domes im Erzbischöflichen Diözesan-Museum. — Norbert King: Ein Magierspiel im Kölner