

müdet sind, wird die sensorielle Kultur, ausgeruht und frischen Geistes, den anderen die Fackel wieder aus den erschlafften Händen nehmen“ (230; vgl. 260). Da diese verschiedenen Phasen durch Anerkennung oder Ablehnung einer übersinnlichen Wirklichkeit bestimmt werden, erweist sich die Kulturphilosophie S.s als relativistisch. Eine neueste Beurteilung spricht von einem „relativisme potentiel“ bei S. (J. J. Maquet, *Sociologie de la connaissance*, Louvain 1949, 270). Mir scheint, daß dieser Relativismus an wichtigen Stellen offen zutage liegt.

Die Zeitkritik S.s verurteilt die heutige sensorielle Kultur. Weil sie materialistisch ist, — oder nur, weil sie eine niedergehende Kultur ist? S. verlangt die Rückkehr zu den „ideationellen“ Werten. Weil sie die höchsten Werte sind, deren Verkennung die humanitas in Gefahr bringt, — oder weil sie in dieser Phase notwendige Kulturerneuerungsmittel sind, die beim Neuaufstieg einer sensoriiellen Kultur wieder entbehrlich werden? Beide Deutungen lassen sich aus dem Buche begründen. Wahrscheinlich entspricht jeweils die erste S.s persönlicher Anschauung. Aber dann müßte auch seine Kulturtheorie den Relativismus der zweiten noch überwinden.

A. Hartmann S. J.

Leonardi, C., *Ampelos. Il Simbolo della Vite nell' Arte pagana e paleocristiana*. (Bibl. „Ephemerides Liturgicae“, Sectio hist. 21). gr. 8° (265 S.) Rom 1147, Edizioni Liturgiche.

Die antikeidnische und die christliche Welt hat bis tief ins Mittelalter hinein in einem Maße das symbolische Denken und Gestalten gepflegt, wie es dem heutigen Menschen längst abhanden gekommen ist. Seit Jahrzehnten sind aber Forscher an der Arbeit, den Reichtum der versunkenen christlichen Symbolschätze insbesondere zu heben, zu sichten und zu deuten. F. J. Dölger, H. Rahner, Sühling, Baus, André, L. C. Mohlberg, E. Kirschbaum sind einige der bekanntesten Namen. Meist ist der Ansatzpunkt in der heidnischen Kunst zu suchen, deren Formen von den Christen übernommen, aber mit neuem Geist und Inhalt erfüllt worden sind. Neben der Frage der Herkunft ist die der Ausdeutung meist die schwierigere. Sind die christlichen Darstellungen als Wiedergabe einer historischen Begebenheit, oder als reines Ornament zu fassen oder sehen sie schließlich von einem konkreten historischen Bezug ab, übersteigen auch die Leere reiner Ornamentik, um Symbol zu sein? Als Symbol ruft das Bild oder die Skulptur dazu auf, einen geistigen, ideellen Gehalt sich zu vergegenwärtigen. Als solches hatte es innerhalb der christlichen Religion eine ungeahnte Bedeutung gewonnen. Es ist zu einer eigenen Form der Verkündigung und zu einem tiefen Zeugnis des christlichen Glaubens geworden. Seine Erforschung wird darum zu einer „teologia monumentale“, die ergänzend zur Väterkunde hinzutritt und mit ihr methodologisch innig zusammenarbeiten muß. Denn das Symbol spricht zu uns heute nicht mehr so deutlich wie zu den Menschen von damals. Darum müssen erst aus anderen Quellen die Ideen wieder erschlossen werden, um daraus wieder die Symbole verständlicher zu machen. Über die Methode dieser Zusammenarbeit wäre wohl noch manches Wort zu sagen. U. E. hätte sich die vorliegende Arbeit in etwa zuerst damit auseinandersetzen müssen (vergl. aber S. 80). Denn es wird wohl nicht immer genügen, eine Reihe von Väterzeugnissen neben die Reihe der ikonographischen Befunde zu stellen. Die gegenseitige Zuordnung und der historische Kontakt von patristischer Idee und Kunst ist immer noch ein eigenes Problem, zumal der Verf. selbst in der vorliegenden Arbeit gelegentliches Auseinandergehen feststellen muß. Positives Zusammengehen bedarf darum auch wohl einer besonderen Erklärung.

Vorliegende Arbeit greift nun eines der schönsten und beliebtesten Symbole der christlichen Kunst auf und sucht seinen Symbolgehalt ikonographisch und patristisch zu ergründen, und dies etwa für die ersten 6 christlichen Jahrhunderte: Ampelos und alles was damit zusammenhängt, also Weinstock, Weintraube, Weinberg und Weinernte. In einem I. Teil zeigt er den Weinstock und die Weintraube als heidnische und christliche Jenseitssymbole. Die dio-

nysische Symbolwelt wie auch der antik-heidnische Jenseitsglaube wird in einem kurzen, wohl etwas zu „rapiden“ Überblick vorgeführt (7-17). Sie hat ihren Ausdruck vor allem in einer reichen Sepulkralkunst gefunden. Von dieser dionysischen Symbolik zeigt sich die frühchristliche Kunst abhängig. Die Kirche übernimmt, was ihr passend erscheint, um ihren Glauben auszudrücken. Die Weintraube mit der Taube, seltener auch allein; Kind, Tauben und das Traubenmotiv, Traubenkorb mit Vögeln, Hase, Panther, Löwe, sind die verschiedenen Verbindungen, die zum Teil der Sepulkralkunst, zum Teil auch der reinen Ornamentik angehören (18-38). — Die *Weinernte*, ein zentrales Motiv des bacchischen Kultes, Sinnbild der elisäischen Unsterblichkeit, war ein besonders bevorzugter Gegenstand der klassischen Autoren und Künstler, das Fest der Weinlese aber eines der beliebtesten Feste der Antike. Diese Sitte hat in die christliche Zeit hinein nachgewirkt bis zu Feierlichkeiten am byzantinischen Kaiserhof, wofür ein eigenes Ritual geschaffen wurde: observanda in die vindemiae in processione e palatio Hieriae, verfaßt von Konstantin V. Porphyrogenitus (39-45). Der ikonographische Befund für diesen Motivkreis gehört teils der Ornamentalkunst, teils der Allegorie (Darstellung des Herbstes), teils einer Symbolik an, die sich mit tieferen geistigen Gehalten verbindet. Die Weinernte wird zur „Figura immortalitatis“. Sie hat darum wiederum ihren besonderen Platz in der Funeralkunst (46-60). Interessant ist besonders die Idee des „autumnus martyrii“, die bei den Vätern sich mit dem Bilde der Weinernte verbindet (65). Die „Kelter“ aber erhält eine ekklesiologische Ausdeutung (75). — Der nächste Abschnitt (103-145) ist dem johanneischen „*Christus*, der wahre Weinstock“ gewidmet, ein Bild, das in der israelitischen und mandäischen Literatur reiche Vorbilder und Parallelen und bei den Vätern vielfache Ausdeutungen gefunden hat. (Hier wäre der Autor aufmerksam zu machen auf E. Schweitzer, *Ego eimi*, Göttingen 1939, bes. in Hinsicht auf die mandäischen Quellen.) Eine Erklärung hat aber die anderen in den Hintergrund gedrängt: „*Vitis ergo Christus ex ea parte dicitur qua naturam assumpsit humanam*“ (Origenes, In Genesim hom. 17,7). Basilius M., Athanasius, die Apokryphen, Hilarius v. Poitiers, Augustinus, Didymus der Blinde, Rufin und Theodoret v. Cyrus haben diese Idee übernommen. Daneben findet sich auch eine mariologische Ausdeutung (122-123), die aber nicht auf dem johanneischen Wort vom Weinstock beruht. Die Kraft des Bildes vom Weinstock läßt eine reiche Ikonographie vermuten. Wie aber hier unterscheiden, ob christlich oder dionysisch? Das Christusmonogramm und das Kreuz, ferner das Hinauswachsen dieser Symbolik über die Funeralkunst, sind oft der Schlüssel der Deutung. Ein berühmtes Beispiel ist der „Kelch von Antiochien“. Zu bemerken ist, daß in der patristischen Deutung des Motivs vom Weinstock die später im Mittelalter so beliebte eucharistische Interpretation nicht bekannt ist, sondern die ekklesiologische bevorzugt wird (124-145). — Die *Weintraube* als Zeichen der Natur verbindet sich mit einem biblischen Bericht und erhält eine neue symbolische Ausdeutung, wenn die Väter die „Traube der Kundschafter“ aus Num 13, 2ff. auf den gekreuzigten Christus deuten: *Botrus in vecte, Christus in cruce* (149-163). Die christliche Kunst hat sich dieses Motiv erst spät zu eigen gemacht und hat nur wenige Monumentalbildwerke daraus geschaffen, wohl aber viele Darstellungen auf Gegenständen des täglichen Gebrauchs (164-185). — Der letzte Teil gehört dem Motiv des *Weinberges* als Symbol der Kirche Christi (187-224). Die Ausgliederung dieses Symbolbereichs in Patristik und Ikonographie hat jedoch besondere Schwierigkeiten, da die christologischen und ekklesiologischen Motive sich gegenseitig durchdringen. Ausgangspunkt sind Bilder des AT und vor allem die Parabel des Herrn vom Weinberg (Mt 21), welche die Väter vor allem ausgelegt haben, und dies als Urbilder der Kirche des Herrn. Die ekklesiologische Ausdeutung ikonographischer Befunde, besonders von Monumenten des 4. und 5. Jahrhunderts in Italien, Gallien und Afrika kann sich somit auf ein tragfähiges Fundament stützen.

Diese Studie ist wohl ein neuer Beweis für die Existenz des Symbolismus in der frühchristlichen Kunst, ein Beweis auch für die Vitalität und Kraft

der Kirche, welche vorgegebene Elemente und Anregungen mit ihrer eigenen Geistigkeit zu durchdringen vermochte. A. Grillmeier S. J.

Semmelroth, O., S. J., *Urbild der Kirche. Organischer Aufbau des Mariengeheimnisses*. gr. 8° (119 S.) Würzburg 1950, Echter. DM. 3.80.

Die Typologie ‚Maria-Kirche‘ ist uraltes Traditionsgut, das sich aus der Frühzeit der Kirche durch alle Jahrhunderte verfolgen läßt. Daß sie auch schon in der Hl. Schrift angedeutet sei, sucht der Verf. aus Apoc 12, Gen 3 und Joh 19 darzutun (26-29), nicht ohne das Ineinander von mariologischer und ekklesiologischer Deutung der Texte in der Väterexegese als Stütze zu verwerthen. Wenn aber schon das Analogieprinzip der kirchlichen Schriftauslegung herangezogen wird, so muß man es wohl der Kürze dieses Abschnittes zuschreiben, daß der Verf. die bei den Vätern und in der Liturgie so geäußerte Analogie: Sapientia-Ecclesia (sponsa). — Maria nicht berücksichtigt hat. Eindrucksvoll ist die, wenn auch ebenfalls nur abrißweise vorgelegte Vätermariologie über die kirchentypische Bedeutung Mariens (29-34). Gerade bei der notgedrungenen Kürze dieses Aufrisses wäre wohl ein Hinweis angebracht gewesen auf so ergiebige Fundgruben wie H. Rahner, *Mater Ecclesia* (Einsiedeln 1944) und J. C. Plumpe, *Mater Ecclesia* (Washington 1943). Im Mittelalter kehrt das Maria-Ecclesia-Motiv namentlich in der Auslegung des Hohenliedes immer wieder. Aber auch in der Symbolik der Kirchenbaukunst, ja selbst in der matriarchalen Architektur des aus Männer- und Frauenklöstern bestehenden Brigittinenordens findet der Verf. einen Niederschlag der jener Zeit so vertrauten und lieben Idee: Maria als personifizierte Gestalt, Zusammenfassung und Spitze der Kirche (35).

Im Vergleich zur Konstanz und Ausdrücklichkeit der Überlieferung findet es der Verf. mit Recht verwunderlich, daß die theologische Auswertung der Idee ‚Maria typus Ecclesiae‘ so lange auf sich warten ließ, zum Nachteil der Mariologie sowohl wie der im Gegenbild ebenso zu vertiefenden Ekklesiologie. „In allen mariologischen Traktaten findet man einen Abschnitt darüber, aber meist nur in einer Weise, die seinem Niederschlag in der Tradition keinesfalls gerecht wird“ (35 f.). Hier liegt u. E. der bedeutsame theologische Fortschritt, den diese vorläufige Studie bringt. Um sich zu überzeugen, wie weit in ihr die heutige Mariologie vorangeschritten ist, vergleiche man etwa die Ausführungen von E. Commer vor einem Vierteljahrhundert: *Maria sitne figura Ecclesiae?* (Xenia Thomistica II [Romae 1925] 493 ff.).

Es geht in dem hier angezeigten Buch um ein Anliegen, mit dem die Mariologie der letzten Jahrzehnte schon immer gerungen hat: Welches ist die ‚idea matrix‘, unter der die mariologischen Erkenntnisse zur spekulativen Einheit eines objektiv begründeten Systems gebracht und die Vielheit der marianischen Geheimnisse aus ihrem Wurzelprinzip zum organischen Aufbau des Mariengeheimnisses gebracht werden kann. Frühere und gegenwärtige Theologen sahen dieses Grundprinzip bald mehr in der Gottesmutterchaft, bald mehr in der Miterlöserschaft, bald in einer Synthesis der bräutlichen Mutterchaft (mater-sponsa, mater-socia), bald in der aus der leiblichen (physischen) und geistlichen (mystischen) Mutterchaft integrierten Stellung Mariens im Heilsplan. Recht befriedigen wollte keiner der Versuche. Es kam zu einem gewissen Stillstand, den man mit der Transzendenz des Geheimnisses über alle spekulativen Systemversuche zu rechtfertigen glaubte.

Verf. greift nun die Aufgabe von neuem an und betont schon in der formalen Grundbestimmung des „mariologischen Grundprinzips“ einen bislang nicht voll gewürdigten Gesichtspunkt. „Das Grundprinzip der Mariologie ist jenes Geheimnis, jene Idee, die einerseits auf keine andere im mariologischen Bereich liegende zurückgeführt werden kann, selbst aber das logische und finale Prinzip für die anderen mariologischen Geheimnisse ist“ (37). Der Ton liegt auf „logisch-final“. Daß in der Ausführungsfolge des göttlichen Heilsplanes die Gottesmutterchaft Mariens ihrer Heilsstellung als Keimzelle und Urbild der Kirche vorausliegt, ist klar. Aber diesem faktischen Seinszusammenhang liegt ein aus der Offenbarung zu entnehmender Seinszusammenhang zugrunde, dessen bestimmende Mitte in Christus als der Heilsmitte gegeben