

BAUORNAMENTIK ALS KUNSTTHEORIE?

Naturnachahmung in der Bauplastik des Naumburger Meisters

Die Kapitelle und Schlusssteine des Naumburger Westchores kennzeichnet eine große Vielfalt von Blattformen, die jeweils artspezifisch differenziert und präzise bestimmt werden können. Diese botanische Genauigkeit weist auf ein intensives Naturstudium des Künstlers. Seit Erwin Panofsky gilt diese Zuwendung zu den natürlichen Gegenständen und Erscheinungen als Kennzeichen gotischer Kunst, die im Kontext der scholastischen Aristotelesrezeption des 13. Jahrhunderts situiert wird.¹ Die Bewunderung gilt zumeist der exakten Naturnachahmung, welche die steinernen Abbilder von Pflanzen wie Menschen lebendig erscheinen lässt, und damit der Kunstfertigkeit der Steinmetze. Diese pointierte Naturnachahmung durch die Kunst weist jedoch zugleich auf einen gelehrten Diskurs der Zeit. In ihm wird das Verhältnis von göttlicher Schöpfungskraft und menschlicher Kreativität, von Urbild und Abbild, ebenso wie die Frage nach der Kunst als Nachahmerin oder Vollenderin der Natur in verschiedenen Zusammenhängen erörtert, sei es im Kontext schöpfungstheologischer Fragen, sei es in naturwissenschaftlichen Texten. Der Naumburger Meister hat auf eigene Weise Anteil an dieser zeitgenössischen Debatte über die Natur. Seine Kapitellplastik, dies soll im Folgenden gezeigt werden, thematisiert auf künstlerische Weise die Frage nach dem Verhältnis von Natur und Kunst, von göttlicher und menschlicher Schöpfungskraft.

1. CHARAKTERISIERUNG DER BAUORNAMENTIK DES NAUMBURGER MEISTERS

Die Genauigkeit der Naturnachahmung hebt die Kapitelle des Naumburger Meisters von den fantasievollen und variations-

reichen, ornamental stilisierten und reich gezierten Ranken und Blattformen der älteren Naumburger Kapitelle in Krypta und Langhaus ab. An den Kapitellen und Schlusssteinen des Westlettners sind aufgrund ihrer Blattform verschiedene Pflanzenarten zu unterscheiden, darunter Hahnenfuß, Buschwindröschen, Beifuß, Distel, Lerchensporn und Haselstrauch.² Trotz der abwechslungsreichen Einzelformen und der plastisch-lebendigen Gestaltung der Blätter und Zweige wirken die Kapitelle harmonisch geordnet. Diese Ordnung entsteht durch kompositionelle Mittel wie kontrastierende Bewegungsrichtungen, rhythmisch wiederkehrende oder versetzte Motive, axiale Entsprechungen, die Betonung der Mitte oder der Ecken eines Kapitells. Die Blätter lösen sich vollständig vom Grund des schlanken Kapitellkörpers. Anders als für Blattkapitelle bis dahin üblich, setzen nun Blätter und Zweige oft nicht über dem Wulst an, der den Säulenschaft vom Kapitell abgrenzt, sie steigen nicht mehr am Kapitellkörper empor oder lehnen sich an diesen an. Stattdessen brechen die Triebe unmittelbar aus dem Stein des Kapitellkelches hervor.³ Der Verzicht auf überlappende Blätter und die demonstrative Nacktheit des Kapitellkörpers akzentuieren dies.

Hinsichtlich des Reichtums unterschiedlicher Pflanzen in der Kapitellskulptur des Naumburger Meisters hat schon Jahn auf die Bauzier der gotischen Kathedralen als Quelle der Anregung verwiesen.⁴ Bereits um 1200 demonstrieren die Eckpfeiler des nördlichen Westportals von Notre-Dame in Paris in übereinandergestellten Reliefs die Vielfalt der Vegetation durch Darstellung verschiedener Bäume beziehungsweise Pflanzen, die anhand ihrer Blätter und Früchte deutlich zu unterscheiden sind: Öl- und Birnbaum, Eiche und Weinrebe, Rose, Efeu und Beifuß.⁵ Jede dieser Pflanzen wächst aus einer Erdscholle empor – diese Darstellungsform ist vor allem in

der Malerei und Reliefkunst der Zeit verbreitet. Die etwa gleichzeitigen Langhauskapitelle von Notre-Dame weisen mit ihrem doppelten Akanthusblattkranz über dem Schaftring hingegen auf die klassische Form des korinthischen Kapitells zurück, wenngleich die Blattformen variiert und teils kleinteilig aufgebrochen werden, die eingerollten Blattspitzen eher fleischig wirken. Erst die Langhauskapitelle der Kathedrale in Reims (1255-90) zeigen eine ähnliche Vielfalt verschiedener Pflanzen- und Blattformen wie die Naumburger. Eine Zweizonigkeit des Kapitells wird in Naumburg hingegen unter Verzicht auf eine formale Trennung allein durch die Einfügung einer Schattenzone zwischen oberer und unterer Blattrihe einer Pflanze erreicht. Die Reimser Kapitelle wiederum kombinieren verschiedene Pflanzenformen. Die obere Zone bleibt hier meist dem klassischen Akanthus vorbehalten, während in der unteren Zone Rosen, Weinlaub, Feigen- oder Eichenblätter zu erkennen sind (Abb. 1). Diese heben sich ähnlich wie in Naumburg klar vom darunter sichtbaren, glatten Kapitellkörper ab (Abb. 2). Doch nur vereinzelt gehen in Reims

Zweige direkt aus dem Kapitellkörper, statt unter dem Schaftring hervor. Anders als die Naumburger, aber ähnlich den Pariser Portalreliefs, entspringen sie dann kleinen Erdhügeln. Die Reimser Kapitelle gleichen in ihren differenzierten Formen, der bewegungsreichen Anordnung und verwirrenden Fülle kleinteiliger Blattmotive den ebenso lebendig und reich gestalteten Pflanzenreliefs der inneren Westwand der Kathedrale. Dort wird jedes der rechteckigen Reliefs und der Zwickelfelder, welche die Propheten und Heiligen in den Nischen einrahmen, mit einer anderen Pflanze gestaltet, die aus einem erdig-welligen Grund emporwächst. An diese Reimser „erdgeborenen“ Zwickelpflanzen erinnert in Naumburg das vegetabile Zwickelmotiv im Giebel der Laufgangsarchitektur des Naumburger Westchores sowie die Eichblattkonsole neben dem Lettnerdurchgang.

Trotz dieser Nähe zur pflanzlichen Bauornamentik der Kathedralen in Paris oder Reims sind Besonderheiten in der Gestaltung der Kapitelle und Schlusssteine beim Naumburger Meister zu beobachten. Indem er jedes einzelne Kapitell durch die

Abb. 1 Reims, Kathedrale, Langhaus Süd, Arkadenpfeiler, Kapitell





2 Naumburg, Dom, Westlettner, Kapitell

Darstellung einer spezifischen Pflanze charakterisiert, die in reifer Entfaltung ihrer Blätter, Blüten und Früchte gezeigt wird, betont er die Vielfalt der Naturerscheinungen und lenkt das Augenmerk zugleich auf die Besonderheiten der Arten. Er arbeitet den natürlichen und lebendigen Charakter des steinernen Blattwerks heraus, nicht allein durch dessen Plastizität, seine freie räumliche Entfaltung, die durch Licht- und Schattenzonen unterstrichen wird, sondern auch durch die Imitation organischer Wachstumsformen und -richtungen der Zweige und Stängel. Auffällig und merkwürdig ist jedoch beim Naumburger Meister die Betonung des Verhältnisses von steinerner Architektur und pflanzlichem Wuchs.

Die Schlusssteine, deren Einsatz das Rippengewölbe erst stabil und selbsttragend machen, werden hier so sehr mit üppigem, tief verschattetem Blattwerk bedeckt, dass der Stein selbst darunter unsichtbar wird. Dies zeigen besonders gut der Hopfenschlussstein im Mittelschiff (Abb. 3) sowie der Distelschlussstein im Lettnerdurchgang (Abb. 4). Die „Natur“ ver-

hüllt hier die statische Konstruktion des Rippengewölbes. Das Auge entdeckt, gefangen vom Reichtum der einzelnen Pflanzenformen, erst bei genauer Betrachtung die innere, harmonische Ordnung derselben. Sie zeigt sich in der geraden Zahl wiederkehrender Motive und in der symmetrischen, letztlich axialen und radialen Anordnung der Hauptblätter, Frucht- oder Blütenstände. Teils stimmt diese mit Ansatzpunkten und Ausrichtung der Rippen überein, teils macht die regelhafte Struktur des pflanzlichen Ornaments eine abweichende, spezifische Rippenfiguration umso deutlicher bewusst – so beim Weinlaubschlussstein der Westchorapsis.

In ähnlicher Weise reflektiert der Naumburger Meister auch an anderen Architekturgliedern das Verhältnis von Natur und Kunstform. Indem er die Stufen der Lettner-Treppenspindel im Ansteigen aus jeweils kleiner werdenden Knospen der mittleren Säule hervorwachsen und die Spindel selbst in einem organischen Wulst auslaufen lässt, hält er den Betrachter zu einem Vergleich von natürlichen Formen des

Emporwachsens mit solchen der Baukunst an. Angelegt sind entsprechende Inversionen von architektonischer und pflanzlicher Form bereits in der romanischen Bauplastik. In Naumburg finden sie sich beispielsweise am Portal des Ostchores, wo die gratig abgesetzte Kehlung des Pfeilers jeweils in einem Blatt mündet, das den Ansatz von Wulst und Kehle überspielt, Architektur- und Naturform verbindet. In den Blattkapitellen des Naumburger Meisters aber wird der Kontrast zwischen geometrisch-architektonischer Grundform und pflanzlichem Dekor viel stärker herausgearbeitet. Denn er thematisiert zwei verschiedene Formen des Hervorgehens der lebendig-vegetabilen Form aus dem Stein. Einerseits gibt es gratförmig aus dem Stein hervorgehende Blattstängel. Diese lassen sich als demonstrative, abstrahierende Ableitung einer architektonischen Form (wie Grat oder Rippe) aus Formen der Natur lesen. Andererseits finden sich an den Kapitellen Zweige, die fast waagrecht aus dem Kapitellkörper hervorwachsen. Ihr vegetabil-organischer Charakter wird durch unregelmäßige, knorpelige Formen unterstrichen und kontrastiert mit der glatten, stereometrischen Grundform des Kapitells, dessen untere Zone betont nackt bleibt. Visuell werden somit einerseits Analogien zwischen Natur- und Architekturformen herausgearbeitet, andererseits Gegensätze zwischen ihnen betont. Im Folgenden wird der theologische und naturwissenschaftliche Fragekontext skizziert, vor dem diese künstlerischen Formulierungen des Verhältnisses von Kunstform und Naturform zu betrachten und zu interpretieren sind.

ungen des Verhältnisses von Kunstform und Naturform zu betrachten und zu interpretieren sind.

2. MITTELALTERLICHE POSITIONEN ZUM VERHÄLTNISS VON NATUR UND KUNST (ARS)

Von Gott mit Vernunft ausgestattet, ist der Mensch dazu befähigt, die Schönheit der göttlichen Schöpfung zu genießen, wie Augustin in seinem Gottesstaat (Buch 22, Kap. 24) darlegt. Doch er ist zugleich angehalten, die der Natur und den Dingen zugrundeliegenden Gesetzmäßigkeiten und ihre Ordnung, die *ratio naturae*, zu erkennen und zu erforschen. Denn Gott hat die Schöpfung geordnet nach Maß, Zahl und Gewicht (Sap. 11,21). Aus dieser inneren Ordnung entspringt die Schönheit der Schöpfung. Um die Ordnung der Natur zu erkennen, verfügt der Mensch über verschiedene Mittel: So kann er das Wissen seiner Vorfahren nutzen und neue Quellen gelehrten Wissens erschließen. Dies geschieht seit dem 12. Jahrhundert in intensiver Weise, in naturkundlich-enzyklopädischer, wie in kunsttheoretischer Hinsicht. Im Zusammenhang eines gesteigerten Interesses an der Dingwelt und Natur sowie ihrer theoretischen Verortung wird neben den antiken naturkundlichen und kosmologischen Schriften, vor allem den Enzyklopädien des Plinius



Abb. 3 Naumburg, Dom, Mittelschiff, Hopfenschlussstein



Abb. 4 Naumburg, Dom, Lettnerdurchgang, Schlussstein

und Isidors, auch Platons Timaios neu gelesen. Theologen wie Adelard von Bath († 1152) bemühen sich um Übersetzungen naturwissenschaftlicher Abhandlungen aus dem Arabischen.⁶ Einerseits schärfen sie an diesen Texten ihr begrifflich-theoretisches Instrumentarium. Von Thierry von Chartres, Albertus Magnus sowie Thomas von Aquin wird die aristotelische Unterscheidung von vier verschiedenen Ursachen der Entwicklung des Seienden aufgegriffen, das heißt der *causa formalis*, die einen Gegenstand nach seiner Form bestimmt, der *causa finalis*, die seinen Zweck bezeichnet, der *causa efficiens*, die die antreibende Kraft bezeichnet, und der *causa materialis* als Material, aus dem etwas geschaffen wird. Andererseits erweitern Gelehrte anhand der neuen Texte ihre naturkundliche Wissensgrundlage auch in sachlicher Hinsicht. Naturkundliche Kompendien enzyklopädischen Charakters fassen im 13. Jahrhundert das überlieferte und das aus den arabischen Quellen gezogene Wissen zusammen und ordnen es neu. So erreicht innerhalb des *Liber de proprietatibus rerum* des Bartholomäus Anglicus, der von 1231-1247 in Magdeburg das Franziskaner-Studium leitete, das 17. Buch über die Pflanzen den größten Umfang.⁷ Nur wenige Autoren ergänzen jedoch wie Albertus Magnus († 1280) in seinem *Liber de vegetabilibus* eigene Naturbeobachtungen.⁸

Neu geschätzt werden als Instrumente eines von Vernunft geleiteten Naturstudiums jedoch innerhalb der *artes liberales* auch die Fächer des Quadriviums, Arithmetik (als Zahlenlehre), Geometrie (als Lehre von den Flächen und Körpern), Musik (als Proportions- und Harmonielehre) sowie Astronomie.⁹ Gegenüber der in Spätantike und Frühmittelalter üblichen Einschätzung der *artes mechanicae* als nur körperliche Fertigkeiten wertet Hugo von St. Viktor († 1141) sie in seinem Lehrbuch *Didascalicon* als Wissensgebiete zu Teildisziplinen der Philosophie auf.¹⁰ Zu den *artes mechanicae* gehören Textilwerke (*lanificium*), technische Handwerke (*armatura*), Schifffahrt (*navigatio*), Jagd (*venatio*), Medizin (*medicina*) und Theater (*theatrica*). Ihren theoretischen Prinzipien nach gehören sie zur Philosophie, während ihre Ausübung Sache eines Praktikers ist. Hugo erläutert weiter: Die künstlich hergestellten Werke ahmen die Natur nach, sie drücken die Form ihres Vorbilds (das heißt der Natur) aufgrund vernunftgeleiteten Schaffens aus.

Mit der *Schedula diversarum artium* entsteht im 12. Jahrhundert zugleich ein erstes enzyklopädisches Handbuch der Malerei und Goldschmiedetechniken, das die hohe Wertschätzung praktischer Kunstübung auf andere Weise belegt. Den naturkundlichen Enzyklopädien vergleichbar werden hier ältere, teils aus der Antike überlieferte Rezepturen gesammelt, durch neue, ausnahmsweise sogar aus dem arabischen Bereich stammende alchemistische Quellen (wie zum spanischen Gold in Buch I, cap. 36) ergänzt, dabei zugleich neu geordnet.¹¹ Denn nun wird die Farbherstellung und ihre Anwendung auf verschiedenen

Trägern, die Gewinnung und Bearbeitung von Metallen bis hin zur Herstellung liturgischer Geräte an Werkprozessen orientiert verzeichnet und in klarer Sprache zusammenhängend dargestellt. Einzelne, technischen wie organisatorischen Abläufen entsprechende Arbeitsschritte bauen dabei aufeinander auf. So gehen der Schilderung der Metallverarbeitung Anweisungen zum Bau von Öfen und zur Herstellung der benötigten Werkzeuge voraus. Eingefügt sind Warnungen vor (chemischen) Fehlreaktionen und gesundheitlichen Schäden im Umgang mit Stoffen wie Quecksilber, die offenbar auf genauer Beobachtung gründen. Doch weist das Kompendium zugleich einen normativ-idealen Charakter auf. So übersteigen die genauen Anweisungen zur Herstellung eines sehr aufwendigen, architektonisch aufgebauten, gegossenen Rauchfasses in Buch III, cap. 60 das, was praktisch realisierbar ist. Auch werden, wie Robert Fuchs aufzeigt, für die Anlage des menschlichen Inkarnats mehr Abstufungen erwähnt, als in der malerischen Praxis der Zeit je anzutreffen sind. Drei Prologe geben diesem enzyklopädischen, an künstlerischen Praktiken orientierten Kompendium der Malerei und Metallverarbeitung einen theologischen Rahmen. Besonders die Prologe I und III heben auf die göttliche Begnadung des gottebenbildlichen Menschen mit Vernunft und Kunstfertigkeit ab. Letztere setzen ihn in den Stand, ja fordern von ihm, die Natur zu erschließen und die Künste zu erforschen (I,7: *diversarum artium perscrutari*). Denn die Erfindungskraft des Menschen trägt, sofern sie nicht auf Lust (*voluptas*) ausgerichtet ist, sondern auf den Ruhm Gottes, zur Wiederherstellung (*reparatio*) des gefallenen Menschen und zur Vollendung der göttlichen Schöpfung bei. Die Teilhabe an der göttlichen Weisheit lässt den Menschen erkennen, dass alles Geschaffene aus Gott hervorgeht (III,149: *a Deo cuncta creata procedere*), der Verstand (*intellectus*) befähigt ihn, Regelmäßigkeit, Vielfalt und rechtes Maß in seine Werke zu legen (III,149: *quo ordine, qua varietate, qua mensura valeas insistere diverso operi tuo*). So legitimiert die *Schedula* mittels theologischer Konzepte zum Verhältnis von göttlicher Schöpfung und menschlicher Kunst die positive Bewertung künstlerischen Schaffens. In seinem Gedicht *De planctu naturae* bezeichnet Alanus ab Insulis († 1202) sogar Gott selbst als *architectus* des Kosmos und als *universalis artifex*.¹²

3. FOLGERUNGEN FÜR DIE BEWERTUNG DER KUNST DES NAUMBURGER MEISTERS

Die *Schedula* richtet den Fokus auf Malerei und Metallkunst, sie behandelt weder Holzplastik noch Steinskulptur oder Architektur. Doch im Verlauf des 13. Jahrhunderts gewinnt die Baukunst

und mit ihr die Bauskulptur ein höheres Ansehen. Die Diskussion um das Verhältnis von Natur und Kunst überschreitet die Grenzen lateinischer Gelehrsamkeit, sie wird in der volkssprachlichen Dichtung, aber auch in der bildenden Kunst selbst aufgegriffen und fortgeführt. So wählt Dante in seiner *Divina Comedia* (1312-21) gerade die Reliefkunst als Beispiel für den Wettstreit zwischen menschlicher und göttlicher *ars*.¹³ Der Naumburger Meister aber nimmt in seiner Bauskulptur selbst zu dieser Frage Stellung. Durch die eingangs dargelegten Kontrastierungen und Analogien zwischen natürlicher und architektonischer Form, also mit künstlerischen Mitteln, stößt er einen Erkenntnisprozess an, der sich auf das Verhältnis von göttlich geschaffener Natur und menschlicher *ars*, die theoretisches Wissen wie praktische Ausführung umfasst, beziehen lässt. Der Künstler macht den Betrachter, indem er den Formenreichtum, die harmonische Ordnung und Schönheit selbst einfacher, heimatlicher Pflanzen herausstellt, auf den Reichtum und die Schönheit der Natur aufmerksam, in der sich Gott offenbart.¹⁴ Die Ordnung, die der Naumburger Meister im scheinbar wilden Wuchs der Pflanzen aufspürt und sichtbar macht, weist auf die den Naturscheinungen innewohnende *ratio* ihres göttlichen Schöpfers, auf das ihnen in Gottes Weisheit zugrunde liegende Urbild. Die von Gott geschaffene Welt ist nach mittelalterlicher Auffassung Abbild göttlicher Weisheit, ist Mimesis. Als bloß ähnliche Abbilder sind die einzelnen Geschöpfe defizitär. Der

Künstler aber kann, dank seiner gottebenbildlichen schöpferischen Begabung und seiner in der Vernunft begründeten Einsicht in die Gesetzmäßigkeiten der Natur, aus den Dingen die ihnen eigentlich zukommende, urbildliche Ordnung und Schönheit herausarbeiten und zur Anschauung bringen. Dieses jedenfalls scheint der Naumburger Meister mit seiner Kunst zu versuchen. Obwohl aus Stein gehauen, wirken die Pflanzen seiner Kapitelle ebenso lebendig, wie ihre natürlichen Urbilder, ja schöner, da sie sich gemäß geometrischer Grundformen harmonisch entfalten. Sie lassen sich somit als Manifestationen künstlerischer Reflexion über die Rolle der Bildhauerkunst interpretieren – als Medium der Naturnachahmung, Naturerkenntnis und Naturvervollkommnung. Dieses Problem behandelt bereits Aristoteles in seiner Physik. Ihm zufolge ist die Kunst (*techne*) Vollbringerin dessen, was die Natur (*physis*) nicht auszuarbeiten vermag, zugleich jedoch Nachahmerin dessen, was die Natur bietet oder schafft. Den mittelalterlichen Theologen war die sentenzhafte Formulierung des Aristoteles *ars imitatur naturam* ebenso geläufig wie problematisch.¹⁵ Vor diesem Hintergrund lässt sich die Bauornamentik des Naumburger Meisters als künstlerische Stellungnahme zur zeitgenössischen Debatte um die Kunst als Nachahmung und Vervollkommnung der Natur lesen – und somit als selbstbewusste Demonstration mittelalterlichen Künstlertums.

ANMERKUNGEN

- 1 Panofsky 1951, S. 6-7.
- 2 Behling 1964, S. 90-91. Während dies für Johannes Jahn (1944, S. 112) ein Beleg für die Wertschätzung der heimisch-regionalen Flora ist, erkennt Behling in der Wahl dieser auch im medizinischen Kontext geläufigen Heilpflanzen allegorisch-moralische Hinweise auf den Sündenfall und die Wiederherstellung (*reparatio*) des Menschen durch Christi Opfer.
- 3 Vergleiche Marksches 1996, S. 328.
- 4 Jahn 1944, S. 111-112.
- 5 Behling (1964, S. 55) deutet die Pflanzen als Mariensymbole (Abb. 1); sie werden an den Innenpfeilern ergänzt von Darstellungen des Tierkreises und der Monatsarbeiten, was eher auf einen kosmologischen Sinnzusammenhang weist.
- 6 Speer 1995, zu den *Quaestiones naturales Adelards* von Bath S. 28-67.
- 7 Seymour 1992, S. 1-34, zu Buch 17 Ebenda, S. 183-207; Meyer (2000) weist anhand der Auswertung der Randnotizen eine vornehmliche moralisierende Nutzung des Werks für die Predigt nach.
- 8 Albertus Magnus (*De vegetabilibus libri*, Liber I, tr. 2 c.11) erwähnt zum Beispiel, dass in der Rheinebene wachsende Feigenbäume dreimal im Jahr blühen, ihre letzte Frucht aber wegen kalter Witterung oft nicht ausreift.
- 9 Zur *practica geometria* Hugos von St. Viktor vergleiche Scriba/Schreiber 2010, S. 223-224. Zur Wertschätzung des Quadriviums zum Verständnis des Schöpfungswerks im *Tractatus de sex dierum operibus* Thierrys von Chartres († 1155) siehe Binding 1996, S. 417, zu Hugo von St. Viktor siehe Ebenda, S. 425-426.
- 10 Binding 1996, S. 203-213; Hugo von St. Viktor, *Didascalicon*, II.20-27 sowie I.4 ([1939], S. 38-44, 11; [1997], S. 126-127, *).
- 11 Vergleiche den Vortrag von Chet van Duzer „An Arabic Source for Theophilus s Recipe for Spanish Gold“ auf der Kölner Tagung „Die *Schedula diversarum artium* – ein Handbuch mittelalterlicher Kunst?“, 9.-11.9.2010 (Tagungsband in Vorbereitung); zum Inkarnat ebenda der Vortrag von Robert Fuchs „Die technischen Rezepte zum Malen bei Theophilus – umsetzbare Anweisungen oder enzyklopädische Wissenssammlung eines Kopisten“. Nachstehende Zitate folgen: Theophilus presbyter, *Schedula diversarum artium*.
- 12 Binding 1996, S. 428-429 zum *Planctus* des Alanus ab Insulis, *Patrologiae cursus completus*, Bd. 210, S. 453.
- 13 Kablitz 1998, S. 323-326.
- 14 Zu der seit Augustin geläufigen Metapher der Offenbarung Gottes im *Buch der Natur* vergleiche Blumenberg 1981, S. 48-50; Ohly 1994.
- 15 Vergleiche Flasch 1965; Krause 2010; Kablitz 1998, S. 312-317.