

Nachdenken über Sinne,
Bildwahrnehmung und Materialität:
SILKE TAMMENS
Forschungen auf der Spur



Antje Bosselmann-Ruickbie
und Markus Späth (Hg.)
unter Mitarbeit von Matthias Schulz

Nachdenken über Sinne,
Bildwahrnehmung und Materialität:
SILKE TAMMENS
Forschungen auf der Spur

SILKE TAMMEN (1964–2018)
zum Gedenken in zwei Bänden
Band 2

Nachdenken über Sinne,
Bildwahrnehmung und Materialität:
SILKE TAMMENS
Forschungen auf der Spur

Antje Bosselmann-Ruickbie
und Markus Späth (Hg.)
unter Mitarbeit von Matthias Schulz

Reimer

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf
<https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1620-3

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1620>

Gefördert durch den Open-Access-Publikationsfonds der Justus-Liebig-Universität-Gießen

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2025

arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

E-Mail: ub@ub.uni-heidelberg.de

Herstellung und Betreuung:

Dietrich Reimer Verlag GmbH

Berliner Straße 53

10713 Berlin

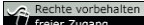
info@reimer-verlag.de

www.reimer-verlag.de

Text © 2025, das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasser:innen

Der Verlag behält sich die Verwertung des urheberrechtlich geschützten Inhalts
dieses Werkes für Zwecke des Text- und Data-Minings nach § 44 b UrhG ausdrücklich vor.
Jegliche unbefugte Nutzung ist hiermit ausgeschlossen.

Umschlagabbildungen: Schmetterlingsreliquiar, Vorder- und Rückseite, Regensburger
Domschatz, © Kunstsammlungen des Bistums Regensburg | Foto: Gerald Richter.

Freier Zugang – alle Rechte vorbehalten 

Umschlaggestaltung: Alexander Burgold · Berlin

Layout: Jan Hawemann · Berlin

Papier: G-Print 115 g/m²

Schrift: Questa Sans

Druck: ScandinavianBook

Printed in Germany

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01717-2 (Print)

eISBN 978-3-98501-366-1 (E-PDF, Open Access)

Beide Bände im Paket: ISBN 978-3-496-01718-9 (Print)

INHALT

Geleitwort	7
------------------	---

Antje Bosselmann-Ruickbie und Markus Späth Zur Einführung	9
---	---

DIMENSIONEN DES SEHENS UND DER WAHRNEHMUNGEN

Barbara Schellewald Versuch über ein Reisealtärchen im Augustinermuseum in Freiburg mit einer Replik der Ikone von S. Maria Maggiore (<i>Salus Populi Romani</i>), Rom.....	15
---	----

Markus Späth Klingende Münze, tönendes Siegel: Akustik und Reproduktion in der <i>Dreihasenglocke</i> aus dem Zisterzienserkloster Haina.....	35
--	----

Claudia Hattendorff Der Künstler als Kundschafter im Dienst der militärischen Aufklärung: Zu Schlachtenbildern des Louis François Lejeune.....	51
---	----

ZUGÄNGE ZUM ILLUMINIERTEN CODEX

Ulrich Rehm Kontakt-Offensive: Die Darstellung der Schreiberin und Malerin Guda im Rahmen eines Initialbuchstabens.....	65
--	----

Bruno Reudenbach Anfang und Ende in der <i>Bible moralisée</i>	81
--	----

David Ganz Welterschöpfung und Buchschöpfung: Die frühen <i>Bible moralisée</i> -Handschriften als Picture Book	99
--	----

Karin Gludovatz Durchblick haben: Auktoriale Selbstinszenierung in einem höfischen Manuskript für Ludovico Sforza (Mailand 1495).....	127
--	-----

DIE RÄNDER: BILDBEGRIFFE DES MARGINALEN

Kristin Böse Verdeckt. Verborgen? Zur Wahrnehmung von Unterseiten früh- und hochmittelalterlicher Objekte.....	147
---	-----

Tina Bawden Frühmittelalterliche Schmuckdinge: Wirkmacht nach innen und außen	165
--	-----

AUF EWIG VERBUNDEN: DER RING ALS AUSDRUCK VON BEZIEHUNG UND ERINNERUNG

Vera Henkelmann <i>Accipe annulum</i> : Bischofsringe im Mittelalter als Ausdruck von Erinnerung und Introspektion	185
Maria Stürzebecher <i>Mazal Tov</i> : Zur Symbolik jüdischer Hochzeitsringe mit Miniaturarchitektur im Mittelalter	205
Romina Ebenhöch <i>Vergis mein nit</i> : Verbundenheit und Gedenken durch Ringe im 16. Jahrhundert	221

FIGURATIONEN DES »KLEINEN« ALS KULTURWISSENSCHAFTLICHE KATEGORIE

Helmut Krasser Von Mücken und Elefanten: Das »Kleine« in der <i>Naturalis Historia</i> des älteren Plinius	239
Peter von Möllendorff Wie kommt die Würze in die Kürze? Reiz-volle Lektüren schöner Stellen	249

EINE LITERARISCHE ANNÄHERUNG

Saskia Hennig von Lange Kein Titel, kein Bild mehr	263
Autor:innen, Herausgeber:innen, Mitarbeiter	271

Geleitwort

Silke Tammen hat im Kontext einer bildwissenschaftlichen Neuorientierung der Kunstgeschichte des Mittelalters, aber auch weit über diese Epoche hinaus, methodologisch und theoretisch Bahnbrechendes für die Disziplin geleistet. Mit ihrem analytischen Blick auf eine enorme Vielfalt an Medien, Gattungen und Objekten vermochte sie, die Perspektive für das Spezifische vormoderner Bildlichkeit zu weiten. Der Mediävistik hat sie eigene Wege jenseits einer Kunstgeschichte der großen Namen, der monumentalen Werke der Malerei und Architektur eröffnet. Ihr Blick galt besonders dem »Marginalen«, dem »Ornament«, dem »Kleinen«, d. h. jenen oft übersehenen Phänomenen und Artefakten, die gleichwohl unsere ästhetische Erfahrung und Erkenntnis wesentlich mitprägen.

Silke Tammen ist es aufgrund ihres viel zu frühen Todes 2018 nicht möglich gewesen, ihre wissenschaftlichen Pionierleistungen in eine geschlossene Buchform zu bringen. Dieser Aufgabe haben wir uns angenommen, um dem Œuvre Silke Tammens nachhaltig den ihm gebührenden Platz in der Forschung zu sichern. Zwei Bände dienen dem Gedenken an eine menschlich wunderbare Wissenschaftlerin und ihr präzises Denken. Unterschiedlich angelegt, folgen beide ihrer Sehweise auf Kunst. In Band 1 werden eine Reihe wegweisender Aufsätze erneut abgedruckt und von Fachkolleg:innen im Augenschein gegenwärtiger Diskussionen und fachgeschichtlicher Entwicklungen kommentiert. In Band 2 folgten Weggefähr:innen und Kolleg:innen der Einladung, ihre Forschungen auf die Frage hin zu reflektieren, wie sie durch Silke Tammens Art und Weise des Nachdenkens geprägt sind.

Wir hoffen, dass wir die Inspirationen und Denkanstöße, die Silke Tammen mit ihren stets konzisen, tiefgründigen Beobachtungen und ihrer Wortgewandtheit der Kunstgeschichte und verwandten Fächern gegeben hat, in dieser Form nicht nur sichern, sondern der Forschung auch neue Impulse liefern können.

Im März 2025

Kristin Böse, Antje Bosselmann-Ruickbie, Barbara Schellewald, Markus Späth

Zur Einführung

»Nachdenken« ist der rote Faden des vorliegenden Buches – und Gedenken. Gedenken an Silke Tammen, deren intensive Auseinandersetzung mit Kunstwerken sich durch ein Verweben von konzentriertem Hinschauen, Offenheit für die Vielfalt methodischer Zugänge und analytisch-präzise Formulieren auszeichnete. Sie fokussierte dabei auf die Bildkulturen des europäischen Mittelalters, ließ sich aber nie von modernen Epochenkategorisierungen einschränken. Silke Tammens Zugang war stets von einer Wertschätzung des Bildes respektive Objekts gekennzeichnet, dessen materiellen Bestand und dessen Wirkung auf die Wahrnehmung des zeitgenössischen wie des aktuellen wissenschaftlichen Publikums sie in all seinen Facetten und Ebenen methodisch vielfältig auslotete. Dieses Nachdenken einer außergewöhnlichen Kunsthistorikerin über Sinne, Bildwahrnehmung und Materialität hat die Autor:innen der hier versammelten Beiträge inspiriert.

Der Ausgangspunkt dieses Bandes lag im »Gedenkkolloquium für Silke Tammen (1964–2018)«, das im Juni 2019 am Institut für Kunstgeschichte der Justus-Liebig-Universität Gießen stattfand. Hier in Gießen war Silke Tammen von 2003 bis zu ihrem viel zu frühen Tod 2018 Professorin für Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt Mittelalter. Durch ihr Wirken machte sie das Institut zu einem wichtigen Standort einer mediävistisch wie kulturwissenschaftlich inspirierten Kunstgeschichte im deutschen Sprachraum.

Die Offenheit Silke Tammens für Phänomene, Sicht- und Wahrnehmungsweisen – und damit auch die methodische und theoretische Bandbreite kunsthistorischer Zugriffe – spiegelt sich in der Vielfalt der hier versammelten Beiträge von Weggefährt:innen und Kolleg:innen wider. Sie präsentieren darin ihre eigene Forschung zu ganz unterschiedlichen Themenfeldern und disziplinären Perspektiven, wobei sie dabei jeweils ihre Prägung durch Silke Tammens Art und Weise des Nachdenkens reflektieren. Gemeinsam sind die Autor:innen somit auf eine Spurensuche über Silke Tammens Beschäftigung zu Sinnen, Bildwahrnehmung und Materialität gegangen. Aus Perspektive der Herausgebenden rücken in den Beiträgen fünf wichtige Felder der Erkenntnisinteressen Silke Tammens in den Fokus. Die entsprechende Kategorisierung der Beiträge, mit denen wir dem vorliegenden Buch für die Lesenden Struktur verleihen wollen, sind nicht leicht gefallen angesichts Silke Tammens Offenheit für Themen und Sichtweisen sowie ihres gerade nicht typologisierenden Denkens.

Das erste dieser Felder lässt sich mit *Dimensionen des Sehens und der Wahrnehmungen* beschreiben, in dem die drei Beiträge von Barbara Schellewald, Markus Späth und Claudia Hattendorff Bildwahrnehmungen in einem breiten epochalen Feld vom Mittelalter bis ins frühe 19. Jh. untersuchen. Darin gehen die Autor:innen der von Silke Tammen stets gestellten Frage nach der Wahrnehmungsleistung im Spannungsfeld von Medialität und Materialität des Bildes respektive des Objekts nach.

Die Aufsätze des zweiten Felds, *Zugänge zum illuminierten Codex*, wurden von Ulrich Rehm, Bruno Reudenbach, David Ganz und Karin Gludovatz beigetragen. Sie setzen sich mit Silke Tammens Forschungen zum Buch als zentralem Medium der mittelalterlichen Bildkulturen auseinander, darunter mit ihrer 1999 eingereichten, aber nie publizierten Hamburger Habilitationsschrift zu den *Bible Moralisée*-Handschriften des 13. Jhs. Die Autor:innen nehmen dabei Silke Tammens Interesse an Strukturen der Bilderzählung ebenso in den Blick wie auch das an der Sichtbarwerdung gesellschaftlicher Randständigkeit in der Kunst des Mittelalters.

Ein wesentliches Element von Silke Tammens Erkenntnisinteresse lag in der Würdigung des Marginalen, was sich keineswegs nur auf Marginalien als einer peripheren Bildzone der spätmittelalterlichen Buchmalerei in kunsthistorischem Sinn beschränkte, sondern den Begriff eben auch kulturwissenschaftlich-konzeptionell verstand. Mit letztgenannter Dimension setzen sich die exemplarischen Analysen zur früh- und hochmittelalterlichen Schatzkunst von Kristin Böse und Tina Bawden im Feld *Die Ränder: Bildbegriffe des Marginalen* auseinander.

In ihrer späten Lebensphase, seit etwa 2010, befasste sich Silke Tammens zunehmend mit dem »Kleinen« als einer kulturwissenschaftlichen Kategorie zur Analyse von oft übersehenen Phänomenen und Artefakten in der Vielfalt ihrer medialen wie materialen Facetten, was sich in den Beiträgen von zwei Themenkreisen dieses Bandes widerspiegelt. Im Feld *Auf ewig verbunden: Der Ring als Ausdruck von Beziehung und Erinnerung* analysieren die Mitglieder des Netzwerks *Ornamentum: Schmuck in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Vera Henkelmann, Maria Stürzebecher und Romina Ebenhöch, die Perspektive Silke Tammens auf mittelalterlichen Schmuck als eben eines solchen lange aufgrund seiner kleinen Dimension in der Kunstgeschichte vernachlässigten Mediums.

Dem schließen sich die beiden aus althilologischer Perspektive argumentierenden Beiträge von Helmut Krasser und Peter von Möllendorff im Feld *Figurationen des »Kleinen« als kunstwissenschaftliche Kategorie* an. Die Aufsätze stehen hier stellvertretend für Silke Tammens Impulse für eine interdisziplinär wie kulturwissenschaftlich vernetzte Forschung während ihrer Tätigkeit an der Gießener Universität. Den Abschluss des Bandes bildet Saskia Hennig von Langes literarische Auseinandersetzung mit der Person und dem Werk Silke Tammens.

Wir danken den Autor:innen für ihre engagierten Beiträge, in denen die Forschungen und methodischen Überlegungen Silke Tammens stets mitschwingen und auf diese Art für die Disziplin weitergetragen werden. Wir freuen uns sehr, dass der Reimer Verlag diese Publikation in sein Programm aufgenommen und umfassend betreut hat. Dafür möchten wir insbesondere Anna Felmy und Beate Behrens danken. Unser besonderer Dank gilt Matthias Schulz für seine unermüdliche Unterstützung, seine fachliche Kompetenz sowie sein stets waches Auge bei der Redaktion. Der Gießener Hochschulgesellschaft möchten wir unseren doppelten Dank aussprechen. Sie hat nicht nur das Gedenkkolloquium als Ausgangspunkt dieses Buchprojekts gefördert, sondern nun auch einen Beitrag für dessen Drucklegung geleistet. Gleichmaßen gilt unser Dank dem Open-Access-Publikationsfonds der Universitätsbibliothek Gießen für eine substanzielle Förderung der digitalen Ver-

öffentlichung. Und schließlich möchten wir den Kunstsammlungen des Bistums Regensburg für die großzügige Überlassung exzellenter Fotografien des Schmetterlingsreliquiars im dortigen Domschatz für die Gestaltung des Covers danken. Dieses Objekt lag Silke Tammen in den letzten Jahren ihres Lebens sehr am Herzen.

Antje Bosselmann-Ruickbie und Markus Späth

DIMENSIONEN DES SEHENS UND DER WAHRNEHMUNGEN

Versuch über ein Reisealtärchen im Augustinermuseum in Freiburg mit einer Replik der Ikone von S. Maria Maggiore (*Salus Populi Romani*), Rom

Barbara Schellewald

Abstract

Ein Reisealtärchen im Triptychonformat im Freiburger Augustinermuseum (Inv.-Nr. M 90/005), um 1770–1780 auf der Basis der Simon Göser zugeschriebenen Malerei der Flügel datiert, überrascht mit einer mittig platzierten ovalen Elfenbeintafel. Der Aufsatz zielt auf eine erste Inaugenscheinnahme dieses unpublizierten Objektes.

Erste Indizien für die Rekonstruktion eines originären Ambientes des Artefaktes bieten die jesuitischen Heiligen der Flügel. Das Elfenbein wartet mit einem signifikanten Bildtypus der Gottesmutter mit dem Christuskind auf und erweist sich als einem umfangreichen jesuitischen Netzwerk von Repliken der römischen Ikone aus S. Maria Maggiore (*Salus Populi Romani*) zugehörig. Das einzigartige Artefakt ist somit in die Bild- und Verfahrenspraktiken dieses Umfeldes einzustellen. Hierzu zählen der 1657 von Wilhelm Gumpfenberg verantwortete *Marianische Atlas* wie auch die barocken Neupräsentationen hochverehrter Gnadenbilder. Die Wertschätzung gegenüber dem Material Elfenbein im zeitgenössischen Kontext manifestiert sich zudem in einer spezifischen Ästhetik dieses Objekts. Die Frage nach einer unmittelbaren Zugehörigkeit von Malerei und Elfenbein drängt sich am Ende auf, da letzteres durch eine Reihe von »Ungelenkigkeiten« oder auch ikonographischen Unsicherheiten gekennzeichnet ist. Dem Bildnetzwerk der Repliken der *Salus Populi Romani* kann jedoch ohne Zweifel ein einzigartiger Baustein hinzugefügt werden.

Das kleine bislang nicht publizierte Reisealtärchen, mit der Inv.-Nr. M 90/005 im Freiburger Augustinermuseum ist schon seit mehr als fünfzehn Jahren aus der Ausstellung verschwunden und fristet sein Dasein im Depot (Abb. 1, 2). Ein die Mitte des Retabels dominierendes Elfenbein fand ob seines Materials wie auch seiner griechischen Beschriftung vor vielen Jahren meine Aufmerksamkeit. Der damalige Hinweis auf dem Objektkärtchen als »byzantinisierend« schien mir zwar nicht gänzlich überraschend, zugleich jedoch eine Vielzahl von Fragen aufwerfend.¹ Silke Tammen hatte ein feines Gespür und auch den Mut, marginalisierten Artefakten eine wissenschaftliche Sichtbarkeit zu verleihen. Das schon zu Beginn denkbare Ausbleiben vermeintlicher Gewissheiten hat sie nicht davon abhalten können, die Spuren des einen oder

.....

¹ Alle Informationen sind der Objektkarte aus dem Museum entnommen. Mein Dank gilt insbesondere Eva Maria Breisig, der zuständigen Kuratorin im Augustinermuseum, die mir die erneute Inaugenscheinnahme im Depot ermöglichte und die Informationen zur Verfügung stellte.



Abb. 1 Reisealtärchen, um 1770–1780, Simon Göser (Malerei), Öl auf Lindenholz, Elfenbein, Mitteltafel 15 x 12 cm, Augustinermuseum, Freiburg, Inv.-Nr. M 90/005.



Abb. 2 Rückseite des Triptychons in geschlossenem Zustand.



Abb. 3 Verehrung des Herzens Jesu durch zwei Jesuitenheilige, Simon Göser, um 1780, Öl auf Leinwand/Holz, 350 x 235 cm, Augustinermuseum, Freiburg, Inv.-Nr. M 73/002.

anderen Kleinods zu verfolgen. Vielleicht ist es genau das diesem Ansatz inhärente disziplinäre Verständnis, das mich motiviert hat, den Versuch mit dem kleinen Triptychon zu wagen.

Das Objekt ist 15 cm hoch, die Breite der mittleren Tafel beträgt 12 cm, die Tiefe 1,9 cm. Der Bildträger besteht aus Lindenholz. Während die Mitte das oval gerahmte Elfenbein präsentiert, sind auf den Flügelchen je zwei mit ovalen Medaillons gerahmte Jesuitenheilige gemalt. Die Rückseite zeigt eine einfache und vermutlich nicht mehr dem Originalzustand entsprechende Marmorierung. Das Objekt gelangte erst 1989 durch einen Ankauf an das Museum, die Provenienz ist nicht rekonstruierbar, bis jetzt lautet die Angabe »St. Blasien«. Die Malerei ist überzeugend nach der Sondierung des Museums dem Maler Simon Göser (1735–1816) zugeschrieben, die Datierung auf 1770–1780 festgesetzt worden. Simon Göser hat viele seiner Aufträge im Freiburger Raum realisiert. Ein Vergleich mit dem Altarbild, das die Verehrung des Herzens Jesu durch zwei Jesuitenheilige darstellt und sich in der Nepomukkapelle in Bad Krozingen befand (Augustinermuseum, Freiburg, Inv.-Nr. M73/002, um 1780), vermag diese Identifikation des Künstlers zu verdeutlichen (Abb. 3).

Für das Elfenbein liegen außer der Einschätzung »byzantinisierend« keine weiteren Angaben vor. Sein mittlerer Durchmesser beträgt 6,1 cm (Abb. 4). Die Mitte des Triptychons hat zumindest eine Überarbeitung vorzuweisen, die heutige illusionistische Fassung ist zu einem



Abb. 4 Ausschnitt aus Abb. 1, Elfenbein-medaille, 1770–1780 (?).

späteren Zeitpunkt vorgenommen worden, das Elfenbein könnte zuvor auf einer samtene Stoffunterlage präsentiert gewesen sein.²

Die folgenden Überlegungen fokussieren auf das kleine Elfenbein. Vorab sei jedoch zur Abklärung der inhaltlichen Kohärenz des Triptychons ein Blick auf die Seitentafeln erlaubt. Eine Identifizierung der Heiligen kann sich auf wenige Parameter stützen: Auf der linken Seite oben erscheint, nicht allein durch seine Physiognomie erkennbar, Ignatius von Loyola (1491–1556), Gründer der *Societas Jesu*, ausgewiesen durch den Leitsatz seiner Gemeinschaft »Ad maiorem Dei gloriam«, der in das dem Betrachter präsentierte offene Buch eingeschrieben ist. Unterhalb von ihm richtet Aloysius von Gonzaga (1568–1592) seinen Blick auf ein Kreuzifix. Simon Göser hat den Heiligen in ähnlicher Weise in seinem oben schon erwähnten Gemälde verewigt (Abb. 3). Nicht ganz so zweifelsfrei scheint die Identifizierung der Heiligen auf dem rechten Flügel. Oben dürfte es sich um Franz von Borgia S. J. (1510–1572)³ handeln, unten wahrscheinlich um Stanislaus Kostka (1550–1568). Vor allem letzterer wird uns noch im Zusammenhang mit der Thematik des Elfenbeins und seines unmittelbaren Vorbildes begegnen.

.....

² Die für eine exakte Rekonstruktion notwendigen Indizien lassen sich nur durch eine Öffnung der Mitte erschließen, die jetzt noch nicht möglich war. Die Holzrahmung ist an den oberen Kanten verschraubt.

³ Es existieren verschiedene Varianten für diesen Namen, u. a. Franz von Borja, Francesco Borgia, Francisco de Borja etc.

Der durch die gemalte Bildprogrammatische gestiftete jesuitische Kontext ist für das Marienbild des Elfenbeins ebenso sinnfällig. Maria und das Christuskind sind als Dreiviertelfigur der Mutter konzipiert, wobei das Kind auf dem linken Arm getragen wird. Signifikant für den Bildtypus ist die Handhaltung der Mutter Gottes, bei der die Hände vor dem Körper des Christuskindes übereinandergelegt sind. Während ihre Linke nach rechts weist, ist die andere Hand locker nach unten gerichtet. Merkwürdig muten die Nimben an: Der Kreuznimbus bei Christus ist regelgerecht, bei Maria ergibt er keinen Sinn. Eine Erklärung für diesen ikonographischen Missgriff erweist sich als schwierig. Gleichmaßen irritierend ist die falsche Positionierung der griechischen Beischrift. Die im Ansatz korrekten Kürzel für Μητήρ Θεοῦ (Mētēr Theou, Mutter Gottes) sind seitenvertauscht und so zu einem *Theou Mētēr* mutiert. Auf der rechten Seite wird die Beischrift durch die wohl eindeutig spätere Rahmung überschritten. Der Bildtypus gibt sich hingegen zweifelsfrei ob der Handhaltung als an der berühmten Ikone aus S. Maria Maggiore (*Salus Populi Romani*)⁴ orientiert zu erkennen (Abb. 5).⁵

Die Ikone aus S. Maria Maggiore, *Salus Populi Romani*

Ein erster kurzer Vergleich vermag diese Referenz zu unterstreichen. Auf der gemalten römischen Ikone, mit den Maßen 118,8 cm in der Höhe und 79,9 cm in der Breite, ist die Mutter Gottes in Dreiviertelfigur vor einem Goldgrund wiedergegeben. Eine cosmateske Binnenrahmung umfängt beide Figuren. Während der Oberkörper Mariens leicht nach links gedreht ist, ist der Kopf nahezu frontal ausgerichtet. Die Stellung der Augen divergiert leicht: Während das rechte leicht nach rechts schaut, fokussiert das linke Auge auf den Betrachter. Die übliche Beischrift zielt die oberen Ecken der Tafel, ein leicht aus der Mitte geschobenes Kreuz schmückt das Maphorion, ein zweites Kreuz, nur mit Punkten indiziert, ist der Schulter aufgeschrieben. Das Christuskind ruht in ihrer Armbeuge, beide Hände kreuzen sich vor dem Körper des Kindes. Marias linke Hand hält die *Mappa*.⁶ Bei der rechten Hand weisen zwei Finger getreckt nach unten, der Ring ist erst 1931 hinzugekommen.⁷ Das Kind scheint mit dem linken Fuß auf die Rahmenfase abgestützt. In ein chrysographes Gewand gekleidet, hält es in seiner Linken einen an der Vorderseite gemmenbesetzten Codex, rechts führt es den Segensgestus aus. Sein Blick scheint nach innen gewandt.

Das Elfenbeinmedaillon (Abb. 1, 4) zeigt sich in der Grundanlage an dem römischen Bildtypus (Abb. 5) orientiert. Die Marienfigur ist jedoch so verlängert, dass die Füße des Christuskindes nun keinen Halt mehr finden. Im Detail dominieren gravierende Abweichungen bei dem Freiburger Objekt. Die feine Differenzierung der römischen Tafel wird nicht im Ansatz gespiegelt. Anstelle der großen weit geöffneten Augen der Malerei fallen die Augen im Elfenbein etwas schlitzartig aus, wodurch sich der Eindruck des kaum konturierten runden Gesichtes verstärkt. Dennoch ist z. B. das proportionale Verhältnis zwischen der gerade verlaufenden Nase,

.....
⁴ Der Begriff *Salus Populi Romani* wurde dem Bild erst ab 1870 verliehen und setzt sich dann allmählich durch, offiziell erst 1960 (Wolf, Kultbilder 19 und Fn. 83, 254).

⁵ Grundlegend zur römischen Ikone: Wolf, Kultbilder; Wipfler, Ikone; Thieme/Sand/Bellucci, Marienikonen, und jüngst Cornini, L'icona.

⁶ Als *Mappa* bezeichnet man ein zusammengelegtes Tüchlein, das von Würdenträgern gehalten wird. Im Hippodrom in Konstantinopel eröffnete der Kaiser mit ihr das Rennen.

⁷ Thieme/Sand/Bellucci, Marienikonen 279.



Abb. 5 Ikone der Gottesmutter (*Salus Populi Romani*), S. Maria Maggiore, 12./13. Jh. (?), 118,8 x 79,9 cm, Cappella Paolina, S. Maria Maggiore, Rom.

dem kleinen Mund und einer recht ausgeprägten Kinnpartie in der Freiburger Replik durchaus eingefangen. Der schon erwähnte irritierende Kreuznimbus von Maria wirkt wie ein lediglich vergrößerter Nimbus des Kindes. Während die grundsätzliche Figurenkonstellation ihre Herkunft also *grosso modo* zu erkennen gibt, sind es die im Original sinnfällig angelegten Elemente, die im Elfenbein keinen oder einen falschen Widerhall finden. Dies betrifft die rechte Hand Mariens oder den wohl dem Elfenbeinschnitzer unbekannt gebliebenen Segensgestus des Kindes. Der Codex bleibt ohne Zier. Das Elfenbein wirft angesichts ikonographischer Unsicherheiten oder auch regelrechter Fehler Fragen auf, was seine unmittelbare Zugehörigkeit zu dem Triptychon anbelangt.

Bevor wir uns diesem Problem annähern, wenden wir uns der römischen Ikone und ihren Repliken zu. Die berühmte Ikone aus S. Maria Maggiore wird legendär bis 590, in die Zeit von Papst Gregor d. Gr. zurückgeführt. Etliche weitere Etappen ihrer Wirkmächtigkeit sind kommuniziert.⁸ Das heutige Tafelbild (Abb. 5) ist jedoch neueren technologischen Untersuchungen zufolge nicht mit dieser Ikone identisch, da sich unter der gegenwärtigen Malschicht, wie lange vermutet, keine ältere verbirgt.⁹ Das hochverehrte Gnadenbild in seiner überlieferten Fassung hat vermutlich eine ältere beschädigte (?) Tafel ersetzt. Die gegenwärtig nicht bis ins Detail gesicherte Datierung zielt nach den jüngsten intensiven technologischen Untersuchungen eher in das 12. bis 13. Jh., wobei die Holztafel aus Linde für das 10./11. Jh. gesichert ist.¹⁰ Die Provenienz wird eher in Rom selbst verortet, womit man der Orientierung an byzantinischer Malerei durchaus keine Absage erteilt. Die griechische Beischrift hat bei dieser Einschätzung durchaus ihren Anteil.¹¹

Der Status dieser römischen Ikone manifestiert sich unmittelbar in seiner Zuordnung als durch den hl. Lukas gemalt, d. h. als sogenanntes Lukasbild, dem damit eine kaum zu überbietende Authentizität unterstellt ist.¹² Gesichert ist ab 1170 die zentrale Funktion, die die Ikone bei der Prozession am 15. August einnahm, bei der die Salvatorikone aus Sancta Sanctorum mit ihr zusammentraf. Die Geschichte der Ikone mit ihren wechselnden Präsentationsformen bis zur endgültigen Positionierung 1613 in der Cappella della Madonna (= Cappella Borghese oder Paolino) auf Initiative von Papst Paul V. (reg. 1605–1621) ist durch die Forschung ausgezeichnet rekonstruiert.¹³ Der »Karriere« zusätzlich dienlich war der wohl 1464 entstandene

.....

8 Grundlegend Wolf, Kultbilder.

9 Zu den restauratorischen Untersuchungen Wipfler, Ikone; Thieme/Sand/Bellucci, Marienikonen, und jüngst Cornini, L'icona. Jatta, Salus Populi, zur Restaurierung enthält eine Vielzahl von Informationen zur Ikone.

10 Ergebnisse einer ersten Untersuchung wurden 2017 publiziert (Thieme/Sand/Bellucci, Marienikonen). Während der jüngsten Restaurierung konnten weitere umfassende technologische Daten gesichert werden: Jatta, Salus Populi. Hierzu gehören auch eine dendrochronologische Untersuchung (894–1058 als Fälldatum) und die systematische Analyse der Pigmente. Die vorhergehende Literatur ging den Quellenaussagen zufolge immer von einer unter der heutigen Schicht liegenden Malerei aus, die vom 5. bis in das 9. Jh. datiert wurde. Vgl. Wolf, Kultbilder, bes. 31–38, 93–101. Die aktuelle, immer noch unsichere Datierung basiert auf der Tatsache, dass z. B. die Glykophilousa in der Neuen Tokalı (Kappadokien) einen durchaus ähnlichen Stilbefund aufweist und überwiegend schon in das 10. Jh. datiert wird. An dieser Stelle kann diese Problematik nicht verfolgt werden.

11 Ob die Vorgängerkone – so man von dieser ausgeht – aus Konstantinopel kam, lässt sich nicht bestimmen.

12 Bacci, Pennello 360–362; Cornini, L'icona 27. 1613 malt Baldassare Croce eine Tafel, die den hl. Lukas beim Malen der römischen Ikone zeigt. Merkwürdig mutet die ganzfigurige Konzeption der Ikone im Bild an. Das Gemälde ist im Museo Patriarcale Basilica di S. Maria Maggiore ausgestellt.

13 Wolf, Kultbilder 102–106, 223–227. Das Bild wurde gegen Ende des 13. Jhs. im Mittelschiff in die Nähe des Hauptaltars unter einem Ziborium situiert. Bis zu diesem Zeitpunkt war es wie folgt installiert: »Die Imago von

Traktat des Giovanni Battista *De sacra dei genitricis imagine, quae in basilica illius maiore Romae asservatur*. Der Status der Ikone wird gefestigt, indem ihr ein Primat unter den römischen Marienbildern eingeräumt wird.¹⁴

Die Ikone wurde im späten 15. Jh. von Antoniazzo Romano kopiert und in die Mitte eines Triptychons platziert. Die Seitenflügel waren wie bei unserem Altärchen in zwei Register eingeteilt. Oben erscheinen zwei Heilige, darunter das Wappen des Auftraggebers bzw. diesem gegenüber das Konterfei des Auftraggebers. Das Triptychon ist verschollen, seine Rezeptionsgeschichte nicht reflektiert.¹⁵ Belting zitiert in Rekurs auf Ricci ein Epigramm, das auf einer von Antoniazzo Romano gemalten Ikone zu finden war. Auftraggeber war Alessandro Sforza, ein Freund des griechischen Kardinals Bessarion und des Papstes Paul III. Belting übersetzt: »In Rom befindet sich das so sehr hl. Bild der Jungfrau, das einst Lukas malte. Wer wagte wohl zu glauben, es sei die Eigenheit ein Irrtum? Ich der römische Maler Antoniazzo, hab (mein Bild) jenem nachgebildet (*ab illa duxit*) und Alexander Sforza hat das Werk bezahlt.«¹⁶

Die Karriere einer Ikone – lokal/global: Von Rom in die Welt. Die Verbreitung der *Salus Populi Romani*-Ikone

Die massive Verbreitung von Repliken¹⁷ dieser römischen Ikone ist ab dem 16. Jh. unmittelbar mit den Jesuiten verbunden.¹⁸ Die Repliken dienten der Funktion, die an die Ikone gebundenen Erzählungen über ihre Wirkmacht zu verbreiten, d. h. zugleich an das Bild zu koppeln. Die Ikone war Sinnbild römischer Autorität, wie sich zugleich über sie der Schutz der katholischen Kirche herleiten sollte. Einer der wesentlichen Voraussetzungen für diesen »Boom« war die 25. Sitzung des Konzils von Trient im Dezember 1563, bei dem die Verlautbarungen des die erste Phase des byzantinischen Bilderstreits abschließenden Konzils von Nikaia aus dem Jahr 787 adaptiert wurden. Nach diesem geht die dem Bild erwiesene Ehre direkt auf den Prototyp über.¹⁹

.....
S. Maria Maggiore muß man sich über der Tür des Baptisteriums natürlich in einem durch sportelli verschließbaren Tabernakel vorstellen« (Wolf, Kultbilder 106). Die Ikone war nur zu wenigen Anlässen sichtbar.

14 Zum Traktat wie zur Identifizierung seines Autors – gerichtet war er an den Archipresbyter von S. Maria Maggiore Guillaume D'Estouteville (1438–1483) – Wolf, Kultbilder, 213–220; Nagel/Wood, Renaissance 109–110. Es war eben diese Ikone, so argumentiert der Autor, der man unter Gregor d. Gr. den Sieg über die Pest verdankte.

15 Abgebildet (leider ohne Nennung der Quelle) bei Wolf, Kultbilder Abb. 124.

16 Belting, Bild 382. Der lateinische Wortlaut bei Ricci, Madonna 101: »Virginis est Romae quam Lucas pinxit imago tam sancta: errorem quis putet esse suam hanc? Antoniatius pictor romanus ab illa duxit. Alexander Sfortia solvit opus«; Nagel/Wood, Renaissance, 395 Fn. 18 übersetzten den Passus »errorum quis putet esse suam hanc« mit »who could image his [image] to be an error«. Die Frage, ob das Bild mit dem Epigramm identisch ist mit demjenigen, das bei Wolf, Kultbilder Abb. 124 als verschollen abgebildet ist, vermag ich nur eingeschränkt zu beantworten. Das Wappen, das sich auf der linken Seite befindet, ist eindeutig einem Kardinal zuzuordnen und entspricht nicht demjenigen von Alessandro Sforza, zumindest, soweit dies an der schlechten Reproduktion zu erkennen ist. Auf dem rechten Flügel findet sich ganz oben eine Inschrift, die nicht identisch mit dem Epigramm ist. Als Datum wird 1575 angegeben, das wäre vier Jahre vor dem zweiten Bild. Bei Sforza ist auch nicht von einem Triptychon die Rede.

17 De Caro, Conversion, 150 hat diese in Rekurs auf Angelo Privitello wie folgt definiert: »The term *replica* here indicates a reproduction of any original devotional image regardless of the techniques used to reproduce it or its material«. Dies scheint mir, auch angesichts unseres Elfenbeines, eine praktikable und angemessene Lösung.

18 Die Literatur zur Verbreitung der Ikone ist inzwischen recht umfangreich, die folgenden Angaben erheben nicht den Anspruch auf eine vollständige Bibliographie: Belting, Bild 382–384, 538–539; Ostrow, Counter-Reformation, 121–132; Bailey, Art 70; Bailey, Renaissance 10, 200–201; Noreen, Afterlife; Noreen, Icon; Bailey, Missionary Art 487–489; De Caro, Conversion; Mochizuki, Networked Image.

19 Ostrow, Counter-Reformation 125.

Der dritte Ordensgeneral der Jesuiten, Franz von Borgia (reg. 1565–1572), dem wir auf dem rechten Flügel des Freiburger Triptychons schon begegnet sind (Abb. 1), erbat 1569 bei Carlo Borromeo, dem amtierenden Archipresbyter von S. Maria Maggiore, die Reproduktionsgenehmigung für die Ikone.²⁰ Während die Kanoniker dagegen votierten, wurde diese Möglichkeit durch die Intervention von Papst Pius V. (1566–1572) eröffnet. Die Ikone sollte schon am Ende dieses Jhs. »likely the most widely distributed image on earth« sein.²¹ Zwei Kopien (gemalt und gedruckt) wurden an Ignacio de Azevedo, Brasilien, geschickt. Infolge eines Massakers während der Reise konnten sie ihren Zielort nicht erreichen. Weitere Repliken wurden unter anderem als diplomatische Geschenke an Katharina von Portugal und an König Philipp II. von Spanien versandt. Über Carlo Borromeo gelangte eine Kopie an seinen Cousin Federico in Mailand und sollte 1612/1617 Bestandteil des Ambrosianischen Museums werden. Dieses unterstand der Aufgabe, Angebote sowohl für die Öffentlichkeit wie für die private Devotion zu offerieren.

Noreen hat betont, dass für Borromeo eine Exaktheit der Replik nicht gefordert war. Relevant war allenfalls die grundlegende Ikonographie. Das besondere Augenmerk scheint dabei auf die vor den Oberschenkeln des Kindes gekreuzten Hände gelegt zu sein, die als markantes Differenzierungsmoment gegenüber dem hochverehrten und weit verbreiteten Typus der Hodegetria identifiziert werden können.²² Adressaten für die Kopien waren junge Jesuiten. So gelangte die erste von Borgia initiierte gemalte Replik 1569 in die Casa Professa der Jesuiten in Rom. Die sie begleitende Inschrift dokumentiert, dass der beauftragte Künstler vollkommen in der Anonymität verblieb: »Hanc imaginem / S. Franciscus Borgia / ab Exquilino exemplari / primam omnium esprimendam / curavit.«²³ 1605 wurde sie von Stanislaus Kostka nach S. Andrea al Quirinale verbracht (Abb. 6). Im Vergleich mit der Ikone aus S. Maria Maggiore (Abb. 5) fallen die Unterschiede unmittelbar ins Auge:²⁴ Der Farbkanon ist verändert, die Beischrift weggelassen. Auch wenn das Bildkonzept noch recht dicht am Original erscheint, vermag man kaum über die grobe Wiedergabe anstelle eines differenzierten Falteneintrags bei den Gewändern der Protagonisten hinwegzusehen. Die Handhaltung Mariens ist im Kern zutreffend, auch die *Mappa* wurde nicht vergessen. Markante Details wie der Daumen ihrer rechten Hand bleiben dennoch ausgespart. Die Nimben sind vereinheitlicht, ein leichter Strahlenkranz angedeutet, das Kreuz bei dem Christuskind ist nicht zu erkennen. Substanzielle Mittel des visuellen Konzepts der originalen Ikone, die dazu angetan sind, den Status des Bildes zu veranschaulichen, finden zudem keine Berücksichtigung, an erster Stelle wären der Goldgrund und die Chrysographie im Gewand des Kindes anzuführen.

.....
²⁰ Borromeos besondere Beziehung zu der Ikone ist in einer C. A. Procaccini zugeschriebenen, auf 1602/1603 datierten Malerei festgehalten. Borromeo empfängt am Sterbebett das Viaticum, neben dem Bett hängt eine recht große Replik der *Salus Populi Romani* (Abb. 100 bei Ostrow, Counter-Reformation).

²¹ Bailey, Renaissance 10. Er nennt Brasilien, Peru, Indien, China, Persien und Polen als Zielländer.

²² Die Hodegetria war in Konstantinopel hochverehrt. Die Theotokos hält das Kind dabei auch auf ihrem linken Arm, ihre Rechte hat sie jedoch in einem Hinweisgestus auf das Kind gerichtet. Aus der umfangreichen Literatur zur Hodegetria sei lediglich auf den Aufsatz von Angelidi/Papamastorakis, Hodegetria, hingewiesen. An diesen Aufsatz schließt sich im Band ein Katalogteil an (388–421) mit einer Vielzahl von Beispielen, auch Elfenbeinreliefs.

²³ Zitiert bei Mochizuki, Networked Image 128, sie übersetzt: »St. Francisco Borja arranged for this image, first among all others, to be modeled after the Esquilina [Hill] exemplar.«

²⁴ Die folgenden Vergleiche müssen auf wenige Momente der Bilder konzentriert bleiben. Die Wahl der Details ist vor allem durch das Freiburger Elfenbein motiviert.

Ostrow summiert: »Additional copies were produced from the ›prima‹ replica in the Casa Professa«. Auch wenn diese Replik ohne Zweifel durch den Zeitpunkt und Kontext ihrer Entstehung als erkennbares Referenzobjekt für weitere Repliken dient, so trifft das von Ostrow gezogene Fazit für den zukünftigen Prozess nur eingeschränkt zu, da sich etliche Verzweigungen schon früh abzeichnen.²⁵ Die Ikone wird im 16. Jh. auch in Gemälden rezipiert. Im Dom von Cremona wenden sich Papst Gregor XIV.,²⁶ der hl. Antonius und Paulus der Eremit der Mutter Gottes im Himmel zu. Die Tafel, datiert auf 1593, wurde von Luca Cattapane für diesen Ort gemalt. Die himmlische Erscheinung ruft exakt die Konzeption der frühen Repliken der römischen Ikone aus S. Maria Maggiore auf. Der Status der Repliken scheint für die Zeitgenossen das Aufrufen der originären Ikone abgelöst zu haben. Umgeben ist sie von einem Wolkenkranz, in dem sich die Engel tummeln, partiell bekunden sie der Erscheinung Mariens mit dem Christuskind ihre Ehrerbietung.²⁷

Den Jesuiten fällt insgesamt im Zuge der Gegenreformation eine besondere Rolle für die Wertschätzung und ›Erforschung‹ von Quellen über Wunder- und Entstehungslegenden sogenannter Gnadenbilder zu. 1657 und 1672 erscheint der berühmte Marienatlas von Wilhelm Gumpfenberg, in dem insgesamt mit der zweiten Auflage die beeindruckende Anzahl von 1200 Beispielen Aufnahme fand. Nach den bisherigen Ausführungen mag es kaum überraschen, dass die Ikone *Salus Populi Romani* im ersten Band schon an zweiter Stelle rangiert (Abb. 7): Ausführlich wird unter Einbezug der Gründungslegende von S. Maria Maggiore die Geschichte des Bildes referiert und die Rolle der Jesuiten für seine Rezeption prononciert vorgetragen: »B.P. Franciscus Borgia vor Zeiten Herzog in Gandien / hernach der dritte General der Societet Jesu / ist der erste gewesen / welcher von Pöpstlicher Heyligkeit die Gnad erhalten / diß Maria-Bild abzuzichnen / so er dan durch die vornembste Meister thun lassen / hernach auch verschafft in alle Form und Grösse / wie auch von allerhand Matern und Kunst zu formieren / und in alle Christenheit außzuteilen / wie es dann nun in allen Länderen mehr / als vielleicht kein anders Bild / bekant ist.«²⁸ Auf der eingangs beigegefügtten Abbildung lassen sich die auch in anderen Stichen (s. u.) konstatierten Eigenheiten verifizieren. So werden die Nimben durch eine Schraffur versinnbildlicht. Aber insgesamt geht es kaum um eine ikonographische Exaktheit *en detail*, wenn etwa die rechte Hand Mariens nun alle vier Finger gestreckt hat, das Kreuz auf dem Maphorion verrutscht ist, die Schulter ein Stern schmückt. Auch der Segensgestus des Kindes ist merklich vereinfacht.²⁹

Repliken konnten an ihrem neuen Ort ein ganz eigenes Profil entfalten, wie die heute im Liebfrauenmünster in Ingolstadt bewahrte Ikone dokumentiert (Abb. 8).³⁰ Schon 1571 kam sie abermals über Franz von Borgia durch sein jesuitisches Netzwerk nach Ingolstadt und sollte dort letztlich im Zuge der mit ihr verbundenen rituellen Praktiken sowie durch die besondere

25 Ostrow, Counter-Reformation 127.

26 Gregor XIV., 1590 verstorben, pflegte eine enge Beziehung zu Carlo Borromeo. Über diese mag dann auch die Rezeption der römischen Ikone herzuleiten sein.

27 Abgebildet bei Ostrow, Counter-Reformation Abb.101.

28 Gumpfenberg, Atlas 26.

29 Ich verzichte auf umfangreiche Vergleiche innerhalb der unterschiedlichen Versionen der Repliken. Dies empfiehlt sich insofern, als die Bewegungen und Abhängigkeiten innerhalb dieses über lange Zeit währenden Reproduktionsprozesses sich für jede einzelne Replik nicht immer solide rekonstruieren lassen.

30 Kat. Ingolstadt 1991; Belting, Bild 539; Noreen, Afterlife 86.



Abb. 6 Replik der Ikone aus S. Maria Maggiore, 1569, unbekannter Maler, S. Andrea al Quirinale.



Abb. 7 Druckgraphische Replik der Ikone aus S. Maria Maggiore in Gumpfenberg, Atlas (1657), 26.

Verehrung, die ihr durch Pater Jakob Rehm zuteilwurde, einen eigenen Namen erhalten: *Mater ter admirabilis*.³¹ Das Ingolstädter Bild wird dementsprechend bei Gumpfenberg in seinem Atlas separat aufgenommen.³² Die Ingolstädter Replik ist tendenziell derjenigen von S. Andrea al Quirinale nicht ganz fern. Dennoch lassen sich diverse Abweichungen ausmachen, die z. B. das proportionale Verhältnis zwischen Kopf und Oberkörper bei Maria betreffen wie auch den leicht abgeänderten Hintergrund. Ein Element ist jedoch in Hinblick auf unser Elfenbein markant (Abb. 4): Die Figur Mariens wurde verlängert, die Füße des Kindes finden keinen Halt mehr, wie ein solcher auf der römischen Ikone so wunderbar suggeriert wird.³³

Die Repliken, die sich unmittelbar auf die *Mater ter admirabilis* beziehen, sind teilweise ganz gut zu identifizieren, nicht nur, wenn sie wie in einem im Kunstgeschichtlichen Institut der Uni-

31 Kat. Ingolstadt 1991; auf 233 heißt es, es sei ein »selbständiges Gnadenbild« gegenüber der römischen Ikone.

32 Gumpfenberg, Atlas, hier allerdings in der späteren Edition von 1672, Atlas 2, 718–719.

33 Die Replik in Ingolstadt wurde zuletzt an Giovanni Battista Fiammeri, einem florentinischen Künstler und jesuitischem Priester zugeschrieben (Haub, Pater Rem 100–104). Die heutige Rahmung überschneidet diese untere Partie des Bildes.



Abb. 8 *Mater ter admirabilis*, Replik Ikone S. Maria Maggiore, 1571, mit neuem Rahmen, Liebfrauenmünster, Ingolstadt.

versität München bewahrten Kupferstich aus dem 17. Jh. identifiziert sind.³⁴ Aber gerade an diesem Stich wird die Variabilität der Repliken erneut deutlich vor Augen geführt. Wiewohl doch auf die Ingolstädter Replik Bezug genommen ist, scheint der spätere Künstler durch den inneren Bildrahmen die Figur Mariens wieder in die ›Originalgröße‹ der römischen Ikone zurückzuführen. Die Füße des Kindes werden durch die Rahmung überschritten. Und auch ein persönlich gefärbtes Anliegen des Jesuitengeistlichen findet Eingang in den Stich: Auf dem Codex des Christuskindes prangt das Christogramm IHS, das als *Jesus Hominem Salvator* aufgelöst werden kann, zugleich im Sinne des Ordens als *Iesum Habemus Socium*. Die Präsentationsform ist durch ihre seitlich leicht angeschnittene Ovalform in Hinblick auf das Elfenbein aufschlussreich.

Den Repliken haftete insgesamt dieselbe Kernaufgabe an: die Missionstätigkeit der Jesuiten zu unterstützen.³⁵ Als Instrumente für eine Konversion wurden Repliken an kulturell unterschiedlichste Orte transferiert, konnten dort jedoch zugleich weiter (re-)produziert werden.

.....

³⁴ Der Kupferstich ist im Prometheus-Bildarchiv unter Giovanni Battista Fiammeri zu finden: <https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/artemis-8cd7885883a1fcfd31d13dbb4b961b9bcb6b24c> (Zugriff: 17.03.2025).

³⁵ Ein vortrefflicher Überblick bei Mochizuki, Networked Image.

Der Anpassungs- oder Integrationsmodus innerhalb der ästhetisch anders ausgerichteten Kultur kann an vielen Stellen paradigmatisch studiert werden. Lokale Künstler wurden engagiert.³⁶ So nahm der Missionar Matteo Ricci eine Replik mit in seine Missionsstation in Zhaoqing und schickte eine weitere an den chinesischen Herrscher Wanli (1563–1620) nach Beijing.³⁷ Nach De Caro werden gemalte Repliken (Öl auf Leinwand) vorzugsweise für die Eliten gefertigt, während Drucke, Holzstiche, Statuetten, Bronzeplaketten etc. eher eine größere Öffentlichkeit adressieren.³⁸

Die oben im Vergleich zwischen dem Relief und der römischen Tafel sich manifestierenden Unterschiede sind, so zeichnet es sich ab, zumindest tendenziell schon bei den frühen Repliken seit dem 16. Jh. zu verifizieren. Angesichts der Verdichtungsstärke der Repliken der römischen Ikone ist die Frage, wie breit die ikonographische Varianz der Repliken ist bzw. welche Konstanten oder auch Erkennungsmerkmale sie letztlich kennzeichnen, nur im jeweiligen Kontext abzuklären. Die Grundkonstellation der Madonna mit dem Christuskind und der spezifischen Haltung einschließlich ihrer gekreuzten Hände darf wohl als ein elementares Signum identifiziert werden.

Elfenbein als Material für die Replik in Freiburg und die Frage der Datierung

Verschiedentlich wird für die römische Ikone der Hinweis auf skulptierte Repliken gemacht.³⁹ Ein Elfenbein konnte bei meinen bisherigen Recherchen nicht gefunden werden.

Gehen wir zuerst von einem originären Zusammenhang von Elfenbein und Malereien aus, so würden wir wohl *a priori* seine Entstehung ins 18. Jh. datieren. Die Wahl des Formats wie auch die des Materials lassen sich bestens damit in Einklang bringen. Elfenbein war nicht wie im Mittelalter ein rares Material, sondern wurde vielmehr in hohem Maße für die Anfertigung skulpturaler oder reliefierter Artefakte genutzt. In Kunstkammern fanden sich schon seit dem 16. Jh. zudem Objekte, die unter dem Begriff »helffenpain« firmierten. Dazu zählten auch Artefakte unterschiedlichster Genese mit einem weiten thematischen Spektrum mythologischer, profaner wie auch sakraler Thematik.⁴⁰ Elfenbein fungierte als ein ausgesprochen höfisches Medium, wie die Forschungen zu Kunstkammern in Wien, Dresden, München etc. gezeigt haben. Der »enorme Umfang« wie auch das hohe Niveau der Elfenbeinschnitzerei im 17. Jh. mit

.....

36 Treffende Beispiele für diesen Akkulturationsprozess bei De Caro, Conversion Abb. 4, 8. Bei der Ende des 16., Anfang des 17. Jhs. entstandenen Zeichnung auf Papier (montiert auf eine Seidenrolle, Chicago Field Museum) sind es eine ganze Reihe von Veränderungen, durch die das Bild kulturell überschrieben wird: die Ganzfigurigkeit, die Farbwahl der Kleidung, die gänzlich veränderte Physiognomie des Kindes, auch und gerade im Vergleich mit Maria. Im Bild amalgamieren zwei unterschiedliche (buddhistische und christliche) Bildsprachen.

37 De Caro, Conversion 150–160. Die Replik soll dem chinesischen Literaten Xu Guangqi (1562–1633) ein tieferes Verständnis der römischen Doktrin erlaubt haben. Die visuelle Überzeugungskraft gründet sich freilich auf den mit den an die Ikone gekoppelten Narrativen über Wunder u. ä.

38 De Caro, Conversion 156. Stellvertretend für die japanische Rezeption dort die Abb. 4, einer Ölmalerei auf einer Kupferplatte (Ende 16., Anfang 17. Jh.), Tokyo, Nationalmuseum. Für Indien, Goa, sei auf einen Kupferstich verwiesen (De Caro, Conversion 153). Ausführlich zu Indien: Saviello, Kultbilder, bes. 108–115.

39 Noreen, Icon 27 bezieht sich dabei auf die Ingolstädter Replik.

40 Bei der Durchsicht digitaler Sammlungen wie dem Grünen Gewölbe in Dresden, dem Victoria and Albert Museum in London und dem Metropolitan Museum in New York zeigt sich, wie umfangreich das Material von oval angelegten Elfenbeinskulpturen ist, die Porträts zeigen. Ein Schwerpunkt liegt im 17. Jh., im 18. Jh. ist die Fortführung dieser Bildpraxis zu beobachten. Vgl. auch die Privatsammlungen: Kat. Frankfurt 2019, z. B. Nr. 110, 164.



Abb. 9 *Mater Dolorosa*, Christoph Daniel Schenck, um 1680, Elfenbein, 7,4 (7,1)×6,4 (5,9) cm, Grünes Gewölbe, Dresden, Inv.-Nr. III 248.

einem Nachklang bis in das 18. Jh. dokumentieren bestens die Faszination, die dieses Material auslöste. Zugleich produzierte man Relief-Bildnisse aus Elfenbein im Ovalformat bis weit in das 18. Jh. hinein.⁴¹

An dieser Stelle sei die Anmerkung erlaubt, dass der römischen Ikone durch ihre Zuschreibung als sogenanntes »Lukasbild« ein Authentizitätscharakter unterstellt war. Die Materialwahl wäre für das 18. Jh. also keinesfalls ungewöhnlich, wie auch das Format damit eine erste Erklärung finden könnte. Die Kunst der Elfenbeinschnitzerei war nicht nur vertraut, sondern es gab auch die für die Bearbeitung des Materials unabdingbare Expertise in den entsprechenden Werkstätten. Bei den sakralen Themen⁴² fällt ein Objekt besonders ins Auge: eine Maria als *Mater Dolorosa* von Christoph Daniel Schenck (1633–1699) aus Konstanz, um 1680 entstanden (Abb. 9).⁴³ Im Vergleich mit unserem Elfenbein (Abb. 4) lassen sich allenfalls gemeinsame Tendenzen in der Artikulation der Gewänder ausmachen, wenngleich ein gewichtiger qualitativer Unterschied kaum zu negieren ist. Die Präzision, mit der Schenck die Fältelungen des Mantels in seiner Stofflichkeit graduiert, die Subtilität, mit der das Verhältnis von Körper und Gewandung ausgelotet wird, all dies ist für das Freiburger Exemplar nicht einzuholen. Die Oberflächen wirken eher etwas »schwammig«. Eklatant wird diese nur im Ansatz vorhandene Fähigkeit, körperliche Präsenz mittels einer physiognomischen Artikulation zu erzielen, insbesondere am Kopf der Gottesmutter spürbar.

Derartige qualitative Unterschiede wären kaum allein mit dem großen zeitlichen Abstand zu begründen. Die grundlegende Funktion dieses Artefaktes, Replik eines hochverehrten Gnadenbildes zu sein, darf jedoch nicht aus dem Blick geraten. Seine Ästhetik legt nicht unbedingt nahe, einen ganz anderen Entstehungszeitraum in Erwägung zu ziehen, wie es etwa für

41 Kat. Frankfurt 2019, z. B. Nr. 110, 164.

42 Kat. Frankfurt 2019 Nr. 31 »Verlobung der hl. Katharina«, auch im Ovalformat aus dem ersten Drittel des 18. Jhs.

43 Das Objekt findet sich heute im Grünen Gewölbe in Dresden, Inv.-Nr. 248.

›Fälschungen‹ typisch wäre. Schon nur ein kurzer Blick auf mittelalterliche, hier vor allem byzantinische Elfenbeine im Bildtypus der Hodegetria lässt die bisherige Zuordnung als ›byzantinisierend‹ angesichts der griechischen Beischrift als wenig überzeugend erscheinen. Elfenbeinikonen, insbesondere im Typus der hochverehrten Hodegetria fanden quer durch Europa bis weit in den hohen Norden hinein durch ihre Mobilität Verbreitung. In einer Vielzahl von Sammlungen finden sich Exemplare, auf denen die Hodegetria in unterschiedlichen Formaten – halb-, dreiviertel oder auch ganzfigurig – erscheint. Einzelne Tafeln wie auch insbesondere kleine Triptychen sind zuhauf bekannt.⁴⁴ In der Sekundärfunktion im westlichen Kontext zier(t)en sie zumeist die Buchdeckel mittelalterlicher Handschriften, ihre Provenienz kann nur in Ausnahmefällen präzisiert werden. Die Mehrzahl von ihnen entstammt allerdings hauptstädtischen Werkstätten Konstantinopels, die sich auf diese Materialbearbeitung spezialisiert hatten. Welches Objekt wir auch immer für den Vergleich mit dem Freiburger Elfenbein wählen, neben dem Bildtypus der römischen Ikone und dem Format sind es markante Differenzen allein in der Weise, wie im Freiburger Objekt körperlicher Präsenz Ausdruck verliehen wird, die mit einer mittelalterlichen, zumal byzantinisch gefärbten Ästhetik nicht korreliert. Das kann jedoch insofern nicht verwundern, als das Elfenbein Bestandteil eines höchst vielfältig ausfallenden Netzwerkes von Repliken der römischen Ikone ist. Diese Repliken nehmen ihren Ausgang im späten 16. Jh. und sind – sofern sie nicht durch kulturelle Appropriationsphänomene erkennbar umformuliert sind – durch eben diese Entstehungszeit immer auch – mit graduellen Abweichungen – geprägt.

Für das ovale Format lässt sich eine mittelalterliche Herkunft ausschließen. Erinnerung sei jedoch an den schon erwähnten Kupferstich aus München der Ingolstädter *Mater ter admirabilis*, bei dem die Marienfigur durch eine oval geführte Binnenrahmung umsäumt ist.

Seit der Gegenreformation ist eine substanzielle Bildpraxis mit überlieferten Gnadenbildern unterschiedlichster Genese verifizierbar. Auch wenn der Umgang mit Gnadenbildern weitaus früher einsetzt, seine Fortsetzung findet er bis weit in das 18. Jh. Die 1440 an den Freisinger Dom verbrachte Marienikone, die dort ebenfalls als Lukasbild eine hohe Verehrung genoss, war in der ersten Hälfte des 17. Jhs. der Anlass, den gesamten Dom unter die Marienthematik zu stellen.⁴⁵ Nicht nur wurde die Ikone neu in einem barocken Silberrahmen in einem dafür neu hergerichteten Raum präsentiert, sondern Peter Paul Rubens erhielt den Auftrag für ein neues Altarbild, das, wie zuletzt aufgezeigt, mit der alten Ikone auf das Beste interagierte: Meinrad von Engelberg hat zu Recht die Nähe der Freisinger Dominszenierung zu Jesuitenkirchen an anderen Orten betont.⁴⁶ Die barocke Silberfassung für die Freisinger Ikone geht auf den Münchner Goldschmied Gottfried Lang von 1629 zurück. Im 18. Jh. sollte sodann eine Neuinszenierung folgen.

Auch im Umgang mit der Regensburger Ikone in der Alten Kapelle lässt sich ein aufschlussreiches Detail ausmachen: Legendär soll es sich um ein Geschenk Heinrichs II. handeln, die Ikone ist aber fraglos im 13. Jh. im Westen produziert worden.⁴⁷ Die ihr zukommende Verehrung

.....
⁴⁴ Cutler, Master 174–184.

⁴⁵ Zur Geschichte der Freisinger Ikone wie auch dem Wandel der unterschiedlichen Präsentationsformen: Engelberg, *Renovatio*; Schommers, Silberretabel; Kunz, Inszenierung.

⁴⁶ Engelberg, *Renovatio*.

⁴⁷ Hubel, Gnadenbild.



Abb. 10 Regensburger Gnadenbild, Johann van Berg, Kupferstich, 25,1×16,8 cm, Kunstsammlung Bistum Regensburg.

hat zu unterschiedlichen Inszenierungsformen beigetragen. Für unseren Kontext ist besonders aufschlussreich, in welcher Weise bzw. genauer in welchem Format der Bildkult zu dieser Ikone im 17./18. Jh. propagiert worden ist. Während das Format der Ikone eindeutig hochrechteckig ist und bleibt, wird es in einer Vielzahl von Stichen als Oval vorstellig (Abb. 10). Es steht außer Frage, dass das mittelalterliche Bild somit einer zeitgenössischen Ästhetik angepasst wird.

Was aber hat unser Elfenbein mit all diesem zu tun? Es handelt sich um ein Objekt, das eher einem privaten Gebrauch zu eigen gewesen ist, wie schon das Format belegt. Meine erste Überlegung ist, dass der Auftraggeber sich in diesem Fall an eben dieser geschilderten Praxis, Gnadenbilder zu verbreiten, orientiert haben könnte. Es lag nahe, auf die Ikone aus S. Maria Maggiore Rekurs zu nehmen, die im jesuitischen Umfeld seit dem späten 16. Jh. als hochverehrtes Gnadenbild propagiert und repliziert worden ist. Die Inszenierung dieser dann doch ungewöhnlichen Replik ist angesichts dieser Prämisse folgerichtig: Dieses Objekt fingiert keine mittelalterliche Ästhetik, vielmehr adaptiert es konzeptuell dem Zeitgeschmack vertraute Elemente. An erster Stelle wäre die Wahl des Materials Elfenbein anzuführen, welches mit seiner ovalen Form das Zentrum des kleinen Triptychons einnimmt. Es avanciert damit zum Ziel- und Augenpunkt des Betrachters. Die Graduierung von dem zentralen Relief zur Malerei der Flügel verschafft der Replik des römischen Gnadenbildes einen merklichen Aufmerksamkeitsfaktor.

Das Reisealtärchen fußt aus meiner Sicht auf sich durchaus nicht in Gänze logisch zueinander verhaltenden Verfahrens- oder Bildpraktiken, oder, um auf einen Vorschlag von Nagel und

Wood zurückzugreifen, sind wir mit einem Modell konfrontiert, das weder gänzlich als »archai-
zing« noch als »adaptive« zu bezeichnen ist.⁴⁸ Das Adaptive schlägt sich nieder durch das
Elfenbein rahmende Personal, in dem ein die Geschichte des Bildes reflektierendes Moment
erkannt werden darf und damit die Sinnfälligkeit dieser Präsentation kommuniziert wird: Igna-
tius von Loyola ruft gleichsam die Ordensgründung auf, Franz von Borgia hingegen ist jener,
dem die Jesuiten den Replikationsprozess in Gänze verdanken. Stanislaus Kostka kann als der-
jenige identifiziert werden, der sich dezidiert um den Einsatz der Repliken bei der der Ausbil-
dung junger Jesuiten in Rom engagierte. Aloysius von Gonzaga wurde zum selben Zeitpunkt wie
Kostka durch Benedikt XIII. heiliggesprochen. Ihm haftet die besondere Verehrung Mariens an,
die ihn zugleich mit dem Bild in Verbindung bringt. Schon im Fall der oben angesprochenen
Kopie von Antoniazzo Romano votierten beide Autoren für eine Perspektive, die »between the
adaptive and the archaizing modes« alterniert.⁴⁹ Diese lässt sich durchaus auf dieses Tripty-
chon übertragen: Durch das »framing« wird die Adaption eines alten, hochverehrten Bildes zur
Schau getragen, wobei sich das Bild formal einer aus den frühen Repliken gewonnenen Ästhe-
tik bedient, wie durch sein Format aktualisiert wird. Ein Epigramm, das auf diese Spannweite
aufmerksam machen würde, wurde nicht eingesetzt.⁵⁰

Dennoch mag ich am Ende nicht verhehlen, dass nicht zuletzt aufgrund der gegenwärtigen
Präsentation eine substantielle Unsicherheit bei der Datierung des Elfenbeinreliefs bleibt, die
auch durch mindestens zwei Details des Reliefs ausgelöst wird. Den bisherigen Ausführungen
zufolge wäre ein zeitlicher Ansatz parallel zu den Malereien Göasers denkbar. Würde man jedoch
eine spätere Integration des Elfenbeinreliefs in das Triptychon annehmen – die gegenwärtige
Präsentation ist in jedem Fall sekundär einschließlich des Rahmens –, so bliebe zum einen die
Frage, was zuvor die Mitte besetzt haben sollte, zum anderen in welchen Zusammenhang
etwa eine Produktion des Elfenbeins im 19. Jh. zu setzen wäre. Mittelalterliche und insbeson-
dere gotische Elfenbeine wurden in einer enorm hohen Anzahl im 19. Jh. gefälscht.⁵¹ Im Kunst-
markt, vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jhs., waren derartige Artefakte sehr gefragt.
Tendenziell suchten die Werkstätten oder auch Fälscher jedoch, mehr oder minder schlüssig
und in sehr unterschiedlicher Qualität, den Objekten ein mittelalterliches Aussehen zu verlei-
hen. Auch wenn hier noch Forschungsbedarf zu konstatieren ist, treffen die bislang vorgetra-
genen Kriterien für eine derartige Identifizierung auf unsere Replik nicht zu, zumal der Kontext
des Reisealtärchens ein sehr spezieller ist. Das sich in das Triptychon im Hinblick auf das Bild-
personal der Flügel »passgenau« einfügende Elfenbein hätte theoretisch auch zu einem späte-
ren Zeitpunkt hergestellt sein können. Ausschließen können wir das nicht, vor allem durch die
beiden irritierenden Momente der Beischrift und des Kreuznimbus.

.....

48 Nagel/Wood, Renaissance 114–115.

49 Nagel/Wood, Renaissance 114–115.

50 Nagel/Wood, Renaissance 114–115: Die Aussage »inscriptions meant to reassure but that instead speak symp-
tomatically to this problem« bezieht sich auf die Epigramme für die von Antoniazzo und Melozzo da Forlì ausgeführ-
ten Kopien (s. o.).

51 Die Literatur zu Elfenbeinfälschungen bezieht sich bei Reliefs vornehmlich auf scheinbar mittelalterliche Objekte:
Goldschmidt, Bericht; Cutler, Forgery; Kahsnitz, Fälschungen; sowie Lowden, Courtauld Nr. 21, 113–115 und Nr. 22,
116–117. Grundsätzliche Überlegungen, auch theoretisch fundiert, zu »Fakes and Forgeries« finden sich bei Scott,
Authenticity, bes. 121–163. Unter anderem sind künstliche Alterungsspuren auffällig, aber auch ikonographische
Missverständnisse. Letzteres Kriterium würde mit dem Kreuznimbus bei Maria übereinstimmen.

Ich würde in dem Kontext der Replik allerdings den Begriff der ›Echtheit‹ nur zögerlich ins Spiel bringen. Für die Vertauschung der griechischen Beischrift ließe sich vielleicht anmerken, dass der Schnitzer wie auch der Abnehmer des Reisealtärchens weder mit der Sprache noch mit einer derartigen Beischrift vertraut waren. Für den irrtümlichen Kreuznimbus bei der Madonna vermag ich jedoch keine überzeugende Erklärung anzubieten. Allenfalls dürfte man argumentieren, der Schnitzer sei vornehmlich mit einer profanen Thematik vertraut gewesen. Aber für den jesuitischen Kontext dürfte ein derartiger ikonographischer Missgriff als störend identifiziert worden sein. Am Ende bleiben also Fragen zur Datierung und Provenienz des Elfenbeinreliefs. Vielleicht kommt man zukünftig einer Lösung durch eine technologische Untersuchung des Artefakts näher. In der Elfenbeinforschung haben sich jedoch auch mit der Radiokarbonmethode (C14-Methode) der Altersbestimmung nicht immer Sicherheiten eingestellt.⁵²

Das Rätsel um das kleine Elfenbein konnte nicht ganz gelöst werden. Dem fulminanten Bildnetzwerk der Repliken von der römischen Ikone aus S. Maria Maggiore, Rom (*Salus Populi Romani*) konnte jedoch ein weiterer Baustein hinzugefügt werden, der zumal mit einem ganz eigensinnigen Material, dem Elfenbein, aufwartet.

Bibliographie

- Angelidi/Papamastorakis, Hodegetria: C. Angelidi/T. Papamastorakis, The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery, in: M. Vassilaki (Hg.), *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Ausstellungskatalog Benaki Museum Athen, Musée des Beaux-Arts Brussels, Mailand 2000, 373–387.
- Bacci, Pennello: M. Bacci, Il pennello dell'Evangelista. Storie delle immagini sacre attribuite a San Luca, Piccola Biblioteca Gisem Bd. 14, Pisa 1998.
- Bailey, Art: G. A. Bailey, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542–1773*, Toronto 1999.
- Bailey, Renaissance: G. A. Bailey, *Between Renaissance and Baroque: Jesuit Art in Rome 1565–1610*, Toronto 2003.
- Bailey, Missionary Art: G. A. Bailey, *Missionary Art and Architecture of the Society of Jesus between China and Brazil*, in: I. G. Županov (Hg.), *The Oxford Handbook of the Jesuits*, Oxford/New York 2019, 487–489.
- Belting, Bild: H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- Cornini, L'icona: G. Cornini, »La mia grazia, sarà con essa«. L'icona *Salus Populi Romani* tra storia, devozione, e conservazione, in: B. Jatta (Hg.), *Salus Populi Romani. Il restauro dell'antica icona della Basilica Papale di Santa Maria Maggiore*, Rom 2022, 17–66.
- Cutler, Master: A. Cutler, *The Hand of the Master. Craftmanship, Ivory, and Society in Byzantium (9th–11th Centuries)*, Princeton NJ 1994.
- Cutler, Forgery: A. Cutler, *Carving, Recarving, and Forgery: Working Ivory in the Tenth and Twentieth Centuries, West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 18,2, 2011, 182–195.
- De Caro, Conversion: A. De Caro, (Re-)Producing Conversion from Rome to Beijing, *Convivium* 8,2, 2021, 148–165.
- Engelberg, Renovatio: M. von Engelberg, Vom Korbinians- zum Mariendom? Zur Programmatik der ersten barocken Renovatio, in: A. Bosselmann-Ruickbie/C. Roll (Hg.), in Zusammenarbeit mit C. Blänsdorf und H. Stege, *Das Freisinger Lukasbild. Eine byzantinische Ikone und ihre tausendjährige Geschichte. Tagungsband zum internationalen Symposium Freising 2016*, Paderborn 2019, 133–145.
- Goldschmidt, Bericht: A. Goldschmidt, 691. Elfenbein-Fälschungen, in: *Mitteilungen des Museen-Verbandes als Manuscript für die Mitglieder 1933*, 1–8, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mitmusverb1933/0001/image.info.thumbs> (Zugriff: 17.03.2025).

.....

⁵² Lowden, *Courtauld Nr. 22*, 116. Bei diesem Porträt-Medaillon von Anna, Königin von Ungarn und Böhmen, hat zwar die Radiokarbonuntersuchung einen Entstehungszeitraum des Materials Elfenbein im 16. Jh. bestätigt. Lowden weist jedoch auf eine Reihe von merkwürdigen Details hin, die z. B. eine Wiederverwendung des Materials im 19. Jh. denkbar machen.

- Gumpfenberg, Atlas: W. Gumpfenberg, Marianischer Atlas. Das ist wunderthätige Mariabilder: So in Aller Christlichen Welt mit WunderZeichen berhuembt (Atlas Marianis sive de Imaginibus Deiparae per orbem Christianum miraculosis), 2 Bde., Ingolstadt 1657.
- Gumpfenberg, Atlas 2: W. Gumpfenberg, Atlas Marianvs, Quo Sanctae Dei Genitricis Mariae Imaginvm Miracvlosarvm Origines Duodecim Historiarum Centurijs explicantur, München 1672.
- Haub, Pater Rem: R. Haub/I. Vollnhals (Hg.), Pater Jakob Rem SJ – 400 Jahre Dreimal Wunderbare Mutter in Ingolstadt, München 2004.
- Hubel, Gnadenbild: A. Hubel, Das Gnadenbild der Alten Kapelle, in: W. Schiedermaier (Hg.), Die Alte Kapelle in Regensburg, Regensburg 2002, 218–244.
- Jatta, Salus Populi: B. Jatta (Hg.), Salus Populi Romani. Il restauro dell'antica icona della Basilica Papale di Santa Maria Maggiore, Rom 2022.
- Kahnsnitz, Fälschungen: R. Kahnsnitz, Echt und falsch. Fälschungen in Goldschmidts Elfenbeincorpus und im geplanten Ergänzungsband, in: W. Augustyn (Hg.), Corpus – Inventar – Katalog, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München Bd. 35, München 2015, 13–42.
- Kat. Ingolstadt: Die Jesuiten in Ingolstadt 1549–1773, Ausstellungskatalog Stadtarchiv, Wissenschaftliche Stadtbibliothek und Stadtmuseum Ingolstadt, Ingolstadt 1991.
- Kat. Frankfurt 2019: M. Bückling (Hg.) White Wedding. Die Elfenbein-Sammlung Reiner Winkler. Jetzt im Liebighaus. Für immer, Ausstellungskatalog Liebighaus, Frankfurt, München 2019.
- Kunz, Inszenierung: T. Kunz, Die Freisinger Lukasikone und das Problem der Inszenierung »frühchristlicher« Bilder in süddeutschen Barockkirchen, in: A. Bosselmann-Ruickbie/C. Roll (Hg.), in Zusammenarbeit mit C. Blänsdorf und H. Stege, Das Freisinger Lukasbild. Eine byzantinische Ikone und ihre tausendjährige Geschichte. Tagungsband zum internationalen Symposium Freising 2016, Paderborn 2019, 159–170.
- Lowden, Courtauld: J. Lowden, Medieval and Later Ivories in The Courtauld Gallery, London 2013.
- Mochizuki, Networked Image: M. M. Mochizuki, 3. Contributions, 3.1. The Networked Image, in: M. M. Mochizuki (Hg.), Jesuit Art, Brill Research Perspectives in Jesuit Studies, Boston/Leiden 2022, 118–138.
- Nagel/Wood, Renaissance: A. Nagel/C. S. Wood, Anachronic Renaissance, New York 2010.
- Noreen, Afterlife: K. Noreen, The Icon of Santa Maria Maggiore, Rome: An Image and its Afterlife, in: R. J. M. Olson/P. L. Reilly/R. Shepherd (Hg.), The Biography of the Object in Late Medieval and Renaissance Italy, Renaissance Studies. Special Issue 19,5, Oxford 2005, 80–92.
- Noreen, Icon: K. Noreen, Replicating the Icon of Santa Maria Maggiore: The *Mater ter admirabilis* and the Jesuits of Ingolstadt, Visual Resources 24,1, 2008, 19–37.
- Ostrow, Counter-Reformation: S. F. Ostrow, Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore, Cambridge 1996.
- Ricci, Madonna: C. Ricci, La Madonna del Popolo di Montefalco, in: Bolletino d'Arte 4, 1924/25, 97–102.
- Saviello, Kultbilder: A. Saviello, Kultbilder als Agenten. Der Einsatz römischer Kultbilder in der jesuitischen Indienmission der Frühen Neuzeit, in: C. Kruse/B. Mersmann, Bildagenten. Historische und zeitgenössische Bildpraxen in globalen Kulturen, Paderborn 2021, 99–117.
- Schommers, Silberretabel: A. Schommers, Das barocke Silberretabel für die Lukasikone. Ein Werk des Münchner Goldschmieds Gottfried Lang aus dem Jahr 1629, in: A. Bosselmann-Ruickbie/C. Roll (Hg.), in Zusammenarbeit mit C. Blänsdorf und H. Stege, Das Freisinger Lukasbild. Eine byzantinische Ikone und ihre tausendjährige Geschichte. Tagungsband zum internationalen Symposium Freising 2016, Paderborn 2019, 147–158.
- Scott, Authenticity: D. A. Scott, Art, Authenticity, Restoration, Forgery, Los Angeles 2016.
- Thieme/Sand/Bellucci, Marienikonen: C. Thieme/L. Sand/R. Bellucci, Die frühen Marienikonen – Eine kunsttechnische Studie, in: Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft, TU München/Forschungsstelle Realienkunde, ZI für Kunstgeschichte, München/Doerner Institut, Bayerische Staatsgemäldesammlung/Opificio delle Pietre Dure, Florenz (Hg.), Inkarnat und Signifikanz. Das menschliche Abbild in der Tafelmalerei von 200 bis 1250 im Mittelmeerraum, Studien aus dem Lehrstuhl Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft, TU München, Fakultät für Architektur, Veröffentlichungen des ZI für Kunstgeschichte in München Bd. 42, Schriften der Forschungsstelle Realienkunde Bd. 3, München 2017, 265–293.
- Wipfler, Ikone: E. P. Wipfler, Die Ikone »Salus Populi Romani« in neuem Licht, in: Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft, TU München, Forschungsstelle Realienkunde, ZI für

Kunstgeschichte, München, Doerner Institut, Bayerische Staatsgemäldesammlung und Opificio delle Pietre Dure, Florenz (Hg.), Inkarnat und Signifikanz. Das menschliche Abbild in der Tafelmalerei von 200 bis 1250 im Mittelmeerraum, Studien aus dem Lehrstuhl Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft, TU München, Fakultät für Architektur, Veröffentlichungen des ZI für Kunstgeschichte in München Bd. 42, Schriften der Forschungsstelle Realienkunde Bd. 3, München 2017, 295–303.

Wolf, Kultbilder: G. Wolf, Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter, Weinheim 1990.

Abbildungsnachweise

Abb. 1, 2, 4 Augustinermuseum, Freiburg, Inv.-Nr. M 90/005, Foto: Axel Killian.

Abb. 3 Augustinermuseum, Freiburg, Inv.-Nr. M 73/002, Foto: Michael Jensch.

Abb. 5 Wikimedia Commons.

Abb. 6 Aus De Caro, Conversion Abb. 2.

Abb. 7 Aus Gumpfenberg, Atlas 26.

Abb. 8 Liebfraunünster, Ingolstadt, Foto: Norbert Staudt.

Abb. 9 Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Jürgen Karpinski.

Abb. 10 Aus Hubel, Gnadenbild Abb. 142.

Klingende Münze, tönendes Siegel: Akustik und Reproduktion in der *Dreihasenglocke* aus dem Zisterzienserkloster Haina

Markus Späth

Abstract

Im Dachreiter der Kirche des Zisterzienserklosters Haina hängt eine Glocke des frühen 13. Jhs., die in der Forschung seit bald einhundert Jahren nahezu unbeachtet bleibt. Dabei ist sie vielleicht das früheste bekannte Beispiel eines solchen Läutinstruments, das zum Träger vielfältiger Formen reproduzierbarer Bilder wurde. Während es für den spätmittelalterlichen Glockenguss geradezu charakteristisch wurde, Pilgerzeichen als Glockenzier zu nutzen, finden sich hier erstmals Reliefs, die in Größe, Form und Erscheinung genau zwei Siegeln und zwei Dünnpfennigen (Brakteaten) entsprechen. Sie verweisen klar auf zwei wichtige politische Protagonisten der Region, nämlich den Erzbischof von Mainz und den Landgrafen von Thüringen. Doch wie kamen solche in weichen Materialien wie Wachs und Silberblech replizierte Bilder von kleinem Format auf ein gewaltiges Bronzeinstrument, das bei weit mehr als 1000 Grad Celsius gegossen wurde? Dieser Beitrag möchte die mediengeschichtlichen Dimensionen dieser Metareproduktion von Siegeln und Münzen auf einem Artefakt ausleuchten, das selbst aus einer verlorenen Form repliziert wurde.

Im Glockenstuhl des historistischen Vierungsturms der ehemaligen Zisterzienserklosterkirche Haina hängt mit der sogenannten *Dreihasenglocke* ein in seiner elaborierten Gestaltung beeindruckendes Läutinstrument, das auf prosopographischer Basis in die Zeit um 1230 datiert werden kann (Abb. 1). Benannt wird sie seit den frühesten antiquarischen Beschreibungen nach dem dort in leicht erhabenem Relief erscheinenden Medaillon dreier im Kreis springender Hasen, deren Ohren sich mittig in Form eines Dreiecks treffen (Abb. 2). Alleine aufgrund dieses ikonographisch seltenen Motivs ist der Glocke zumindest etwas Aufmerksamkeit entgegen gebracht worden,¹ während sie ansonsten weitgehend dem wissenschaftlichen Vergessen anheimgefallen ist, selbst in der kampanologischen Spezialliteratur.² Doch bereits in der frü-

1 Andrew/Chapman/Greeves, *Three Hares*. Dies gilt selbst für die Lokalgeschichte: Friedrich/Heinrich, *Haina* Nr. 122, 168–169. Die einzige monographische Publikation zur Glocke: Wickel, *Glocken des Klosters*. Die Glocke ist weder in einem der publizierten kampanologischen Kompendien noch dem Archiv des Deutschen Glockenmuseums in Greifenstein erfasst (URL: <https://glockenmuseum.de/archiv-und-sammlungen/>; Zugriff: 13.03.2025). Daher ist auch nichts über die Akustik der Glocke bekannt, die zudem aktuell im Glockenstuhl abgestellt ist, nachdem ihr hölzernes Tragejoch instabil geworden war.

2 In der Übersicht über Bemerkenswerte Glocken und Geläute in Hessen, in: Bund, *Frankfurter Glockenbuch* 464–469, findet sie keine Erwähnung. Dies gilt auch für die umfassende Publikation zur Restaurierung von Kloster Haina, vgl. Buchstab/Götze/Vania, *Klosterkirche*. Das Wissen um die *Dreihasenglocke* verdanke ich Dilek Topal, deren B.A.-Thesis zum *Drei-Hasen-Fenster* im Kreuzgang des Paderborner Doms ich 2022 an der JLU Gießen betreute. Für den Zugang zur Glocke danke ich herzlich dem Verein der Freunde des Klosters Haina e. V. und dem Team Technik der Vitos Haina gGmbH.



Abb. 1 Dreihasenglocke im Vierungsturm der ehemaligen Zisterzienserklosterkirche Haina (aktuell abgehängt), Guss zwischen 1227–1230, Bronze, H. 114 cm (mit Krone).

hesten bekannten Beschreibung der Glocke von 1588 berichtet der antiquarisch interessierte Pfarrer Johannes Letzner im Zusammenhang mit dieser Glocke, dass eine verbreitete Glockeninschrift auf einen Kölner Gießer mit dem Beinamen »Hase« verweise,³ womit eine profane Erklärung für diese ungewöhnliche Motivpräsenz vorliegen würde.

Diese Fokussierung auf das etwa 15 cm große Dreihasenmedaillon hat den Blick auf die reiche und vielfältige Präsenz von Bild und Schrift auf dieser Glocke verstellt, die für ihre sehr wahrscheinliche Gusszeit um 1230 außergewöhnlich anmutet. Entlang ihrer Schulter verläuft eine metrische Umschrift mit der Anrufung Christi, er möge die vom Volk und dieser Glocke erbetene Gnade spenden: + DA UENIAM XPI PLEBS SVPLICAT ET SONUS ISTE (Abb. 1–3). Deren Unziale ist in der floralen Ausgestaltung der Buchstaben so nuancenreich ausgeführt, dass sie eine stärkere Verbindung zur betont ornamentalen Buchschrift der Zisterzienser um die Mitte des 13. Jhs. herstellt, als zu zeittypischer monumentaler Epigraphik.⁴ Die Anrufung

.....

³ Letzner, Beschreibung 53–54: »Es hat aber der Meister dieser Glocken eine sonderliche künstliche und artliche Possen im Giessen daran gemacht, als nemlich, drey Hasen mit dreyen Ohren. [...] Und dieweil ich sonst an vielen Glocken folgende Schrift gelesen: *Seuerinus Hase Coloniensis me fecit, Anno & so* achte ichs gantzlich dafür, das derselbe diese Glocke auch müsse gegossen, und die drey Hasen als sein Wapen und Zeichen daran gemacht haben«.

⁴ Peter, Geschichte der Glocken 20–21 hat für die Inschrift der Glocke des Zisterzienserklosters Doberan von 1301 auf die enge Verbindung zu zisterziensischer Buchmalerei verwiesen.



Abb. 2 Hainaer Dreihasenglocke, Detail: Dreihasenrelief, Dm. 15 cm.



Abb. 3 Hainaer Dreihasenglocke, Detail: Alpharrelief und Abguss des Wappensiegels Landgraf Konrads.

Christi wird durch zwei auf der Flanke der Glockenoberfläche genau gegenüberliegende, mit einem Kreuz bekrönte Alpha- und Omega-Monogramme in die Sphäre der Ewigkeit gerückt (Abb. 3). Die hier manifeste Glockenform der gotischen Rippe, aber auch Form und Rahmung der Inschrift lassen dieses Objekt als innovativ für seine Entstehungszeit erscheinen.⁵

Das Novum in der (bekannten) Geschichte des europäischen Glockengusses markiert die Hainaer Glocke jedoch dadurch, dass sie zum Träger reproduktiver Bildlichkeit wurde. Hier erscheinen – oder besser: verlieren sich – auf der glatten Oberfläche des einschließlich der Krone 114 cm hohen Glockenkörpers vier Reliefs in regelmäßiger, jeweils diagonal gegenüberliegender Anordnung (Abb. 1 und 3), die in Form und Gestaltung denen von Münzen (Abb. 4–5) und Siegeln (Abb. 6 und 8) entsprechen. Doch wie konnten reproduktive Bilder, die in ihren üblichen medialen Zusammenhängen von Hand mittels Matrizen in weiche Träger wie Wachs (Abb. 7) oder Silber (Abb. 9) abgedrückt respektive geprägt wurden, auf einer Bronzeglocke zum Erscheinen kommen, die in einem aufwendigen Gussverfahren bei mehr als 1000 Grad Celsius hergestellt wurde? Und was leisteten reproduzierbare Bildmedien von relativ geringer Größe

.....

⁵ Gerade die paarweisen Rahmungsstege sowie die epigraphische Form weisen auf Verbindungen mit der Harzregion, die Peter, *Glockenlandschaft* 380–383, als Innovationszentrum des mitteleuropäischen Glockengusses beschrieben hat.



Abb. 4 Hainaer Dreihasenglocke, Detail: Abguss eines landgräflichen Brakteaten, Dm. 33 mm.



Abb. 5 Hainaer Dreihasenglocke, Detail: Abguss eines erzbischöflichen Brakteaten, Dm. 33 mm.

weniger Zentimeter, die in ihrer üblichen Nutzung auf Nahsicht und Berührbarkeit angelegt waren, auf einer riesigen Glocke, die durch ihre Hängung in einem Turm genau diese Zugänglichkeit verwehrte?

Gerade solche in der allgemeinen kunsthistorischen Wahrnehmung marginalisierten Bildphänomene haben immer wieder Silke Tammens besonderes Interesse gefunden. Mit Blick auf die Bildkulturen des europäischen Mittelalters betrachtete sie keinen Ort und kein Medium als ungeeignet für das Präsentwerden eines Bildes.⁶ Dabei hat sie stets die Frage verfolgt, was wir aus solchen ungewöhnlichen Bildträgern über Medialitätskonzepte des Mittelalters erfahren können. Ihr methodologischer Zugriff soll hier genutzt werden, um die aus moderner Sichtweise »deplatzierten« Bilder als eben genau passend für die Glocke eines Zisterzienserklusters im frühen 13. Jh. zu begreifen. Der folgende Beitrag argumentiert in vier Schritten: Zunächst gilt es, den Stand der Forschung zu klären, um dann in einem zweiten Schritt die auf der Glocke präsenten Münzen und Siegel zu identifizieren. Darauf folgend werden die zeitgenössischen Kontexte des Hainaer Glockengusses ausgeleuchtet, nämlich einerseits die politischen Auseinandersetzungen im Umfeld des Klosters, andererseits dessen Wahrnehmung in der Klangkultur des Zisterzienserordens. Auf dieser Basis wird abschließend die Medialität der Glocke als durchaus logischer Träger replizierbarer Bildlichkeit im 13. Jh. im Kontext seiner Funktion als Klanginstrument untersucht.

Die Glocke – ein unmöglicher Bildträger?

Trotz der nach der Weihe auf den Glöckner beschränkten Zugänglichkeit eines solchen Klanginstruments war für die Initiatoren des Glockengusses die Präsenz von Bild und Schrift offensichtlich von großer Bedeutung. Bereits seit dem Aufkommen des Glockengusses im lateinischen Europa ab 800 war die Gestaltung von Glocken, die sogenannte *Glockenzier*, nachweisbar.⁷

.....

6 So zuletzt Tammens, *Bilderschuh*, mit einer Analyse des lederüberzogenen Reliquiar(futteral)s der Heiligen Margarete von Antiochien, wo sie aufzeigt, wie die in das Leder geprägten Bilder, also dem für einen Schuh geeigneten Material, gerade die mediale Ambiguität des Objekts zwischen Reliquiar und Futterale steigerten. Tammens, *Schloss und Riegel*, hat zudem aufgezeigt, wie funktionale Teile wie Schließbleche von Minnekästchen zum Träger von Bildlichkeit werden, die das Thema des Öffnens und Verschließens aufgreifen.

7 Im Überblick: Kramer, *Zier*; Hübner, *Glockenritzzeichnungen*.

Aufgrund des Wachsauerschmelzverfahrens, bei dem eine aus fetthaltigem Material wie Talg oder Wachs modellierte *falsche Glocke* in eine diese komplett umfassende, feuerfeste Form gefügt und durch Bronzeguss ausgeschmolzen wurde, waren Schrift und Bild im fertigen Guss in der Regel vertieft, da sie meist in die *falsche Glocke*, teils aber auch in die fertig gegossene Glocke graviert wurden.⁸ Als um 1200 ein grundlegender technologischer Wandel hin zum Mantelabhebeverfahren stattfand, das bis heute Grundlage des Glockengusses ist, eröffnete dies auch die Möglichkeit erhabener Zier auf den Instrumenten.⁹ Denn die nun meist aus Lehm geformte *falsche Glocke* konnte einerseits besser modelliert werden, andererseits erlaubte der abhebbare Mantel auch eine Nachgravur der Gussform vor dem Gießen; beides erleichterte eine erhabene Zier, die feiner ausgearbeitet werden konnte.¹⁰

Trotzdem hat die Glocke als Gegenstand kunsthistorischer Forschung mit wenigen Ausnahmen – im Wortsinn – keine Resonanz gehabt.¹¹ Interessanterweise fanden vorrangig die Ritzzeichnungen Aufmerksamkeit, denn sie lassen sich durchaus mit großen Namen der europäischen Kunstgeschichtsschreibung wie Meister Bertram verbinden, dem solche auf einer Glocke der Hamburger Jakobikirche zugeschrieben werden.¹² Doch mittelalterliche Glocken waren auch Träger vielfältiger replizierter Bildmedien, von denen bislang vorrangig Pilgerzeichen als figurativer Schmuck wahrgenommen worden sind. Besonderen Anteil daran hatte Kurt Köster als Nestor der Forschung zu Pilgerzeichen, der ihre häufige Präsenz auf Glocken mit deren apotropäischen Wirkung deutete.¹³ Doch auch Kösters Blick war vorrangig ein hilfswissenschaftlicher. Denn ihn interessierte besonders die vollständige Erhaltung solcher Zeichen auf massiven Bronzeglocken, die in den für ihre Portabilität sonst üblichen Güssen aus weichen Blei-Zinnlegierungen meist nur fragmentarisch erhalten sind.¹⁴ Die Präsenz von Siegeln auf Glocken ist bislang allenfalls seitens der Kampanologie respektive der Glockenkunde als Spezialdisziplin zur Kenntnis genommen worden. Dabei konstatiert dieser Forschungszweig ein Aufkommen von reproduzierbaren Bildern wie überhaupt figurativer Bildlichkeit auf Glocken für die Zeit nach 1300 und verbindet sie mit der Verlagerung des Glockengusses von den Klöstern in das zünftig geprägte Handwerkertum.¹⁵

.....
8 Schilling, Glocken 15: »In das Fett schnitt er [= Gießer] Buchstaben und Verzierungen ein, so daß sie auch auf der fertigen Glocke vertieft erscheinen. Diese vertiefte Zier sowie die sogenannten foramina sind das entscheidende Merkmal, an dem man die »Theophilusglocken« erkennt.«

9 Grundlegend zum Technologiewandel: Meier/Berti/Ott, Gießen 545; Drescher/Rincker, Technik 48–60 und Schilling, Glocken 18–20, die explizit auf die erweiterten gestalterischen Möglichkeiten hinweist.

10 Im Überblick: Poettgen, Beitrag 2–3.

11 Freigang, Cloches, der sein Erkenntnisinteresse auf das Verhältnis von Akustik und Architektur von Glockentürmen legt. Ich danke Christian Freigang für guten Rat und die freundliche Möglichkeit, Einsicht in seinen noch unpublizierten Aufsatz *La cloche comme objet visuel: La présence restreinte d'un Instrument musical au Moyen Âge* zu bekommen.

12 Hübner, Glockenritzen 10.

13 Im Überblick: Köster, Tilman von Hachenburg; Köster, Pilgerzeichen; Kramer, Zier; Poettgen, 700 Jahre 28–30 u. 74–84, der bereits Münzen und Siegel im Blick hatte.

14 Köster, Pilgerzeichen 66. Jüngere Ansätze der Numismatik betrachten solche Phänomene nicht aus hilfswissenschaftlicher Perspektive, sondern haben das Potenzial der funktionalen wie medialen Transformation von Münzen längst zum Gegenstand ihres Erkenntnisinteresses gemacht, vgl. Kemmers/Myrberg, Rethinking Numismatics 89–90.

15 Schilling, Glocken 21; Poettgen, 700 Jahre 33; Poettgen, Kölner Glockengießer 14–15.



Abb. 6 Hainaer Dreihaseglocke, Detail: Abguss des zweiten Thronsigels Siegfrieds II. von Eppstein, Erzbischof von Mainz, H. 84 mm.

Abb. 7 Zweites Thronsigel Siegfrieds II. von Eppstein, Erzbischof von Mainz, Abdruck 7. Juli 1230, rotes Wachs, H. 84 mm, Aschaffenburg, Stadt- und Stiftsarchiv, Urk, 2938.

›Authentische« Bilder

Die Hainaer Glocke zählt nach gegenwärtigem Wissensstand zu den frühesten erhaltenen, deren Reliefs klar belegen, dass sie tatsächlich Abgüsse vervielfältigbarer Bildmedien sind, nämlich Siegel und Münzen. Zwei dieser Bronzereliefs lassen sich aufgrund der Präzision des Gusses eindeutig mit Siegeln aus der Beurkundungspraxis der Zeit identifizieren. Das hoch-ovale Relief eines thronenden Erzbischofs (Abb. 6) entspricht in allen Belangen dem 84 mm großen, hochovalen Thronsigel des Mainzer Erzbischofs Siegfried II. von Eppstein (Abb. 7), welches dieser als zweites Amtssiegel seines langen Pontifikats (1200–1230) seit 1217 nutzte.¹⁶ Dessen Bildfeld zeigt einen schlanken Amtsträger in streng frontaler Körperhaltung auf einem Faldistorium, die durch ein senkrecht herabfallendes Pallium unterstrichen wird. Übereinstimmend zwischen Siegel und Bronzerelief sind sowohl die Umschrift¹⁷ als auch selbst die millimeterkleine Inschrift des Friedensgrußes *PAX VOBIS* auf dem aufgeschlagenen Buch, das der Erzbischof seinem Publikum präsentiert.

Ebenso eindeutig lässt sich das genau diagonal auf der gegenüberliegenden Stelle der Glockenoberfläche präsente wappenförmige Medaillon von 63 mm Höhe mit dem heraldisch nach rechts steigenden Löwen als Siegel identifizieren (Abb. 3 und 8). Das expressive Relief des schlanken Tierkörpers mit den stark angewinkelten und krallenbewehrten Pranken sowie dem floral wirkenden Schweif weisen dieses Medaillon ebenso als Wappensiegel Konrads von Thü-

¹⁶ Posse, Siegel der Erzbischöfe Nr. 32, Taf. 6,1. Das Siegel weist eine in Relation zur Höhe große Breite von ca. 75 mm auf.

¹⁷ Die im Bronzerelief klar lesbaren Buchstaben der unzialen Inschrift sind in der folgenden Transkription unterstrichen: + *SIFDRIDVS D(e)I GR(ati)A SCE MAGVNTINE SEDIS ARCHIEP(isopu)S.*



Abb. 8 Hainaer Dreifasenglocke, Detail:
Abguss des Wappensiegels von Landgraf
Konrad von Thüringen, H. 68 mm.

ringen (gest. 1240) aus, wie die auf der Glocke in Teilen erkennbare Umschrift; Konrad war der jüngste Bruder Landgraf Ludwigs IV. von Thüringen und damit der Schwager der Heiligen Elisabeth.¹⁸ Seit Ludwigs Tod 1227 nahm er mit seinem älteren Bruder Heinrich Raspe IV. die Regentschaft für Hermann II. wahr, den noch minderjährigen Sohn des verstorbenen Landgrafen. Konrad hatte dabei als jüngster Vertreter dieser Generation der Ludowinger die Grafschaft von Gudensberg als hessischen Teil der Familienbesitzungen inne.¹⁹ Die Schildform von Konrads Siegel war zu Beginn des 13. Jhs. charakteristisch für viele Herrschaftsträger im Römisch-Deutschen Reich direkt unterhalb des Reichsfürstenstandes.²⁰ In der ludowingischen Landgrafenfamilie fand sie wiederholt Verwendung für Rechtszeichen von Herrschaftsanwärttern und Vormündern.²¹

Ungleich schwerer stellt sich jedoch die Identifikation der beiden kleineren, rund 33 mm im Durchmesser fassenden Medaillons (Abb. 4–5) dar, denn keines von beiden besitzt eine Umschrift und ihre Bildstrukturen sind weniger deutlich erkennbar.²² Dennoch weisen drei Elemente sie klar als Brakteaten aus, also die für die Zeit um 1230 in der Mitte Deutschlands ty-

¹⁸ Posse, Siegel der Wettiner Bd. 1, Taf. XIII, Nr. 2a. Zwei Abdrücke dieses Siegels befinden sich im HStA Marburg: Urk. 16,6 (1231) und Urk. 37,55 (1. November 1231; hier Abb. 8).

¹⁹ Zur Etablierung der Ludowinger in der Grafschaft vgl. Tebruck, Entstehung 17–18.

²⁰ Stieldorf, Hochadeliges Selbstverständnis 210.

²¹ Vgl. Kat. Eisenach 2007 Nr. 106 [B. Kössel-Luckhardt/S. Tebruck]: Konrad führte dieses Siegel bis 1231, ehe er dieses zugunsten eines erstmals 1233 nachweisbaren »außerordentlich prachtvollen Thronsigel[s]« tauschte. Jenes weist ein »nahezu königsgleiche[s] Siegelbild« auf, das Konrad als »gleichberechtigte[n] Reichsfürst[en]« zeigt. Vgl. auch: Stieldorf, Hochadeliges Selbstverständnis 206, Fn. 17 mit weiterer Literatur.

²² Poettgen, 700 Jahre 29–30 u. 84–85, hat auf das methodische Problem verwiesen, dass die geringe Erhabenheit des Reliefs dieses Münztypus in ihrer Reproduktion auf Glocken meist keine numismatische Identifikation zulässt.



Abb. 9 Brakteat auf Landgraf Hermann II. von Thüringen (?), Münzstätte Alsfeld (?), um 1230/40, Silber, Dm. 32 mm, Hessen Kassel Heritage, Münzkabinett, PK/MK 56/13.

pischen Halb- oder Dünnpfennige.²³ Zunächst fällt ein jeweils unregelmäßiger, ungestalteter Rand von etwa 1 cm Breite um die beiden durch drei, zunehmend erhabene Perlstäbe gefassten Medaillons auf, wie dies charakteristisch für die Prägung von Brakteaten war (Abb. 9). Gestaltung und Erscheinung der beiden Medaillons weisen deutlich auf Brakteaten aus dem Milieu der beiden über die Siegel identifizierbaren Protagonisten hin. Das eine zeigt einen Herrschaftsträger mit konischer Haube und einem erhobenen Schwert in der Rechten, der auf einem von einer reichen Lehnenarchitektur hinterfangenen Thron ruht (Abb. 4), womit es klar in einer Bildtradition der landgräflichen Prägestätten auch in der Zeit von Konrads Regentschaft steht (Abb. 9).²⁴

Ein entsprechendes Münzbild ist hingegen aus der gut dokumentierten Geldgeschichte der Mainzer Erzbischöfe im Mittelalter nicht bekannt.²⁵ Der Mainzer Münzbildtradition lässt sich jedoch das zweite Münzrelief auf der Hainaer Glocke zuordnen (Abb. 5). Dieses zeigt einen ebenfalls von drei Perlstäben eingefassten, nach heraldisch rechts reitenden Ritter, der gegenüber seinem Publikum einen Schild trägt, wodurch seine Bewaffnung nicht weiter erkennbar ist. Ein solches Münzbild war um 1230 vor allem für Reichsfürsten üblich, nicht zuletzt auch für die ludowingischen Landgrafen.²⁶ Doch ein gut erkennbares Detail des Münzbildes, nämlich die doppelspitziige Kopfbedeckung, lässt auf dessen Rezeption durch die seit etwa 1200 nachweisbare erzbischöfliche Münzstätte in Heiligenstadt schließen, welche vorrangig Brakteaten schlug, deren Münzbild den Mainzer Metropolitane als Lanzenreiter mit Mitra zeigen.²⁷

Eine Glocke zwischen Territorialpolitik und Ordensidealen

Die Präsenz dieser vier doppelt replizierten Bilder zweier Protagonisten, nämlich des Thüringer Landgrafen – vermutlich Konrad – und des Mainzer Erzbischofs, sehr wahrscheinlich Siegfried II., grenzen den Zeitpunkt des Glockengusses auf die Jahre zwischen 1227 und 1230 ein.

.....

²³ Zu Hessen/Thüringen als Münzlandschaft: Becker, Innovation; Kluge, Numismatik § 49, 101–102; Fried, Münzprägung, bes. 129–131.

²⁴ Ein naheliegendes Münzbild zeigt ein um 1230/40 vermutlich in der Münzstätte Alsfeld geschlagener Brakteat auf Landgraf Hermann II. von Thüringen (?), Hessen Kassel Heritage, Münzkabinett, PK/MK 56/13.

²⁵ Im Überblick: Dobras, Münzen.

²⁶ Stieldorf, Hochadeliges Selbstverständnis 218–222.

²⁷ Fried, Münzstätten 50. Während die bekannten Münzbilder aus dem Pontifikat Siegfrieds II. den erzbischöflichen Reiter nach heraldisch links ausrichten, entspricht das Hainaer Relief eher denjenigen seines Neffen und Nachfolgers, Siegfrieds III. (Pontifikat 1230–1249). So zeigen mindestens zwei Pfennige dieser Prägestätte einen in diese Richtung sprengenden Reiter, Dobras, Münzen Nr. 168–169.

Der *Terminus post quem* wird durch den nachweislichen Beginn der Nutzung von Wappensiegeln Konrads nach dem Tod seines Bruders Ludwig IV. als Regent in den hessischen Besitzungen der Ludowinger bestimmt,²⁸ der *Terminus ante quem* durch den Tod Siegfrieds II. am 1. September 1230. Damit dürfte der Guss der Glocke mit Sicherheit nicht in Verbindung mit der Weihe des Chores der Hainaer Klosterkirche 1224 durch diesen Mainzer Metropolitens stehen, wie in der lokalgeschichtlichen Forschung angenommen,²⁹ denn zu diesem frühen Zeitpunkt hätte Konrad noch nicht das Wappensiegel führen können.

In der Präsenz von Münzen und Siegel dieser beiden Parteien spiegelt sich deutlich deren vielfältige politische Interaktion im nordhessisch-thüringischen Übergangsraum um 1230 wider, die wahrlich nicht immer frei von Konflikten war.³⁰ Das Kloster Haina verdankte diesem spannungsreichen politischen Agieren nach einer wenig erfolgreichen Frühzeit endlich eine gesicherte Existenz. Denn erst nachdem die Grafen von Ziegenhain ihre Patronatsrechte am heutigen Standort an den Mainzer Erzbischof abgetreten hatten, konnte der Konvent dorthin verlegt werden.³¹ Allerdings erforderte die Ortsverlegung die Mitwirkung des Landgrafen, denn Haina lag an der Nahtstelle seiner beiden Besitzschwerpunkte in Thüringen und Hessen.³²

Weil im europäischen Mittelalter der extrem aufwendige Glockenguss immer wieder ein breites wie prominentes Publikum anzog,³³ könnte auch die Herstellung der Hainaer Glocke ein symbolischer Akt des Interessenausgleichs vor einer größeren Öffentlichkeit gewesen sein. Auch wenn sie nach dem Gießen und Hängen im Glockenstuhl fortan nur noch dem Glöckner zugänglich und damit ihre Bild- und Schriftlichkeit einem breiteren Publikum entzogen war,³⁴ so war sie als Trägerin von Siegel und Münze dennoch prädestiniert. Denn beide Medien markierten die rechtliche Autorität ihrer Besitzer: das Siegel als personengebundenes Rechtszeichen, die Münze mit ihrem Gültigkeitsraum als Ausdruck territorialer Herrschaft. Damit trafen beide auf einen Bildträger, der um 1200 in hohem Maße als rechts- und gemeinschaftsstiftend wahrgenommen wurde.³⁵ So galt das Privileg zum Besitzen und Schlagen einer Glocke als ein zentrales Element für die damals aufkommenden urbanen Kommunen.³⁶

In einem Zisterzienserkloster wie Haina lagen die Dinge jedoch anders. Wie in vielen Bereichen ästhetischer Gestaltung pflegte der Orden zumindest in seiner normativen Ordnung auch bezüglich der Glocken eine asketische Position. So verbot das Generalkapitel im Jahr 1157 ausdrücklich die Errichtung von steinernen Glockentürmen.³⁷ Dies spiegelt sich in der archi-

.....
²⁸ Die Führung des konkreten Siegels Konrads ist seit 1229 in der Überlieferung nachvollziehbar, vgl. Posse, Siegel der Wettiner Bd. 1, 12 sowie Taf. XIII,1a–b.

²⁹ Friedrich, Haina 888–889.

³⁰ Im Überblick: Tebruck, Entstehung 42–43.

³¹ Friedrich, Haina 886–887; Majewski, Rechtslandschaft 437–439 u. 507–511.

³² Majewski, Rechtslandschaft 508.

³³ Schilling, Glocken 21.

³⁴ Die Frage der entzogenen Sichtbarkeit von Glocken steht im Mittelpunkt der bald erscheinenden Studie von Christian Freigang, vgl. oben Fn. 11. Aus methodischer Perspektive grundlegend für die mittelalterlichen Bildkulturen: Frese/Keil/Krämer, Restringierte Schriftpräsenz, dort bes. Keil, Überlegungen 122–123, zu nur temporär, z. B. in Akten wie einer Grundsteinlegung, sichtbaren Bauinschriften.

³⁵ Freigang, Cloches 445; Bönner, Kirche; zuletzt Kümper, Akustik.

³⁶ Bönner, Kirche 176–192.

³⁷ Canivez, Statuta Capitulorum Bd. 1, Nr. 1157,16: »Turres lapidae ad campanas non fiant.«

tektonischen Praxis meist nur kleiner Dachreiter direkt über der Vierung wider.³⁸ Eine entsprechende Disposition dürfte im 13. Jh. auch für Haina gegolten haben, wo die Turmkonstruktion über der Vierung jedoch mehrfach erneuert werden musste.³⁹ Zum Zeitpunkt des Gusses zwischen 1227 und 1230 waren der Dachstuhl und damit auch der Dachreiter noch nicht errichtet gewesen.⁴⁰ Da jedoch der Bau der östlichen Teile der Klosterkirche in den 1230er Jahren offensichtlich rasch voranschritt,⁴¹ macht es den Guss der Dreihasenglocke in der Zeit unmittelbar davor durchaus plausibel.

Im Sinn einer asketischen Ästhetik war der Gebrauch von Glocken bei den Zisterziensern zumindest normativ auf nur zwei je Kloster begrenzt, nämlich eine *maior* und eine *minor campana*, wie der *Libellus definitionum* von 1202 verfügte.⁴² Dass in Haina während des Mittelalters die Dreihasenglocke als »große Glocke« verstanden wurde, legt die Existenz einer zweiten kleineren Christusglocke mit einer Höhe von 66 cm nahe, die aus stilistischen Gründen in das 14. Jh. datiert werden kann.⁴³ Auch jene vermutliche *campana minora* offenbart durch ihre aufwendige Verzierung mit zwei Kreuzigungsreliefs und der auf das Namensmonogramm Christi am Kreuz verweisenden Inschrift den hohen gestalterischen Anspruch, den die Zisterzienser beim Guss ihrer Glocken verfolgten.⁴⁴ Selbst wenn die weitgehende Beschränkung der Zisterzienser auf Dachreiter als Glockentürme Ausdruck einer räumlich auf die Klausur beschränkten Reichweite dieser Klanginstrumente war,⁴⁵ so legt die Dreihasenglocke durch die Präsenz von Siegel- und Münzabgüssen eine über die liturgischen Bedürfnisse einer Mönchsgemeinschaft hinausragende Funktionalität nahe. Die spezifische Wirtschaftsweise der Zisterzienser, die auch in Haina noch bis ins 13. Jh. stark auf Eigenbewirtschaftung des Grundbesitzes basierte,⁴⁶ erforderte die Ausbildung einer auf topographische Kohärenz ausgerichteten »Rechtslandschaft« an Besitztiteln.⁴⁷ Der Klang der geschlagenen Glocke kündete fortan von der Übereinkunft des Erzbischofs und des Landgrafen zur Verlegung des Klosters an den endgültigen Standort, soweit ihr Schall reichte. Gerade über die Reichweite von Glockenklang definierten sich im Spätmittelalter Rechtsräume.⁴⁸

.....

38 Im Überblick: Ruffer, Zisterzienser 74–76; Untermann, Forma Ordinis 469–471.

39 Wickel, Glocken 334–335, versucht anhand von Quellenlektüre die Hängung der Hasenglocke nachzuvollziehen. Wahrscheinlich ging der mittelalterliche Dachreiter beim Brand des Dachstuhls über dem Langhaus verloren und mehrere frühneuzeitliche Provisorien wurden bei der Restaurierung 1888/89 durch den überproportionierten historischen Vierungsturm ersetzt.

40 Zur frühen Baugeschichte Hainas im Kontext der Ordensarchitektur: Untermann, Forma Ordinis 485–488.

41 Untermann, Forma Ordinis 487–488, der von einer frühen Einwölbung von Chor und Querhaus um 1230/40 ausgeht, welche die vorherige Errichtung des Dachstuhls voraussetzt.

42 Lucet, La Codification, Dist. I, 21: »Campane nostri ordinis ita fiant ut unus tantum pulset et numquam simul duo.« Bereits 1157 war das Höchstgewicht auf 500 Pfund beschränkt worden, vgl. Canivez (Hg.), Statuta Capitulum Bd. 1, Nr. 1157, 21: »Campanae nostri Ordinis non excedant pondus quingentorum librarum: ita unus pulset, et numquam duo pulsent simul« (Wdh. 1159, 10).

43 Diese Glocke, deren Inschrift die Verbindung zu Christus herstellt (*JHS NAZARENUS REX JUDEOR[um]*), hängt heute in der sogenannten Klosterspende, dem südwestlichen Bau der Klausur. Vgl. Wickel, Glocken 332.

44 Ein wichtiges Beispiel stellt die Glocke des Zisterzienserklosters Doberan von 1301 dar, vgl. Peter, Geschichte der Glocken.

45 Ruffer, Zisterzienser 75, der sich, ebd., 76–78, als bislang einziger Forscher zur zisterziensischen Architektur dem Phänomen des Klangraums angenommen hat.

46 Im Überblick: Friedrich, Haina 909–918.

47 Majewski, Rechtslandschaft.

48 Kümper, Akustik 282–283; Freigang, Cloches 445.

Resonante Medialität einer Glocke

Dieses authentifizierende Potenzial des Mediums Glocke wurde keinesfalls durch ihre beschränkte Sichtbarkeit geschmälert, auch wenn sie nach ihrer Hängung im Glockenstuhl fortan vorrangig einem Glöckner zugänglich war.⁴⁹ Bereits die Umschrift auf der Glockenschulter spricht explizit Christus als allmächtigen Adressaten der vom Glockenton getragenen Bitte des Volkes an. In der Präsenz solcher kleiner, in ihren Bild-/Text-Kombinationen leicht vervielfältigbarer Beglaubigungszeichen auf einer massiven, in aufwändigem Gussverfahren geschaffenen und immobilen Bronzeglocke manifestiert sich eine weitere Dimension medialer Übertragung: Durch das Läuten der Glocke wurden die Münzen als Marker territorialer Verfügungsgewalt ebenso zum Klingen gebracht, wie die Siegel als Beglaubigungszeichen der Übereinkunft von Erzbischof und Landgrafen zum Tönen. Deren eigentlich auf Sicht- und Berührbarkeit ausgerichtete Beglaubigungsstrategie fand im Wortsinn akustische Resonanz.

Doch wie wurden Siegel und Münzen, deren Reproduktion durch Matrizen in weiche Träger händisch erfolgte, auf der Oberfläche einer massiven Bronzeglocke medial überhaupt präsent? Es fällt auf, dass die einschlägige Forschung dieser Frage begrifflich bislang ausgewichen ist. Für die Hainaer Glocke wird einerseits konstatiert, dass die »Siegelbilder [...] eingraviert« seien,⁵⁰ andererseits dass es sich um einen »angebrachte[n] Abguß« handeln könnte.⁵¹ Aber auch die kampanologische Spezialforschung im Allgemeinen wird nicht präziser, wenn sie etwa feststellt, dass Pilgerzeichen auf solchen Läutinstrumenten »verewigt« seien.⁵² Die mit dem Begriff der *Verewigung* verbundene materiale Dimension der Glocken findet dabei nicht die angemessene Würdigung. Denn aufgrund der fragilen Materialität von Pilgerzeichen aus Zinn-Blei-Legierungen, aber auch der von Wachssiegeln oder in dünnem Silberblech geprägten Brakteaten dürfte die Haltbarkeit ein zentraler Aspekt ihrer Metareproduktion im Bronzeguss gewesen sein, wo sie Teil eines Bildgebungsverfahrens aus einer verlorenen Form sind.

Der Befund der Hainaer Glocke zeigt, dass hier alle vier Reliefs »aus einem Guss« mit dem Glockenkörper sind und nicht nachträglich in irgendeiner Form appliziert wurden. Der unregelmäßige Rand um die Bildfelder beider Münzen zeigt deutlich, dass hier silberne Dünnpfennige auf der *falschen Glocke* angebracht gewesen waren (Abb. 4–5), die damit eine neue Negativform im Gussmantel erzeugten. Im Fall der Siegel kommen dagegen zwei Möglichkeiten ihrer Anbringung in Betracht. Entweder wurden deren Typare direkt in den weichen Lehm der *falschen Glocke* abgedrückt. Gegen eine solche Vermutung spricht allerdings, dass aufgrund der konkaven Wölbung am Übergang zwischen dem Ober- und Untersatz der Glockenflanke sowohl der Stempel als auch dessen Handhabe sichtbare Spuren hinterlassen hätten. Deren Fehlen, aber auch die Präzision des Reliefs des erzbischöflichen Siegels, bei dem sogar die millimeterkleinen Lettern der Inschrift auf dem von Siegfried gehaltenen Codex zu sehen sind (Abb. 6), machen es vielmehr plausibel, dass analog zu den Brakteaten ein Abdruck der Siegel (Abb. 7) beim Modellieren bündig in die noch weiche *falsche Glocke* eingesetzt wurde, die dann

.....
49 Zur Rolle des *campanarius*: Kümper, Akustik 274–275.

50 Friedrich, Haina 889, der von den Brakteaten keine Notiz nimmt.

51 Wickel, Glocken 333.

52 Krämer, Zier 104. Zum Problem der unscharfen wissenschaftlichen Terminologie für untypische Artefakte der mittelalterlichen Bildkulturen vgl. Tammen, Bilderschuh 205–206.

im Gussmantel einen neuen negativen Abdruck erzeugte, durch den ein solch nuancierter Guss möglich wurde.

Das mit diesem Verfahren mögliche Verschmelzen von Siegeln und Münzen mit dem Glockenkörper könnte die beglaubigende Wirkung dieser Medien gesteigert haben, die eben konzeptionell auf Dauerhaftigkeit ausgerichtet gewesen war. Das Fehlen einer besiegelten Pergamenturkunde über einen gemeinsamen Handlungsakt der Glockenstiftung müsste folglich nicht unbedingt mit einem Überlieferungsverlust erklärt werden.⁵³ Vielmehr könnte die innermediale Präsenz von Münze und Siegel im Bronzekörper der Glocke die viel angemessenere Form der Beglaubigung gewesen sein, wie dies im lateinischen Mittelalter immer wieder mit alternativen Beurkundungsformen auf Bauwerken zu beobachten ist.⁵⁴

Diese Überlegung wird argumentativ dadurch untermauert, dass seit der Entstehungszeit der Hainaer Glocke in der Gestaltung von Läutinstrumenten vermehrt Elemente erscheinen, die auf den Rechtscharakter des Objekts verweisen. Immer häufiger nennen Glockeninschriften seit dem frühen 13. Jh. ebenso wie Urkunden das Datum ihrer Entstehung, teils in taggenauer Angabe.⁵⁵ Seit dem späteren 13. Jh. finden sich auf solchen Instrumenten immer häufiger Reliefs, die sich durch ihr Format, ihr Bildformular und ihre Umschrift explizit als *sigillum* ausweisen. Auf der 1281 gegossenen Sonntagsglocke für die Stadtpfarrkirche Divi Blasii im thüringischen Mühlhausen erscheint zwischen Ende und Anfang des Umschriftbandes entlang der Glockenschulter ein kreisrundes Medaillon von ca. 50 mm Durchmesser.⁵⁶ Inmitten des Bildfeldes sitzt ein Mann im Dreiviertelprofil zur Rechten einer Glocke, der einen stabähnlichen Gegenstand in seiner rechten Hand hält. Diese Komposition wird eingerahmt durch eine Umschrift, welche dieses Medaillon als Siegel des Glockengießers Bertold von Grimma ausweist.⁵⁷ Bild, Umschrift, Format und Größe legen eine mediale Identität als Siegel nahe, auch wenn bislang kein Abdruck im Kontext urkundlicher Überlieferung bekannt ist.

Auf der etwa zwanzig Jahre später um 1300 für den Südturm der vormaligen Stifts- und heutigen Domkirche St. Georg in Limburg gegossenen Marienglocke, die 1906 in die Herz-Jesu-Kirche von Siershahn im Westerwald überführt wurde, findet sich ein frappierend ähnliches Reliefmedaillon an vergleichbarer Position auf der Glockenschulter (Abb. 10). Das Bildfeld des Medaillons von 42 mm Durchmesser zeigt einen in vergleichbarer Haltung sitzenden Mann, der die vor ihm stehende Glocke mit einem Hammer schlägt, während die Majuskelumschrift das

.....

53 In der Tat ist keine Stiftungsurkunde für die Glocke überliefert. Jedoch zeigt der Blick in die Regesten des Klosters, vgl. Franz, Klosterarchive Nr. 38–60, dass gerade in der sehr wahrscheinlichen Zeit des Glockengusses 1227–30 erstmals Urkunden zugunsten des Klosters in signifikanter Zahl überliefert sind.

54 Seit dem 11. Jh. gibt es Inschriften mit Rechtsetzungen an Orten erhöhter Öffentlichkeit wie Kirchenportalen, für die trotz ihrer enormen Bedeutung keine Siegelurkunden im konventionellen Sinn überliefert sind, weil eine solche ›authentische‹ Beurkundungsform vermutlich nie existierte. Ein prominentes Beispiel ist das Stadtrechtsprivileg Kaiser Heinrichs V. für die Bürger von Speyer vom August 1111; vgl. dazu samt Edition Scholz, Urkundeninschriften 174–175.

55 So z. B. die nur die Datierung umfassende Inschrift auf der Zuckerhutglocke im brandenburgischen Rostock (+ V · I · KL · aug · ANNO M · CC · XLVIII [= 1248 Juli 27]), oder die für die Klosterkirche von Bad Doberan (+ ANNO · DN · M CCCC · I · FVSA · EST · HEC · CAPANA · KAL · DECEB [= 1301 Dez. 1]); für Transkriptionen vgl. Schilling, Glocken 136 u. 138, sowie 133–155 für zahlreiche weitere Beispiele.

56 Mit umfassender Dokumentation Peter, Glocken Mühlhausen 19–20 und Abb. 6–9; vgl. auch Schilling, Glocken 144.

57 + *S(igillum) MAG(ist)RI BERTOLDI DE GRIMME FVSORIS CA(m)PANARV(m)*.



Abb. 10 Marienglocke im Glockenstuhl der Herz-Jesu-Kirche von Siershahn (ehemals Südturm der Limburger Stiftskirche St. Georg und St. Nikolaus), Detail: Abguss von vier Siegeln, Guss um 1300, Bronze, H. (ohne Krone) 106 cm.

Medaillon als *S(igillum) JACOBI DE GRIMME FVNDATORIS* ausweist.⁵⁸ Die identische Ortszuschreibung beider Gießersiegel könnte auf eine generationenübergreifende Werkstatt in Grimma im Harz als altem Zentrum des Bronzegusses verweisen,⁵⁹ wohingegen die inschriftlich zugewiesene Rolle Jakobs als *fundator* unklar bleibt. Die Limburger respektive Siershahner Glocke zeichnet sich durch die gleich vierfache Präsenz solcher Bild-Umschrift-Medaillons aus, die frappierend an Siegel erinnern, deren Umschriften in gotischen Minuskeln allerdings unleserlich sind. Dabei sticht ein spitzovales Medaillon mit einem nach heraldisch rechts steigenden Adler hervor, das in Gestaltung, aber auch seiner Höhe von 48 mm einem zeittypischen geistlichen Siegel entspricht, während zwei runde mit etwa 30 bzw. 25 mm Durchmesser an persönliche Rechtszeichen erinnern.⁶⁰ Ihre Reihung auf selber Höhe des Glockenkörpers evokiert deutliche Bezüge zu den für die Zeit typischen mehrfach besiegelten Urkunden, wo die Siegel in einer Reihe am Umbug – also dem gefalzten und dadurch doppelten unteren Rand des Pergaments – in einer von links nach rechts absteigenden Hierarchie des gesellschaftlichen Rangs angehängt sind. Die Vermutung, dass der Bronzekörper einer spätmittelalterlichen

58 Foersch/Nickel, Limburger Glockenbuch Nr. 1253, 925–926.

59 Peter, Glocken Mühlhausen 20.

60 In den Regesten der Überlieferung aus dem Limburger Stift von Struck, Quellen Limburg Bd. 1, sind für die Zeit um 1300 keine entsprechenden Siegel überliefert, noch findet sich dort eine Urkunde mit Bezug auf eine Glockenstiftung.

Glocke alternativer Träger einer auf Siegelurkunden basierten Rechtskommunikation war, belegen weitere spätmittelalterliche Glocken mit vergleichbaren Arrangements solcher Medailons, die klar mit den Gestaltungsmaximen von Siegeln übereinstimmen.⁶¹

Die Präsenz reproduzierter Bildmedien im Guss der Hainaer Glocke zwischen 1227 und 1230 markiert den Anfang einer Entwicklung, die spätestens um 1300 Usus in der visuellen Kultur der Glocken geworden war. Doch in der Wahrnehmung der modernen Forschung hat sie kaum Berücksichtigung gefunden, weder seitens der Kampanologie noch der Kunstgeschichte oder eben der historischen Grundwissenschaften wie der Numismatik und Sphragistik. Nach deren Logik besaßen mittelalterliche Siegel oder Münzen dezidierte Trägermedien wie Wachs oder Edelmetall, sodass folglich ihr Erscheinen im Bronzeguss eben nicht ›authentisch‹ sei. Doch im Verständnis der Entstehungszeit war eine Glocke durchaus ein naheliegender Träger solcher Beglaubigungszeichen, denn ihr komplexer Herstellungsprozess materialisierte Rechtsakte, die dadurch nicht nur sichtbar, sondern durch die hohe Haltbarkeit nachhaltiger dokumentierbar wurden. Gerade solche Unmöglichkeiten im wissenschaftlichen Verständnis nicht für gegeben hinzunehmen, ist ein zentrales Vermächtnis von Silke Tammens Forschung. Ihr unvoreingenommener Blick auf Phänomene der mittelalterlichen Bildkulturen eröffnet dadurch methodische Pfade, auch die Hainaer Glocke als ein aus den Vorstellungsstrukturen ihrer Zeit heraus entstandenes Artefakt für uns und künftige Generationen zugänglich zu machen. So bringt Silke Tammens Denken Silbermünzen zum Klingen und Wachssiegel zum Tönen.

Bibliographie

Quellen und Corpuswerke

- Bund, Frankfurter Glockenbuch: K. Bund (Hg.), Frankfurter Glockenbuch, Mitteilungen aus dem Frankfurter Stadtarchiv Bd. 4, Frankfurt am Main 1986.
- Canivez, Statuta Capitulum: J. M. Canivez (Hg.), Statuta capitulum generalium Ordinis Cisterciensis ab anno 1116 ad annum 1786, 8 Bde., Brüssel 1933–1941.
- Foersch/Nickel, Limburger Glockenbuch: H. Foersch/W. Nickel, Limburger Glockenbuch, Limburg 2017 (2. Aufl.).
- Franz, Klosterarchive: E. G. Franz (Hg.), Klosterarchive: Regesten und Urkunden Bd. 5,1: Kloster Haina, Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hessen, Reihe 9 Bd. 5,1, Marburg 1962.
- Letzner, Beschreibung: J. Letzner, Historische Kurtze Einfaltige und Ordentliche Beschreibung des Closters und Hospitals zu Heina in Hessen, Mühlhausen: Andreas Hantzsch 1588.
- Lucet, La Codification: B. Lucet (Hg.), La Codification cistercienne de 1202 et son évolution ultérieure, Bibliotheca cisterciensis Bd. 2, Rom 1964.
- Posse, Siegel der Erzbischöfe: O. Posse (Hg.), Die Siegel der Erzbischöfe und Kurfürsten von Mainz, Erzkanzler des Deutschen Reiches bis zum Jahre 1803, Dresden 1914.
- Posse, Siegel der Wettiner: O. Posse (Hg.), Die Siegel der Wettiner und der Herzöge von Sachsen-Wittenberg und Kurfürsten von Sachsen aus askanischem Geschlecht, 2 Bde., Leipzig 1893.

.....

61 Dieses Phänomen ist im 15. Jh. vor allem in Köln mit seiner reichen Glockengießerkultur verbreitet, vgl. Poettgen, 700 Jahre 83–85. Von dort aus verbreitete es sich mit aus dem Rheinland stammenden Gießern um 1450 auch im mittelhessischen Raum. So finden sich beispielsweise auf den Glocken in den Pfarrkirchen von Hungen (1452) und Leigestern (Glocke II, 1454) ähnliche Siegel von 25 mm Durchmesser, die einen Engel mit Hausmarke im Bildfeld zeigen, deren Typus Poettgen, Kölner Glockengießer 26, mit Klerikersiegeln vom Mittelrhein in Verbindung bringt.

Struck, Quellen Limburg: W. H. Struck (Hg.), Quellen zur Geschichte der Klöster und Stifte im Gebiet der mittleren Lahn bis zum Ausgang des Mittelalters Bd. 1: Das St. Georgenstift, die Klöster, das Hospital und die Kapellen in Limburg an der Lahn. Regesten 910–1500, Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Nassau Bd. 12,1, Wiesbaden 1956.

Literatur

- Andrew/Chapman/Greeves, Three Hares: S. Andrew/C. Chapman/T. Greeves, *The Three Hares: A Curiosity Worth Regarding*, South Molton 2016.
- Becker, Innovation: J.-E. Becker, Brakteaten: Innovation und Transfer einer monetären Sonderform zwischen mittel-deutschem und hessischem Raum, in: C. Stoess/R. Diry/S. Steinbach (Hg.), *Münzstätten, Münzprägung und Münzwege des Mittelalters in Hessen: Ergebnisse der Tagung Frankfurt und Hessen im monetären mittelalterlichen Transit*, Berliner numismatische Forschungen N.F. Bd. 12, Regenstauf 2021, 189–198.
- Bönnen, Kirche: G. Bönnen, Zwischen Kirche und Stadtgemeinde: Funktionen und Kontrolle von Glocken in Kathedralstädten zwischen Maas und Rhein, in: Alfred Haverkamp (Hg.), *Information, Kommunikation und Selbstdarstellung in mittelalterlichen Gemeinden*, Schriften des Historischen Kollegs Bd. 40, München 1998, 161–199.
- Buchstab/Götze/Vania, Klosterkirche: B. Buchstab/G. Götze/C. Vanja (Hg.), *Klosterkirche Haina: Restaurierung 1982–2012*, Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen Bd. 19, Stuttgart 2011.
- Dobras, Münzen: W. Dobras (Hg.), *Münzen der Mainzer Erzbischöfe aus der Zeit der Staufer: Katalog der Brakteaten im Münzkabinett des Stadtarchivs Mainz*, Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz Bd. 34, Mainz 2005.
- Drescher/Rincker, Technik: H. Drescher/H. G. Rincker, Die Technik des Glockengusses in Geschichte und Gegenwart, in: K. Bund (Hg.), *Frankfurter Glockenbuch*, Mitteilungen aus dem Frankfurter Stadtarchiv Bd. 4, Frankfurt am Main 1986, 48–65.
- Freigang, Cloches: C. Freigang, Cloches, sons et clochers. Sens visuels et acoustiques au Moyen Âge, in: M. Angheben/P. Martin/É. Sparhubert (Hg.), *Regards croisés sur le monument médiéval: Mélanges offerts à Claude Andrault-Schmitt*, Culture et société médiévale Bd. 33, Turnhout 2018, 445–456.
- Frese/Keil/Krämer, Restringierte Schriftpräsenz: T. Frese/W. E. Keil/K. Krüger (Hg.), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar: Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz*, Materiale Textkulturen Bd. 2, Berlin 2014.
- Fried, Münzprägung: T. Fried, Die Münzprägung in Thüringen: Vom Beginn der Stauferzeit bis zum Tode König Rudolfs von Habsburg: 1138–1291, Schriftenreihe der Numismatischen Gesellschaft Speyer e.V. Bd. 41, Speyer/Jena 2000.
- Friedrich, Haina: A. Friedrich, Haina, in: F. Jürgensmeier/R. E. Schwerdtfeger (Hg.), *Die Mönchs- und Nonnenklöster der Zisterzienser in Hessen und Thüringen*, Germania Benedictina Bd. 4,2, St. Ottilien 2011, 879–953.
- Friedrich/Heinrich, Haina: A. Friedrich/F. Heinrich (Hg.), *Die Zisterzienser und das Kloster Haina*, Petersberg 1998.
- Hübner, Glockenritzzeichnungen: K. Hübner, Die mittelalterlichen Glockenritzungen, Schriften zur Kunstgeschichte Bd. 12, Berlin/Boston 1968 (Reprint 2021).
- Kat. Eisenach 2007: D. Blume/M. Werner (Hg.), *Elisabeth von Thüringen: Eine Europäische Heilige*, Ausstellungskatalog Thüringer Landesausstellung auf der Wartburg, Eisenach, 2 Bde., Petersberg 2007.
- Keil, Überlegungen: W. E. Keil, Überlegungen zur restringierten Schriftpräsenz mittelalterlicher Bauinschriften, in: T. Frese/W. E. Keil/K. Krüger (Hg.), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar: Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz*, Materiale Textkulturen Bd. 2, Berlin 2014, 117–142.
- Kemmers/Myrberg, Rethinking Numismatics: F. Kemmers/N. Myrberg, Rethinking Numismatics: The Archaeology of Coins, *Archaeological Dialogues* 18/1, 2011, 87–108.
- Kluge, Numismatik: B. Kluge, Numismatik des Mittelalters Bd. 1: Handbuch und Thesaurus Nummorum Medii Aevi, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Historische Klasse, Sitzungsberichte Bd. 769, Berlin/Wien 2007.
- Köster, Pilgerzeichen: K. Köster, Pilgerzeichen und figürlicher Schmuck auf mittelalterlichen Glocken, in: K. Kramer (Hg.), *Glocken in Geschichte und Gegenwart: Beiträge zur Glockenkunde*, Karlsruhe 1986, 66–71.
- Köster, Tilman von Hachenburg: K. Köster, Meister Tilman von Hachenburg: Studien zum Werk eines mittelrheinischen Glockengießers des 15. Jahrhunderts: Mit besonderer Berücksichtigung der als Glockenzier verwendeten mittelalterlichen Pilger- und Wallfahrtszeichen, *Jahrbuch der Hessischen Kirchengeschichtlichen Vereinigung* 8, 1957, 1–214.

- Kramer, Zier: K. Kramer, Die Glocke und ihre Zier in Geschichte und Gegenwart, in: K. Bund (Hg.), Frankfurter Glockenbuch, Mitteilungen aus dem Frankfurter Stadtarchiv Bd. 4, Frankfurt am Main 1986, 98–111.
- Kümper, Akustik: H. Kümper, Klangräume als Rechts- und Herrschaftsräume: (Kl)eine Akustik der spätmittelalterlichen deutschen Rechtsgeschichte, in: N. Jaspert/H. Müller (Hg.), Klangräume des Mittelalters, Vorträge und Forschungen Bd. 94, Ostfildern 2023, 267–287.
- Majewski, Rechtslandschaft: D. Majewski, Zisterziensische Rechtslandschaften: Die Klöster Dobrilugk und Haina in Raum und Zeit, Studien zur Europäischen Rechtsgeschichte/Rechtsräume Bd. 308/2, Frankfurt am Main 2009.
- Meier/Berti/Ott, Gießen: T. Meier/I. Berti/M. R. Ott, Gießen, in: T. Meier (Hg.), Materiale Textkulturen: Konzepte – Materialien – Praktiken, Materiale Textkulturen Bd. 1, Berlin u.a. 2015, 536–549.
- Peter, Geschichte der Glocken: C. Peter, Die Geschichte der Glocken im Münster zu Bad Doberan, Münster Bad Doberan – Themenheft Bd. 4, Bad Doberan 2012.
- Peter, Glocken Mühlhausen: C. Peter, Die Glocken der Stadt Mühlhausen/Thüringen, Arbeitshefte des Thüringischen Landesamtes für Denkmalpflege N.F. Bd. 10, Erfurt 2002.
- Peter, Glockenlandschaft: C. Peter, Die Glockenlandschaft der Harzregion, in: A. Siebrecht (Hg.), Geschichte und Kultur des Bistums Halberstadt 804–1648: Symposium anlässlich 1200 Jahre Bistumsgründung Halberstadt, Halberstadt 2006, 371–384.
- Poettgen, Beitrag: J. Poettgen, Der Beitrag der Inschriften und ihrer Gestaltung zur Altersbestimmung von Theophilusglocken: Neue Studien zu einem ständigen Thema, Jahrbuch für Glockenkunde 21–22, 2009/2010, 1–16.
- Poettgen, Kölner Glockengießer: J. Poettgen, Kölner Glockengießer in Hessen: Künstlerwanderungen im Spätmittelalter am Beispiel der Kölner Meister Johann Bruwiler, Teil van Keppel und Tilman von Hachenburg, Jahrbuch für Glockenkunde 1–2, 1989/1990, 13–36.
- Poettgen, 700 Jahre: J. Poettgen, 700 Jahre Glockenguß in Köln: Meister und Werkstätten zwischen 1100 und 1800, Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege Bd. 61, Worms 2005.
- Rüffer, Zisterzienser: J. Rüffer, Die Zisterzienser und ihre Klöster: Leben und Bauen für Gott, Darmstadt 2008.
- Schilling, Glocken: M. Schilling, Glocken: Gestalt, Klang und Zier, München 1988.
- Scholz, Urkundeninschriften: S. Scholz, Die Urkundeninschriften Kaiser Heinrichs V. für Speyer aus dem Jahr 1111, in: L. Heeg (Hg.), Die Salier: Macht im Wandel, Ausstellungskatalog Historisches Museum der Pfalz Speyer Bd. 2, München 2011, 167–175.
- Stieldorf, Hochadeliges Selbstverständnis: A. Stieldorf, Hochadeliges Selbstverständnis in bildlichen Darstellungen bis 1200: Das Beispiel von Siegeln und Münzen, in: J. Peltzer (Hg.), Rank and Order: The Formation of Aristocratic Elites in Western and Central Europe: 500–1500, Rank Bd. 4, Ostfildern 2015, 201–230.
- Tammen, Bilderschuh: S. Tammen, Ein Bilderschuh für die Heilige Margarete von Antiochia: Über ein ledernes Reliquiarfutteral des 14. Jahrhunderts, in: D. Wagner/H. Wimmer (Hg.), Heilige. Bücher – Leiber – Orte: Festschrift für Bruno Reudenbach, Berlin 2018, 199–213.
- Tammen, Schloss und Riegel: S. Tammen, Zwischen Schloss und Riegel: Schlüsselszenen an den sogenannten Minnekästchen des Mittelalters, in: I. Klein/N. Mai/R. Tumanov (Hg.), Hüllen und Enthüllungen. (Un-)Sichtbarkeit aus kulturwissenschaftliche Perspektive, Schriftenreihe der Isa Lohmann-Siems Stiftung Bd. 10, Berlin 2017, 22–46.
- Tebruck, Entstehung: S. Tebruck, Die Entstehung der Landgrafschaft Hessen (1122–1308), in: H. T. Gräf/A. Jendorff (Hg.), Handbuch der hessischen Geschichte Bd. 6: Die Landgrafschaften ca. 1100–1803/06, Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hessen Bd. 63,6, Marburg 2022, 15–91.
- Untermann, Forma Ordinis: Matthias Untermann, Forma Ordinis: Die mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser, Kunstwissenschaftliche Studien Bd. 89, München/Berlin 2001.
- Wickel, Glocken des Klosters: C. Wickel, Die Glocken des Klosters, späteren Landeshospitals Haina in Hessen, Volk und Scholle: Heimatblätter für beide Hessen, Nassau und Frankfurt 3,11, 1925, 331–337.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 L. Paprotny.

Abb. 2–6, 8, 10 M. Späth.

Abb. 7 Foto: M. Späth, © Stadt- und Stiftsarchiv Aschaffenburg.

Abb. 9 Foto und © Hessen Kassel Heritage.

Der Künstler als Kundschafter im Dienst der militärischen Aufklärung: Zu Schlachtenbildern des Louis François Lejeune

Claudia Hattendorff

Abstract

Vor dem Hintergrund eines Beitrags Silke Tammens zum Sehen und zur Bildwahrnehmung im Mittelalter wirft der vorliegende Aufsatz einen Blick auf zwei Schlachtenbilder, die der Maler und Militär Louis François Lejeune im ersten Jahrzehnt des 19. Jhs. im Kontext der napoleonischen Kriege gefertigt hat. Angeregt durch Tammens nachdrückliche Hinweise auf Sehtheorie einerseits und Multi-Sensorik und Körperlichkeit des Sehens andererseits wird argumentiert, dass Lejeune seinen Darstellungen beides, sowohl ein abstraktes Sehmodell als auch die Körperlichkeit des Sehens, eingeschrieben hat. Ursächlich dafür ist, so die These des vorliegenden Aufsatzes, Lejeunes Tätigkeit auf dem Feld der militärischen Aufklärung, die eine großräumige Geländeerfassung, aber auch kleinteilige Informationsgewinnung durch Verhöre von Spionen und von Gefangenen umfasste. Die diskutierten Bilder nehmen damit innerhalb der Schlachtenmalerei eine besondere Position ein, eine, die vom Zusammenfall des Blicks von Künstler und Kundschafter gekennzeichnet ist.

Beim Sehen und bei der Bildwahrnehmung im Mittelalter gelte es rahmende Diskurse, insbesondere Sehtheorien, zu berücksichtigen; es sei schwierig, Diskurse und Artefakte in einfache kausale Beziehungen zu setzen; in mittelalterlicher Wahrnehmungstheorie und religiösen Praktiken spiele Multi-Sensorik, nicht nur reine Seherfahrung, eine Rolle.

Das ist die Quintessenz dessen, was Silke Tammen zum Lemma *Wahrnehmung* in dem von Ulrich Pfisterer herausgegebenen *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* von 2003 im Abschnitt »Sehen und Bildwahrnehmung im Mittelalter« ausführte.¹ Auf wenigen Seiten gelang es ihr, ein komplexes Panorama zum Thema zu entfalten, bei dem es um verschiedene Konzepte von Sinneswahrnehmung, unterschiedliche Sehtheorien und um Möglichkeiten und Schwierigkeiten der Parallelisierung einer Geschichte des Sehens und einer Geschichte der Kunst geht. Zu letzterem Punkt fasste Tammen knapp und doch anspruchsvoll das zusammen, was man über die Geschichte, die Praxis und die Rahmenbedingungen des Sehens von Bildern im Mittelalter weiß. Sie zeichnete die komplexen und ambivalenten Verhältnisse von materiellen Bildern, körperlichem Sehen und geistiger Schau nach, indem sie darauf hinwies, dass Sehen im Mittelalter immer eine körperliche Seite hatte trotz des Bestrebens vor allem im religiösen Kontext, zu einer geistigen Schau zu gelangen, dass davon gesprochen wurde, wie Bilder in den Körper geradezu eingeschrieben werden und dass das Bild im Mittelalter auf jeden Fall *unter Druck*

.....
¹ Tammen, Sehen und Bildwahrnehmung 474–479.

stand und darauf unter anderem mit komplizierten Rahmensystemen, mit der Einführung von Voyeursfiguren etc. reagierte. Schließlich betonte sie, dass spätmittelalterliche religiöse Praktiken, wie erwähnt, multisensorisch waren und in diesem Zusammenhang Bilderfahrung für die Betrachter zwar primär Seh-Erfahrung war, diese aber häufig »zu einer Reflexionsleistung über die Konkurrenz wie auch die Zusammenarbeit der inneren Sinne« angeregt wurden.²

Das Folgende handelt nicht von einem Gegenstand aus dem Zeitraum, den Silke Tammen mit ihrem Lexikonartikel abdeckte. Vielmehr soll ein Fall aus der Zeit um 1800 untersucht werden, mit dem sich die Autorin des vorliegenden Beitrags bereits eingehender an anderer Stelle beschäftigt hat: Louis François Lejeune, französischer Maler und Militär.³ Der Fokus dieser früheren Untersuchung lag auf den Konstruktionen von Augenzeugenschaft in den Gemälden dieses Künstlers, ein Thema, das einerseits offenkundig in den Zusammenhang von Sehen und dessen medialer Vermittlung gehört, in das andererseits weitere inhaltliche Ebenen eingezogen sind: Zeugenschaft allgemein und Authentizität etwa.

Ungeachtet der Tatsache, dass Lejeune und das Sehen also kein neues Thema sind, wird der konkrete Gegenstand auch hier und heute noch einmal unter der Maßgabe von Augenzeugenschaft diskutiert, dies aber mit den punktuellen Anregungen im Hinterkopf, die von der Neulektüre der genannten Schrift aus der Feder von Silke Tammen ausgegangen sind: das heißt Diskursen des Sehens sowie Körperlichkeit und Multi-Sensorik des Sehens. Ganz allgemein gesprochen, lauten dementsprechend die Fragen, die anhand des genannten Malers angerissen werden sollen: In welche Diskurse konnte eine Engführung von Augenzeugenschaft und Bild um 1800 eingeordnet sein, und welche Rolle vermochte bei dieser Engführung ein Abgleich des Sehens mit den übrigen Sinnen zu spielen?⁴

Im Zentrum meiner Ausführungen stehen ein Protagonist und ein Werk, bei dem sich diese Fragen in einem besonderen Zuschnitt stellen.⁵

Louis François Lejeune, 1775 geboren, begann 1789 in Paris eine künstlerische Ausbildung im Atelier des Landschafters Pierre-Henri de Valenciennes und an der Académie Royale de Peinture et de Sculpture, wo er noch 1791 eingeschrieben war. 1798 stellte er erstmalig, 1843 wohl letztmalig im Pariser Salon aus. 1837 wurde er zum Direktor der École des Beaux-Arts et des Sciences industrielles in Toulouse ernannt.

Diese Tätigkeit als Zeichner und Maler wurde flankiert von einer langen Karriere in der französischen Armee. Lejeune startete diese 1792 zu Beginn der Revolutionskriege mit seinem Eintritt in die Compagnie des Arts de Paris, eine militärische Einheit von Freiwilligen, die vor allem aus Studierenden der École de Droit und der École des Beaux-Arts bestand. Bis zum Sturz Napoleons bekleidete Lejeune dann zunehmend hohe Ämter in der Grande Armée – er war zuletzt Brigadegeneral und Chef des Generalstabes einzelner Armeecorps –, wurde als Baron in den Adelsstand erhoben, setzte seine militärische Karriere aber auch in der Zeit der Restauration und der Julimonarchie fort.

.....
2 Tammen, *Sehen und Bildwahrnehmung* 477–478.

3 Hattendorff, *Wahrheitsbezeugungen* 78–88.

4 Zu Konstruktionen von Augenzeugenschaft in und mit Bildern allgemein s. auch Hattendorff, *Augenzeugenschaft als Konzept* 11–29.

5 Zu den im Folgenden erwähnten biographischen Stationen Lejeunes s. die entsprechende Übersicht in Kat. Versailles 2012, 258–269.

Die entscheidenden Schritte als Soldat unternahm Lejeune im Corps du Génie (Ingenieurcorps), in das er zuerst 1794 eintrat, also in einer militärischen Einheit, in deren Verantwortung die Projektierung und Ausführung der Infrastruktur lag, die zur Verteidigung, zum Angriff und zur Truppenmobilität notwendig war.⁶ 1800 wurde Lejeune zusätzlich vom Dépôt de la Guerre in Dienst genommen, dem zentralen Archiv für Schriften und visuelle Darstellungen mit kriegswissenschaftlicher und militärhistorischer Relevanz, das aber auch selbst Auftraggeber und Verleger von Karten und anderen bildlichen Repräsentationen von Kriegsschauplätzen und Schlachtenplänen zur historischen Dokumentation und zur Unterweisung im Rahmen der Offiziersausbildung war.⁷

Als Mitglied des Geniecorps war Lejeune bei seinen vielen Kampfeinsätzen in den Koalitionskriegen für eine Reihe von Spezialaufgaben eingesetzt, die von entscheidender Wichtigkeit für eine effiziente Kriegsführung waren:⁸ für den Ausbau von Befestigungsanlagen, für die Vorbereitung und Sicherstellung von Truppenbewegungen, etwa den Bau von Brücken und Transportschiffen oder das Austrocknen von Sümpfen, für den Transport von Marschverpflegung und schließlich für das Auskundschaften von Gelände und feindlichen Stellungen. Im Rahmen dieser Tätigkeiten fertigte er auch visuelle Darstellungen zu Zwecken der Dokumentation und Instruktion an: Karten ebenso wie Ansichten von Kriegsschauplätzen, von Schlachtordnungen und anderen Ereignissen des Krieges. Diese dienstlich gefertigten Darstellungen waren auch die Grundlage für die Arbeiten im Bereich der bildenden Kunst, die Lejeune neben seiner militärischen Funktion unternahm.

Eine wichtige gedankliche Rahmung erfahren die vielfältigen Tätigkeiten Lejeunes durch schriftlich niedergelegte Überzeugungen seines künstlerischen Lehrers Valenciennes. Dieser zeichnete verantwortlich für die Abhandlung *Éléments de perspective pratique, à l'usage des artistes*, die zum einen von perspektivischen Darstellungsverfahren und ihren Grundlagen in Geometrie und Optik handelt, zum anderen von der Landschaftsmalerei. Sie gilt als das wichtigste der um die Epochenschwelle von der Frühen Neuzeit zur Moderne in größerer Zahl verfassten Traktate zu dieser Gattung der Malerei.⁹ Veröffentlicht im Jahr 1800, das heißt nach Lejeunes Lehrzeit bei Valenciennes und an der Akademie, aber wesentlich vor dessen Auftritten mit seinen Schlachtengemälden im Salon, enthält dieses Lehrwerk nicht nur ausführliche Angaben zur perspektivischen Konstruktion eines Bildraumes samt Gegenständen und Lebewesen sowie zur Darstellung atmosphärischer Phänomene, sondern auch solche zu Bildsujets, etwa dem Schlachtengemälde.

Valenciennes, der Advokat einer Landschaftsmalerei, die sich nicht zuletzt dem Arbeiten direkt in der Natur verdankt, plädiert bei seiner Besprechung des modernen Schlachtengemäldes, das heißt eines solchen, das ein militärisches Geschehen nach Einführung der Feuerwaffen zeigt, dringend dafür, nicht mit stereotypen Versatzstücken zu operieren. Vor dem Hintergrund eigenen Erlebens und expliziter Kenntnisse der Kriegsführung gelte es, ein Schlachtgeschehen zu zeigen, das eben nicht »loin de la vérité« (»weit entfernt von der Wahrheit«) sei und bei dem nicht »le moindre soldat relèvera les fautés et les contre-sens qu'il aura commis dans ses

6 Zur Entwicklung dieser Einheit s. Goenaga, Génie.

7 Zum Dépôt de la Guerre s. Bret, Dépôt 113–157.

8 S. Kat. Versailles 2012, 49–101.

9 Zu dieser Schrift s. Gallo, Valenciennes 163–218.

compositions« (»der einfachste Soldat die Fehler und falschen Entscheidungen konstatieren wird, die bei seiner Komposition gemacht worden sind«).¹⁰ Bildliche Darstellungen rezenter Schlachten von Künstlern, von denen »plusieurs ont été témoins et acteurs de ces actions mémorables« (»die meisten Zeugen und Akteure bei diesen denkwürdigen Ereignissen gewesen sind«), hätten in diesem Sinne neben militärischem auch künstlerischen Ruhm bedeutet.¹¹

Lejeune entspricht aufgrund seiner Doppelexistenz als Künstler und Soldat genau diesem Typus eines Malers zeitgenössischer Schlachten, den Valenciennes als vorbildhaft beschreibt. Und tatsächlich münzte Lejeune seine Erfahrungen als Soldat ganz bewusst in künstlerisches Kapital um. Die Koalitionskriege waren nicht nur ganz generell der Stoff für seine bildnerische Produktion. Seine Zeichnungen und Gemälde zu Einzelereignissen dieser kriegerischen Auseinandersetzungen waren auch zumindest in Teilen als kalkulierte Konstruktionen authentischen Dabeiseins angelegt. Dies legen verschiedene Tatsachen nahe.

So können Druckgraphiken, die nach zeichnerischen Vorlagen Lejeunes gefertigt wurden, einschlägige Adressen aufweisen. Auf einer Darstellung des Morgens nach der Schlacht von Preußisch-Eylau und einer solchen des anschließenden Treffens von russischem Zar und französischem Kaiser auf einem Floß in der Mitte der Memel liest man jeweils »Dessiné sur les lieux par L.....« (»Gezeichnet vor Ort von L.....«).¹² Dass die Initiale »L« zu »Lejeune« aufzulösen ist, kann dabei als sicher gelten: Lejeune war 1807 im Zusammenhang mit der Schlacht von Eylau nachweislich im militärischen Einsatz,¹³ die sechs Punkte nach dem »L« stehen wohl für die fehlenden Buchstaben seines Namens, und dessen Verschleierung in der Adresse der Graphiken dürfte mit dem vertraulichen Charakter seiner militärischen Aufgaben zusammenhängen.

Darüber hinaus wurden Ölbilder Lejeunes durch eindeutige textliche Zeugnisse gerahmt: Im Zusammenhang mit Ausstellungen seiner Schlachtengemälde im Pariser Salon wurde in den Katalogen angemerkt, dass »[l]a vue du paysage est prise d'après la nature« (»die Darstellung der Landschaft nach der Natur angefertigt wurde«). Die Details der Darstellung sind diesen Quellentexten zufolge »été recueillis sur le champ de bataille, par l'auteur« (»auf dem Schlachtfeld vom Autor zusammengetragen worden«) oder »ceux que l'auteur a vus sur les lieux« (»solche, die der Urheber des Bildes vor Ort gesehen hat«).¹⁴

Und schließlich zeigte sich Lejeune gerne selbst als Akteur in der von ihm dargestellten Bildnarration, sowohl in Gemälden, die zeitnah zu den im Bild festgehaltenen militärischen Ereignissen entstanden, als auch in solchen, die er Jahre später fertigte und in denen er seinem abenteuerlichen Leben als Soldat huldigte.¹⁵

.....

10 Valenciennes, Élemens 515 (Hier und im Folgenden, sofern nicht anders angegeben, Übers. d. Verf.).

11 Valenciennes, Élemens 518.

12 Paris, Bibliothèque nationale de France, Hennin 13134: »Vue de la droite du champ de bataille de l'armée russe devant Prussisch-Eylau, entre cette ville et Schmoditten«, »Dessiné sur les lieux par L.....« und »Gravé par Lameau et Misbach« sowie Hennin 13147: »Entrevue De Leurs Majestés L'Empereur Napoléon Et L'Empereur Alexandre Sur Le Niémen, le 23 juin 1807«, »Dessiné sur les lieux par L.....« und »Gravé par Lameau et Misbach, au dépôt G^{al} de la Guerre«. Zu erstgenannter Darstellung s. Kat. Versailles 2012, 194–199.

13 Kat. Versailles 2012, 261.

14 Zitiert nach den Einträgen in den Salonkatalogen im Quellenanhang in Kat. Versailles 2012, 251, 253.

15 Kat. Versailles 2012 Nr. 16, 56, 66, 93, 95, 106.



Abb. 1 Louis François Lejeune, Die Schlacht von Marengo, 14. Juni 1800, 1801, Öl auf Leinwand, 1,80×2,50 m, Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon.

Im Falle der Bilder, in denen Lejeune seine Rolle als Kriegsteilnehmer zeitnah reflektiert hat, wird nun deutlich, dass diese Konstruktionen von Augenzeugenschaft auf eine spezielle Art denotiert sind. Schauen wir uns im Hinblick darauf zwei Gemälde genauer an.

In der 1801 und dann noch einmal 1802 im Salon präsentierten *Bataille de Marengo, le 15 prairial an 8* (»Schlacht von Marengo am 15. Prairial des Jahres 8«, Abb. 1) erscheint am unteren Bildrand die ausführliche Signatur des Bildautors: »Lejeune, capitaine du Génie / aide-de-camp du général en chef Alex. Berthier. Paris, l’an 9« (»Lejeune, Kapitän des Geniecorps, Adjutant des Armeegenerals Alex. Berthier, Paris, im Jahre 9«).¹⁶ Tatsächlich werden in dieser Darstellung der im Juni 1800 in Oberitalien zwischen Frankreich und Österreich geschlagenen Schlacht von Marengo die in der Signatur genannte Beziehung zwischen Lejeune und General Berthier und der militärische Rang des Künstlers ausdrücklich illustriert: Nahe der Bildmitte im Vordergrund sprengt, durch Pulvergas hervorgehoben, der Armeegeneral Louis-Alexandre Berthier heran, dem ein Fußsoldat eine vom Feind erbeutete Regimentsfahne überreichen möchte. Im Gefolge Berthiers sehen wir auch den Maler des Bildes als Ingenieur-Kapitän im Geniecorps und Adjutanten Berthiers, der augenscheinlich von rechts in das Bild hineingeritten ist und gefangengenommene österreichische Soldaten auf seinen General verweist.

.....

¹⁶ Zu dem Gemälde s. grundsätzlich Kat. Versailles 2012, Nr. 56, außerdem Hattendorff, Wahrheitsbezeugungen 78–85.



Abb. 2 Louis François Lejeune, Das Biwak Napoleons I. vor der Schlacht bei Austerlitz, 1808, Öl auf Leinwand, 1,80×2,20 m, Versailles, Châteaux de Versailles et de Trianon.

Ein solches Selbstporträt, das den Künstler bei der Ausübung seiner Aufgaben als Angehörigen des Geniecorps zeigt, ist im Werk Lejeunes kein Einzelfall. In *Vue d'un bivouac de l'Empereur dans les plaines de Moravie, l'un des jours qui ont précédé la bataille d'Austerlitz* («Ansicht eines Biwaks des Kaisers in der mährischen Ebene an einem der Tage vor der Schlacht von Austerlitz», Abb. 2) von 1808 erblickt man im Zentrum des Bildes Napoleon in Begleitung der Marschälle Berthier und Bessières, denen von einem Feuer angeleuchtet und vor der Folie weißen Rauchs eine Gruppe mährischer Bauern sowie einige russische Gefangene zugeführt werden.¹⁷ Als Vermittler fungiert eine Rückenfigur in rot-blauer Uniform, ein Adjutant des Stabschefs, der sich, trotz seines verlorenen Profils, aufgrund der Haartracht und der Funktion im Bild als Selbstporträt Lejeunes identifizieren lässt.

Eingebettet in eine Vielzahl von dargestellten Figuren und Handlungen zeigen die Selbstporträts in diesen beiden Bildern den Künstler also in einer ganz bestimmten Rolle: als Kundschafter im Dienst der militärischen Aufklärung, hier konkret damit beschäftigt, den jeweiligen

.....

¹⁷ Zu dem Bild s. grundsätzlich Kat. Versailles 2012, Nr. 66, außerdem Hattendorff, Wahrheitsbezeugungen 85–87.

Befehlshabern die Gewährsmänner für die Position der feindlichen Stellungen und die Beschaffenheit des Terrains zu präsentieren, die im Zuge von Anstrengungen zur Nachrichtengewinnung aufgebracht werden konnten. Sicher nicht zufällig sind in beiden Fällen die Bildnisse Lejeunes dabei als Rückenfigur angelegt, die als mögliche Träger einer Personenperspektive ausdrücklich das Sehen – des Bildes und im Bild – thematisieren.

Die vorliegenden Selbstporträts Lejeunes im Schlachtzusammenhang reflektieren also eine Tätigkeit, die von Autopsie und Augenzeugenschaft im umfassenden Sinne lebte. Das Kundschaften umfasste objektive Geländeaufnahmen mithilfe optischer Instrumente und Messgeräte und die Erkundung der genauen Gegebenheiten durch physische Bewegung im Gelände und stand zudem immer in enger Verbindung mit dem Anfertigen bildlicher Darstellungen von Kriegstheatern und militärischen Ereignissen. Es liefert somit auch alle Ingredienzien für die von Lejeune im Nachgang gefertigten Bilder mit Kunstanspruch, die sowohl von einer gebietserischen Überschau über Landschaft und Gesamtgeschehen als auch von minutiösen Detailbeobachtungen zeugten. Man kann daher mit Fug und Recht sagen: Künstler und Militär fielen in der Rolle des Kundschafters zusammen.

Vor dem Hintergrund dieser Erkenntnis gehe ich davon aus, dass in Lejeunes Salongemälden die militärische Aufklärung nicht nur ein Moment der Ikonographie der Bilder ist. Vielmehr bestimmt, so meine These, die Tätigkeit des Künstlers als Kundschafter die gesamte Konstruktion von Augenzeugenschaft, die in diesen Gemälden errichtet wird. Angeregt durch Silke Tammens nachdrückliche Hinweise auf Sehtheorie einerseits und Multi-Sensorik sowie Körperlichkeit des Sehens andererseits behaupte ich, dass Lejeune seinen Darstellungen sowohl ein abstraktes Sehmodell als auch Körperlichkeit und Multi-Sensorik eingeschrieben hat. Ursächlich dafür ist seine Tätigkeit auf dem Feld der militärischen Aufklärung, die eine großräumige Geländeerfassung, aber auch kleinteilige Informationsgewinnung durch Verhöre von Spionen und von Gefangenen umfasste.¹⁸

Werfen wir zum Beleg dieser Annahme zuerst einen Blick auf die Produktion zweier weiterer Künstler aus dem Kontext des *Dépôt de la Guerre* und derjenigen Einheiten der französischen Armee, die mit Pionieraufgaben und militärischem Ingenieurwesen befasst waren, um zu präzisieren, welche grundsätzlichen Interessen die Künstler in diesen Zusammenhängen bedienten.¹⁹

Louis-Albert-Ghislain Bacler d'Albe, der von 1799 bis 1804 *chef d'ingénieurs-géographes* beim *Dépôt de la Guerre* war und danach das Bureau Topographique des Ersten Konsuls und Kaisers leitete, ist Autor der 1797 begonnenen, aus zahlreichen Einzelblättern bestehenden *Carte du théâtre de la guerre en Italie lors des premières campagnes de Bonaparte* ebenso wie von Gemälden zu militärischen Kampagnen Napoleons (Abb. 3).²⁰ Der Piemontese Pietro Giuseppe Bagetti wurde nach Marengo vom Bureau Topographique de l'Armée d'Italie als Landschaftsmaler für die Darstellung von Kriegstheatern beschäftigt und 1809 zum *capitaine* im

18 Zur militärischen Aufklärung im Frankreich der Zeit um 1800 s. Pansini, *Pratique*.

19 Zu den spezifischen Arbeitsbedingungen dieser Gruppe von Künstlern s. Bruller, *Artistes* 40–41. Zu Bacler d'Albe und Bagetti s. zusammenfassend unter der Maßgabe von Augenzeugenschaft Hattendorff, *Bild und Augenzeugenschaft* 149–152.

20 Zu den militärischen Aufgaben Baclers s. Jourquin, Bacler d'Albe 154; zu seiner Italienkarte s. Gorgone, *Carte*.



Abb. 3 Michelangelo Mercoli nach Louis-Albert-Ghislain Bacler d'Albe, Passage du Pô [...] peint sur le lieu par Bacler Dalbe; gravé par Mercoli fils, 1796, Radierung und Kupferstich, 0,515×0,695 m, Paris, Bibliothèque nationale de France, Hennin, 12206.

Corps Impériale des Ingénieurs-Géographes ernannt.²¹ Er perfektionierte Darstellungen der norditalienischen Kriegstheater, die eine Vogelschau auf das Gelände mit einem vergleichsweise niedrigen Horizont kombinierten und so in besonderer Weise eine ordnende Überschau über die spezifische topographische Situation sowie die Truppenstellungen im Gelände und die siegreiche militärische Taktik erlaubten (Abb. 4).

Die nicht-kartographischen Darstellungen beider Künstler, hier solche, die auch im Medium Druckgraphik verbreitet wurden, bestimmen in ihrer Gesamteinrichtung klar das entkörperlichte Blickregime der Vogelperspektive, das mit den Interessen und Gepflogenheiten der genannten Bureaux Topographiques und des Dépôt de la Guerre, das heißt dem dort herrschenden Diskurs, in Verbindung zu bringen ist. Auf der Ebene der Figuren werden hingegen Unterschiede sichtbar. Während bei Bagetti lediglich die allgemeine Schlachtordnung verdeutlicht wird, sind bei Bacler Vorder- und Mittelgrund der Bilder mit Figuren in einem Maßstab besetzt, der individuelle Handlungen erkennbar werden lässt.

Lejeunes Bilder – so dürfte deutlich sein – teilen grundsätzlich mit denen Baclers und Bagettis die räumliche Einrichtung. Was die Figurendarstellung angeht, so stellt sich eine Ähnlichkeit allerdings vor allem zu Bacler her. Vor dem Hintergrund der Werke dieses Künstlers

.....
²¹ Zu den militärischen Aufgaben Bagettis s. Zieseniss, Bagetti 158–159; zu den Darstellungen Bagettis zum ersten und zweiten Italienfeldzug Bonapartes s. Bertone, Bagetti.



Abb. 4 Jacques Joseph Coigny nach Pietro Giuseppe Bagetti, *Vue de la bataille de Marengo, au moment de la victoire*, Radierung, 0,266×0,471 m, Paris, Bibliothèque nationale, Hennin, 12620.

fallen in Bezug auf Lejeune gleichzeitig zwei Dinge auf: (1) Deutlicher als im Falle Baclers dominieren den Bildvordergrund etwa bei seiner Darstellung der Schlacht von Marengo kontingente Einzelerzählungen – von links nach rechts: der assistierte Selbstmord eines verwundeten österreichischen Offiziers; der am Leichnam seines Herren heulende Hund; der Adjutant, dessen Pferd tödlich getroffen zusammenbricht; der französische Soldat, der einem verwundeten österreichischen Soldaten Schnaps reicht, oder eben der Maler des Bildes selbst, Lejeune, der Gefangene zu seinem General schickt. In der zeitgenössischen Publizistik, die die Ausstellung des Bildes begleitete, werden diese kontingenten Einzelerzählungen ausdrücklich als vom Künstler vor Ort bezeugt bezeichnet.²² Und (2): Während sich Bacler in seinen Gemälden mitunter als im Felde zeichnend selbst darstellt,²³ sehen wir Lejeune wie gesagt speziell in seiner Rolle als Kundschafter, d. h. als jemand, der das Gelände und alles, was dazugehört, nicht nur mit Blicken, sondern auch aktiv durch physische Bewegung und Autopsie des Details untersucht und durchquert.

Aus diesen zwei Punkten möchte ich eines folgern: Die Kombination aus einer subjektiven Augenzeugenschaft Lejeunes, die den Bildvordergrund kennzeichnet, und einer objektiven Au-

²² S. den Text aus dem Salonkatalog von 1801 im Quellenanhang von Kat. Versailles 2012, 251.

²³ So etwa in dem Gemälde *Bataille du pont d'Arcole, du 15 au 17 novembre 1796*, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon.

genzeugenschaft, die die räumliche Einrichtung der Darstellung leitet, diese Kombination, die ein Spezifikum dieser und anderer Gemälde Lejeunes ist, ist eine Visualisierung militärischer Aufklärung. In Analogie zur operativen und taktischen Aufklärung, die ihre Aufmerksamkeit immer dem großen Ganzen wie dem Detail zuwendet, vereint Lejeunes Bild das entkörperlichte Sehen in der Vogelschau mit der subjektiven, körpergebundenen und multi-sensorischen Wahrnehmung des teilnehmenden Beobachters, eine Wahrnehmung, die Details in Vorder- und Mittelgrund – der heulende Hund, das angebotene scharfe Getränk, der beißende Geruch des Pulverdampfes – absichtsvoll umschreiben.

Eine Multi-Sensorik der Wahrnehmung spricht interessanterweise auch aus einem Rezeptionszeugnis, das sich mit der Ausstellung von Lejeunes *Schlacht von Marengo* im Salon verbindet. In einem Bericht im *Mercure de France* wird die »extrême vérité« in allen Teilen des Gemäldes gelobt. Der anonyme Autor gibt an, sich selbst als Zeuge des Geschehens zu wännen, und sieht diesen Eindruck durch die Reaktion eines jungen Militärs bestätigt, der, das Gemälde betrachtend, erstaunt und erfreut ausgerufen habe: »C'est bien cela, [...] j'y étais, il y faisait chaud.« (»So war es, [...] ich war da, es war heiß«).²⁴ Diese lobende Erwähnung des Gemäldes spiegelt also die vor dem Bild erlebte Augenzeugenschaft des Kritikers in der angeblichen Reaktion eines weiteren Besuchers, der dartut, tatsächlich Augenzeuge der Schlacht gewesen zu sein, der bei der Betrachtung des Gemäldes aber vor allem eine Temperaturempfindung verspürt.

Vielleicht kann man sagen, dass dieses (durchaus topische) Kunstlob, dass die bildliche Darstellung neben einer Augensensation auch andere Sinneseindrücke hervorzurufen im Stande sei,²⁵ die Konstruktion von Augenzeugenschaft bei Lejeune noch einmal kommentiert: und zwar in dem Sinne, dass in der Tat die komplexe Wahrnehmung des militärischen Kundschafters in das Gemälde eingeschrieben ist.

Die Literatur hat in Bezug auf Lejeunes *Schlacht von Marengo* davon gesprochen, dass das Gemälde gegenüber der einflussreichen, von Frans van der Meulens Bildern der Schlachten Ludwigs XIV. herkommenden Tradition von einer »Demokratisierung« des Blicks zeuge: Im Vordergrund stünde nun der »einfache Soldat«, wohingegen der das Feld allein beherrschende Blick des Heerführers außer Kraft gesetzt und stattdessen der gemeine Bildbetrachter an seine Stelle getreten sei.²⁶ An anderer Stelle habe ich ausgeführt, dass das Gemälde historisch charakterisiert sei durch seine Kombination aus einem Blickregime, das von Geniecorps und Dépôt de la Guerre zum Zwecke der Dokumentation, Instruktion und Repräsentation instrumentalisiert war, und der subjektiven Augenzeugenschaft des Soldaten Lejeune im Sinne persönlicher *mémoires*.²⁷

Die militärische Kundschafterei, die, allgemein gesprochen, Fernsicht immer mit Nahsicht verbindet, ist, so würde ich heute sagen, der Schlüssel dafür, um den vermeintlichen Wider-

.....
²⁴ Anonym, Salon 441. Diese Textstelle wird im Zusammenhang mit Lejeune bereits erwähnt in Siegfried, *History* 246–247.

²⁵ Vgl. hierzu die Angabe Filippo Baldinuccis aus der Zeit um 1680 zu einer Schlachtendarstellung des Jacques Courtois gen. Il Borgognone, deren Wahrheit sich darin erweise, dass der Betrachter die Schreie, das Stöhnen und das Klagen der Soldaten zu hören vermeine (s. Knauer, *Krieg* 4–5).

²⁶ Siegfried, *History* 242.

²⁷ Hattendorff, *Wahrheitsbezeugungen* 84–85.

spruch aus individueller Sicht und institutionalisierter Objektivität in den hier in Rede stehenden Werken Lejeunes aufzulösen und die genannte Kombination vielmehr als die zwei Seiten einer Medaille zu erkennen. Silke Tammens Überlegungen zum Sehen und zur Bildwahrnehmung im Mittelalter sind mir dafür der Wegweiser gewesen.

Bibliographie

Quellen

Anonym, Salon: Anonym, Suite du Salon de l'an 9. Gros. Sapho à Leucade, *Mercure de France* 6, 1801, H. 36, 438–441.

Valenciennes, Éléments: P.-H. de Valenciennes, *Éléments de perspective pratique, à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris 1800.

Literatur

Bertone, Bagetti: V. Bertone (Hg.), Giuseppe Pietro Bagetti pittore di battaglie: Vues des campagnes des français en Italie (1796 e 1800); i disegni delle campagne napoleoniche della GAM di Torino, Turin 2000.

Bret, Dépôt: P. Bret, *Le Dépôt général de la Guerre et la formation scientifique des ingénieurs-géographes militaires en France (1789–1830)*, *Annals of Science* 48, 1991, H. 2, 113–157.

Bruller, Artistes: I. Bruller, *Des Artistes au service de professionnels: L'Art et l'art de la guerre; genèse d'une collection 1744–1805*, in: *L'Art de la Guerre. La Vision des peintres aux XVII^e et XVIII^e siècles: actes du séminaire tenu à l'École militaire, le 7 juin 1997*, Paris 1998, 37–46.

Gallo, Valenciennes: L. Gallo, Pierre-Henri de Valenciennes (1750–1819): *L'Artiste et le théoricien*, *LermArte documenti* Bd. 19, Rom 2017.

Gorgone, Carte: G. Gorgone, *Carte d'Italie: La prima campagna d'Italia di Napoleone Bonaparte nella carta geografica di Bacler d'Albe*, Rom 2012.

Goenaga, Génie: J. Tulard (Hg.), *Dictionnaire Napoléon* Bd. 1, überarb. u. erw. Neuausgabe Paris 1999, 863–864 s. v. Génie (J.-M. Goenaga).

Hattendorff, Wahrheitsbezeugungen: C. Hattendorff, *Bild und Augenzeugenschaft bei Jean-Louis Prieur und Louis François Lejeune: Visuelle Wahrheitsbezeugungen in Frankreich um 1800*, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 43, 2016, 67–94.

Hattendorff, Augenzeugenschaft als Konzept: C. Hattendorff, *Augenzeugenschaft als Konzept: Konstruktionen von Wirklichkeit in Kunst und visueller Kultur seit 1800 – Zur Einführung*, in: C. Hattendorff/L. Beißwanger (Hg.), *Augenzeugenschaft als Konzept: Konstruktionen von Wirklichkeit in Kunst und visueller Kultur seit 1800*, Bielefeld 2019, 11–29.

Hattendorff, Bild und Augenzeugenschaft: C. Hattendorff, *Bild und Augenzeugenschaft: Überlegungen zu einer Nahbeziehung*, in: A. Baumann/S. Schmolinsky/E. Timpener (Hg.), *Raum und Recht: Visualisierung von Rechtsansprüchen in der Vormoderne*, *Bibliothek altes Reich* Bd. 29, Berlin 2020, 139–153.

Jourquin, Bacler d'Albe: J. Tulard (Hg.), *Dictionnaire Napoléon*, Bd. 1, überarb. u. erw. Neuausg. Paris 1999, 154, s. v. Bacler d'Albe (J. Jourquin).

Kat. Versailles 2012: V. Bajou-Charpentreau (Hg.), *Les Guerres de Napoléon: Louis François Lejeune, général et peintre*, *Ausstellungskatalog Musée national du château de Versailles*, Paris 2012.

Knauer, Krieg: M. Knauer, *Krieg zwischen »Wirklichkeit« und »Dekorom«: Interpretationspotentiale von Bildquellen für Militärgeschichte (1500–1815)*, *kunsttexte.de*, 1, 2009, 1–12, <https://doi.org/10.18452/7587> (Zugriff: 17.03.2025).

Pansini, Pratique: V. Pansini, *Pratique de la description militaire. L'exemple des topographes de l'armée française (1760–1820)*, in: G. Blundo und J.-P. Olivier de Sardan (Hg.): *Pratiques de la description (Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales)*, <https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.19836> (Zugriff: 17.03.2025).

Siegfried, History: S. L. Siegfried, *Naked History: The Rhetoric of Military Painting in Post-Revolutionary France*, *Art Bulletin*, 75, 1993, H. 2, 235–258.

Tammen, Sehen und Bildwahrnehmung: S. Tammen, Sehen und Bildwahrnehmung, in: U. Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart 2011 (2. Aufl.), 474–479.
Zieseniss, Bagetti: J. Tulard (Hg.), Dictionnaire Napoléon, Bd. 1, überarb. u. erw. Neuausg. Paris 1999, 157–158, s. v. Bagetti (C. O. Zieseniss).

Abbildungsnachweise

Abb. 1 bpk | RMN - Grand Palais, Daniel Arnaudet, Jean Schormans.

Abb. 2 <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=254714> (Zugriff: 17.03.2025).

Abb. 3, 4 cliché Bibliothèque nationale de France.

**ZUGÄNGE
ZUM ILLUMINIERTEN CODEX**

Kontakt-Offensive: Die Darstellung der Schreiberin und Malerin Guda im Rahmen eines Initialbuchstabens

Ulrich Rehm

Abstract

In einem Homiliar des 12. Jhs., einer Handschrift mit Texten zur Vorbereitung auf die im Ablauf des Kirchenjahres anstehenden Predigten, begegnet uns in einem besonders hervorgehobenen Anfangsbuchstaben die Figur einer Nonne wohl mittleren Alters (Frankfurt am Main, UB J. C. Senckenberg, Ms. Barth. 42). Sowohl ihr Gestus als auch das von ihr gehaltene Schriftband lassen sich als Kontaktaufnahme begreifen – aktuell über einen Zeitraum von ca. 850 Jahren hinweg. Mit ihrem kurzen Textbeitrag identifiziert sich die Nonnenfigur als Darstellung einer Frau namens Guda, die die Malerin und Schreiberin der vorliegenden Handschrift sei. Was aber sind ihre Aussageabsichten? Angesichts des Zusammenspiels von Malerei und Schrift, Bild und Text im betreffenden Initialbuchstaben begeben wir uns auf eine Spurensuche, die weiteren geschriebenen und gemalten Hinweisen innerhalb der Handschrift folgt.

Vitalisierung des Buchstabens

Im Mai 2009 fuhr der Verfasser dieser Zeilen von Köln aus mit dem Zug zu einem Abendtermin an die Gießener Universität. Silke Tammens Doktorand:innen-Kolloquium hatte ihn dazu eingeladen, über einen ausgewählten Aspekt seiner Mittelalter-Forschung zu diskutieren. Als Ausgangspunkt hatte er einen sieben Jahre zuvor in der Zeitschrift für Kunstgeschichte veröffentlichten Aufsatz mit dem Titel *Der Körper der Stimme. Überlegungen zur historisierten Initiale karolingischer Zeit* ausgesucht.¹ Seit langem an Bild-Text-Fragen interessiert, hatte der Autor mit dieser Publikation dazu beitragen wollen, die seinerzeit nach seinem Eindruck bestehende Hilflosigkeit der Kunstgeschichte gegenüber einer Vielzahl figürlich gestalteter Initial-Buchstaben in Handschriften des frühen Mittelalters aufzubrechen. Im Zentrum der Überlegungen hatte dabei der sogenannte *Amiens-Psalter* (nach seinem Ursprungsort auch *Corbie-Psalter*) aus der Zeit um 800 gestanden² – mit Initialen, die vor körperlicher Vitalität zu strotzen scheinen, die allerdings nach den seinerzeit herkömmlichen Interpretationsmustern nicht als Illustrierung des jeweils betreffenden Psalms gelten konnten. Die maßgebliche Idee bestand darin, das Bezugsfeld zu erweitern: den möglichen Textbezug der figürlichen Initialen nicht allein in der Veranschaulichung der im jeweils betreffenden Psalm benannten oder zu vergleichenden Personen und Ereignisse zu suchen, sondern die Frage zu stellen, welche Rolle den künstle-

.....
¹ Rehm, Stimme.

² Amiens, Bibliothèque Municipale, Ms. 18, Corbie, ca. 800.



Abb. 1 Jona wird ins Meer geworfen und von einem großen Meereswesen verschlungen, D-Initiale zu Psalm 129 (»De profundis clamavi ...«), Amiens, Bibliothèque Municipale, Ms. 18 (Psalter), fol. 110r (Corbie, ca. 800).

risch animierten Buchstaben für die mittelalterliche Rezeption der Psalmen zukommen konnte. Dabei trat der Aspekt des Artikulierens und Intonierens, der auditiven, klanglichen Umsetzung also des mit den Buchstaben überlieferten Textes, in den Vordergrund, das Kurzschließen des Textes mit dem Körper des jeweiligen Sprecher:in- oder Sänger:in-Ichs der Psalmen selbst und somit mit den psalmodierenden Körpern der von der Handschrift adressierten Rezipient:innen. Es ging mithin um Aspekte des Verhältnisses von mündlicher und schriftlicher Äußerung im Rahmen der frühmittelalterlichen Psalterkultur.

Als die entsprechenden Überlegungen im Februar 2001 als Habilitationsvortrag vor der Philosophischen Fakultät der Bonner Universität präsentiert wurden, stießen sie durchaus auf Vorbehalte. Jetzt, 2009 hatte sich in der Sache so viel bewegt, dass die Diskussion vor einem erweiterten Hintergrund stattfinden konnte.

Silke Tammen griff während der Diskussion in Gießen zunächst das Eröffnungsbeispiel des Abends noch einmal auf: Die Initiale zu Psalm 129 (»De profundis clamavi ad te Domine, Domine exaudi vocem meam [...]« – »Aus der Tiefe habe ich, Herr, zu dir gerufen, Herr, höre meine Stimme [...]«) stellt im *Amiens-Psalter* offenbar einen alttestamentlichen Querbezug her (Abb. 1): vom Motiv des Rufens aus dem sozialen und seelischen »Abgrund« zu Gott durch den Psalmisten zu dem Bittrufen Jonas aus der Tiefe des Walkörpers, in dem die Figur des Propheten im nächsten Augenblick kopfüber zu verschwinden droht.³ Wir haben es, zumindest auf

.....

³ Pächt, *Buchmalerei* 53 (Nr. 62).

den ersten Blick, also tatsächlich (und ausnahmsweise, was diese Handschrift betrifft) mit einer Illustration im herkömmlichen Sinne zu tun – jedenfalls dann, wenn wir darunter die Darstellung einer maßgeblich textlich überlieferten Geschichte verstehen wollen. Allerdings geht es hier um den Transfer dessen, was durch die wörtliche Rede des betreffenden Psalmtextes zum Ausdruck gebracht wird, zu der an ganz anderem Ort des Alten Testaments erzählten Geschichte des Propheten Jona in einer vergleichbaren, körperlich besonders drastischen und einprägsamen Situation. Die/der betreffende Illuminator:in agierte also bildlich analog zu den geläufigen intertextuellen Bezugnahmen innerhalb des Alten Testaments.

Im Fall dieser einen Initiale können somit drei unterschiedliche Ebenen des körperlichen Sprechens im Sinne eines Flehens zu Gott angesprochen werden: die Ebene der Geschichte des Propheten Jona, diejenige der bildlichen Veranschaulichung des in wörtlicher Rede gegebenen Flehrufes des Psalmisten und schließlich die Ebene der jeweils aktualisierten körperlichen Umsetzung des entsprechenden Rufens beim Rezitieren des Psalms.

Die damalige Reaktion von Silke Tammen kann als beispielhaft für wesentliche ihrer Anliegen in Forschung und Lehre gelten: sensibles Beobachten, dessen adäquate und differenzierte sprachliche Artikulation, verknüpft mit der Frage nach der spezifischen visuellen Ansprache der Sinne und des Intellekts, angebunden an den jeweils aktuellen Forschungsdiskurs und erweitert durch Vorschläge zur Verfeinerung des methodischen Zugriffs und zur Erweiterung der allgemeinen Theoriebildung. Sie griff noch einmal den motivischen Aspekt des körperlichen Verschlungenwerdens bei gleichzeitigem lautem Schreien auf und formulierte die angesichts der konkreten Bildartikulation nächstliegenden Assoziationen zu entsprechenden auditiven Phänomenen. Sie stellte Querverbindungen zu den Sound Studies her, und sie diskutierte die vorgetragenen Thesen im Kontext der jüngeren Forschung zum weiteren kulturhistorischen Kontext mittelalterlicher Buchkultur, etwa unter Bezugnahme auf Laura Kendricks *Animating the Letter*.⁴

Mittlerweile hat sich ein deutlich erweitertes Bewusstsein dafür entwickelt, welches kommunikative und (selbst)reflexive Potential mittelalterlichen Initialen innewohnen kann.⁵ Dabei wird unter anderem deutlich, dass die vielfältigen visuellen Effekte nicht zuletzt darauf ausgerichtet sind, mit künstlerischen Mitteln gerade auch die Schriftförmigkeit der Textüberlieferung durch Codices (dem Leitmedium des Frühmittelalters) zu betonen.⁶ Im Fall des *Amiens-Psalters* erweist die Malerei dabei ihre Fähigkeit, die Buchstaben mit Leben und mit Bedeutung zu füllen – sich also in der Auseinandersetzung mit der Schrift mit ihren eigenen Mitteln zu artikulieren.

Die Guda-Figur im Verhältnis zur D-Initiale und darüber hinaus

Unwillkürlich ergeben sich Zusammenhänge, wenn im Folgenden die Frage verfolgt wird, wie sich eine Buchschreiberin und -illuminatorin des 12. Jhs. artikuliert, wenn sie sich selbst im Rahmen einer Textinitiale figurativ in Szene setzt.⁷ Dabei erweist sich unter anderem, dass das, was für lange Zeit pauschalisierend unter dem Begriff der Bild-Text-Forschung gefasst worden

.....
4 Kendrick, Letter.

5 Vgl. z. B.: Loic, Letters.

6 Vgl. z. B.: Kitzinger, Wandalgarius.

7 Zu mittelalterlichen Künstlerdarstellungen in Initialbuchstaben vgl. z. B.: Legner, *Artifex* 251–266.



Abb. 2 Guda, D-Initiale (»Dominus deus...«), Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Ms. Barth. 42 (Homiliar), fol. 110v, Mittelrhein, zweite Hälfte des 12. Jhs.

war, nur unzureichend die vielfach bestehenden visuellen Auseinandersetzungen zwischen Schrift und Malerei erfasst – Auseinandersetzungen, bei denen Schrift auch als visuelles Phänomen jenseits von Text wahrgenommen wird und das Ergebnis illuminatorischer Arbeit auch als Formgebung jenseits konventioneller Bildsujets. Beide Ebenen, die der Schrift-Malerei-Relation und die des Bild-Text-Verhältnisses, lassen sich zur Interpretation auch der Guda-Initiale, um die es nunmehr gehen wird, beschreiten und wiederum miteinander verknüpfen (Abb. 2). Die betreffende Initiale gehört zur Ausstattung eines lateinischen Homiliars,⁸ das sich heute in der Universitätsbibliothek in Frankfurt am Main befindet.⁹

Angesichts der Tatsache, dass die betreffende, in der Spannung zwischen Malerei und Schrift sowie Bild und Text bestehende Initiale aus der zweiten Hälfte des 12. Jhs. zu den meist beachteten unter den mutmaßlichen Künstler:innen-(Selbst-)Bildnissen des Mittelalters zählt, lässt die Ausführlichkeit der kunstgeschichtlichen Auseinandersetzung damit zu wünschen übrig.¹⁰ Immerhin hat Pierre Alain Mariaux der Initiale einen, wenn auch kürzeren, Absatz in sei-

⁸ Hier: Homiliarium de tempore pars aestivalis (fol. 4v–171v).

⁹ Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Ms. Barth. 42, Mittelrhein, zweite Hälfte 12. Jh.; vgl. Powitz/Buck, Handschriften 84–88; Schilling/Swarzenski, Handschriften 12–13 Nr. 13, Taf. VIb; <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/msma/urn:urn:nbn:de:hebis:30:2-14495> (Zugriff: 28.02.2025).

¹⁰ Vgl. z. B.: Kat. Köln 1985 Bd. 1, 213 (A. Legner), 244–245, B 43 (J. Luckhardt); Alexander, Illuminators 18, 20, Abb. 29; Gaze, Women 9, 22; Legner, Artifex 254, Abb. 347, 359; Mariaux, Women 413–415; Rehm, Schreiberinnen 32–34 (knappe Zusammenfassung der in diesem Beitrag weiter ausformulierten Argumentation).

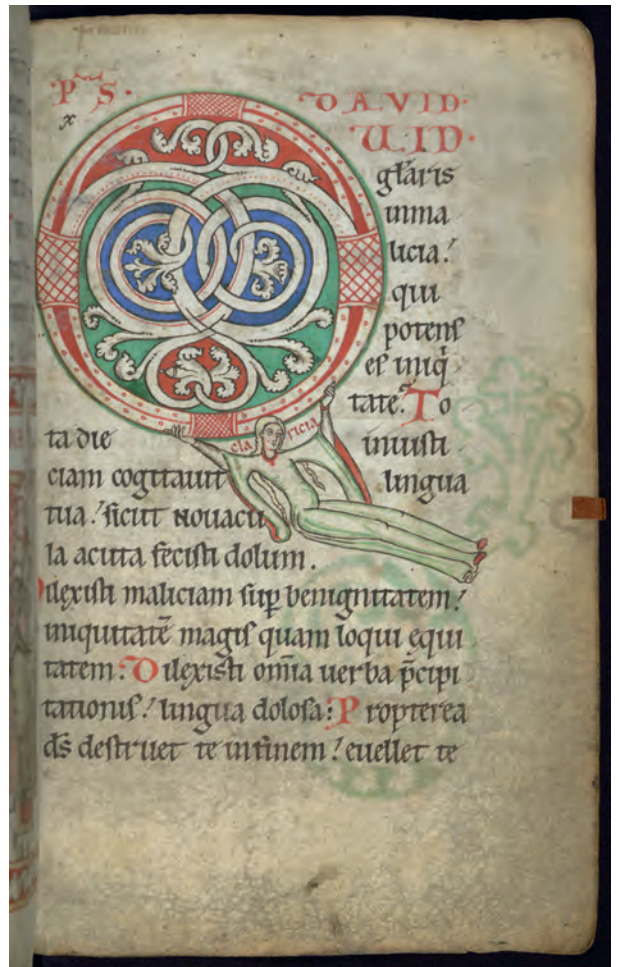


Abb. 3 Claricia, Q-Initiale zu Psalm 51 («Quid gloriaris ...»), Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. W. 26 (Psalter), fol. 64r, Augsburg, ca. 1200.

nem Aufsatz *Women in the Making. Early Medieval Signatures and Artists' Portraits (9th–12th c.)* eingeräumt – als eines von mehreren ausführlicher behandelten Beispielen mittelalterlicher Signaturen und Bildnisse von Künstlerinnen.¹¹ Und er hat erste Schritte zur Kontextualisierung der Darstellung innerhalb der betreffenden Handschrift selbst gemacht.

Ausführlicher diskutiert er allerdings die Darstellung der Figur der Claricia in einer wahrscheinlich für die Benediktinerinnen von St. Ulrich und Afra in Augsburg im späten 12. Jh. geschaffenen Psalterhandschrift (Abb. 3).¹² Es lohnt sich, diese heute in Baltimore aufbewahrte Handschrift zum Vergleich mit in den Blick zu nehmen, wie sich im Laufe der anschließenden Argumentation hoffentlich erweisen wird. Der Körper der Dargestellten bildet hier die Cauda, also den Schwanz des Buchstabens Q – und zwar zur Eröffnung des Psalms 51 («Quid gloria-

11 Mariaux, *Women* 413–415.

12 Baltimore, The Walters Art Museum, Department of Rare Books and Manuscripts, MS W26, Augsburg, ca. 1200, fol. 6: <https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W26/description.html>; <https://searchworks.stanford.edu/view/yhg58tp8443> (Zugriff: 28.02.2025); vgl. auch Mariaux, *Women* 399–409.



Abb. 4 Engilbertus, Q-Initiale
(»Quod resurrectionem ...«), Trier,
Stadtbibliothek, Hs. 261-1140 2°
(Homiliar aus Springiersbach),
fol. 153v, um 1160–1170.

ris [...]«). Ob es sich bei der in Laiengestalt präsentierten Frau mit offenem langem Haar um die Schreiberin bzw. Illuminatorin der betreffenden Handschrift handeln soll, ist umstritten. Als Argument dafür könnte man geltend machen, dass die als Maler und Schreiber ausgewiesene Figur des Engilbertus in einer Initiale eines Homiliars aus Springirsbach von ca. 1160/1170 in einer ähnlichen Bildformel als Bestandteil einer Q-Initiale dargestellt ist, wenn auch in deutlich anderer Körperhaltung (Abb. 4).¹³ Wir kommen darauf zurück.

Das Interesse an den folgenden Überlegungen zur Guda-Initiale ist von der Frage geleitet, wie Künstler:innen des Mittelalters und insbesondere Schreiber:innen und Maler:innen sich selbst als maßgebliche Produzent:innen von Handschriften in ihren eigenen Produkten sichtbar werden ließen und auf welche Art von Selbstbehauptung die jeweils spezifische Form des Sichtbarmachens schließen lässt; das heißt, welche Auffassung von der eigenen Arbeit, von deren Produkten und von der ausübenden Person eingenommen wird. Während für die im Vergleich häufiger auftretenden Beispiele männlicher Künstler gelegentlich einzelne Fälle in diese Richtung befragt worden sind,¹⁴ ist Ähnliches für die Künstlerinnen bisher weniger von kunst-

¹³ Trier, Stadtbibliothek, Hs. 261–1140 2°, ca. 1160–1170, fol. 153v; vgl. Legner, *Artifex*, 253–254, Abb. 346.

¹⁴ Vgl. z. B.: Legner, *Illustres*; Alexander, *Illuminators*; Claussen, *Nachrichten*; Legner, *Artifex*; Rehm, *Exemplum* sowie Rehm, *Mönchs bild*.

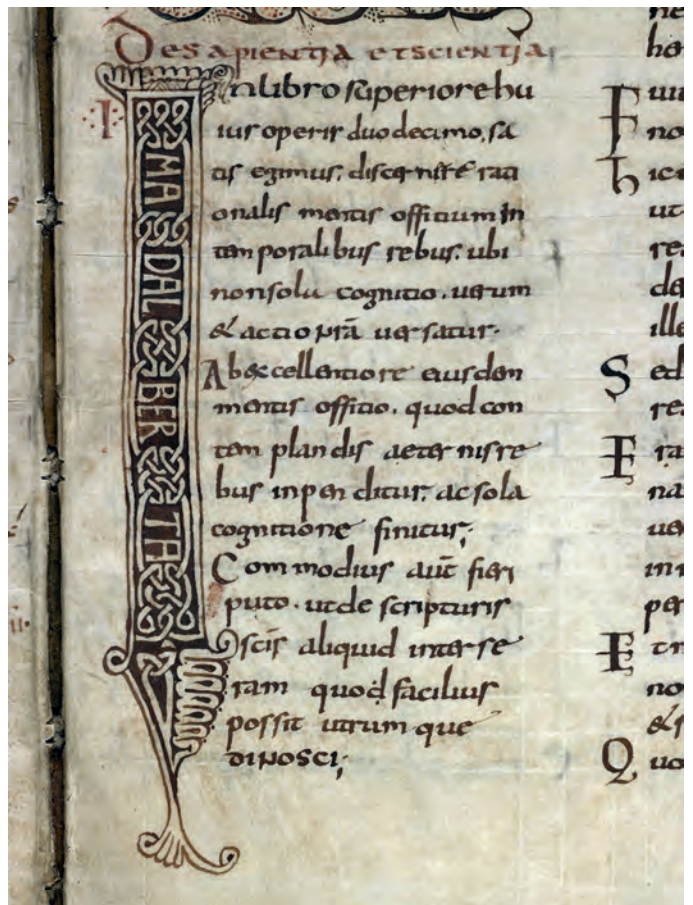


Abb. 5 Madalberta, I-Initiale (»In libro superiore ...«), Cambrai, Le Labo, Ms. 300 (Augustinus, De trinitate), fol. 155r, Meaux, Ende 8. Jh.

historischer¹⁵ als vielmehr von historisch-philologischer Seite her geschehen.¹⁶ Das hat wohl auch damit zu tun, dass nach bisherigem Befund die schriftliche Sichtbarmachung von Frauen tatsächlich häufiger vorkommt als die bildliche.

Wenn man darauf verweist, dass schon im 8. Jh. eine Frau namens Madalberta sich selbst in einer mutmaßlich von ihr selbst ornamental gestalteten Initiale namentlich hat sichtbar werden lassen (Abb. 5)¹⁷ – formal analog zu einigen ihrer zeitgenössischen männlichen Kollegen übrigens –, so ist damit keine Tradition benannt, an die Guda im 12. Jh. womöglich noch hätte anknüpfen oder sich von ihr absetzen können (Abb. 2). Die erhaltenen Zeugnisse visueller Repräsentation von Künstler:innen sind, soweit bisher erfasst, von zu geringem Umfang, als dass sich daraus Entsprechendes herleiten ließe. Eher ist vorläufig davon auszugehen, dass Guda mit ihrer Selbstdarstellung im Rahmen einer Initiale eine zeitgenössische Konvention

¹⁵ Mattick, Chorbücher.

¹⁶ Vgl. z. B.: Lifshitz, Gun(t)za; Beach, Women; Lifshitz, Women. Das Buch von Katrin Graf, *Bildnisse schreibender Frauen im Mittelalter*, trifft, anders als der Titel erwarten lassen könnte, nur zum Teil die hier verfolgte Fragestellung, da es primär um Autorinnen-Bildnisse geht.

¹⁷ Cambrai, Le Labo, Ms 300 (Augustinus, De Trinitate), Meaux, Ende 8. Jh.: Bischoff, *Nonnenhandschriften* 33; Gaze, *Women* 8 mit Abb.; Mariaux, *Women* 9; Rehm, *Schreiberinnen* 26–27; Kitzinger, *Colophones*.

aufgriff,¹⁸ innerhalb derer sie allerdings originell in Erscheinung tritt, und das unter ausdrücklicher Betonung ihrer Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht.

Nur drei Besonderheiten seien hier hervorgehoben: Erstens hat die Illuminatorin auf unmittelbare visuelle Hinweise auf ihre Maltätigkeit verzichtet, womit sie der von Katrin Graf beobachteten Abstinenz entspricht, mittelalterliche Schreiberinnen mit den für männliche Schreiber üblichen Attributen (Schreibpult, Pergamentblätter bzw. -lagen, Feder, Rasiermesser) zu zeigen.¹⁹ Stattdessen präsentiert sie sich im Rahmen eines fertiggestellten (Teil-)Produkts ihrer Arbeit, eines Initialbuchstabens, und in Interaktion mit diesem, sodass der Buchstabe mit seiner bildlichen Ausgestaltung in gewissem Maße mit verkörperlicht erscheint. Zweitens hat die Illuminatorin vor dem Hintergrund der benannten mutmaßlichen Konvention fehlender Schreibwerkzeuge die Nonnengestalt dazu genutzt, die Betrachter:innen der Handschrift unmittelbar und offensiv *in figura* mit der eigenen Person zu konfrontieren, indem sich die dargestellte Nonne mit Blick und Gestik offensiv nach außen wendet und somit eine starke Präsenz artikuliert. Während die Figur mit ihrer Linken jenes rankenartige Gebilde ergreift, das aus dem Initialbuchstaben hervorgeht und sich zum Schriftband entfaltet hat, wendet sie sich mit ihrer erhobenen geöffneten Rechten und mit ihrem Blick nahezu frontal aus der Buchstabenrahmung hinaus. Dabei kommt offenbar keine direkte Berührung des Buchstabenkörpers zustande, der somit primär als Rahmung der Nonnenfigur wahrzunehmen ist. Und drittens präsentiert sich die Schreiberin und Malerin nominell ausdrücklich als Frau, »mulier« – betont noch dadurch, dass sie mit ihrer Linken das Wort gewissermaßen teilt (»mu//lier«). Eine solche Selbstbeschreibung durch Benennung des Geschlechts hebt sich von den geläufigen männlichen Schreiber- und Malerdarstellungen ab.²⁰

Annäherung an den König David

Doch damit noch einmal zu jenem Codex, um den es hier geht: Die Guda-Initiale ist, wie schon gesagt, Bestandteil einer lateinischen Homiliensammlung.²¹ Maßgeblich adressiert ist eine solche Textsammlung ursprünglich in der Regel an Priester, sodass wir davon ausgehen können, dass die Guda-Figur sich besonders auf ein männliches, klerikales Publikum hin ausrichtet. Die Signatur Ms. Barth. 42 verweist auf die Herkunft aus dem Frankfurter Bartholomäusstift, das allerdings nicht als ursprünglicher Bestimmungsort gelten kann. Die Handschrift wird, soweit ich sehe, bisher durchweg als in der Region des Mittelrheins entstanden eingestuft.²²

Im Rahmen der nach dem Ablauf des Kirchenjahres organisierten zweiseitig abgefassten Sammlung von Predigttexten fungiert die Guda-Initiale (fol. 110v; Abb. 2) als Eröffnungsmotiv zur Pfingstoktav (fol. 110v–112r). Der dem Hl. Johannes Chrysostomos zugeschriebene Text gilt dem alttestamentlichen König David als dem Sieger über den Riesen Goliath (»Sermo bea-

.....
¹⁸ Vgl. oben Fn. 7.

¹⁹ Graf, Bildnisse, Abb. 2; Zur Etablierung dieses Typus vgl. Alexander, L'iniziale 194–202; ein eigenes Kapitel zu diesem Aspekt bei Gearhart, Names.

²⁰ Zur Vermeidung voreiliger Schlüsse wäre hier freilich auch die sehr breite schriftliche Kolophon-Tradition auf eventuelle Parallelen hin zu überprüfen: Bénédictins du Bouveret, Colophons; vgl. auch Schiegg, Voices. Eine für unseren Zusammenhang jeweils relevante Auswahl bei: Eberlein, Miniatur 343–431; Sears, Afterlife.

²¹ Homiliarum de tempore pars aestivalis (fol. 4v–171v); zu den entsprechenden Katalogisaten vgl. oben Fn. 9.

²² Vgl. oben Fn. 9–10.

ti Ioannis episcopi de David ubi Goliath immanem hostem devicit«).²³ Die D-Initiale markiert den unmittelbaren Textbeginn: »Dominus deus cum David regem populo destinasset cumque primo singulos homines ac diversos attingeret [...]«. Es geht um den Aspekt des Auserwähltseins Davids durch Gott. Mit dem D von »Dominus deus« ist die Darstellung Gudas – um auf die Bild-Text-Ebene zu kommen – in die Betitelung und Namensnennung Gottes eingefasst. Und mit ihrer Platzierung innerhalb des Pfingstzyklus ist sie heilsgeschichtlich dort positioniert, wo (nach der Auferstehung Christi) mit der Ausgießung des Heiligen Geistes das Zeitalter der Kirche seinen Anfang nimmt und somit die heilsgeschichtliche Ära des Lebens und Wirkens der dargestellten Nonne selbst. Reicht die Selbstbehauptung Gudas aber womöglich noch weiter, und ist sie auch im Zusammenhang mit dem anschließenden Predigttext zu begreifen?

Angeregt durch die Forschungen von Felice Lifshitz, die gezeigt haben, wie einzelne Schreiberinnen des frühen Mittelalters mit Geschlechter egalisierender Absicht in die jeweils zu kopierenden Texte eingegriffen haben, zum Beispiel dadurch, dass sie männliche Sprachformen um weibliche ergänzten oder sogar durch diese ersetzten, lässt sich eine erste These dazu formulieren.²⁴ Unmittelbar an die durch die Guda-Initiale eröffnete Aussage schließt sich eine prägnante wörtliche Rede Gottes selbst in Gestalt eines Bibelzitats an: »Ich habe David erfunden, einen Mann nach meinem Herzen, der meinen ganzen Willen tun soll«²⁵ – »Inveni mihi David virum secundum cor meum, qui faciet omnen voluntatem meam« (Act 13,22).²⁶ Betrachten wir in diesem Zusammenhang die wörtliche Rede der dargestellten Nonne, »Guda peccatrix mulier scripsit q[uae] pinxit h[unc] librum« – »Guda, Sünderin und Frau, die dieses Buch geschrieben und gemalt hat.«²⁷ Es fällt auf, dass hier eine gewisse strukturelle Parallele zum besagten Bibelzitat besteht: Die Nennung des Namens (David/Guda), die Benennung des Geschlechts (vir/mulier) und, verknüpft durch ein Relativpronomen (qui/quae), der göttliche Appell zum Handeln dort (»faciet«), das menschliche Bekunden des bereits Tätiggewordenseins hier (»scripsit«/»pinxit«).

Offensichtlich präsentiert Guda sich so als eine Art weiblichen Gegenübers zur alttestamentlichen Davidfigur, und zwar unter dem Gesichtspunkt des Auserwähltseins durch Gott. Dabei bringt die Selbsttitulierung als »peccatrix« einen maßgeblichen weiteren Aspekt dieses Auserwähltseins ins Spiel. Bildliche und schriftliche Hinweise auf die Sündhaftigkeit und Erlösungsbedürftigkeit der jeweils dargestellten Künstler:innen sind im Mittelalter zwar alles andere als ungewöhnlich, zumal der Appell an das Totengedächtnis durch die Nachwelt ständiger Begleiter entsprechender Darstellungen ist;²⁸ die prominente Titulierung als »peccatrix« ist je-
.....

23 Chrysostomus latinus, Sp. 687–690.

24 Lifshitz, Gun(t)za; Lifshitz, Women.

25 Übersetzung des Verf.

26 Vgl. auch I Sm 13,14; Ps 88,21.

27 Übersetzung des Verf.

28 Vgl. dazu Kat. Köln 1985 Bd. 1, 207–218 (Anton Legner). Auch die Namensvetterin Gûta, Augustiner-Chorfrau aus Schwarzenhann, bezeichnet sich selbst in der gemeinsam mit dem Maler Sintram hergestellten Sammelhandschrift von 1154 als »peccatrix«: Graf, Bildnisse 61–62. Als Stifter selbsttitulierung kennen wir »peccator« bereits von dem 815 gestifteten Arcus Einhardi: Ganz, Einhardus 37–50. Eine vergleichbare Selbsttitulierung als *peccator* bietet der Begleittext zur Darstellung des Autors und Schreibers Frater Conradus in der Scheyerner *Historia scholastica* (vor 1241; Kat. Köln 1985 Bd. 1, 242, 244, B41). Die vieldiskutierte bildliche Darstellung des Regensburger Schreibers Swicher, tätig im Prüfening des mittleren 12. Jhs., verweist besonders ausführlich auf die Erlösungsbedürftigkeit und -hoffnung eines mittelalterlichen Schreibers, der hier als »miser«, elend, erbärmlich, bezeichnet ist, was von seiner »culpa«, Schuld, herzuleiten ist: Sears, Afterlife 85.

doch im unmittelbaren Bildzusammenhang zumindest markant. Nun herrschte, um auf die Figur Davids zurückzukommen, in der christlichen Tradition stets ein Bewusstsein dafür, dass ausgerechnet dieser Auserwählte Gottes ein großer Sünder gewesen sei – ein Charakteristikum, das Martin Luther später auf die Formel *simul iustus et peccator* gebracht hat. Das Bild Gudas bringt im Wechselspiel mit seinen schriftlichen Mitteilungselementen intertextuelle Aspekte zur benannten Predigt über den König David ins Spiel, deren Botschaft ungefähr so lauten könnte: So wie David ein Sünder in Gestalt eines Mannes ist, der nach dem Willen Gottes gehandelt hat (oder dies jedenfalls hat tun sollen), so ist Guda eine Sünderin in Gestalt einer Frau, die darauf hofft, mit dem von ihr bekundeten Tun (dem Schreiben und Malen) den Willen Gottes zu tun. Der intendierte Vergleich liegt also auf den Ebenen: Sünder-Sein, Mensch-Sein (als Mann und Frau) und: je nach seinen Fähigkeiten und Möglichkeiten nach dem Willen Gottes handeln.

Annäherung an die Gottesmutter

Bildlich hält sich die Figur der Nonne – das ist mit der oben benannten Interaktion zwischen Figur und Initiale angesprochen – an dem Produkt ihrer Arbeit fest, dem künstlerisch gestalteten Buchstaben, der in diesem Fall auf die Titulierung Gottes (»Dominus deus«) zielt. Die Nonne findet, auch wenn sie den Buchstabenkörper im engeren Sinne nicht unmittelbar berührt, demonstrativ Halt in dem Buchstaben, der somit ein Gegengewicht zu ihrer Sündhaftigkeit darstellt, ganz im Sinne jener Schreiber-Anekdoten des 12. Jhs., in denen der geschriebene Buchstabe Sünden tilgende Kraft besitzt²⁹ – eine Auffassung, die Elizabeth Sears bis in die Zeit Karls des Großen zurückverfolgt hat.³⁰ Dabei ist das dialektische Verhältnis von Figur und Buchstabenkörper sinnfällig, wenn man sich vergegenwärtigt, dass erst die illuminatorische, verbildlichende Gestaltung dem Buchstaben die Körperhaftigkeit seiner Erscheinung verleiht.

Zur Annäherung an David kommt es in diesem Zusammenhang dadurch, dass die Figur der Guda durch den Textort ihres Erscheinens in die Anrufung Gottes durch den König und Propheten einstimmt. Dabei hält sie (im wörtlichen und übertragenen Sinne) zugleich ihre soeben zitierte, persönliche Ansprache, deren Träger in Gestalt eines Schriftbandes aus dem Buchstabenkörper hervorzuwachsen scheint. Ihr Blick und die frontal geöffnete Hand gelten all jenen, die in das Blickfeld der betreffenden Codex-Seite geraten, das heißt letztlich: aller Welt – zumindest aber jenes Teils der Welt, der Interesse an und Zugang zu diesem Codex hat.

Erfolgt die bisher angesprochene Annäherung Gudas an die alttestamentliche Figur Davids maßgeblich über das Zusammenwirken zwischen dem Begleittext der Nonnenfigur und dem Predigttext des Johannes Chrysostomus, so zeigt sich bei der voranschreitenden Durchsicht des Homiliars eine weitere, offensichtlich identifikatorische Annäherung an die Gottesmutter und Jungfrau Maria primär auf visuell-bildlichem und somit körperlichem Weg. Blättern wir weiter zum Predigttext zu Mariae Himmelfahrt (15. August, fol. 196r), so treffen wir auf die einzige weitere figural ausgestaltete Initiale des Codex. Dabei sehen wir uns mit dem zunächst überraschenden Befund konfrontiert, dass die als »Maria virgo« bezeichnete weibliche Figur

.....
²⁹ Vgl. z. B. Sears, *Afterlife* 87: »Ulrich schrieb dieses Werk für Euch, Hl. Georg und Otto, im Vertrauen auf Eure Gebete, so viele seiner Sünden zu tilgen, wie es Buchstaben in diesem Buch gibt ...« (Übersetzung des Verf.) – »Scripsit hoc Ulricus vobis opus, alme Georgi / Ottoque, confidens vestris precibus aboleri / Tot sua peccata libro quota littera scripta. Vos pensate suum iusta sub lance laborem ...«.

³⁰ Sears, *Afterlife* 87.



Abb. 6 Hl. Maria, C-Initiale (»Cogitis me ...«), Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Ms. Barth. 42 (Homiliar), fol. 196r, Mittelrhein, Zweite Hälfte des 12. Jhs.

der Gottesmutter in ihrer Haltung und Gestik der Figur der Guda weitestgehend gleicht – so weit jedenfalls, dass man im ersten Augenblick unwillkürlich an eine Wiederholung der Darstellung Gudas mit nur kleineren Modifikationen denken kann (Abb. 6).

Die hier betreffende C-Initiale eröffnet den Pseudo-Hieronymus-Brief IX »Cogitis me o Paula et Eustochium [...]« – ein Text, der heute Paschasius Radbertus zugeschrieben wird.³¹ Und auch hier greift die betreffende Figur an das sie umkreisende Band, das allerdings schriftlos ist und – ähnlich wie bei der Guda-Initiale – als Pflanzenranke erscheint, allerdings mit deutlich mehr Blattranken.

Bei allen Übereinstimmungen ist doch die räumliche Situierung der Marienfigur eine ganz andere als im Fall der Nonne. Schon durch ihren goldenen Nimbus ist sie als Heilige ausgewiesen. Und während Guda offenbar ganz im vordersten Bildraum, unmittelbar hinter dem Buchstabenkörper, steht, wobei ihre untere Bein- und Fußpartie überschritten ist und die in Grün, Blau und Gold gestalteten Farbflächen sie hinterfangen, so scheint die ganzfigurig dargestellte Maria in einer vom Buchstaben eröffneten, blauen Räumlichkeit zu schweben. Dass die Gestalt der Gottesmutter gegenüber jener der hoch aufragenden Nonne verkürzt erscheint, nährt den Verdacht, eher sei Maria nach dem Modell Gudas gestaltet worden als umgekehrt.

Wichtig ist jedoch in unserem Zusammenhang vor allem, dass beim Durchblättern des Codex im Rückblick deutlich wird, dass Guda sich in der Pfingstoktav-Initiale in eine strukturelle

31 Sancti Eusebii Hieronymi Stridonensis Presbyteri Opera omnia 122.



Abb. 7 Hl. Maria mit dem Kind (im Anschluss an Psalm 50), Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. W. 26 (Psalter), fol. 63v, Augsburg, ca. 1200.

Nähe zum alttestamentlichen David begibt, das Modell ihrer körperlichen Haltung und Bewegung jedoch die Jungfrau Maria ist. Dieses Modell hat sie, möchte man nach den soeben benannten Beobachtungen sagen, offenbar so sehr verinnerlicht, dass sie die für ihr eigenes Bildnis gewählte Haltung auf die Gottesmutter zurückprojizieren kann.

Wie dem auch sei: Die Guda-Initiale legt ausgerechnet mit ihrer Positionierung am Beginn einer Predigt, die maßgeblich den kriegerisch agierenden alttestamentlichen David zum Thema hat, Anknüpfungsmöglichkeiten für eine Nonnenfigur des westlichen Mittelalters nahe. Die Figur Gudas erweist sich im aufgezeigten Zusammenhang als eine Art weibliches Gegenmodell zur männlichen Heldenfigur David – als ein Gegenmodell allerdings, das maßgeblich vom Bild der Gottesmutter her geprägt ist.

Spannen wir von hier aus den Bogen noch einmal zurück zur visuellen Psalterkultur und damit zur Figur der Claricia in Baltimore (Abb. 3). Auch wenn man weiterhin nicht sicher sagen kann, ob es sich hier um die Darstellung einer Buchschreiberin oder -malerin handelt oder womöglich um eine »femme de mauuaise vie« im Sinne einer Personifikation der Sünde oder des



Abb. 8 Betende Nonne, D-Initiale zu Psalm 101 («Domine exaudi ...»), Baltimore, Walters Art Gallery, Ms. W. 26 (Psalter), fol. 115v, Augsburg, ca. 1200.

Inbegriffs der »peccatrix«;³² in jedem Fall wurde hier, zur Eröffnung des zweiten Teils des dreigeteilten Psalters, die Darstellung einer namentlich benannten Frau als animierender Bestandteil eines Initialbuchstabens in textlicher Anbindung an den alttestamentlichen David einerseits und in bildlich-körperlicher Bezugnahme auf die Gottesmutter Maria andererseits in Szene gesetzt – und zwar in einem Kontext, der die Spanne zwischen Erlösungsbedürftigkeit und -hoffnung eröffnet. Der Name Davids erscheint rubriziert in großformatigen Kapitalbuchstaben oben rechts neben der Initiale als der Autorname des anschließenden Psalmtextes («P[salmu]s David[is]»). Die ersten Worte des Psalms und somit letztlich Davids, »Quid gloriaris ...« («Wessen rühmst Du Dich ...»), ist der vom Psalmisten vorgetragene Vorwurf der Ruhmsucht gegenüber dem angesprochenen Feind. Schlägt man die betreffende Seite um oder den Codex zu, so »umarmt« die Figur der Claricia gewissermaßen die auf dem gegenüberliegenden

32 Mariaux, Women 400.

verso-Blatt dargestellte thronende Gottesmutter, die unmittelbar unter dem Ende von Psalm 50 positioniert ist. Und der Namenszug »Claricia« wird im Zusammenlegen der zwei Seiten mit der monumentalen Inschrift »S[ancta] Maria« konfrontiert (Abb. 7). Selbst wenn das »Claricia« (die Glänzende bzw. Ruhmvolle) als Selbstüberhebung im Sinne des »gloriaris« (»Du rühmst Dich«) im Psalmtext gedacht sein sollte, die strukturelle Analogie der weiblichen Figur zur Guda-Initiale bleibt offensichtlich: In der Spannung zwischen textlichen Bezugnahmen auf den alttestamentlichen David und visuell-körperlichen Anklängen an die Jungfrau und Gottesmutter Maria weisen beide Darstellungen auf die Erlösungsbedürftigkeit und -hoffnung der jeweils dargestellten weiblichen Gestalt hin.

Claricia scheint zwar den großen gerundeten Körper des Q regelrecht zu tragen, und dementsprechend sehen wir sie in weniger unterwürfiger Haltung als dies beim oben genannten Engilbertus der Fall ist (Abb. 4). Allerdings hängt sie regelrecht schief in der Luft, sodass die mutmaßliche Eitelkeit ihres Tuns – gerade gegenüber dem stabilen Thronmotiv auf der gegenüberliegenden Seite (Abb. 3) – durch die Labilität ihrer Situation an Evidenz gewinnt. Ganz anders die Frauengestalt in der D-Initiale zu Psalm 101 in derselben Augsburgener Psalterhandschrift (Abb. 8): Die Figur in Nonnentracht ist hier (wie auch die der Guda) dem D für »Dominus« integriert, und sie ist in einer Devotionshaltung zu sehen, die in der Randnotiz explizit mit dem Ruf des Psalmisten (»clamor meus«) in Verbindung gebracht wird, wie er in Vers 2 benannt ist.

Schluss

Im Kontrast zu Claricia steht die Nonne Guda (Abb. 2) offenbar stabil und selbstsicher. Sie ist sich ihrer Erlösungsbedürftigkeit bewusst und bekennt sich zu ihr, ohne dass sie eine visuelle Evidenz für die eigene Sündhaftigkeit lieferte. Im Zusammenspiel von Illumination, Bild, Schrift und Text eröffnet sie eine vielschichtige Kontakt-Offensive. Diese betrifft, ausgehend vom Aufgehobensein in der Anrufung Gottes durch den Buchstaben D für »Dominus«, den alttestamentlichen David, die Gottesmutter Maria und die fortwährende Rezipient:innenschar der Handschrift. Dass diese Kommunikationsinitiative auch, wenn nicht maßgeblich vor dem Hintergrund der *memoria* im Sinne mittelalterlicher Jenseitssorge zu betrachten ist, ist – gerade mit Blick auf die Artikulation der eigenen Sündhaftigkeit – mehr als wahrscheinlich. Die dabei aufscheinenden Annäherungen und Resonanzen lassen sich als eine Dies- und Jenseitsräume übergreifende *correspondentia* begreifen.

Bibliografie

Quellen

Chrysostomus latinus, Homilia 9, Patrologiae cursus completus. Series latina, hg. von A. Hamman, Bd. IV, Paris 1967.

Sancti Eusebii Hieronymi Stridonensis Presbyteri Opera omnia, J.-P. Migne, Patrologiae latinae tomus 30, Turnout 1960.

Literatur

Alexander, L'iniziale: J. J. G. Alexander, Scribi e artisti: L'iniziale arabesque nei manoscritti ingelsi del XII secolo, in: L. Speciale (Hg.), Uomini, libri e immagini: Per una storia del libro illustrato dal tardo Antico al Medioevo, Mailand 2000, 171–202.

- Alexander, Illuminators: J. J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven/London 1992.
- Beach, Women: A. I. Beach, *Women as Scribes: Book Production and Monastic Reform in Twelfth-Century Bavaria*, Cambridge 2004.
- Bénédictins du Bouveret, Colophons: Bénédictins du Bouveret, *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVI^e siècle*, 6 Bde., *Spicilegii Friburgensis Subsidia* Bde. 2–7, Freiburg, Schweiz 1965–1982.
- Bischoff, Nonnenhandschriften: B. Bischoff, *Die Kölner Nonnenhandschriften und das Skriptorium von Chelles*, in: B. Bischoff: *Mittelalterliche Studien: Ausgewählte Aufsätze zur Schriftkunde und Literaturgeschichte* Bd. 1, Stuttgart 1966, 16–34.
- Claussen, Nachrichten: P. C. Claussen, *Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst*, in: M. Winner (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Internationales Symposium der Bibliotheca Herziana, Rom 1989, Weinheim 1992, 19–54.
- Eberlein, Miniatur: J. K. Eberlein, *Miniatur und Arbeit*, Frankfurt am Main 1995.
- Ganz, Einhardus: D. Ganz, *Einhardus peccator*, in: C. P. Wormald/J. Loughland Nelson (Hg.), *Lay Intellectuals in the Carolingian World*, Cambridge 2007, 37–50.
- Gaze, Women: D. Gaze (Hg.), *Dictionary of Women Artists* Bd. 1, London/Chicago 1997.
- Gearhart, Names: H. Gearhart, *Names to Remember: Medieval Artists in Word and Image, c. 800–1200* (in Vorbereitung).
- Graf, Bildnisse: K. Graf, *Bildnisse schreibender Frauen im Mittelalter: 9. bis Anfang 13. Jahrhundert*, Basel 2002.
- Kat. Köln 1985: *Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Ausstellungskatalog Museum Schnütgen Köln, 3 Bde., Köln 1985.
- Kendrick, Letter: L. Kendrick, *Animating the Letter: The Figurative Embodiment of Writing from Late Antiquity to the Renaissance*, Columbus 1999.
- Kitzinger, Wandalgarius: B. Kitzinger, *Wandalgarius' Letters of the Law: Figural Initials and Book Culture in the Late Eighth Century*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 84, 2021, 291–324.
- Kitzinger, Colophones: B. Kitzinger, *Of Colophones and Cryptography*, in: L. A. Herbert/I. Lachat/S. M. Wagner (Hg.), *Illuminating a Legacy. Essays in Honor of Lawrence Nees*, Berlin/Boston 2024, 15–36.
- Legner, Illustres: A. Legner, *Illustres manus*, in: *Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Ausstellungskatalog Museum Schnütgen Köln, 3 Bde., Köln 1985, Bd. 1, 187–230.
- Legner, Artifex: A. Legner, *Der Artifex: Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*, Köln 2009.
- Lifshitz, Gun(t)za: F. Lifshitz, *Demonstrating Gun(t)za: Women, Manuscripts, and the Question of Historical »Proof«*, in: W. Pohl/P. Herold (Hg.), *Vom Nutzen des Schreibens: Soziales Gedächtnis, Herrschaft und Besitz im Mittelalter*, Wien 2002, 67–96.
- Lifshitz, Women: F. Lifshitz, *Religious Women in Early Carolingian Francia: A Study of Manuscript Transmission and Monastic Culture*, New York 2014.
- Loic, Letters: E. Loic, *The Letters as Presence, Process, and Partnership: Merger of Message and Medium in the Medieval Initial*, *Visual Resources* 2019: <https://doi.org/10.1080/01973762.2020.1672369>
- Mariaux, Women: P. A. Mariaux, *Women in the Making: Early Medieval Signatures and Artists' Portraits (9th–12th c.)*, in: T. Martin (Hg.), *Reassessing the Roles of Women as »Makers« of Medieval Art and Architecture*, Leiden 2012, 393–428.
- Mattick, Chorbücher: R. Mattick, *Drei Chorbücher aus dem Kölner Klarissenkloster im Besitz von Sulpiz Boisserée*, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 59, 1998, 59–101.
- Pächt, Buchmalerei: O. Pächt, *Buchmalerei des Mittelalters: Eine Einführung*, München 1984.
- Powitz/Buck, Handschriften: G. Powitz/H. Buck, *Die Handschriften des Bartholomaeusstifts und des Karmeliterklosters in Frankfurt am Main*, *Die Handschriften der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main* Bd. 2, Frankfurt am Main 1974, 84–88.
- Rehm, Stimme: U. Rehm, *Der Körper der Stimme: Überlegungen zur historisierten Initiale karolingischer Zeit*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65, 2002, 441–459.
- Rehm, Exemplum: U. Rehm, *Lieber Brot als Mäuse! Das Bild von Hildebertus und Everwinus als visuelles Exemplum* (Prag, Bibliothek des Metropolitankapitels, Ms. A. XXI/1, ca. 1140), *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 76, 2013, 1–11.

- Rehm, Mönchsbild: U. Rehm, Durch Imagination zur Kontemplation: Das Mönchsbild der Lambeth-Apokalypse, in: V. von Rosen/D. Nelting/J. Steigerwald (Hg.), *Poesis: Praktiken der Kreativität in den Künsten der Frühen Neuzeit, Bilder-Diskurs*, Zürich/Berlin 2013, 59–84.
- Rehm, Schreiberinnen: U. Rehm, Das visuelle Hervortreten der Schreiberinnen und Illuminatorinnen in mittelalterlichen Handschriften, in: H. Horst/K. Straub (Hg.), *Von Frauenhand: Mittelalterliche Handschriften aus Kölner Sammlungen, Ausstellungskatalog Museum Schnütgen Köln, Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek Köln*, München 2021, 24–35.
- Schiegg, Voices: M. Schiegg, Scribes' Voices: The Relevance and Types of Early Medieval Colophons, *Studia Neophilologica* 88, 2, 2016, 129–147.
- Schilling/Swarzenski, Handschriften: R. Schilling/G. Swarzenski (Hg.), *Die illuminierten Handschriften und Einzelminiaturen des Mittelalters und der Renaissance in Frankfurter Besitz*, Frankfurt am Main 1929.
- Sears, Afterlife: E. Sears, The Afterlife of Scribes: Swicher's Prayer in the Prüfening Isidore, in: M. Gullick (Hg.), *Pen in Hand: Medieval Scribal Portraits, Colophones and Tools*, London 2006, 75–96.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 Foto: München, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek.

Abb. 2, 6 Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg.

Abb. 3, 7, 8 Foto: Baltimore, Walters Art Gallery.

Abb. 4 Aus Legner, *Artifex*, Abb. 346.

Abb. 5 Foto: Cambrai, Le Labo.

Anfang und Ende in der *Bible moralisée*¹

Bruno Reudenbach

Abstract

Der Aufsatz schließt an Überlegungen zum Ende eines Buches als einer – besondere künstlerische Herausforderungen bereithaltenden – Schwellensituation an, wie sie Silke Tammen am Beispiel der Apokalypse zum Ende der lateinischen *Bible moralisée*-Handschrift in der Wiener ÖNB (Cod. 1179) dargelegt hat. Davon ausgehend werden hier bestimmte Strukturmerkmale der *Bible moralisée* in den Blick genommen. Insbesondere geht es dabei neben der Seitendisposition mit ihrem Acht-Medaillon-Schema vor allem um die Gestaltung des Buchanfangs, der in Relation zu dem von Tammen untersuchten Buchende gesetzt wird. Die berühmten ganzseitigen Titelbilder der Wiener *Bible moralisée*-Handschriften (ÖNB Cod. 1179 und 2554), die den Weltschöpfer beim Schöpfungsakt mit dem Zirkel zeigen, lassen sich zu schöpfungstheologischen Vorstellungen über die Zeit und den Anfang der Zeit, die vor allem auf Augustinus zurückgehen, in Beziehung setzen. Partiiell spielt auch die Idee einer nicht sukzessiven, sondern simultanen Schöpfung eine Rolle. Neben diesen theologischen und nicht vollständig widerspruchsfrei aufgehenden Begründungszusammenhängen ist aber vor allem die Beziehung von Belang, die zwischen dem göttlichen Schöpfer am Anfang und dem das Manuskript verfertigenden Künstler am Buchende hergestellt wird.

1

Die Manuskripte der sogenannten *Bible moralisée* haben Silke Tammen in der Anfangszeit ihrer akademischen Karriere lange und intensiv beschäftigt. Zeugnis dieses Interesses ist vor allem die unpubliziert gebliebene Habilitationsschrift *Ecclesia, die Christen und die Anderen. Studien zu Ideologie, Funktionen und Lesbarkeit der Bibles moralisées des 13. Jahrhunderts*, die im Jahre 1999 an der Universität Hamburg eingereicht wurde. Unmittelbar aus dieser Habilitationsschrift ging der Beitrag zur Kölner Mediävistentagung des Jahres 2000 hervor, in dem Silke Tammen sich mit der Apokalypse am Ende der lateinischen Version der *Bible moralisée* im Codex 1179 der Österreichischen Nationalbibliothek (im Folgenden: ÖNB) in Wien befasste. Im 2002 erschienenen Tagungsband wurde dieser Vortrag unter dem Titel *Schluß und Genese eines Buches im Zeichen der Apokalypse: Medien der Offenbarung und Lehre auf dem letzten Blatt der Bible moralisée (Codex 1179 der ÖNB in Wien)* publiziert.²

Die Kölner Tagung widmete sich im Zeichen der Jahrtausendwende dem Thema *Ende und Vollendung. Eschatologische Perspektiven im Mittelalter*, ein naheliegender Anlass, anhand der

.....

¹ Dieser Beitrag behält weitgehend die Form meines Vortrags beim Gedenkkolloquium für Silke Tammen im Juni 2019 in Gießen bei. Die Anmerkungen sind auf die wichtigsten Nachweise beschränkt.

² Tammen, *Schluß und Genese*.

Apokalypse, mit der die Fassung der *Bible moralisée* im Wiener Codex 1179 endet, Gedanken aus der Habilitationsschrift aufzugreifen und zu vertiefen. So finden sich Ikonographie und programmatische Implikationen der Apokalypse des Wiener Codex in Tammens Beitrag detailliert seziert. Mit den folgenden Überlegungen möchte ich aber weniger an diese Ausführungen anschließen, vielmehr Bemerkungen ins Blickfeld rücken, die ein Bewusstsein Tammens für die Materialität der Kommunikation, für übergreifende Strukturfragen der *Bible moralisée*-Manuskripte verraten. Diese Thematik, die in der Habilitationsschrift eine wichtige Rolle spielt und in deren Titel durch den Begriff »Lesbarkeit« angesprochen wird, blieb zum konkreten Tagungsanlass eher ein Subtext des Aufsatzes. Sie ist jedoch an einer Stelle programmatisch verdichtet zur Sprache gebracht:

»Anfang und Ende eines Buches stellen ja häufig sensible Schwellensituationen dar. Hier darf man – je nach Art und Aufgabe des Werks – besondere Anstrengungen seiner Schöpfer erwarten, auch wenn diese Erwartung nicht in jedem Falle eingelöst wird und nicht immer ein Bemühen um die bewußte Inszenierung eines Ein- und Ausstiegs nachzuweisen ist. Vorliegender Fall aber bietet ein »Paradebeispiel« für ein ausgeprägtes Gestaltungsbemühen, nicht zuletzt dadurch, daß das Buch an seinem inhaltlichen wie materiellen Ende als »Buch im Bild«, also als Medium bewußt inszeniert wird. Die Apokalypse begünstigt dies in besonderer Weise, da schon in ihr selbst Buchende, Visionsende und angekündigtes Weltende miteinander verschränkt werden.«³

Die hier von Tammen beschriebene Thematik betrifft keineswegs nur die *Bible moralisée*, und auch geht sie weit hinaus über strukturelle Konditionen von Bild- und Illustrationszyklen. Angesprochen ist hier vielmehr ein Thema der mittelalterlichen Manuskript- und Buchkultur generell. Wenn es um die »bewußte Inszenierung eines Ein- und Ausstiegs« geht, rückt das Manuskript auch als ein materielles und dreidimensionales Objekt in den Blick, das eine Anfangsseite und eine letzte Seite hat, zwischen denen hin und her geblättert wird, sodass sich vielfältige Relationen, Korrespondenzen und Parallelen ergeben können. Es geht also, kurz gesagt, darum, was auf welche Weise und an welchem Ort auf die Pergamentseiten des Codex gebracht ist. Tammens Bemerkungen zu »Anfang und Ende eines Buches« rühren demnach schon früh an ein Thema, das erst später breitere Aufmerksamkeit gefunden hat, als man *Mise-en-page*, das »opening«, Vorder- und Rückseite und eben auch Buch-Anfang und -Ende als Elemente einer *Syntaxe du Codex* entdeckte.⁴

2

Für ein so skizziertes Erkenntnisinteresse erweisen sich die Manuskripte der *Bible moralisée* als überaus ergiebig.⁵ Diese in den ersten Jahrzehnten des 13. Jhs. in Paris hergestellten Luxusmanuskripte waren an den königlichen Hof adressiert. Sie zeigen das Bild einer von Unglaube und moralischem Verfall bedrohten Christenheit, deren Reform und Reinigung auch dem König als Aufgabe nahegebracht werden sollten. Dies alles heißt auch: Die *Bible moralisée* steht unter

.....
3 Tammen, Schluß und Genese 327; allgemeiner zu Schwellenkonstellationen in der mittelalterlichen Kunst Bawden, Schwelle.

4 Andrist/Canart/Maniaci, *Syntaxe*; Ganz, Doppelbilder; Hamburger, *Ouvertures*.

5 Für die Literatur zur *Bible moralisée* sei hier auf die umfangreichen bibliographischen Nachweise bei Lowden, *Making* verwiesen.

einem programmatischen Diktat. Diese Programmatik geht einher mit einer spezifischen und singulären Form dieser Manuskripte: Sie bieten nicht einen fortlaufenden Bibeltext, sondern sie präsentieren nur eine Auswahl von Stationen und Ereignissen der biblischen Geschichte. Dabei setzen sie sehr wenig auf Text, aber in hohem Maße auf Bilder und Visualität. Die Beschäftigung mit diesen Bildern war lange dominiert von den ikonographischen Attraktionen und dem Erfindungsreichtum, mit dem das Aufgebot an Häretikern, Sodomiten, Simoniten und ungerechten Herrschern präsentiert ist. Weniger Interesse fanden dagegen die Strukturen des auffallenden Erscheinungsbildes der Manuskripte.

Die Seitendisposition der *Bible moralisée* ist bestimmt von acht Bildmedaillons, die nebeneinander in zwei vertikalen Reihen von jeweils vier Medaillons angeordnet sind (Abb. 1a). In der lateinischen Version gehören jeweils zwei Medaillons einer vertikalen Reihe thematisch zusammen; in jedem dieser Paare zeigt das obere Medaillon (A, B, C, D) ein biblisches Ereignis, das durch die Darstellung in dem darunter liegenden Medaillon (a, b, c, d) interpretiert und kommentiert wird. Damit ergibt sich folgendes Schema:⁶

A C
a c
B D
b d

Außerdem ist jedem Medaillon seitlich ein schmaler Textstreifen zugeordnet, einmal mit dem stark gekürzten oder paraphrasierten Bibeltext, darunter mit einer kurzen kommentierenden und deutenden Textpassage. Lesern und Betrachtern wird also ein Bibel-Digest präsentiert, der weitestgehend mit Bildern argumentiert und systematisch ein biblisches Geschehen und dessen Deutung miteinander verbindet. Das Deutungsverfahren ist das der Typologie, sodass unter jeder Darstellung aus dem Alten Testament ein *Deutungsmedaillon* platziert ist mit einer Entsprechung aus dem Neuen Testament, aus der Geschichte oder noch häufiger aus der Gegenwart. Diese inhaltliche Systematik ist in einer visuellen Organisation der Manuskripte ausgemünzt, die konsequent, Seite für Seite, durchgehalten wird.

Unverkennbar steht diese Seitendisposition in der Tradition der großen, stets in zwei Kolonnen geschriebenen früh- und hochmittelalterlichen Bibelmanuskripte. Der Textanteil tritt jedoch in der *Bible moralisée*, wie erwähnt, quantitativ deutlich zurück; der Kolumne mit dem Fließtext in vorangehenden Bibeln entspricht hier die vertikale Medaillonreihe der Bilder, zu denen die schmalen Textstreifen wie Marginalien hinzutreten. Durch die Parallelstellung der Kolonnen können sich aber, anders als bei Texten, bei den Bildreihen der Medaillons neben einer Abfolge in der Vertikalen auch Korrespondenzen in der Horizontalen oder Diagonalen eröffnen, sogar über die Einzelseiten hinausgehend. Beim Wiener Codex 1179 ist zudem auffällig, dass er als Abfolge von ›openings‹ mit zwei nebeneinanderliegenden Bildseiten konzipiert ist. Jedes ›opening‹ ist als eigene Einheit begriffen und dadurch markiert, dass jeweils zwei leere Seiten folgen (Beitrag Ganz Abb. 7), an die dann das nächste ›opening‹ anschließt. Nur nebenbei sei bemerkt, dass die Disposition der Schwesterhandschrift, Codex 2554 der ÖNB, eine *Bible moralisée* mit französischem Text, sich fundamental von der des Codex 1179 unter-

.....
6 Lowden, Making Bd. 1, 65–67.

scheidet (Beitrag Ganz Abb. 4).⁷ Hier folgt auf das obere Medaillonpaar der linken Kolumne das obere der rechten. Dann wechselt die Abfolge in die linke Kolumne und deren unteres Medaillonpaar, an das das untere Paar der rechten Kolumne anschließt. So ergibt sich hier folgende Anordnung:

A B
a b
C D
c d

3

Bei der offensichtlich hochgradig kalkulierten Seitendisposition der *Bible moralisée*-Manuskripte erweisen sich Anfang und Ende des Buches tatsächlich, wie von Tammen bemerkt, als »sensible Schwellensituationen«,⁸ gilt es doch einen Einstieg für die im Gleichmaß gereihten Medaillon-Kolumnen zu finden und ebenso einen Abschluss für deren fortlaufende Abfolge. Dieser Abschluss ist mit der Apokalypse in Codex 1179 mehrfach aufgeladen, weil hier »Buchende, Visionsende und angekündigtes Weltende miteinander verschränkt werden.«⁹

Bei einem Blick auf das letzte »opening« von Codex 1179 (Abb. 1b) könnte sich die Erwartung einer besonderen Gestaltung allerdings enttäuscht sehen, denn deren Acht-Medaillon-Schema scheint sich in nichts von dem der vorangehenden Seiten zu unterscheiden. Doch dies scheint nur so. Die Apokalypse selbst endet nämlich auf der letzten Seite schon mit dem oberen Medaillon der rechten Kolumne, in dem der Seher Johannes die baldige Wiederkehr des Herrn bekräftigt (Apk 22,20): »Es spricht, der dies bezeugt: Ja, ich komme bald – Amen.« (»Dicit, qui testimonium perhibet istorum. Etiam venio cito – Amen«; Abb. 2). Im Kommentar-medillon darunter exkommuniziert, so Tammen, ein Priester als zeitgenössischer Antitypus des Johannes die Feinde der Heiligen Schrift, die von einem Juden angeführt werden, aus dessen Hand sich ein mit »iudei heretici falsi decretiste« beschriftetes Band über die Köpfe der Gruppe wölbt.¹⁰

Damit ist der Apokalypse-Zyklus an sein Ende gelangt. Zur Vervollständigung der Viererreihe folgen aber noch zwei weitere Medaillons.¹¹ Zu sehen ist im oberen ein König und darunter der Künstler (Abb. 3) – und beide sind, wie die mit Medaillons gefüllten Seiten ihrer Bücher unschwer zu erkennen geben, mit einem Exemplar der *Bible moralisée* befasst. In das Acht-Medaillon-Schema ist demnach mit den beiden letzten Medaillons ein Systembruch eingeschaltet: Aus der biblischen Narration und ihrer Deutung springen wir in die Aktualität dieses Buches, sehen seine Rezeption und Produktion. Nicht ein Bibel- und ein Deutungsmedillon sind miteinander kombiniert, sondern ein Hierarchieverhältnis ist illustriert – oben der das Buch lesende König, darunter der die Seiten bemalende Künstler, beide ohne Begleittext und im Maßstab von den vorangehenden Darstellungen unterschieden.

Zugleich aber ist das letzte Medaillonpaar mit dem Vorangehenden verschränkt, vor allem, wie Tammen zeigt, durch das Motiv des aufgeschlagenen Buches. Diese Bücher sind jeweils so

.....

7 Lowden, Making Bd. 1, 27–30.

8 Tammen, Schluß und Genese 327.

9 Ebd.

10 Tammen, Schluß und Genese 339.

11 Lowden, Making Bd. 1, 88–90.



Abb. 3 *Bible moralisée*, Frankreich, erste Hälfte 13. Jh., ÖNB, Cod. 1179, fol. 246r (Detail): Der Künstler.

Abb. 2 *Bible moralisée*, Frankreich, erste Hälfte 13. Jh., ÖNB, Cod. 1179, fol. 246r (Detail): Letzte Kolumne: Das Ende der Apokalypse, König, Künstler.

in die Szene gestellt, dass die Leser des Manuskriptes auch in die dargestellten Bücher sehen können. Im Zentrum jedes Medaillons der letzten Kolumne steht ein aufgeschlagenes Buch, das im oberen Medaillon das Schlusswort, das Johannes spricht, vergegenwärtigt und darunter die Ansprache des Priesters an die »heretici«. Darauf folgen König und Maler, jeder mit einer aufgeschlagenen *Bible moralisée* beschäftigt. Silke Tammen liest diese Schlusspassage als bildargumentatives Rechtfertigungsbemühen, die »kommentierte Bilderbibel [...] in königlichen Händen« als legitimen typologischen Abkömmling der Heiligen Schrift zu verstehen.¹² Die konzeptionelle und künstlerische Herausforderung, die das Buchende bedeuten kann, ist damit gerade für die Bibel erwiesen, die mit der Vision des Johannes abschließt und im Buchende auf das Weltende schaut.

Dies gilt aber vergleichbar ebenso für den Anfang. Mit dem *In principio* in Gen 1,1 beginnen die Bibel und die Welt als das göttliche Schöpfungswerk, die gemeinsam mit der Apokalypse enden. Schon im biblischen Text korrespondieren Himmel und Erde des Anfangs mit dem

.....
¹² Tammen, Schluß und Genese 347.

neuen Himmel und der neuen Erde der Apokalypse (Apk 21,1). Die Erwartung, dass die Anfangs- und Endpositionen des Buches ein besonderes konzeptionelles und künstlerisches Engagement provozierten, gilt demnach vor allem dem Buch der Bücher. Anschließend an Silke Tamms Beobachtungen zum Schluss der *Bible moralisée* möchte ich daher im Folgenden die Position des Anfangs als einer äquivalenten Schwellensituation in den Blick nehmen.

4

Könnte die Endposition als ein Systembruch charakterisiert werden durch den Sprung aus der biblischen Vision in die Gegenwart des Adressaten und des Produzenten des aktuellen Manuskripts, so steht auch am Anfang ein Systembruch, allerdings einer, der visuell noch vehementer als der am Ende ausfällt. Ist das Ende noch vollständig in das Acht-Medaillon-Schema der Seite integriert, so bleibt die Anfangsseite gänzlich außerhalb des danach bis zum Ende durchgehaltenen Medaillonschemas. Codex 1179 nutzt, wie auch Codex 2554, ein Anlagekonzept, dessen sich gelegentlich schon die großformatigen karolingischen und romanischen Bibeln bedient hatten. Auf's Ganze gesehen ist es aber viel weniger verbreitet, als man annehmen könnte, dass nämlich auf der ersten Seite eine ganzseitige Miniatur als Titelbild platziert ist.¹³ Viel häufiger führt eine große I-Initiale des *In principio* in den Genesistext ein und stellt gleichzeitig den Raum bereit für Darstellungen des Sechs-Tage-Werks, die in kleinen Medaillons den Schaft der I-Initiale füllen.¹⁴ Für die typologische Programmatik der *Bible moralisée* war diese Lösung jedoch denkbar ungeeignet. Die erhaltenen Manuskripte der *Bible moralisée* setzen daher entweder unmittelbar mit einer Acht-Medaillon-Seite ein oder aber, sie platzieren, wie die beiden Wiener Manuskripte, eingangs ein ganzseitiges Titelbild, die berühmten Darstellungen des Schöpfergottes mit dem Zirkel (Abb. 4a, 5a).¹⁵

Das erste ›opening‹ setzt also den Schöpfer an den Anfang auf die Versoseite und nimmt erst mit der gegenüberliegenden Rectoseite das Acht-Medaillon-Schema auf (Abb. 4b, 5b). Auf dieser ersten Medaillon-Seite zeigen die biblischen Medaillons, dem Genesistext entsprechend, Darstellungen der Schöpfungstage mit jeweils einem darunter platzierten Kommentar- und Deutungsmedaillon. Der erste Tag wird beispielsweise als Trennung von Licht und Finsternis dargestellt, die darunter auf den Dualismus von Ecclesia und Teufel gedeutet wird.

Der Tradition, das Buch Genesis mit einem Bildzyklus der sechs Schöpfungstage beginnen zu lassen, der in der Regeln kein davon separiertes Titelbild kennt und oft, wie erwähnt, in die I-Initiale integriert ist, folgten die Konzeptoren der *Bible moralisée* also nicht.¹⁶ Das Sechs-Tage-Werk der göttlichen Schöpfung beginnt auf der ersten Medaillonseite. Wie aber ist dann der Anfang mit der ganzseitigen Darstellung des Schöpfergottes gemeint, was ist auf diesem Titelbild eigentlich dargestellt?

Häufig wurde der mit einem Zirkel agierende Weltschöpfer mit Architektendarstellungen in Verbindung gebracht, nicht zuletzt, weil Otto von Simson in seinem einflussreichen Buch über die gotische Kathedrale von 1956 die Darstellung aus Codex 2554 (Abb. 5a) diskutiert hat und diese seither immer wieder herangezogen wird, wenn es um das intellektuelle Profil des

.....
¹³ Kessler, Genesis-Frontispieces.

¹⁴ Reudenbach, Genesis-Beginn, Tachau, God's Compass 7.

¹⁵ Lowden, Making Bd. 1, 47–50 (zu Codex 2554), 87 (zu Codex 1179).

¹⁶ Zu Bildzyklen der sechs Schöpfungstage s. Zahlen, Creatio.

Architekten im Mittelalter geht.¹⁷ Man kann aber bezweifeln, dass die *Bible moralisée*-Manuskripte mit einem Statement zu Architektur und Architekt eröffnet werden. Vielmehr ist die Titelseite als Buchanfang und als Anfang dieser spezifischen Bibel-Fassung ernst zu nehmen.

Sie lässt sich nämlich als eine dezidierte Auseinandersetzung mit dem Thema Anfang verstehen. In dem vor allem von Augustinus im 11. Buch der *Confessiones* angestoßenen Nachdenken über die Zeit spielte das *In principio* des Genesisbeginns eine große Rolle.¹⁸ Augustinus war es auch, der die für das Mittelalter maßgebliche Auffassung formulierte, dass Gott mit der Welt auch die Zeit geschaffen habe. Vor dem Anfang habe es, so Augustinus, keine Zeit gegeben:

»Da nun die heiligen, durch und durch wahrhaftigen Schriften lehren, im Anfang habe Gott Himmel und Erde geschaffen, woraus deutlich zu ersehen ist, dass er vorher nichts erschuf – denn hätte er noch etwas vor allem anderen, was er schuf, geschaffen, müsste es von diesem heißen ›Im Anfang‹ – so ist ohne alle Frage die Welt nicht in der Zeit, sondern mit der Zeit erschaffen.«¹⁹

Mit der Welt wurde demnach auch die Zeit geschaffen – und der Bibeltext bringt das, so Augustinus, durch den sechsmaligen Wechsel von Abend zu Morgen und durch das Nacheinander der Schöpfungstage zum Ausdruck.

Andere Exegeten hingen der Vorstellung an, dass Gott die gesamte Welt, alle Elemente und Kreaturen zusammen erschaffen habe und dass dieses simultane Schöpfungswerk dann allein für das menschliche Begreifen auf sechs Tage verteilt worden sei, wie im Buch Genesis beschrieben. In *De sacramentis* von Hugo von St. Victor heißt es z. B.: »Diese wahrnehmbare Welt ist mit all ihren Elementen in der Materie freilich vor jedem Tag zugleich in der Zeit und mit der Zeit geschaffen worden. Anschließend wurden sie in sechs Tagen in ihrer Gestalt eingerichtet.«²⁰ Den biblischen Beleg für diese Auffassung lieferte gemeinhin nicht der Genesistext, sondern das alttestamentliche Buch Jesus Sirach (*Ecclesiasticus*) 18,1: »Der ewig lebt, hat alles zusammen geschaffen« – »creavit omnia simul«.

Die Textzeile, die über der Darstellung in Codex 2554 geschrieben steht, formuliert diese Vorstellung des Weltanfangs als eines simultanen göttlichen Schöpfungsaktes, durch den alle Teile der Schöpfung gleichzeitig ins Sein gerufen werden, explizit: »ICI CRIE D(i)E(u)X CIEL ET TERRE SOLEIL ET LVNE ET TOZ ELEMENZ« (Übers. d. Verf.: »Hier erschafft Gott Himmel und Erde, Sonne und Mond und alle Elemente«), heißt es dort (Abb. 5a).²¹ Erst auf der gegenüberliegenden Seite erfolgt dann der Einstieg in die Folge der sechs Schöpfungstage nach dem Genesistext, an dem sich auch die Begleittexte der Medaillons orientieren (Abb. 5b).

17 Simson, Kathedrale 56. Zweifel daran schon bei Lowden, Making Bd. 1, 47–50. Tachau, God's Compass 7 nennt Beispiele für die Beanspruchung der Miniatur als Verbildlichung mittelalterlicher Wissenschaft. Zur Vorstellung Gottes, der mit Geometrie befasst ist, als Künstlermetapher s. Ohly, Deus geometra.

18 Flasch, Zeit 99–108.

19 Dombart/Kalb, Augustinus 326, 12–16: »Porro si litterae sacrae maximeque ueraces ita dicunt, in principio Deum fecisse caelum et terram, ut nihil antea fecisse intellegatur, quia hoc potius in principio fecisse diceretur, si quid fecisset ante cetera cuncta quae fecit: procul dubio non est mundus factus in tempore, sed cum tempore.« Thimme, Augustinus Bd. 2, 11.

20 Hugo von St. Victor, De sacramentis, lib. 1, pars 1, cap. XXIX, 204 C: »mundus iste sensibilis cum omnibus elementis suis in materia quidem ante omnem diem in tempore pariter et cum tempore facta sunt; postea sex diebus in formam disposita.« Alle Übersetzungen im Folgenden stammen, sofern nicht anders gekennzeichnet, vom Verf.

21 Tachau, God's Compass 27 liest dies als gegen kosmogonische Vorstellungen der Katharer gerichtet.



Abb. 4a–b *Bible moralisée*, Frankreich, erste Hälfte 13. Jh., ÖNB, Cod. 1179, fol. 1v–2r: Der Schöpfer und Genesisbeginn.

<p>Iedum dico miseri am a dicit lucem a reueris</p>		<p>Iedum dico miseri am a ma ri et os narram arboribz.</p>	
<p>Quarta dicit sig nificat da mnam an golorum et sanctos vires fieri vires mui di cupidita tem lunam an mundi an supra gala pira ca</p>		<p>Era si gnifi cat luna ecclesiam arbor sig nificat lo nos pira reol qui os uam lune tam ecclesi am boni opibz et p dicaromibz</p>	
<p>Ne facit deus fir manentia verum in medio et mare et am uolue ritum</p>		<p>Ne facit deus so lem et lu nam et stellas. sol illuminat lunam et stellas.</p>	
<p>Caram in medio firma sig nificat et tam oculi an firma mare curu uoluerit f am signat am uolue ritum mun di et sol fuit qui fla gellat ea</p>		<p>Sol sig nificat dumna tam luna signat ecclesiam. stellae signat derum et omni bono signum illuminat</p>	

ICI: ORIE: D EX: CIEL: EG: TERRE: SOLELL: EG: LYDE: EG CO: ALEDEU



L

1

Abb. 5a–b *Bible moralisée*, Frankreich, erste Hälfte 13. Jh., ÖNB, Cod. 2554, fol. Iv–1r: Der Schöpfer und Genesisbeginn.

Cel depart
des lez de
de la nuyt

La darce
del ior sene
fie la darce des
angles & de sain
te eglise

Cel depart
des lez de la terre
de la mer & gar
nist la terre
d'arbres & d'oise
x & la mer
de poissons de
gros & de menuz

La terre sene
fie saunee
glise li oufel se
nefiere let diu
sel gars del monde
qi a acobte sa
te eglise li grol
pouillon senefie
let grol uiluz
qi manuzent
let pays ce fut
la pouure gent



Cel depart le
ferment
la terre en mi
la mer & en

La terre en un
ferme senefie
saunee eglise ferme
la mer qi coe entee
senefie la mer del
monde qi senefie
saunee eglise

Cel depart le
soleil & la lune
& let ehoilet li lo
yox exlumine la
lune

La soleil exlu
mine saunee
te eglise li oufel se
nefiere let diu
sel gars del monde
qi a acobte sa
te eglise li grol
pouillon senefie
let grol uiluz
qi manuzent
let pays ce fut
la pouure gent

Das Anfangs-Arrangement von Codex 1179 ist in der Grunddisposition vergleichbar (Abb. 4a); die ganzseitige Miniatur der Anfangsseite unterscheidet sich jedoch stark von der in Codex 2554 (Abb. 5a). Dort ist das Erschaffen (»ICI CRIE [...]«) als energische Aktion des Schöpfers vorgestellt. Mit seiner Seitwendung nach rechts tritt er, wie sein rechter Fuß verrät, in den Bild- und Buchraum ein und zeigt damit nicht nur den Beginn von Zeit und Geschichte an, sondern auch Anfang und Leserichtung des diese Geschichte entfaltenden Buches.

Codex 1179 zeigt mit einem frontal ausgerichtet thronenden Schöpfer geradezu ein Gegenbild zu dieser körpersprachlichen Disposition (Abb. 4a). In einem Dialog zwischen einem Lehrer (*Magister*) und seinem Schüler (*Discipulus*), den Hugo von St. Victor in *De sacramentis* eingefügt hat, findet sich zum Weltanfang folgende Passage:

»D: Was war, bevor die Welt geschaffen wurde? – M: Nur Gott. – D: Wie lange vorher gab es ihn? – M: Von Ewigkeit an. – D: Wo war er, wenn es nichts außer ihm gab? – M: Wo er jetzt ist, da war er auch damals. – D: Wo ist er jetzt? – M: In sich selbst, und alles in ihm, und er ist in allem. – D: Wann hat Gott die Welt erschaffen? – M: Am Anfang.«²²

Die hier formulierte Vorstellung lässt sich auf die Anfangsminiatur von Codex 1179 übertragen. Im stillgestellten Thronen scheint der noch vor Beginn der Schöpfung in der Zeitlosigkeit der Ewigkeit des Himmels verharrende Schöpfergott gemeint zu sein – oder genauer, der Augenblick, in dem er mit der Schöpfung die Zeitlosigkeit in Zeit umschlagen lässt. Gott umfängt und hält die Welt in seinem Schoß: »Und alles ist in ihm«, wie der Lehrer seinem Schüler mitteilt.

Doch widerspruchsfrei ist die Anfangsseite damit nicht erklärt. Auch in Codex 1179 ist über die Miniatur eine Textzeile gesetzt, die mit einem »hIC« als erstem Wort einen direkten und eindeutigen Bezug zum Bild herstellt: »hIC ORBIS FIGVLVS / DISPONIT SINGVLA SOLVS« (»Hier ordnet der alleinige Schöpfer [Bildner/Töpfer] der Welt [des Weltkreises, Universums] die einzelnen Dinge«).²³

Im Unterschied zu Codex 2554 ist hier nicht von »erschaffen« die Rede, sondern von *disponere* (»ordnen«, »anordnen«), ein Verb, das im Zusammenhang mit der Welterschöpfung häufig verwendet wird und in der Regel ein konzeptionelles, planarisches Tun Gottes meint. Dies lässt sich durchaus in Einklang bringen mit der Annahme, hier den in der Ewigkeit thronenden Schöpfer zu sehen, den präexistenten Logos bei der Konzipierung der dann im Schöpfungswerk realisierten göttlichen Weltordnung. Hugo von St. Victor spricht explizit von dieser Weltordnung als dem *opus dispositionis*. Die Vollkommenheit dieser Ordnung ist artikuliert, so schon Augustinus, durch die Sechszahl der Schöpfungstage, galt die Sechszahl als Summe ihrer Faktoren und ebenso ihrer Multiplikatoren ($1 + 2 + 3 = 1 \times 2 \times 3 = 6$) als *numerus perfectus* schlechthin.²⁴

Der Zirkel als Maß und Ordnung gebendes Instrument vermittelt im Bild die von Gott gegebene Ordnung der Welt und ihre Vollkommenheit. Dazu passt allerdings die ungewöhnliche

22 Hugo von St. Victor, *De sacramentis*, lib. 1, pars 1, cap. 17C: »D[iscipulus]. Quid fuit priusquam mundus fieret? – M[agister]. Solus Deus. – D. Quandiu prius fuit? – M. Ab aeterno. – D. Ubi fuit cum nihil esset praeter ipsum? – M. Ubi modo est, ibi fuit et tunc. – D. Ubi est modo? – M. In semetipso est, et omnia in ipso sunt, et ipse est in omnibus. – D. Quando fecit Deus mundum? – M. In principio.«

23 Lowden, *Making Bd.* 1, 87. In eckigen Klammern alternative Übersetzungsoption des Verf.

24 Meyer/Suntrup, *Zahlenbedeutungen* 442–479, bes. 444–459.

Bezeichnung des Schöpfers als *figulus* nicht so recht. In seiner wörtlichen Bedeutung »Töpfer« klingt der zweite Schöpfungsbericht in Gen 2 an, in dem Gott den Menschen aus Erde formt (Gen 2,7: »formavit de limo terrae«). Dabei geht es also gerade nicht um ein konzeptionelles, präexistentes Planen, sondern um einen eminent materiellen Schöpfungsakt, das Formen mit Erde. Ebenso wenig stimmt der Schöpfer als *figulus* mit den Darstellungen des Sechstageswerks auf der gegenüberliegenden Seite überein. Durch die sechsmalige Wiederholung »Und Gott sprach« betont der Genesistext, dass Gott allein mit dem Wort die Dinge ins Sein ruft. Dem folgt hier die Ikonographie der Schöpfungstage in den Medaillons mit dem Redegestus.

Offenbar sind die skizzierten schöpfungstheologischen Vorstellungen und Theoreme nur für eine partielle Wegstrecke tragfähig bei der Suche, die Anfangssequenz zu verstehen. Die ganzseitige Darstellung des Schöpfergottes, ihre Benennung durch eine Textzeile und ihr Nebeneinander mit den ersten vier Tagen des Sechstageswerks auf der Medaillonseite sind nicht leicht homogen und widerspruchsfrei aufzulösen. Insofern liegt es nahe, noch eine andere thematische Ebene in die Überlegungen einzubeziehen, die außerdem noch Relationen zum letzten Blatt von Codex 1179 eröffnet.

5

Der im Schoß des Schöpfers gehaltene *orbis* findet auf der gegenüberliegenden Seite mit acht Medaillons ein vielfaches visuelles Echo (Abb. 4b). Die von Gott gegebene Weltordnung ist demnach auch für das konkrete Manuskript maßgebend und in dessen Seitendisposition realisiert. Dieses Buch bringt mit seiner Chronologie wie durch seine typologischen Deutungen den göttlichen Heilsplan, die *dispositio* von Welt und Heilsgeschichte, zur Anschauung. Der das Buch verfertigende Künstler agiert so im Kleinen, im Codex, wie der Schöpfergott im Universum. Auf grandiose Weise wird diese Koinzidenz mit dem Anfangsbild ins Bild gesetzt. Um diese Darstellung zu schaffen, musste der Maler den Zirkel genau an der Stelle ansetzen, an der ihn im Bild Gott platziert. Beide führen an derselben Stelle, dem *orbis*, mit demselben Instrument eine identische Bewegung aus. Dieser Moment der Selbstreferentialität erfährt eine Steigerung durch das letzte Medaillon der letzten Seite, das den Maler beim Verfertigen des Manuskriptes zeigt (Abb. 3). Gemeint ist unzweifelhaft das konkrete Manuskript selbst, dessen Medaillons im aufgeschlagenen Buch zu sehen sind.

»Vom Künstlermedaillon ausgehend könnte man nun – zumindest in dieser Kolumne – auch wieder rückwärts lesen«, heißt es in Silke Tammens Aufsatz.²⁵ Sie benennt diese Lesart einer von unten nach oben aufsteigenden Folge der Medaillons so: Die Schöpfung des Buchs im Künstlermedaillon, seine Rezeption durch den König darüber, die Warnung vor dem Missbrauch der Schrift durch die geistliche Autorität, und abschließend die visionäre Überhöhung der Schrift als Offenbarung Gottes im Scheitel des Medaillons.

In der Umkehrung der Leserichtung zeigt sich die Flexibilität der Seitendisposition. Vom Künstler aus könnte man sogar noch weiter zurückspringen, nämlich bis an den Ausgangspunkt, den Anfang von allem. Man möchte deshalb die Kopfneigung des Schöpfers in Leserichtung, in das Buch hinein und die Orientierung des Künstlers in die Gegenrichtung, vom Ende zurück an den Anfang, nun nicht mehr für einen Zufall halten, sondern für die kalkulierte Rela-

.....

25 Tammen, Schluß und Genese 343.

tionierung von Anfang und Ende (Abb. 3, 4a). Sie bezieht aufeinander den Schöpfergott am Anfang und den Künstler am Ende, beide sitzend, der eine frontal, der andere zur Seite gewandt, Gott im Vierpass und ganzseitig, der Künstler im kleineren Maßstab im letzten Medaillon. Diese visuelle Korrespondenz und Hierarchisierung kennzeichnet das Werk des Malers, das konkrete Manuskript in Händen des Lesers, als nachvollziehende Explikation des göttlichen, mit dem Zirkel geschaffenen *opus dispositionis*. Ihm folgt der Maler mit der visuellen Ordnung des Buches und der mit Medaillons gefüllten Seiten. Sie bringen die Denkform der Typologie zur Anschauung, die in besonderer Weise für den göttlichen Plan der Heilsgeschichte steht. Wenn die letzte Kolumne des Manuskriptes also bildlich die typologische Bilderbibel als legitime Fassung der Heiligen Schrift rechtfertigt, dann wird dies auch durch die Beziehung von Anfangsbild und Schlussmedaillon vermittelt.

Bibliographie

- Andrist/Canart/Maniaci, Syntaxe: P. Andrist/P. Canart/M. Maniaci, La syntaxe du codex: Essai de codicologie structural, Bibliologia Bd. 34, Turnhout 2013.
- Bawden, Schwelle: T. Bawden, Die Schwelle im Mittelalter: Bildmotiv und Bildort, Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst Bd. 4, Köln u. a. 2014.
- Christe, Hexaméron: Y. Christe, L'Hexaméron dans les Bibles moralisées de la première moitié du XIII^e siècle, Cahiers archéologiques 47, 1999, 177–198.
- Dombart/Kalb, Augustinus: B. Dombart/A. Kalb (Hg.), Augustinus, De civitate Dei, Corpus Christianorum Series Latina Bd. 48, Turnhout 1955.
- Flasch, Zeit: K. Flasch, Was ist Zeit? Augustinus von Hippo. Das XI. Buch der Confessiones: Historisch-philosophische Studie, Text – Übersetzung – Kommentar, Frankfurt am Main 1993.
- Ganz, Doppelbilder: D. Ganz, Doppelbilder: Die innere Schau als Bildmontage im Frühmittelalter, in: S. Bogen/W. Brassat/D. Ganz (Hg.), Bilder, Räume, Betrachter: Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag, Berlin 2006, 34–53.
- Hamburger, Ouvertures: J. Hamburger, Ouvertures: La double page dans les manuscrits enluminés du Moyen Âge, Lyon 2010.
- Hugo von St. Victor, De sacramentis, in: J.-P. Migne (Hg.), Patrologia Latina Bd. 176, Sp. 187A–680D.
- Kessler, Genesis-Frontispieces: H. Kessler, Hic homo formatur: The Genesis Frontispieces of the Carolingian Bibles, The Art Bulletin 53, 1971, 143–160.
- Lowden, Making: J. Lowden, The Making of the Bibles moralisées, 2 Bde., University Park PA 2000.
- Meyer/Suntrup, Zahlenbedeutungen: H. Meyer/R. Suntrup, Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen, Münstersche Mittelalter-Schriften Bd. 56, München 1987.
- Ohly, Deus geometra: F. Ohly, Deus geometra: Skizzen zur Geschichte einer Vorstellung von Gott, in: M. Balzer/N. Kamp/J. Wollasch (Hg.), Tradition als historische Kraft: Interdisziplinäre Forschungen zur Geschichte des früheren Mittelalters. Festschrift für Karl Hauck, Berlin 1982, 1–42.
- Reudenbach, Genesis-Beginn: B. Reudenbach, Wie Gott anfängt: Der Genesis-Beginn als Formgelegenheit, in: S. Bogen/W. Brassat/D. Ganz (Hg.), Bilder – Räume – Betrachter: Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag, Berlin 2006, 16–33.
- Simson, Kathedrale: O. von Simson, Die gotische Kathedrale: Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung, Darmstadt 1982 (4. Aufl.); die engl. Originalausgabe: The Gothic Cathedral: The Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order, London 1956.
- Tachau, God's Compass: K. H. Tachau, God's Compass and Vana Curiositas: Scientific Study in the Old French Bible Moralisée, The Art Bulletin 80, 1998, 7–33.
- Tammen, Schluß und Genese: S. Tammen, Schluß und Genese eines Buches im Zeichen der Apokalypse: Medien der Offenbarung und Lehre auf dem letzten Blatt der Bible moralisée (Codex 1179 der ÖNB in Wien), in: J. A. Aertsen/M. Pickavé (Hg.), Ende und Vollendung: Eschatologische Perspektiven im Mittelalter, Miscellanea Mediaevalia Bd. 29, Berlin/New York 2002, 321–347.

Thimme, Augustinus: W. Thimme (deutsche Übersetzung), Aurelius Augustinus, Vom Gottesstaat, 2 Bde., Aurelius Augustinus' Werke Bd. 4, Zürich/München 1978 (2. Aufl.).

Zahlten, Creatio: J. Zahlten, Creatio mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter, Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik Bd. 13, Stuttgart 1979.

Abbildnachweise

Abb. 1a–4b © ÖNB, Zitierlink: <http://data.onb.ac.at/rec/AC13954509>.

Abb. 5a, 5b © ÖNB, Zitierlink: <http://data.onb.ac.at/rec/AC14451079>.

Weltschöpfung und Buchschöpfung: Die frühen *Bible moralisée*-Handschriften als Picture Book

David Ganz

Abstract

Die Handschriften der *Bible moralisée* sind das mit Abstand profilierteste und ambitionierteste Beispiel für den modernen Buchtyp des »Picture Book«, der im 13. Jh. stark an Beliebtheit gewinnt. In langen Bilderfolgen, die zwischen 1000 und 2000 Medaillons umfassen, übernehmen sie Aufgaben einer ausführlichen Darstellung der Heilsgeschichte und ihrer allegorischen Auslegung, die bis dahin eine Domäne von Texten waren. Ausgehend von den berühmten Schöpfungsfrontispizen zu Beginn diskutiert der Beitrag unterschiedliche Konzepte der Herstellung und der Handhabung von Büchern, die in den frühen Exemplaren der *Bible moralisée* in der Österreichischen Nationalbibliothek greifbar werden. Eine wichtige Rolle spielt dabei die kreisförmige Rahmung der Bilder, die das Handeln des Schöpfergotts mit seinem Zirkel aufgreift und weiterführt. Diesem Modell einer fortgesetzten Bildschöpfung steht in den Wiener Handschriften eine Serie gemalter Bücher gegenüber, deren leere Seiten göttliche Erleuchtung und kirchliche Autorität symbolisieren. Ein wichtiger Anknüpfungspunkt für die Überlegungen des Beitrags ist Silke Tammens Analyse der Schlussseite der ältesten lateinischen Handschrift, deren letzte Bilder einen Bogen zurück zur einleitenden Schöpfungsminiatur schlagen. Am Ende des Artikels wird die *Bible moralisée* als Pionier eines neuen Buchtyps beschrieben, der das Bild über den Text stellt und somit die Buchproduktion und -rezeption revolutioniert.

Schöpfungsszenarien

Das große Schöpfungsfrontispiz der französischen *Bible moralisée*, Codex 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek (im Folgenden: ÖNB) in Wien, gehört zu den ikonischen Bildprägungen der mittelalterlichen Kunst (Abb. 1). Über die Weltenscheibe gebeugt, hantiert der Schöpfer mit einem Zirkel und bringt damit die innerhalb des Kreisrunds versammelten Elemente in eine geometrisch umschriebene Form.¹ Der Kosmos selbst erscheint in den Händen dieses riesenhaften Schöpfergottes als ein lebendig pulsierendes, aber auch zerbrechliches Gebilde. Aus heutiger Sicht kann man hier an das ebenso ikonische *Blue Marble*-Foto denken, das die Besatzung von Apollo 17 am 7. Dezember 1972 schoss (Abb. 2): ein Bild, das eine vor-

.....
¹ Vgl. u. a. Zahlten, *Creatio mundi* 145–155; Heinlen, *Ideology* 12–30; Tachau, *God's Compass* 7; Rudolph, *Beginning* 36–40; Lowden, *Making Bd. 1*, 27–50; Gertsman, *Absent Image* 13–15. Allgemein zur Handschrift vgl. Hermann, *Handschriften* 47–57; Hausscherr, *Kommentar*; Stork, *Bible moralisée*; Lowden, *Making Bd. 1*, 11–54. Digitalisat der gesamten Handschrift: https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_8447214 (Zugriff: 23.03.2025).



Abb. 1a–b Erschaffung der Welt und Schöpfungstage 1–4, französische *Bible moralisée*, um 1210/1215, Wien, ÖNB, Cod. 2554, fol. lv–1r.

Le depart
de la terre
de la mer.

La clarté
del soz sene
sue la clarté des
angielz & des sain
te esgise.

Le depart
de la terre
de la mer & gar
nist la terre
d'arbretz & d'oult
ce & la mer
de poissons de
gros & de menuz.

La terre sene
sue sauntee
gite li ouzel se
nefient les diu
selganz & del mode
q'acortent li
te esgise li grol
pouillon sene
le grol usument
q' inamuz se
le peiz & chuz
la pouill gaur

Le depart de le
sunnement
la terre en milz
la mer & d'oult.

La terre en un
sanne sene
sauntee esgite sene
la mer q' acortent
sene la mer del
munde q' sene
sauntee esgite.

Le depart de le
solaire & la lune
& del etoile. li lo
lege enlumine la
lune.

Li solerz eslu
nun sene
vove deuntee. la
lune sene
deuntee sauntee
esgite le etoile sene
sient vove cleigne
& cell q' sene enlu
mine de la deu
munt deu.





Abb. 2 Harrison Schmitt, Blue Marble, Fotoaufnahme der Erde, 70-Millimeter-Hasselblad-Kamera und 80-Millimeter-Objektiv, 7. Dezember 1972.

mals göttliche Perspektive einnimmt und unseren von Wasser, Wolken und Landflächen bedeckten Planeten einsam im endlosen Schwarz des Weltalls zeigt.²

Im Vergleich zum körperlich aktiven Schöpfer-Geometer der französischen *Bible moralisée* erscheint das Eingangsbild der lateinischen Schwesterhandschrift in der ÖNB (Cod. 1179) weit weniger radikal (Abb. 3).³ An die Stelle der Entäußerung des Schöpfers tritt eine Schöpfung, die dauerhaft von Gott gehalten und umfungen wird. Der Kosmos wird hier nicht aus der Obhut Gottes entlassen, sondern von diesem gleichsam aus sich selbst hervorgebracht – eine Art Geburt des Universums durch den Schöpfer.

Mit Blick auf die gängige Interpretation der beiden Wiener Handschriften könnte man versucht sein, diese Differenzen so zu lesen, dass die volkssprachige Version die modernere Sicht repräsentiert, wonach Gott den Kosmos zwar hervorbringt, aber dann die Kontrolle über ihn abgibt und so ein Gebilde entstehen lässt, das von den Gesetzen der Natur regiert wird. In der lateinischen Fassung dagegen scheinen Gott und Kosmos auch über die Schöpfung hinaus in fortwährender Symbiose verbunden. Gott behält die Kontrolle über das Universum und vermag dauernd darauf einzuwirken. Wichtiger als diese Akzentverschiebung ist für die folgenden Überlegungen allerdings eine fundamentale Gemeinsamkeit: Beide Darstellungen verbildlichen den Schöpfungsakt als eine manuelle Operation mit einem Werkzeug, das Menschen in

2 Vgl. Bredekamp, Blue Marble. NASA Johnson Space Center, Foto-Nr.: AS17-148-22727.

3 Vgl. Marer-Banasik, Creator 9; Lowden, Making Bd. 1, 87–88; Büttner, Bilder 128–129. Allgemein zur Handschrift vgl. Hermann, Handschriften 29–47; Lowden, Making Bd. 1, 55–90. Digitalisat der gesamten Handschrift: https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_7907841 (Zugriff: 23.03.2025).



Abb. 3 Erschaffung der Welt, lateinische *Bible moralisée*, um 1210/1215, Wien, ÖNB, Cod. 1179, fol. 1v.

unterschiedlichen Tätigkeitsfeldern der Erzeugung von Kreisformen auf Zeichen- oder Malflächen diene.⁴ Für das Schöpfungsverständnis, das die Miniaturen formulieren, läuft dieser Einsatz des Zirkels auf einen ausgeprägten Anthropomorphismus hinaus, der die Erschaffung der Welt nach Maßgabe eines menschlichen Zeichenwerkzeugs vorstellbar macht.

Wie in der Literatur verschiedentlich angesprochen wurde, wird Gottes Schöpfungstätigkeit hier also durch die Brille eines menschlichen Handwerkers oder Künstlers gesehen.⁵ Ebenfalls in die Richtung menschlicher Handwerkstätigkeit weist die Beischrift der lateinischen Fassung, die Gott als den »Töpfer« anspricht: »Hier ordnet der Töpfer des Weltkreises alleine die einzelnen (Elemente)«. ⁶ Dieser Text ruft das Bild einer sich drehenden Töpferscheibe auf, die ebenso wie der Zirkel die Herstellung gleichmäßig runder Formen ermöglicht. Der Einsatz

4 Zum Zirkel in den Frontispizen der *Bible moralisée* vgl. Friedman, *Architect's Compass*; Marer-Banasik, *Creator*; Rudolph, *Beginning* 36–40; Martínez Ruipérez, *Moral Compass*.

5 Lowden, *Making Bd.* 1, 50; Kruse, *Menschen* 155–160.

6 »Hic orbis figulus disponit singula solus.« (dt. Übers. vom Verf.). Vgl. Lowden, *Making Bd.* 1, 87–88; Büttner, *Bilder* 135, beide mit sehr unspezifischer Übersetzung von »figulus« mit »maker« bzw. »Bildner«. Stärker auf die Semantik des Töpfers hebt Weinryb, *Introduction* 134–136 ab.



Abb. 4a–b Schöpfungstage 5–7, Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies, französische *Bible moralisée*, um 1210/1215, Wien, ÖNB, Cod. 2554, fol. 2v–3r.

der Töpferscheibe und der Gebrauch des Zirkels verhalten sich dabei komplementär: Beim Töpfern wird formlose Materie in eine kreisförmige Gestalt gebracht, beim Zirkeln eine kreisförmige Linie erzeugt, die dann mit Materie gefüllt werden kann. Im Gegensatz zu menschlichen Produzenten scheint Gott hier über die Fähigkeit zu verfügen, Form und Materie gleichzeitig zu schaffen.

Dass es mit dieser Analogie von Gott und Künstler in der *Bible moralisée* eine eigene Bewandnis hat, wird unmittelbar offensichtlich, wenn man von den Frontispizien auf die gegenüberliegende Seite blickt, die die Benutzerinnen und Benutzer der Handschrift mit deren charakteristischem Layout konfrontiert (Cod. 2554: Abb. 1; Cod. 1179: Beitrag Reudenbach Abb. 4). Dessen Hauptelement sind in beiden Versionen Medaillons, die in zwei Viererkolumnen angeordnet sind.⁷ Mit ihrer einheitlichen Kreisgestalt nehmen die Bilder jene Form auf, die Gott im Moment der Schöpfung dem gesamten Kosmos gegeben hat.⁸ Als ebenfalls mit dem Zirkel umrissene Form wird jedes Bild der *Bible moralisée* als Abbild des Kosmos wahrnehmbar. Die-

⁷ Wobei die altfranzösische Fassung die beiden Kolumnen direkt nebeneinander setzt und zu einem großen Bilderblock verbindet, der an den Rändern von schmalen Textkolumnen flankiert wird. Die Leseordnung der Bilder ist in vier Zweierzeilen organisiert. In der lateinischen Handschrift stehen die Textkolumnen jeweils links von den Bildkolumnen. Die Leseordnung ist vertikal in zwei Viererkolumnen organisiert. Vgl. dazu Lowden, *Making Bd. 1*, 27–30, 65–70.

⁸ Vgl. Lowden, *Making Bd. 1*, 50.

ses Verhältnis ist in der Seite zu den ersten vier Schöpfungstagen besonders dadurch sinnfälliger, dass Gott hier innerhalb der Rundbilder auftritt – und sein Schöpfungshandeln an einem scheibenförmig dargestellten Universum vollzieht.

Die hier angesprochene Engführung von Kosmos und Bild ist umso bemerkenswerter, als die Verwendung der kreisförmigen Rahmen weit über die Erschaffung der Welt hinausführt: Spätestens mit dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies (Abb. 4b; Cod. 1179, fol. 3v–4r) mündet sie in eine Darstellung biblischer Heilsgeschichte, die rasch eine von der Schöpfung abgekoppelte Eigendynamik entwickelt. Im Vordergrund steht ab diesem Punkt das Problem der Erlösung der Menschheit. In der *Bible moralisée* wird diese heilsgeschichtliche Bildfolge mit einer zweiten Bildspur kombiniert, deren Darstellungen das biblische Geschehen allegorisch auslegen.⁹ In diesen kommentierenden Bildern wird in erster Linie eine ekklesiologische Lesart eingeschlagen, die auf das Handeln der christlichen Kirche und ihre Konflikte mit unterschiedlichen Widersachern abzielt. Über die kurzen Beischriften in den schmalen Textspalten wird signalisiert, dass biblische und moralisierende Szenen in einem Verhältnis der *significatio*, der Hervorbringung von »Zeichen für« stehen. Die Bilder der heilsgeschichtlichen Erzählung werden als ankündigende Zeichen behandelt, die Kommentarbilder als das angekündigte Bezeichnete. So lesen wir im französischen Codex 2554 neben den Bildern zum zweiten Schöpfungstag (Abb. 1b): »Hier macht Gott das Firmament: die Erde in der Mitte, darum das Meer.«¹⁰ Zum kommentierenden Bild heißt es: »Die in der Mitte umschlossene Erde bedeutet (senefie) die eingeschlossene heilige Kirche. Das Meer, das darum fließt, bedeutet die Welt, die die Kirche bedrängt.«¹¹ Über die Kommentarbilder und ihre Beischriften wird die Institution Kirche zum Mittelpunkt der gesamten Bilderfolge erklärt: Sie ist die Hüterin der göttlichen Offenbarung und die Mittlerin des Heils der gesamten Menschheit. Folgt man der Logik der Kommentarbilder und ihrer Beischriften, dann ginge es auf den ersten Seiten der Handschrift nicht um die Erschaffung des Kosmos, sondern um eine Prophetie der Kirche. Im Hinblick auf dieses semiotische Gefälle kann es verwundern, dass die beiden Bildspuren formal nicht stärker differenziert sind, sondern ganz im Gegenteil in genau identischen Formaten präsentiert werden – jener bereits angesprochenen Kreisform, die in der ersten Miniatur als Form des von Gott geschaffenen Kosmos eingeführt wird (Abb. 1a).

Das Layout der *Bible moralisée*-Handschriften operiert also mit einer kosmosförmigen Rahmung, weist dieser aber zwei Bildspuren zu, die das thematische Feld der Schöpfungsgeschichte schnell verlassen. Dabei ist der Gleichklang von historischer Erzählung und allegorischer Auslegung umso bemerkenswerter, als der Ursprung dieser Konfiguration, das Bild der Erschaffung der Welt, ganz im Bereich des historischen Geschehens bleibt und gerade nicht durch ein allegorisches Doppel ergänzt wird.¹² Nichts deutet darauf hin, dass die Weltscheibe, an der sich der Schöpfergott zu schaffen macht, noch für etwas anderes stehen könnte als sich selbst. Allerdings kann in dieser Hinsicht eine weitere Akzentverschiebung zwischen den Ein-

9 Vgl. Haussherr, *Sensus litteralis*; Heinlen, *Ideology* 31–35; Lowden, *Making Bd.* 2 (am Beispiel von Buch Ruth); Büttner, *Bilder* 121–128.

10 »Ici fet dex le firmament la terre en miz la mer entor.« Stork, *Bible moralisée* 1, 2 B.

11 »La terre en mi ferme senefie sainte eglise ferme. La mer qi cort entor senefie la mer del monde qi flaele sainte eglise.« Stork, *Bible moralisée* 1, 2 b.

12 Vgl. Heinlen, *Ideology* 14; Rudolph, *Beginning* 38.

gangsm miniaturen der beiden Wiener Handschriften auffallen: Während der Schöpfergott der altfranzösischen Fassung in das leere Feld eines rechteckigen Rahmens eintritt und sein Schöpfungswerk in diesem nicht näher definierten Raum vollbringt, thront der Schöpfergott der lateinischen Version in einem Vierpassrahmen, der von vier Engeln gehalten wird (Abb. 3). Der laut Inschrift töpfergleiche Schöpfer wird hier also mit Nachdruck als erhabene göttliche Instanz inszeniert, die nicht im ›Nirgendwo‹, sondern in einem klar als transzendent markierten Bereich agiert.

Für das Verhältnis zwischen der Weltschöpfung und den beiden Bildspuren ändert sich damit allerdings nur wenig (Cod. 2554: Abb. 1; Cod. 1179: Beitrag Reudenbach Abb. 4): In beiden Fällen läuft die Inszenierung der ersten Doppelseite darauf hinaus, sowohl die Vergangenheit der biblischen Heilsgeschichte als auch die Gegenwart der christlichen Kirche auf einen Ursprung im göttlichen Schöpfungshandeln zurückzuführen. Auch wenn die Kirche erst sehr viel später ins Leben gerufen wurde, so wird sie doch mit jedem Akt des Schöpfungsgeschehens angekündigt. So führen die Kommentarmedaillons zwei und drei die weibliche Personifikation der christlichen Ecclesia als Entsprechung zu der von Gott geschaffenen Erde ein. Im vierten Bilderpaar wird die Kirche dann gleichsam unter die Gestirne versetzt: In der oberen Bildspur ist hier der Schöpfer zu sehen, der am vierten Schöpfungstag Sonne, Mond und Sterne hervorbringt, wobei die Sonne, wie es in den Beischriften heißt, den Mond und die Sterne erleuchtet.¹³ Die Darstellung darunter zeigt eine junge Frau in bodenlangem Kleid, die über ihrem Kopf einen geöffneten Codex in die Höhe hält, dem die zu beiden Seiten versammelten Geistlichen und Laien in Gesten der Andacht und Verehrung huldigen. Die zugehörige Beischrift nimmt folgende Verknüpfung der beiden Bilder vor – ich zitiere hier in Übersetzung nach der französischen Fassung: »Die erleuchtete Sonne bedeutet die ganze Gottheit. Der Mond bedeutet die ganze Gottheit und die heilige Kirche. Die Sterne bedeuten den ganzen Klerus und die, welche von der Gottheit Gottes erleuchtet sind.«¹⁴ Das von Ecclesia hochgehaltene Buch ist also die Entsprechung zur Sonne. So wie die Sonne in dem von Gott geschaffenen Kosmos die Lichtquelle für die anderen Gestirne ist, so ist das Buch Medium der göttlichen Erleuchtung für die Kirche, den Klerus und die frommen Laien.

Leuchtende Bücher

Für die Nutzerinnen und Nutzer markiert das Buch in den Händen der Ecclesia den Anfang einer langen Reihe von gemalten Büchern, welche die Handschriften der *Bible moralisée* durchzieht. Die schiere Masse dieser Buchbilder hat schon früh die Aufmerksamkeit der Forschung geweckt – zu erinnern wäre hier insbesondere an den 1989 erschienenen Beitrag »Visual Signs of the Sacred Page« von Michael Camille.¹⁵ Für Camille war die extensive Thematisierung des Buches im Buch ein wichtiger Prüfstein, um die Frage nach der Rolle der *Bible moralisée* in den Kontext der »new democratization of the Word«¹⁶ zu stellen, die man generell der Gesellschaft Europas im 13. Jh. zugeschrieben hat – vor allem den städtischen Milieus. Im Zuge dieses Pro-

13 »Ici fet dex le soleil la lune et les estoiles. Li soleax enlumine la lune.« Stork, *Bible moralisée* 1, 2 D.

14 »Li soleuz enlumin senefie tote devinitei. La lune senefie tote devinitei et sainte eglise. Les estoiles senefient tote clergie et cels qui sunt enluminei de la devinitei deu.« Stork, *Bible moralisée* 1, 2 d.

15 Vgl. Camille, *Visual Signs*.

16 Camille, *Visual Signs* 112.

zesses wurde das Medium Buch verstärkt für Laiinnen und Laien zugänglich, die der Mittel- und Oberschicht angehörten und die häufig eher Volkssprache als Latein lasen. Gegenüber diesem Trend verhält sich die *Bible moralisée* zwiespältig: Wie Camille festhält, ist der unmittelbare Zugriff auf Bücher in den Miniaturen extrem eingeschränkt – die allermeisten von ihnen befinden sich in den Händen von Vertretern der christlichen Kirche – einem männlich dominierten Kollektiv aus Christus, den Aposteln, Predigern und anderen Geistlichen. Die Bücher fungieren so als Medium eines exklusiven Verkündigungs- und Offenbarungsanspruchs der Kirche, und dies sowohl nach außen (gegenüber Gruppierungen von Gegnern der Kirche wie Juden und Häretikern) wie nach innen (den zu unterweisenden Klerikern und Laien). Für Camille ergibt sich daraus eine Lesart der *Bible moralisée* als eher rückwärtsgewandtes Bollwerk traditioneller Schrifthoheit der Kirche:

»The Bible moralisée was a rather old fashioned project in its time; an ›academic‹ attempt by a group of more traditional masters of theology in the Paris schools, trained in the late-twelfth century systems of the sacra pagina and looking back to that golden period of codification of their youths, when the hierarchy of knowledge was still impregnable.«¹⁷

Gegen diese Deutung spricht jedoch, dass die Hoheit über die Bücher zwar in den meisten Darstellungen der *Bible moralisée* den Vertretern der christlichen Kirche zugewiesen wird, die Präsentation der Schrift aber in vielen Fällen ein Publikum adressiert, das in Teilen oder gänzlich aus Laien und (vergleichsweise selten) Laiinnen besteht.¹⁸ Die gemalten Bücher sind also kein Medium des Studiums und der Meditation der Heiligen Schrift durch den Klerus selbst und nur in seltenen Fällen ein Medium der Vergegenwärtigung Christi in der Messliturgie, sondern in erster Linie ein Medium der Verkündigung in eine Welt außerhalb der Kirche.

Noch deutlicher wird dies, wenn wir die intendierten Adressatinnen und Adressaten der *Bible moralisée* selbst in diese Überlegungen einbeziehen. Während Camille diese aufwendig produzierten Handschriften als Werke sah, die mit Finanzierung des französischen Königshauses entstanden, aber einen geistlichen Rezipientenkreis adressierten, kommen alle jüngeren Forschungsbeiträge darin überein, dass die *Bible moralisée* für den Gebrauch durch ein zwar sehr exklusives, aber eben doch laikales königliches Publikum angelegt war. Mit der jüngst gelungenen Identifikation des Empfängers der ältesten lateinischen Fassung können wir nun in diesem einen Fall sehr konkret nachvollziehen, für wessen Hände das Buch bestimmt war – ich komme weiter unten genauer auf diesen Punkt zurück.¹⁹ Es handelt sich demnach um Bücher, an deren Herstellung Geistliche zwar auf der Ebene der Konzeption maßgeblichen Anteil hatten, die aber letztlich von Laien für Laiinnen und Laien in Auftrag gegeben wurden.²⁰ Für Aden Kumler haben die frühen *Bible moralisée*-Handschriften eine Pionierstellung inne: Sie verkörpern »new desires of religious knowledge«, »new expressions of spiritual ambition«, und »new ideals of spiritual lay excellence«.²¹

.....
17 Camille, *Visual Signs* 128.

18 Ich verwende *Laie*, *Laiin* und *laikal* hier im Sinne einer binären Entgegensetzung zum *Klerus*, wobei die Grenzen zwischen diesen Gruppen sich im Laufe des Mittelalters immer wieder verschoben, vgl. Vauchez, *Laïcs*; Macy, »Invention«. Trotz der Sakralisierung durch die Salbung zählen Könige in dieser Perspektive zum Laienstand.

19 Vgl. Tachau, *King*.

20 So auch Tammen, *Schluß* und *Genese* 326.

21 Kumler, *Translating Truth* 17.

In meinem Beitrag möchte ich ausgehend von den einleitenden Beobachtungen zu den Schöpfungsfrontispizen einen neuen Blick auf die ›Frage des Buches‹ richten, welche die frühen Handschriften aufwerfen. Die vielen gemalten Buchbilder machen den einen Strang meiner Überlegungen aus. Neben dem eben betrachteten Anfang der Bilderfolgen werde ich dabei besonders ihr Ende einbeziehen, wie es uns in der ältesten lateinischen Fassung entgegentritt (Abb. 5). Vor allem bei der Betrachtung der Schlussseite dieser Handschrift werde ich eine Reihe von Beobachtungen aufgreifen, die Silke Tammen in ihrem Aufsatz »Schluß und Genese eines Buches im Zeichen der Apokalypse« entwickelt hat.²² Von den Buchbildern werde ich dann auf die *Bible moralisée* als Buch zurückkommen, das in seiner medialen Gestalt als ›Picture Book‹ zum Anschauen und Blättern für eine neue Definition dessen steht, was Bücher sein können.

Wenn die Reihe der Buchbilder in den Händen der Ecclesia auf einer Seite startet, die von der Erschaffung der Welt handelt (Abb. 1), dann kann man darin den Versuch einer ›Naturalisierung‹ erkennen: Die Rolle der Kirche als Mittlerin einer Offenbarung durch Bücher wird aus dem Handeln Gottes bei der Erschaffung der Welt abgeleitet. Aus der Mitte der menschlichen Gesellschaft sollen die Bücher der kirchlichen Verkündigung demnach ebenso wenig wegzu-denken sein wie die Sonne aus der Mitte der göttlichen Schöpfung.

Zu dieser Sonnenähnlichkeit passt eine auffällige Besonderheit in der visuellen Gestaltung der Bücher: Wie bereits Camille und zuletzt noch einmal Aden Kumler ansprachen, sind die gemalten Bücher der *Bible moralisée* – wo sie geöffnet präsentiert werden – durchweg als »immaculate white book [...] in a resolutely blank form«²³ gestaltet, auf dessen Seiten genau das nicht zu erkennen ist, was am ehesten zu erwarten wäre: »lines of script or ruling«.²⁴ Dieses Fehlen von Schriftzeichen präzisiert noch einmal die Funktion der Bücher als Medien der Erleuchtung, die mit der Parallelisierung von Sonne und Buch stark gemacht wird: Es geht nicht um einzelne Schrift-Botschaften, sondern um die Wirkung der Bücher in den Händen der Kirche, um die Aura, welche das Buch als Medium der Offenbarung ausstrahlt.²⁵ An die Stelle der Lesbarkeit einzelner Worte wird hier also ganz gezielt und bewusst eine totale Sichtbarkeit gesetzt, die alles einschließt, was in den Büchern der Kirche aufgeschrieben ist. Dieses Moment wird in der französischen Handschrift zusätzlich durch den zur Seite geschobenen ›Vorhang‹ betont, der das Buch der Ecclesia umgibt (Abb. 1b).²⁶ Das Buch steht so für eine autoritative Fülle der Offenbarung, die allein durch die Kirche vermittelt werden kann. Geht man die Bilderfolge der *Bible moralisée* weiter durch, dann kann man diese Lesart immer wieder aufs Neue bestätigt finden: Über weite Strecken befinden sich die gemalten Bücher in den kommentierenden Medaillons und damit in jenem Register, das für die Zeit der Kirche steht. Und in den

22 Vgl. Tammen, Schluß und Genese.

23 Kumler, *Translating Truth* 16.

24 Camille, *Visual Signs* 119.

25 In diesem Punkt weicht die älteste lateinische Handschrift (Cod. 1179) von der französischen Fassung (Cod. 2554) ab: Während die dargestellten Bücher auch in Cod. 1179 generell weiße Seiten besitzen, sind auf dem von Ecclesia hochgehaltenen Buch Spuren einer Beschriftung mit dem Wort »divinitas« zu lesen (Beitrag Reudenbach Abb. 4), vgl. Tammen, Schluß und Genese 330. Ähnlich verhält es sich auch auf fol. 48r und 50r dieser Handschrift. In jedem Fall steht diese (gelegentliche) Beschriftung nicht für konkrete Textinhalte des Buches, sondern für dessen allegorische Bedeutung.

26 Da Ecclesia das Buch direkt berührt, haben wir es nicht mit einem Gestus des Tragens mit verhüllten Händen zu tun. In Cod. 1179 fehlt dieses Tuch.

meisten Fällen sind es Akteure wie die Ecclesia, wie die Angehörigen und Vertreter der Kirche, wie Christus und die Apostel, die Bücher einsetzen und kontrollieren.

Welche Texte man sich genau als Inhalt der leuchtenden Bücher vorstellen soll, wird mit der Entscheidung für die weißen Seiten bewusst offengelassen. In der Beischrift zum Bild der Ecclesia mit dem Buch ist ja sehr abstrakt von »deviniteit« bzw. »divinitas« die Rede – Begriffe, die im Sprachgebrauch der Zeit als Äquivalente von »Theologie« verwendet werden konnten.²⁷ In dieser Wortwahl ist die Heilige Schrift als zentrale Offenbarung Gottes ebenso eingeschlossen wie theologische Schriftkommentare, systematische Abhandlungen, Predigtliteratur und kirchliche Dekrete. Man könnte von einer bewussten Nivellierung unterschiedlicher Grade von Sakralität der hier gemeinten Schriften sprechen. Camilles These einer konservativen Agenda der Buchbilder findet hier also durchaus eine Bestätigung – wobei ich die weißen Seiten eher als Versuch werten würde, alte Vorstellungen von kirchlicher Buch-Autorität an ein neues Milieu anzupassen.

Eine neue Buchform: das Picture Book

Schlägt man die Schlussseite der lateinischen *Bible moralisée* auf, dann wird man mit einer überraschenden Häufung von Buchbildern konfrontiert (Abb. 5).²⁸ Denn hier kann man in jedem der acht Bilder (mindestens) eine Figur erkennen, die ein aufgeschlagenes Buch präsentiert – wobei es sich im Fall des ersten Bildes um einen Akteur handelt, der die kreisförmige Grenzlinie des Medaillons überschritten hat, einen Engel, der den ebenfalls im Randbereich platzierten Johannes anspricht. Anders als in den bisher betrachteten Fällen sind Bücher hier also auch in der biblischen Bildspur präsent. Wie wir später noch sehen werden, hat das mit dem Stoff zu tun, der hier bebildert wird – es handelt sich um das letzte biblische Buch, die prophetische Vision der Johannes-Offenbarung. Für die Buchbilder der *Bible moralisée* ist dieser Apokalypseteil von kaum zu überschätzender Bedeutung. Dagegen stehen ganz am Schluss der letzten Bildseite zwei »Buchträger«, die weder der biblischen noch der moralisierenden Bildspur angehören (Abb. 6). Im oberen der beiden Medaillons thront ein König in einer reich gestalteten Palastarchitektur und weist in seiner Linken ein geöffnetes Buch vor. Im Bild darunter kann man einem Mann über die Schulter schauen, der in einem etwas einfacher gehaltenen Gebäude mit einem länglichen Gegenstand die Seiten eines Codex bearbeitet.

In beiden Darstellungen werden die Bücher aufgeschlagen und frontal präsentiert. Damit erscheinen sie wie die letzten Glieder der langen Kette von Buchbildern. Genau diese Einreihung lässt jedoch einige elementare Differenzen hervortreten. Der erste dieser Unterschiede betrifft die Frage nach dem Zugriff auf das Medium Buch. Weder der thronende König noch der in seiner Werkstatt sitzende Buchproduzent sind Geistliche. Völlig zu Recht betont daher Silke Tammen: »Zum ersten und zugleich letzten Mal liegt ein Buch in den Händen von Laien, nachdem es sich durch alle Darstellungen der *Bible moralisée* hindurch in den Händen von Christus, Ecclesia, Aposteln, dem Engel des Herrn, [...] und Predigern befand.«²⁹

Mit dem Wechsel in der Kontrolle über das Buch geht zweitens aber auch ein Wechsel der Buchgestalt einher: Die Seiten beider Bücher sind nicht »unbefleckt« weiß, sondern mit Kreis-

27 Vgl. Kumler, *Translating Truth* 245–246, Fn. 6.

28 Vgl. Büttner, *Bilder* 128–136; Tammen, *Schluß und Genese* 331–343.

29 Tammen, *Schluß und Genese* 342.



Abb. 6 Medaillons mit König Waldemar II. und einem Buchmaler, lateinische *Bible moralisée*, 1210/1215, Wien, ÖNB, Cod. 1179, fol. 246r.

bildern gefüllt, die in Kolumnen übereinandergestellt und mit Gold verziert sind. Beide Bücher sind so als Porträts en miniature der *Bible moralisée* ausgewiesen.³⁰ Dabei ist trotz des verkleinerten Maßstabs auffällig, dass dies allein über die Bilder geschieht und die ebenfalls zum Layout gehörenden Schriftspalten weggelassen wurden. Die *Bible moralisée* wird in beiden Darstellungen – unten noch in Arbeit, oben in vollendetem Zustand – als ›Bilderbuch‹ definiert.³¹ Dazu passt es, dass das letzte Medaillon den Produktionsprozess des Buches auf die Herstellung von Bildern eingrenzt: Das Werkzeug, mit dem der Mann im Schlussbild hantiert, so Katherine Tachau, ist eindeutig ein Pinsel – es handelt sich nicht um einen Schreiber, sondern um einen Maler.³² Auffällig ist aber auch, dass der Buchkünstler dieses Werkzeug nicht zur Arbeit an den Miniaturen einsetzt, sondern zum Nachfahren der Blattränder des Codex mit schwarzen Linien. Gerade dadurch rückt er in eine besondere Nähe zum Anfang der Handschrift, wo der Schöpfergott den Rand der Weltenscheibe mit dem Zirkel nachfährt.³³

30 Insofern scheint es mir eine falsche Alternative, dass diese Darstellung »not a simulacrum of a concrete book, but a symbol, in this case of royal revelation« sein soll, wie Camille, *Visual Signs* 123–124 behauptet.

31 So auch Tammen, *Schluß und Genese* 345.

32 Tachau, *King* 5. In der älteren Literatur wird die Figur entweder als Schreiber (Büttner, *Bilder*), als Hersteller (Lowden, *Making*) oder als Schreiber/Maler (Tammen, *Schluß und Genese*) identifiziert.

33 Ich danke Markus Späth für diese Beobachtung.

Wie in der Forschung immer wieder angesprochen wurde, wird mit den beiden Schlussbildern ein Bogen zurück zum Anfang der Handschrift geschlagen (Abb. 3).³⁴ Mit Bezug auf das letzte Medaillon auf fol. 246r (Abb. 6) führt Tammen aus:

»Das allerletzte Bild ist passenderweise dem Schöpfer des Buchs vorbehalten. Am Ende der Texte, der Bilder, des Lesewegs und seines pergamentenen Mediums steht (verblüffend) ein neuerlicher Beginn, die Illumination des Buches oder der Ansatz der Feder zu deren Beschriftung. [...] Es ergibt sich eine merkwürdige Symmetrie zum Frontispiz, insofern die Texte und Bilder der *Bible moralisée* in einer Rahmung von Schöpfungsbildern aufgehoben sind: Am Buchanfang erschafft Gott die Welt, bevor auf der ersten, ihm rechts gegenüberliegenden Medaillonseite die Folge der einzelnen Schöpfungsakte dargestellt wird. Am Buchende steht die Schöpfung des Buches, in dem gerade die Schilderung dieses Schöpfungs- und weiteren Geschichtswegs [...] aufgehoben ist.«³⁵

Der finale Blick ins Atelier des Malers, so könnte man Tammens Überlegungen paraphrasieren, verweist zurück auf den anfänglichen Blick in das ›Töpferstudio‹ des Schöpfergottes (Abb. 3). Diese offensichtliche Parallelisierung von Buchmaler und Schöpfergott sollte allerdings nicht den Blick für verschiedene Signale der Distanz trüben, die der für den Schlussteil der Handschrift verantwortliche Künstler eingebaut hat.³⁶ Sehr naheliegend wäre es ja gewesen, dem Maler ebenfalls einen Zirkel in die Hand zu drücken, wie er für die Herstellung der *Bible moralisée* unabdingbar war. Genau das ist aber nicht passiert. Der Pinsel hingegen steht für eine Arbeit, derer der Schöpfergott im Frontispiz nicht zu bedürfen scheint: Er dient dazu, die mit dem Zirkel umrissenen Kreisformen der Bilder mit farbiger Materie zu füllen. Das rein handwerklich gesehen paradoxe Nachfahren der Seitenränder mit diesem Werkzeug betont die Differenz zwischen Weltschöpfung und Buchschöpfung. Für zusätzlichen Abstand zwischen Gott und Künstler sorgt die starke Drehung des Malers ins Profil. Tatsächlich muss bei einem Hin- und Herblicken zwischen Anfangs- und Schlussseite auffallen, dass die weitaus ›gottähnlichere‹ Figur der über dem Maler platzierte König ist: Er sitzt ebenso frontal auf einem Thron und hält das Buch ähnlich vor seinen Körper wie der Schöpfergott die Kosmosscheibe. In die gleichen Farben gekleidet, neigt auch er seinen Kopf und blickt zur Seite.³⁷

Über die Identität des gekrönten Mannes bestand lange Ungewissheit. Aufgrund einer Reihe von Indizien war sich die Forschung aber dennoch sicher, dass die frühen *Bible moralisée*-Handschriften für den internen Gebrauch der französischen Königsfamilie bestimmt waren und in dem König mit dem Buch folglich ein Auftraggeber aus der Dynastie der Kapetinger dargestellt sein müsse – als aussichtsreichste Kandidaten galten Philipp II. August (reg. 1180–1223) und Ludwig VIII. (reg. 1223–1226). Viele Deutungen basierten auf der Annahme, dass die umfangreichen Bildprogramme einer spezifischen Ideologie des französischen Königtums und seiner engen Allianz mit der Kirche verpflichtet seien.³⁸ Letzten Aufschluss über die dargestellte Person versprach der neben die Schlussbilder auf den Seitenrand gesetzte, alternierend

.....
³⁴ Vgl. neben Tammen (das folgende Zitat) die kurzen Bemerkungen bei Lowden, *Making Bd. 1*, 90 und die ausführliche, allerdings rein auf die Parallele König/Schöpfergott abgestellte Analyse von Büttner, *Bilder 128–138*.

³⁵ Tammen, *Schluß und Genese* 343.

³⁶ Soweit ich sehe, sind diese Differenzsignale in der Forschung bislang nicht kommentiert worden.

³⁷ Vgl. Lowden, *Making Bd. 1*, 90; Büttner, *Bilder 128–138*.

³⁸ Vgl. u. a. Heinlen, *Ideology*; Lipton, *Images*; Büttner, *Bilder*; Lipton, »Those who act«.

in Rot und Blau geschriebene Text. Dieser war allerdings zu einem späteren Zeitpunkt mit einem Rasurmesser abgeschabt worden, sodass sich mit bloßem Auge nur noch kleine Bruchstücke davon entziffern ließen. 2018 gelang es dann einem Team um die amerikanische Historikerin Katherine Tachau, die ersten acht von insgesamt zwanzig Versen des Textes mit Hilfe von digitaler Multispektralanalyse wieder komplett lesbar zu machen.³⁹ Dort tauchte gleich zu Beginn ein Name auf, mit dem zuvor niemand gerechnet hatte: »der große König Waldemar, der Gipfel der Mächtigen«. ⁴⁰ Gemeint ist Waldemar II. von Dänemark (reg. 1202–1241), für den diese Handschrift offenkundig als kostbares diplomatisches Geschenk hergestellt wurde.⁴¹ Das Bild zeigt also nicht – wie oft vermutet – den Auftraggeber der Handschrift, sondern ihren Empfänger.

Im abschließenden Bilderpaar von Cod. 1179 verkörpert der König folglich nicht das Moment der Schöpfung – dieses wird allein durch den Buchmaler repräsentiert –, sondern die daran anschließende Betrachtung des Geschaffenen. Das Buch des Königs erinnert mit sechs Rundbildern auf der geöffneten Doppelseite an die Gesamtzahl von sechs Schöpfungstagen, an denen Gott die Welt erschuf. Im Gedicht wird Waldemar als »die Ehre des Weltkreises« (»orbis honor«) angesprochen, was ihn auch auf einer sprachlichen Ebene mit dem »Töpfer des Weltkreises« (»orbis figulus«) des Eingangsfrontispizes zusammenbringt.⁴² Der Blick des Königs ist dabei nicht auf die kreisförmigen Bilder des Buches in seiner Hand gerichtet, sondern auf die neben ihm platzierten Medaillons des Apokalypsezyklus.⁴³ Vom gemalten Buch wird so zum realen Buch übergeleitet. In ähnlicher Weise zielt auch der Blick des Schöpfergottes in beiden Frontispizen von der Weltenscheibe weg auf die Medaillons des Schöpfungszyklus der gegenüberliegenden Seite (Cod. 2554: Abb. 1; Cod. 1179: Beitrag Reudenbach Abb. 4). In der Figur des Schöpfers fallen die Tätigkeiten der Herstellung und der Betrachtung in eins, die am Schluss der Handschrift auf zwei Figuren verteilt werden.

Wenn wir die Klammer zwischen Anfang und Ende der Handschrift mit all diesen Momenten der Differenzierung ernst nehmen, dann müssen wir sie als nachdrücklichen Hinweis auf eine andere Buchform verstehen, die sich sowohl in ihrer Produktion wie in ihrer Rezeption fundamental von den Büchern unterscheidet, die wir in den Händen der Kirchenmänner erblicken. Gemeint ist der Typus des »Picture Book«, der sich im 13. und 14. Jh. großer Beliebtheit erfreute – eine thematisch weit gefächerte Gruppe von Büchern, die den herkömmlichen Primat des Textes zugunsten der Bilder umdrehen, indem sie diese ins Zentrum rücken und die Texte den Charakter von Beischriften annehmen lassen. Wichtige Beispiele sind die englischen Apokalypse-Handschriften, stofflich mehr oder weniger umfassend angelegte »Bilderbibeln« wie die *Crusader Bible* der Morgan Library oder das *Holkham Picture Book*, aber auch die *Biblia pauperum*.⁴⁴ Ohne jeden Zweifel sind die *Bibles moralisées* die profiliertesten Repräsentanten

39 Vgl. Tachau, King 7–8.

40 »Waldemar hic est rex /magnus apexque potentum.« Tachau, King 9 (dt. Übers. vom Verf.).

41 Vgl. Tachau, King 10–11. Ob die Handschrift von Beginn an für Waldemar bestimmt war, oder erst im Laufe der Herstellung zu einem Geschenk für den dänischen König umgewidmet wurde, ist dabei für unsere Überlegungen nebensächlich – Tachau, King argumentiert eher für die erste, Lipton, »Those who act« für die zweite Variante.

42 Tachau, King 9. Dieser Teil des Widmungsgedichts war schon früher entziffert worden, zur Verbindung mit der Beischrift des Schöpfungsfrontispizes vgl. Lowden, Making Bd. 1, 90; Büttner, Bilder 135.

43 Vgl. Büttner, Bilder 129–131; Tammen, Schluß und Genese 343.

44 Vgl. Rehm, »Picture Books«, mit Fokus auf Bilderbibeln und Psalterien. Soweit ich sehe, fehlen allgemeinere

dieser ›Bilderbücher‹ – allein schon wegen der schier unerschöpflichen Zahl der Bildmedaillons, die bereits in der ältesten (unvollständigen) Handschrift (Cod. 2554) die Tausendermarke übertrifft, im ältesten lateinischen Exemplar (Cod. 1179) bei knapp unter 2000 liegt, um wenige Jahrzehnte später schon auf rund 5000 anzuwachsen.⁴⁵ Ihren Status als Picture Book markieren die *Bible moralisée*-Handschriften aber auch durch die Geometrie ihres Layouts und das steile Gefälle in der Verteilung des Buchschmucks: Die visuelle Struktur der Seiten wird durch ein vorgängiges Raster mit jeweils acht Kreisen für die Bilder definiert, den Texten bleiben schmale rechteckige Spalten. Alle Bilder sind durch hochpolierte Goldgründe aufgewertet und von blau und rot gemusterten Zwickelfeldern umgeben, während sich der Schmuck der Schriftspalten auf die farbigen Initialen beschränkt. Wie Lowden aufzeigt, manifestierte sich der Primat der Bilder schon im Produktionsprozess, in dem die Ausführung der Miniaturen vor dem Schreiben des Textes kam.⁴⁶

Bücher vom Typus Picture Book bedienen sich der gleichen Trägermaterialien und des gleichen Formats wie reine ›Text Books‹: Ihre Grundform ist jene des Codex zum Blättern mit rechteckig zugeschnittenen Seiten aus Pergament. Dennoch führen Picture Books zu fundamentalen Verschiebungen sowohl auf der Ebene der Produktion wie auf der Ebene ihrer Rezeption: An erster Stelle steht nicht das Schreiben und Lesen von Buchstaben, sondern das Malen und Betrachten von Farben und Formen. Diesem Primat der Bilder verleihen die *Bibles moralisées* höchstmögliche Autorität durch das Frontispiz mit der schaffenden und betrachtenden Gottesfigur (Abb. 1, 3): Entgegen dem vielzitierten Diktum von Joh 1,1 (›Am Anfang war das Wort‹) steht hier unzweideutig ›das Bild‹ am Anfang des göttlichen Schöpfungswerks – genauer dessen Archetyp in Gestalt der kreisförmig abgezielten Weltenscheibe, die mit formbarer Materie in unterschiedlichen Aggregatzuständen angefüllt ist. Die lange Folge der von den Buchmalern produzierten Medaillons auf den daran anschließenden Seiten des Buches steht diesem göttlichen Schöpfungsakt sehr viel näher als die Ketten der Schriftzeichen, welche die Schreiber in die schmalen Spalten daneben gesetzt haben. Zugespitzt könnte man sagen, dass der Schöpfergott mit Zirkel und Weltenkreis hier programmatisch an die Stelle jener Gottesfigur tritt, welche die Bildkunst des Mittelalters über Jahrhunderte dominiert hatte: Christus mit dem Buch.⁴⁷ Entsprechend wird auch das Schöpfungshandeln Gottes in den Beischriften der folgenden Seiten als Serie von Akten des ›Machens‹ beschrieben. So heißt es in der französischen Handschrift Cod. 2554: ›Hier scheidet Gott den Tag von der Nacht‹ (›Ici depart dex le ior de la nuit‹), ›Hier macht Gott das Firmament‹ (›Ici fet dex le firmament‹), ›Hier trennt Gott das Land vom Meer‹ (›Ici depart dex la terre de la mer‹), ›Hier macht Gott die Sonne‹ (›Ici fet dex le soleil‹) usw.⁴⁸ Im biblischen Bericht wird jeder dieser Schritte durch einen Sprechakt eingeleitet: ›Und Gott sprach [...]. Gott sagte auch.« (Gen 1,3+6).⁴⁹ Während die Bibel auf einer Schöpfung durch das Wort insistiert, ist davon in den Beischriften der Medaillons nichts mehr zu finden. Auch innerhalb der Bilder wurde auf die Visualisierung von

.....
Studien zu diesem verbreiteten Phänomen.

45 Zu den Zahlen vgl. Lowden, *Making* Bd. 1, 4–5.

46 Vgl. Lowden, *Making* Bd. 1, 22–27.

47 Vgl. Ganz, *Cross* 243–245.

48 Stork, *Bible moralisée* 1, 2 A–2 D.

49 ›Dixitque Deus [...]. Dixit quoque Deus«. Hieronymus, *Vulgata* I 20–21. Zur Schöpfung als Folge von Sprechakten vgl. Schäfer, *Schöpfungsmythen* 36–37.

mündlicher Rede durch Spruchbänder verzichtet, wie sie an anderen Stellen der *Bible moralisée* immer wieder vorkommen.

Dynamiken des Blätterns

In den frühen Handschriften der *Bible moralisée* in Wien kristallisieren sich also zwei Instanzen des Buches heraus, die sich in verschiedener Hinsicht konträr zueinander verhalten: In der Masse der Buchbilder treffen wir überwiegend auf leuchtende Bücher, die sich in der Obhut der Kirche befinden und die wir uns als Medien der Heiligen Schrift und ihrer Derivate denken müssen. Dagegen unterstreichen die Schöpfungsdarstellungen den Primat der gemalten Bilder, der im Buchkonzept der *Bible moralisée* selbst verankert ist. Die Schlussbilder der lateinischen Handschrift verweisen dann ganz explizit auf die beträchtlichen Verschiebungen in der Herstellung und im Gebrauch, die mit den bunten Picture Books verbunden sind (Abb. 5). Auf beiden Ebenen wird nun Laien (und Laiinnen) ein unmittelbarer Zugriff auf die Bücher zugestanden.

Welchen Unterschied es macht, ob andere Bücher verwahren und vorführen oder eine persönliche Handhabung und Betrachtung möglich ist, wurde allen Nutzerinnen und Nutzern schon auf der ersten Doppelseite der frühen Handschriften in Erinnerung gerufen (Abb. 1): Indem Ecclesia das Buch geöffnet in die Höhe reckt, verweist sie die Personen um sie herum auf eine Betrachtung aus der Distanz. Am Ende der lateinischen Handschrift bekräftigen die beiden Medaillons über dem Porträt Waldemars diesen Punkt (Abb. 5): Oben nimmt Johannes mit dem geöffneten Buch der Apokalypse eine Position ein, die an jene der Ecclesia auf fol. 1r (Abb. 1b) erinnert. Wie die Beischrift verrät, geht es hier um die Unberührbarkeit des Textes der Apokalypse, der von niemandem verändert werden darf.⁵⁰ Die Darstellung darunter deutet diese Konstellation als Hinweis auf »die Exkommunizierten und die verfluchten Juden, die die Wahrheit und die wahre Auslegung der Heiligen Schrift leugnen, und die Häretiker, die sie mit ihren Falschheiten verderben.«⁵¹ Die Aufbewahrung der Bücher in den Händen des Klerus wird hier mit der Notwendigkeit begründet, sie gegen Angriffe der Feinde der Kirche zu schützen.

Schon vor dem Blick auf die ersten Bilder ermöglichten die Handschriften der *Bible moralisée* jedem Nutzer und jeder Nutzerin außergewöhnliche Erfahrungen der direkten, persönlichen Handhabung. Die lateinische Handschrift, die ihren ursprünglichen Umfang noch weitgehend behalten hat und deren Seiten nur geringfügig beschnitten wurden, gibt davon eine bessere Vorstellung als die nur fragmentarisch überlieferte und stark beschnittene französische. Mit einem Blattmaß von 43×30 cm und einer Blattzahl von 246 Folios vermittelt Cod. 1179 noch heute den Eindruck eines »großen« und »schweren« Buches, das sich aufgeschlagen kaum so auf einer Hand balancieren ließ (Beitrag Reudenbach Abb. 1), wie dies der gemalte Dänenkönig vorführt (Abb. 6).⁵² Dabei muss man sich an der Stelle des lederüberzogenen Pappbandes aus

50 »Ich bezeuge jedem, der die Worte der Weissagung dieses Buches hört: Wenn jemand ihm etwas hinzufügt, dann wird Gott über ihm die in diesem Buch beschriebenen Plagen hinzufügen. Und wenn jemand von den Worten dieses Buches der Weissagung etwas fortnimmt, wird Gott dessen Anteil am Baum des Lebens und an der heiligen Stadt fortnehmen [...]« Hieronymus, Vulgata V 1177 (Apk 22,18–19).

51 »Hic sunt excommunicati et maledicti iudei, qui negant veritatem et veram expositionem Sacrae Scripturae, et haeretici, qui in ea suas falsitates admistunt.« Breder, Lateinische Vorlage 53. Zum ausgeprägten Antijudaismus der *Bible moralisée* vgl. Lipton, Images.

52 Lowden, Making Bd. 1, 56–62; Büttner, Bilder 27–35.



Abb. 7a–b Doppelseite mit unbemalten Rückseiten, französische *Bible moralisée*, 1210/1215, Wien, ÖNB, Cod. 2554, fol. 1v–2r.

dem frühen 18. Jh. wahrscheinlich einen Ledereinband über Holzdeckeln denken.⁵³ Größe und Gewicht verlangsamten das Tempo der Bewegung beim Blättern von Seite zu Seite.

Eine besondere Rolle spielte dabei der Wechsel zwischen »vollen« zu »leeren« Seiten. Jedes Blatt der frühen *Bibles moralisées* war auf der einen Seite bemalt und beschriftet und auf der anderen Seite leer. Bei der Disposition einer Handschrift wurde streng darauf geachtet, dass sich auf jeder Doppelseite zwei bebilderte und beschriftete oder zwei leere Seiten gegenüberstanden.⁵⁴ So ergab sich beim Umblättern ein beständiger Wechsel zwischen gefüllten (Abb. 1) und leeren Doppelseiten (Abb. 7). Dieses Verfahren wurde nicht eigens für die *Bible moralisée* erfunden, sondern fand auch in anderen französischen Prachthandschriften der Zeit Anwendung, insbesondere in Prachtpsalterien.⁵⁵ Soweit ich weiß, gibt es jedoch kein anderes Beispiel, in dem es von der ersten bis zur letzten Seite einer Handschrift durchgehalten wurde. Vor allem aber finden die leeren Doppelseiten im Fall der *Bible moralisée* eine sinnträchtige Entsprechung in den weißen Doppelseiten der Bücher der Ecclesia (Abb. 1b). Die permanente Konfrontation mit Buchbildern ohne Spuren von Beschriftung oder Bemalung konnte dazu einladen, die leeren Doppelseiten der Handschrift nicht einfach zu überspringen, sondern ihnen stärkere Beachtung zu schenken. Als wichtige Eigenheit der realen Leerseiten musste dabei auffallen,

53 Hermann, Handschriften, 29; Tachau, King 6–7, Fn. 18.

54 Vgl. Lowden, Making Bd. 1, 13, 65–66.

55 Vgl. Stork, Französische Bible moralisée 55; Lowden, Making, Bd. 1, 13 und 310, Fn. 14; Büttner, Bilder 22: Ingeborg-Psalter, Nordfrankreich, um 1200, Chantilly, Musée Condé, Ms. 1695; Psalter Ludwigs des Heiligen, Paris, um 1260, Paris, Bibliothèque nationale, Ms. latin 10525.



Abb. 8 Rückseite der Miniatur der Erschaffung der Welt, französische *Bible moralisée*, um 1210/1215, Wien, ÖNB, Cod. 2554, fol. 1r.

dass diese gerade nicht ›unbefleckt‹ waren, sondern schemenhaft Spuren dessen sichtbar machten, was auf der jeweiligen Rückseite gezeichnet, gemalt und geschrieben war: die geradlinigen Begrenzungen der Bild- und Schriftspalten, die kreisförmigen Rahmen der Medaillons, die Konturen der Bildmotive, in unterschiedlichem Grad auch die Farben der Bilder.

Eine solche partielle Transparenz der für die Buchherstellung bearbeiteten Tierhäute für Eintragungen auf der Rückseite war natürlich ein generelles Merkmal von mittelalterlichen Handschriften, das Nutzerinnen und Nutzer vermutlich bis zu einem gewissen Punkt als bedeutungsloses visuelles ›Rauschen‹ ausblendeten. Gerade bei Buchseiten, die mit Bildern dekoriert waren, konnte sie aber doch zum Gegenstand bewusster künstlerischer Inszenierung werden – sei es, dass Leerseiten den Bildseiten vorausgingen und diese schattenhaft sichtbar machten, sei es, dass Bilder mit Bildern oder Texten auf der Rückseite interferierten und beide sich gegenseitig überlagerten. Genau diese wechselseitige Durchdringung von Vorder- und Rückseite wollte man im Fall der *Bible moralisée* und vergleichbarer Prachthandschriften ja offenkundig vermeiden, indem man die Rückseite freiließ. Mit dieser Vorgehensweise war eine Verdoppelung der benötigten Pergamentmenge verbunden, weshalb man sie immer auch nach einer Logik des ostentativen Konsums als Zurschaustellung von Reichtum und Macht bewerten muss. Zugleich sorgte sie für eine systematische Trennung von bemalten und beschriebenen Vorderseiten und semitransparenten Rückseiten. Im Vor- und Zurückblättern mit den eigenen Händen konnten Benutzerinnen und Benutzer diese Beziehung als einen reizvollen Wechsel von Verschleierung und Enthüllung wahrnehmen.

Der spannendste Fall war dabei jene Seite, die allen anderen vorausging: die Seite vor dem Schöpfungsfrontispiz (Abb. 8). Denn aufgrund des großen Formats dieser Miniatur gab die

Rückseite hier sehr viel mehr zu erkennen als die Rückseiten der kleinformatigen Medaillons, die daran anschlossen. Vor allem aber hatte das Verhältnis von Verschleierung und Enthüllung hier wegen des Themas der Erschaffung der Welt eine besondere Relevanz. So hat Elina Gertsman zuletzt die These vertreten, dass es sich beim ersten Blatt der französischen Handschrift (Abb. 1a) um eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem theologischen Konzept der *creatio ex nihilo* handle, die Gottes Schöpfungshandeln gegenüber der Aktivität menschlicher Künstler auszeichnete. Ob diese Lesart wirklich überzeugt, kann hier dahingestellt bleiben – Gertsman gesteht selbst zu, dass jedwede Visualisierung dieses Konzepts letztlich widersprüchlich bleiben muss.⁵⁶ Weiterführend für unser Thema ist jedoch ihre Überlegung, dass das Umwenden von den schemenhaften Formen der Rückseite (Abb. 8) zum sichtbaren Bild der Vorderseite die Benutzerinnen und Benutzer der *Bible moralisée* zu Mitschöpfenden der Schöpfungserzählung werden ließ.⁵⁷ Dieses performative Element ließ sich durch die ganze Handschrift hindurch miterleben. Immer wieder wurde so der Unterschied zwischen den unbefleckten Büchern in den Händen der Kirche und dem bunten Picture Book der *Bible moralisée* nachvollziehbar.

Himmlische Buchöffnungen

Einen aufschlussreichen bildlichen Kommentar zur Dynamik des Verhüllens und Enthüllens in der Handhabung von Büchern finden wir im Schlussteil der ältesten lateinischen Fassung der *Bible moralisée*. Während das Gros der biblischen Bilder den historischen Schriften des Alten Testaments gewidmet ist, springt die Handschrift auf fol. 223v (Abb. 9) unvermittelt zum letzten Buch der christlichen Bibel – unter Auslassung der Evangelien, der Apostelgeschichte und der Briefliteratur – und damit zur Apokalypse des Johannes (fol. 223v–246r).⁵⁸ Von Beginn an zeichnet sich dabei ab, dass der Titel dieses Texts – »Enthüllung« oder »Offenbarung« – eng auf die Rolle des Buches als Offenbarungsmedium bezogen wird. So ist Johannes gleich in der ersten Szene damit beschäftigt, die Botschaft einer posaunenähnlichen Stimme aus dem Himmel in eine lange Buchrolle einzutragen, die von einem Schreibpult herabhängt. Unmittelbar darauf sieht er sich einer Gottesfigur gegenüber, die ein geschlossenes Buch in Codexform mit sich führt, über dem ein dunkles Tuch liegt – in der Beschreibung des Bibeltextes ist an dieser Stelle nur von sieben Leuchtern, sieben Sternen und einem Schwert aus dem Mund des Menschensohnes die Rede.⁵⁹ Mit dieser Begegnung verändert sich das Format des Buches, das Johannes hier und in vielen Folgeszenen in Händen hält, zu einem Codex. So ist dieses Buch ein auch in anderen Apokalypsezyklen häufig zu findender Hinweis auf die Rolle des Johannes als Autor dieses Visionsberichts, zugleich aber auch eine Art Gegenpol zum verhüllten Buch des Menschensohnes. Die konstante Wiederholung beider Bücher über drei Szenen hinweg unterstreicht, dass es sich um eine Konstellation von programmatischer Wichtigkeit handelt.

.....
⁵⁶ Gertsman, *Absent Image*, 13–15, 21–22.

⁵⁷ Gertsman, *Absent Image* 22.

⁵⁸ Zum Apokalypseteil dieser und späterer *Bible moralisée*-Handschriften vgl. Lowden, *Apocalypse*; Ganz/Ganz, *Visionen* 68–73; Emerson, *Apocalypse Illuminated* 94–102.

⁵⁹ »Und als ich mich umgewandt hatte, sah ich sieben goldene Leuchter und inmitten der sieben goldenen Leuchter einen, der dem Menschensohn glich, bekleidet mit einem langen Gewand und bis zur Brust gegürtet mit einem goldenen Gürtel. [...] Und er hatte in seiner Rechten sieben Sterne, und aus seinem Mund ragte ein beidseitig geschärftes Schwert [...].« Hieronymus, *Vulgata* V 1113 (Apk 1,12–16).

Für die Rolle von Büchern als Trägermedien von Texten und Bildern ist die Johannes-Offenbarung zweifellos ein Schlüsseltext. Denn dieser Visionsbericht handelt ja von Bildern, die Johannes sieht und anschließend in einen geschriebenen Text übersetzt. Zum anderen spielen Bücher auch in den Visionsszenen selbst eine prominente Rolle.⁶⁰ Das dunkel verschleierte Buch in den Händen Christi fungiert dabei wie ein bildlicher Fingerzeig auf das große Drama rund um das verschlossene Buch, das wenige Seiten später ins Zentrum des visionären Geschehens rückt (fol. 227v–228r; Abb. 10a–b). Die Bilder hier beziehen sich auf Kapitel 5 der Johannes-Offenbarung: In der Rechten des Thronenden wird dort ein innen und außen beschriebenes Buch sichtbar, das mit sieben Siegeln verschlossen ist. Zu dessen Öffnung ist anfänglich niemand in der Lage, bis das Apokalyptische Lamm die Bühne betritt und dann Siegel um Siegel löst.⁶¹ In der Auslegung dieser Passage gab es große Einigkeit unter den christlichen Kommentatoren, die doppelte Beschriftung auf die beiden Teile der christlichen Bibel zu beziehen und so den Gegensatz zwischen der dunklen, schattenhaften Offenbarung des Alten Testaments und der hellen, deutlichen des Neuen Testaments herauszuarbeiten. Genau so wird das Buch auch im Kommentarauszug der *Bible moralisée* gedeutet.⁶²

Auf der Doppelseite von Codex 1179 wird dem Geschehen rund um das geschlossene Buch auffällig viel Raum gegeben. Nicht weniger als sechs biblische Bilder sind dem nach heutiger Zählung nur vierzehn Verse umfassenden Kapitel 5 der Johannes-Offenbarung gewidmet. Dargestellt sind die Präsentation des Buches durch den Thronenden, die Verwandlung des Thronenden in den starken Engel, der die Frage nach der Buchöffnung stellt, die Trauer des Johannes und die Ankündigung des Löwen Juda durch einen der Ältesten, der Auftritt des Lamms, welches das Buch entgegennimmt, die Öffnung des Buches durch das Lamm und der Jubel des himmlischen Hofstaats. Sukzessive führen die sechs Medaillons an den Höhepunkt der Offenbarung heran. Das im Text angelegte Moment der doppelten Beschriftung des Buches lassen die Bilder dabei komplett fallen. Das Buch des Thronenden wird als Codex visualisiert, dessen dunkle Hülle an den dunklen Schleier um das Buch Christi in der Leuchtersion erinnert (Abb. 9). Alles wird hier auf den Kontrast zwischen dem geschlossenen und dem geöffneten Zustand des Buches abgestellt: Erst die Öffnung der Siegel, die als Buchschließen gestaltet sind, fördert das zunächst verborgene Innere zutage (Abb. 10b). Das Buch in der Hand des Thronenden entpuppt sich sozusagen als die ultimative, da von Gott geoffenbarte Ausgabe der unbefleckte leuchtenden Bücher der Kirche. Wer die Beschriften neben den Bildern liest und die Kommentarbilder anschaut, wird auf einen Weg der Heilsgeschichte verwiesen, der mit der Ankündigung Christi durch die Propheten einsetzt und im Zeitalter der Kirche kulminiert. Dem Jubel der Engel über die Öffnung des Buches durch das Lamm entspricht so die Verehrung der sakramentalen Handlungen der Kirche durch die Gläubigen.

Die Rundbilder des biblischen Registers geraten währenddessen in einen Zustand zunehmender Überfüllung durch die Massen der um das Buch versammelten himmlischen Akteure. Gezielt wird der Eindruck erweckt, dass die kosmosförmige Rahmung der Medaillons nicht

60 Vgl. dazu Gradl, Buch und Offenbarung.

61 Vgl. Gradl, Buch und Offenbarung 222–287. Zur künstlerischen Inszenierung dieser Buchvision vgl. Ganz, Gefäße.

62 Allerdings mit einer Umkehrung im Verhältnis von außen und innen – im Gegensatz zur älteren Exegese ist im Kommentar der *Bible moralisée* das Alte Testament innen und das Neue außen, vgl. Breder, Lateinische Vorlage, 23. Zu einem Überblick der Auslegungstradition vgl. Gumerlock, Seven Seals sowie Lumsden, Opening.

genügend Raum für die Dynamik der Buchöffnung biete. Johannes selbst verfolgt die verschiedenen Etappen des Geschehens bezeichnenderweise außerhalb der Medaillons auf der Schwelle zwischen der Bild- und der Textspalte sitzend. Diese Position am Rande ist ein wichtiger Fingerzeig auf die Rolle der Apokalypse als ›Meta-Offenbarung‹, deren Visionen nicht nur das Zeitalter der christlichen Kirche ankündigen, sondern auch die Medien der kirchlichen Offenbarung prophezeien. Zugleich dient dieser Wechsel auf eine Meta-Ebene offenkundig dazu, Anknüpfungspunkte zwischen dem Visionär und den Buchnutzerinnen und -nutzern der *Bible moralisée* zu schaffen: Visuell ist das Buch des Johannes deutlich von dem siebenfach versiegelten Buch auf dem Thron abgehoben.⁶³ Im Moment der Buchöffnung durch das Lamm hält Johannes sein Buch geschlossen. Die Gegenläufigkeit des Aufschlagens und Zuklappens der beiden Bücher war ein starkes Signal an die Nutzerinnen und Nutzer, ihre eigene Aktivität des Aufblätterns und Zudeckens von Doppelseiten in ein Verhältnis zu der gemalten Buchoffenbarung im Zentrum der Bilder zu setzen und über den Abstand nachzudenken, der das Buch in ihren Händen von dem versiegelten Buch auf dem Thron trennte.

Wenn wir von diesem Punkt zur letzten Seite dieser Handschrift zurückkehren (Abb. 5), dann lässt sich dort eine Bewegungslinie verfolgen, die Johannes aus der Randzone in den kreisförmig umgrenzten Bereich der Medaillons und schlussendlich in deren Mitte führt. Zugleich findet ein Transfer statt, der im Hinblick auf die eben betrachteten Bildseiten überraschen muss: Als habe er nicht schon von der Leuchtersvision an als ›Buchträger‹ agiert, bekommt Johannes nun neuerlich ein geöffnetes Buch aus der Hand des Engels in die Hände gedrückt und wird so ganz offiziell als erster Verkünder der christlichen Kirche eingesetzt. Sichtlich wird hier sehr viel dafür getan, diese Aufgabe aus dem zuvor von Christus besetzten Zentrum heraus zu legitimieren.

Wenn in den beiden Schlussmedaillons dann König Waldemar und ein Buchkünstler an diese zentrale Position ›rutschen‹, dann kann dies kaum über den Bruch hinwegtäuschen, der sich an dieser Stelle in der Kette der Buchbilder der Handschrift auftut. Denn sichtlich fehlt beiden genau jene Legitimation, die Johannes auszeichnet, und deutlich erkennbar taugen die Bilderbücher in ihren Händen schlecht als Garanten der schriftlichen Glaubenswahrheit, die im Kommentarbild darüber so polemisch verfochten wird. Nicht von ungefähr, so scheint es, verzichteten die Produzenten der nachfolgenden Edition der *Bible moralisée* (Toledo/New York) auf diese Inszenierung eines scheinbar gleitenden Übergangs und setzten die abschließenden Bilder von Königin und König sowie der materiellen Produzenten auf eine eigene Seite mit abweichendem Layout.⁶⁴ Doch gerade wegen ihrer offenkundigen Brüche sind die beiden ältesten Exemplare der *Bible moralisée* ein aufschlussreiches Zeugnis der mediengeschichtlichen Wende, die der moderne Buchtyp des Picture Book im frühen 13. Jh. einleitete. Zweifellos für

63 Gleichzeitig kontrastieren sie durch ihre Codexform mit den Büchern der vier Wesen, die hier als leere Buchrollen dargestellt sind.

64 New York, Pierpont Morgan Library M. 240, fol. 8r. Die in New York aufbewahrte Lage ist der Schluss einer dreibändigen *Bible moralisée*, deren Hauptteil sich in Toledo, Tesoro de la Catedral Mss. 1–3 befindet. Zur Miniatur vgl. Lowden, *Making Bd.* 1, 127–132. Im oberen Register sind hier Blanca von Kastilien und Ludwig IX. dargestellt, im unteren wird das Porträt des Buchmalers bezeichnenderweise um dasjenige eines geistlichen Konzeptors in Mönchskutte ergänzt. Insofern ist diese Miniatur gleich in mehrfacher Hinsicht als Korrektur oder Verbesserung der Schlussbilder in Cod. 1179 zu sehen. Digitalisat der New Yorker Lage: <https://www.themorgan.org/manuscript/77422> (Zugriff: 23.03.2025).

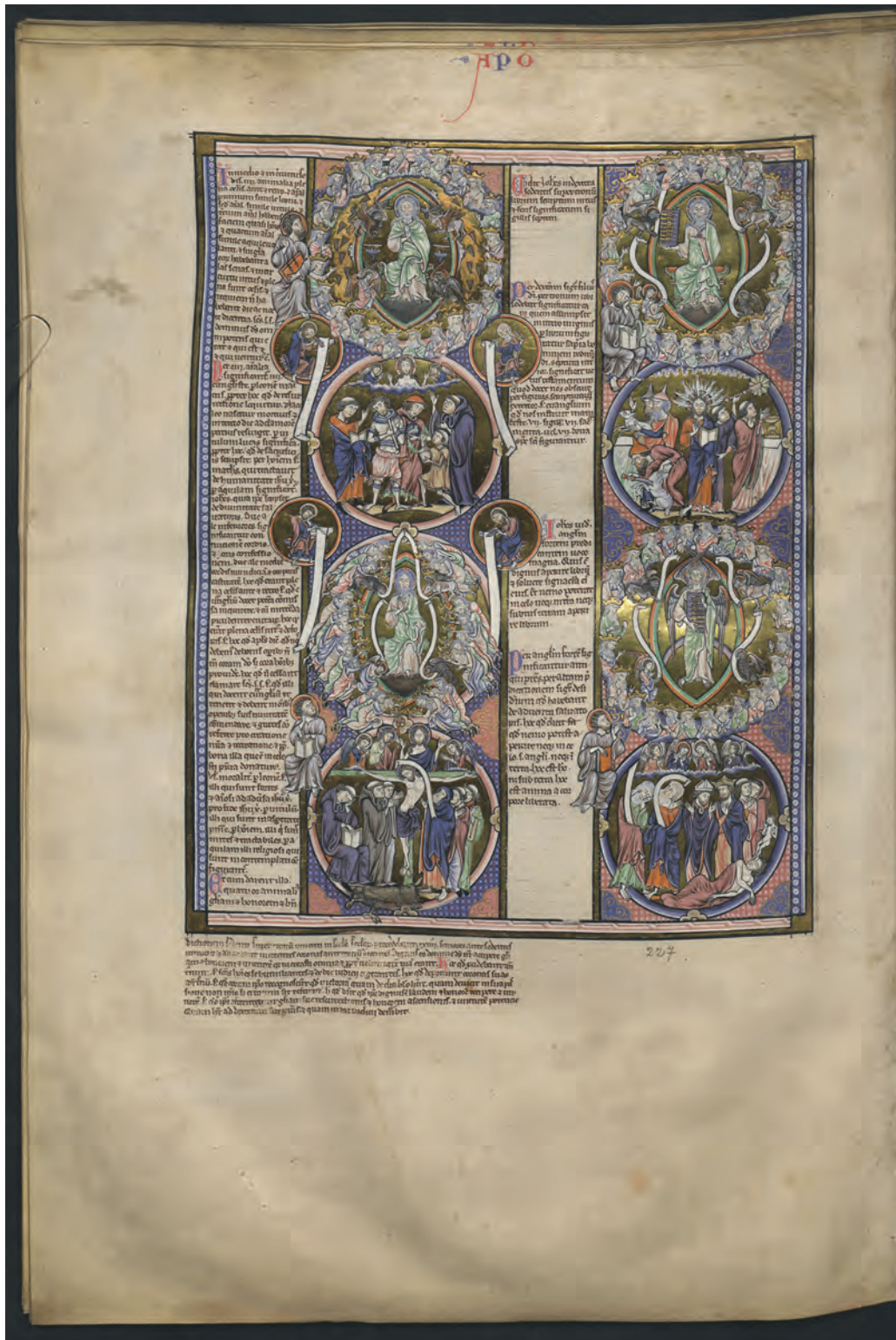


Abb. 10a–b Die Öffnung des Buchs mit den sieben Siegeln, lateinische *Bible moralisée*, 1210/1215, Wien, ÖNB, Cod. 1179, fol. 227v–228r.

The page is a full-page illumination from a medieval manuscript. It features a central vertical column of text in a Gothic script, flanked by two columns of smaller text. The page is densely decorated with illustrations. At the top, a large figure of a seated woman, likely the Virgin Mary, is shown in a circular frame. Below this, several smaller circular vignettes depict various scenes, including figures in prayer, a group of people, and a figure holding a book. The background is filled with intricate patterns, including gold leaf, blue and red floral motifs, and a grid of small figures. The overall style is characteristic of the late Gothic or early Renaissance period, with a focus on detailed narrative and decorative elements.

ein sehr exklusives Publikum bestimmt und in die politischen Ambitionen ihres royalen Milieus verstrickt, geben diese Handschriften doch wichtigen Aufschluss über die Faszination, die von dem neuen Konzept des Machens und Betrachtens von Bilderbüchern ausging.⁶⁵

Bibliographie

- Bredekamp, Blue Marble: H. Bredekamp, Blue Marble. Der blaue Planet, in: C. Marksches u. a. (Hg.), Atlas der Weltbilder, Berlin 2011, 366–375.
- Breder, Lateinische Vorlage: G. Breder, Die lateinische Vorlage des altfranzösischen Apokalypsenkommentars des 13. Jahrhunderts (Paris, B. N., Ms. Fr. 403), Forschungen zur romanischen Philologie Bd. 9, Münster 1960.
- Büttner, Bilder: P. Büttner, Bilder zum Betreten der Zeit: Bible moralisée und kapetingisches Königtum, Alischwil 2002.
- Camille, Visual Signs: M. Camille, Visual Signs of the Sacred Page: Books in the Bible moralisée, Word & Image 5, 1989, 111–129.
- Emmerson, Apocalypse Illuminated: R. K. Emmerson, Apocalypse Illuminated: The Visual Exegesis of Revelation in Medieval Illustrated Manuscripts, University Park 2018.
- Friedman, Architect's Compass: J. B. Friedman, The Architect's Compass in Creation Miniatures of the Later Middle Ages, Traditio 30, 1974, 419–429.
- Ganz, Cross: D. Ganz, The Cross on the Book: Diagram, Ornament, Materiality, in: M. P. Brown/I. H. Garipzanov/B. Tilghman (Hg.), Graphic Devices and the Early Decorated Book, Woodbridge 2017, 243–264.
- Ganz, Gefäße: D. Ganz, Gefäße der Endzeit: Inszenierungen der apokalyptischen Bücher in der mittelalterlichen Bildkunst, in: S. Ehrlich/A. Worm (Hg.), Geschichte vom Ende her denken: Endzeitentwürfe und ihre Historisierung im Mittelalter, Forum Mittelalter. Studien Bd. 15, Regensburg 2019, 375–416.
- Ganz/Ganz, Visionen: D. Ganz/U. Ganz, Visionen der Endzeit: Die Apokalypse in der mittelalterlichen Buchkunst, Darmstadt 2016.
- Gertsman, Absent Image: E. A. Gertsman, The Absent Image: Lacunae in Medieval Manuscripts, University Park 2021.
- Gradl, Buch und Offenbarung: H.-G. Gradl, Buch und Offenbarung: Medien und Medialität in der Johannesapokalypse, Freiburg u. a. 2014.
- Gumerlock, Seven Seals: F. X. Gumerlock, The Seven Seals of the Apocalypse: Medieval Texts in Translation, Kalamazoo 2009.
- Haussherr, Kommentar: R. Haussherr, Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek: Kommentarband, Graz 1973.
- Haussherr, Sensus litteralis: R. Haussherr, Sensus litteralis und sensus spiritualis in der Bible moralisée, Frühmittelalterliche Studien 6, 1972, 356–380.
- Heinlen, Ideology: J. M. Heinlen, The Ideology of Reform in the French Moralized Bible [Diss. Northwestern University 1991], <https://openpublishing.psu.edu/ahd/content/ideology-reform-french-moralized-bible> (Zugriff: 23.03.2025).
- Hermann, Handschriften: H. J. Hermann, Die westeuropäischen Handschriften und Inkunabeln der Gotik und der Renaissance mit Ausnahme der Niederländischen Handschriften: 1. Englische und französische Handschriften des XIII. Jahrhunderts, Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich Bd. 7: Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien, Leipzig 1935.
- Hieronymus, Vulgata: Hieronymus, Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch-deutsch Bd. 1: Genesis – Exodus – Leviticus – Numeri – Deuteronomium, hg. und übers. von A. Beriger/W.-W. Ehlers/M. Fieger, Berlin 2018.
- Hieronymus, Vulgata: Hieronymus, Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch-deutsch Bd. 5: Evangelia – Actus Apostolorum – Epistulae Pauli – Epistulae Catholicae – Apocalypsis – Appendix, hg. und übers. von A. Beriger/W.-W. Ehlers/M. Fieger, Berlin 2018.

.....

65 Die Abfassung des Beitrags erfolgte im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojekts *Textures of Sacred Scripture. Materials and Semantics of Sacred Book Ornament in the Western Middle Ages, 780–1300*. Bei der Redaktion des Beitrags und bei der Beschaffung der Bildvorlagen hat meine Mitarbeiterin Nima Wermelinger wertvolle Unterstützung geleistet. Für die kritische Diskussion des Manuskripts und wichtige Hinweise danke ich Markus Späth.

- Kruse, Menschen: C. Kruse, *Wozu Menschen malen: Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003.
- Kumler, *Translating Truth: A. Kumler, Translating Truth: Ambitious Images and Religious Knowledge in Late Medieval France and England*, New Haven/London 2011.
- Lipton, *Images: S. Lipton, Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in the Bible Moralised*, Berkeley/Los Angeles 1999.
- Lipton, »Those who act«: S. Lipton, »Those who act more strictly«: Monks, Jews, and Capetian Religious Politics in the Bibles moralisées, in: M. C. Gaposchkin/J. Rubenstein (Hg.), *Political Ritual and Practice in Capetian France*, Turnhout 2021, 105–141.
- Lowden, *Making: J. Lowden, The Making of the Bibles Moralisées*, 2 Bde., University Park, PA 2000.
- Lowden, *Apocalypse: J. Lowden, The Apocalypse in the Early-Thirteenth Century Bible Moralisées: A Re-Assessment*, in: N. Morgan (Hg.), *Prophecy, Apocalypse and the Day of Doom: Proceedings from the 2000 Harlaxton Symposium*, Donington 2004, 195–219.
- Lumsden, *Opening of the Seven Seals: D. W. Lumsden, And then the End Will Come: Early Latin Christian Interpretations of the Opening of the Seven Seals*, New York 2001.
- Macy, »Invention«: G. Macy, *The »Invention« of Clergy and Laity in the Twelfth Century*, in: M. H. Barnes/W. P. Roberts (Hg.), *A Sacramental Life: A Festschrift Honoring Bernard Cooke*, Milwaukee 2003, 117–135.
- Marer-Banasik, *Creator: E. Marer-Banasik, The Creator with the Cosmos and a Compass: The Frontispieces of the Thirteenth-Century Moralizing Bibles*, *Rutgers Art Review* 15, 1995, 7–32.
- Martínez Ruipérez, *Moral Compass: A. Martínez Ruipérez, The Moral Compass and Mortal Slumber: Divine and Human Reason in the Bibles Moralisées*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 81, 2018, 1–33.
- Rehm, »Picture Books«: U. Rehm, *Jüdische und christliche Geschichte – fast ohne Worte: »Picture Books« und »Livres d’Images« des Mittelalters*, in: K. Krause/B. Schellewald (Hg.), *Bild und Text im Mittelalter, Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst Bd. 2*, Köln 2011, 153–174.
- Rudolph, *Beginning: C. Rudolph, In the Beginning: Theories and Images of Creation in Northern Europe in the Twelfth Century*, *Art History* 22, 1999, 3–55.
- Schäfer, *Schöpfungsmythen: P. Schäfer, Die Schlange war klug: Antike Schöpfungsmythen und die Grundlagen des westlichen Denkens*, München 2022.
- Stork, *Bible moralisée: H.-W. Stork, Bible moralisée: Codex Vindobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek: Transkription und Übersetzung, Saarbrücker Hochschulschriften Bd. 9*, St. Ingbert 1988.
- Stork, *Französische Bible moralisée: H.-W. Stork, Die Wiener französische Bible moralisée: Codex 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek, Saarbrücker Hochschulschriften Bd. 18*, St. Ingbert 1992.
- Tachau, *God’s Compass: K. H. Tachau, God’s Compass and Vana Curiositas: Scientific Study in the Old French Bible Moralised*, *Art Bulletin* 80, 1998, 7–33.
- Tachau, *King: K. H. Tachau, The King in the Manuscript: The Presentation Inscription of the Vienna Latin Bible Moralised*, *Gesta* 60, 2021, 1–30.
- Tammen, *Schluß und Genese: S. Tammen, Schluß und Genese eines Buches im Zeichen der Apokalypse: Medien der Offenbarung und Lehre auf dem letzten Blatt der Bible moralisée (Codex 1179 der ÖNB in Wien)*, in: J. A. Aertsen/M. Pickavé (Hg.), *Ende und Vollendung: Eschatologische Perspektiven im Mittelalter, Miscellanea Mediaevalia Bd. 29*, Berlin/New York 2002, 321–347.
- Vauchez, *Laïcs: A. Vauchez, Les laïcs au Moyen Âge, entre ecclésiologie et histoire, Études. Revue de culture contemporaine* 402, 2005, 55–67.
- Weinryb, *Introduction: I. Weinryb, Introduction: Conserving Active Matter and the Art Historian’s Craft*, in: P. N. Miller/S. K. Poh (Hg.), *Conserving Active Matter, Bard Graduate Center: Cultural Histories of the Material World*, New York 2022, 133–142.
- Zahlten, *Creatio mundi: J. Zahlten, Creatio mundi: Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, Stuttgart 1979.

Abbildungsnachweise

Abb. 1, 3–10 © Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

Abb. 2 Image courtesy NASA Johnson Space Center Gateway to Astronaut Photography of Earth (<https://visible-earth.nasa.gov/images/57723/the-blue-marble>).

Durchblick haben: Auktoriale Selbstinszenierung in einem höfischen Manuskript für Ludovico Sforza (Mailand 1495)

Karin Gludovatz

Abstract

Gaspar Ambrogio Visconti, Höfling, Literat und Mitglied der ehemals das Herzogtum Mailand regierenden Familie, verfasste in den frühen 1490er Jahren das Versepos *De Paulo e Daria Amanti*, die Geschichte eines jungen Paares, das unter der Herrschaft der Visconti am Konflikt seiner Familien scheitert. Der Text erschien gedruckt 1495 und wurde dem Herzog Ludovico Sforza zugleich in einem reich illuminierten Manuskript zugeeignet. Dieses steht im Zentrum des Beitrags, konkret gilt das Interesse den Inszenierungen des Autors an den Rändern der Seiten, in denen er seine Stellung und Tätigkeiten am Hof thematisiert. Die Entscheidung, seinen Text dem Herzog auch in dieser Form darzubringen, bot Visconti die Gelegenheit, für seine Auftritte in der Handschrift die Möglichkeiten der Malerei in all ihren Spielarten zu nutzen, am eindrücklichsten in Form des *trompe-l'œil*. Die Insistenz des Literaten auf die Arbeit an einem illuminierten Codex belegt die Relevanz dieses Objekts auch zu einem Zeitpunkt, als handgeschriebene und bemalte Bücher sukzessive durch den Buchdruck ersetzt wurden. Die illuminierte Handschrift machte durch ihre spezifischen medialen, materiellen und künstlerischen Bedingungen gestalterische Angebote, die offenbar als nicht ersetzbar angesehen wurden.

Am Rand platziert zu sein, bedeutet in illuminierten Manuskripten nicht selten, erst recht das Augenmerk auf sich zu ziehen.¹ In den marginalisierten Zonen, in denen das vermeintlich Nebensächliche seinen Ort hat, sind häufig jedoch ganz und gar nicht unwichtige Szenen zu beobachten, tummeln sich vielsagende Gestalten, zeigt sich Relevantes im kleinsten Detail. In opulent ausgestatteten Handschriften fällt die Orientierung nicht immer leicht und auch nicht jedes Detail sofort ins Auge, doch sobald man es entdeckt hat, behauptet sich das zunächst Übersehene mit Vehemenz.

Im Zentrum des Beitrags steht eines jener an illusionistischen Effekten geradezu überbordenden Manuskripte des 15. Jhs., die ihre Leserinnen und Leser durch die Fülle an Bildorten, durch verschränkte Erzählstrukturen, Ein- und Durchblicke vielleicht gelegentlich verwirrt haben mögen, die dem entdeckungsfreudigen Auge aber im wahrsten Sinn des Wortes Schauseiten boten. Konkret gilt mein Interesse der Aushandlung auktorialer Ansprüche in jenen Grenzregionen des Manuskripts, in denen unterschiedliche Wirklichkeitsebenen, Zeiten und Selbstverständnisse ineinander fallen (können). Der Fokus liegt dabei auf der bildlichen Ausstattung, in der sich der Verfasser des Textes dreimal zeigt: einmal in Form eines traditionellen

.....

1 Dafür hat nicht zuletzt Michael Camille die Augen geöffnet, vgl. Camille, Image.

Autorbildes und zweimal im allegorischen Kontext. Inszeniert er sich zu Beginn als einer, der seine Geschichte vom Rand aus erzählt, rückt er am Ende ins Zentrum, um den Preis, dafür sein Manuskript zu »beschädigen«. Und gibt er sich zunächst primär als Literat, werden zunehmend – und zuletzt buchstäblich – seine Stellung am Hof und sein Verhältnis zum Herzog in den Blick gerückt. Auf dieser Seite tarnt sich der Dichter, nicht ohne Ironie, als idealer Höfling unter Ausreizen nahezu aller Möglichkeiten, die das Buchformat des Codex und seine bildliche Ausstattung bieten.

Mailänder Geschichte(n)

Die Handschrift, von der die Rede ist (Abb. 1–6), entstand in den 1490er Jahren in Oberitalien, konkret am Hof des Ludovico Sforza in Mailand, und kam mit der Sammlung Hamilton 1882 in das Berliner Kupferstichkabinett.² Sie enthält den von Gaspar Ambrogio Visconti (1461–1499) verfassten Text *De Paulo e Daria Amanti*,³ begleitet von illusionistisch angelegten, ganzseitigen Illustrationen. Das Versepos in acht Büchern mit je 80 Achteilern erzählt, in literarischer Nachfolge Petrarca, die traurige Liebesgeschichte eines jungen Paares.

Das Manuskript ist erst ansatzweise und vor allem in Hinblick auf den Stil der Miniaturen betrachtet worden, doch ist bislang weder der Buchmaler gesichert, noch die Ikonographie gänzlich identifiziert.⁴ Im Katalog des Kupferstichkabinetts wird es einem »Meister B. F.« zugeschrieben, der dem Umkreis des Cristoforo de Predis angehört haben dürfte.⁵ Die stilistisch überzeugende Nähe zu de Predis scheint umso interessanter, als dieser einerseits einer Künstlerfamilie entstammte, die engen Kontakt zu Leonardo da Vinci pflegte, und sich andererseits maßgeblich an der Kunst des Belbello da Pavia orientierte, der für die Vollendung des sogenannten Visconti-Stundenbuchs in den 1430er Jahren verantwortlich war.⁶

Die Handschrift wurde vermutlich parallel zur gedruckten Ausgabe des Textes angefertigt, die im April 1495 bei Filippo Mantegazza in Mailand erschien. Das Epos ist Ludovico Sforza zugeeignet, der nach Jahren der Regentschaft seit dem Tod seines Neffen Gian Galeazzo im Februar 1494 Herzog von Mailand war. Insofern dürfte das aufwendig ausgestattete Manuskript als einzelnes Prachtexemplar für den Herrscher entstanden sein.⁷

Der Verfasser des Textes, Gaspar Ambrogio Visconti (1461–1499), entstammte einem bedeutenden Zweig jener Familie, die vor den Sforza Mailand regiert hatte. In zeitlicher Nähe zu

.....
² Gaspare Visconti, *De Paulo e Daria Amanti*, 1492–1499, Kupferstichkabinett, SMB, Hs 78 C 27, Inv.-Nr. 104-1884. Ich danke Bernhard Huss und Federica Pich, auf deren Tagung *Petrarchism, Paratext, Pictures: How They Built Cultural Communities* (Freie Universität Berlin, 2020, EXC 2020) ich erste Überlegungen zu diesem Manuskript vorstellen konnte, sowie Bernhard Huss, Elena Nustrini und Sunita Scheffel für ihre Unterstützung bei der Lektüre des italienischen Textes.

³ So der Titel der 1495 von Filippo Mantegazza in Mailand gedruckten Fassung.

⁴ Auf die Zuschreibungsdebatte kann hier nicht näher eingegangen werden, verwiesen sei auf: Wescher, Miniaturen 131–133; Wescher, Binasco; Giordano, B. F.; Alexander, Livy; Mulas, Codici. Zur Ikonographie vgl. bes. Wescher, Miniaturen 131–133 und Mulas, Problema.

⁵ Vgl. Steenbock, Visconti 57 und <https://recherche.smb.museum/detail/939025> (Zugriff: 24.04.2025).

⁶ Vgl. Stahlbuhk, Predis 505.

⁷ Der Eintrag im Katalog des Kupferstichkabinetts orientiert sich in der Datierung überzeugend an den beiden genannten zeitlichen Eckpunkten, vgl. Steenbock, Visconti 57. Die Objektdaten in der Online-Datenbank der Staatlichen Museen zu Berlin fassen den Entstehungszeitraum etwas weiter (1492–1499), vgl. <https://recherche.smb.museum/detail/939025> (Zugriff: 24.04.2025).



Abb. 1 Gaspare Visconti, Romanzo di Paolo e Daria: 7. Buch, um 1495, Pergament, 27 x 17,8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Ident.-Nr. 78 C 27, fol. 83r.

ihm finden sich 13 Verwandte mit dem Vornamen Gaspar(e/o), sodass sich in Bezug auf die Rekonstruktion seiner Biographie einige Unsicherheiten ergeben.⁸ Belegt ist, dass er als *primo cameriere* dem Hof angehörte, früh verwaist war, von seinem Onkel aufgenommen wurde und nach dessen Tod 1486 als Erbe zu großem Vermögen kam.⁹ Er pflegte enge Verbindungen zu den Künstlern und Literaten im Umfeld des Herzogs, denen er sich wohl selbst zugehörig fühlte. Jill Pederson zeigte, ausgehend von Bramantes Uomini d'arme,¹⁰ die er für Gaspar Ambrogios Mailänder Palast anfertigte, und Leonardos Fresken in der Sala delle Asse des Castello Sforzesco (1498) die engen Verbindungen der drei Männer auf.¹¹ Diese diskutierte sie im weiteren Kontext des Mailänder Hofes, der bis zum Ende der Sforza-Herrschaft ein Zentrum des künstlerischen und intellektuellen Austauschs in Oberitalien war. Viscontis Hauptaugenmerk scheint in seinen jüngeren Jahren überwiegend auf seinen Hofämtern gelegen zu haben, denn literarisch trat er erst ab 1493 in Erscheinung.¹² 1499 starb er vermutlich noch vor der Eroberung Mailands durch den französischen König Louis XII. Vor dem Hintergrund der vielfachen Verflechtungen von Auftraggebern und Künstlern verwundert es wenig, dass das Epos einerseits eng verbunden ist mit der Geschichte der herrschenden Familien und andererseits in seiner Erzählung und den Paratexten weitere Adlige und Künstler integriert.

So nimmt Bramante, der bis zu seinem Weggang nach Rom 1499 für die Sforza tätig war, sogar eine Schlüsselrolle in der Rahmenerzählung ein, die Visconti für seine Geschichte entwirft: Der Architekt habe bei Arbeiten in Sant'Ambrogio das Grab eines Paares entdeckt, das nicht nur die Toten, sondern auch einen Text enthielt, der von deren tragischer Liebe berichtete, die sich zur Zeit der Visconti-Herrschaft zugetragen haben soll. Demnach habe Antonio Visconti anlässlich der Geburt seines Sohnes Paulo ein Turnier veranstaltet, bei dem zwei Ritter – Ettore, einer seiner Verwandten, und Dario – so heftig gegeneinander kämpften, dass beide umkamen und darüber eine Familienfehde ausbrach. Die posthum geborene Tochter des Dario, nach ihm Daria benannt, begegnet Paulo bereits als Kind, und die beiden verlieben sich so heftig, dass auch Antonio sie nicht zu trennen vermag. Paulo rebelliert gegen seinen Vater, vernachlässigt seine Studien und wird schließlich auf eine Pilgerfahrt nach Jerusalem geschickt, in der Hoffnung, die Distanz könne die Liebe schwächen. Vor seiner Abreise versucht Daria, sich das Leben zu nehmen, jedoch hält Paulo sie mit einem Eheversprechen davon ab. Sie bricht ohnmächtig zusammen, und im Glauben, sie sei tot, versucht er, sich zu erhängen, wird jedoch gerettet und erfährt durch einen Brief, dass auch Daria noch lebt. Diese Abfolge von Irrtümern antizipiert den tatsächlichen Ausgang der Geschichte. Nach gefahrvoller Reise ins Heilige Land, überstandenen Abenteuern und einem Besuch am Heiligen Grab kehrt Paulo erwartungsvoll zurück. Als sein Vater realisiert, dass sich an den Gefühlen des Sohnes nichts geändert hat, veranlasst er Darias Mutter, mit ihrer Tochter ins Kloster einzutreten, woraufhin

.....

8 Zur Biographie von Gaspar Ambrogio Visconti vgl. Pyle, Visconti. Zu seinen vielfältigen Beziehungen innerhalb der höfischen Gesellschaft, aber v. a. auch mit den Künstlern im Umfeld des Herzogs vgl. Schofield, Visconti und Pederson, Leonardo, bes. 91–139.

9 Vgl. Pyle, Visconti, bes. 568–571.

10 Die um 1490 entstandenen Fresken befanden sich bis 1901/1902 *in situ* in der nach späteren Besitzern benannten *Casa Panigarola* und sind seitdem in der Sammlung der Pinacoteca di Brera, Mailand.

11 Vgl. Pederson, Leonardo. Zur Beziehung von Bramante und Visconti vgl. Schofield, Visconti, zu weiteren Verbindungen Viscontis vgl. Albonico/Moro, Visconti.

12 Vgl. Pyle, Visconti 574.

Paulo ebenfalls Mönch wird. Durch ein weiteres Missverständnis wird Daria für tot gehalten und begraben. In seiner Verzweiflung öffnet Paulo nächtens das Grab, um letztlich neben der scheinbaren Geliebten zu sterben, die ihrerseits erwacht, als Nonnen die beiden finden. Visconti schließt mit einer Würdigung der Kunst von Bramante und Niccolò da Correggio sowie einem erneuten Herrscherlob.

Der Inhalt der Geschichte orientiert sich an älteren Erzählungen von tragisch Liebenden, die über die Feindschaft ihrer Familien zugrunde gehen. Solche waren seit der Antike bekannt, man denke etwa an Pyramus und Thisbe.¹³ Zugleich beinhaltet der Text eine implizite Warnung vor den verheerenden Konsequenzen interner Konflikte von Gesellschaften, erwächst diese Feindschaft doch aus einem Streit am Hof, der aus Konkurrenz resultiert und nimmt so vielleicht auch Bezug auf das eigene Umfeld, verbunden mit einer, freilich nur indirekten Warnung an den Herzog, dass innere Zerrüttung rasch zum Untergang führen kann.

Der Autor schreibt, der Autor schweigt

Das Manuskript ist jeweils zu Beginn eines Buches mit ganzseitigen Darstellungen versehen,¹⁴ die Architekturen oder Landschaften zeigen und einen Raum ausbilden, in den illuminierte und beschriebene Tafeln oder Schriftbahnen eingepasst werden, indem sie an Äste gehängt (Abb. 1), vor der Fassade aufgespannt (Abb. 2) und gelegentlich auch in Nischen integriert sind. Der Aufbau der Seiten folgt der ästhetischen Ordnung des tradierten Seitenlayouts, indem ein zentrales Feld von einem Rahmen umschlossen oder präziser: hinterfangen wird. Zugleich aber scheint eine solch klare Trennung insofern in Frage gestellt, als die an den Rändern sichtbare Architektur nur partiell von den Textfeldern verdeckt, also der Eindruck vermittelt wird, sie würde sich dahinter fortsetzen und mithin das eigentliche Hauptbild sein. Die zentralen, jedoch nur davor montierten Tafeln erscheinen so als temporär und austauschbar.

Illusionistische Illustrationen sind für die späte Buchmalerei in Oberitalien nicht ungewöhnlich und nutzen die Möglichkeit räumlicher Schichtung, um im Raum des Buches unterschiedliche Zeit- und Wirklichkeitsebenen zu etablieren. Die Zusammenstellung von Text und Bild ist als ästhetisches Spiel angelegt, das die divergenten Ebenen des Erzählens ebenso auslotet wie die mediale Disposition des Codex als ein mehrblättriges und vielseitiges Objekt, dessen Beschaffenheit und Handhabung durch das Umblättern ebenfalls auf das Schichten und Umschichten der *folia* angelegt ist.

Das in den ganzseitigen Darstellungen vorgeführte Verfahren der ›Montage‹ suggeriert eine Flexibilität in Hinblick auf das Arrangement der Texte und der Bilder, der Motive und Narrative – in dem Sinn, dass auch andere Kombinationen möglich wären, was bezogen auf die erzählte Geschichte andeutet, dass alles hätte auch anders kommen können. Darin ist zugleich eine Allusion auf die Unberechenbarkeit des Lebens wie auch eine poetologische Reflexion über das Generieren von Erzählung angelegt. Wenngleich faktisch auf den Seiten unveränderbar, weist dieses Arrangement auf fiktionaler Ebene den Betrachterinnen und Betrachtern eine Beteiligung am auktorialen Prozess zu, indem sich in der Imagination die einzelnen Bahnen

13 Ovid, *Metamorphosen*, IV, 36–166.

14 Im Manuskript ist das Ende des dritten und der Beginn des vierten Buches und damit vermutlich auch eine illuminierte Seite verloren.

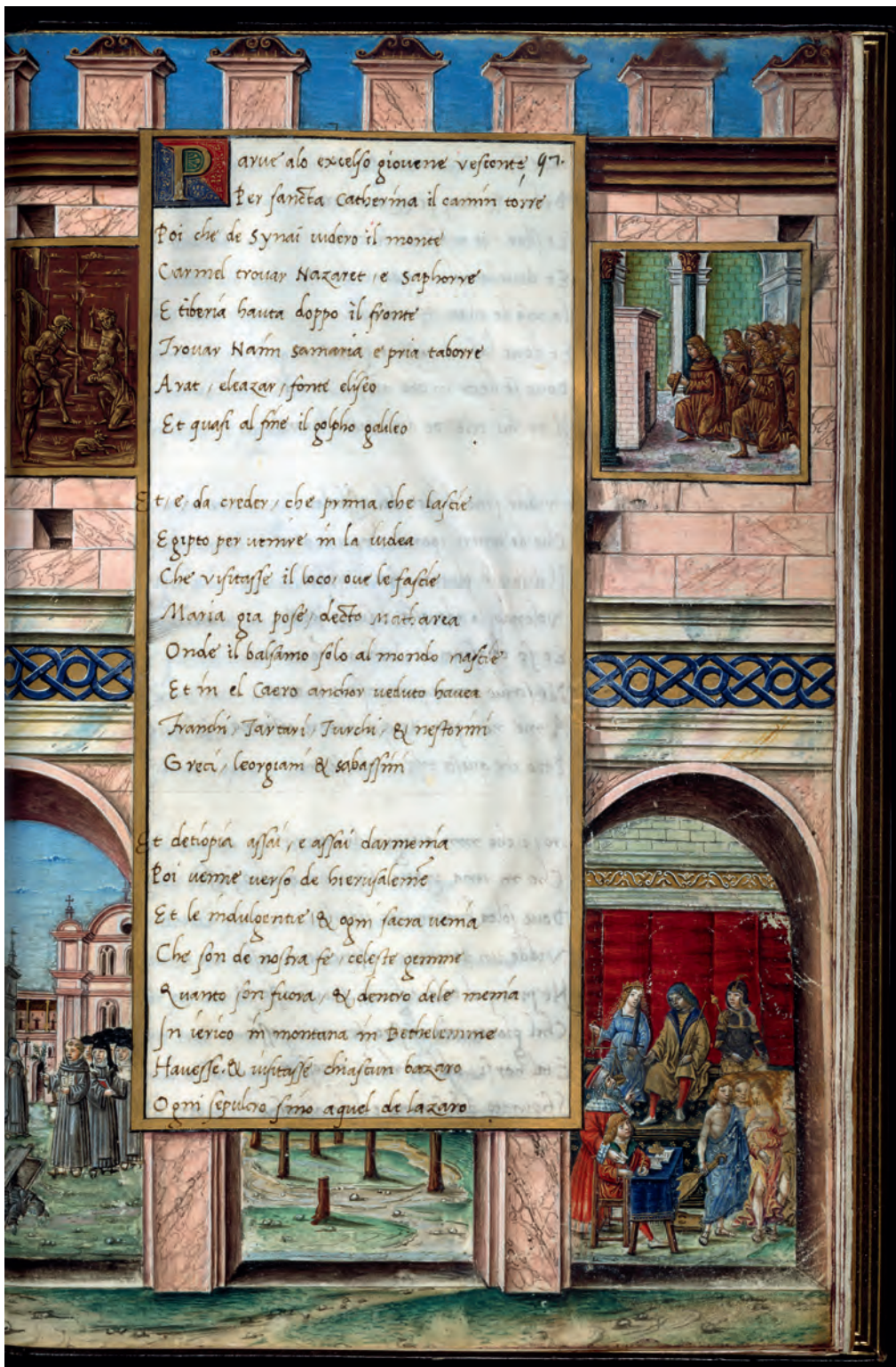


Abb. 2 Gaspare Visconti, Romanzo di Paolo e Daria: 8. Buch, um 1495, Pergament, 27 x 17,8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Ident.-Nr. 78 C 27, fol. 97r.

ein- und andere ausrollen lassen, die Geschichte also einen anderen Weg nehmen könnte. In jedem Fall aber gerät das Differenzieren der verschiedenen Wirklichkeits- und Zeitebenen, die sich an den Fassaden, in den Räumen und Landschaften auftun, imaginativ zu einem Prozess des Ordners, der nicht nur die Wahrnehmung der vermittelten Inhalte, sondern auch die Modi und Potentiale des Wahrnehmens anspricht und zur Reflexion darüber anregt.

Es scheint naheliegend, dass der Autor nicht nur den Text verantwortete, sondern auch an der Konzeption der bildlichen Ausstattung des Manuskripts beratend mitarbeitete. Dafür sprechen die vielfachen Verflechtungen von Bild und Text, aber auch, dass er damit dem Herzog ganz in der Tradition mittelalterlicher Dedikation ein ›Liebhaber-Exemplar‹ zueignete, mit dem er seine eigene Stellung innerhalb der höfischen Gemeinschaft festigen und sie mit den indirekten Ansprüchen an eine gute Herrschaft verbinden konnte. Das gedruckte Buch mit Widmung mag mehr Personen erreichen und die Verbindung seines Verfassers mit dem Widmungsempfänger einem weiteren Kreis an Lesern und Leserinnen offenbaren.¹⁵ Das Manuskript hingegen ist in seiner Einzigartigkeit und der damit verbundenen Vorstellung, für eine ausgewählte Person gefertigt zu sein, die ideale Gabe an den Herrscher.

Für Viscontis konzeptuelle Beteiligung an der Ausstattung der Handschrift spricht aber auch, dass er darin mehrfach in Erscheinung tritt. Schon auf der ersten illuminierten Seite zeigt er sich zwar am Rand, aber gewissermaßen im Eröffnungsbild, in Verbindung mit einer ausführlichen Würdigung des Herzogs Ludovico im Text (fol. 2r, Abb. 3). In einem an eine Marmorsäule gebundenen Tondo ist Gaspare¹⁶ bei der Arbeit in seinem *studiolo* zu sehen (Abb. 4), ansatzweise lässt sich an seinem stark beschädigten rechten Arm noch die Hand mit der Schreibfeder erkennen. Er zeigt sich ganz in der Tradition des Autorbildes, im Gelehrtenhabit, am Pult, umgeben von Codices, Tintenfass und Kerze.¹⁷ Die Säule ruht auf einem Postament mit antikisierenden Rundreliefs.

Die auf den illuminierten Seiten entworfenen Architekturen variieren in Stil wie Zustand und beziehen sich darin auf die jeweiligen Stadien der Geschichte.¹⁸ So finden sich zu Beginn des ersten und zweiten Buchs klassische Musterarchitekturen, vor denen jene Szenen präsentiert werden, die in Gaspars Gegenwart spielen und/oder auf das höfische Leben Bezug neh-

.....
¹⁵ Die gedruckte Ausgabe von 1495 enthält den folgenden Widmungstext, der in der Handschrift fehlt: A LO / ILLVSTRISSIMO ET EXCELLEN / TISSIMO .D. .D. LVDOVI / CO MARIA SFORTIA DV / CA DE MILANO AN / GLO DOMINO SVO / COLENTISSIMO / DE LVI HV / MILIMO / SER VI / TORE / GASPARO VESCONTE / DE DVI AMANTI.
¹⁶ So auch identifiziert bei Mulas, Problema 171, der die umfangreichste Auseinandersetzung mit dem Bildprogramm vorgelegt hat.

¹⁷ Zur Tradition des Autorbildes vgl. Kapfhammer/Löhr/Nitsche, Autorbilder.

¹⁸ Die semantische Aufladung der Architekturen bzw. Landschaftsräume zieht sich durch das gesamte Manuskript, kann hier jedoch nicht weiterverfolgt werden. Beispielhaft sei noch auf die dritte illuminierte Seite (fol. 29r) verwiesen, auf der die Szenen mit der Begegnung der beiden Kinder und ihren einsamen Versuchen, einander gezwungenermaßen zu vergessen, an einer Ruine angebracht sind, deren Verfall im Anfang der Liebesgeschichte schon deren trauriges Ende antizipiert. In der Vegetation, die aus den Steinen wuchert, dürfte aber auch ein anderes Moment angelegt sein: das der Widerständigkeit, lässt die Natur sich doch weder zurückdrängen noch bändigen. Bezeichnenderweise ist der Ast, an dem das Medaillon mit der ersten Begegnung hängt, so gestaltet, dass ein bereits verdorrter Zweig an seinen Spitzen austreibt, womit der durch das Turnier ausgelöste Konflikt Hoffnung auf einen glücklichen Ausgang zu wecken verspricht. Tatsächlich aber wird er übersetzt in den Widerstreit zwischen den unbezwingbaren Kräften der Natur in der Liebe, die sich gegen ihre Kultivierung und Einhegung wehren, was letztlich zur Erosion sozialer Ordnung führt. Und dies kann, ja muss, schlecht enden.



Abb. 3 Gaspare Visconti, Romanzo di Paolo e Daria, 1. Buch, um 1495, Pergament, 27 x 17,8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Ident.-Nr. 78 C 27, fol. 2r.



Abb. 4 Gaspare Visconti, *Romanzo di Paolo e Daria*: 1. Buch, um 1495, Pergament, 27 x 17,8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Ident.-Nr. 78 C 27, fol. 2r: Detail: Autorbild.

men.¹⁹ Auf fol. 2r ist dem Autorbild, in gleicher Weise montiert, die Auffindung des Grabes von Paulo und Daria durch Bramante bei den Bauarbeiten in Sant’Ambrogio gegenübergestellt. Der Architekt zeigt dem Herzog das Grab und scheint ihm die Umstände des Fundes zu erläutern.²⁰ Damit stehen sich in den Medaillons gewissermaßen die beiden Urheber des Epos gegenüber: Bramante als angeblicher Aufdecker des Grabes und damit der längst vergangenen Geschichte, der nicht nur die beiden Liebenden, sondern bei ihnen auch ein Schriftstück gefunden haben soll, das deren trauriges Schicksal für die Nachwelt bewahrte und auf das sich der Autor in seinem Text vermeintlich beruft; und der Dichter, der all das als Rahmenhandlung ersonnen hat, um über diese Fiktionalisierung seine Verse zu authentifizieren. Verbunden sind die beiden durch antikisierende Architektur und so durch eine gemeinsame Referenz. Mit der Nähe zu Bramante und der Behauptung einer Zusammenarbeit inszeniert sich Gaspare Visconti aber auch als jemand, der dem Kreis der Künstler am Mailänder Hof nahesteht.

Während sich der Dichter auf fol. 2r (Abb. 3) traditionell und mit Blick auf die Bezüge innerhalb der Gesamtanlage der Seite durchaus selbstbewusst inszeniert, zeigt er sich am Ende des Textes erneut, diesmal jedoch in einer allegorischen Darstellung, in der er seine künstlerische

.....

¹⁹ Auf fol. 15r ist der Beginn der Geschichte illustriert, das Turnier anlässlich der Geburt des Paulo und die Geburt der Daria.

²⁰ So überzeugend identifiziert bei Mulas, *Problema* 172.



Abb. 5 Gaspare Visconti, *Romanzo di Paolo e Daria*: 8. Buch, um 1495, Pergament, 27×17,8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Ident.-Nr. 78 C 27, fol. 97r: Detail: Allegorie.

Arbeit, zumindest vordergründig, in Frage stellt. Auf fol. 97r (Abb. 2) ist eine schlichte, zinnenbekrönte Architektur zu sehen, die im oberen Teil auch aufgrund des geschlossenen Mauerwerks wehrhaft wirkt, während der untere Teil durch drei Torbögen weit geöffnet ist. Der rechte Bogen allerdings führt nicht in den weiten Hof, der Durchgang wird vielmehr von einer Wand begrenzt, der ein mächtiger roter Vorhang vorgelagert ist, vor dem sich eine Tribüne erhebt (Abb. 5). Darauf ist auf einer schlichten Bank eine Herrscherfigur mit schwarzem Haar positioniert, vermutlich Ludovico, verhältnismäßig zurückhaltend ausgestattet, jedoch ausgezeichnet durch eine Art Zepter und flankiert von Justitia und Minerva.²¹ Davor sitzt ein junger Mann an einem Tisch mit vollgeschriebenen Seiten und Tintenfass, in seiner Linken eine Feder. Er wendet sich jedoch von den Blättern ab, die Hand ruht auf dem blauen Tischtuch, die Feder zeigt ins Leere. Hinter ihm steht ein alter Mann mit hermelinverbrämtem rotem Talar und weit geöff-

.....

²¹ Mulas, *Problema* 180, weist die Figur als Mars aus. Aufgrund ihrer Gestaltung, der runden Plakette auf ihrem Brustpanzer, die als Medusenschild gesehen werden könnte und der Verbindung mit Justitia scheint mir eine Identifikation als Minerva plausibler.

netem Mund, der den Herzog adressiert, während er dem vor ihm Sitzenden ein Schriftstück reicht, das dieser jedoch nicht beachtet. Sein Blick ist indes auf Apoll und die Musen gerichtet, die eben im Begriff sind, abzuziehen, nachdem der Gott sein Instrument zerbrochen hat.

Die Allegorie lässt sich – zumindest ansatzweise – anhand der letzten Strophen des Gedichts verstehen.²² In diesen schildert der Dichter, wie ihm ein »Baldo« genannter Mann (vielleicht Baldo degli Ubaldi, ein hochberühmter italienischer Jurist des 14. Jhs.)²³ laut brüllend erscheint und ihn auffordert, ihm aufmerksam zuzuhören. Er erinnert Gaspare, wie sein Onkel die Ehre des Hauses Visconti getrübt und wie schlecht er seines Neffen Erbe verwaltet habe, sodass dieser nunmehr sehen müsse, wo er bleibe. Zugleich verlangt er von dem jungen Mann, sich aus seiner Trägheit zu erheben und sich gegen diese Umstände zur Wehr zu setzen. Er gemahnt ihn an die Schönheit der Justitia, die von Justinian so geliebt wurde. Durch die Stimme des Baldo aufgeschreckt, enteilen Apoll und die Musen, worauf der verzweifelte Gaspare den Herzog als seine einzige Zuflucht adressiert. Im Weiteren hört er eine andere Stimme, die seine Dichtung kritisiert und anmerkt, sein Werk würde eine Verhöhnung der Poetik des Horaz darstellen. Der junge Literat führt noch weitere Kritikpunkte an, mit denen sein Werk bedacht wird oder werden könnte, um schließlich darauf zu verweisen, dass er von Schmähungen unberührt bliebe, aber sich angesichts der Mahnungen von Ausgezeichneten verbessern würde (»i[o] me [mi] corregio [correggio]), da er große Freude am Lernen habe. Insbesondere eine Kritik von »Corregio« (gemeint ist wohl Niccolò da Correggio, dessen Name sich für das Wortspiel bestens eignet)²⁴ würde ihn diesbezüglich motivieren.

Erst in den letzten acht Versen des achten Buches erschließt Gaspare den Leserinnen und Lesern sukzessive das allegorische Bild, das zu Beginn des Buches positioniert ist auch im Text. Das Drama, das er solcherart inszeniert, soll seine Zerrissenheit zwischen Pflicht und Leidenschaft anschaulich zum Ausdruck bringen und so auch unausgesprochen die Frage aufwerfen, mit welchen seiner Tätigkeiten er dem Herzog am besten zu gefallen vermag: in seinem Hofamt als *consigliere ducale* oder als Poet.²⁵ Bei aller vorgetragenen Bescheidenheit, darf man annehmen, dass Visconti keinen Zweifel daran lassen wollte, dass er für beides bestens geeignet und jedes Vertrauen (und auch jede Investition) in seine Fähigkeiten wert war. Etwaige Kritik an seiner Dichtung soll durch das Urteil der von ihm zitierten Stimmen vorweggenommen und so zum Verstummen gebracht, wenn nicht sogar durch Widerspruch in ihr Gegenteil gewendet werden. Seine Bescheidenheit, formuliert in der Bereitschaft zu lernen, rekurriert auf die Praxis auktorialer Selbstverkleinerung,²⁶ ist aber, der Tradition entsprechend, insofern zu relativieren, als der Dichter allein die Exzellenten sich zum Vorbild nehmen will, nur von den Besten kann er (falls überhaupt) lernen. Der Herzog wird als derjenige angerufen, der das,

22 Konkret sind damit die letzten acht Strophen des achten Buches gemeint, wobei ich mich an der gedruckten Ausgabe von 1495 orientiere, vgl. Visconti, Amanti.

23 Auch die Kleidung spricht dafür, dass es sich um einen Juristen handeln könnte. Hülsen-Esch, Gelehrte 102 verweist auf »Rot als »Amtsfarbe« für die italienischen Juristen« wie es für die Lehrenden der juristischen Fakultäten in Italien offenbar schon im 14. Jh. üblich war, Pelzverbrämungen (auch mit Hermelin) zu tragen, vgl. ebd. 121–122.

24 Dem Dichter war Gaspare eng verbunden und widmete ihm seine 1493 erschienenen *Rithimi*, vgl. Pederson, Leonardo 103.

25 Zu seinen Tätigkeiten am Hof vgl. Pyle, Visconti 570.

26 Vgl. Müller Hofstede, Humilitas-Gestus.

durch dieses Dilemma der Zerrissenheit hervorgerufene, eindrucksvoll vorgebrachte Leiden seines Höflings durch Aufmerksamkeit und Zuwendung lindern kann. Denn es bleibt ihm nur Ludovico, sollte er dessentwillen Apoll und den Musen abschwören – sein neuer Sonnengott, gewissermaßen.

Blick in den Himmel

An dem Punkt, an dem die Geschichte von Paulo und Daria an ihr Ende gekommen ist, erfolgt der Wechsel zur Geschichte von Gaspare und Ludovico, von Höfling und Herrn. Der Herzog wird im Verlauf der Erzählung immer wieder angesprochen, sei es im Text oder sei es im Bild, etwa durch die Integration seines Wappens auf fol. 69r oder in der allegorischen Darstellung (Abb. 5). Auf fol. 110r (Abb. 6) treten die beiden Protagonisten, nunmehr metaphorisiert bzw. metamorphosiert, einander erneut gegenüber. In der letzten Strophe eignet der Dichter Ludovico das Buch zu, versichert ihn seiner Treue und entschuldigt sich für eine etwaige Kühnheit seiner Worte, die nunmehr an ein Ende kommen. Schließlich unterstellt er sich ganz dem Wohlwollen des Herzogs, indem er sich als »vera clitia del tuo sole« bezeichnet. »Clitia« rekurriert auf Ovids Erzählung von Clytie,²⁷ die, von Apoll verlassen, dessen neue Geliebte verrät, so deren Tod verschuldet und daraufhin vom Sonnengott endgültig verstoßen wird. Sie verzehrt sich nach diesem, sitzt tagelang auf einem Felsen, mit dem Gesicht immer der Sonne folgend, bis sie sich schließlich in eine Blume verwandelt, deren Blüte sich ebenso verhält.²⁸

Anstelle einer dritten Strophe findet sich auf dieser Seite ein Bild, wodurch die auch auf den illuminierten *folia* durchgehaltene Ordnung von jeweils drei Schriftblöcken aufgehoben wird. Unterhalb der letzten Strophe ist das Pergament in der Breite des Textspiegels scheinbar aufgerissen und ermöglicht so einen Blick »nach draußen«. Dort ist eine hochgewachsene Pflanze zu sehen, die in vertikaler und horizontaler Erstreckung nahezu den gesamten Ausblick einnimmt. Sie wendet sich der Sonne in der linken oberen Ecke zu, die hell den Bildraum erleuchtet, ihre Strahlen fallen – übersetzt in kurze, goldene Striche – dicht bis auf den Boden herab und nähren auch die kleinen Pflanzen auf der Wiese, bringen die Vegetation zum Wachsen und Blühen, alles gedeiht unter diesem Licht. Im Kern besteht der Himmelskörper indes aus einer schwarzen Scheibe, von der sich eine weiße Figur abhebt, die schwer zu bestimmen ist, aber am ehesten an die Kombination von Ross und Reiter denken lässt.

Die Pflanze wendet sich deutlich der Sonne zu, wie das Wachstum der Blüten und insbesondere die Blätter ihrer rechten Seite anzeigen, aber eben auch dem Leser vor dem Bild, wie die Blätter der linken Seite erkennen lassen, und bezieht sich so doppelt auf Ludovico: symbolisiert durch die Erscheinung am Himmel und als Empfänger des Codex, der diese Seiten betrachtet. Ein solches Leseszenario, in dem der Herzog sich selbst gewissermaßen in einer anderen, virtuellen Realität begegnet, vollendet die in fol. 110r angelegte Konzeption. Der Rezeptionsvorgang erfährt eine besondere Herausforderung, steht die Faktizität des »Begreifens« des Buches mit den eigenen Händen der Versuchung, sich der Illusion zu ergeben, doch immer

.....
²⁷ Ovid, Buch IV, 234–270.

²⁸ Vielleicht ist mit der Pflanze die europäische Sonnenwende (*Heliotropium europaeum*) gemeint, zumindest weisen die Blütenstände der dargestellten Blume eine starke Übereinstimmung mit jenen dieser Gattung auf. Sie ist im Mittelmeerraum weit verbreitet. Ich danke Elena Nustrini für diesen Hinweis.

Per ciance de chiascuno lo non mi mouo
 Ma al dir de gli excellenti, i me corregio
 Ne diveddo alio, che imparar no trouo
 Se me reprende un tal, quale, e il corregio
 Et a tal monitione io me rimouo
 Per che fa veramente: Et ha il cor regio
 Ne dogmi posso cura uoglio bauer
 Chio son come il caual del schioppete

Il corregio lo argomenta et lo
 rego il core

lo auctore come il cauallo del
 schioppete

Mio signore uero accepta il mio cor bono
 Cum questo libro, Et la mia pura fede
 Se audace m dir di te son stato o sono
 Et cum debito stil non si procede
 Con ogni submission chiedo perdono
 Et humile spirito de impetrarlo crede
 Hor per non far piu lunghe le parole
 Tu mi per vera Clitia del tuo sole.

Humil perdono chiedo lo auctore
 se fusse stato troppo audace
 m nominare il sacro uero



Clitia e quella herba che m
 lingua milanese e aena
 miosole per che gira come
 il sol



Clitia dal sol non mai
 torce il suo fior, ma in lui
 Nulge serre che dei raggi
 Con leon-gira
 Ad una il pensiero se gira
 E in amouze tempo
 Per la starda e sol per lei
 se gira

Abb. 6 Gaspare Visconti, Romanzo di Paolo e Daria: Die Pflanze Clitia, um 1495, Pergament, 27 x 17,8 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Ident.-Nr. 78 C 27, fol. 110r.

bis zu einem gewissen Grad entgegen. Zugleich steigert die Voraussetzung der *Handhabe* von Codices aber auch den Einfallsreichtum der Maler und die Bereitschaft der Leserinnen und Leser, sich dem Reiz der Fiktion zu ergeben, der Faktizität des Gefühlten die Fiktionalität des Gesehenen zu verbinden. Was in der auf fol. 110r vor Augen gestellten Täuschung aber deutlich wird: Der Glanz der Sonne ist offenbar nur um den Preis der Zerstörung des Pergaments und der Schrift zu haben. Das soll aber nicht als Absage an die Dichtkunst verstanden werden, so als hätte das Hofamt über die Kunst gesiegt, denn zugleich ermöglicht erst die künstlerische Erfindung ein klar definiertes und wechselseitig abhängiges Verhältnis von Herzog und Dichter. Benötigt der eine das Licht, um zu wachsen, kann der andere sich seiner Macht nur versichern, wenn er eben auch etwas zum Wachsen und Gedeihen bringen kann und entsprechend gewürdigt wird.

Die dunkle Darstellung der Sonne alludiert einerseits auf Ludovico, dessen schwarzes Haar in allen Porträts betont wird und dessen zeitgenössischer Beiname »Il Moro« von Gaspare auch wiederholt als Ansprache verwendet wird, nicht zuletzt zu Beginn der letzten Strophe (»Mio [S]ignore [M]oro accepta il mio cor bono«). Sie macht diese Sonne unverwechselbar. Andererseits könnte man in Kombination mit der weißen Gestalt darin einen Verweis auf ein anderes Medium sehen, das sich (nicht nur) in Mailand während der zweiten Hälfte des 15. Jhs. großer Beliebtheit erfreute – Kameen. Es wurden sowohl antike Funde gesammelt als auch nach historischem Vorbild neue Stücke angefertigt, und diese haben teilweise eine analoge Farbverteilung, weiße Figuren auf schwarzem Grund, meist Onyx. Als eines der berühmtesten Stücke dieser Art römischer Provenienz wäre die *Gemma Augustea* zu nennen,²⁹ doch ließ Ludovico selbst etwa zeitgleich mit der Entstehung des Manuskripts von Domenico de' Cammei zwei Bildniskameen anfertigen, die sein Profil in weißem Stein vor schwarzem Grund zeigen.³⁰ Damit wäre ein intermedialer Bezug auf Werke der Steinschneidekunst gegeben, der das antike Fundament verstärkt, das für das Selbstverständnis von Autor und Herzog ebenso relevant ist wie für das Epos und die Ausstattung des Manuskripts.

Augenfällig ist nicht nur die dunkle Sonne, sondern auch die Fliege, die etwas oberhalb des Ausblicks als Randfigur am Pergament platziert ist, in *trompe-l'œil*-Manier gemalt, sogar einen Schatten werfend. Als wäre sie aus dem Dahinter der Seite in den Raum des Buches gelangt, sitzt sie hier wie eine Torwächterin. Soll sie belegen, dass es ein Stück Natur ist, das wir zu sehen bekommen, dass also auch die darin veranschaulichte Ordnung eine natürliche ist, der sich Flora, Fauna und letztlich auch der Mensch zu fügen haben? Oder wurde sie davon ange lockt und ebenso getäuscht wie wir? Oder stellt sie die im Bild formulierte Ordnung am Ende in Frage, indem sie (Größen-)Verhältnisse durcheinanderwirbelt? Fiel bereits auf, dass die Pflanze in ihren Ausmaßen das Bildfeld dominiert, so schien dies durch die Distanz der Sonne als Himmelskörper noch nachvollziehbar, umso mehr als diese den gesamten Raum mit ihren Strahlen füllt. Die Fliege aber, tatsächlich lebensgroß gegeben, setzt dadurch die Norm für die Relationen. Im Verhältnis zu ihr wirkt die Blume, die eben noch gewaltig schien, klein und die

.....
²⁹ Das Objekt wird in die Jahre 9–12 n. Chr. datiert, misst 19×22 cm und befindet sich in der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums Wien: <https://www.khm.at/objektdb/detail/59171/> (Zugriff: 24.04.2025).

³⁰ Sie befinden sich heute im Kunsthistorischen Museum Wien (um 1495/1497, Onyx; Fassung: Gold, 2,8×2 cm; online abrufbar unter: <https://www.khm.at/objektdb/detail/74372/?offset=0&lv=list>, Zugriff: 24.04.2025) und im Palazzo Pitti, Florenz.

Sonne geradezu winzig. Mag sein, dass Autor und Buchmaler hier ein zu dieser Zeit in Codices und Tafelbildern längst etabliertes Kunststück am Ende des Manuskripts vorführen wollten. Möglicherweise aber ist die Fliege nicht nur Kunstgriff, sondern auch Teil eines Bildwitzes: Vielleicht erlaubt sich Visconti mit der ›Reiterfigur‹ im Zentrum der Sonne auch eine scherzhafte Anspielung auf das vom Herzog bei Leonardo da Vinci in Auftrag gegebene, nie vollendete, doch hochberühmte Reiterstandbild seines Vaters, des ersten Sforza-Herzogs Francesco, an dem Leonardo seit 1482 arbeitete und dessen sieben Meter hohes Tonmodell anlässlich der Verlobung von Bianca Maria Sforza mit Maximilian I. 1493 enthüllt worden war. *Il colosso* – wie die Mailänder das Standbild nannten – wäre hier zwar in den Himmel entrückt, doch empfindlich geschrumpft und dergestalt sogar von einer Fliege, die auf dem Blatt sitzt, an Größe übertroffen.

Der Autor nimmt in seinem Text wiederholt auf Personen und Konstellationen am Mailänder Hof Bezug. Er beruft sich auf Ludovico Sforza, an den diskutierten Stellen, aber auch an verschiedenen Stellen in der Geschichte, in denen der Herzog explizit ins Spiel gebracht wird. So erscheint Paulo im siebten Buch bei seiner Fahrt über das Meer Proteus (in unterschiedlichen Gestalten, als Feuersäule, als Daria und als Tiger). Von dem jungen Mann nach dem Schicksal seiner Familie befragt, offenbart der Meeresherr die große Zukunft, mündend in der Herrschaft der Sforza. Visconti vergleicht dabei Francesco Sforza, den Vater Ludovicos, mit Alexander dem Großen und beschreibt ausführlich die Jugend und die Taten des Ludovico il Moro. Er preist dessen Stärke und die Fähigkeit, auf unterschiedliche Herausforderungen wie die bedeutendsten Männer der römischen Antike zu reagieren, in Zeiten des Krieges wie Caesar, in Friedenszeiten wie Augustus etc.

Insofern äußert sich in diesem Manuskript nicht nur ein Höfling gegenüber seinem Herrn, sondern auch ein Angehöriger der bis 1447 über Mailand herrschenden Familie gegenüber einem ›Nachfolger‹. Darin schwingt zwangsläufig schon durch diese Herkunft des Autors eine Warnung mit, wie schnell sich Verhältnisse ändern, wohin fehlgeleitete Herrschaft führen kann. Zumindest könnte einem aufmerksamen Leser, einer aufmerksamen Leserin, solches in den Sinn gekommen sein, waren die späteren Jahre der Sforza in Mailand doch ähnlich unruhig wie unter den Visconti, deren letzte beide Herzöge, Giovanni Maria und Filippo Maria, v. a. durch ihre Grausamkeit in Erinnerung geblieben waren.

Dem Herrschaftsantritt Ludovico Sforzas 1494 waren indes innerfamiliäre Zerwürfnisse und der plötzliche Tod seines Neffen Gian Galeazzo vorangegangen. Ludovico übernahm nach der Ermordung seines Bruders Galeazzo Maria 1476 zunächst für dessen siebenjährigen Sohn die Regentschaft, nachdem er seine Schwägerin und deren Vertrauten, den Sekretär der beiden vorangegangenen Herzöge, Cicco Simonetta, in dieser Funktion verdrängt hatte. Letzterer stand nicht nur Jahrzehnte im Dienst von Francesco und Giovanni Maria Sforza, er war überdies der Schwiegervater von Gaspare Ambrogio Visconti, der seine Position am Hof nach dessen von Ludovico 1480 veranlasster Hinrichtung halten konnte. Allerdings vermutet Jill Pederson, die besondere Hingabe Gaspares an den Herzog könne auch dieser persönlichen Nähe zu Cicco Simonetta geschuldet gewesen sein, die er so zu kompensieren suchte, umso mehr als er im unmittelbaren Umfeld erlebt hatte, was es bedeuten konnte, in Ungnade zu fallen.³¹ Lu-

.....
³¹ Vgl. Pederson, Leonardo 103.

dovico behielt seine Regentschaft auch als Gian Galeazzo längst erwachsen war und übergang nach dessen unerwartetem Tod auch den vierjährigen Sohn und Erben, um selbst schlussendlich als Herzog zu regieren. Diese ungeklärten, wenig glücklichen Ereignisse bilden den Hintergrund, vor dem Gaspare Ambrogio Visconti in seinem Manuskript ein Bild des Herzogs, seiner selbst und ihres Verhältnisses entwarf. Es steht in der Tradition des panegyrischen Herrscherlobs und es geht zugleich darüber hinaus, indem Ludovico mehrfach und in unterschiedlicher Weise in Text und Bild einbezogen wird.

Zugleich aber war die Sonne das Emblem der Visconti und Ludovico Sforza der Sohn einer Frau dieser Familie, nämlich von Bianca Maria, und damit der Enkel des letzten Mailänder Herzogs aus diesem Geschlecht. Der Autor, selbst ein Visconti, versucht im Aufrufen der genealogischen Verbindung einerseits keinen Zweifel an der Herrschaft der Sforza aufkommen zu lassen, sie überbieten die Visconti sogar, insofern sie direkt an die großen Fürsten der Antike anschließen. Er versteht aber auch, durch Betonung der genealogischen Kontinuität, sich selbst als Teil dieser Familie und ihrer Bedeutung zu inszenieren, wobei er nicht nur durch den letzten Vers betont zu wissen, wo sein Platz in der sozialen Ordnung des Hofes ist. Gaspare erfindet eine Geschichte, in der die Vorgaben höfischen Lebens den Liebenden zum Verhängnis werden und er entwirft ausgehend von seiner auktorialen Selbstinszenierung ein Bild höfischer Gesellschaft, in der das Ringen darum, in ihr den richtigen Platz zu finden, mit ihren Regeln zurechtzukommen, zentrales Thema ist: Nähe und Ferne zum Herrscher, genealogische Bürden, eigene Ämter, Pflichten und Leidenschaften und die vielfältigen Netzwerke, in denen der gewandte Höfling sich ebenso zu bewegen verstehen muss wie der erfolgreiche Künstler. In der Verschränkung der erzählten Geschichte und der immer wieder angesprochenen Gegenwart inszeniert sich der Autor als einer, der diese Regeln beherrscht, wenn nicht sogar mitbestimmt – auch wenn letzteres in der Fiktion aufgehoben ist.

Bibliographie

Quellen

Ovid, *Metamorphosen*: Ovid, *Metamorphosen*, übers. und hg. von M. von Albrecht, Stuttgart 1994.
Visconti, Amanti: G. A. Visconti, *De Paulo e Daria amanti*, Mailand 1495.

Literatur

- Albonico/Moro, *Visconti*: S. Albonico/S. Moro (Hg.), *Gasparo Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento*, Rom 2020.
- Alexander, *Livy*: J. J. G. Alexander, *The Livy (Ms. 1) Illuminated for Gian Giacomo Trivulzio by the Milanese Artist B. F.*, *The Yale University Library Gazette* 1991, Supplement zu Bd. 66, 219–234.
- Camille, *Image*: M. Camille, *Image on the Edge: The Margins on Medieval Art*, London 1992.
- Giordano, B. F.: L. Giordano (Hg.), *B. F. e il Maestro di Paolo e Daria: Un codice e un problema di miniatura lombarda*, Binasco 1991.
- Hülsen-Esch, *Gelehrte*: A. von Hülsen-Esch, *Gelehrte im Bild: Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Bild*, Göttingen 2006.
- Kapfhammer/Löhr/Nitsche, *Autorbilder*: G. Kapfhammer/W.-D. Löhr/B. Nitsche (Hg.), *Autorbilder: Zur Medialität literarischer Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Münster 2007.
- Mulas, *Codici*: P. L. Mulas, *I due codici miniate di Gaspare Visconti*, in: S. Albonico/S. Moro (Hg.), *Gasparo Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento*, Rom 2020, 109–134.
- Mulas, *Problema*: P. L. Mulas, *Un problema di miniatura lombarda tra Quattro e Cinquecento*, in: L. Giordano (Hg.), *B. F. e il Maestro di Paolo e Daria. Un codice e un problema di miniatura lombarda*, Binasco 1991, 133–196.

- Müller Hofstede, Humilitas-Gestus: J. Müller Hofstede, Der Künstler im Humilitas-Gestus: Altniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext. Jan van Eyck – Dieric Bouts – Hans Memling – Joos van Cleve, in: G. Schweikhart (Hg.), *Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance*, Köln 1998, 39–68.
- Pederson, Leonardo: J. Pederson, Leonardo, Bramante, and the Academia: Art and Friendship in Fifteenth-Century Milan, Turnhout 2020.
- Pyle, Visconti: C. M. Pyle, Towards the Biography of Gaspar Ambrogio Visconti, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 55, 1993, 565–582.
- Schofield, Visconti: R. V. Schofield, Gaspere Visconti, mecenate del Bramante, in: A. Esch/C. L. Frommel (Hg.), *Arte, committenza, ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento: 1420–1530*, Turin 1995, 297–324.
- Stahlbuhk, Predis: K. Stahlbuhk, Cristoforo de Predis, in: *Allgemeines Künstlerlexikon Bd. 96*, Berlin 2017, 505.
- Steenbock, Visconti: F. Steenbock, I.11 Gaspere Visconti (1461–1499), De Paulo e Daria amanti, 1494/95, in: A. Dücker (Hg.), *Das Berliner Kupferstichkabinett: Ein Handbuch zur Sammlung*, Berlin 1994, 56–57.
- Wescher, Miniaturen: P. Wescher, *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen – Handschriften und Einzelblätter – des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin*, Leipzig 1931.
- Wescher, Binasco: P. Wescher, Francesco Binasco, Miniaturmaler der Sforza, *Jahrbuch der Berliner Museen* 1960, 75–91.

Abbildungsnachweise

Abb. 1–6 © Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Fotos: Jörg P. Anders.

**DIE RÄNDER:
BILDBEGRIFFE DES MARGINALEN**

Verdeckt. Verborgen?

Zur Wahrnehmung von Unterseiten früh- und hochmittelalterlicher Objekte

Kristin Böse

Abstract

Der gestalteten Unterseite tragbarer Objekte ist bisher in der kunsthistorischen Forschung kaum Aufmerksamkeit entgegengebracht worden. Dabei handelt es sich keinesfalls um ein randständiges Phänomen. Mit Ornamenten und mit figürlichen Darstellungen ausgezeichnete Bodenplatten finden sich an unterschiedlichen mobilen Objekten vom frühen bis ins späte Mittelalter und in den verschiedensten Regionen des lateinischen Europas. Der Beitrag unternimmt erstmals den Versuch, Deutungsmöglichkeiten der versteckten Seiten an früh- und hochmittelalterlichen Schatzkunstobjekten, schwerpunktmäßig an den Tragaltären, anhand von Form, Motiv, Material und Technik zu erarbeiten und das Potential des partiell Verborgenen für Fragen der Visualität und Taktilität auszuloten.

Die Rolle der Sichtbarkeit für die sinnliche Erfahrung mittelalterlicher Bilder, Objekte und Räume ist in den vergangenen zwei Jahrzehnten verstärkt diskutiert und sogar als »Spezifikum mittelalterlicher Bildkulturen«¹ hervorgehoben worden. Dazu wurden Strategien des »Sichtbarmachens« und damit Kunstwerke ins Spiel gebracht, deren Wahrnehmung vom Lichteinfall (z. B. Mosaik) oder von ihrer technischen Veränderbarkeit abhängt.² Untersuchungen zu gemalten Bildträgern zeigen, welche Rolle Wandelbarkeit und damit eine partielle Sichtbarkeit bei Altarretabeln oder Truhen zwischen innen und außen für die Produktion eines Latenzwissens über die Objekte zukam.³ Umgekehrt bedeuten Öffnungen, etwa an Reliquiaren, noch lange nicht, dass diese einem »Schaubedürfnis« entgegenkamen. Vielmehr gilt es, Vorstellungen zu berücksichtigen, die von einem Durchscheinen heiliger Kraft ausgehen.⁴ Unsichtbarkeit wurde hingegen in Bezug auf Inschriften und Gegenstände diskutiert, die dem Blick völlig entzogen waren. Daraus wurde gefolgert, dass sie gerade wegen ihrer Verborgtheit als besonders präsent und wirksam empfunden wurden.⁵ Die hier interessierenden Unterseiten dreidimensionaler Objekte lassen sich keiner Seite befriedigend zuschlagen. Sie bieten keine zur Öffnung animierende Enthüllungsapparatur, weshalb die Dynamik von Enthüllen und Verbergen für ihr Verständnis wohl weniger in Anschlag gebracht werden kann, gleichwohl sind gestaltete Unterseiten dennoch Beispiel einer für die Vormoderne konstatierten »Prekarität von

1 Hofmann/Schärli/Schweinfurth, Sichtbarkeiten 11.

2 Vgl. Ganz/Rimmele, Klappeffekte; zu Mosaiken vgl. Schellewald, Gold.

3 Vgl. Möhle, Wandlungen 147; vgl. Ralcheva, Bildträger. *Avant la lettre* schon im Blick von: Schlie, Corpus Christi.

4 Vgl. Kurtze, Durchsichtig oder durchlässig 123.

5 Vgl. Frese/Keil/Krüger, Schriftpräsenz 242.

Sichtbarkeit«. ⁶ Weil sie ferner zu mobilen, tragbaren Objekten gehören, ist die Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit der Unterseite eine relative und zumindest im Hinblick auf den Gebrauch problematische, da kaum greifbare Größe. Die Objekte folglich sinnlich zu erfahren, ist weder an einen bestimmten Ort gebunden noch auf das Sehen beschränkt. Hier sind Silke Tammens Forschungen wegweisend wie inspirierend, weil sie gerade für die Wahrnehmung mobiler Objekte, zuletzt mittelalterlichen Schmucks, die Zusammenhänge zwischen Vorder- und Rückseiten, zwischen Innen und Außen selbstverständlich mitdachte. ⁷

Unterseiten mittelalterlicher Artefakte – ein Forschungsdesiderat

Auch wenn verzierte Unterseiten nicht der Standard zu sein scheinen, ist es bemerkenswert, dass man seit dem frühen Mittelalter ein konstantes Interesse an deren Gestaltung zeigte. Die Objekte, die sich erhalten haben, sind solche, die in der Liturgie verwendet wurden: Reliquien-schreine in verschiedenen Formen mit dem tragbaren Altar als Besonderheit, ferner Kelche, Patenen und Pyxiden. Es war folglich weder eine nachrangige noch eine auf bestimmte Zeiten, Regionen oder auf die christliche Religion beschränkte Gestaltungsaufgabe, die vielfältig und kreativ gelöst wurde. ⁸ Die Unterseiten sind häufig mit Ornamenten, aber auch figürlichen Darstellungen verziert. Hinzu treten Inschriften, die sich auf Darstellungen beziehen, Auftraggeber- oder Künstlernamen überliefern oder Heilige nennen, deren Reliquien im Objekt aufbewahrt wurden.

Verschiedene Gründe mögen dafür ausschlaggebend sein, dass die Unterseiten selten berücksichtigt sind und eine systematische Behandlung bisher ganz ausgeblieben ist. Überspitzt formuliert, ist man eher geneigt, den Edelsteinen statt dem Braunfirnis, eher dem Figürlichen denn dem Ornamentalen Aufmerksamkeit zu schenken. Obwohl sich Perspektiven auf das Ornament erweitert haben, insbesondere aus bildwissenschaftlicher Sicht, scheint die Beschäftigung damit jenseits stilistischer und ikonographischer Fragestellungen weiterhin Unbehagen zu verursachen. ⁹ Es ist nachvollziehbar, dass bei der Wahl von Material und Technik pragmatische Argumente eine Rolle spielten; vor allem dann, wenn keine zusätzlichen Füße an der Unterseite angebracht waren. ¹⁰ Die Tatsache jedoch, dass Unterseiten dreidimensionaler Objekte der Goldschmiedekunst lange weder abgebildet noch erwähnt wurden, lässt zumindest fragen, ob dahinter eine für selbstverständlich gehaltene Hierarchie der Materialien und

6 Hierzu etwa der Sammelband von Hofmann/Schellewald/Schweinfurth/Wildgruber, Vorwort 10.

7 Vor allem Tammens, Bild und Heil 320.

8 Vgl. etwa das Zusammenspiel von Außen-, Innen- und Unterseiten an antiken Gefäßen im Kontext sozialer Kommunikation: Bielfeldt, Sight and Light, hier bes. 136–137 das attische Gefäß aus dem 5. Jh. v. Chr. Zeitgleich mit den hier verhandelten Objekten finden sich unterseitig gestaltete Gefäße auch im Kontext von Gegenden, die muslimisch dominiert bzw. geprägt waren: vgl. ein Kasten aus vergoldetem Silber im Trierer Domschatz, der vermutlich aus dem normannischen Sizilien (12. Jh.) stammt: Kat. Hildesheim 2022 Nr. 47 (A. Bosselmann-Ruickbie).

9 Vgl. Beyer/Spies, Ornament. Immer noch zu wenig rezipiert: Bonne, L'ornemental. Zuletzt versuchen die Beiträge in Gertsman, Abstraction nicht-figürliche Darstellungen mit dem Begriff des Abstrakten zu fassen, wobei unklar bleibt, was damit für deren Deutung gewonnen wäre.

10 Ein Beispiel für eine wahrscheinlich nachmittelalterliche Abnutzung einer Unterseite durch Transport ist jene des Tragaltars des Paderborner Doms, der zwischen 1120 und 1127 in Helmarshausen entstanden ist. Hier ist die Vergoldung in der Mitte der Bodenplatte fast vollständig abgerieben, wodurch auch die gravierte Darstellung des hl. Liborius in Mitleidenschaft gezogen wurde. Paderborn, Hoher Dom St. Marien, St. Liborius und St. Kilian, Inv.-Nr. DS 2. Stiegemann/Westermann-Angerhausen, Schatzkunst Taf. 8.

Techniken steht, die aber nicht zwingend mit den historischen Verhältnissen übereinstimmen muss.¹¹

Angesichts der Fülle an unterseitig gestalteten Objekten, kann an dieser Stelle nur eine sehr beschränkte Auswahl vorgenommen werden: Im Mittelpunkt des Beitrags stehen hochmittelalterliche Tragaltäre des 12. und 13. Jhs. als eine Sonderform mittelalterlicher Reliquiare. Deren unterseitige Gestaltung hatte bereits Michael Budde 1997 in seinem bis heute gültigen Standardwerk zu Tragaltären in den Blick genommen und dafür transmaterielle Bezüge zu Textilien in Anschlag gebracht; ausgehend von der Beobachtung, dass mitunter auch Stoffe Bodenplatten verkleideten.¹² Budde leitet daraus über den Zwischenschritt Buchmalerei – weil sich nur dazu auch motivische Übereinstimmungen aufzeigen lassen – ab, dass mit den Unterseiten die Vorstellung vom Tempelvorhang verbunden gewesen sei (Ex 26,33). Er schränkt jedoch ein, dass dieser Gedanke gerade an einem Objekt wie dem Tragaltar, welcher Abendmahlisch, Opfer und Grab Jesu Christi gleichermaßen symbolisiere, einer »Rearchaisierung«¹³ gleichkomme.

Wenngleich die Überlegung, dass durch textile Metaphorik ein Übergang zwischen »Profanem« und »Sakralem« angezeigt worden sei,¹⁴ bedenkenswert erscheint, ist doch zu konstatieren, dass sich Buddes Argumentation nur auf eine kleine Gruppe Tragaltäre stützt. Darüber hinaus beschränkt sich ja die Gestaltung von Unterseiten nicht allein auf den Tragaltar. Diese sollen zwar in meinen nachfolgenden Ausführungen Nukleus einer systematischen Betrachtung sein, gleichwohl werden punktuell andere Typen mittelalterlicher Reliquiare des frühen und hohen Mittelalters miteinbezogen; einerseits um die Vielfalt der Gestaltlösungen anzuzeigen, andererseits um Gemeinsamkeiten, die jenseits von Objektgattungen sowie zeitlichen und regionalen Grenzen bestehen, zu benennen.

Tragaltäre eignen sich auch deshalb als Ausgangspunkt, weil sie in sozialer und pragmatischer Hinsicht eine homogene Gruppe darstellen. Einzig Priester nutzten Tragaltäre, um daran die Messe, eigentlich an ungeweihten Orten, zu zelebrieren. Die erhaltenen, oft mit hochwertigen Materialien veredelten Tragaltäre lassen dabei an eine miteinander im Austausch stehende, anspruchsvolle klerikale Auftraggeberschaft denken.¹⁵ Wenn die programmatische Gestaltung der Tragaltäre mit privilegiertem Wissen verbunden ist, so ist das insbesondere für die verdeckten Bodenseiten relevant. Dieses privilegierte Wissen kann, wie die in diesem Zusammen-

.....
¹¹ Dieser Aspekt berührt auch die Frage, wie wir die Seiten mehrdimensionaler Objekte bezeichnen. Abt Suger von Saint-Denis definiert Vorder- und Rückseite eines Prozessionskreuzes aus dem 12. Jh. im Hinblick auf den Adressatenkreis und aus der Perspektive seines Klerus. Während die reich mit erlesensten Edelsteinen geschmückte Seite, die sich der Gemeinde zuwenden solle, als rückwärtig (*retro*) bezeichnet wird, stand dem Zelebranten vorne (*ante*) das Bildnis des Herrn in seinen Leiden vor Augen. »[...] qui et diligenter et morose fabricando crucem venerabilem ipsarum ammiratione gemmarum retro attolent et ante, videlicet in conspectu sacrificantis sacerdotis, adorandum domini salvatoris imaginem in recordatione passionis eius tanquam et adhuc patientem in cruce ostentarent.« In: Sugerus, Schriften 201.

¹² Vgl. Budde, *Altare portatile* Bd. 1, 49; Budde, *Altare portatile* Bd. 2, I Nr. 31, 46. Vgl. auch die Unterseite des Godehardschreins, die ursprünglich mit einem Stoff aus Al-Andalus oder dem heutigen Irak verkleidet war: Kat. Hildesheim 2022, Nr. 32 (R. Schorta), Abb. S. 159. – Zu vergleichbaren Problemen textiler Evokation in der Buchmalerei: Bücheler, *Ornament*.

¹³ Budde, *Altare portatile* Bd. 1, 55.

¹⁴ Vgl. Budde, *Altare portatile* Bd. 1, 54.

¹⁵ Vgl. Wittekind, *Altar* 165–166.

hang auf Georg Simmel zurückgreifenden Überlegungen von Aleida und Jan Assmann zur Ökonomie des Geheimnisses zeigen, den Besitzer in seinem institutionellen Selbstverständnis und in seiner sozialen Position bekräftigen, Hierarchien stärken sowie Gesellschaft strukturieren.¹⁶ Darstellungen, die Kleriker mit einem Tragaltar wiedergeben, lassen sich hier als Beleg anführen. Erstaunlicherweise wird aber nicht gezeigt, dass die Messe an ungeweihtem Ort zelebriert wird, sondern an einem mit einem Tragaltar ausgestatteten fixen Altar.¹⁷ Dergestalt wird Eric Palazzos These bestätigt, nach der der Tragaltar als Reproduktion der materiellen Kirche und daher in seiner Bezüglichkeit zum feststehenden Altar zu begreifen sei.¹⁸ Inwiefern auch die Unterseiten diesem Zusammenhang verpflichtet sowie ferner mit jenen hochmittelalterlichen Reformtendenzen verbunden sind, in deren Folge eine stärkere Betonung der Messliturgie im klerikalen Leben festzustellen ist, wie Susanne Wittekind für die Gestaltung der Tragaltäre des 12. Jhs. herausgearbeitet hat, gilt es auch für die Unterseiten zu klären.¹⁹

Zuletzt hat Cynthia Hahn für die Rezeption der Portatile betont, dass deren Rezeptionserfahrung »intimate, mediative, and surprisingly sense-oriented (at least in terms of the sense of the visual)« sei.²⁰ Auch wenn es schwer vorstellbar ist, dass über drei Kilo schwere Tragaltäre²¹ schlicht umgedreht wurden, um die Unterseiten eingehend zu betrachten, macht die Mobilität der Tragaltäre multiple Wahrnehmungsmöglichkeiten durchaus vorstellbar. Deutlicher könnte dies nicht zum Ausdruck kommen als auf der Bodenplatte eines heute im Dommuseum in Hildesheim aufbewahrten Portatile aus dem dritten Viertel des 12. Jhs., wo in Braunfirnis gezeigt ist, wie ein Kleriker – vielleicht der Auftraggeber und Besitzer – einen Tragaltar zu einem mit Kelch und Patene ausgestatteten feststehenden Altar trägt (Abb. 1).²² Jenseits der Verbindung zum feststehenden Altar erweist sich die unterseitige Gestaltung als eine ganz eigene Zone taktile Erfahrung. Man stelle sich vor, dass das singuläre Ereignis dieser Dedikation durch mobile Nutzung und Berührung in der Erfahrung des Trägers immer wieder vergegenwärtigt würde, ohne zwingend gesehen zu werden.

Nachfolgend geht es mir also darum, die Eigenlogik unterseitiger Gestaltungen im Verhältnis zu den sichtbaren Seiten genauer zu erfassen, von denen sie sich häufig so dezidiert in formaler, materieller und technischer Hinsicht absetzen. Ihre »Abseitigkeit«, ihre eingeschränkte Zugänglichkeit, eröffnete und ermöglichte, so die These, ganz eigene Themen zu setzen und sinnliche Anreize zu geben. Wie letztere historisch zu bewerten und einzuordnen sind, gilt es

.....

16 Vgl. Assmann/Assmann, Geheimnis; Simmel, Soziologie 383–455.

17 Sowohl im sog. Kostbaren Evangeliar Bernwards von Hildesheim (Kat. Hildesheim 1993 Nr. VIII-30, 576–578) als auch auf der Oberseite des Tragaltars des Bischofs Heinrich II. von Werl (amt. 1084–1127) für den Paderborner Dom sind die jeweiligen Auftraggeber am feststehenden Altar gezeigt, auf dem ein portabler Altar platziert ist (Stiegemann/Westermann-Angerhausen, Schatzkunst Taf. 7).

18 Vgl. Palazzo, Espace 179–180.

19 Vgl. Wittekind, Altar 162–167.

20 Vgl. Hahn, Portable Altars 58.

21 Leider sind viele Tragaltäre, aber auch im Format vergleichbare Reliquienkästen nicht gewogen. Im Falle eines tafelförmigen Tragaltars aus Hildesheim, der sich heute im Londoner Victoria and Albert Museum befindet und 2,7×38,5×22,9 cm misst, wird als Gewicht 3600 g angegeben (<https://collections.vam.ac.uk/item/O115270/hildesheim-portable-altar-altar-unknown/> [Zugriff: 11.03.2025]). Ein Reliquienkasten im Museum Schnütgen (Inv.-Nr. G 14), zweite Hälfte des 12. Jhs., wiegt bei einer Größe von 14,5×25,0×15,7 cm insgesamt 2624 g (<https://www.bildindex.de/document/obj05070735?medium=mio1592f10> [Zugriff: 11.03.2025]).

22 Tragaltar mit Klauenfüßen, Hildesheim, Dommuseum, DS 24, 13,9×30×18,3 cm. Eichenholz, Marmor; Silber, gestanzt, vergoldet; Kupfer, Braunfirnis.



Abb. 1 Tragaltar, drittes Viertel 12. Jh.: Unterseite, Hildesheim, Dommuseum.

ausgehend von Material, Technik und Motivid zu diskutieren, um der Wahrnehmung gestalteter Unterseiten auf die Spur zu kommen.

Farbigkeit und Glanz – Material und Technik

Eine der aus heutiger Sicht spektakulärsten Unterseiten eines Tragaltars findet sich auf dem sogenannten Eilbertus-Tragaltar, der in die Mitte des 12. Jhs. datiert wird.²³ Der hölzerne Korpus des Altars ist auf der Oberseite und an den Seiten mit vergoldeten Kupferplatten bedeckt, auf denen ein komplexes Programm realisiert wurde (Abb. 2). Den oberen Abschluss bildet ein flacher, polierter Bergkristall, der als Altarstein fungiert und zugleich eine Miniatur der *Maestas Domini* schützt.²⁴ Der Bergkristall wird von Emailplatten umrahmt, die von innen nach außen die Apostel, Szenen aus der Kindheit Jesu und die Himmelfahrt Christi darstellen. Auf den Seiten des Tragaltars sind achtzehn Figuren des Alten Testaments zwischen Emailschäften angeordnet. Wendet man sich der Unterseite zu, die ursprünglich noch durch kleine Füßchen an jeder Ecke geschützt war, so überraschen die Unterschiede in der Art der Darstellung, der Technik und der Materialwirkung im Vergleich zu den übrigen Seiten (Abb. 3). Während auf den sichtbaren Seiten ein komplexes figurenreiches und querbezügliches Programm entworfen ist,

.....

23 Berlin, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. W 11, 13,3×35,7×20,9 cm. Bergkristall; Eichenholzkern; Gruben-/Zellenschmelz; Kupfer, vergoldet; Braunfirnis; Pergament. Lambacher, Tragaltar; Kötzsche, Welfenschatz. Zum Welfenschatz: Ehlers/Kötzsche, Welfenschatz.

24 Zum Einsatz und zur Semantik von Bergkristall in der mittelalterlichen Schatzkunst zuletzt: Kat. Köln 2022.



Abb. 2 Sog. Eilbertus-Tragaltar, ca. 1150, Berlin, Kunstgewerbemuseum.

das die Geschichte der Erlösung umreißt, ist für die Bodenplatte ein Ornamentgitter aus sternförmigen Blumen entworfen. Das Zentrum dieses Musters bilden sechs Medaillons, die von einem erhabenen goldenen Steg mit der Inschrift »Eilbertus coloniensis me fecit« gerahmt werden. Dieses Feld markiert den Platz des Reliquienfachs. Da der Tragaltar formale Verbindungen zu Hildesheimer Arbeiten aufweist, haben Wilhelm Berges und Hans Juergen Rieckenberg schon 1951 dafür plädiert, dass es sich dabei um einen in Hildesheim mehrfach namentlich greifbaren Kanoniker handeln könnte, der dann auch als Künstler tätig war.²⁵ Dies kann aber bis heute nicht bestätigt werden.

Während die Oberseite sowie die Längs- und Querseiten durch die Technik des Emailierens mehrfarbig erscheinen, ist die Bodenplatte in der Technik des sogenannten Braunfirnis bearbeitet.²⁶ Bei dieser zwischen dem 11. und 13. Jh. angewandten und im Rheinland, in Niedersachsen, in Westfalen sowie in der Maas-Region verbreiteten Technik wurde eine Platte aus Kupfer, seltener Messing, mit Leinöl oder anderen organischen Materialien bestrichen und erhitzt, wodurch sich die Beschichtung dunkel verfärbte. Im Anschluss wurden Muster und Figuren durch Gravieren, Ziselieren, Ritzen oder Schaben ausgekratzt und die so ausgearbeiteten Partien etwa durch Feuervergoldung weiter veredelt.

In der kunsthistorischen Forschung ist Braunfirnis bis heute im Vergleich zu anderen mittelalterlichen Goldschmiedetechniken eine kaum gewürdigte Technik. Wurde Braunfirnis noch in der älteren Literatur als ein einfaches und billiges Verfahren disqualifiziert, welches Emaille an weniger prärentiösen liturgischen Objekten ersetzt hätte,²⁷ zeigen vor allem Jochem Wolters'

25 Vgl. Berger/Rieckenberg, Eilbertus 23–26.

26 Zur Technik Braunfirnis vgl. Wolters, Techniken; Wolters, Braunfirnis. Vgl. auch Lemeunier, Vernis brun.

27 Vgl. Wolters, Techniken 404.



Abb. 3 Sog. Eilbertus-Tragaltar, ca. 1150: Unterseite, Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Forschungen, dass die Technik keineswegs simpel ist und ihre Anwendung spezielles Wissen und Erfahrung erforderte. Mit Braunfirnis konnten unterschiedlichste Farbtöne erzielt werden, weshalb die seit dem 19. Jh. gebräuchliche begriffliche Gleichsetzung der Technik mit der Farbe Braun eine anachronistische Verengung darstellt.²⁸ In der *Schedula diversarum artium* aus der ersten Hälfte des 12. Jhs. (1122/1125) wird die Technik als ein Schwärzen oder Verdunkeln von Kupfer beschrieben, wenngleich in heutigen Übersetzungen der Begriff des Bräunens favorisiert wird.²⁹ Der *Liber diversarum artium* aus dem 13./14. Jh. verzeichnet eine breitere Farbpalette: Je nachdem, wie oft das Einstreichen und Erhitzen des Werkstücks wiederholt wurde oder die jeweiligen Prozesse dauerten, konnten, dem *Liber* folgend, unterschiedliche Färbegrade von einem Goldton über einen Rotton bis hin zu einer scharlachroten Farbe erzielt werden.³⁰

Dieses Farbspektrum, so muss man konstatieren, geben die erhaltenen Objekte heute nicht her. Dennoch wird bis zu einem gewissen Maße Vielfalt greifbar, die wohl – im Abgleich mit dem, was die Traktate überliefern – bewusst gesucht wurde. Das Spektrum reicht von einem fast schwarzen Firnis auf der Unterseite des Eilbertus-Tragaltars bis zu einer rötlich-braunen Färbung, wie sie die Unterseiten jener um 1200 aus Bein gefertigten Turmreliquiare

.....
²⁸ Vgl. Wolters, Techniken 391.

²⁹ LXXI. *Quomodo denigretur cuprum*. Erhard Brepohl übersetzt das Schwärzen durchgehend als Bräunen: Brepohl, Theophilus 220.

³⁰ »De vermiculatione auricalchi vel alterius cupri, capitulum 36. Ad vermiculandum auricalchum vel alium cuprum sic facias / primo rade in una parte ut bene luceat / deinde superduc oleum lini et super carbones ipsum cuprum ponas / et secundum quod diu iacuerit /diversos colores habebit / si dimittas parum / videbis aureum colorem / si plus videbis subrubeum / si magis videbis scarlateum / cum hinc videbis de igne trahes [...].« Ed. Clarke, *Materials and Techniques* 291. – Zum Wiederholen des Vorgangs s. auch die *Schedula*: Brepohl, Theophilus 220.

kennzeichnet.³¹ Inwiefern dieser mehr oder weniger starke rötliche Schimmer semantisch zu fassen ist, lässt sich nur vermuten. Hier ergeben sich Parallelen zu den Innenseiten von Reliquiaren oder Hostiendosen, die mitunter in roter Farbe eingestrichen oder aber mit roten Stoffen ausgekleidet worden sind.³² Es wäre also denkbar, dass damit auf die in den Tragaltären eingeschlossenen Reliquien Heiliger, deren Martyrium und das damit vergossene Blut angespielt wurde.³³

Allerdings ging es bei den durch Braunfirnis veredelten Platten wohl vor allem darum, einen Kontrast zwischen einem in der Regel dunklen Grund auf der einen, den goldfarbenen Motiven, wie am Eilbertus-Tragaltar, aber auch Inschriften oder figürlichen Darstellungen auf der anderen Seite zu erzeugen.³⁴ Dass der Firnis den Platten Glanz verleihen konnte, der auch heute noch wahrnehmbar ist und mitunter, wie etwa die Unterseite des Stablo-Tragaltars aus der Zeit um 1140 zeigt, fast durchscheinend wirkt, unterstreicht den Gedanken.³⁵ Der dominierende Einsatz von Braunfirnis auf jenen im 11. Jh. entstandenen Radleuchtern lässt vermuten, dass man an der Technik gerade die Möglichkeit schätzte, im Wechselspiel mit dem Licht leuchtende Oberflächeneffekte zu erzielen.³⁶ Anders als bei den Radleuchtern traten bei den mit Braunfirnis bearbeiteten Unterseiten Ornamente und Inschriften golden aus dem dunklen Grund hervor. Festzuhalten ist, dass ausgerechnet für jene im Schatten liegende Seite eine Technik zum Einsatz kam, die eigentlich Licht benötigte, um ihr Potential zu entfalten.

Jenseits einer kaum zu rekonstruierenden Rezeptionserfahrung wäre jedoch auf der Ebene der Intentionalität zu fragen, ob der Glanz und das Leuchten von Motiven und Schriften gerade mit den in der Regel unterseitig eingelagerten Reliquien in Verbindung gebracht werden könnte. Es gibt viele früh- und hochmittelalterliche Berichte über die Auffindung, Erhebung und Translation von Heiligengebeinen, die als von Lichtphänomenen begleitet beschrieben werden bis hin zum Leuchten von Knochen.³⁷ Denkt man an jenes durch Thiofrid von Echternach (gest.

.....

31 Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. Kg 54:226, Kg 54:228; vgl. Jülich, Elfenbearbeiten 155–166.

32 Vgl. etwa ein Perlziborium, um 1250–1300, aus dem Museum Schnütgen, welches innen rot ausgemalt ist (Inv.-Nr. N 42). S. auch die beiden schon genannten Turmreliquiare aus dem zweiten Viertel des 12. Jhs. im Hessischen Landesmuseum Darmstadt: Während das große Turmreliquiar mit roter und grüner Seide ausgeschlagen ist, ist das kleine Turmreliquiar mit roter Farbe ausgemalt; vgl. Jülich, Elfenbearbeiten 160 mit Abb. 165.

33 Rot kam bevorzugt für die liturgische Gewandung an Apostel- und Märtyrerfesten, zu den Festen des Heiligen Kreuzes und an Pfingsten zum Einsatz. Vgl. Kroos/Kobler, Farbe.

34 Interessant ist hier eine von Wolters zitierte Quelle von 1550, die das Stabloer Remaklusretabel erwähnt. Benannt werden die goldenen Buchstaben der Inschriften, die aus dem scharlachroten Grund hervortreten würden: »[...] insculpta in litteris aureis rubro colore.« Zit. nach Wolters, Techniken 397.

35 10×17×27,5 cm. Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Inv.-Nr. 1580. Vgl. Budde, Altare portatile Bd. 2/II, Nr. 78, 139–143; Wittekind, Altar 51–172, mit Abb.; Guder, Tragaltar.

36 Denn auffallend ist, dass die Buchstaben wie beim Hezilo-Radleuchter im Hildesheimer Dom (1055–1065) nicht als vergoldete, sondern als geschwärzte Partien aus feuervergoldeten Hintergründen hervortreten, was ihre Erkennbarkeit erhöht. Dies ist seltener auf den mit Braunfirnis veredelten Bodenplatten der Tragaltäre und auch anderer Reliquiartypen aus dem Reichsgebiet anzutreffen. Vgl. Frontzek/Blumer, Historische Oberflächenveredelung. Eine Kombination von aus dem Goldgrund hervortretenden dunklen Motiven sowie umgekehrt zeigt eine Platte von ca. 1160–70, die sich heute im Museo Nazionale di Bargello in Florenz befindet und vielleicht die Unterseite eines Reliquienschreins oder eines tragbaren Altars darstellte. Sie zeigt, welche komplexen und filigranen Musterungen sich mittels Braunfirnis herstellen ließen: Wolter, Braunfirnis 148 Abb. 4.

37 Vgl. etwa Thiofrids Beschreibung der Auserwählten Gottes, die Gefäße aus Gold seien: »Nimirum electi dei sunt uasa auri excelsa et eminentia [...]«. Zit. nach Ferrari, Gold und Asche 68. S. die Beispiele bei Angenendt, Heilige und Reliquien.

1110) der *virtus* heiliger Gebeine in seinem Reliquientraktat *Flores epytaphii sanctorum* zugeschriebene Potential, alle Umhüllungen gleichsam zu durchtränken, so ließe sich das unterseitige Ornamentgitter in metaphorischer Hinsicht als eine durchlässige Zone auffassen.³⁸

Sakralisierung und Schwelle: Ornament und Inschriften

Im Vergleich zum figürlichen Programm des Eilbertus-Tragaltars ist auch die ornamentale Gestaltung der Unterseite aus heutiger Perspektive als ebenso grundsätzlich verschieden anzusprechen wie die gewählte Technik, in der sie veredelt wurde. Die Platte charakterisiert ein Gitter aus sechs mal elf Medaillons, denen Blüten oder Sterne eingeschrieben sind (Abb. 3). Sie bestehen aus miteinander alternierenden, klar konturierten sowie gefiederten Blättern. Dabei handelt es sich um Ornamente, die hier nur an der Unterseite, aber nicht auf den Seitenwangen und der Oberseite auftreten. Bei eingehender Betrachtung des Musters fallen Unterschiede zwischen den außen und den innen liegenden Blüten auf: Während sich außen herzförmige Blütenblätter mit sich kelchförmig öffnenden Blütenblättern abwechseln, alternieren innen schlankere mit federförmigen Blättern. Auch die Zwischenräume sind von außen nach innen unterschiedlich gefüllt: Ganz außen sind sie besetzt durch eine dreiblättrige Pflanzenform. Nachfolgend bestimmen die Zwischenräume vier Blätter, die zu einer Kreuzform angeordnet sind. Diese Kreuzform wird in den Zwischenräumen der mittleren drei Reihen wieder aufgegriffen, wobei die Enden der Blätter jeweils wiederum dreigeteilt sind. Nimmt man die Blumenformen als Motive semantisch ernst, so ließe sich hier wiederum eine Verbindung zum Reliquienkult herstellen. Dass die Farbe der Heiligengebeine mit jenen der Blumen verglichen wurde oder dass Orte, an denen Heilige wirksam waren oder ihre Gebeine aufbewahrt wurden, mit einem blumigen Wohlgeruch in Verbindung gebracht wurden, sind nur einige Beispiele für den engen Zusammenhang von Flora und Heiligkeit im mittelalterlichen Reliquienkult.³⁹ In diesem Sinne wäre erneut durch Technik und Gestaltung der Unterseite ein Diffundieren der *virtus* im Sinne Thiofrids von Echternach angezeigt.

Der unterseitige Blument Teppich des Tragaltars ließe sich jedoch auch anders begreifen, wenn man die Ornamente nicht nur ikonographisch deutet, sondern ihr transmediales Potential berücksichtigt. Eric Palazzos These vom Tragaltar als ein die Idee der Kirche vermittelndes Gebilde aufgreifend, schlage ich vor, über strukturelle Gemeinsamkeiten mit Bodenmosaiken nachzudenken, um auf diese Weise auch einen Bogen zu Buddes Schwellen-Gedanken zu

.....
³⁸ »[...] sic sanctae uis animae cum Deo iam regnantis ab intimis ad extima ad se cum in carnis carcere clausam tum in caelestis Hierusalem municipatum translata pertinentia se mirifice diffundit, et quicquid sanctis preuenientibus ac intercaedentibus meritis per carnem et ossa mirabile gerit idem mirabilis de dissoluto puluere in omnia tam exterior quam interiora cuiuscumque materiae uel precii tantae fauillae ornamenta et operimenta transfundit.« Zitat und Übersetzung nach Ferrari, Gold und Asche 67: »[...] so verteilt sich die Kraft der heiligen Seele auf wunderbare Weise, die schon mit Gott herrscht, vom Innersten zum Äußersten in dem ihr Gehörenden, sowohl während sie im Gefängnis des Fleisches eingeschlossen ist wie auch, wenn sie zur Gemeinde des himmlischen Jerusalems übergangen ist; und was immer sie Bewundernswertes dank der Vorzüglichkeit und Fürsprache der heiligen Verdienste durch Fleisch und Gebeine bewirkt, dasselbe überträgt sie auf noch staunenswerter Weise vom aufgelösten Staub auf allen äußeren und inneren Bedeckungen und Ausschmückungen eines so bedeutenden Staubes, was auch immer ihr Stoff oder Wert sei; vgl. Kurtze, Durchsichtig oder durchlässig 123, die die Durchlässigkeit der *virtus* im Kontext von Bergkristallen als ein wesentliches Argument in der Relativierung von Thesen um eine vermeintliche zunehmende Sichtbarkeit von Reliquien beibringt.

³⁹ Vgl. Angenendt, Heilige und Reliquien 119–122.

schlagen.⁴⁰ Dabei geht es weniger um motivische Ähnlichkeiten, wenngleich diese mit Blick auf eine Gruppe turmförmiger und mit geschnitzten Knochen verzierter Reliquienschreine aus Köln durchaus zu diskutieren wären.⁴¹ In den meisten Fällen, so auch beim Eilbertus-Tragaltar, nimmt das Muster jedoch keine direkten motivischen Anleihen, da die hier zum Vergleich herangezogenen Fußböden aus geometrischen Formen gebildet sind. Gleichwohl sehe ich Parallelen in Bezug auf die raumbildende und raumordnende Funktion. Die Bodendekoration zielt nicht nur darauf, den Raum als einen außergewöhnlichen, sakralen Ort zu kennzeichnen. Sie strukturiert den Raum und bildet die (liturgische) Hierarchie der Gebäudeteile ab, wie Seitenschiffe versus Mittelschiff, Mittelschiff versus Vierung und die Bedeutung der Apsis. Auf diese Weise können die Bodenverzierungen die Aufmerksamkeit etwa auf den Altar als Stellvertreter Christi lenken, wie es etwa im Chorraum von St. Kunibert zu beobachten ist. Der zwischen 1226 und 1227 entstandene Marmorboden besteht aus mehreren gerahmten Flächen, in denen unterschiedliche geometrische Muster ausgebildet sind. Ganz deutlich setzen sich die Flächen in nächster Nähe zum Altar von denen in den Chorthauptkapellen durch eine komplexere geometrische und farbliche Struktur ab.⁴²

Ich möchte argumentieren, dass die Musterung auf dem Boden des tragbaren Eilbertus-Altars einer solchen Logik folgt. Indem diese sich von außen nach innen verändert, wird der Fokus auf das Reliquiengrab gelenkt, das zudem von einem goldenen rechteckigen Steg zusätzlich begrenzt und hervorgehoben wird. Die Platzierung der Namensbeischrift »Eilbertus« folgt dabei dem Wunsch, dem Allerheiligsten ganz nahe zu sein. Sie sichert darüber hinaus Eilbertus zu, in der Liturgie trotz körperlicher Absenz präsent zu sein. Wenn Form und Ausgestaltung des tragbaren Altars die Idee der materiellen Kirche mit Bezügen zum himmlischen Jerusalem oder zum Tempel Salomons transportieren,⁴³ so ließe sich im Hinblick auf die Unterseiten überlegen, ob deren Gestaltung die Vorstellung von einer Schwelle zum Sakralen produziert. Auch die Tatsache, dass Unterseiten oft durch Kreuzdarstellungen markiert sind, macht denkbar, dass die Abseite von Tragaltären als eine empfindliche und zu schützende Übergangszone wahrgenommen wurde. Zumal sich an dieser Stelle häufig wie beim Eilbertus-Tragaltar der Zugang zum Reliquiengfach befindet, was durch Inschriften zusätzlich betont werden kann.⁴⁴

40 Budde, *Altare portatile* Bd. 1, 49, Fn. 154, erwähnt in diesem Zusammenhang tatsächlich Schmuckfußböden, allerdings wird nicht ausgeführt, wie er diese mit den Unterseiten zusammendenkt.

41 So gibt es etwa zwischen der kreisrunden Bodenplatte des Turmreliquiars wie etwa im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt (vgl. Fn. 31) und rheinischen Bodengestaltungen des 12. Jhs., etwa jener in der ehemaligen Benediktinerabtei Brauweiler bei Köln, Übereinstimmungen in den verwendeten dreieckigen und linsenförmigen Motiven, aber auch in der Art und Weise, wie mit Hilfe dieser Motive das Muster vom zentralen Medaillon aus organisiert ist: Kreisförmiges Bodenmosaik aus roten und grauen Tonfliesen im Kapitelhaus, viertes Viertel des 12. Jhs. Vgl. Kier, *Schmuckfußboden* 92 Abb. 184, vgl. auch die Fußböden der Westemporen in Köln, St. Pantaleon, um 1170/1180: Kier, *Schmuckfußboden* 120, 121 Abb. 172–174.

42 Eine besondere Hervorhebung erfährt das vor dem Altar gelegte Mosaik, da nur dort eine Betonung des mittleren Feldes im Ornamentgitter erfolgt. Auf diese Weise wird durch die einzigartige Struktur aus egalitärem Gittermuster und Zentrierung nicht allein der Übergang zum Altar angezeigt, sondern auch die Position des Priesters markiert. Vgl. Kier, *Schmuckfußboden* 117 Abb. 128.

43 Vgl. Palazzo, *Espace* 179–180.

44 Die Inschrift auf der in Braunfirnis gestalteten Bodenplatte des Tragaltars von Stablo nimmt etwa direkt darauf Bezug. Das Muster besteht aus einem gleichschenkligen Kreuz, welches einem beschrifteten Medaillon eingeschrieben und von pflanzlicher Ornamentik umgeben ist. Der Medaillonrahmen, der das Kreuz mittig umschließt, trägt die Inschrift »SANTORUM RELIQUIE« und markiert auf diese Weise das unter der Bodenplatte liegende Reliquienge-

Aus dieser Perspektive ist es durchaus schlüssig, dass, wie im Falle des Eilbertus-Tragaltars, der Position des Künstlernamens ein zweifacher Schwellencharakter eignet: indem der Name einerseits überhaupt auf der Unterseite platziert und andererseits auf jenem Steg eingraviert ist, der das Reliquienfach rahmt. Dergestalt ist Eilbertus Teil einer gedachten vertikalen Achse, die das Depositorium mit dem als Bergkristall fungierenden Altarstein auf der Oberseite verbindet, welcher eine Miniatur der *Maiestas Domini* verschließt. Als Gesten des Individuellen lassen sich sicherlich auch jene ornamentalen Abweichungen verstehen, die die unterseitigen Blütenmuster einer Gruppe von Tragaltären prägen, zu der auch der Eilbertus-Tragaltar zu zählen ist.⁴⁵ Budde hat dieses Phänomen ausführlich diskutiert und die »aus der Reihe tanzenden« Motive als Devotionsformel und als Ausdruck des Respektes gegenüber göttlicher Perfektion gewertet.⁴⁶ Dafür spricht auch die Beobachtung, dass die Unterseiten insgesamt in einem ganz deutlichen Kontrast zu einem materiellen, technischen und ikonographischen Konventionen folgenden und auf Symmetrie angelegten Programm auf den sichtbaren Seiten stehen.

Richten sich solche Gesten des Individuellen an einen göttlichen Adressaten, fungieren die abseitigen Bodenplatten paradoxerweise zugleich auch als Zone des Austauschs mit den Nutzern des Objektes. Diese werden durch Inschriften adressiert, indem auf die Handhabung und damit die Berührung eingegangen wird. Dies ist etwa bei einem tafelförmigen Altar aus dem nordspanischen Celanova (Ourense) der Fall (Abb. 4–5).⁴⁷ Nach einer den oberseitigen Altarstein umlaufenden Inschrift ist die Entstehung des Tragaltars zu Beginn des 12. Jhs. dem Abt Petrus I. (1091–1119) zuzuschreiben. Die Inschrift überliefert weiterhin die Widmung an den hl. Salvator sowie den Klostergründer Rosenandus (907–977), dessen Gebeine im Kloster verehrt wurden.⁴⁸ Obwohl die unterseitige Inschrift auf dem Tragaltar wohl etwas später auf den bereits vergoldeten Rahmen aufgetragen wurde, lässt sie sich auf die Darstellung sowie den Gebrauch des Tragaltars beziehen, denn der appellative Text verknüpft den Gedanken der von Sünden belasteten Welt mit dem Messgeschehen.⁴⁹ Dabei handelt es sich um eine Inschrift,

.....
 fach, das allerdings nicht rund, sondern eckig ist. Vgl. De Ruelle, Stavelot Abb. 26. Darüber hinaus finden sich auf den Unterseiten die in den Tragaltar eingelegten Reliquien aufgelistet: Vgl. etwa einen Tragaltar in Hildesheim, datiert 1190–1200, heute in London, British Museum, Inv.-Nr. MLA/1902,6-25,1 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1902-0625-1) (Zugriff: 11.03.2025). Vgl. Lutz, Tragaltar.

45 Vgl. etwa einen Tragaltar, heute in London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 10-1873 (Budde, *Altare portatile* Bd. 2/I, 271–278 Nr. 43); ferner ein Portatile (Köln oder Niedersachsen) mit Kardinaltugenden (Berlin, Kunstgewerbemuseum Inv.-Nr. W 12; Budde, *Altare portatile* Bd. 2/I, 341–347 Nr. 54) sowie der sog. Schrein der hl. Walpurgis, 1160–1170 (Berlin, Kunstgewerbemuseum Inv.-Nr. W13; Springer, Walpurgis Taf. 14b); schließlich ein Portatile, um 1170–1180, heute in Bamberg, Diözesanmuseum, Inv.-Nr. 2722/18 (Budde, *Altare portatile* Bd. 2/II, 81–87 Nr. 65).

46 Dazu Budde, *Altare portatile* Bd. 1, Kap. 3.3. 47–48 mit Abb.

47 Datiert 1100–1105, 26×18×4 cm. Ourense, Museo Catedralicio de Ourense. Vgl. Budde, *Altare portatile* Bd. 2/II, 220–222 Nr. 95; Kat. Paris 2010, 334–335 Nr. 15.

48 Auf der Oberseite: + OB HONOREM · S(AN)C(T)I · / SALVATORIS · CELLENOVENSIS · / RYDESINDVS · AEPIS-(COPVS) · / PETRVS · ABBA(S) · ME IVSSI FIERI · Übers. d. Verf.: »Zu Ehren des heiligen Salvators von Cellanova / Bischof Rudesindus / Abt Petrus ließ mich fertigen«.

49 + ESSE DECET CLARAM VITAM V/ENIENTIS AD ARAM / OFFERRAT VT MITEM POPVLI P/RO CRIMINE VITE. – Übers. d. Verf.: »Es ziemt sich, dass das Leben dessen, der an den Altar herantritt, ein reines Leben ist, damit er dem Volk den mild Gesinnten [Christus] für deren Vergehen im Leben opfern kann«.



Abb. 4 Tragaltar aus Celanova, 1100–1105: Oberseite, Museo Catedralicio de Ourense.

die typisch für *Vasa Sacra* des 12. und 13. Jhs. ist.⁵⁰ Adressat ist der Zelebrant, der während der Eucharistiemesse Christus opfert und, bevor er die Wandlung vollzieht, sich selbst durch Gebete innerlich reinigt. Entsprechend der impliziten Aufforderung, Abstand zu halten, bildet das Gebot der inneren Reinigung einen schützenden Rahmen um den unterseitig von Engeln präsentierten endzeitlichen Salvator; formal und farblich als ein geschwärzter Steg hervorgehoben, aus dem die Inschrift leuchtend hervortritt. Dergestalt wird eine Schwelle erzeugt, die nur innerlich gereinigt »überschritten« werden durfte. Durch die eschatologische Ausrichtung der Darstellung wird das Reinigungsgebot zugleich heilsgeschichtlich perspektiviert.

.....
 50 Ich danke Jitka Ehlers für den Hinweis. Vgl. etwa die Inschrift an der sog. Bernward-Patene in Hildesheim aus dem ersten Viertel des 13. Jhs., Hildesheim, St. Godehard, die sich auf der Schräge der achtpassförmigen Vertiefung befindet: + HEC · SA//CRA · SVMPTVRV//S SIT · CORPORE · M//ENTE-Q(VE) · PVR(VS) · + EX · H//OC · NE · PE-REAT // QVO · VITE // PREMIA · S//PERAT +. »Wer dieses Heilige empfangen will, sei an Leib und Seele rein, damit er nicht an dem verderbe, von dem er des Lebens Lohn erhofft.« Zitiert in DI 58, Stadt Hildesheim Nr. 64 (C. Wulf), in: www.inschriften.net, <http://www.inschriften.net/dio58/0064/> (Zugriff: 11.03.2025).



Abb. 5 Tragaltar aus Celanova, 1100–1105; Unterseite, Museo Catedralicio de Ourense.

Ganz konkret führt die unterseitige Gestaltung eines um 910 entstandenen Achatkästchens, welches heute in der Cámara Santa in Oviedo aufbewahrt wird, die eschatologische Konsequenz des diesseitigen Umgangs mit dem Objekt aus: Die umlaufende, in eine Silberplatte punzierte Inschrift verewigt einerseits den königlichen Stifter, andererseits wird demjenigen mit Fluch gedroht, der meint, das Kästchen unerlaubt in seinen Besitz überführen zu dürfen (Abb. 6).⁵¹ Dies ist umso bemerkenswerter, weil die Darstellung im Zentrum der Bodenplatte – ein von den vier Wesen umgebenes Kreuz in Erinnerung an Ezechiels Vision (Ez 1,4–10)

.....
⁵¹ Sog. Caja de las Ágatas, datiert 910; 17×42×27 cm. SVSCEPTVM PLACIDE MANEAT HOC IN HO(N)RE D(E)I QVOD OFFERVNT FAMVLI XPI FROILA ET NVNILO COGNOMENTO SCEMENA [...] QVISQVIS AVFERRE HOC DONARIA NSA PRESVMSERI FULMINE DIVINO INTEREAT IPSE [...]. »Möge dies [Reliquiar], mit Wohlgefallen angenommen, zur Ehre Gottes hier verbleiben, das die Diener Christi Fruela und Nunilo, mit Zunamen Scemena, schenken [...]. Den, der es wagt, unsere Gabe zu entreißen, soll der göttliche Blitz treffen«. Zitat und Übersetzung nach Arbeiter/Noack-Haley, *Christliche Denkmäler* 185, vgl. Taf. 53.



Abb. 6 Achatkästchen, 910: Unterseite, Oviedo, Cámara Santa.

und an die Offenbarung des Johannes (Off 4,6–8) – getrieben und graviert aus dem Grund als Relief hervortritt und dergestalt ganz deutlich taktile Reize auszusenden vermag.

›Abseitigkeit‹ und Vision

Weil Reliquiare oder Tragaltäre heilige Gebeine bargen, deren Kraft als in alle Richtungen wirkend wahrgenommen wurde, galt es, die verborgene Seite dieser Objekte nach außen hin zu sichern und den taktilen Zugriff zu regulieren. Ornamente und Inschriften verdeutlichen insgesamt, dass die Frage der Wahrnehmung der Unterseite eine Differenzierung der Begriffe *Berühren* und *Sehen* erfordert. So wurden die Unterseiten gleichfalls genutzt, um Jenseitiges, Visionäres erfahrbar zu machen. Dabei ist es egal, ob es sich um kastenförmige und mit Füßchen versehene Tragaltäre, tafelförmige und damit in ihrer Handhabbarkeit gefälligere Tragaltäre oder aber andere Reliquienkästchen handelt.⁵²

Der tafelförmige Altar von Celanova ist dafür wiederum ein gutes Beispiel (Abb. 5). Die von Engeln flankierte Erscheinung des Auferstandenen auf der Unterseite enthält Elemente, die sich bereits im Hinblick auf ein zu erwartendes Weltgericht deuten lassen. Da ist zum einen das Buch des Lebens, welches Christus, allerdings noch ungeöffnet, in seiner linken Hand hält. Und ferner schlagen aus der Mandorla Zweige aus, die einen inhaltlichen Bezug zum Lebensbaum eröffnen. Dieser verweist auf den Sündenfall und das verlorene Paradies und ruft gleichfalls die Bäume des Lebens aus der Vision des endzeitlichen Paradieses (Off 22,2) auf. In diesem Motiv lassen sich Unter- und Oberseite formal und inhaltlich zusammenschließen, ist

.....

⁵² Vgl. die Caja de las Ágatas (s. Fn. 51); sodann ein Tragaltar aus Sant Pere de Rodes, heute Girona, Museu d'Art: Arbeiter/Noack-Haley, Denkmäler 413–415 Taf. 126 a, b; ferner der Geminianus-Tragaltar, Anfang des 12. Jhs., heute im Domschatz von Modena: Peroni, *Altare portatile*; Peroni, *San Geminiano*; Piccini/Stefani, *San Geminiano*.



Abb. 7 Achatkästchen, 910, Oviedo, Cámara Santa.

doch der Altarstein als Sinnbild des Opfertodes Christi von einer durch Vögel verlebendigten Blattranke umgeben, die in diesem Kontext auf die Überwindung des Todes hindeutet (Abb. 4). Hier ließe sich folglich überlegen, ob die unterseitige Darstellung der göttlichen Erscheinung bewusst gewählt wurde, gerade weil sie in der liturgischen Nutzung des Tragaltars weitestgehend verborgen war. Dergestalt vermochte sie die Gegenwart eines jenseitigen Ereignisses und die Präsenz des abwesenden Jesus Christus zu vermitteln. Aber auch hier, vergleichbar den durch Braunfirnis entworfenen Lichtgittern, dienen Material und Farbe gerade dazu, die himmlische Leuchtkraft an der ›dunkelsten‹ Seite zu realisieren.⁵³ Denn die in Niello aus dem silbernen Grund herausgearbeiteten Figuren des Richters und der Engel erscheinen vor einem durchgehend vergoldeten Hintergrund. Auf diese Weise wird der bereits durch die Chiffre der Mandorla angedeutete Moment einer von Licht begleiteten Erscheinung durch die Technik der Vergoldung aufgegriffen, wodurch sich ein deutlicher Kontrast zur dunklen und dichten Materialität des Porphyrs auf der Oberseite ergibt.

Auf dem frühmittelalterlichen Kästchen in der Cámara Santa in Oviedo schließt das unterseitige Relief eines von den Wesen flankierten eschatologischen Zeichens sinnfällig an das Programm der übrigen Seiten an, welches die Vorstellung einer himmlischen Architektur erzeugt. Getriebene Goldbleche sind zu Arkaden angeordnet, die zum Durchsehen anregen; kontrastiert durch die amorphe Maserung dunkler Achatplatten, die als Verschlüsse der Fenster- oder Portalöffnungen fungieren (Abb. 7). Für thematisch zusammenhängende Gestaltungen

.....
 53 Hier ergibt sich eine interessante Analogie zu unterseitig gestalteten Patenen, insbesondere der Wiltener Patene, die an dieser Stelle mit einem reliefartig hervortretenden Gekreuzigten gestaltet ist. Dies lässt sich als mediale Reflexion über die Präsenz des Corpus Christi deuten, insbesondere dann, wenn die Patene auf dem mit Wein gefüllten Kelch während des Messgeschehens auflag. Vgl. Brandt, Patene 320–334 Nr. 55, 325 mit Abb.

wurden folglich unterschiedliche materielle Wege der Umsetzung zwischen »oben« und »unten« ausgelotet. Dazu gehört auch, dass die unterseitigen buckelförmigen Füße so weit in die Mitte der Bodenplatte gerückt wurden, dass diese von außen nicht mehr erkennbar sind. Auf diese Weise wirkt das Kästchen merkwürdig instabil. Es erweckt den Eindruck, als würde es über dem Boden schweben, was indirekt wiederum die Aufmerksamkeit auf die verborgene Bodenplatte lenkt. Die argumentative Kraft der Unterseite, jenseitige Ereignisse glaubhaft zu vermitteln, speiste sich auch hier aus dem Paradox einer sichtbaren Verborgenheit.

Bibliographie

- Angenendt, Heilige und Reliquien: A. Angenendt, Heilige und Reliquien: Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart, München 1997 (2. Aufl.).
- Arbeiter/Noack-Haley, Christliche Denkmäler: A. Arbeiter/S. Noack-Haley, Christliche Denkmäler des frühen Mittelalters vom 8. bis ins 11. Jahrhundert, Mainz 1999.
- Assmann/Assmann, Geheimnis: A. Assmann/J. Assmann, Das Geheimnis und die Archäologie der literarischen Kommunikation: Einführende Bemerkungen, in: A. Assmann/J. Assmann (Hg.), Schleier und Schwelle Bd. 1, München 1997, 7–16.
- Berger/Rieckenberg, Eilbertus: W. Berger/H. J. Rieckenberg, Eilbertus und Johannes Gallicus: Ein Beitrag zur Kunst- und Sozialgeschichte des 12. Jahrhunderts, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-hist. Klasse, Göttingen 1951, 1–27.
- Beyer/Spies, Ornament: V. Beyer/C. Spies (Hg.), Ornament: Motiv – Modus – Bild, Paderborn 2012.
- Bielfeldt, Sight and Light: R. Bielfeldt, Sight and Light: Reified Gazes and Looking Artefacts in the Greek Cultural Imagination, in: M. Squire (Hg.), Sight and the Ancient Senses: The Senses in Antiquity, Milton Park/New York 2016, 123–142.
- Bonne, L'ornemental: J.-C. Bonne, L'ornemental dans l'art médiéval (VII^e–XII^e siècle): le modèle insulaire, in: J. Bascchet/J.-C. Schmitt (Hg.), L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident medieval, actes du 6^e International Workshop on Medieval Societies, Cahiers du Léopard d'Or Bd. 5, Paris 1996, 207–224.
- Brandt, Patene: M. Brandt, Die Patene im Hochmittelalter: Theologie im Bild – Bild in der Liturgie, Eikoniká Bd. 9, Regensburg 2019.
- Brepohl, Theophilus: E. Brepohl, Theophilus Presbyter und die mittelalterliche Goldschmiedekunst, Wien 1982.
- Bücheler, Ornament: A. Bücheler, Ornament as Argument: Textile Pages and Textile Metaphors in Early Medieval Manuscripts, Berlin/Boston 2019.
- Budde, Altare portatile: M. Budde, Altare portatile: Kompendium der Tragaltäre des Mittelalters 600–1600 Bd. 1: Text Bd. 2, I–II Katalog, Münster 1998.
- Clarke, Materials and Techniques: M. Clarke, Medieval Painters' Materials and Techniques: The Montpellier *Liber diversarum arcium*, London 2011.
- De Ruelle, Stavelot: M. de Ruelle, L'autel portatif de Stavelot: Un autre regard, Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire 65, 1994, 56–74.
- Ehlers/Kötzsche, Welfenschatz: J. Ehlers/D. Kötzsche, Der Welfenschatz und sein Umkreis, Mainz 1998.
- Ferrari, Gold und Asche: M. Ferrari, Gold und Asche: Reliquie und Reliquiare als Medien in Thiofrid von Echternachs *Flores epytaphii sanctorum*, in: B. Reudenbach/G. Toussaint (Hg.), Reliquiare im Mittelalter, Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte Bd. 5, Berlin 2011 (2. Aufl.), 61–74.
- Frese/Keil/Krüger, Schriftpräsenz: T. Frese/W. E. Keil/K. Krüger, Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz: Zusammenfassung dieses Bandes, in: T. Frese/W. E. Keil/K. Krüger (Hg.), Verborgene, unsichtbar, unlesbar: Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz, Materiale Textkulturen Bd. 2, Berlin/Boston 2014, 233–242.
- Frontzek/Blumer, Historische Oberflächenveredelung: I. Frontzek/R. D. Blumer, Historische Oberflächenveredelung in neuem Licht: Braunfirnis am Hertwig-Radleuchter der Comburg, *Restauro* 1, 2013, 24–29.
- Ganz/Rimmele, Klappeneffekte: D. Ganz/M. Rimmele (Hg.), Klappeneffekte: Faltbare Bildträger in der Vormoderne, Berlin 2016.
- Gertsman, Abstraction: E. Gertsman (Hg.), Abstraction in Medieval Art: Beyond the Ornament, Amsterdam 2012.
- Gudera, Tragaltar: A. Gudera, Der Tragaltar aus Stavelot: Ikonographie und Stil, Bremen 2003.

- Hahn, Portable Altars: C. Hahn, Portable Altars (and the Rationale): Liturgical Objects and the Personal Devotion, in: P. Grinder-Hanser (Hg.), *Image and Altar: 800–1300. Papers from an International Conference in Copenhagen*, Publication from the National Museum Bd. 23, Odense 2014, 45–64.
- Hofmann/Schellewald/Schweinfurth/Wildgruber, Vorwort: H. Hofmann/B. Schellewald/S. Schweinfurth/G. Wildgruber (Hg.), *Enthüllen und Verbergen in der Vormoderne: Revealing and Concealing in the Premodern Period*, Paderborn 2021, 9–15.
- Hofmann/Schärli/Schweinfurth, Sichtbarkeiten: H. Hofmann/C. Schärli/S. Schweinfurth, Sichtbarkeiten statt Sichtbarkeit: Eine Einleitung, in: H. Hofmann/C. Schärli/S. Schweinfurth (Hg.), *Inszenierungen von Sichtbarkeit in mittelalterlichen Bildkulturen. Prof. Dr. Barbara Schellewald zum 65. Geburtstag*, Berlin 2018, 9–20.
- Jülich, Elfenbearbeiten: T. Jülich, *Die mittelalterlichen Elfenbearbeiten des Hessischen Landesmuseums Darmstadt*, Regensburg 2007.
- Kat. Hildesheim 1993: M. Brandt (Hg.), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, Ausstellungskatalog Dom- und Diözesanmuseum Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum Bd. 2, Hildesheim/Mainz 1993.
- Kat. Hildesheim 2022: C. Höhl/F. Prinz/P. Ralcheva (Hg.), *Islam in Europa 1000–1250*, Ausstellungskatalog Dom-museum Hildesheim, Regensburg 2022.
- Kat. Köln 2022: M. Beer (Hg.), *Magie Bergkristall*, Ausstellungskatalog Museum Schnütgen Köln, München 2022.
- Kat. New York 1994: *The Art of Medieval Spain AD 500–1200*, Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art New York, New York 1993.
- Kat. Paris 2010: S. A. de Xestión do Plan Xacobeo (Hg.), *Compostela and Europe: The Story of Diego Gelmírez*, Ausstellungskatalog Cité de l'Architecture et du Patrimoine Paris, Braccio di Carlo Magno Vatikanstadt, Mosteiro de San Martiño Pinario Santiago de Compostela, Mailand 2010.
- Kier, Schmuckfußboden: H. Kier, *Der mittelalterliche Schmuckfußboden unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes, Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes Beihefte 14*, Düsseldorf 1970.
- Kötzsche, Welfenschatz: D. Kötzsche, *Der Welfenschatz im Berliner Kunstgewerbemuseum*, Berlin 1973.
- Kroos/Kobler, Farbe: Reallexikon zur Deutsche Kunstgeschichte Bd. 7, 1974, 54–121, s. v. Farbe, liturgisch (In der kath. Kirche) (R. Kroos/F. Kobler).
- Kurtze, Durchsichtig oder durchlässig: A. Kurtze, *Durchsichtig oder durchlässig: Zur Sichtbarkeit der Reliquien und Reliquiare des Essener Stiftsschatzes im Mittelalter*, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte Bd. 148, Petersberg 2017.
- Lambacher, Tragaltar: L. Lambacher, *Niedersachsen oder Norditalien? Neue Forschungen zum Tragaltar mit getriebenen Figuren aus dem Welfenschatz*, in: A. von Hülsen-Esch/D. Täube (Hg.), *Luft unter die Flügel ...: Beiträge zur mittelalterlichen Kunst*, Festschrift für Hiltrud Westermann-Angerhausen, Studien zur Kunstgeschichte Bd. 181, Hildesheim 2010, 25–47.
- Lemeunier, Vernis brun: A. Lemeunier, *Le vernis brun dans la décoration des châsses rhéno-mosanes (XI^e–XIII^e siècle)*, in: K. Anheuser/C. Werner (Hg.), *Medieval Reliquiary Shrines and Precious Metalwork*, London 2006, 47–53.
- Lutz, Tragaltar: G. Lutz, *Der Tragaltar des Abtes Thidericus aus St. Godehard und sein Weg von Hildesheim ins British Museum*, in: G. Lutz/A. Weyer (Hg.), *850 Jahre St. Godehard in Hildesheim: Kirche – Kloster – Ausstattung: Interdisziplinäre Tagung des Hornemann-Instituts der HAWK Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst Hildesheim, Holzminde, Göttingen und der Klosterkammer Hannover im Rahmen des Festprogramms zu 1000 Jahre Bischof Godehard*, Petersberg 2023, 62–74.
- Meller, Schatz: H. Meller (Hg.), *Der heilige Schatz im Dom zu Halberstadt*, Halberstadt 2008.
- Möhle, Wandlungen: V. Möhle, *Überlegungen zum Zusammenspiel von Außen- und Innenansichten von Flügelretabeln am Beispiel zweier niedersächsischer Werke des frühen 15. Jahrhunderts*, in: D. Ganz/T. Lentz (Hg.), *Ästhetik des Unsichtbaren: Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, KultBild Bd. 1, Berlin 2004, 146–171.
- Palazzo, Espace: É. Palazzo, *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme: la liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Turnhout 2008.
- Peroni, Altare portatile: A. Peroni, *Altare portatile di San Geminiano*, in: A. Peroni (Hg.), *Romanica. Arte e Liturgia*, Modena 2006, 21–49.
- Peroni, San Geminiano: A. Peroni, *Per San Geminiano: il sepolcro e la domus, l'altare portatile*, in: A. Paolucci (Hg.), *Tracce dei luoghi, Tracce della storia: l'editore che inseguiva la bellezza. Scritti in Onore di Franco Cosimo Panini*, Rom 2008, 77–96.

- Piccini/Stefani, San Geminiano: F. Piccini/C. Stefani (Hg.), *L'altare di San Geminiano restaurato a Firenze: un intervento esemplare*, Modena 2008.
- Ralcheva, Bildträger: P. Ralcheva, *Wandelbare Bildträger: Zur Funktion beidseitig bemalter Tafeln im Spätmittelalter*, *Bild+Bild* Bd. 6, Berlin 2022.
- Schellewald, Gold: B. Schellewald, *Gold, Licht und das Potenzial des Mosaiks*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79, 4, 2016, 461–480.
- Schlie, *Corpus Christi*: H. Schlie, *Bilder des Corpus Christi: Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Berlin 2002.
- Simmel, *Soziologie*: G. Simmel, *Soziologie: Untersuchung über die Formen der Vergesellschaftung*, Gesamtausgabe Bd. 2, Frankfurt am Main 1992.
- Springer, Walpurgis: P. Springer, *Der Schrein der Heiligen Walpurgis als Persona Mixta*, in: J. Ehlers/D. Kötzsche (Hg.), *Der Welfenschatz und sein Umkreis*, Mainz 1998, 287–308.
- Stiegmann/Westermann-Angerhausen, *Schatzkunst*: C. Stiegmann/H. Westermann-Angerhausen (Hg.), *Schatzkunst am Aufgang der Romanik: Der Paderborner Dom-Tragaltar und sein Umkreis*, München 2006.
- Sugerus, *Schriften*: Sugerus, *Sancti Dionysii, Ausgewählte Schriften*, hg. von A. Speer/G. Binding, Darmstadt 2000.
- Tammen, *Bild und Heil*: S. Tammen, *Bild und Heil am Körper: Reliquienanhänger*, in: K. Marek/M. Schulz (Hg.), *Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen* Bd. 1: *Mittelalter*, Paderborn 2015, 298–322.
- Wittekind, *Altar*: S. Wittekind, *Altar, Reliquiar, Retabel: Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo*, Köln 2004.
- Wolters, *Braunfirnis*: J. Wolters, *Braunfirnis*, in: U. Lindgren (Hg.), *Europäische Techniken im Mittelalter 800–1400: Traditionen und Innovationen*, Berlin 1997 (2. Aufl.), 147–160.
- Wolters, *Techniken*: J. Wolters, *Techniken und historische Merkmale des Braunfirnisses: Eine Richtigestellung*, *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums* 57, 1, 2010, 389–504.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 © Dommuseum Hildesheim, Foto: Florian Monheim.
- Abb. 2 und Abb. 3 © Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, Foto: Walter Steinkopf.
- Abb. 4, 5 Aus *Kat. Paris 2010*, 335.
- Abb. 6 © Catedral de San Salvador de Oviedo, Foto: Santiago de Relanzón 2014.
- Abb. 7 Aus *Kat. New York 1994*, 144.

Frühmittelalterliche Schmuckdinge: Wirkmacht nach innen und außen

Tina Bawden

Abstract

Die theoretische Aufwertung mittelalterlichen Schmucks war ein Ziel von Silke Tammen. Der vorliegende Aufsatz zeigt, dass einige ihrer Kernüberlegungen zu »Schmuckdingen« – die Dialektik von Sichtbarem und Verborgenen, das Verhältnis zum Körper sowie die Mehransichtigkeit und sinnliche Erfahrung der kleinen Objekte – neue Fragestellungen anregen, die auch frühmittelalterlichen Schmuck des insularen Raums betreffen. Ausgehend von einer komponierten Scheibenfibel (Harford Farm Brooch) und einem Anhänger (Winfarthing Pendant), beides Funde aus Frauengräbern des 7. Jhs. im heutigen Norfolk, werden mögliche Wahrnehmungskontexte insularer Schmuckdinge diskutiert. In der Forschung sind vor allem die Fundsituation und die soziale Stellung der Trägerin bedacht worden; aus einem genaueren Studium der Reparaturen, Zusätze, Formen und Materialien der Objekte heraus lassen sich jedoch weitere in frühmittelalterlichen Kontexten geschätzte Formen der Erfahrbarkeit von Schmuck vermuten.

Ein posthum erschienener Aufsatz von Silke Tammen beginnt mit einer Analyse der *Heimsuchung* von Domenico Ghirlandaio aus dem Jahr 1491 (Abb. 1).¹ Gemäß einem ihrer großen jüngeren Themenschwerpunkte gilt ihr Augenmerk dem Objekt, das auch Elisabeths Blick auf sich zieht: der ovalen Mantelschließe Marias. Ihre bereits die Argumentation vorbereitende Beschreibung führt vom ikonographischen Kontext der Heimsuchung zum zentralen Bilddetail; von dort spürt sie den innerbildlichen Bezügen nach, die die Schließe bedeutungsvoll einhegen.² Das goldene Schmuckstück ist von Perlen gerahmt, in seinem Zentrum befindet sich in einer vierpassförmigen Vertiefung ein konvexer, roter Edelstein, vielleicht ein Rubin. Die intensive Betrachtung Elisabeths gilt damit einem nicht-figürlichen Bildobjekt, das – im Sinne einer rezeptionstheoretischen Leerstelle verstanden – viele Interpretationen erlaubt, gar fordert. Das glänzende Juwel kann als Symbol für den jungfräulichen Körper Marias gelesen werden. Vielleicht ahnt Elisabeth – und wir mit ihr – im roten Stein das blutige Ende der Geschichte, an dessen Anfang die Heimsuchung mit der Erkenntnis der Inkarnation steht: die Passion Christi. Das Rot kann auch mit einem anderen Fleisch und Blut assoziiert werden, nämlich mit dem Inneren der beiden Frauenkörper, die im Lukasevangelium für die Kommunikation der beiden ungeborenen Kinder Johannes und Christus so zentral sind. Bildliche Resonanzen dieses verborgenen Inneren erkennt Silke Tammen im aufgebauschten roten Gewand von Maria Kleophas und im perlengesäumten Muschelfries mit seinen konkaven Einbuchtungen. Das Juwel

.....

1 Paris, Louvre, Inv.-Nr. 297, 172×165 cm, Öl auf Holz. Tammen, *Radiance and Image* 160 Abb. 6.1.

2 Die Argumentation fasse ich im Folgenden auf Deutsch zusammen; auf Englisch: Tammen, *Radiance and Image* 159–161.



Abb. 1 Domenico Ghirlandaio, Heimsuchung, 1491, 172 x 165 cm, Öl auf Holz. Paris, Louvre, Inv.-Nr. INV 297.

wirft den Blick zurück und »bündelt theologische Reflexion wie ein konkaver Spiegel das Licht«.³ Innerliches und Äußerliches, visuelle Erfahrbarkeit und bloße Erahnbarkeit der Gewissheiten der Heilsgeschichte kommen im Schmuckstück zusammen.

Nach und nach fächert Tammen in dieser Passage mögliche Sichtweisen auf und kehrt dabei zugleich ganz klar die Tragweite ihrer analytischen Betrachtung hervor, die auf eine Neuorientierung und längst überfällige theoretische Aufwertung von »mittelalterlichen Schmuckdingen« zielt, an der sie gemeinsam mit Kolleginnen arbeitete.⁴ Mehrere Aufsätze zum Thema lassen in der Zusammenschau die Vielfalt der kleinen Objekte erkennen, die sie als Schmuck verstanden und reflektiert wissen wollte; in den Ansätzen und Themen zeigt sich der Anspruch einer neuen Schmuckforschung, die dezidiert alle diese Objekte betrifft.⁵

.....

3 »Theological reflection is bundled in a painted jewel like light in a concave mirror«, Tammen, *Radiance and Image* 161.

4 Tammen, *Reliquiaranhänger* 217. Zum Thema s. die Beiträge von Romina Ebenhöch, Vera Henkelmann und Maria Stürzebecher in diesem Band.

5 Neben Tammen, *Radiance and Image*, und Tammen, *Reliquiaranhänger*, s. auch Tammen/Ebenhöch, *Wearing Devotional Books*; Tammen, *Tierische Behälter*. Mit Absicht nicht den gängigen Typologien folgend, fasst sie unter »Schmuckdinge [...] Anhänger, Gewandschließen, Broschen, Gürtelschnallen, Ringe und Kronen«: Tammen, *Reliquiaranhänger* 217.

Die Ansätze Tammens sind im Folgenden Anstoß und Richtungsweiser für eine Beschäftigung mit Objekten, die viel mit der gemalten Schließe von Ghirlandaio gemeinsam haben, die jedoch in ganz andere historische, kulturelle und materielle Kontexte führen. Eine bildkonstituierende Rolle von Ornament, die zentrale Stellung von Gold und roten Edelsteinen, und auch der Fokus auf die Trägerin hat die hier von Ghirlandaio in Szene gesetzte Schließe mit den Schmuckstücken gemeinsam, die ich in meinem Beitrag analysiere. Frühmittelalterliche Schmuckstücke des insularen Raums sind meist in erster Linie Schatz- und Hortfunde oder Grabbeigaben, die der Forschung in Typologien eingeordnet quantitative Auskunft geben über frühe Gesellschafts- und Glaubensstrukturen. Welche neuen Perspektiven und Fragen kann die Schmuckforschung Tammens für dieses Material erschließen? Neben den von Tammen als so wichtig erachteten Aufgaben des Schmucks, sowohl das Sichtbare als auch das Verborgene zu thematisieren und zu instrumentalisieren, werden im Folgenden zwei weitere ihrer zentralen Frageperspektiven wichtig: Zum einen ist es das vielschichtige Verhältnis zum Körper und dessen (textilen) Umhüllungen und zum anderen die Berücksichtigung der Mehrsichtigkeit und sinnlichen Erfahrbarkeit von Schmuckobjekten. Ausgehend von zwei Kernbeispielen aus der ersten Hälfte des 7. Jhs., einer Scheibenfibel und einem Anhänger, Beigaben aus Frauengräbern im Gebiet der heutigen Grafschaft Norfolk, folge ich der Feststellung Tammens, die zugleich eine Aufforderung ist: »für bebilderten (und schrifttragenden) Schmuck gilt, dass er nicht nur geschaut, sondern genau betrachtet, gleichsam gelesen werden wollte.«⁶

Harford Farm Brooch

Die sogenannte Harford Farm Brooch ist eine komponierte Scheibenfibel aus verschiedenen Materialien, die wahrscheinlich in Kent in der ersten Hälfte des 7. Jhs. entstand (Abb. 2).⁷ Sie wurde in einem Frauengrab auf einem angelsächsischen Friedhof aus dem späten 7. Jh. in der Nähe von Norwich gefunden.⁸ Auf der Außenseite der Fibel befindet sich ein zentraler Buckel mit einem Almandingranat in einer Fassung aus Elfenbein, die heute korrodiert ist.⁹ Ein Kreuz aus in einzelne Zellen eingelegten Granaten endet in Buckeln, die wiederum Almandine in einer Fassung aus Muschelpfättchen enthalten, von denen die einzig erhaltene auch korrodiert ist. In den Zwickeln der Kreuzarme befindet sich jeweils unterschiedliches Flechtwerk aus Goldfiligran. Die verwendeten Materialien und angewandten Techniken sind in der frühmittelalterlichen Goldschmiedekunst gängige.¹⁰

.....
 6 Tammen, Reliquiaranhänger 217.

7 Norwich Castle Museum, Inv.-Nr. 1994.5.78. Jüngst ausgestellt in Kat. London 2018 Nr. 7. Es gibt 19 teilweise oder ganz erhaltene komponierte Scheibenfibeln aus Kent, von denen die Mehrheit (13) auch in Kent gefunden wurde. S. Hamerow et al., West Hanney Female Burial 93.

8 Caistor St Edmund, Norfolk, Grab 11. 1990 gehoben. Hines, Runic Inscription.

9 Üblicherweise wird – ausgehend von der Tragesituation – die sichtbare Außenseite einer Fibel als Vorderseite (front), die Dorn- oder Verschlussseite als Rückseite (back) bezeichnet. Um das Augenmerk auf die Implikationen und Hierarchisierungen dieser Terminologie zu lenken (s. u.), verwende ich hier Bezeichnungen, die das Schmuckstück vom Körper bzw. dem Trägerstoff aus denken.

10 Der Gebrauch von Granatcloisonné war seit der Antike und wohl ausgehend von Westasien, dann besonders im frühen Byzantinischen Reich und europaweit im 5. und 6. Jh. verbreitet. Granate und Almandine, ihre Herkunft, der Handel mit ihnen, ihre Verarbeitung und semantischen Kontexte, sind in letzter Zeit zu einem großen Forschungsfeld geworden. Grundlegend nach wie vor Adams, Garnet Cloisonné Ornaments, zu neueren Fragen im hier interessierenden geographischen Kontext und Bibliographie s. Hamerow, Circulation of Garnets.

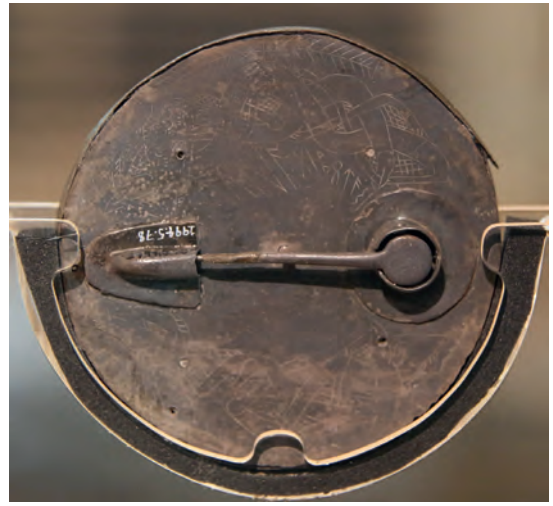


Abb. 2a Brosche aus Harford Farm (Caistor St Edmund, Norfolk, Grab 11, 1990 gehoben), Kent, erste Hälfte des 7. Jhs., Dm. 7,2 cm. Norwich Castle Museum & Art Gallery, Inv.-Nr. 1994.5.78.

Abb. 2b Brosche aus Harford Farm (Caistor St Edmund, Norfolk, Grab 11, 1990 gehoben), Kent, erste Hälfte des 7. Jhs., Dm. 7,2 cm. Norwich Castle Museum & Art Gallery, Inv.-Nr. 1994.5.78.

An zwei Stellen wurde die Außenseite der Fibel vor der Beigabe ins Grab repariert. Dabei wurde eine andere Technik für die Darstellung des entsprechend nicht besonders ausgestalteten Flechtwerks angewandt, nämlich Repoussé. Ergibt sich damit für moderne Betrachter:innen ein unstimmliges Bild, wie Katalogeinträge immer wieder betonen,¹¹ so wurde das größere Reparaturstück doch sorgsam mit einem Rahmen aus Goldgranulat versehen. Dieser hebt die technische und augenscheinliche Differenz noch zusätzlich hervor, statt sie zu vertuschen – mit der Reparatur muss daher nicht unbedingt eine Abwertung einhergegangen sein.¹² Zum Eingriff der Reparaturen zählt die Forschung auch die Ritzungen und die altenglische Inschrift in Runen auf der Verschlussseite, die sich bis auf die Dornverankerung erstreckt und die Fibel zusätzlich zum Schriftträger werden lässt (Abb. 2b). Die Worte werden meistens als Aussage verstanden: »Luda reparierte die Brosche«.¹³ Alfred Bammesberger interpretiert sie hingegen aufgrund der ungewöhnlichen Wortendungen nicht als Aussage, sondern als Wunsch, der eine in juristischen Kontexten verwendete Formulierung verwendet: »Möge Luda mittels der Brosche wiedergutmachen«.¹⁴ Da Luda ein in der Fundegend bezeugter altenglischer Männername ist, wird die Runenschrift meist auf den Goldschmied bezogen, der die Fibel reparierte. Er wäre damit nach David A. Hinton »the first Anglo-Saxon craftsman whose name is known, because he had enough literacy to use a text to identify himself as an individual«.¹⁵ Auf ihn ginge damit die Bedeutung der Fibel als Schrift- und Sprachdokument zurück, die in der For-

11 Vgl. Kat. London 2018, 75: »poor workmanship«.

12 Zur Reparatur und Anpassung frühmittelalterlichen Schmucks s. Martin, Riveting Biographies.

13 Transkribiert ins Altenglische: luda: giboetæ sigilæ. Die letzten vier Runen befinden sich auf der Nadelverankerung; der Name in größeren Runen als der Rest. Übersetzung »Luda repaired the brooch« zuerst bei: Hines, A New Runic Inscription 6–7. Lat. *sigillum* = AE *sigel*, *sigle*.

14 »May Luda make amends (or make compensation or atone) by means of the brooch«. Bammesberger, Harford Farm Brooch Inscription 135.

15 Hinton, Gold and Gilt 77.

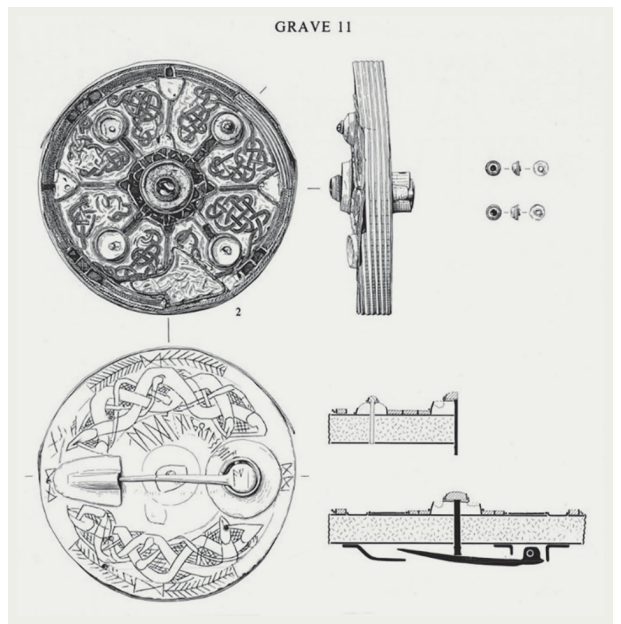


Abb. 3 Technische Zeichnung von Abb. 2.

schung die übrigen graphischen Merkmale der Fibel in den Schatten gestellt hat. Die Übersetzung Bammesbergers weist jedoch darauf hin, dass die Inschrift nicht notwendigerweise etwas mit den ausgebesserten Stellen auf der Außenseite zu tun haben muss: Sie könnte sich auf eine Wiedergutmachung anderer Art beziehen, bei der beispielsweise die Fibel als Gabe diente. Der Einsatz von Schmuckstücken als Pfand im Rechtskontext ist aus dem frühmittelalterlichen Irland bekannt.¹⁶

Nicht weiter analysiert wurden bisher die übrigen Ritzzeichnungen der Verschlussseite (Abb. 3). Die Inschrift folgt in ihrem Verlauf einem von zwei zoomorphen Flechtbändern, die bogenförmig oberhalb und unterhalb des Dornstegs eingeritzt sind; Kreuzschraffuren füllen die Zwickel der Stränge. Als äußere Rahmenleiste fungieren oben und unten ein Band mit Fischgratmuster und zentralem Rechteck mit Kreuz, sowie jeweils zwei durchkreuzte Rechtecke zu beiden Seiten der Nadel. Formal greifen diese Rahmen-Ritzungen durchaus Elemente der Außenseite auf: Bänder in Filigranarbeit mit Zopfmustern und alternierend ein oder drei Almandinzellen bilden dort den äußeren Rand der Fibel. Die Ritzzeichnungen am Rand wirken wie eine Skizze der Ornamentierung der Außenseite, eine visuelle Übersetzung in ein anderes Zeichenvokabular, indem sie das Zopfmuster graphisch als Fischgratmuster, die eingestreuten Zellen als Kreuzfeld auffassen. Während die Knotenstränge aus Goldgranulat auf der Außenseite locker verschlungen die Zwickelfelder des Kreuzes füllen, bestehen die geritzten Flechtbänder der Verschlussseite hingegen aus unterschiedlich breiten Strängen und sind als zoomorphes Ornament konzipiert.¹⁷

¹⁶ Schmuck als Pfand aus irischen Quellen (um 721): s. Grigg, Conquest and Conformity 163.

¹⁷ Auf anderen Scheibenfibel aus Kent sind ähnliche Flechtwerkpartien aus Goldgranulat enger gezogen und strenger geometrisch verstanden: Milton North Field Brooch 1, ca. 6.–7. Jh., Dm. 7,4 cm. Oxford, Ashmolean Museum, Inv.-Nr. AN1836, <https://collections.ashmolean.org/object/315943> (Zugriff: 23.05.2025). Milton North Field Brooch 2, ca. 6.–7. Jh., Dm. 7,8 cm. London, Victoria and Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O111113/the-milton-brooch-disc-brooch-unknown/> (Zugriff: 23.05.2025).

Stammen Reparaturen, Inschrift und Ritzzeichnungen tatsächlich alle aus dem gleichen Zeitraum und von Luda, könnte die Ritzzeichnung als Ausdruck des künstlerischen Interesses an den im Königreich East Anglia vielleicht unbekannteren Formen und Techniken kentischer Broschen zu verstehen sein. Möglicherweise sind im Flechtwerk außerdem apotropäische oder magische Funktionen zu sehen.¹⁸ So könnten die verschlungenen Tiere dazu dienen, die Trägerin zu schützen, zusätzlich die durch die Reparatur unterbrochene Integrität der Vorderseite absichern und ggf. damit – liest man sie als Verlängerung von Ludas Worten – den Bereich bezeichnen, auf den sich Ludas Wunsch bezieht. Sowohl für den Bezug von Ritzzeichnungen auf weitere Seiten von Schmuckdingen als auch für deren skizzenhaften Charakter gibt es Comparanda aus dem nordeuropäischen Raum. Zwei ältere Fibeln aus Norwegen tragen auf der Rückseite ein eingeritztes zoomorphes Ornament mit Bezug zur Vorderseite.¹⁹ Eine komponierte Scheibenfibel aus West Hanney (Oxfordshire, gefunden 2009) trägt auf dem fragmentarisch erhaltenen Silberblech, mit dem die Messing-Rückseite bedeckt war, Einritzungen aus Flechtwerk mit Kreuzschraffuren, die denen der Harford Farm Brooch sehr ähnlich sind.²⁰ Bei der Fibel aus West Hanney rekurren sie zwar nicht auf Formen der Vorderseite, da dort kein Flechtwerk eingesetzt wurde, doch Materialanalysen legen nahe, dass die Fibelvorderseite an einigen Stellen repariert wurde.²¹ Wie bei der Harford Farm Brooch könnten die Ritzzeichnungen also zeitlich sowie potenziell semantisch mit dem Arbeitsschritt der Reparatur zusammenhängen. Da Reparaturen auf einen andauernden Gebrauch von Fibeln schließen lassen, könnten folglich auch die zugehörigen Ritzzeichnungen nicht nur in der Bedeutung für das Schmuckstück als Grabbeigabe, sondern auch in der Bedeutung für die (lebenden) Trägerinnen bedacht werden.

Ins Licht gerückt

Die Erforschung frühmittelalterlichen Schmucks fokussiert vor allem dessen Funktion des (sozialen) Auszeichnens und Ausstrahlens, die durch den Fundort vorbestimmt scheint: Gräber sind eines der wichtigsten Forschungsfelder für die Archäologie der Britischen Inseln im frühen Mittelalter. Neben Fragen der Nutzung und Abnutzung von Schmuck und der Relevanz der Inschrift für das Verständnis der volkssprachigen Schreibfähigkeit im 7. Jh., haben insbesondere soziale und religiöse Kontexte die Forschung beschäftigt. Die Scheibenfibel gehört in einen Zeitraum, in dem viele Einwohner:innen East Anglias zum Christentum konvertierten. Friedhöfe wie der von Harford Farm mit Gräbern aus dem späten 7. Jh. werden als eigene Kategorie, und zwar sogenannte *conversion period cemeteries* oder *Final Phase* bezeichnet, die sich durch Grabbeigaben auszeichnen – eine Praxis, die im 7. und 8. Jh. abnimmt.²² Die Grabbeigaben werden von der Forschung quantitativ als Indikatoren sozialer, ethnischer und religiöser Struk-

18 Dazu s. Martin, *Cruciform Brooch* 136–137. Zum magischen Potenzial von Flechtwerk, speziell auf am Körper getragenen Gegenständen s. Kitzinger, *Interlace and Icons*, bes. 6. Zum Zusammenspiel von magischen Praktiken und Kirche im frühmittelalterlichen England, s. Blair, *Church in Anglo-Saxon Society*, bes. 170–179.

19 Martin, *Cruciform Brooch* 136.

20 S. Hamerow et al., *West Hanney Female Burial*, mit Abb., 95, *Comparanda* 108, darunter aber nicht Harford Farm Brooch.

21 Hamerow et al., *West Hanney Female Burial* 100.

22 Geake, *Use of Grave-goods*. Crawford, *Votive Deposition* 91–92 mit Forschungsstand zu *Final Phase*-Gräbern. Zu den Gründen für die Abnahme von Grabbeigaben, s. Williams, *Death and Memory* 44–46.

turen und Identitäten gelesen. Es sind vor allem wohlhabende Frauen, die mit kreuzförmigen oder kreuztragenden Objekten begraben werden. Aus Grabbeigaben, die kreuztragende oder kreuzförmige Schmuckobjekte enthalten, kann man zwar nicht einfach schlussfolgern, dass diese Frauen Christinnen waren, doch mag es sein, dass es hier eine Kontinuität zwischen heidnischen und christlichen Praktiken gab, bei der Frauen als Spezialistinnen für spirituelle Belange sowie moralische und religiöse Bildung galten.²³

Als Teil der Objektgruppe komponierter Scheibenfibeln bietet die Harford Farm Brooch damit Aufschluss über die Stellung einer ganz bestimmten Gruppe von Frauen in den Königreichen Südostenglands. Während der *conversion period* im 7. Jh. waren Frauen aus Königsfamilien gesellschaftlich sichtbar, leiteten z. B. als Äbtissinnen auf den Inseln und auf dem Kontinent (Doppel-)Klöster und traten ebenso als Landbesitzerinnen auf.²⁴ Sozial höhergestellte Frauen waren bis in das 8. Jh. hinein häufig zentrale und gleichberechtigte Akteurinnen der religiösen Landschaft, deren Beiträge sich in vernachlässigten, später überschriebenen oder Männergemeinschaften zugeschriebenen Quellen finden.²⁵ Einer der berühmtesten Äbtissinnen, der hl. Hild (ca. 614–680) aus dem Königshaus Deira, Gründerin von Whitby, widmet Beda Venerabilis zwei Kapitel in seiner *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* und wählt bezeichnerweise ein Schmuckstück als Sinnbild ihres tugendhaften Charakters und ihrer religiösen Strahlkraft.²⁶ Eingebettet wird dies in die Nacherzählung eines Traums von Hilds Mutter Breguswith: Während des Exils ihres Ehemanns Hereric träumt diese, dass er plötzlich entführt wurde und sie trotz gewissenhafter Suche keine Spur von ihm findet. Für ihre Suche bleibt sie offenbar ganz bei sich und findet schließlich unter ihrem Gewand eine kostbare Kette. Während sie diese aufmerksam betrachtet, scheint die Kette ein solches Licht zu verbreiten, dass sie das ganze Land mit ihrem Glanz erfüllt. Das Bergen eines glänzenden Objekts aus dem »schützenden Dunkel textiler Umhüllungen«²⁷ spielt hier eine wesentliche Rolle für die Entfaltung von Wirkmacht, die als Licht und Glanz imaginiert wird und das irdische Sehen übersteigt.

Der langlebige Topos der Leuchtkraft von Schmuck im Kontext von Helden und Heiligen, der sich hier andeutet,²⁸ findet im frühen Mittelalter ein Pendant in Inszenierungen von Waffen und deren Beiwerk in Texten wie *Beowulf*.²⁹ Leicht ist Breguswiths geträumte Kette vor allem mit der Gestaltungstechnik des Almandincloisonné übereinzubringen, dessen tatsächliche Strahlkraft maßgeblich von der Kombination transluzenter Edelsteinplättchen mit der unter-

23 Blair, Church in Anglo-Saxon Society 174: »In a world where seers and magicians were often female, there could have been some continuity in perceptions of women as religious specialists: if the sixth-century »wise-women« worked magic with their bags of trinkets, did a similar aura linger around late seventh-century Christian women who wore crosses, cross-marked pouches, and metal canisters?« S. dagegen Crawford, Votive Deposition 94, die ebenso für möglich hält, dass der Kontakt mit der christlichen Welt zur Aneignung mediterraner Bildkulturen geführt hatte, in denen das Kreuz zur Kleidung fränkischer und byzantinischer Königinnen gehörte, ohne eine religiöse Affiliation zu bedeuten.

24 Hamerow, Furnished Female Burial.

25 Das gilt für die Inseln – s. Blair, Church in Anglo-Saxon Society 171–175 – ebenso wie für die »angelsächsischen Kulturprovinzen« im fränkischen Reich, s. Lifshitz, Women in Missionary Circles. Felice Lifshitz hat dies überzeugend anhand der Manuskriptkultur um Kitzingen, Fulda und Tauberbischofsheim gezeigt: Lifshitz, Religious Women. Diane Watt hat die Schreibtätigkeit umfassend untersucht: Watt, Women, Writing and Religion.

26 HE IV 23–24, ed. McClure/Collins 212–213.

27 Tammen, Reliquiaranhänger 218.

28 So schon Tammen, Reliquiaranhänger 217 mit dem Verweis auf Hild in Fn. 2, 228.

29 Z. B. Beowulf Z. 322–324.

legten gewaffelten Goldfolie herrührt, die das Licht reflektiert. Wirkung und Ästhetik dieser Materialien sind jüngst für den Staffordshire Hoard, einen riesigen Hortfund mit Fragmenten militärischer Objekte aus dem 6. und 7. Jh. (Fund 2009), für das Bild des Kriegers erkundet worden.³⁰ In ihrer posthumanistischen Studie imaginieren Asa Mittman und Patricia MacCormack die Objekte nicht nur als Besitz und Werkzeug des »Hoard-warrior«, sondern auch als dessen physische Verlängerungen: »The dressed warrior liberates through materiality because his relationship is not with his objects – he is his objects, and they he, in his becoming-warrior.«³¹ Was dieser Entwurf in seiner Abgrenzung methodologisch deutlich hervorkehrt, ist der traditionell eher einseitige Blick der Forschung auf das Verhältnis zwischen schmückenden Objekten und menschlichen Subjekten, den auch Tammen im Visier hatte. Sicher signalisiert Schmuck Stellung und Stand der Trägerin oder des Trägers, hat er eine auszeichnende Rolle, in den hier besprochenen Beispielen bis in das Grab hinein. Dem Wirken nach Außen, der Funktion des Ausstrahlens – bei Mittman und MacCormack in der Fusion von Mensch und Objekten im »Hoard-warrior« überstiegen –, stellt Tammen dagegen für Schmuckdinge in einem Spannungsverhältnis die Funktion des Einwirkens gegenüber.³² Verbunden ist diese in dem von Tammen analysierten spätmittelalterlichen devotionalen Schmuck mit der Verborgtheit, der Intimität des Tragens unter der Kleidung, und beobachten lässt sie sich an der Gestaltung von Rückseiten. In ihrem Beispiel, einem Triptychonanhänger mit Reliquienfach, ist die Relation von Innen und Außen, Vorder- und Rückseiten durch Klapp- und Schiebevorrichtungen komplex orchestriert.³³ Neben Bilder und Reliquien tritt auch Schrift, etwa im apotropäischen Lukas-Vers auf der Rückseite des Schiebedeckels, der immerhin in Platzierung und Zweck dem gleichen Prinzip folgt wie die Harford Farm Brooch und das Schmuckstück darüber hinaus zum Amulett macht.

Über die Frage hinaus, welche Bedeutung wir einer Person aufgrund des mit ihr assoziierten Schmucks zuweisen können, erlaubt die Bedachtnahme aller Ansichts- und Wahrnehmungsmöglichkeiten zumindest die Frage danach, welche Bedeutungen der Schmuck für die ihn tragende Person hatte. Die Funktionalisierung der Zweiseitigkeit, einer durch den Gebrauch gegebenen, körperzugewandten Innenseite und einer nach außen gerichteten Seite, ist ein grundlegendes Dispositiv für viele mittelalterliche Schmuckdinge. Scheibenfibeln und Ringfibeln dienten dem Zusammenhalten der Kleidung und haben damit meist eine reich ornamentierte Außenseite und eine einfacher gestaltete Dornseite. Wenn sich im insularen Raum auf einer Schließe Schrift befindet, dann auf der Verschlussseite.³⁴ Das mag pragmatische Gründe haben, denn diese Seite bot häufig durch die Verwendung von Metallblech mehr freie

30 Zu nennen ist für diese Perspektive vor allem die Ausgabe »Hoarders and Hordes: Responses to the Staffordshire Hoard« des *Postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies* 7,3, 2016, s. Overbey/Williams, *Hoarders and Hordes*.

31 Mittman/MacCormack, *Rebuilding the Fabulated Bodies* 365.

32 Tammen, *Reliquiaranhänger*, v. a. 217–218.

33 *Triptychonanhänger*, frühes 15. Jh. 5 × 3,7 cm. Paris, Louvre, Inv.-Nr. OA 7881. Tammen, *Reliquiaranhänger* 221–226 Abb. 1–5.

34 Scheibenfibel aus Boarley mit Runeninschrift, s. Martin, *Cruciform Brooch* 136. Für zwei Ringfibeln, *Hunterston Brooch* aus dem 8./9. Jh. (Edinburgh, National Museum of Scotland, Inv.-Nr. X.FC 8, Dm. 12,2 cm) mit altnordischer Inschrift in skandinavischen Runen aus dem 10. Jh. auf der Rückseite (übers. Melbrigta = Máel Brigte ein gälischer Name), und *Killamery Brooch* mit einem altirischen Namen auf der Rückseite (Dublin, National Museum of Ireland, Inv.-Nr. R.165), s. Ní Ghrádaigh, *A Stone in Time* 217–219.



Abb. 4a Anhänger aus Winfarthing, East Anglia oder Kent, erste Hälfte des 7. Jhs., Dm. 5,8 cm. Norwich Castle Museum & Art Gallery, Inv.-Nr. 2017.519.6.



Abb. 4b Anhänger aus Winfarthing, East Anglia oder Kent, erste Hälfte des 7. Jhs., Dm. 5,8 cm. Norwich Castle Museum & Art Gallery, Inv.-Nr. 2017.519.6.

Fläche für Einritzungen. Zugleich kann die Schrift bzw. die Person oder das Ereignis, an das sie geknüpft ist, aber auch besonders direkt auf die Trägerin zielen und zum Beispiel dazu dienen, eine Erinnerung zu bewahren.³⁵ Bei den körperzugewandten Zeichen steht demnach nicht die soziale Stellung im Vordergrund, sondern es kann ebenso um Schutz oder um ein persönliches, den Blicken anderer entzogenes Wissen gehen. Keinesfalls ist das Verhältnis der beiden Seiten ausschließlich als visuell-hierarchisches zu charakterisieren, und es ist sinnvoll, expliziter über die Terminologie nachzudenken, die dazu beiträgt, Schmuck im Gegensatz zu Münzen, Manuskriptblättern oder Textilien³⁶ dieser Zeit gemeinhin ein spannungsreiches und nicht zuletzt ästhetisch relevantes Verhältnis der zwei Seiten abzusprechen.³⁷

An einem 2015 gefundenen Anhänger aus Winfarthing zeigt sich das deutlich (Abb. 4).³⁸ Der Anhänger gehört zu einem Frauengrab, in dem sich als weitere Beigaben Anhänger aus merowingischen Münzen,³⁹ zwei goldene bikonische Perlen und ein ebenfalls münzgroßer Kreuzanhänger von einer zweiten Kette fanden sowie ein Eisenmesser, eine Schüssel und eine Reihe von Kupferringen. Auch hier werden der Anhänger und sein Fundzusammenhang als Indikatoren des Reichtums, der kosmopolitischen Weltanschauung und des christlichen Glaubens der Frau angesehen.

.....

35 Diese Interpretation bedenkt Williams, *Death and Memory*, bes. 39–55. Dabei geht es immer um die gemeinschaftliche Erinnerung im Begräbniskontext.

36 Ganz, *Recto/verso*.

37 Ich danke Bruno Reudenbach sehr herzlich für den Anstoß dafür, die Klassifizierung stärker zu hinterfragen.

38 Dezember 2015 von einem Studenten in der Nähe von Diss im südlichen Norfolk mit einem Metalldetektor gefunden. Norwich, Castle Museum, Inv.-Nr. 2017.519.6. Bisher einziger Katalogeintrag: *Kat. London 2018* Nr. 12 (T. Pestell). Ich danke Tim Pestell (Norwich) für die freundliche Auskunft.

39 Sigibert III (r. 639–656).



Abb. 5 Rogart Brooch, Sutherland, datiert 8. Jh. Edinburgh, National Museum of Scotland, Inv.-Nr. NMS.X.FC2.

Auf der einen Seite des Schmuckstückes umringen sechs Kreisbänder mit Zellen einen zentralen Buckel mit Kreuzband. Besonders prominent ist ein Ring mit zylindrischen Zellen zwischen zwei Bändern mit zoomorphem Ornament, der plastisch hervortritt und die vier Buckel mit Granaten verknüpft, die in einem korrodierten Material, wahrscheinlich Muschelplättchen, gefasst sind. Die zugrundeliegende Form eines Kreuzes wird auf den ersten Blick nicht sofort sichtbar, zu prominent sind erhabene Ringform und Buckel. Erst auf den zweiten Blick ist die charakteristische Form des Kreuzes mit gleichlangen, sich nach außen verbreiternden Armen als Negativform zwischen den vier Kreisbuckeln zu erkennen.⁴⁰ Das Umdrehen des Anhängers hilft beim Lesen der Kreuzform: Eng schmiegt sich hier das Goldblech an die dahinterliegenden Zellenstege, so dass die nämliche Form sichtbar wird. An den gleichen Stellen sind überdies gefasste Granate befestigt. Das nahsichtige Umschalten des Blicks, das nötig ist, um die Kreuzform zu sehen und zugunsten der Betrachtung von Details wieder aufzugeben, scheint für Schmuckdinge charakteristisch,⁴¹ passt aber auch zur Vorliebe für veränderliche und versteckte Formen und Bedeutungen der später hauptsächlich textuellen angelsächsischen *riddle culture*.⁴²

Unabhängig davon, welche Seite dem Körper der Trägerin zugewandt war, lag der Anhänger nicht glatt auf, sondern hatte zwar abgerundete, aber doch leicht hervorstehende Stellen. Der Bezug der einen auf die andere Seite wird auch an der Aufhängöse deutlich, die rundum mit Zellen und Granatplättchen gefüllt ist, und deren Zunge, gestaltet als Schlangenkopf, weit in

40 Als Positivform z. B. im berühmten Pektoralkreuz des hl. Cuthbert (†687). In dessen Grab wurde es erst durch James Raine 1827 gefunden, »deeply buried among the remains of the robes«, wo es offenbar bei der Translatio 1104 nicht entdeckt worden war. Raine, Saint Cuthbert 211. Coatsworth, Pectoral Cross. Eine sehr aufschlussreiche Analyse der Gewandbeschreibungen im Translationsbericht von Reginald von Durham, *Libellus de Admirandis Beati Cuthberti Virtutibus* (ca. 1165–1172) von Silke Tammen in Böse/Tammen, Beziehungsreiche Gewebe 30–34.

41 Vgl. Tammen, Tierische Behälter 344 zur »Vieläugigkeit« eines spätmittelalterlichen Schmetterlingsanhängers.

42 Für einen Bezug zu frühmittelalterlichen Dingen, s. Tilghman, On the Enigmatic Nature.



Abb. 6 Rogart Brooch, Sutherland, datiert 8. Jh. Schrägansicht. Edinburgh, National Museum of Scotland, Inv.-Nr. NMS.X.FC2.

das glatte Goldblech hineinragt. Die Punktsymmetrie der beiden Seiten ist mehr als das: Die geschliffenen Almandine sitzen an den Stellen, an denen eine materielle Verbindung durch das Innere des Anhängers besteht; die runden Buckel besetzen und konstituieren Verbindungsbahnen. Sie sind auf beiden Seiten die Stellen, an denen das Objekt am Körper aufliegt. Der leichte Druck der runden Steine wäre es gewesen, den die Trägerin gespürt hätte. In der haptischen Wahrnehmung ist es dabei nicht die selbst im Visuellen multiplizierte und versteckte Form des Kreuzes, die zählt, auch nicht die Quincunx der Buckel, die ebenfalls eine visuelle Form ist. Im Tragen erschließen sich vielmehr zusätzliche, nicht-formale Wahrnehmungsebenen. Nicht zuletzt erlaubt es auch die Nahaussicht aus einer dritten Perspektive: Die Ansicht der Trägerin, von oben herab auf den Anhänger, ist in der die Öse bildenden Schlange mit bedacht. Margaret Nieke hat diesem *schrägen* Blick der Trägerin auf die Schmalseite von Schmuckstücken auch in anderen frühmittelalterlichen Beispielen nachgespürt.⁴³ In der 1868 gefundenen größeren Ringfibel aus Rogart werden die drei runden Kreuzmedaillons mit Flechtwerk und zentral platzierten Steinen jeweils von zwei bzw. vier Vögeln flankiert, deren Köpfe vollplastisch aus der Ebene der Ringfibel herausragen.⁴⁴ Aus der Frontalansicht nur als polierte Ösen wahrzunehmen (Abb. 5), werden sie erst aus der Schrägansicht erkennbar zu Vögeln, die ihre Schnäbel in die vertieften Medaillons tauchen und aus diesen zu trinken scheinen (Abb. 6).

Obwohl im Vergleich zu dem von Tammen im Kontext von Wahrnehmung und Ansichtigkeit analysierten spätmittelalterlichen devotionalen Schmuck noch weniger bekannt ist über Rezeptionssituationen und Nutzungskontexte der frühmittelalterlichen Schmuckdinge jenseits ihrer Funktion als Grabbeigabe, scheinen unterschiedliche potentielle Wahrnehmungsweisen doch in ihrer betonten Mehransichtigkeit, ihrem Körperbezug und ihrer Materialästhetik an-

⁴³ Nieke, Penannular and Related Brooches 131–132.

⁴⁴ Rogart, Sutherland, datiert 8. Jh. Edinburgh, National Museum of Scotland, Inv.-Nr. NMS.X.FC2 <https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/collection-search-results/brooch/132600> (Zugriff: 23.05.2025).



Abb. 7 Kreuzplatte aus Hilton of Cadboll (Ross & Cromarty, Schottland), mit piktischen Symbolen und Jagdszene, datiert 8. Jh., H. 350, B. 142, T. 21 cm. Edinburgh, National Museum of Scotland, Inv.-Nr. X.IB 189.

gelegt. Der Zusammenhang zwischen Schmuck, Agentialität und sozialer Wirkmacht im Wechsel von Verborgenheit und Sichtbarmachung wird von Darstellungen gestützt: Zwei piktische Darstellungen von Personen mit Ringfibeln in führender Position gelten der Forschung als Frauen: Auf der Kreuzplatte aus Hilton of Cadboll führt eine seitlich im Sattel sitzende Person mit zentral auf der Brust sitzender Ringfibel die Jagd an (Abb. 7); auf der Kreuzplatte in Monifieth ist eine Figur mit ebenfalls zentral getragener Fibel frontal stehend zu sehen.⁴⁵ Sehr un-

.....
 45 Männer trugen Fibeln offenbar seitlich an der Schulter, Frauen zentral vor der Brust. Hilton of Cadboll, typologisch datiert 8. Jh.: Edinburgh, National Museum of Scotland, Inv.-Nr. X.IB 189, Sandstein, H. 350 × B. 142 × T. 21 cm, <https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/collection-search-results/cross-slab/167205>, <https://canmore.org.uk/site/15261/hilton-of-cadboll-cadboll-stone> (Zugriff: 23.05.2025), s. Henderson/Henderson, *Art of the Picts* 128; Kat. London/Edinburgh 2015, 179. Die Kreuzseite wurde im Jahre 1676 oder bereits davor zerstört, und danach als Grabstein für Alexander Duff und seine drei Frauen umfunktioniert; weitere Fragmente des unteren Stücks mit beidseitigem Relief traten bei Grabungen 1998–2001 zutage: Foster/Jones, *Recovering the Biography. Monifieth (Fragment)* wird typologisch in das 8. Jh. datiert, Edinburgh, National Museum of Scotland, Inv.-Nr. X.IB 27, H. 76 ×

terschiedlich sind die Maße der beiden Kreuzsteine, und entsprechend verschieden mögen damit deren Funktionen sein.⁴⁶ Die wichtige Stellung beider Frauen jedoch ist offensichtlich und die Ringfibel neben der auffälligen Frisur oder Kopfbedeckung ihr Hauptmerkmal. Im Bild sind die dargestellten Ringfibeln komplett von der Figur umgeben – ungewöhnlich in der pik-tischen Kunst, in der das Profil der menschlichen Figur bevorzugt wird. Die innigliche Beziehung zwischen Schmuck und Körper der Trägerin, die hier ins Bild gesetzt wird, lässt sich verknüpfen mit der von Tammen beschriebenen speziellen »Wahrnehmungssphäre« von Schmuck, die »vom menschlichen Körper beschränkt ist.«⁴⁷ Die dargestellte Fibel der Hilton-of-Cadboll-Kreuzplatte bildet mit ihrer Trägerin einen Pol der Ruhe inmitten des Geschehens der Jagd mit ihren galoppierenden Pferden und springenden Hunden, die von den symmetrischen pik-tischen Symbolen – Kamm und Spiegel vor der Reiterin, »crescent and V-rod« im Feld darüber »double disc and Z-rod« im obersten Rahmenfeld – ebenso wiederholt wird wie vermutlich im Kreuz der (zerstörten) Kreuzseite. Hier ist es die eine Ansichtsseite der Fibel, die bildlich zählt, doch schwingt die Zweiseitigkeit im Objekt der Kreuzplatte selbst mit.

Scheinen Goldschmiedekunst und Skulptur in ihrer Skala, im Material und der Zugänglichkeit und Sichtbarkeit zunächst weit voneinander entfernt, so gibt es doch Verbindungslinien über die Darstellung von Fibeln auf Steinplatten hinaus. Die Forschung zur frühmittelalterlichen materiellen Kultur der Britischen Inseln und Irlands hat immer wieder Parallelen in der formal-graphischen Konstruktion sowie Prozesse der Übersetzung und Evokation eines Materials in einem anderen thematisiert.⁴⁸ So grundlegende Einstellungen zur Objektbehandlung wie die Zweiseitigkeit und die Relevanz kategorischer Stellen und Rahmenstrukturen könnten hingegen mit Gewinn noch stärker bedacht werden. Ein einzigartiges Objekt, das diese Feststellung exemplifizieren kann, ist der Erchless-Anhänger aus Kännelkohle aus den pik-tischen Gebieten des heutigen Schottland, der durch Ritzzeichnungen gestaltet ist (Abb. 8).⁴⁹ Auf der einen Seite trägt er ein griechisches Kreuz mit ausgehöhlten Achseln, wie es für pik-tische Objekte charakteristisch ist. Schaft und Arme sind mit Flechtmuster und Wirbeln graviert; Flechtwerk füllt auch die Bereiche ober- und unterhalb der Kreuzesarme. Auf der graphisch ungerahmten Seite befindet sich eine große, in sich verbissene und verknötete Schlange, unter der ein einfaches gleicharmiges Kreuz und eine weitere kleinere Schlange in der Form des pik-tischen Bildsymbols platziert sind. Hier ist nur das kleine Loch für die Aufhängung mit einem geritzten Rahmen versehen.

.....

B. 31 × T. 9 cm, <https://www.nms.ac.uk/explore-our-collections/collection-search-results/cross-slab/167044>, <https://canmore.org.uk/site/33409/monifieth> (Zugriff: 23.05.2025), s. Nieke, Penannular and Related Brooches 129 Abb. 15.1; Kat. London/Edinburgh 2015, 180.

46 Die Funktion der Kreuzplatten sind nicht geklärt, jedoch scheint naheliegend, dass kleinere eine stärker personenbezogene, *privatere* Funktion hatten als die monumentalen, die als Raummarker in liturgischen wie sozialen Kontexten fungieren konnten. Henderson/Henderson, *Art of the Picts*, bes. 174–195, für »private function« 182.

47 Tammen, *Tierische Behälter* 339.

48 Dazu gehören meist unter »Insular style« zusammengefasste Merkmale, s. Henderson/Henderson, *Art of the Picts* 15–29, aber auch spezifische künstlerische Techniken und ästhetische Prinzipien wie die Konstruktion mithilfe von »Coherent Geometry« (Stevick, »Coherent Geometry«), und Skeuomorphismen insbesondere in den Hochkreuzen und Kreuzplatten, die Textil- und Goldschmiedearbeiten evozieren. Dazu z. B. jüngst Boulton, *Embroidered Stones*.

49 Inverness Museum & Art Gallery, Inv.-Nr. INVMG.1945.058. Kännelkohle, gefunden in der Nähe von Breakachy, Beauly, 6,9 × 3,7 cm.



Abb. 8a Erchless Pendant, Anhänger aus Kännelkohle, piktisch, undatiert, gefunden in der Nähe von Breakachy, Beauly, 6,9 x 3,7 cm. Inverness Museum & Art Gallery, Inv.-Nr. VMG.1945.058.



Abb. 8b Erchless Pendant, Anhänger aus Kännelkohle, piktisch, undatiert, gefunden in der Nähe von Breakachy, Beauly, 6,9 x 3,7 cm. Inverness Museum & Art Gallery, Inv.-Nr. VMG.1945.058.

Der kleine und alles andere als glänzende Anhänger unterstreicht nicht nur als Miniatur-Steinplatte das personenbezogene Potenzial der Steinplatten, sondern bekräftigt die Relevanz eines Prinzips, das die Steinplatten mit den Goldschmiedearbeiten teilen: die Unterscheidung zwischen einer eingehegten und kleinteilig gestalteten, oft symmetrisch strukturierten und der Kreuzform folgenden Seite, und einer für Bildelemente gröber oder freier genutzten, oft daher auch für weitere graphische Notationen aufnahmefähigen Seite.⁵⁰ Die Kreuzseite dieser Monumente als Haupt- und Vorderseite zu behandeln, wie es traditionell der Fall ist, schränkt ihre Interpretationskontexte von vornherein unnötig ein und läuft Gefahr, sie ausschließlich im religiösen Kontext zu sehen, wie es für die Schmuckdinge ebenfalls lange Zeit der Fall war.

Anders als die statischen Steinplatten erlauben Anhänger mal die eine, mal die andere Seite *auszuweisen*, sie komplett unter der Kleidung zu verbergen oder auch auf andere Weise mit sich zu führen. Letzteres konnte individuell unterschiedlich sein: Die *Vita Wilfridi* berichtet, dass der hl. Wilfrid (ca. 633–709/710) ein *chrismarium* mit Reliquien um seinen Hals trug, das ihm Königin Eormenburg stahl und zur Beschützung »neben« sich hängte (also vermutlich am Gürtel trug).⁵¹ Sowohl das Verbergen als auch das Zurschaustellen einzelner Seiten oder gan-

⁵⁰ Sog. »Class II« piktischer Platten, s. Allen/Anderson, *Early Christian Monuments*.

⁵¹ Stephen von Ripon (Eddius Stephanus), *Vita Wilfridi* Kap. 34, 39 (70, 78); s. auch Blair, *Church in Anglo-Saxon Society* 173.



Abb. 9 Fundaufnahme Anhänger von Winfarthing (wie Abb. 4).

zer Schmuckdinge konnten für deren Träger:innen von Bedeutung sein. Nicht-Sichtbarkeit ist nicht mit einer geringeren Bedeutsamkeit gleichzusetzen, ebenso wie Sichtbarkeit und Glanz nicht notwendigerweise zusammengehörten, wie der Erchless-Anhänger zeigt.

Fährten

Die von Tammen betonte Relevanz der Verborgenheit für Schmuck erhält bei den frühmittelalterlichen Funden und Grabbeigaben eine zusätzliche Sinnebene, da sich seit jeher das Faszinosum des Schatzfundes aus dem Entbergen speist. Die Harford Farm Brooch wurde neben dem Hals der Person gefunden und befand sich daher vermutlich in einem Behälter mit anderen Toilettenartikeln.⁵² Mit dem Begräbnis ihrer vermeintlichen Trägerin endet die Objektbiographie der Harford Farm Fibel, die erst mit der – zunächst in die Systeme der Archäologie eingebetteten – Ausgrabung und Bearbeitung durch die Forschung, durch die Konstruktion des Fundes,⁵³ ein zweites, sichtbares *Leben* erhält. Auch dieses Dunkel, von Erde anstelle von Kleidung hergestellt, stärkt die »Wahrnehmungssphäre« von Schmuck. Als gefundene Schätze zunächst sorgsam von der anhänglichen Erde befreit (Abb. 9), sodann in Wissensnetzwerke

52 Hinton, *Gold and Gilt* 78.

53 Für archäologische Funde als soziale Konstruktionen vgl. Holcomb, *The Albanian Hoard*.

und Typologien eingeordnet, entfalten frühmittelalterliche Schmuckdinge ihre Wirkung doch auch aus der verborgenen Nähe zum Körper, als Dinge, die gehalten, aus der Nähe betrachtet und getragen wurden, und die dezidiert physische Effekte erwirkt haben müssen. Die im *Beowulf* in der Höhle des Drachen gefundenen Helme und Armbänder evozieren sofort ihre Träger:innen, im strahlenden Schatz mitgedacht seien inniger Verbund mit der Tiefe von Erde und Dunkel:

»That old moon-splicing serpent's lair / was full of ancient pitchers for pouring peace, goblets, / cups [...] Helmets / red with rust, artfully twisted armbands with no arms to hold--/ and oh, all that old gold, so long concealed, so long inviolate, / wriggling back into the earth, despite the designs / of those who'd hidden it!«⁵⁴

In diesem seltsamen und ambivalenten Bild des sich wie ein Wurm in/auf die Erde windenden Goldes, das Maria Dahvana Headley hier gefunden hat, liegt die Ahnung der Aktivität im Schutz der Verborgenheit, die mit einem Fund plötzlich für Vergangenes denkbar wird.

Das von Silke Tammen geforderte genaue Betrachten und Lesen mittelalterlicher Schmuckdinge, das ihrer Forschung so charakteristische Drehen und Wenden eines Objektes im Fluss der Analyse, bietet die Möglichkeit, frühmittelalterliche Schmuckdinge jenseits ihrer *Gruppendynamik* zu studieren, die sie durch quantitative Forschungsansätze, Typologien und Fundkontexte erhalten. Ausgehend vom Objekt kann man feststellen, dass verschiedenen Ansichtsmöglichkeiten gestalterische Beachtung geschenkt wurde und dass darüber hinaus das Wissen um – den Blicken entzogene – Inhalte der Schmuckdinge wichtig gewesen sein mag (Ritzzeichnungen), die nicht nur gesehen oder geschaut, sondern auch gespürt werden sollten (Buckel). Wahrnehmungskontexte lassen sich somit immer zumindest andeuten, und zwar durch eine ausgedehntere Beschäftigung mit den Objekten selbst.

Bibliographie

Quellen

Beda Venerabilis: *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*. The Ecclesiastical History of the English People, übers. von B. Colgrave (überarb. von McClure/Collins), in: *The Ecclesiastical History of the English People; The Greater Chronicle; Bede's Letter to Egbert*, hg., annotiert und eingeleitet von J. McClure und R. Collins, Oxford 1999, 3–298.

Beowulf, Edition nach: *Klaeber's Beowulf and the Fight at Finnsburg*, hg. von R. D. Fulk/R. E. Bjork/J. D. Niles, with a foreword by H. Damico, Toronto 2009 (4. Aufl.), übers. von M. Dahvana Headley: *Beowulf: A New Translation*, London/Brunswick (Victoria) 2021.

Stephen von Ripon (Eddius Stephanus): *Vita Wilfridi*, hg. von Colgrave, *The Life of Bishop Wilfrid by Eddius Stephanus*, Cambridge 1927.

Literatur

Adams, Garnet Cloisonné Ornaments: D. N. Adams, *Late Antique, Migration Period and Early Byzantine Garnet Cloisonné Ornaments: Origins, Styles and Workshop Production*, 2 Bde., London 1991.

Allen/Anderson, *Early Christian Monuments*: J. R. Allen/J. Anderson, *The Early Christian Monuments of Scotland*, Edinburgh 1903.

.....

⁵⁴ *Beowulf* Z. 2759ff. Ich danke Wolfgang Kemp herzlich für den Hinweis auf diese Stelle. *Beowulf*, übers. Headley 2021, 104.

- Bammesberger, Harford Farm Brooch Inscription: A. Bammesberger, *The Harford Farm Brooch Runic Inscription*, *Neophilologus* 87, 2003, 133–135.
- Blair, *Church in Anglo-Saxon Society*: J. Blair, *The Church in Anglo-Saxon Society*, Oxford 2005.
- Böse/Tammen, *Beziehungsreiche Gewebe*: K. Böse/S. Tammen, *Beziehungsreiche Gewebe: Textilien im Mittelalter – Einführung und Forschungsstand*, in: K. Böse/S. Tammen (Hg.), *Beziehungsreiche Gewebe: Textilien im Mittelalter*, Frankfurt am Main u. a. 2012, 10–34.
- Boulton, *Embroidered Stones*: M. Boulton, *Embroidered Stones: Considering the Symbolism of Anglo-Saxon Skeuomorphs and the Kirkdale Grave-slab*, in: M. Boulton/J. Hawkes/M. Herman (Hg.), *The Art, Literature and Material Culture of the Medieval World*, Dublin 2015, 198–216.
- Coatsworth, *Pectoral Cross*: E. Coatsworth, *The Pectoral Cross and Portable Altar from the Tomb of St. Cuthbert*, in: G. Bonner (Hg.), *St Cuthbert, his Cult and his Community to AD 1200*, Woodbridge 1995, 287–301.
- Crawford, *Votive Deposition*: S. Crawford, *Votive Deposition, Religion and the Anglo-Saxon Furnished Burial Ritual*, *World Archaeology* 36, 2004, 87–102.
- Ganz, *Recto/Verso*: D. Ganz, *Recto/Verso*, in: A. Reineke/A. Röhl/M. Kapustka/T. Weddigen (Hg.), *Textile Terms: A Glossary*, Emsdetten/Berlin 2017, 196–200.
- Geake, *Use of Grave-goods*: H. Geake, *The Use of Grave-goods in Conversion-period England, c. 600–c. 850*, Oxford 1997.
- Grigg, *Conquest and Conformity*: J. Grigg, *Conquest and Conformity in Penannular Brooch Manufacture*, *Journal of the Australian Early Medieval Association* 3, 2007, 159–168.
- Hamerow et al., *West Hanney Female Burial*: H. Hamerow/A. Byard/E. Cameron/A. Düring/P. Levick/N. Marquez-Grant (Hg.): *A High-status Seventh-century Female Burial from West Hanney, Oxfordshire*, *The Antiquaries Journal* 95, 2015, 91–118.
- Hamerow, *Furnished Female Burial*: H. Hamerow, *Furnished Female Burial in Seventh-century England: Gender and Sacral Authority in the Conversion Period*, *Early Medieval Europe* 24, 2016, 423–447.
- Hamerow, *Circulation of Garnets*: H. Hamerow, *The Circulation of Garnets in the North Sea Zone, ca. 400–700*, in: A. Hilgner/S. Greiff/D. Quast (Hg.), *Gemstones in the First Millennium AD: Mines, Trade, Workshops and Symbolism*, Mainz 2017, 71–84.
- Henderson/Henderson, *Art of the Picts*: G. Henderson/I. Henderson, *The Art of the Picts: Sculpture and Metalwork in Early Medieval Scotland*, London 2011.
- Hines, *Runic Inscription*: J. Hines, *The Runic Inscription on the Composite Disc Brooch from Grave 11*, in: T. Ashwin/S. Bates (Hg.), *Excavations on the Norwich Southern Bypass 1989–91, Part II: Anglo-Saxon Cemetery at Harford Farm, Caistor St Edmund, East Anglian Archaeology Bd. 92*, Gressenhall 2000, 81–82.
- Hines, *A New Runic Inscription*: J. Hines, *A New Runic Inscription from Norfolk*, *Nytt om Runer* 6, 1991, 6–7.
- Hinton, *Gold and Gilt*: D. A. Hinton, *Gold and Gilt, Pots and Pins: Possessions and People in Medieval Britain*, Oxford 2005.
- Holcomb, *The Albanian Hoard*: M. Holcomb, *»Ugly but ... important«: The Albanian Hoard and the Making of the Archaeological Treasure in the Early Twentieth Century*, *Early Medieval Europe* 16, 2008, 3–22.
- Foster/Jones, *Recovering the Biography*: S. M. Foster/S. Jones, *Recovering the Biography of the Hilton of Cadboll Pictish Cross-slab*, in: H. James/I. Henderson/S. M. Foster/S. Jones (Hg.), *A Fragmented Masterpiece: Recovering the Biography of the Hilton of Cadboll Pictish Cross-slab*, Edinburgh 2008, 205–284.
- Kat. London 2018: C. Breay/J. Story (Hg.), *Anglo-Saxon Kingdoms: Art, Word, War*, Ausstellungskatalog British Library London, London 2018.
- Kat. London/Edinburgh 2015: J. Farley/F. Hunter (Hg.), *Celts: Art and Identity*, Ausstellungskatalog British Museum London und National Museums Scotland Edinburgh, London 2015.
- Kitzinger, *Interlace and Icons*: E. Kitzinger, *Interlace and Icons: Form and Function in Insular Art*, in: R. M. Spearman/J. Higgitt (Hg.), *The Age of Migrating Ideas: Early Medieval Art in Northern Britain and Ireland*, Edinburgh 1993, 3–15.
- Lifshitz, *Religious Women*: F. Lifshitz, *Religious Women in Early Carolingian Francia: A Study of Manuscript Transmission and Monastic Culture*, New York 2014.
- Lifshitz, *Women in Missionary Circles*: F. Lifshitz, *Women in the Anglo-Saxon Missionary Circles*, in: M. Aaij/S. Godlove (Hg.), *A Companion to Boniface*, Leiden/Boston 2020, 68–96.
- Martin, *Cruciform Brooch*: T. F. Martin, *The Cruciform Brooch and Anglo-Saxon England*, Woodbridge 2015.

- Martin, Riveting Biographies: T. F. Martin, Riveting Biographies: The Theoretical Implications of Early Anglo-Saxon Brooch Repair, Customisation and Use-adaptation, in: B. Jervis/A. Kyle (Hg.), *Make-do and Mend: Archaeologies of Compromise, Repair and Reuse*, Oxford 2012, 53–65.
- Mittman/MacCormack, Rebuilding the Fabulated Bodies: A. Mittman/P. MacCormack, Rebuilding the Fabulated Bodies of the Hoard-warriors, *Postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies* 7, 2016, 356–368.
- Nieke, Penannular and Related Brooches: M. R. Nieke, Penannular and Related Brooches: Secular Ornament or Symbol in Action?, in: R. M. Spearman/J. Higgitt (Hg.), *The Age of Migrating Ideas: Early Medieval Art in Northern Britain and Ireland*, Edinburgh 1993, 128–134.
- Ní Ghrádaigh, A Stone in Time: J. Ní Ghrádaigh, A Stone in Time: Saving Lost Medieval Memories of Irish Stone Monuments, in: H. Williams/J. Kirton/M. Gondek (Hg.), *Early Medieval Stone Monuments: Materiality, Biography, Landscape*, Woodbridge 2015, 216–240.
- Overbey/Williams, Hoarders and Hordes: K. E. Overbey/M. M. Williams (Hg.), *Hoarders and Hordes: Responses to the Staffordshire Hoard*, *Postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies* 7,3, 2016.
- Raine, Saint Cuthbert: J. Raine, Saint Cuthbert: With an Account of the State in Which His Remains Were Found Upon the Opening of his Tomb in Durham Cathedral, 1827, Durham 1828.
- Stevick, »Coherent Geometry«: R. D. Stevick, The Ancestry of »Coherent Geometry« in Insular Designing, *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland* 134, 2004, 5–32.
- Tammen, Tierische Behälter: S. Tammen, Tierische Behälter. Funktionen, Deutungen und Dinglichkeit spätmittelalterlicher Reliquiare, in: A. Mühlherr/H. Sahm/M. Schausten/B. Quast (Hg.), *Dingkulturen: Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne*, Berlin/Boston 2016, 337–357.
- Tammen, Reliquiaranhänger: S. Tammen, Mehr als glänzend: Spätmittelalterliche Reliquiaranhänger, in: H. Hofmann/C. Schärli/S. Schweinfurth (Hg.), *Inszenierungen von Sichtbarkeit in mittelalterlichen Bildkulturen*. Prof. Dr. Barbara Schellewald zum 65. Geburtstag, Berlin 2018, 217–233.
- Tammen, Radiance and Image: S. Tammen, Radiance and Image on the Breast: Seeing Medieval Jewellery, in: R. Preisinger (Hg.), *Medieval Art at the Intersection of Visuality and Material Culture. Studies in the »Semantics of Vision«*, *Disputatio* Bd. 32, Turnhout 2021, 159–179.
- Tammen/Ebenhöch, Wearing Devotional Books: S. Tammen/R. Ebenhöch, Wearing Devotional Books. Book-shaped Miniature Pendants (Fifteenth to Sixteenth Centuries), in: D. Ganz/B. Schellewald (Hg.), *Clothing Sacred Scriptures. Book Art and Book Religion in Christian, Islamic and Jewish Cultures*, *Manuscripta Biblica* Bd. 2, Berlin/Boston 2019, 171–186.
- Tilghman, On the Enigmatic Nature: B. Tilghman, On the Enigmatic Nature of Things in Anglo-Saxon Art, *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art* 4, 2014, 43.
- Watt, Women, Writing and Religion: D. Watt, *Women, Writing and Religion in England and Beyond 650–1100*, London u. a. 2020.
- Williams, Death and Memory: H. Williams, *Death and Memory in Early Medieval Britain*, Cambridge 2006.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre), Foto: Michel Urtado, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064450>.
- Abb. 2a https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Harford_farm_brooch.JPG GFDL CC-BY-SA.
- Abb. 2b https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Harford_Farm_Brooch_reverse.JPG GFDL CC-BY-SA.
- Abb. 3 Aus K. Penn, *Excavations on the Norwich Southern Bypass, 1989-1991 Part II: The Anglo-Saxon Cemetery at Harford Farm, Markshall, Norfolk*. Norfolk Museums Service AE, 2000, Detail von Abb. 84, 109, <https://archaeologydataservice.ac.uk/library/browse/issue.xhtml?recordId=1140591&recordType=MonographSeries>.
- Abb. 4 a, b © Norwich Castle Museum and Art Gallery.
- Abb. 5, 6 © National Museums Scotland.
- Abb. 7 © National Museums Scotland.
- Abb. 8 a, b © Inverness Museum & Art Gallery, High Life Highland.
- Abb. 9 Norfolk County Council CC-BY-SA-4.0, <https://finds.org.uk/database/artefacts/record/id/659168>.

**AUF EWIG VERBUNDEN:
DER RING ALS AUSDRUCK VON
BEZIEHUNG UND ERINNERUNG**

Accipe annulum: Bischofsringe im Mittelalter als Ausdruck von Erinnerung und Introspektion

Vera Henkelmann

Abstract

Ausgehend von den richtungsweisenden Forschungen Silke Tammens zur Schmuck-Körper-Relation bei religiösem Schmuck untersucht der Beitrag den mittelalterlichen Bischofsring als Ausdruck von Erinnerung und damit zusammenhängender Introspektion, die vor allem auf das Herz des Trägers abzielte. Insofern versteht sich der Aufsatz als Ergänzung bisheriger Interpretationen solcher Ringe im Sinne von Insignien mit einer primär nach außen gerichteten, legitimierenden Funktion. Für die Untersuchung ausgewählt wurden Bischofsringe aus Mainz: der Ring des Erzbischofs Aribio (1021–1031), jener des Erzbischofs Siegfried III. von Eppstein (1230–1249) sowie zwei Ringe des Erzbischofs Adolf I. von Nassau (1381–1390). Sie alle erweisen sich in ihrer Gestaltung und Verwendung als Mittel einer auf Christus abzielenden Introspektion jeweils individueller Prägung, indem sie eine in der Christusnachfolge begründete Selbstvergewisserung, eine in die apostolische Sukzession eingebettete bischöfliche Familientradition oder eine besonders intensiv gelebte Passionsnachfolge des Trägers perpetuierten und verstärkten.

Der Beitrag untersucht anhand ausgewählter Beispiele aus Mainz den mittelalterlichen Bischofsring als Ausdruck von Erinnerung und damit zusammenhängender Introspektion, wobei dem Herz des Trägers eine besondere Bedeutung zukam. Der Aufsatz versteht sich als Ergänzung bisheriger Interpretationen solcher Ringe im Sinne von Insignien mit einer primär nach außen gerichteten, legitimierenden Funktion.¹

Ausgangspunkt ist eine wiederholt von Silke Tammen untersuchte Schmuck-Körper-Relation bei religiösem Schmuck: »Mittelalterliche Schmuckdinge [...] wirken auf den ersten Blick durch ihre kostbare Materialität [...], signalisieren die Zugehörigkeit zu einem gehobenen Stand und beteiligen sich an der Erzeugung einer mit einem [...] hohen geistlichen Amt verbundenen Aura.«² Zusätzlich jedoch bietet insbesondere religiöser Schmuck »eine dem Ausstrahlen diametral entgegengesetzte und komplementäre Wirkungsrichtung an«,³ indem er »auf den Körper seines Trägers zurückwirken sollte bzw. sich auf diesen bezog«.⁴ Ziel dieser

1 Der Beitrag ist dem Andenken von Silke Tammen gewidmet. Durch viele Gespräche, von ihr initiierte Panels und Netzwerke sowie ihre Publikationen, in denen sie den Blick nicht nur auf innovative Fragen des mittelalterlichen Schmucks im Allgemeinen, sondern gleichfalls auf Fragen der Interiorität und Introspektion im Mittelalter richtete, wurde ich auf vielfältige Weise inspiriert.

2 Tammen, Mehr als glänzend 217. Für Unterstützung beim Korrekturlesen des Manuskripts danke ich Maria Stürzebecher, Erfurt, und Mirko Breitenstein, Dresden.

3 Tammen, Mehr als glänzend 227.

4 Tammen, Bild und Heil 317.

Bemühungen war das Herz, das als der eigentliche Sitz der Erinnerung im Sinne einer Beschreibbarkeit betrachtet wurde.⁵ Schmuck geistlicher Würdenträger scheint also nicht allein Mittel der Repräsentation gewesen zu sein, sondern ebenso der Introspektion des Trägers.⁶

Zur Schmuck-Körper-Relation von Fingerringen

Zunächst ist die Frage zu stellen, wieso eine auf das Innere, das Herz abzielende Schmuck-Körper-Beziehung bei religiösem Schmuck von so eminenten Wichtigkeit sein konnte. Schon Augustinus (gest. 430) forderte dazu auf: »Gehe nicht nach außen, kehre in dich selbst zurück. Im inneren Menschen [*homo interior*] wohnt die Wahrheit.«⁷ Hier geht es also um Introspektion im Sinne einer Orientierung des Gläubigen auf seinen Wesenskern, mithin Christus, der in diesem inneren Menschen wohnt. Vor allem seit dem 12. Jh. wurde dieses Konzept des Augustinus rezipiert und weiterentwickelt.⁸ Von der Aufforderung Jesu nach Mt 6,6 ausgehend, man solle sein Gebet in einer Kammer verrichten, in der der Vater sei, wurde bald das Herz zum Bezugspunkt solcher Innenschau.⁹ Hier glaubte man, Christus bzw. Gott begegnen zu können. So heißt es bei Hugo von St. Viktor (gest. 1141): »Gott will in deinem Herzen wohnen, dehne es, und mach es weit.«¹⁰

Der Gebrauch von Ringen war mit solcher über das Herz vermittelter Innenschau verbunden: Hartnäckig hielt sich im Mittelalter die Idee »vom Herzen als Sitz [der] Wahrnehmungsverarbeitung«.¹¹ Wenngleich Ringe nicht allein am Ringfinger getragen wurden,¹² so kam diesem eine besondere Bedeutung zu, glaubte man doch, dass er mittels einer Vene in unmittelbarer Beziehung zum Herzen stehe.¹³ Fingerringe saßen also nicht nur an einer Schaltstelle von Devotion und Andacht getragener Innenschau, sondern konnten eine solche aufgrund ihrer Platzierung in besonderer Weise anregen. Einmal über den beständig von den Ringen selbst ausgehenden taktilen Reiz, sodann, weil sie im Gegensatz zu anderen Schmuckstücken während des Tragens für den Träger selbst sichtbar waren, ja mehr noch durch dessen Handlungen immer wieder in sein Blickfeld gerieten und so zu beständiger Innenschau animierten und als Erinnerungsverstärker dienten.¹⁴

Das Bemühen um eine möglichst direkte Verbindung zum Herzen und eine ununterbrochene auf Christus abzielende Innenschau trieb die Menschen an, war man doch von der christlichen Urangst getrieben, »die guten Bilder, allen voran das Antlitz Christi, aus der Erinnerung zu verlieren«.¹⁵ Mnemotechnische Konstrukte und Praktiken bezogen dabei explizit die Hände

.....
5 Vgl. Tammen, Vom Haften der Erinnerung 145–146; Tammen, Radiance and Image 162 (mit weiterführender Literatur), 170; Breitenstein, Buch 157–158, 173.

6 Vgl. Tammen, Radiance and Image, v. a. 162–163, 174.

7 Augustinus, De vera religione 201, zitiert nach Breitenstein, Haus 19.

8 Breitenstein, Haus 21–22 (mit weiterführender Literatur).

9 Vgl. Breitenstein, Haus 25–28; Breitenstein, Buch 179–180.

10 Hugo von St. Viktor, De archa Noe morali Sp. 618–680, lib. IV, Kap. 1, Sp. 663 B–C, zitiert nach Breitenstein, Haus 29.

11 Tammen, Vom Haften der Erinnerung 145–146.

12 Vgl. Krabath, Fingerringe 524.

13 Vgl. Rapisarda, Ring 177–178.

14 Vgl. Hindman, Hand 8; Tammen, Mehr als glänzend 223; Tammen, Bild und Heil 318.

15 Tammen, Bild und Heil 317; vgl. Tammen, Radiance and Image 170.

mit ein. Hände schlugen und schlagen im Übrigen heute noch das Kreuz vor der Brust, und an ihren Fingern ließen sich Informationen abrufen.¹⁶ Im 1491 veröffentlichten »Schatzbehälter der wahren Reichtümer des Heils« von Stephan Fridolin sind gleich an zwei Stellen Hände abgebildet.¹⁷ Das eine Handpaar zeigt auf den Fingern Zahlen, um sich Fridolins 100 Meditationen über die Passion Christi einzuprägen; das andere dagegen Bilder Christi, Mariens, der Apostel und verschiedener Heiliger zum Einprägen wichtiger Glaubenssätze. Ringe sind nicht zufällig an den Fingern dargestellt, und Fridolin kommt nicht umhin zu bemerken, wer seine Hände in der von ihm vorgeschlagenen Weise nutze, könne sicher sein, dass sie kostbarer geschmückt seien, als es mit realen edelsteinbesetzten Ringen je möglich sei. Denn weil er den unermesslichen Schatz des Leidens Christi nicht nur an seinen Händen trage, sondern mit ihrer Hilfe voller Andacht und Liebe erinnere, würden ihm aus dem Anlegen solchen Schmucks für ewig »nutz vnd frucht« erwachsen.¹⁸

Doch auch die Vorstellung, nicht nur imaginierte, sondern gleichfalls ganz reale Ringe könnten Erinnerungen speichern oder eine solche befördern, reicht weit zurück.¹⁹ Gerade hier machten daher Christusbilder oder -verweise an den Ringen einen besonderen Sinn. So beim Thame-Ring im Ashmolean Museum Oxford, der nicht nur unter dem Kreuz des Ringkopfes eine Passionsreliquie enthielt und sich mittels seiner das Kreuz umgebenden Inschrift (*MEMANTO / MEI DOMINE*) an den Herrn wandte, sondern zudem auf seiner Unterseite, die durch sein Gewicht permanent auf den Finger drückte, eine Kreuzigung zeigt.²⁰ Insofern regten Ringe zur Erinnerung und Introspektion an und waren insbesondere durch ihr beständiges Getragenwerden am Finger in der Lage, dem Körper – und damit dem Herzen – mit ihnen assoziierte Bilder regelrecht »einzuschreiben«.²¹

Zur Deutung des Bischofsrings

Diese Beobachtungen zum mittelalterlichen Ringverständnis und -gebrauch lassen sich für die Bischofsringe in besonderer Weise fruchtbar machen und eröffnen hier eine weitere, über die Deutung als Insignie hinausgehende, sehr wohl jedoch mit dem Amt des Ringträgers verbundene Dimension von Introspektion und Erinnerung.

Schon der Vorgang der Bischofsweihe selbst war ein Akt der Erinnerung und des expliziten Handgebrauchs, indem die konsekrierenden Bischöfe dem Kandidaten ihre Hand auf sein Haupt legten. Dies geschah in expliziter Erinnerung an die ungebrochene Reihenfolge von Bischofsweihen bis zurück zur Einsetzung der Apostel durch Christus selbst (sog. apostolische Sukzession).²² Die auch in theologischen Diskursen des Mittelalters erörterte Kreisform des

.....

16 Vgl. Tammen, Vom Haften der Erinnerung 146; Tammen, Bild und Heil 317–318; Yates, Gedächtnis 59–75.

17 Freundlicher Hinweis von Mirko Breitenstein, Dresden.

18 Vgl. Seegets, Passionstheologie 223–224, 312.

19 Vgl. zum Zusammenhang zwischen Ringen und Erinnerung auch Jasperse, Ring; Hindman, Ring 153–170; Woolgar, Treasure 184–185.

20 Oxford, The Ashmolean Museum, Inv.-Nr. AN1940.228: Tammen, Bild und Heil 318; Tammen, Vom Haften der Erinnerung 146–147; Robinson, Altar 114; Scarisbrick, Rings 36–37; Oman, Rings 47, 113–114 Nr. 63 A/B.

21 Vgl. zu Tätowierungen und beständig getragenen Kreuzanhängern/-zeichen Tammen, Radiance and Image 170.

22 Zur Bischofsweihe vgl. Bärsch, Bischof (mit weiterführender Literatur), hier vor allem 217–218, Richter, Bischofsweihe, Sp. 237.

Rings als eines Symbols der Ewigkeit griff diesen Gedanken auf.²³ Mehr noch schloss die über den Ring vermittelte Innenschau und Christusbegegnung im Herzen die letztlich auf den Herrn selbst zurückgehende Amtseinsetzung mit ein. Zudem hoben die Gebete bei der Weihe immer wieder auf die Hände des Kandidaten ab, die man ihm, wie insbesondere seinen Daumen, bei dieser Gelegenheit salbte. So wurden seine späteren Handlungen, vor allem bischöfliche Weihehandlungen, legitimiert und ihm die dazu notwendige Kraft durch Gott selbst übertragen.²⁴ Insofern hieß es in der Oration: »Was immer du segnest, sei gesegnet. Was immer du heiligst, sei geheiligt. Die Auflegung dieser geweihten Hand oder dieses Daumens diene allen zum Heil.«²⁵

Die Konsekration gipfelte nach einer Ringsegnung in der Übergabe des Weiherings, und zwar nach der Übergabe des Evangeliars, aber noch vor Bischofsstab und Mitra sowie den Bischofshandschuhen, begleitet von einem Weiheformular, das über verschiedene Wege im 12. Jh. Eingang in das *Pontificale Romanum* fand:²⁶ »Accipe anulum, fidei scilicet signaculum; quatenus sponsam Dei, sanctam videlicet Ecclesiam, intemerata fide ornatus illibate custodias« (Nimm den Ring, das Siegel der Treue, damit du Gottes Braut, nämlich die heilige Kirche, durch makellose Treue geschmückt unversehrt behütet).²⁷

Formular und Ringübergabe wurden in zweierlei Hinsicht gedeutet. Durch Anstecken des Rings während der Weihe an den Ringfinger der rechten Hand wurde der Charakter des Rings als einer Insignie, eines Herrschaftszeichens unterstrichen. An der mit Autorität und Amtsgewalt verbundenen Rechten war er Zeichen der Legitimation des Bischofs als Amtsträger wie seiner Handlungen.²⁸ An der rechten Hand war er zudem durch beständige Bewegung des Bischofs gut sichtbar.

Der explizit auf die Vorstellung einer eheähnlichen Verbindung des Bischofs mit der Kirche, genauer gesagt seiner Ortskirche, abhebende Text führte dagegen zur Deutung des Bischofsrings als eines Eherings.²⁹ Der Ring fesselte jedenfalls förmlich den Finger, die Hand und die Person des Trägers.³⁰ Dementsprechend sollte gerade der Weihering – als eine nicht ausschließlich liturgische oder rituelle Insignie – bis auf wenige Anlässe nicht abgelegt werden.³¹ Die Festlegung des Ritus auf den rechten Ringfinger widerspricht im Übrigen der Interpreta-

23 Vgl. Hindman, Hand 8. Nach Papst Innozenz III. (gest. 1216) verweisen Fingerringe auf die Ewigkeit, die ohne Anfang und Ende sei: Jasperse, Ring 67, Fn. 1.

24 Vgl. Bärsch, Bischof 221–222.

25 PontDur I, 14, 36 (PontRom III, 385), zitiert nach Bärsch, Bischof 222.

26 Vgl. Päßfen, Bischofsgräber 336; Hindman, Art 112; Scarisbrick, Rings 20.

27 Vgl. Päßfen, Bischofsgräber 336; Labhart, Rechtssymbolik 32–33.

28 Vgl. Campbell, Jewellery 46; Rapisarda, Ring 179; Scarisbrick, Rings 20; Braun, Bischofsring. Vgl. zu den Händen des Bischofs als »Organe rechten Handelns« und deren Bezug zu den Händen Gottes und Christi Bärsch, Bischof 218. Einfachen Geistlichen war dagegen das Tragen von Ringen verboten: Päßfen, Bischofsgräber 337; Fourlas, Ring 110. Zur Funktion von Ringen aus Ausdruck von Identität und Macht im Allgemeinen bzw. zur Ringübergabe bei weltlichen Herrschern und Ämtern vgl. Hindman, Ring 105–150; Insignien, Sp. 450; Fourlas, Ring 98, Fn. 93, 99.

29 Die Auffassung des Bischofsrings als eines Eherings war so verbreitet und geläufig, dass sie auch bei Kritik an der Praxis der Investiturringe ins Feld geführt wurde und auch zur Argumentation gegen eine Translation verwendet wurde: Päßfen, Bischofsgräber 332, 336, 345–346; Labhart, Rechtssymbolik 37–50.

30 Vgl. Tammen, Bild und Heil 317.

31 So habe Erzbischof Anno II. von Köln (gest. 1075) alles verschenkt, was er bei sich trug, aber nicht seinen Fingerring: Päßfen, Bischofsgräber 336. Vgl. die Ausnahme des Ablegens des Bischofsrings am Karfreitag und beim Weißen der Heiligen Öle (vgl. beispielsweise für Mainz Weinert, Domliturgie 53–54).

tion als Ehering nicht zwingend. Die Idee einer direkt zum Herzen verlaufenden Vene schloss bei Macrobius den rechten wie den linken Ringfinger ein. Den Umstand, dass man den Ehering bevorzugt am linken Finger trage, führte er eher auf praktische Erwägungen zurück.³²

Das Anstecken von Bischofsringen kam einem performativen Akt gleich³³ und diente wie ihr dauerhaftes Tragen diesem Ziel der beständigen Erinnerung und Introspektion. Sie brachten den Träger in direkten Kontakt mit dem Ring und den seinen Steinen inhärenten Kräften oder Tugenden. Permanent spürte er den Ring an seinem Finger durch dessen Gewicht und dessen Eigenbewegung – insofern er über eine große schwere Ringplatte verfügte. Dies galt insbesondere dann, wenn der Ring unmittelbar auf der Haut getragen wurde;³⁴ durch entsprechenden Druck dagegen auch bei einem Tragen über dem Pontifikalhandschuh. Beständig streifte der Blick des Trägers bei jeder Handlung den Ring, sah er dessen Steine und/oder Inschriften bzw. weitere Gestaltungsdetails. Durch einen entsprechend großen Pontifikalring wurde dieser visuelle Reiz auch im Fall des Tragens von Handschuhen sichergestellt.

Der Ring erinnerte also durch seinen visuellen wie taktilen Reiz den Bischof unablässig an die letztlich auf Christus selbst zurückgehende Amtseinsetzung sowie sein Weiheversprechen und die damit verbundene Verantwortung bzw. an die eheähnliche Verbindung mit seiner Gemeinde und die bei der Weihe gleich zweifach ausgesprochene Mahnung zur Treue.³⁵ Diese Erinnerung schrieb sich gerade über den Ringfinger regelrecht in das Herz des Trägers ein, das als beschreibbarer Raum galt.³⁶ Dort begegnete der Bischof durch beständige Introspektion Christus, dem wahren Bräutigam der Kirche und seinem Herrn, der ihn beauftragt hatte.

Die materielle Überlieferung mittelalterlicher Bischofsringe

Der überlieferte Bestand an Bischofsringen lässt sich mit den eben skizzierten Kenntnissen zum mittelalterlichen Ringgebrauch im Allgemeinen und dem mittelalterlichen Bischofsring im Speziellen in Beziehung setzen. Allerdings wird dies durch den Umstand erschwert, dass eine Kunstgeschichte mittelalterlicher Bischofsringe noch nicht geschrieben ist. Weder gibt es einen umfassenden systematischen Überblick zum überlieferten Material noch zu den betreffenden bildlichen Darstellungen.³⁷ Ein an Material, Form oder Dekor orientierter Kriterienkatalog, der eine sichere Ansprache auch solcher Ringe erlauben würde, die nicht durch archäologischen Befund oder Bild-/Schriftquellen bzw. Inschriften eindeutig einem Bischof zuzusprechen sind, ist kaum zu erstellen.³⁸ Schon bei den recht sicher als Bischofsring anzusprechenden Exem-

32 Rapisarda, Ring 177–178. So könnte sich allerdings erklären, warum in Bischofsgräbern bisweilen die Ringe an der linken Hand angetroffen wurden. Bei Erzbischöfen immer an der Rechten, bei Bischöfen auch an der Linken oder an beiden Händen: Päßgen, Bischofsgräber 345–346, Tab. 72. Zur Symbolik der Eheringe im Allgemeinen vgl. Fourlas, Ring 20–21.

33 Zur Einbindung religiösen Schmucks in »performative Rituale« am Beispiel der Reliquiaranhänger vgl. Jones/Olsan, Middleham Jewel, v. a. 249, 284–285; und darauf aufbauend am Beispiel der Chormantelschließen Tammen, Radiance and Image, v. a. 169, 171, bzw. generell Tammen, Bild und Heil 316.

34 Vgl. Robinson, Altar 114.

35 Vgl. zum Bischofsring als Zeichen der (ehelichen) Treue Bärsch, Bischof 218; Labhart, Rechtssymbolik 44–50.

36 Vgl. die mystische Deutung des Bischofsrings bei Isidor als ein *signaculum secretorum*: Päßgen, Bischofsgräber 335; Macalister, Vestments 55.

37 Zum Forschungsstand: Päßgen, Bischofsgräber 331. Vgl. Zusammenstellungen bei Päßgen, Bischofsgräber 331–346; Barraud, Bagues 86–126; Braun, Bischofsring.

38 Doch selbst in diesen Fällen ist Vorsicht angeraten. Vgl. hierzu Päßgen, Bischofsgräber 344; Schmitz-Esser, Leben 21.

plaren handelt es sich zwar durchweg um goldene, edelsteinbesetzte Ringe, womit sie päpstlichen bzw. synodalen Vorgaben folgten,³⁹ doch sind dies keine Alleinstellungsmerkmale in der mittelalterlichen Ringüberlieferung. Zudem lassen sich keine weiteren eindeutigen Erkennungsmerkmale wie Ringform, Edelsteinart oder Dekor ableiten. Im Übrigen sind selbst die nachweislichen Bischofsringe in ihrer weitergehenden Klassifikation häufig umstritten.⁴⁰ So zählt zu den Bischofsringen neben dem vom König bei der Amtseinsetzung überreichten und nicht übertragbaren Investiturring, den wir hier ausklammern wollen,⁴¹ zunächst der bereits erörterte Weihering, den der Bischof bei seiner Konsekration erhielt. Als Pontifikalring dagegen wird jener Ring bezeichnet, den der Bischof bei pontifikalischen Handlungen, also insbesondere beim Pontifikalamt und Weihen, über dem Pontifikalhandschuh trug. Inwieweit Weihe- und Pontifikalring identisch waren, ist umstritten. Eine Unterscheidung im materiellen Bestand ist – das werden die folgenden Beispiele zeigen – schwierig; die Ringgröße kann allerdings ein Indiz sein.⁴² Darüber hinaus gab es in der Regel zahlreiche weitere Ringe im Besitz der Bischöfe: neben dem oben genannten Investiturring auch Gebets- und Schmuckringe.⁴³ Schließlich steht zur Diskussion, ob dem Bischof Ringe mit ins Grab gegeben wurden, die er nicht zu Lebzeiten getragen hat, sondern die explizit als Grabringe dienen sollten.⁴⁴

Zur Untersuchung des mittelalterlichen Bischofsrings als Ausdruck von Erinnerung und damit zusammenhängender Introspektion wurden daher für den Beitrag mit drei Mainzer Exemplaren solche Ringe ausgewählt, die aufgrund des Befundzusammenhangs oder ihrer Inschriften eindeutig als Bischofsringe angesprochen werden können.

Der Ring des Erzbischofs Aribo (1021–1031)

Im Jahr 1928 wurde in der Vierung des Mainzer Westchors in einem Sandsteinsarkophag ein Ring (Abb. 1) angetroffen.⁴⁵ Den Gebeinen waren Lorbeerzweige beigegeben; zudem fand man zahlreiche Goldfäden – wohl Reste eines kostbaren Gewebes, dessen Rekonstruktion und

39 So forderte die Synode von Mailand (7. Jh.) als Material Gold und einen ungeschliffenen bzw. nicht gravierten Stein: Campbell, *Jewellery* 46; Päßgen, *Bischofsgräber* 331, 338. Vgl. auch Kern, *Inschriften* Bd. 2, 56; Scarisbrick, *Rings* 7, 20; Braun, *Bischofsring*. Für eine Zusammenstellung von annähernd 50 Bischofsgräbern mit Ringbeigabe vgl. Päßgen, *Bischofsgräber* 338–339.

40 »Bischofsring« soll hier als Oberbegriff und nicht – wie bei Braun, *Bischofsring* – einschränkend nur für den Weihering verwendet werden. Für eine Übersicht zu den verschiedenen Funktionstypen von Bischofsringen vgl. Päßgen, *Bischofsgräber* 331–334.

41 Päßgen, *Bischofsgräber* 332–333, 338.

42 Vgl. Päßgen, *Bischofsgräber* 344; Westermann-Angerhausen, *Bischofsring* 30.

43 Vgl. Krabath, *Fingerringe* 525; Kern, *Inschriften* Bd. 2, 55–56; Woolgar, *Treasure* 184–185; Päßgen, *Bischofsgräber* 340; Campbell, *Jewellery* 46; Oman, *Rings* 47–48; Braun, *Bischofsring*; Bock, *Geschichte* 212.

44 Vgl. beispielsweise im Folgenden die Diskussion zum Ring des Mainzer Erzbischofs Aribo. Zur Klärung dieser Frage im Allgemeinen würde eine systematische Untersuchung von in Bischofsgräbern angetroffenen Ringen auf Abnutzungsspuren hin beitragen, wie sie von anderen Schmuckarten bekannt sind (freundlicher Hinweis von Maria Stürzebecher, Erfurt). Zu bischöflichen Funeralinsignien vgl. Bärsch, *Suscipe*, hier 18; Amberger, *Funeralinsignien*, hier Kap. V; Schmitz-Esser, *Leichnam* 362–369, hier vor allem 367; Päßgen, *Bischofsgräber* 307–354, hier vor allem 331–345.

45 Zu Ring (Diözesanmuseum Mainz, Inv.-Nr. S 00062)/Grab vgl. Kita, *Modell* 144; Wilhelmy, *Grab*; Fuchs/Hedtke/Kern, *Inschriften* Nr. SN1, Nr. 6; Kern, *Inschriften* Bd. 1, 97–99 Nr. 22; Päßgen, *Bischofsgräber* 341, 343, 564; König/Ecker/Schüpke, *Ring*; Kat. Magdeburg 2006 Nr. III.9 (B. Päßgen); Kat. Augsburg 2002 Nr. 174 (W. Wilhelmy); Kat. Hildesheim 1993 Bd. 2 Nr. IV-3 (M. Pippal); Kat. Mainz 1992 Nr. 1 (M. Schulze-Dörrlamm); Arens, *Inschriften*, Nr. 6.



Abb. 1 Ring des Erzbischofs Aribo (1021–1031), Dom- und Diözesanmuseum Mainz.

Deutung umstritten ist. Der aus Gold gefertigte Ring mit schmaler glatter Ringschiene ist auf der Ringplatte mit einem gemugelten Edelstein in einer gezackten Kastenfassung verziert. Die Inschrift +ARIBO ARCHIEP[ISCOPU]S gab Anlass, Ring und Grab Erzbischof Aribo von Mainz zuzuschreiben. Mit ihren weitgehend regelmäßigen Spatien umzieht die niellierte Inschrift gut lesbar und vergleichsweise akkurat dem Verlauf des ovalen Ringkopfs folgend den zentralen Edelstein. Das die Inschrift eröffnende Kreuz ist zur Ringschiene hin ausgerichtet. Der blauviolette Stein wurde als Saphir angesprochen und würde damit gut zum sonstigen Bestand passen, denn blaue/violette Steine – Saphire oder Amethyste – sind an Bischofsringen häufig zu beobachten.⁴⁶ Dies mag damit zusammenhängen, dass blaue Steine, vor allem der Saphir, als Zeichen des Himmels betrachtet wurden.⁴⁷ Der Saphir galt zudem als Stein, der nicht nur

.....

⁴⁶ Vgl. Pääfgen, *Bischofsgräber* 342 Tab. 69. Vgl. eine Beschreibung des Mainzer Domschatzinventars im *Chronicon Moguntinum* der Zeit um 1250, die vier Bischofsringe aufzählt, darunter einer mit einem Saphir, sowie ein Mainzer Domschatzinventar von 1326, das ebenfalls vier Bischofsringe aus dem Legat des Erzbischofs Peter von Aspelt (1306–1320) überliefert, darunter zwei mit Saphiren: Gönna, *Domschatz* 341, 375. Zu anderen Edelsteinen bei Bischofsringen vgl. Kern, *Inschriften* Bd. 2, 56; Kern, *Inschriften* Bd. 1, 97; Pääfgen, *Bischofsgräber* 342–343; Campbell, *Jewellery* 47; Hindman, *Art* 114, *Scarlsbrick*, *Rings* 21; Westermann-Angerhausen, *Bischofsring* 29–30, Fn. 7; Braun, *Bischofsring*. Zum häufigen Steinbesatz von Bischofsringen vgl. die Annahme, dass Bischöfen die Gabe zugeschrieben wurde, verlorene magische Kräfte von Steinen wiederherzustellen: Woolgar, *Treasure* 176.

⁴⁷ Vgl. Bosselmann-Ruickbie, *Symbolism* 296; Campbell, *Jewellery* 47; Chadour, *Ring*, Sp. 856; Hindman, *Art* 126–127, 144; Scarlsbrick, *Rings* 12; Jülich, *Gemmenkreuze* 125; Meier, *Gemma* 52, 126, 133–134, 141, 157–161, 197; Fourlas, *Ring* 119–121.

die höchsten Tugenden auf sich vereine, sondern sich insbesondere dadurch auszeichne, dass Gott die Gebete seines Trägers bevorzugt erhöere;⁴⁸ vielleicht weil sein Blau schon in karolingischer Zeit als Verweis auf den Thron Gottes und als Glorie des Herrn gedeutet wurde.⁴⁹ Auch galt der Saphir als ein Priesterstein und bot sich daher für Pontifikalringe besonders an.⁵⁰ In jedem Fall dürfte die implizierte Deutung der Steine einem Bischof sicher bekannt gewesen sein⁵¹ und steigerte die sinnliche Erfahrung des unmittelbar auf der Haut getragenen Rings und seines Steins. Im Gegensatz zu anderen inschriftentragenden Bischofsringen findet sich die Namensinschrift beim Mainzer Exemplar allerdings nicht an der Ringschiene, sondern prominent auf dem Ringkopf.⁵² Aufgrund seiner Ringweite von etwa 2,6 cm nimmt man an, es könnte sich um einen über einem Handschuh getragenen Pontifikalring handeln.⁵³ Für die Annahme, er sei ein reiner Grabring, mithin ein nicht zu Lebzeiten getragener, sondern ausschließlich zur Bestattung angefertigter Ring, der mittels der Inschrift der Identifikation des Toten gedient habe, wird ein geringes Gewicht des Rings ins Feld geführt.⁵⁴ Da sich jedoch im Grab von Aribos Neffen, Erzbischof Pilgrim von Köln (gest. 1036), ebenfalls ein namentlich bezeichneter Ring mit ähnlicher Schreibweise – PILGRIMVS ARCHIEP[IS]C[OPUS] – sowie eine seit dem 11. Jh. üblich werdende Bleitafel mit dessen Namen befand, ist davon auszugehen, dass auch das Mainzer Grab ehemals mittels einer solchen Inschriftentafel und eben nicht allein mittels des Rings ausgezeichnet war.⁵⁵

Überdies scheint die exzeptionelle und damit gut sichtbare Platzierung der Namensinschrift auf der Ringplatte eher ein wohl doch bereits zu Lebzeiten zur Schau getragenes Selbstbewusstsein Aribos zu perpetuieren: Obwohl ihm aufgrund von Auseinandersetzungen mit Rom bereits zwei Jahre nach seiner Amtseinsetzung das Pallium entzogen worden war, blieb er doch einer der mächtigsten Metropoliten der Reichskirche, der auf die Unabhängigkeit eines Bischofs in seiner Diözese bedacht war. Der auf dem Rückweg von einer Pilgerreise Verstorbene war zwar – dies unterstreichen die seinem Grab mitgegebenen Lorbeerblätter – um Entsühnung bedacht. Doch die Inschrift des ebenfalls ins Grab mitgegebenen Rings betont an prominenter Stelle, der Träger sei Aribo, der Erzbischof, und unterstreicht also dessen Amtswürde.⁵⁶ Und indem sie in einer ewigen Kreisform den zentralen Stein umschreibt, verweist sie nicht

.....

48 Campbell, Jewellery 33; Hindman, Art 126–127, 142–144. Vgl. die dämonische Deutung des Saphirs, wonach er helfen sollte, Antworten der Götter zu erhalten: Meier, Gemma 437.

49 Vgl. Jones/Olsan, Middleham Jewel 269; Jülich, Gemmenkreuze 125, 200, 130.

50 Vgl. Meier, Gemma 359–361, Fn. 1187; Jones/Olsan, Middleham Jewel 270. Nach Albertus Magnus war der Saphir zudem ein wirksamer Heilstein, der seine Wirkung selbst nach entsprechender Anwendung nicht verlor: Fourlas, Ring 119–120. Zur heilenden Kraft von Steinen im Mittelalter allgemein vgl. Krabath, Fingerringe 556–558; Fourlas, Ring 119–122.

51 Zur mittelalterlichen Edelsteinallegorese im Allgemeinen und hier auch zum *Liber lapidum* des Marbod von Rennes (1067–1081), vgl. Henze, Edelsteinallegorese; Jülich, Gemmenkreuze; Meier, Gemma. Vgl. Campbell, Jewellery 33; Scarisbrick, Rings 10.

52 Vgl. Wilhelmy, Grab, Fn. 7; Krabath, Fingerringe 555–556; Fuchs/Hedtke/Kern, Inschriften Nr. SN1, Nr. 6; Päßgen, Bischofsgräber 343–344; Kern, Inschriften Bd. 1, 97; König/Ecker/Schüpke, Ring; Arens, Inschriften 8.

53 Vgl. Wilhelmy, Grab 167.

54 Vgl. Wilhelmy, Grab 167 (ohne Bezifferung des Gewichts); König/Ecker/Schüpke Ring 104.

55 Vgl. zum Pilgrim-Ring und einem weiteren Ring des Kölner Erzbischofs Anno II. (amt. 1056–1075) mit der Inschrift HENRICUS IMPERATOR ANNONI ARCHIEPISCOPI Wilhelmy, Grab 167; Krabath, Fingerringe 556; Päßgen, Bischofsgräber 343.

56 Zum Zusammenhang von Inschriften an Artefakten, die am Körper des jeweiligen Amtsträgers getragen wurden, vgl. Rehm, Schrift 87.

allein wie die Ringform als solche auf die ungebrochene apostolische Sukzession, sondern ebenso auf die ewig fortbestehende Würde des Aribos. Diese ging letztlich auf Christus zurück, dem Aribo bereits zu Lebzeiten in der Kammer seines Herzens gedacht hatte und vielleicht begegnet war. Und so dürfen wir annehmen, dass der zentrale Stein auf Christus verwies, dem sich Aribo im Vertrauen auf Gebetserhörung – einschließlich eines Sündennachlasses – zuwandte.⁵⁷ Dies wurde durch die oben dargelegten mittelalterlichen Deutungen dieses Edelsteins ebenso unterstrichen wie durch die Inschrift, die aufgrund ihrer Kreisform den Blick immer wieder über das sie eröffnende Kreuzzeichen gleiten ließ. Innenschau und Erinnerung dienten also im vorliegenden Fall einer demonstrativen Selbstvergewisserung des Trägers, Erzbischof Aribos von Mainz, der sich offensichtlich zuerst und vor allem Christus, nicht aber dem Papst verpflichtet sah. Diese Funktion erfüllte der Ring nicht nur zu Lebzeiten, sondern durch Mitgabe in sein Grab über seinen Tod hinaus.

Der Ring des Erzbischofs Siegfried III. von Eppstein (1230–1249)

Bereits 1804 hatte man in einem Sarkophag im Ostchor des Mainzer Domes einen Ring (Abb. 2a) gefunden.⁵⁸ Das Grab enthielt des Weiteren einen Bischofsstab, einen kleinen Kelch mit Patene sowie Fragmente einer kostbaren Mitra mit Goldfäden. Von der wohl etwas älteren, in das letzte Viertel des 12. Jhs. datierten Mitra abgesehen, werden die Grabbeigaben etwa in das zweite Viertel des 13. Jhs. datiert und insofern heute mehrheitlich als Insignien Erzbischofs Siegfried III. von Eppstein (amt. 1230–1249) betrachtet.

Die Ringschiene des aus Gold gefertigten Rings (Abb. 2b) ist mit einem gravierten Zickzackmuster geziert, in dessen Zwickeln Akanthusblätter eingeschrieben sind. Die große Ringplatte wird von einem gemugelten Amethyst eingenommen. Die Fassung des ovalen Steins bildet einen breiten Rand und lässt so das Gold zur Geltung kommen. Der äußere Rand der Ringplatte ist mit feinem Filigran besetzt, bei dem sich Rankenornamente mit teils erneuerten Steinen abwechseln. Die Außenkante der Ringplatte umzieht ein gekordelter Draht.

Diese aufwendige Gestaltung des Ringkopfs und die Ringweite von 2,5 cm legen die Vermutung nahe, es könne sich um einen Pontifikalring gehandelt haben, der über den Pontifikalhandschuhen getragen wurde. Einen Ring mit einer derart großen, 4 x 3,5 cm messenden Ringplatte unter einem Handschuh zu tragen, wäre jedenfalls kaum möglich. Darüber getragen konnte die Gestaltung der Ringplatte dagegen mit einer Stickerei oder einem runden Zierschild eines solchen Handschuhs in Korrespondenz treten.⁵⁹ Jedenfalls stellte die Gestaltung auch aus einer gewissen Entfernung die Sichtbarkeit des Rings sicher.

.....
⁵⁷ Vgl. die Befestigung des auf Christus bezogenen Saphirs bei herznahen Adern, um dessen Heilwirkung zu aktivieren: Meier, Gemma 411.

⁵⁸ Zum Ring im Diözesanmuseum Mainz, Inv.-Nr. S 00065/Grab, vgl. mit teils abweichenden Datierungen und Zuschreibungen an Mainzer Erzbischöfe Lütkenhaus, Funeralinsignien Exkurs; Lütkenhaus, Funeralinsignien, hier v. a. 371–376; Kat. Paderborn 2018 Nr. 59a–d (W. Wilhelmy); Schulze-Dörrlamm, Speichenrad 380–381, 391; Paffgen, Bischofsgräber 587 Nr. 109; König/Ecker/Schüpke, Pontifikalring; König/Ecker/Schüpke, Reisekelch; Arens, Beigaben 120, Fn. 38; Schneider, Gräberfunde 34–35, 39–40, 49, 63–64. Zur Grabplatte von der Tumba Siegfrieds III. von Eppstein, auf der er über seinen Handschuhen am Zeigefinger der linken und rechten Hand je einen Ring trägt, der an der Rechten mit einem Edelstein ausgezeichnet ist, vgl. Wilhelmy, Krönungsgrabstein.

⁵⁹ Vgl. einen Pontifikalring und eine wohl ehemals als Monile verwendete Zierscheibe mit Christus als Weltenherrscher aus dem Grab des Bischofs Friedrich I. Spät von Faimingen (1309–1331) im Diözesanmuseum St. Afra Augsburg, Inv.-Nr. DMA 5102/5103: Mäder, Ring und Zierscheibe.



Abb. 2a Ring des Erzbischofs Siegfried III. von Eppstein (1230–1249), Dom- und Diözesanmuseum Mainz.

Abb. 2b Ring des Erzbischofs Siegfried III. von Eppstein (1230–1249), Dom- und Diözesanmuseum Mainz.

Der bei den Bischofsringen immer wieder aufscheinende Aspekt der Erinnerung könnte im Fall dieses Mainzer Bischofsrings zusätzlich eine besondere Familientradition des Trägers unterstreichen:⁶⁰ Siegfried III. stammte aus dem Haus Eppstein, das im Verlauf des 13. Jhs. insgesamt vier Mainzer Erzbischöfe stellen sollte, nachdem ihnen dies bereits im 11. Jh. mit Siegfried I. (amt. 1064–1084) einmal gelungen war. Siegfried III. selbst war bereits seinem gleichnamigen Onkel Siegfried II. (amt. 1200–1230) gefolgt.⁶¹ Die Vorstellung der apostolischen Sukzession knüpfte also im Fall der von Eppsteins auch an unmittelbar verwandte Amtsvorgänger im Sinne einer familiären Amtsgenealogie an.⁶² Bei der deutlich älteren Mitra vermutet man, sie sei zum Bestattungszeitpunkt unmodern und daher entbehrlich mit ins Grab gegeben worden. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass der Bestattete durch Grabbeigaben ausgezeichnet werden sollte, die nicht etwa als entbehrliche Altstücke, sondern aufgrund ihres Alters und ihrer Kostbarkeit – die Mitra besteht aus einem Halbseidengewebe mit Goldborten – gerade als hochgeschätzte Artefakte betrachtet wurden. Auch der hier in Rede stehende Bischofsring scheint auf eine ältere Tradition zu verweisen. So verleiht die gut sichtbare Durchbohrung des

60 Vgl. Jasperse, Ring, zu einer ähnlichen Funktion von Ringen im Besitz des Adels und deren Einbindung in eine Geschenkepraxis, die darauf abzielte, soziale und familiäre Netzwerke zu stärken bzw. aufzubauen.

61 Vgl. Wilhelmy, Prolog.

62 Vgl. Lütkenhaus, Funeralinsignien Exkurs, zur Möglichkeit, dass der Ring zwar Bischof Siegfried III. gehörte, das Grab, in dem er angetroffen wurde, dagegen auch einem seiner Nachfolger aus dem Haus von Eppstein zugewiesen werden könnte. Vgl. Gönnä, Domschatz 341, Fn. 68, wonach sich im Legat Erzbischofs Peter von Aspelt (1306–1320) vier Ringe befanden, von denen ein Ring mit Saphir die Domkirche erhalten sollte; die anderen drei Ringe dagegen waren für seine Nachfolger gedacht. Zur Beigabe eines Bischofsstabes eines Amtsvorgängers im Sinne einer besonderen Auszeichnung vgl. Amberger, Funeralinsignien Kap. V.



Abb. 3 Ring, erste Hälfte des 11. Jhs., Kunstgewerbemuseum Berlin.

Amethysts im Zentrum der Ringplatte diesem den Anschein einer Wiederverwendung; vielleicht um auf eine postulierte bzw. erwiesene Kraft des Steins zu rekurrieren.⁶³ Überdies greift die Gestaltung des Rings deutlich ältere Gestaltungsmuster auf, wie der Vergleich mit einem Exemplar in Berlin (Abb. 3) aus der ersten Hälfte des 11. Jhs. erweist.⁶⁴ Die dortige Ringschiene (2,5 cm) verfügt über eine Platte, die mit einem großen zentralen Saphir besetzt ist, der von zwei mit gedrehten Golddrähten abgesetzten Dekorbändern umgeben ist. Das innere Band war einst mit einer Perlenreihe besetzt, jedoch sind nur noch deren Halterungen vorhanden. Auf dem äußeren Rand wechseln sich noch Perlen mit Rubinen/Granaten und Glaspasten ab. Auch hier wird aufgrund der aufwendigen Gestaltung der Ringplatte und der Ringweite angenommen, es habe sich um einen Pontifikalring gehandelt. Dass Siegfried von Eppstein bei der Gestaltung seines Rings allerdings trotz der Reminiszenzen auf der Höhe der Mode der Zeit sein wollte, erweist der Umstand, dass das feine Schneckenfiligran offenkundige Parallelen zu anderen Goldschmiedewerken des zweiten Viertels des 13. Jhs. erkennen lässt. So ist es auch an einer Speichenradfibel der Zeit im Landesmuseum Mainz (Abb. 4) zu finden – vielleicht

.....
63 Vgl. zur bevorzugten Wiederverwendung von Steinen mit erwiesener Wirksamkeit Jones/Olsan, Middleham Jewel 271. Zur Annahme einer faktischen Zweitverwendung des Mainzer Steins aufgrund der Durchbohrung vgl. König/Ecker/Schüpke, Pontifikalring; Lütkenhaus, Funeralinsignien 371. Im Mittelalter wurden allerdings Edelsteine aus dem Osten auch bereits gebohrt geliefert, vgl. Lightbown, Jewellery 29–31. Daher konnten auch durchbohrte Edelsteine erstverwendet sein.

64 Kunstgewerbemuseum Berlin, Inv.-Nr. K 3878: Krabath, Fingerringe 556; Lambacher, Pontifikalring; Westermann-Angerhausen, Bischofsring 28. Sein zentraler Saphir weist eine Durchbohrung auf; wie beim Mainzer Stein muss dies nicht zwingend auf eine faktische Zweitverwendung verweisen (s. o.).



Abb. 4 Speichenradfibel, zweites Viertel des 13. Jhs., Landesmuseum Mainz.

ehemals Teil einer Chormantelschließe und wie der Ring aus dem Besitz Siegfrieds von Eppstein.⁶⁵

Der mittelalterlichen Edelsteinallegorese nach galt der Amethyst als Zeichen der Weisheit und Demut.⁶⁶ Er konnte auch auf die Apostel oder die Würde der himmlischen Herrschaft hin gedeutet werden,⁶⁷ was dem Amtsverständnis eines Bischofs als solches sowie im Hinblick auf die apostolische Sukzession sehr entsprach. Wie schon bei Aribo ist zu vermuten, dass auch hier der zentrale Stein sich nicht allein auf den Himmel oder das Himmelreich,⁶⁸ sondern im Speziellen auf Christus bezog, dem sich Siegfried in Demut in seinem Herzen verpflichtet sah. Dabei könnten die acht Steine am Rand auf die Auferstehung Christi und das Violett des Amethyst auf Christi Tod verweisen.⁶⁹ Dieser Deutung folgend ließe sich die den zentralen Stein umgebende Filigranranke, deren Spiralen in Blumen auslaufen, im Sinne einer Rosen- oder Dornenranke als Reminiszenz an die Dornenkrone, das Kordelmotiv am Außenrand dagegen als Verweis an den Geißelstrick lesen. Die Erinnerung an die Christusbefreiung hätte so eine ebensolche an die Passion des Herrn eingeschlossen, was einer in Mainz besonders gepflegten Leidensmystik entsprochen hätte, auf die wir – den Ring Adolf I. von Nassau betreffend – im

65 Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz/Landesmuseum Mainz, Inv.-Nr. N 2633: Lütkenhaus, Funeralinsignien 371–373; Schulze-Dörrlamm, Speichenrad.

66 Vgl. Meier, Gemma 174; Chadour, Ring Sp. 856; Fourlas, Ring 121.

67 Vgl. Meier, Gemma 51, 151, 200, 498–499.

68 Vgl. zum Amethyst als Zeichen des Himmelreichs Jülich, Gemmenkreuze 126; Meier, Gemma 210.

69 Vgl. Lütkenhaus, Funeralinsignien 373; vgl. auch Meier, Gemma 150, 331, 434–437, 454; Bosselmann-Ruickbie, Symbolism 296–298; Meier, Gemma 101, Fn. 329.



Abb. 5 Ringe des Erzbischofs Adolf I. von Nassau (1381–1390), Dom- und Diözesanmuseum Mainz.

Folgenden zurückkommen. Auch die erwähnte Speichenradfibel, die womöglich aus dem Besitz Siegfrieds von Eppstein stammte, zeichnet sich durch eine christliche Symbolik, hier als Bild der himmlischen Macht des Herrn, aus. In Herznähe getragen hätte sie mithin den beim Ring implizierten Anspruch, die Erinnerung Christi im Herzen zu bewahren, signifikant verstärkt. Ring und Schließe hätten also, gleichzeitig getragen, nicht nur funktional und stilistisch-ästhetisch, sondern gleichfalls ikonographisch und hinsichtlich der auch auf den Körper des Trägers abzielenden Funktion ein Paar gebildet.⁷⁰

Die Ringe des Erzbischofs Adolf I. von Nassau (1381–1390)

Im Mittelschiff des Mainzer Domes wurde 1926 das Grab Erzbischof Adolf I. von Nassau geöffnet, das ehemals durch eine (später versetzte) Tumbenplatte gekennzeichnet war. Darin fanden sich im Bereich der rechten Hand zwei Ringe (Abb. 5), weiterhin ein Kreuz, ein Bischofsstab, ein Schwert, eine Mitra, Reste eines Gewandes, Schuhe mit Sporen, ein Kopf- und ein Duftkissen sowie eine Bleiplatte.⁷¹

.....

⁷⁰ Vgl. oben zur Vermutung, der Ring habe mit einem Monile interagiert und den Hinweis auf einen Bischofsring/Zierscheibe im Grab des Augsburger Bischofs Friedrich I. Spät von Faimingen. Vgl. auch einen im Grab des Augsburger Bischofs Hartmann von Dillingen (1248–1286) angetroffenen Bischofsring und gestalterisch entsprechende, kleine edelsteinbesetzte Silberscheiben mit rückseitigen Ösen (Diözesanmuseum St. Afra, Inv.-Nr. DMA 5029–5050): Mäder, Ring und Applikationen.

⁷¹ Zu den Ringen im Diözesanmuseum Mainz, Inv.-Nr. So0487/Ring mit Inschrift, und Inv.-Nr. So4909/Ring ohne Inschrift, und Grab vgl. Kern, Inschriften Bd. 2, 54–57 Nr. 9; Kern, Inschriften Bd. 1, 98; Päßgen, Bischofsgräber 593–594; Stammler, Ring; Arens, Beigaben; Arens, Inschriften, Nr. 57, 708.

Die beiden schmalen Ringe wurden aus Silber gefertigt und vergoldet. Sie tragen keine Ringplatte und zeichnen sich durch einen sparsamen Dekor, insbesondere durch Verzicht auf den sonst obligatorischen Steinbesatz aus. Meint man darin ein Indiz für reine Grabringe zu erkennen,⁷² lässt die genauere Betrachtung der Ringe darauf schließen, dass Adolf von Nassau sehr wohl zu Lebzeiten die Ringe getragen haben könnte: Einer der beiden Ringe trägt eine Inschrift mit der vierfachen Wiederholung des Wortes *lyt*. Vermutlich handelt es sich um Ableitungen des Verbs »leiden«, womöglich um den Imperativ »Leide!«.⁷³ Nachweislich hat man gerade in Mainz die Leidensmystik gepflegt und glaubte man, durch Nachempfinden der Passion Christi, durch Absterben der Seele und Begraben im väterlichen Herzen im Sinne einer Vereinigung mit Gott ewige Seligkeit zu erlangen.⁷⁴ Nicht nur gemahnen die viermalige Wiederholung des Wortes und die auf dem Ring in einer ewigen Kreisbewegung angebrachte Inschrift an den beständigen Nachvollzug solch hochkomplexer Vorstellungen, mehr noch führte der Ring zum Herzen, mithin zur angenommenen Heimstatt des Herrn. Auch der Verzicht auf weiteren Dekor könnte nicht allein als Demutsgeste, sondern gleichfalls im Sinne einer Konzentration auf die Erinnerung und den Nachvollzug von Christi Passion verweisen.

Die wellenförmigen Ranken des zweiten Rings sind vielleicht als Dornenranken oder zumindest Rosenranken zu deuten, die – vermittelt über die Marienmystik – gleichfalls auf die Passion Christi Bezug nehmen würden. Die in ihrer sonstigen Gestaltung und in ihrem Material sich entsprechenden Ringe könnten also ein aufeinander bezogenes Paar darstellen, wobei sich Schrift und Ornament des einen wie des anderen Rings ergänzten und gegenseitig verstärkten. Die ungebrochene Erinnerung an Christi Leiden wurde hierbei durch beständiges Tragen der Ringe mit Passionsinschrift und -dekor gesichert und kam einer andernorts geübten Praxis gleich, sich die Zeichen der Passion des Herrn entweder einzutätowieren oder auf den Körper zu binden.⁷⁵ Einer solchen Deutung der beiden Mainzer Ringe als Andachts- und Gebetsmedien entspricht, dass Adolf – anders als seine Vorgänger und unmittelbaren Nachfolger – mit zum Gebet gefalteten Händen auf der Tumbendeckplatte dargestellt ist.⁷⁶ Ein um 1350 entstandenes Armreliquiar des hl. Marzellinus in der Pfarrkirche in Vallendar bei Koblenz zeigt an einem seiner Finger einen sehr ähnlichen Ring, bei dem allerdings Inschrift (*lyd*) und Rosenmotiv miteinander kombiniert sind. Es wäre also durchaus denkbar, dass es sich in Vallendar und Mainz um seinerzeit verbreitete, Andacht und Gebet dienende Ringe handelte, die auch der offenbar um Gebet und Devotion bemühte Mainzer Erzbischof zu Lebzeiten – neben seinem Weihe- bzw. Pontifikalring – getragen haben könnte.⁷⁷ Aus etwas späterer Zeit kennen wir Ringe, die noch deutlicher auf die Passion Bezug nahmen, indem ihr Reif aus einem Dornengeflecht bestand.⁷⁸ Machart und Material der beiden Mainzer Ringe ebenso wie ihr Paarcha-

72 Vgl. Arens, Inschriften 52.

73 Möglich erscheint auch »Ich leide«. Zu möglichen Übersetzungen vgl. kritisch Krabath, Fingerringe 541.

74 Vgl. Kern, Inschriften Bd. 2, 57; Stammler, Ring 305, 307.

75 Vgl. Heinrich Seuse, der sich das Christus-Monogramm auf die Brust tätowieren ließ. Die Begine Beatrix von Neapel trug unablässig ein Holzkreuz auf der Brust und ein Pergament mit einem Kreuz auf ihrem Arm: Tammen, *Radiance and Image* 170.

76 Vgl. Kern, Inschriften Bd. 2, 57.

77 Vielleicht ist der Ring in Vallendar über Adolf selbst dorthin gelangt, denn die Anfertigung des Reliquiars fiel in seine Amtszeit: Kern, Inschriften Bd. 2, 57. Vgl. Krabath, Fingerringe 541, zu einem Ring des 15. Jhs. im British Museum London, Inv.-Nr. AF.1049, mit der Inschrift *Ich lidet gherne*.

78 Vgl. ein Exemplar des 15. Jhs. im Museum Mayer van den Bergh Antwerpen, Inv.-Nr. MMB.0471.

rakter legen jedenfalls nahe, dass wir es hier weder mit einem Pontifikalring noch mit dem Weihering Adolfs I. von Nassau zu tun haben. Abgesehen davon wissen wir jedoch, wie bereits erläutert, von einem weit umfangreicheren Ringbesitz und -gebrauch bei Bischöfen. Im Übrigen wurden offenbar Pontifikalringe zumindest in Einzelfällen ohne Handschuh getragen und die dann zu weite Ringschiene durch das Vorstecken eines weiteren Rings ausgeglichen, um dem Pontifikalring Halt zu geben.⁷⁹ Dazu würden sich gerade Ringe ohne Edelstein wie die hier in Rede stehenden anbieten, weil sich deren flache Ringschiene unter die oftmals ausladende Ringplatte der Pontifikalringe schieben ließ. Jedenfalls können wir annehmen, dass Adolf von Nassau die beiden Ringe zusätzlich zu seinen offiziellen Ringen trug, welche ihm als Insignien dienten. Wie diese zielte das Ringpaar auf Interiorität und Erinnerung an die Christusnachfolge, doch fokussierte es hierbei offensichtlich auf die Passion des Herrn. Besonders anschaulich geschah dies, wenn Adolf am Altar die Messe zelebrierte und den Opfertod Christi nachvollzog oder im Sinne einer mnemotechnischen Geste mit seiner Hand das Kreuzzeichen vor seiner Brust, mithin seinem Herzen, schlug.⁸⁰

Resümee

Der Beitrag konnte zeigen, dass mittelalterliche Bischofsringe nicht allein Insignien, also nach außen gerichtete Zeichen der Amtswürde des Trägers und der Legitimität seiner Herrschaft und Handlungen darstellten. Vielmehr erfüllten sie ebenso eine auf den jeweiligen Träger selbst, seinen Körper, genauer sein Herz gerichtete Funktion. Indem sie den Träger beständig an seine auf Christus selbst zurückgehende Weihe und das letztlich Christus gegenüber gegebene Treueversprechen zur ihm anvertrauten Gemeinde erinnerten, dienten die Bischofsringe der Introspektion, deren Ziel Christus war, dem der Bischof unablässig in seinem Herzen gedenken sollte.

Diese auf Christus abzielende Introspektion wurde bei den hier untersuchten Ringen durch individuelle Gestaltung ausdifferenziert und vermutlich an individuelle Bedürfnisse des jeweiligen Trägers angepasst. So verstetigten und verstärkten die hier untersuchten Mainzer Exemplare eine in der Christusnachfolge begründete Selbstvergewisserung, eine in die apostolische Sukzession eingebettete bischöfliche Familientradition oder eine besonders intensiv gelebte Passionsnachfolge des Trägers.

Nachdem wohl alle der hier behandelten Mainzer Ringe zu Lebzeiten getragen worden waren, wurden sie dem Bischof ins Grab mitgegeben. So perpetuierten sie Introspektion, Christusnachfolge und individuelle Ansprüche des Trägers über dessen Tod hinaus. Dem gleichen Zweck dienten Bischofsringe, die nach dem Tod ihres Trägers an dessen Amtsnachfolger weitergereicht wurden.⁸¹ Sowohl die Ringe selbst in ihrer physischen Beschaffenheit, also Gestaltung, Material, Dekor, als auch ihre Objektbiographien unterstreichen mithin die Relevanz der Bischofsringe für auf das Herz setzende Introspektion und Erinnerung.⁸²

.....
⁷⁹ Vgl. Bock, *Geschichte* 212.

⁸⁰ Vgl. Tammen, *Bild und Heil* 317–318.

⁸¹ Vgl. Pontifikalringe, die an Reliquienschreine bzw. als fromme Gabe an den verehrten Heiligen geschenkt wurden und dort den Wunsch nach ewig wählender Fürsprache des Heiligen zum Ausdruck brachten: Woolgar, *Treasure* 184–185; Nilson, *Experience* 112.

⁸² Zum Forschungsfeld der Objektbiographie vgl. Wittekind, *Versuch*.

Deutlich wurde zudem das Potential einer weitergehenden Erforschung mittelalterlicher Bischofsringe als Ausdruck von Erinnerung und Introspektion. Dabei wäre eine systematische Untersuchung möglichst vieler materiell, inschriftlich wie bildlich überlieferten Exemplare ebenso wünschenswert wie eine Berücksichtigung weiteren religiösen Schmucks im Besitz von Bischöfen unter diesem Aspekt, haben diese sich doch offensichtlich gegenseitig in ihrer Intention verstärkt. Eine solche Untersuchung könnte dazu beitragen, jene grundlegenden Forschungen zur Schmuck-Körper-Relation religiösen Schmucks fortzuschreiben, denen sich Silke Tammen in ihren Forschungen aus immer neuen Perspektiven und Blickwinkeln zugewandt hat.

Bibliographie

Quellen

Augustinus, *De vera religione* – Die wahre Religion, eingel., übers. und hg. von J. Lössl, Augustinus, Opera – Werke Bd. 68, Paderborn 2007.

Literatur

- Amberger, Funeralinsignien: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte Bd. 10, 2014, Sp. 1176–1219; in: s. v. Funeralinsignien (A. Amberger); RDK Labor, Online-Version, <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=97392> (Zugriff: 25.05.2025).
- Arens, Beigaben: F. V. Arens, Beigaben in Bischofsgräbern. Der Ring aus dem Grabe des Erzbischofs Adolph I. von Nassau im Mainzer Dom, *Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte* 60/61, 1965, 118–124.
- Arens, Inschriften: F. V. Arens, Die Inschriften der Stadt Mainz von frühchristlicher Zeit bis 1650, *Die Deutschen Inschriften Bd. 2/Heidelberger Reihe Bd. 2*, Stuttgart 1958.
- Bärsch, Bischof: J. Bärsch, Der Bischof im Licht seiner Ordinationsliturgie im Mittelalter. Liturgiehistorische und liturgietheologische Anmerkungen zum Ritus der Bischofsweihe im *Pontificalis ordinis liber* des Wilhelm Durandus d. Ä. (1293/95), in: H. P. Neuheuser (Hg.), *Bischofsbild und Bischofssitz: Geistige und geistliche Impulse aus regionalen Zentren des Hochmittelalters*, *Archa verbi. Subsidia* Bd. 9, Münster 2013, 205–230.
- Bärsch, *Suscipe*: J. Bärsch, *Suscipe pro anima famuli tui episcopi precis nostras ... Grundzüge der Liturgie des Bischofsbegräbnisses im Spätmittelalter*, in: G. Lutz/R. Müller (Hg.), *Die Bronze, der Tod und die Erinnerung: Das Grabmal des Wolfhard von Roth im Augsburger Dom*, *Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München* Bd. 53, Passau 2020, 15–28.
- Barraud, *Bagues*: P. C. Barraud, *Des bagues a toutes les époques et en particulier de l'anneau des évêques et des abbés*, Paris 1864.
- Bock, *Geschichte*: F. Bock, *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters oder Entstehung und Entwicklung der kirchlichen Ornate und Paramente in Rücksicht auf Stoff, Gewebe, Farbe, Zeichnung, Schnitt und rituelle Bedeutung* Bd. 2, Bonn 1866.
- Bosselmann-Ruickbie, *Symbolism*: A. Bosselmann-Ruickbie, *The Symbolism of Byzantine Gemstones*. *Written Sources, Objects and Sympathetic Magic in Byzantium*, in: A. Hilgner/S. Greiff/D. Quast (Hg.), *Gemstones in the First Millennium AD: Mines, Trade, Workshops and Symbolism*, *RGZM-Tagungen* Bd. 30, Mainz 2017, 293–307.
- Braun, *Bischofsring*: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte Bd. 2, 1941, Sp. 511–517, s. v. *Bischofsring* (J. Braun); RDK Labor, Online-Version, <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=94501> (Zugriff: 25.05.2025).
- Breitenstein, *Buch*: M. Breitenstein, *Das Buch des Gewissens. Zum Gebrauch einer Metapher in Mittelalter und früher Neuzeit*, *Revue d'histoire ecclésiastique* 114, 2019, 150–223.
- Breitenstein, *Haus*: M. Breitenstein, *Das Haus des Gewissens: Zur Konstruktion und Bedeutung innerer Räume im Religiosentum des hohen Mittelalters*, in: J. Sonntag (Hg.), *bearb. von P. Bsteh/B. Proksch/G. Melville, Geist und Gestalt. Monastische Raumkonzepte als Ausdruckformen religiöser Leitideen im Mittelalter*, *Vita regularis. Abhandlungen* Bd. 69, Münster 2016, 19–57.

- Campbell, Jewellery: M. Campbell, *Medieval Jewellery in Europe 1100–1500*, London 2009.
- Chadour, Ring: Lexikon des Mittelalters Bd. 7, 2002, 855–856, s. v. Ring (A. B. Chadour).
- Fourlas, Ring: A. A. Fourlas, *Der Ring in der Antike und im Christentum: Der Ring als Herrschaftssymbol und Würdezeichen*, *Forschungen zur Volkskunde* Bd. 45, Münster 1971.
- Fuchs/Hedtke/Kern, Inschriften: R. Fuchs/B. Hedtke/S. Kern, *Die Inschriften der Stadt Mainz. Teil 1*, *Deutsche Inschriften Online* 1, 2011, Online-Version, <https://www.inschriften.net/mainz/einleitung.html> (Zugriff: 25.05.2025).
- Gönnä, Domschatz: S. von der Gönnä, *Der Mainzer Domschatz im späten Mittelalter: Zwei Inventare aus dem 14. und 15. Jahrhundert*, *Archiv für Mittelrheinische Kirchengeschichte* 51, 1999, 323–381.
- Henze, Edelsteinallegorese: U. Henze, *Edelsteinallegorese im Lichte mittelalterlicher Bild- und Reliquienverehrung*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54, 1991, 428–451.
- Hindman, Art: S. Hindman, *Toward an Art History of Medieval Rings: A Private Collection*, London 2007.
- Hindman, Hand: S. Hindman, *The Fashioned Hand: Historic Finger Rings*, Paris 2018.
- Hindman, Ring: S. Hindman, *Take This Ring: Medieval and Renaissance Rings from the Griffin Collection*, Paris 2015.
- Insignien: Lexikon des Mittelalters Bd. 5, 2002, 449–450, s. v. Insignien.
- Jasperse, Ring: J. Jasperse, *With this Ring: Forming Plantagenet Family Ties*, in: E.O. Bérat/R. Hardie/I. A. Dumitrescu (Hg.), *Relations of Power: Women's Networks in the Middle Ages*, Göttingen 2021, 67–84.
- Jones/Olsan, Middleham Jewel: P. M. Jones/L. T. Olsan, *Middleham Jewel: Ritual, Power, and Devotion*, *Viator* 31, 2000, 249–290.
- Jülich, Gemmenkreuze: T. Jülich, *Gemmenkreuze: Die Farbigkeit ihres Edelsteinbesatzes bis zum 12. Jahrhundert*, *Aachener Kunstblätter* 54/55, 1986/1987, 99–258.
- Kat. Augsburg 2002: J. Kirmeier/B. Schneidmüller/S. Weinfurter/E. Brockhoff (Hg.), *Kaiser Heinrich II. 1002–1024*, *Ausstellungskatalog Haus der Bayerischen Geschichte Augsburg*, Stuttgart 2002.
- Kat. Hildesheim 1993: M. Brandt/A. Eggebrecht (Hg.), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, *Ausstellungskatalog Dom- und Diözesanmuseum Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim*, Hildesheim 1993.
- Kat. Mainz 1992: K. Weidemann (Hg.), *Das Reich der Salier, 1024–1125*, *Ausstellungskatalog Römisch-Germanisches Zentralmuseum Mainz, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Mainz, Sigmaringen* 1992.
- Kat. Magdeburg 2006: M. Puhle/C.-P. Hasse (Hg.), *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. Von Otto dem Großen bis zum Ausgang des Mittelalters*, *Ausstellungskatalog Kulturhistorisches Museum Magdeburg*, Dresden 2006.
- Kat. Cleveland 2011: M. Bagnoli/H. A. Klein/C. G. Mann/J. Robinson (Hg.), *Treasures of Heaven: Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, *Ausstellungskatalog Cleveland Museum of Art Cleveland/Walters Art Museum Baltimore/The British Museum London*, New Haven 2011.
- Kat. Paderborn 2018: C. Stiegemann (Hg.), *Gotik. Der Paderborner Dom und die Baukultur des 13. Jahrhunderts in Europa*, *Ausstellungskatalog Erzbischöfliches Diözesanmuseum Paderborn, Petersberg* 2018.
- Kern, Inschriften Bd. 1: S. Kern (bearb. auf der Grundlage von Vorarbeiten von R. Fuchs/B. Hedtke/A. Schulz), *Die Inschriften des Mainzer Doms und des Dom- und Diözesanmuseums von 800 bis 1350*, *Mainzer Inschriften Bd. 1*, Wiesbaden 2010.
- Kern, Inschriften Bd. 2: S. Kern (bearb. auf der Grundlage von Vorarbeiten von R. Fuchs/B. Hedtke/A. Schulz), *Die Inschriften des Mainzer Doms und des Dom- und Diözesanmuseums von der Mitte des 14. Jahrhunderts bis 1434*, *Mainzer Inschriften Bd. 2*, Wiesbaden 2016.
- Kita, Modell: B. Kita, *Modell Mainzer Dom um 1009*, in: *Wilhelmy, Meisterwerke* 143–146 Nr. 7.1.
- König/Ecker/Schüpke, Pontifikalring: A. König/D. Ecker/B. Schüpke, *Pontifikalring*, in: *Kotzur, Dommuseum Mainz* 109–110 Nr. 19.
- König/Ecker/Schüpke, Reisekelch: A. König/D. Ecker/B. Schüpke, *Reisekelch mit Patene*, in: *Kotzur, Dommuseum Mainz* 107 Nr. 16.
- König/Ecker/Schüpke, Ring: A. König/D. Ecker/B. Schüpke, *Ring des Erzbischofs Aribio (1021–1031)*, in: *Kotzur, Dommuseum Mainz* 104 Nr. 9.
- Kotzur, Dommuseum Mainz: H.-J. Kotzur (Hg.), bearb. von A. König, D. Ecker und B. Schüpke, *Dommuseum Mainz: Führer durch die Sammlung*, Mainz 2008.

- Krabath, Fingerringe: S. Krabath, Hoch- und spätmittelalterliche Fingerringe mit Inschriften – Eine Übersicht zu archäologischen Funden in Europa, in: H. Meller/S. Kimmig-Völkner/A. Reichenberg (Hg.), *Ringe der Macht* Bd. 2, Tagungen des Landesmuseums für Vorgeschichte Halle Bd. 21.2, Halle 2019, 511–588.
- Labhart, Rechtssymbolik: V. Labhart, *Zur Rechtssymbolik des Bischofsrings*, *Rechtshistorische Arbeiten* Bd. 2, Köln 1963.
- Lambacher, Pontifikalring: L. Lambacher, *Pontifikalring*, in: M. Eichhorn-Johannsen/S. Büchner (Hg.), *25 000 Jahre Schmuck aus den Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin*, München 2013, 128.
- Lightbown, Jewellery: R. W. Lightbown, *Mediaeval European Jewellery: With a Catalogue of the Collection in the Victoria & Albert Museum*, London 1992.
- Lütkenhaus, Funeralinsignien: H. Lütkenhaus, *Funeralinsignien des Erzbischofs Siegfried III. von Eppstein. Exkurs: Fundgeschichte eines Bischofsgrabes*, in: *Wilhelmy, Meisterwerke* 363–376 Nr. 12.3.1.
- Lütkenhaus, Funeralinsignien Exkurs: H. Lütkenhaus, *Funeralinsignien des Erzbischofs Siegfried III. von Eppstein. Exkurs: Fundgeschichte eines Bischofsgrabes*, in: *Wilhelmy, Meisterwerke* 361 Nr. 12.3.
- Macalister, Vestments: R. A. S. Macalister, *Ecclesiastical Vestments: Their Development and History*, London 1896.
- Mäder, Ring und Applikationen: R. Mäder, *Ring und Applikationen aus dem Grab des Bischofs Hartmann von Dillingen (1248–1286)*, in: M. Thierbach/R. Mäder/K. Rottmann (Hg.), *Katalog des Diözesanmuseums St. Afra: Festschrift für Weihbischof Josef Grünwald zum 75. Geburtstag*, Lindenberg im Allgäu 2012, 224–225 Nr. 123–129.
- Mäder, Ring und Zierscheibe: R. Mäder, *Ring und Zierscheibe aus dem Grab des Bischofs Friedrich I. Spät von Faimingen (1309–1331)*, in: M. Thierbach/R. Mäder/K. Rottmann (Hg.), *Katalog des Diözesanmuseums St. Afra: Festschrift für Weihbischof Josef Grünwald zum 75. Geburtstag*, Lindenberg im Allgäu 2012, 33 Nr. 4–5.
- Meier, Gemma: C. Meier, *Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*. Teil 1, *Münstersche Mittelalter-Schriften* Bd. 34, München 1977.
- Nilson, Experience: B. J. Nilson, *The Medieval Experience at the Shrine*, in: J. Stopford (Hg.), *Pilgrimage Explored*, *York Medieval Press* Bd. 2, Woodbridge 1999, 95–122.
- Oman, Rings: C. Oman, *British Rings: 800–1914*, London 1974.
- Päffgen, Bischofsgräber: B. Päffgen, *Die Speyerer Bischofsgräber und ihre vergleichende Einordnung: Eine archäologische Studie zu Bischofsgräbern in Deutschland von den frühchristlichen Anfängen bis zum Ende des Ancien Régime*, *Studia archaeologicae medii aevi* Bd. 1, Friedberg 2010.
- Rapisarda, Ring: S. Rapisarda, *A Ring on the Little Finger: Andreas Capellanus and Medieval Chiromancy*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 69, 2006 (2007), 175–191.
- Rehm, Schrift: U. Rehm, *Schrift/Bild. Zur Semantik der Inschrift aus der Perspektive kunsthistorischer Mittelalterforschung*, in: U. Rehm/L. Simonis (Hg.), *Poetik der Inschrift, Beiträge zur Literaturtheorie und Wissenspoetik* Bd. 15, Heidelberg 2019, 75–97.
- Richter, Bischofsweihe: *Lexikon des Mittelalters* Bd. 2, 2002, 236–237, s. v. Bischof, -samt. C. Bischofsweihe (K. Richter).
- Robinson, Altar: J. Robinson, *From Altar to Amulet: Relics, Portability, and Devotion*, in: *Kat. Cleveland* 2011, 111–116.
- Scarisbrick, Rings: D. Scarisbrick, *Rings: Symbols of Wealth, Power and Affection*, London 1993.
- Schmitz-Esser, Leben: R. Schmitz-Esser, *Leben mit dem Tod in interdisziplinärer Perspektive: Aktuelle Forschungsfelder, neue Fragen*, *Beiträge zur Mittelalterarchäologie in Österreich* 35, 2019, 13–26.
- Schmitz-Esser, Leichnam: R. Schmitz-Esser, *Der Leichnam im Mittelalter: Einbalsamierung, Verbrennung und die kulturelle Konstruktion des toten Körpers*, *Mittelalter-Forschungen* Bd. 48, Ostfildern 2014.
- Schneider, Gräberfunde: F. Schneider, *Die Gräberfunde im Ostchor des Domes zu Mainz*, Mainz 1874.
- Schulze-Dörrlamm, Speichenrad: M. Schulze-Dörrlamm, *Die goldene Speichenrad-Fibel der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts aus Mainz als Chormantelschließe des Erzbischofs und Wappensymbol des Erzbistums*, *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseum Mainz* 61, 2004, 377–408.
- Seegets, Passionstheologie: P. Seegets, *Passionstheologie und Passionsfrömmigkeit im ausgehenden Mittelalter: Der Nürnberger Franziskaner Stephan Fridolin (gest. 1498) zwischen Kloster und Stadt, Spätmittelalter und Reformation* N.R. Bd. 10, Tübingen 1998.
- Stammler, Ring: W. Stammler, *Der Ring des Erzbischofs*, *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 79,1, 1960, 304–309.
- Tammen, Bild und Heil: S. Tammen, *Bild und Heil am Körper: Reliquiaranhänger*, in: K. Marek/M. Schulz (Hg.), *Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen* Bd. 1: Mittelalter, Paderborn 2015, 299–322.

- Tammen, Vom Haften der Erinnerung: S. Tammen, Vom Haften der Erinnerung. Gedanken zu paragonalen Konstellationen der Gedächtnismedien im Mittelalter, in: S. Heiser/C. Holm (Hg.), *Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellationen*, Göttingen 2010, 131–152.
- Tammen, Radiance and Image: S. Tammen, Radiance and Image on the Breast: Seeing Medieval Jewellery, in: R. Preisinger (Hg.), *Medieval Art at the Intersection of Visuality and Material Culture, Studies in the »Semantics of Vision«*, Disputatio Bd. 32, Turnhout 2021, 159–179.
- Tammen, Mehr als glänzend: S. Tammen, Mehr als glänzend: Spätmittelalterliche Reliquiaranhänger, in: H. Hofmann/C. Schärli/S. Schweinfurth (Hg.), *Inszenierungen von Sichtbarkeit in mittelalterlichen Bildkulturen: Prof. Dr. Barbara Schellewald zum 65. Geburtstag*, Berlin 2018, 217–233.
- Weinert, Domliturgie: F.-R. Weinert, Mainzer Domliturgie zu Beginn des 16. Jahrhunderts: *Der Liber Ordinarius der Mainzer Domkirche, Pietas Liturgica. Studia* Bd. 20, Tübingen 2008.
- Westermann-Angerhausen, Bischofsring: H. Westermann-Angerhausen, Ein goldener Bischofsring, *Lübecker Schriften zur Archäologie und Kulturgeschichte* 22, 1992, 27–31.
- Wilhelmy, Meisterwerke: W. Wilhelmy (Hg.), *Von Bonifatius zum Naumburger Meister: Meisterwerke des Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Mainz* Bd. 1, Regensburg 2020.
- Wilhelmy, Grab: W. Wilhelmy, Das Grab von Erzbischof Aribio, in: Wilhelmy, *Meisterwerke* 165–169 Nr. 7.5.
- Wilhelmy, Krönungsgrabstein: W. Wilhelmy, Krönungsgrabstein des Erzbischofs Siegfried III. von Eppstein, in: Wilhelmy, *Meisterwerke* 351–353 Nr. 12.1.
- Wilhelmy, Prolog: W. Wilhelmy, Prolog: Vollender des Domes und Königsmacher: Erzbischof Siegfried III. von Eppstein, in: Wilhelmy, *Meisterwerke* 355–359 Nr. 12.2.
- Wittekind, Versuch: S. Wittekind, Versuch einer kunsthistorischen Objektbiographie, in: D. Boschung/P.-A. Kreuz/T. Kienlin/H. P. Hahn (Hg.), *Biography of Objects: Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts, Morphomata* Bd. 31, Paderborn 2015, 143–172.
- Woolgar, Treasure: C. Woolgar, Treasure, Material Possessions and the Bishops of Late Medieval England, in: M. Heale (Hg.), *The Prelate in England and Europe 1300–1560*, York 2014, 173–190.
- Yates, Gedächtnis: F. A. Yates, *Gedächtnis und Erinnerung: Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin 2001 (6. Aufl.).

Abbildungsnachweise

- Abb. 1, 2a, 2b © Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Mainz, Foto: Marcel Schawe.
- Abb. 3 Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen zu Berlin, Foto: Stefan Büchner.
- Abb. 4 GDKE RLP, Landesmuseum Mainz, Foto: U. Rudischer.
- Abb. 5 Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Foto: Thomas G. Tempel.

Mazal Tov: Zur Symbolik jüdischer Hochzeitsringe mit Miniaturarchitektur im Mittelalter¹

Maria Stürzebecher

Abstract

Unter den verschiedenen mittelalterlichen Ringtypen nehmen die jüdischen Hochzeitsringe eine Sonderstellung ein – aufgrund ihrer besonderen Form, ihrer Bedeutung im jüdischen Hochzeitsritus sowie ihrer langen Tradition, die vom Mittelalter bis in die Gegenwart reicht. Der vorliegende Beitrag soll ihre Funktion in der Hochzeitszeremonie sowie im Rahmen der Eheschließung als Rechtsgeschäft beleuchten, die Symbolik der besonderen Gestaltung untersuchen und dabei Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu zeitgenössischem christlichem Schmuck in den Blick nehmen.

Ritus

Die Ursprünge des jüdischen Hochzeitsritus liegen weitgehend im Dunkeln, sodass auch nicht exakt bestimmt werden kann, seit wann Ringe in diesem Zusammenhang genutzt wurden. Weder Bibel noch Talmud erwähnen einen Ring in der Hochzeitszeremonie.² In der Bibel gibt es keine Vorschriften oder andere Angaben zum Hochzeitsritual, die Eheschließung wird als Rechtsgeschäft angesehen, dessen konkrete Ausformung jedoch nicht beschrieben wird.³ Erst die Mischna, die erstmalige Verschriftlichung der mündlichen Tora mit den religionsgesetzlichen Traditionen des Judentums, legte die Elemente der jüdischen Heirat fest: Auf die Verlobung (*erusin*), die schon als rechtlich verbindliches Eheversprechen galt, folgte ein Jahr später die eigentliche Vermählung (*nissu'in*).⁴ Im Laufe der Zeit verbanden sich beide Zeremonien, seit dem Mittelalter fanden *erusin* und *nissu'in*, Eheversprechen und dessen Erfüllung, am gleichen Tage statt.⁵ Die Mischna beschreibt zudem im Traktat *Qidduschin 1,1*, wie Verlobung und Ehe-

.....
1 Der vorliegende Aufsatz beruht in Teilen auf dem Kapitel zum jüdischen Hochzeitsring aus dem Erfurter Schatzfund in meiner Dissertation (Stürzebecher, Schatzfund) und knüpft an Aufsätze zur Bedeutung jüdischer Hochzeitsringe im mittelalterlichen Hochzeitsritual an (Stürzebecher, Medieval Jewish Wedding Ring; Stürzebecher, Jewish Wedding Rings). Die Idee zu diesem Aufsatz im Gedenkband für Silke Tammen entstand gemeinsam mit den Mitgliedern des von Silke Tammen initiierten Netzwerks »Ornamentum: Schmuck in Mittelalter und früher Neuzeit«, Antje Bosselmann-Ruickbie, Romina Ebenhöch und Vera Henkelmann (<https://www.arthistoricum.net/netzwerke/ornamentum>, 17.03.2025). Ich danke ihnen dafür sowie für die Lektüre und ihre hilfreichen Kommentare.

2 Lewittes, Marriage 71.

3 Gozani/Reiss, Law 21.

4 Mehlitz, Ritus 148–155, 214–217; Gozani/Reiss, Law 21–23.

5 Dafür gab es sowohl ökonomische Gründe, da nur noch eine Feier finanziert werden musste, als auch gesellschaftliche: Die Gleichzeitigkeit von *erusin* und *nissu'in* minimierte die Unsicherheit für die Braut. Baumgarten,

schließung erfolgen: »Eine Frau wird erworben auf drei Wegen [...] Sie wird erworben durch Geld, Urkunde oder Beischlaf. Durch Geld – das Haus Shammai sagt: Mit einem Dinar oder dem Wert eines Dinars, das Haus Hillel sagt: mit einer Perutah oder dem Wert einer Perutah.«⁶ Die Mischna folgt hier der Schule Hillels und legt den symbolischen Brautpreis auf eine Perutah fest, die kleinste zu dieser Zeit genutzte Münze.⁷ Seit dem 7. Jh. wurde dieser Preis in Form eines silbernen oder goldenen Ringes vor Zeugen vom Bräutigam an die Braut übergeben.⁸

Da über Form und Aussehen dieser Ringe keine Beschreibungen vorliegen, kann keine Verbindung zu den frühen Ringen mit Miniaturgebäuden (siehe unten) gezogen werden. Allerdings ist auffällig, dass dieser Ringtypus zur selben Zeit erscheint, als Ringe im jüdischen Hochzeitsritual eine Rolle zu spielen beginnen.⁹ Spätestens ab dem 10./11. Jh. war die Verwendung von Ringen dann fester Bestandteil von Hochzeitszeremonien.¹⁰ Diese Tradition breitete sich im Mittelalter in ganz Europa aus.¹¹ Seit dem Mittelalter war es üblich, dass der Ring nur aus reinem Gold ohne Edelsteinbesatz gefertigt wurde.¹² Aus dem Jahr 1400 ist die Beschreibung einer aschkenasischen Vermählung überliefert. Ein Schüler von Rabbi Jakob haLevi Molin (Akronym Maharil; ca. 1375–1427) schildert die feierliche Handlung: Nachdem der Rabbiner den Segen gesungen hatte, rief er zwei Zeugen. Er zeigte ihnen den Vermählungsring und ließ sie bestätigen, dass dieser einen bestimmten Wert habe. Dann forderte er sie auf, genau zuzusehen, wie der Bräutigam die Vermählung mit den Worten »Durch diesen Ring seiest Du mir angetraut nach dem Gesetz Moses' und Israels« vollzog. Dieser steckte daraufhin den Ring der Braut an den Finger neben dem Daumen.¹³ Genau diese Handlung zeigt auch eine Szene aus der Zweiten Nürnberger Haggada (um 1470, Abb. 1).¹⁴ Bräutigam und Braut, welche ihr offenes Haar mit einem Diadem geschmückt hat, stehen sich gegenüber, und der Mann ist im Begriff, einen

Gender 216–217. Vgl. auch Grossmann, *Pious and Rebellious* 49; De Vries, *Riten und Symbole* 203–205, 223; Mehlitz, *Ritus* 154, 218; Gozani/Reiss, *Law* 24.

6 Mischna Qidduschin 1,1., zitiert nach Krupp, *Mischna* 2. Vgl. auch Gozani/Reiss, *Law* 21; Mehlitz, *Ritus* 141, 152–154. Mehlitz weist hier auf die reine Symbolhaftigkeit der Aneignung der Braut hin, da nur eine bedeutungslose Geldsumme ausgetauscht werden sollte.

7 Lewittes, *Marriage* 71; Gozani/Reiss, *Law* 22; Gutmann, *Jewish Life Cycle* 1.

8 Singer, *Jewish Encyclopedia* Bd. 10, 428. S. Chadour, *Ringe* Bd. 2, 323; Putík, *Traditionen und Gebräuche* 82; Lewittes, *Marriage* 71; Gozani/Reiss, *Law* 29. Auch im Christentum war zunächst die einseitige Ringgabe an die Braut üblich (Stevenson, *Blessing* 53), die seit dem 13. Jh. wohl unter dem Einfluss der Kirche vom Ringtausch abgelöst wurde (Deneke, *Hochzeit*; vgl. auch Cherry, *Rings* 59). In Byzanz waren bereits seit dem 11. Jh. zwei Ringe üblich, ein goldener für die Braut, ein silberner für den Bräutigam (Stevenson, *Blessing* 100). Dagegen spielen Ringe keinerlei Rolle bei Eheschließungen in der mittelalterlichen islamischen Gesellschaft (Rapoport, *Marriage*).

9 Die Übergabe des Rings fand ursprünglich im Rahmen der Verlobung statt; daher sprechen manche Autoren bei Ringen des hier untersuchten Typus auch von Verlobungsringen, z. B. Abrahams, *Jewish Life* 197; Lewittes, *Marriage* 71–73. Da im Mittelalter jedoch *erusin* und *nissu'in* in einer Zeremonie begangen wurden, erscheint mir der Terminus »Hochzeitsring« dennoch sinnvoller.

10 Goitein, *Mediterranean Society* Bd. 3, 70, 86–88, 95.

11 Lewittes, *Marriage* 71.

12 Abrahams, *Jewish Life* 198; Chadour, *Ringe* Bd. 2, 323; Putík, *Traditionen und Gebräuche* 82; Lewittes, *Marriage* 72.

13 Abrahams, *Jewish Life* 222; Spitzer, *Sefer Maharil* 466–467. Es gibt keine Hinweise darauf, warum der Zeigefinger für die Zeremonie gewählt wurde. Möglicherweise geschah das in Abgrenzung zum christlichen Ritus: Hier wurde der Ring traditionell an den Ringfinger der linken Hand angesteckt, von dem man glaubte, dass eine Vene direkt zum Herzen führen würde (Stevenson, *Blessing* 53; Rapisarda, *Ring* 177–179).

14 David Sofer Collection, London, fol. 12v., vgl. Stürzebecher, *Jewish Wedding Rings* Abb. 1; Gutmann, *Wedding Customs* 314 Abb. 22; Metzger/Metzger, *Jüdisches Leben* 237 Abb. 344.



Abb. 1 Mittelalterliche Hochzeitsszene aus der Zweiten Nürnberger Haggada, um 1470.

sehr großen, einfachen Ring an den ausgestreckten Zeigefinger ihrer rechten Hand zu stecken. Nach aschkenasischem Brauch wird der lange Zipfel (*cornette*) der weichen Kappe (*chaperon*) des Bräutigams der Braut auf den Kopf gelegt.¹⁵ Das Paar wird von zwei Zeugen flankiert, einer hält einen Becher.

Rechtsgeschäft

Die Nennung bzw. Darstellung der Zeugen verdeutlicht, dass es sich bei der Übergabe des Ringes nicht nur um einen symbolischen Akt, sondern auch um ein Rechtsgeschäft handelte. Der Ring ging mit dem Anstecken an den Finger der Braut in ihren Besitz über und musste einen bestimmten Wert haben, den Zeugen bekundeten. Aus diesem Grund war es nach jüdischem Recht (*Halachah*) üblich, dass der Ring aus reinem Gold ohne Edelsteinbesatz gefertigt wurde, da die meisten Menschen wie die Zeugen und die Braut nicht in der Lage gewesen wären, den tatsächlichen Wert eines (Edel-)Steins zu bestimmen.¹⁶ Der Wert und das Material des Ringes sind daher immer wieder Gegenstand rabbinischer Rechtsgutachten im mittelalterlichen Europa.¹⁷ Nach den bekannten Rechtsgutachten konnte eigentlich jeder einfache Goldring (nach Ansicht mancher Rabbiner auch Silber-, silbervergoldete oder sogar Kupferringe) während der Zeremonie als Ehering dienen. Sicherlich wurden solche einfachen Ringe spätestens seit dem Mittelalter zu diesem Zweck verwendet. Allerdings können diese – sofern sie überhaupt erhalten sind – nicht als Trauringe identifiziert werden, wenn sie keine entsprechenden Markierungen bzw. Inschriften aufweisen. Abgesehen vom Verbot der Verwendung von Edelsteinen,¹⁸ gibt es keine spezifische Vorschrift, die Auskunft über das Aussehen dieser

.....
¹⁵ Dieser Brauch wird auch bei Maharil erwähnt: Spitzer, *Sefer Maharil* 466 Nr. 3, die Verwendung eines Traubaldachins (*chuppah*) ist erst seit dem frühen 16. Jh. nachweisbar. Zur frühesten erhaltenen Darstellung einer *chuppah* vgl. Wolfthal, *Picturing Yiddish* 115 Abb. 61.

¹⁶ Abrahams, *Jewish Life* 198–199.

¹⁷ Stürzebecher, *Medieval Jewish Wedding Ring* 77–79.

¹⁸ S. Fn. 16.

Ringe gibt. Auch beschreibt keine der überlieferten Quellen die bei der Zeremonie verwendeten Ringe näher – mit einer Ausnahme: In einem Rechtsgutachten von Maharam Minz wird bereits im 15. Jh. ein Ring mit der eingravierten hebräischen Inschrift *m(azal) t(ov)* erwähnt.¹⁹ Die einzigen bekannten Ringe mit dieser Inschrift sind Ringe mit Miniaturarchitektur als Ringkopf, wie wir sie seit dem Mittelalter kennen. Daher können diese Ringe eindeutig als jüdische Hochzeitsringe identifiziert werden.²⁰ Dieser Typ hat die längste nachweisbare Tradition.

Stilistische Entwicklung: Hochzeitsringe mit Mikroarchitektur als Ringkopf

Erste motivische Vorläufer der Hochzeitsringe mit Miniaturgebäuden stammen bereits aus spätrömischer Zeit.²¹ Aus dem 6. bis 8. Jh. sind merowingische Ringe mit einfachen kleinen Häuschen-artigen Ringköpfen, die spitze oder kuppelförmige Dächer tragen, aus Frankreich und Italien bekannt.²² Das Motiv wiederholt sich an griechischen, byzantinischen²³ und ostgermanischen Ringen²⁴ desselben Zeitraums. Auch das Victoria and Albert Museum in London bewahrt zwei ähnliche Goldringe dieser Zeitstellung auf.²⁵ Ob diese frühen Ringe besondere Funktionen hatten und welche das möglicherweise waren, ist nicht belegt. Ein jüdischer Hintergrund ist schon bei diesen frühen Ringen nicht ausgeschlossen, auch wenn die Ringe keine hebräischen Inschriften tragen. Nahezu gleichzeitig zu ihrem Auftreten, das heißt seit dem 7. oder 8. Jh., sind Ringe im jüdischen Hochzeitsritus nachweisbar (siehe oben). Es ist natürlich auch vorstellbar, dass dieser frühe Typus im Verlauf des Mittelalters durch die europäischen Juden adaptiert wurde und sich zu der typisch jüdischen Ringform entwickelte.

Bisher sind nur vier jüdische Hochzeitsringe aus dem Mittelalter bekannt,²⁶ alle tragen Miniaturgebäude als Ringkopf. Das älteste Beispiel ist der goldene Ring aus dem 1863 entdeckten Schatz von Colmar (Abb. 2).²⁷ Der schmale Reif mit Löwenköpfen an den Ringschultern trägt

19 Domb, *She'elot u-teshuvot rabbenu Moshe Mintz* Bd. 1, 279 Nr. 70. Vgl. auch Noy, *Mazal Tov Ring* 89.

20 Auch wenn einige Autoren die Verwendung von Ringen mit Miniaturarchitektur als Eheringe ablehnen. Sie verweisen meist auf die halachische Regel, dass unverzierte Ringe zu verwenden sind. So schreibt beispielsweise Daniel Sperber (*Sperber, Jewish Life Cycle* 158): »Patently, these rings were not intended to effect the actual betrothal, because the halakha requires a ring without any stone, engraving, name or plating«, und zitiert dafür Shulhan Arukh, *Even ha-Ezer* 31. Aber *Even ha-Ezer* 31, §2 sagt nur: »[...] wir haben den Brauch, mit einem Ring ohne Stein zu heiraten« (*Shulh.an 'Arukh, Even ha-'ezer* 31,2) und erwähnt weder Gravierungen, Namen oder Beschläge. Daniel Sperber vermutet sogar, es könnten zwei Arten von Ringen in der Hochzeitszeremonie eine Rolle gespielt haben: ein einfacher, unverzierter für die eigentliche Eheschließung und ein aufwendig verzierter für das öffentliche Ritual (*Sperber, Jewish Life Cycle* 163–165). Aber auch auf eine solche Verwendung von zwei Arten von Ringen gibt es in keiner der bekannten Quellen irgendeinen Hinweis.

21 Vgl. beispielsweise einen syrischen Ring des 3. Jhs. im Kölner Kunstgewerbemuseum, der als Ringkopf einen tempelähnlichen, viereckigen Aufbau mit einem gefassten Stein trägt. *Chadour/Joppien, Fingerringe* 78 Nr. 103.

22 *Taburet-Delahaye, Les bijoux* 19 Abb. 4, 5; *Hindman, Ring* 112, 206 Nr. 25, 26.

23 Vgl. unter anderem *Ward, Rings* 49–50 Nr. 104; *Seidmann, Jewish Marriage Rings* 41–43, hier 41 sowie *Chadour, Ringe* Bd. 1, 147 Nr. 495–496.

24 *Chadour, Ringe* Bd. 1, 151 Nr. 507.

25 Beide Ringe (Inv.-Nr. 863–1871 und 864–1871) werden bei *Keen, Jewish Ritual Art* 80, als jüdische Hochzeitsringe geführt. Die dort vorgeschlagene Datierung in das 16. oder 18. Jh. scheint willkürlich. Eine Untersuchung durch *Marian Campbell*, ehemals *Victoria and Albert Museum*, und *John Cherry*, ehemals *British Museum*, gemeinsam mit der Verf. am 20.02.2009 ergab eine Einordnung in das 6. bis 8. Jh.

26 Ein goldener Ring, der aus einer privaten Sammlung stammt und von *Vivian Mann* vor 1348 datiert wurde, ist nach Meinung der Verf. nicht mittelalterlich. *Mann, Medieval Jewish Wedding Rings* 144–146 Nr. 62a; *Mann, English Collector* 182; *Mann, Jewish Ceremonial Wedding Ring* 88 Abb. 36.

27 Vgl. u. a. *Kat. Colmar* 1999; *Drake Boehm, Colmar Treasure* sowie *Stürzebecher, Schatzfund* 169–171.



Abb. 2 Jüdischer Hochzeitsring aus dem Schatz von Colmar, um 1300.

ein kleines, sechsseitiges Gebäude mit umlaufenden rundbogigen Arkaden aus tordiertem Golddraht. Auf dem Dach des sechsseitigen Miniaturgebäudes erscheinen vor abwechselnd rotem opaken und ehemals grünem transluzidem Email sechs hebräische Buchstaben: *מזל טוב*. Sie bilden die Inschrift *mazal tov*, was wörtlich übersetzt »guter Stern« heißt und im übertragenen Sinn »viel Glück« bedeutet, ein traditioneller Glückwunsch bei jüdischen Hochzeiten.²⁸ Die gedrungene Form des Ringes ist noch dem Stil des 13. Jhs. verhaftet, doch spricht die Verwendung von transluzidem Email auf den Dachflächen für eine Entstehung im frühen 14. Jh., wohl bald nach 1300.²⁹

Ein weiterer Ring aus dem Schatzfund von Erfurt³⁰ stammt mit seiner hoch aufragenden Miniaturarchitektur aus dem zweiten Viertel des 14. Jhs (Abb. 3, 4). Der Ring ist 4,7 cm hoch,³¹ wiegt 23 Gramm und besteht zu 85 bis 88 % aus reinem Gold³², was einem Feingehalt von 850 bis 880 entspricht. Heute ist ein Feingehalt von 585 bzw. 750 für Schmuck gebräuchlich. Auch im Vergleich mit anderen mittelalterlichen Schmuckstücken zeichnet sich der Erfurter Hochzeitsring durch einen ungewöhnlich hohen Goldgehalt aus, was wohl seine besondere Bedeutung widerspiegelt.³³ Mit dem sechsseitigen Aufbau und den umlaufenden Arkaden ist er dem

28 Diese findet sich auf den meisten jüdischen Hochzeitsringen, sowohl aus dem Mittelalter als auch den nachfolgenden Jahrhunderten. Vgl. dazu u. a. Seidmann, Jewish Marriage Rings 41.

29 Zu den Ringen aus den Schätzen von Colmar, Weißenfels sowie der Schatzkammer der Wittelsbacher in München s. Stürzebecher, Schatzfund 95–96 sowie 278 (vgl. Nr. 36, 37 und 38) mit ausführlichen Literaturverweisen.

30 Zur Ausgrabung in der Erfurter Michaelisstraße vgl. Sczech, Umfeld. Für die ausführliche kunsthistorische Einordnung des Hochzeitsrings im Erfurter Schatz s. Stürzebecher, Schatzfund 94–99.

31 Stürzebecher, Schatzfund 220.

32 Mecking, Goldschmiedetechniken 95.

33 Mecking, Goldschmiedetechniken 62.



Abb. 3, 4 Jüdischer Hochzeitsring aus dem Erfurter Schatz, erste Hälfte des 14. Jhs.

Colmarer Ring typologisch sehr ähnlich. Und beide bestehen – wie es das jüdische Gesetz (*Halacha*) verlangt – aus reinem Gold. Die von zwei geflügelten Drachen getragene, fein gearbeitete gotische Tempelarchitektur des Ringkopfes besticht durch ihre filigrane Ausführung mit Miniaturmaßwerk. Der Aufbau des Ringkopfes ist sechsseitig mit identischen Seiten: Über spitzbogigen Arkaden erhebt sich jeweils ein krabbenbesetzter Dreiecksgiebel mit einem eingeschriebenen Dreiblatt. Der Giebel wird von einer Kreuzblume bekrönt und von Fialen flankiert.³⁴ Auf dem Firstpunkt des hexagonalen Zeltdachs sitzt ein kugelförmiger, sechsseitiger Knauf. Auf den glatten Dachflächen ist in sechs hebräischen Buchstaben die Inschrift *mazal tov* eingraviert (Abb. 4).³⁵ Die Unterseite des Reifs schmücken zwei ineinandergelegte Hände. Dieses Motiv kennen wir als Sinnbild ehelicher Treue von zeitgenössischen christlichen Liebes- und Hochzeitsringen, die auch bereits in spätrömischer Zeit auftraten.³⁶ Innerhalb des Häus-

34 Die Orientierung an zeitgenössischer Architektur ist typisch für einen großen Teil gotischer Goldschmiedekunst. Spitzbögen und Maßwerk schmücken Ringe und Gürtelbeschläge, Monstranzen, Reliquiare und Ziborien. Die einzelnen Elemente wurden seriell in Patrizen geformt und zusammengelötet. Diese im 14. Jh. gängige Arbeitsweise machte es möglich, aus einem Repertoire von Einzelteilen verschiedene Gegenstände herzustellen. Auch der Erfurter Hochzeitsring besteht aus 20 zusammengelöteten Einzelteilen. Vgl. Pasch, Herstellungstechnik 273.

35 Die Buchstaben entsprechen nicht der tatsächlichen Form hebräischer Buchstaben. Dies könnte auf die Ausführung durch christliche Goldschmiede hindeuten, die die Inschrift anscheinend nach einem Muster und in Unkenntnis der hebräischen Schrift graviert haben. Dasselbe gilt für die Inschrift auf dem Dach des Weißenfelder Rings, die sehr laienhaft ausgeführt ist. Allerdings gibt es auch im mittelalterlichen Europa Belege dafür, dass Juden das Goldschmiedehandwerk ausübten und sicher auch Hochzeitsringe herstellten. Vgl. Lehnertz/Stürzebecher, Jewish Goldsmiths.

36 Bereits seit spätrömischer Zeit tragen Verlobungs- und Eheringe oft das Motiv der ineinandergelegten Hände, *dextrarum iunctio* (vgl. z. B. Bassermann-Jordan, Schmuck 37 Abb. 43; Johns, Jewellery 63 Abb. 3.24, 25; Scarisbrick, Posy Rings 16), das sich in Mitteleuropa über lange Zeit großer Beliebtheit erfreute. So zeigt z. B. ein Ring des 12. Jhs. aus dem Fund von Lark Hill im British Museum (Cherry, Rings 59–60 Nr. 114; Kat. London 1984, 293 Nr. 320, 321 mit Abb.) die plastisch ausgeführten verschlungenen Hände, ebenso eine ganze Serie von einfachen Ringen des 13. Jhs. aus dem Schatzfund von Fuchsenhof. Das Motiv ist hier zum Teil plastisch gearbeitet, teilweise nur graviert (Krabath/Bühler, Nr. 249–260, 562–575, 588–589 Nr. 249–262, 272). Weitere Beispiele sind ein deutscher Liebes-



Abb. 5 Jüdischer Hochzeitsring aus dem Weißenfelder Schatz, erste Hälfte des 14. Jhs.

chens befindet sich eine kleine goldene Kugel, die bei Bewegung einen leisen, hellen Klang erzeugt.

Dem Erfurter Ring steht der Ring aus dem Weißenfelder Fund von 1826³⁷ zeitlich nahe, wenngleich er weitaus einfacher und weniger qualitativ in der Ausführung ist (Abb. 5). Der glatte, schmale Reif trägt ein kleines kapellenartiges Gebäude mit einem einfachen Satteldach und umlaufenden spitzbogigen Arkaden, die Giebelseiten mit dem eingeschriebenen Dreipass sind krabbenbesetzt. Auch hier findet sich die eingravierte hebräische Inschrift *mazal tov* auf dem Dach. Im Inneren des Häuschens befindet sich – ähnlich wie bei dem Erfurter Ring – ein kleines, bei Bewegung klapperndes Stück Silberblech.

Mit seinen turmartigen, hoch aufragenden Fialen über dem sehr kleinen Häuschen und den flankierenden Voluten markiert ein goldener Ring aus der Schatzkammer der Wittelsbacher in

.....
 ring des 13./14. Jhs. im Bayerischen Nationalmuseum München (Steingräber, Schmuck 47 Abb. 63; Haimerl, Schmuck 109 mit Abb.), zwei Ringe aus Grabungen in Amsterdam, Zinn bzw. Kupfer, 16. Jh. (Baart, Opgravingen 213–214 Nr. 390–391), ein goldener Fingerring des 16. Jhs. aus Italien (Chadour/Joppien, Fingerringe 155 Nr. 242) oder zwei deutsche Silberringe aus der zweiten Hälfte des 19. Jhs. (Chadour/Joppien, Fingerringe 194–195 Nr. 305, 306.). Auch der jüdische Hochzeitsring des 14. Jhs. aus dem Erfurter Schatz verwendet das Motiv der *dextrarum iunctio* auf seiner Ringschiene und kombiniert es mit dem Motiv des Miniaturgebäudes. Anders als in Mittel- und Westeuropa, wo sich dieses Motiv auf die Darstellung der ineinander gelegten Hände beschränkt, zeigen byzantinische Ringe des 5. bis 8. Jhs. figürliche Darstellungen der *dextrarum iunctio* mit dem Brautpaar und Christus in der Rolle der Concordia auf ihrer Ringplatte, so beispielsweise ein Hochzeitsring des frühen 8. Jhs. aus der Bucht von Abuqir, Ägypten (Petrina, Hochzeitsring). Andere byzantinische Hochzeitsringe zeigen nur das Porträt der Brautleute (vgl. Ward, Rings 47 Nr. 100; Walker, Myth and Magic; Hindman, Ring 132, 209, 217 Nr. 32, 48). Bosselmann-Ruickbie vermutet, dass eine Gruppe von mittelbyzantinischen Ringen (9.–12. Jh.) mit der Kombination von Frauen- und Männernamen Hochzeitsringe waren, die sich jedoch in ihrer Form nicht von anderen zeitgenössischen Ringen unterscheiden (Bosselmann-Ruickbie, Byzantinischer Schmuck 123, 149). Allerdings wurden sicherlich – wie im Judentum, s. oben – auch einfache, unverzierte Ringe als Hochzeits- oder Eheringe verwendet. So zeigt beispielsweise eine Illustration zum Leben des hl. Alexius im St. Albans Psalter der Christina of Markyate, 12. Jh., auf S. 57 wie der Heilige seiner Frau einen schlichten goldenen Ring mit einem einzelnen dunklen Stein überreicht (Houts, Married Life 80).

³⁷ Vgl. u. a. Dräger, Zeugnisse sowie Stürzebecher, Schatzfund 165–168.

München die Übergangszeit von der Spätgotik zur Renaissance (entstanden um 1500). Dieser Ring wird bereits im Inventar von 1585 beschrieben als ein *alter [...] goldener Ring, welcher anstatt des Stains gemacht, als ein claines Thürml, mit 5 Spützen, auf den seithen seind etlich hebreische Buochstaben*.³⁸ Diese hebräische Inschrift *mazal tov* befindet sich auf der Innenseite des Reifs.

Aus späteren Zeiten sind jüdische Hochzeitsringe mit dem kleinen Gebäude auf der Ringplatte öfter überliefert – immer den herrschenden Moden und Zeitstilen entsprechend gearbeitet und verziert. In der Renaissance nimmt das Gebäude antikisierende Formen an, während man im Barock das Verbot von Edelsteinen umgeht durch die reiche Verwendung von farbigem Email. Im Historismus des 19. Jhs. greift man unter anderem auf hochmittelalterliche Vorbilder zurück.³⁹ Auffällig ist, dass einige der Hochzeitsringe des 19. Jhs. stark an mittelalterliche Ringe erinnern. Das ist umso erstaunlicher, als Hochzeitsringe der vorhergehenden Jahrhunderte keine mittelalterlichen Formen zeigten, es bestand also weder Kontinuität noch Konservatismus in der Fertigungsart. Ein besonders augenfälliges Beispiel ist ein goldener jüdischer Hochzeitsring im Kölnischen Stadtmuseum, der bis vor kurzem als mittelalterlich galt der in seiner Ausführung den Erfurter Hochzeitsring zu kopieren scheint, ausweislich der Materialanalyse aber erst nach 1820 entstanden ist und in seiner Ausführung den Erfurter Hochzeitsring zu kopieren scheint.⁴⁰ Naheliegend ist, dass im 19. Jh. möglicherweise noch Ringe dieses Typus als Vorlagen vorhanden gewesen waren. Die Tradition der Häuschen-Ringe ist bis heute lebendig, und Ringe dieses Typus werden immer noch hergestellt und bei Hochzeiten verwendet.⁴¹

Typus und Motiv

Ringe mit Miniaturgebäuden als Ringkopf stellen einen der Haupttypen jüdischer Hochzeitsringe dar, wenn auch andere Formen nachweisbar sind.⁴² Mit den Ringen aus Colmar, Weißenfels und Erfurt hat dieser Typus allerdings die längste nachweisbare Tradition in Mitteleuropa, die also mindestens bis ins Mittelalter zurückreicht. Diese Ringe besitzen mit ihrer besonderen Form des Ringkopfes eine typisch jüdische, jeweils dem herrschenden Zeit- und Regionalstil angepasste Formensprache. Obwohl Mikroarchitektur in der mittelalterlichen Goldschmiedekunst ein weit verbreitetes Phänomen ist,⁴³ gibt es seit dem Mittelalter keinerlei christliche

.....
³⁸ Glaser, Quellen und Studien 196.

³⁹ Vgl. für eine ausführliche Diskussion dieses Typus sowie anderer Formen jüdischer Hochzeitsringe bei Stürzebecher, Schatzfund 96–97.

⁴⁰ Mecking/Pasch/Stürzebecher, Schmuck.

⁴¹ Unter anderem von der britischen Schmuckgestalterin Chloe Lee Carson, die anlässlich ihrer eigenen Hochzeit, ausgehend von historischen Ringformen, neue Interpretationen des Ringtyps entwickelt hat: <https://www.instagram.com/chloeecarson/?hl=de>.

⁴² Seit dem 16. Jh. sind weitere Grundformen jüdischer Hochzeitsringe bekannt. Besonders verbreitet waren sehr breite, von einem tordierten Kordeldraht eingefasste und zum Teil emaillierte Ringe, die umlaufend mit sechs (oder mehr) kleinen, filigranen Buckelrosetten besetzt sind. Eine Mischform aus diesem Typ und den Ringen mit Miniaturgebäude bilden Ringe mit Filigranbesatz, die anstelle einer der Rosetten ein kleines aufklappbares Dach tragen, unter dem die gravierte hebräische Inschrift *mazal tov* zu finden ist (Seidmann, Jewish Marriage Rings 41–43, hier 41). Breite, bandförmige Ringe, die nur mit demselben umlaufenden Glückwunsch verziert sind, werden als »lettered band type« bezeichnet (Seidmann, »Lettered Band« Type 362–364).

⁴³ S. beispielsweise Timmermann, Microarchitecture.

Ringe, die eine ähnliche Motivik aufweisen.⁴⁴ Damit stellen die architektonischen Ringe als originär jüdische Kunstwerke eine Besonderheit dar. Die für diesen Ringtyp typische hebräische Inschrift *mazal tov* findet sich wie erwähnt bei den Ringen aus Colmar, Erfurt und Weißenfels auf dem Dach und dem etwas jüngeren in München auf der Innenseite der Ringschiene. Ein Ring mit der eingravierten hebräischen Inschrift *mazal tov* wird bereits im 15. Jh. in einem Rechtsgutachten von Rabbi Moses ben Isaak haLevi Minz (Akronym: Maharam Minz; um 1420–1482) erwähnt.⁴⁵ Zwei der drei Ringe des 14. Jhs. weisen zudem eine weitere Gemeinsamkeit auf: Durch eine goldene Kugel bzw. ein kleines Stück Silberblech im Inneren des Miniaturgebäudes konnten die Ringe aus Erfurt und Weißenfels bei Bewegung einen Klang erzeugen, wodurch möglicherweise zusätzliche Aufmerksamkeit auf die Zeremonie bzw. die Braut gelenkt werden konnte.⁴⁶

Sichtbarkeit

Mit ihrer aufwendigen Gestaltung, der sichtbaren hebräischen Inschrift, der besonderen Symbolik (siehe unten) und dem durch den Ring hervorgerufenen Klang zielte die Hauptwirkung der Ringe nach außen und richtete sich an die bei der Hochzeit anwesenden Zeugen und Gäste. So kann das Anstecken des Ringes an den linken Zeigefinger der Braut während der Eheschließung als performativer Akt gesehen werden, dessen Wirkung durch den visuellen, aber auch den akustischen Reiz verstärkt wurde, die der so besonders gestaltete Ring hervorrief. Hinzu kam natürlich der vom Ring ausgehende taktile Reiz, der zunächst auf den Bräutigam wirkte, beim Anstecken an ihren Finger dann auch auf die Braut. Diese besondere Beziehung mittelalterlicher Schmuckstücke zum Körper der Träger:innen hat Silke Tammen herausgestellt, unter anderem in ihrem Aufsatz zu Reliquienanhängern, indem sie betont, »dass religiöser (und auch profaner) Schmuck nicht nur Blicke und tastende Finger an sich zog, sondern auf den Körper seines Trägers zurückwirken sollte bzw. sich auf diesen bezog: Ringe und Gürtel [...] »fesselten« förmlich Finger und Taille.«⁴⁷ Diese unmittelbare Wirkung auf den Körper des Trägers/der Trägerin hatten natürlich auch die jüdischen Hochzeitsringe, sie fesselten auch symbolisch Bräutigam und Braut aneinander, und die Inschrift *mazal tov* – »viel Glück« richtete sich ebenfalls an die beiden. Allerdings wurden diese Ringe ausschließlich während der Hochzeit getragen, wie oben beschrieben, und danach als Teil des Brautgeldes aufbewahrt. Form und Material der Ringe scheinen also eher auf eine einmalige, dann aber maximale Wirkung

.....
44 Im Christentum war zunächst ebenfalls die einseitige Ringgabe an die Braut üblich, sie wurde seit dem 13. Jh. vom Ringtausch abgelöst. S. o., Fn. 8. Seit spätrömischer Zeit tragen Verlobungs- und Eheringe oft das Motiv der ineinandergelegten Hände, *dextrarum iunctio* (vgl. Fn. 36).

45 S. Fn. 19.

46 Möglicherweise besaß auch der Colmarer Ring ursprünglich eine ähnliche Vorrichtung. Analysen zeigen, dass das Dach nach der Auffindung sekundär aufgeklebt wurde (Pasch, Herstellungstechnik 277). Vielleicht bezieht sich ein Responsum von Rabbi Meir von Rothenburg bereits im 13. Jh. auf einen solchen Ring. Es behandelt die Frage, ob es erlaubt ist, am Schabbat einen Ring zu tragen, der einen losen Stein oder ein Stück Blech in einem Hohlraum einschließt, sodass er bei Bewegung einen klingenden Ton von sich gibt. Rabbi Meir sagt, dass es einer Person nicht erlaubt ist, am Schabbat musikalische Klänge zu erzeugen, besonders dann nicht, wenn diese einem bestimmten Zweck dienen. Da der Ring jedoch weder einen musikalischen Klang erzeugt noch einem nützlichen Zweck dient, ist es erlaubt, ihn am Sabbat zu tragen. Agus, Meir of Rothenburg 182, Orah Hayim Nr. 40.

47 Tammen, Bild und Heil am Körper 299–324, hier 317.

während der Zeremonie ausgelegt zu sein, daraus resultiert sicher auch die besondere Gestaltung.

Größe und außergewöhnliche Form des Ringkopfes stellten sicher, dass der Ring während der Zeremonie von den Zeugen gesehen wurde – eine wichtige Voraussetzung für die Gültigkeit der Zeremonie.⁴⁸ Wahrscheinlich wurden auch aus diesem Grund die Ringe in den bekannten Hochzeitsdarstellungen des Mittelalters besonders groß abgebildet. In der bereits erwähnten Szene aus der Zweiten Nürnberger Haggada (um 1470, Abb. 1) steckt der Bräutigam einen sehr großen, unverzierten Ring an den ausgestreckten Zeigefinger ihrer rechten Hand,⁴⁹ und auch in dem einzigen aus dem Mittelalter erhaltenen aschkenasischen Ehevertrag (*Ketubbah*) aus Krems in Österreich (1391/1392) wird in der floral-ornamentalen Randillumination die Ringübergabe angedeutet: Braut und Bräutigam sind durch den Text getrennt, die mit einer Krone geschmückte Braut streckt ihren rechten Arm dem Bräutigam entgegen, der ihr einen sehr großen Ring zu reichen scheint. Dessen Ringkopf ist stark ausgeprägt und rot illuminiert.⁵⁰

Gedenken an die Tempelzerstörung

Kennzeichnend für jüdische Hochzeitsringe dieses Typs ist die Gestaltung des Ringkopfes in Form eines Miniaturgebäudes. Die Struktur erinnert an die aus mittelalterlichen Synagogen bekannten *Bimaot*,⁵¹ die wohl auch Ort der Trauung gewesen sein können.⁵² Darüber hinaus gibt es verschiedene Interpretation des Motivs: als das neue Haus der Vermählten, als Synagoge oder als Tempel Salomons. Die Identifizierung mit dem im Jahre 70 n. Chr. durch Titus zerstörten Zweiten Tempel in Jerusalem ist jedoch am wahrscheinlichsten.⁵³ Die Sehnsucht nach Jerusalem und dem Tempel war allen in der Diaspora lebenden Juden gemein und schlägt sich in ihrer Kunst nieder. So finden sich Tempeldarstellungen seit dem Mittelalter in verschiedenen illuminierten hebräischen Handschriften sowie sehr häufig in jüdischen Eheverträgen, den *Ketubbot*.⁵⁴ Dort diente die Darstellung des Tempels der »Bewahrung der Erinnerung an die Zerstörung der heiligen Stadt bei verschiedenen Ereignissen im Lebenszyklus«⁵⁵ – auch

48 Die Rechtsgültigkeit einer Hochzeit wurde durch die korrekte Form der Zeremonie, die Anwesenheit von Zeugen und insbesondere die Sichtbarkeit des Ringes während der Zeremonie bestimmt. Dies geht aus einer Entscheidung des Maharam von Rothenburg hervor: In einer Trinkhalle in Esslingen, wo junge Männer und junge Damen tranken und feierten, alberte eine der Frauen herum und bat einen jungen Mann, sich mit ihr zu verloben. Er lieh sich einen Ring, warf ihn ihr in den Schoß und sprach die Verlobungsformel aus. Der Maharam von Rothenburg wurde gefragt, ob Leah eine Scheidung brauche, und entschied, dass dies nicht der Fall sei: Da die Zeugen nicht sahen, wie der Ring in Leahs Schoß fiel, fand keine Verlobung statt. Baumgarten/Barzilay/Levinson, *Jewish Life* 19–20; Agus, Meir of Rothenburg 44, 300–301.

49 Metzger/Metzger, *Jüdisches Leben* 237 Abb. 344.

50 Dies ist die einzige genauere Darstellung eines jüdischen Hochzeitsringes im Mittelalter, allen anderen Illuminationen ist gemein, dass die Ringe immer nur schematisch als einfacher Reif dargestellt sind. Österreichische Nationalbibliothek Wien, Cod. Hebr. 218. Keil, *Hebräische Urkunden* 37–38; Metzger/Metzger, *Jüdisches Leben* 237 Abb. 342.

51 Zum Beispiel in Köln (Potthoff/Wiehen, Pogrom Abb. Titelseite; Grellert/Ristow, *Bima*) oder Erfurt (Altwasser, *Synagoge* 58–60, mit weiteren Vergleichsbeispielen).

52 Keil, *Roles* 10; Feuchtwanger-Sarig, *Nuremberg* 290; vgl. auch Hollender, *Hochzeitsspiyyutim* 58. Sonst fanden Hochzeiten im Synagogenhof statt. Lehnertz, *Christen* 39; Cohen/Horowitz, *Rituals of Marriage* 229–231.

53 So etwa Abrahams, *Jewish Life* 198. Für die ausführliche Diskussion des Motivs s. Stürzebecher, *Schatzfund* 96.

54 Seidmann, *Jewish Marriage Rings* 42; Sabar, *Masel Tow* 45.

55 Sabar, *Masel Tow* 46.

und gerade am (hoffentlich) freudigsten Tag im Leben.⁵⁶ Aus demselben Grund könnte das Motiv auch an den Hochzeitsringen zu finden sein.

Der Tempel wird in den *Ketubbot* (wie auch bei vielen Hochzeitsringen) meist als ein polygonales Zentralgebäude dargestellt, das dem Felsendom ähnelt. Die Kreuzfahrer meinten in diesem imposanten Bau aus dem 7. Jh. den *Templum Domini* zu erkennen und brachten seine Darstellung auf Kreuzfahrerkarten mit nach Europa. Sie hielt als recht einheitliches Motiv für Jahrhunderte Einzug in die europäische Kunst.⁵⁷ So wird der zerstörte Tempel in Jerusalem sowohl in christlichen wie auch in jüdischen Kunstwerken seit dem 11. Jh. in Form des Felsendoms dargestellt: Die *Bible moralisée* aus dem 13. Jh. und die Schedelsche Weltchronik von 1493 zeigen einen kuppelbekrönten Zentralbau, genau wie die Illuminationen jüdischer Handschriften⁵⁸. Diese Darstellung hat möglicherweise auch die Form jüdischer Hochzeitsringe beeinflusst.

Mit der Verwendung des Motivs auf den Hochzeitsringen kann die Hochzeit direkt in diesen Kontext gestellt werden. Gemäß Tora wird die Vereinigung der frisch Vermählten und deren gemeinsames Leben bildlich mit dem Bau eines kleinen Tempels (*Mikdash Me'at*) verglichen.⁵⁹ Und auch in der liturgischen Dichtung scheint dieses Motiv auf. Für *Schabbat Chatan*, den Schabbat vor der Hochzeit, sind eine Vielzahl von *Pijjutim* (liturgische Dichtungen) überliefert, durch die der Bräutigam bei seinem Aufruf zur Toralesung in der Gemeinde geehrt wurde.⁶⁰ In den *Pijjutim* für *Schabbat Chatan* der Dichter Elasar ha-Qallir und Amitai ben Shefatya wird das Hochzeitszimmer mit dem Tempel assoziiert.⁶¹ So kann die Vermählung als symbolischer Wiederaufbau des zerstörten Tempels interpretiert werden, symbolisiert durch die Gestaltung der Hochzeitsringe in Form kleiner Tempel.

Schluss

Mit dem Motiv des Erinnerns an die Tempelzerstörung spiegelt mein Beitrag das dem vorliegenden Band zugrundeliegende Motiv des Gedenkens. Silke Tammen hat sich intensiv mit Schmuck als Träger von Formen des Gedenkens beschäftigt, zuletzt in dem bereits genannten Beitrag zu Reliquienanhängern mit dem »Thame Ring« aus dem 14. Jh., der mit seiner Inschrift *Memanto Mei Domine* »zum Gedenken aufruft bzw. den Herrn bittet, des Besitzers zu gedenken.«⁶² Ringe, aber auch Broschen und andere Schmuckstücke dienen der Erinnerung an bestimmte Personen oder private Ereignisse, die sie bei Träger:innen und Betrachter:innen auslösen sollten. Im Gegensatz zu diesen sehr persönlichen Formen des Gedenkens, wie sie auch Romina Ebenhöch in ihrem Aufsatz *Vergis mein nit – Verbundenheit und Gedenken durch Ringe*

.....
56 Auch die Tradition, im Verlauf der Trauungszeremonie ein Glas zu zerbrechen, soll wohl spätestens seit dem ausgehenden 13. Jh. an die Zerstörung des Tempels erinnern. Feuchtwanger, *Interrelations* 35; Goldberg, *Passages* 149. Jacob Z. Lauterbach vermutet jedoch einen älteren Ursprung dieser Zeremonie in der Abwehr von Dämonen während der Heirat, der erst später zum Gedenken an die Zerstörung Jerusalems umgedeutet wurde. Lauterbach, *Ceremony*. Goldberg, *Passages* ab S. 150, diskutiert auch weitere mögliche Interpretationen des Rituals.

57 Weiss, *Domus domini* 210–217; Sabar, *Masel Tow* 48.

58 Kirschbaum/Bandmann, *Lexikon der christlichen Ikonographie* 258; Sabar, *Masel Tow* 48–49.

59 Hackenbroch, *Renaissance Jewellery* 50; Chadour, *Ringe* Bd. 2, 324.

60 Hollender, *Hochzeitsspiyyutim* 54.

61 Lieber, *Piyutim le-Hatan* 281, 295.

62 Tammen, *Bild und Heil am Körper* 299–324, hier 318.

im 16. Jahrhundert im vorliegenden Band beschreibt, handelt es sich bei den jüdischen Hochzeitsringen jedoch um eine anders gelagerte, abstraktere Form des Gedenkens. Die Ringe erinnern an ein das gesamte Judentum prägendes historisches Ereignis der Tempelzerstörung, das identitätsstiftend wirkt. Auch hierin liegt die besondere Bedeutung der Hochzeitsringe als originär jüdische Kunstwerke.

Bibliographie

- Abrahams, Jewish Life: I. Abrahams, Jewish Life in the Middle Ages, London/New York 2009.
- Agus, Meir of Rothenburg: I. Agus, Rabbi Meir of Rothenburg: His Life and his Work as Sources for the Religious, Legal, and Social History of the Jews of Germany in the Thirteenth Century Bd. 1, Philadelphia 1947.
- Altwasser, Synagoge: E. Altwasser, Die Baugeschichte der Alten Synagoge Erfurt vom 11.–20. Jahrhundert, in: S. Ostritz (Hg.), Die mittelalterliche jüdische Kultur in Erfurt Bd. 4: Die Alte Synagoge, Langenweißbach 2009, 8–193.
- Baart, Opgravingen: J. Baart, Opgravingen in Amsterdam: 20 Jaar Stads kernonderzoek, Haarlem 1977.
- Baumgarten, Gender: E. Baumgarten, Gender and Daily Life in Jewish Communities, in: J. Bennet/R. Karras (Hg.), The Oxford Handbook of Women and Gender in Medieval Europe, Oxford 2013, 213–228.
- Baumgarten/Barzilay/Levinson, Jewish Life: E. Baumgarten/T. Barzilay/E. Levinson, Jewish Life in Medieval Northern Europe, 1080–1350: A Sourcebook, Kalamazoo 2022.
- Bassermann-Jordan, Schmuck: E. Bassermann-Jordan, Der Schmuck, Leipzig 1909.
- Bosselmann-Ruickbie, Byzantinischer Schmuck: A. Bosselmann-Ruickbie, Byzantinischer Schmuck des 9. bis frühen 13. Jahrhunderts. Untersuchungen zum metallenen dekorativen Körperschmuck der mittelbyzantinischen Zeit anhand datierter Funde aus Bulgarien und Griechenland, Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz Bd. 28, Wiesbaden 2011.
- Chadour, Ringe: A. Chadour, Ringe: Die Alice und Louis Koch Sammlung: Vierzig Jahrhunderte durch vier Generationen gesehen, 2 Bde., Leeds/Maney 1994.
- Chadour/Joppien, Fingerringe: A. Chadour/R. Joppien, Schmuck Bd. 2: Fingerringe, Kataloge des Kunstgewerbemuseums Köln 10, Köln 1985.
- Cherry, Rings: J. Cherry, Medieval Rings, in: A. Ward/J. Cherry/C. Gere/B. Cartlidge (Hg.), The Ring: From Antiquity to the Twentieth Century, Fribourg 1981, 51–86.
- Cohen/Horowitz, Rituals of Marriage: E. Cohen/E. Horowitz, In Search of the Sacred: Jews, Christians and Rituals of Marriage in the Later Middle Ages, Journal of Medieval and Renaissance Studies 20,2, 1990, 225–250.
- Deneke, Hochzeit: Lexikon des Mittelalters Bd. 5, 1991, 61, s. v. Hochzeit (B. Deneke).
- De Vries, Riten und Symbole: S. De Vries, Jüdische Riten und Symbole, Wiesbaden 1984.
- Domb, She'elot u-teshuvot rabbenu Moshe Mintz: J. S. Domb (Hg.), Moses Son of Isaac haLevi Mintz, She'elot uTeshuvot Rabbenu Moshe Mintz (Maharam Mintz), Jerusalem 1991.
- Dräger, Zeugnisse: U. Dräger, Zeugnisse der Liebe aus dem frühen 14. Jahrhundert, in: H. Meller (Hg.), Schönheit, Macht und Tod: 120 Funde aus 120 Jahren, Halle 2001, 48–49.
- Drake Boehm, Colmar Treasure: B. Drake Boehm (Hg.), The Colmar Treasure: A Medieval Jewish Legacy, New York 2020.
- Feuchtwanger, Interrelations: N. Feuchtwanger, Interrelations between the Jewish and Christian Wedding in Medieval Ashkenaz, in: Proceedings of the Ninth World Congress of Jewish Studies, Jerusalem, August 4–12, 1985, Division D Bd. 1, Jerusalem 1986, 31–36.
- Feuchtwanger-Sarig, Nuremberg: N. Feuchtwanger-Sarig, Thy Father's Instruction: Reading the Nuremberg Miscellany as Jewish Cultural History, Studia Judaica: Forschungen zur Wissenschaft des Judentums Bd. 79, Rethinking Diaspora Bd. 2, Berlin/Boston 2022.
- Glaser, Quellen und Studien: H. Glaser (Hg.), Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher vom 16. bis zum 18. Jahrhundert, München 1980.
- Goitein, Mediterranean Society: S. Goitein, A Mediterranean Society: The Jewish Communities of the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Geniza Bd. 3: The Family, Berkeley u. a. 1978.
- Goldberg, Passages: H. Goldberg, Jewish Passages: Cycles of Jewish Life, Berkeley u. a. 2003.

- Gozani/Reiss, Law: T. Gozani, D. Y. Reiss, Law or Custom? The Historical Evolution of Jewish Wedding Ceremonies, in: G. Grossman (Hg.), *Romance & Ritual: Celebrating the Jewish Wedding*, Los Angeles 2001, 21–29.
- Grellert/Ristow, Bima: M. Grellert/S. Ristow: Rekonstruktion einer Bima aus dem Mittelalter, in: L. Cohen/T. Otten/C. Twiehaus (Hg.): *Jüdische Geschichte und Gegenwart in Deutschland. Aktuelle Fragen und Positionen*, Oppenheim 2021, 118–119.
- Grossmann, Pious and Rebellious: A. Grossmann, *Pious and Rebellious: Jewish Women in Medieval Europe*, Lebanon NH 2004.
- Gutmann, Wedding Customs: J. Gutmann, *Wedding Customs and Ceremonies in Art*, in: J. Gutmann (Hg.), *Beauty in Holiness: Studies in Jewish Customs and Ceremonial Art*, New York 1970, 313–339.
- Gutmann, Jewish Life Cycle: J. Gutmann, *The Jewish Life Cycle*, Leiden 1987.
- Hackenbroch, Renaissance Jewellery: Y. Hackenbroch, *Renaissance Jewellery*, München 1979.
- Haimerl, Schmuck: B. Haimerl, *Schmuck und Gerät in der Spätgotik*, in: L. Kreiner (Hg.), *Zwischen Himmel und Hölle: Vom Leben bis zum Sterben in einer spätmittelalterlichen Stadt in Niederbayern*, Ausstellungskatalog Niederbayerisches Vorgeschichtsmuseum Landau an der Isar, Eichendorf 1999, 102–111.
- Hindman, Ring: S. Hindman, *Take this Ring: Medieval and Renaissance Rings from the Griffin Collection*, Turnhout 2015.
- Hollender, Hochzeitspiyyutim: E. Hollender: *Hochzeitspiyyutim und ashkenazische Dichtkunst*, *Frankfurter Jüdische Beiträge* 38, 2013, 49–67.
- Houts, Married Life: E. von Houts, *Married Life in the Middle Ages: 900–1300*, Oxford/New York 2019.
- Johns, Jewellery: C. Johns, *The Jewellery of Roman Britain: Celtic and Classical Traditions*, London 1996.
- Kat. Colmar 1999: C. Leroy (Hg.), *Trésor de Colmar*, Ausstellungskatalog Musée d'Unterlinden Colmar, Colmar 1999.
- Kat. London 1984: G. Zarnecki (Hg.), *English Romanesque Art: 1066–1200*, Ausstellungskatalog Hayward Gallery London, London 1984.
- Keen, Jewish Ritual Art: M. Keen, *Jewish Ritual Art in the Victoria & Albert Museum*, London 1991.
- Keil, Hebräische Urkunden: M. Keil, *Hebräische Urkunden und jiddische Texte*, in: W. Herwig (Hg.), *Geschichte der Juden in Österreich: Österreichische Geschichte, Ergänzungsbd. 4*, Wien 2006, 33–38.
- Keil, Roles: M. Keil, *Public Roles of Jewish Women in 14th and 15th-Century Ashkenaz: Business, Community and Ritual*, in: C. Cluse (Hg.), *The Jews of Europe in the Middle Ages (Tenth to Fifteenth Centuries): Proceedings of the International Symposium held at Speyer, 20–25 October 2002*, *Cultural Encounters in Late Antiquity and the Middle Ages Bd. 4*, Turnhout 2004, 317–330.
- Kirschbaum/Bandmann, Lexikon der christlichen Ikonographie: E. Kirschbaum/G. Bandmann (Hg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie Bd. 4*, Rom u. a. 1994.
- Krabath/Bühler, Katalog: S. Krabath/B. Bühler, *Katalog der nichtmonetären Objekte*, in: B. Prokisch/T. Kührtreiber (Hg.), *Der Schatzfund von Fuchsenhof*, *Studien zur Kulturgeschichte von Oberösterreich Bd. 15*, Linz 2004, 425–733.
- Krupp, Mischna: M. Krupp (Hg.), *Die Mischna: Textkritische Ausgabe mit deutscher Übersetzung und Kommentar Teil 3,7: Kidduschin: Antrauung*, Jerusalem 2004.
- Lauterbach, Ceremony: J. Lauterbach, *The Ceremony of Breaking a Glass at Weddings*, in: J. Gutmann (Hg.), *Beauty in Holiness: Studies in Jewish Customs and Ceremonial Art*, New York 1970, 340–369.
- Lehnertz, Christen: A. Lehnertz: *Christen im öffentlichen und privaten Raum der mittelalterlichen Judenviertel*, in: R. Furst/S. Schmitt (Hg.): *Tür an Tür im Mittelalter. Jüdisch-Christliche Nachbarschaft vor dem Ghetto*, *Münchner Beiträge zur jüdischen Geschichte und Kultur* 14,1, 2020, München 2020, 29–44.
- Lehnertz/Stürzebecher, Jewish Goldsmiths: A. Lehnertz/M. Stürzebecher, *Tracing Jewish Goldsmiths in Medieval Ashkenaz*, in: A. Lehnertz/M. Stürzebecher u. a. (Hg.), *Jewish Craftspeople in the Middle Ages – Objects, Sources and Materials (Arbeitstitel, in Vorbereitung)*.
- Lewittes, Marriage: M. Lewittes, *Jewish Marriage: Rabbinic Law, Legend, and Custom*, Northvale NJ/London 1994.
- Lieber, Piyutim le-Hatan: L. Lieber, *The Piyutim le-Hatan of Qallir and Amittai: Jewish Marriage Customs in Early Byzantium*, in: S. Fine/A. Koller (Hg.), *Talmuda de-Eretz Israel: Archaeology and the Rabbis in Late Antique Palestine*, Boston/Berlin 2014, 275–299.
- Mann, Medieval Jewish Wedding Rings: V. Mann, *Medieval Jewish Wedding Rings*, in: B. Drake Boehm/M. Holcomb (Hg.), *Jerusalem 1000–1400: Every People Under Heaven*, Ausstellungskatalog The Metropolitan Museum of Art New York, New York 2016, 144–146.

- Mann, English Collector: V. Mann, *The First English Collector of Jewish Wedding Rings and Their Dealers*, Images: A Journal of Jewish Art and Visual Culture Bd. 11, Leiden/Boston 2018, 177–185.
- Mann, Jewish Ceremonial Wedding Ring: V. Mann, *Jewish Ceremonial Wedding Ring*, in: B. Drake Boehm (Hg.), *The Colmar Treasure: A Medieval Jewish Legacy*, New York 2020, 88.
- Mecking, Goldschmiedetechniken: O. Mecking, *Die Rekonstruktion der Goldschmiedetechniken aufgrund der chemischen Analytik*, in: S. Ostritz (Hg.), *Die mittelalterliche jüdische Kultur in Erfurt Bd. 2: Der Schatzfund: Analysen – Herstellungstechniken – Rekonstruktionen*, Langenweißbach 2010, 10–225.
- Mecking/Pasch/Stürzebecher, Schmuck: O. Mecking/A. Pasch/M. Stürzebecher: *Wenn Schmuck Geschichte erzählt. Kunsthistorische, technologische und materialtechnische Analyseergebnisse zu einem jüdischen Hochzeitsring aus Köln*, *Restaur. Zeitschrift für Konservierung und Restaurierung* 2, 2018, 38–45.
- Mehlitz, Ritus: W. Mehlitz, *Der jüdische Ritus in Brautstand und Ehe*, *Europäische Hochschulschriften*, Reihe 19, Abt. A, 39, Frankfurt am Main/Berlin 1992.
- Metzger/Metzger, Jüdisches Leben: T. Metzger/M. Metzger, *Jüdisches Leben im Mittelalter: Nach illuminierten hebräischen Handschriften vom 13. bis 16. Jahrhundert*, Würzburg 1983.
- Noy, Mazal Tov Ring: I. Noy, *The Mazal Tov Ring and the Ketubah*, in: E. Baumgarten/I. Noy (Hg.), *In and Out, Between and Beyond: Jewish Daily Life in Medieval Europe*, Jerusalem 2021, 89–94.
- Pasch, Herstellungstechnik: A. Pasch, *Zur Herstellungstechnik der Schatzfundobjekte*, in: S. Ostritz (Hg.), *Die mittelalterliche jüdische Kultur in Erfurt Bd. 2: Der Schatzfund: Analysen – Herstellungstechniken – Rekonstruktionen*, Langenweißbach 2010, 226–437.
- Petrina, Hochzeitsring: Y. Petrina, *Ein Hochzeitsring aus der Bucht von Abuqir (Ägypten)*, in: B. Böhlendorf-Arslan/A. Ricci (Hg.): *Byzantine Small Finds in Archaeological Contexts*, Veröffentlichungen des Deutschen Archäologischen Instituts Istanbul BYZAS Bd. 15, Istanbul 2012, 463–475.
- Potthoff/Wiehen, Kölner Program: T. Potthoff/M. Wiehen: *»Da man die Juden zu Colne sluch«*. *Das Kölner Pogrom von 1349*, in: *Beiträge zur rheinisch-jüdischen Geschichte Heft 9*, hg. von MiQua-Freunde e. V. und MiQua. LVR-Jüdisches Museum im Archäologischen Quartier Köln, Köln 2019, 39–75.
- Putík, Traditionen und Gebräuche: A. Putík, *Jüdische Traditionen und Gebräuche: Das Jüdische Museum Prag*, Prag 1994.
- Rapisarda, Ring: S. Rapisarda, *A Ring on the Little Finger: Andreas Capellanus Medieval Chiromancy*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 69, 2006, 175–191.
- Rapoport, Marriage: Y. Rapoport, *Marriage, Money and Divorce in Medieval Islamic Society*, Cambridge 2005.
- Sabar, Masel Tow: S. Sabar, *Masel Tow: Illumierte jüdische Eheverträge aus der Sammlung des Israel Museum*, Berlin/München 2000.
- Scarisbrick, Posy Rings: D. Scarisbrick, *I like my Choyse: Posy Rings from the Griffin Collection*, London 2021.
- Sczech, Umfeld: K. Sczech, *Zum archäologischen Umfeld des Schatzfundes Michaelisstraße 43 und 44*, in: S. Ostritz (Hg.), *Die mittelalterliche jüdische Kultur in Erfurt Bd. 1: Der Schatzfund: Archäologie – Kunstgeschichte – Siedlungsgeschichte*, Langenweißbach 2010, 16–59.
- Seidmann, Jewish Marriage Rings: G. Seidmann, *Jewish Marriage Rings*, *Jewellery Studies* 1, 1984, 41–43.
- Seidmann, »Lettered Band« Type: G. Seidmann: *A »Lettered Band« Type Jewish Marriage Ring*, *The Antiquaries Journal* 80, 1987, 362–364.
- Singer, Jewish Encyclopedia: I. Singer (Hg.), *The Jewish Encyclopedia* Bd. 10, New York 1925.
- Sperber, Jewish Life Cycle: D. Sperber, *The Jewish Life Cycle: Custom, Lore and Iconography: Jewish Customs from the Cradle to the Grave*, Oxford 2008.
- Spitzer, Sefer Maharil: S. Spitzer (Hg.), *Sefer Maharil, Minhagim schel Rabenu Jakob Molin*, Jerusalem 1989.
- Steingraber, Schmuck: E. Steingraber, *Alter Schmuck*, München 1956.
- Stevenson, Blessing: K. Stevenson, *Nuptial Blessing: A Study of Christian Marriage Rites*, London 1982.
- Stürzebecher, Schatzfund: M. Stürzebecher, *Der Schatzfund aus der Michaelisstraße in Erfurt*, in: S. Ostritz (Hg.), *Die mittelalterliche jüdische Kultur in Erfurt Bd. 1. Der Schatzfund: Archäologie – Kunstgeschichte – Siedlungsgeschichte*, Langenweißbach 2010, 60–323.
- Stürzebecher, The Medieval Jewish Wedding Ring: M. Stürzebecher, *The Medieval Jewish Wedding Ring from the Erfurt Treasure: Ceremonial Object or Bride Price?*, in: C. Bergmann/M. Stürzebecher (Hg.), *Ritual Objects in Ritual Contexts*, *Erfurter Schriften zur jüdischen Geschichte* Bd. 6, Jena/Quedlinburg 2020, 72–79.
- Stürzebecher, Jewish Wedding Rings: M. Stürzebecher, *Jewish Wedding Rings with Miniature Architecture from*

- Medieval Europe, in: M. Stürzebecher (Hg.), *Medieval and Early Modern Finger Rings from Christian and Jewish Contexts*, Arts 2022, 11,6, 131 (<https://doi.org/10.3390/arts11060131>, Zugriff 17.03.2025).
- Taburet-Delahaye, Les bijoux: É. Taburet-Delahaye, *Les bijoux du trésor de Comar*, in: C. Leroy (Hg.), *Trésor de Colmar*, Ausstellungskatalog Musée d'Unterlinden Colmar, Colmar 1999, 19–30.
- Tammen, Bild und Heil: S. Tammen, *Bild und Heil am Körper: Reliquiaranhänger*, in: K. Marek/M. Schulz (Hg.), *Kanon Kunstgeschichte: Einführung in Werke, Methoden und Epochen Bd. 1: Mittelalter*, München 2015, 299–324.
- Timmermann, Microarchitecture: A. Timmermann, *Microarchitecture in the Medieval West: 800–1550*, in: R. Etlín (Hg.), *The Cambridge History of Religious Architecture of the World*, New York/Cambridge (im Druck).
- Ward, Rings: A. Ward, *The Rings of Antiquity*, in: A. Ward/J. Cherry/C. Gere/B. Cartlidge (Hg.): *The Ring: From Antiquity to the Twentieth Century*, Fribourg 1981, 7–50.
- Walker, Myth and Magic: A. Walker, *Myth and Magic in Early Byzantine Marriage Jewelry: The Persistence of Pre-Christian Traditions*, in: A. McClanan/K. Rosoff Encarnación, *The Material Culture of Sex, Procreation, and Marriage in Premodern Europe*, New York 2002, 59–78.
- Weiss, Domus domini: D. Weiss, *Hec est domus domini firmiter edificata: The Image of the Temple in Crusader Art*, in: B. Kühnel (Hg.), *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art: Studies in Honor of Bezalel Narkiss on the Occasion of his Seventieth Birthday*, Jerusalem 1998, 210–217.
- Wolfthal, Picturing Yiddish: D. Wolfthal, *Picturing Yiddish: Gender, Identity, and Memory in the Illustrated Yiddish Books of Renaissance Italy*, Brill's Series in Jewish Studies Bd. 36, Leiden/Boston 2004.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 Sofer Collection London.

Abb. 2 Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie, Foto: Brigitte Stefan.

Abb. 3, 4 Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie, Foto: Brigitte Stefan.

Abb. 5 Thüringisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie, Foto: Brigitte Stefan.

Vergis mein nit: Verbundenheit und Gedenken durch Ringe im 16. Jahrhundert

Romina Ebenhöch

Abstract

Im 16. Jh. erfreuten sich Fingerringe mit Hinterglasmalerei großer Beliebtheit in weiten Teilen Europas. Besonders häufig trifft man die Technik der Amelierung bei Siegelringen an, die das Monogramm und Wappen des Besitzers bzw. der Besitzerin wiedergeben. Diese Technik ist eine Form der Hinterglasmalerei, bei der durch die Kombination von Gold-/Silberfolie mit Farbaufträgen ein emailartiger Lüstereffekt entsteht. Aus dieser Objektgattung tritt eine Gruppe von vergleichsweise einheitlichen Fingerringen hervor, die im Kontrast zu Siegelringen als Individualitätsmarker stehen. Anstelle tatsächlicher Wappen tragen die vermutlich mehrheitlich aus Nürnberger Produktion stammenden Ringe gesamthaft die Devise V(G)MN (Vergissmeinnicht) oder FG MN (Forgetmenot) in Kombination mit einer Darstellung einer Vergissmeinnicht-Blume als Wappenschild. Dem Format des vorliegenden Bandes entsprechend entspringt der Beitrag aus der Überlegung, wie der Akt des Gedenkens in Bild und Sprache, insbesondere im Schmuck des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, in Erscheinung tritt. Das Augenmerk liegt dabei auf der imperativen Sprachkompetenz des Vergissmeinnichts und dem Umgang mit der bildhaften Sprachfähigkeit der filigranen Blume auf Fingerringen aus der zweiten Hälfte des 16. Jhs.

Ziel des Beitrages ist es, Gebrauch und Funktion der Ringe in den Lebensbereichen Liebe, Freundschaft, Gedenken und Glaube im 16. Jh. nachzugehen und diese mit den Traditionswurzeln der imperativen Symbolkraft des Vergissmeinnichts in der Literatur des Mittelalters zu verbinden.

Vergissmeinnicht

In der Sammlung des Vitromusée in Romont befindet sich ein kleiner Fingerring aus der Zeit um 1575 (Abb. 1). Auf den ersten Blick scheint der Ring in der Tradition der für das 16. Jh. typischen Siegelringe gefertigt zu sein. Bei näherer Betrachtung offenbart er jedoch eine interessante Wendung. Anstelle eines Monogramms ist dort die Devise VGMN (Vergissmeinnicht) eingeschrieben. Sie wird begleitet von einem Wappenschild, in dem drei Vergissmeinnicht-Blüten dargestellt sind.

Vergissmeinnicht sind ausdauernde, krautähnliche Pflanzen von ca. 25 cm Wuchshöhe (Abb. 2). Sie sind in weiten Teilen Europas, Asiens und Amerikas verbreitet, und ihre Blütezeit bewegt sich je nach Lage in den Monaten zwischen Mai bis September. Ihre Blüten wachsen in Büscheln um ein weiß-gelbliches Zentrum und bestehen aus fünf feingliedrigen, meist blauen Blütenblättern. Entlang des Stieles erheben sich mehrere lanzettähnliche, behaarte Blätter, denen das Vergissmeinnicht seinen botanischen Namen *myosotis* – Mäuseohr verdankt.¹

.....
¹ Plinius, Naturgeschichte 27, 80.



Abb. 1 Fingerring mit der Devise »VGMN« (Vergissmeinnicht), ca. 1575, Hinterglasmalerei, Dm. 1,3 cm, Vitromusée Romont, Sammlung R. + F. Ryser, Inv.-Nr. RY 1012.

Das Vergissmeinnicht weist eine langjährige Tradition in der europäischen Objekt-, Erinnerungs- und Geschenkkultur auf. Besonders prägend für die verbreitete Wahrnehmung des Vergissmeinnichts scheint seine Verwendung auf Porzellan des 18. Jhs. gewesen zu sein. In der Biedermeier-Romantik wurde das »sprechende« Pflänzchen häufig auf Widmungstassen angebracht, die in der Regel als Geburtstagsgeschenke überreicht wurden und dem Beschenkten die entgegengebrachte Wertschätzung mit Sinnsprüchen wie »Freundschaft und Vertrauen« oder »Dein Bild (Rose) mein Wunsch (Vergissmeinnicht)« bildhaft versichern sollten.² Die starke Präsenz der »blauen Blume« im Kontext dieser an bürgerlichen Idealen orientierten Zeit mit einer ausgeprägten Freundschafts- und Liebeskultur und den entsprechenden Sehnsuchtsmotiven mag dazu geführt haben, dass das Vergissmeinnicht als Motiv heutzutage eher mit negativ behafteten Begriffen aus dem Bereich von Pathos, Nostalgie und Kitsch in Verbindung gebracht wird.³ Dabei scheint in Vergessenheit zu geraten, dass das Pflänzchen schon seit dem Mittelalter als Bedeutungsträger Verwendung fand und in Literatur, Malerei und Objektkultur vertreten ist.

Gerade das Aufscheinen des Vergissmeinnichts in der Malerei eignet sich besonders, um den kulturhistorischen Rahmen zu schaffen, vor dem die Verwendung der Blume und ihre implizierten Assoziationen und Qualitäten aufgerufen werden. Als Bildmotiv vermittelt die Darstellung von Vergissmeinnicht zwischen der realen Pflanze und seiner Verwendung auf Objekten und ermöglicht so eine differenzierte Wahrnehmung der Qualitäten des Vergissmeinnichts innerhalb seiner einzelnen Erscheinungsformen. Zudem lässt das folgende Gemälde einen zentralen Aspekt bei der Betrachtung des Vergissmeinnichts in der Kunst- und Kulturgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit aufscheinen, der in der steten Präsenz einer in Bild und Text vermittelten Botschaft mit Sender und Adressat liegt.

.....
² Wiewelhove, Biedermeier-Tassen 39, 87 sowie Abb. 62, 93.

³ Zum Symbol der »blauen Blume« in der Romantik Hecker, Blaue Blume.



Abb. 2 Wilde, blühende Vergissmeinnicht im August, Schweiz, Bundstock (2755 m).

ICH / PINT MIT / , VERGIS MEIN NIT ,

»Ich pint mit vergis mein nit« – prominent ins Bild gesetzt richtet sich diese Aussage auf einem kleinformatigen, um 1508 entstandenen Gemälde des Hans Süss von Kulmbach an die Betrachtenden (Abb. 3).⁴ Angebracht ist die Inschrift auf einem flatternden Spruchband, das sich um die mittige Sprosse eines fingierten Fensterrahmens windet. In Alberti'scher Manier changiert es zwischen dem eigentlichen Bildrahmen und dem gemalten Fenster als Schwelle ins Bild.⁵ Allerdings gibt es entgegen der Fenstermetaphorik weder einen Blick nach außen in die weite Landschaft noch in einen Innenraum. Die Betrachtenden werden vielmehr zu Beobachtern einer intimen Szene an ebendieser Schwelle. Direkt hinter der Fensterbank, angelehnt an den Rahmen zur Linken des Bildfeldes sitzt dort eine junge Frau mit einem Perlenband in den halb geöffneten Haaren beim Flechten eines Kranzes aus Vergissmeinnicht.

Die Platzierung der Szene an der Bildschwelle vor einem geschwärzten Bildhintergrund ebenso wie die Dualität des Bildaufbaus in zwei durch die Fenstersprosse getrennte Bildfelder

.....

⁴ Die Initialen AD für Albrecht Dürer sind aufgrund von Untersuchungen des Metropolitan Museums nachweislich sekundär hinzugefügt worden. Ainsworth/Waterman/Mahon, German Paintings 166–171, 308–309.

⁵ Alberti, De pictura 19; zur Schwelle Bawden, Schwelle im Mittelalter.



Abb. 3 Hans Süss von Kulmbach, Junge Frau beim Flechten eines Kranzes aus Vergissmeinnicht, Nürnberg, 1508, Öl auf Pappel, 17,8×14 cm, Metropolitan Museum New York, Inv.-Nr. 17.190.21.



Abb. 4 Hans Süss von Kulmbach, Porträt eines jungen Mannes, Nürnberg, 1508, Öl auf Pappel, 17,8×14 cm, Metropolitan Museum New York, Inv.-Nr. 17.190.21.

erlangen einen wortwörtlichen Twist, wendet man sich der vom Bild her gesehenen Rückseite des Gemäldes zu (Abb. 4). Dort ist vor einem schwarzen Hintergrund das Bildnis eines jungen Mannes dargestellt, dessen Blick sich auf ein außerhalb des Bildes befindliches Ziel zu fokussieren scheint. Bildstrukturell nimmt er genau den Raum ein, der auf der gegenüberliegenden Seite von der Fenstersprosse mit dem sich um diese windenden Spruchband besetzt wird.

Während die Darstellung des jungen Mannes in der Forschung weitestgehend einstimmig als porträthaft angesehen wird, schwanken die Deutungen der Bildseite mit der Darstellung der jungen Frau zwischen Porträt, Genrebild und allegorischer Bildfindung.⁶ Innerhalb der Kunstgeschichte sind doppelseitige Gemälde eher selten, insbesondere in der Kombination von Porträt und Allegorie. Weitere zeitnahe Beispiele sind nach Maryan Ainsworth unter anderem ein dem Umkreis Albrecht Dürers zugeschriebenes Porträt eines Mannes mit der Darstellung von Pyramus und Thisbe auf der Rückseite, ebenso wie Jacopo de Barbaris Porträt eines jungen Mannes mit der Darstellung eines unbedeckten Liebespaares auf der Rückseite.⁷ Ein

6 Zur Forschungsdiskussion Ainsworth/Waterman/Mahon, *German Paintings 166–171*, 308–309. Eine Analogie könnte auf allegorischer Ebene eventuell zum Liebeszauber-Gemälde in Leipzig gezogen werden. Der Liebeszauber, Niederrheinischer Meister, Deutschland, um 1470/80, Öl auf Holz, 24×18 cm, Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv.-Nr. 509.

7 Ainsworth/Waterman/Mahon, *German Paintings 166–171*, 308–309; Jacopo de' Barbari, Doppelgemälde mit Bildnis eines Mannes sowie einem unbedeckten Liebespaar, Italien, um 1455–1516, Öl auf Holz, 60,7×45,6 cm, Inv.-Nr. 1664, Berlin, Gemäldegalerie; Albrecht Dürer Nachfolge (?), Doppelgemälde mit Bildnis eines Mannes sowie Pyramus und Thisbe, Franken, um 1515, Öl auf Holz, 34×27,4 cm, Museum Unterlinden Colmar, Inv.-Nr.87.1.1.

zentraler Aspekt dieser Art von Gemälde ist, dass immer nur eine Seite, vornehmlich die Porträtseite, sichtbar ist, während die andere Seite mit ihrem Bedeutungsspektrum im Hintergrund nur temporär und für in das Geheimnis eingeweihte Betrachtende präsent bzw. bildhaft imaginierbar ist.⁸

Anders als die beiden Bildfindungen von Dürer und Barberi, die Ein- bzw. Ausblicke zeigen, bewegt sich die Darstellung Hans Süss von Kulmbachs einzig auf der Ebene des Fensterrahmens und verschmilzt so die doppelseitige Pappeltafel als materiellen Bildgrund mit der doppelwendigen Darstellung. In dieses Spiel eingebunden ist auch das Inschriftenband, welches sich wechselhaft vor bzw. hinter dem Fensterrahmen bewegt. Sozusagen als Pendant zur selbstbewussten Haltung der Bildform des Porträts befindet sich dort auf sprachlicher Ebene prominent ins Zentrum gesetzt das selbstbehauptende Wort »ICH«. In dem reichen Beziehungsgeflecht der beiden Bildseiten lässt sich dieses »ICH« einerseits auf die junge Frau beziehen, die allegorisch im Zeichen des Kranzflechtens auf das Aufbauen einer Verbindung verweist (»ICH / PINT MIT / VERGIS MEIN NIT«). Zugleich lässt es sich jedoch auch auf den jungen Mann auf der Rückseite und dessen sehnsuchtsvollen Blick in Richtung der Worte »VERGIS MEIN NIT« lesen. Diese Doppeldeutigkeit wird noch verstärkt, wendet man sich der Katze zu, die als Symbol der Treue und Aufmerksamkeit des jungen Mannes gedeutet wird und deren Blick auf die bildhaft umgesetzte Vergissmeinnicht-Blume auf der Fensterbank zeigt.⁹ Zugleich mag im Schielen der Katze auf die Pflanze auch ein verstecktes Amusement mit der Wortbedeutung des Vergissmeinnichts intendiert sein. Anders als der deutsche Name Vergissmeinnicht orientiert sich die griechische Bezeichnung der Pflanze an der Haarigkeit und Form ihrer Blätter, die sie demzufolge sinnstiftend als *myosotis* – Mäuseohr betitelt.¹⁰ Dieses Spiel mit Blickrichtungen gewinnt für die heutigen Betrachtenden zusätzlich an Gehalt, wenn man den in der Schweiz für das Pflänzchen geläufigen Namen als *Chatzenäugli* hinzuzieht.¹¹

Das Vergissmeinnicht als wirkmächtige Pflanze und magisches Motiv in der mittelalterlichen Literatur

Während der griechische Terminus *myosotis palustris* weiterhin maßgebend für die botanisch korrekte und spezifizierende Bezeichnung der Pflanze aus der Gattung der Veilchen ist, hat sich im volkssprachigen Bereich der Name *Vergissmeinnicht* durchgesetzt. Dieser ist spätestens seit dem 14. Jh. schriftlich überliefert und lässt sich in allen germanischen und romanischen Sprachen nachweisen.¹² So heißt das Pflänzchen im Englischen *forget me not*, im Französischen *ne m'oublie(z) pas* und im Italienischen *non ti scordar di me*.¹³

8 Im Gegensatz zur Gattung der Malerei ist eine doppelseitige und an Bedeutung geknüpfte Nutzung eines Bild- bzw. Textträgers in der Schmuckkultur durchaus verbreitet.

9 Dittrich/Dittrich, Lexikon der Tiersymbole 259, 266.

10 Um die kleine Blume mit den zierlichen blauen Blüten ranken sich zahlreiche Legenden sowie Zuschreibungen magischer Kräfte und Qualitäten. In Baden und Böhmerwald soll die Pflanze zudem auch als »blauer Himmelschlüssel« bezeichnet worden sein. In tradierten Sagen und Legenden soll es nach der Erschaffung der Welt seinen Namen vergessen haben oder aber den Fundort zu Schätzen aufzeigen können, Bächtold-Stäubli/Hoffmann-Krayer, Handwörterbuch des Aberglaubens 1568–1569.

11 Schweizerisches Idiotikon 875.

12 Die sprechende Bedeutung des Vergissmeinnicht findet sich u. a. auch in Russland, Japan, China oder Norwegen.

13 Meyer, Imperative Plant Names 510.

In einem Aufsatz aus dem Jahr 1952 ist Herman Meyer dem Imperativ von elf deutschen Pflanzennamen gefolgt, von denen das Vergissmeinnicht mit Abstand die weiteste Verbreitung aufweist.¹⁴ Darüber hinaus scheint es die einzige Pflanze zu sein, deren imperative Namensstruktur in der höfischen Literatur des Mittelalters kommentiert wird.¹⁵

So findet sich in einer Nürnberger Sammelhandschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jhs. im Anschluss an eine Teichner-Sammlung eine Erzählung in 166 Versen, die in Titel und Inhalt einzig dem kleinen Blümchen gewidmet ist.¹⁶ Nach der langen Suche eines Mannes, die der Aufindung des Namens der Pflanze gilt, endet die Erzählung mit den Worten einer ihm Auskunft zu geben vermögenden Frau, die ihn darum bittet, das edle Blümlein nicht zu vergessen und in den Garten seines Herzens zu pflanzen: »[...] Sy sprach vergissmeinnit das edel pluemelein Pflantz mir in den garten des herten dein Vnd der zawn vmb den garten galt Soll sein nitliebbers vnd vergissmeinnit an aller statt.«¹⁷ Bereits ein halbes Jahrhundert zuvor empfahl Hans Vintler 1411 in *Die Pluemen der Tugent* in Vers 8554 mit Frauen »von pluemen vergissmeinnicht und von hübscher minne« zu reden.¹⁸ Sollte die Kraft der Worte nicht ausreichen, konnte man sich auch der magischen Wirkmacht des Pflänzchens bedienen. So lässt sich im 15. Jh. die Vorstellung nachweisen, dass man beim Tragen der Pflanze von seinem »liebs nit vergessen« werden soll.¹⁹

Die Quellen deuten an, dass das Vergissmeinnicht vor allem im Kontext von Liebeszaubern gebraucht wurde. Dem Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens zufolge konnte es jedoch auch apotropäische Funktionen erfüllen. So sollte man vor allerlei Schaden bewahrt bleiben, wenn man am 24. Juni ein wildes Vergissmeinnicht mit drei Spatenstichen austach.²⁰ Die Vorstellung von der Wirkkraft des Pflänzchens scheint allerhand Blüten getrieben zu haben und veranlasste den wetterausischen Pfarrer Conrad Rossbach 1588, in seinem *Paradeißgärtlein* humoristisch-kritisch dazu Stellung zu nehmen, indem er schreibt:

»diss kräutlein Art und eigenschaft. Nicht viel man find soll geben kraft – den bulern und sie machen werth, den weibern, also gar verkehrt. Sindt abergläubisch Leut fürwar Und hilfft doch oftmals nit ein Haar.«²¹

Conrad Rossbachs kritische Bemerkung zur Verwendung des Vergissmeinnichts ist im Kontext der anschließenden Ausführungen von besonderer Bedeutung, da sie auf das tief verwurzelte Verständnis und eine um 1588 weit verbreitete Praxis der Nutzung der Pflanze als wirksam und

.....

14 Neben dem Vergissmeinnicht thematisiert Meyer zehn weitere Pflanzennamen, darunter »Krückche-rier-mich-net-an« (*impatiens noli tangere*), »Macht-heil« (*senecio sarracenicus*), »Schmecke-nicht« (*ipomea jalappa*) oder »Nimm-mir-nichts« (*alchemilla alpina*), Meyer, Imperative Plant Names 509–516.

15 Nach Meyer könnte dieser Umstand jedoch auch aus der Befundlage resultieren; Meyer, Imperative Plant Names 509.

16 Unbekannt, Verserzählung *Von dem Bluemlein Vergissmeinnit*, zweite Hälfte 15. Jh., überliefert in einer Handschrift der British Library London, BL Add. 24946, 53r–55r; Klinger/Lieb, Handbuch Minnereden 576–577.

17 Die Allegorie des Gartens des Herzens weist auch Assoziationen mit dem geschlossenen Garten und dem inneren Garten der Tugenden gepflanzt durch Gott auf, hierzu Falkenburg, Fruit of Devotion.

18 Zingerle, *Pluemen der Tugent*.

19 »(Vergiß mein nicht) ein blumelin heisset vergisse myn nit, dem das empholen wirt, der magk woele frolichs muts sin; der iß von ime selber dregt, der viele sins liebs nit vergessenn zu keiner zit.« Überliefert nach Grimm/Grimm, *Altdeutsche Wälder* Bd. 1, 151 Nr. 17.

20 Bächtold-Stäubli/Hoffmann-Krayer, *Handwörterbuch des Aberglaubens* 1568–1569.

21 Rossbach, *Paradeisgärtlein*, 1588, zitiert nach Bächtold-Stäubli/Hoffmann-Krayer, *Handwörterbuch des Aberglaubens* 1569.

als zeichenhafter Gegenstand weist. Gleichzeitig scheinen die zahlreichen unterschiedlichen Legenden den Nährboden für die besondere Verbreitung des Vergissmeinnichts als bildhaftes Motiv in der zweiten Hälfte des 16. Jhs. und zu Beginn des 17. Jhs. gebildet zu haben.

Besiegeln von Liebe, Freundschaft und Gottesnähe: Das Vergissmeinnicht in Verbindung mit Ringen im 16. Jh.

Im Verlauf des 16. Jhs. lassen sich nicht mehr nur literarische Quellen anführen, die von der Wortgewalt des kleinen Blümchens berichten, sondern auch bildliche Umsetzungen, die mit der appellativen Sprachfähigkeit des Vergissmeinnichts spielen. Dabei kann das Vergissmeinnicht, wie in Hans Süss von Kulmbachs Wendebild, eingebunden sein in allegorische Bezüge, die sich insbesondere um das Element des Verbindungsaufbaus im Flechten eines Kranzes aus Vergissmeinnicht ranken. Bedeutsam ist an diesem Beispiel, dass das Pflänzchen mit dem Kranz an ein Objekt gebunden wird, das ähnlich konnotiert ist.²² Zugleich macht das Gemälde in seiner Konstruktion als Wendebild auf einen weiteren Aspekt aufmerksam, der in der auf drei Ebenen (Sprache, Bild, Objekt) angelegten Präsenz von Sender und Adressat liegt. Das Vergissmeinnicht als reale Pflanze ebenso wie sprachliches oder bildhaftes Motiv weist über sich selbst hinaus und trägt mit einer ausgeprägten Verweiskraft ein mitgedachtes Gegenüber mit sich. Dabei kann dieses Gegenüber, wie im Folgenden zu sehen sein wird, unterschiedlich verstanden und besetzt sein.

Spätestens im 16. Jh. ist das Motiv des Vergissmeinnichts auf Ringen nachzuweisen, auf denen es mit seiner imperativen Sprachkompetenz eine enge Verbindung von Bild und Bildträger eingeht. Ringen wohnt als Objekten eine beinahe inhärente Verweiskraft inne. Sie zählen zu den am weitesten verbreiteten Objekten eines bis in die Antike reichenden und bis heute praktizierten Geschenk- und Gabenverkehrs.²³ Ähnlich wie das Vergissmeinnicht als Motiv sind Ringe als Objekte mit über sie hinausweisenden Qualitäten ausgestattet. In zahlreichen mittelalterlichen Romanen erscheinen sie als magische Protagonisten und essenzielle Bestandteile für den glücklichen oder dramatischen Verlauf der Geschichte.²⁴ Sie wurden als Neujahrsgeschenke vergeben und gesandt wie auch als Unterpand, Loyalitätsbekundung, Treuebeweis oder Liebesgabe überreicht.²⁵ Sie konnten nicht nur Eheverbindungen besiegeln, sondern als Siegelringe auch rechtsbindende Funktionen übernehmen.²⁶ Um diesen unterschiedlichen Funktionen gerecht zu werden oder diese zu vermitteln, tragen Ringe ein reiches Spektrum an Inschriften und Bildmotiven mit sich.

Neben Bildmotiven wie dem Fedemotiv (auch *mani in fede, dextarium iunctio*, Verbindung der rechten Hand) als Zeichen einer (vor-)ehelichen Verbindung, dem Herzen als Liebesbeweis oder aber dem Totenkopf als *Memento-mori*-Motiv sind es insbesondere eingravierte Inschriften, die als Träger der definierten Botschaft fungieren. Wirkmächtige Namen und Wörter wie

22 Nach Bramm wurden Blumenkränze unter anderem als »Kopfschmuck und Ehrenzeichen der jungfräulichen Braut« angesehen. Die geschlossene Ringform sei Sinnbild für Unberührtheit, weshalb sie am Hochzeitsabend für immer abgelegt werden. Der Brauch knüpfe an die germanische Sitte des bei Jungfrauen offen fallenden Haares an, das durch ein Band aus Blumen und Perlen gehalten wird. Bramm, Brautkrone 1125–1130; Vavra, Kranz 1475.

23 Zur Geschichte der Ringe Hindman, *Take this Ring*; Scarisbrick, *Symbols of Wealth*; Scarisbrick, *Jewelry of Power*.

24 Graf, *Ringe* 163–176.

25 Hirschbiegel, *Étrennes*; Scarisbrick, *Jewelry of Power* 55–83.

26 Scarisbrick, *Jewelry of Power* 28–44.

»Caspar, Melchior, Balthasar« können Schutz bieten, während Sprüche wie »Thinke wel of me« oder »yours forever« Gunsterwerb und -beweise übermitteln.²⁷ Im Kontext dieser zahlreichen unterschiedlichen Motive und Inschriftenformen nimmt das Vergissmeinnicht eine besondere Stellung ein, insofern es Wort und Bild kombiniert und dabei die Inschrift selbst zu einem bildhaften Zeichen werden lässt.

Bisher lassen sich mindestens elf Ringe nachweisen, auf denen das Vergissmeinnicht in Erscheinung tritt.²⁸ Bei den Ringen handelt es sich in den meisten Fällen um Fingerringe mit einem Durchmesser von circa 2,5 Zentimeter, auf denen ein kreisrunder Ringkopf mit einem Durchmesser von 1,3 bis 2,2 Zentimeter angebracht ist. In diesem ist eine Bergkristall- bzw. Glaseinlage gefasst, auf der in einer speziellen Technik der Hinterglasmalerei, der sogenannten Amelierung, die Darstellung des Motives in Goldfolie auf einem transluziden roten Hintergrund aufgebracht ist (Abb. 1).

Allen gemeinsam ist die Darstellung eines Wappenschildes mit drei Vergissmeinnicht-Blüten sowie der Abkürzung des Pflanzennamens als VGMN, VMN oder auch FGMN. Die unterschiedliche Verwendung der Schreibweise FGMN spricht dafür, dass die Ringe nicht nur im süddeutschen Raum, sondern auch in England unter der englischen Bezeichnung *Forget me not* verbreitet waren. In den meisten Fällen flankiert das Wappenschild eine Jahreszahl, welche die Objekte zwischen 1562 und 1587 datiert. Teilweise stellen die Ringköpfe die Kombination zweier Wappenschilde im Stil eines Allianzwappens dar, die der sprachfähigen Blumendarstellung den bildhaften Namen Jesu IHS beistellen.²⁹

Bei den meisten der Objekte ist die Glasoberfläche zusätzlich eingeschnitten, um das Motiv des Wappenschildes mit den Blüten im Glasschnitt zu verstärken (Abb. 5). Damit greift der Glasschnitt die Gestaltung von Siegelringen auf und ermöglicht es, den Ring ähnlich einem Siegel in Wachs einzudrücken und somit im Sinne eines Pseudo-Siegelringes zu verstehen.³⁰

Siegelringe in Hinterglasmalerei sind seit dem zweiten Viertel des 15. Jhs. bekannt und hatten ihre größte Verbreitung ab der ersten Hälfte des 16. Jhs., vor allem in Süddeutschland, aber auch in England und den Niederlanden (Abb. 6). Neben dem Wappenschild authentifizieren sich die Ringe meistens durch eine Jahreszahl und die Initialen der Besitzenden.³¹

.....
²⁷ Zur Bedeutung von Inschriften Skemer, *Binding Words* 75–124; Hindman, *Take this Ring* Nr. 15, 40; Scarisbrick, *I like my Choyse*.

²⁸ Victoria and Albert Museum London, Inv.-Nr. 736-1871 (VMN 1572) und 815-1871 (FGMN IHS); British Museum London, Inv.-Nr. AF.634 (VMN), AF.638 (VM 1577), AF.643 (VMN 1562); Museum of London London, Inv.-Nr. A7486 (VGMN 1587); Vitromusée Romont, Inv.-Nr. RY 1012 (VGNM); Ashmolean Museum Oxford, Inv.-Nr. WA1897.CDEF. F516. (VMN 1579); Privatsammlung Therese Mayer Wien (VMN 1579), dokumentiert in: Battke, *Geschichte des Rings* 61–62 Tafel 14, Nr. 77; Kunstmarkt: London, Christie's 7.11.2006, Lot.-Nr. 161 (FGMN 1583). Oman, *Catalogue of Rings*, nennt einen weiteren Ring in Florenz, Bargello Museum, mit der Jahreszahl 1582 sowie einen Ring aus der ehemaligen Sammlung Tarnóczy (VGMN 1587). Zu letzterem s. Szendrei, *Tarnóczy* 273, Nr. 49. Ob es sich bei dem betreffenden Objekt um den genannten Ring im Museum of London mit derselben Datierung handelt, konnte bisher im Kontakt mit der Institution nicht geklärt werden.

²⁹ Fingerring »FGMN«, Deutschland, spätes 16. Jh., Gold, Bergkristall, Amelierung, 2,2 × 2 × 0,9 cm, Victoria and Albert Museum London, Inv.-Nr. 815-1871.

³⁰ Pseudo-Siegelringe imitieren Siegelringe in ihrer Erscheinung, ohne dabei jedoch deren tatsächliche Funktion einzunehmen. Zu Pseudo-Siegelringen Stürzebecher, *Imitation und Nachahmung* 66–67.

³¹ Siegelringe in Hinterglastechnik wurden von hohen Würdenträger:innen und dem Klerus ebenso gebraucht, wie von Personen des gehobenen Bürgertums. S. neben Abb. 6 auch Siegelring Herzog Maximilians von Bayern »MHIB«, um 1600, Gold, Bergkristall, Amelierung, Dm. 2 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, *Kunstkammer, Antikensammlung*, XII 313.



Abb. 5 Pseudo-Siegelring mit der Devise ›VMN‹ und der Jahreszahl ›1562‹, Gold, Bergkristall, Amelierung, Dm. Ringkopf: 1,1 cm; Dm. Ring: 2,1 cm, British Museum London, Inv.-Nr. AF.643.



Abb. 6 Siegelring ›CS/1535‹ Wappen der Familie Van Wijnbergens (Provinz Overijssel), Nördliche Niederlande, 1535, Gold, Bergkristall, Amelierung, Dm. 3 cm, Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nr. BK-NM-9567.

In Anlehnung an rechtsgültige Siegelringe machen sich die Vergissmeinnicht-Ringe deren Formen- und Bildsprache durch Glasschnitt, Wappenschild und Initialen zu eigen. Dabei transformieren sie den Gedanken individuellen Siegelns metaphorisch auf ein allgemeingültiges Besiegeln von Beziehungsverhältnissen und stellen dieses mit dem Wappen und den Initialen des Vergissmeinnichts in den Dienst einer Aufforderung zum Gedenken.

Doch wessen Gedenken soll in das Herz der Ring-tragenden Person gepflanzt werden? Gerade die zu Anfang erwähnten Quellen zur Verwendung der Blume in der Minnedichtung oder in Praktiken des Liebeszaubers unterstützen die beziehungsstiftende bzw. manifestieren-

de Dimension des Vergissmeinnichts im Kontext einer romantischen oder ehelichen Verbindung zwischen Mann und Frau. Ähnliches suggeriert auch das kleinformatige, doppelseitige Gemälde im Metropolitan Museum, auf dessen Vorder- und Rückseite das Porträt eines Mannes und die Darstellung einer jungen Frau beim Binden eines Kranzes aus Vergissmeinnicht als Sinnbild einer Verbindung beziehungsreich aufeinander bezogen sind. Auf den Ringen selbst mag auf diese Thematik in der Form der Allianzwappen angespielt sein, die die Verbindung durch das Christusmonogramm IHS zudem unter den Schutz Gottes stellen.³²

Die Tradition der Verwendung von Ringen als Zeichen von Loyalität und ewiger Treue im Kontext einer (vor-)ehelichen Verbindung reicht bis in die Antike zurück. Je nach Religion, Region und Epoche wurden die Ringe in den Ritus der Eheschließung eingebunden oder an bestimmte Tragekonventionen geknüpft.³³ Ein handfester Hinweis für eine Verwendung des Vergissmeinnichts auf Ringen als Verlobungs- oder Eheringe lässt sich erst für das 17. Jh. nachweisen. Ein Ring im Victoria and Albert Museum London bezeugt den Akt der Verbindung durch mehrere Komponenten: So führt er zwei Initialpaare auf, nennt das genaue Datum, den 12. Juni 1634, und kombiniert die Blümchen mit der Darstellung des Fedemotivs, der sogenannten *mani in fede* oder *dextrarum iunctio*.³⁴

Ein weiteres Indiz für die Verwendung von Fingerringen als Liebesgabe scheint ihre Nähe zu einer Objektgruppe darzustellen, die zwar auch am Finger situiert ist, allerdings einem gänzlich anderen Gebrauchskontext angehört (Abb. 7). Fingerhüte verbinden durch ihre Nähe zur Hand die Bedeutung des Vergissmeinnichts mit dem symbolisch bedeutsamen handgemachten Flechten eines Kranzes. Interessanterweise finden sich auf den Kuppen von Nürnberger Fingerhüten derselben Zeit identische, runde Hinterglaseinlagen.³⁵ Zu den elf überlieferten Ringen lassen sich demzufolge etwa ein Dutzend Fingerhüte mit dem Wappenschild und Initialen des Pflanzennamens als Devise VMN hinzufügen. Die elaborierten Fingerhüte galten als handwerkliche Meisterwerke Nürnbergs und werden als wertvolle Hochzeitsgeschenke des Ehemannes an die zukünftige Ehefrau interpretiert.³⁶ Ihre Schäfte trugen häufig zusätzliche Sinnsprüche, darunter »allein mein oder lass sein« oder »herzlich lieb scheid sich nie«. ³⁷ Auf den Aspekt einer ungewollten Trennung verweist ein Vergissmeinnicht-Ring aus dem Ashmolean Museum, der unter der klappbaren Ringplatte mit der Darstellung des Vergissmeinnicht einen tragbaren Kompass zum Vorschein bringt und sich so als nützlicher Begleiter auf Reisen ausweist.³⁸

Auch wenn die Verwendung des Vergissmeinnichts in den benannten Kontexten eine starke Plausibilität entfaltet, so ist diese dennoch nicht ausschließlich darauf beschränkt. Bezeichnenderweise berichtet die einzige überlieferte Quelle zur Schenkung eines solchen Rings nicht

.....
32 S. Fn. 30.

33 Zur Verwendung von Ringen im Kontext von Eheschließungen Campbell, *Medieval Jewellery* 92–97; Bury, *Rings* 15–17; Scarisbrick, *2500 Years of Rings*; Scarisbrick, *Jewelry of Power*; Scarisbrick, *I like my Choyse*; Stürzebecher, *Medieval Jewish Wedding Ring*.

34 Fingerring ›AW + GH/ANNO/1634/12 IVNI‹, Deutschland, 1634, Gold, Glas oder Bergkristall, Amelierung, 2,4×2,5×2,6 cm, London, Inv.-Nr. M.229-1975.

35 Z. B. Fingerhut, Nürnberg ›VMN 1573‹, 1573, vergoldetes Silber, Glas, Amelierung, H. 2cm, Dm. 1,4 cm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. T5659,0.

36 Mit Nürnberger Fingerhüten des 16. Jhs. hat sich u. a. das Sammlerpaar Isbister beschäftigt. Isbister, *Thimbles*.

37 Kat. Nürnberg 2015, 218 Nr. 139.

38 Ashmolean Museum Oxford, Inv.-Nr. WA1897.CDEF.F516 (VMN 1579).



Abb. 7 Fingerhut ›VMN IHS 1577‹, Nürnberg, 1577, teilvergoldetes Silber, Glas oder Bergkristall, Amelierung, 2,5×1,9 cm, Metropolitan Museum New York, Inv.-Nr. 10.135.3a, b.

von einem Geschenkaustausch zwischen Mann und Frau. In der 1859 durch P. Chlumecky übertragenen Chronik von Brünn des Ratsherrn und Apothekers Georg Ludwig ist im Eintrag des Jahres 1582 zu lesen: »Den 8. July schenkt mir Herr Christoff Chirmesserus Pfarrherr zu S. Jakob einen Ring vergis mein nit.«³⁹ 1582 scheint also ein Ring mit der Thematik des Vergissmeinnichts ein angemessenes und in einer Chronik festzuhaltendes Geschenk zwischen zwei Männern gewesen zu sein. Welche Art von Beziehung sich daran knüpfte, lässt sich heutzutage ebenso wenig nachvollziehen, wie die Art des Gedenkens, die damit verbunden war. Die Tatsache, dass der Ring von einem Kleriker geschenkt wurde, soll jedoch den Anlass geben, um die Ringe von einer weiteren und letzten Perspektive her zu betrachten.

Dazu soll noch einmal auf die bereits erwähnte Kombination des Vergissmeinnichts mit dem Christusmonogramm IHS im Stile eines Allianzwappens zu sprechen kommen sein, die bisher auf Ringen sowie Fingerhüten nachweisbar ist (Abb. 7). Auffällig ist, dass die sonst gegebene Dreizahl der Blüten mit dem Hinzutreten des IHS nun auf zwei Blüten beschränkt wird. Mit dem Zeichen IHS sind apotropäische Vorstellungen konnotiert, die die Tragenden des Rings unter den christlich-magischen Schutz des Zeichens stellen.⁴⁰ Dabei verbindet das Allianzwappen den Namen Christi durch die Darstellung des Vergissmeinnicht mit einer Aufforderung zum Gedenken. Die Angst, den Namen Gottes zu vergessen, ist vor allem mit dem Mystiker Seuse (14. Jh.) verbunden, der so weit ging, ihn mit einem Schreibgriffel, sozusagen in maximaler Körpernähe, auf seine Brust zu tätowieren.⁴¹ Eine ähnlich enge, wenn auch deutlich weniger invasive Körpernähe bieten Schmuckstücke an, auf denen das Monogramm zwischen dem 15. und 17. Jh. häufig begegnet.⁴² Sie ermöglichten es, den Namen Christi in unmittelbarer

39 Chlumecky, Chronik von Brünn 1859.

40 Zu apotropäischen Funktionen Skemer, *Binding Words*, 75–124; Murray-Jones/Olsan, *Middleham Jewel* 256–268.

41 Seuse 15–16.

42 Anhänger mit IHS und Arma Christi, 1580–1600, Gold, Email, Diamanten, 6×3,6 cm, Victoria and Albert Museum London, Inv.-Nr. M248-1923.



Abb. 8 Rosenkranzeinhänger, »Vergis mein nit 1564«, Nürnberg, 1564, Bayerisches Nationalmuseum München, Inv.-Nr. 76/90 (ehemals).

Nähe zum Körper zu tragen, sich der stetigen Vergegenwärtigung und Erinnerung des Namens zu versichern und ihn im Gedächtnis des Trägers bzw. der Trägerin bildhaft präsent zu halten.

Im Mittelalter und der Frühen Neuzeit sind Erinnerungsvorgänge im Sinne einer *Recordatio* oder *Beherzigung* stark mit dem Herzen als Sitz der Seele verbunden. In dieses sollen sich idealiter gute Bilder einschreiben oder wie ein Siegel in Wachs einprägen.⁴³ Gerade die Siegel-Metapher gewinnt eine zusätzliche Dimension, bringt man den Akt des Einprägens oder Abdrückens in Wachs mit der appellativen Kommemorationsaufforderung des Vergissmeinnichts in Verbindung. Gleichzeitig ist sie jedoch in den Objekten selbst angelegt, wenn diese durch den Glasschnitt auf ihre Funktion als Pseudo-Siegelringe verweisen und ein realiter in Wachs einzuprägendes (Bild-)Material darstellen. In diesem Sinne bedienen die Ringe etablierte Vorstellungen und Topoi von Erinnerungsvorgängen, ja erweitern diese sogar.

Neben der Einschreibe- und Einpräge-Metaphorik scheint gerade das Bild des Einpflanzen in den Garten des Herzens, wie es in der zu Beginn zitierten Verserzählung in Erscheinung trat, als Referenz zu dienen.⁴⁴ Das dort erwähnte Einpflanzen des Vergissmeinnichts in den Garten des Herzens findet in den Ringen eine direkte bildliche Umsetzung und wird durch den blutroten Hintergrund zusätzlich verstärkt. Besonders augenscheinlich wird dies auf einem Rosenkranzanhänger mit der ausgeschriebenen Form des »Vergis mein nit«, auf welchem die Umsetzung des Motivs mit dem Herzen und den daraus sprießenden Pflänzchen aufgrund des zur Verfügung stehenden Platzes ausführlicher ausfallen konnte als bei den kleinformatischen Ringköpfen (Abb. 8).

43 Carruthers, *Book of Memory* 16–32, 33, 49, 62, 72; Tammen, *Blick und Wunde* 106–107.

44 S. Fn. 17 und 18.

Das Potential von Schmuckobjekten, Erinnerung zu aktivieren »im Sinne von erinnernder Vergegenwärtigung und Beherrschung«, hatte Silke Tammen zuletzt in einem Aufsatz aus dem Jahr 2015 über einen *Memanto*-Ring, den sogenannten *Thame*-Ring beschäftigt.⁴⁵ Ähnlich wie die Vergissmeinnicht-Ringe richtet sich der *Thame*-Ring aus dem 14. Jh. mit der Inschrift »Memanto [sic!] Mei Domine« an seine Adressat:innen.⁴⁶ Dabei wendet sich die Aufforderung zum »Memanto« auf der Ringplatte an die Tragenden ebenso wie in der umlaufenden Fortsetzung »Mei Domine« an Gott. Auch die Vergissmeinnicht-Ringe zielen auf diese Doppeldeutigkeit des gegenseitigen Gedenkens. Die im Objekt angelegte Kommunikation des *Thame*-Ringes beschränkt sich allerdings auf eine Kommunikation zwischen den Tragenden des Rings und Gott. Zu dieser Verbindung tritt im Falle der Vergissmeinnicht-Ringe nun eine dritte Partei hinzu. Diese, wenn man so möchte, Dreiecksbeziehung bringt der Schaft eines Fingerhutes aus der Wellby Collection auf die prägnante Formel: »gott und dein soll unvergessen sein 1573«.⁴⁷

In diesem Sinne vermögen die Objekte mehrere Verbindungen gleichzeitig aufzurufen und lassen Gott als mitgedachten Teil eines Gedenkens in Erscheinung treten, welches sich an Liebespaare und Ehepartner ebenso richten kann wie an geschätzte, nahestehende oder vermisste Personen.

In den Ringen vermischen sich vielschichtige Funktionen, die dem Ausdruck oder Wunsch nach Verbundenheit, den unterschiedlichen Facetten von Gedenken, dem Wunsch nach göttlichem Beistand, aber auch dem Glauben um die Wirkmacht sprechender Schutzformeln in Wort und Bild geschuldet sind.

Bibliographie

Quellen

- Alberti, De pictura: Leon Battista Alberti, De pictura, 1435.
 Chlumecky, Chronik von Brünn: P. Ritter v. Chlumecky, Chronik von Brünn, 1859.
 Grimm/Grimm, Altdeutsche Wälder: J. Grimm/W. Grimm (Hg.), Altdeutsche Wälder, 3 Bde., Kassel 1813–1816.
 Plinius, Naturgeschichte: Caius Plinius Secundus, Naturalis historia, 77 n. Chr.
 Rossbach, Paradeisgärtlein: Conrad Rossbach, Paradeisgärtlein, 1588.
 Seuse: K. Bihlmeyer (Hg.), Heinrich Seuse. Deutsche Schriften, Frankfurt am Main 1961.
 Zingerle, Pluemen der Tugend: I. V. Zingerle, Die Pluemen der Tugend des Hans Vintler, Innsbruck 1874.

Literatur

- Ainsworth/Waterman/Mahon, German Paintings: M. Ainsworth/J. P. Waterman/D. Mahon (Hg.), German Paintings in The Metropolitan Museum of Art: 1350–1600, New Haven 2013.
 Bächtold-Stäubli/Hoffmann-Krayer, Handwörterbuch des Aberglaubens: Bächtold-Stäubli/E. Hoffmann-Krayer, Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens Bd. 8, Berlin/New York 1987.
 Battke, Geschichte des Rings: H. Battke, Geschichte des Rings. In Beschreibung und Bildern, Baden-Baden 1953.
 Bawden, Schwelle im Mittelalter: T. Bawden, Die Schwelle im Mittelalter: Bildmotiv und Bildort, Köln 2014.
 Bramm, Brautkrone: Realexikon zur Deutschen Kunstgeschichte Bd. 2, 1942, 1125–1130, s. v. Brautkranz, Brautkrone (O. Bramm).

.....
 45 Tammen, Bild und Heil 299–324.

46 Thame-Ring, England, 14. Jh. »Meman(t)ox/Mei Domine«, Gold, Amethyst, 2,5/1,6 cm, Ashmolean Museum Oxford, Inv.-Nr. AN 1940.228

47 Silberner Fingerhut mit VMN-Motiv, Nürnberg, 1573, Ashmolean Museum Oxford, Wellby Collection, Inv.-Nr. WA2013.1.91 1573.

- Bury, Rings: S. Bury, *An Introduction to Rings*, London 1984.
- Campbell, Medieval Jewellery: M. Campbell, *Medieval Jewellery in Europe 1100–1500*, London, 2009.
- Carruthers, Book of Memory: M. Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990 (2. Aufl.).
- Dittrich/Dittrich, Lexikon der Tiersymbole: S. Dittrich/L. Dittrich, *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts*, Petersberg 2004.
- Falkenburg, Fruit of Devotion: R. Falkenburg, *The Fruit of Devotion: Mysticism and the Imagery of Love in Flemish Paintings of the Virgin and Child, 1450–1550*, Amsterdam 1994.
- Graf, Ringe: K. Graf, *Ringe in Kulturgeschichte und Erzählforschung*, in: H. Meller/S. Kimmig-Völkner/A. Reichenberger (Hg.), *Ringe der Macht* Bd. 1, 2019, 163–176.
- Hecker, Blaue Blume: J. Hecker, *Das Symbol der Blauen Blume im Zusammenhang mit der Blumensymbolik der Romantik*, Jena 1931.
- Hindman, Take this Ring: S. Hindman, *Take this Ring: Medieval and Renaissance Rings from the Griffin Collection*, Paris 2015.
- Hirschbiegel, Étrennes: J. Hirschbiegel, *Étrennes: Untersuchungen zum höfischen Geschenkverkehr im spätmittelalterlichen Frankreich zur Zeit König Karls VI. (1380–1422)*, München 2003.
- Isbister, Timbles: <http://www.ascasonline.org/ARTICOLOMARZ192.html> (Zugriff: 24.05.2025).
- Kat. Nürnberg 2015: J. Zander-Seidel (Hg.), *In Mode: Kleider und Bilder aus Renaissance und Frühbarock*, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 2015.
- Kat. Murnau 1997: F. Ryser/B. Salmen (Hg.), *»Amelierte Stuck uff glas/Hinder Glas gemalte Historien und Gemäld«: Hinterglaskunst von der Antike bis zur Neuzeit*, Ausstellungskatalog Schloßmuseum Murnau, Murnau 1995.
- Klinger/Lieb, Handbuch Minnereden: J. Klinger/L. Lieb, *Handbuch Minnereden*, Berlin/Boston 2013.
- Meyer, Imperative Plant Names: H. C. Meyer, *The Imperative in German Popular Plant Names*, *The Journal of English and Germanic Philology* 50/4, 1952, 509–516.
- Murray-Jones/Olsan, Middleham Jewel: P. Murray-Jones/L. Olsan, *The Middleham Jewel: Ritual, Power, and Devotion*, *Viator* 31, 2000, 249–290.
- Oman, Catalogue of Rings: C. C. Oman, *Victoria and Albert Museum, Catalogue of Rings*, London 1930.
- Scarlsbrick, 2500 Years of Rings: D. Scarlsbrick, *2500 Years of Rings*, London 1988.
- Scarlsbrick, Symbols of Wealth: D. Scarlsbrick, *Rings: Symbols of Wealth, Power and Affection*, London 1993.
- Scarlsbrick, Jewelry of Power: D. Scarlsbrick, *Rings: Jewelry of Power, Love and Loyalty*, London 2007.
- Scarlsbrick, I Like My Choyse: D. Scarlsbrick, *I Like My Choyse: Posy Rings from the Griffin Collection*, London 2022.
- Schweizerisches Idiotikon: Schweizerisches Idiotikon Online, <https://www.idiotikon.ch> (Zugriff: 24.05.2025).
- Skemer, Binding Words: D. Skemer, *Binding Words: Textual Amulets in the Middle Ages*, Pennsylvania University Park 2006.
- Stürzebecher, Medieval Jewish Wedding Ring: M. Stürzebecher, *The Medieval Jewish Wedding Ring from the Erfurt Treasure: Ceremonial Object or Bride Price?*, in: C. Bergmann/M. Stürzebecher (Hg.), *Erfurter Schriften zur Jüdischen Geschichte* Bd. 6: *Ritual Objects in Ritual Contexts*, Jena/Quedlinburg 2020, 72–79.
- Stürzebecher, Imitation und Nachahmung: M. Stürzebecher, *Imitation und Nachahmung: Phänomene gotischer Goldschmiedekunst*, in: C. Theune/S. Eichert (Hg.), *Wert(e)wandel: Objekt und kulturelle Praxis in Mittelalter und Neuzeit*, Beiträge der internationalen Tagung im MAMUZ Museum Mistelbach, 23.–26.09.2014, Wien 2016, 61–68.
- Szendrei, Tarnóczy: J. Szendrei, *Catalogue descriptif et illustré de la collection de bagues de Mme Gustave de Tarnóczy*, Paris 1889.
- Tammen, Vom Haften der Erinnerung: S. Tammen, *Vom Haften der Erinnerung. Gedanken zu paragonalen Konstellationen der Gedächtnismedien im Mittelalter*, in: S. Heiser/C. Holm (Hg.), *Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellationen*, Göttingen 2011, 131–152.
- Tammen, Blick und Wunde: S. Tammen, *Blick und Wunde – Blick und Form: Zur Deutungsproblematik der Seitenwunde Christi in der spätmittelalterlichen Buchmalerei*, in: K. Marek/R. Preisinger/M. Rimmele/K. Kärcher (Hg.), *Bild und Körper im Mittelalter*, Paderborn 2008, 85–114.
- Tammen, Bild und Heil: S. Tammen, *Bild und Heil am Körper: Reliquiaranhänger*, in: K. Marek/M. Schulz (Hg.), *Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen* Bd. 1: *Mittelalter*, Paderborn 2015, 299–324.

Vavra, Kranz: Lexikon des Mittelalters Bd. 5, 1991, 1475, s. v. Kranz (E. Vavra).

Wiewelhove, Biedermeier-Tassen: H. Wiewelhove, Biedermeier-Tassen: Widmungen auf Porzellan, Die Sammlung Homann, Stuttgart 2005.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 Vitrocentre Romont, Yves Eigenmann.

Abb. 2 Foto: Romina Ebenhöch, 2021.

Abb. 3, 4, 7 The Metropolitan Museum New York, Public Domain.

Abb. 5 © The Trustees of the British Museum London.

Abb. 6 Rijksmuseum Amsterdam, Public Domain.

Abb. 8 Aus Kat. Murnau 1997, 110 Nr. F15.

**FIGURATIONEN DES »KLEINEN«
ALS KULTURWISSENSCHAFTLICHE
KATEGORIE**

Von Mücken und Elefanten: Das »Kleine« in der *Naturalis Historia* des älteren Plinius¹

Helmut Krasser

Abstract

Die Relation von Groß und Klein spielt in der *Naturalis Historia* des älteren Plinius schon auf der makrostrukturellen Ebene eine zentrale Rolle. In seinem Werk durchschreitet er nämlich von der gewaltigen Größe des Kosmos bis hin zu den kleinen Steinen im Edelsteinbuch die vielfältigen Manifestationen des von der *Dea Natura* geschaffenen, anthropozentrisch gefassten Weltsystems. Allerdings lässt sich beobachten, dass auch auf der Ebene der einzelnen Phänomene diese Aspekte für Plinius wichtig sind. Im Zentrum steht die Bedeutung des Kleinen als Ort der Erkenntnis des Großen und der philosophischen Reflexion. Ein markantes Beispiel hierfür ist die Beschreibung der Stechmücke am Eingang des Insektenbuches. Hier wird am Beispiel einer zoologischen Miniatur das *artificium* der *Dea Natura* im Detail sichtbar gemacht und gerade die Kleinheit des Gegenstandes zum Instrument, einerseits das Staunen über das wundersame Wirken der Natur zu erwecken und andererseits den Betrachter und in diesem Fall natürlich auch den Leser vom Staunen zur Erkenntnis zu führen. Dieses zentrale Element des Staunens ist auch in die stilistische Haltung der Passage eingeschrieben. Plinius, der sich ansonsten eines eher nüchternen Stils bedient, verwendet hier Verfahren poetischer Ekphrasis, sodass sich die Stechmückenbeschreibung ihrerseits in ein *artificium* verwandelt.

Von der Kosmologie über Geographie, Anthropologie, Zoologie, Botanik, Pharmazie bis hin zu den Bodenschätzen² präsentiert uns der ältere Plinius im ausgehenden ersten Jh. nach Christus in siebenunddreißig Büchern ein geordnetes Bild der Welt, das zugleich auch als Kompendium des naturkundlichen Wissens seiner Zeit fungiert. Das Werk umfasst 34 000 Einzel-exzerpte, beruht auf 200 gelesenen Büchern und weist 46 namentlich genannte lateinische und 327 griechische Autoren in seinen Quellenverzeichnissen nach. Erschlossen wird das Ganze, und damit ist Plinius einer der ersten dafür bezeugten Autoren, durch ein detailliertes Inhaltsverzeichnis, das dem Leser die Orientierung erleichtert und den selektiven Zugriff auf einzelne Kapitel ermöglichen soll. Damit fügt sich das Werk in den zeitgenössischen Kontext einer Bil-

.....

¹ Dieser Aufsatz geht auf Überlegungen zurück, die ich im Rahmen der von Silke Tammen und mir vom 02.11.–04.11.2017 durchgeführten Tagung des Arbeitskreises Antike/Mittelalter (AKAM) der JLU Gießen *Totum in exiguo. Diskurse, Praktiken, Künste des Kleinen in Antike und Mittelalter* vorgetragen habe. An dieser Stelle möchte ich auch noch einmal meiner Dankbarkeit Ausdruck verleihen, dass ich Silke Tammen als immens anregende, intellektuell stets fordernde und immer diskussionsoffene wissenschaftliche Gesprächspartnerin kennenlernen durfte.

² Hierzu gehören neben den Metallen natürlich auch alle Steine und Pigmente, sodass sich im Rahmen dieser Bücher auch umfangreiche Aussagen zur bildenden Kunst der Antike und ihrer Materialien finden. Hierzu: Isager, Art 75–101.

dungs-, Buch- und Wissenskultur, in der zunehmend der Bedarf nach Literatur wächst, die das unüberschaubar gewordene Feld der verfügbaren Wissensbestände erschließt.

Das Werk begreift sich allerdings keineswegs nur als naturwissenschaftliche Enzyklopädie und stichwortgeleitete Wissenspräsentation, wie es der Titel vielleicht vermuten lassen könnte, sondern verfolgt auch darüberhinausgehende Darstellungsziele, die in Leitmotiven, die das gesamte Werk durchziehen, immer wieder sichtbar werden. Nicht zuletzt dient es damit natürlich der Selbstkonstruktion des Autors als eines universal gebildeten Kenners der literarischen Ressourcen, als unermüdeten Lesers und Produzenten von Wissen. Ein zentrales Element ist dabei die stoisch begründete anthropozentrische Perspektive und die Vorstellung einer providenten Natur, die dem Menschen alles zum Leben Notwendige in reicher Fülle bereitstellt.³ Eng verknüpft damit ist eine durchgängig moralistische Perspektive, die sich vor allem mit Formen naturwidrigen Verhaltens des Menschen auseinandersetzt.⁴ So könnte man das Werk auch als eine umfangreiche Predigt wider den Luxus lesen, der nicht zuletzt im zeitgenössischen Zusammenhang, aber auch im Blick auf die gesamte römische Geschichte seit der Ostexpansion des Imperium Romanum vorrangiges Augenmerk erhält. Eng verknüpft damit ist die Orientierung an der *utilitas*, der Nützlichkeit als eine Maxime angemessenen und naturorientierten Handelns. Dies ist allerdings nicht zuletzt auch ein Reflex auf die programmatische Selbstinszenierung der flavischen Dynastie, insbesondere Vespasians, der sich in vielfältiger Weise und insbesondere in seiner Baupolitik, von Nero, dem letzten Vertreter der julisch-claudischen Dynastie, als einem Paradebeispiel eigennütziger und ganz wesentlich am ostentativen Luxus orientierten Herrschaftsausübung distanziert.⁵ Dieser Aspekt des Werkes wird auch dadurch unterstrichen, dass es Titus gewidmet ist, dem Sohn Vespasians und späteren Kaiser, mit dem Plinius durchaus freundschaftlich aus den Zeiten gemeinsamen Militärdienstes verbunden war.⁶

Eine weitere und grundsätzlich wichtige Diskursebene ist die romzentrierte Sicht auf die Welt aus einer imperialen Perspektive.⁷ Den Titel *Naturalis Historia* könnte man unter dieser Rücksicht durchaus mit »Römische Geschichte im Spiegel der Natur« übersetzen.⁸ Die grundsätzlich anthropozentrische Sichtweise geht dabei fließend in ein imperiales Deutungsmodell über, das die römische Weltherrschaft als ein durch die natürliche und göttliche Ordnung gegebene Notwendigkeit erscheinen lässt. Vielfältig wird immer wieder auf die geographische, klimatische und geopolitische Vorrangstellung Italiens und Roms, nicht zuletzt in der Vorstellung von Rom als *caput mundi* und Bestimmungsort aller imperialer Ressourcen verwiesen. Der Text wird damit zum lesbaren Ort der Verfügbarkeit der Welt und der Leser nachgerade in eine triumphale Position gerückt. Das Inhaltsverzeichnis, das praktisch ein ganzes Buch umfasst,

.....

3 Hierzu: Beagon, *Nature* 26–91; Paparazzo, *Philosophy*.

4 Hierzu: Wallace-Hadrill, *Unnatural History*; Citroni Marchetti, *Moralismo* 172–192.

5 Hierzu etwa: Fögen, *Ideologie*.

6 Morello, *Adressee*; Höhl, *Triumph* 195–199.

7 Conte, *Generi* 95–144; unter dem Aspekt imperialer Repräsentation s. Naas, *Le projet*; Naas, *Imperialism*; Murphy, *Empire*; mit Fokus auf den Bezug zu einer triumphalen Perspektive s. Murphy, *Empire* 129–164; Höhl, *Triumph* 142–190.

8 So werden Tiere häufig auch unter dem Aspekt ihres ersten Erscheinens in Rom meist im Kontext von Triumphzügen oder Triumphspielen betrachtet (z. B. Plinius maior, *Naturalis Historia* 8, 16–17 (Elefanten); 8,53 (Löwen); 8,96 (Nilpferd und Krokodil)).

kann man dann mit einigem Recht als Kompendium der Welt verstehen, das der Leser in Händen hält. Ein weiterer wichtiger Wahrnehmungshorizont innerhalb der *Naturalis Historia* ist das Staunenswerte und Mirabile an und in der Natur, das dem Betrachter erst die eigentliche Größe der *Dea Natura* offenbart. Dieses Interesse am Bewundernswerten, oft auch Kuriosen offenbart sich nahezu im Bereich aller von Plinius verhandelten Gegenstandsbereiche, und in diesem Zusammenhang gewinnt auch das Kleine eine eigene Bedeutung.

So überliefert uns Plinius der Ältere im Kontext seines Buches über den Menschen, das auch zahlreiche verwunderliche Informationen bietet, einige Fälle besonderer Scharfsichtigkeit. Neben der Bemerkung, ein gewisser Strabo habe in einem der punischen Kriege dank der Schärfe seiner Augen sogar von Sizilien aus erkennen können, wie viele Schiffe den Hafen Karthagos verließen, findet sich hier auch eine Nachricht zu einem besonderen Phänomen der Miniaturisierung und Mikrokunst in der Antike. So berichtet uns Plinius, es habe ein Exemplar der *Ilias* Homers auf Pergament gegeben, das so klein war, dass es in eine Nusschale passte.⁹ Als weiteren Punkt in dieser Rubrik führt er auch Beispiele für extreme Miniaturen in der Bildkunst an: Hier nennt er etwa die Werke der beiden herausragenden Miniaturkünstler Kallikrates und Myrmekides.¹⁰ So habe Kallikrates aus Elfenbein Ameisen und andere kleine Lebewesen verfertigt, die so klein waren, dass man ihre einzelnen Körperteile nicht mit bloßem Auge erkennen konnte, und Myrmekides habe aus eben diesem Material ein Viergespann gefertigt, das von den Flügeln einer Fliege bedeckt werden konnte. Gleiches gilt auch für die von Plinius angeführte und vom selben Künstler verfertigte Miniaturskulptur eines Schiffes, das unter Flügeln einer Biene Platz gefunden habe.¹¹

Diese Kunstwerke werden hier weniger unter ästhetisch-programmatischen Rücksichten denn als Beispiele für Formen des Wundersamen und vor allem unter einem anekdotischen Interesse thematisiert. Allerdings gibt es durchaus auch, wie Michael Squire gezeigt hat,¹² Episoden im plinianischen Werk, in denen der Aspekt äußerster Meisterschaft und extremer Miniaturisierung stärker hervortritt. Als Beispiel könnte man das Selbstporträt des Theodoros von Samos anführen, der sich derart darstellte, dass die Porträtstatue in der linken Hand ein miniaturisiertes Viergespann trug, das ebenfalls als Wunderwerk der Miniaturisierung (*miraculum parvitas*) bezeichnet und dort offenkundig als Referenz auf die virtuoson Fähigkeiten des Künstlers verstanden werden soll. Vergleichbar ist auch die Nachricht vom Wettkampf zwischen den beiden Malern Apelles und Protogenes um die Feinheit einer Linie. Beide erkennen sich allein an der Subtilität und extremen Feinheit ihrer Linienführung.¹³ Auch hier steht der Aspekt der Verknüpfung von Meisterschaft und *subtilitas* im Mittelpunkt.

Generell gilt es festzuhalten, dass im Werk des Plinius der Aspekt des Mirabilen als ganz zentraler Bestandteil seiner Naturbetrachtung sowie der Konstruktion von Wahrnehmungsdis-

.....
9 Squire, *Iliad* 1–25.

10 Plinius maior, *Naturalis Historia* 7, 85,8 (erwähnt auch in 36,43). In der Antike findet hier auch der Begriff der Mikrotechnia Verwendung. So etwa in den Scholien zu Dionysius Thrax 651b. Hier wird man durchaus auch an moderne Parallelen wie etwa die Nadelöhrkunstwerke Willard Wigans oder die Nanokunst von Jonty Hurwitz denken können.

11 Plinius maior, *Naturalis Historia* 24,83.

12 Squire, *Iliad* 271–291.

13 Plinius maior, *Naturalis Historia* 35, 81–83.

positiven und eines Erkenntnishorizonts für seine Leserschaft zu verstehen ist.¹⁴ Dabei verknüpft er gerade mit der Idee des Mirakulösen in besonderer Weise die Perspektive einer sich im Staunen des Betrachters manifestierenden Einsicht in die ingeniose Schaffenskraft einer als göttlich wirkend verstandenen Natur.

Nicht zuletzt in den Büchern der *Naturalis Historia*, die sich mit der Tierwelt beschäftigen, kommt diese Perspektive entschieden zum Tragen. Ein besonders schönes Beispiel ist hier seine ausführliche Darstellung des Elefanten im achten Buch seines Werkes. Dem Elefanten kommt natürlich allein schon wegen seiner monumentalen Größe eine Sonderstellung zu, die sich auch darin spiegelt, dass die Darstellung des Elefanten ihrem Umfang nach sich von der Behandlung anderer Landtiere signifikant abhebt. Plinius fokussiert allerdings keineswegs nur auf die schiere Größe des Tieres, sondern behandelt auch dessen staunenswerte Fähigkeiten. Dabei hebt er insbesondere auf die engen Parallelen ab, die zwischen dem Verhalten und den Fähigkeiten von Elefanten und Menschen bestehen. So leitet er die Beschreibung des Elefanten mit folgenden Feststellungen ein:

»Maximum (sc. animal) est elephans proximumque humanis sensibus, quippe intellectus illis sermonis patrii et imperiorum oboedientia, officiorum, quae didicere, memoria, amoris et gloriae voluptas, immo vero, quae etiam in homine rara, probitas, prudentia, aequitas, religio quoque siderum solisque ac lunae veneratio.«

»Das größte unter ihnen und dem Menschen an Verstand zunächst stehend ist der Elefant, denn er versteht die Sprache seines Landes, gehorcht den Befehlen, behält die erlernten Verrichtungen, zeigt Freude an Liebe und Ruhm und hat sogar, was selbst bei dem Menschen selten ist, Rechtchaffenheit, Klugheit, Billigkeit, auch Ehrerbietung für die Gestirne und Verehrung für Sonne und Mond.«¹⁵

Über diese grundsätzliche Nähe von Mensch und Elefant, dem von Plinius immer wieder Einsicht in das eigene Verhalten und die Befolgung nachgerade ethischer Maßstäbe, insbesondere die Fähigkeit, Mitleid und Liebe (sogar zu Menschen) zu empfinden und ein ausgeprägtes Schamgefühl zugeschrieben wird,¹⁶ führt er zahlreiche Beispiele besonderer Leistungs- und Lernfähigkeit an, die sich etwa in der Anekdote spiegelt, ein Elefant habe sogar das Schreiben erlernt und einen Satz in griechischer Schrift niedergeschrieben. Insgesamt erscheint der Elefant als ein Lebewesen, das sich der eigenen Stärke und Fähigkeiten bewusst ist und dank dieser Einsicht auch Vorsicht und Schonung gegenüber schwächeren Tieren walten lässt. Damit wird er zu einem Paradebeispiel für eine Naturbetrachtung, die im Horizont eines prinzipiell anthropozentrischen Weltbildes tierisches Verhalten nachgerade als Modell menschlichen Handelns versteht. Diese Perspektive findet sich bei Plinius immer wieder und ist auch an anderen Stellen seines Werkes eine wesentliche Beobachtungsebene.

Von dem denkbar größten von Plinius beschriebenen Lebewesen wollen wir uns nun den im Größenmaßstab denkbar entgegengesetzten Tieren, nämlich den Insekten zuwenden, die von Plinius ebenfalls in den Horizont des Mirabilen eingerückt werden. In den eingangs zitierten Passagen zur antiken Mikrokunst spielt, ohne dass explizit darauf abgehoben würde, auch die

.....

¹⁴ Beagon, *Curious Eye*; Naas, *Le projet* 243–393; Naas, *Imperialism*.

¹⁵ Plinius maior, *Naturalis Historia* 8,1 (Übersetzung und alle folgenden aus Plinius maior nach König/Winkler).

¹⁶ Plinius maior, *Naturalis Historia* 8, 12–13.

Natur als Referenzgröße eine wichtige Rolle, sind es doch in der Mehrzahl der von Plinius angeführten Beispiele Insekten, die als Vergleichsmaßstab für die Miniaturisierungsleistung der beiden Künstler herangezogen werden. In der Tat gewinnen wir bei einem Blick auf das Insektenbuch, das die Reihe der Tierbücher bei Plinius beschließt, eine vertiefte Perspektive auf die eigentliche Dimension des Kleinen in der *Naturalis Historia* und insbesondere das Konzept der *Natura artifex*, indem Vorstellungen menschlicher künstlerischer Gestaltung auf die Natur übertragen und mit ihr in Relation gesetzt werden.

So heißt es dort über die Bienen:

»Sed inter omnia ea principatus apibus et iure praecipua admiratio, solis ex eo genere hominum causa genitis. mella contrahunt sucumque dulcissimum atque subtilissimum ac saluberrimum, favos confingunt et ceras mille ad usus vitae, laborem tolerant, opera conficiunt, rem publicam habent, consilia privatim quaeque, at duces gregatim, et, quod maxime mirum sit, mores habent praeter cetera, cum sint neque mansueti generis neque feri, tanta est natura rerum, ut prope ex umbra minima animalis incomparabile effecerit quiddam. quos efficaciae industriaeque tantae comparemus nervos, quas vires? quos ratione medius fidius iis viros, hoc certe praestantioribus, quod nihil novere nisi commune? non sit de anima quaestio, constet et de sanguine, quantum tamen esse in tantulis potest? aestimemus postea ingenium.«¹⁷

»Aber unter ihnen allen gebührt der erste Rang den Bienen und mit Recht auch eine außerordentliche Bewunderung, da sie allein von der Tierart (der Insekten) um der Menschen willen geschaffen sind. Sie sammeln den Honig, den süßesten, feinsten und heilsamsten Saft, bilden Waben und Wachs zu tausendfacher Verwendung im Leben, sind arbeitsam, vollenden ihre Werke, haben einen Staat, halten Beratungen in ihren Angelegenheiten, stehen aber scharenweise unter Anführern und, was am meisten Bewunderung verdient, sie haben sogar Sitten, da sie weder von zahmer noch von wilder Art sind. So groß ist die (Macht der) Natur, dass sie beinahe aus den kleinsten Schatten eines Tieres etwas Unvergleichliches geschaffen hat! Welche Triebfedern, welche Kräfte dürfen wir mit einer solch wirksamen Tätigkeit, solch einem Fleiß vergleichen? Welche Männer mit Einsicht können wir, bei Gott, mit diesen (Insekten) vergleichen, die sicherlich darin vortrefflicher sind, dass sie nichts weiter kennen als das gemeinsame Wohl. Es sei auch nicht die Frage gestellt, ob sie atmen; es mag auch zugegeben sein, dass sie Blut haben, so wenig auch in so kleinen Wesen sein mag! Lasst uns nun ihre Kunstfertigkeit betrachten!«

Als besonders staunenswert wird auch hier die Ähnlichkeit zum Menschen hervorgehoben. Insbesondere hebt Plinius die *mores* (Fähigkeit zum sittlichen Handeln) und die Fähigkeit zur Staatenbildung hervor.¹⁸ Die Bienen seien, so Plinius, mit ihrer Ausrichtung auf das Gemeinwohl selbst den bedeutendsten Männern vergleichbar, ja würden diese, so der Tenor der Aussage, womöglich sogar übertreffen. Eingebettet ist dies ebenfalls in den allgemeinen anthropozentrischen Horizont, der Fürsorge der Natur für den Menschen, der hier vor allem durch die Betonung des Nutzens der Bienen für die Menschheit noch einmal pointiert herausgestellt wird.

Für unseren Argumentationszusammenhang ist aber noch ein anderer von Plinius prominent markierter Aspekt von Relevanz. Explizit verweist er nämlich darauf, dass sich die Größe der Natur gerade darin zeigt, dass die Bienen besonders kleine Lebewesen sind. Die hyper-

.....
¹⁷ Plinius maior, *Naturalis Historia* 11,10–12.

¹⁸ Zur Staatenbildung der Bienen s. Berrens, Insekten 244–302.

bolische Formulierung, die Natur vermöge auch aus dem kleinsten Schatten (*ex umbra minima*) eines Tieres etwas Bedeutendes zu schaffen, verweist auf eine besonders im Insektenbuch herausgearbeitete Denkfigur, dass die Größe der Natur und vor allem ihr *ingenium* und ihre Kunstfertigkeit gerade in ihren kleinsten Hervorbringungen sichtbar werde.

Plinius bewegt sich hier im Rahmen eines im ersten Jh. v. Chr. durchaus gängigen Diskurses von der *Natura artifex*, der sich aber zumal an spektakulären Erscheinungen wie dem Vulkanismus und anderen großen und damit unmittelbar erfahrbaren Naturwundern entzündet. Hier ist etwa auf das pseudo-vergilische *Aetna*-Gedicht zu verweisen, in dem ebenfalls das *mirari* als zentrales Rezeptionsdispositiv bei der Betrachtung der Natur und der damit verbundenen Erkenntnisleistung hervorgehoben wird. Dabei stellt dieser Text gerade unter dieser Rücksicht die *mirabilia* der Natur kontrastiv und überbietend gegen jene *miracula*, die die Menschen üblicherweise für staunenswert und der touristischen Erkundung werthaltend. Hier werden u. a. besondere Erinnerungsorte, die mit dem Mythos oder historischen Ereignissen verbunden sind, oder Sehenswürdigkeiten wie die sog. Weltwunder und andere herausragende Werke künstlerischen Schaffens angeführt. Wie bei Plinius wird dort durch die Vorstellung des *artificium* als Gegenstand des Staunens eine Perspektive auf die Natur eröffnet, die dieser hinsichtlich der Qualität artifizierlicher Schöpfung eine inkommensurable Dimension zuschreibt:

»haec uisenda putas terrae dubiusque marisque?
artificis naturae ingens opus aspice, nulla
†cum tanta humanis phoebus spectacula cernes.†«¹⁹

»Dies hältst du für sehenswert und setzt dich darum Gefahren zu Wasser und zu Lande aus?
schau doch auf das gewaltige Werk der Künstlerin Natur,
da du unter den menschlichen Dingen keine so gewaltigen Schauspiele erblicken kannst.«

Plinius transponiert nun diesen etwa auch in Senecas *Naturales Quaestiones* präsenten Diskurs über die mit der Betrachtung der Natur verbundene Erkenntnisleistung von den dimensional großen Naturwundern auf die denkbar kleinsten Lebewesen.

Dass Plinius dabei den Bienen besondere Aufmerksamkeit zuteilwerden lässt, ist im Horizont seiner Überlegungen zur natürlichen Providenz und *utilitas* angesichts der Bedeutung der Bienen für die antike Landwirtschaft natürlich besonders einleuchtend. Allerdings erscheint diese Denkfigur andernorts auch gänzlich losgelöst von utilitaristischen Erwägungen.

Die besondere Qualität des Kleinen als Ort der Erkenntnis in der Natur wird nämlich noch greifbarer, wenn wir uns der Beschreibung der Stechmücke zuwenden, die nun ganz gewiss nicht zuvörderst unter dem Aspekt ihres Nutzens für den Menschen Bedeutung besitzt:

»Restant inmensae subtilitatis animalia, quando aliqui ea neque spirare et sanguine etiam carere prodiderunt.

[...]

nusquam alibi spectatiore naturae rerum artificio. in magnis siquidem corporibus aut certe maioribus facilis officina sequaci materia fuit: in his tam parvis atque tam nullis quae ratio, quanta vis,

.....

19 Ps.-Vergil, *Aetna* 600–602. Die überwiegende Mehrzahl der Interpreten ist der Auffassung, dass der korrupte v. 602, dem möglicherweise auch eine *lacuna* vorausgeht, in dem in der Übersetzung wiedergegebenen Sinn zu verstehen ist. Zuletzt Kruschwitz, *Aetna* 81.

quam inextricabilis perfectio! ubi tot sensus collocavit in culice? et sunt alia dictu minora: sed ubi visum in eo praetendit? ubi gustatum adplicavit? ubi odoratum inseruit? ubi vero truculentam illam et portione maximam vocem ingeneravit? qua subtilitate pinnas adnexuit, praelongavit pedum crura, disposuit ieiunam caveam uti alvum, avidam sanguinis et potissimum humani sitim accendit! telum vero perfodiendo tergori quo spiculavit ingenio atque, ut in capaci, cum cerni non possit exilitas, reciproca generavit arte, ut fodiendo acuminatum pariter sorbendoque fistulosum esset! quos teredini ad perforanda robora cum sono teste dentes adfixit potissimumque e ligno cibatum fecit! sed turrigeros elephantorum miramur umeros taurorumque colla et truces in sublimis iactus, tigrium rapinas, leonum iugas, cum rerum natura nusquam magis quam in minimis tota sit. quapropter quaeso ne legentes, quoniam ex his spernunt multa, etiam relata fastidio damnent, cum in contemplatione naturae nihil possit videri supervacuum.«²⁰

»Übrig bleiben (sc. zur Betrachtung) Tiere von unendlicher Feinheit; einige (sc. Autoren) haben ihnen das Atmen und sogar das Blut abgesprochen.

[...]

Nirgendwo sonst offenbart sich in höherem Grade die Kunstfertigkeit der Natur. Bei großen oder doch wenigstens größeren Lebewesen war die Bildung bei dem geschmeidigen Material leicht; bei diesen so kleinen und fast in Nichts verschwindenden Tierchen welche Zweckmäßigkeit, welche Macht, welche unergründliche Vollendung! Wo brachte die Natur bei der Mücke so viele Sinnesorgane an? Und da gibt es noch viel kleinere Tiere zu nennen. Wo brachte sie bei der Mücke das Sehvermögen an? Wo hat sie den Geschmackssinn angefügt? Wo den Geruchssinn eingepflanzt? Wo aber jene raue und verhältnismäßig sehr starke Stimme eingehaucht? Mit welcher Feinheit hat sie die Flügel angeheftet, die Beine langgestreckt, die leere Höhlung als Bauch eingerichtet und den gierigen Durst nach Blut, besonders nach menschlichem, entzündet! Mit welcher Geschicklichkeit hat sie erst den Stachel zum Durchbohren der Haut zugespitzt und ihn, wie wenn er geräumig wäre, obgleich man ihn wegen seiner Feinheit nicht sehen kann, mit doppelter Kunst geschaffen, indem er zum Stechen spitz und zugleich zum Saugen hohl ist. Welche Zähne gab sie dem Holzwurm, damit er – wie das Geräusch hörbar beweist – Eichenholz durchbohren kann, und machte zudem Holz zu seiner Hauptspeise! Wir bewundern aber die turmtragenden Schultern der Elefanten, die Nacken der Stiere und ihre trotzigen Attacken, die Raubgier der Tiger und die Mähnen der Löwen, während die Natur doch nirgends vollkommener ist als in den kleinsten Tieren. Deshalb bitte ich die Leser, weil sie vieles (von den Insekten) verachten, dass sie nicht auch ihre Beschreibung mit Abneigung verdammen, da bei der Betrachtung der Natur nichts als überflüssig betrachtet werden kann.«

In dieser Passage, die sich auch in ihrem sprachlichen Duktus deutlich von dem im Wesentlichen auf Informationsvermittlung gerichteten Prosaстиl des älteren Plinius unterscheidet, wird die Stechmücke nachgerade als virtuoses Meisterstück der schöpferischen Natur vorgestellt.²¹ Dabei spielt die Winzigkeit des Insekts eine ganz besondere Rolle. Dieser Aspekt wird bereits

²⁰ Plinius maior, *Naturalis Historia* 11,1–4.

²¹ Diese Überlegungen berühren sich eng mit dem ebenfalls bei Plinius thematisierten Konzept der *Natura varie ludens*, die er etwa am Beispiel der unterschiedlichen Ausprägungen der Zeichnungen von Muscheln und anderen Schalentieren (Plinius maior, *Naturalis Historia* 9,102), sowie diversen Bildungen von Hörnern im Tierreich (Plinius maior, *Naturalis Historia* 11,123) verhandelt. Er zielt dabei darauf ab zu zeigen, dass es in der Natur durchaus einen Bereich gibt, der sich nicht ausschließlich durch utilitaristische Erwägungen erklären lässt. Es ist hier v.a. auf das Wortfeld des *ludere* (spielen) zu verweisen, das bei Plinius in diesem Zusammenhang immer wieder in Erscheinung tritt, sodass man diesen Bereich als Spielwiese des *ingenium naturae* verstehen kann. S. hierzu: Deichgräber, *Natura*; Nierste, »Concordia discors« 11–35.

im Einleitungssatz des Insektenbuches, das die Reihe der Tierbücher beschließt, durch den Verweis auf die *immensa subtilitas*, der außerordentlichen Feinheit dieser Tiere, gewissermaßen als Leitmotiv hervorgehoben.

Gerade an einem scheinbar bedeutungslosen Wesen, das sich der sonst gängigen Denkfigur der Nützlichkeit der Lebewesen für den Menschen vollständig entzieht,²² wird hier die mehrfach betonte Kunstfertigkeit der Natur herausgearbeitet und damit eine Perspektive eröffnet, die dem Betrachter gerade in den kleinsten und scheinbar belanglosesten Lebewesen die inkommensurable Größe der Natur und ihres *ingenium* erschließt. Ganz bewusst wird die Stechmücke mit zunächst nicht näher genannten größeren Tieren in Relation gesetzt. Ein Motiv, das im Weiteren bei den Überlegungen zum Holzwurm, bei dem es sich ja ebenfalls aus menschlicher Sicht um einen Schädling handelt, durch den expliziten Vergleich mit den größten bekannten Tieren vom Elefanten über den Stier und den Tiger bis hin zum Löwen, dem auch in antiken Kontexten bereits eine Sonderrolle beigemessen wurde, noch intensiviert wird.

Nicht nur durch das bloße nüchterne Konstatieren des Sachverhaltes wird dabei das Augenmerk des Lesers auf die eigentliche Bedeutung der Insekten gelenkt, sondern auch durch das von Plinius gewählte literarische Verfahren der Darstellung wird auf textueller Ebene die Aufmerksamkeit hergestellt, die diesem Betrachtungsgegenstand angemessen ist. Betrachten wir nun etwas genauer, mit welchen Mitteln Plinius die staunenswerte Stechmücke als literarisches Glanzstück ausarbeitet und welches Rezeptionsdispositiv er damit für seine Leser etabliert. Auf semantischer und lexikalischer Ebene werden durch die Häufung entsprechender Termini immer wieder die Aspekte der Schwierigkeit der Formung eines solchen Lebewesens und die Feinheit seiner Gestaltung hervorgehoben, die sich zu einer, wie es Plinius nennt, *inextricabilis perfectio*, einer für den menschlichen Geist nicht ergründbaren Vollendung fügt. Schon im Vergleich mit der Erschaffung größerer Lebewesen, deren Körperbau für die bildende Natur seiner Materialität leichter zu handhaben sei, betont Plinius, dass es eine weitaus größere Herausforderung und Schwierigkeit bedeutet, Gleiches bei Lebewesen von verschwindender Größe (*in his tam parvis atque tam nullis*) zu vollbringen.

Eine weitere Dimension der literarischen Formung des Textes liegt in der Reihe emphatischer rhetorischer Fragen, die dem Leser in hyperbolischer Weise die Unvergleichlichkeit, aber auch Unerklärbarkeit des Phänomens vor Augen führen soll.

Plinius verwandelt sich hier vom prosaischen Fachschriftsteller in einen durch seinen Gegenstand in Staunen versetzten und gänzlich überwältigten Betrachter. Er bedient sich dabei einer Form des Sprechens, die wir im zeitgenössischen Horizont vor allem in poetischen Texten ekphrastischer und panegyrischer Natur finden, in denen etwa bei der Schilderung einer monumentalen Statue oder einer prächtigen, spektakulär gelegenen Villa durch eine Rhetorik der Bewunderung die Aufmerksamkeit des Lesers im Sinne eines durch die Affiziertheit des Dichters vermittelten Miterlebens der Wahrnehmungssituation gesteigert werden soll.²³ Der Dichter modelliert dabei durch die Emotionalität und Intensität der eigenen Wahrnehmung die Rezeption des Lesers. Zugleich zielt das Verfahren auf die Imagination des Rezipienten und auf die Aktivierung des Lesers auch auf der Ebene einer emotionalen Teilhabe.

.....

²² Dies ist ein gutes Beispiel dafür, dass die Bewertungsmaßstäbe des älteren Plinius nicht immer konsistent sind, sondern je nach argumentativem Fokus auch durchaus unterschiedliche Akzentsetzungen ermöglichen.

²³ So etwa Statius, *Silvae* 1,1, und 2,2.

Nicht einmal in der oben angesprochenen Deskription des Elefanten, dem Plinius ja ebenfalls ganz exceptionnelle Qualitäten zubilligt, findet sich ein vergleichbarer Wechsel des sprachlich-stilistischen Registers oder gar eine vergleichbare Emphase. Plinius kompensiert hier die scheinbare Verächtlichkeit seines Gegenstandes durch den maximalen Aufwand darstellerischer Mittel. Erst in seiner textuellen Darstellung erhält dieses Lebewesen seine eigentliche Dimension. Erst die Deutung des Autors macht für Betrachter und Leser einsichtig, dass die inkommensurable Größe der Natur in paradoxer Weise gerade in ihren kleinsten Hervorbringungen erfahrbar wird. Damit wird das Kleine zur Herausforderung des Betrachters/Lesers und zum gesteigerten Erkenntnisort. Zugleich wird auch auf die Erkenntnis- und Gestaltungsleistung des Autors abgehoben, sodass man geradezu von einer Korrespondenz der natürlichen und der literarischen Schöpfungsleistung sprechen könnte. Zudem können wir damit eine grundsätzliche Dimension des Konzepts des *miraculum/mirabile* in der *Naturalis Historia* greifen, die darauf abzielt, in der Vielzahl der natürlichen Phänomene immer das Ganze zu erkennen oder, um den Titel der eingangs genannten Tagung zu zitieren: *totum in exiguo*.²⁴

Bibliographie

- Beagon, Nature: M. Beagon, Roman Nature: The Thought of Pliny the Elder, Oxford 1992.
- Beagon, Curious Eye: M. Beagon, The Curious Eye of the Elder Pliny, in: R. K. Gibson/R. Morello (Hg.), Pliny the Elder: Themes and Contexts, Leiden u. a. 2011, 71–88.
- Berrens, Insekten: D. Berrens, Soziale Insekten in der Antike: Ein Beitrag zu Naturkonzepten in der griechisch-römischen Kultur, Hypomnemata Bd. 205, Göttingen 2018.
- Citroni Marchetti, Moralismo: S. Citroni Marchetti, Plinio il Vecchio e la tradizione del moralismo romano, Biblioteca di Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici Bd. 9, Pisa 1991.
- Conte, Generi: G. B. Conte, L'inventario del mondo: Forma della natura e progetto enciclopedico nell'opera di Plinio il Vecchio, in: G. B. Conte, Generi e lettori: Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio, Mailand 1991, 95–144.
- Deichgräber, Natura: K. Deichgräber, Natura varie ludens: Ein Nachtrag zum griechischen Naturbegriff, Abhandlungen der Wissenschaften und der Literatur Mainz Heft 3, Wiesbaden 1954.
- Fögen, Ideologie: T. Fögen, Plinius der Ältere zwischen Tradition und Innovation: Zur ›Ideologie‹ der *Naturalis historia*, in: N. Kramer/C. Reitz (Hg.), Tradition und Erneuerung: Mediale Strategien in der Zeit der Flavier, Beiträge zur Altertumskunde Bd. 285, Berlin/New York 2010, 41–61.
- Höhl, Triumphe: M. Höhl, Literarische Triumphe: Der römische Triumph als konzeptuelle Metapher in der Literatur der späten Republik und der frühen Kaiserzeit, Millennium-Studien zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr. Bd. 103, Berlin/Boston 2023 (<https://doi.org/10.1515/9783111082479>, Zugriff: 06.05.2025).
- Isager, Art: J. Isager, Pliny on Art and Society: The Elder Pliny's Chapters on the History of Art, Abingdon/New York 1991.
- Kruschwitz, Aetna: P. Kruschwitz, Getting on Top of Things: Form and Meaning in the Pseudo-Vergilian Aetna, Habis 46, 2015, 75–97.
- Morello, Addressee: R. Morello, Pliny and the Encyclopaedic Addressee, in: R. K. Gibson/R. Morello (Hg.), Pliny the Elder: Themes and Contexts, Leiden u. a. 2011, 147–165.
- Murphy, Empire: T. Murphy, Pliny the Elder's Natural History: The Empire in Encyclopedia, Oxford u. a. 2004.
- Naas, Le projet: V. Naas, Le projet encyclopédique de Pline l'Ancien, Rom 2002.
- Naas, Imperialism: V. Naas, Imperialism, Mirabilia and Knowledge: Some Paradoxes in the *Naturalis Historia*, in: R. K. Gibson/R. Morello (Hg.), Pliny the Elder: Themes and Contexts, Leiden u. a. 2011, 57–70.

24 S. Fn. 1. Der Begriff entstammt Senecas *Epistulae morales* 53,11: *At mehercules magni artificis est cluisse totum in exiguo* (Übers. d. Verf.: »Doch beim Herkules, es macht den großen Künstler aus, ein Ganzes im Kleinen zu vollenden.«).

- Nierste, ›Concordia discors‹: W. Nierste, *Natur und Kunst bei Claudian: Poetische ›concordia discors‹*, Millennium-Studien zu Kultur und Geschichte des ersten Jahrtausends n. Chr. Bd. 99, Berlin/Boston 2022 (<https://doi.org/10.1515/9783110981421>, Zugriff: 06.05.2025).
- Paparazzo, Philosophy: E. Paparazzo, *Philosophy and Science in the Elder Pliny's Naturalis Historia*, in: R. K. Gibson/R. Morello (Hg.), *Pliny the Elder: Themes and Contexts*, Leiden u. a. 2011, 89–111.
- Squire, Iliad: M. Squire, *The Iliad in a Nutshell. Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*, Oxford 2011.
- Wallace-Hadrill, *Unnatural History: A. Wallace-Hadrill, Pliny the Elder and Man's Unnatural History, Greece & Rome* 37, 1990, 80–96.

Wie kommt die Würze in die Kürze? Reiz-volle Lektüren schöner Stellen

Peter von Möllendorff

Abstract

Der Beitrag versteht das »Kleine« als relationale Größe, die konkret nur jeweils kontextuell bestimmt werden kann. Für das Kleine in der Literatur kommen dabei zum einen generische und materielle Faktoren in Betracht, zum anderen bedarf die Wahrnehmung des Kleinen seiner Ausstellung mithilfe im weitesten Sinne stilistischer Verfahren. Der Beitrag wendet sich dann der spezifischen Ästhetik des Kleinen zu und bestimmt sie in Anlehnung an romantische wie auch an postmoderne Theorie als die Intensität des Reizvollen, das einerseits als textuelle Affordanz bestimmt wird, andererseits einer entsprechenden Aufnahmefähigkeit seitens der Rezipienten bedarf. Das Paradigma des reizvollen Kleinen in der Literatur ist die so genannte »schöne Stelle«. Der Beitrag untersucht die Voraussetzungen und die Modalitäten der Reizentfaltung an drei Textbeispielen aus der *Anthologia Palatina*, den *Imagines* Lukians und abschließend des Finales aus dem dritten Buch von Longos' Roman *Daphnis und Chloe*.

Ich hatte die Ehre und das Glück, mit Silke Tammen an der Universität Gießen über viele Jahre auf verschiedenen Ebenen eng zusammenarbeiten zu dürfen. Die hieraus entstandene Freundschaft bot uns auch außerhalb der Universität zahlreiche Gelegenheiten zum Gespräch über Kunst und Literatur. Silkes Freude und Faszination an *kleinen Gegenständen* beeinflusste nicht nur ihre wissenschaftliche Arbeit, sondern auch ihr Lebensumfeld. Insofern war es mir ein besonderes Anliegen, meine eigenen ästhetiktheoretischen Beschäftigungen mit diesem ihrem Interesse zu verbinden – so kam es zum *Reizenden*, und dies natürlich aus der Perspektive meines eigenen Faches, der Klassischen Philologie.

Schon Platon vertritt im *Politikos* die Auffassung, dass »klein« und »groß« relative Begriffe seien.¹ Ontologisch betrachtet hat etwas Kleines Anteil an einer Idee des Kleinen, aber jenseits davon ist etwas Kleines eben immer nur kleiner *als* etwas Anderes. Etwas kann also kleiner als normal sein, aber nur dann, wenn es eine Normgröße, eben ein μέτριον, gibt. Und das ist in Kunst und Literatur, auch wenn eine solche Festlegung partiell durchaus ein Anliegen von impliziten und expliziten Poetiken darstellt,² wohl immer nur ansatzweise der Fall. Literarische Texte einer bestimmten Gattung haben meistens eine bestimmte Länge – die zu alledem, wie etwa im klassischen Drama, oft genug auch noch von kontextuellen oder materiellen Gegeben-

.....
1 Platon, *Politikos* 283c3–284b6.

2 Man denke hier bspw. an Aristoteles, der Umfänglichkeit (μέγεθος) zu einem Bestandteil seiner Tragödiendefinition macht (Aristoteles, *Poetik* 6, 1449b25), oder an die Ablehnung umfangreicher Texte in der hellenistischen Poetik. Auch hinter einer rhetorischen Konzeption von πρέπον (*aptum*) steckt letztlich ein solcher Normierungswunsch, wenn auch deutlich stärker relationaler Natur.

heiten diktiert wird –, aber natürlich können sie auch kürzer oder länger sein. Von Kürze (= textueller Kleinheit) sollten wir also wohl nur in emphatischer Begriffsverwendung sprechen: Kurz, klein, ist der Text, der uns ob seiner Kürze überrascht, erstaunt, als ungewöhnlich auffällt. Wie so oft wäre dann ein hermeneutischer Begriff skalierbar: Der Größenregler lässt sich immer weiter in Richtung Kürze verschieben – ihr äußerster Pol ist die Unentzifferbarkeit oder das Aussetzen von Bedeutung –, aber der Punkt, ab dem ein Text als kurz oder klein in jenem emphatischen Sinne zu deklarieren ist, könnte sich womöglich nur intuitiv bestimmen lassen. Daraus leitet sich unmittelbar die Frage ab, was denn eine solche Intuition auszulösen vermag.

Wenden wir uns einem Text zu und schauen wir, ob er uns einen ersten Aufschluss zu bieten hat. Bei AP 7,167 handelt es sich um ein Grabepigramm der *Anthologia Palatina*, zudem um ein Steinepigramm, also ein Epigramm mit tatsächlichem lebensweltlichen Kontext. Es erfährt eine natürliche, also nicht poetisch bedingte Längenbegrenzung durch seine Aufbringung auf einem Grabstein, also einem Medium mit klar beschränktem Platz. Epigramme, so würden wir rein intuitiv sagen, stellen eine durch Kürze – eben Steinigkeit, ›Lapidarität‹ – charakterisierte literarische Gattung dar; dabei verbindet sich mit dem Konzept von Kürze automatisch eine Reihe weiterer poetologischer Assoziationen, aber die Bestimmung *kurz* gilt auch ganz schlicht erst einmal in einem rein quantitativen Sinne. Mit sechs Versen ist AP 7,167 – bei vergleichendem Blick auf die übrigen gut 750 Epigramme des Grabbuches der *Anthologia Palatina* – durchschnittlich lang, also zwar kurz, aber im gerade entwickelten Sinne eben nicht auffällig kurz. Der Eindruck, dieses Epigramm sei kurz, könnte sich daher, wenn überhaupt, so nur aus dem Verhältnis seiner Länge zu seinem Thema ergeben. Da es sich dem Thema der Lebenskürze widmet, bietet es sich für eine erste Annäherung an:

Ἀρχέλεώ με δάμαρτα Πολυξείνην, Θεοδέκτου
παῖδα καὶ αἰνοπαθοῦς ἔννεπε Δημαρέτης,
ὅσσον ἐπ' ὠδίσι καὶ μητέρα· παῖδα δὲ δαίμων
ἔφθασεν οὐδ' αὐτῶν εἴκοσιν ἡλίω.
ὀκτωκαιδεκέτις δ' αὐτῇ θάνον, ἄρτι τεκοῦσα,
ἄρτι δὲ καὶ νύμφη, πάντ' ὀλιγοχρόνιος.

Nenn mich Archeleos' Frau Polyxeine, und nenne mich Tochter
des Theodektes und der Demarete, die Schlimmes erlitt.
Nenn mich auch Mutter, denn ich lag in Wehen; doch nahm mir der Daimon
mein Kind, noch bevor zwanzig Tage herum.
Ich selbst starb, gerade achtzehn, gerade hatt' ich geboren,
grad war ich Braut geworden. Alles war ich nur kurz.³

Die ersten beiden Verse sind einer ausführlichen Personenstandsangabe gewidmet: Ehemann und Eltern werden benannt; das ist geradezu topisch für diese Gattung und hier eher noch ausführlich gehalten. Proleptischen Charakter besitzt das in v. 2 pointiert mittig gestellte αἰνοπάθους (*die Schlimmes erlitt*). Im folgenden Distichon geht es um Polyxeines Dasein als Mutter, das nicht länger als 20 Tage dauerte. Die Lebenskürze der Verstorbenen macht erst das letzte Distichon zum Thema, und hier fällt die Kürze der Formulierung im Vergleich zu anderen Grabepigrammen nun tatsächlich auf, da sie sich auf die epigrammatische Basisein-

.....
³ Übersetzung: Möllendorff, *Anthologia Palatina*.

heit des Distichons beschränkt. Ihre an sich schon mit 18 Jahren kurze Lebenszeit wird durch das zweimalige ἄπτι (*gerade*) auf eine unbestimmte noch kürzere Länge reduziert, dann in der Pointe der letzten zwei Wörter als eine insgesamt unerfüllte bezeichnet. Lebenskurze ist hier defizitär – während dem Epigramm, weil es dies mimetisch auf zwei Wörter zusammenzudrängen vermag (ich habe dies im Deutschen durch die Wahl (*fast*) nur einsilbiger Wörter zu kompensieren versucht), eben gerade eine nicht defizitäre, vielmehr ästhetisch gelungene Kürze gelingt. Rückblickend zeigt sich, wie das Epigramm den Leser auf ein inhaltliches und zugleich formales Moment von Kürze hingeführt hat: Das Stichwort des schlimmen Leidens führte zum Tod des Säuglings und zur Kurzzeitigkeit von Mutterschaft und Ehe. Stellen wir daher unsere Frage nach dem Auslöser der Intuition, dass hier eine exorbitante Kürze vorliegt, erneut! Die Antwort müsste mehrere Aspekte umfassen: (a) Tatsächlich ist auch hier Kürze relativ: Zwei Wörter sind kürzer als ein drei Distichen füllendes Epigramm, und in oral-auditiver Vermittlung handelt es sich aufgrund der Elision von παντ' sogar pronuntiativ nur um ein Wort, das selbst wiederum mit sieben Silben nicht gerade kurz ist. (b) Die Kürze ist formal durch die Positionierung in die zweite Pentameterhälfte indiziert und wird inhaltlich dadurch vorbereitet, dass sich das, worum es geht, im Laufe des Epigramms allmählich in den Vordergrund schiebt. (c) Die Pointe kommt in der Art und Weise ihrer Gestaltung dennoch plötzlich und unerwartet, sie erhält sozusagen, musikalisch gesprochen, einen Einsatz mit einem kurzen Innehalten durch die starke Zäsur in der Pentametermitte. Und schließlich – damit komme ich zu meinem eigentlichen Thema – (d) erzeugt diese Pointe in ihrer lakonischen Kürze als – fast könnte man sagen: einsilbiges – Urteil über ein doch immerhin 18-jähriges Leben beim Rezipienten definitiv eine Emotion der Rührung.⁴

Es scheint mir sehr wesentlich, im Akt der Interpretation, und auch gerade im Akt der akademischen Interpretation, diesen Aspekt von Emotionalisierung nicht nur als empirisches Kollaboranz einzuschätzen, als etwas, das in der historisch konkreten Rezeption zwar faktisch eintritt, aber in der rezeptionsästhetischen Einschätzung und Qualifizierung des Textes nicht weiter dingfest gemacht werden kann, sondern vielmehr als eine Eigenschaft dieses Textmoments, die integraler Bestandteil seiner Textualität ist, also nicht nur als etwas, das nur (oder eben vielleicht auch nicht) von zufälligen Rezipienten, quasi von außen, dazugetan wird. Stattdessen ist die Kraft zur Rührung etwas, das zur spezifischen ästhetischen Qualität dieses Textstückchens unentfernbar dazugehört. Es besitzt die ästhetische Kraft, uns zu ›berühren‹, möglicherweise sogar eine unmittelbare körperliche Reaktion – einen Seufzer, die quellende Träne – hervorzurufen, und das kann nur und allein deshalb gelingen, weil wir offensichtlich über einen eigentümlichen Rezeptor verfügen, dessen rationalen Anteil ich hier gar nicht sehr hoch veranschlagen möchte (wenn es ihn sicher auch gibt): Stattdessen möchte ich romantischen Ästhetikern wie Herder, Jean Paul und Diderot folgen und hier aus Herders *Kalligone* zitieren: Das, was uns (be)rührt, ist das »punctum saliens der wirkenden Schönheit. Hat sie keinen Reiz für mich, weh' ihr, der Leblosen! Habe ich für ihre Reize kein Gefühl: wehe mir, dem Gefühlberaubten!«⁵

.....

4 Ausführlich habe ich über dieses Epigramm und seinen Zusammenhang mit der Frage nach Lebensqualität gehandelt in: Möllendorff, *Lebenskurze*.

5 Herder, *Kalligone* 197–201, hier 198. Ich führe hier ›Reiz‹ und ›Rührung‹ einigermaßen eng, während sie in der Geschichte der ästhetischen Theorie stärker voneinander getrennt wurden, als Qualitäten des rezipierten Gegenstandes einerseits, des wahrnehmenden Subjektes andererseits. Vgl. hierzu insgesamt Liessmann, *Empfindungen* 37–53.

Wie leicht zu sehen ist, schlage ich mich in der Frage nach der Quelle menschlicher Schönheitserkenntnis nicht auf die Seite von Kants »interesselosem Wohlgefallen«, sondern eher auf die seiner Kontrahenten, für die es eine solche Interesselosigkeit und Ausblendung sowohl des Rationalen als auch des Emotionalen in der ästhetischen Praxis nicht gibt; das scheint mir *mutatis mutandis* auch in neueren ästhetischen Entwürfen gegeben zu sein, wenngleich sie mit neutraleren Konzepten wie *Intensität* und *Präsenz* operieren. Aber Plötzlichkeit und Epiphanie haben sicher eine nicht zuletzt emotionale Reaktion zur Folge, vorzugsweise die des Erschreckens, der dann die Rührung in einer überraschenden aristotelisierenden Wendung zur Seite treten könnte,⁶ und selbst für Kant ist ja die ästhetische Erfahrung von Fülle und Erkenntnismöglichkeit eine zutiefst lustvolle. Das Schöne besitzt einen eigenen Reiz, der unsere Anteilnahme *erregt*, nicht nur unsere schiere Betrachtung. Die Romantiker bestimmen dieses Reizende näherhin als Anmut und Grazie, als das eigentlich Augenblickhafte und Lebendige des Schönen, das entsprechend im Rezipienten – zusammengefasst unter dem Allgemeinbegriff der Rührung – Sympathie, Bezauberung, Begeisterung, Betörung, Berückung, Entzücken usw. hervorruft. Sie sind explizit nicht bloß empirisch, sondern eignen – das scheint mir wesentlich – dem Schönen und dem schönen Kunstwerk unmittelbar selbst. Zwischen dem schönen Kunstwerk und seinem empfindungsfähigen Rezipienten herrscht, *sit venia verbo*, eine Art Seelenverwandtschaft oder Quantenverschränkung. Zwar kann gerade bei sprachlichen Kunstwerken eine vorgängige Decodierungs-, ja sogar eine Verstehensleistung notwendig sein, aber auch sie wäre, in dieser Sichtweise, unauflösbar mit einem Reizreflex verbunden. Aus Sicht einer kategorialen Bestimmung des Ästhetischen ist das nicht unproblematisch und birgt die Gefahr der Einebnung von Kategorien wie Wahrnehmen, Empfinden und Verstehen.⁷ Aber um eine solche Bestimmung geht es mir hier auch nicht. Die Reaktion auf Kunst ist kaum eine rein ästhetische, sondern eher multifaktoriell, und die Anteile jener Faktoren können quantitativ und qualitativ variieren.

Nun ist es wichtig, mit dem Übergang zum Reizenden das Kleine nicht aus den Augen zu verlieren. Es hieße das Kind mit dem Bade ausschütten, wollte man behaupten, große Kunst übe keinen Reiz aus. Dennoch habe ich den Eindruck, dass eine solche Reizwirkung, die eine Form lebendiger Anteilnahme wie Rührung hervorruft, eher dem Kleinen gehört, während das Große uns eher erstaunt oder ein Gefühl der Erhabenheit oder auch Überwältigung hervorruft. Ich sehe mich in diesem Eindruck durch Joachim Jacob und Wolfgang Braungart bestärkt, die solche Wirkungen in der Literatur mit der Rezeption »schöner Stellen« verbinden und in ihrem historischen Abriss, angefangen mit Augustins *tolle, lege*, zu zeigen vermögen, dass entsprechende Lektüren Jahrhunderte hindurch Rezeptionssituationen von außerordentlicher existentieller Brisanz erzeugt haben, jedenfalls im literarischen Bericht darüber;⁸ als Beispiele nenne ich hier nur stichwortartig Luthers wütendes und verzweifelteres Nachdenken über die Formulierung »Gerechtigkeit Gottes« im Römerbrief, Werthers und Lottes ekstatische gemeinsame Lektüre Klopstocks, Francescas und Paolos Verharren bei der Lektüre von Lancelots Liebe zu Guinevere, das ihnen einen festen Platz im zweiten Kreis von Dantes Hölle einträgt. Die Reihe

6 Aristoteles, *Poetik* 6, 1449b24–28; Gumbrecht, Präsenz; Bohrer, Plötzlichkeit; Seel, Ästhetik; Seel, Macht.

7 Positiv gewendet könnte man allerdings auch formulieren, dass der rezeptive Akt sich theoretisch multifaktoriell zerlegen lässt, in der Praxis jedoch *eine* komplexe Reaktion darstellt; vgl. hierzu mit Bezug auf Herders Ästhetik Otabe, *Schöne Kunst*.

8 Braungart/Jacob, *Schöne Stellen*.

ließe sich lang fortführen, sie macht aber deutlich, dass es gerade die kleine, kurze »Stelle« und nicht die weitausgreifende Lektüre eines umfänglichen Werkes ist – in das die Stelle gleichwohl eingebettet ist; hierzu gleich mehr –, die eine entschiedene Reizwirkung eben der Rührung, der Beglückung, der Verzweiflung, der Verzauberung ausübt und ganz offensichtlich immer wieder auf Leser trifft, die über entsprechend ausgestreckte Sensoren verfügen. Für den Zweck dieses Essays könnte man dann folgern, dass das Schöne als solches immer und kontextunabhängig schön sein muss, es aber nur dann reizend ist, wenn es in einer passenden Situation auf passende Rezipienten trifft. Die Intensität des Reizenden ist also eine essentielle Qualität literarisch-ästhetischer Kommunikation.

Dieses Verhältnis von Statik des Schönen und Dynamik des Reizenden wird bereits in der Antike reflektiert, etwa in der Theorie des *καίρος*, des rechten Augenblicks und des rechten Maßes in der Literatur und in der Rhetorik,⁹ aber etwa auch in einer komplexen Passage in Lukians *Bildern* aus der zweiten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. In diesem Dialog unterhalten sich zwei Freunde, Lykinos und Polystratos, miteinander. Lykinos ist völlig echauffiert, hat er doch gerade auf der Straße die schönste Frau der Welt gesehen. Polystratos bittet um eine Beschreibung; Lykinos gerät hier verständlicherweise schnell ins Schleudern, besinnt sich dann aber auf seinen und Polystratos' gemeinsamen Bildungshintergrund und beschreibt die Schöne – ihr Name ist Panthea – mithilfe eines Puzzles der verbalen Evokation von Fragmenten berühmter Frauenskulpturen der Klassik:

(6) [Lyk.]: Nun, jetzt lässt [der Logos] dich zusehen, wie das Bild entsteht. Er fügt es so zusammen, dass er von der Aphrodite von Knidos nur den Kopf nimmt; vom übrigen Körper, der ja nackt ist, wird er nichts benötigen. Das Haar, die Stirn und die feine Linie der Augenbrauen wird er sie so tragen lassen, wie Praxiteles sie gemacht hat, und den weichen Blick der Augen mit ihrem Strahlen und ihrer Anmut, auch den wird er so bewahren, wie Praxiteles es sich vorgestellt hat. Die Rundung der Wangen und die Partie um Nase und Mund wird er von Alkamenes und seiner Aphrodite in den Gärten nehmen, und dazu noch die Unterarme, die wohlproportionierten Handgelenke und die geschmeidigen, sich verjüngenden Finger: auch dies von der in den Gärten. Den Umriss des ganzen Gesichts, die Zartheit seiner Wangen und das Ebenmaß der Nase werden die Lemnierin und Phidias liefern; letzterer außerdem auch den harmonischen Zusammenschluss der Lippen und den Nacken: Das nimmt er von der Amazone. Die Sosandra und Kalamis werden sie mit Scham und Bescheidenheit schmücken, und ihr Lächeln wird ernst und nur angedeutet sein, so wie jene lächelt; auch die schlichte Ordnung ihres Kleides stammt von der Sosandra, davon abgesehen, dass unsere hier unverschleiert bleibt. Das passende Maß ihrer Jahre wird in weitgehender Übereinstimmung mit jenem Modell von Knidos gewählt: Denn auch dies soll nach Praxiteles festgelegt sein. Wie findest du das, Polystratos? Wird es ein schönes Bild? ...

(9) Das also werden die Jünger der Bildhauer, der Maler und der Dichter zur Ausführung bringen. Was aber über all dem aufblüht, die Grazie der Anmut, ja mehr noch: alle Grazien, die es gibt, zugleich und alle Eroten im Reigentanz, wer könnte das nachbilden?¹⁰

.....
9 Der *καίρος* wird gern mit dem Prinzip der Angemessenheit, *πρέπον*, zusammengesehen; in *πρέπον* wiederum steckt als Grundbedeutung gerade das momenthafte, glanzvolle Erscheinen. Vgl. insgesamt Kinneavy, *Kairos*, hier insbesondere 840, dort auch weitere Literatur. Auch der *καίρος* ist ein Erfahrungs- und Augenblickswert, der sich ergibt und den man, wie schon antike Darstellungen zeigen, *beim Schopfe packen* muss.

10 Lukian, *Imagines* 6 u. 9; Übersetzung: Möllendorff, Lukian. Diese Wendung kommt der Beschreibung von Reiz und Rührung in Herders *Kalligone* sehr nahe.

Es ist schon bei der ersten Lektüre evident, dass Lykinos' Versuch auch im nächsten Anlauf scheitern wird. Wie soll denn aus der verbalen Addition reiner Erinnerungen an idealschönen, aber fragmentierten und eben bloßen Stein das überzeugende und faszinierende Bild einer lebendigen schönen Frau entstehen? Und so muss Lykinos mit der hilflosen, nahezu rhetorischen Frage »Was aber über all dem aufblüht, die Grazie der Anmut, ja mehr noch: alle Grazien, die es gibt, zugleich und alle Eroten im Reigentanz, wer könnte das nachbilden?« enden, einer Frage, die sein Scheitern implizit eingesteht. Statuen »blühen« nicht »auf«, sie tanzen auch keinen Reigen – die Dynamik der lebendigen Bewegung und Öffnung bleibt ihnen versagt, ob nun einzeln oder zu einer *Super-Statue* vereint. Das Schöne, das uns zu befriedigten Betrachtern macht, und das Reizende – in Lukians (und Herders) Terminologie »die Charis der Anmut«¹¹ –, das uns bewegt und erotisiert, scheinen mir hier klar voneinander gesondert zu sein. Und wieder ist es dann ein Detail, ein kleines Detail, das die eigentliche Attraktivität der beobachteten Frau ausmacht, die scheiternde Ekphrasis rettet und Panthea in ein unmittelbar faszinierendes Verhältnis zu ihren voyeuristischen Betrachtern bringt. Statuen gehen nämlich auch keiner Beschäftigung nach, aber die schöne Panthea wird von Lykinos genau in dem Augenblick beobachtet, in dem sie bei der Lektüre eines Buches innehielt:

[Pol.] Wirklich – eine göttliche Erscheinung, die du da heraufbeschwörst, Lykinos, und wahrhaftig aus Zeus' Reich zu uns herabgestiegen. So stelle ich mir ein himmlisches Wesen vor. Und womit war sie gerade beschäftigt, als du sie erblickt hast? – [Lyk.] Sie hielt ein aufgerolltes Buch in den Händen: Den einen Teil schien sie gerade zu lesen, den anderen Teil bereits gelesen zu haben. Beim Gehen unterhielt sie sich mit einem ihrer Begleiter, worüber, weiß ich nicht: Denn sie sprach nicht so laut, dass ich sie verstehen konnte. Doch als sie lächelte, Polystratos, da zeigte sie ihre Zähne, Zähne – was soll ich dir sagen, so weiß waren sie, so gleichmäßig und so fugenlos! Wenn du schon einmal eine prachtvolle Kette aus lauter glänzenden Perlen gleicher Größe gesehen hast: Genau so regelmäßig standen ihre Zähne, vor allem aber schmückte sie das Rot der Lippen. Sie schimmerten leicht, genau wie es bei Homer heißt, gesägtem Elfenbein gleich, nicht die einen zu breit, die anderen vorstehend oder mit Lücken, wie bei den meisten Frauen, sondern sie standen sozusagen in völliger Gleichberechtigung, gleicher Weiße, gleicher Größe gleichmäßig nebeneinander und boten insgesamt einen gewaltigen und wunderbaren Anblick, der alle denkbare menschliche Schönheit noch in den Schatten stellte.¹²

Wie Lykinos und Polystratos an dieser Stelle innehalten müssen (und daher wir mit ihnen), so wird auch Panthea beim Innehalten beschrieben: Hier wird also der Augenblick der Faszination durch das Gelesene/Gesehene auf den verschiedenen intra- und extradihegetischen narrativen Ebenen vervielfältigt. Zum Vergleich sei angemerkt, dass zwei Jahrhunderte später Augustinus, nachdem ihn der kindliche Kehrreim *tolle, lege* zu einer Zufallslektüre der Heiligen Schrift getrieben hatte, die seine sofortige Bekehrung verursachte, ausdrücklich den Finger im Buch ließ. Joachim Jacob und Wolfgang Braungart schreiben dazu: »Dass der Autor der *Confessiones* es [...] der Erwähnung würdig findet, ist für den lebensnahen Umgang mit der Stelle höchst bezeichnend. Sie soll offenbar schnell wieder zur Hand sein [...].«¹³ Augustinus stellt quasi einen körperlichen Kontakt mit dieser für sein weiteres Leben so entscheidenden Stelle her, ihre

.....

11 Lukian, *Imagines* 9.

12 Lukian, *Imagines* 9.

13 Braungart/Jacob, *Schöne Stellen* 18.

Macht über sein Leben wird spür- und fühlbar, die Stelle ist »zur Hand« im wahrsten Sinne des Wortes. Auch bei Lukian scheint sich Panthea ja gerade über etwas Essentielles zu unterhalten, das sie gerade gelesen hat; deshalb bleibt gewissermaßen der Finger in der Rolle, aber jetzt richtet sich Lykinos' Aufmerksamkeit auf ihren sprechenden Mund – ein noch kleineres Detail – und darin, noch kleiner, auf ihre Zähne, und sie vergleicht er nun gerade mit einer »Stelle« aus Homer, und zwar einem schon im Original verstörenden Vergleich:

Wie wenn ein maionisches oder ein karisches Mädchen
Elfenbein färbt mit Purpur, als Wangenstück für die Pferde –
Und es liegt in der Kammer, schon viele Besitzer von Wagen
Hätten es gerne getragen, doch liegt's für den König als Prachtstück,
Beides, als Schmuck für das Pferd und seinem Lenker zum Prunke –:
Also färbten sich dir, Menelaos, die stattlichen Schenkel
Blutig, die Schienbeine auch und die Knöchel, die schönen, darunter.¹⁴

Pantheas rote Lippen über ihren weißen Zähnen ähneln dem mit roter Farbe kunstvoll gezeichneten Elfenbein, das wiederum dem Blut ähnelt, das nach Pandaros' Schuss in den Unterleib über Menelaos' Bein fließt. Wie Homer den bedrohlichen Moment der Verwundung durch einen Vergleich aus einer ganz anderen Sphäre – der Sphäre des kleinen Schmucks! – künstlerisch zur Anschauung bringt, so wird dieses motivische Ensemble von Lukian wiederum zur Veranschaulichung von Pantheas Mund verwendet. Beide Male handelt es sich um einen offensichtlich intensiven und existentiell entscheidenden, im einen Fall bestürzenden, im anderen Fall bezaubernden plötzlichen Anblick,¹⁵ der nur als Stelle wirken kann und wirkt, und zwar auch auf uns, denn wir realisieren ja als gebildete Leser in diesem Augenblick die Tiefe und verstörende Kraft der Anspielung, die hier nun motivisch auch unmittelbar mit einer Lektüererfahrung – sowohl Panthea als auch wir lesen – ausdrücklich verbunden wird.

Ebenfalls wird die Wucht dieser Erfahrung hier durch insistente Wiederholung stilistisch markiert: »da zeigte sie ihre Zähne, Zähne – was soll ich dir sagen, so weiß waren sie, so gleichmäßig [...]« (ὀδόντας ἐξέφηνε πῶς ἂν εἴποιμί σοι ὅπως μὲν λευκοῦς, ὅπως δὲ συμμέτρους ...); wie im Grabepigramm auf Polyxeine wird unsere Intuition, dass vor uns ein Detail von besonderem Reizpotential steht, durch eine (stilistische) Markierung gleichsam angestoßen. Wieder ist es ein momenthafter Eindruck, stark verdichtet, wieder lässt er uns innehalten, und erneut ist er durch seinen Kontext so vorbereitet – Versagen der statuarischen Beschreibung, Beschwörung der Grazie, Hinweis auf die Tätigkeit des Lesens, Erwähnung des gerade gelesenen Buches mit der Markierung der Stelle, Hinweis auf den Mund und die Zähne –, dass er als Höhepunkt daherkommt und also trotz seiner Kleinheit und Kürze nicht einfach überlesen werden kann. Dann aber reißt er mit einigen wenigen Worten einen ganzen Horizont von Bedeutungen auf, eine Faszination des Lektüre-Augenblicks, der in der philologischen Analyse *post festum* erst mühsam nachvollzogen werden muss.

Ich komme zu meinem letzten Textbeispiel, das meines Erachtens eine extreme Version der Macht und der Kräfte des Reizenden bietet, dem Finale des dritten Buches von Longos' *Daphnis und Chloe* aus dem Ende des 2. Jhs. n. Chr. Dieser berühmte Roman berichtet von den Hir-

14 Homer, *Ilias* 4,141–147; Übersetzung: Roland Hampe.

15 Zur Plötzlichkeit als ästhetischem Intensitätswert vgl. Bohrer, Plötzlichkeit.

tenkindern Daphnis und Chloe, die in einer Erzählung vom Leben auf dem Lande mit seinen in langsamen Rhythmen verlaufenden Jahreszeiten allmählich ihre Liebe zueinander entdecken und verstehen, was Liebe, ἔρως, eigentlich ist. Sehr früh schon wird in ihnen das Begehren nacheinander wach, ohne dass sie doch erklären könnten, was ihnen geschieht, und etwa wüssten, was zu tun ist. Zwar haben sie vom alten Hirten Philetas erklärt bekommen, Liebe bedeute Umarmung, Küssen und nackt Beieinanderliegen, aber über die ersten beiden *Progymnasmata* sind sie noch nicht hinausgekommen. Das dritte Buch endet gleichwohl damit, dass sie von ihren Zieheltern – wie sich am Schluss herausstellen wird, wurden Daphnis und Chloe ausgesetzt und sind nur Adoptivkinder ihrer Hirteneltern – einander in die Ehe versprochen worden sind. Hier schließt unsere Textstelle an:

(33) Schneller als ein Gedanke, ohne zu trinken, ohne zu essen, lief Daphnis zu Chloe zurück, fand sie beim Melken und Käsemachen, überbrachte ihr die frohe Kunde der Hochzeit, küsste sie, nimmermehr heimlich, sondern als Gattin, und nahm gemeinsam mit ihr die Arbeit auf: Er molk in die Eimer die Milch, er presste in den Körben den Käse, er brachte die Lämmlein und Zicklein zu ihren Müttern. Als all dies bestens erledigt war, wuschen sie sich und speisten und tranken und machten sich auf die Suche nach reifem Obst. – Davon gab es dank der fruchtbaren Jahreszeit alles in Fülle, viele Mostbirnen, viele Birnen, viele Äpfel: teils bereits auf der Erde liegend, teils noch in den Bäumen sich wiegend. Die auf der Erde waren duftender, die in den Zweigen strahlender. Die einen dufteten wie Wein, die andern leuchteten wie Gold. Ein einziger Apfelbaum war abgepflückt und trug keine Früchte und keine Blätter mehr. Alle Zweige waren nackt, und nur ein einziger Apfel sonnte sich am äußersten Wipfel, in höchsten Höhen: Dieser Apfel war groß und schön, und alle andern zusammen mussten vor seinem Dufte verblassen. – Der Pflücker hatte sich emporzusteigen gefürchtet und ihn herabzuholen verzichtet: Vielleicht hatte aber auch Eros den Apfel dort oben gelassen, für einen verliebten Hirten.

(34) Als Daphnis diesen Apfel erblickte, eilte er los, um emporzusteigen und ihn zu pflücken, und dass Chloe ihn aufhalten wollte, war ihm gleich. Missachtet und aufgebracht ging sie zu den Herden davon. Daphnis aber gelang es, hinaufzuklettern und ihn zu erreichen. Er überbrachte ihn Chloe als Geschenk und richtete an die Erzürnte die folgende Rede: »O Mädchen, diesen Apfel ließen schöne Stunden sprießen, ihn nährte ein schöner Baum, während die Sonne ihn wärmte, bewahrt aber hat ihn das Glück. Und weil ich Augen habe, konnte ich ihn so nicht zurücklassen, damit er zu Boden falle und ihn entweder ein grasendes Weidetier zertrete oder ein sich schlängelndes Kriechtier vergifte oder der Lauf der Zeit verderbe, den gefallenen, den bestaunten, den bewunderten Apfel. Diesen hat Aphrodite als Schönheitspreis erhalten. Denselben gebe ich dir als Siegespreis. Und ihr habt auch ähnliche Richter: Jener war Schafhirte, und ein Ziegenhirte bin ich.« So sprach er und legte ihr den Apfel zwischen die Brüste in ihr Gewand, und sowie er ihr nahe war, küsste sie ihn, so dass er keineswegs sein Wagnis bereute, in solche Höhen emporgestiegen zu sein: Denn er bekam einen – kostbarer als ein goldener Apfel – Kuss.¹⁶

Auch hier möchte ich zunächst nur einige Beobachtungen benennen, die anzeigen, dass und wie das μέγα καὶ καλὸν μῆλον, der große und schöne Apfel, den Daphnis seiner Chloe schenkt, als ein reizvolles Schönes dargestellt wird, in der Annahme, dass die Leser*innen dieses Beitrags bereit sind, auch einen großen Apfel als würdigen Vertreter der Gattung des Kleinen anzusehen. So weist beispielsweise bereits der Erzähler bei seiner Präsentation des Apfels am

.....
¹⁶ Longos, *Daphnis und Chloe* 3,33f.; Übersetzung nach: Danek/Cikán 2018.

Ende von 3,33 auf die Möglichkeit hin, der *schöne* Apfel sei »vielleicht [...] für einen verliebten Hirten aufbewahrt« geliebt. Selbst er hält es also für denkbar, dass das Schöne einem bestimmten Zweck unterliegt, in diesem besonderen Fall auch noch einem erotischen Zweck. Aber auch Daphnis selbst erklärt sein gefährliches Unterfangen zunächst einmal damit, er habe »ihn so nicht zurücklassen« können, »weil ich Augen habe« (οὐκ ἔμελλον αὐτὸ καταλεπεῖν ὀφθαλμοὺς ἔχων: 34,2): Während die Pflücker den Apfel hängen ließen, weil sich Kletteraufwand und -risiko für einen einzelnen Apfel ökonomisch nicht lohnten, kann Daphnis nicht anders: Er *sieht* die Schönheit, ist *empfänglich* für sie, und deshalb muss er den Apfel *haben* – die reine Betrachtung genügt ihm nicht, und sie genügt auch generell nicht, denn es ist Teil der Schönheit des Apfels, dass er gepflückt werden will und muss – wie es auch Teil der Schönheit Chloes ist, geküsst zu werden und am Ende mit Daphnis zu schlafen; nüchterne Kulturwissenschaftler würden vielleicht von ›Affordanz‹ sprechen. Aber anders als die Pflücker will Daphnis den Apfel nicht für sich oder für den ökonomischen Zweck des Verbrauchs, sondern er will ihn verschenken, denn er hat ihn gesehen und bewundert (βλεπόμενον, ἐπαινούμενον: 34,2). Der Apfel benötigt also in seiner Schönheit einen Betrachter, der zum einen seinen Reiz wahrzunehmen weiß und ihn zum anderen als ästhetischen *Wert* erfasst: Der Apfel wird in eine soziale Dynamik des Schenkens eingeschrieben, deren Zwecken er in seiner Schönheit dient, und, genauer, sogar in eine Dynamik von Gabe und Gegengabe, denn Daphnis erhält etwas (worauf er, das finde ich wichtig, *nicht* spekuliert hatte, denn sonst wäre er nicht viel besser als jeder Pflücker) für den Apfel, ja sogar etwas »besseres«,¹⁷ nämlich einen Kuss. Aus der Wahrnehmung des Schönen wird gutes Leben.

Diese finale Pointe ist besonders raffiniert gestaltet. Denn die Tatsache des Kusses wird ja zweimal erwähnt, einmal sozusagen unauffällig und relativ unmarkiert im Gang der Handlung: »So sprach er und legte ihr den Apfel zwischen die Brüste in ihr Gewand, und sowie er ihr nahe war, küsste sie ihn.« Dann scheint der Erzähler nur noch einen Schlusssatz zu formulieren: »so dass er keineswegs sein Wagnis bereute, in solche Höhen emporgestiegen zu sein: Denn er bekam einen – kostbarer als ein goldener Apfel – Kuss.« Das Attribut *golden* referiert auf den Mythos vom Apfel der Eris, der den trojanischen Krieg auslöste – hierzu gleich noch etwas. Zuvor möchte ich aber darauf hinweisen, dass im Griechischen syntaktisch nach dem Wort Apfel μήλου der Satz beendet ist.¹⁸ Die deutsche Übersetzung ponderiert notgedrungen anders, um den *Kuss* als Schlusswort im Satz unterbringen zu können. Wörtlich übersetzt müsste der Satz lauten: *Er bekam nämlich besseres als einen goldenen Apfel*. Das Wort φίλημα (Kuss), das den Satz, das Unterkapitel und das ganze dritte Buch beschließt, hängt appositiv nach. Aber selbst wenn man so übersetzt, wie ich es oben versucht habe, geht ein nicht unbeträchtlicher Teil der Pointe unter. Denn die lautliche Assonanz μήλου φίλημα (*mèlu philèma*), diese rein klangliche, nicht semantische und daher zutiefst ästhetische Verbindung von ›Apfel‹ und ›Kuss‹, existiert im Deutschen nicht, aber im Griechischen liegt hierin offensichtlich die eigentliche Pointe, und dies ist auch der Grund für ihre narrative Vorwegnahme. Dieses kleinste Detail, eine schöne Stelle im emphatischen Sinne des Wortes, könnte leicht von der bloß narrativen Überraschung – Daphnis bekommt einen Kuss – verdeckt werden, also unbemerkt

.....

17 Über die genaue Bedeutung von κρείττον in diesem Kontext wäre gesondert nachzudenken: Es bedeutet definitiv nicht *schöner* und wohl auch nicht *wertvoller*, eher etwas, das höhere Macht und stärkere Kräfte besitzt.

18 ἔλαβε γὰρ κρείττον καὶ χρυσοῦ μήλου | φίλημα.

durchgehen, aber aufgrund seiner narrativen Vorbereitung zusammen mit seiner syntaktischen Ausstellung eignet ihm ein hoher Reizfaktor rein und umfassend sinnlicher Natur: akustisch nicht nur durch die Homophonie, sondern auch durch beide Liquidallaute λ (l) und μ (m), visuell (Assoziation des roten Apfels und der roten Lippen, der hellen Haut und des weißen Apfelfleisches), olfaktorisch und geschmacklich (der, wie vorher ja betont wurde, besonders köstlich duftende Apfel, der natürlich auch ebenso köstlich schmecken wird), haptisch (glatte Haut der Lippen wie des Apfels).

Dieser Explosion von Sinneseindrücken, die durch nichts gehindert wird, da mit ihr ja das dritte Buch endet, gesellt sich aber nun für denjenigen, der bei dieser Stelle verharret, der also sozusagen an dieser Stelle den Finger im Buch lässt, ein vergleichbar *intensives* Aufblühen inhaltlicher Konnotationen bei, die ich zumindest kurz benennen möchte, die aber – dies sei vorausgeschickt – nicht als hermeneutischer Schlussstein oder etwas derartiges anzusehen sind, vielmehr als ein assoziatives Feuerwerk literarischer Reminiszenzen. Lässt man die Episode um den schönen Apfel unter dem Eindruck des Romanendes Revue passieren, so erinnert sich der Leser, dass dies nicht der erste Auftritt dieser Frucht im Roman ist. So schenkte Daphnis' Nebenbuhler Dorkon im ersten Buch Chloe ebenfalls einen Apfel, bekam aber keinen Kuss. Im präeroticen Spiel bewarfen Daphnis und Chloe einander mit Äpfeln, und Daphnis verglich den Duft der schlafenden Chloe mit dem eines Apfels. Der Hirtenlehrer Philetas bot dem Erosknaben in seinem Garten ebenfalls einen Apfel im Austausch für einen Kuss – ebenso erfolglos wie Dorkon. Dass die Assoziativität des gepflückten und der Geliebten zwischen die Brüste gelegten Apfels proleptisch auf die spätere Defloration – das eigentliche erotische Ziel des Romans – vorausweist, leuchtet wahrscheinlich schnell ein. Daphnis' Hinweis auf den goldenen Apfel, den sein Hirtenkollege Paris (man achte auf die starke Assonanz *Daphnis-Paris!*) der Aphrodite zusprach, lässt uns an den berüchtigten Auslöser des trojanischen Krieges denken, und zugleich wird das Menetekel, das in dieser mythischen Allusion liegen könnte, beiseite gewischt: Denn Daphnis und Chloe sind einander ja bereits versprochen, und Konkurrentenklagen sind nicht in Sicht oder zu erwarten. Zugleich spielt die Episode auf ein ganz vergleichbares, partiell sogar gleich formuliertes Motiv in der Dichtung Sapphos an, in dem die Gleichsetzung der Braut mit dem Apfel deutlich ist. Narratologisch betrachtet trifft es zu, dass mit dem Pflücken des Apfels proleptisch auf die Hochzeitsnacht am Ende des Romans hingewiesen wird.¹⁹ Aber darin lässt der Erzähler die Funktion dieser Stelle nicht aufgehen, sondern gibt in der beschriebenen Entfaltung des Sensuellen dem Augenblick eine eigene, selbstbeschlossene Bedeutung, nämlich das Auskosten des vom Schönen ausgehenden Reizes.

Eine letzte Assoziation, die sich m. E. nicht mit den anderen in eine gemeinsame hermeneutische Systematik bringen lässt, ist platonisierender Natur. Ist es bloßer Zufall, dass dieser Apfel erstens quasi-ideal ist (er ist so schön wie Äpfel am Baum, er duftet so wunderbar wie das Fallobst), dass er zweitens an der höchsten Stelle hängt, dass er drittens ein Solitär ist (kein anderer Apfel mehr am Baum, alle Bäume abgeerntet) und dass er schließlich nur im erotisch motivierten Aufstieg erreicht werden kann? Man ist sicherlich nicht genötigt, hier ein essentialistisches Motiv hervorlugen zu sehen – tut man es aber, so besteht die eigentliche Pointe natürlich darin, dass eine starke Theorie des Schönen als eines unerreichbaren Gegen-

.....
¹⁹ Vgl. hierzu insgesamt Sappho fr. 105a V. und Morgan, Longos 221–222.

standes womöglich gar metaphysischen Begehrens an dieser *Stelle* beiseite gelegt wird zugunsten eines Konzepts vom Schönen, dessen Reize zwar vergänglich, aber dafür im Höchstmaße engagierend sind – für denjenigen, der solchen Reizen zugänglich ist.

Und so zugänglich müssen eben auch Leserin und Leser sein. Der Roman besitzt ein berühmtes und in der Forschung vielverhandeltes Proöm, in dem er uns zwei Typen von Rezipienten vorstellt. Zunächst den Erzähler, der in einem Nymphenheiligtum auf Lesbos eine bildliche Darstellung der Geschichte erblickt, die ihn so fasziniert, mit Staunen erfüllt, ja Begehren empfinden lässt, dass er in Gestalt des vorliegenden Romans ein adäquates sprachliches Pendantkunstwerk verfasst. Als zweiten Rezipienten präsentiert uns das Vorwort dann aber die »ganze Menschheit«:

»auf dass [sc. der Besitz des Romans] das Leid der Kranken wende und den Betrübten Trost spende, den Erfahrenen Erinnerung schenke und Unerfahrene zur Liebe lenke. Denn weder ist noch wird jemand dem Eros entkommen, solange es Schönheit gibt und Augen sehen.«²⁰

Auch Daphnis musste den Apfel pflücken, weil er Augen besitzt, und so soll und kann die Lektüre des Romans und vor allem seiner schönen Stellen uns, wenn wir als *reizbare* Leser nur innehalten, hinschauen und verharren wollen, zu Liebenden machen.

Bibliographie

- Bohrer, Plötzlichkeit: K. H. Bohrer, Plötzlichkeit: Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt am Main 1981.
- Braungart/Jacob, Schöne Stellen: W. Braungart/J. Jacob, Stellen, schöne Stellen: oder: Wo das Verstehen beginnt, Göttingen 2012.
- Danek/Cikán 2018: G. Danek/O. Cikán, Longos. Daphnis und Chloe: Ein poetischer Liebesroman, Wien/Prag 2018.
- Gumbrecht, Präsenz: H. U. Gumbrecht, Präsenz, Berlin 2012.
- Herder, Kalligone: J. G. von Herder, Kalligone Teil 1: Vom Angenehmen und Schönen, Leipzig 1800.
- Kinneavy, Kairos: J. L. Kinneavy, Art. Kairos, in: G. Ueding (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik Bd. 4, 1998, Sp. 836–844.
- Liessmann, Empfindungen: K. P. Liessmann, Ästhetische Empfindungen: Eine Einführung, Wien 2009.
- Möllendorff, Lukian: P. von Möllendorff, Lukian. Gegen den ungebildeten Büchernarren. Ausgewählte Werke, Düsseldorf/Zürich 2006.
- Möllendorff, Anthologia Palatina: P. von Möllendorff, Übersetzung von Buch VII der Anthologia Palatina (Grabepigramme), in: D. U. Hansen (Hg.), Anthologia Graeca Bd. 2, übers. und erläutert von J. Gerlach, D. U. Hansen, C. Kugelmeier, P. von Möllendorff und K. Savvidis, Stuttgart 2014, 122–355.
- Möllendorff, Lebenskürze: P. von Möllendorff, Πάντ' ὀλιγοχρόνιος – Alles war ich nur kurz (AP 7,167). Das griechische Grabepigramm als Form erfüllter Lebenskürze, in: C. Dietl/K. von Hagen/A. Simonis (Hg.), Formen guten Lebens: Ästhetische Entwürfe zwischen Experiment, Inszenierung und Reflexion, Comparatio. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft Sonderbd. 13,2, Heidelberg 2021, 191–207.
- Morgan, Longos: J. R. Morgan, Longos. Daphnis and Chloe, Oxford 2004.
- Otabe, Schöne Kunst: T. Otabe, Schöne Kunst als »Kunst zu leben«: Zum ästhetischen Denken des späten Herder, Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokyo. Aesthetics (JTLA) 40/41, 2015/16, 61–74.
- Seel, Ästhetik: M. Seel, Ästhetik des Erscheinens, Frankfurt am Main 2003.
- Seel, Macht: M. Seel, Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik, Frankfurt am Main 2007.

.....

²⁰ Longos *Daphnis und Chloe* prooem. 4.

EINE LITERARISCHE ANNÄHERUNG

Kein Titel, kein Bild mehr

Saskia Hennig von Lange

Ich betrete einen unbekanntem Ort. Nein, ich tappe an dessen Rändern herum, denn es handelt sich um einen »einsamen, noch von niemandem beanspruchten Ort«¹, wie Silke das in einem anderen Zusammenhang mal formuliert hat. Es ist der Ort, an dem, von dem aus ich Silke am meisten vermisse. Wo ich ihr wieder begegnen könnte. Foucault sagt es so: »ein Ort jenseits aller Orte, aber ein Ort, an dem ich einen körperlosen Körper hätte« – und ich ergänze Foucault, nicht nur ich, wir alle –, »einen Körper, der schön, rein, durchsichtig, leuchtend, gewandt, unendlich kraftvoll, von grenzenloser Dauer, von allen Fesseln frei, unsichtbar, geschützt und in ständiger Umwandlung begriffen wäre.«² Dort will ich hin. Aber wenn »gehen bedeutet, den Ort zu verfehlen«³, wie Michel de Certeau geschrieben hat, was bedeutet dann erst das Sprechen darüber. Aber heute und hier geht es nun einmal um das Sprechen.

Ich beginne mit der Literatur, wie Du, Markus, mich gebeten hast, auch wenn mir das schier unmöglich erscheint. Ich beginne mit einem Zitat von W. G. Sebald: »Auch vor diesem Bild saßen wir lange und schweigend, so lange, dass zuletzt das Glas in dem Rähmchen zersprang und ein dunkler Riss über die Leinwand lief.«⁴ Und an dieses zerrissene Bild, diesen bildgewordenen Riss füge ich noch einen weiteren Satz, diesmal von Georges Didi-Huberman: »Einen Rahmen zu zeichnen, das imaginäre Raummaß des Abwesenden.«⁵ Ein Bild, ein Rahmen, unser Blick darauf, der dieses Bild zerreißt. Das ist alles, was da ist, damit will ich beginnen.

Doch welches Bild nehmen? Und woher? Ich finde keins. Keins, das meinem Vorhaben, diesem Vorhaben hier, angemessen wäre. Das ich dafür für passend hielte. Die Bilder sind mir ausgegangen. Nichts, das offen daliegt, nichts, das sich verbirgt. Keine Gelegenheit, etwas zu sehen. Aber wie über den Verlust sprechen, und darum geht es ja hier, wenn ich das Verlorene, das Zerrissene, nicht zeigen, nicht einmal bezeichnen, den Finger nicht in die Wunde legen kann. Nicht einmal den Schatten davon habe ich hier. Nicht den Rahmen, der einmal darum lag. Gerne würde ich, wie es Roland Barthes für sein Seminar über *Proust und die Photographie* plante, das er im Rahmen seiner Vorlesungsreihe die *Vorbereitung des Romans* von 1978/79 und 1979/80 am Pariser Collège de France halten wollte, ich zitiere nach Peter Geimer, der den Fall in seinem schönen, kleinen Buch *Derrida ist nicht zu Hause. Begegnungen mit Abwesenden* darstellt, gerne würde ich also »eine Ausstellung von Materialien ohne begriffliche Arbeit«, »eine Art praktische Arbeit an einem nichtverbalen Material vornehmen.«⁶ Und genug Mate-

.....
1 Tammen, Von verlorenen Häuptern 194.

2 Foucault, Körper 26.

3 Certeau, Kunst 197.

4 Sebald, Die Ausgewanderten 28–29.

5 Didi-Huberman, Mensch 18.

6 Geimer, Derrida 93

rial gäbe es ja, ich könnte es nicht zählen, dieses visuelle Material in meinem Kopf, das ich Silke verdanke, das ohne Silke niemals da drin wäre. Barthes jedenfalls hatte vor, rund 60 Fotografien von Paul Nadar zu zeigen, die Menschen aus dem Umfeld Prousts porträtieren. Es kam nicht dazu, Barthes starb im März 1980 an den Folgen eines Verkehrsunfalls. Er wollte diese Fotos, ich zitiere erneut, »[...] durchsehen, eines nach dem anderen, in alphabetischer Reihenfolge. Die wenigen Worte, die ich dazu sagen werde, zeigen etwas anderes an, als das, was ich sage. Ich werde nicht dort sprechen, wo es ist; ich spreche beiseite [...]«.⁷ Gerne hätte ich derart beiseite gesprochen zu oder über, ja, eigentlich neben den Bildern und Bildern von Objekten, die zu Silke gehören. Die Silke mir gezeigt hat. Doch ich finde keines, das ich für angemessen hielte, für erschöpfend.

Sie sind ja alle da. Ich habe sie in meinem Kopf. Wir alle hier haben sie in unseren Köpfen. Wir sehen sie jetzt. In unterschiedlicher Reihenfolge zwar, mit anderer Gewichtung, aus verschiedenen Perspektiven. Und doch, er ist ja da, dieser Bilderreigen. Ich muss die Bilder nicht einmal benennen, jeder von uns trägt sie in sich. Ich scheue mich bloß, sie hervorzuholen. Also lasse ich sie dort, im Inneren meines Kopfes, in dem »verborgenen Innenraum« meines Kopfes, um sie in diesem »Dunkeln [...] imaginativ fortzuspinnen«, wie Silke das in einem Aufsatz über Minnekästchen geschrieben und mit dieser Formulierung, wie nebenbei, die Grenze zwischen Sichtbarem und Verborgenen zugleich überschritten und markiert hat.⁸

Als wäre das einfach, ein Spiel, mit Bildern und Worten, die man ihnen beigibt. Ein Versuch, Barthes selbst sprach von Labormaterial, und das, was ich hier tue, ist ganz bestimmt ein Versuch, aber es ist nicht einfach, es ist nicht leicht. Es ist kein Spiel. Und das sollte es auch nicht sein. Also keine Bilder.

Barthes hat, während er die Vorlesung hielt und das Seminar plante, noch an etwas anderem geschrieben, dem *Tagebuch der Trauer*,⁹ und auch wenn die Gegenstände so denkbar verschieden sind, Porträtfotografien aus dem Umfeld Prousts auf der einen, der Tod seiner Mutter auf der anderen Seite, genauso verschieden wie die Kontexte, ein öffentliches Seminar hier, private, nicht zur Publikation gedachte Notate da, ähneln sich die Vorhaben doch, so scheint es mir, grundieren sie sich sozusagen gegenseitig. Barthes beschreibt es in seinen Notizen zum Seminar folgendermaßen: »Die Sprache zieht sich zurück, verbirgt sich und verschwindet, sodass nur noch das Gesagte nackt übrigbleibt.«¹⁰ Dieses Gesagte hätte ich heute gerne mit Hilfe der Bilder hervorgeholt, zum Erscheinen gebracht, so wie Barthes das eben plante für die Nadar-Bilder und ihr Verhältnis zu Proust und natürlich zur Suche nach der verlorenen Zeit. Die Suche nach dem Riss im Bild, nach der Stelle, an der es sich uns öffnet, war natürlich ein Kernthema von Barthes, auch *Die helle Kammer* ist in dieser Zeit entstanden. Und auch für Silke war es das. Hat sie doch, zumindest für mich, die Bilder immer wieder geöffnet, auf ihr Diesseits, ihr Jenseits hin, auf das, was in ihnen verborgen ist, was Sprache und Figuration übersteigt, mit diesem anderen Sehen, das ich so gerne mit ihr gemeinsam praktiziert habe. Dem Sätze entsprangen wie diese, in der Annäherung an ein Schmerzensmannreliquiar aus dem 14. Jh.: »Sucht man den Blick Christi, dann trifft man zwar auf geöffnete Augen, nicht aber auf Pupillen,

7 Geimer, Derrida 114.

8 Tammen, Schloss und Riegel 43.

9 Barthes, *Tagebuch*.

10 Geimer, Derrida 115.

sucht man nach Schmerz, trifft man auf Ruhe, sucht man nach Wunden, so trifft man auf einen Rubin und winzige Nagelabdrücke in den Händen. Der Körper Christi erscheint durch seine Haltung verschlossen. [...] Der Rubin »steckt« in den leicht aufgewölbten Rändern der Seitenwunde wie ein einzelner, zur Kostbarkeit geronnener Tropfen [...].«¹¹ Ich hätte diese leicht aufgewölbten Ränder innerhalb der Bilder und um sie herum so gerne gezeigt und dann die Sprache, meine Sprache, einfach daneben gestellt. Und jetzt habe ich keine Bilder, nicht ein einziges. Bloß die Sprache. Und die läuft mir davon.

Und ich rede die ganze Zeit von Bildern, als wüsste ich nicht um die Problematik dieses Begriffs, seine Unschärfe. Ich kenne diese Unschärfe, natürlich, und kann doch nicht anders, heute spreche ich nicht als Wissenschaftlerin, auch nicht als Schriftstellerin, heute spreche ich als Mensch, der versucht mit seinen Worten an einen Ort zu gelangen, den es nicht gibt, nicht mal in der Vorstellung, nicht als erfundene Gestalt der Erinnerung. Ich werfe mit der Rede vom Bild einen Mantel aus, unter dem ich das Visuelle verbergen will, auf dessen Stoff es sich zeigen soll. Didi-Huberman beschreibt das Prinzip dieses Visuellen so: »Wenn nämlich das, was wir sehen, von einem Werk des Verlusts getragen wird, und wenn davon etwas übrig bleibt.«¹² Bei Silke klingt es in ihrer Analyse der Schmerzensmann-Erscheinung auf dem Holzschuherischen Grabteppich so: »Es geht aber nicht nur um die Frage der Schau. Hier tritt, an einer horizontalen und so sauber gezogenen Grenzlinie, dass man sich fragen darf, ob das Tuch überhaupt Tuch und nicht eine merkwürdige Bildfläche ist, das auseinander, was sonst im Bild eine behagliche Symbiose eingeht: Körper und Kleid, bekleidetes Interieur und es tritt auch das auseinander, was als Idee dem Grabteppich zugrunde liegt: Das Bedecken eines Toten.«¹³ Denn auch dazu sind ja die Bilder da: Das Abwesende zu bedecken, es zu zeigen. Nochmal mit Barthes: »Verblüfft über die *Abstraktheit* der Abwesenheit«, »*behaftet*« mit ihrer Präsenz.¹⁴

Und natürlich, das »Vergangene und das Wirkliche zugleich«¹⁵ zu zeigen, wie Barthes gehofft hat, ist ganz besonders das Wesen der Fotografie, aber es funktioniert eben nicht nur dort. Silke hat es immer verstanden, dieses Vergangene und Wirkliche zugleich den Objekten zu entlocken, die sie (mit ihrer Sprache) betrachtet hat. Denn es waren ja meistens nicht bloß die Bilder, die sie interessiert haben, sondern deren Visuelles. Objekte, aus der Vergangenheit gekommen, voll von leichter und schwerer zu entziffernden Spuren ihrer Betrachtung, ihrer Betrachtet-Gewesenheit, ihrer Seltsamkeit und Verschrobenheit, ihrer Widerständigkeit gegen einen einfachen, deutenden Zugriff. Silke sagt es in einem Aufsatz, in dem sie u. a. das unserem Treffen das Bild gebende Schmetterlingsreliquiar untersucht, so: »Material und Bedeutung, Transparenz und Opazität, Semiophore und Ding, Sinn, Eigensinn und Unsinn, das Sichtbare und das Visuelle – sie lassen sich in Bild-, Medien- und nun Dingtheorien immer nur um des Argumentes willen trennen, sind tatsächlich aber gleichzeitig vorhanden, liegen im Auge des Betrachters, können einander hervorbringen und treten in ihrer Präsenz oder Latenz nur durch die Umstände ihrer Wahrnehmung hervor oder zurück.«¹⁶ Ganz ähnlich den Notaten von Bar-

.....
11 Tammen, Dorn und Schmerzensmann 200–201.

12 Didi-Huberman, *Metapsychologie* 64.

13 Tammen, *Grabteppiche* 10.

14 Barthes, *Tagebuch* 52, 79.

15 Geimer, *Derrida* 95.

16 Tammen, *Tierische Behälter* 357.

thes: »Der glühendste Punkt an der abstraktesten Stelle [...]«¹⁷ Diesen Punkt ausfindig machen, ihn aushalten, das habe ich von Silke gelernt.

Ich könnte mir auch Bilder ausdenken, auch diese Möglichkeit habe ich erwogen. Könnte in ihre dunklen Höhlen, ihre Abgründe, ihr im Bartheschen Sinne Ungesagtes schlüpfen und es hervorkitzeln. So, wie Marco Polo für Kublai Khan die unsichtbaren Städte beschreibt, die er durchreist hat, die es nie gab: »Nur in den Berichten von Marco Polo vermochte Kublai Khan durch die zum Einsturz bestimmten Mauern und Türme hindurch das Filigran eines Musters zu erkennen, so fein, dass es dem Biss der Termiten entging.«¹⁸ Ein derart feines Ornament hätte Silke gefallen, da bin ich mir sicher, ein solches Bild hätte ich gerne für sie erfunden – es ist mir nicht gelungen. Doch, da ist etwas, ich sehe es in der Ferne schillern, aber ich bring es nicht heraus. Wie bei Calvino ist die Grenze zwischen den untergegangenen, den erfundenen und den noch nicht existierenden Bildern oder den Bildern, die bloß in unserem Inneren da sind, dünn. Doch wie diese Grenze überschreiten?

Im *Tagebuch der Trauer* schreibt Barthes am 31. Oktober 1977, sechs Tage nach dem Tod seiner Mutter als erste Notiz (es folgen an diesem Tag noch vier weitere Einträge): »Ich will nicht darüber sprechen, weil ich fürchte, es wird Literatur daraus – oder weil ich nicht sicher bin, dass es keine wird –, auch wenn in der Tat Literatur in solchen Wahrheiten gründet.«¹⁹ Barthes beschreibt hier die Skrupel, seiner Trauer Worte beizugeben und sei es im Allerprivatesten. Aus Angst, dass diese Worte die Sprache, das Gefühlte, zum Erstarren bringen, ihm eine Form verleihen, innerhalb derer es nicht mehr ist, es nicht mehr als Gefühltes/Gesagtes nackt übrig bleibt. Im Unterschied zu vielen anderen Einträgen des Tagebuchs, die erratisch sind, sich sträuben und sperren gegen das Verstanden-Werden und Verstehen-Wollen, die spröde sind, im eigentlichen Sinne zerrissen, im Gegensatz zu diesen Versuchen, die Sprache zum Verschwinden zu bringen und nur noch das Gesagte übrig zu lassen, ist dieser Satz hier eindeutig und klar, beinahe ein Aphorismus, zitierfähig auf jeden Fall und ich habe ihn ja auch zitiert. Er stellt genau die formale Lösung dar, die er fürchtet, zu sein. Vor der er warnt: Eine klare, eine eindeutige Form. Ein Aphorismus eben, ein Stück Literatur. Ein Rahmen wäre eine ebensolche Form, das zu sehen Gegebene, das Gesehene gerönne darin zum Bild. Und dann, was machen mit diesem Bild?

Will ich keine Bilder zeigen, weil ich fürchte, es würde ein Vortrag daraus? Aber sprechen tu ich ja doch, und Literatur soll es trotzdem keine werden, auch wenn Du, Markus, mich genau darum gebeten hast, um eine literarische Annäherung an – Ja, an was? Also tappe und stolpere ich vorwärts und hoffe, Ihr und Sie geht und gehen noch ein bisschen mit mir. Auch ohne ein Bild. Ich komme immer wieder dahin zurück.

Und deshalb keine Bilder.

Nein. Ich beginne anders. Ich muss anders beginnen. Ich muss mit den Worten beginnen. Mit dem, was ich gesehen habe und was ja auch da ist, was zumindest einmal da gewesen ist. Mit der Erinnerung daran. Ich muss dieser Erinnerung Worte geben. Aber wie soll das gehen?

Ich blättere durch meine Notizbücher. Im Jahr 2005, in einer der ersten Vorlesungen, die ich bei Silke besuchte, habe ich folgendes notiert: »Das Bild löst sich *behutsam* aus Schleiern und

.....

¹⁷ Barthes, *Tagebuch* 47.

¹⁸ Calvino, *Städte* 13.

¹⁹ Barthes, *Tagebuch* 33.

Geweben.« Der Satz steht plötzlich vor mir, auf dem linierten Papier dieses Hefts, klar abgegrenzt durch Anführungszeichen, und ich weiß nicht, zitiere ich Silke oder hat Silke das Zitat angeführt und ich habe bloß nicht dazugeschrieben, von wem es stammt (Walter Benjamin vielleicht?) oder es in diesem Moment nicht wichtig gefunden, ich bin dem nicht nachgegangen, es spielt auch jetzt keine Rolle. Ich habe damals zwei Worte unterstrichen: *behutsam* und *Geweben*. Das Bild löst sich *behutsam* aus Schleiern und *Geweben*. Und nun verschwindet es, so kommt es mir vor, behutsam wieder in diesen Schleiern und Geweben.

Ich gehe nochmal zurück zum Anfang, zurück zu Sebald: »Auch vor diesem Bild saßen wir lange und schweigend, so lange, dass zuletzt das Glas in dem Rähmchen zersprang und ein dunkler Riss über die Leinwand lief.«²⁰ Aber wie schreiben oder sprechen, wenn nun nicht nur ein Riss durch dieses Bild ginge, das ja sogar bloß das Abbild eines Bildes ist, der an die Wand, auf eine Leinwand geworfene Schatten einer Fotografie, wenn also nicht nur das Bild zerrissen wäre, sondern plötzlich auch der Rahmen nicht mehr da wäre, wenn das Zerreißen des Bildes das Rähmchen gesprengt hätte, das »imaginäre Raummaß des Abwesenden«, wie Didi-Huberman es genannt hat? Wenn selbst dieses Raummaß des Abwesenden also zersprungen wäre. Denn wenn der Rahmen den Ort einhegt, an dem sich dieses Abwesende, das Verlorene, ja, das Unmögliche zeigt, was bleibt dann noch ohne diesen Rahmen, auf das wir unseren Blick richten können? Was also, wenn vor unseren Augen, während wir²¹ schweigend da sitzen, zuletzt auch das Rähmchen zerspränge und damit das Bild endgültig verschwände, wenn überhaupt nur der Riss noch da wäre und schließlich nicht einmal mehr der, denn wie soll er bestehen, wenn sonst nichts mehr da ist, was ihn an seinen leicht aufgewölbten Rändern zusammenhalten könnte und ihn damit überhaupt erst als solchen kenntlich macht – was sehen wir dann? Wohin richten wir unseren Blick?

Dann sind da nur noch das gelbe Licht und das Gebläse des Diaprojektors, ein paar Flecken, Flusen. Ich weiß nicht, sitzen sie auf meiner Netzhaut, auf der Wand, irgendwo in dem Raum dazwischen? Wie soll ich diesen Raum ermessen, wie ihn durchschreiten? Was erscheint auf dieser Wand, wenn ich nur lange genug darauf schaue. Flecken tauchen auf und verschwinden. Kommen wieder, formen sich zu einer Kontur, eine leichte Rundung. Eine Wendung, etwas verschwindet. Ein Vorhang weht davor. Der unscharfe Bereich in der Mitte des Bildes breitet sich aus, an seinen Rändern, im Hintergrund, im Vordergrund, es ist schwer auszumachen, einige kleinere Formen, etwas glänzt. Noch einmal Didi-Huberman: »Es ist keineswegs ein Grund, der dafür eingerichtet wäre, dass Figuren darin ihren Platz einnehmen.«²²

Da ist nichts.

Ich versuche bloß, meinem Schweigen ein paar Worte beizugeben.

Aber vielleicht muss das Bild auch gar nicht zerspringen und auch der Rahmen nicht, vielleicht zeigt sich das Unmögliche, das Abwesende auch ganz anders, in viel kleinerer Gestalt:

.....

20 Sebald, *Die Ausgewanderten* 28–29.

21 Natürlich meint Sebalds »wir« ein ganz anderes als unseres hier, er zielt auf ein längst verloren gegangenes »wir«, eine unwiederherstellbare Runde aus Toten, der wir nie angehören werden, der wir nie angehört haben und zu der wir nur Zutritt haben über Sebalds Erinnerung, die keine Erinnerung ist, sondern eine Fiktion, eine literarische Formung, die ich nun herausgeholt habe aus dem ersten der vier Texte in *Die Ausgewanderten*, aus der Erzählung über Dr. Henry Selwyn – deren Titel lautet »Zerstört das Letzte die Erinnerung nicht«. Doch was ist überhaupt eine solche Erinnerung, aus welchem Stoff ist sie gemacht?

22 Didi-Huberman, *Mensch* 21.

Während einer Exkursion mit Silke, es muss im Jahr 2010 oder 11 gewesen sein, habe ich folgendes notiert: »Es ist immer das Kleine, das die Ungeheuerlichkeit des darunter, dahinter liegenden Großen anzeigt – der kleine Riss in der Mauer, das Schlüsselloch, der Fuß auf der Schwelle des Rahmens...«

Im *Tagebuch der Trauer* schreibt Barthes als einen der letzten Einträge am 30. Januar 1979: »Man vergisst nicht, sondern etwas *Unbetontes* setzt sich in uns fest.«²³

Ich habe eine kleine Sammlung von Zitaten angelegt, die mir helfen sollten, den Weg durch diesen Text hier zu bestreiten, diesen Weg überhaupt herzustellen, die Orientierungsmarken sein sollten, zu denen ich zurückkehren kann, sollte es zu schwierig werden, zu dunkel. Ich habe kaum welche davon benutzt. Zwei möchte ich noch anführen. Zuerst Foucault, der eigentlich über die Literaturkritik spricht, wenn er sagt: »Ich kann mir nicht helfen, aber ich stelle mir eine Kritik vor [...], die ein Licht entzündet, dem Gras beim Wachsen zusieht, dem Wind lauscht und den Schaum im Fluge ergreift, um ihn zu zerstreuen. Sie vermehrt nicht Urteile, sondern Zeichen des Daseins, sie riefte sie und weckte sie aus ihrem Schlaf.«²⁴ Das war es, was für mich das kritische Denken Silkes, auch das gemeinsame Denken mit ihr, immer ausgemacht hat. Was mich jetzt ermutigt, hier so zu sprechen.

Der erste Satz, den ich mir notiert hatte, stammt von Marcel Proust aus der *Suche nach der verlorenen Zeit*: »Die einzig wahre Reise, der einzige Jungbrunnen wäre für uns, wenn wir nicht neue Landschaften aufsuchten, sondern andere Augen hätten, die Welt mit den Augen eines Anderen, von hundert Anderen betrachten, die hundert verschiedene Welten sehen könnten, die jeder einzelne sieht, die jeder von ihnen ist.«²⁵ Deshalb hatte ich den Vortragstitel gewählt, der im Programm gedruckt ist. Ein anderes Sehen ist das, was Silke mich gelehrt hat. Doch der Irrtum wird mir erst jetzt bewusst: Andere Augen werden wir niemals haben. Jeder bleibt für sich.

Und doch: Dieses andere Sehen wenigstens zu versuchen, und dann eben auch Unbestimmtes auszuhalten, dazu hat mich Silke ermutigt. »Neben dem Sehen des Offensichtlichen [...] interessiert hiermit also auch ein [...] dem körperlichen Sehen nicht zugänglicher Ort der Bilder«,²⁶ formuliert es Silke in einem Aufsatz über Chormantelschließen. Immer noch einen Schritt weiter zu gehen. Und dann noch einen. Dorthin zu gehen, wohin man sich nicht wagt. Wohin die eigenen Augen nicht reichen.

Mit ihr gemeinsam, noch als Studentin, besuchte ich das Marburger anatomische Museum, was ich dort sah, hätte ich ohne sie niemals gesehen, hätte ich ohne sie niemals sehen können, allein schon, weil ich gefürchtet hätte, den Blick auf all diese geöffneten und zum Stillstand gebrachten Körper nicht zu ertragen. Mit ihr gemeinsam konnte ich das. Ich bin seitdem nicht mehr dort gewesen. Und doch spielt dort mein erster literarischer Text. Und erst jetzt erkenne ich, dass es ohne Silke dieses Buch und damit mich als Schriftstellerin gar nicht geben würde. Dass also, was mich vermeintlich »wegtreibt« aus der Wissenschaft und damit ja irgendwie auch von Silke – so habe ich es zumindest bislang empfunden –, dass das also von Anfang an da war, ja, von ihr gesät wurde. Und dass das schon damals so sehr den Rahmen des Wissen-

.....
23 Barthes, *Tagebuch* 237.

24 Foucault, *Der maskierte Philosoph* 52.

25 Proust, *Zeit* 343–344.

26 Tammen, *Glanz und Bild* 3.

schaftlichen sprengte, dass es zu etwas Anderem werden musste, auch wenn das Buch dann erst so viel später erschienen ist. Denn auch das habe ich von Silke gelernt: die Dinge auseinanderzuhalten, so gut es eben geht. Da konnte sie sehr streng sein.

Und jetzt etwas aus diesem Buch vorzulesen, fällt mir schwer. Und das liegt nicht nur an den Fragen, die ich darin versucht habe zu verhandeln: Was bleibt vom Menschen, welche Bilder macht er sich und welche lässt er zurück, und ja, die große Frage: Wie dem Tod begegnen, wie ihm gegenüberzutreten? – Fragen, die mich auch heute beschäftigt haben –, sondern es ist auch schwer, weil dieser Text, den es ohne Silke ja gar nicht geben würde, in vielerlei Hinsicht und ohne, dass ich das damals wusste, schon ein erster Abschied war. Aber genau deshalb, denke ich, muss ich daraus jetzt etwas vorlesen.

[Lesung aus Saskia Hennig von Lange, *Alles, was draußen ist*²⁷]

Ich ende wie ich begonnen habe, mit Sebald: »Ein Mal ums andere, vorwärts und rückwärts durchblättert ich dieses Album an jenem Nachmittag und habe es seither immer wieder von neuem durchblättert, weil es mir beim Betrachten der darin enthaltenen Bilder tatsächlich schien und nach wie vor scheint, als kehrten die Toten zurück oder als stünden wir im Begriff, einzugehen zu ihnen.«²⁸ Nur, dass ich, anders als Sebald, über ein solches Bilderalbum nicht verfüge und dass deshalb die Worte erhalten müssen, die Worte anderer, die ich mir notiere, das ist mein Album. Also nochmal Foucault: »Es könnte durchaus sein, dass die allererste und unausrottbarste Utopie die eines körperlosen Körpers war. Das Land der Feen, das Land der Kobolde, der Geister, der Zauberer ist das Land, in dem der Körper sich mit Lichtgeschwindigkeit bewegt, es ist das Land, in dem Wunden mit einem Zauberstab blitzschnell geheilt werden, es ist das Land, in dem man von einem hohen Berg stürzen kann und dennoch heil unten ankommt, es ist das Land, in dem man sichtbar ist, wenn man mag, und unsichtbar, wenn man es will.«²⁹ Dort will ich hin. Da treffe ich Silke.

Bibliographie

- Barthes, Tagebuch: R. Barthes, Tagebuch der Trauer, München 2010.
Calvino, Städte: I. Calvino, Die unsichtbaren Städte, Frankfurt am Main 2013.
Certeau, Kunst: M. de Certeau, Kunst des Handelns, Berlin 1988.
Didi-Huberman, Mensch: G. Didi-Huberman, Der Mensch, der in der Farbe ging, Zürich/Berlin 2009.
Didi-Huberman, Metapsychologie: G. Didi-Huberman, Was wir sehen, blickt uns an: Zur Metapsychologie des Bildes, München 1999.
Foucault, Körper: M. Foucault, Der utopische Körper, in: M. Foucault, Die Heterotopien: Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge, Frankfurt am Main 2005, 23–36.
Foucault, Der maskierte Philosoph: M. Foucault, Der maskierte Philosoph, in: M. Foucault, Ästhetik der Existenz: Schriften zur Lebenskunst, Frankfurt am Main 2007, 49–57.
Geimer, Derrida: P. Geimer, Derrida ist nicht zuhause: Begegnungen mit Abwesenden, Hamburg 2013.
Hennig von Lange, Saskia: Alles, was draußen ist. Novelle, Salzburg/Wien 2013.
Proust, Zeit: M. Proust, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Frankfurt am Main 1983.
Sebald, Die Ausgewanderten: W. G. Sebald, Die Ausgewanderten, Frankfurt am Main 1992.
Tammen, Grabteppiche: S. Tammen, Tod und Tuch: Grabteppiche, Beitrag zum Internationalen Workshop Stromata. The Carpet as Artifact, Concept and Metaphor in Literature, Science and the Arts, 03.–05.11.2014, Florenz, Kunsthistorisches Institut (Vortragsmanuskript).

.....

²⁷ Hennig von Lange, *Alles was draußen ist*.

²⁸ Sebald, *Die Ausgewanderten* 68.

²⁹ Foucault, *Körper* 26.

- Tammen, Glanz und Bild: S. Tammen, Glanz und Bild auf der Brust: Mittelalterlichen Schmuck sehen (unveröffentlichtes Manuskript).
- Tammen, Dorn und Schmerzensmann: S. Tammen, Dorn und Schmerzensmann: Zum Verhältnis von Reliquie, Reliquiar und Bild in spätmittelalterlichen Christusreliquiaren, in: B. Reudenbach/G. Toussaint (Hg.), Reliquiare im Mittelalter, Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte Bd. 5, Berlin 2005, 187–208.
- Tammen, Tierische Behälter: S. Tammen, Tierische Behälter. Funktionen, Bedeutungen und Dinglichkeit spätmittelalterlicher Reliquiare, in: A. Mühlherr/H. Sahn/M. Schausten/B. Quast (Hg.), Dingkulturen: Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne, Literatur – Theorie – Geschichte Bd. 9, Berlin/Boston 2016, 337–357.
- Tammen, Von verlorenen Häuptern: S. Tammen, Von verlorenen Häuptern und gewonnenen Bildern, oder: Kopf/Schnitt/Bilderfolge. Zum Verhältnis von Körper und Narration am Beispiel eines spätmittelalterlichen Büstenreliquiars, in: D. Ganz/F. Thürlemann (Hg.), Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart, Bild + Bild Bd. 1, Berlin 2010, 181–199.
- Tammen, Schloss und Riegel: S. Tammen, Zwischen Schloss und Riegel: Schlüsselszenen an den sogenannten Minnekästchen des Mittelalters, in: I. Klein/N. Mai/R. Tumanov (Hg.), Hüllen und Enthüllungen. (Un-)Sichtbarkeiten aus kulturwissenschaftlicher Perspektive, Schriftenreihe der Isa Lohmann-Siems Stiftung Bd. 10, Berlin 2017, 22–46.

Autor:innen, Herausgeber:innen, Mitarbeiter

Tina Bawden

Assistant Professor of Western Medieval Art und *George H. and Ilene H. Forsyth*-Professor, University of Michigan, Ann Arbor, Department of History of Art.

Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Frühmittelalterliche illuminierte Manuskripte, visuelle und materielle Kultur der Schwelle.

Online: <https://lsa.umich.edu/histart/people/faculty/tbawden.html>

Kristin Böse

Professorin für Kunstgeschichte mit Schwerpunkt Mittelalter, Goethe-Universität Frankfurt, Institut für Kunstgeschichte.

Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Visualität von Unterseiten früh- und hochmittelalterlicher Objekte, Buchkultur des Frühmittelalters, Kunstgeschichte der Iberischen Halbinsel im Mittelalter, Textil und Bild im Mittelalter.

Online: <https://orcid.org/0000-0003-2823-8187>

Antje Bosselmann-Ruickbie

Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Kunstgeschichte.

Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Kulturübergreifende Forschungen zu Kunsthandwerk/Luxuskunst in Byzanz und im Westen, Technische Kunstgeschichte, Mittelalter-Rezeption in der Populärkultur.

Online: <https://www.uni-giessen.de/de/fbz/fbo4/institute/kunstgeschichte/institut/team/bosselmann-antje>, <https://uni-giessen.academia.edu/AntjeBosselmannRuickbie>

Romina Ebenhöch

Museumsdirektorin UNESCO-Welterbe Kloster St. Johann in Müstair.

Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Schmuckgeschichte, Klosterkultur, Textil.

Online: <https://www.arthistoricum.net/netzwerke/ornamentum/kontakt/ebenhoech>, <https://www.muestair.ch/organisation/team>

David Ganz

Professor für Kunstgeschichte des Mittelalters, Universität Zürich, Kunsthistorisches Institut

Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Bilderzählung, Buchkunst und Buchreligion, Materialität und Medialität.

Online: <https://www.khist.uzh.ch/de/chairs/mittelalter/lehrstuhlinhaber.html>

Karin Gludovatz

Professorin für Kunstgeschichte, Freie Universität Berlin, Kunsthistorisches Institut.

Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Kunstgeschichte des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit, insbesondere der historischen Niederlande und Englands/Großbritanniens, mit

besonderem Interesse an Theorien des Bildes, Phänomenen und Theorien des Peripheren und der Materialität und Medialität des Codex.

Online: <https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/khi/Personen/professoren/gludovatz/index.html>

Claudia Hattendorff

Professorin für Kunstgeschichte, Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Kunstpädagogik.

Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Bildkultur des 18. und 19. Jhs. sowie der europäischen und US-amerikanischen Kunst des 19. bis 21. Jhs.; aktuelles Projekt zu Bildrealismen in Darstellungen zur Zeitgeschichte in Frankreich um 1800.

Online: <https://www.uni-giessen.de/de/fbz/fbo3/institute/fbo3/ifk/personen/professuren/hattendorff>

Vera Henkelmann

Max-Weber-Kolleg für kultur- und sozialwissenschaftliche Studien der Universität Erfurt.

Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Licht(gerät), Schmuck und Schatzkunst des Mittelalters, Objektkulturen der mittelalterlichen Jagd.

Link: <https://orcid.org/0000-0003-4027-2935>, www.vera-henkelmann.de

Saskia Hennig von Lange

Bis Februar 2021 wissenschaftliche Assistentin, Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Kunstgeschichte; seitdem freie Schriftstellerin.

Online: <https://jungundjung.at/verfasser/hennig-von-lange-saskia/>
https://de.wikipedia.org/wiki/Saskia_Hennig_von_Lange

Helmut Krasser

Professor für Klassische Philologie (Latinistik), Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Altertumswissenschaften.

Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Literatur der Späten Republik und der Kaiserzeit unter Verwendung literaturwissenschaftlicher, kultur- und mentalitätsgeschichtlicher Methoden, Interaktion sozialer, politischer und kultureller Praktiken mit literarischen Verfahren (z. B. Adelskultur, Amphitheater, Triumph).

Online: <https://www.uni-giessen.de/de/fbz/fbo4/institute/altertum/philologie/personen/krasser-helmut>

Peter von Möllendorff

Professor für Klassische Philologie/Gräzistik, Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Altertumswissenschaften.

Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Theorie und Praxis der Übersetzung, Stil und Ästhetik sowie literaturtheoretische Konzepte.

Online: <https://www.uni-giessen.de/de/fbz/fbo4/institute/altertum/philologie/personen/moellendorff-peter-von>

Ulrich Rehm

Professor für Kunstgeschichte des Mittelalters, Ruhr-Universität Bochum, Kunstgeschichtliches Institut.

Forschungsschwerpunkte: Mittelalterliche Künstler in ihrer Arbeit, Antikenrezeption in den mittelalterlichen Bildkulturen, Bild und Wissenskulturen im Mittelalter.

Online: <https://kgi.ruhr-uni-bochum.de/institut/personen/prof-dr-ulrich-rehm/>

Bruno Reudenbach

Professor emeritus für Kunstgeschichte, Universität Hamburg, Kunstgeschichtliches Seminar.

2018–2025 Senior-Professor am *Centre for the Study of Manuscript Cultures* der Universität Hamburg.

Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Mittelalterliche Buchkultur, Text-Bild-Probleme, Kunst und Theologie im Mittelalter.

Online: <https://www.csmc.uni-hamburg.de/about/people/reudenbach.html>

Barbara Schellewald

Professorin emerita, Universität Basel, Ältere Kunstgeschichte.

Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Mosaiken und Licht (Materialität), Byzanz und die Moderne, Wissenschaftsgeschichte: Reproduktion von Mosaiken, Adolph Goldschmidt.

Online: <https://kunstgeschichte.philhist.unibas.ch/de/personen/barbara-schellewald/>

Matthias Schulz

Wissenschaftlicher Mitarbeiter (Post-Doc), Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Kunstgeschichte.

Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Italienische Malerei des 14. und 15. Jhs., das Schachspiel in den materiellen und visuellen Kulturen des europäischen Mittelalters; Motiv- und Ideengeschichte vormoderner Abstraktion.

Online: <https://orcid.org/0009-0008-7018-2416>

Markus Späth

Professor für Kunstgeschichte mit Schwerpunkt Mittelalter, Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Kunstgeschichte.

Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Mediengeschichte des vervielfältigbaren Bildes im Mittelalter, Bild- und Baukulturen mittelalterlicher Korporationen: Kloster, Stadt, Universität.

Online: <https://orcid.org/0009-0004-6122-3766>

Maria Stürzebecher

Kuratorin der Alten Synagoge Erfurt.

Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Jüdische Kunst- und Kulturgeschichte, Erfurter Stadtgeschichte, Goldschmiedekunst des Mittelalters.

Online: <https://independent.academia.edu/MariaStürzebecher>

Silke Tammen (1964–2018) hat die Erforschung mittelalterlicher Kunst wesentlich geprägt. Ihr besonderes Verdienst liegt in einer Sensibilisierung für ungewöhnliche Gegenstände und Themen. Im Horizont einer die Vielfalt der Bildkulturen betonenden Kunstgeschichte hat sie neue theoretisch-methodische Zugänge zur Bildwahrnehmung erschlossen.

Dem Gedenken Silke Tammens ist nun eine zweiteilige Publikation gewidmet.



Band 1 umfasst die kommentierten Schriften Silke Tammens. Band 2 enthält Beiträge von Weggefährter:innen aus verschiedenen Disziplinen, die Tammens Ideen, Themen und Ansätze in ihren eigenen Forschungen aufgreifen.