

DIE FASSADE DER KIRCHE VON SANTIAGO DE CARRIÓN DE LOS CONDES

Ein Beitrag zur Ikonographie der Arbeit
in der mittelalterlichen Kunst (*)

Beatriz Mariño

Die Kirche von Santiago de Carrión de los Condes befindet sich in einer der wichtigsten Städte des Pilgerweges nach Santiago de Compostela. Mittelalterliche Quellen (z.B. *Liber Sancti Jacobi*) bestätigen ihren großen Wohlstand. Dieser Reichtum resultierte zum einen aus den Privilegien, die die spanischen Könige den Städten des Pilgerweges einräumten und zum anderen aus der Tatsache, daß sich viele Reisende niederließen und dadurch dem Handwerk sowie dem Handel starke Impulse gaben (1).

Von der alten romanischen Kirche von Santiago de Carrión ist heute nur noch die Fassade erhalten. Der Innenraum wurde durch einen Brand zu Beginn des 19. Jahrhunderts zerstört. Es liegen keine historischen Daten über den Zeitpunkt ihrer Errichtung vor; jedoch läßt ihr klassizistischer Stil - mit großer stilistischer Verbindung zu Burgund - auf eine Bauzeit um 1175 schließen (2).

Die Ornamentik der Fassade konzentriert sich auf die figürliche Archivolte über dem einzigen Portal der Kirche und in dem monumentalen Fries, der die Fassade krönt (Abb. 1). Die Archivolte ruht über zwei Säulen, die einzelne Engelreliefs im obersten Teil zeigen und in zwei Kapitellen enden. In der Archivolte erscheinen 22 Figuren, die verschiedene Tätigkeiten des handwerklichen bzw. allgemein des städtischen Lebens ausüben, und zwei brüllende Löwen, an beiden Enden platziert, die den Figuren bedrohlich entgegensetzen.

Die erste Figur der Archivolte - von links nach rechts - ist ein bärtiger Mann, der einen langen Rock ("saya") und Mantel sowie ein Bonnet trägt. Beide Hände sind zerstört, was eine Identifikation seiner Tätigkeit sehr erschwert; sichtbar ist allerdings noch ein Stück Stoff auf seinem Schoß, was auf einen Tuchhändler schließen läßt, ähnlich wie er zum Beispiel in einem der Relief der Kathedrale von Placenza dargestellt ist (3). Einen weiteren Tuchhändler finden wir noch auf einer spanischen Fassade, die etwas später als die von uns behandelte errichtet wurde (13. Jahrhundert), zu der aber eine große ikonographische Beziehung besteht: die Darstellung des Jüngsten Gerichts der Kathedrale von Tudela (4). Aus der Eleganz der Kleidung unserer Figur kann ein Hinweis auf den gehobenen gesellschaftlichen Status der Kaufleute des 12. Jahrhunderts abgeleitet werden.

Es folgen acht Figuren, die einander ergänzende Tätigkeiten ausüben: Sie widmen sich der Herstellung und Prägung von Münzen

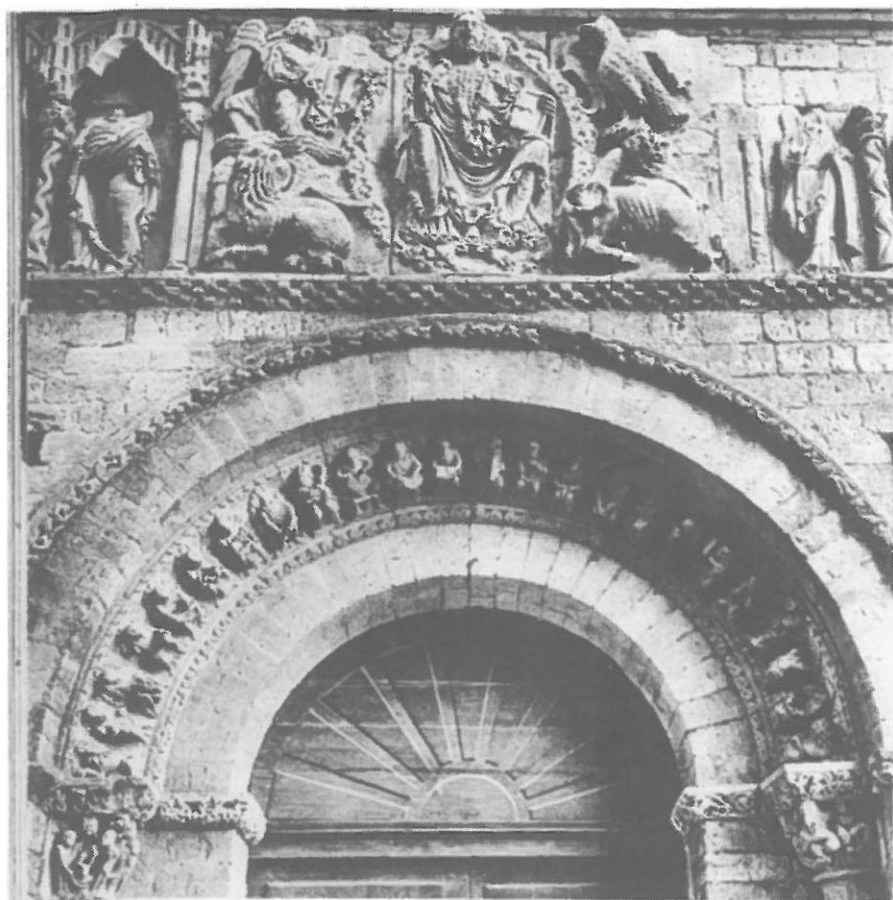


Abb. 1: Carrión de los Condes

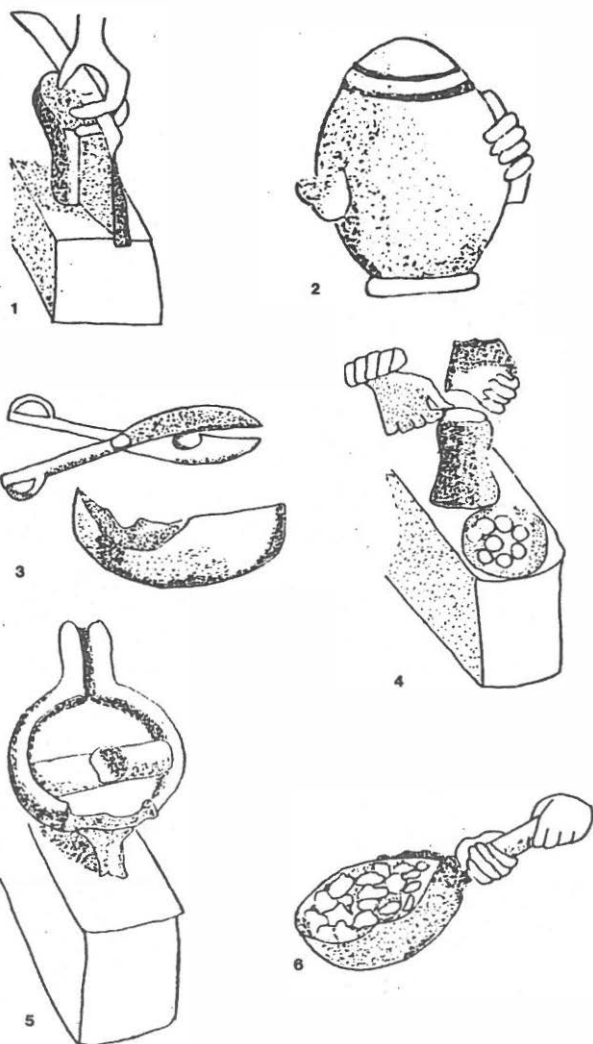


Abb. 2: Verschiedene Tätigkeiten der Münzpräger:
1. Hämmern des Metalles. 2. Weißsieden. 3. Schneiden des Bleches.
4. Münzprägung. 5. Transport des Barrens. 6. Schmelzen.

(Abb. 2 und 3). Zweifellos widmet die Fassade der Kirche dieser handwerklichen Arbeit die größte Aufmerksamkeit; keine andere wird mit solch minutiöser Genauigkeit entwickelt. Dieses ikonographische Zeugnis der Münzprägung stellt ein außergewöhnliches Dokument dar, da man in der gesamten europäischen Kunst des Mittelalters nichts ähnliches findet. Im allgemeinen beschränken sich die wenigen vorhandenen Darstellungen bloß auf den wichtigsten Arbeitsgang, bei dem der Münzpräger mit Hilfe von Münzblock und Hammer beginnt, das Metallstück zu prägen. In Carrión wird zuerst der Handwerker gezeigt, der die Metallstücke mit dem Hammer bearbeitet. Dies ist eine vorbereitende Tätigkeit, bei der die Metallbarren zu einem Blech umgearbeitet werden, das ungefähr von gleicher Stärke wie die künftige Münze sein muß. Der nächste Handwerker ist sehr verstümmelt, auf seinem Knie allerdings steht ein Gefäß, welches wahrscheinlich für das Weißleden gebraucht wurde; ein Vorgang, der das Gold "färbt" und der Silbermünze, die bei der Schmelze schwarz geworden war, ihre ursprüngliche Farbe zurückgibt.

Der nächste Handwerker schneidet das Blech mit einer großen Schere in runde Scheiben; der vierte ist der eigentliche Münzpräger, der die Scheiben zwischen die beiden Gepräge legt. Auf seinem rechten Bein erkennt man noch den Stiel des Prägehammers. Vor größere Probleme stellt uns sein Mitarbeiter, denn nicht nur die Tatsache, daß er verstümmelt ist, erschwert die Identifikation, auch der Gegenstand, den er über dem Amboß hält, läßt sich nur schwer deuten. Wir möchten die Hypothese wagen, daß es sich dabei um einen Behälter handelt, der dazu diente, den noch heißen Barren zu weiterer Bearbeitung zu bringen. Der sechste Handwerker ist der Schmelzer, der die gefüllte Schmelzpfanne über ein Feuer hält. Die nächste dargestellte Figur ist elegant gekleidet und sicherlich als der Meister oder als ein Verantwortlicher der Münzstätte zu interpretieren, der mit der Beaufsichtigung der Arbeiten betraut ist. Außerdem zeigt er auf die folgende Person - einen weiteren Schmelzer, der das Feuer mit einem Blasebalg anfaucht -, während er den ersten Schmelzer ansieht, als wolle er ihm sagen, daß es nun an der Zeit sei, die Stücke in den kleinen Ofen zu bringen.

Im Anschluß an die Münzpräger, an der zentralen Stelle der Archivolte, sitzen ein bartloser Schreiber, ein lesender Mönch und ein Musikant, der ein harfenähnliches Instrument spielt (Abb. 3). Zusammen mit ihnen sticht die Figur eines alten Mannes hervor, der in der rechten Hand eine Keule wie ein Szepter hält und mit der Linken über seinen Bart streicht. Seine Gebärden lassen ihn als wichtigen Amtsträger, vermutlich als einen Richter, erkennen.

Nach diesen vier Hauptfiguren folgt ein Schuster, der mit seinem Messer eine Schuhsohle bearbeitet (Abb. 3). Ihm folgt ein Schmied oder Schlosser, der den Bart eines Schlüssels ausfeilt (Abb. 3). Der nebenstehende Handwerker - vielleicht ebenfalls ein Schlosser oder Schmied - hämmert auf dem Amboß eine Metallplatte.

Die nächsten drei Figuren bilden eine Einheit. Zwei mit Rücken ("saya") bekleidete Männer, die mit Keulen und Schilden kämpfen; daneben weint eine Frau. Das Thema, in der mittelalterlichen Kunst oft als einfacher Streit interpretiert, ist als bestimmte Art des Duells zu bezeichnen, das im Mittelalter nach bestimmten

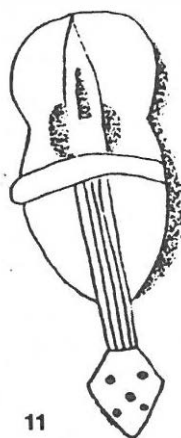
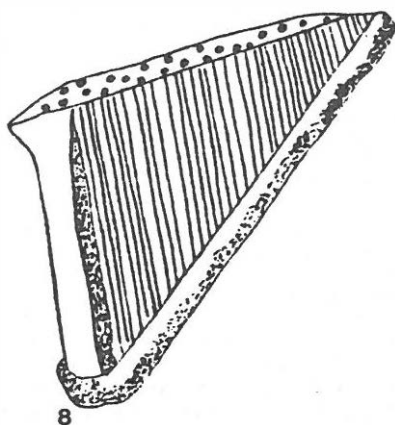
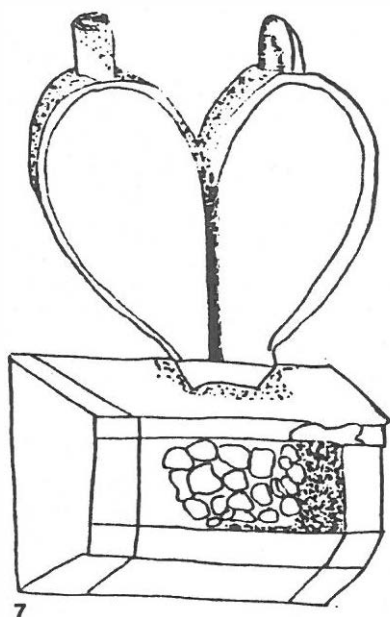


Abb. 3: Gegenstände und Tätigkeiten der Archivoltenfiguren
 7. Blasebalg. 8. Harfe(?). 9. Schuster. 10. Schmied. 11. Fidel(?).

Regeln ausgetragen wurde: ein Kampf mit Schild und Stock, ein Gottesurteil für Bürger und Bauern, um die Unschuld eines Angeklagten zu beweisen, in diesem Fall wahrscheinlich jene der Frau, denn häufig war es eine Probe in Ehebruchangelegenheiten. Eine solche Szene findet man auch in anderen Darstellungen in der Umgebung von Carrión. Es ist wohl als ein "Topos" dieser Zeit anzusehen (6).

Es folgt eine weitere, aus zwei Figuren bestehende Einheit: ein Gaukler, der die Geige spielt (Abb. 3), und eine Tänzerin, die sich überschlägt. Danach wird schließlich ein Schneider wiedergegeben, der einen Rock näht.

Was die Darstellungen auf den Kapitellen betrifft, auf denen die Archivolte ruht, so stellen beide eschatologische Themen dar. Auf dem linken spielen sich zwei Szenen ab. In der ersten stecken zwei Figuren ihre rechte Hand in eine Löwenmaske, während sie in der Linken in einem Leinentuch eine kleine Figur tragen, die von einer weiteren - heute zerstörten - Person an den Haaren gezogen wird. Das Opfer erweckt den Eindruck von Furcht und Schmerz. Auf der rechten Seite sehen wir eine fast identische Szene, mit umgekehrten Vorzeichen: die beiden mit Tuniken bekleideten Personen tragen in dem Leinentuch eine betende Seele. Man bemerkt jedoch, daß die Kiefer der Löwenmaske geschlossen sind.

Auf der linken Seite des rechten Kapitells treten und beißen zwei Hunde einen nackten, auf dem Boden liegenden Mann; auf der rechten Seite nimmt oder stellt eine härtige Figur mit spitzer Kappe eine kleine Figur von einem bzw. auf einen Sarkophag.

Beide Kapitelle entwickeln einen eschatologischen Inhalt: die Erlösung und die Verdammnis der Seele. Das Thema des linken Kapitells läßt sich mit der Legende der "Bocca de la Verità" der Kirche Santa Maria in Cosmedin (Rom) in Verbindung bringen, wonach der Löwe die Hände der Falschschwörer verschlingen wird (7). Der die Verdammten verschlingende Löwe, als Höllestraße oder dämonisches Tier, ist ein häufig auftretendes Bild in der mittelalterlichen Dämonendarstellung (8).

Die Entsprechung zu dieser Szene ist im rechten Kapitell dargestellt, wo die Seele von den Hunden verschlungen wird. Den Gegensatz zu diesem Bild der Verdammnis bilden die Ansichten auf den beiden anderen Kapitellen. Die betende Figur, die von den mit Tuniken bekleideten in einem Leinentuch getragen wird, bedeutet das Hinaufsteigen der Seele zur Erlösung. Genau diese Szene ist wahrscheinlich eine Erklärung für die Darstellung des anderen Kapitells als eine szenische Konfrontation zweier Todesmöglichkeiten: die, bei der Körper und Seele von Hunden zerrissen werden und - im Gegensatz dazu - jene, bei der das Begräbnis die Ruhe und Ehre der Ewigkeit bedeuten. Der Verdammte ist einer Bestattung nicht würdig, sein Leib wird die Auferstehung nicht erfahren.

Das Zentrum des die Fassade krönenden Frieses bildet die Gestalt des Pantokrator, umgeben von den vier Evangelistensymbolen und flankiert von den Aposteln, sechs an jeder Seite. Gegenüber der in der Archivolte dargestellten weltlichen Thematik zeigt der Fries den himmlischen Bereich: Christus mit dem Buch - ein Symbol

für das Wort Gottes - und die Erteilung des Segens; die stehenden Apostel fungieren als Zeugen des Weltgerichtes.

Ferner beinhaltet der Fries einen gewissen apokalyptischen Sinn; der eschatologische Charakter der die Archivolte tragenden Kapitelle, das Vorhandensein der Engel an den Säulen und die Darstellung des Johannesadlers - der Majestas zugewandt und mit der Schriftrulle als Symbol der tiefen Bedeutung seiner Botschaft - verweisen auf diesen Zusammenhang.

Die Darstellung von Handwerkern sowie anderen Mitgliedern des städtischen Lebens ist in romanischen Kirchen selten. Es ist fraglich, ob die Kirche von Santiago de Carrión die Stiftung handwerklicher Zünfte sein könnte (9). Jedoch weist die Archivolte gegenüber anderen Beispielen einige Besonderheiten auf; eine bloß auf das Handwerk bezogene Deutung erscheint nicht möglich. Szenen wie der Kampf mit Schild und Stock, der Gaukler und die Tänzerin, die Anwesenheit des Mönches, der Schreiber, der Richter und der Musiker bestätigen dies. Vielmehr müßten wir von einer Zusammenfassung des städtischen Lebens sprechen, in der die wichtigsten, aber auch die stark kritisierten Beschäftigungen aufgezeigt werden, wie es bei dem Gaukler oder dem Kampf mit Stock und Schild der Fall ist.

Das Bild der Handwerker weist nicht unbedingt auf eine Stiftung hin, zweifellos aber ist es ein Beweis für die von ihnen repräsentierte soziale und wirtschaftliche Stellung. In der Archivolte erkennen wir eine hierarchische Anordnung; die Figuren im Scheitelpunkt (Schreiber, Mönch, Musiker und Richter) repräsentieren einen anderen Stand als die seitlich postierten. Diese Tatsache wird nicht nur durch ihre Anordnung, ihre Gebärden und ihre Gesichter bestätigt, sondern insbesondere durch die Figur des Richters, des Repräsentanten der städtischen Gewalt, der erst kürzlich auferlegten bürgerlichen Ordnung, der ausgeglichenen und nachdenklichen Gerechtigkeit. Demgegenüber steht der Kampf mit Stock und Schild, ein Gottesgericht, ein Urteil, das sowohl von der zivilen Gewalt als auch von der Kirche immer mehr abgelehnt und kritisiert wurde.

Hier stehen sich zwei grundverschiedene Auffassungen gegenüber. Einerseits die althergebrachte Norm, sich sein Recht selbst zu verschaffen und dies als persönliche Angelegenheit zu verstehen, und andererseits die überwachte Rechtssprechung, geregelt durch die Repräsentanten der staatlichen oder städtischen Gewalt (10).

Als sehr schwierig erweist sich die eindeutige Bestimmung der restlichen Szenen. Offensichtlich ist, daß Berufsstände wie der des Gauklers in dieser Zeit angegriffen wurden (11). Alle anderen haben jedoch zweideutigen Charakter. In der literarischen Überlieferung dieser Epoche (12) fehlt es nicht an Kritik an Handwerker und Bürger, insbesondere in bezug auf eine Stadt wie Carrión, wo die Bürger der Stadt einige Jahrzehnte vorher eine aktive Rolle bei den Revolten gegen die kirchliche und adelige Gewalt gespielt hatten (13).

In jedem Fall befürchtet die Kirche im Stand der Handwerker eine zweifelhafte moralische Gesinnung, da dessen sämtliche Aktivitäten auf Geld beruhen, gleichbedeutend mit Wucher, Geiz und

Luxuria. Gegen diese Laster geht die Kirche mit aller Kraft vor; wir befinden uns in einer Gesellschaft, deren Werte sich grundlegend verändert haben. Anstelle der Sicherheit der Erde bevorzugt man das Abenteuer des Handels; man geht den Schritt von einer landwirtschaftlichen Gesellschaft zu einer Gesellschaft des Handwerks und Handels (14).

Wahrscheinlich stehen wir in Carrión nicht vor einem Bild der Verdammung des neuen Bürgertums, sondern vor einer an dieses Bürgertum gerichteten Warnung. Die an beiden Enden der Archivolte platzierten Löwen, der Fries mit der Majestas Domini - Gott kommt um zu richten, begleitet von den Aposteln als Geschworene - bedeutet zumindest eine Warnung vor den vielen Gefahren, die der Erlösung dieses neuen sozialen Standes auflauern.

Anmerkungen:

(*) Diese Arbeit ist das Ergebnis einer Magisterarbeit, die unter der Leitung von Prof. Dr. S. Moralejo im Oktober 1982 in der Universität zu Santiago verfaßt wurde. Herrn Moralejo gilt mein besonderer Dank. Für Hilfestellungen bei der Übersetzung danke ich E. Vavra und B. Köhler.

(1) Vgl. dazu L. Vázquez de Parga - J.M. Lacarra - J. Uría Riu, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*. Madrid 1948, I, 293, II, 214 ff.; - L. García de Valdeavellano, *Sobre los burgos y los burgueses de la España medieval*. Notas para la historia de los orígenes de la burguesía. Madrid 1960, 119 f. und Anm. 256; - J. González, *El reinado de Castilla en la época de Alfonso VIII*. Madrid 1960, I, 125, 127 f., 180, 493; - *Liber Sancti Jacobi*. Codex Calixtinus, übersetzt von A. Moralejo, C. Torres und J. Feo. Santiago de Compostela 1951, 504.

(2) Zu weiteren Studien über Stil und Chronologie der Kirche s. J.M. de Azcárate, *El protogótico hispano*. Madrid 1974; - G. Gaillard, *Sculptures espagnoles de la moitié du douzième siècle*, in: *Études d'art roman* (Paris 1972) 101; - M.A. García Guinea, *El arte románico en Palencia*. 2. Aufl. Palencia 1975, 125-129; - ders., *La huella de Fruchel en Palencia y los capiteles de Aquilar de Campos*, in: *Goya* 43-45 (1961) 165 f.; - W. Goldschmidt, *El portico de San Vicente de Avila*, in: *Archivo Español de Arte y Arqueología* XI (1935) 270. Vgl. auch das Vorwort von M. Gomez-Moreno zu García Guinea, *El arte románico XII*. Siehe ferner J.L. Mayer, *El estilo románico en España*. Madrid 1931, 159 ff.; - S. Moralejo Alvarez, *Esculturas compostelanas de ultimo tercio de siglo XII*, in: *Quadernos de Estudios Gallejos XXVIII* (Santiago de Compostela 1973) 306-309; - J.M. Pita Andrade, *Escultura románica en Castilla*. Los maestros de Oviedo y Avila. Madrid 1955; - A.K. Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*. Boston 1923, I, 251 f.; - A.K. Porter, *La escultura románica en España*. Barcelona 1928, II, 42.

(3) G. Berti, *Rilievi socio-religiosi in alcune formelle delle corporazioni*, in: *Il Duomo di Piacenza (1122-1972)*. Piacen-

za 1975, 161.

(4) J.E. Uranga Galdiano - F. Iniguez Almech, *Arte medieval navarro III*. Pamplona 1973, Abb. 327 b.

(5) Zur Darstellung der Münzpräger an der Kirche von Santiago de Carrión vgl. B. Marino, *Testimonios iconograficos de la acunación de moneda en la Edad Media*, in: *Artistes, artisans et production artistique au Moyen-Age - Congrès à Rennes 1983* (im Druck). Vgl. auch die dort zitierte weiterführende Literatur.

(6) Diese Szene wurde als Kampf bzw. Gottesurteil zwischen zwei Bürgern interpretiert (vgl. M.A. García Guinea, *El arte románico* 130, Anm.1). Als weitere Literatur dazu vgl. L. Cabral de Moncada, *O duelo na vida do direito*, in: *Anuario de Historia del Derecho Español* II (1925); - T. Muñoz y Romero, *Colección de fueros municipales y cartas pueblas de los reinos de Castilla, León, Corona de Aragón, Navarra I*. Madrid 1847, 89, Anm.1; J. Villa-Amil, *Del uso de las pruebas judiciales namadas vulgares. Estudio historico-juridico*. Madrid 1881; - L. García de Valdeavellano, *Curso de historia de las instituciones españolas. De los orígenes al final de la Edad Media*. Madrid 1973, 555 ff. Das Motiv erscheint immer wieder, nicht nur auf der romanischen Kirche der Provinz Palencia, sondern auch auf vielen französischen Werken.

(7) Zu dieser Legende wurde ein sehr ähnliches palentinisches Kapitell - heute in der Walters Art Gallery - in Beziehung gesetzt; vgl. D. Glass, *Romanesque Sculpture in American Collections V: Washington and Baltimore*, in: *Gesta* IX/1 (1970) 57 f.

(8) Vgl. W. Deonna, *Salva me de ore leonis. A propos de quelques chapiteaux romans de la cathédrale Saint-Pierre à Genève*, in: *Revue belge de philologie et d'histoire* XXVIII (1950) 486 und 488; - F. de la Brétetue, *Les lions porteurs de colonnes. Evolution de la forme et du contenu d'un motif de l'art roman*, in: *Le Moyen Age* II (1979) 238; - P. Bloch, Löwe, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* III. Freiburg 1971, Sp.115.

(9) Über Piacenza vgl. G. Berti, *Rilievi socio-religiosi* 167, 174 und 176; - A.M. Romanini, *Per una interpretazione della Cattedrale di Piacenza*, in: *Il Duomo di Piacenza* 35 f. Gleiches ist zu bemerken für die Glasfenster von Chartres aus dem 13. Jahrhundert; vgl. J. Seibert, *Künste, Mechanische*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* II, Sp.702.

(10) L. Cabral de Moncada, *O duelo na vida do direito* 226 ff.; - L. García de Valdeavellano, *Curso de historia* 555 ff.; - J. Villa Amil y Castro, *Del uso* 18 ff.; - Alfonso X, *Las Siete Partidas*, Part. I, tit. XIII, lex X; - E. García de Diego, *Historia judicial de Aragón en los siglos VIII al XII*, in: *Anuario de Historia de Derecho Español* XI (1934) 163 f.

(11) Vgl. C. Casagrande - S. Vecchio, *Clerics et jongleurs dans la société médiévale (XII et XIIIe siècles)*, in: *Annales* 34 (1979) 913 f.; - Alfonso X, *Las Siete Partidas*, part. VII, tit. VI, lex IV; - J.D.A. Ogilvy, *Mimi, Scurrae, Histriones. Entertainers of the Early Middle Ages*, in: *Speculum* XXXVIII (1963)

608 ff.

(12) L. Lestocquoy, *Inhonesta mercimonia*, in: *Mélanges d' Histoire du Moyen-Âge* Louis Halphen. Paris 1951, 413 f., Anm.4.

(13) R. Pastor de Togueri, *Conflictos sociales y estancamiento económico en la España Medieval*. Barcelona 1980, 57, Anm.65. Vgl. auch die Klagen des Pseudo-Calixtus gegen Händler und Geldwechsler (*Liber sancti Jacobi*. Codex Calixtinus 223).

(14) Vgl. J. Le Goff, *La civilización del Occidente medieval*. Barcelona 1969, 341 f.

Abbildungsnachweis: Abb. 1: *Hispania Romana*. Wien 1962. Abb. 202; Abb. 2 und 3 von der Autorin.

Anschrift der Autorin: Beatriz Marino, C/ José Antonio, 14, E-VIGO, Spanien

MEDIUM AEVUM QUOTIDIANUM

newsletter

3

Krems 1984

Gedruckt mit Unterstützung der
Niederösterreichischen Landesregierung

Herausgeber: Medium Aevum Quotidianum. Gesellschaft zur
Erforschung der materiellen Kultur des Mittelalters, Körner-
markt 13, A-3500 Krems, Österreich. - Für den Inhalt verant-
wortlich: Univ. Prof. Dr. Harry Kühnel. - Druck: HTU-
Wirtschaftsbetrieb Ges.m.b.H., Karlsplatz 16, 1040 Wien

INHALTSVERZEICHNIS / CONTENTS

DAS KUNSTWERK - BESTANDTEIL UND QUELLE DER GESCHICHTE DER MATERIELLEN KULTUR DES MITTELALTERS:

Einleitung/Introduction	4
ELISABETH VAVRA, Schriftquellen als Dokumente für die Bedeutung von Kunstwerken in der Alltagssituation des mittelalterlichen Menschen. Versuch einer Darstellung.....	5
MANFRED TRIPPS, Zunft und Zunftwesen als Organisationsformen der künstlerischen Produktion im späten Mittelalter und ihre Einflüsse auf die Stellung des spätmittelalterlichen Künstlers im Sozial- und Wirtschaftsgefüge seiner Zeit. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Wirtschaftsgeschichte und zur Sozialgeschichte der mittelalterlichen Kunst	13
FLORENS DEUCHLER, Warum malte Konrad Witz die "erste" Landschaft? <u>Hic et nunc</u> im Genfer Altar von 1444	39
BEATRIZ MARINO, Die Fassade der Kirche von Santiago de Carrión de los Condes. Ein Beitrag zur Ikonographie der Arbeit in der mittelalterlichen Kunst	50
KONGRESSANKÜNDIGUNGEN/FORTHCOMING CONFERENCES	60
PUBLIKATIONSANKÜNDIGUNGEN/PUBLICATION ANNOUNCEMENTS	62

EINLEITUNG

Im Mittelpunkt von 'Newsletter 3' steht das mittelalterliche Kunstwerk, das auf seinen Wert als Quelle und Gegenstand der materiellen Kultur hinterfragt wird. Damit setzt das Heft die mit einem ersten Aufsatz in 'Newsletter 2' begonnene Serie fort, die sich in lockerer Folge mit Methodik und auch Problematik des Faches auseinandersetzen will, ausgehend jeweils von bestimmten Quellengruppen.

Es kann nicht Ziel dieses Heftes sein, eine umfassende Darstellung der angerissenen Problematik zu liefern, vielmehr werden an einigen Beispielen exemplarisch Möglichkeiten und Grenzen der Interpretation gezeigt. Die vorliegenden Beiträge wollen nicht nur neue Forschungsergebnisse vermitteln oder unbekanntes Material vorstellen, sondern sollen auch auslösendes Element für eine Diskussion sein, die in den nächsten Heften ihren Niederschlag finden kann. Wir bitten um zahlreiche Reaktionen, sei es in Form von kurzen Stellungnahmen oder in Form von längeren Beiträgen, die wir nach Maßgabe der Möglichkeiten in den folgenden Heften berücksichtigen werden.

Die Herausgeber