

gungsfreskos in S. Zeno in Verona an Altichiero erwähnt werden (Mellini Abb. 295). Die Qualität des Werkes ist hervorragend, doch die Kopftypen weisen eher auf Martino da Verona, den bedeutendsten Schüler Altichieros.

Auf die grundsätzlichen Fragen, die Stellung Altichieros in der Malerei des Trecento, seine künstlerische Herkunft und Wirkung, geht Mellini nur am Rande ein. Die Mentalität Altichieros ist mit dem Schlagwort „Realismus“ nur zum Teil erfaßt, es läßt sich in seinem Werk eine zunehmend psychologische Durchdringung des Stoffes und, damit Hand in Hand, eine Individualisierung der Figuren beobachten. – Kaum etwas ist über Altichieros Kolorit gesagt, das mit seiner differenzierten Farbstufung die venezianische Malerei einleitet.

Vor wenigen Monaten ist in der Cappella di San Giacomo im Santo der den Blick verstellende Altaraufbau vor dem dreiteiligen Kreuzigungsfresko niedergelegt worden. Nach 460 Jahren wird man nun das Hauptwerk Altichieros wieder als Ganzes sehen können.

Hanno-Walter Kruff

ARBEITEN ZUR AUGUSTINUS-IKONOGRAPHIE

JEANNE et PIERRE COURCELLE, *Scènes anciennes de l'iconographie Augustinienne*. Rev. Ét. August. 10 (1964) 51 – 71, 24 Tafeln. (Im folgenden: C. I.)

JEANNE et PIERRE COURCELLE, *Iconographie de St. Augustin. Les Cycles du XIV^e Siècle*. Paris 1965, Études Augustiniennes. 249 S., 105 Tafeln. (Im folgenden: C. II.)

Vita Sancti Augustini imaginibus adornata. Manuscrit de Boston, Public Library, nr. 1483, s. XV, inédit. Texte critique établi par Pierre Courcelle, commentaire iconographique par Jeanne Courcelle-Ladmirant. Paris 1964, Études Augustiniennes. 256 S., Tafeln. (Im folgenden: C. III.)

Geschichtliche Bedeutung und ein literarisches Werk von ungewöhnlichem Umfang weisen Augustin im Kreis der vier lateinischen Kirchenlehrer einen besonderen Platz zu. Seine durch das ganze Mittelalter hindurch spürbare Wirkung bezeugen nicht zuletzt die zahllosen, heute über die Bibliotheken des abendländischen Kulturraumes verstreuten Handschriften. Es wäre verwunderlich, wenn nicht auch die Kunst, vorab die Miniaturmalerei, der Stellung A.s im mittelalterlichen Geistesleben Rechnung getragen hätte, und dies um so mehr, als er in den *Confessiones* zwar keine Biographie im strengen Sinn gegeben, aber ein reiches, zur Illustration verlockendes lebensgeschichtliches Material im Dienst seines religiösen Grundgedankens verwertet und in seinem Schüler Possidius einen Biographen gefunden hat, dem der Blick für das Individuelle nicht versagt war. Wer jedoch mit der Erwartung einer reichen Ernte an die A.-Hss herantritt, wird enttäuscht bleiben. Schon Émile Mâle hat diesen Tatbestand hervorgehoben, und denselben Eindruck hinterlassen die für das Mittelalter wenig ergiebigen Artikel zur A.-Ikonographie bei Künstle, Réau und Aurenhammer. Das Verdienst, die Untersuchung auf diesem weithin noch unerschlossenen Gebiet neu belebt zu haben, gebührt Pierre Courcelle, dem die *Confessiones*-Forschung unserer Zeit den



Abb. 1 Andreas Schlüter (zugeschrieben): Entwurf für eine Huldigung anlässlich der Taufe eines preußischen Prinzen. Berlin, Kupferstichkabinett

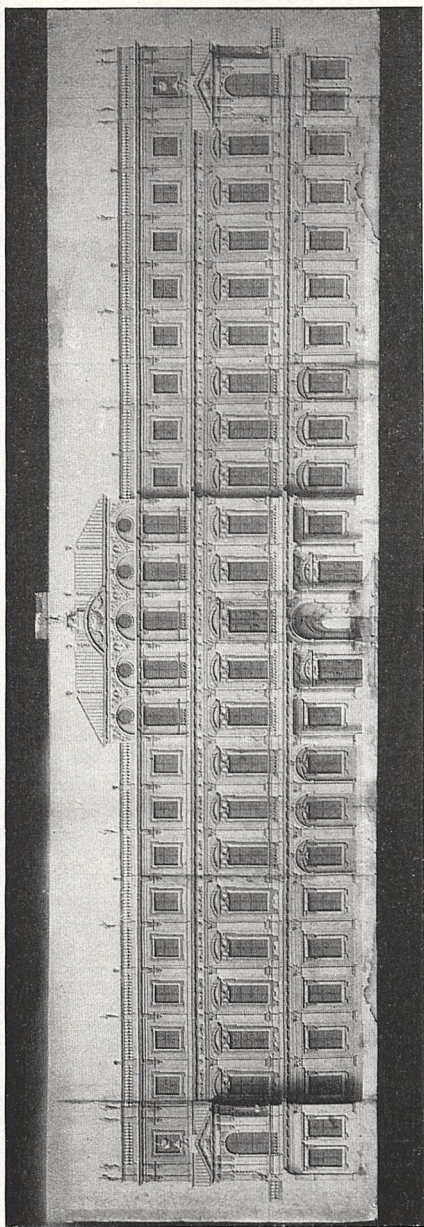


Abb. 2 Domenico Egidio Rossi: Aufsriß der Ehrenhoffassade des Schlosses Rastattl. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle

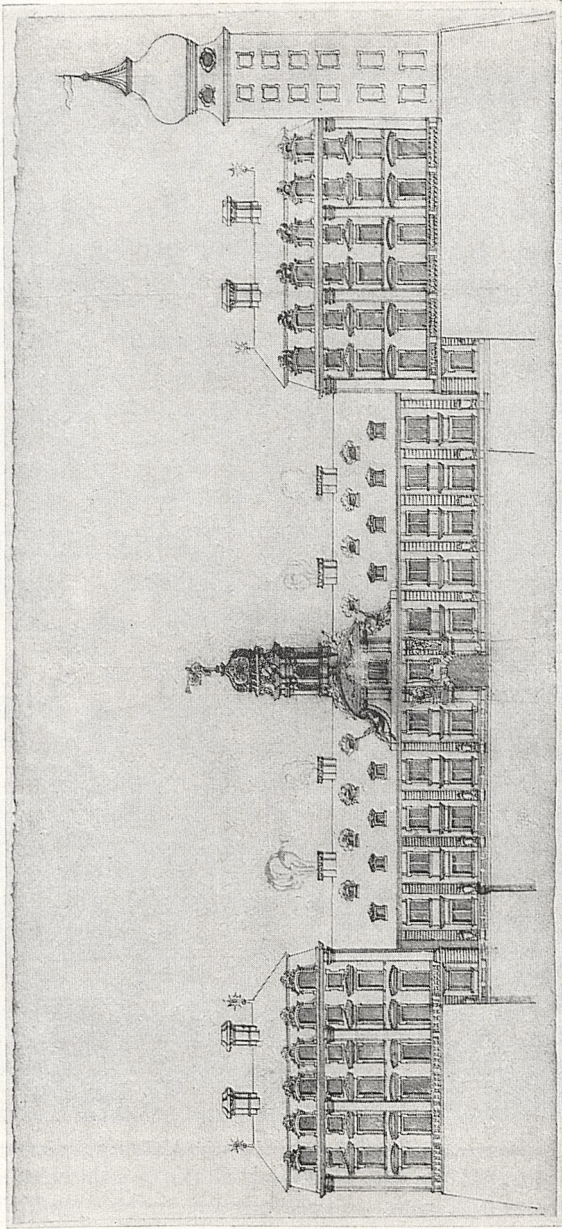


Abb. 3 Johann Leonhard Dientzenhofer: Entwurf für die Hauptfassade von Schloß Gaibach. Berlin, Kunstbibliothek

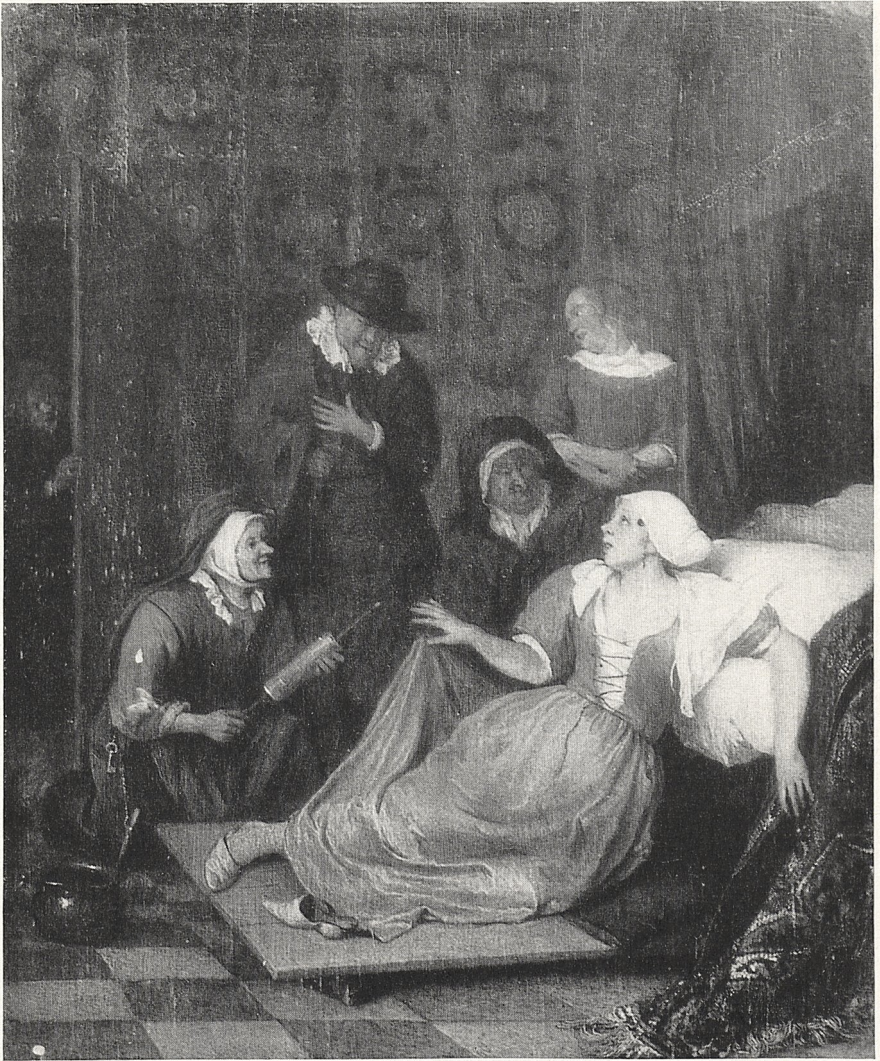


Abb. 4 Jan Steen: Szene aus der Krankenstube. Leipzig, Museum der bildenden Künste

entscheidenden Fortschritt und wertvollste Anregung verdankt (*Recherches sur les Confessions de Saint Augustin*. Paris 1950). In seinem zweiten großen, den *Confessiones*, vor allem ihrer literarischen Nachwirkung gewidmeten Werk (*Les Confessions de Saint Augustin dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité*. Paris 1963. 746 S., IV u. 54 Tf. Ergänzungen dazu in dem Aufsatz: Jeanne et Pierre Courcelle, *Nouvelles illustrations des "Confessions" augustiniennes*, *Rev. Ét. August.* 10 [1964] 343–351, mit 14 Tf.) behandelt Courcelle auch die ikonographische Seite, wobei ihm, wie auch bei den im folgenden angezeigten Veröffentlichungen, Jeanne Courcelle-Ladmirant als kunsthistorische Mitarbeiterin zur Seite stand.

Vorwiegend mit illustrierten mittelalterlichen A.-Hss befaßt sich der Aufsatz "*Scènes anciennes de l'iconographie Augustinienne*" (C. I.). Das Bild, das sich aus dem meist aus französischen Hss stammenden, mit dem 10. Jahrhundert einsetzenden Material ergibt – Autorenbilder und Illustrationen zur *Civitas Dei* bleiben unberücksichtigt – ist eigenartig. Es ist nicht der Mensch A., sondern der vorbildliche Lehrer und Prediger, der unermüdliche Streiter gegen die vielgestaltigen Haeresien seiner Zeit, den die Kunst herausstellt (für Illustrationen in Hss "*Contra Faustum*" ist zusätzlich heranzuziehen: Jeanne et Pierre Courcelle, *Quelques illustrations du "Contra Faustum" de Saint Augustin*. Oikoumene. Studi Paleocristiani pubblicati in onore del Concilio Ecumenico Vaticano II. Catania 1964. S.-Dr. 9 S., 6 Tf.). Den Schatz an individuellen Zügen, der in den *Confessiones* verborgen liegt, hat das Mittelalter nicht zu heben vermocht, obgleich, wie gerade P. Courcelle gezeigt hat (*Les Confessions* . . . S. 235–351), sein Bekenntnisbuch tiefe Spuren in der Literatur von Isidor von Sevilla bis zu Petrarca zurückgelassen hat und bereits von den im 12. Jahrhundert entstandenen A.-Viten als Quelle benutzt wurde. Aus dem Leben des Heiligen scheinen nur Taufe und Regel-Übergabe Berücksichtigung gefunden zu haben, bezeichnenderweise Szenen von geringer individueller Prägung, bei denen die Kunst, wie auch übrigens bei den anderen Darstellungen didaktischen Charakters, an bereits geformte ikonographische Vorbilder anknüpfen konnte. Angesichts dieses Befundes ist es wenig wahrscheinlich, daß weitere Handschriftenforschung Reste illuminierter A.-Zyklen aufdecken könnte; der Hauptgrund liegt wohl darin, daß in diesem Heiligenleben die Züge des Wunders fehlen oder nur am Rande stehen, die sonst einen kräftigen Anreiz zur Illustration darstellen.

Ein neues Kapitel der A.-Ikonographie beginnt im 14. Jahrhundert mit der Blüte des 1256 durch päpstliche Konstitution geschaffenen Ordens der Augustiner-Eremiten. Der verständliche Wunsch, seine Anfänge in die Zeit A.s selbst hinaufzurücken, jedenfalls den Heiligen in enger Verbindung mit Eremiten zu zeigen und seinen Klostergründungen in Afrika den Charakter eremitischer Gemeinschaften zu verleihen, hat zur Abfassung neuer, der Verherrlichung des Ordens dienender A.-Viten geführt. Dabei gewinnen auch die *Confessiones* und die *Vita des Possidius* eine größere Bedeutung als früher; sie wird nicht geringer dadurch, daß das in ihnen enthaltene biographische Material im Dienst eines neuen Ordensmythus stark mit legendären Elementen durchsetzt wird. Es überrascht nicht, daß auch die Kunst diese neue Entwicklung spiegelt und

es im 14. Jahrhundert zuerst zur Ausbildung zyklischer Darstellungen kommt. Geographisch verteilen sich die in C. II in ihrem vollen Umfang veröffentlichten und zum Teil erstmalig behandelten Bildfolgen, die sich in der Mehrzahl in Kirchen der Augustiner-Eremiten finden, auf Deutschland (Glasfenster in Erfurt), Südfrankreich (Fresken in Rabastens) und Ober- und Mittelitalien (Fresken in Padua, Fabriano, Gubbio; Reliefs am Augustinus-Grab in Pavia; zwei Folgen von Tafelbildern, heute in München und im Vatikan, sind ebenfalls italienischer Herkunft). Von ungleicher künstlerischer Qualität, sehr verschieden im Umfang – das älteste Augustinus-Leben in Erfurt ist zugleich das szenenreichste – sind die Zyklen Zeugen eines Suchens und Tastens, das jedoch fast alle Ansätze einer späteren Abklärung enthält, und lassen durchgehende gemeinschaftliche Züge erkennen. Die zyklische Behandlung bringt nicht nur die Aufnahme bisher nicht beachteter oder sogar gemiedener Szenen aus dem Leben A.s und gibt der Kunst des 14. Jahrhunderts und ihrer Erzählerfreude einen neuen Auftrieb; sie schafft zugleich die Möglichkeit, die Akzente anders als bisher zu verteilen und z. B. das Sterben des Heiligen und sein Wunderwirken nach dem Tode nicht als Ausklang und Nachtrag, sondern als krönenden Abschluß zu gestalten. Von den vier Grundthemen, die fast in allen Bilderfolgen des 14. Jahrhunderts begegnen, finden sich Taufe, Regelübergabe und A.s Auseinandersetzung mit den Haeretikern bereits in der Buchmalerei der romanischen Zeit; neu hinzu tritt die Gartenszene in Mailand, Auftakt zur entscheidenden Konversion und der Höhepunkt, dem die Darstellung A.s in den Confessiones zustrebt. Der Wiedergabe einer Szene von nicht geringerem spirituellen Gehalt wie der Vision von Ostia scheint das 14. Jahrhundert noch aus dem Wege gegangen zu sein, was jedoch nicht besagt, daß es sich nicht an schwer oder kaum noch Darstellbares herangewagt hätte. Nicht das dankbare malerische Motiv, sondern die symbolische Bedeutung haben in Erfurt für die Aufnahme eines Bildes den Ausschlag gegeben, das A. in der "regio dissimilitudinis" zeigt (nach Conf. VII, 10, 16) und erst wieder in einer Hs des 15. Jahrhunderts erscheint; auch sonst darf die Szenenfülle dieses ältesten Zyklus des 14. Jahrhunderts nicht darüber hinwegtäuschen, daß es hier nicht um die Darstellung eines individuellen, sondern eines beispielhaften Lebens geht. Auf Grund seiner einzigartigen A.-Kenntnis ist Courcelle in der Lage, frühere Deutungen des Erfurter Zyklus, der nicht zuletzt wegen der Störung der ursprünglichen Anordnung besondere Schwierigkeiten bereitet, an zahlreichen Stellen zu korrigieren; es liegt in dem streckenweise abstrakt-symbolischen Charakter und dem Erhaltungszustand dieser Bilderfolge begründet, wenn C.s eigene Interpretation sich gelegentlich nur bis zur Wahrscheinlichkeit erheben kann. Erfurt behandelt zuerst A.s Leben vor der Conversion, ein dankbares, aber in kirchlichem Rahmen nur mit Zurückhaltung zu berührendes Thema; zwei Bilder aus dieser "préface", der Schulgang A.s und seine Tätigkeit als Lehrer der weltlichen Rhetorik, werden auch in den späteren Zyklen größeren Umfangs immer gebracht. Von der Einführung besonderer Szenen abgesehen, die aber das in Erfurt aufgestellte Schema nicht berührt, vollzieht sich die Entwicklung in einer zunehmenden Entfaltung pittoresker und realistischer Züge und einer stärkeren Betonung des Anekdotischen. Wenn in den Reliefs des A.-Grabes in Pavia das Wun-

dermotiv besonders hervorgehoben wird, so liegt die Absicht auf der Hand, die zu dieser Stätte strömenden Pilger in besonderer Weise anzusprechen. Dagegen lassen sich nur Vermutungen darüber anstellen, was etwa in Fabriano die Aufnahme einer in der A.-Ikonographie des 14. Jahrhunderts singulären, allerdings in der *Legenda Aurea* erzählten Szene „A. trägt die Seele des Mönches Hugo von Fontenay in den Himmel“ veranlaßte oder in Rabastens zur Ausgestaltung des beliebten Themas „A. und die Haeretiker“ zu einem Gespräch zwischen dem katholischen Bischof und dem Donatisten Emeritus führte. Themen, die in der Ikonographie späterer Zeiten in den Vordergrund treten, wie A.s blutendes Herz, werden im 14. Jahrhundert nur zögernd angeschlagen; für das vielleicht verbreitetste und bekannteste aller A.-Bilder, das den über die Geheimnisse der Trinität meditierenden Theologen und das Kind mit dem Löffel am Meeresstrand zeigt, hat C. nur einen Beleg aus einer Hs dieser Zeit beibringen können (C. I, Tf. XXIV, 1).

Was die ikonographische Behandlung der einzelnen Szenen betrifft, so kommt es im 14. Jahrhundert sehr bald zur Ausbildung eines festen Répertoires. Schon früh, seit Padua, wird für die Gartenszene der in den *Confessiones* nicht bezeugte Engel als der Verkünder des entscheidenden Zurufs „tolle, lege“ ein festes Requisit. Erfurt führt zuerst die in die Zeit der Conversion fallende Unterredung A.s mit dem meist als Eremiten charakterisierten Simplicianus ein, der übrigens, wie Monica und A.s Freund Alypius, häufig bei der Taufe erscheint.

A.-Zyklen in Hss haben sich für das 14. Jahrhundert bisher nicht belegen lassen, doch wird man ihre Existenz vermuten dürfen, da ein Codex der Public Library in Boston aus der Mitte des 15. Jahrhunderts mit der erstaunlichen Zahl von 124 Miniaturen, von denen immerhin 116 erhalten sind, wohl als Endstufe einer Entwicklung gelten darf. Die Bostoner, nunmehr in einem vorzüglichen Schwarz-Weiß-Faksimile vorliegende Hs (C. III) übertrifft mit der Fülle ihrer Bilder den in einem Lütticher Codex der gleichen Zeit erhaltenen Illustrationsplan, der für einen A.-Zyklus 49 Szenen vorsieht. Nirgends, auch nicht in den großen Zyklen des 14. Jahrhunderts, ist der Bezug auf die Augustiner-Eremiten in einer solchen Breite zum Ausdruck gebracht. Gewiß sind in einer einfachen Papier-Hs, einem „manuscrit de vulgarisation“, dessen primitive, grob kolorierte Federzeichnungen die Herausgeber wohl zu Recht mit der schwäbischen, in Augsburg und Ulm gepflegten Zeichenkunst in Verbindung bringen, der Illustration weniger enge Grenzen gezogen, aber nur aus der Bestimmung für die Mitglieder des Ordens selbst, aus dem erbaulichen Zweck, läßt sich ihr ungewöhnlicher Bilderreichtum verstehen. Der Text der Hs ist eine A.-Vita, deren einzelne Kapitel mit der stereotypen Eingangsformel „ibi Sanctus Augustinus“ als Bilderläuterung stilisiert sind. Dem anonymen Autor, der seine Angaben meist aus zweiter Hand bezieht und Apokryphen und Legendarischem einen besonders breiten Raum gönnt, wird von C. mit Grund eine wirkliche, der Bedeutung seines Themas angemessene „ampleur de vues“ abgesprochen, wie sie nur die unmittelbare Kenntnis der Schriften A.s hätte ausbilden können. Daß er am Schluß der einzelnen Kapitel die benützten Quellen in der Regel vermerkt, ist, wie sich aus C.s Nachprüfung ergibt, noch keine Gewähr für Exaktheit;

wie ferne der Verfasser der echten biographischen Tradition steht, zeigt sich auch darin, daß er Possidius, eine seiner Hauptquellen, stets als Posidonius zitiert. Selbst da, wo, wie bei den *Confessiones*, eine direkte Lektüre wahrscheinlich ist, ist es ihm nicht gelungen, die geistige Entwicklung des jungen A. zu erfassen oder wenigstens malerische, für die Illustration dankbare Momente in seinem Text stärker zur Geltung zu bringen. Die Notwendigkeit, jedes Kapitel mit einem eigenen Bild auszustatten, hat die Illustratoren der *Bostoner Hs* vor schwierige Aufgaben gestellt. Ihre Phantasie war wohl überfordert, wenn der Text nicht nur die traditionelle Regelübergabe behandelt, sondern in weiteren Abschnitten A. auch als Normen gebender *praeceptor morum* für Prälaten und Klerus, Jungfrauen und Witwen, Eheleute, Könige und Bischöfe auftritt, oder, im Anschluß an Possidius, sein vorbildliches Leben und Wirken als Bischof in 13 weiteren Kapiteln ausgebreitet wird. Unter dem Zwang des Textes war auch das spröde, nach Erfurt mit gutem Grund gemiedene Thema "A. in regione dissimilitudinis" nicht zu umgehen; es trifft den Zeichner kein ernstlicher Vorwurf, wenn er hier in allem wesentlichen die Gartenszene in Mailand kopiert, oder wenn bei der Vision von Ostia, deren eigentlicher Gehalt sich freilich der bildlichen Darstellung entzieht, in dem gewiß stimmungsvollen Bild, das A. und seine Mutter im gemüthlichen Gespräch am Fenster zeigt, von der Ekstase dieser Stunde wenig zu spüren ist. Für manche dürre Strecken, die bei der Betrachtung der *Hs* zurückzulegen sind, entschädigt der den Bildern gelegentlich innewohnende Humor, der, wie bei den obligaten Schulszenen, eines satirischen Einschlags nicht entbehrt, und die Gabe poetischer Landschafts- und Architektur-Darstellung, die die schwäbische Schule dieser Zeit auch sonst charakterisiert.

Es ist ein weiter Bereich, den die Untersuchungen Jeanne und Pierre Courcelles umspannen. Ihr Ergebnis verliert dadurch nicht an Gewicht, daß es an einem Material gewonnen ist, das, wie sie selbst erwarten, der Vermehrung durchaus bedarf und fähig ist. Das gilt insbesondere von den *Hss*. Trotzdem darf man heute wohl schon sagen, daß die Grundlinien der Entwicklung, wie sie die beiden französischen Forscher gezogen haben, schwerlich ihre Gültigkeit verlieren werden und vor allem ein Auftauchen illustrierter A.-Zyklen vor dem neuen Aufschwung, den die Verehrung des Heiligen im Kreis der Augustiner-Eremiten genommen hat, ganz unwahrscheinlich ist. Wenn dieser erste Vorstoß in ein weithin noch unerschlossenes Gebiet so erfolgreich war, so ist dies in der besonders glücklichen und keineswegs alltäglichen Vereinigung philologischer und kunsthistorischer Methoden begründet, die in diesen Arbeiten durchgeführt ist. Nur einem hervorragenden A.-Kenner wie Pierre Courcelle war es möglich, die literarischen Belege auch für die abgelegeneren Szenen der Ikonographie beizubringen, die Unsicherheit früherer Interpretation zu überwinden oder den an manchen Stellen ziemlich verdorbenen Text der *Bostoner Hs*, der dankenswerter Weise in Faksimile und Transkription vorgelegt wird, zu emendieren. Einen Fortschritt darüber hinaus könnte wohl nur die Erforschung der zahlreichen heute noch unedierten spätmittelalterlichen A.-Viten bringen, die über das Addieren von Quellenstellen divergenter Herkunft, wie es heute allein möglich ist, hinausführen und vielleicht einmal, wenigstens für die umfangreicheren Zyklen des 14. Jahrhunderts, eine geschlossene

literarische Vorlage an die Hand geben könnte. Der philologischen Behandlung an Exaktheit ebenbürtig ist die kunsthistorische, jedes Detail berücksichtigende und vorsichtig abwägende Interpretation Jeanne Courcelles. Ihre Betrachtungsweise, die sich naturgemäß auf die Deutung der Einzelszenen konzentriert, lädt dazu ein, nun auch die Vorbilder der A.-Ikonographie, die erst im Spätmittelalter den Übergang zu zyklischer Darstellung vollzogen hat und zu voller Entfaltung gelangt ist, näher zu prüfen. Die Arbeiten von Jeanne und Pierre Courcelle enthalten auch dazu bereits wertvolle Ansätze; weitere Untersuchungen würden hier gewiß noch interessante Ergebnisse zeitigen und die innere Problematik, die der bildlichen Darstellung dieses Heiligenlebens innewohnt, noch deutlicher hervortreten lassen. Es ist eine Freude zu hören, daß die beiden Gelehrten ihre Arbeit auf diesem Gebiet fortzusetzen gedenken. Sie dürfen schon jetzt des Dankes aller an Augustin Interessierten gewiß sein.

Wolfgang Hörmann

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Jan Bialostocki: *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*. Fundus-Bücher Bd. 18. Dresden, Verlag der Kunst 1966. 240 S., 55 Abb. auf Taf., DM 2.80.
- Miklós Boskovits: *Frühe italienische Tafelbilder*. Museum der Bildenden Künste Budapest, Christliches Museum Esztergom. Budapest, Corvina Verlag 1966. 25 S., Katalog: 48 Farbtaf.
- Bella Chagall: *Brennende Lichter*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag GmbH. 1966. 232 S., 39 Zeichnungen.
- Kenneth Clark: *Rembrandt and the Italian Renaissance*. London, Verlag John Murray 1966. 225 S., 181 Abb. im Text. 63 s net.
- Carl-Wilhelm Clasen: *Mönchengladbach*. Die Denkmäler des Rheinlandes. Hrsg. v. Rudolf Wesenberg u. Albert Verbeek. Düsseldorf, Rheinland-Verlag/L. Schwann Verlag 1966. 136 S., 404 Abb. auf Taf.
- Johann Michael Fritz: *Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik*. Beihefte der Bonner Jahrbücher Bd. 20. Köln-Graz, Böhlau-Verlag 1966. 592 S., 367 Abb. im Text.
- Friedrich Gerke: *Die Mainzer Marienauffahrt des Franz Anton Maulbertsch*. Kleine Schriften der Gesellschaft für Bildende Kunst in Mainz, Heft XXXII. Mainz 1966. 151 S., 98 Abb. im Text. DM 30.-.
- Cecil Gould: *Michelangelo. Battle of Cascina*. Charlton Lectures on art delivered at the University of Newcastle upon Tyne. Newcastle upon Tyne 1966. 20 S., 5 Abb. im Text. 5/-.
- Alfons Kasper: *Kunstwanderungen im Nord-Allgäu*. Bad Schussenried, Verlag Dr. Alfons Kasper 1966. 245 S. mit 110 Abb. im Text. Kart. DM 10.-.
- Germain Keirel: *Chabrilan. Essai sur la Vision Créatrice*. Paris, Editions Raymond Creuze 1966. 20 S., 20 Farbtaf.