

SCHRIFTQUELLEN ALS DOKUMENTE FÜR DIE BEDEUTUNG
DES KUNSTWERKES IN DER ALLTAGSSITUATION
DES MITTELALTERLICHEN MENSCHEN

Versuch einer Darstellung *

Elisabeth Vavra

Kunstwerke entstehen und existieren nicht losgelöst von ihrer Umwelt, wie sie uns heute oft in Museen oder bei Ausstellungen begegnen, sondern sie sind ein Produkt bestimmter historischer Konfigurationen, Konfigurationen, die künstlerischer und außer-künstlerischer Natur sind. Ihr Entstehen begründet sich auf dem vitalen Bedürfnis eines Auftraggebers, es kann dies eine Einzelperson, eine Gruppe oder Gemeinschaft sein. Für diese hat das Kunstwerk bestimmte Funktionen zu erfüllen. Diese Funktionen bestimmen mit Inhalt und Form des Werkes. Für das Entstehen wiederum ist ein Ausführender notwendig, der imstande sein muß, die Wünsche des Auftraggebers zu befriedigen. Auch dieser - nennen wir ihn der Einfachheit halber Künstler, ohne auf die Problematik der Verwendbarkeit des Begriffes "Künstler" im Mittelalter einzugehen - arbeitet nicht im und aus dem luftleeren Raum. Er selbst ist abhängig von seinen Auftraggebern, abhängig von den Organisationsformen sowie Kontrollmechanismen des Kunstbetriebes, abhängig von der künstlerischen Tradition, in der er steht und die ihm durch die Ausbildung vermittelt wurde, und schließlich abhängig von den technischen Möglichkeiten, die ihm zur Zeit seiner Tätigkeit zur Verfügung stehen. Aufgrund der Verknüpfung dieser Bedingtheiten entsteht dann ein ganz bestimmtes Kunstwerk, das nur zu diesem Zeitpunkt, unter diesen Bedingungen entstehen kann. Kunstwerke können somit auch als Produkte der Umwelt ihres Entstehens aufgefaßt werden und sind damit gleichzeitig Quellen für diese Umwelt. Auch in den erhaltenen Schriftquellen können nun diese Bedingtheiten ihren Niederschlag finden.

Die Quellengattung, die wohl am häufigsten Kunstwerke erwähnt, die aber bisweilen auch am kärglichsten Auskunft gibt über die uns interessierenden Faktoren, die zur Entstehung eines Kunstwerkes geführt haben, bzw. über die Funktionen, die es ursprünglich zu erfüllen hatte, ist die Gruppe der archivalischen Quellen, wie Urkunden, Testamente, Wirtschaftsaufzeichnungen (z.B. Inventare, Rechnungsbücher) etc. Immerhin liefern sie uns aber ein anschauliches Bild des ehemals erhaltenen Bestandes und lassen Rückschlüsse auf die Verluste, mit denen wir zu rechnen haben, zu (1). Die etwa in Stadtrechnungen angeführten Ausgaben für die Beschäftigung einzelner Künstler geben uns Aufschluß darüber, wie weit und auf welchem Gebiet eine Stadtgemeinde bereit war, für künstlerische Zwecke Geld auszugeben. Aufschlußreich sind in diesem Fall geschlossene Folgen von Rechnungsbüchern, in denen neben Name des ausführenden Meisters und Höhe des geleisteten Betrages auch die geleistete Arbeit beschrieben wird, so etwa in den Rechnungen der Stadt Basel (2). Testamente enthalten neben Aufzählungen der vermachten Güter oft auch Begründungen dafür,

warum eine Stiftung gemacht wird, und oft auch genaue Beschreibungen der hinterlassenen Gegenstände. Als Beispiel sei hier nur ein Absatz aus dem Testament des Petrus Grillinger, Pfarrer zu Mariapfarr im Lungau, Chorherr des Augustinerchorherrenstiftes St. Bartholomäus in Friesach und Kammermeister des Erzbistums Salzburg angeführt, der seiner Pfarrkirche diverse Kleinodien aus seinem Besitz vermacht: "da ich betracht han, das das czeitlich und czergncklich leben hir auf erdreich gegen dem ewigen leben nichts zu scheetzen ist, und da ainem yeden menschen nach seinem tod nicht meer zu hailwertikaitt seiner seele nachvolgt dann guete werch, die er hye auf erdreich volbracht hat" (3). Im Anschluß an diese Begründung zählt er die einzelnen Gegenstände auf und beschreibt sie detailliert.

In den Bereich der Urkunden gehören auch die Verträge, die zwischen Auftraggeber und Ausführenden abgeschlossen wurden und die die Einflußnahme des Auftraggebers auf den Ausführenden widerspiegeln. Sie geben Einblick in die Wünsche des Auftraggebers bezüglich die Gestaltung des Werkes. Neben Vereinbarungen betreffend Liefertermin, Zahlungskonditionen etc. finden sich auch Angaben, die die Qualität der zu verwendenden Materialien betreffen, und Ausführungen über den Darstellungsinhalt des Werkes. Als Beispiel dafür ein Vertrag, der zwischen Marx Doiger, Maler in Straßburg und dem Rat der Stadt Oberehnheim 1457 geschlossen wurde: "Zu wißendt, das ich Marx, der maler, ein burger zu Straßburgk uf hute datum, den ersamen meister und rate zu Öbern Ehenheim verdinget han ein nuwe tafel mit zweyen uffganden fettichen zu machen, in ire lutkirchen uff den frone altare, und sol die gemaht werden in solicher lengde und hohe, ouch mit solichen bilden, dar zu golde farwen und allem unterscheide, als das dann alles eigentlich hienach vertzeichnet und begriffen ist." Zu der Ausführung des Altarschreines und der Flügel wird dann die Größe vermerkt und das ikonographische Programm: "und sol mitten in der kafftzen stan ein crucifix und ein Maria und Johannès, ouch Petrus und Paulus und Johannes baptista und Sant Michel, und das sollent alles gute geschnitten bilde sin...Item der fuße under der kafftzen sol eyner elen hoch sin, doran sollent unser heregot und die zwolfbotten gemalet werden mit iren angesichten,...Item die fettiche sollent inwenig flache gemalet und ouch der boden mit golde gemaht werden, und uff der rechten siten sollent stan Sant Steffan, Sant Lorentz, Sant Sebastian, Sant Anthonius, Sant Martin, so vil dann nach rechter lidemaß doran gestan mugent, und uff der lincken siten sollent desglichen ouch sten Sant Katherin, Sant Barbara, Maria Magdalena, Margaretha, Dorothea, Ottilia, Lucia. Item ußwenig an den fettichen sol die feldungen von farben sin gemaht, und sol an eym teile stan Sant Peters sterben und an dem andern teile Sant Paulus sterben, beide mit gulden dyademen." Die weiteren Passagen beziehen sich auf die Verpflichtungen, die der Künstler hinsichtlich der zu verwendenden Materialien eingeht; er versichert, daß "alles mit fynem golde", daß die gemalten teile "von schöner olefarwen gemaht werden", daß er "einen guten grunt" machen wird, daß er die geschnitzten Teile "von gutem holtze und mit guter lidemaßen" anfertigen lassen werde usw. Die weiteren Artikel des Vertrages betreffen Abmachungen über die Höhe des Lohnes und der Art und Weise der Ausbezahlung desselben (4). Vertraglich festgehalten werden freilich auch Vereinbarungen zwischen stiftender und begünstigter Person. Hier können wieder Gründe und Funktion der Stiftung, aber auch persön-

liche Einstellung zum gestifteten Objekt zum Ausdruck gebracht werden. Wenn z. B. Andreas Stoß, Prior des Karmeliterklosters und Stifter eines Altares in dieses, im Anniversarium desselben Klosters festhält, wie dieser Altar zu behandeln ist, so spiegelt diese Quelle nicht nur die Wünsche des Stifters, sondern auch die des ausführenden Künstlers, seines Vaters, wider (5).

Im Bereich der Ordnungen sind es vor allem ab dem Spätmittelalter die das Zunftwesen betreffenden Quellen, die zur angesprochenen Problematik herangezogen werden müssen; sie geben Einblick in die Organisation des Kunstbetriebes. Sie informieren uns über die mögliche Größe eines Handwerksbetriebes, über die Vorschriften bezüglich der Ausbildung, über die Abgrenzung der einzelnen Gewerbebezüge etc. (6). In den Bereich der Ordnungen sind etwa aber auch Quellen aus dem kirchlichen Bereich anzusiedeln, wie z.B. Mesnerpflichtbücher, die zumeist genaue Aufstellungen über die Anzahl der vorhandenen Altäre, die jeweiligen Meßstiftungen und über die für die Altäre bestimmten Kunstwerke enthalten (7). Sie geben auch Aufschluß über die Verwendung bestimmter Kunstwerke innerhalb der Liturgie, so etwa über die Aufstellung des Heiligen Grabes am Karfreitag, der Aufrichtung von Kruzifixen und wie deren Abnahme zu erfolgen hat und beleuchten somit die Funktion, die die Kunstwerke für den mittelalterlichen Menschen innerhalb der Liturgie zu erfüllen hatten (8).

Eng mit dem Werkstattbetrieb verknüpft ist das Entstehen einer Gruppe schriftlicher Quellen, die sachliches Wissen vermitteln will. Dazu gehören Malerhandbücher, Bauhüttenbücher, Rezepturen über Farbherstellung usw. (9).

Auch erzählende Quellen können interessante Aufschlüsse zu bestimmten Fragekomplexen liefern. Historiographische Schriften, wie Chroniken etc., liefern zumeist nur bloße Erwähnungen von Kunstwerken, sie belegen uns aber, daß Kunstwerke in einem historischen Zusammenhang entstehen. So berichtet bereits Gregor von Tours in seiner *Historia francorum* über die Kirchenneubauten und die Ausstattung derselben während der Merowingerzeit. Er schildert z.B. wie die Gemahlin des Bischofs Namatius in der Vorstadt die Kirche des hl. Stephanus errichten läßt. "und da sie diese mit bunten Farben ausmalen lassen wollte, nahm sie selbst ein Buch auf ihren Schoß, las eine ältere Darstellung seines Lebens und gab den Malern an, was sie auf den Wänden darstellen sollten (10). Wenn dieser Bericht auch vermutlich Fiktion ist, so zeigt er doch, welch regen Anteil man an der Entstehung eines Kunstwerkes nahm. Interessant sind historiographische Quellen, wenn sie Leben und Werk von Künstlerpersönlichkeiten zum Inhalt haben, oder autobiographische Züge tragen, wie etwa die Familienchronik Albrecht Dürers (11). In diesen Bereich sind auch Briefsammlungen anzusiedeln, die bisweilen persönlichste Reflexe auf Kunstwerke widerspiegeln. Ein Beispiel hierfür sind die Briefe der Margarete Ebner an Heinrich von Nördlingen, in denen sie auch Kunstwerke erwähnt, die sie besitzt bzw. die sie als Geschenk erhalten hat. In den "Offenbarungen" schildert sie den Umgang mit diesen Kunstwerken, hier am Beispiel eines Christkinds und einer Christkindwiege, die sie von Heinrich von Nördlingen als Geschenk erhalten hatte: "...und von dem kinde wart mir aines nahtez geben, daz ich ez sach in der wiegen spilen mit fröden und fuor vast mit im selber. do sprach ich zuo ime: 'war umb bist du nit zühtig und

last mich nit schlaffen? nun han ich dich wol geiet'. do sprach daz kint: 'ich wil dich nit lan schlaffen, du muost mich zuo dir nemen'. azo nam ich ez mit begirden und mit fröden uz der wiegen und stalte ez uf min schosse. do was ez ain liplich kint. do sprach ich: 'küsse mich, so wil ich lazzen varn, daz du mich geunruowet hast'. do fiel ez umb mich mit sinen armen und hiels mich und kusset mich...' (12)

Auch Dichtung kann uns wertvolle Aufschlüsse liefern. Sie spiegelt uns zumeist "unmittelbare Erfahrung von Kunst" (13), indem sie über Existenz und Reaktionen auf Kunstwerke berichtet. Solche Reflexe können freilich ganz unterschiedlicher Art und Qualität sein. In den Bereich der religiösen Dichtung gehören Legenden-sammlungen, die z.B. Berichte von wundertätigen Bildwerken enthalten, Berichte, die sich zumeist auf die Schilderung des Wunders an sich, der Hintergründe, die dazu führten, und der Auswirkungen beschränken. So erzählt etwa Bernardus Andegavensi im Liber miraculorum Sancte Fidis über die zum Standbild der Heiligen strömenden Menschen anlässlich einer Prozession: "Auf dem Wege mußten sie den berühmten Flecken Millau berühren. Aber sie wichen ihm aus, errichteten Zelte auf einer Wiese und stellten ehrfürchtig das heilige Bild mitten in das Zeltlager unter einen Baldachin. Kaum war dies geschehen, drängten voll unermeßlicher Freude die Bewohner des Fleckens heran; auf nackten Füßen eilten sie herbei, um der großen Heiligen Ehre zu erweisen..."; der Autor lehnt aber diesen Brauch und die Verehrung des Bildes als heidnischen Götzenkult ab: "Ich fand es schlechthin unvernünftig und töricht, daß so viele Menschen zu einem stummen und fühllosen Ding beteten..." (14). In diesen Zitaten wird nicht das Kunstwerk an sich beschrieben, sondern seine Wirkung auf Menschen, eine Wirkung freilich, die es aufgrund seiner Funktion als Kultbild ausübt, nicht aufgrund seiner Existenz als Kunstwerk (15). Kunstwerke werden in solchen Legendenberichten oft lebendig, beginnen zu sprechen oder erscheinen Menschen, um sie zu bestimmten Handlungen zu veranlassen. Mehrfach werden etwa im Dialogus Miraculorum des Caesarius von Heisterbach wundertätige Kunstwerke erwähnt. An einer Stelle ist es ein Kreuzifix in der Kölner St. Georgskirche, das besondere Verehrung genießt: "Zu Kollen in der kirchen sand Gorgen ist ein chreucz von gesmeid gemacht in gestalt des gemarterten unsers haylands Christi, da durch vil wunderzaichen und gesunthait prechenhafter menschen geschehen sind... Der glockner und mesner derselben kirchen was in solicher grobikaît und roher gewissen das demselben heyligen chreucz chain er noch wird erpot und gewondleich, so wolt des nachts zu pett geen, so nam er dann die prynnenden kerczen von den kerczstalen...und wendet die in seinem nucz...Eines nachtes als er sich gelegt hett an sein pettstat und dannoch wochte, do kam dasselbe crucifix fur in und strafft in mit scharpfen worten und stossen, das er davon kranck ward..." (16).

Reaktionen auf die Existenz von Kunstwerken schildern auch Dichtungen, wie der in der Reformation entstandene Dialog "Neu-Karsthans", in dem der Bilderschmuck in den Kirchen verurteilt wird, da er negative Auswirkungen auf den Gläubigen besitzt: "Fürwar, do ich ein jüngling was, wann man in kirchen uff den orgelen prüff, gelustet, mich zu dantzen. Und wann ich hort singen, ward ich im fleisch aber nit im geist bewegt. Hett auch oft böse gedanken in anschawung der fräwlichen bildungen auff

den altaren. Dann kein bulerin mag sich üppiglicher oder unschamhaftiglicher bekleiden oder zieren, dann sie yetzund die mutter gottes, sant Barbaram, katherinam und andere heiligen formieren." (17)

Kritik am Kunstwerk findet sich aber nicht nur in Quellen aus der Zeit des Bildersturmes. Positive und negative Reaktionen auf die künstlerische Ausstattung von kirchlichen Bauwerken, auf die Art und Weise der bildlichen Darstellung des Heilsgeschehens finden sich während des gesamten Mittelalters im theologischen Schrifttum; so etwa z.B. in den Werken des Bernhard von Clairvaux. Dieser wendet sich in seiner *Apologia ad Guillelmum abbatem* s. Theoderici gegen die prunkvolle Ausstattung der Kirchen mit Kunstwerken: "Ich übergehe die ungeheure Höhe der Kirchen, ihre maßlose Länge, ihre überflüssige Breite, die aufwendigen Verzierungen, die zur Neugier reizenden Malereien, die den Blick der Andächtigen auf sich ziehen und sie von frommer Sammlung abhalten... Das allerprächtigste Bild eines Heiligen oder einer Heiligen wird gezeigt und gilt für um so heiliger, je farbiger es ist. Da laufen die Leute herbei, um es zu küssen. Sie werden zu Schenkungen veranlaßt, und mehr wird das Schöne bewundert als das Heilige verehrt.." (18). Rupert von Deutz dagegen verteidigt in seiner Schrift *"De divinis officiis"* die Anwendung von prachtvollem Schmuck mit theologischen Argumenten: "Wenn auch das innere göttliche Prinzip der auf dem Altar zelebrierten Messe unaufhörlichen Glanz ausstrahlt, so ist doch deren äußerer Kultus, was die heiligen Gefäße, die Ausstattung des Altars und der ihn Bedienenden betrifft, zwar immer heilig, aber doch je nach der Bedeutung des Tages zu gewissen Zeiten glänzender. Am Festtag glänzt der Gottesdienst von Gold, Silber und kostbaren Steinen, je nach der Leistungsfähigkeit der Gläubigen, und wenn diese Dinge in weltlicher Hinsicht Zierden sind, so sind sie in kirchlicher und göttlicher Hinsicht Spenden der Frömmigkeit. Nicht weil Gott mehr durch goldene als durch gewöhnliche, mehr durch edelsteingeschmückte als durch kahle Gegenstände erfreut wird, sondern weil die Menschen, wenn sie sich von dem, was sie schätzen, trennen, um es Gott aus Liebe zu ihm freudig hinzugeben, diesem etwas Kostbares, was es auch sein möge, darbringen. Denn sie lieben das Gold, das vor allem die Begehrlichkeit des Fleisches und der Augen anreizt. Wenn sie dieses also Gott, der dessen nicht bedarf, darbringen..., tun sie damit zweifellos ein heiliges und Gott gefälliges Werk." (19) Obwohl das Bild das Bild bei der Glaubensvermittlung wichtige Funktionen als Informations-träger zu erfüllen hatte, so umstritten waren besondere Ausformungen der Ikonographie, die zwar einer besonderen Verschaulichung eines bestimmten Themas dienten, aber durch keine theologische Schrift begründet waren. Antoninus, Bischof von Florenz zwischen 1446 und 1459, widmet einen kurzen Abschnitt seiner *"Summa Theologica"* den Malern: "Die Maler sind zu tadeln, wenn sie die Dinge im Gegensatz zu unserem Glauben malen - wenn sie die Dreieinigkeit als eine Person mit drei Köpfen darstellen, als ein Monstrum; oder wenn sie bei Mariä Verkündigung ein kleines Kind, Jesus, im Leib der Jungfrau darstellen, so als wäre der Körper, den er annahm, nicht von ihrem Fleisch und Blut gewesen; oder wenn sie das Jesuskind mit einer Fibel malen, obwohl es nie von Menschen gelernt hat. Sie sind auch nicht zu rühmen, wenn sie apokryphe Themen malen, wie Hebammen bei Geburt Christi oder die Jungfrau Maria bei ihrer Himmelfahrt, wie sie dem hl. Thomas

ihren Gürtel hinabreicht... Auch Absonderlichkeiten in die Geschichte der Heiligen und in Kirchen zu malen, Dinge, die nicht dazu dienen, Andacht hervorzurufen, sondern uelächter und eitle Gedanken... solches erachte ich als unnötig und eitel." (20) Theologische Schriften und religiöse Erbauungsliteratur liefern uns aber auch den geistigen Hintergrund, vor dem die religiösen Kunstwerke entstanden sind. Ohne ihre Zuhilfenahme ist es oft nicht möglich, die dargestellten Gegenstände in ihrem Symbolgehalt zu erkennen und zu deuten.

Schriftquellen vermitteln uns Belege für die Existenz von Kunstwerken, für die Gründe, die zu deren Entstehen geführt haben, für die Funktion, die diese zu erfüllen hatten, und für die Umstände, unter denen das Kunstwerk entstanden und der Kunstschaftende tätig war; sie ermöglichen oft erst eine Klärung des dargestellten Inhalts; sie geben uns die Unterlagen an die Hand, die notwendig sind, um ein Kunstwerk als Quelle oder auch als Gegenstand der Sachkultur zu interpretieren, indem sie es möglich machen, zumindest auf einigen Gebieten den verlorengegangenen historischen Konnex wiederherzustellen.

Anmerkungen:

* Der in der Vorschau angekündigte Beitrag "Das Kunstwerk - Produkt und Ausdruck seiner historischen Bedingtheit" kann aus technischen Gründen nicht erscheinen. Der Abdruck erfolgt in einem späteren Heft. Die hier vorliegende Arbeit will keine vollständige Darstellung der zur Verfügung stehenden schriftlichen Quellen bieten, sondern will an der aus der Geschichtsforschung her bekannten Quellsystematisierung zeigen, welche Aussagen man von den verschiedenen Typen schriftlicher Quellen bezüglich der angeschnittenen Problematik erwarten kann. Die Bibliographie ist aus Platzgründen auf den Nachweis der jeweils zitierten Quellenbeispiele beschränkt und bringt Hinweise auf die neuesten Publikationen zu dem jeweiligen Themenkreis. Überblicksartige Darstellungen von auf Kunstwerken bezogenen Texte finden sich etwa bei E.F. van der Grinten, *Elements of Art. Historiography in Medieval Texts*. Den Haag 1969; Elizabeth Gilmore Holt, *A Documentary History of Art. 1. The Middle Ages and the Renaissance*. NO Princeton 1981; Otto Lehmann-Brockhaus, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland*. Berlin 1938; ders., *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*. München 1955-1960; neuere Arbeiten, die im besonderen Maße Schriftquellen berücksichtigen sind Martin Warnke, *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*. Frankfurt 1976 sowie die Publikationen von Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*. Frankfurt 1977 und *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven - London 1980 und Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin 1981.

(1) Vgl. etwa zu Werken der Goldschmiedekunst: Johann Michael Fritz, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, Mün-

chen 1982, 34ff.

(2) Vgl. dazu Hans Rott, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. III/2: Der Oberrhein. Quellenband. Stuttgart 1936, 127ff.

(3) Die Stiftungsurkunde zitiert nach: Franz Wagner, Goldschmiedekunst, in: Spätgotik in Salzburg. Skulptur und Kunstgewerbe 1400-1530 (Salzburger Museum Carolino Augusteum Museums-schrift 21) Salzburg 1976, 75.

(4) Der komplette Vertragstext abgedruckt bei Hans Rott, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. III/1: Der Oberrhein. Quellenband. Stuttgart 1936, 318f. Zu Künstlerverträgen siehe auch Michael Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Frankfurt 1977, S. 12ff sowie Hannelore Glasser, Artists' Contracts of the Early Renaissance (Outstanding dissertations in the fine arts) New York 1977.

(5) "Bruder Andreas Stoß aus Krakau (gebürtig), Doktor der Rechte und Prior dieses Klosters, ließ durch seinen Vater, Meister Veit Stoß, die Tafel im Chor mit einem neuen Anlitz schmücken 1523. Kein Prior soll sie leichthin mit Farbe bemalen lassen. Den Grund dafür werden ihm alle kunstverständigen Meister dieses Zweiges sagen können. Die Tafel soll nur geöffnet werden an Weihnachten, Ostern und Pfingsten mit den zwei folgenden Tagen, an Himmelfahrt, Dreifaltigkeitsfest, Allerheiligen, Erscheinungsfest des Herrn, Fronleichnam, Kirchweih und an allen Festen der seligen Jungfrau Maria. Am gleichen Tage soll sie unmittelbar nach der zweiten Vesper wieder geschlossen werden. Zweimal im Jahr soll sie gereinigt werden. Und es sollen keine großen Kerzen auf den Altar gestellt werden wegen des Rauches..." nach Reinhold Schaffer, Zur Frage der Bemalung von Schnitzwerken, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 28 (1928) 358ff; vgl. dazu auch Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung. München 1983, 333.

(6) In diesem Zusammenhang kann auf die ausführlichen Literaturangaben bei dem Beitrag von Manfred Tripps in diesem Heft verwiesen werden; als Ergänzung dazu noch: Baxandall, Limewood Sculptors (bes. Kapitel IV) und Fritz, Goldschmiedekunst (besonders die Kapitel "Von den Goldschmieden und ihrem Handwerk" und "Swas die goltsmid machent").

(7) Vgl. etwa: Albert Gümbel, Das Mesnerpflichtbuch von St. Sebald in Nürnberg vom Jahre 1482. München 1929.

(8) Ich verweise in diesem Zusammenhang nur auf die Verwendung von Kruzifixen mit schwenkbaren Armen. Das Bedürfnis nach einer lebendigen Gestaltung der Liturgie hat hier einen neuen ikonographischen Typus geschaffen; vgl. dazu Koloman Gschwend, Die Depositio und Elevatio Crucis im Raum der alten Diözese Brixen. Sarnen 1965 und Gesine und Johannes Taubert, Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 23 (1969) 79-121.

(9) Vgl. dazu u.a. Elke Pauken, Das Steinmetzbuch WG 1572 im Städtischen Kunstinstitut zu Frankfurt am Main (15. Veröffentlichung der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität Köln) Köln 1979 mit ausführlicher Bibliographie.

(10) Zitiert nach: Heinrich Lützel, Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche

Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst. Freiburg 1975, Bd. 1, 36b

(11) Leider sind aus dem zur Diskussion stehenden Zeitraum nur wenige solcher Belege erhalten. Günstiger dokumentiert ist hier der italienische Raum; aber auch dort setzt die Fülle der Nachrichten erst ab der Frührenaissance ein. Durch das in Italien bereits zu einem früheren Zeitpunkt einsetzende Interesse an der Persönlichkeit des Künstlers wurden mehr Daten auch zu Künstlern und Kunstwerken des Mittelalters gesammelt und überliefert.

(12) Zitat nach Philipp Strauch, Margaretha Ebner und Heinrich von Nördlingen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Mystik. Freiburg 1882, 90.

(13) Lützeler, Kunsterfahrung, Bd. 1, 61.

(14) Lützeler, Kunsterfahrung, Bd. 1, 50-52.

(15) Besonders zahlreich sind solche Erwähnungen von Kunstwerken in Zusammenhang mit Wunderberichten in Sammelwerken, die ab dem 12. Jahrhundert entstehen, so etwa Gautier de Coincy, *Miracles de Nostre Dame* (ca. 1220), Caesarius von Heisterbach, *Dialogus miraculorum* (1219/23) und *Libri VIII miraculorum* (1225/26) oder Vincent de Beauvais, *Speculum historiale*; vgl. dazu auch Sixten Kinghorn, *Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in medieval private Piety*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 6, Per. 73 (Paris 1969) 159-170.

(16) Karl Drescher (Hrsg.), Johann Hartliebs Übersetzung des *Dialogus Miraculorum* von Caesarius von Heisterbach (Deutsche Texte des Mittelalters 33) Berlin 1929, 122f.

(17) Nach Baxandall, *Lifewood Sculptors* 88

(18) Zitat in der Übersetzung von Lützeler, *Kunsterfahrung* 105, Originaltext bei Julius von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*. Wien 1896 (ND Hildesheim 1976), 266-268.

(19) Zitat nach Werner Weisbach, *Religiöse Reform und mittelalterliche Kunst*, Einsiedeln 1945, 69.

(20) Zitat nach Baxandall, *Wirklichkeit der Bilder* 58; zu Antoninus: Creighton Gilbert, *The Archbishop on the Painters of Florence, 1450*, in: *The Art Bulletin* 41 (1959) 75-87.

Anschrift der Autorin: Elisabeth Vavra, Institut für mittelalterliche Realienkunde Österreichs, Körnermarkt 13, A-3500

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