

DE GRUYTER

*Tobias Frese, Lisa Horstmann,
Franziska Wenig (Hrsg.)*

SAKRALE SCHRIFTBILDER

ZUR IKONISCHEN PRÄSENZ DES GESCHRIEBENEN
IM MITTELALTERLICHEN KIRCHENRAUM

MATERIALE TEXTKULTUREN

DE
G



Sakrale Schriftbilder

Materiale Textkulturen

Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 933

Herausgegeben von
Ludger Lieb

Wissenschaftlicher Beirat:
Jan Christian Gertz, Markus Hilgert, Hanna Liss,
Bernd Schneidmüller, Melanie Trede
und Christian Witschel

Band 42

Sakrale Schriftbilder



Zur ikonischen Präsenz des Geschriebenen
im mittelalterlichen Kirchenraum

Herausgegeben von
Tobias Frese, Lisa Horstmann und Franziska Wenig

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-130386-4
e-ISBN (PDF) 978-3-11-130449-6
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-130646-9
ISSN 2198-6932
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111304496>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2023946743

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2024 bei den Autoren, Zusammenstellung © 2024 Tobias Frese, Lisa Horstmann und Franziska Wenig, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Satz: Sonderforschungsbereich 933 (Nicolai Doltt), Heidelberg
Einbandabbildung: Ausschnitt aus dem Petershausener Sakramentar (Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Sal. IXb, fol. 42v).
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Vorwort

Dieser Band ist das Ergebnis einer im Januar 2022 am Institut für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg durchgeführten Tagung zum titelgebenden Thema „Sakrale Schriftbilder. Zur ikonischen Präsenz des Geschriebenen im mittelalterlichen Kirchenraum“, die im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 933 „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften“ vom Teilprojekt A05 „Schrift und Schriftzeichen am und im mittelalterlichen Kunstwerk“ organisiert und durchgeführt wurde.

Für die ideelle und finanzielle Unterstützung dieser Publikation danken wir der Deutschen Forschungsgemeinschaft und dem Sonderforschungsbereich 933 mit seinem Sprecher Prof. Dr. Ludger Lieb. Dem De Gruyter-Verlag und den Herausgebern der Schriftenreihe „Materiale Textkulturen“ danken wir für die Aufnahme des Bandes in diese Reihe.

Unser herzlicher Dank gilt Nicolai Dollt für die hervorragende Betreuung und für die Erstellung des Satzes. Ebenso danken wir Kathrin Ackermann und Lea Pistorius für die Unterstützung bei der Organisation und Durchführung der Tagung sowie Hannah Oberholz und Annika Zschoch für die abschließende Redaktion der Aufsätze.

Heidelberg, im Mai 2023

Tobias Frese, Lisa Horstmann und Franziska Wenig

Inhalt

Vorwort — V

Tobias Frese, Lisa Horstmann, Franziska Wenig

Schriftbilder im christlichen Mittelalter. Forschungsfragen und Perspektiven — 1

Matthias Untermann

Ungeplante Memorialbedürfnisse: Inschriften auf mittelalterlichen Altären — 17

Katharina Theil

Die Präsenz des göttlichen Logos. Zur Bedeutung der zentralen Gemme mit arabischen Schriftzeichen auf dem Evangeliar aus dem Bamberger Dom (BSB, Clm 4454) — 47

Jochen Hermann Vennebusch

Die Pyxis aus der Neuwerkkirche in Goslar. Gravierte Variationen von Präsenz — 75

Vera Henkelmann

Leuchterinschriften im Kontext mittelalterlicher Messliturgie. Suggestion und Präsenz von Sakralität im Kirchenraum und ihre memorialen Implikationen — 103

Lea Pistorius

Von Prophetie zu Parusie. Die Inschriften und ihr Schriftbild im Braque-Triptychon von Rogier van der Weyden — 133

Lisa Horstmann

Die Darbringung Christi im Gronauer Glasfenster. Zum ikonischen Bedeutungspotential von Pseudoinschriften — 163

Fiammetta Campagnoli

A Pregnant Silence. Heuristics of the Word and Mediality According to Konrad Witz — 185

Franziska Wenig

Vor aller Augen: Wie Stifter mittels Inschriften in römischen Apsismosaiken im Gedächtnis bleiben — 205

Susanne Wittekind

***Agnus Dei es immolatus pro salute mundi* – Inschriften in katalanischen Sanktuarien und ihr liturgischer Kontext — 227**

Estelle Ingrand-Varenne

**Writing on the Burial of Christ in the Twelfth Century: An Absent Presence
in the Holy Sepulchre in Jerusalem — 253**

Dennis Disselhoff

***Schriftwunder* – Eingeschriebene Sakralität im erzählten Kirchenraum.
Überlegungen zu *Diu vrône botschaft* und Texten der Helftaer Mystik — 275**

Autorinnen und Autoren — 295

Tobias Frese, Lisa Horstmann, Franziska Wenig

Schriftbilder im christlichen Mittelalter.

Forschungsfragen und Perspektiven

Die Bildlichkeit von Schrift steht in der internationalen Forschung seit einigen Jahren hoch im Kurs. Ob nun die Rede von „Iconicity of Script“¹, „Épigraphie“² oder von „Schriftbildlichkeit“³ ist – stets geht es darum, den analytischen Blick weg vom reinen Textbezug und hin auf die ikonischen Qualitäten von Schrift zu lenken.⁴ Dies trägt der grundlegenden Erkenntnis Rechnung, dass Schrift nicht nur gelesen, sondern immer auch geschaut wird, dass Buchstaben nicht nur geschrieben und notiert, sondern auch gemeißelt, geritzt, genäht, geprägt – und auch gemalt – werden können.⁵

Für die christlich-mittelalterlichen Schriftkulturen scheint diese Feststellung eine Selbstverständlichkeit zu sein. Ein kurzer Blick auf die Initialen einer liturgischen Handschrift genügt, um sich von dem hohen Niveau der Schrift-Malerei bereits im frühen Mittelalter überzeugen zu lassen (Abb. 1).

Solch prachtvolle Buchstaben-Gebilde, die sich vom Text lösen und oftmals ein erstaunliches ‚Eigenleben‘ haben, sind geradezu prädestiniert, die Bedeutung mittelalterlicher Schriftbildlichkeit vor Augen zu führen. Und doch sollte nicht übersehen werden, dass im intellektuellen Bilddiskurs des Mittelalters die Rede von ‚Schriftbildern‘ und ‚Schriftbildlichkeit‘ keineswegs selbstverständlich ist. Einerseits sahen Theologen die Medien Schrift und Bild in enger Verwandtschaft und verteidigten figürliche Bilder – in Anlehnung an ein berühmtes Wort Gregors des Großen – als Literatur der Ungebildeten (*laicorum litteratura*); andererseits wurde aber von bilderskeptischen Autoren wiederholt die Sonderstellung der Schrift betont. In prominenter Weise kommt dies in den sog. *Libri Carolini* zum Ausdruck, einer im späten 8. Jahrhundert im Auftrag Karls des Großen verfassten Streitschrift. Hier werden Schrift und Bild bzw. Schreiben und Malen nicht nur kategorisch voneinander geschieden, sondern

1 Hamburger 2011 u. 2014.

2 Riccioni 2008.

3 Krämer/Cancik-Kirschbaum/Totzke 2012; Assmann 2012. Bei Mersmann 2015: „Schriftikonik“.

4 Weitere einschlägige Literatur zu diesem Thema: Roth 2010; Watts 2013; Bedos-Rezak/Hamburger 2016; Debiais 2017; Garipzanov/Goodson/Maguire 2017; Rehm 2002; Rehm/Simonis 2019 und Dietrich et al. 2023. Vgl. auch die Arbeiten und Projekte des interdisziplinären DFG-Graduiertenkollegs 1458 „Schriftbildlichkeit“ an der Freien Universität Berlin (2008–2013).

5 Zu den unterschiedlichen Praktiken vgl. Meier/Ott/Sauer 2015, 471–583.

Dieser Beitrag ist im Heidelberger Sonderforschungsbereich 933 „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften“ entstanden (Teilprojekt A05 „Schrift und Schriftzeichen am und im mittelalterlichen Kunstwerk“). Der SFB 933 wird durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft finanziert.



Abb. 1: Petershausener Sakramentar, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Sal. IXb, fol. 42^v und 43^r.

ausdrücklich in Opposition zueinander gebracht.⁶ Die hier geäußerte Grundüberzeugung lautet: Allein das geschriebene Wort verbürge die christliche Wahrheit, Bilder dagegen seien trügerisch. Zudem hätten Moses, David, die Propheten, die Apostel – und sogar Christus selbst – nicht gemalt, sondern geschrieben.⁷ Folglich könne das göttliche Gesetz nicht durch gemalte Bilder, sondern nur durch das Geschriebene adäquat dargestellt werden.

Nun muss bedacht werden, dass im frühen Mittelalter mit dem lateinischen Wort *imago* das mimetische – und hier vor allem das anthropomorphe – Bild gemeint war.⁸ Das Phänomen der ‚Schriftbildlichkeit‘ hatte der Autor der *Libri Carolini* also vermutlich schon deswegen nicht im Blick, weil diese Kategorie in seinem Bildverständnis gar nicht enthalten war. Und doch bleibt es bemerkenswert, dass in den *Libri Carolini* ein derart starker Gegensatz zwischen Schrift und Bild behauptet und dass auch zwischen den Praktiken des Malens und Schreibens derart kategorisch unterschieden wird – die Schnittmengen waren schließlich bekannt: In der Praxis, etwa in der klösterlichen

⁶ Haendler 1958; Saurma-Jeltsch 1994 u. 1997; Mitalaité 2007.

⁷ *Opus Caroli Regis Contra Synodum (Libri Carolini)* II, 30, hg. von Freeman, 303–322; vgl. Haendler 1958, 81.

⁸ In den spätantiken Grammatiklehren (von Diomedes, Priscian u. a.), die auch im frühen Mittelalter bekannt waren, wird der geschriebene Buchstabe zumeist mit dem Begriff *figura* bezeichnet. Vgl. Irvine 1994, 97–117; Reudenbach 2021, 781–782. Bemerkenswert ist allerdings, dass bei Priscian an einer Stelle auch von dem Buchstaben als *imago quaedam vocis literatae* die Rede ist. Vgl. Irvine 1994, 99.

Handschriften-Produktion, kamen Schreiben und Malen, Schrift und Bild wie selbstverständlich zusammen. Gerade in karolingischer Zeit überboten sich die Skriptorien gegenseitig darin, die Möglichkeiten medialer Verschränkung auszuloten. In diesem Zusammenhang wäre vor allem die für das gesamte Mittelalter folgenreiche Erfindung der ‚historisierten Initiale‘, also die Verbindung von Zierbuchstabe und figürlicher Darstellung, zu nennen.⁹ Mit Blick auf die ‚Schriftbildlichkeit‘ im engeren Sinne wären wiederum die Entwicklung und Propagierung der karolingischen Minuskel¹⁰ und der hochentwickelte Einsatz unterschiedlicher Tinten, Metalle und Auszeichnungsschriften sowie der Umstand zu erwähnen, dass in den karolingischen Prachthandschriften Textseiten erstmals durchgängig wie Bilder gerahmt wurden.¹¹ So verwundert es auch nicht, dass in den Skriptorien dieser Zeit die Rede vom ‚Malen‘ (*pingere*) der Buchstaben durchaus geläufig war.¹² Da jedoch weder in den *Libri Carolini* noch in anderen Quellen des Mittelalters ein intellektueller Diskurs diesbezüglich greifbar ist, stellt sich der mediävistischen Forschung die Frage in besonderer Dringlichkeit: Welche Bedeutung kam im Mittelalter den vielen ‚Schriftbildern‘ zu, die teils mit größtem finanziellem, materiellem und personellem Aufwand hergestellt wurden? Und: Welche Rolle spielten ‚Schriftbilder‘ insbesondere im christlich-sakralen Kontext?¹³

Hier lohnt sich ein genauerer Blick auf die bereits erwähnten Initialzierseiten, welche im Petershausener Sakramentar zu finden sind. Dieser Codex wurde um 980 auf der Reichenau hergestellt, gelangte vermutlich im 12. Jahrhundert in das Kloster Petershausen und wurde im 19. Jahrhundert vom Hause Baden für die Heidelberger Bibliothek erworben.¹⁴ Noch heute wird das Sakramentar in der Handschriftensammlung der Heidelberger Universitätsbibliothek aufbewahrt (Cod. Sal. IXb). Die Initialen im Petershausener Sakramentar sind auf einer Doppelseite (fol. 42^v–43^r) zu finden, die den Beginn der sog. Präfation, der feierlichen Einleitung zum eucharistischen Hochgebet, vor Augen führt. Der ornamentale Reichtum und die Farbenpracht der beiden Schriftzierseiten fallen sofort ins Auge: die satten Blau-, Grün- und Rottöne sowie das Silber und das strahlende Gold. Sodann nimmt man vor dem gemusterten Grund der

⁹ Jakobi-Mirwald 1998; Rehm 2002; Sauerländer 1994; Kitzinger 2021.

¹⁰ Die sog. karolingische Minuskel, die aufgrund des klaren Schriftbildes von den Humanisten der Renaissance bewundert und als antik missverstanden wurde, war wohl keine „Erfindung“ der sog. Hofschule Karls des Großen. Diese vermutlich in Corbie entwickelte Schriftart gewann aber erst in den von Karl beschäftigten Skriptorien normativen Charakter. Vgl. Licht 2012.

¹¹ Vgl. Brenk 1994, 631. Zu den Handschriften der sog. Hofschule Kaiser Karls des Großen zuletzt: Embach/Moulin/Wolter-von dem Knesebeck 2019.

¹² So heißt es in dem abschließenden Widmungsgedicht des Godescalc-Evangelistars, einer von Karl dem Großen in Auftrag gegebenen Prunkhandschrift, die Buchstaben (*grammata*) auf den Purpurseiten seien gänzlich in Gold ‚gemalt‘ (*pinguntur*). Vgl. Brenk 1994, 642 und ausführlich zur Handschrift: Reudenbach 1998; Crivello/Denoël/Orth 2011.

¹³ Zu Schriftpraktiken der Sakralisierung in epochen- und kulturübergreifender Perspektive: Bedos-Rezak/Hamburger 2016; Frese et al. 2023.

¹⁴ Zur Handschrift, die der sog. Anno-Gruppe der Reichenauer Buchmalerei zugeordnet wird, vgl. Mütterich 1973; Schuba 1978; von Euw 1991; Labusiak 2009, 271–281; Berschin/Kuder 2015, Kat. Nr. 12.

Binnenfelder die großen Formen zweier Initialen wahr, die weit in die Rahmen ragen: eine P-Initiale links und eine VD-Ligatur rechts. Erst beim genaueren Hinsehen ist auf fol. 42^v der eigentliche Text des Messgebets zu erkennen, geschrieben in einer silbernen Unzialschrift, die sich kaum von dem roten, textil anmutenden Hintergrund abhebt. Dies ist der Übergang zur Präfation: *Per omnia saecula saeculorum. Amen. Dominus vobiscum...* (Von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen. Der Herr sei mit Euch...).

Es stellt sich die Frage, wie nun diese spezifische Schriftgestaltung und die verschiedenen Modi der Schriftmaterialität zu bewerten sind: Welche Bedeutung wird den Farben und Formen der Buchstaben und Rahmen beigemessen? Wie ist das rote Muster im Hintergrund zu bewerten? Welche Rolle spielen Momente des Verbergens, des Verhüllens und Enthüllens? Wie sind die textilen Assoziationen zu deuten?¹⁵ Welche Bedeutung kommt generell dem Materialillusionismus zu? Und nicht zuletzt die grundlegende Frage: War Schrift in diesem Fall überhaupt dazu gedacht, im engeren Sinne gelesen zu werden oder sollte sie hier nicht in erster Linie geschaut und betrachtet werden?¹⁶ – Diese Fragen stellen sich in potenziert Form bei der Seite gegenüber (fol. 43^r), die durch den bunten Mäanderrahmen als die noch prächtigere ausgewiesen ist. Hier ist nun überhaupt kein Text im eigentlichen Sinne mehr zu entdecken; nur zwei Buchstaben erstrecken sich über die gesamte Breite des Bildfeldes: ein unziales V, ein damit verbundenes D sowie ein Kontraktionsstrich in der Mitte, der die beiden Buchstaben verbindet. Dieses Präfationszeichen war mittelalterlichen Klerikern völlig geläufig. Es steht für die Worte *Vere dignum* und damit für den Beginn des Lobgesangs, der mit den Worten anhebt: *Vere dignum et iustum est, aequum et salutare* (In Wahrheit ist es würdig und recht, billig und heilsam). In weitgehend schmuckloser Gestalt und roter Farbe ist es im Petershausener Sakramentar mehrfach anzutreffen: dies sowohl in der schlichten *Praefatio communis*, die dem prachtvollen Messkanon direkt vorgeschaltet ist (fol. 38^v) und dann im *Commune Sanctorum*, wo es die Anfänge der Präfationen für die verschiedenen Heiligenfeste markiert (Abb. 2).

Sicherlich hatten die Einführung und der Gebrauch dieses Zeichens, welches sich bis ins 6. Jahrhundert zurückverfolgen lässt, zunächst recht pragmatische Gründe.¹⁷ Durch die rubrizierten Initialen waren die Anfänge der Präfationen sichtbar markiert und vom Zelebranten gut auffindbar. Zudem lag es schon aus ökonomischen Gründen nahe, den immer gleichen Beginn des *Vere dignum* entsprechend abzukürzen. Und doch ist anzunehmen, dass dieses Präfationszeichen nicht nur eine rein praktische Funktion erfüllte, sondern als ein Schriftbild mit ganz eigener sakraler Dignität wahrgenommen wurde. So fällt sofort auf, dass der Kontraktionsstrich in der Mitte der Buchstaben eine Kreuzform bildet. Dass dies tatsächlich ein bedeutsamer Bestand-

¹⁵ Zu Bedeutung und Funktion von textil anmutenden Ornamenten in frühmittelalterlichen Handschriften vgl. Bücheler 2019. Zum Petershausener Sakramentar: Bücheler 2019, 41–42, 103–104, 112–113.

¹⁶ Zum Konzept der „Restringierten Schriftpräsenz“ vgl. Frese/Keil/Krüger 2014.

¹⁷ Hierzu nach wie vor einschlägig: Ebner 1896/1957. Zuletzt in summarischer Darstellung: Mang 2021, 360–366.

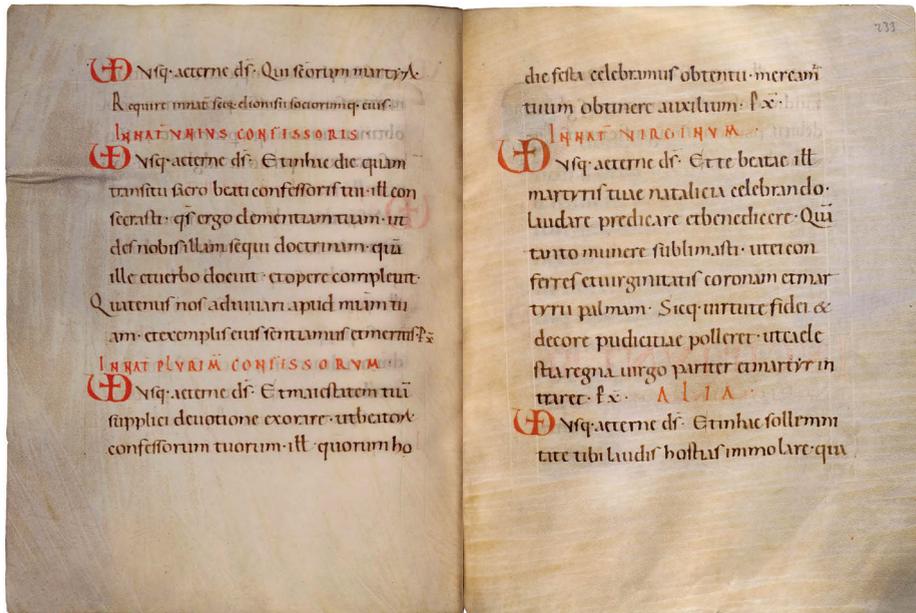


Abb. 2: Petershausener Sakramentar, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Sal. IXb, fol. 232^v und 233^r.

teil dieser Initial-Form ist, legen Schriftquellen der mittelalterlichen Liturgie-Allegorese nahe. Von den Liturgikern des 12. und 13. Jahrhunderts – Honorius Augustodunensis, Johannes Beleth, Sicardus von Cremona und Durandus von Mende – wurde dieses Präfationszeichen einstimmig als ein Sinnbild Christi in seiner göttlich-menschlichen Doppelnatur gedeutet. In der 1165 verfassten *Summa de ecclesiasticis officiis* lieferte Johannes Beleth diesbezüglich eine ausführliche Erläuterung:¹⁸ Hier ist von einer *figura* die Rede, die ein Delta enthalte, welches rundherum geschlossen sowie ein V, das „oben geöffnet“ (*in summo aperto*) sei. Bemerkenswert ist die Schlussfolgerung: Das D sei in seiner formalen Geschlossenheit ohne Anfang und Ende und veranschauliche so die göttliche Natur. Durch das V aber werde die menschliche Natur Jesu Christi vor Augen geführt, die *humana natura*, die in der Jungfrau (*uirgo*) Maria ihren Anfang genommen habe, aber ohne Ende sei. Der Kürzungsstrich – *tractulus* – in der Mitte wiederum forme das Kreuz selbst, durch welches das Menschliche mit dem Göttlichen vereinigt wurde.

¹⁸ Die gesamte Passage lautet wie folgt: *Inuenitur autem quedam figura ibi continens Delta, scilicet undique clausum et ex parte precedenti U in summo apertum et in media linea per transversum tractulus utramque in modum crucis partem copulans, quod non sine causa factum est. Per D circulariter clausum diuina figuratur natura, que nec principium nec finem habet; per U humana Christi natura, que in uirgine principium habuit, sed fine carebit. Tractulus in medio utramque copulans partem crux est, per quam humana sociantur diuinis.* In: *Summa de ecclesiasticis officiis*, CCCM, vol. 41A.

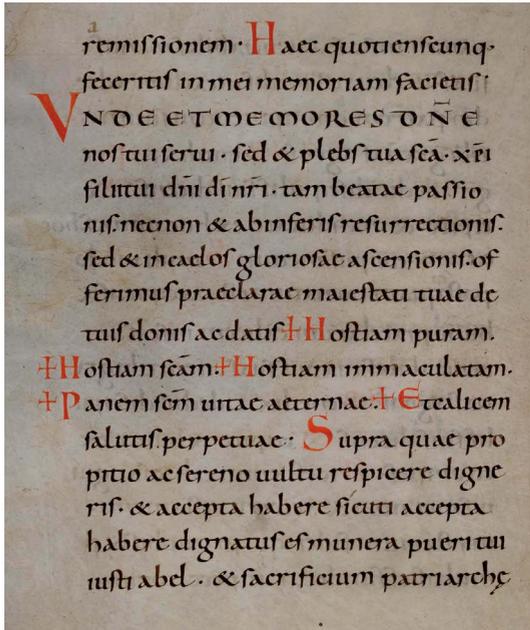


Abb. 3: Petershausener Sakramentar, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Sal. IXb, fol. 47^v (Ausschnitt).

In unserem Kontext ist nun interessant, dass in dieser Deutung die Formen der Buchstaben ausgelegt werden.¹⁹ Explizit geht es um die *figura* des Präfationszeichens – um die kreuzförmige Verbindung einer offenen und einer geschlossenen Gestalt. Was nicht thematisiert wird, sind weitere visuelle Qualitäten wie Schriftart, Farbe, Größe oder ornamentale Ausgestaltung. Gemäß dieser Auslegung ist also jedes Präfationszeichen, wie schmucklos es auch sei, als Christus-Symbol mit all seinen theologischen Implikationen zu verstehen.

Nun sollte man vorsichtig sein, theologische Deutungen des 12. Jahrhunderts ohne weiteres auf Werke des frühen Mittelalters zu übertragen. Dies ist umso mehr geboten, als der semantische Gehalt der Präfationszeichen – wie hier im Petershausener Sakramentar – sicherlich auch nicht in allgemeinen christologischen Vorstellungen aufging. In einer Sakramentar-Handschrift hatte insbesondere das Kreuzzeichen nicht primär die Aufgabe, theologische Spekulationen anzuregen. Im Kontext der Messe hatte dieses *signum* vor allem eine konkrete heilsvermittelnde, sakramentale Funktion.²⁰ Hier ist der Blick auf die vielen Kreuzzeichen im Text des Messkanons zu lenken, die dem Zelebranten vorgeben, mit der Hand das segnende Kreuzzeichen über den eucharistischen Gaben auszuführen – so etwa im Gebet *unde et memores* (vgl. Abb. 3).

¹⁹ Zu den sog. *litterae mysticae* vgl. Schreiner 2000, 64–66, Ganz 2017, 130 und Reudenbach 2021, 782. Zur Bedeutung des Präfationszeichens vgl. auch Becht-Jördens 2014, 278–279, und Kessler 2016, 124–128.

²⁰ Zur grundlegenden Wirksamkeit (*efficacy*) gemalter Kreuze in liturgischen Handschriften: Kitzinger 2019. Vgl. auch Hahn 2017.

Das Präfationszeichen, so könnte man vermuten, war als Schriftbild nicht zuletzt deswegen so erfolgreich, weil es dieses heilsspendende *signum* dem Zelebranten bereits am Anfang des eucharistischen Hochgebets gleichsam in seiner reinen Potentialität vor Augen führte. In diesem Sinne liegt es nahe, dass auch die prachtvolle Version auf fol. 43^r (Abb. 1) an der Wirkkraft des Kreuzzeichens – oder besser: der vielen Kreuzzeichen – partizipierte. Wohl nicht zufällig zeigt der rote, gemusterte Hintergrund dieser Schriftziersseite einen Rapport gleichschenkliger Kreuze, der sich potentiell ins Unendliche erstreckt. Losgelöst vom Text der Präfation, aber hinterfangen von der Fülle der Heilszeichen erscheint die VD-Ligatur geradezu als Summe sakramentaler Wirksamkeit.

Eine derart starke Schrift-Präsenz war nun sicherlich nicht der Normalfall mittelalterlicher Schriftbildlichkeit. Und doch sollte am Beispiel des Petershausener Sakramentars klargeworden sein, dass es oftmals zu kurz greift, Schriftbilder im Sinne textpragmatischer Aspekte (Lesbarkeit, Textverständnis, Mnemotechnik u. a.) zu interpretieren. Demgegenüber ist festzuhalten: Schriftbilder verfügen über ihre eigenen visuellen Codes und müssen entsprechend ikonographisch und (material-)ikonologisch dechiffriert werden. In hermeneutischer Hinsicht geht es um die Aufschlüsselung genuin *ikonischer* Bedeutungen, die grundsätzlich unabhängig vom Textinhalt sind, zu diesem aber auch stets in einem Spannungsverhältnis stehen: Schriftbilder können den Textinhalt kommentieren, verstärken, erweitern, variieren, aber auch negieren oder ins Gegenteil verkehren. Dabei sind mittelalterliche Schriftbilder keineswegs nur Vermittler einfacher Informationen, sondern oftmals komplexe Denkfikturen, die sich in ihrer Ornamentalität einem einfachen Verständnis entziehen.²¹

Geradezu entscheidend für die Beurteilung von ‚Schriftbildlichkeit‘ ist aber ihre *räumliche Dimension*: Wie in der Forschung schon oft bemerkt, ist zunächst die Zweidimensionalität eine genuin ikonische Qualität.²² Die Anordnung von Schriftzeichen auf einer Fläche ermöglicht in kognitiver Hinsicht den gestalterfassenden Gesamtblick: die simultane, synoptische Schau der über- und nebeneinander angeordneten Elemente.²³ Dagegen ist wiederum die „Zwischenräumlichkeit“²⁴ von Schrift ein wichtiges *Unterscheidungsmerkmal* zum Bild: Die räumliche Disjunktion der Zeichen, welche die unabdingbare Voraussetzung für die Möglichkeit ihrer Dekodierung ist,²⁵ hebt sich grundsätzlich von der „kontinuierlichen Dichte“²⁶ des Bildes und ihrer simultanen Wahrnehmung ab.

An den Prinzipien der Zweidimensionalität und der Zwischenräumlichkeit zeigt sich, dass die Bildlichkeit der Schrift keine gleichbleibend stabile Größe darstellt, sondern dass diese Form der Bildlichkeit von potentiell und fakultativem Charakter

²¹ Vgl. Bonne 1996.

²² Vgl. Krämer 2005, 32; Krämer/Cancik-Kirschbaum/Totzke 2012, 16–17.

²³ Zur simultanen Wahrnehmung insbesondere der mittelalterlichen Initiale vgl. Czerwinski 1997.

²⁴ Krämer/Totzke 2012, 17.

²⁵ Vgl. Krämer 2006, 77; Frese 2014, 4–5.

²⁶ Krämer/Totzke 2012, 17. Siehe hierzu auch Grube/Kogge 2005, 14–16.

ist: Durch deutliche Separierung der Zeichenelemente kann die Schriftbildlichkeit einerseits zurückgenommen werden; durch Verbindungen, Verschleifungen, Überblendungen und Ligaturen dieser Elemente kann die Ikonizität aber auch bewusst gesteigert werden. Die Schriftzierseiten des Petershausener Sakramentars sind zweifelsohne ein Paradebeispiel dafür, wie die Schrift-Bildwirkung durch Negierung der Zwischenräumlichkeit gesteigert werden kann. Ebenso deutlich lässt sich an diesem Beispiel aber auch erkennen, wie Schriftbilder ihre planimetrische Anlage zugunsten einer tiefenräumlichen Wirkung erweitern bzw. überwinden können.²⁷ So setzte der Maler das Präfationszeichen auf fol. 43^r derart groß ins Bild, dass es über die seitlichen Rahmenleisten hinausragt und vor dem Hintergrund zu schweben scheint, wobei dieser Effekt durch die dreidimensional konstruierten Mäanderbänder noch gesteigert wird. Fraglos ist es diese *tiefenräumliche* Bildwirkung, die insgesamt für den Eindruck gesteigerter Präsenz verantwortlich ist: Weit davon entfernt, lediglich Textmarker und Bedeutungsträger zu sein, scheint das Präfationszeichen die ästhetische Grenze der Handschrift zu überschreiten und in den Raum des Rezipierenden zu ragen. Ohne den Rekurs auf diesen Real-Raum wiederum, der Ende des 10. Jahrhunderts ein besonderer liturgischer Handlungsraum innerhalb eines konkreten Kirchengebäudes war,²⁸ lässt sich die spezifische Wirkung und Präsenz des Schriftbildes letztlich nicht erfassen, da innerhalb dieses liturgischen, architektonischen Rahmens mit dem Schriftartefakt agiert wurde und die visuelle Rezeption der Schriftbilder erfolgte.

Eine nach wie vor offene Forschungsfrage ist, welche emotive und evokative Wirkung die vielen mittelalterlichen Schriftbilder im sakralen Raum auf die zeitgenössischen Rezipierenden ausübten: Hatten die Schriftbilder (entscheidenden) Anteil an der Suggestion von Sakralität? Evozierten oder verkörperten Inschriften die Gegenwart des Heiligen bzw. des Göttlichen? Gewannen besondere Schriftbilder in den Augen der Betrachtenden selbst sakrale bzw. sakramentale Qualität? Welche Formen ritueller und visueller Inszenierung trugen dazu bei? Welche Reaktionen und Handlungen konnten – jenseits des Lesens, aber auch jenseits des Schauens – durch derartige Inszenierungen provoziert werden? Und schließlich: Welche persönlichen Ziele und Absichten – Prestige, Memoria, politische und juristische Ansprüche – verfolgten die Auftraggeber derartiger Schriftbilder?

Tobias Frese

27 Zum Thema „Codex und Raum“ vgl. Müller/Saurma-Jeltsch/Strohschneider 2009. Zum Konzept der „Sakralen Schrifträume“: Frese/Keil/Krüger 2019. Allgemein zum Thema „SchriftRäume“ zwischen Mittelalter und Moderne: Kiening/Stercken 2008.

28 Die Handschrift wurde im Skriptorium des Klosters Reichenau hergestellt und war mit hoher Wahrscheinlichkeit bis ins 11. Jh. in einer der Reichenauer Kirchen im Einsatz. Dies lässt sich aus den liturgischen Spezifika, die insbesondere dem Kalender zu entnehmen sind, erschließen. Ins Kloster Petershausen kam die Handschrift wohl erst im 12. Jh. Vgl. Mütterich 1973; Schuba 1978; Labusiak 2012, 271–281; Berschin/Kuder 2015, Kat. Nr. 12. Ohne nähere Gründe zu nennen, vermutet von Euw 1991, dass das Sakramentar schon im 10. Jh. nach Petershausen kam.

Diesem Spektrum an Fragen ist vorliegende Publikation gewidmet, die das Ergebnis einer Online-Tagung (20.–21. Januar 2022) ist, welche vom Teilprojekt A05 („Schrift und Schriftzeichen am und im mittelalterlichen Kunstwerk“) des Heidelberger Sonderforschungsbereichs 933 „Materiale Textkulturen“ organisiert und durchgeführt wurde. Diskursiv knüpft dieser Band an die Schriftbild-Forschung an, die sich in den letzten Jahren in verschiedenen Disziplinen etabliert hat (Medienphilosophie, Linguistik, Semiotik, Kunstgeschichte u. a.). Hier müssen zunächst die Forschungen Sybille Krämers und des Berliner DFG-Graduiertenkollegs 1458 „Schriftbildlichkeit“ Erwähnung finden.²⁹ Mit Blick auf die genuin kunsthistorisch-mediävistische Fragestellung seien die Arbeiten von Kristin Böse, Vincent Debiais, David Ganz, Ildar Garipzanov, Cynthia Hahn, Jeffrey Hamburger, Beatrice Kitzinger, Eric Palazzo, Ulrich Rehm, Bruno Reudenbach, Stefano Riccioni, Benjamin C. Tilghman, Harald Wolter-von dem Knesebeck und anderen genannt,³⁰ deren Erkenntnissen und Forschungsergebnissen die vorliegende Publikation viel verdankt. Nicht zuletzt ist dieser Band inhaltlich und methodisch der langjährigen, interdisziplinären Auseinandersetzung des Sonderforschungsbereichs 933 „Materiale Textkulturen“ mit den Themen „Layout“³¹ und „Sakralisierung“³² verpflichtet.

Für sämtliche Beiträge dieses Bandes ist die Frage nach der ikonisch generierten, sakralen Schriftpräsenz leitend. Dabei muss einmal mehr betont werden, dass es nicht vorrangig um die Beschäftigung mit Intermedialität – also um die Analyse von Text-Bild-Relationen³³ – geht, sondern um die Ikonizität der Schrift selbst. Zudem steht die Frage im Zentrum, welche Rolle Schriftbildern im Mittelalter speziell bei der Suggestion von Sakralität und – im eucharistischen Kontext – bei der Produktion sakramentaler Präsenz zukam. Ein großes Anliegen des Bandes ist es, die gattungsspezifische Vielfalt sakraler Schriftbilder in einer möglichst repräsentativen Zusammenschau abzubilden, auch wenn es sich bei den elf Beiträgen dieses Bandes lediglich um Fallstudien handelt. Konzeptuell wichtig ist hierbei die topologische Bestimmung, d. h. die genaue Verortung der Schriftbilder im mittelalterlichen Kirchenraum. Um eine relative Hierarchie in diesem Raum rekonstruieren zu können, ist die Nähe der Schriftbilder zum Altar im Sanktuarium – als Zentrum des christlichen Kultes und Ort des Messopfers – strukturleitend: Von den Inschriften am Altar, den liturgischen Geräten und Retabeln auf bzw. neben dem Altar, über die Glasfenster im Hintergrund

²⁹ Krämer 2005 u. 2006; Krämer/Cancik-Kirschbaum/Totzke 2012. Zum Berliner Graduiertenkolleg: <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/schriftbildlichkeit/index.html> (Stand: 13.3.2023).

³⁰ Böse 2012; Debiais 2017; Ganz 2017; Ganz 2018; Garipzanov/Goodson/Maguire 2017; Hahn 2011 u. 2017, Hamburger 2011 u. 2014; Kitzinger 2021; Palazzo 2017; Rehm 2002; Rehm/Simonis 2019; Reudenbach 2021; Riccioni 2008; Tilghman 2011; Wolter-von dem Knesebeck 2020.

³¹ Dietrich et al. 2023.

³² Frese et al. 2023.

³³ Dies betrifft den weiten Bereich der *Word and Image Studies*. Vgl. hierzu Titzmann 1990; Straßner 2002. Zum Konzept des „Ikonotexts“ vgl. Wagner 1996. Zu „Schrift im Bild“ in rezeptionsästhetischer Perspektive: Gibhardt/Grave 2018.

des Sanktuariums, bis zu den Mosaiken und Malereien in den Apsiskalotten darüber. Um das Gesamtbild zu vervollständigen werden zuletzt auch sakrale Schriftbilder diskutiert, die nur aus Schriftquellen bekannt sind – sei es, dass die dort genannten Artefakte selbst im Laufe der Zeit verloren gingen, sei es, dass sie als mystische Imaginationen nie in materieller Form existierten.

Im ersten Beitrag widmet sich **Matthias Untermann** Inschriften, die direkt auf Altären eingehauen, graviert oder gemalt wurden. Diese vor allem aus Südfrankreich und Katalonien überlieferten Inschriften (10.–12. Jahrhundert) sind für die Forschung insofern von besonderem Interesse, als es im Mittelalter eher unüblich war, die Altarplatte als Ort des Messopfers zu beschriften. Die erhaltenen Altar-Inschriften weisen oftmals Namensnennungen von Klerikern, Stiftern oder Heiligen auf und wurden zumeist nachträglich aufgetragen. Mit wenigen Ausnahmen handelt es sich um Schriftbilder von auffallend ‚unschöner‘, improvisiert wirkender Erscheinung. Wie Untermann herausstellt, waren diese Inschriften keineswegs für das liturgische Zeremoniell notwendig, sondern entstanden offenbar aus dem individuellen Bedürfnis einzelner Personen, sich selbst und andere im Kontext des Messgeschehens präsent zu halten.

Mit einer arabisch-islamischen Inschrift auf einer christlichen Handschrift des frühen Mittelalters beschäftigt sich **Katharina Theil**. Bei dem von ihr besprochenen Codex handelt es sich um ein Evangeliar aus dem Bamberger Dom (BSB, Clm 4454), dessen Goldeinband mittig von einem ovalen Schmuckschild geziert wird. Hier, an prominentester Stelle, ist eine braunrote Gemme mit schwer zu entziffernden, arabischen Schriftzeichen zu sehen. Theil kann darlegen, dass die mutmaßlich ursprüngliche Funktion der Gemme als islamisches Amulett und Siegel auch noch bei der späteren Montage in eine christliche Evangelienhandschrift von Relevanz war. So wurde die ‚Siegelbildlichkeit‘ des fremden Schriftartefakts bewusst im Sinne der Christologie und des Taufgedankens umgedeutet und auch für die Inszenierung sakramentaler Präsenz genutzt.

Der Pyxis aus der Neuwerkkirche in Goslar widmet **Jochen Hermann Vennebusch** seine Aufmerksamkeit und hinterfragt, inwieweit die auf dem Objekt angebrachten Inschriften zur Suggestion von Sakralität des Artefaktes beitragen. Wie Vennebusch herausstellt, kam den Inschriften insbesondere hinsichtlich der Präsenz – nicht nur des Stifterpaares – im eucharistietheologischen Kontext eine besondere Bedeutung zu.

Vera Henkelmann analysiert Inschriften hoch- und spätmittelalterlicher Leuchter, die im Kontext des Messopfers verwendet wurden. Sie zeigt, dass die Inschriften durch ihren Inhalt, die Art und Weise der Gestaltung sowie durch ihren Raumbezug sowohl der Suggestion von Sakralität dienen als auch die Präsenz des Sakramentalen indizieren.

Das sog. Braque-Triptychon des altniederländischen Malers Rogier van der Weyden steht im Zentrum des Beitrags von **Lea Pistorius**. Sind Inschriften auf Altar-Retabeln des 15. Jahrhunderts grundsätzlich nicht selten, so erweist sich der Einsatz von Schriftbildlichkeit auf dem Braque-Triptychon als besonders variantenreich und

vielfältig. Pistorius zeigt, dass im raffinierten Zusammenspiel von Schrift- und Figurenbildern ein vielschichtiges – vor allem aber sakramental qualifiziertes – Bedeutungsgefüge evoziert wird, bei dem auch der Einsatz hebräischer bzw. hebraisierender Schriftzeichen eine Rolle spielt.

Das ikonische Potenzial hebraisierender Pseudoinschriften untersucht explizit **Lisa Horstmann**. In ihrem Beitrag analysiert sie Darstellungen der Darbringung einer in Gronau erhaltenen Glasmalerei sowie Tafel- und Buchmalereien Stefan Lochners. Schriftzeichen werden in diesen Darstellungen zum ikonographischen Element, das jenseits eines lesbaren Textes einerseits die Szene historisch-biblich verankert und Räume markiert, andererseits Rückschlüsse auf das Spannungsverhältnis zwischen dem jüdischen und christlichen Schriftverständnis zulässt.

Fiammetta Campagnoli untersucht anhand der Tafelmalerei ‚Der Ratschluss der Erlösung‘ (1444–1447) von Conrad Witz die Darstellung der Dichotomie von Absenz und Präsenz, die im Verhältnis von Wort und Schrift zum Tragen kommt. Die Betonung des Buches als Schriftträger und seiner Materialität im Bild offenbart die Wirksamkeit einer geschickt modulierten Ikonizität, in welcher nicht zuletzt die sakramentale Präsenz des Wortes durch Absenz anschaulich wird.

Die sogenannten *Tituli* in Apsismosaiken, die das Sanktuarium umfassen, behandelt **Franziska Wenig** in ihrem Beitrag. Anhand ausgewählter Beispiele des frühmittelalterlichen Roms untersucht die Autorin, welche Mittel eingesetzt wurden, um die Botschaft der Stifter unmissverständlich und dauerhaft rezipierbar zu machen und welche Position das Stiftergedenken in der liturgischen Praxis einnahm. Am Beispiel der *Tituli* in den Apsiden wird gezeigt, wie Schriftbilder im Kirchenraum generiert wurden, die nicht nur Symbole der Sakralität vor Augen führten, sondern auch Artefakte der (römischen) Alltagskultur zitierten.

Susanne Wittekind analysiert Wandmalereien katalanischer Apsiden und Sanktuarien des 12. Jahrhunderts. Sie legt dar, welche Funktion die dargestellten Bücher als Text-/Wissenspeicher und Vermittler desselben einnahmen und inwieweit die darin in Inschriften vermittelten Selbstaussagen dazu beitrugen, die Präsenz Gottes im Sakralraum anzuzeigen und zu verkörpern.

Den Inschriften am Heiligen Grab Christi in Jerusalem nähert sich **Estelle Ingrand-Varenne** über die Pilgerberichte des 12. Jahrhunderts. Dabei rückt sie Fragen nach Präsenz, Ikonizität und Sakramentalität in den Vordergrund und analysiert die Inschriften hinsichtlich ihrer exegetischen, liturgischen und bildhaften Dimension.

Im letzten Beitrag beschäftigt sich **Dennis Disselhoff** mit erzählten Inschriften in der mirakelhaften Dichtung und Mystik des Mittelalters. In den von Disselhoff behandelten Beispielen zeigt sich die Vorstellung einer zwischen Präsenz und Repräsentanz changierenden Gegenwart des Göttlichen in der Schriftlichkeit. Imaginierte Schriften erscheinen dabei nicht nur im paulinischen Sinne (2 Kor 3,3) auf den Leibern und in den Herzen der Menschen, sondern werden auch als quasi-reale, aber wundersame Inschriften anschaulich beschrieben.

Tobias Frese, Lisa Horstmann, Franziska Wenig

Literaturverzeichnis

Quellen

- CCCM** *Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis*, vol. 41A, hg. von Heribert Douteil, Turnhout 1976.
- Libri Carolini** *Opus Caroli regis contra synodum (Libri Carolini)*, hg. von Ann Freeman, Hannover 1998.

Forschungsliteratur

- Assmann, Jan (2012), „Schriftbildlichkeit. Etymographie und Ikonographie“, in: Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum u. Rainer Totzke (Hgg.), *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen* (Schriftbildlichkeit 1), Berlin, 139–145.
- Becht-Jördens, Gereon (2014), „Schrift im Mittelalter – Zeichen des Heils. Zur inhaltlichen Bedeutung von Material und Form“, in: Daniela Luft u. Joachim Friedrich Quack (Hgg.), *Erscheinungsformen und Handhabung Heiliger Schriften* (Materiale Textkulturen 5), Berlin/Boston, 245–310.
- Bedos-Rezak, Brigitte Miriam/Hamburger, Jeffrey F. (Hgg.) (2016), *Sign and Design. Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300–1600 CE)* (Dumbarton Oaks Symposia and Colloquia), Washington D. C.
- Berschlin, Walter/Kuder, Ulrich (2015), *Reichenauer Buchmalerei 850–1070*, Wiesbaden.
- Bonne, Jean-Claude (1996), „Formes et fonctions de l’ornemental dans l’art médiéval (VII^e–XII^e siècle). Le modèle insulaire“, in: Jérôme Baschet u. Jean-Claude Schmitt (Hgg.), *L’image. Fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval* (Cahiers de Léopard d’Or 5), 207–249.
- Böse, Kristin (2012), „Zur Lesbarkeit des Unleserlichen: Ornamentalität in Bildmustern spanischer Buchstabenlabyrinth“, in: Vera Beyer u. Christian Spiess (Hgg.), *Ornament: Motiv, Modus, Bild*, Paderborn, 287–314.
- Brenk, Beat (1994), „Schriftlichkeit und Bildlichkeit in der Hofschule Karls des Großen“, in: *Testo e immagine nell’alto medioevo* (15.–21. 4. 1993; Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo 41), Bd. 2, Spoleto, 631–682.
- Bücheler, Anna (2019): *Ornament as argument: textile pages and textile metaphors in early medieval manuscripts* (Zurich Studies in the History of Art; vol. 22/23), Berlin/Boston.
- Crivello, Fabrizio/Denoël, Charlotte/Orth, Peter (2011), *Das Godescalc-Evangelistar. Eine Prachthandschrift für Karl den Großen*, Darmstadt.
- Czerwinski, Peter (1997), „Verdichtete Schrift. *comprehensiva scriptura*. Prolegomena zu einer Theorie der Initiale“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 22/2, 1–35.
- Debiais, Vincent (2017), *La croisée des signes: l’écriture et les images médiévales (800–1200)*, Paris.
- Dietrich, Nikolaus/Horstmann, Lisa/Bernini, Andrea/Börner, Susanne/Braun, Sarah/Fouquet, Johannes/Frese, Tobias/Heinrich, Adrian/Hirt, Rebecca/Kühne-Wespi, Carina/Mirizio, Guiditta/Müller, Rebecca/Fernández Riva, Gustavo/Rózsa, Anett/Sitz, Anna/Stahlke, Friederike/Fung Tong, Chun/Watta, Sebastian (2023), „Layout, Gestaltung, Text-Bild“, in: Nikolaus Dietrich, Ludger Lieb u. Nele Schneiderreit (Hgg.), *Theorie und Systematik materialer Textkulturen. Abschlussband des SFB 933* (Materiale Textkulturen 46.1), Berlin/Boston, 67–114.
- Ebner, Adalbert (1896/1957), *Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter: Iter italicum*, Freiburg i. Br./Neudruck Graz.

- Embach, Michael/Moulin, Claudine/Wolter-von dem Knesebeck, Harald (Hgg.) (2019), *Die Handschriften der Hofschule Kaiser Karls des Großen. Individuelle Gestalt und europäisches Kulturerbe*, Trier.
- Euw, Anton von (1991), „Sakramentar aus Petershausen“, in: *Vor dem Jahr 1000. Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu*. Schnütgen-Museum, Köln, 122–124, Nr. 32.
- Frese, Tobias (2014), „Denn der Buchstabe tötet‘ – Reflexionen zur Schriftpräsenz aus mediävistischer Perspektive“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgene, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston, 1–16.
- Frese, Tobias/Keil, Wilfried E./Krüger, Kristina (Hgg.) (2014), *Verborgene, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston.
- Frese, Tobias/Keil, Wilfried E./Krüger, Kristina (Hgg.) (2019), *Sacred Scripture / Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture* (Materiale Textkulturen 23), Berlin/Boston.
- Frese, Tobias/Zöllner, Wolf/Ardeleanu, Stefan/Dietrich, Nikolaus/Disselhoff, Dennis/Hornbacher, Annette/Horstmann, Lisa/Jäkl, Jiří/Licht, Tino/Liss, Hanna/Mirizio, Guiditta/Rózsa, Anett/Sitz, Anna/Telle, Mandy/Watta, Sebastian/Wenig, Franziska (2023), „Sakralisierung“, in: Nikolaus Dietrich, Ludger Lieb u. Nele Schneidereit (Hgg.), *Theorie und Systematik materialer Textkulturen. Abschlussband des SFB 933* (Materiale Textkulturen 46.1), Berlin/Boston, 207–256.
- Ganz, David (2017), „Early Medieval Display Scripts and the Problems of How We See Them“, in: Ildar Garipzanov, Caroline Goodson u. Maguire, Henry (Hgg.), *Graphic Signs of Identity, Faith, and Power in Late Antiquity and the Early Middle Ages* (Cursor Mundi, 27), Turnhout, 125–143.
- Ganz, David (2018), „Quod scripsi scripsi. Der Titulus crucis zwischen Schrift- und Körperbild“, in: Boris Roman Gibhardt u. Johannes Grave (Hgg.), *Schrift im Bild. Rezeptionsästhetische Perspektiven auf Text-Bild-Relationen in den Künsten*, Hannover, 181–208.
- Garipzanov, Ildar/Goodson, Caroline/Maguire, Henry (Hgg.) (2017), *Graphic Signs of Identity, Faith, and Power in Late Antiquity and the Early Middle Ages* (Cursor Mundi, 27), Turnhout.
- Gibhardt, Boris Roman/Grave, Johannes (Hgg.) (2018), *Schrift im Bild. Rezeptionsästhetische Perspektiven auf Text-Bild-Relationen in den Künsten*, Hannover.
- Grube, Gernot/Kogge, Werner (2005), „Zur Einleitung: Was ist Schrift?“, in: Gernot Grube, Werner Kogge u. Sybille Krämer (Hgg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München, 9–19.
- Haendler, Gert (1958), *Epochen karolingischer Theologie. Eine Untersuchung über die karolingischen Gutachten zum byzantinischen Bilderstreit*, Berlin.
- Hahn, Cynthia (2011): „Letter and Spirit: The Power of the Letter, the Enlivenment of the Word in Medieval Art“, in: Marija Dalbello u. Mary Shaw (Hgg.), *Visible Writings: Cultures, Forms, Readings*, New Brunswick, N. J., 55–76.
- Hahn, Cynthia (2017): „The Graphic Cross as Salvific Mark and Organizing Principle: Making, Marking, Shaping“, in: Michelle P. Brown, Ildar Garipzanov u. Benjamin C. Tilghman (Hgg.), *Graphic Devices and the Early Decorated Book* (Boydell Studies in Medieval Art and Architecture), Woodbridge, 100–126.
- Hamburger, Jeffrey F. (2011), *The Iconicity of Script. Writing as Image in the Middle Ages* (Word & Image 27.3), Abingdon u. a.
- Hamburger, Jeffrey F. (2014), *Script as Image* (Corpus of illuminated Manuscripts 21), Paris u. a.
- Irvine, Martin (1994), *The Making of Textual Culture: ‚Grammatica‘ and Literary Theory 350–1100* (Cambridge Studies in Medieval Literature 19), Cambridge.
- Jakobi-Mirwald, Christine (1998), *Text – Buchstabe – Bild. Studien zur historischen Initialen im 8. und 9. Jahrhundert* (Diss. Universität Kassel 1997), Berlin.

- Kessler, Herbert L. (2016), „Dynamic Signs and Spiritual Designs“, in: Brigitte Miriam Bedos-Rezak u. Jeffrey F. Hamburger (Hgg.) (2016), *Sign and Design. Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300–1600 CE)* (Dumbarton Oaks Symposia and Colloquia), Washington D. C., 111–134.
- Kiening, Christian/Stercken, Martina (Hgg.) (2008), *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne* (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 4), Zürich.
- Kitzinger, Beatrice (2019), *The Cross, the Gospels, and the Work of Art in the Carolingian Age*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kitzinger, Beatrice (2021), „Wandalarius' Letters of the Law: Figural Initials and Book Culture in the Late Eighth Century“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 84, 291–324.
- Krämer, Sybille (2005), „„Operationsraum Schrift“. Über einen Perspektivwechsel in der Betrachtung von Schrift“, in: Gernot Grube, Werner Kogge u. Sybille Krämer (Hgg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München, 23–57.
- Krämer, Sybille (2006), „Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen“, in: Susanne Strätling u. Georg Witte (Hgg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München, 75–84.
- Krämer, Sybille/Totzke, Rainer (2012), „Einleitung: Was bedeutet Schriftbildlichkeit?“, in: Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum u. Rainer Totzke (Hgg.), *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen* (Schriftbildlichkeit 1), Berlin, 13–35.
- Krämer, Sybille/Cancik-Kirschbaum, Eva/Totzke, Rainer (2012), *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen* (Schriftbildlichkeit 1), Berlin.
- Labusiak, Thomas (2009), *Die Ruodprechtgruppe der ottonischen Reichenauer Buchmalerei. Bildquellen – Ornamentik – stilgeschichtliche Voraussetzungen*. Berlin.
- Licht, Tino (2012), „Die älteste karolingische Minuskel“, in: *Mittellateinisches Jahrbuch. Internationale Zeitschrift für Mediävistik und Humanismusforschung* 47, Stuttgart, 337–346.
- Mang, Theo (2021), *Messbücher. 2000 Jahre Liturgie- und Kirchengeschichte*, Wiesbaden.
- Meier, Thomas/Ott, Michael/Sauer, Rebecca (Hgg.) (2015), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin.
- Mersmann, Birgit (2015), *Schriftikonik. Bildphänomen der Schrift in kultur- und medienkomparativer Perspektive*, Paderborn.
- Mitalaité, Kristina (2007), *Philosophie et théologie de l'image dans les Libri Carolini* (Collection des études augustiniennes: Série Moyen Âge et temps modernes 43), Paris.
- Müller, Stephan/Saurma-Jeltsch, Lieselotte E./Strohschneider, Peter (Hgg.) (2009), *Codex und Raum* (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 21), Wiesbaden.
- Mütherich, Florentine (1973), „Sakramentar aus Petershausen“, in: *Suevia Sacra. Frühe Kunst in Schwaben*. Augsburg, 172, Nr. 161.
- Palazzo, Eric (2017), „Graphic Visualization in Liturgical Manuscripts in the Early Middle Ages: The Initial 'O' in the Sacramentary of Gellone“, in: Michelle P. Brown, Ildar Garipzanov u. Benjamin C. Tilghman (Hgg.), *Graphic Devices and the Early Decorated Book* (Boydell studies in medieval art and architecture), Woodbridge, 63–79.
- Rehm, Ulrich (2002), „Der Körper der Stimme. Überlegungen zur historisierten Initiale karolingischer Zeit“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 65, 441–459.
- Rehm, Ulrich/Simonis, Linda (2019), „Formen und Wirkungsweisen der Inschrift in epochen- und fächerübergreifender Perspektive. Umrisse eines Forschungsprogramms“, in: dies. (Hgg.), *Poetik der Inschrift*, Heidelberg, 7–23.
- Reudenbach, Bruno (1998), *Das Godescalc-Evangelistar: ein Buch für die Reformpolitik Karls des Großen*, Frankfurt am Main.
- Reudenbach, Bruno (2021), „Enigmatic Calligraphy: Lettering as Visualized Hermeneutic of Sacred Scripture“, in: Jörg B. Quenzer (Hg.), *Exploring Written Artefacts. Objects, Methods, and Concepts*. Vol. 2. (Studies in Manuscript Cultures, Vol. 25), Berlin/Boston, 773–794.

- Riccioni, Stefano (2008), „Épiconographie de l'art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L'art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d'un nouveau langage“, in: *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre* 12, 1–12.
- Roth, Michael (Hg.) (2010), *Schrift als Bild* (Ausst.-Kat. Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, 29.10.2010–23.1.2011), Petersberg.
- Sauerländer, Willibald (1994): *Initialen: ein Versuch über das verwirrte Verhältnis von Schrift und Bild im Mittelalter* (Wolfenbütteler Hefte 16), Wolfenbüttel.
- Saurma-Jeltsch, Lieselotte (1994), „Karolingische Bildtheologie. Zur karolingischen Haltung gegenüber dem Bilderstreit“, in: Johannes Fried, Rainer Koch, Lieselotte E. Saurma-Jeltsch u. Andreas Thiel (Hgg.), *794 – Karl der Große in Frankfurt am Main. Ein König bei der Arbeit* (Ausst.-Kat. zum 1200-Jahre Jubiläum der Stadt Frankfurt am Main im Historischen Museum Frankfurt am Main, 18.5.–28.8.1994), Sigmaringen, 69–72.
- Saurma-Jeltsch, Lieselotte (1997), „Das Bild in der Worttheologie Karl des Großen. Zur Christologie in karolingischen Miniaturen“, in: Rainer Berndt SJ (Hg.), *Das Frankfurter Konzil 794. Kristallisationspunkt karolingischer Kultur*, Bd. 2: *Kultur und Theologie*, (Quellen und Abhandlungen zur mittelhochdeutschen Kirchengeschichte, 80/2), Mainz, 635–675 und 1069–1079.
- Schreiner, Klaus (2000), „Buchstabensymbolik, Bibelorakel, Schriftmagie. Religiöse Bedeutung und lebensweltliche Funktion heiliger Schriften im Mittelalter und der Frühen Neuzeit“, in: Horst Wenzel, Wilfried Seipel u. Gotthart Wunberg (Hgg.), *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text, Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (Schriften des Kunsthistorischen Museums 5), Wien, 59–103.
- Schuba, Ludwig (1978), „Reichenauer Texttradition im Petershausener Sakramentar“, in: *Bibliothek und Wissenschaft* 12, 115–140.
- Straßner, Erich (2002), *Text-Bild-Kommunikation – Bild-Text-Kommunikation*, Tübingen.
- Tilghman, Benjamin C. (2011), „The Shape of the World: Extralinguistic Meaning in Insular Display Lettering“, in: Jeffrey F. Hamburger (Hg.), *The Iconicity of Script. Writing as Image in the Middle Ages* (Word & Image 27.3), Abingdon et al., 292–308.
- Titzmann, Michael (1990), „Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen“, in: Wolfgang Harms (Hg.), *Text und Bild, Bild und Text*, Stuttgart, 368–384.
- Wagner, Peter (1996), „Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)“, in: Peter Wagner (Hg.), *Icons – Texts – Iconotext. Essays on Ekphrasis and Intermediality* (European Cultures 6), Berlin, 1–40.
- Watts, James (Hg.) (2013), *Iconic books and texts*, Sheffield.
- Wolter-von dem Knesebeck, Harald (2020), „Zur Präsenz Christi in Wort und Bild in frühmittelalterlichen Handschriften“, in: Sible de Blaauw, Elisabeth Enss u. Petra Linscheid (Hgg.), *Contextus. Festschrift für Sabine Schrenk* (Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 41), Münster, 338–345.

Bildnachweise

Abb. 1–5: Universitätsbibliothek Heidelberg.

Matthias Untermann

Ungeplante Memorialbedürfnisse: Inschriften auf mittelalterlichen Altären

Am Altar christlicher Kirchen wurden im Früh-, Hoch- und Spätmittelalter nur ausnahmsweise Inschriften angebracht. Es scheint Vorbehalte gegeben zu haben, die steinerne Altarplatte als Ort des Messopfers oder ihren Unterbau zu beschriften, und weitaus die meisten erhaltenen Altäre des Mittelalters weisen keinerlei Inschriften auf.¹ Für die Zeit zwischen 450 und 1500 sind für den Raum der Westkirche lediglich rund 100 Altäre mit Beschriftung bekannt, mit einem Schwerpunkt im südfranzösischen und katalanischen Gebiet und nur einzelnen Exemplaren in Nordfrankreich, England und im deutschen Reich.² Aus überkommenen Inschriften lassen sich drei durchaus konventionelle Intentionen erschließen: die Erinnerung an den Stifter und an den Akt der Altarweihe, die Dokumentation der im Altar eingeschlossenen Reliquien sowie der Namenseintrag von Priestern oder Laien, die die Altarweihe bezeugten, an diesem Altar zelebriert oder ihn aufgesucht haben, um ihre Namen dort einzuschreiben. Gebräuchlicher für diese Intentionen waren andere Formen der Schriftlichkeit – in der Regel Urkunden und Memorialbücher – oder andere Orte im Kirchenraum, sodass es jeweils konkrete Anlässe und lokale Gewohnheiten für eine Beschriftung der Altäre selbst gegeben haben muss. Manche der Altarinschriften waren gut lesbar angebracht, andere sind eher unauffällig oder sogar schwer zu entziffern.³ Die theologisch-liturgische Irrelevanz von Geschriebenem auf dem steinernen Altar wird darin deutlich, dass vorchristliche Inschriften auf zweitverwendeten

1 Die Verkleidungen des Altarsockels mit Goldschmiedearbeiten oder bemalten Holzplatten sowie die aufgesetzten Retabel werden nachfolgend nicht angesprochen, und ebenfalls nicht die aufwändig aus Stein gearbeiteten, verzierten Kastenaltäre (z. B. in Cividale, Avenas, Beaune), deren Inschriften einem Bildprogramm zugeordnet sind.

2 Fast alle diese Altäre waren nachmittelalterlich demontiert, ihre Werksteine zweitverwendet und oft im Fußboden abgelaufrt worden. Im späten 20. Jahrhundert wurden viele wiederaufgefundene Stipites und Altarplatten resakralisiert. Brüche und Beschädigungen haben manche Inschriften beeinträchtigt.

3 Nachfolgend bezeichnen () aufgelöste Abkürzungen, [] mutmaßliche Ergänzung zerstörter Stellen oder zusätzliche Informationen, [...] nicht ergänzbare Fehlstellen, / Zeilenwechsel, // Richtungs- oder Seitenwechsel, | trennende Elemente in der Zeile, Unterstreichung: Buchstabenverbindung (auch Ligaturen und eingestellte Buchstaben). Um das gestaltete Schriftbild der Inschriften zu verdeutlichen,

Dieser Beitrag ist im Heidelberger Sonderforschungsbereich 933 „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften“ entstanden (Teilprojekt A05 „Schrift und Schriftzeichen am und im mittelalterlichen Kunstwerk“). Der SFB 933 wird durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft finanziert. Für Diskussion und Hilfe sei gedankt insbesondere Charlotte Lagemann, Franziska Wenig, Kirsten Wallenwein, Tobias Frese, Susanne Krömker, Nikolas Jaspert, Maria-Chantal Kulm, Carola Jäggi (Zürich), Pierre Lançon (Rodez) und den Verantwortlichen der zahlreichen besuchten Kirchen.

Werkstücken oft nicht getilgt wurden, nicht einmal auf der Altarplatte selbst.⁴ Nur in Santiago de Compostela erschien es notwendig, diesen Befund als vom Heiligen so gewollt durch eine ergänzende Inschrift auf dem Stipes zu erklären.⁵

Weit überwiegend sind die Inschriften nachträglich auf den Altären eingemeißelt, aufgemalt, eingraviert und eingeritzt worden. Präzise Daten zur Altarweihe oder zu eingeschlossenen Reliquien waren immer erst nach der Weihe dokumentierbar, da es die Unwägbarkeiten des Lebens und die rechtliche Verbindlichkeit des Weiheakts ausschlossen, diese Angaben im Vorhinein schriftlich zu fixieren. Sie mussten dann mühevoll, unter Improvisation verlangenden Bedingungen am stehenden Altar eingearbeitet werden, da jeder Abbau der Platte die Weihe sofort ungültig gemacht hätte. In Layout und Ausführung der Schrift lassen sich diese handwerklichen Schwierigkeiten zumeist erkennen, und dies unterscheidet die meisten Altarinschriften von vielen anderen Inschriftgruppen. Allerdings wurden auch Grabinschriften, Kirchweih- und Stiftungsinschriften nicht selten in vorhandene Wandflächen eingehauen – Kompetenz und Übung für solche Arbeiten im und am Bau waren also in der Regel vorhanden.

1 Stifterinschriften

Bei der Fertigung eines Altars waren lediglich Stifternamen und Stiftungskontexte schon bekannt. Die älteste datierte Inschrift auf einer eindeutig christlichen Altarplatte findet sich in der Pfarrkirche von Minerve (Languedoc).⁶ Sie trägt auf einer Längskante die groß eingehauene, einzeilige Stifterinschrift des Bischofs Rusticus von Narbonne (Abb. 1):



Abb. 1: Minerve (Languedoc), Altarplatte mit Stifterinschrift des Bischofs Rusticus und zahlreichen Namensgraffiti.

sind entgegen dem Usus der textorientierten Inschrifteneditionen U und V unterschieden sowie unziale Großbuchstaben ggf. mit formal ähnlichen Kleinbuchstaben wiedergegeben.

⁴ Narasawa 2015, 522–546; Sastre de Diego 2013, 256–257 Nr. AND23.

⁵ Guerra Campos 1982, 87–88, 202–203, 286–292; Sastre de Diego 2013, 470–474, Nr. G4; Joven Fernández 2018. – Die antike Inschrift wurde erst 1601 durch eine christliche Inschrift ersetzt.

⁶ Favreau/Michaud/Mora 1988, 130–131 Nr. 27–28; Narasawa 2015, 209–211 Nr. 209.

+ RVSTICVS ANN(O) XXX EP(ISCOPA)TVS SVI F(IERI) F(ECIT) (Rusticus hat [den Altar] im 30. Jahr seiner Bischofsherrschaft [456 oder 459] machen lassen). Diese Inschrift dürfte vor dem Bau des Altars, vielleicht sogar vor Transport des kostbaren Werksteins nach Minerve angebracht worden sein.

Herstellungszeitliche Stifterinschriften des 6./7. Jahrhunderts gibt es auch in Poreč (Istrien), Ravenna, Volterra (Toskana) und Xàtiva (Region Valencia), im 9. Jahrhundert in Oviedo (Asturien), im 10. Jahrhundert dann in Montolieu (Languedoc) und Suatorre (Galizien).

Das Datum der Altarstiftung und den Stifter nennt die umlaufende Inschrift auf der verzierten Altarplatte einer später einsam gelegenen Kapelle St. Fructuosus/ St-Fricheux bei Quarante (Languedoc; Abb. 2):⁷



Abb. 2: Capestang (Languedoc), Altarplatte aus St-Fricheux bei Quarante, mit umlaufender Stifterinschrift.

[In Dei nomin]E HECTOR PRES(BI)T(ER) QVI III ONORE S(ANC)TI FRUCTVOSI MARTI//[RI]S XP(ChRIST)I IVS(S)[I]T FACERE ARAM PRIDIE [...] // [.]VI REGNANTE CARVLO POST · HOBITUM · ODDONI REGIS + CESARIVS PRESbIT(ER) ·

(Priester Hector, der zu Ehren des hl. Märtyrers Christi Fructuosus den Altar zu machen befahl, am Vortag ... [im Jahr] sechs der Regierung Karls [903/904] nach dem Tod König Odos [† 898]. Priester Caesarius.)

Die ehemalige Tagesangabe ist zerstört. Aussagen zum Weiheakt fehlen – die Inschrift dürfte also zuvor konzipiert und eingehauen worden sein. Bischöfliche Stifterinschriften des späteren 11. Jahrhunderts in Rom, Toulouse und Elne (Languedoc) stehen im Kontext der Kirchenreform; ein weltlicher Stifter ließ um 1130 zwei Altäre in Rimini (Romagna) beschriften. Spätmittelalterliche, bei Fertigung des Altars gearbeitete

⁷ Seit 2022 in der ehem. Stiftskirche Capestang. – Favreau/Michaud/Bora 1988, 104–106 Nr. 3, Abb. 61; Narasawa 2015, 111–112 Nr. 94.

Stifter- und Votivinschriften gibt es in Neapel sowie im deutschen Reich in Osna-brück, Gimte und Seckau. Bei allen diesen vereinzelt entstandenen Inschriften müs-sen jeweils individuelle Auftraggeberinteressen rekonstruiert werden.

Manche dieser Stifterinschriften waren beim Entwurf des Altars noch nicht einge-plant. In Camborne (Cornwall) wurde der Text spiralförmig auf der Oberseite der Altar-platte des 10./11. Jahrhunderts eingehauen.⁸ Auf einer großen, verzierten Altarplatte der Kathedrale von Rodez (Rouergue) wurde eine kurze Stiftungsnotiz sorgfältig, aber mit auffallend unregelmäßiger Buchstabenverteilung auf je zwei Felder der vier Sei-tenmitten aufgeteilt (Abb. 3):



Abb. 3: Rodez (Rouergue), Kathedrale, Altarplatte mit Stifterinschrift des Bischofs Deusdedit.

HANC | ARAM // DEVS|DEDIT // EP(ISCOPV)S IN|DIGNVS // FIERI | IVSSIT (Diesen Altar zu machen, befahl der unwürdige Bischof Deusdedit).⁹ Die Inschrift ist jeweils von innen zu lesen, sodass der Name des Bischofs (wohl: Deusdedit III., 961–995) als einziger Textteil von vorn zu lesen war. Ein Ortsadliger ließ im 11./12. Jahr-hundert in der Pfarrkirche von Vézouillac (Rouergue) seine Altarstiftung auf der Vor-derkante der Platte in einer sorgfältig ausgeführten Inschrift dokumentieren (Abb. 4):

I(N) hONORE(M) : B(E)a(T)I : BaRTOLOM(EI) + R(...VS) : De : VeSOLAIC : FecIT : hOC : Al+TaRe : deDDIS : + (Zu Ehren des hl. Bartholomäus + hat R. von Vézouillac gemacht diesen Altar ... +).¹⁰ In Sansepolcro (Umbrien) gab der Tod eines sogleich als

⁸ Preston-Jones/Okasha 2013, 128–129, Abb. 36–38; https://chacklepie.com/ascorpus/catvol11.php?pageNum_urls=3 (Stand: 13.10.2022).

⁹ Favreau/Michaud/Leplant 1984, 69–70 Nr. 43; Ponsich 1982, 17–19.

¹⁰ Favreau/Michaud/Leplant 1984, 80 Nr. 52, ohne Autopsie und Kenntnis der Fotos der Société des Lettres, Sciences et Arts de l'Aveyron, Rodez; die 1931 aufgefundene Platte war schon 1984 verschollen. – Das Ende des lesbaren Textes ist nicht sicher aufzulösen; Favreau liest DeO C(O)NS(ECRATVM). Der Doppelpunkt bezeichnet auch drei oder mehr übereinandergestellte Trennungspunkte.



Abb. 4: Vézouillac (Rouergue), Altarplatte mit Stifterinschrift auf der Kante.



Abb. 5: Sansepolcro (Umbrien), Altar mit Weiheinschrift auf der Kante der Platte.

heilig verehrten Stifters und Laienbruders den Franziskanern Anlass, die im gleichen Jahr erfolgte Aufstellung des neuen Hochaltars unter Mitwirkung der Bürgerschaft in einer einzeiligen Inschrift auf Vorderkante des Altars festzuhalten (Abb. 5):

ANNO D(OMINI) M° CCC° IIII° · IN FESTO · O(MN)IUM S(AN)C(T)O(RUM) · S(AN)C(TU)S · RAINERIUS · MIGRAUIT · AD · D(OMI)N(U)M · QUO · ANNO · HOC ALTARE · CO(OPE- RANT)E · BURGI · FIERI FECIT · AD HONORE(M) · DEI · (ET) MAGNIFICE(N)TIAM · D(I)C- (TI) · S(AN)C(T)I · AP(OSTOLI)

(Im Jahr des Herrn 1304 am Fest Allerheiligen [1. November] starb der heilige Rainer [von Arezzo], in welchem Jahr er diesen Altar mit Mitwirkung des Borgo hat machen lassen zur Ehre Gottes und der Magnifizenz des genannten heiligen Apostels.)

Der reich gestaltete Altar war für eine Franziskanerkirche eher ungewöhnlich und bedurfte der Rechtfertigung; zugleich fand in einzigartiger Weise ein Sterbevermerk seinen Ort an einer Altarplatte.

2 Weiheauthentiken

Weiheinschriften dokumentierten die Sakralität des Altars durch Nennung des weihehenden Bischofs, des Weihedatums, oft auch des Weihetitels. Diese Informationen wurden spätestens seit dem 11. Jahrhundert, im östlichen Pyrenäenraum schon seit dem 9. Jahrhundert auf besiegelten Pergamenturkunden festgehalten; nach regionalen Vorschriften des 13. Jahrhunderts sollten außerdem – wie oft schon vorher üblich – Weiheinschriften neben dem Altar angebracht oder aufgemalt werden.¹¹ Auf Altären selbst sind solche Weiheauthentiken im Frankenreich und in Andalusien bereits im 7. Jahrhundert belegt (Rebais, Ham, Cabra, Begastri). Ausführliche, gut lesbare Inschriften gab es im 9./10. Jahrhundert in Südfrankreich (Mercenac, Narbonne). Auf einer Altarplatte in der Pfarrkirche von Sainte-Eulalie-d’Olt (Rouergue; Abb. 6)¹²



Abb. 6: Sainte-Eulalie-d’Olt (Rouergue), Altarplatte mit umlaufender Weiheinschrift.

¹¹ Konstitutionen des Bischofs William von Worcester, 1229: Mansi 1779, 177 Nr. 7; Braun 1924, 724 mit Anm. 13: *in ecclesiis dedicatis annus, et dies dedicationis, et nomen dedicantis, et nomen sancti, in cuius honore dedicata est ecclesia, distincte et aperte scribantur circa maius altare, in loco ad hunc idoneum, idem fiat circa minora altaria* (In geweihten Kirchen sollen das Jahr und der Tag der Weihe, und der Name des Weihenden, und der Name des Heiligen, dem die Kirche geweiht ist, sorgfältig und offen angeschrieben werden beim Hochaltar, an einem dafür geeigneten Platz, ebenso soll es bei den Nebenaltären geschehen). – Es gibt für solche Inschriften zahlreiche Belege seit dem 11. Jahrhundert in allen regionalen Inschriftensammlungen.

¹² Favreau/Michaud/Leplant 1984, 77–79 Nr. 51; Narasawa 2015, 462 mit Anm. 293, 471.

steht auf dem vorderen Rand der Platte ihre Weihenotiz mit Namen des weihenden Bischofs und dem Tagesdatum; in einer zweiten, außen am Rand zugefügten Zeile werden ergänzend zwei mitwirkende Kleriker genannt. Am rechten Rand sollte, von außen lesbar, die Jahresangabe folgen; die dafür freigelassene Fläche wurde aber nicht beschriftet. Die Stifterinschrift für die Kirche durch einen Priester nimmt die Inschriftzeilen auf dem linken und dem hinteren Rand der Platte ein; ungewöhnlicherweise sind diese wiederum von rechts und von vorne lesbar, laufen also nicht um. Die Buchstaben wurden zwischen vorgeritzten Linien eingehauen und nahmen auf die zuvor eingearbeiteten Weihekreuze an den Ecken der Platte Rücksicht:

D(EV)SdET EPISCOP_V^S DEdIC^AV^{IT} HANC M_{EN}SA(M) VII : Id(VS) MAdII : / VGONE SACERDOTE + RAINALdo LEVITA + // ANNO AB INCARNACIONE D(OMI)NI [Freiraum] // ALDEMARVS ACSI INDIGNVS SAC(ER)dVS AEDd + I//^F / IC^AVIT h^C DOM_V(M) D(OMI)NI PRO ANIMA ODG^ERI ARK^DACON/I

(Bischof Deusdet [von Rodez, wohl III., 961–995] weihte diesen Altartisch am 9. Mai, mit Priester Hugo und Levit Rainald, im Jahr ... nach der Fleischwerdung Christi, Aldemar, unwürdiger Priester hat dieses Haus des Herrn erbaut für das Seelenheil des Archidiacons Odger.)

Namen und Tagesdatum machen deutlich, dass die Inschrift erst nach der Weihe eingehauen werden konnte.

Weitere Weihenotizen sind sehr knapp gefasst, in Canac (Rouergue), Quarante (Languedoc) und Orvieto (Umbrien). In Rom ließ 1123 ein päpstlicher Kämmerer in S. Maria in Cosmedin seinen Namen außer in der großen Weiheinschrift an der Wand auch noch auf einer Inschrift auf der Altarplatte selbst memorieren. Im Spätmittelalter gibt es solche Inschriften nur ganz selten, in Magdeburg und Sitten/Sion (Wallis).

Seit dem 11. Jahrhundert wurden in den Weiheinschriften meist auch die im Altar eingeschlossenen Reliquien aufgelistet. Die ältesten Belege auf Altären finden sich im 7. Jahrhundert wiederum in Andalusien (Alcalá de los Gazules, Vejer de la Frontera, Salpensa, Guadix). Diese Verbindung von Weiheachricht und Reliquienauthentik findet sich auf Altarinschriften danach erst wieder im 11./12. Jahrhundert, wohl nicht zufällig im Kontext der Kirchenreform. Ein antiker, mit fein gearbeiteten Ranken gerahmter Cippus, der im Hochmittelalter in Rom zum Hochaltar für S. Maria del Portico umgearbeitet wurde, trägt zwei Inschriften (Abb. 7).¹³

Für sie wurden die antiken Grabinschriften abgearbeitet. Die ausführliche Altarweihe-Inschrift beginnt mit 13 Zeilen auf der Frontseite des Cippus und setzt sich mit neun Zeilen auf seiner rechten Seite fort; das Inschriftfeld der linken Seite blieb leer, die Rückseite zeigt ein antikes Flachrelief. Auf die Weiheachricht vom 8. Juli 1073 (CONSECRATUM EST HOC ALTARE) zu Ehren Christi, Mariens und aller Heiligen folgt die umfangreiche Auflistung der im Altar eingeschlossenen Reliquien. Um die

¹³ Seit 1988 in S. Galla. – Riccioni 2005; Holst Blennow 2011, 19–26 Nr. 2; Blaauw 2014, 342; Claussen 2020, 386, 388–390.



Abb. 7: Rom, Santa Galla nuova, zweitverwendeter römischer Altarstipes aus Santa Maria del Portico, mit Weihe- und Reliquieninschrift auf zwei Seiten.

Kante der zugehörigen Altarplatte läuft dreiseitig eine weitere, nicht datierte, wohl herstellungszeitliche Versinschrift um. Sie rühmt die Weihe der Kirche (nicht des Altars!) durch Papst Gregor VII. (1073–1085) in seinem ersten Amtsjahr. Eine 14-zeilige Inschrift trägt auch der am 1. März 1113 geweihte Altarblock aus S. Pantaleo ai Monti in Rom.¹⁴ Solche wortreichen, nachträglich eingehauenen Altarinschriften blieben vereinzelt und erscheinen als rasch wieder aufgegebener, da handwerklich, ästhetisch und in der Textrezeption problematischer Versuch, die Sakralität des Weiheakts unmittelbar auf dem Altar zu dokumentieren.

Das Bedürfnis, die Umstände und Verantwortlichen von Stiftung und Weihe sowie die in den Altären eingeschlossenen Reliquien nicht nur urkundlich, sondern dauerhaft sichtbar mit Altarinschriften festzuhalten, war erkennbar kein allgemeines Bedürfnis. Sie gehörten nicht zum liturgischen oder juristischen Weihezeremoniell. Es erhellt auch, warum in Köln 870 und in Speyer 1281 Zweifel bestehen konnten, ob die Domkirchen überhaupt geweiht waren und feierliche Weihen dann nachgeholt wurden¹⁵ – entsprechende Weihe-Inschriften hätten das Problem vermieden. Sogar an St. Peter in Rom waren um 1180 die Festlegungen der gerade zwei Generationen zurückliegenden Hochaltarweihe unter Papst Calixt II. (1119–1124) nur mühsam in Archiven und durch Befragungen zu ermitteln – der Altar selbst trug als Inschrift lediglich den Namen des Papstes.¹⁶ In Prüfening sollen die auf die Wände gemalten Weihe-

¹⁴ In den Musei Capitolini. – Holst Blennow 2011, 48–53 Nr. 8; <http://capitolini.net/object.xql?urn=urn:collectio:0001:scu:03353> (Stand: 13.10.2022).

¹⁵ Schmale 1991, 16–22; Keddigkeit et al. 2017, 175.

¹⁶ Blaauw 2014, 341.

und Authentik-Inschriften der Nebenaltdäre teilweise schon nach wenigen Jahren über-tüncht worden sein; sie wurden erst im 19. Jahrhundert wiederentdeckt.¹⁷ Insbesondere die Inschriften auf den Altären selbst entstanden nur in besonderen historischen Kon-texten oder aufgrund lokaler, pragmatischer Bedürfnisse. Dies dürfte ihre relative Sel-tenheit, die verschiedenartigen Textformen und oft inkonsequenten Formeln erklären.

3 Reliquienauflistung

Auffallend oft tragen Altäre lediglich die dauerhaft wohl wichtigere Auflistung der in ihnen geborgenen Reliquien. Ein vierseitig aufwändig verzierter Stipes des 6./7. Jahrhun-derts in der Pfarrkirche von Saint-Marcel-de-Careiret (Languedoc) nennt in der von einer Arkade gerahmten Inschrift die Reliquien der hl. Marcellinus und Valerianus (Abb. 8).¹⁸



Abb. 8: Saint-Marcel-de-Careiret (Languedoc), Altarstipes mit Reliquieninschrift.

¹⁷ Schmidt 2021, 79. – Präzise restauratorische Untersuchungen sind noch unpubliziert.

¹⁸ Narasawa 2015, 303–306 Nr. 328; Babey 2020.

Ein zweites, nicht genutztes Inschriftenfeld auf der Rückseite des Stipes weist darauf hin, dass das Werkstück vorgefertigt war; die vor Ort eingehauene Vorderseiten-Inschrift wurde mit Blättern als Lückenfüller ihrem Schriftfeld angepasst. In Narbonne wurde einem solchen frühen Stipes nachträglich noch eine Stiftungsinschrift zugefügt. Ohne Nennung (oder nachträglichen Eintrag) von Heiligennamen trägt ein Stipes des 7./8. Jahrhunderts in der Abteikirche St-Pierre in Joncels (Languedoc) ober- und unterhalb des Loculus auf der Frontseite nur die allgemeine Inschrift HIC SVNT / RELIQUIAE / SANCTORVM (Abb. 9).¹⁹



Abb. 9: Joncels (Languedoc),
Altarstipes mit Reliquieninschrift.

Möglicherweise war diese Inschrift schon mit der Anfertigung des Stipes eingehauen worden, und die Namen der Reliquien wurden nicht nachgetragen.

¹⁹ Chatel 1988, 115; Narasawa 2015, 168–169 Nr. 166. – Der Stipes wurde 1854 aufgefunden und als Sockel für ein Kreuz benutzt; seit 1973 ist er in der Kirche als Zelebrationsaltar wiederaufgestellt.

In ganz anderem kulturellen und formalen Kontext stehen die drei einander ähnlichen Altarplatten der Klosterkirche San Miguel de Escalada (León; Abb. 10).



Abb. 10: San Miguel de Escalada (León), Altarplatte mit großer Reliquieninschrift.

Die Kirche war im Auftrag eines wohl aus Córdoba geflohenen mozarabischen Konvents errichtet und 913 geweiht worden.²⁰ Die großen Inschriften wurden sorgfältig in die ornamental gerahmten Mittelflächen der Altarplatten eingefügt und füllen sie vollständig aus. Die Messe wurde also über und auf dem Schriftfeld gefeiert. Salvator- und Apostelreliquien waren im Hochaltar eingeschlossen, an dem jedoch der hl. Michael verehrt wurde:²¹

+ HIC SVNT REL¹QVIAE RECONDITE / ID S(VN)T DE CRVORE D(OMI)NI : D(E) L¹GNO
DOMINI / DE SEPLV¹RO D(OMI)NI S(AN)C(T)E MARIE S(AN)C(T)OR(VM) PETRI ET PA^VL¹/
S(AN)C(T)¹ ANDRE AP(O)^ST(O)L¹ S(AN)C(T)¹ TOME AP(O)^ST(O)L¹ S(AN)C(T)¹ ADRIANI /
S(AN)C(T)¹ IVL¹ANI S(AN)C(T)O(RVM) C^OSME ET DAMIANI

(Hier sind geborgen Reliquien, es sind vom Blut des Herrn, vom Holz (= Kreuz) des Herrn, vom Grab des Herrn, der hl. Maria, der hl. Petrus und Paulus, des hl. Apostels Andreas, des hl. Apostels Thomas, des hl. Hadrian, des hl. Julian, der hl. Cosmas und Damian.)

Reliquien von weiblichen Heiligen gehören wohl zum Nordaltar, die von männlichen zum Südaltar.²² Die Hochaltar-Inschrift wurde noch im 10. Jahrhundert auf dem vorderen Rand mit dem Namen einer weiteren Apostelreliquie ergänzt, und die Kante dieser Altarplatte trägt eine umlaufende Neuweihe-Inschrift zum 15. Juni 1088. Die drei großen Texte wurden nach unterschiedlichen Konzepten layoutet, und auch die Buchstabenformen dieser Inschriften unterscheiden sich.²³ Vergleichbar sind eine großflächig

²⁰ Moráis Morán 2022, 144–150. – Zur Kirche: Moráis Morán/Boto i Varela 2022, 140.

²¹ García Lobo 1982, 63–64 Nr. 7; Martín López 2014, 217–218 Nr. 7.

²² García Lobo 1982, 62–63 Nr. 5–6; Martín López 2014, 217 Nr. 5–6.

²³ Arbeiter/Noack 1999, 270–271; Sastre de Diego 2013, 331–334 Nr. CL31–34.

beschriftete Altarmensa im Kloster San Roman de Hornija (León) und eine verlorene Platte aus Segóbriga (bei Cuenca).²⁴ Hier bleibt zu diskutieren, ob – wie bei der Architektur – mozarabische Traditionen weitergeführt wurden.

In Rom gibt es in S. Maria del Priorato einen ungewöhnlichen, reliefierten Stipes (Abb. 11).



Abb. 11: Rom, Santa Maria del Priorato, Altarstipes mit Reliquieninschrift.

Seine Vorderseite ist mit einer detailliert ausgearbeiteten Tempelfassade in Flachrelief geschmückt, über deren Giebel zwei Pfauen stehen.²⁵ Die Inschrift mit Auflistung der Reliquien beginnt zweizeilig auf dem Giebelgesims, setzt sich zweizeilig auf dem linken Ortgang des Giebels fort; die untere Zeile knickt dann an der Giebelspitze als wiederum untere Zeile auf den rechten Ortgang um, und der Text endet mit der oberen Zeile des rechten Ortgangs. Mit einem Buchstaben greift die unterste Inschriftzeile sogar auf den rechten Rand der Altarfront aus:

²⁴ Sastre de Diego 2013, 342–343 Nr. CL48, 358–359 Nr. CM6.

²⁵ Peroni/Riccioni 2000; Riccioni 2002; Pollio 2020, 409–415.

+ HIC RECONDITVM EST CAPVT S(ANCTI) SAVINI / SPOLITINI EP(ISCOP)I ET MAR(TYR)
ET COSTA S(ANCTI) CESAR(II) // M(ARTYRIS) // + ET SANGVINEM S(AN)C(T)I SEBA/S-
TIANI MAR(TYRIS) ET REL//IQVIE S(AN)C(T)I ABVNDI(I) MAR(TYRIS) / ET RRLIQVIE²⁶
S(AN)C(T)I QVADRAG(INTA)

(Hier ist geborgen das Haupt des hl. Savinus, Bischof und Märtyrer von Spoleto, und eine Rippe des hl. Märtyrers Caesarius und Blut des hl. Märtyrers Sebastian und Reliquien des hl. Märtyrers Abundius und Reliquien der hl. Vierzig [Märtyrer].)

Das Relief war nicht auf diese Beschriftung hin konzipiert, und der Text ist erkennbar nicht zunächst entworfen, sondern offenbar fortlaufend eingehauen worden – anders ist die Zeilenfolge auf dem rechten Ortsgang kaum erklärbar. Die Datierung des Reliefs wird für die Zeit um 1000 diskutiert; die Inschrift dürfte jedenfalls erst um 1070 aufgebracht worden sein, zeitgleich mit der Einschließung eines silbernen Reliquienbehältnisses im Loculus – vielleicht entstand aber der gesamte Altar erst in dieser jüngeren Epoche. Andere, auf Altären eingetragene Reliquienaufstellungen geben sich eher unauffällig, wie in Rom in der Krypta von S. Maria in Cosmedin und in S. Marcello, in Anagni (Latium) oder in Montalba (Roussillon).

Einen besonderen Anlass gab es für die großflächige Beschriftung einer Altarplatte im Benediktinerpriorat St-Pierre in Binson (Champagne) (Abb. 12):²⁷

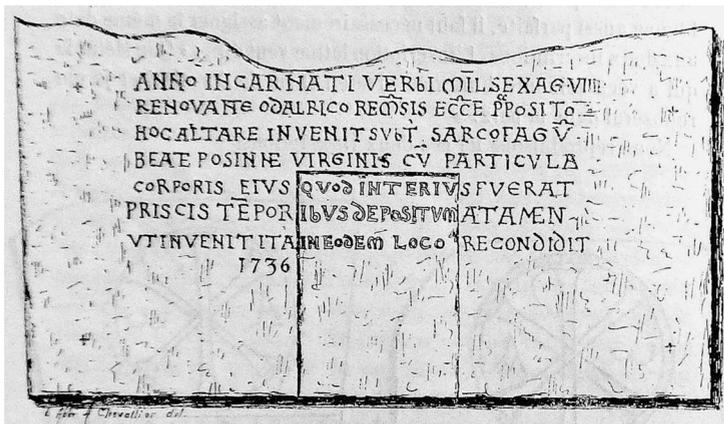


Abb. 12: Binson (Champagne), Zeichnung einer Altarplatte mit Inschrift zur Reliquienauffindung, im zerstörten Feld ohne Befund ergänzt, Bibliothèque de Reims CH1536.

ANNO INCARNATI VERBI MIL(LESIMO) SEXAG(ESIMO) VIII / RENOVANTE OdALRICO
REM(EN)SIS ECC(LE)SIE P(RE)POSITO / HOC ALTARE INVENIT SVbT(VS) SARCOFAGV(M) /
BEATE POSINNE VIRGINIS CV(M) PARTICVLA / CORPORIS EIVS [...]S FVERAT / PRISCIS
TE(M)POR[ibus ...] ATAMEN / VT INVENIT ITA [...] RECONDIdIT

²⁶ Verschreibung RR für RE.

²⁷ Im Ersten Weltkrieg bis auf Fragmente zerstört; Textverlust 1736 durch Einarbeitung für Portatile. – Michaud 1978, 186 Nr. 126.

(Im Jahr des fleischgewordenen Wortes 1068, als Odalrich, Dompropst zu Reims diesen Altar erneuerte, fand er darunter den Sarkophag der seligen Jungfrau Pusinna mit kleinen Teilen ihres Körpers, [der geraubt?] worden war zu alten Zeiten; dann aber, wie er [ihn] gefunden hat, so hat er ihn [...] wieder geborgen.)

Die Hauptreliquien dieser frühmittelalterlichen Heiligen waren 860 auf herrschaftlichen Druck von Binson nach Herford in Westfalen transloziert worden.²⁸ Der Fund ihres angeblichen Sarkophags am Ort einer frühen Kirche war Anlass für deren Aufwertung durch eine Konventgründung. Die Inschrift wurde der Platte wohl erst im 12. Jahrhundert zugefügt; bekannt war nicht mehr der Tag des Ereignisses, sondern nur das Jahr.²⁹

4 Altarweihetitel

816 hat eine Synode in Chelsea (England) beschlossen, dass an der Kirchenwand, auf einer Inschrifttafel oder auf dem Altar selbst geschrieben stehen soll, welchen Heiligen Kirche oder Altar geweiht sind.³⁰ Bischof Aldricus von Le Mans ließ entsprechende Heiligennamen über (*super*) alle zehn 834 von ihm in seiner Kathedrale neugeweihten Altäre setzen, die noch lange sichtbar waren.³¹ Der Weihetitel (*patrocinium*) eines Altars konnte mit der/dem in der Reliquienliste erstgenannten Heiligen identisch sein; zahlreich sind aber auch Altäre, die keine Reliquien der an ihnen verehrten bedeutenden Heiligen oder Apostel enthielten.³² Entsprechende Inschriften auf den Altären selbst blieben selten.

Die drei erhaltenen Altarplatten der um 835 von Abt Hrabanus Maurus (822–842) auf dem Petersberg bei Fulda errichteten Kirche (Abb. 13) erhielten auffallend große Inschriften.³³

Zwei Altarplatten in der Krypta nennen dabei den Weihetitel der Altäre, ohne Hinweis auf Reliquien. Der Altar der Gottesmutter Maria und aller heiligen Jung-

²⁸ Bodarwé 2003.

²⁹ Zur lothringischen Pusinna-Vita des 10./11. Jahrhunderts und der dortigen Verehrung: Gaiffier 1958; Krönert/Gaillard 2020, 383–385.

³⁰ British Library, Cotton MS Vespasian A XIV, fol. 149^v; Braun 1924, 299: *precipimus unicuique episcopo, ut sciat depictum in pariete oratorii aut in tabula vel etiam in altaribus, quibus sanctis sint utraque dedicata* (wir befehlen jedem Bischof, dass er wisse, dass aufgemalt ist an der Wand der Kapelle auf einer Tafel oder auch auf den Altären, welchen Heiligen beide geweiht seien).

³¹ *Gesta Alderici episcopi Cenomannensis*, MGH 15, 1, 311: *nomina super ea [altaria] eorum sanctorum, in quorum memoriis ea consecravit, desuper adscribere iussit* (er befahl, über die Altäre die Namen jener Heiligen zu schreiben, in deren Gedenken er sie geweiht hat).

³² Michaud 1996, 190.

³³ Ursprünglich dürfte es dort sechs Platten gegeben haben. Zwei wurden 1907 in einem barocken Altar vermauert gefunden, die dritte war im 12. Jahrhundert zu einem Kryptenfenster umgearbeitet worden. Die Inschriften der drei anderen Altäre sind nicht überliefert. Vgl. Meyer-Barkhausen 1957.



Abb. 13: Petersberg bei Fulda (Oberhessen), Altarplatte mit Reliquieninschrift.

frauen stand im Mittelraum der Krypta: + HOC ALTARE DEDICATVM EST / IN HONORE SANC(T)AE MARIE / MATRIS DOMINI ET OMNIVM / SANC(T)ARVM VIRGINVM (Dieser Altar ist geweiht zu Ehren der hl. Maria, Mutter Gottes, und aller hl. Jungfrauen). Die zweite Platte, die eine Altarweihe an alle Engel bezeugt, vermutlich folgend auf Michael, gehörte zum Südraum der Krypta. Eine dritte Altarplatte nennt in ihrer gleichartigen Inschrift jedoch die in ihr geborgenen Reliquien des Salvators vom Himmelfahrtsberg und der zwölf Apostel; der zentrale Loculus wird von dieser vierzeiligen Inschrift eingefasst. Diese Platte gehörte nach dem Titulus des Hrabanus zum Hochaltar der Kirche, der jedoch dem hl. Petrus geweiht war.³⁴ Warum hier nicht der Weihetitel genannt war oder bei den anderen Platten wie sonst üblich die Reliquien, bleibt unerklärt.³⁵

Auch in kleinen Kirchen bezeugen nur gelegentlich Altarinschriften das Patrozinium, ohne Bezug zum Weiheakt oder zu eingeschlossenen Reliquien. Sie finden sich manchmal auch auf der steinernen Abdeckplatte des Reliquienloculus.

In großen Kirchen haben die Verantwortlichen mancherorts versucht, die liturgische Ordnung der Altäre klar zu dokumentieren. In der Abteikirche Saint-Savin-sur-Gartempe wurden acht Nebentalar-Platten jeweils mit Altarweihetitel, Heiligennamen und Stifternamen beschriftet; sechs von ihnen sind erhalten. Sie dürften schon ursprünglich zu den Altären der Querarme und des Kapellenkranzes gehören, die im mittleren 11. Jahrhundert entstanden.³⁶ Die Inschriften wurden umlaufend auf den

³⁴ Kenner 2014, 285–288; vgl. Claussen 1987, 258.

³⁵ Reliquientituli des Hrabanus waren in der nahen Abteikirche von Fulda gerade nicht an den Altären selbst angeschrieben: Ferro 2021, 69–70.

³⁶ Die Platten wurden um 1670 bei Umbauten entfernt, ihre Inschriften aber schon 1641 und 1717 abgeschrieben; im 19. Jahrhundert wurden sie wieder auf die Kapellenaltäre gelegt. Ihre ursprüngliche Zuordnung zu den Kapellen ist nicht durch Befunde und nur für Mittelapsis und Südquerarmapsis durch Quellen gesichert. – Favreau 1976; Michaud 1978, 205–209 Nr. 133–173.

Kanten der Altarplatten eingehauen. Das Patrozinium wurde mit wechselnden Formulierungen angegeben: ISTE ALTARIS POLLET IN HONORE ...; PREPOLLET IN HOC ALTARE ...; HIC SACRA UENERATVR ARA ...; ISTE LOCVS FVLGET IN... (Abb. 14); HOC ALTARE CONSECRATUS EST IN HONORE ...; HOC ALTARE NITET...; dabei sind in der Regel mehrere Heilige genannt.



Abb. 14: Saint-Savin-sur-Gartempe (Poitou), Abteikirche, Altarplatte mit Nennung des Altarheiligen.

Nur an einem Altar werden für den hl. Marinus ausdrücklich seine hier beige-setzten Reliquien erwähnt: ... HIC REQUIESCIT. Bemerkenswert ist die Nennung eines Stifters HERMENONIVS auf fünf Platten, einmal mit Betonung seiner weltlichen Stellung: ... MILES IN ORBE POTENS, zweimal mit einer Gebetsbitte: M(IS)ERERE M[...]EMENONI ... P(ER) HOC S(ANCTVM) MUNUS; MISERERE TVIS ERM[...]. Auf einer Platte hat auf der Rückseite auch der Steinmetz seinen Namen hervorgehoben: ME FEC(IT) YSYMB. Eine verlorene Platte nannte auf der Schmalseite den Schreiber: [...]MEN ME SCRIPSIT. Die relativ unregelmäßige, einzeilige Schriftanordnung und die Rücksichtnahme auf Beschädigungen dürften belegen, dass die Inschriften erst nachträglich eingehauen wurden, überdies müssen die Altäre freier gestanden haben als im 19. Jahrhundert rekonstruiert. Die Weihedaten selbst fehlen, auch die Festtage der Patrozinien müssen also – wie üblich – an anderer Stelle festgehalten gewesen sein. Dass die unterschiedlichen Namensnennungen der Beteiligten unterschiedliche Rechtsverhältnisse spiegeln, ist möglich, aber nicht notwendig: Alle Formulierungen dieser Inschriften lassen das Bedürfnis nach textlicher Variation erkennen.

5 Graffiti mit Namenseinträgen

Eine besondere Gruppe von Altarinschriften sind gravierte und eingeritzte Namens-einträge von Klerikern und Laien. Sie finden sich auf zahlreichen Altären im östlichen Pyrenäenraum und in Septimanie, seltener auch in anderen Regionen, auf Kante, Rand und Oberfläche der Altarplatte.³⁷ Nur vereinzelt wurden Namen auf dem Altarblock eingraviert, wie in der Benediktinerabtei Moissac.³⁸ Männer und Frauen scheinen die Möglichkeit gehabt zu haben, ihre Teilnahme an einem Gottesdienst oder ihre Anwesenheit am Altar durch Namenseinträge zu verewigen und damit an der Präsenz Gottes in der eucharistischen Wandlung unmittelbar teilzuhaben.³⁹ Sie ritzten ihre Namen ein, oft mit Zusätzen zu Status und Angehörigen. Viele Altäre tragen nur einzelne Namenseinträge, andere aber sehr viele, sodass die Altarplatte fast vollständig mit Namen überzogen ist. In schriftlichen Quellen des Mittelalters ist dieser Brauch nur einmal (und nicht zuverlässig) erwähnt.⁴⁰ Für Altäre mit geordneten Einträgen überwiegend von Klerikernamen ist wahrscheinlich, dass es sich um die Zeugen der Altarweihe handelte; diese Zeugen trugen ihre Namen manchmal auch auf dem Reliquienbehälter oder auf dem Loculusdeckel ein.⁴¹ Auch Zeugen von Rechtsakten, die am Altar beedigt wurden, haben mancherorts wohl ihre Namen auf den Altar geschrieben.

Altarplatten mit sehr vielen, einander oft überschneidenden, insgesamt ungeordneten Einträgen sind erhalten als Hochaltar der Benediktinerabtei Saint-Michel-de-Cuxa (mehr als 200 Namen; Abb. 15),⁴² in der Benediktinerabtei Arles-sur-Tech, im Benediktinerpriorat Monastier bei Vagnas (Fragment, mehr als 100; Abb. 16),⁴³ in den

37 Entsprechende Graffiti finden sich vereinzelt auch auf Chorschrankenplatten, Säulen und anderen, wohl zur liturgischen Installation gehörenden Werksteinen sowie auf Wandflächen in Krypten; Handley 2017.

38 Durliat 1965, 169–172; Favreau/Michaud/Leplant 1982, 130–131 Nr. 9.

39 Butz/Zettler 2020.

40 Thietmar von Merseburg, *Chronicon* VIII,11, MGH SS rer. Germ. N. S. 9, 506: *p̄i abbatis Alfkeri quādam accionem egreiam in exemplum imitabile profero. Hic preter caeteras virtutes suas hoc in usu habuit, quod nomen suum super altare quodlibet scripsit* (Eine treffliche Handlung des frommen Abts Alfker [von Berge bei Magdeburg, †1009] will ich als nachahmenswertes Vorbild anführen: Er hatte neben seinen übrigen Tugenden diese Gewohnheit, dass er seinen Namen auf jeden Altar schrieb [an dem er die Messe feierte]). – In Buch VIII der Chronik sind positive wie negative Predigtexempla gesammelt, deren Historizität zumindest fraglich ist. Weitere Belege oder positive Befunde für solches Handeln fehlen, und dieser Usus wurde nirgends erkennbar nachgeahmt. Die Erklärung der dicht beschrifteten Platte in Niederzell mit diesem Brauch durch Karl Schmid (1983, 40) erscheint wenig wahrscheinlich.

41 Junyent 1946; Santiago Fernández 2002.

42 Ponsich 1975, 52–63; Alavedra 1979, II 247–252 Nr. 52; Favreau/Michaud/Mora 1986, 40–42 Nr. 32; Treffort 2004, 141 A 46, Abb. 7; Narasawa 2015, 471.

43 Im Musée médiéval, Vagnas; Saint-Jean 1971; Favreau/Michaud/Mora 1992, 94 Nr. 39; Treffort 2007, 58, 63; Narasawa 2015, 367–368 Nr. 410.

Pfarrkirchen von Minerve (mindestens 150; Abb. 17, vgl. Abb. 1),⁴⁴ auf zwei Altären der Bischofskirche von Terrassa (mehr als 130 und mehr als 140),⁴⁵ auf je einem Nebenaltar im einsam gelegenen Benediktinerpriorat Sant Pere de Casseres (mehr als 50; Abb. 18)⁴⁶ und im Kloster Sant Llorenç de Morunys (mehr als 25),⁴⁷ auf dem Hochaltar der Kathedrale von Girona (mindestens 20),⁴⁸ in den Pfarrkirchen von Sant Miquel d'Olèrdola (Fragment, dicht beschrieben),⁴⁹ Santiga (Fragmente, dicht beschrieben)⁵⁰ und Saint-Féliu-d'Amont (mehr als 30; Abb. 19)⁵¹ sowie in den Kapellen Santa Agata bei Clariana (mehr als 20),⁵² Sant Esteve bei Castellet (mehr als 24)⁵³ und Sant Feliu de Vilamilany (ca. 50)⁵⁴. Im Poitou gibt es in Vouneuil-le-Biard eine Altarplatte mit mehr als 23 Namensgraffiti (Abb. 20),⁵⁵ in der Bretagne eine im frühmittelalterlichen Frauenkloster Ham.⁵⁶

Die Anordnung der Graffiti belegt, dass viele Altäre umschritten werden konnten, mindestens aber dreiseitig zugänglich waren. Der Altarraum dieser Kirchen war jedenfalls – trotz der grundsätzlichen Abschränkung seit dem 6. Jahrhundert⁵⁷ – den Laien beim Opfergang kurzzeitig zugänglich. In manchen Klöstern und in dörflichen Gemeinden wurde bis in die Neuzeit hinein die Opfergabe von den Gläubigen selbst auf den Altar gelegt, und sie umschritten dabei den Altar.⁵⁸ Angenendt weist darauf hin, dass die üblichen zwei Türen der Chorschranken und Lettner für den Opfergang der Laien am Hochaltar vorgesehen waren.⁵⁹

44 Le Blant 1856–65, II 428–454 Nr. 609 (Positionsplan: 432, mit wenigen Ungenauigkeiten), Pl. 83; Alavedra 1979, II 257–262 o. Nr.; Favreau/Michaud/Mora 1988, 130–131 Nr. 27–28; Treffort 2004, 139, 142; Vallée-Roche 2013; Narasawa 2015, 209–211 Nr. 209.

45 Alavedra 1979, I 59–277, 281–370, II 39–41 Nr. 5, 43–46 Nr. 6; Sastre de Diego 2013, 383–384 Nr. CT14, CT15.

46 Im Museu diocesano, Vic; Alavedra 1979, II 71–74, Nr. 14 (partiell gezeichnet); Sastre de Diego 2013, 385 Nr. CT16. – Die ältere, fragmentarische Platte war schon im Mittelalter mit Stuck ergänzt worden.

47 Im Museu del Patronat de la Vall de Lord, Sant Llorenç de Morunys; Alavedra 1979, II 153–156 Nr. 34; Riu i Riu in: Vigué 1987, 275; Treffort 2004, 141 A 40.

48 Alavedra 1979, II 93–98 Nr. 20.

49 Alavedra 1979, II 87–89 Nr. 19; Sastre de Diego 2013, 407 Nr. CT 53.

50 Im Museu diocesano, Barcelona; Alavedra 1979, II 29–33 Nr. 3.

51 Alavedra 1979, II 223–227 Nr. 47; Ponsich 1987, 16, Taf. 5.1; Treffort 2004, 138, 141 A 35.

52 Alavedra 1979, II 162–165 Nr. 36.

53 Im Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona; Alavedra 1979, II 83–86 Nr. 18; Sastre de Diego 2013, 381 Nr. CT9.

54 Alavedra 1979, I 52–57; II 19–22 Nr. 1 (partiell abgezeichnet, ohne genaue Lokalisierung); Sastre de Diego 2013, 381–382 Nr. CT10.

55 In der Sammlung der Société des Antiquaires im Baptisterium, Poitiers; Barbier de Montault 1880–82, 51–56 (mit weiteren, später nicht identifizierten Lesungen); Treffort 2009.

56 In der Médiathèque municipale Jullien-de-Laillier, Valognes; Tardif 1904; Treffort 2004, 141 Anm. 36.

57 Braun 1924, II 649–670.

58 Jungmann 1962, 23–30; Angenendt 2014, 170, 427; Untermann 2020, 35–36.

59 Angenendt 2014, 170.



Abb. 15: Saint-Michel-de-Cuxa (Roussillon), Altarplatte mit Namensgraffiti.



Abb. 16: Vagnas (Languedoc), Altarplatte aus Monastier, mit Namensgraffiti.



Abb. 17: Minerve (Languedoc), Altarplatte mit Namensgraffiti.



Abb. 18: Vic (Katalonien), Altarplatte aus Sant Pere de Casseres, mit Namensgraffiti.



Abb. 19: Saint-Féliu-d'Amont (Roussillon), Altarplatte mit Namensgraffiti.

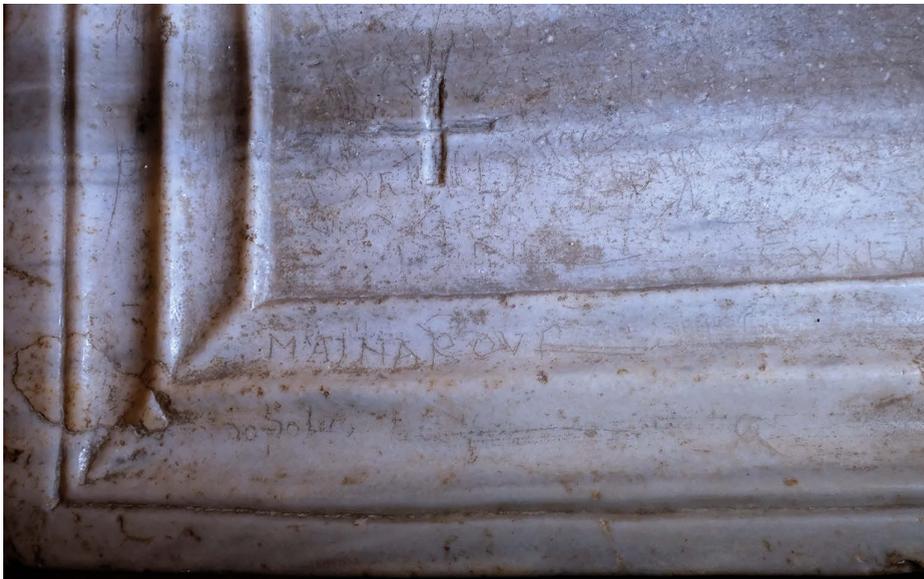


Abb. 20: Poitiers (Pouitou), Altarplatte aus Vouneuil-le-Biard, mit Namensgraffiti.

Auch zur Reliquienverehrung durften, wie Wunderberichte erkennen lassen, Laien mancherorts und zeitweise den Altarraum von Konventskirchen aufsuchen.⁶⁰ Adressaten der Graffiti waren durchaus auch die anderen Gläubigen, wie an zahlreichen Orten die Häufung solcher Eintragungen belegt; manche passten sich an, andere hoben sich bewusst ab.⁶¹ Sozial relevant war also nicht allein, wie die ältere Forschung annahm, der Akt des Einritzens. Religiös bedeutsam war nicht die unmittelbare Lesbarkeit der Namen, sondern die Tatsache, dass sie bei den von Gott Ausgewählten im „Buch des Lebens“ (Lk 10, 20) verzeichnet waren.⁶²

Die Dokumentation dieser Namenseinträge ist wie bei anderen Graffiti schwierig. Gut lesbar sind auf den meisten Altären meist nur wenige Namen, die deutlich tiefer graviert wurden; die meisten sind schwach eingeritzt. Bislang publiziert sind jeweils die besser lesbaren, freilich in der Autopsie nicht immer verifizierbaren Namenseinträge. Für keines der Monumente gibt es eine detaillierte zeichnerische Aufnahme oder einen hochauflösenden Scan.⁶³ Nicht einfach zu klären sind das genaue Alter und die Chronologie dieser Graffiti. Viele Namen werden aus onomastischen Überlegungen heraus ins 7.–9. Jahrhundert datiert; die Altarplatte in Cuxa wurde 974 geweiht, andere Platten sind wohl erst im 11. Jahrhundert entstanden. In Cuxa sind bis ins 15. Jahrhundert Namen neu eingeritzt worden.

Die Fragen, wer aus der – wohl zu Unrecht als weithin illiterat angesehenen – Bevölkerung seinen/ihren Namen selbst schreiben konnte und durfte, oder ob der örtliche Klerus entsprechende Eintragungen im Auftrag vornahm, sind gestellt,⁶⁴ aber für diese Quellengattung noch nicht systematisch untersucht. Bei einer ausschließlichen Eintragung durch Kleriker oder Konventsangehörige, wie in einem Verbrüderungsbuch oder *Liber Vitae*,⁶⁵ wären die Namen wohl sorgfältiger und vergleichbar strukturiert auf den Platten eingetragen worden. Die Eintragung von Namen auf Altarplatten hebt sich jedenfalls durch das Vordringen an den Platz des Messopfers von den längst üblichen Graffiti auf Mauern und anderen Elementen christlicher Sakralräume ab. Anders als diese schufen sie nicht einen „sacred space“,⁶⁶ sondern inner-

⁶⁰ Zu Seligenstadt, 828: Einhard, *Translation und Wunder*, 66–67 und *passim*.

⁶¹ Yasin 2015.

⁶² Berndt 2014; Butz/Zettler 2020, 156.

⁶³ 2021/22 konnten im Rahmen zweier vom SFB 933 aus DFG-Mitteln finanzierten Reisen die meisten, vorstehend angesprochenen Altarplatten in Südwestfrankreich und Katalonien fotografisch dokumentiert werden. – Möglichkeiten der Auswertung auf Grundlage eines hochauflösenden Streifenlichtscans hat Susanne Krömker mit ihrem Team vom Interdisziplinären Zentrum für Wissenschaftliches Rechnen der Universität Heidelberg für die Platte von Reichenau-Niederzell aufgezeigt. Die zeitaufwändige Auswertung der Daten für die gesamte Platte steht noch aus.

⁶⁴ Für diese Graffiti zuletzt Boto i Varela 2021; die Fähigkeit der Menschen des Mittelalters, den eigenen Namen zu schreiben, scheint von der mediävistischen epigraphischen Forschung noch nicht diskutiert zu sein.

⁶⁵ Huyghebaert 1972; Geuenich/Ludwig 2015.

⁶⁶ Yasin 2015.

halb des bereits definierten heiligen Raums am Altar einen mehr oder weniger elitären „sozialen Raum“.⁶⁷

Schon im 17. Jahrhundert fanden die Graffiti auf den Altarplatten in Saint-Féliu-d'Amont und in Minerve Beachtung. Für die Pfarrkirche in Saint-Féliu wird 1605 überliefert, dass jedes Jahr an Mariä Verkündigung (25. März) neue Namen auf der Altarplatte erschienen,⁶⁸ deren Zahl die Fruchtbarkeit des kommenden Sommers anzeigte; die dieses Wunder bewirkende gotische Marienfigur (Abb. 21) erhielt deshalb den Beinamen „de las Lletras“ (von den Buchstaben). Der wohl barock umgestaltete Deckel des Buchs, das sie hält, zeigt einen Arm, dessen Hand mit einem Griffel den Buchstaben S zeichnet (Abb. 22).



Abb. 21: Saint-Féliu-d'Amont (Roussillon), Marienfigur „N. S. de las Lletras“.



Abb. 22: Saint-Féliu-d'Amont (Roussillon), Detail am Buch der Marienfigur.

⁶⁷ Eine prosopographische und sozialhistorische Auswertung der angesprochenen Altargraffiti ist noch ein Desiderat und erst nach einer qualifizierten Dokumentation erfolgversprechend. Vgl. entsprechende Studien für die mit Namen beschriftete Steinplatte des 10./11. Jahrhunderts in Reichenau-Niederzell: Geuenich 1983; Rappmann/Zettler 1998.

⁶⁸ Beschreibung von Catalunya durch Francesch Diago, 1605: Moliné y Brasés 1910, 22; ausführlicher: Camòs 1657, 346–347.

Die das Mittelalter prägende Vorstellung einer durch den Namenseintrag gesicherten, individuellen Teilhabe an den Heilsversprechungen der Messfeier war damals schon verloren gegangen.

6 Der steinerne Altar als Ort nachträglicher und ungeplant aufgebrachtener Beschriftung

Im Kontext des Sanktuariums einer Kirche und ihrer Kapellen zogen die Stützen und Platten der Altäre nur relativ selten knappe oder ausführlichere Beschriftungen an. Vor der Weihe eingehauene Stifterinschriften finden sich auf Altären nur selten und in besonderen historischen oder personalen Kontexten. Nach der Weihe wurden Altäre ebenfalls nur in Einzelfällen mit knappen oder ausführlicheren Weihedaten und/oder Reliquienlisten beschriftet. Kaum jemals waren diese Texte gut sichtbar und aus einer Distanz lesbar. Auffallend oft waren sogar großformatig eingehauene Authentiken nur sichtbar für Personen, die an den Altar herantreten konnten, und zumindest während der Messfeier wurden die Texte von Altartüchern verdeckt. Ebenso wie im Archiv verwahrte Pergamenturkunden, aber im Gegensatz zu den im Altar eingeschlossenen Authentiken waren diese Inschriften immerhin dauerhaft und bei Bedarf leicht zu benutzen. Die wenigen, meist vereinzelt Belege und das häufig improvisierte Layout machen deutlich, dass solche Inschriften bei Aufstellung und Weihe der Altäre noch nicht vorgesehen waren.

Im Entwurf der Altäre gar nicht vorgesehen waren schließlich Namenseintragungen von Zeugen des Weiheakts oder von Personen, die später ihre Namen am Heilsgewissheit sichernden Ort des Messopfers einschreiben wollten. Diese auf den Altarplatten eingeritzten oder eingravierten Namen von Klerikern und Laien, Männern wie Frauen, stehen nur teilweise im Kontext mit entsprechenden, seit frühchristlicher Zeit üblichen Graffiti auf Mauern, Schrankenplatten und Ziborien. Wie diese konnten sie Devotion bezeugen und paraliturgische Memoria dauerhaft sichern, und dies an dem heiligsten erreichbaren Ort einer Kirche. Auf den Altären bezeugen die Namen manchmal allerdings auch rechtliche Akte, insbesondere der Altarweihe. Aber auch dabei waren wohl der Akt des Einschreibens und die Sichtbarkeit für andere von höherer Relevanz als die faktische Lesbarkeit oder gar das Gelesenwerden. Der materielle Altar unterscheidet sich darin von den mit Schrift versehenen Bildprogrammen des Sanktuariums ebenso wie von den auf ihm liegenden liturgischen Büchern. Als Zeugnisse ungeplanter Memorialbedürfnisse unterscheiden sich solche Graffiti aber nur graduell von den aufwändiger ausgeführten, nachträglichen Stiftungs- und Weiheinschriften auf den Altären.

Literaturverzeichnis

- Alavedra, Salvador (1979), *Les ares d'altar de Sant Pere de Terrassa-Ègara*, I: *Les ares*, II: *Inventari de les ares*, Terrassa.
- Aldericus Episcopus Cenomannensis (1857), *Gesta Aldrici Episcopi Cenomannensis* (Monumenta Germaniae Historica, *Scriptores* 15,1), hg. von Wilhelm Wattenbach, Hannover, 304–327.
- Angenendt, Arnold (2014), *Offertorium. Das mittelalterliche Meßopfer* (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 101), 3. Aufl., Münster.
- Arbeiter, Achim/Noack-Haley, Sabine (1999), *Christliche Denkmäler des frühen Mittelalters vom 8. bis ins 11. Jahrhundert* (Hispania antiqua), Mainz.
- Babey, Marcellin (2020), *L'autel-cippe de Saint-Marcel-de-Careiret. Genèse d'une stèle mérovingienne*, <https://www.academia.edu/41519488> (Stand: 13.10.2022).
- Barbier de Montault, X[avier] (1882), „L'autel mérovingien de Vouneuil-sous-Biard (Vienne)“, in: *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest*, 2^e sér. 2, 1880–1882, 26–57.
- Berndt, Rainer (2014), „Freut euch, daß eure Namen im Buch des Lebens geschrieben sind“ (Lc 10 20). Textgeschichtliche Spuren eines atllateinischen Bibelverses bis ins Mittelalter“, in: Rainer Berndt (Hg.), „Eure Namen sind im Buch des Lebens geschrieben“. *Antike und mittelalterliche Quellen als Grundlage moderner prosopographischer Forschung* (Erudiri sapientia 11), Münster, 13–20.
- Blaauw, Sible de (2014), „Liturgical and spatial aspects of the consecrative inscriptions of Roman churches, 11th–13th centuries“, in: *Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde* 60, 335–356.
- Bodarwé, Katrinette (2003), „Pusinna. Ein Spiegel jungfräulichen Lebens“, in: Gabriele Signori (Hg.), „Heiliges Westfalen“. *Heilige, Reliquien, Wallfahrt und Wunder im Mittelalter* (Religion in der Geschichte 11), Bielefeld, 32–44.
- Boto i Varela, Gerardo (2021), „Fragments d'ara de Santa Maria dels Turers de Banyoles“, in: *Museu d'art de Girona 2019. 12 mesos, 12 obres*, Girona, 32–35.
- Braun, Joseph (1924), *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, München.
- Butz, Eva-Maria/Zettler, Alfons (2020), „Pilgrim's devotion? Christian Graffiti from Antiquity to the Middle Ages“, in: Jenni Kuuliala u. Jussi Rantala (Hgg.), *Travel, Pilgrimage and Social Interaction from Antiquity to the Middle Ages* (Studies in Medieval History and Culture), London/ New York, 141–164.
- Camòs, Narciso (1657), *Jardín de María, plantado en el Principado de Cataluña*, Barcelona.
- Chatel, Elisabeth (1988), „Autels cippes de Septimanie“, in: Christian Landes (Hg.), *Gaule mérovingienne et monde méditerranéen. Les derniers Romains en Septimanie*, Lattes, 115–123.
- Claussen, Hilde (1987), „Eine Reliquiennische in der Krypta auf dem Petersberg bei Fulda“, in: *Frühmittelalterliche Studien* 21, 245–273 (Wiederabdruck in Katharina Benak/Christine Kenner/ Margit Krenn u. Alexandra Zingler (Red.) (2014), *Die Kirche St. Peter in Petersberg bei Fulda. Denkmalpflege und Forschung* (Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen 20), Darmstadt, 239–261).
- Claussen, Peter Cornelius (2020), „S. Maria in Portico“, in: Daniela Mondini, Carola Jäggi u. Peter Cornelius Claussen (Hgg.), *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300*, 4: *M–O, SS. Marcellino e Pietro bis S. Omobono*, Stuttgart, 381–400.
- Durliat, Marcel (1965), „L'église abbatiale de Moissac des origines à la fin du XI^e siècle“, in: *Cahiers archéologiques* 15, 155–177.
- Einhard, *Translation und Wunder der heiligen Marcellinus und Petrus*, Lateinisch/Deutsch, hg. von Dorothea Kies u. a. (Acta Einhardi 2), Seligenstadt.
- Favreau, Robert (1976), „Les inscriptions de l'église de Saint-Savin-sur-Gartempe“, in: *Cahiers de civilisation médiévale* 19, Nr. 73, 9–37.

- Favreau, Robert/Michaud, Jean/Leplant, Bernadette (1982), *Corpus des inscriptions de la France médiévale 8: Ariège, Haute-Garonne, Hautes-Pyrénées, Tarn-et-Garonne, Poitiers*.
- Favreau, Robert/Michaud, Jean/Leplant, Bernadette (1984), *Corpus des inscriptions de la France médiévale 9: Aveyron, Lot, Tarn, Poitiers*.
- Favreau, Robert/Michaud, Jean/Mora, Bernadette (1986), *Corpus des inscriptions de la France médiévale, 11: Pyrénées-Orientales, Poitiers*.
- Favreau, Robert/Michaud, Jean/Mora, Bernadette (1988), *Corpus des inscriptions de la France médiévale 12: Aude, Hérault, Poitiers*.
- Favreau, Robert/Michaud, Jean/Mora, Bernadette (1992), *Corpus des inscriptions de la France médiévale 16: Alpes-de-Haute-Provence, Hautes-Alpes, Ardèche, Drôme, Poitiers*.
- Ferro, Eva (2021), „Zum Verhältnis von Reliquien und Beschriftung im frühen Mittelalter. Eine Durchsicht der Quellen“, in: Kirsten Wallenwein u. Tino Licht (Hgg.), *Reliquienauthentiken. Kulturdenkmäler des Frühmittelalters*, Regensburg, 59–76.
- Gaiffier, B[audouin] de (1958), „La plus ancienne vie de sainte Pusinne de Binson honorée en Westphalie“, in: *Analecta Bollandiana* 75, 188–223.
- García Lobo, Vicente (1982), *Las inscripciones de San Miguel de Escalada. Estudio crítico*, Barcelona.
- Geuenich, Dieter (1983), „Die Personennamen auf der Altarplatte“, in: Dieter Geuenich/Renate Neumüllers-Klauser u. Karl Schmid (Hgg.), *Die Altarplatte von Reichenau-Niederzell* (Monumenta Germaniae Historica, Antiquitates, Libri memoriales et necrologia, N. S. 1, Supplementum), Hannover, 20–29.
- Geuenich, Dieter/Ludwig, Uwe (Hgg.) (2015) *Libri vitae. Gebetsgedenken in der Gesellschaft des frühen Mittelalters*, Köln/Weimar/Wien.
- Guerra Campos, José (1982), *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del apostol Santiago*, Santiago de Compostela.
- Handley, Marc A. (2017), „Scratching as Devotion. Graffiti, pilgrimage and liturgy in the Late Antique and Early Medieval West“, in: Katharine Bolle, Carlos Machado u. Christian Witschel (Hgg.), *The epigraphic cultures of Late Antiquity* (Heidelberger althistorische Beiträge 60), Stuttgart, 555–593.
- Holst Blennow, Anna (2011), *The Latin Consecrative Inscriptions in Prose of Churches and Altars in Rome 1046–1263. Edition with Translations and a Commentary on Language and Palaeography* (Miscellanea della Società di Storia Patria 56), Rom.
- Huyghebaert, Nicolas (1972), *Les documents nécrologiques* (Typologie des sources du moyen âge occidental 4), Turnhout.
- Joven Fernández, Elena (2018), „Ara de Antealtares“, in: *Tesoros hispánicos de la liturgia medieval*, Exposición digital, Madrid, <https://www.ucm.es/tesoros/ara-antealtares> (Stand: 13.10.2022).
- Jungmann, Josef Andreas (1962), *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe, 2: Opfermesse*, 2. Aufl., Freiburg/Basel.
- Junyent, Edoardo (1946), „La consagración de San Julián de Vilatorca en 1050“, in: *Analecta sacra Tarraconensia* 19, 279–292.
- Keddigkeit, Jürgen/Untermann, Matthias/Lagemann, Charlotte/Armgart, Martin/Schumacher, Ellen (2017), „Speyer, St. Maria, Domstift“, in: Jürgen Keddigkeit, Matthias Untermann u. Charlotte Lagemann (Hgg.), *Pfälzisches Klosterlexikon, 4: S, Speyer* (Beiträge zur pfälzischen Geschichte 26.4), Kaiserlautern, 133–238.
- Kenner, Christine (2014), „Die vorromanischen Wandmalereien der Kirche“, in: Katharina Benak, Christine Kenner, Margit Krenn u. Alexandra Zingler (Red.), *Die Kirche St. Peter in Petersberg bei Fulda. Denkmalpflege und Forschung* (Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen 20), Darmstadt, 283–392.

- Krönert, Klaus/Gaillard, Michèle (2020), „L'écriture hagiographique dans le diocèse de Châlons (env. 750–950)“, in: Monique Goulet (Hg.), *Hagiographies. Histoire internationale de la littérature hagiographique latine et vernaculaire en Occident des origines à 1550* 8, Turnhout, 379–387.
- Le Blant, Edmond (1856–65), *Recueil des inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieures au VIII^e siècle*, I–II, Paris.
- Mansi, Giovanni Domenico (1779), *Sacrorum Conciliorum Nova, Et Amplissima Collectio 23: Ab anno MCCXXV usque ad ann[um] MCCLXVIII*, Venedig.
- Martín López, María Encarnación (2014), „Las inscripciones de San Miguel de Escalada. Una nueva lectura“, in: Vicente García Lobo u. Gregoria Caveró Domínguez (Hgg.), *San Miguel de Escalada (913–2013)* (Folia medievalia 2), León, 197–238.
- Meyer-Barkhausen, Werner (1957), „Die Versinschriften (Tituli) des Hrabanus Maurus als bau- und kunstgeschichtliche Quelle“, in: *Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 7, 57–89.
- Michaud, Jean (1978), *Les inscriptions de consécration d'autels et de dédicace d'églises en France du VIII^e au XIII^e siècle. Epigraphie et liturgie*, Diss. Poitiers, Ms. (Mikrofilm).
- Michaud, Jean (1996), „Epigrafía e liturgia. El ejemplo de las dedicaciones y consagraciones de iglesias y altares“, in: *Estudios Humanísticos* 16, 183–207.
- Moliné y Brasés, Ernest (1910), „La descripción de Catalunya del P. Diago“, in: *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 5,33, 16–27.
- Mondini, Daniela/Jäggi, Carola/Claussen, Peter Cornelius (Hgg.) (2020), *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300, 4: M–O, SS. Marcellino e Pietro bis S. Omobono*, Stuttgart.
- Moráis Morán, José Alberto (2022), „De la ocultación a la exhibición. Revelación e invisibilidad de las reliquias en tiempos del románico“, in: Pedro Luis Huerta Huerta (Hg.), *Románico y reliquias. Arte, devoción y fetichismo*, Aguilar de Campoo, 129–159.
- Moráis Morán, José Alberto/Boto i Varela, Gerardo (2022), „La construcción del canon estético e historiográfico de la arquitectura leonesa del siglo X“, in: Javier Martínez de Aguirre, Ángel Fuentes Ortiz u. Victor Rabasco García (Hgg.), *Repensando el canon. Modelos, categorías y prestigio en el arte medieval hispano*, Madrid, 139–160.
- Narasawa, Yumi (2015), *Les autels chrétiens du sud de la Gaule (V^e–XII^e siècles)* (Bibliothèque de l'antiquité tardive 27), Turnhout.
- Peroni, Adriano/Riccioni, Stefano (2000), „The Reliquary Altar of S. Maria del Priorato in Rome“, in: Julia M. H. Smith (Hg.), *Early Medieval Rome and the Christian West. Essays in Honour of Donald A. Bullough*, Leiden, 135–150.
- Pollio, Giorgia (2020), „S. Maria del Priorato“, in: Daniela Mondini, Carola Jäggi u. Peter Cornelius Claussen (Hgg.), *Die Kirchen der Stadt Rom im Mittelalter 1050–1300, 4: M–O, SS. Marcellino e Pietro bis S. Omobono*, Stuttgart, 401–420.
- Ponsich, Pierre (1975), „La table de l'autel majeur de Saint-Michel de Cuxa consacrée en 974. Les avatars d'une table d'autel“, in: *La Méditerranée et les arts préromans et romans. Millénaire de la consécration de l'abbatiale de Cuxa, 974–1974* (Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 6), Prades, 41–65.
- Ponsich, Pierre (1982), „Les tables d'autel à lobes de la province ecclésiastique de Narbonne (X^e–XI^e siècle) et l'avènement de la sculpture monumentale en Roussillon“, in: *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 13, 7–51.
- Ponsich, Pierre (1987), „L'autel et les rites qui s'y rattachent. Son évolution en Roussillon et pays adjacents du IX^e au XIII^e siècle“, in: *Cahiers du Saint-Michel-de-Cuxa* 18, 9–38.
- Preston-Jones Ann/Okasha, Elizabeth (2013), *Early Cornish sculpture* (Corpus of Anglo-Saxon stone sculpture 11), Oxford.
- Rappmann, Roland/Zettler, Alfons (1998), *Die Reichenauer Mönchsgemeinschaft und ihr Totengedenken im frühen Mittelalter* (Archäologie und Geschichte 5), Sigmaringen.

- Riccioni, Stefano (2002), „L'autel-reliquaire de Sainte-Marie de l'Aventin à Rome. Exemple de la renovatio clunisienne“, in: Jean Vigier (Hg.), *Odilon de Mercœur, l'Auvergne et Cluny. La „Paix de Dieux“ et l'Europe de l'an mil*, Nonette, 205–219.
- Riccioni, Stefano (2005), „Gli altari di S. Galla e di S. Pantaleo. Una ‚lettura‘ in chiave riformata dell'antico“, in: *The altar from the 4th to the 15th century* (Hortus Artium Medievalium 11), Zagreb/Motovun, 189–200.
- Saint-Jean, Robert (1971), „Notes sur les graffites de l'autel pré-roman du Monastier“, in: *Bulletin de la Société d'études et de recherches archéologiques et historiques de Vagnas* 6, 4–6.
- Santiago Fernández, Javier de (2002), „Inscripciones en lipsanotecas y tapas de altar catalanas de los siglos X–XII. Su origen y función“, in: *Signo. Revista de Historia de la Cultura escrita* 10, 35–62.
- Sastre de Diego, Isaac (2013), *Los altares de las iglesias hispanas tardoantiguas y altomedievales. Estudio arqueológico* (British Archaeological Reports, International series 2503), Oxford.
- Schmale, Franz-Josef (1991), „Die Schriftquellen zur Bischofskirche des 8. bis 10. Jahrhunderts in Köln“, in: *Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein* 194, 9–32.
- Schmid, Karl (1983), „Zur Erschließung der Einträge auf der Altarplatte“, in: Dieter Geuenich, Renate Neumüllers-Klauser u. Karl Schmid (Hgg.), *Die Altarplatte von Reichenau-Niederzell* (Monumenta Germaniae Historica, Antiquitates, Libri memoriales et necrologia, N. S. 1, Supplementum), Hannover, 30–41.
- Schmidt, Michael (2021), „Unbekanntes Prüfening. Der Mäanderfries im Dachraum, die Fragmente der Decke und die Hirsauer Reform“, in: Michael Schmidt (Hg.), *Die Instandsetzung der ehemaligen Klosterkirche St. Georg in Prüfening. Bau, Kunst, Denkmalpflege*, Regensburg, 49–85.
- Tardif, Joseph (1904), „Les graffites de l'autel de l'abbaye du Ham (Musée de Valognes)“, in: *Société nationale des antiquaires de France. Centenaire 1804–1904. Recueils de mémoires publiés par les membres de la Société*, Paris, 423–429.
- Thietmar von Merseburg (1935), *Chronicon*, hg. von Robert Holtzmann, *Die Chronik des Bischofs Thietmar von Merseburg und ihre Korveier Überarbeitung* (Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum rerum Germanicarum, Nova Series 9), Berlin.
- Treffort, Cecile (2004), „Les ‚graffiti‘ sur tables d'autel aux époques pré-romane et romane. Note à propos des inscriptions de Gellone“, in: Xavier Barral i Altet u. Christian Lauranson-Rosaz (Hgg.), *Saint-Guilhem-le-Désert. Le contexte de fondation, l'autel médiéval de Saint-Guilhem*. Actes de la table ronde d'août 2002, Montpellier, 137–146.
- Treffort, Cécile (2007): *Mémoires carolingiennes. L'építaphe entre célébration mémorielle, genre littéraire et manifeste politique (milieu VIII^e–début XI^e siècle)*, Rennes.
- Treffort, Cécile (2009), „La table d'autel à graffiti découverte à Vouneuil-sous-Biard“, in: Christian Sapin (Hg.), *Le stucs de l'antiquité tardive de Vouneuil-sous-Biard (Vienne)* (Gallia, Supplément 60), Paris, 24–28.
- Untermann, Matthias (2020), „Geld in der Kirche. Liturgische und archäologische Kontexte“, in: *Coins in European Churches. Religious Practices and Devotional Use of Money* (Schweizerische Numismatische Rundschau 97, 2019), 33–72.
- Vallée-Roche, Marie (2013), „Note à propos des graffitis de l'autel paléo-chrétien de Minerve (Heraut)“, in: *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France* 73, 85–108.
- Vigué, Jordi (Hg.) (1987), *El Solsonès, la Val d'Aran* (Catalunya romànica 13), Barcelona.
- Yasin, Ann Marie (2015), „Prayers on Site: The Materiality of Devotional Graffiti and the Production of Early Christian Sacred Space“, in: Antony Eastmond (Hg.), *Viewing Inscription in the Late Antique and Medieval World*, New York, 36–60.

Bildnachweise

Abb. 1–3, 6, 8, 9, 14–22: Matthias Untermann, für den SFB 933, Teilprojekt A 05 (CC BY-SA 4.0).

Abb. 4: Société des Lettres, Sciences et Arts de l'Aveyron, Rodez.

Abb. 5: Kunsthistorisches Institut Florenz – Max-Planck-Institut, Fotothek.

Abb. 7: Wikimedia Commons/Pufui PcPifpef (CC BY-SA 4.0).

Abb. 10: Wikimedia Commons/David Perez (CC BY-SA 3.0).

Abb. 11: Valentino Pace.

Abb. 12: Wikimedia Commons/G.Garitan (CC BY-SA 4.0).

Abb. 13: Bildarchiv Foto Marburg.

Katharina Theil

Die Präsenz des göttlichen Logos. Zur Bedeutung der zentralen Gemme mit arabischen Schriftzeichen auf dem Evangeliar aus dem Bamberger Dom (BSB, Clm 4454)

Wenn es um die „ikonische Präsenz des Geschriebenen im mittelalterlichen Kirchenraum“ geht, wie das Thema der Konferenzschrift lautet, so ist auch und gerade an die künstlerisch gestalteten, mit verschiedenen wertvollen Materialien geschmückten Codices mit den Niederschriften der heiligen Texte zu denken, die in der Liturgie eine wichtige Rolle spielten. Als ikonisches Buchobjekt rückt insbesondere das Evangeliar ins Bewusstsein, dem im Früh- und Hochmittelalter sakramentale Präsenz als Repräsentant Christi zugeschrieben wurde. Von der angenommenen Gegenwart Christi im Evangelienbuch zeugen u. a. die auf das antike Kaiserzeremoniell zurückgehenden ehrenden Praktiken, die das Evangeliar als Stellvertreter Christi hervorhoben. So wurde das Evangelienbuch nach dem Vorbild des kaiserlichen *Adventus* beim *Introitus* feierlich in die Kirche geleitet, vor der Lesung mit Weihrauch und Kerzen inszeniert und danach vom Klerus und zeitweise möglicherweise sogar von der gesamten anwesenden Gemeinde mit einem ehrenden Kuss bedacht. Seiner äußeren Hülle, die den Codex skulptural überformte und seine Objekthaftigkeit betonte, kam eine wesentliche Rolle dabei zu, den Codex mit der Niederschrift der vier Evangelien als Präsenzmedium Christi zu kennzeichnen.¹

Der vorliegende Beitrag rückt einen Einband in den Fokus, in dessen Fall ein kleines, jedoch aufwändig in Szene gesetztes schrifttragendes Artefakt maßgeblich dazu beiträgt, die Gegenwart Christi im Codex sinnlich wahrnehmbar zu manifestieren: den Vorderdeckel des vermutlich von Heinrich II. (1002–1024) nach Bamberg gestifteten sogenannten Evangeliiars aus dem Bamberger Dom (Abb. 1).²

1 Vgl. zur Vorstellung der Gegenwart Christi im Evangelienbuch sowie zu seiner Rolle in der Liturgie Gussone 1995; Nußbaum 1995; Lentes 2006; Heinzer 2009; Reudenbach 2014; Ganz 2015, 45–48. Letzterer bezeichnet die Prachteinbände vor diesem Hintergrund treffend als „Buch-Gewänder“.

2 Anfang 11. Jahrhundert; Gold, Edel- bzw. Schmucksteine, Perlen, 30,5 × 24,5 cm; München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4454. Die Miniaturen im Inneren sind dem Skriptorium des berühmten Bodenseeklosters auf der Insel Reichenau zuzuschreiben, das zu den wichtigsten Produktionsstätten illuminierter Prachtbücher der Zeit gehörte. Es wird daher auch als ‚Reichenauer Evangeliar‘ bezeichnet. Wo der Vorderdeckel hergestellt wurde, muss offenbleiben; als Orte werden insbesondere die Reichenau und Regensburg in Betracht gezogen. Vgl. zum Vorderdeckel Steenbock 1965, 126–128, Nr. 47; Wieder 1979; *Kaiser Heinrich II.* 2002, 303–307, Nr. 135 (Gude Suckale-Redlefsen); Rainer 2011, 211–216; *Pracht auf Pergament* 2012, 172–174, Nr. 35 (Béatrice Hernad); Toussaint 2012, 312–314; Ganz 2015, 85–100 und 307–315; Exner 2015, 1804–1807; Pfändtner 2017; Wolter-von dem Knesebeck 2022, 297 und zu möglichen Produktionsorten der Heinrichsstiftungen auch Fillitz 1993 und Suckale-Redlefsen 2002.



Abb. 1: Vorderdeckel des Evangelii aus dem Bamberger Dom, Anfang 11. Jh., 30,5 × 24,5 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4454.

Dieses Beispiel regt an, bewusster als es bisweilen geschieht, wenn von der Ikonizität der Schrift die Rede ist, über die mit der ikonischen untrennbar verknüpfte materielle Dimension des Geschriebenen und ihre möglichen Implikationen für die Rezeption nachzudenken.

Frauke Steenbock zählte den Vorderdeckel dieses ottonischen Evangeliars in ihrer ikonographisch ausgerichteten Typologie der Einbände aus den 1960er Jahren zu ihrer Kreuz- bzw. *crux gemmata*-Gruppe.³ Dies ist zwar nachvollziehbar, da ein großes orthogonales Kreuz als wichtiges kompositionsstrukturierendes und selbstverständlich auch bedeutungstragendes Element den Einband überspannt. Jedoch wird durch die Einordnung in diese ikonographische Kategorie der eigentliche Akzent des Deckelschmucks in den Hintergrund gedrängt. Viel mehr nämlich als das gegenüber dem Rahmenband dezenter geschmückte Kreuz sticht der prominente ovale Schmuckschild im Zentrum des Vorderdeckels hervor, der deutlich aus der Fläche hervorragt und in dessen Mitte sich eine Gemme mit arabischen Schriftzeichen befindet (Abb. 2 und 3).

Der kleine, braunrot-opake Stein wird von einer goldenen, reich mit Filigranornamentik und Granulation verzierten Fassung in der Mitte eines sehr fein polierten, großen, dunkelblauen Achats mit weißer Bandzeichnung gehalten. Die ovale Form des Achats stimmt nahezu exakt mit der ebenfalls hochovalen Form der kleinen Gemme überein. Auch die erhöhte goldene Fassung des Ensembles ist aufwändig gestaltet

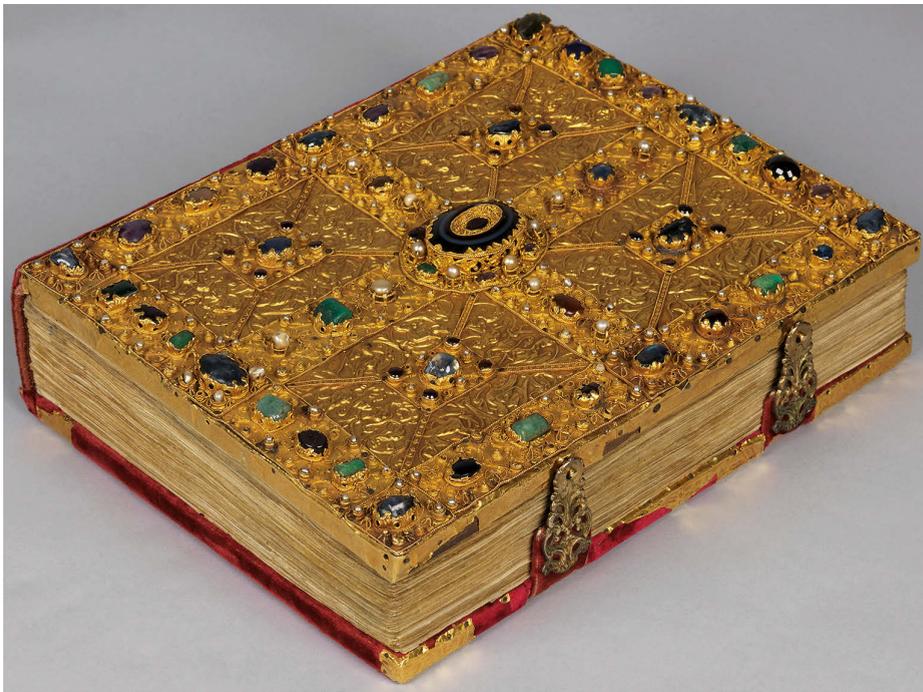


Abb. 2: Vorderdeckel des Evangeliars aus dem Bamberger Dom, Schrägansicht, Anfang 11. Jh., 30,5 × 24,5 cm. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4454.

³ Vgl. zum „Kreuz-Typus“ bzw. zur „Crux Gemmata-Gruppe“ Steenbock 1965, 25–33 sowie Steenbock 1962, 495–513, insbes. 501–507.



Abb. 3: Zentrales Ensemble mit Gemme (11 × 7 mm) und einfassendem Achatstein auf dem Vorderdeckel des Evangeliiars aus dem Bamberger Dom. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4454.

und weist durchbrochen gearbeitete vegetabile Ornamentik auf. Umgeben wird das Ensemble von einem Kranz aus insgesamt zwölf kleineren Edelsteinen und Perlen. Es erscheint wahrscheinlich, dass dieses Ensemble aus kleiner Gemme mit Inschrift und größerem einfassendem Achat, das vermutlich als besondere Gabe des Auftraggebers zur Gestaltung des Buchornats zur Verfügung stand, als Anstoß für den Entwurf dieses außergewöhnlichen Goldschmiedewerks diente.⁴

Was die Entzifferung der Inschrift anbelangt, so wurden verschiedene Lesarten in Betracht gezogen. Aufgrund ihrer groben, etwas ungenau erscheinenden Ausführung sind die Buchstaben schwer zu identifizieren (Abb. 4).

⁴ Die zentrale Platzierung und die Kombination mit dem einfassenden Achat hebt diese arabische Gemme von zwei weiteren bekannten, auf Bucheinbände montierten Exemplaren ab, die einzeln in den Randzonen der Buchdeckel platziert sind (vgl. zu diesen Shalem 1998, 142 und Ganz 2015, 315). Generell sind arabische Gemmen als Schmuck von Objekten in mittelalterlichen Kirchenschätzen des lateinischen Westens seltener, ganz im Gegensatz zu antiken Gemmen, die häufiger zu finden sind (vgl. Krug 1993, 161–172). Auch auf dem hier behandelten Vorderdeckel befindet sich am unteren rechten Rand eine antike Gemme mit der Darstellung des Pegasus. Es ist bislang nur ein Objekt bekannt, das ebenfalls eine Gemme mit arabischer Inschrift in der Kreuzesvierung aufweist, eine karolingische Kreuzbrosche aus Ballycottin (vgl. Porter/Ager 1999).



Abb. 4: Gemme mit arabischen Schriftzeichen auf dem Vorderdeckel des Evangeliiars aus dem Bamberger Dom, 11 × 7 mm. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4454.

So wurde eine Kombination aus zwei Buchstaben vorgeschlagen, wobei für den ersten die Lesart als *Hā'* (هـ) oder *Mīm* (م), für den zweiten als *Zāy* (ز), *Rā'* (ر) oder *Wāw* (و) erwogen wurde.⁵ Auch *hūwa al-ḥaqq* (Er ist die Wahrheit), einer der 99 Namen Allahs,⁶ bis hin zu dem gedoppelten Schriftzug *hūwa – hūwa*, einmal in richtiger Schreibrichtung von rechts (هو) und einmal gespiegelt von links ausgeführt, sind mögliche Lesarten, wobei letztere am plausibelsten erscheint. *Hūwa* bedeutet so viel wie „Er“ oder „Ihm“ und stellt ein Epithet Allahs dar.⁷

⁵ Diese Optionen bringt Toussaint 2012, 313 neben weiteren Lesarten vor. Avinoam Shalem hatte zuletzt vorgeschlagen, die Inschrift als *Hā'* und *Wāw* bzw. *hūwa* zu lesen (vgl. Pfändtner 2016). Damit revidierte er die in seiner Monographie von 1998, 306, gebrachte Lesart als *baraka* („Segen“), die lange die Forschung geprägt hatte.

⁶ So lautet eine der von Ganz 2015, 307 als möglich erachteten Lesarten.

⁷ Vgl. zu *hūwa* als Epithet Gottes Winkler 1930, 143. Esther Voswinckel Filiz und Johannes Zimmermann danke ich für die eingehende Diskussion des Objekts. Beide sehen den gespiegelten Schriftzug *hūwa – hūwa* als die wahrscheinlichste Lesart an. Wie Zimmermann betont, bleiben jedoch auch bei der Annahme dieses Schriftzugs einige Ungereimtheiten bestehen, was die Auf- und Abstriche angeht. Die zuletzt genannte Lesart wurde bereits von Toussaint 2012, 313 und Ganz 2015, 307 ebenfalls in Betracht gezogen. Der gespiegelte Schriftzug ist in späterer Zeit und bis heute im Sufismus

An der Vielfalt der unterschiedlichen Vorschläge zur Lesart der Inschrift wird deutlich, dass sie in einer Weise schwer zu entziffern ist, dass selbst Experten Mühe damit haben. Ungeachtet der Schwierigkeiten bei der genauen Entzifferung sind die Zeichen jedoch als arabische Buchstaben zu identifizieren, insbesondere ein *Hā'* (ح) ist recht deutlich zu erkennen. Somit kann der Stein mit Siegeln bzw. Amuletten in Beziehung gesetzt werden, die im arabischen Raum im frühen und hohen Mittelalter üblich waren und die häufig islamische Segensformeln in kufischer Schrift eingraviert trugen.⁸

Ob die Schriftart am Hofe Heinrichs II. oder in seinem Umkreis als Arabisch erkannt wurde und der Stein einem islamischen bzw. ‚sarazenischen‘ Kontext zugeordnet wurde, ist fraglich.⁹ Womöglich wurde die Inschrift auch als eine alte hebrä-

verbreitet, aus der frühen Zeit bis etwa 1000 ist mir bislang kein vergleichbarer graviertes Stein mit diesem Schriftzug bekannt – allerdings sehr wohl Gemmen mit anderen Inschriften in gespiegelter Form. Siehe ein derartiges Beispiel in Porter 2011, 62, Nr. 227; die Gemme trägt den gespiegelten Schriftzug „Through God“.

8 Vgl. zu derartigen Gemmen Porter 2011 und Porter 2020. Die Siegel und Amulette sind äußerst schwer zu lokalisieren, da sie in der gesamten islamischen Welt in der frühislamischen Zeit, etwa zwischen dem 8. und 12. Jahrhundert u. Z., Verwendung fanden und vergleichsweise wenig Grabungsfunde vorhanden sind. Auch die genauere Datierung ist dementsprechend schwierig; für die Gemme auf CIm 4454 wurde zuletzt jedoch eine Herstellung im 10. Jahrhundert vermutet (vgl. Pfändtner 2016). Amulettsiegel mit schlecht lesbarem, plump ausgeführtem Schriftzug waren häufiger, wie Porter feststellt. Eine Erklärung könnten sie darin finden, dass nicht jeder muslimische Steinschneider unbedingt des Arabischen mächtig war (vgl. die Beispiele in Porter 2011, 81 oder ihre Rubrik „Uncertain Phrases“, ebd., 83). Darüber hinaus war die Lesbarkeit wohl auch nicht immer intendiert, wie im Falle von mysteriösen ‚magischen‘ Schriftzeichen und Symbolen, die neben klar zu entziffernden Texten ebenfalls auf diesen Artefakten zu finden sind; vgl. hierzu Porter 2020, insbes. 251–252 und 254–255, die auf 252 feststellt: „Arabic letters take the form of seemingly meaningless letter strings, and there are signs and symbols, all part of a magical vocabulary [...]“. Letztlich ist jedoch auch eine ‚Pseudo-Inschrift‘ nicht auszuschließen, wie bereits Toussaint 2012, 313 und Ganz 2015, 337, Anm. 43 anmerken.

9 Toussaint 2012 lässt diese Frage offen. Ganz 2015, 312 geht davon aus, dass man im Umkreis Heinrichs II. – der als Auftraggeber vermutet wird – nicht des Arabischen mächtig war und der Stein ohne „Metadaten“ in den Westen gereist sei. In der Forschung wird stets das spannungsreiche Verhältnis zwischen der Fülle an Artefakten aus dem arabischen Raum, die Heinrich II. in seine Stiftungen sakralen Geräts integrieren ließ, und seinen im Vergleich zu seinen Amtsvorgängern spärlichen Kontakten mit der arabischen Welt und mit Byzanz angemerkt, von wo viele derartige Gegenstände als diplomatische Gaben in den Westen gelangten (vgl. Toussaint 2012, 301 und 310; Ganz 2015, 307–312). Man nimmt meist an, dass er byzantinische wie auch arabische Artefakte vor allem aus dem ererbten ottonischen Schatz entnommen hat. Doch ist es ebenfalls möglich, dass einige islamische Objekte durch Handel oder aber als Beute in den Kriegszügen gegen byzantinische und arabische Stützpunkte in Süditalien an den ottonischen Hof gelangten (vgl. zu den Kriegen Rotter 2004, 303 und Shalem 1998, 46; zu den Handelsrouten Shalem 1998, 93–99). Allerdings ist für Heinrich ein spezielles Interesse an der arabischen Welt insofern belegt, als er eine Kopie der *Historia Romana* (um 950/1000) des Landolfus Sagax anfertigen ließ, die zum ersten Mal ein umfassendes Bild ‚vom Aufstieg und der Expansion der Araber‘ zeichnete (Rotter 2004, 288). Zudem ist bemerkenswert, dass Heinrich für eine Münzprägung eine Imitation eines Prägestempels des in Cordoba residierenden Kalifen Hisham II. (976–1008) benutzte, die eine arabische Inschrift einer Koransure aufweist (vgl. Steuer 2004, 127–131; Rotter 2004, 303). Letzterer hält jedoch die vormalig (vgl. Steuer 2004, 129–130) geäußerte Hypothese

ische Schriftart eingestuft oder zumindest vage dem Heiligen Land im Osten zugeordnet.¹⁰ In jedem Fall ist davon auszugehen, dass die Inschrift – deren Entzifferung auch heute noch Probleme bereitet – als fremdartig wahrgenommen wurde und dass es vermutlich gerade ihr rätselhafter Charakter war, der den Stein in den Augen der Zeitgenossen so attraktiv erscheinen ließ.¹¹ Es ist anzunehmen, dass die Konzepture des Buchschmucks die kleine Gemme mit der fremdartigen Inschrift als Siegelstein erkannten, dem gleichzeitig die Funktion als Amulett zukam: zum einen, da sie grundsätzlich in ihrer Form und Dimension geschnittenen Steinen vergleichbar war, die im lateinischen Westen in Ringen montiert als persönliche Siegel gebraucht wurden,¹² zum anderen, da auch im Westen trotz der weitgehenden Verurteilung von als ‚magisch‘ charakterisierten Praktiken durch die orthodoxe Lehrmeinung der Kirche Buchstaben und mysteriöse Schriftzeichen als zentraler Bestandteil von Amuletten und Talismanen Einsatz fanden.¹³ Die Überlagerung der Funktion als Siegel mit jener

für unwahrscheinlich, die Münze könnte als ‚Festmünze‘ auf eine Gesandtschaft aus Cordoba an den Hof Heinrichs II. hindeuten. Rotter geht davon aus, dass direkte Kontakte Heinrichs II. zu islamischen Herrschern fehlten (vgl. Rotter 2004, 303–304).

10 Vgl. Shalem 1998, 136–137 allgemein zu einer derartigen zeitgenössischen Wahrnehmung arabischer Schrift an Objekten in westlichen Kirchenschätzen bzw. dem „eastern flavour“, den diese Inschriften womöglich in den Augen der Zeitgenossen den liturgischen Objekten verliehen. Vgl. in eine ähnliche Richtung argumentierend zuletzt auch Ganz 2015, 312–313, der festhält, die „fremdartigen Schriftzeichen markierten die Herkunft aus östlichen Regionen der Welt“ und der davon ausgeht, der Stein könnte von Pilgern oder Kaufleuten in den Westen gebracht worden sein.

11 Vgl. zu dem die Entwerfer des Deckels vermutlich interessierenden „Rätselcharakter“ der Inschrift auch Ganz 2015, 313.

12 Meist handelte es sich dabei um Gemmen, die aus der römischen Antike stammten und figürliche Darstellungen aufwiesen (vgl. hierzu Hiebaum 1931; Krug 1993; Zwierlein-Diehl 2007, 253–256). Gemmen mit christlichen Motiven wie etwa einer Taube oder Fischen, wie sie Clemens von Alexandrien den Gläubigen als Siegel empfiehlt (vgl. Daniélou 1963, 60–61; Spier 2007, 15), sind dagegen im lateinischen Westen im Mittelalter nicht üblich.

13 Vgl. zu Schriftamuletten im westlichen Mittelalter Skemer 2006 und jüngst Garipzanov 2021. Beide sind sich der Problematik des Begriffs ‚Magie‘ und seiner Prägung durch den normativen christlichen Diskurs bewusst (vgl. Skemer 2006, 3; Garipzanov 2021, 287, Anm. 1). Die immer wieder vorgebrachte Kritik am Gebrauch von Amuletten mit seit der Antike tradierten ‚magischen‘ Zeichen macht deutlich, dass ihr Einsatz letztlich das gesamte Mittelalter hinweg in gewissem Ausmaß bestehen blieb. Zwar intensiviert sich ihr Gebrauch im lateinischen Westen im Zuge der Übersetzung hebräischer und arabischer Texte ab dem 12. Jahrhundert. Wie Ildar Garipzanov belegen kann, waren jedoch auch im frühen Mittelalter im lateinischen Westen ‚magische‘ Zeichen wie die sogenannten ‚Brillenbuchstaben‘ nicht unbekannt, die aus östlichen okkulten Traditionen stammten und im Frühmittelalter im koptischen Ägypten und in Byzanz gängig waren. Bei dem von ihm untersuchten ‚magischen‘ Text aus dem 9. Jahrhundert handelt es sich um einen beigefügten Eintrag in einer im nördlichen Italien entstandenen Rechtshandschrift. Bemerkenswert ist, dass es in dem Text u. a. um die Herstellung eines mit diesen Zeichen gravierten Steines als Amulett geht. In der späteren Zeit ab etwa dem 12. Jahrhundert sind Siegelringe im Besitz von Bischöfen mit antiken Gemmen bekannt, die das Motiv einer hahnenköpfigen Figur mit Schlangenbeinen sowie die zugehörigen ‚magischen‘ Beischriften wie u. a. *ABRAXAS* aufwiesen (vgl. Zwierlein-Diehl 2007, 256–258; Krug 1993, 166).

als Amulett war nichts Ungewöhnliches, weder im islamischen noch im christlichen Kontext.¹⁴

Die sich einem unmittelbar semantischen Zugriff verweigernden Schriftzeichen des Siegelamuletts wirken vor allem über ihre formale, ikonische Dimension. Für die Vermutung, dass die Konzepture des Deckels auf letztere mehr Gewicht legten als auf ihre (potenzielle) Lesbarkeit, spricht auch die Montage des Steins mit dem Schriftzug in vertikaler Ausrichtung anstatt in horizontaler Leserichtung. Die formal-ästhetische, ornamentale Qualität des Schriftzugs wird zudem durch die Einbettung der Gemme in eine außergewöhnlich abstrakt-ornamental gehaltene Goldschmiedekomposition unterstrichen. Mit ihrem den gesamten Deckel wie ein Gewebe überziehenden Goldfiligran scheint sie gleichsam auf das zentrale Schriftornament abgestimmt.

Die Gemme wird sehr bewusst an zentraler Stelle in eine künstlerische Komposition mit christlichem Sinn eingegliedert, die sich auf das Buch als Repräsentant Christi bezieht. Dadurch wird der Stein mit einer spezifisch christlichen Bedeutung aufgeladen, die weit über die häufig als Grund für die Montierung mysteriöser Gemmen angenommenen besonderen Wirkkräfte hinausgeht.¹⁵ Im Folgenden wird die These vertreten, dass der Schmuckschild mit dem arabischen Schriftstein als sehr spezifische symbolische Repräsentation Christi konzipiert ist, die mit der allgemeinen Interpretation auffälliger Edelsteine im Zentrum von Kreuzesvierungen als „ausgewählter Edelstein“ Christus (gemäß 1 Petr 2, 6) nur unzureichend erfasst ist.¹⁶ Um die Bedeutung des prominent inszenierten Schriftsteins auf dem Evangelienbuch zu erschließen, ist es zentral, seinen Charakter bzw. seine ursprüngliche Funktion als *Siegelamulett* mit in die Überlegungen einzubeziehen. Das Christentum ist geprägt von einer äußerst reichen Siegelmetaphorik, die vermutlich bei der Wahl dieser Gemme im Zentrum der Komposition zum Tragen kam.¹⁷ Ein vertieftes Verständnis des Steins ergibt sich zudem

14 Vgl. zum islamischen Bereich Porter 2004; Porter 2011; Porter 2020; zum christlichen Zwierein-Diehl 2007, 252–253 und 255–258; Zwierein-Diehl 2014, 88. Vgl. zudem Callieri 2001, der den Begriff „amulet-seal“ bzw. „Amulettsiegel“ in seiner Untersuchung zur Magie im prä-islamischen Iran prägte, was noch einmal die kulturübergreifende Dimension dieser Kategorie unterstreicht.

15 Vgl. zur Hypothese, dass die den Gemmen mit mysteriösen arabischen Inschriften vermutlich zugeschriebenen Wirkmächte einen wichtigen Grund für deren Montierung auf christlichen Objekten darstellten Shalem 1998, 153–154; Porter/Ager 1999, 214.

16 Grundsätzlich können auffällig geschmückte Kreuzesvierungen als Symbol für Christus verstanden werden (vgl. Jülich 1986/87, 99–258). Handelt es sich um große Edelsteine, so lässt sich eine Verbindung zu 1 Petr 2, 6 (vgl. Eph 2, 20 sowie Apg 4, 11; Jes 28, 16) ziehen, wo Paulus Christus als „ausgewählten, kostbaren Eckstein“ bezeichnet (vgl. Elbern 1983, 28; vgl. zu Christus als Eckstein im ersten Petrusbrief auch Meier 1977, 76). Zur Relevanz dieses biblischen Steinbildes speziell im Kontext von Evangelienbüchern bzw. der den vier Evangelien vorangestellten Kanontafeln vgl. darüber hinaus Pulliam 2017, insbes. 129–130. Für die Lesart des mittigen Ensembles auf Clm 4454 als Symbol für Christus vgl. Steenbock 1965, 30.

17 Die christliche Siegelmetaphorik wurde bislang nur partiell beleuchtet; ein Überblickswerk stellt ein Desiderat dar. Vgl. neben den im Folgenden zitierten Arbeiten zu in der Spätantike und im Frühmittelalter relevanten Aspekten (Häring 1955; Daniélou 1963, Kap. ‚Sphragis – Das Siegel‘, 60–74;

erst, wenn grundlegende theologische Gedankengänge, die in der künstlerischen Gestaltung dieses spezifischen Evangeliars angelegt sind, in den Blick genommen werden, denn der prominent platzierte Stein mit den Schriftzeichen ist Teil eines künstlerischen Schmuckprogramms, das den gesamten Codex umfasst und das Zusammenspiel zwischen inneren Miniaturen und äußerem Goldschmiedewerk einschließt.¹⁸

Ein genauerer Blick auf die Gesamtkomposition des Deckelschmucks lässt die Bedeutung des mittigen Schmuckschildes klarer hervortreten. Die übergeordnete Struktur des abstrakt-ornamentalen Goldschmiedewerks, in dessen Zentrum sich das Ensemble befindet, ergibt sich aus der Kombination des großen orthogonalen Kreuzes mit geometrischen Figuren, die entweder als großes *Chi*-Kreuz und Raute oder aber als Kombination aus vier kleinen *Chi*-Kreuzen in den hochrechteckigen Zwickelfeldern zwischen den Kreuzarmen gelesen werden können (Abb. 5).

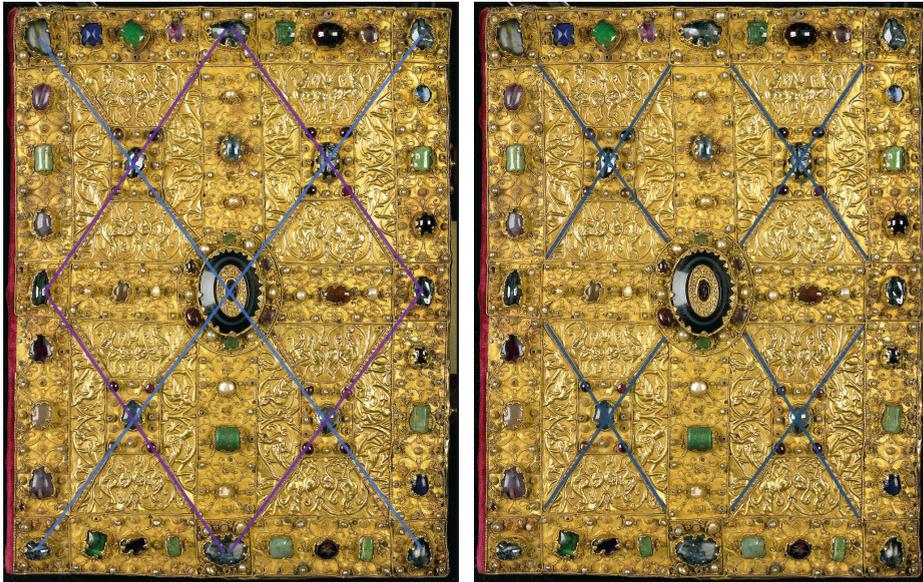


Abb. 5: Vorderdeckel des Evangeliars aus dem Bamberger Dom mit von der Verfasserin eingezeichneter Darstellung der geometrischen Figuren.

Blumberg 2012) die Arbeiten von Miriam Bedos-Rezak, die sich vor allem mit der Siegelbildlichkeit ab dem Hochmittelalter auseinandersetzt (Bedos-Rezak 2000; dies. 2011; dies. 2012).

18 Dass es sich bei der Gemme auf Clm 4454 um ein Amulett handeln muss, wurde in der Literatur seit Steenbock 1965, 30 erwähnt. Ihrem speziellen Charakter als *Siegelamulett* wurde bislang keine Beachtung geschenkt. Von den jüngeren Beiträgen, die stärker auf den Spolien-Charakter der Gemme eingehen, hebt Gia Toussaint 2012, 212–214 in ihrer kürzeren, dem Stein gewidmeten Passage ganz auf die der Gemme als Amulett zugeschriebene Schutz- und Wirkmacht („protective function“, ebd. 313) ab. Sie geht davon aus, dass der primäre Grund für die Montierung das Ziel war, das fremdartige Amulett und seine Wirkkräfte im christlichen Kontext nutzbar zu machen (vgl. ebd., 314). Dagegen

Wie die Forschung zu Recht hervorgehoben hat, birgt dieses geometrische Schema, das sich anhand der Anordnung der Edelsteine und des Goldfiligrans auf dem Vorderdeckel abzeichnet, eine klare kosmologische Bedeutung.¹⁹ Hervorzuheben sind insbesondere die Raute als Zeichen der viergestaltigen Welt und das *Chi*-Kreuz als Initiale des Namens Christi und Zeichen der Himmelsachsen. Hinzu kommen bedeutungstragende Zahlenkonstellationen, wobei hier genügen soll, die immer wieder aus unterschiedlichen Zahlenrelationen dominant hervortretende Vierzahl hervorzuheben, welche als das der gesamten Schöpfung zugrunde liegende numerische Prinzip betrachtet wurde. Besonders markant stechen die vier großen blauen Steine im Zentrum der vier hochrechteckigen Zwickelfelder hervor.²⁰ In Kombination mit diesen geometrischen Figuren ist das große orthogonale Kreuz, die *crux gemmata*, nicht nur als apokalyptisches Triumph- und Siegeszeichen zu verstehen, sondern gleichzeitig als Zeichen, das die kosmische Tragweite der Erlösungstat Christi am Kreuz vor Augen führt. Gemäß der Logotheologie war Christus in seiner Natur als präexistenter göttlicher Logos an der Erschaffung der Welt beteiligt. Durch seinen Tod am Kreuz stellte er als inkarniertes *verbum* die Harmonie der Welt, die durch den Sündenfall verloren war, wieder her. Das Kreuz als Zeichen des inkarnierten Logos, das in seiner Viergestalt mit der aus der Antike übernommenen Bedeutung der Vier als kosmischer Konstruktionszahl korrespondiert, bildet dabei das verbindende Element von Schöpfung und Erlösung. Von den Kirchenvätern wurde es als in der Mitte der Welt errichtet beschrieben, wobei seine Arme – gemäß der Deutung von Eph 3,18–19 – die gesamte Welt umfassten.²¹

merkt David Ganz 2015, 312–313 bereits an, dass eine „Aktivierung“ des Amuletts nicht ausschlaggebender Grund für seine Anbringung auf dem Vorderdeckel des Evangeliars gewesen sein kann, sondern stellt fest, dass „das Amulett mit seinen ungelenk hineingeritzten Schriftzeichen einen Ursprung heiliger, auratischer Schrift, der hier für das Evangelienbuch in Anspruch genommen wurde“, verkörperte (Ganz 2015, 313). Weitere Sinnebenen erschließt er u. a., indem er auch den konkreten räumlichen und zeitlichen Kontext dieses Goldschmiedewerks mit in die Überlegungen einbezieht. Er vermutet, dass das Amulett aufgrund des ambivalenten Status von Schriftamuletten in Missionsgebieten – zwischen einem Medium, das im Verdacht stand, heidnische Bräuche zu tradieren und probatem Mittel zur Bekehrung – im Bamberger Kirchenschatz besonderen Reiz als Schmuck des Evangeliars besessen haben könnte, da die neugegründete Diözese von höchster Stelle noch als zu missionierendes Gebiet betrachtet wurde (vgl. hierzu ausführlich Ganz 2015, 312–313).

19 Vgl. insbes. Steenbock 1965, 126–128; Wieder 1979, 240–257; Ganz 2015, 85–100 und 307–315.

20 Vgl. zum semantischen Gehalt abstrakt-ornamentaler Kompositionen mit kosmologischer Bedeutung im frühen Mittelalter zuerst Elbern 1955/56 und Elbern 1983. Weitere Sinnebenen der abstrakten Deckelkomposition, insbesondere jene, die sich aus den durch die Setzung der Steine konstituierten Zahlenkonfigurationen im Zusammenhang mit den biblischen Steinbildern ergeben, werden in meinem Dissertationsprojekt zu Edelsteinen als Ornat frühmittelalterlicher Prachtcodices eingehender behandelt. Dies ist Teil des von David Ganz geleiteten SNF-Projekts *Texturen der Heiligen Schrift. Materialien und Semantiken sakralen Buchschmucks im westlichen Mittelalter, 780–1300* (<https://textures-of-scripture.ch>; Stand: 21.4.2022). Ihm und meinen Kolleg*innen Thomas Rainer und Sabrina Schmid möchte ich an dieser Stelle für den inspirierenden Austausch danken.

21 Vgl. Werckmeister 1964, 705 sowie Poilpré 2005, 82–83.

Um die Bedeutung dieser Komposition genauer zu erfassen, ist es unerlässlich, das Goldschmiedewerk dezidiert als Schmuck eines Evangelienbuches, d. h. in seiner engen Bezogenheit auf das Objekt, das es schmückt, zu betrachten. Die durch den Edelsteinbesatz deutlich hervorgehobene Rahmenleiste bindet die kosmologische Komposition an den rechteckigen Buchkorpus. Das mit Raute und *Chi*-Kreuz kombinierte axiale Kreuz, das die gesamte Fläche des Codex durchmisst, erscheint hier in erster Linie als Strukturprinzip der Welt, zu deren Sinnbild der konkret vorliegende viereckige Codex wird. Die vier rechteckigen Zwickelfelder zwischen den Kreuzarmen mit den großen blauen Steinen im Zentrum, die die deckelüberspannende Struktur im Kleinen reflektieren, können auch als Repräsentation der im Inneren niedergeschriebenen vier Evangelien-*Bücher* verstanden werden.²² Das den Vorderdeckel strukturierende Muster kann also gleichzeitig als Zeichen des vom Kreuz Christi durchmessenen Kosmos wie auch der vier im Inneren bewahrten Evangelien verstanden werden. Somit verleiht die Komposition in besonders prägnanter Weise der Idee visuell Ausdruck, dass die vier Evangelien, da sie aus derselben Quelle stammen wie die gesamte Schöpfung, nämlich aus Christus-Logos, dieselbe viergestaltige Ordnung aufweisen wie der gesamte göttliche Kosmos – ein Gedanke, der schon von Irenäus (um 135 – um 200) in seiner Apologie der Vierzahl der Evangelien ausführlich dargelegt wurde.²³

So ergibt sich für den zentralen Schmuckschild inklusive des kleinen Steins mit der mysteriös anmutenden Inschrift eine sehr spezifische Bedeutung. Wie dargelegt wurde, ist er eingebettet in eine Komposition, die Welt und Schrift verschränkt und auf den Ursprung der vier Evangelien in dem welterschaffenden und -erlösenden Logos bzw. Christus verweist. Somit kann kaum ein Zweifel bestehen, dass die bemerkenswerte Assemblage im Zentrum der Kreuzesvierung Christus insbesondere in seiner Natur als göttlicher und letztlich unergründbarer Logos vergegenwärtigt. Gerade der rätselhafte Charakter des Schriftzugs macht diese Bedeutungsaufladung möglich. Er korrespondiert mit der Idee des letztlich nie ergründbaren, geheimnisvollen Cha-

²² Diesen Bezug „nach ‚innen““ hebt bereits David Ganz 2015, 89 hervor.

²³ „Warum sollte die Zahl der Evangelien größer oder kleiner sein? Da die Welt, in der wir leben, sich in vier Gegenden teilt und weil es vier Hauptwindrichtungen gibt, die Kirche aber auf der ganzen Erde verbreitet ist, Säule und Stütze (vgl. 1 Tim 3,15) der Kirche das Evangelium und der Geist des Lebens sind, so hat sie plausiblerweise vier Säulen, die von allen Seiten Unvergänglichkeit atmen und die Menschen immer neu beleben. Da leuchtet es ein, dass der Erbauer des Alls, der Logos, ‚der auf den Kerubim thront‘ (Ps 80,2: LXX Ps 79,2) und ‚das All zusammenhält‘ (Weish 1,7), uns bei seinem Erscheinen vor den Menschen das Evangelium in vierfacher Gestalt gab, aber zusammengehalten vom einen Geist.“ (*Neque autem plura numero quam haec sunt neque rursus pauciora capit esse evangelia. Quoniam enim quattuor regiones mundi sunt in quo sumus et quattuor principales spiritus et disseminata est ecclesia super omnem terram, columna autem et firmamentum ecclesiae est evangelium et spiritus vitae, consequens | est quattuor habere eam columnas undique flantes incorruptibilitatem et vivificantes homines. Ex quibus manifestum est quoniam qui est omnium artifex verbum, ‚qui sedit super Cherubim‘ et ‚continet omnia‘, declaratus hominibus, dedit nobis quadriforme evangelium quod uno spiritu continetur*, Irenäus, *Adversus haereses*, III,11,8). Vgl. hierzu auch Merkel 1978, 6–7 sowie zur kosmologischen Bedeutung der Vierzahl der Evangelien auch O’Reilly 1998 und Poilpré 2005, 82–83.

racters des göttlichen Wortes, das gemäß der damaligen Auffassung der Schöpfung zugrunde liegt, in Christus inkarniert wurde und in seinem Evangelium präsent ist. Es ist die Indetermination des Schriftzugs, die Christus als geheimnisvollen Logos repräsentiert, der durch das Arrangement des Goldschmieds hier als Quelle der gesamten Schöpfung wie auch der Heiligen Schrift erscheint.

Die Wahl eines Siegelsteins als symbolische Repräsentation des göttlichen Logos im Zentrum des kosmischen Kreuzes erscheint umso stimmiger, wenn man bedenkt, dass Irenäus, der die Idee von der kosmologischen Vierzahl der Evangelien und ihrem Ursprung in Christus herausarbeitet, darüber hinaus darlegt, Christus als präexistenter Logos hätte sich mit seinem Zeichen des Kreuzes bei der Erschaffung der Welt in diese „hineingeprägt“.²⁴ In der lateinischen Übersetzung der Stelle steht das von dem Verb *infigere* abgeleitete Partizip *infixus*. *Infigere* war mit *imprimere* und *imponere* eines der Zeitwörter, die neben dem am meisten verwendeten *signare* in den Werken der Kirchenväter häufig im Zusammenhang mit dem Bild des Siegelns gebraucht wurden.²⁵

Die Siegelbildlichkeit im Zusammenhang mit Christus als göttlicher Logos, die bei der Konzeption des Deckelschmucks eine Rolle gespielt haben dürfte, kam auch im Zusammenhang mit dem Hebräerbrief und seiner Exegese zum Tragen, und zwar um das Verhältnis von Christus zu Gottvater zu beschreiben. In Hebr 1,1–4 heißt es:

Vielfältig und auf vielerlei Weise hat Gott einst zu den Vätern gesprochen durch die Propheten; am Ende dieser Tage hat er zu uns gesprochen durch den Sohn, den er zum Erben von allem eingesetzt, durch den er auch die Welt erschaffen hat; er ist der Abglanz seiner Herrlichkeit und das Abbild seines Wesens; er trägt das All durch sein machtvolles Wort, hat die Reinigung von den Sünden bewirkt und sich dann zur Rechten der Majestät in der Höhe gesetzt; er ist umso viel erhabener geworden als die Engel, wie der Name, den er geerbt hat, ihren Namen überragt.²⁶

Die Wendung „Abbild seines Wesens“ in Hebr 1,3 wurde ursprünglich nah am Grundtext bleibend mit *character* [altgr. *χαρακτήρ*] *substantiae eius* aus dem Griechischen ins Lateinische übertragen. Zwar setzte sich in der *Vulgata* dann die Übersetzung *figura substantiae eius* durch, doch war die frühere Version mit *character* und die mit diesem Begriff verbundenen Bedeutungen und Konzepte im frühen Mittelalter noch bekannt. Der Begriff *character* im Lateinischen hatte ein ähnliches Bedeutungsspektrum wie *χαρακτήρ* im Altgriechischen und wurde von den Kirchenvätern häufig

²⁴ Irenäus, *Adversus haereses*, V,18,3. A. Rousseau übersetzt die Stelle folgendermaßen ins Französische: „[...] et se trouvait imprimé en forme de croix dans la Création entière en tant que Verbe de Dieu gouvernant et disposant toutes choses“. (Irenée, *Contre les hérésies*, V,18,3, hg. und übers. von Rousseau, L. Doutreleau und Ch. Mercier). Vgl. zur inhaltlichen Deutung dieser Stelle, der lateinischen Übersetzung im Verhältnis zur griechischen Originalversion und ihren modernen Übersetzungen Winfried Overbeck 1995, 294–295, insbes. 295, Anm. 1.

²⁵ Vgl. hierzu Häring 1955, 481–512, und insbes. 496, wo er genauer auf die von Augustinus in diesem Sinne benutzten Verben eingeht.

²⁶ *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift* 2016.

synonym mit *signaculum* und *signum* gebraucht, worunter man so viel wie „Siegel“, „Stempel“, „Abdruck“ oder auch „Zeichen“ bzw. „Kennzeichen“ verstand (also sowohl das Werkzeug der Einprägung als auch den Abdruck, den es hinterließ).²⁷ Ambrosius beispielsweise fasst den Begriff *character* im Hebräerbrief als Beweis für die Wesensgleichheit von Vater und Sohn auf und versteht ihn im Sinne der Siegelbildlichkeit, wenn er schreibt ‚*character impressum [!] esse significat*.²⁸ Das Wort *character* konnte seit der Antike – und verstärkt seit der karolingischen Zeit – auch die Bedeutung von „Schriftzeichen“ oder „Buchstabe“ haben und evozierte somit nicht nur die Siegelbildlichkeit, sondern darüber hinaus auch die Idee von Schrift.²⁹ Es geht also in der Siegelmetaphorik im Zusammenhang mit dem Hebräerbrief im Sinne des Ambrosius um das Mysterium der Wesensgleichheit von Christus mit Gottvater, das durch das Bild des eingepprägten ‚Abdrucks‘ des Wesens Gottvaters bzw. des göttlichen Logos in Christus – dem inkarnierten göttlichen Wort – veranschaulicht wird.

Als göttlicher Logos war Christus Ursprung von Welt wie Schrift und somit Quelle allen Lebens, weswegen er auch mit dem *fons vitae*, dem paradiesisch-kosmischen Lebensquell gleichgesetzt wurde. Die vier Evangelien wiederum wurden mit den in der Lebensquelle gründenden vier kosmischen Paradiesflüssen ineingesetzt.³⁰ In diesem Zusammenhang ist von Bedeutung, dass das mittige Ensemble einerseits die Präsenz des Logos im Buch nach außen dreidimensional akzentuiert, andererseits durch seine dunkle Farbe in der hellgoldenen Umgebung die Illusion einer sich öffnenden Tiefe

²⁷ Siehe zur polyvalenten Bedeutung von *character* von der Antike bis zum Ende des Frühmittelalters und zur Nähe zu *signaculum* und *signum* Häring 1955. Zu Hebr 1,3 ebd., insbes. 486–489 und 508. Für den Hinweis auf den *character*-Diskurs danke ich Aden Kumler. In der für ihre besondere Treue zum biblischen Grundtext bekannten Übersetzung der *Elberfelder Bibel* 2006 heißt es in Hebr 1,3 bezeichnenderweise nicht „Abbild“, sondern „Abdruck seines Wesens“.

²⁸ Ambrosius, *De Fide ad Gratianum*, I,6,49; zit. nach Häring 1955, 487.

²⁹ Vgl. Häring 1955, insbes. 488–489 und 508–509. Als *characteres* konnten unterschiedliche Arten von Buchstaben bzw. Schriftzeichen bezeichnet werden, von Buchstaben der Heiligen Schrift über Monogramme bis hin zu mysteriösen Schriftzeichen, die in ‚magischen‘ Praktiken Verwendung fanden. Zur Bezeichnung ‚magischer‘ Schriftzeichen vgl. insbes. Häring 1955, 500–502 und Garipzanov 2021.

³⁰ Vgl. zur ursprünglichen Paradiesquelle des irdischen Paradieses Gen 2,10–14. Zur Deutung der Paradiesquelle als *fons vitae*, also als kosmischen Lebensbrunnen bzw. Lebensquell, der ewiges Leben spendet und der mit Christus bzw. Gottvater sowie der *sapientia Dei* und damit dem göttlichen Logos gleichgesetzt wurde, vgl. den Genesiskommentar des Ambrosius (339–397): Ambrosius, *Liber de paradiso*, III,13–14. (Die Gleichsetzung des Logos mit der Weisheit Gottes geht u. a. aus Bibelstellen hervor, die den inkarnierten Logos Christus als „Gottes Weisheit“ bezeichnen, so beispielsweise 1 Kor 1,24.) Die allegorische Verbindung Christi und der Evangelien mit dem *fons vitae* des Garten Eden und den Paradiesflüssen findet sich zudem bei Augustinus und in Hieronymus’ Prolog *Plures fuisse* (vgl. hierzu Poilpré 2005, 187; Elbern 1955/56, 207 sowie Kessler 1977, 46). In der Beschreibung des zukünftigen Paradieses, des Himmlischen Jerusalem wie es Johannes in seiner apokalyptischen Vision sieht, geht vom Thron Gottes und des Lammes der Strom lebendigen Wassers aus (Apk 22,1); die Bilder des ursprünglichen irdischen Paradieses und der zukünftigen Himmelsstadt überlagern sich hier. Weitere wichtige Bibelstellen für das Verständnis Christi als Lebensquell bzw. -brunnen sind Apk 22,17 und Apk 21,6 sowie Joh 4,13–14, Joh 7,37–38 und 1 Kor 10,4 (vgl. Wipfler 2014, 45).

suggerieren kann. Diese erscheint gleichsam als Ursprung der fließenden Dynamik des lichtvollen, schwungvoll bewegten Goldfiligrans, das die Gemme unmittelbar umgibt und das in den geordneter wirkenden, aber dennoch Lebendigkeit vermittelnden ornamentalen Formen der Treiarbeiten und des Filigrans auf dem restlichen Deckel seine Fortsetzung findet. Es liegt also im Rahmen der eben dargelegten Thematik die Assoziation an einen brunnenartigen Quell nicht fern – gerade auch mit Blick auf die tiefblaue, von einem weißen Streifen durchzogene Farbe des großen Achats. Ein Blick – gleichsam durch die dunkle Öffnung – ins Innere des Codex bestätigt und vertieft die dargelegte Deutung des mittigen Ensembles als Vergegenwärtigung Christi als Logos und *fons vitae*.³¹

Tatsächlich ist die Relation zwischen außen und innen sehr bewusst in der Konzeption des Buchschmucks angelegt. Auf fol. 20^v findet sich eine Miniatur, die sowohl strukturell als auch thematisch aufs Engste mit dem Einband in Beziehung gesetzt ist (Abb. 6).



Abb. 6: Christus vor dem Lebensbaum und zugehöriges Gedicht, Evangeliar aus dem Bamberger Dom, Anfang 11. Jh. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4454, fols. 20^v–21^r.

³¹ Bereits Steenbock 1962, 503–504 deutet die vier großen blauen Steine in der Mitte der vier rechteckigen Zwickelfelder des Vorderdeckels als zeichenhafte Vergegenwärtigung der vier Evangelisten bzw. der vier Evangelien und Paradiesflüsse, die vom Kreuz Christi – darauf legt sie ihren Fokus – als symbolische Repräsentation des Lebensquells Christus in die vier Enden der Welt strömen.

Zwar hat die Forschung schon seit längerem einen Bezug der beiden Kompositionen und die übereinstimmende kosmologische Bedeutung festgestellt, doch wurde diese Relation bislang nicht ausführlicher behandelt.³² Anstelle einer klassischen *Maiestas Domini* zeigt die außergewöhnliche Miniatur Christus als Herrscher der gesamten Schöpfung stehend vor dem Lebensbaum. Wie aus den üblichen Darstellungen der *Maiestas Domini* mit dem thronenden Christus bekannt, wird die zentrale Christusfigur von den vier Evangelistensymbolen umgeben. Ungewöhnlich dagegen ist ihre Platzierung über weiblichen Personifikationen der vier Paradiesflüsse. Die vier kosmischen Ströme sind durch sirenenartige Wesen verbildlicht. Was zunächst erstaunt, da Sirenen überwiegend negativ konnotiert waren, erklärt sich, wenn man den Akzent auf der kosmologischen Thematik bedenkt: Sirenen galten nämlich auch als Träger der Sphärenmusik.³³ Die kosmologische Bedeutung dieser Miniatur wird darüber hinaus durch die Darstellung von *Sol* und *Luna* sowie *Terra* und *Caelus* weiter akzentuiert.³⁴ An dieser Stelle kann nicht auf die komplexe Ikonographie im Detail eingegangen werden, genauso wenig wie auf die reichen Bedeutungsschichten des die Miniatur auf der gegenüberliegenden Seite begleitenden Gedichts. Es kann jedoch festgehalten werden, dass das Gedicht die Idee von Christus als Schöpfer und Herrscher der Welt sowie als Quelle der vier Paradiesflüsse, d. h. der vier mit ihnen gleichgesetzten Evangelien, unterstreicht, wobei Letztere dem Leser als Quelle ewigen Lebens dargeboten werden.³⁵

32 Suckale-Redlefsen erwähnt bereits diesen Bezug (vgl. *Kaiser Heinrich II.* 2002, 304–306). Ganz 2015, 89 und 95 betont bereits die strukturelle Übereinstimmung und hebt zu Recht hervor, die Miniatur sei wie eine Art Kommentar zum abstrakten Buchdeckel zu lesen.

33 Vgl. Lehmann 1945, 14; Underwood 1950, 125; Leclercq-Marx 1997, 166, insbes. Anm. 297 und zur Sphärenmusik 165–173.

34 Mit dem kosmologischen Sinngehalt dieser Miniatur korrespondiert die ungewöhnliche Darstellung des Zodiakus in den Bogenfeldern der Kanontafeln (nur ein weiteres Evangeliar aus der Zeit, das aus Fleury (Saint-Benoît-sur-Loire) stammt, weist ebenfalls die Darstellung des Zodiakus in den Kanontafeln auf (Ende 10. Jahrhundert; Walters Art Gallery, W. 3; vgl. hierzu Nordenfalk 1992; Blume/Haffner/Metzger 2012, 157).

35 PAX. BONITAS. UIRTUS. LUX. ET SAPIENTIA XPC [Christus]. / SIGNIFERUM SUPRA. TENET ET GENERALE QUOD INFRA. / HAC OPE DIUINA. PARADYSI CALCAT AMOENA. / ET UELUT HIC STANDO. UICTORIS SIGNA GERENDO. / IN SUPRA POSITIS. ANIMALIBUS ATQUE FIGURIS. / FLUMINA LEGE PARI. DAT MYSTICA QUATUOR ORBI. / QUI SITIT. INDE BIBAT. SALVUS P[ER] S[AE]C[U]L[A] UIUAT. (Christus, der Friede, die Güte, die Tugend, das Licht und die Weisheit, / Hält den Tierkreis am Himmel und alles, was darunter ist. / In göttlicher Macht durchmisst er die lieblichen Gegenden des Paradieses / Und, wie er hier steht, des Siegers Zeichen haltend, / Gibt er in den darübergestellten Wesen und Sinnbildern / Dem Erdkreis nach dem gleichen Gesetz die vier mystischen Ströme. / Wer da dürstet, der trinke davon, er wird wohlbehalten leben ewiglich). Übersetzung der Verfasserin; ich danke Tino Licht für die gemeinsame Diskussion des Gedichts und seiner Übersetzungsmöglichkeiten. Für die Übersetzung von *SIGNIFERUM SUPRA TENET* mit „hält den Tierkreis am Himmel“ vgl. auch Winterer 2002, 120, der auf diesen Passus eingeht. Die Übersetzungen bei Leidinger 1921, 27, Suckale-Redlefsen (*Kaiser Heinrich II.* 2002, 306) und Berschin/Kuder 2015, 109 sind verglichen.

Die Thematisierung der erlösenden Kraft und Harmonie der vier Evangelien und ihres Ursprungs in Christus durch die Gleichsetzung der Evangelien mit den Paradiesflüssen und des *fons vitae*, also ihres Quells, mit Christus, ist nichts Neues oder Außergewöhnliches im Dekor von Evangelienbüchern. Das Goldschmiedewerk des Vorderdeckels – mit seinem Symbol Christi als göttlicher Logos in der Mitte und der schematischen Repräsentation der vier *libri* der Evangelien in den Kreuzwickeln darum herum – erinnert insbesondere an eine karolingische Miniatur im sogenannten Evangeliar des hl. Gauzelin (frühes 9. Jahrhundert; Nancy, Cathédrale Notre-Dame, Trésor, fol. 2^v). Die Darstellung zeigt die vier Evangelien in Gestalt von kleinen Büchern um das Christusmonogramm gruppiert (Abb. 7).

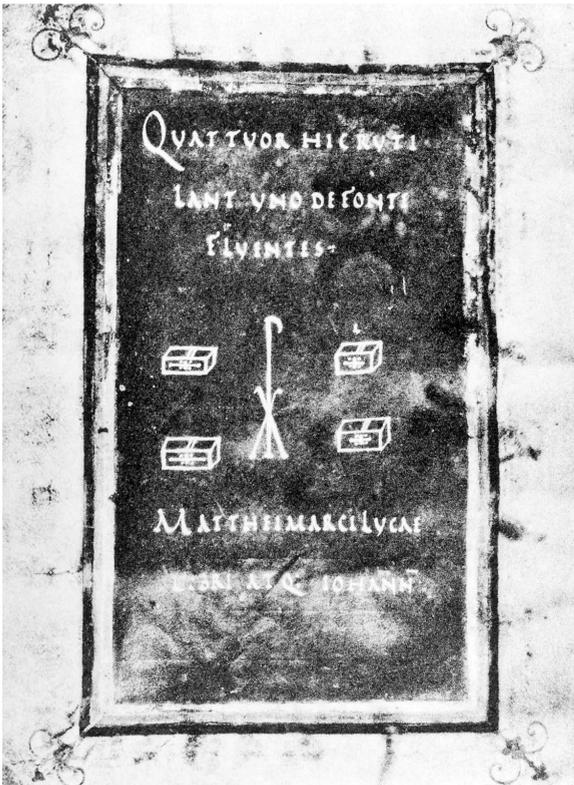


Abb. 7: Christus als Quell der vier Evangelien, Evangeliar des hl. Gauzelin, frühes 9. Jh. Nancy, Kathedralschatz, fol. 2^v.

Der *Titulus*, der die Idee der vier Evangelien als Paradiesströme aufruft, belegt, dass es sich bei dem Evangelienharmoniebild um eine Allegorie Christi als *fons vitae* handelt, in welchem die vier kosmischen Ströme der Evangelien gründen (*QUATTUOR HIC RUTILANT UNO DE FONTE FLUENTES / MATTHEI, MARCI, LUCAE LIBRI ATQ: IOHANN[IS]*); Hier erglänzen, aus einer Quelle hervorfließend, die vier Bücher des Matthäus, Markus, Lukas und Johannes). Die Miniatur ist Teil einer Abfolge von drei ganzseitigen Bildern zu Beginn des Buches, die den Ursprung der vier Evangelien

in Christus und selbstreflexiv auf den Codex bezogen dessen Vergegenwärtigung im Evangelienbuch thematisieren. Bemerkenswert ist, dass in der ersten Miniatur (fol. 1^v) Christus als Buch dargestellt ist, das als *LIBER VITAE* und weiter als *FONS ET ORIGO LIBRORUM* bezeichnet wird, also als „Quelle und Ursprung der Bücher“, womit die vier Evangelien gemeint sind.³⁶ Buch, Christus und Quell fallen hier in eins. In anderen karolingischen Evangeliaren wie jenem aus Soissons (Anfang 9. Jahrhundert; Paris, BnF, Ms. Lat. 8850, fol. 6^v) oder dem Godescalc-Evangelistar (781–783; Paris, BnF, Ms. nouv. acq. Lat. 1203, fol. 3^v) ist die Quelle der vier Paradiesflüsse als brunnenartige Architektur abgebildet.³⁷ Selbst gewöhnliche Bilder der *Maiestas Domini* mit dem thronenden Christus und den vier Evangelistensymbolen konnten in dieser Zeit, wie *Tituli* belegen, als Allegorie des *Fons vitae*-Christus verstanden werden.³⁸ Die Darstellung des vor dem Lebensbaum stehenden und von den vier Personifikationen der Paradiesflüsse umgebenen Christus als Allegorie des *fons vitae* dagegen ist einzigartig. Gemäß den biblischen Beschreibungen (Gen 2, 9–10; Apk 22, 1–2) wuchs der Lebensbaum neben dem Lebensquell im Paradies. Von den Kirchenvätern wurde er bisweilen mit dem Quell selbst gleichgesetzt. Darüber hinaus bezeichnete er in ihren Augen die erlösende Tat Christi am Kreuz und deren kosmologische Bedeutung, denn das Kreuz Christi, aufgerichtet in der Mitte der Welt, wurde mit dem paradiesischen Lebensbaum in eins gesetzt.³⁹ Die außergewöhnliche Wahl der Darstellung Christi vor dem Lebensbaum erklärt sich aus der engen konzeptionellen Einheit von Miniatur und Buchhülle. Der Baum im Inneren findet in dem orthogonalen Kreuz des Einbands seine inhaltliche Entsprechung. Die ovale goldene Einfassung bzw. Mandorla um Christus in der Miniatur korrespondiert wiederum mit dem ovalen Schmuckschild der Buchhülle, was dessen Lesart als symbolische Repräsentation Christi stützt. Die Miniatur erscheint also wie eine figürliche Explikation der abstrakten, über die Anordnung der Materialien, der Steine und des Goldschmucks wirkenden Buchhülle.⁴⁰ Die

³⁶ Die vollständige Inschrift lautet: *HIC LIBER EST VITAE / HIC ET FONS ET ORI/GO LIBRORUM / UNDE FLUIT QUICQUID / Q[UISQU]IS IN ORBE / SAPIT*; zit. nach Underwood 1950, 128.

³⁷ Vgl. Kessler 1977, 46. Vgl. zu dem komplexen Motiv des Lebensbrunnens in dem Godescalc-Evangelistar ausführlich Reudenbach 1998, 51–78 und ebd., 54 zur Wassermetaphorik als Sinnbild der Erlösung durch das Wort Gottes in der karolingischen Kunst. Siehe für Abbildungen der beiden genannten Miniaturen ebd., 52 (Evangeliar aus Soissons, fol. 6^v) und 20 (Godescalc-Evangelistar, fol. 3^v).

³⁸ Vgl. Reudenbach 1998, 54–55.

³⁹ Vgl. zum Lebensbaum Forstner 1961, 206; Flemming 1968, 258–268.

⁴⁰ Da ein enger Bezug zwischen Kreuz, Lebensbaum und Lebensquell besteht und da den Kirchenvätern zufolge insbesondere die Seitenwunde Christi im Moment des Kreuzestodes zum Lebens- bzw. Logosquell wurde, ist es möglich, dass das ovale Ensemble auch als eine abstrakte Allusion an die Seitenwunde gedacht wurde. Diese Möglichkeit wird gestützt durch die Tatsache, dass sich im Gedicht, das die Lebensbaum-Miniatur begleitet, ein Bezug zu der Bibelstelle (Joh 7,37–38) findet, die die Kirchenväter übereinstimmend als Hinweis auf die Seitenwunde als *fons vitae* deuteten. In meiner Dissertation werde ich diesen Zusammenhang näher ausführen. Vgl. zur Deutung der Seitenwunde Christi als *fons vitae* die einschlägige Monographie von Rahner 1964. Zur Seitenwunde als Quell der „Logoskraft“ vgl. Sauser 1972, 540.

Kompositionen, innen wie außen, thematisieren dabei nicht nur die viergestaltige Harmonie der Evangelien und ihren Ursprung in Christus, sondern drücken vielmehr auch die Idee aus, dass Christus-Logos im Codex mit der Niederschrift der vier in ihm gründenden Evangelien gegenwärtig ist – das göttliche Wort, das im Gewebe (lat. *textus*) des geschriebenen Wortes präsent ist. Diese Vorstellung der Gegenwart Christi bzw. des göttlichen Logos im Evangelienbuch findet ihren materiellen Kulminationspunkt in dem erhabenen Schmuckschild mit dem Schriftsiegel im Zentrum des Buchdeckels. Es manifestiert nach außen sichtbar, in dreidimensionaler Ausdehnung, die sakramentale Präsenz des göttlichen Logos im Buch der vier Evangelien, dem auch in seiner geschlossenen Gestalt als Repräsentant Christi eine wichtige Funktion in der Liturgie zukam.⁴¹

Zuletzt soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, welche Bedeutung dem auffällig hervorstechenden Ensemble mit dem Siegelamulett an zentraler Stelle auf dem Evangelienbuch für die einzelnen Gläubigen bzw. für den mit dem Evangeliar im Rahmen der Liturgie umgehenden Zelebranten zugekommen sein könnte.

Wie oben dargelegt wurde, kam die Siegelbildlichkeit u. a. zum Tragen, um die Beziehung von Gottvater zu seinem Sohn, dem inkarnierten Logos, zu beschreiben.⁴² Doch auch in der Konzeption des Verhältnisses jedes einzelnen Menschen zu Gott spielte die Siegelbildlichkeit eine wesentliche Rolle. So konnte insbesondere die Wendung hin zum Glauben, die Aufnahme Christi, des Heiligen Geistes und nicht zuletzt der evangelischen Wahrheit metaphorisch als Vorgang der Besiegelung aufgefasst werden. In diesem Sinne schreibt schon Paulus in Eph 1,13–14 von der Besiegelung mit dem Heiligen Geist:

In ihm [Christus] habt auch ihr das Wort der Wahrheit gehört, das Evangelium von eurer Rettung; in ihm habt ihr das Siegel des verheißenen Heiligen Geistes empfangen, als ihr zum Glauben kamt. Der Geist ist der erste Anteil unseres Erbes, hin zur Erlösung, durch die ihr Gottes Eigentum werdet, zum Lob seiner Herrlichkeit.⁴³

Die Kirchenväter prägten das Bild des Initiationsritus der Taufe als metaphorische Besiegelung mit dem Heiligen Geist bzw. Christus, eine Vorstellung, die auch die mittelalterliche Theologie nachhaltig beeinflusste.⁴⁴ In den Worten des Kirchenvaters Gregor von Nazianz (um 329–390), der in diesem Sinne schreibt, die Taufe sei „Teilnahme am Logos, [...] Bad der Wiedergeburt, Siegel“, kommt diese grundlegende Idee

⁴¹ Siehe zum liturgischen Gebrauch oben, Anm. 1.

⁴² Dies in Hebr 1,3 und seiner Exegese. Siehe oben Anm. 27.

⁴³ *Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift* 2016. Der entsprechende Abschnitt in der *Biblia Sacra Vulgata* 2007 lautet: *in quo et vos cum audissetis verbum veritatis evangelium salutis vestrae in quo et credentes signati estis [!] Spiritu promissionis Sancto qui est pignus hereditatis nostrae in redemptionem acquisitionis in laudem gloriae ipsius.* Zur Geistbesiegelung bei Paulus vgl. auch Blumberg 2012, 69.

⁴⁴ Vgl. zu dieser Thematik Daniélou 1963, Kap. ‚Sphragis – Das Siegel‘, 60–74.

zum Ausdruck.⁴⁵ Diese Konzeption der Taufe als Besiegelung geht ursprünglich auf die hellenistische Bedeutung von *sphragis* als eingepprägtes Kennzeichen zurück, das einen Besitzstand anzeigt und die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe markiert (lat. *signaculum*, *signum*, *character*).⁴⁶ Mit der Taufe wird der Bund mit Gott besiegelt, womit auch ein Schutzversprechen verknüpft ist: der Gläubige stellt sich in den Schutz Gottes in der Gemeinschaft der Kirche.

Diese Taufsymbolik ist in engem Zusammenhang mit jener der endzeitlichen Erlösung zu sehen. In der Offenbarung des Johannes tragen die Erlösten das „Siegel des lebendigen Gottes“ (*signum Dei vivi*) auf der Stirn (Apk 7,2–4; siehe auch Apk 9,4). In Apk 14,1 ist auch von „seinem Namen und dem Namen seines Vaters“ die Rede, die auf der Stirn der Erretteten geschrieben stehen.⁴⁷ Was genau dieses göttliche Siegel ist, bleibt in der Offenbarung des Johannes offen. Meist wurde von den Exegeten das Kreuzzeichen als das „Siegel des lebendigen Gottes“ angesehen oder in Rückbezug auf Ez 9,4–6 auch das Zeichen Tau.⁴⁸ Im Kontext der Taufe galt vielen die rituelle Bezeichnung der Stirn mit dem Kreuz im Speziellen als Besiegelung (gr. *sphragis* bzw. lat. *signaculum*), doch konnte auch das Taufgeschehen in seiner Gesamtheit und die mysteriöse Wirkung des Heiligen Geistes und die Teilhabe am göttlichen Logos als Vorgang der Besiegelung aufgefasst werden.⁴⁹ In den *Libri Carolini* wird das bei der Salbung nach der Taufe der Stirn eingezeichnete Kreuz als das dem Menschen eingepprägte Licht gedeutet, von dem in Ps 4,7 (*signatum est lumen [...] super nos*) die Rede ist.⁵⁰ Immer ging es um das Ziel der nachhaltigen inneren Prägung der Seele bzw. des Herzens, die mit einer Transformation des Menschen zum wahren Ebenbild Gottes verbunden war.⁵¹ Besonders eindrücklich wird diese Initiationssymbolik bei Ambrosius, der die Idee des *signaculum spirituale* in die lateinische Theologie einführt und eine elaborierte Besiegelungstheologie entwirft.⁵² So heißt es in seiner Taufkatechese:

45 Zit. nach Daniélou 1963, 60.

46 Insbesondere wurden Soldaten mit dem Zeichen ihres Heerführers markiert oder Schafe einer Herde mit einem Brandmal. Vgl. hierzu Daniélou 1963, 61–65. Vgl. Häring 1955, 490–491 und 494–496 zum Gebrauch von *character*, *signum* und *signaculum* in diesem Sinne bei Augustinus. Zum *signaculum* der Taufe als Unterscheidungsmerkmal zwischen Christen und Nichtchristen bei Beda Venerabilis und Hrabanus Maurus vgl. ebd., 512.

47 Die Symbolik des Buches mit den sieben Siegeln (Apk 5,1), dessen Siegel vor allem auf den verschlossenen, bislang geheimen Charakter des Inhalts zielen und wenig mit der hier dargelegten Siegelmetaphorik zu tun haben, in der es letztlich immer um ein In-Beziehung-Treten im Akt der Besiegelung geht, spielt für die Deutung des zentralen – einzeln positionierten – Siegelsteins auf dem Evangeliar aus dem Bamberger Dom wohl kaum eine Rolle, obwohl dies im ersten Moment nahe liegend erscheinen würde.

48 Vgl. hierzu Häring 1955, 506–507 und Daniélou 1963, 66.

49 Vgl. hierzu Daniélou 1963, insbes. 60–61 und Häring 1955, 499.

50 Vgl. hierzu Häring 1955, 510–511.

51 Vgl. hierzu Daniélou 1963, insbes. 62, 64 und Häring 1955, 499.

52 Vgl. zu Ambrosius' Siegeltheologie Blumberg 2012. Ambrosius' Siegelbildlichkeit bezieht sich insbes. auf die Stellen in den Paulusbriefen Eph 1,13–14 und 2Kor 1,22.

Gott war es, der dich gesalbt hat, und der Herr hat dich besiegelt und den Heiligen Geist in dein Herz gelegt [vgl. 2Kor 1,21–22]. Du hast also den Heiligen Geist in deinem Herzen aufgenommen. Höre etwas Anderes, nämlich dass so, wie der Heilige Geist im Herzen ist, auch Christus im Herzen ist. Inwiefern? Du findest dies im Hohelied, dass Christus zur Kirche spricht: „Lege mich wie ein Siegel auf dein Herz, wie ein Siegel auf deine Arme“ [Hld 8,6].⁵³

Die von Ambrosius zitierte Stelle des Hohelieds verdeutlicht eindrücklich die Taktilität und somatische Dimension der Siegelbildlichkeit. Dem Medium Siegel mit seinen eingegrabenen Zeichen – geschaffen, um sich beim Vorgang des Siegelns in die zu siegelnde Masse einzuprägen – ist eine genuin haptische Dimension zu eigen. In dem zitierten Hohelied-Vers wird darüber hinaus die unmittelbare Berührung des Körpers evoziert, die eine innere Prägung des Herzens zur Folge hat.

Der Gedanke, eine äußere Berührung des Körpers wirke innerlich auf Herz bzw. Seele, war gängig. So konnte in den Augen vieler Kirchenväter und mittelalterlicher Theologen der bereits erwähnte Akt der Bezeichnung der Stirn mit dem Kreuzzeichen im Kontext der Taufe, wie sie auch Ambrosius im Anschluss an die eben zitierte Stelle beschreibt, gleichzeitig eine innere Besiegelung des Herzens und das Einprägen des Heiligen Geistes sowie die Aufnahme Christi bedeuten.⁵⁴ Die Siegelbildlichkeit charakterisiert das In-Beziehung-Treten von Gott und Mensch als Berührung. In Ambrosius' an das Hohelied angelehnten Metaphorik legt sich Christus selbst als Siegel auf das Herz des Menschen.

Der in das Zentrum der Kreuzesvierung integrierte Stein mit den eingravierten Schriftzeichen auf dem Evangeliar aus dem Bamberger Dom dürfte nicht nur von den Konzepturen des Deckelschmucks in seiner ursprünglichen Funktion als Siegelamulett erkannt worden sein, sondern auch von denjenigen Gläubigen, die näheren Zugang zum Buch hatten, insbesondere den Zelebranten der Messe. Die auf den einzelnen Gläubigen bezogene Siegelbildlichkeit, die metaphorisch die Aufnahme Christi ins Herz mit dem Vorgang einer Besiegelung verknüpft, dürfte demnach in der Rezeption dieses Einbandornats mit dem prominent montierten Siegelamulett eine nicht unerhebliche Rolle gespielt haben.⁵⁵ Der erhabene Schmuckschild, der den im Buch

⁵³ *Deus, qui te unxit, et signavit te dominus, et posuit spiritum sanctum in corde tuo. Accipisti ergo spiritum sanctum in corde tuo. Accipe aliud, quia quemadmodum sanctus spiritus in corde, ita etiam Christus in corde. Quomodo? Habes hoc in Canticis canticorum, Christum dicentem ad ecclesiam: „Pone me sicut signaculum in corde tuo, sicut signaculum in brachiis tuis.“* (Ambrosius, *De sacramentis*, 6,2,6). Die dt. Übersetzung folgt Blumberg 2012, 62.

⁵⁴ Wie oben Anm. 51. So schreibt Augustinus beispielsweise in einer Predigt an Katechumenen: *Christus, cujus signum a nobis in fronte portatur et in corde habetur*; zit. nach Häring 1955, 499, der diese Stelle auf die Bezeichnung der Stirn mit dem Kreuzzeichen bezieht.

⁵⁵ Gerade für den Diakon, der die Lesung des Evangeliums vornahm, galt es als zentral, dass er die evangelische Wahrheit bzw. Christus im Herzen bewahrte. Im *Ordo Romanus I*, der eine Messe des Papstes in Rom im 7. Jahrhundert schildert, heißt es dementsprechend, der Papst segne den Diakon mit den Worten: „Der Herr sei in deinem Herzen und auf deinen Lippen“ (*Dominus sit in corde tuo et in labiis tuis*) (*Ordo Romanus I*, Nr. 59; zit. nach Gussone 1995, 205).



Abb. 8: Zentrales Ensemble mit Gemme und Achatstein auf dem Vorderdeckel des Evangeliars aus dem Bamberger Dom. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4454.

präsent gedachten Christus und göttlichen Logos auf der Außenhülle des Evangeliars manifestiert, besitzt zudem eine ausgeprägte haptische Dimension. Zur Taktilität der vertieft eingegrabenen Schriftzeichen des Siegels kommt hinzu, dass das Goldfiligran, welches den kleinen Stein fasst, deutlich robuster gestaltet ist als das empfindlich feine Filigran, das die restliche Fläche des Deckels überzieht (Abb. 8).

Der ovale Schild scheint wie prädestiniert für eine Berührung des Buches – beispielsweise beim Christus zugegedachten rituellen Kuss des Evangeliars.⁵⁶ Ob nun die haptische Dimension des Ensembles mit dem Siegelamulett bei einer tatsächlichen körperlichen Berührung des Buches ausagiert wurde oder aber die schiere Präsenz des Siegelsteins mit den eingegrabenen Schriftzeichen bei der Betrachtung als Anregung fungieren konnte, die Vorstellung einer inneren ‚Besiegelung‘ des Herzens aufzurufen – in jedem Fall steigerte das prominent platzierte Schriftsiegel auf der Hülle des Buches die taktile Dimension der Buchhülle und regte womöglich dazu an, bewusst mit dem Buch und im übertragenen Sinne mit Christus in Beziehung zu treten.⁵⁷

⁵⁶ Vgl. zum Kuss des Evangeliars David Ganz 2017, 93, der in seinem Aufsatz die Bedeutung der taktilen Dimension im Umgang mit aufwändig geschmückten Büchern in den Fokus rückt, die insbesondere im Kontext religiöser bzw. ritueller Handlungen zum Tragen kam.

⁵⁷ Letztlich ist bezüglich dieses Evangeliars auch ein gemischtes Gebrauchsprofil nicht auszuschließen, wie es u. a. Adam Cohen und Christoph Winterer für ottonische Prachtcodices in Betracht ziehen, Letzterer auch konkret für das Evangeliar aus dem Bamberger Dom (vgl. Winterer 2002, insbes. 120 und

Hinzu kommt, dass der metaphorisch als Besiegelung vorgestellte, bei der Taufe eingegangene Bund mit Gott als stärkster Schutz gegen Dämonen betrachtet wurde, wie die Kirchenväter nicht müde wurden zu betonen.⁵⁸ Auch das montierte Siegelamulett dürfte vormalig eine apotropäische Funktion gehabt haben; dabei spielten nicht nur die Gestalt als Siegel sowie die Inschrift, sondern auch die besonderen Steinen generell zugeschriebenen Kräfte eine wesentliche Rolle.⁵⁹ Durch die Integration des Steins in den Buch-Ornat und seine Konzeption als Repräsentation Christi bzw. des göttlichen Logos, ist die dem Stein vermutlich zugeschriebene Wirkmacht nicht mehr losgelöst von derjenigen des Evangelienbuches zu sehen; sie bilden vielmehr eine Einheit. Die golden leuchtende Hülle des Codex inklusive des besonders wirkmächtigen kleinen Steins ist Ausdruck der *virtus* des Evangelienbuches bzw. des darin präsent gedachten göttlichen Logos. Die dem Stein zugeschriebene Wirkkraft wurde somit durch die künstlerische Eingliederung in den Ornat eines Evangelienbuches im offiziellen ekklesialen Kontext nutzbar gemacht.

Abschließend kann festgehalten werden, dass wir es im Falle des Evangeliars aus dem Bamberger Dom mit „ikonischer Präsenz des Geschriebenen“ auf zwei Ebenen zu

bezüglich des Uta-Codex Cohen 2000, 192–193). Zusätzlich zu der liturgischen Nutzung könnte auch eine meditative Rezeption infrage gekommen sein, denn die enge konzeptionelle Einheit des äußeren Goldschmiedewerks und der inneren Miniaturen sowie deren jeweilige komplexe Sinnschichten böten sich für eine derartig vertiefte Rezeption an. Im Kontext einer meditativen Rezeption könnte wahrgenommen werden, dass die durch die Montage des Siegelamuletts aufgerufene Siegelbildlichkeit gerade in Bezug auf die Endzeit mit der *fons vitae*-Thematik, wie sie in der Christusminiatur und dem zugehörigen Gedicht thematisiert wird, zusammenhängen. Die mit dem „Siegel des lebendigen Gottes“ Bezeichneten der Apokalypse (Apk 7, 2–4) leitet das Lamm nämlich zu den „Quellen des lebendigen Wassers“ (Apk 7, 17); in dem Gedicht zur Christusminiatur ist davon die Rede, dass Christus dem Erdkreis die vier „mystischen Ströme“ gibt, die mit den Evangelien gleichgesetzt werden: „Wer da dürstet, der trinke davon, er wird wohlbehalten leben ewiglich“ (siehe oben Anm. 35). Darüber hinaus spielte gerade im Zusammenhang mit der Taufe, die wir als primären Kontext der Besiegelungstheologie ausgemacht haben, die *fons vitae*-Thematik eine zentrale Rolle.

58 Vgl. hierzu Daniélou 1963, 64–67.

59 Trotz der immer wieder von kirchlicher Seite aus als ‚heidnisch‘ gebrandmarkten und scharf kritisierten ‚magischen‘ Praktiken, die aus vorchristlicher Zeit überdauerten, war die besondere Schutz- und Heilwirkung von Edelsteinen und Gemmen das gesamte Mittelalter hindurch bekannt und weit hin akzeptiert (vgl. Zwierlein-Diehl 2007, 249 und 252). Der Glaube an die apotropäische Wirkung insbesondere von Siegelamuletten wurde auch durch die Legende gestützt, König Salomo hätte einen Siegelring besessen, mit dem er Dämonen abwehren konnte (vgl. zur Legende Garipzanov 2021, 305–306). Zu den besonderen Steinen zugeschriebenen Wirkkräften bzw. „magische[n] oder göttliche[n] *virtutes*“ vgl. jüngst auch Ganz 2019, 7–11, der erstmals herausarbeitet, dass im Frühmittelalter der theologische Diskurs zu Edelsteinen und die darin gängige Vorstellung von in den Steinen lebendigen *virtutes* gar nicht so scharf von dem magisch-medizinischen Diskurs über die Kräfte der Steine zu trennen ist, wie bislang angenommen wurde. Ganz sieht die Vorstellung von den Wirkkräften der Steine als einen wesentlichen Grund für ihre Verwendung als Schmuck heiliger Schriften im frühen Mittelalter an; in seinem Aufsatz fokussiert er allerdings explizit auf *ungeschnittene* Steine, deren Ornamentfunktion er analysiert.

tun haben. Beide sind sinnstiftend miteinander verknüpft. Zunächst einmal besaßen die für die Zeitgenossen vermutlich fremdartig anmutenden, arabischen Schriftzeichen, die in das Amulettisiegel graviert sind, bereits für sich gesehen eine starke ikonische Dimension. Indem der Schriftstein in die künstlerische Komposition der Buchhülle eingegliedert wurde, wurde deren Ikonizität weiter unterstrichen und die Gemme mit den Schriftzeichen erlangte eine neue christologische Sinndimension. Dabei kam nicht nur der mysteriöse Charakter der fremden Zeichen zum Tragen. Auch die ursprüngliche Funktion des schrifttragenden Artefakts als Siegelamulett, die durch seine materielle Gestalt und Haptik erkenntlich war, wurde im neuen Kontext fruchtbar gemacht. Auf der zweiten, übergeordneten Ebene tritt das Buchobjekt als Ganzes in den Blick: Im Falle des Evangeliars aus dem Bamberger Dom sind es ein schrifttragendes Artefakt und seine Inszenierung in der Buchhülle, die in besonderer Weise dazu beitragen, dem Codex mit der Niederschrift der Evangelien als Medium der Präsenz des göttlichen Logos im Raum der Kirche ikonische Präsenz zu verleihen.

Literaturverzeichnis

Siglen

- BnF** Bibliothèque nationale de France
BSB Bayerische Staatsbibliothek
Clm *Codices latini monacenses*
PL *Patrologiae cursus completus, Series Latina*, hg. von Jacques-Paul Migne, 221 Bde., Paris 1844–1855 und 1862–1865
LCI *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. von Engelbert Kirschbaum und Wolfgang Braunsfels, 8 Bde., Rom et al. 1968–1976

Quellen

- Ambrosius, *De sacramentis*: Ambrosius, *De sacramentis/De mysteriis*, übers. und eingel. von Josef Schmitz CSSR (Fontes Christiani 3), Freiburg et al. 1990.
 Ambrosius, *Liber de paradiso*: PL 14, Paris 1845, Sp. 275–314.
Biblia Sacra Vulgata, hg. von Robert Weber, 5., verbesserte Auflage, hg. von Roger Gryson, Stuttgart 2007.
Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, vollständig durchgesehene und überarbeitete Ausgabe, Stuttgart 2016.
Elberfelder Bibel, überarbeitete Version, Witten/Holzgerlingen 2006.
 Irenäus, *Adversus haereses*: Irenäus von Lyon, *Adversus haereses*, übers. und eingel. von Norbert Brox, Bde. 1–5 (Fontes Christiani 8,1–8,5), Freiburg et al. 1993–2001.
 Irenée, *Contre les hérésies*: Irenée de Lyon, *Contre les hérésies*, V, hg. und übers. von Adelin Rousseau, Louis Doutreleau und Charles Mercier (Sources chrétiennes 153), Paris 1969.

Forschungsliteratur

- Bedos-Rezak, Brigitte Miriam (2000), „Medieval Identity: A Sign and a Concept“, in: *American Historical Review* 105 (5), 1489–1533.
- Bedos-Rezak, Brigitte Miriam (2011), *When Ego Was Imago. Signs of Identity in the Middle Ages* (Visualising the Middle Ages 3), Leiden/Boston.
- Bedos-Rezak, Brigitte Miriam (2012), „L’empreinte. Trace et tracé d’une médiation (1050–1300)“, in: Stéphanie Diane Daussy, Catalina Gîrbea, Brindusa Grigoriu, Anca Oroveanu u. Mihaela Voicu (Hgg.), *Matérialité et immatérialité dans l’Église au Moyen Âge* (Actes du Colloque organisé par Le Centre d’Études Médiévales de l’Université de Bucarest, Le New Europe Collège de Bucarest et L’Université Charles-de-Gaulle Lille 3 à Bucarest, les 22 et 23 octobre 2010), Bukarest, 127–141.
- Berschlin, Walter/Kuder, Ulrich (2015), *Reichenauer Buchmalerei 850–1070*, Wiesbaden.
- Blume, Dieter/Haffner, Mechthild/Metzger, Wolfgang (2012), *Sternbilder des Mittelalters. Der gemalte Himmel zwischen Wissenschaft und Phantasie*, Bd. I: 800–1200, Teilband I.1.: *Text und Katalog der Handschriften*, Berlin.
- Blumberg, Anselm (2012), „Ambrosius von Mailand und die Metapher von der Besiegelung mit dem Heiligen Geist in seinen Taufkatechesen ‚De sacramentis‘ (sacr. 6,2,6–9) und seiner systematischen Schrift ‚De spiritus sancto‘ (spir. 1,6,78–80). Zwei unterschiedliche Textgattungen im Vergleich“, in: *Sacris Erudiri* 51, 59–78.
- Callieri, Pierfrancesco (2001), „In the Land of the Magi. Demons and Magic in the Everyday Life of Pre-Islamic Iran“, in: Rika Gyselen (Hg.), *Démons et merveilles d’Orient* (Res Orientales 13), Bures-sur-Yvette, 11–35.
- Cohen, Adam S. (2000), *The Uta Codex. Art, Philosophy and Reform in Eleventh-Century Germany*, Pennsylvania.
- Daniélou, Jean (1963), *Liturgie und Bibel. Die Symbolik der Sakramente bei den Kirchenvätern*, München.
- Elbern, Victor H. (1955/56), „Die Stele von Moselkern und die Ikonographie des frühen Mittelalters“, in: *Bonner Jahrbücher* 155/156, 184–214.
- Elbern, Victor H. (1983), „Bildstruktur – Sinnzeichen – Bildaussage. Zusammenfassende Studie zur unfigürlichen Ikonographie im frühen Mittelalter“, in: *Arte medievale* 1, 17–37.
- Exner, Matthias (2015), *Stadt Bamberg* (Die Kunstdenkmäler von Bayern. Regierungsbezirk Oberfranken IV), Bd. 2: *Domberg*, 1. Drittelband: *Das Domstift*, Teil 2: *Ausstattung, Kapitelsbauten, Domschatz*, Bamberg/Berlin, 1804–1807.
- Fillitz, Hermann (1993), „Ottonische Goldschmiedekunst“, in: *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* (Katalog zur Ausstellung des Dom- und Diözesanmuseums und Roemer- und Pelizaeus-Museums in Hildesheim 1993/1994), 2 Bde., Bd. 1, Hildesheim, 173–190.
- Flemming, Jana (1968), „Baum“, in: *LCI*, Bd. 1, 258–268.
- Forstner, Dorothea (1961), *Die Welt der Symbole*, Innsbruck/Wien.
- Ganz, David (2015), *Buch-Gewänder. Prachteinbände im Mittelalter*, Berlin.
- Ganz, David (2017), „Touching Books, Touching Art. Tactile Dimensions of Sacred Books in the Medieval West“, in: *Postscripts. The Journal of Sacred Texts, Cultural Histories, and Contemporary Contexts* 8(1–2), 81–113.
- Ganz, David (2019), „Ornatus Lapidum. Steine auf frühmittelalterlichen Büchern“, in: Isabella Augart, Maurice Saß u. Iris Wenderholm (Hgg.), *Steinformen. Materialität, Qualität, Imitation* (Naturbilder. Images of Nature 8), Berlin/Boston, 3–25.
- Garipzanov, Ildar H. (2021), „Magical *Charaktères* in the Carolingian World: A Ninth-Century Charm in MS Vat. lat. 5359 and Its Broader Cultural Context“, in: *Speculum* 96, 287–308.

- Gussone, Nikolaus (1995), „Der Codex auf dem Thron. Zur Ehrung des Evangelienbuches in Liturgie und Zeremoniell“, in: Hanns Peter Neuheuser (Hg.), *Wort und Buch in der Liturgie. Interdisziplinäre Beiträge zur Wirkmächtigkeit des Wortes und Zeichenhaftigkeit des Buches*, St. Ottilien, 191–231.
- Häring, Nikolaus M. (1955), „Character, Signum und Signaculum. Die Entwicklung bis nach der karolingischen Renaissance“, in: *Scholastik. Vierteljahresschrift für Theologie und Philosophie* XXX, 481–512.
- Heinzer, Felix (2009), „Die Inszenierung des Evangelienbuches in der Liturgie“, in: Stephan Müller, Lieselotte Saurma-Jeltsch u. Peter Strohschneider (Hgg.), *Codex und Raum* (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 21), Wiesbaden, 43–58.
- Hiebaum, Gerta (1931), *Gemmensiegel und andere in Steinschnitt hergestellte Siegel des Mittelalters* (Veröffentlichungen des Historischen Seminars der Universität Graz IX), Graz et al.
- Jülich, Theo (1986/87), „Gemmenkreuze. Die Farbigkeit ihres Edelsteinbesatzes bis zum 12. Jahrhundert“, in: *Aachener Kunstblätter* 54/55, 99–258.
- Kaiser Heinrich II. (2002), *Kaiser Heinrich II. 1002–1024* (Katalog zur Bayerischen Landesausstellung Bamberg 2002), Stuttgart.
- Kessler, Herbert L. (1977), *The Illustrated Bibles from Tours* (Studies in Manuscript Illumination 7), Princeton.
- Krug, Antje (1993), „Antike Gemmen und das Zeitalter Bernwards“, in: *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* (Katalog zur Ausstellung des Dom- und Diözesanmuseums und des Roemer- und Pelizaeus-Museums in Hildesheim 1993/1994), hg. von Michael Brandt und Arne Eggebrecht, 2 Bde., Bd. 1, Hildesheim 1993, 161–172.
- Leclercq-Marx, Jacqueline (1997), *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Brüssel.
- Lehmann, Karl (1945), „The Dome of Heaven“, in: *The Art Bulletin* 27 (1), 1–27.
- Leidinger, Georg (1921), *Miniaturen aus Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München*, Bd. VI: Evangeliarium aus dem Domschatze zu Bamberg (Cod. lat. 4454), München.
- Lentes, Thomas (2006), „Textus Evangelii. Materialität und Inszenierung des textus in der Liturgie“, in: Ludolf Kuchenbuch u. Uta Kleine (Hgg.), „Textus“ im Mittelalter. *Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 216), Göttingen, 133–148.
- Meier, Christel (1977), *Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, Teil 1 (Münstersche Mittelalter-Schriften 34,1), München.
- Merkel, Helmut (1978), *Die Pluralität der Evangelien als theologisches und exegetisches Problem in der Alten Kirche*, Bern et al.
- Nordenfalk, Carl (1992), „A Tenth-Century Gospel Book in the Walters Art Gallery“, in: Ders., *Studies in the History of Book Illumination*, London, 179–192.
- Nußbaum, Otto (1995), „Zur Gegenwart Gottes/Christi im Wort der Schriftlesung und zur Auswirkung dieser Gegenwart auf das Buch der Schriftlesungen“, in: Hanns Peter Neuheuser (Hg.), *Wort und Buch in der Liturgie. Interdisziplinäre Beiträge zur Wirkmächtigkeit des Wortes und Zeichenhaftigkeit des Buches*, St. Ottilien, 65–92.
- O'Reilly, Jennifer (1998), „Gospel Harmony and the Names of Christ“, in: John L. Sharpe u. Kimberly van Kampen (Hgg.), *The Bible as Book. The Manuscript Tradition*, London/New Castle, 73–88.
- Overbeck, Winfried (1995), *Menschwerdung. Eine Untersuchung zur literarischen und theologischen Einheit des fünften Buches ‚Adversus Haereses‘ des Irenäus von Lyon* (Basler und Berner Studien zur historischen systematischen Theologie 61), Bern et al.
- Pfändtner, Karl-Georg (2016), „Arabischer Amulettstein (Spolie) – BSB Clm 4454#Einband, Vorderdeckel. Bayerische Staatsbibliothek München“, URL: https://einbaende.digitale-sammlungen.de/Prachteinbaende/Clm_4454_Einband_Spolie_Amulettstein (Stand: 5.4.2022).

- Pfändtner, Karl-Georg (2017), „Prachteinband zum Reichenauer Evangeliar – BSB Clm 4454#Einband. Bayerische Staatsbibliothek München“, URL: https://einbaende.digitale-sammlungen.de/Prachteinbaende/Clm_4454_Einband_Hauptaufnahme (Stand: 5.4.2022).
- Poilpré, Anne-Orange (2005), *Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident (Ve–IXe siècle)*, Paris.
- Porter, Venetia (2004), „Islamic Seals: Magical or Practical?“, in: Emilie Savage-Smith (Hg.), *Magic and Divination in Early Islam* (The Formation of the Classical Islamic World 42), Burlington, 179–200.
- Porter, Venetia (2011), *Arabic and Persian Seals and Amulets in the British Museum*, London.
- Porter, Venetia (2020), Early Seals and Amulets Made from Rock Crystal, in: Cynthia Hahn u. Avinoam Shalem (Hgg.), *Seeking Transparency. Rock Crystals Across the Medieval Mediterranean*, Berlin, 251–256.
- Porter, Venetia/Ager, Barry (1999), „Islamic Amuletic Seals: The Case of the Carolingian Cross Brooch from Ballycottin“, in: *La science des cieux. Sages, mages, astrologues* 12, 211–218.
- Pracht auf Pergament (2012), *Pracht auf Pergament. Schätze der Buchmalerei von 780 bis 1180* (Katalog zur Ausstellung der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2012/2013), München.
- Prachteinbände (2001), *Prachteinbände 870–1685. Schätze aus dem Bestand der Bayerischen Staatsbibliothek* (Katalog zur Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München 2001), München.
- Pulliam, Heather (2017), „Painting by Numbers. The Art of the Canon Tables“, in: Richard Gameson (Hg.), *The Lindisfarne Gospels. New Perspectives* (Library of the Written Word 57 – The Manuscript World 9), Leiden/Boston, 112–133.
- Rahner, Hugo (1964), „FLUMINA DE VENTRE CHRISTI. Die patristische Auslegung von Joh 7,37. 38“, in: Ders., *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg, 177–235.
- Rainer, Thomas (2011), *Das Buch und die vier Ecken der Welt. Von der Hülle der Thorarolle zum Deckel des Evangeliencodex* (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz: Studien und Perspektiven 27), Wiesbaden.
- Reudenbach, Bruno (1998), *Das Godescalc-Evangelistar. Ein Buch für die Reformpolitik Karls des Großen*, Frankfurt a. M.
- Reudenbach, Bruno (2014), „Der Codex als Verkörperung Christi. Mediengeschichtliche, theologische und ikonographische Aspekte einer Leitidee früher Evangelienbücher“, in: Joachim Quack u. Christina Luft (Hgg.), *Erscheinungsformen und Handhabungen Heiliger Schriften* (Materiale Textkulturen 5), Berlin/München, 229–244.
- Rotter, Ekkehart (2004), „Mohammed in Bamberg. Die Wahrnehmung der muslimischen Welt im deutschen Reich des 11. Jahrhunderts“, in: Achim Hubel u. Bernd Schneidmüller (Hgg.), *Aufbruch ins zweite Jahrtausend. Innovation und Kontinuität in der Mitte des Mittelalters* (Mittelalter-Forschungen 16), Ostfildern, 283–344.
- Sauser, Ekkard (1972), „Wunden Christi“, in: *LCl*, Bd. 4, 540–542.
- Shalem, Avinoam (1998), *Islam Christianized. Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West* (Ars Faciendi. Beiträge und Studien zur Kunstgeschichte 7), 2. überarb. Aufl., Frankfurt a. M./Berlin.
- Skemer, Don C. (2006), *Binding Words. Textual Amulets in the Middle Ages*, Pennsylvania.
- Spier, Jeffrey (2007), *Late Antique and Early Christian Gems* (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend 20), Wiesbaden.
- Steenbock, Frauke (1962), „Kreuzförmige Typen frühmittelalterlicher Prachteinbände“, in: Victor Elbern (Hg.), *Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr*, Textbd. I, Düsseldorf, 495–513.
- Steenbock, Frauke (1965), *Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik*, Berlin.

- Steuer, Heiko (2004), „Münzprägung, Silberströme und Bergbau um das Jahr 1000 in Europa. Wirtschaftlicher Aufbruch und technische Innovation“, in: Achim Hubel u. Bernd Schneidmüller (Hgg.), *Aufbruch ins zweite Jahrtausend. Innovation und Kontinuität in der Mitte des Mittelalters* (Mittelalter-Forschungen 16), Ostfildern, 117–149.
- Suckale-Redlefsen, Gude (2002), „Goldener Schmuck für Kirche und Kaiser“, in: *Kaiser Heinrich II. 1002–1024* (Katalog zur Bayerischen Landesausstellung Bamberg 2002), Stuttgart, 78–92.
- Toussaint, Gia (2012), „Cosmopolitan Claims: Islamicate Spolia During the Reign of King Henry II, 1002–1024“, in: *The Medieval History Journal* 15 (2), 299–318.
- Underwood, Paul A. (1950), „The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels“, in: *Dumbarton Oaks Papers* 5, 41–138.
- Wieder, Joachim (1979), „Betrachtungen zur Bildtheologie eines ottonischen Prunkeinbands. Der Buchdeckel des Evangeliiars aus dem Besitz Kaiser Heinrichs II. (Clm 4454)“, in: Bertram Haller (Hg.), *Erlenesenes aus der Welt des Buches. Gedanken, Betrachtungen, Forschungen* (Das Buch und sein Haus 1), Wiesbaden, 240–257.
- Winterer, Christoph (2002), „Monastische *Meditatio* versus fürstliche Repräsentation? Überlegungen zu zwei Gebrauchsprofilen ottonischer Buchmalerei“, in: Klaus Gereon Beuckers, Johannes Cramer u. Michael Imhof (Hgg.), *Die Ottonen. Kunst – Architektur – Geschichte*, Darmstadt, 103–128.
- Werckmeister, Otto Karl (1964), „Die Bedeutung der ‚Chi‘-Initialseite im Book of Kells“, in: Victor Elbern (Hg.), *Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr*, Textbd. II, Düsseldorf, 687–710.
- Winkler, Hans A. (1930), *Siegel und Charaktere in der Muhammedanischen Zauberei* (Studien zur Geschichte und Kultur des islamischen Orients 7), Berlin/Leipzig.
- Wipfler, Esther (2014), *Fons. Studien zur Quell- und Brunnenmetaphorik in der europäischen Kunst*, Regensburg.
- Wolter-von dem Knesebeck, Harald (2022), „Visionen vom Ende der Zeit aus der Mitte des Mittelalters. Die Miniaturen der Bamberger Apokalypse“, in: Bernd Schneidmüller, Bettina Wagner, Harald Wolter-von dem Knesebeck, Robert Fuchs u. Doris Oltrogge (Hgg.), *Die Bamberger Apokalypse. Visionen vom Ende der Zeit*, Darmstadt, 285–349.
- Zwierlein-Diehl, Erika (2007), *Antike Gemmen und ihr Nachleben*, Berlin/New York.
- Zwierlein-Diehl, Erika (2014), „Magical Gems in the Medieval and Early-Modern Periods: Tradition, Transformation, Innovation“, in: Véronique Dasen u. Jean-Michel Spieser (Hgg.), *Les savoirs magiques et leur transmission de l'Antiquité à la Renaissance* (Micrologus' Library 60), Florenz, 87–130.

Bildnachweise

- Abb. 1–6, 8: Bayerische Staatsbibliothek München (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de>).
- Abb. 7: Aus Köhler, Wilhelm (Hg.) (1963), *Die karolingischen Miniaturen*, Bd. I: Die Schule von Tours, Tafeln, Berlin, Tafel I,35,d.

Jochen Hermann Vennebusch

Die Pyxis aus der Neuwerkkirche in Goslar. Gravierte Variationen von Präsenz

In seinem *Dialogus miraculorum* berichtet Caesarius von Heisterbach von einem eucharistischen Wunder, das sich im Dorf Komele, möglicherweise handelt es sich um Mechernich-Kommern oder Simmern-Kumbd, zugetragen haben soll: Diebe verschafften sich nachts Zutritt zur Kirche, stahlen einen Schrein und brachen diesen auf. Darin fanden sie neben Reliquien auch ein Gefäß mit dem Altarsakrament (*pixidem cum sacramentum reperissent*). Enttäuscht von dieser in ihren Augen mageren Beute legten sie die Hostienbüchse im nächsten Dorf in eine Ackerfurche und ergriffen die Flucht. Als am kommenden Morgen ein Bauer mit seinen Ochsen den Acker pflügen wollte, sahen die Tiere die Pyxis und blieben wie angewurzelt stehen. Auch durch kräftiges Anspornen ließen sich die Ochsen nicht von der Stelle bewegen, sodass der Bauer, der zunächst den Teufel für die Widerspenstigkeit der Zugtiere verantwortlich machte, nach der Ursache für ihr Verhalten suchte. Nachdem er schließlich die eucharistische Pyxis und den ebenfalls gestohlenen Schrein aus der Kirche gefunden hatte, lief er sogleich ins Dorf, um dem Pfarrer und den übrigen Bewohnern von seinem Fund zu berichten.¹

Laut Peter Browe dienen Mirakelberichte wie der gerade zusammengefasste dazu, den Menschen eine pädagogisch-moralische Lehre zu vermitteln: „[W]enn selbst die vernunftlose Schöpfung an die Gegenwart Christi in der unscheinbaren Brothülle glaubt und anbetet, wieviel mehr müßten das die Menschen tun!“² Im Falle des Ochsengepanns, das angesichts der Pyxis mit dem geschändeten Altarsakrament auf dem Acker zu erstarren scheint, ist jedoch weder die Rede von Glauben noch von Anbetung. Stattdessen findet sich ein Ausdruck, der bemerkenswert erscheint: Als die Tiere zur Pyxis kamen, blieben sie staunend stehen (*stupentes steterunt*). Das Aussehen der Büchse, die offenbar zudem auch materiell wertlos war, sodass die Diebe sie achtlos auf den Acker warfen, kann wohl kaum für das Staunen der Ochsen verantwortlich gewesen sein; vielmehr scheinen sie eine Ahnung vom kostbaren Inhalt des eucharistischen Gefäßes gehabt zu haben. Eine solche Gabe war hingegen den

1 Caesarius von Heisterbach, *Dialogus miraculorum*, 9,7. – Vgl. hierzu auch Browe 1938, 81.

2 Browe 1938, 78.

Die Forschung für diesen Artikel wurde gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder – EXC 2176 „Understanding Written Artefacts: Material, Interaction and Transmission in Manuscript Cultures“, Projektnr. 390893796. Die Forschung fand am *Centre for the Study of Manuscript Cultures (CSMC)* an der Universität Hamburg statt. Der Verfasser dankt der St. Stephani-Gemeinde in Goslar und Christiane Dahncke für die Unterstützung bei der Forschung.

Gläubigen in der Regel nicht beschert, sodass zahlreiche mittelalterliche *vasa sacra* mithilfe von umfangreichen Bild- und Inschriftenprogrammen sowie ihrer wertvollen Materialität zum einen die Gefäße als liturgische Geräte markierten, zum anderen den Gehalt des in ihnen aufbewahrten oder mit ihrer Hilfe gespendeten Sakraments ausdeuteten. Zu diesen eucharistischen Gefäßen zählt auch die Pyxis³ aus der Neuwerkkirche in Goslar, die heute in der dortigen Stephanikirche aufbewahrt wird und im Zentrum dieses Beitrags steht. Zunächst wird ein zusammenfassender Überblick über die Forschungssituation zu diesem Behältnis gegeben, bevor dieses Gefäß eingehend beschrieben wird. In diesem Zusammenhang kommt ebenfalls die wechselvolle Objektbiographie zur Sprache. Daran schließt sich eine Charakterisierung und Kontextualisierung der an der Pyxis angebrachten Inschriften an, bevor der Frage nachgegangen wird, wie die auf dem Gerät angebrachten Texte zur Evokation von – nicht nur sakramentaler – Präsenz beitragen und die Sakralität dieses Gefäßes kennzeichnen.

1 Die Goslarer Pyxis im Spiegel der (kunstwissenschaftlichen) Forschung

Angesichts der im weiteren Verlauf des Beitrags immer deutlicher zutage tretenden Einzigartigkeit dieser Büchse sowie der Vielschichtigkeit ihres Bild- und Inschriftenprogramms vermag es zu überraschen, dass dieses liturgische Gerät bislang noch nicht eingehend wissenschaftlich untersucht wurde. Zwar behandeln einige Publikationen die Pyxis recht umfangreich, doch bleibt festzuhalten, dass eine Analyse dieses Objekts bisher ausgeblieben ist, die sowohl die in das vergoldete Silber eingravierten Darstellungen als auch die am Gefäß angebrachten Texte mit dessen (gottesdienstlicher) Nutzung in Beziehung setzt. Eine erste Erwähnung fand das Behältnis im 1875 erschienenen dritten Band „Fürstenthum Hildesheim nebst der ehemals freien Reichsstadt Goslar“ der Reihe „Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen“ von Hector Wilhelm Heinrich Mithoff, der es knapp als „eine romanische Pyxis mit den eingegrabenen Figuren der hl. Zwölfboten und drei aufgehefteten Christusbildern“⁴ beschrieb. Das 1901 von Carl Wolff herausgegebene Inventar „Stadt Goslar“ aus der Reihe „Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover“ ging nicht nur ausführlicher auf das als „schönes und werthvolles Ciborium aus der Zeit um 1300“⁵ bezeichnete liturgische Gerät ein, sondern bildete es auch gemeinsam mit einer barocken Abendmahlskanne ab. Wolff kam auf ein wichtiges Detail zu sprechen und führte aus, dass

³ In diesem Beitrag wird – wie noch heute zum Beispiel in der römisch-katholischen Kirche üblich – zwischen der ständerlosen Pyxis und einem Ziborium mit Fuß und Ständer, in der Regel auch mit Nodus, unterschieden. Der Begriff der Pyxis bezieht sich demnach im Fall des Goslarer Objekts allein auf die eucharistische Dose (vor ihrer Umarbeitung zu einem Ziborium).

⁴ Mithoff 1875, 59.

⁵ Wolff 1901, 161.

die Pyxiswandung „die Bildnisse der zwölf Apostel [aufweise; J. H. V.], darüber und darunter je eine Majuskelschrift, welche, ebenso wie die figürlichen Darstellungen, durch die drei, später angehefteten Hochbilder [...] grösstentheils verdeckt“ würden.⁶ Insofern ging Wolff wohl wegen ihrer alleinigen Lesbarkeit lediglich auf „[d]ie noch sichtbare Inschrift“⁷ auf dem Deckel ein und nannte die mutmaßlichen Stifter. Umfassend gewürdigt wurde die Pyxis schließlich durch Hans-Günther Griep, der 1955 eine Studie über „Goldschmiedearbeiten des Mittelalters in Goslar“ vorlegte.⁸ Er lieferte hier nicht nur eine detaillierte Beschreibung der Darstellungen, sondern gab ebenfalls die Inschriften – wenn auch nicht ganz korrekt – wieder, wodurch erstmals das vollständige Programm der Pyxis erschlossen wurde. Zudem behandelte er die späteren Veränderungen des Gefäßes, die er auf den Beginn des 14. Jahrhunderts datierte, und stellte Vermutungen zu den Gründen dieser Umarbeitung und ihrer Konzeption an. Mit neuem Bildmaterial versehen wurden diese Ausführungen 1986 in der Festschrift zum achthundertjährigen Jubiläum der ersten Altarweihe der Neuwerkkirche, in der die Pyxis ehemals aufbewahrt und genutzt wurde, erneut abgedruckt.⁹ Kurz zuvor, im Jahre 1983, beschrieb Kurt Hesselbring – mit Rekursen auf den Text Hans-Günther Grieps – die Pyxis in einer Chronik der Stephanikirche und publizierte ebenfalls eine Transkription der Inschriften. Zudem ordnete er die Entstehung dieses *vas sacrum* in die Amtszeiten der Stifterin und des Stifters ein, die sich durch gemeinsam ausgestellte Urkunden eingrenzen lässt und eine ungefähre Datierung der eucharistischen Büchse ermöglicht. Wie schon Griep ging Hesselbring kurz auf die Objektgeschichte ein und schildert die restauratorischen Eingriffe, die zur partiellen Rückführung des Behältnisses auf seinen Ursprungszustand geführt haben. Unter besonderer Berücksichtigung der zahlreichen Inschriften widmete sich Christine Magin 1997 der Pyxis in der Edition *Die Inschriften der Stadt Goslar* aus der Reihe *Die Deutschen Inschriften*.¹⁰ Neben einer detaillierten Beschreibung des Gefäßes und seiner Gravuren mitsamt einem textkritischen Apparat kommentierte sie die Texte und ordnete sie vor ihrem historischen und theologischen Hintergrund ein. Hierbei berücksichtigte sie ebenfalls die Medaillons und Halbfiguren mit ihren Inschriften, die zu Beginn des 14. Jahrhunderts auf die Pyxiswandung und den Deckel appliziert wurden. Zusammenfassend ist festzuhalten, dass – mit je unterschiedlicher, kunsthistorischer oder epigraphischer Schwerpunktsetzung – das Hostienbehältnis durchaus intensiv behandelt wurde. Eine über die Charakterisierung von Griep, dass „[a]lle Verse [...] sich also auf die unblutige Wiederholung des Opfers der heiligen Messe“¹¹ beziehen, hinausgehende

⁶ Wolff 1901, 162.

⁷ Wolff 1901, 162.

⁸ Griep 1955, 17–20. Eine gekürzte Fassung des Textes erschien in der „Goslarschen Zeitung“ vom 25. Mai 1950. Der Verfasser dankt Tarek Awayes vom Stadtarchiv Goslar für die Zusendung eines Scans dieses Artikels.

⁹ Griep 1986, 105–107.

¹⁰ Magin 1997, 25–26 [Nr. 22].

¹¹ Griep 1955, 18.

Untersuchung steht aus, die sowohl die Inschriften als auch die verschiedenen figürlichen Gravuren mit der ursprünglichen Nutzung der Pyxis in Verbindung bringt. Im vorliegenden Beitrag soll diesem Aspekt besonders nachgegangen werden.

2 Wandlungen eines eucharistischen Gefäßes – Die Objektgeschichte

Bei der Pyxis aus der Goslarer Stephanikirche handelt es sich um ein verschließbares Gefäß für die konsekrierten, also die innerhalb der Messfeier in den Leib Christi sakramental gewandelten und nicht kommunizierten Hostien, die beispielsweise für das Viaticum, die Krankenkommunion oder Wegzehrung im Zusammenhang mit der Sterbeliturgie, aufbewahrt wurden.¹² Die heutige Gestalt dieser Anfang des 14. Jahrhunderts geschaffenen Büchse ist das Resultat zahlreicher Umgestaltungen und Restaurierungen, die stark in den ursprünglichen Bestand eingegriffen und die Wirkung dieses an sich sehr zierlichen Behältnisses beeinträchtigt haben (Abb. 1).

In ihrem Originalzustand handelte es sich bei der Pyxis um ein aus vergoldetem Silber bestehendes, zylinderförmiges und ständerloses Gefäß mit einer Höhe von rund 6,0 cm und einem Durchmesser von 9,5 cm. Der kegelförmige Deckel mit einer Höhe von ca. 2,6 cm kann mithilfe eines Scharniers zur Seite geklappt werden.¹³ Eine wohl während der Restaurierung und der Abnahme der späteren Ergänzungen 1938 entstandene Abbildung zeigt die anzunehmende Gestalt dieses *vas sacrum* nach seiner Fertigstellung (Abb. 2).

Somit entsprach diese Hostiendose anderen hochmittelalterlichen Pyxiden wie beispielsweise der um 1250, also nur etwas früher entstandenen und ehemals in der Kirche in Hjerpsted (Syddanmark) genutzten, die heute im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum Schloss Gottorf aufbewahrt wird (Abb. 3).¹⁴

Nur wenige Jahrzehnte nach ihrer Entstehung wurde das einst ständerlose Gefäß auf einen hohen Schaft mit flachem, zehnteiligem Nodus und einem runden, fast scheibenartigen Fuß (Ø 10,5 cm) montiert, dessen nur 3 mm hohe Zarge mit kleinen Kreuzen verziert ist (Abb. 4). Bei dieser Maßnahme wurden zudem kleine gegossene und mit getriebenen Teilen verlötete Applikationen aufgenietet (Abb. 5).

Während auf dem Deckel drei Medaillons mit Darstellungen der Kreuzigung, Auferstehung und Marienkrönung angebracht wurden, versah man den Zylinder mit drei Figuren, die inschriftlich als *S GREGORIVS*, *S SIRIACVS* und *S IOHANES EWA* bezeichnet wurden, die heute sämtlich an einem modernen Ziborium angebracht sind (Abb. 6).

¹² Zu mittelalterlichen Pyxiden im Allgemeinen vgl. Kempkens 2013, 64; Nußbaum 1979, 351–356; Braun 1932, 280–347.

¹³ Hesselbring 1983, 65–66.

¹⁴ Höhe des Zylinders: 2,3 cm; Ø des Zylinders: 5,5 cm; Höhe des Deckels: 2,5 cm. – Zu dieser Pyxis vgl. *Glauben* 2000, 151–152 [Nr. 4.2]; *Danmarks kirker* 1957, 469 (1393).



Abb. 1: Pyxis aus der Neuwerkkirche Goslar, frühes 14. Jahrhundert, in der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts zum Ziborium umgearbeitet, Silber, vergoldet, Höhe: 28,0 cm, Ø Pyxis: 9,5 cm, Höhe Deckel: 2,6 cm, Stephankirche Goslar.



Abb. 2: Die Pyxis ohne die nachträglichen Zutaten während der Restaurierung 1938.



Abb. 3: Pyxis aus Hjerpsted, um 1250, Kupfer, ehemals vergoldet, Höhe des Zylinders: 2,3 cm, Ø des Zylinders: 5,5 cm, Höhe des Deckels: 2,5 cm, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf.



Abb. 4: Aufnahme der Pyxis (rechts) aus dem Jahr 1901, erkennbar sind noch einige Glöckchen und die nachträglich auf die Wandung und den Deckel genieteten Reliefs.



Abb. 5: Von der Pyxis abgenommene Reliefs während der Restaurierung 1938.



Abb. 6: Modernes Ziborium mit den ehemals an der Pyxis angebrachten Reliefs, nach 1986 (?), Stephankirche Goslar.

Außerdem wurde der untere Rand der Pyxis mit einem umlaufenden Blattfries versehen, in den 20 kleine runde Ösen eingesetzt sind. Wie die historische Abbildung bezeugt, waren hieran Glöckchen aufgehängt, wobei erkennbar ist, dass die meisten von ihnen bereits verloren gegangen waren. Ein 1734 entstandenes Inventar der Stephankirche erwähnt, dass zu dieser Zeit nur noch sechs Glöckchen vorhanden waren, von denen im Laufe der Zeit weitere abhandenkamen.¹⁵ Einen guten Eindruck von der Gestalt der umgearbeiteten Pyxis kann das im 15. Jahrhundert entstandene Ziborium aus Woldenberg (heute Dobiegniew, Polen), heute im Stadtmuseum Berlin (Nikolai-kirche), vermitteln (Abb. 7).¹⁶

¹⁵ PfarrA Stephani: DII 1–2,1. Der Verfasser dankt Christin Wiesjahn für diese Auskunft.

¹⁶ Zu diesem Ziborium vgl. Nentwig 2011, 358 [Nr. 161].



Abb. 7: Ziborium aus Woldenberg (heute Dobiegniew, Polen), 15. Jahrhundert, Kupfer, vergoldet, Silberlot, Höhe: 37,40 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr. IV 567.

3 Inschriften, Bildnisse, Architekturen – Die Gravuren der Pyxis

Im Gegensatz zur schlichten eucharistischen Dose aus Hjerpstedt sind am Goslarer Objekt sowohl die Wandung des Zylinders als auch die Mantelfläche des Deckels architektonisch durch gravierte Arkaden rhythmisiert (Abb. 8).



Abb. 8: Detail der Pyxiswandung mit den Halbfiguren der Apostel Thomas, Andreas, Petrus und Paulus (von links nach rechts).

Unter den zwölf Arkaden mit den angedeuteten Blattkapitellen auf der Pyxiswandung sind Brustbilder der Apostel vor einem alternierend glatten oder schraffierten Hintergrund dargestellt. Einige Jünger sind anhand ihrer charakteristischen Attribute zu identifizieren, zudem werden sie auch durch Inschriften (· PETRVS // PAV·LVS · // PHILIPP(us) // · JACOBVS · // IVDAS // · SIMON · // MATHIAS // · JOHNNAN/ES · // MATHEVS // BARTHOLO·MEVS // · THOMAS · // · ANDREAS) bezeichnet. Die in nur ca. 2 mm hohen gotischen Majuskeln ausgeführten Namenszüge sind abwech-

selnd in den Zwickeln oberhalb der Arkaden angebracht oder werden von den Bögen sowie den Nimben der Jünger Jesu eingefasst und folgen hierbei der Rundung.¹⁷ Entweder frontal oder im (Halb-)Profil werden die Mitglieder des Apostelkollegiums gezeigt, von denen manche Bücher in Händen tragen. Die Hinwendung einiger Figuren zueinander suggeriert, sie stünden in einem regen Austausch, was die prominent wirkenden Redegesten noch unterstreichen. Rings um den oberen und unteren Rand der Pyxiswandung verläuft je ein mit 7 mm hohen Majuskeln ausgefülltes Inschriftband, das die Arkadenreihe säumt. Während in das obere Band die zweisilbig gereimten leoninischen Hexameter *+ HOC + IACET + IN + VASE + CELESTIS + VICTIMA + PHASE* (In diesem Gefäß liegt das Opfer des himmlischen Paschalammes.) eingraviert sind, trägt das untere die gleichartigen Verse *+ VITA + SALVTARIS + SEMEL + IN + CRVCE + SEMPER + IN + ARIS* (Das heilbringende Leben, einmal am Kreuz, immer auf den Altären.). Im weiteren Verlauf dieser Untersuchung wird auf diese Inschriften zurückzukommen sein.

Der kegelförmige Deckel der Pyxis weist nun keine Rundbögen auf, sondern eine aus Dreipässen gebildete Arkatur, die erneut auf Blattkapiteln ruht (Abb. 9).



Abb. 9: Detail des Deckels der Pyxis mit den Halbfiguren Christi (Mitte) und der beiden Engel.

¹⁷ Zu den Inschriften auf der Pyxis vgl. bes. Magin 1997, 25–26 [Nr. 22]; Griep 1955, 18.

Der Eindruck von dreieckig abschließenden Wimpergen wird durch die zur Spitze gerade zulaufenden Gravuren evoziert, die auch die Inschriften voneinander separieren. Die architektonische Rahmung liegt auf einem umlaufenden Band, in dem die aus ca. 5 mm hohen Majuskeln gebildete Inschrift + *VIUE PANIS · VIVAX VNDA + VERA VITIS ET FECVNDA · TV NOS PASCE + TV NOS MVNDA* (Lebendiges Brot, lebende Woge, wahrer und fruchtbarer Weinstock, ernähre uns, reinige uns.) verläuft. In die darüber aufragenden sechs Säulenstellungen sind sehr differenziert gearbeitete Halbfiguren eingraviert, die aufgrund des ihnen zur Verfügung stehenden Raumes im Vergleich zu den Aposteln auf der Wandung weiter ausladende Gebärden zeigen. Es lassen sich zwei Dreiergruppen unterhalb der Arkaden ausmachen, die ihr kompositorisches Zentrum jeweils in der mittig dargestellten Person besitzen, was auch seinen Ausdruck darin findet, dass die anderen beiden auf diese ausgerichtet sind. Die erste dieser Gruppen besteht aus Christus, der am Kreuznimbus erkennbar ist, die Rechte zum Segen erhoben hat und in der verhüllten Linken ein aufgeschlagenes Buch hält. Oberhalb des Dreipasses ist in den Zwickeln in nur etwa 3 mm hohen gotischen Majuskeln der leicht fehlerhafte Ehrentitel + *SALV/ATOS* + des Erlösers eingraviert. Er wird von zwei im Dreiviertelprofil gezeigten Engeln flankiert, die jeweils in der rechten Hand ein Weihrauchfass halten, das leicht ausschwingt, womit Bewegung und die so erfolgende Inzens Christi suggeriert wird. Ebenfalls in Majuskeln sind beide Engel – wiederum in den Zwickeln des Wimpergs – mit + *ANG/E/LVS* + bezeichnet. Ihnen gegenüber steht die zweite Dreiergruppe, die nun einen deutlich ortsspezifischen Bezug aufweist (Abb. 10).

Die zentral angeordnete Hauptfigur ist die Gottesmutter Maria mit dem Jesusknaben auf dem Arm. Beide blicken sich an und sind damit im Halbprofil wiedergegeben, zudem greift das durch einen Kreuznimbus ausgezeichnete Kind mit der rechten Hand an den Hals Mariens. Auch oberhalb dieser Personen ist eine Majuskelninschrift in den Deckel graviert, die jedoch nur + *S + MA/RIA* + nennt. Zur Rechten der Gottesmutter mit dem Kind wendet sich ihnen der in eine Kasel gekleidete und die Hände erhoben haltende Propst Dietrich des Benediktinerinnenklosters Neuwerk in Goslar zu, der nun nicht nur in den Zwickeln der Wimperge, sondern auch im Arkadenfeld durch eine nun etwa 4 mm hohe Majuskelninschrift als + *THJ(dericus) + / P(rae)POS/ITVS* bezeichnet wird. Zur Linken Mariens fleht die Äbtissin Adelheid mit in Brusthöhe weit ausgestreckten und sehr groß wirkenden, dadurch prominent in Erscheinung tretenden Händen die Patronin des Klosters an. Ihr Habit weist sie als Ordensfrau aus, zusätzlich macht die Inschrift *ABB(atiss)A · / + ADEL/HEI(di)S* + sie zweifelsfrei identifizierbar. Der Deckel wird von einer später hinzugefügten, mit Blättern versehenen Spitze über einem auf kleinen Blättern aufliegenden flachen Nodus abgeschlossen. Ein möglicherweise ehemals auf der Spitze angebrachtes Kreuz ist nicht mehr vorhanden.¹⁸

18 Griep 1955, 19.



Abb. 10: Detail des Deckels der Pyxis mit den Halbfiguren der Gottesmutter Maria mit dem Jesuskind (Mitte) und des Stifters Propst Dietrich (links) sowie der Stifterin Äbtissin Adelheid (rechts).

4 Bemerkungen zur Schriftgestaltung

Nach dieser Beschreibung der Pyxis soll in aller Kürze die Schriftgestaltung charakterisiert werden: Die Majuskeln wurden recht sorgfältig in das vergoldete Silber graviert.¹⁹ Die drei längeren, eucharistietheologischen Inschriften beginnen mit einem Kreuz in Höhe der Majuskeln, als Worttrenner dienen sehr kleine, fast punkartige Kreuzchen. Die Konturbuchstaben weisen ausgeprägte Bogenschwellungen und stark ausgezogene Sporen auf, die ebenso wie die feinen Zierstriche von der besonderen Kunstfertigkeit des Graveurs Zeugnis ablegen. Kleine Unsicherheiten zeigen sich lediglich bei der nicht immer einheitlichen Verwendung der als Wort- oder Verstrenner fungierenden Mittelpunkte oder Kreuze, darüber hinaus findet fast ausschließlich das kapitale V = U Verwendung, das unziale U wird lediglich einmal – dann als V – gebraucht. Nur an zwei Stellen sind dem Graveur Fehler unterlaufen: Zum einen vertauschte er

¹⁹ Zur Schriftgestaltung vgl. Magin 1997, 25–26 [Nr. 22].

die Buchstabenreihenfolge im Namen · *JOHNAN/ES* ·, zum anderen schloss er den Titel des Erlösers + *SALV/ATOS* + nicht mit einem R ab. Korrekturen wurden nicht vorgenommen.

5 Eingeschrieben in die himmlische Sphäre – Die Pyxis im Kontext der Stiftermemoria

Im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen steht der Gehalt dieser Inschriften, wobei sich die Frage anschließt, wie sie – in Verbindung mit den Darstellungen und dem Material der Pyxis – die Sakralität des eucharistischen Gefäßes inszenieren und gleichermaßen das Wesen des darin aufbewahrten Altarsakraments ausdeuten. Zunächst sind die zahlreichen, wie *Tituli* wirkenden Namensinschriften zu erwähnen. Sie benennen die Mitglieder des auf dem Zylinder dargestellten Apostelkollegiums ebenso wie die in den Kegel gravierten Engel, Maria, Christus, aber auch den Stiftspropst Dietrich von Nettlingen (= Thidericus) sowie die Äbtissin Adelheid. Da nur einige Apostel ein Attribut in Händen tragen, ist die Inschrift die einzige Möglichkeit, sie zweifelsfrei zu identifizieren. Die besondere Kennzeichnung durch Inschriften wäre an sich hingegen bei den in den Deckel gravierten Darstellungen Mariens und Christi obsolet, da sie der traditionellen Ikonographie folgen, sie wurden aber möglicherweise aus Gründen der Vollständigkeit und der Einheitlichkeit angebracht. Demgegenüber sorgen die Darstellungen und die Namenszüge Adelheids und Dietrichs dafür, dass sie in Wort und Bild an der Pyxis in Erscheinung treten. Hierbei ist die geradezu chiasische Verschränkung von Stifterin und Stifter durch die Inschrift auffällig: Während der Name des Stiftspropstes stark kontrahiert, dafür jedoch seine Amtsbezeichnung fast vollständig ausgeschrieben ist, verhält es sich bei der Vorsteherin des Konventes genau umgekehrt, wodurch beide möglicherweise noch stärker verbunden werden. Gesteigert wird dies noch durch die unterschiedliche Abfolge von Amt und Namen bei Dietrich und Adelheid.

Die namentliche Kennzeichnung der vermutlichen Stifterin und des Stifters dieses Hostienbehälters ermöglicht nun, das Gefäß zum einen ursprünglich im Benediktinerinnenkloster Neuwerk²⁰ zu lokalisieren und es zum anderen in die Zeit zwischen 1296 und 1323 zu datieren. Diese Zeitspanne liegt deshalb nahe, da die erste gemeinsame Urkunde der beiden auf das Jahr 1296 datiert wird,²¹ wohingegen Dietrich von Nettlingen nachweislich bis 1323 amtierte²² und in einer Urkunde aus dem Jahr 1331 als *quondam praepositus*, einstiger Propst, bezeichnet wird.²³ Wann das Behältnis aus

²⁰ Zum Kloster Neuwerk vgl. Graf 2012; Römer-Johannsen 1984; zum Kloster Neuwerk und zur Stadt Goslar in der Mitte des 14. Jahrhunderts vgl. Kuchenbuch 2013, 29–35.

²¹ *Urkundenbuch Goslar* 1251–1300, 505–506 [Nr. 514].

²² Römer-Johannsen 1984, 275.

²³ *Urkundenbuch Goslar* 1301–1335, 591–592 [Nr. 892].

der Klosterkirche nach St. Stephani gelangte, ist nicht überliefert, zuerst wird es dort in einem Inventar aus dem Jahre 1734 nachgewiesen.²⁴ Möglicherweise gelangte die eucharistische Büchse erst nach dem Brand der mittelalterlichen Stephanikirche 1728 in den Besitz der Gemeinde, um auf diese Weise zu einer Art Grundausstattung für die neu errichtete und 1734 eingeweihte Barockkirche beizutragen.²⁵

Da es sich bei der Pyxis um ein *vas sacrum* handelt, das im Mittelalter zum Vollzug der Liturgie geradezu unerlässlich und vermutlich täglich in Gebrauch war, erhalten die Namen der Stifterin und des Stifters laut Klaus Lange

im Kontext des Gottesdienstes eine völlig neue Qualität. Jedes Mal, wenn die gestifteten Objekte benutzt werden, ist aufgrund ihrer Inschrift auch der Stiftername präsent. Zugleich erfährt er nach mittelalterlicher Auffassung eine Wandlung, denn nun besitzt er die Kraft, den Benannten herbeizurufen. Die Gegenwart des Namens bewirkt, dass der Namensträger – sei es ein abwesender Lebender oder ein bereits Verstorbener – gegenwärtig wird im liturgischen Geschehen.²⁶

Dieser Gedanke lässt sich allerdings noch weiterführen, denn über diese Dimension hinaus verewigen die Inschriften Adelheid und Dietrich auf einem eucharistischen Gefäß, das gleichermaßen von der Sakralität des in der Pyxis geborgenen sakramentalen Leibes Christi profitiert und maßgeblich davon determiniert wird.²⁷ Das bedeutet, dass die sie darstellenden und namentlich aufführenden Gravuren in unmittelbarer Nähe des real, unter dem Zeichen des Brotes gegenwärtigen Christus präsent sind. Somit stehen sie nicht nur bei jeder Benutzung dem Zelebranten – sicherlich nicht immer ganz bewusst – vor Augen, der die konsekrierten Hostien im Behältnis einschloss und sie bei Bedarf, beispielsweise als Viaticum, daraus entnahm und möglicherweise dann der Stifterin und des Stifters gedachte, sondern ihre Namen waren in die das Altarsakrament bergende Büchse, also geradezu in die permanente Gegenwart Gottes eingeschrieben.

Dass an der Pyxis ein zukünftiger, als Gegengabe für die Stiftung ersehnter Zustand, visuell antizipiert wird, belegt auch die generelle Konzeption des Deckels: Ziel der Stiftung und der damit verbundenen liturgischen Memoria war der Eingang in das Himmelreich, somit die Anwesenheit der Stifterin und des Stifters in der Gegenwart Gottes.²⁸ An der Pyxis sind Adelheid und Dietrich bereits in die himmlische Sphäre aufgenommen, in der auch Maria und das Jesuskind, im weiteren Sinne auch Christus sowie die inzensierenden Engel, zugegen sind.²⁹ Die Donatoren verehren die Gottesmutter und

24 PfarrA Stephani: D II 1–2,1

25 Zum Brand und Wiederaufbau der Stephanikirche vgl. Hesselbring 1983, 16–17 u. 47–52.

26 Lange 2007, 107; vgl. hierzu auch Tripps 2018, 332, 349; Schlotheuber 2012, 51; Beuckers 2002, 102; Oexle 1976, 84. Zu einem ähnlichen Phänomen im Kontext mittelalterlicher Bauinschriften vgl. Keil 2013, 136–137.

27 Marx 2013, 108.

28 Zu mittelalterlichen Stifterbildern vgl. Beuckers 2002; Bergmann 1985; Fritz 1982, 98–100.

29 Marx 2013, 114; Reudenbach 2006, 526.

das von ihr gehaltene Kind, akklamieren ihnen, sind dabei aber schon in die Himmelsarkatur eingeschlossen wie sie. Eine Unterordnung wird lediglich durch die Darstellung im Halbprofil und die bei ihnen fehlenden Nimben suggeriert. Neben dem himmlischen Bildpersonal könnte auch die architektonische Gliederung des Deckels aufgrund ihrer Gleichmäßigkeit und makellosen Ordnung als Visualisierung des Himmels gedeutet werden.³⁰ Durch dieses in den mittelalterlichen Bildkünsten geläufige Darstellungsmittel wird außerdem ein Bezug zwischen dem Apostelkollegium auf der Pyxiswandung und der Stifterin, dem Stifter und den auf dem Deckel gezeigten Personen hergestellt, schließlich stehen sie allesamt unter Arkaden und sind demnach in eine Architektur eingebettet. Auf diese Weise wird die Erfüllung der – zumindest implizit – mit der Stiftung verbundenen Bitte vorweggenommen, da Adelheid und Dietrich der himmlische Lohn bereits auf der Ebene der Darstellungen und Inschriften gewährt wird, was schließlich durch den fast schon physischen Kontakt von Namenszug und Stifterbildern zum realpräsenten *Corpus Christi* in einer weiteren Wirklichkeits- und Sinndimension evoziert wird.

6 Reflexionen über die eucharistische Präsenz – Die „dogmatischen“ Inschriften und ihr Kontext

Die Anschauung, dass das Altarsakrament an dieser Hostiendose in ganz besonderer Weise hervorgehoben wird, belegen ebenfalls die weiteren Texte auf der Wandung des Behältnisses sowie auf dem Kegeldeckel. Auch wenn Joseph Braun dieses Objekt nicht in seiner großen Studie „Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung“ behandelte, können die eingravierten Hexameter und Hymnenverse analog zu seiner Klassifizierung als „dogmatisch“³¹ charakterisiert werden: So bezieht sich die Inschrift *+ HOC + IACET + IN + VASE + CELESTIS + VICTIMA + PHASE* am oberen Rand des Zylinders fast schon deiktisch auf die Funktion der Pyxis und verbindet diese Aussage mit einer eucharistietheologischen Deutung. Es wird explizit auf dieses Gefäß verwiesen, das nun kein Brot birgt, sondern das Opfer des himmlischen Paschalammes. Es ist besonders hervorzuheben, dass dieser Text indikativisch formuliert ist, es handelt sich demnach nicht um eine Absichtserklärung oder um eine Bitte, sondern um eine als faktisch aufzufassende Aussage über den Inhalt der Pyxis. Durch die Verwendung des Begriffs *phase* rekurriert die Inschrift auf das Buch Exodus, in dem dieser Terminus im Zusammenhang mit dem Auszug des Volkes der Israeliten aus Ägypten gelegentlich gebraucht wird. Hier lohnt ein näherer Blick auf den Kontext: So gibt beispielsweise Ex 12,21 die Anweisung Mose an die Ältesten Israels wieder, sie sollen gehen, ein Tier für ihre Familien nehmen und das Paschalamm opfern (*Ite*

³⁰ Reudenbach 2006, 516–517.

³¹ Zu den „dogmatischen“ Inschriften auf Pyxiden vgl. Braun 1932, 346.

tollentes animal per familias vestras, et immolate Phase). Bemerkenswert ist hieran, dass nicht, wie zuvor bei der Offenbarung Gottes an Mose und Aaron über die Zubereitung des Paschalammes (Ex 12, 3–11) vom *agnus* im Sinne einer Gattungsbezeichnung die Rede ist, stattdessen scheint *phase* in diesem Zusammenhang geradezu als bereits heilsgeschichtlich aufgeladener Begriff für das Paschalamm zu gelten, das zu Beginn des Exodus des Volkes Israel geschlachtet wird.³² Die christologische Wendung macht schließlich Paulus im Ersten Korintherbrief (1 Kor 5, 7) ganz explizit: *expurgate vetus fermentum ut sitis nova conspersio sicut estis azymi etenim pascha nostrum immolatus est Christus* (Schafft den alten Sauerteig weg, damit ihr ein neuer Brotteig seid so wie ihr ungesäuert seid, denn Christus, der geopfert worden ist, ist unser Paschalamm).³³ Eine derartige Verschränkung der alt- und neutestamentlichen Heilsgeschichte findet sich auch in der Kunst des Mittelalters: So zeigt eine 1336 wohl in Oberösterreich entstandene Handschrift eines *Speculum humanae salvationis* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2612) die Zubereitung des Paschalammes (fol. 19^r) im Zusammenhang mit dem Letzten Abendmahl (fol. 18^v).³⁴ Die typologische Bibelexegese interpretiert Begebenheiten aus dem Alten Testament als Präfigurationen von Ereignissen, die erst im Neuen Testament eintreten und durch das Wirken Jesu Christi ihre Erfüllung finden.³⁵ Im Falle des Paschalammes bedeutet diese Kontextualisierung zweierlei: Zunächst wird der Genuss des Lammfleisches durch die Israeliten (Typus) mit der von Jesus Christus beim Abendmahl gestifteten Eucharistie unter den Gestalten von Brot und Wein (Antitypus) in Beziehung gesetzt. Der literarische Zusammenhang des Exodus aus Ägypten offenbart allerdings noch eine weitere Dimension: Nach der Schlachtung des Lammes strichen die Israeliten sein Blut an die Türpfosten und die Oberschwelle ihrer Häuser, wodurch der „Würgeengel“, die von Gott gesandte zehnte und letzte Plage, an ihnen vorbeizog und ihre Erstgeburt verschonte, die der Ägypter hingegen dahintrafte (Ex 12, 21–23).³⁶ In gleicher Weise, wie das Blut des Opfertieres die Angehörigen des Volkes Israel nicht sterben ließ, wirkt sich auch das bei der Kreuzigung vergossene und bei jeder Messfeier unter der Gestalt des Weines realpräsenste Blut Christi erlösend aus. Es versöhnte bei der historischen Kreuzigung die Menschheit wieder mit Gott führt die Gläubigen als sakramentale Gnadengabe der Eucharistie zum ewigen Leben. Hierbei lässt sich sogar ein noch weiterer Bogen spannen: Im Johannesevangelium wird Jesus von Johannes dem Täufer als das *agnus Dei* (Joh 1, 36), als „Lamm Gottes“ bezeichnet, einmal sogar mit dem Zusatz *qui tollit peccatum mundi*

³² Schmidt 2019, 482. Der in der alttestamentlichen Erzählung gebrauchte Begriff *חֹסֶן* bezieht sich auf das Paschafest, wohingegen *חֹסֶן* in Ex 12, 21 zweifellos das Paschalamm meint.

³³ Diesen Bezug deuten die Kirchenväter weiter aus. Vgl. hierzu die Beispiele bei Heither 2002, 105–122.

³⁴ Zur Handschrift vgl. Mazal/Unterkircher 1963, 278–279; Link zum Digitalisat: https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_9359688&order=1&view=SINGLE (Stand: 23.2.2022).

³⁵ Zur Typologie vgl. Ohly 1988.

³⁶ Heither 2002, 123–124.

(Joh 1, 29), „das Sünde der Welt hinwegnimmt“. Somit erfolgt eine Identifikation Jesu mit dem Opferlamm, dessen Blut die Menschen von der Schuld befreit. Zudem fand diese allegorische Gleichsetzung eine liturgische Ausdeutung, denn während der Messfeier wurde zur Brechung der großen Zelebrationshostie, der *Fractio*, seit dem frühen Mittelalter der Gesang des *Agnus Dei* angestimmt, das auf der johanneischen Charakterisierung Jesu beruht.³⁷ In diesem Zusammenhang ist auch zu beachten, dass seit der Frühzeit in der Ostkirche das eucharistische Brot als „Lamm“ bezeichnet wird, worauf Joseph Andreas Jungmann hinwies.³⁸ Daher bringt die Inschrift an der Pyxis durch den Terminus *phase* einen soteriologischen und eucharistischen Rekurs zum Ausdruck, der den Inhalt eben dieses Gefäßes, nämlich konsekrierte Hostien, in einen umfassenden Kontext stellt.

Ganz explizit erscheint dies in der Inschrift + *VITA + SALVTARIS + SEMEL + IN + CRVCE + SEMPER + IN + ARIS* am unteren Rand des Zylinders. Hier wird der Kreuzestod Jesu mit der Messfeier verknüpft und es wird betont, dass Jesus Christus, die Verkörperung des heilbringenden Lebens, einmal am Kreuz geopfert worden sei, aber immer wieder auf den Altären dargebracht werde. Die hierdurch erfolgende Analogie des historischen Todes Jesu und seiner sakramentalen Vergegenwärtigung innerhalb der Messfeier knüpft an karolingische Eucharistiediskurse an. So urteilte Paschasius Radbertus:

Diese Opferung wird aber täglich erneuert, obgleich Christus einmal im Fleisch gelitten und durch das eine und dasselbe Leiden des Todes einmal die Welt erlöst hat, und derselbe ist aus diesem Tod auferstanden zum Leben und der Tod wird über ihn nicht herrschen, weil die Weisheit Gottes, des Vaters, dies aus vielen Gründen tatsächlich als notwendig vorausbestimmt hat.³⁹

Darüber hinaus ist der Verweis der Eucharistietheologie auf den Kreuzestod Jesu zentraler Gegenstand der rememorativen Messallegorese, die von dem Gedanken geprägt war, „daß Christi Kreuzesopfer und das Messopfer wesentlich dasselbe“⁴⁰ seien. Daher wurde im Rahmen der „allegorischen Auslegung des gesamten Messritus im Sinne einer Darstellung des gesamten Lebens- und Leidensweges Christi“⁴¹ jeder rituellen Aktion des Priesters und der Assistenz eine Entsprechung in der *Vita*, insbesondere in der *Passion* Jesu zugeordnet, wodurch ursprünglich sogar eher aus

³⁷ Jungmann 1952, 413–423; zur liturgischen Bedeutung des *Agnus Dei* vgl. auch Vennebusch 2021, 234–239.

³⁸ Jungmann 1952, 415–416.

³⁹ Paschasius Radbertus, *De corpore et sanguine Domini*, IX,4–8: „Iteatur autem cotidie haec oblatio, licet Christus semel passus in carne per unam eandemque mortis passionem semel saluauerit mundum, ex qua morte idem *resurgens* ad uitam *mors ei ultra non dominabitur*, quia profecto sapientia Dei Patris necessarium pro multis causis hoc prouidit.“ (Hervorhebung im Original; Übersetzung des Verfassers); vgl. hierzu Frese 2013, 193–201.

⁴⁰ Suntrup 1980, 284.

⁴¹ Suntrup 1980, 284.

praktischen Gründen durchgeführte Handlungen mit einer sinnbildlichen Bedeutung geradezu aufgeladen wurden.⁴²

Schließlich zitiert die am unteren Rand des Kegeldeckels verlaufende Inschrift + *VIUE PANIS · VIVAX VNDA + VERA VITIS ET FECVNDA · TV NOS PASCE + TV NOS MVNDA* einige Verse aus der letzten Strophe der Sequenz *Zyma vetus expurgetur* Adams von St. Viktor († 1192).⁴³ Dieser Text, der laut der Hymnensammlung *Analecta hymnica medii aevi* für das Osterfest (*In Resurrectione Domini*) vorgesehen war, preist das Altarsakrament als lebendiges Brot, belebte Quelle sowie als wahren und fruchtbaren Weinstock. Hier treten neutestamentliche Bezüge zutage, die auf verschiedene johanneische Selbstbezeichnungen Jesu als „lebendiges Brot“ (Joh 6, 51), „Ursprung des lebendigen Wassers“ (Joh 4, 10, 13–14) und „Weinstock“ (Joh 15, 5) zurückgehen. In der in den Pyxisdeckel eingravierten Passage wird die Eucharistie durch das Personalpronomen *tu* direkt angerufen, die Beter zu ernähren, aber auch zu reinigen. Ein zum Teil mit der Sequenz Adams von St. Viktor übereinstimmender, doch deutlich kürzerer Hymmentext, dessen zweite Strophe *Vivax caro, vivax unda, tu nos salva, tu nos munda, ne nos trahat mors secunda* lautet, wird von Franz Josef Mone als *Oratio in elevatione corporis Christi*, als Gebet zur Elevation des konsekrierten Leibes Christi, bezeichnet.⁴⁴ Zusammenfassend lassen sich also die „dogmatischen“ Inschriften auf dem Zylinder und dem Deckel als eine sehr kalkulierte Komposition jeweils verschiedener Ausdeutungen einzelner eucharistietheologischer Aspekte charakterisieren. Sie stellen typologische Bezüge zum Paschafest her, sprechen in Symbolen von der sakramentalen Präsenz Christi, deuten das Altarsakrament als wiederkehrenden Nachvollzug des Kreuzesopfers, betonen durch Rekurse auf das Johannesevangelium die lebenspendende Kraft der Eucharistie und beschreiben ihre Wirkungen als Nahrung und Mittel zur Reinigung.

⁴² Beispielsweise interpretierte Bischof Wilhelm Durandus von Mende in seinem *Rationale divinatorum officiorum* das Corporale, ein großes Leinentuch, das auf dem Altar unter den Kelch und die Patene gelegt wird und an sich dazu diente, Partikel und Tropfen vom konsekrierten Brot und dem Wein aufzufangen, als Leinentuch Christi. Vgl. Wilhelm Durandus, *Rationale divinatorum officiorum* IV 28, Nr. 4.

⁴³ Blume 1915, 227–229 [Nr. 149] (mit Kommentar); Dreves 1909, 257–258 (Einführung), 266–267 (Text); Dreves 1908, 93–99 (Einführung und metrische Übersetzung), 172–174 [Nr. 28] (Originaltext), hier 174.

⁴⁴ Mone 1853, 285 [Nr. 220]. Eine nur teilweise gleichlautende, doch vom Duktus her deutlich korrespondierende Strophe (*Vive panis, vivax unda, vera vitis et fecunda, vitae da subsidia*) findet sich auch in einer Sequenz für das Fronleichnamfest (*De corpore Christi*). Vgl. hierzu Dreves 1890, 37–38 [Nr. 37] (mit Kommentar). Dieses Gebet, auf dessen Rezitation laut Überschrift sieben Jahre Ablass durch Papst Innozenz gewährt wurden, ist auf fol. 22^v in einer nach 1300 entstandenen Reichenauer Papierhandschrift (Cod. Aug. pap. 36) der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe verzeichnet. Zur Handschrift vgl. Holder 1971, 65; Link zum Digitalisat: <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbhs/content/titleinfo/3510987> (Stand: 18.1.2022).

7 Inschriften im Dienst der Evokation sakraler Präsenz

Die folgenden Überlegungen widmen sich der Frage, wie die Inschriften auf der Pyxis zur visuellen Evokation der sakramentalen Präsenz Christi beitragen und die Sakralität des *vas sacrum* suggerierten. Zuallererst sind in diesem Zusammenhang sicherlich die als „dogmatisch“ zu deutenden Gravuren zu betrachten, die sich auf die Eucharistie beziehen. Wie bereits die inhaltliche Charakterisierung der Texte gezeigt hat, dient der jeweilige Inhalt der Inschriften dazu, die Pyxis als Behältnis für den sakramentalen Leib Christi zu kennzeichnen, schließlich ist in einem der Verse explizit davon die Rede, dass in diesem Gefäß das Opfer des himmlischen Paschalammes liegen würde. Die Verbindung zur Messfeier stellt nunmehr die untere Inschrift am Zylinder her, die das Messopfer als perpetuierende Vergewärtigung des Leidens Jesu deutet. Durch die Einbindung der eucharistischen Bûchse in die Liturgie und ihre Platzierung auf dem Altar, den eine der Inschriften als Ort dieses Mysteriums nennt, erscheint sie der sakralen Sphäre zugehörig. Indem darüber hinaus den Gläubigen – wenn auch zur Zeit der Entstehung dieses Gefäßes nur sehr selten und in der Regel pflichtgemäß nur zu Ostern – die Kommunion möglicherweise aus der Pyxis gespendet wurde, so stellte sie doch eine Art Naht- oder Kontaktstelle zwischen den Empfängerinnen und Empfängern des Altarsakraments und der göttlichen Gegenwart dar.⁴⁵

Gleichermaßen ist der auf dem Kegeldeckel angebrachte Text in diesem Licht zu deuten: So geht das Zitat aus dem Hymnus *Zyma vetus expurgetur* auf das in der Pyxis liegende, als „lebende Woge“ interpretierte eucharistische Brot ein und spricht das Altarsakrament direkt an, was nur dann einleuchten kann, wenn erstens überhaupt ein (personal aufgefasstes) Gegenüber existiert und dieses zweitens präsent ist. Zweifellos ist dies in mittelalterlicher Anschauung bei der Eucharistie der Fall, denn es handelt sich um den sakramental – hier in der Gestalt des Brotes – gegenwärtigen Christus, der laut dem bereits erwähnten Paschasius Radbertus als identisch mit dem historischen Jesus angesehen wurde:

Und damit ich noch erstaunlicher spreche: Es ist ganz und gar kein anderes [Fleisch] als das, was geboren ist von Maria und gelitten hat am Kreuze und aus dem Grab auferstanden ist. Genau dies, habe ich gesagt, ist es und deswegen ist es das Fleisch Christi, das für das Leben der Welt bis heute dargebracht wird, und wenn es würdig empfangen wird, stellt es in uns gewiss das ewige Leben wieder her.⁴⁶

⁴⁵ Browe 1940, 27–45.

⁴⁶ Paschasius Radbertus, *De corpore et sanguine Domini*, I, 51–55: „Et ut mirabilius loquar, non alia plane, quam quae nata est de Maria et passa in cruce et resurrexit de sepulchro. Haec inquam, ipsa est et ideo Christi est *caro* quae *pro mundi uita* adhuc hodie offertur, et cum digne percipitur, uita utique aeterna in nobis reparatur.“ (Hervorhebung im Original; Übersetzung des Verfassers); vgl. hierzu auch Frese 2013, 196–197; Neunheuser 1963, 15–16.

8 Die (Un-)Lesbarkeit und (Un-)Sichtbarkeit der Gravuren

Nun stellt sich allerdings die Frage nach der Sichtbarkeit und Lesbarkeit der an der Pyxis angebrachten Inschriften. Generell erscheint es unwahrscheinlich, dass die Texte nicht nur – wenn überhaupt – als solche wahrgenommen, sondern sogar sinnerfassend gelesen werden konnten. Sowohl die umlaufende Anbringung der Inschriften als auch die Vergoldung und die damit einhergehende Transzendierung der Schrift durch die permanenten Lichtreflexe lassen es geradezu unmöglich erscheinen, die Hexameter und Hymnenverse auf einen Blick zu erfassen.⁴⁷ Die Pyxis muss daher gedreht, hin und her bewegt und gewendet werden, auch um aufgrund der Spiegelungen auf der Oberfläche die Texte lesen zu können. Zudem muss man diesem *vas sacrum* sehr nahe kommen, um die nur wenige Millimeter hohen Majuskeln zu entziffern. Klerikern, die unmittelbar mit dem Gefäß umzugehen hatten, wird dies sicher möglich gewesen sein, beispielsweise bei der Purifizierung der Pyxis, bei der Prozession auf dem Weg vom Tabernakel zum Altar oder beim Reponieren der eucharistischen Büchse. Angesichts der einprägsamen, gereimten Inschriften kann auch angenommen werden, dass diejenigen, die einmal den Sinn der Texte erfasst hatten, sich beim weiteren Gebrauch der Pyxis daran erinnern und sie möglicherweise innerlich rezitieren konnten. Die Gläubigen hingegen werden jedoch kaum dazu in der Lage gewesen sein, die Inschriften überhaupt zu erkennen, geschweige denn sie zu lesen, schließlich spielte sich das Geschehen am Altar in einem für sie – zumindest während der Messfeier – unzugänglichen Bereich ab.⁴⁸ Auch bei der Kommunionsspendung selbst wird es kaum eine Gelegenheit gegeben haben, sich mit den Inschriften näher zu befassen. Selbst wenn es den Gläubigen gelang, die Schriftzeichen als solche zu erkennen, ist es doch auszuschließen, dass sie den Inhalt der Texte – auch aufgrund ihrer lateinischen Sprache – in der nur kurzen Zeit des eigentlichen Kommunionempfangs begreifen konnten. Vermutlich zeigten daher den Laien eher das Material des Gefäßes mit seiner edlen, durch den schimmernden Goldglanz transzendent wirkenden Anmutung sowie die Nutzungs- und Handhabungspraktiken die Sakralität der eucharistischen Dose an. Es ist anzunehmen, dass die Pyxis in eine eindrucksvolle Inszenierung einbezogen war, sie wird *manibus velatis*, mit verhüllten Händen, getragen und mit Weihrauch inzensiert worden sein, zudem sank man in die Knie, wenn das Gefäß vorübergetragen wurde. Vor allem die liturgisch reglementierte Dichotomie von Verbergen und Enthüllen wird die Ehrfurcht gebietende Aura des *vas sacrum* noch gesteigert haben, zumal dieses Behältnis gleichsam in einem weiteren Gehäuse geborgen und zeitweise den Blicken der Gläubigen verborgen war: Zwar stammt das unmittelbar dem nördlichen Pfeiler vor der Apsis vorgeblendete Sakramentshaus der Neuwerkkirche aus dem Jahr 1484 und ist somit deutlich später

⁴⁷ Zu einer ähnlichen Problematik am Beispiel des Stiftskreuzes aus Borghorst vgl. Pallottini 2019, 75–76.

⁴⁸ Dieses Phänomen ist auch bei mittelalterlichen Goldschmiedeeinbänden zu beobachten. Vgl. hierzu Ganz 2013, 99. Gleiches gilt auch für liturgischen Handschriften, bei denen Texte oder Textpartien mit Goldtusche geschrieben wurden. Vgl. hierzu Frese 2019, 51; Vennebusch 2017.

als die Pyxis entstanden,⁴⁹ doch weist Griep auf eine heute leere Nische in der Südwand des Chorraumes hin, die wohl schon im 14. Jahrhundert als Sakramentsnische gedient haben dürfte.⁵⁰ Es ist anzunehmen, dass diese verschiedenen Aspekte als Ausdruck der Heiligkeit der in der Pyxis geborgenen Eucharistie gedeutet werden konnten.

In diesem Zusammenhang erscheint ein weiterer Punkt bemerkenswert: Es wurde bereits dargelegt, dass einige Verse aus dem Hymnus *Vetus zyma expurgetur* in den Deckelrand eingraviert sind. In dieser Inschrift bittet das Lyrische Ich (– in diesem Fall eher ein Lyrisches Wir –) darum, dass die Eucharistie *nos*, also „uns“, ernähre und reinige. Eine weitere Sinnebene ergibt sich, wenn dieses Gebet mit den unter den Arkaden dargestellten Personen in Verbindung gebracht wird: In die Mantelfläche des Kegels sind neben dem Salvator, Maria und Engeln auch die Stifterin und der Stifter, Äbtissin Adelheid und Propst Dietrich, eingraviert. Zwar beginnt das Inschriftband wohl aus hierarchischen Gründen unterhalb des Brustbilds Christi mit einem Kreuz, doch könnten Adelheid und Dietrich sich auf diese Weise die Worte des Hymnus zu eigen gemacht haben. Nimmt man nun die Stifterin und den Stifter als Sprecherin und Sprecher dieses Hymnengebetes an, so ist ihre namentliche und bildliche Präsenz auf der Pyxis in Verbindung mit den Versen Adams von St. Viktor als eine aus sich heraus wirkende und über den Tod fortdauernde Perpetuierung ihres Bittgebets zu verstehen, dessen Erfüllung durch die Darstellung in der Himmelsarkatur antizipiert wird. Dass hierbei das Wort *nos* unmittelbar unter Adelheid in das Inschriftband graviert wurde, könnte die Verbindung zwischen dem Hymnentext und den dargestellten Personen als Sprecher und Sprecherin dieses Gebetes noch weiter verdeutlichen.⁵¹ Hierbei wäre zudem zu bedenken, ob Äbtissin Adelheid stellvertretend für den gesamten, von ihr geleiteten Frauenkonvent auf dem Pyxisdeckel dargestellt wurde und somit auch für die ihr anvertrauten Benediktinerinnen das Gebet vor Gott brachte und die Konventualinnen so in diesen Stiftungsakt einbezog.⁵²

9 Unwiderrufliche Objekt-Markierung durch (restringierte) Schriftpräsenz

Nach diesen Überlegungen soll nochmals auf die Ausgangsfrage Bezug genommen werden: Wie tragen die Inschriften an der Pyxis zur Evokation von Präsenz und zur Inszenierung von Sakralität bei, wenn aufgrund der Art und Weise der Anbringung der Texte, der Materialität des Behältnisses und auch der nur wenige Millimeter hohen

⁴⁹ Jungmann (o. J.), 16 u. 18; Griep 1957, 37–38.

⁵⁰ Griep 1957, 37.

⁵¹ Der Verfasser dankt Rebecca Müller (Heidelberg) für diesen Hinweis.

⁵² Ähnliche Phänomene sind für Stiftungen am Altar in Frauenklöstern belegt, so finden sich Darstellungen von Stifterinnen auf Leinenstickereien aus dem Prämonstratenserinnenkloster Altenberg an der Lahn. Vgl. Seeberg 2014, 196–199. Der Verfasser dankt Susanne Wittekind (Köln) für diesen Hinweis.

Buchstaben eher auszuschließen ist, dass – mit Ausnahme der Kleriker des Klosters Neuwerk und möglicherweise der Konventualinnen – weitere Gläubige die Gravuren lesen oder gar verstehen konnten? Vermutlich handelt es sich hierbei um ein Phänomen „restringierter Schriftpräsenz“, bei der nicht die Lesbarkeit, sondern vielmehr die Präsenz der Inschriften vorrangig war.⁵³ Obwohl die Inschriften an dem Gefäß eine prominente Stellung einnehmen, indem die Schriftzeichen sämtliche gliedernden Elemente wie die Bänder und Zwickel ober- und unterhalb der Arkaden auf dem Deckel sowie auf der Wandung geradezu besetzen und somit eine fast schon gestalterische Funktion übernehmen, ist anzunehmen, dass der Inhalt der Texte dem Verstehen der Gläubigen und vermutlich auch der meisten Konventualinnen entzogen blieb. Aus diesem Grund ist die festzustellende Supraposition der Inschriften, die unweigerlich die Frage nach einer gewissen Hierarchie aufwirft, wohl eher sekundär, schließlich liegt „der Schwerpunkt zunächst auf der Sichtbarkeit der Schrift und erst in zweiter Linie auf deren leichter Lesbarkeit“.⁵⁴ Dennoch sorgen die bildlichen und schriftlichen Gravuren für die Präsenz der Stifterin und des Stifters und bringen ihre Bitten permanent vor Gott. Er kann daher auch als der Adressat der Inschrift auf dem Deckel gelten, schließlich wendet sich das Gebet an die direkt angesprochene Eucharistie, den sakramental realpräsenten Christus. Insofern ist die Präsenz der Schrift in der göttlichen Gegenwart vorrangig, weniger deren Lesbarkeit für Menschen, wenngleich auch eine Kommemoration von Adelheid und Dietrich durch den Zelebranten beim Gebrauch der Pyxis ebenso intendiert war, die jedoch durch die prägnant in den Deckel eingravierten Namen und Amtsbezeichnungen gewährleistet wurde. Darüber hinaus markieren die Inschriften das *vas sacrum* eindeutig als Pyxis, als Gefäß für den sakramentalen Leib Christi, dessen Wesen sie zudem ausdeuten. Hiermit konstituieren sie eine auf Ewigkeit angelegte Beziehung durch eine unwiderrufliche Gabe, was mithilfe einer als Analogie aufzufassenden kurzen Episode aus der im 12. Jahrhundert entstandenen *Vita Meinweri episcopi Patherbrunnensis*, der Lebensbeschreibung des Paderborner Bischofs Meinwerk (1009–1036), illustriert werden soll. Diese Begebenheit ereignete sich im Jahre 1022, als Kaiser Heinrich II. (1002–1024) auf Einladung des Bischofs an den Weihnachtsfeierlichkeiten in Paderborn teilnahm:

Nach dem Singen der Vesper an Heiligabend sandte der Kaiser dem Bischof seinen wundervoll gearbeiteten Becher mit Most, wobei er dem Boten dringend empfahl, ihm keinesfalls ohne diesen Becher wieder unter die Augen zu kommen. Der Bischof aber gab, nachdem er die Gabe mit angemessenem Dank angenommen hatte, trotz eines erbitterten Wortgefechtes mit dem Boten und gewährten Aufschubes den Becher nicht zurück. Als jener schließlich gegangen war, wurden hinter ihm die Türen fest verriegelt, und er befahl seinen herbeigerufenen Goldschmieden Brunhard und dessen Sohn Erpho, noch in derselben Nacht der Geburt des Herrn aus dem Becher einen Kelch zu machen. Als der Kaiser nun bei der Feier der Matutin im neuen Kloster [Abdinghof] anwesend war, weihte der Bischof während des Evangeliums der sogleich folgenden

⁵³ Vgl. hierzu Keil et al. 2018, 2–6; Frese/Keil/Krüger 2013, 241–242.

⁵⁴ Tripps 2018, 349.

Matutinmesse den fertigen Kelch und ließ ihn den Messdienern übergeben, um darin gegenwärtig die göttlichen Mysterien zu feiern. Der Kaplan des Kaisers aber, der bei der Messe den Dienst des Subdiakons leistete, las die Inschrift auf dem Kelch und legte das Gelesene dem Kaiser zum Lesen vor.⁵⁵

Demnach ließ der Paderborner Oberhirte den ihm von Heinrich geschickten Becher in einer „Nacht- und Nebelaktion“ von zwei Goldschmieden umarbeiten (*calicem de cifo fieri iussit*).⁵⁶ Ganz offensichtlich geschah diese Transformation durch die Schriftgravur, schließlich wurde dem Hofkaplan der Coup des Bischofs bewusst, als er die Inschrift am Kelch las (*epigrammata calicis legit*), die offenbar zuvor noch nicht daran angebracht gewesen war.⁵⁷ Zwar änderte sich nicht die primäre Funktion des einstigen Bechers, denn sowohl vor als auch nach der Umgestaltung durch Brunhard und Erpho diente er dazu, daraus zu trinken, doch wurde er dem profanen Gebrauch nun entzogen und unwiderruflich in den liturgischen Dienst gestellt. Hiervon geben auch die unterschiedlichen Benennungen dieses Gefäßes in der *Vita Meinwerci* ein Zeugnis, denn es wurde zunächst als Becher (*cifus/cyphus*), dann jedoch als Kelch (*calix*) bezeichnet.

Vor dem Hintergrund dieser anekdotischen Schelmengeschichte könnten demzufolge die eucharistischen Inschriften, insbesondere die indikativische Aussage + *HOC + IACET + IN + VASE + CELESTIS + VICTIMA + PHASE*, als eine Art bleibende sakrale Markierung der Pyxis gedeutet werden. Damit einhergehend erfolgte auch eine immerwährende Übereignung des Objektes an Gott durch Stifterin und Stifter. So schließt sich auch der Kreis hin zu den Darstellungen und Namenszügen Adelheids und Dietrichs, deren mit einem bekennnishaften Gebet verbundene Brustbilder in den Deckel graviert sind und die somit in unmittelbarer Nähe zum sakramental gegenwärtigen Leib Christi stehen. Vor diesem Hintergrund etablieren die Inschriften der Pyxis Interaktionen von personaler, sakramentaler und sakraler Präsenz.

55 *Vita Meinwerci* CLXXXII: *Cantatis autem vespere in sacris vigiliis misit imperator cifum suum mirifici operis cum sicera episcopo, commendans et precipiens nuncio, ut non ediret visurus faciem suam sine cifo. Episcopus autem condigna gratiarum actione missa suscipiens diutina et varia verborum altercatione et dilatione cum ferente habita ciphum non reddidit; egressoque tandem eo obseratis firmiter post eum ianuis ascitisque auificibus suis Brunhardo et filio eius Erphone in ipsa nocte nativitatis Domini calicem de cifo fieri iussit. Matutinorum autem sollempniis apud monasterium novum imperatore presente celebratis inter evangelium subsequentis misse matutine episcopus perfectum calicem consecravit et, ut in presenti divina misteria in eo celebrarentur, ministris tradi mandavit. Capellanus autem imperatoris ad eam missam subdiaconi functus officio epigrammata calicis legit et lecta imperatori ad legendum optulit.* (Übersetzung des Verfassers).

56 Buc 1997, 133–136.

57 An diesem Beispiel wird ersichtlich, dass Inschriften auf liturgischen Geräten – hier vom kaiserlichen Hofkaplan – gelesen werden konnten. Da jedoch anzunehmen ist, dass es sich bei ihm um einen hochgebildeten Geistlichen handelte, kann aus dieser Beobachtung nicht darauf geschlossen werden, dass es ebenso den Laien möglich war, die Texte zu lesen und vor allem zu verstehen.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Caesarius von Heisterbach, *Dialogus miraculorum (Fontes Christiani 84)*, eingel. von Horst Schneider, Turnhout 2009.
- Paschasius Radbertus, *De corpore et sanguine Domini (Corpus Christianorum XVI)*, bearb. von Beda Paulus, Tournhout 1969.
- Urkundenbuch der Stadt Goslar und der geistlichen Stiftungen daselbst. Zweiter Theil: 1251 – 1300* (Geschichtsquellen der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete 30), bearb. von Georg Bode, Halle 1896.
- Urkundenbuch der Stadt Goslar und der geistlichen Stiftungen daselbst. Dritter Theil: 1301 – 1335* (Geschichtsquellen der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete 31), bearb. von Georg Bode, Halle 1900.
- Vita Meinwerici episcopi Patherbrunnensis – Das Leben Bischof Meinwerks von Paderborn. Text, Übersetzung, Kommentar* (Mittelalter-Studien 21), hg. von Guido M. Berndt, München 2009.
- Wilhelm Durandus, *Rationale divinatorum officiorum* (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 107), hg. und bearb. von Rudolf Suntrup, Münster 2016.

Forschungsliteratur

- Bergmann, Ulrike (1985), „PRIOR OMNIBUS AUTOR – an höchster Stelle aber steht der Stifter“, in: *Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik* (Katalog der Ausstellung des Schnütgen Museums Köln, 7. März – 9. Juni 1985), Köln, 117–148.
- Beuckers, Klaus Gereon (2002), „Das ottonische Stifterbild. Bildtypen, Handlungsmotive und Stifterstatus in ottonischen und frühsalischen Stifterdarstellungen“, in: Klaus Gereon Beuckers, Johannes Cramer u. Michael Imhof (Hgg.), *Die Ottonen. Kunst – Architektur – Geschichte*, Petersberg, 63–102.
- Blume, Clemens (1915), *Analecta hymnica medii aevi*, Bd. 54: *Thesauri hymnologici prosarium. Die Sequenzen des Thesaurus hymnologicus H. A. Daniels und anderer Sequenzenausgaben*, Leipzig.
- Braun, Joseph (1932), *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München.
- Browe, Peter (1938), *Die eucharistischen Wunder des Mittelalters*, Breslau.
- Browe, Peter (1940), *Die Pflichtkommunion im Mittelalter*, Münster.
- Buc, Philippe (1997), „Conversion of objects“, in: *Viator* 28, 99–143.
- Danmarks kirker* (1957), *Danmarks kirker. Sønderjylland, Amt Tønder*. Kopenhagen.
- Dreves, Guido Maria (1890), *Analecta hymnica medii aevi*, Bd. 8: *Sequentiae ineditae. Liturgische Prosen des Mittelalters*, Leipzig.
- Dreves, Guido Maria (1908), *Die Kirche der Lateiner in ihren Liedern*, Kempten/München.
- Dreves, Guido Maria (1909), *Ein Jahrtausend Lateinischer Hymnendichtung. Eine Blütenlese aus den Analecta Hymnica mit literarhistorischen Erläuterungen*, Leipzig.
- Frese, Tobias (2013), *Aktual- und Realpräsenz. Das eucharistische Christusbild von der Spätantike bis ins Mittelalter* (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 13), Berlin.
- Frese, Tobias (2019), „„Kommt und seht den Ort“ – sakrale Schrifträume im Sakramentar Heinrichs II.“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Sacred Scripture/Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture* (Materiale Textkulturen 23), Berlin/Boston, 37–62.

- Frese, Tobias/Keil, Wilfried E./Krüger, Kristina (2013), „Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz – Zusammenfassung dieses Bandes“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgene, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston, 233–242.
- Fritz, Johann Michael (1982), *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München.
- Ganz, David (2013), „Von Innen nach Außen. Die Verborgenheit des rituellen Texts und die Sichtbarkeit des Prachteinbands“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgene, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston, 85–116.
- Glauben (2000), *Glauben. Nordelbiens Schätze 800–2000* (Katalog zur Ausstellung im Rantzau-Bau des Kieler Schlosses, 30. April – 30. Juli 2000), Neumünster.
- Graf, Sabine (2012), Artikel „Goslar – Zisterzienserinnen, später Damenstift (Neuwerk)“, in: Josef Dolle (Hg.), *Niedersächsisches Klosterbuch. Verzeichnis der Klöster, Stifte, Kommenden und Beginenhäuser in Niedersachsen und Bremen von den Anfängen bis 1810* (Veröffentlichungen des Instituts für Historische Landesforschung der Universität Göttingen Band 56,1), Bielefeld, 511–518.
- Griep, Hans-Günther (1955), *Goldschmiedearbeiten des Mittelalters aus Goslar*, Goslar.
- Griep, Hans-Günther (1957), *Steinbildwerke aus dem Mittelalter in Goslar*, Goslar.
- Griep, Hans-Günther (1986), *Neuwerk 1186–1986. Kirche und Kloster im Spiegel der Bau- und Kunstdenkmäler. Festschrift zur 800. Wiederkehr der ersten Altarweihe*, Goslar.
- Heither, Theresia (2002), *Schriftauslegung. Das Buch Exodus bei den Kirchenvätern* (Neuer Stuttgarter Kommentar. Altes Testament 33/4), Stuttgart.
- Hesselbring, Kurt (1983), *Die Stephanikirche zu Goslar und ihre Geschichte* (Beiträge zur Geschichte der Stadt Goslar 35), Goslar.
- Holder, Alfred (1971), *Die Reichenauer Handschriften: Die Papierhandschriften. Fragmenta. Nachträge* (Die Handschriften der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe 6,2), Wiesbaden (Nachdruck der Ausgabe 1914).
- Jungmann, Joseph Andreas (1952), *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*. Bd. 2: *Opfermesse*, Freiburg.
- Jungmann, Dieter (o. J.), *Die Neuwerkkirche in Goslar* (DKV-Kunstführer 618/3), München/Berlin.
- Keil, Wilfried E. (2013), „Überlegungen zur restringierten Präsenz mittelalterlicher Bauinschriften“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgene, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston, 117–142.
- Keil, Wilfried E./Kiyarad, Sarah/Theis, Christoffer/Willer, Laura (2018), „Präsenz, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Geschriebenem und Artefakten“, in: Wilfried E. Keil, Sarah Kiyarad, Christoffer Theis u. Laura Willer (Hgg.), *Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und Unsichtbarkeit* (Materiale Textkulturen 20), Berlin/Boston, 1–15.
- Kempkens, Holger (2013), „Der Gebrauch der Goldschmiedekunst in der Liturgie – vorgestellt vornehmlich an mittelalterlichen Goldschmiedewerken Westfalens“, in: Petra Marx (Hg.), *Geschichte, Funktion und Bedeutung mittelalterlicher Goldschmiedekunst. Interdisziplinäre Forschungsbeiträge zur Ausstellung „Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen“* (2. Februar – 28. Mai 2012) (Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde 91), Münster, 57–85.
- Kuchenbuch, Ludolf (2013), *Die Neuwerker Bauern und ihre Nachbarn im 14. Jahrhundert*, Konstanz.
- Lange, Klaus (2007), „Mathildis, Theophanu et aliae. Funktion des Eigennamens in Stifterinschriften“, in: Birgitta Falk, Thomas Schilp u. Michael Schlagheck (Hgg.), *... wie das Gold den Augen leuchtet. Schätze aus dem Essener Frauenstift* (Essener Forschungen zum Frauenstift 5), Essen, 95–110.
- Magin, Christine (1997), *Die Inschriften der Stadt Goslar* (Die Deutschen Inschriften 45), Wiesbaden.

- Marx, Petra (2013), „Im Glanze Gottes und der Heiligen. Stifterbilder in der mittelalterlichen Goldschmiedekunst“, in: Petra Marx (Hg.), *Geschichte, Funktion und Bedeutung mittelalterlicher Goldschmiedekunst. Interdisziplinäre Forschungsbeiträge zur Ausstellung „Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen“ (2. Februar – 28. Mai 2012)* (Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde 91), Münster, 107–164.
- Mazal, Otto/Unterkircher, Franz (1963), *Katalog der abendländischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. „Series nova“ (Neuerwerbungen)*. Teil 2: *Cod. Ser. n. 1601–3200*, Wien.
- Mithoff, Hector Wilhelm Heinrich (1875), *Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen*. Bd. 3: *Fürstenthum Hildesheim nebst der ehemals freien Reichsstadt Goslar*, Hannover.
- Mone, Franz Josef (1853), *Lateinische Hymnen des Mittelalters*. Bd. 1: *Lieder an Gott und die Engel*, Freiburg im Breisgau.
- Nentwig, Franziska (Hg.) (2011), *Mittelalterliche Kunst aus Berlin und Brandenburg im Stadtmuseum Berlin*, Berlin.
- Neunheuser, Burkhard (1963), *Eucharistie in Mittelalter und Neuzeit* (Handbuch der Dogmengeschichte IV, 4b), Freiburg/Basel/Wien.
- Nußbaum, Otto (1979), *Die Aufbewahrung der Eucharistie* (Theophaneia. Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums 29), Bonn.
- Oexle, Otto Gerhard (1976), „Memoria und Memorialüberlieferung im früheren Mittelalter“, in: *Frühmittelalterliche Studien* 10, 70–95.
- Ohly, Friedrich (1988), „Typologie als Denkform der Geschichtsbetrachtung“, in: Volker Bohn (Hg.), *Typologie* (Internationale Beiträge zur Poetik 2), Frankfurt am Main.
- Pallottini, Elisa (2019), „The Epigraphic Presence on the Borghorst Cross (c. 1050)“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Sacred Scripture/Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture* (Materiale Textkulturen 23), Berlin/Boston, 63–84.
- Reudenbach, Bruno (2006), „Stiften für das ewige Leben. Stiftung, Memoria und Jenseits in mittelalterlicher Bildlichkeit“, in: *Canossa 1077. Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik*. Bd. 1: *Essays* (Katalog zur Ausstellung des Museums in der Kaiserpfalz, des Erzbischöflichen Diözesanmuseum u. der Städtischen Galerie am Abdinghof Paderborn, 21. Juli – 5. November 2006), München, 513–527.
- Römer-Johannsen, Ute (1984), „Goslar, Neuwerk“, in: Ulrich Faust (Bearb.), *Die Frauenklöster in Niedersachsen, Schleswig-Holstein und Bremen* (Germania Benedictina XI: Norddeutschland), St. Ottilien, 250–280.
- Schlottheuber, Eva (2012), „*miserere mei deus*. Stifter und Stifterinnen in Westfalen“, in: *Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen* (Katalog der Ausstellung des LWL-Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster u. der Domkammer der Kathedrale St. Paulus Münster, 26. Februar – 28. Mai 2012), München, 50–57.
- Schmidt, Werner (2019), *Exodus*. Teilband 2: *Ex 7,1–15,21* (Biblischer Kommentar Altes Testament II/2), Göttingen.
- Seeberg, Stefanie (2014), *Textile Bildwerke im Kirchenraum. Leinwandstickereien im Kontext mittelalterlicher Raumausstattungen aus dem Prämonstratenserinnenkloster Altenberg/Lahn*, Petersberg.
- Suntrup, Rudolf (1980), „Te igitur-Initialen und Kanonbilder in mittelalterlichen Sakramentarhandschriften“, in: Christel Meier u. Uwe Ruberg (Hgg.), *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, Wiesbaden 1980, 278–382.
- Tripps, Johannes (2018), „Teilnahme, Erlösung und ewiges Gedenken. Strategien der Sichtbarkeit von Fürbittinschriften auf liturgischen Geräten“, in: Wilfried E. Keil, Sarah Kiyarad, Christoffer Theis u. Laura Willer (Hgg.), *Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und Unsichtbarkeit* (Materiale Textkulturen 20), Berlin/Boston, 329–353.

Vennebusch, Jochen Hermann (2017), „Das ‚Licht der Welt‘ in einem Manuskript“, in: Wiebke Beyer u. Zhenzhen Lu (Hgg.), *Manuskript des Monats* 12/2016, Hamburg (abrufbar unter: http://www.manuscript-cultures.uni-hamburg.de/mom/2016_12_mom.html, Stand: 23.2.2022).

Vennebusch, Jochen Hermann (2021), „Neusemantisierungen im liturgischen Gebrauch. Performative Dimensionen mittelalterlicher sakraler Ausstattungsobjekte“, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 72/73, 227–248.

Wolff, Carl (Hg.) (1901), *Stadt Goslar* (Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover 2/3), Hannover.

Bildnachweise

Abb. 1, 6, 8–10: Andreas Lechtape, Münster.

Abb. 2: Griep 1955, 18.

Abb. 3: Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf.

Abb. 4: Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege, Fotosammlung.

Abb. 5: Griep 1955, 19.

Abb. 7: Stiftung Stadtmuseum Berlin/Oliver Ziebe, Berlin.

Vera Henkelmann

Leuchterinschriften im Kontext mittelalterlicher Messliturgie. Suggestion und Präsenz von Sakralität im Kirchenraum und ihre memorialen Implikationen

Der Beitrag untersucht Inschriften ausgewählter hoch- und spätmittelalterlicher Leuchter, welche im Kontext mittelalterlicher Messliturgie zum Einsatz kamen. Herangezogen wurden die dem Messgeschehen räumlich am nächsten verwendeten Altarleuchter und Wandlungskerzenhalter und hier möglichst gut dokumentierte Beispiele, die eine entsprechend große Zeitspanne abdecken und sich durch eine Vielfalt im Hinblick auf die Inschriften auszeichnen. Dabei zeigt sich, dass im Sinne einer sakramentalen Schriftpräsenz diese Leuchterinschriften im Hinblick auf ihre Wirksamkeit, ihre Schriftbildlichkeit sowie ihren Bezug zum Raum und konkreten Messgeschehen, genauer dem Messopfer, nicht allein Anteil an einer Suggestion von Sakralität hatten. Indem sie die Leuchter als Träger des Lichts und das Licht selbst als Emanation Christi und Gottes selbst kennzeichneten, unterstrichen und indizierten sie eine Präsenz von Sakralität, genauer: die Gottesgegenwart im Kirchenraum. Verstärkt wird dies durch ihren vielfältigen Raumbezug, konkret zum Altar und seiner Mensa als Zentrum des liturgischen Geschehens. Dabei ging es häufig jedoch nicht um eine Präsenz von Sakralität in der Liturgie bzw. im Kirchenraum im Allgemeinen, sondern um eine solche an einem bestimmten Ort bzw. Altar und hier im Moment des Messopfers. Durch diese demonstrative Ortsgebundenheit suchten die Leuchterinschriften memoriale Stifteranliegen einzulösen und abzusichern, indem der Stifter Anteil nahm an der Gottesgegenwart an ebendiesem für seine Memoria besonders relevanten Ort.

Vorbemerkungen

Lichtgerät im Kontext mittelalterlicher Messliturgie umfasste neben den liturgisch vorgeschriebenen, auf der Mensa selbst platzierten Altarleuchtern diverse Lichthalter, die zusätzlich in Altarnähe zum Einsatz kamen. Das von solch liturgisch verwendeten Leuchtern ausgehende künstliche Licht diente nur nachrangig einer rein praktischen Beleuchtung des liturgischen Handlungsraums oder der verwendeten liturgischen Bücher bzw. Texte. Vielmehr unterstrich es die Bedeutung von Raum, Handlung und Handelnden sowie den Festcharakter der Liturgie insgesamt. Die Qualität des Licht-

Ich danke Lisa Horstmann, Darmstadt, und Mirko Breitenstein, Dresden, für Lektüre, Korrekturen und Hinweise. Die Fertigstellung des Manuskripts bzw. die Fahnenkorrektur wurde gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft – FOR 2779.

geräts wie die Quantität der Lichter wiederum indizierten den Rang des jeweiligen Altars, des Zelebranten wie der Liturgie als solcher. Vor allem aber war das künstliche Licht am Altar liturgisch vorgeschrieben, visualisierte es doch den in der Liturgie gegenwärtigen Herrn, der sich selbst als das Licht der Welt bezeichnet hatte (Joh 8,12). So wurde nicht nur das Licht, sondern gleichfalls die sich selbst verzehrende Kerze auf Christus hin gedeutet. Ebenso lassen sich Bezüge einer liturgischen Lichtinszenierung zur imaginierten Präsenz der Engel und Heiligen in der himmlischen wie irdischen Liturgie nachweisen. Zweifellos also waren Licht und Lichtinszenierung im Kontext der Liturgie ein sakraler Charakter zu eigen. Doch hatte das Licht im eigentlichen Sinne nicht nur Anteil an der Suggestion von Sakralität. Es indizierte die Gegenwart des Herrn, ja Gottes selbst, mithin des Transzendenten im Hier und Jetzt der Gläubigen. Insbesondere im Kontext der Messliturgie galt also das Licht mittelalterlichem Verständnis nach als sichtbare Präsenz dieser transzendenten Anderswelt im Diesseits selbst.¹

Der Beitrag fokussiert vor allem auf die Altarleuchter, da sie dem liturgischen Geschehen räumlich am nächsten zum Einsatz kamen.² Die Verwendung von Altarleuchtern im engeren Sinne, also von auf der Mensa platzierten Leuchtern, und hier die später obligatorische Zweizahl lässt sich mittels Bildquellen erst ab der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts zweifelsfrei nachweisen. Das heißt allerdings nicht, dass es Altarleuchter vorher nicht gegeben hätte. Vielmehr ist anzunehmen, dass die Entwicklung langsam und kontinuierlich verlief und sukzessive Niederschlag in den Bild- und späterhin auch in den Schriftquellen fand. Papst Innozenz III. (reg. 1198–1216) beschreibt Ende des 12. Jahrhunderts ein von zwei Altarleuchtern auf der Mensa flankiertes Kreuz als einen bereits auf ältere Tradition zurückgehenden Brauch. Ende des 13. Jahrhunderts bezeichnet Durandus die Verwendung von zwei Leuchtern auf der Mensa als einen üblichen Ritus – wenngleich bis zum Tridentinum lokale Unterschiede bestanden.³ Der Einsatz von Wandlungskerzen, die im vorliegenden Beitrag ebenfalls thematisiert werden, wurde mit der ab dem 13. Jahrhundert zunehmend verbreiteten Transsubstantiationslehre über die Realpräsenz Christi üblich. In der Regel wurden zwei oder vier von ihnen auf Leuchterstangen oder Kerzenständern befestigt. Ihr Lichtschein hob nach dem *Qui pridie* des Kanons bzw. nach den Wandlungsworten das bei der Elevation emporgehaltene Sakrament hervor. Es ging hierbei keineswegs allein darum, die Hostie für die entfernt stehenden Gläubigen sichtbar bzw. auf den Moment der Wandlung aufmerksam zu machen, sondern das mit der göttlichen Präsenz gleichgesetzte Licht war Beleg für die Wandlung des Brotes in den tatsächlich anwesenden Herrn.⁴

¹ Vgl. mit jeweils weiterführender Literatur Henkelmann 2019b, 434–435; Henkelmann 2018c, 173–176.

² Zu inschriftentragenden Leuchtern, die wie der Siebenarmige Leuchter in Essen in relativer Nähe oder wie der Barbarossaleuchter in Aachen über einem Altar hingen, vgl. mit weiterführender Literatur Henkelmann 2007; Henkelmann 2018a, 17–20.

³ Vgl. Henkelmann 2019b, 436–438, und Henkelmann 2018c, 184–185 mit weiterführender Literatur; hier vor allem Braun 1932, 492–496. Vgl. auch Braun 1937; Braun 1924, 173–174.

⁴ Vgl. mit weiterführender Literatur zu den Wandlungskerzen Henkelmann 2019b, 438–440; Henkelmann 2018b.

Die Schriftüberlieferung zu Leuchterinschriften aus liturgischem Kontext erweist einmal mehr die Relevanz des erhaltenen mittelalterlichen Lichtgeräts, das im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen soll. So tätigte einem Inventar nach Karl V. von Frankreich († 1380) an St. Denis eine Seelmessstiftung, die liturgisches Gerät sowie zwei Leuchter einschloss. Dem Inventar nach war nicht etwa auf dem Kelch, sondern am Fuß jedes Leuchters eine Inschrift angebracht, deren Wortlaut verzeichnet wird.⁵ Details der Platzierung der Inschrift auf den beiden Leuchtern in St. Denis, ihre Gestaltung oder ihre Lesbarkeit lassen sich der Erwähnung jedoch nicht entnehmen.

Die materielle Überlieferung inschriftentragender Leuchter dagegen erlaubt uns konkrete Aussagen zur Schriftbildlichkeit und Wirksamkeit betreffender Inschriften. Allerdings ist bei allen Leuchtern ihre liturgische Nutzung individuell zu eruieren, denn die Ansprache eines Leuchters als Altarleuchter, also dessen ursprünglich unmittelbare Platzierung auf der Mensa, muss über Indizien erschlossen werden. Hierzu zählen eine paarweise Erhaltung, Dimensionen, die eine Platzierung auf einer Mensa denkbar erscheinen lassen, sowie passendes Dekor. Und auch die Inschriften selbst können – wie wir sehen werden – ein wesentliches Argument bei einer solchen Funktionsrekonstruktion sein.

1 Die Bernwards- und der Gloucester-Leuchter – die Last des Lichts und die Altarmensa als Zentrum der Liturgie

Die sogenannten Bernwardsleuchter, die vor 1022 im Auftrag Bischof Bernwards von Hildesheim (reg. 993–1022) entstanden sind,⁶ verfügen jeweils über einen dreiseitigen Fuß, der von Tierfüßen getragen und von drei hockenden Figuren begleitet wird. Ihr schlanker hoher Schaft ist mittels dreier Nodi gegliedert und von weiteren kleinen Figuren und Ranken regelrecht übersät. Die relativ kleinen Tropfschalen werden an ihrer Unterseite von je drei Drachen begleitet.

Die in romanischer Majuskel ausgeführte Leuchterinschrift lautet:

+ BERNVVARDVS / PRESVL · CANDE/LABRVM HOC · // + PVERVM SVVM PRIMO HVIVS
AR/TIS FLORE NON AVRO NON ARGENTO ET TA/MEN VT CERNIS CONFLARE IVBEBAT

(Bischof Bernward befahl seinem Knecht, diesen Leuchter in der ersten Blüte dieser Kunst nicht aus Gold oder Silber, und doch so, wie du ihn siehst, zu gießen.)⁷

⁵ Vgl. Tripps 2018, 338 (unter Bezugnahme auf das ausführliche Schatzinventar von 1505).

⁶ Dommuseum Hildesheim Inv. Nr. DS L 9, Leihgabe der Pfarrgemeinde St. Magdalenen Hildesheim; aus der Kirche St. Michael in Hildesheim; Frese 2015, 107–109; Little 2013, 50–51, Kat. Nr. 11; Lambacher 2010, 40–41, Kat. Nr. 7; Wulf 2003, Nr. 5.

⁷ Vgl. Wulf 2003, Kat. Nr. 5, sowie eine Umschrift von Christoph Schulz-Mons aus der Inventarakte des Dommuseums (freundliche Bereitstellung durch Felix Prinz, Hildesheim).



Abb. 1 u. 2: Bernwardsleuchter, Dommuseum Hildesheim.

Die Inschrift ist nicht auf die beiden Leuchter verteilt, sondern befindet sich in identischem Wortlaut auf jedem der beiden Leuchter. Auch ihre Platzierung bzw. Aufteilung auf Tropfschale und Fuß ist kongruent, indem die Inschrift jeweils am äußeren Rand der Tropfschalenunterseite beginnt (Abb. 3), diese umzieht, am unteren Außenrand des Fußes fortfährt (Abb. 4) und auch diesen komplett umschreibt. Wird sie durch



Abb. 3: Bernwardsleuchter, Dommuseum Hildesheim; Detail: Inschrift an einer Tropfschalenunterseite.



Abb. 4: Bernwardsleuchter, Dommuseum Hildesheim; Detail: Inschrift an einem Leuchterfuß.

Drachenköpfe oder Masken unterbrochen, wird die Silbentrennung beachtet. Wer die gravierte und durch Niello hervorgehobene Inschrift an Tropfschalen wie Leuchterfüßen eigentlich lesen wollte, der musste die Leuchter in die Hand nehmen, drehen und kippen, sie visuell wie haptisch erfahren. Dass ein solch intensives Lesen tatsächlich intendiert war, lässt das *ut cernis* vermuten, das nicht nur als eine direkte Leseransprache zu werten ist, sondern als Aufforderung, die vielschichtige Ikonographie der Leuchter in konzentrierter Betrachtung, mithin in aktivem Tun, zu ergründen.⁸

Hierbei lenkt die Inschrift die Aufmerksamkeit des Lesers geschickt auf einen ganz bestimmten Aspekt und lässt einen hohen Grad an Selbstreferentialität erkennen:⁹ Zwar steht der Auftraggeber des Leuchters, Bernward, wie auch dessen Amtswürde betonend am Beginn der Inschrift, doch wendet sich der Text gleich darauf der Materialität des Inschriftenträgers zu. Dieser Themenwechsel wird unterstrichen, indem die Erwähnung des Leuchters, hier explizit als *candelabrum* bezeichnet,¹⁰ mit einer Zäsur im Lesefluss einhergeht, da unmittelbar danach die Inschrift von der Tropfschale zum Fuß wechselt.¹¹ Der gleich darauf folgend erwähnte Gießer wird zwar scheinbar bescheiden als *puer* Bernwards bezeichnet, doch steht er am Beginn der Fußinschrift und wird mit einer – wie es nicht ohne Stolz heißt – ersten Blüte einer besonderen Gießkunst in Verbindung gebracht. Die Ausführungen zu Technik und Material des Leuchters lassen die Leser rätselnd darüber zurück, woraus denn nun der in seiner Anmutung zwischen Gold und Silber changierende Leuchter wohl gegossen sein möge.¹² Sollte man womöglich auf das sog. Electrum schließen, ein Material, das optisch Eigenschaften von Gold und Silber besaß, nicht jedoch als Gold oder Silber klassifiziert wurde? Seit Gregor dem Großen (reg. 590–604) wurde das Electrum mit den zwei Naturen Christi in Verbindung gebracht.¹³ Angesichts einer solch christologischen Deutungsmöglichkeit könnte die sowohl im Erscheinungsbild wie in der Inschrift angelegte Verunklärung von Material und Herstellungsprozess als Verweis auf das Mysterium der Wandlung gemeint sein. Auch der Umstand, dass die Leserichtung der Inschrift im Gegensatz zur im Uhrzeigersinn nach oben führenden Spirale des Leuchterschaftes von der Tropfschale zum Fuß führt,¹⁴ kann womöglich auf die Liturgie bezogen werden: Indem mittels der Inschrift die Aufmerksamkeit des Lesers von der Tropfschale zum Fuß, durch die aufsteigende Schaftspirale jedoch vom Fuß wieder zur Tropfschale und von dort zum Licht der Kerze geführt wird, entspricht sie der in seinem zweiten Testament aufscheinenden Vor-

⁸ Vgl. Weinryb 2016, 31–32; Frese 2015, 110; Kingsley 2014, 94; Wulf 2003, Nr. 5, Anm. 5.

⁹ Vgl. zum Selbstbezug der Inschrift Frese 2015, 106.

¹⁰ Zur Frage des Begriffs *candelabrum* als Argument einer Funktionsrekonstruktion vgl. im Folgenden.

¹¹ Zu gezielten Wortplatzierungen an Zäsurstellen als Charakteristikum bernwardinischer Stifterinschriften vgl. Frese 2015, 109.

¹² De facto handelt es sich um eine Silber-Kupferlegierung mit 97 % Silber mit 3 % Kupfer und Eisen: Drescher 1993, 337–351.

¹³ Vgl. Frese 2015, 108–109, (dort auch zur Interpretation der drei Masken am oberen Schaftnodus als Trinität); Little 2013, 50; Kingsley 2012, 171, 174–175, 175 Anm. 30.

¹⁴ Zum Motiv der Spirale im liturgischen Kontext vgl. Pentcheva 2020, 458, 461, 465.

stellung Bernwards: Immer wieder findet die womöglich vom Alltäglichen abgelenkte Seele zurück zu ihrem Ursprung in Gott.¹⁵ Dieser Weg führt unmittelbar über Jesus Christus, den in der Liturgie gegenwärtigen Herrn.

Einiges spricht also dafür, dass es sich bei den beiden als Paar angelegten Bernwardsleuchtern nicht um Akolythen- sondern um Altarleuchter und damit um sehr frühe Monumente jenes Leuchtertyps gehandelt hat, der – wie ausgeführt – in der Bildtradition erst zeitversetzt seinen Niederschlag gefunden hat.¹⁶ Ihre nur durch Drehen und Kippen zur Gänze lesbare Inschrift konnte zwar während der Liturgie nicht studiert werden. Doch wenn wir von der Platzierung auf einer in der Regel erhöhten Mensa ausgehen, dürfte die unter den Tropfschalen anhebende und am Fuß fortführende Inschrift der etwa 40 cm hohen Leuchter auch während der Liturgie durchaus sichtbar gewesen sein und den Betrachter an den Inschriftentext erinnern haben, welcher vor der Liturgie – beispielsweise während der Messvorbereitung in der Sakristei – gelesen worden war. In ihrer spezifischen, eben dargelegten Schriftbildlichkeit nahm die Leuchterinschrift jedenfalls feinsinnig Bezug auf die am Altar zelebrierte Liturgie. Vermutlich links und rechts auf der Mensa platziert flankierten die Leuchter also nicht einfach das liturgische Geschehen, sondern wie das Licht ihrer Kerzen sich auf der Mensa ausbreitete, verwies ihre Inschrift von den Seiten der Mensa her auf das Zentrum des Altars und den in der Liturgie gegenwärtigen Herrn. Die Inschrift diente mithin dazu, den Altar als Zentrum der Liturgie auszuzeichnen; genauer die Mensa, auf welche insbesondere die nach unten verlaufende Schaftinschrift abzielte. Zugleich war die Inschrift wesentliches Mittel einer offensichtlich geschickten Memorialstrategie Bernwards von Hildesheim. War doch durch die Inschrift auf jedem Leuchter sichergestellt, dass Bernward während der in seiner Bischofskirche gefeierten Liturgie namentlich zugegen war. Zumal sein Name, an der Tropfschale angebracht, dem Licht, Zeichen der Präsenz Jesu Christi, am nächsten war. So hatte Bernward Anteil an der Präsenz des Herrn – dem Ziel bernwardinischer Jenseitsvorsorge.¹⁷

Der aus der Kathedrale von Gloucester stammende, heute im Victoria & Albert Museum London aufbewahrte Leuchter aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts erhebt sich über einem von Drachen getragenen Fuß aus offenem Rankenwerk, das mit allerlei Figuren bevölkert ist.¹⁸ Der recht kompakte Schaft des 58 cm hohen Leuchters besitzt drei Nodi

¹⁵ Vgl. Frese 2015, 99, 108.

¹⁶ Vgl. auch vereinzelte Weinreben an der Schafranke, doch kann diese nicht als Weinranke im eigentlichen Sinne verstanden werden. Vgl. zur Deutung als Akolythen- und als Altarleuchter Krüger 2019, 117; Kingsley 2012, 182; Lambacher 2010, 40.

¹⁷ Die auf eine Vita des Heiligen Bernward von 1540 zurückgehende Nachricht, die Leuchter seien im Grab Bernwards angetroffen worden, dürften wohl eher eine spätere Legende darstellen (vgl. Wulf 2003, Kat. Nr. 5, Anm. 3).

¹⁸ Victoria & Albert Museum London, Inv.Nr.7649:1 to 3–1861: Vgl. zuletzt bzw. grundlegend mit weiterführender Literatur Rehm 2018; Seavers/Viegas Wesolowska 2014; Williamson 1986, 108–109; Borg 1985; Stratford 1984, 249, Kat. Nr. 247.

und besteht aus durchbrochenem, gewundenem Rankenwerk mit zahlreichen Figuren. Der mittlere Nodus zeigt die Personifikationen der vier Evangelisten. Die flache Tropfschale wird an ihrer Unterseite von offenem Rankenwerk mit Masken begleitet, in das Drachen eingeschrieben sind. Mit ihren Mäulern berühren sie die Tropfschale, während sie sich mit ihren Hinterläufen am oberen Schaftnodus abstützen.

Der Leuchter verfügt über insgesamt drei Inschriften, doch ist jene mit dunklen Lettern am Innenrand der Tropfschale vermutlich später hinzugefügt,¹⁹ weshalb wir sie aus unseren Beobachtungen ausklammern wollen. Eine weitere Inschrift umzieht den Rand der Tropfschale:

+ LVCIS · ON(VS) · VIR/TVTIS · OPVS : DOC/TRINA : REFVLGENS / PREDICAT · VT VICIO :
NON · TENE/BRETVR · HOMO.

Diese farblich nicht hervorgehobene, in Majuskeln ausgeführte Inschrift wird unterhalb der Buchstaben allerdings von einer gravierten Linie begleitet. Werden Wörter durch Drachen und Masken unterbrochen, die in den Außenrand der Tropfschale ragen, wird die Silbentrennung beachtet. Um den Leuchterschaft wiederum windet sich ein Band mit der folgenden Inschrift:

+ ABBATIS PETRI GREGIS : / ET DEVOTIO MITIS · / ME DEDIT ECCLESIE : / S(AN)C(T)I :
PETRI : GLOECESTRE : .

Die Inschrift verläuft entlang des Inschriftenbandes von oben nach unten; sie beginnt also unterhalb der Tropfschale und führt bis zum Schaftende über dem untersten Nodus oberhalb des Fußes. Die Buchstaben der Schaftinschrift sind ebenso wie ihr Grund farblich nicht hervorgehoben. Beide Inschriften werden mithin nur aus unmittelbarer Nähe wahrgenommen und sind nur zu lesen, wenn man nah an den Leuchter herantritt, ihn zur Hand nimmt und dreht. Dabei bedingt ein Lesen der beiden Inschriften an Tropfschale und Schaft eine mehrfache Drehung des annähernd sechs Kilogramm schweren Leuchters gegen den Uhrzeigersinn. Zusätzlich gibt die Übersetzung der Inschriften grammatikalisch einige Rätsel auf bzw. ist die Formulierung – womöglich absichtlich – verunklart. Dies gilt insbesondere für die Tropfschaleninschrift. Während der *ut*-Satz eindeutig den Menschen vor der mit dem Laster verbundenen Dunkelheit warnt, ist der Hauptsatz in seiner Übersetzung umstritten.²⁰ Eine mögliche Übersetzung lautet:

¹⁹ *HOC CENOMANNENSIS RES ECCLESIE POCIENSIS THOMAS DITAVIT CVM SOL ANNV M RENOAVIT* (Diese Sache gab Thomas von Poché der Kirche von Le Mans, als die Sonne das Jahr erneuerte): zit.n. Rehm 2018, 52. Die Inschrift steht wohl im Zusammenhang mit der Verbringung des Leuchters in die Kathedrale von Le Mans, wo er bis 1788 verblieb. Aus Privatbesitz gelangte er schließlich 1861 in die Sammlung des South Kensington Museums: Rehm 2018, 52.

²⁰ Vgl. Rehm 2018, 52; Seavers/Viegas Wesolowska 2014, 179.

Die Last des Lichts, das Werk der Tugend, die strahlende Lehre verkündet, dass der Mensch nicht durch das Laster verdunkelt werde.²¹

Die Stifterinschrift ließe sich bei Annahme eines nachgestellten *et* übersetzen als:

Die Frömmigkeit des Abtes Peter und (seiner) sanftmütigen Herde gab mich an die Kirche des Heiligen Petrus in Gloucester.²²

Die beiden Inschriften unterscheiden sich in ihrer Ausrichtung und damit in ihrer räumlichen Wirksamkeit, was auf ihre je unterschiedliche Aussageintention zurückgeht: Die obere Inschrift umzieht in einer unendlichen Kreisbewegung die Tropfschale, sie ruht also in der Horizontalen und unterstreicht – Formulierungen wie „Last des Lichts“ aufgreifend – die Funktion des Leuchters als Lichtträger. In Zusammensicht mit dem auf Christus bezogenen Licht der vom Leuchter getragenen Kerze preist die Inschrift den Leuchter als Werk (*opus*) der Tugend (*virtus*) und Träger des Lichts (*lux*), mithin Christi, und der von ihm verkündeten Lehre, die wiederum durch ihn in die Welt erstrahlt (*refulgere*).²³ In größter Nähe zum Kerzenlicht ist über das Licht selbst (*lux*) hinaus nicht nur das mit ihm verbundene Strahlen, sondern gleichfalls das ihm entgegengesetzte, durch ein menschliches Fehlverhalten drohende Verdunkeln (*tenebrare*) erwähnt.²⁴ Die Naturerscheinungen des Lichts und der Dunkelheit – im Sinne einer Abwesenheit des Lichts – sind hierbei mit den menschlichen Verhaltensweisen Tugend und Laster kontrastierend in Beziehung gesetzt.²⁵ So sind die Dichotomien in einen größeren heilsgeschichtlichen und weltdeutenden Referenzrahmen gesetzt und miteinander versöhnt. Die Inschrift charakterisiert insgesamt den Leuchter als Werkzeug, um den Menschen durch Christus vor der Verdammnis zu schützen und ihn auf dem Weg der Tugend hinzuführen zur Erlösung im Herrn, die dieser den Menschen durch seinen Opfertod überhaupt erst ermöglicht hat. In diesem Sinne wäre der Leuchter ein idealer Begleiter der Messliturgie und könnte sehr wohl als Altarleuchter gedient haben. Ein vielleicht ehemals vorhandenes Pendant dürfte die Zeiten nicht überdauert haben.²⁶

²¹ Vgl. abweichend bei Rehm 2018, 52.

²² Vgl. abweichend bei Rehm 2018, 50, 52.

²³ Zum explizit angesprochenen Glanz antiker Inschriften, deren Buchstaben bisweilen tatsächlich in glänzenden Materialien ausgeführt wurden, vgl. Schwitter 2019, 132–134.

²⁴ Vgl. eine Predigt des Bernhard von Clairvaux (*Ad clericos de conversione* II.2), zit. n. Breitenstein 2019, 187, in der er die Stimme Gottes, die zur Umkehr mahnt, als einen Strahl beschreibt, der die Sünden den Menschen und das im Dunkel ihrer Seele Verborgene offenbar werden lässt. – Zu einem möglichen Zusammenhang zwischen der Inschrift und dem Material des Leuchters (Bronze mit einem ungewöhnlich hohen Silbergehalt) vgl. Seavers/Viegas Wesolowska 2014, 186–189.

²⁵ Vgl. Seavers/Viegas Wesolowska 2014, 179–181, 183.

²⁶ Als Akolythenleuchter jedenfalls kommt der schwere Leuchter nicht in Frage (freundlicher Hinweis Andrea Worm, Tübingen) und als Osterleuchter – wie ebenfalls bisweilen vermutet – erscheint er mit seinen 58 cm zu klein. Eine Verwendung als Teneberleuchter ist aufgrund der Einflammigkeit

In der Schaftinschrift bezeichnet sich der Leuchter selbst, in der Ich-Form, als Schenkung von Abt Peter (1104–1113) und seiner Herde, wohl die ihm anvertrauten Mitbrüder, an die Kirche St. Peter in Gloucester: Das Band mit der in keiner Form hervorgehobenen Schrift ist schmal; kaum lässt es sich im Gewirr der Figuren erkennen. So scheint sich der einzig namentlich genannte Schenker, Abt Peter, auf dem spiralförmig den Schaft umziehenden Inschriftenband in den wilden Strudel der Gestalten am Schaft einzuschreiben. Doch während zumindest einzelne der Figuren nach oben streben, verläuft der Lesefluss der Inschrift unaufhaltsam in entgegengesetzte Richtung, also von oben nach unten. Gleichsam als wolle die Inschrift auf den Platz des Leuchters verweisen, ihn mit dem Untergrund, auf dem er stand, unauflöslich verbinden. Der Kirche des heiligen Petrus in Gloucester war der Leuchter zugeeignet, wie die Inschrift betont. Hier und nicht anderswo sollte er verwendet werden, denn hier war der Ort, an dem der Schenker Peter, Abt des hiesigen Klosters, ehrendes Angedenken seiner Mitbrüder, also seiner Herde (*grex*), erwarten durfte. Vor allem aber verwies die sich in einer abwärts gerichteten Spirale in den Untergrund einschreibende Inschrift auf die Altarmensa als Ort und Zentrum der Liturgie. Denn hier erst konnten Inschrift und Leuchter ihre volle Bedeutung und die Memoria des Schenkers Peter ihre uneingeschränkte Wirksamkeit entfalten.

2 Die Trierer und Halberstädter Altarleuchter – das Strahlen der Heiligen und der Apostel vom Altar in den Raum

Die beiden etwa 12 cm hohen in sehr hellem Messing gegossenen und versilberten Leuchter des 12. Jahrhunderts im Trierer Domschatz (Abb. 5) zeigen jeweils einen kompakten Fuß mit durchbrochen gearbeitetem Tier- und Rankenornament.²⁷

Gestützt wird der Fuß von drei Klauen. Der niedrige Schaft der Leuchter besitzt einen Nodus mit einer ebenfalls durchbrochen gearbeiteten Blattwerkranke. Je drei Drachen verbinden den Leuchterschaft mit einer kleinen flachen Tropfschale, an deren Unterrand umlaufend sich die folgende hexametrische Inschrift in romanischer Majuskel befindet (Abb. 6):

zurückzuweisen. Zu möglichen Funktionen des Leuchters und eines eventuellen zweiten Leuchters vgl. Rehm 2018, 54; Seavers/Viegas Wesolowska 2014, 182, 184–185; Borg 1985, 85, 87–88; Stratford 1984, 249.

²⁷ Hohe Domkirche Trier, Domschatz, Inv. Nr. 30/31; Eden 2020, 181–182, Kat. Nr. 44; Mende 2020 [1989] (mit Ergänzungen der Autorin für den Nachdruck des Aufsatzes, hier vor allem in Anm. 40); Mende 2020 [1991] (mit Ergänzungen der Autorin für den Nachdruck des Aufsatzes, hier vor allem 70 mit Anm.**); Mende 2003, 188–190; Bayer 1991, 132; Fuchs 2006, 622–624, Kat. Nr. A15. Ich danke Ursula Mende, Nürnberg, und Clemens M. M. Bayer, Bonn, für Gespräche und Informationen zum Trierer Leuchterpaar.

MARTYRE · TRANS/LATO · DE · VASE / CRVORE · SACRATO // ARTE · METALLI/NA ·
FIVNT · CANDE/LABRA · BINA ·

(Nach der Translation des Märtyrers aus dem durch sein Blut geheiligten Behältnis wird mit Hilfe der Metallkunst ein Leuchterpaar gefertigt.)²⁸

Wird der Lesefluss durch die in den Tropfschalenrand hineinragenden Drachenköpfe unterbrochen, so geschieht dies entweder zwischen den Wörtern oder es wird deren Silbentrennung berücksichtigt. Die Inschrift ist allerdings so am äußeren Unterrand der Tropfschalen umlaufend platziert, dass sie von der Außenkante der Tropfschalen her gelesen werden muss (Abb. 7). Der Leser kann also nicht vom Fuß über den Schaft nach oben schauend die Inschrift lesen, sondern muss den jeweiligen Leuchter umkippen sowie von oben auf die Tropfschalen blickend und den Leuchter drehend lesen. Vor allem aber beginnt die Inschrift auf dem einen und wird auf dem anderen Leuchter fortgeführt. Der Leser muss also von dem einen zum anderen Leuchter wechseln, um die Inschrift in Gänze zu lesen. Sie unterstreicht mithin die Zusammengehörigkeit



Abb. 5: Leuchterpaar, Museum am Dom Trier.

²⁸ Vgl. Bayer 1991, 128, Abb. 2–3; Wolters 2008, 55, 64, Kat. Nr. Q42.



Abb. 6: Leuchterpaar, Museum am Dom Trier; Detail: Inschrift an einer Tropfschalenunterseite.

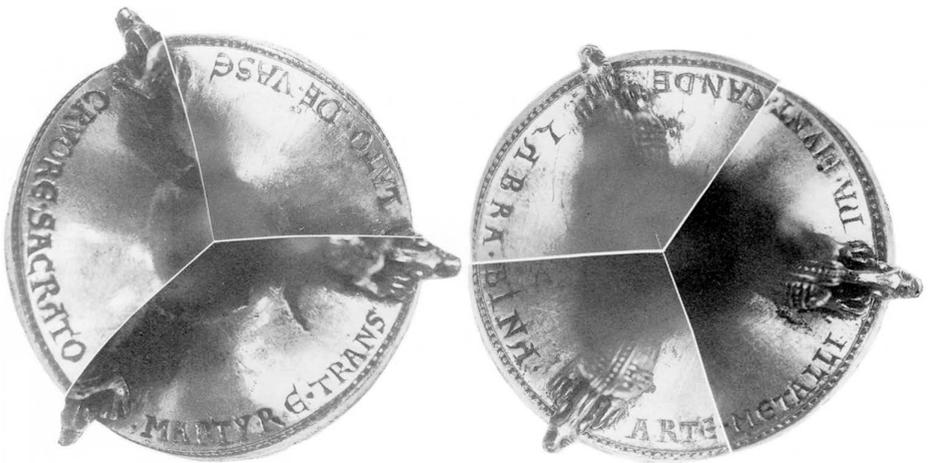


Abb. 7: Leuchterpaar, Museum am Dom Trier; Detail: Fotomontage zur Abwicklung der Inschriften.

der beiden auch inschriftlich explizit als Paar bezeichneten Leuchter.²⁹ Inhaltlich geht die Unterbrechung des Leseflusses mit einer Zäsur einher. Wird auf dem einen Leuchter die *Translatio* thematisiert, steht auf dem anderen die Herstellung der beiden Leuchter im Fokus. Geschickt überhöht die selbstreferenzielle Inschrift Material und Herstellungsprozess der mittels Metallkunst hergestellten Leuchter. Werden sie doch – durch die Zusammengehörigkeit der beiden Inschriftenteile unterstützt – mit der *Translatio* eines ungenannten Märtyrers und mit dessen durch sein Blut geheiligten Behältnis, also wohl seinem Reliquiar, in Beziehung gesetzt. Mehr noch wird der Eindruck erweckt, die Leuchter könnten aus dem Metall dieses ursprünglichen Reliquienbehältnisses gefertigt sein. Es wird also ein regelrechter Reliquiencharakter der Leuchter suggeriert.

Jedenfalls dürften die Leuchter als Paar und aufgrund ihrer Höhe zur Gruppe der niedrigen Altarleuchter gehört haben.³⁰ Vermutlich standen sie auf einem Altar, der dem genannten Märtyrer geweiht und in seinem Sepulchrum die eben dorthin transferrierten Gebeine aufnahm, bzw. an/auf dem ein neues Reliquiar des Heiligen platziert war. Problematisch bleibt die zeitliche Differenz zwischen der stilistischen Datierung der Leuchter in die Zeit um oder bald nach 1120 und der Inschrift in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts.³¹ Sollte sich bestätigen, dass die Inschrift gepunzt oder graviert ist,³² könnte man annehmen, dass beispielsweise eine Altarneuweihe oder die Fertigstellung eines neuen Reliquiars und dessen Platzierung an/auf dem Altar im Sinne einer Wiederbelebung/Intensivierung des Heiligenkults Anlass gab, die beiden Leuchter mit der Inschrift zu versehen. Immerhin wurde große Mühe auf eine handwerklich sorgfältig ausgeführte Schrift und einen sprachlich wie inhaltlich vielschichtigen Text verwendet.³³ Wie auch immer es gewesen sein mag: Im *Canon Missae* der am Altar gefeierten Liturgie wird der auf den Leuchtern nicht namentlich genannte Märtyrer gewiss erwähnt und als Blutzeuge des christlichen Glaubens erinnert, aufgerufen und damit präsent gedacht worden sein. Die Inschrift verband also nicht nur die Leuchter untereinander. Sie verknüpfte unauslöschlich die Objektgeschichte der Leuchter

29 Zur expliziten Paarbildung per Inschrift vgl. auch die Löwenkopf-Türzieher vom Trierer Domportal (freundlicher Hinweis von Rebecca Müller, Heidelberg; Wolters 2008, 58, 64, Kat. Nr. Q45) sowie die Domtüren in Mainz und Hildesheim (vgl. hierzu im Folgenden).

30 Inwieweit die Bezeichnung *candelabrum* sich ausschließlich auf einen Altarleuchter bezogen haben kann, wäre weiterhin zu untersuchen (vgl. hierzu Bayer 1991, 130–131 und darauf Bezug nehmend Fuchs 2006, 623).

31 Vgl. Mende 2020 [1989], 50–52, Anm. 40; Mende 2020 [1991], 67–69 u. 70 mit Anm. **; Mende 2003, 188–190; Bayer 1991, 132; Fuchs 2006, 622–623, hält gar eine Datierung in die 2. Hälfte 12./Anfang 13. Jh. für nicht ausgeschlossen.

32 Dies bedarf einer eingehenden materialtechnischen Überprüfung. Vgl. hierzu die Untersuchung zum Wolframleuchter in Erfurt, dessen Inschrift zuletzt als im Guss angelegt bestätigt werden konnte: Henkelmann 2019a, 186 mit weiterführender Literatur; hier v. a. Mai 2019, 259.

33 Der auf die Herstellung bezogene Text scheint eine antike Inschriftentradition aufzugreifen: Wolters 2008, 55.

mit jener des Altars und eines möglichen (sekundären) Reliquiendepositoriums sowie jener des ursprünglichen Reliquiars – und damit letztlich mit der Geschichte des Martyriums des verehrten Heiligen.³⁴ Unterstützt durch die Inschrift gingen also Licht, Liturgie und Reliquien- bzw. Heiligenverehrung mit einer Ortsgebundenheit einher. Leider jedoch ist die tatsächliche Lokalisierung offen: Die Leuchter stammen zwar aus der Kirche in Neef an der Mosel, doch wird diese kleine Pfarrkirche wohl nicht die ursprüngliche Provenienz der kostbaren Leuchter darstellen.³⁵ In welcher Kirche auch immer der Altar gestanden haben mag, zu dem die beiden Leuchter gehörten: Vermutlich an den Ecken der Mensa zu Seiten eines Reliquiars platziert, bildeten die Leuchter eine imaginäre Schranke, was durch die sie verbindenden Inschriftenteile signifikant verstärkt wurde. So hoben sie aus der Perspektive des Betrachters den Schwellencharakter des Altars als eines nicht nur durch die Liturgie, sondern gleichfalls durch Reliquien bzw. Reliquiare ausgezeichneten, ja geheiligten Ortes in besonderer Weise hervor. Das von den Kerzen der Leuchter ausgehende Licht dagegen war nicht an diese imaginäre Schranke gebunden. Im Gegenteil: Es war nicht allein Ausdruck der Präsenz Christi, sondern symbolisierte ebenso die von den Gebeinen des hier besonders verehrten Heiligen ausgehende *virtus*, die – so glaubte man – aus den Reliquien hervorstrahle und sich also vom Altarraum ausgehend in den Kirchenraum verteilte.³⁶

Zwei Kupfer vergoldete und emailverzierte Leuchter wohl aus dem Ende des 12. Jahrhunderts im Halberstädter Domschatz zeigen einen runden, kalottenförmigen Fuß mit Engelhalbfiguren und einen niedrigen Schaft mit zwei Nodi.³⁷ Während der Schaft von einer Rankenspirale mit Herzblättern umzogen ist, ist der jeweils untere Nodus mit Rosetten geziert und wird von einer fragmentarisch erhaltenen Blattmanschette begleitet. Ein Bergkristall bildet jeweils den oberen Nodus. Die bauchigen Tropfschalen zeigen an der Unterseite ein getriebenes Blütenmotiv. Die etwa 15,5 cm hohen Leuchter dürften ursprünglich etwas höher gewesen sein, da Spuren am Fußrand auf verlorene Stützen schließen lassen.

³⁴ Zur *biography of objects* vgl. Wittekind 2015.

³⁵ Vgl. Mende 2020 [1991], 68–69. Zu Provenienz vgl. auch Fuchs 2006, 622.

³⁶ Vgl. zu Licht und Heiligenverehrung Henkelmann 2018c, 191–192; Angenendt 1997, 115, 117–118.

³⁷ Halberstadt Dommuseum, Inv. Nr. 41 und 42: Bayer 2020, 576–578, Kat. Nr. Halb 1 u. Halb 2; Kemper 2020, 274–278 Kat. Nr. Halb 1 u. Halb 2; Fuhrmann 2009, Nr. 16; Brandt 2008, 130–131, Kat. Nr. 34; Fleming/Lehmann/Schubert 1974, 243, Abb. 150. Ich danke Clemens M. M. Bayer, Bonn, für Gespräche zum Halberstädter Leuchterpaar. – Zu einem vergleichbaren niedersächsischen Leuchter aus dem letzten Viertel des 12. Jhs. ehem. in der Sammlung Figdor Wien vgl. Friedländer/Falke 1930, Kat. Nr. 465; leider verschollen. Am Leuchterfuß, dessen gewölbte Blütenform den Lichtschalen in Halberstadt entsprach, verlief eine Inschrift, die die sechs auf dem Fuß dargestellten Laster bezeichnete. Zu zwei vergleichbaren niedersächsischen Leuchtern aus dem letzten Viertel des 12. Jhs. mit Blattmanschetten am Nodus, allerdings ohne Inschrift, im Metropolitan Museum New York (Inv. Nr. 17.190.183 u. 17.190.184) sowie einen Einzelleuchter im Heimatmuseum Traunstein (Inv. Nr. 4240) aus der Pfarrkirche Salzburghofen vgl. Kemper 2020, 55, 76, 110, 113, 278 Kat. Nr. Halb 1 u. Halb 2, 413–420 Kat. Nr. New 1.1–3 u. 2.1–3, 503–507 Kat. Nr. Tra 1.1–4.

Den Außenrand der Tropfschalen umzieht eine in Mischmajuskeln gravierte Inschrift, deren dunkle Buchstaben sich deutlich vom vergoldeten Grund abheben:

PETRV · S PAULVS · ANDR(E)AS · IOHANNES // IACOB(VS) · PHILIPUS · BARTHOLOMEVS
MATHE(VS).³⁸

Die beiden eindeutig zusammengehörigen Leuchter werden als Altarleuchter gedient haben.³⁹ Doch da einige Apostel nicht erwähnt sind, nimmt man an, es habe noch einen weiteren zugehörigen Leuchter gegeben, auf dem die übrigen vier Apostel erwähnt worden sein könnten.⁴⁰ Allerdings wäre eine Zahl von drei Altarleuchtern eher ungewöhnlich. Womöglich gab es zwei weitere Leuchter mit je zwei Namen, sodass sich insgesamt eine Vierergruppe ergeben würde, was durchaus in der Überlieferung andernorts nachweisbar ist.⁴¹

In jedem Fall hob die Inschrift auf die im *Canon Missae* übliche Anrufung der Apostel ab, indem die Reihenfolge der Namen auf den Leuchtern – die Auslassungen eingerechnet – dem Beginn des *Canon Missae* in einer damals üblichen Form folgt.⁴² Hier scheint sich eine besonders enge Verbindung der Leuchter mit der sakramentalen Handlung am Altar abzuzeichnen. Entsprechend hätten die Engelfiguren auf dem Fuß des Leuchters Bezug auf das *Sanctus* und die im 12. Jahrhundert diskutierte Rolle der Engel in der himmlischen wie irdischen Liturgie genommen. Diese umgaben vom Himmel herabschwebend und für den Menschen unsichtbar – so nahm man an – den Altar und brachten die auf dem irdischen Altar geopfertem Gaben auf dem himmlischen Altar dar.⁴³ Die aufwendig in den türkis-blauen Bildhintergrund eingelegten Goldstifte glitzerten im Schein der Kerzen sternförmig, verlebendigten die Engeldarstellungen und hoben diese hervor. Einige von ihnen wiederum halten wohl nicht zufällig unbezeichnete Inschriftenbänder in Händen – wie die Engel selbst waren ihre Worte für den Menschen letztlich unsichtbar und begleiteten das unsagbare Wunder der Wandlung. Das eucharistische Opfer als Erinnerung an Christi Opfertod begreifend ließen sich die Rosetten, die Blattmanschetten und die nach oben strebenden, tordierten Blattranken mit ihren herzförmigen Blättern als ein Verweis auf die Passion werten. Das Material des Schafnodus, Bergkristall, wiederum war eine im Licht mittelalterlicher Edelsteinallegorese beliebte Referenz auf den Herrn.⁴⁴ In der Bergpredigt bezeichnet nun Jesus

³⁸ Vgl. leicht abweichend Bayer 2020, 576–578, Kat. Nr. Halb1/2; Fuhrmann 2009, Nr. 16.

³⁹ Zur Funktion als Altarleuchter und zur Zusammengehörigkeit vgl. zuletzt Kemper 2020, 276; Bayer 2020, 576.

⁴⁰ Vgl. Bayer 2020, 576; Kemper 2020, 276, Anm. 245; Fuhrmann 2009, Nr. 16.

⁴¹ Vgl. beispielsweise zur wenigstens spätmittelalterlichen Überlieferung der Hochaltarleuchter in St. Lorenz Nürnberg Henkelmann 2020, 101–102. Braun 1932, 495, hält allerdings als Ausnahme von den zwei üblichen neben drei auch mehr Altarleuchter grundsätzlich für möglich.

⁴² Vgl. Bayer 2020, 576, 625.

⁴³ Vgl. Brandt 2008, 130. Zu den Engeln in der himmlischen Liturgie vgl. Henkelmann 2018b, 102 (mit weiterführender Literatur).

⁴⁴ Vgl. mit weiterführender Literatur Gerevini 2014; Henze 1991, 433.

selbst (Mt 5, 14–16) die Apostel als Licht der Welt, das allen Menschen leuchten solle. Dies fand bei Augustinus, unter anderem unter Verweis auf Gal 6, 14, eine komplexe Ausdeutung, bei der die Apostel als Lichter aufgefasst werden, welche von einem mit dem Kreuz Christi gleichgesetzten Leuchter getragen werden.⁴⁵ Gerade im Kontext der Liturgie als einer Erinnerung an Christi Opfertod hätte eine solche Deutung der hier in Rede stehenden Leuchter und ihres Lichts Sinn gemacht. Sowohl als Referenz auf den in der Liturgie gegenwärtigen Herrn, der die Menschen durch sein Opfer erlöst hat, als auch auf die Apostel, die als Nachfolger und im Auftrag Christi dessen Licht und Lehre in die Welt trugen bzw. unter den Menschen verkündeten – ganz so wie sich das Licht vom Altarraum ausgehend in den Kirchenraum und die dort versammelte Gemeinde ausbreitete. Durchaus denkbar ist hierbei, dass die Leuchter zu einem Altar gehörten, dessen Patrozinium auf einen oder mehrere der Apostel lautete, und/oder dass die Leuchter zu den Apostelfesten zum Einsatz kamen.⁴⁶

3 Die Altar- und Wandlungskerzenleuchter in Brüssel und Mainz – der Altar als Schwelle

Zwei niedrige, etwa 20 cm hohe Altarleuchter des 13. Jahrhunderts aus Limoges in den Königlichen Museen Brüssel (Abb. 8) erheben sich über einem dreiseitigen von Tierfüßen getragenen Fuß.⁴⁷ Der schlanke Schaft ist mittig durch einen Nodus gegliedert und wird von einer kleinen Tropfschale abgeschlossen. Auf den Flächen des dreiseitigen Fußes befindet sich je ein Medaillon mit dem *nomen sacrum IHS* bei dem einen und einem *SHI* bei dem anderen Leuchter; letzteres in umgekehrter, annagrammatischer Reihenfolge, aber nicht spiegelverkehrter Schreibweise des Monogramms – wie am S ersichtlich. Das *nomen sacrum* ist jeweils mit darüber liegendem, geschwungenem Kürzungsstrich gegeben, der der Form nach einer stilisierten Krone gleicht.⁴⁸ Die Interpretation der beiden Leuchter als Altarleuchter wird dadurch gestützt, dass es gleich mehrere, ebenfalls in das 13. Jahrhundert datierte Pyxiden aus Limoges gibt,

⁴⁵ Vgl. Bayer 2020, 576–577.

⁴⁶ Vgl. Kemper 2020, Anm. 245. Zur Beleuchtung des Botenaltars in St. Lorenz Nürnberg und dem dortigen Lichtgebrauch zu den Apostelfesten vgl. Henkelmann 2020, 126–127.

⁴⁷ Musées Royaux d'Art et d'Histoire Brüssel, Inv. Nr. 886A-B. Nach freundlicher Auskunft von Clemens M. M. Bayer, Bonn, widersprechen die Inschrift bzw. die Buchstaben nicht einer Datierung in das 13. Jahrhundert. Für Gespräche zum Brüsseler Leuchterpaar danke ich Clemens M. M. Bayer und Kristine Weber, Bonn.

⁴⁸ Das *nomen sacrum* findet sich in dieser Form seit dem 6. Jahrhundert. Erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts entstand, auch durch die Propagierung des *nomen sacrum* durch Bernhardin von Siena, eine Diskussion über seine korrekte Verwendung, gefolgt von einer weiten Verbreitung des *nomen sacrum*: Kellner 1994, 458; Feldbusch 1953, Kap. I. c) des Namen Jesu (IHS); Traube 1907, 21–23, 156–160. Ich danke Stephan Flemmig, Jena, für freundliche Auskünfte zum *nomen sacrum* in theologischen Debatten des Spätmittelalters.



Abb. 8: Leuchterpaar, Musées Royaux d'Art et d'Histoire Brüssel.

die auf der Wandung von Behältnis und Deckel mehrfach das *nomen sacrum* zeigen.⁴⁹ Wie bei den hier in Rede stehenden Leuchtern ist es in Medaillons mit weißem Grund eingeschrieben und von je einem geschwungenen Kürzungsstrich in Form einer stilisierten Krone überfangen. Dass auch das die Brüsseler Leuchter auszeichnende Spiel mit der umgekehrten Buchstabenreihenfolge seinerzeit in den Limousiner Werkstätten ein offenbar beliebtes Gestaltungsdetail war, lässt eine Pyxis im Musée de Cluny Paris vermuten. Sie zeigt auf der Wandung vier Medaillons mit je einem *IHS*, auf dem Deckel dagegen zwei Medaillons mit je einem *SHI*. In letzterem Fall einmal annagrammartig und einem spiegelverkehrt – ersichtlich jeweils an der Schreibweise des S. Bei zwei Medaillons der Wandung ist das S im *IHS* im Übrigen spiegelverkehrt geschrieben. Darüber hinaus befindet sich unter dem *nomen sacrum* zusätzlich ein Kreuz.⁵⁰ Sowohl bei der Pyxis wie bei den Leuchtern ist also das für die *nomina sacra*

⁴⁹ Victoria & Albert Museum London, Inv. Nr. 559-1853. Princeton University Art Museum, Inv. Nr. y1933-29. Ob eine Empfehlung des Konzils von Lyon im Jahr 1274, den Namen Jesu in der Messe besonders zu verehren (Wohlmuth 2000, Kap. 25, 328), mit seinem Gebrauch auf gleich mehreren Limousiner Pyxiden und den hier in Rede stehenden Altarleuchtern des 13. Jahrhunderts, ebenfalls aus Limoges, im Zusammenhang steht, bedarf weitergehender Forschungen.

⁵⁰ Musée de Cluny Paris, Inv. Nr. CL964a. Freundlicher Hinweis auf dieses Objekt durch Clemens M. M. Bayer, Bonn.

grundsätzlich charakteristische Spiel der „Kürzung als bewusste Strategie(n) der Verschleierung und Verrätselung“⁵¹ nochmals gesteigert – vielleicht ein indirekter Verweis auf das Mysterium der Wandlung sowie ein Hinweis darauf, dass hier der Inschriftencharakter den eigentlichen Zeichencharakter des *nomen sacrum* zu überwiegen scheint.

Mittels der Medaillons mit dem *nomen sacrum* nahmen die beiden Altarleuchter in Brüssel eindeutig Bezug auf den in der Liturgie gegenwärtigen Herrn. Ihre Inschriften mögen Hinweis darauf sein, dass hier nicht allein das Licht ihrer Kerzen,⁵² sondern gleichfalls die Leuchter selbst auf Christus hin gedeutet wurden.⁵³ Die bereits erwähnte annagrammartige Reihenfolge auf dem zweiten Leuchter ist hierbei bemerkenswert. Sie betonte die Zusammengehörigkeit der beiden auch gestalterisch als Paar angelegten Leuchter und sorgte für eine gewisse Aufmerksamkeit. Zumal sich die Inschriften deutlich vor dem weißen Grund der Medaillons auf der blaugrüндigen Fußfläche abheben, deren Ranken, die Dynamik der geschwungenen Fußvorsätze aufgreifen. An den Ecken des Altars platziert bildeten die Leuchter, durch die offensichtlich aufeinander bezogenen Inschriften verstärkt, eine imaginäre Schranke. So unterstrichen die beiden Leuchter den Schwellencharakter des Altars,⁵⁴ an dem durch die Feier der Liturgie der Herr, Christus, gegenwärtig war, und kennzeichneten ihn als geheiligten Ort.

Im Chor von St. Stephan Mainz befinden sich vier 370 cm hohe, insgesamt 107 Zentner schwere Messingsäulen des Jahres 1509, die sich über einem hohen mehrfach gegliederten Fuß erheben (Abb. 9 u. 10).⁵⁵ Ihr kannelierter Schaft ist mittig durch einen mehrfach profilierten Schafttring unterbrochen und von einem hohen Kapitell bekrönt. Letzteres ist von einem Blattkranz umgeben und von einem reichen, durchbrochenen Maßwerk mit hoch aufragenden Fialen abgeschlossen. Kerzendorne in den Kapitellen wie Schriftquellen erweisen, dass die Säulen als Leuchter dienten.⁵⁶

Die an den Füßen der beiden ehemals vorderen Säulen angebrachte, in Kapitalis ausgeführte Inschrift (Abb. 11 und 12) lautet:

⁵¹ Frese 2014, 7.

⁵² Vgl. hier auch Kirakosian 2022, 103 zu mit dem Namen Jesu bezeichneten Kerzen in der Visionsliteratur (freundlicher Hinweis von Dennis Disselhoff, Heidelberg).

⁵³ Vgl. die Deutung der Siebenarmigen Leuchter beispielsweise bei Clemens Alexandrinus (gest. um 215) und Rupert von Deutz (gest. 1129) auf Christus hin und die diesbezügliche Inschrift am Essener Exemplar dieses Typs: Hermann 2011, Kat. Nr. 10; Henkelmann 2007, 154–155.

⁵⁴ Zur Schwelle vgl. Bawden 2014. Zur Relation zwischen Schrift und Grenze vgl. Keil/Kiyanrad/Theis/Willer 2018, 7.

⁵⁵ Henkelmann 2019b, 441–442; Kern 2018; Kern 2017, Kat. Nr. 92, 353–370. Ich danke Susanne Kern, Mainz, Gia Toussaint, Hamburg, sowie Britta Hedtke, Stefan Heinz und Franziska Wenig, jeweils Heidelberg, für Gespräche und Hinweise zu den Mainzer Leuchtersäulen.

⁵⁶ Vgl. Henkelmann 2019b, 441–442; Kern 2018, 360, 377, 383; Kern 2017, 353.



Abb. 9 u. 10: Leuchtersäulen, St. Stephan Mainz.

TIBI · DEVS · OPT(IME) // MAX(IME) · PATRI · LVMI//NVM · VOBISQ(VE) · DI//VI · STE-
 PHANE · PRO//THOMARTYR · ET · // MAR(IA) · MAGDALENA // HVIVS · S(ANCTI) ·
 TEMPLI · // PRAESIDIB(VS) · COL//LEGAE · AN(NO) · D(OMI)N(I) · M · D // IX · POSERVNT ·

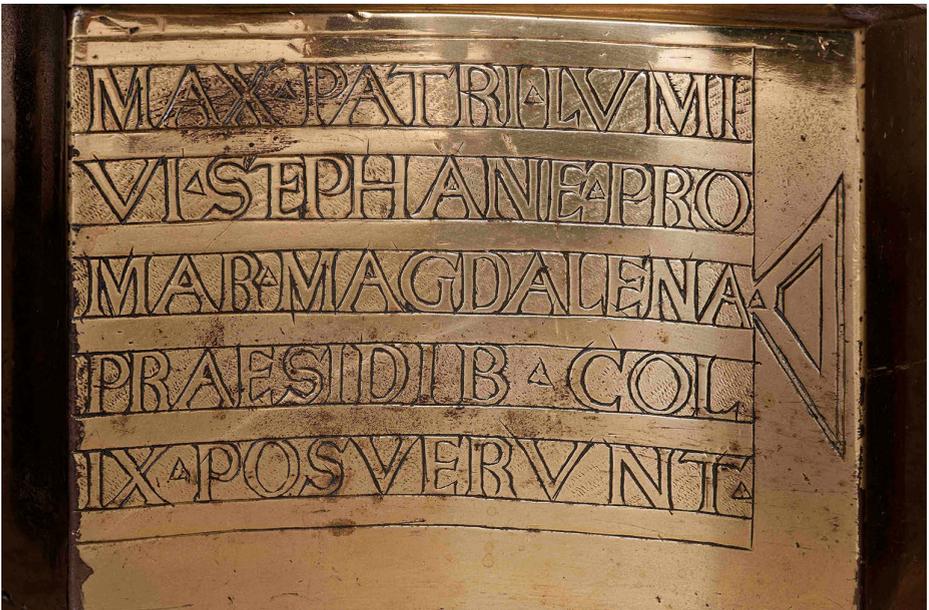
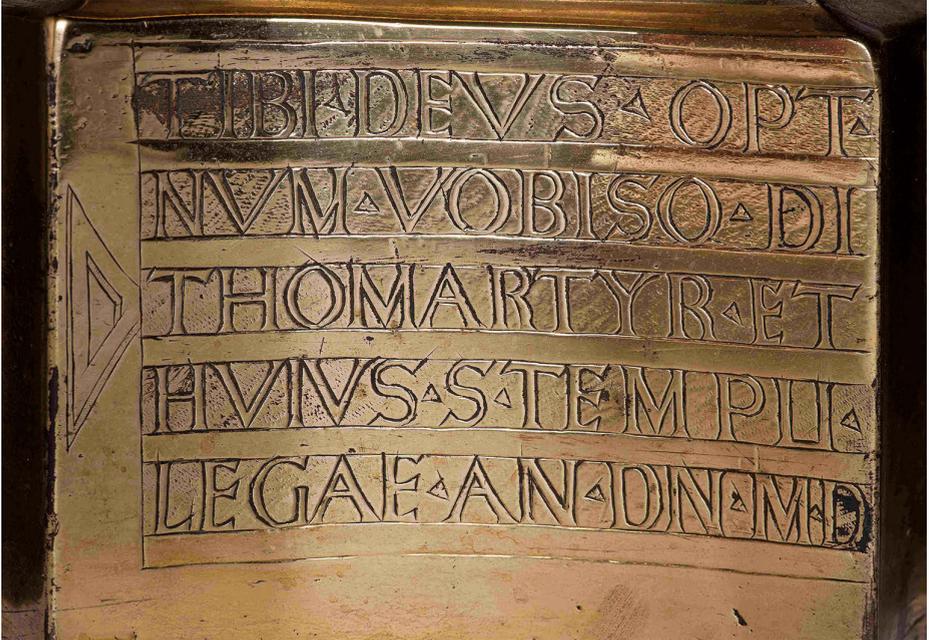


Abb. 11 u. 12: Leuchtersäulen, St. Stephan Mainz; Detail: Inschriften an den Leuchterfüßen.

(Dir, bester, größter Gott, dem Vater der Lichter, und Euch, heiliger Erzmärtyrer Stephanus und heilige Maria Magdalena, den Beschützern dieses Tempels, setzten die Kollegiaten (Stiftsherren) im Jahr des Herrn 1509 (diese Säulen).)⁵⁷

Der Beginn der Inschrift greift den im *Sanctus* angestimmten Lobpreis Gottes auf und verbindet ihn explizit mit der für die Säulen relevanten Lichtthematik, indem sie Gott als Vater der Lichter, also als Ursprung allen Lichts preist. Dies wiederum schließt den in der Messliturgie gegenwärtigen Christus mit ein, war er doch Sohn Gottes, Licht vom wahren Licht. Auch leitet die Inschrift zum Lobpreis der Heiligen im folgenden Messkanon über. Insofern ist nicht nur ein bereits durch die Platzierung in Altarnähe indizierter liturgischer Zusammenhang der Leuchtersäulen durch die Inschrift unterstrichen, vielmehr ist sie Indiz dafür, dass die vier Säulen als Wandlungskerzenhalter dienten. Die im Zusammenhang mit der Transsubstantiationslehre aufkommenden Wandlungskerzen besaßen eine besonders hell brennende Flamme und beleuchteten im Moment der Wandlung das Allerheiligste. Dies diente nicht allein dazu, die Hostie auch für die entfernt stehenden Gläubigen sichtbar bzw. diese auf den Moment der Wandlung aufmerksam zu machen. Vielmehr war das mit der göttlichen Präsenz gleichgesetzte Licht Beleg für die Wandlung des Brotes in den tatsächlich anwesenden Herrn. Bei größeren Kirchen, wie es die Stiftskirche St. Stephan war, wurden nicht zwei, sondern vier Kerzen verwendet und zu besonderen Festen zogen bereits zum *Sanctus* Kleriker mit Stangenleuchtern in den Chor und stellten sich dort symmetrisch bzw. paarweise auf.⁵⁸ Genau diese Situation bildeten die im Übrigen laut der Inschrift von den Stiftsherrn selbst geschenkten vier Leuchtersäulen ab, welche ehemals den Altar im Rechteck umgaben. Der Ortsbezug durch die in der Inschrift explizit als Kirchenpatrone bezeichneten Stephanus und Maria Magdalena bindet hierbei die Schenkung der Stiftsherren ausdrücklich an St. Stephan, wo sie im Chor des ehrenden Andenkens wie der memorialen Fürbitten der Stiftsgemeinschaft gewiss sein durften.⁵⁹

Ursprünglich standen die Säulen auf 58 cm hohen Steinsockeln, sodass die am Rand der Messingsockel angebrachte Inschrift durchaus gut sichtbar war. Eine Leseerleichterung stellen die den Renaissanceformen des Dekors entsprechende klassische Kapitalis mit den klar voneinander abgegrenzten und mit schwarzer Farbe nachbehandelten Buchstaben,⁶⁰ die Strukturierung des Hintergrunds durch Schrotung und die die Zeilen oben und unten begrenzenden Linien dar. Doch schon die auf beide Säulen aufgeteilte *tabula ansata* macht deutlich, dass es die Inschrift dem

⁵⁷ Zit. n. Kern 2018, 379 Anm. 16; vgl. Kern 2017, 353.

⁵⁸ Vgl. mit weiterführender Literatur Henkelmann 2019b, 440; Henkelmann 2018b.

⁵⁹ Meister Hans (Johann) Abel der Ältere, der die Visierung, also wohl den Entwurf zu den Säulen geliefert hatte, und der ausführende Meister, der Rot- und Gelbgießer und erzbischöfliche Büchsenmeister Georg Kraft, die beide in den zugehörigen Kirchenrechnungen erwähnt sind, bleiben dagegen in der Inschrift ungenannt. Vgl. Kern 2018, 379.

⁶⁰ Nach freundlicher Auskunft von Susanne Kern, Mainz, ist das Material der Farbe unklar.

Leser keineswegs bequem zu machen gedenkt: Die mehrzeilige Inschrift beginnt auf der linken Säule, wechselt dann auf die rechte Säule und mehrfach wieder zurück. Da die Säulen so weit entfernt voneinander standen, dass man in der Mitte stehend die beiden Inschriftenteile nicht lesen konnte, war man also animiert, mehrfach zwischen den Säulen hin und her zu gehen, die Inschrift mithin sehend und im Raum umhergehend zu studieren. Dies konnte selbstredend nur außerhalb der Liturgie erfolgen, trug aber wesentlich dazu bei, dass die einmal gelesene Inschrift in Erinnerung blieb. Zudem unterstreicht diese Art der Aufteilung der Inschrift auf die vorderen Säulen sowohl deren Zusammengehörigkeit wie sie auch eine Schwelle zum dahinterliegenden Altarraum als Ort der heiligen Handlung markiert.⁶¹ Damit erfüllt die Inschrift eine den textilen Altarvela vergleichbare Funktion und nimmt auf diese Bezug, indem die Aufteilung der Inschrift auf je eine Hälfte einer mittig geteilten *tabula ansata* an den beiden vorderen Säulen das Aufziehen des Vorhangs nach rechts und links aufgreift. Und tatsächlich dienten die Säulen, an den vier Ecken des Altars platziert und mit entsprechenden Aufhängevorrichtungen versehen, nachweislich zur Befestigung solcher Altarvorhänge.⁶²

4 Resümee

Zunächst ist festzuhalten, dass die hier beispielhaft ausgewerteten Inschriften hoch- und spätmittelalterlicher Altarleuchter und Wandlungskerzenhalter auf eine grundsätzliche Lesbarkeit hin angelegt waren. Adressaten dieser durchgängig lateinischen, relativ kleinen Inschriften an den im Kontext der Liturgie verwendeten Leuchtern waren die des Lateinischen kundigen Kleriker. Das Lesen wurde durch Hervorhebung der Buchstaben, Spatien oder Worttrenner erleichtert. Durchgängig wurden die Buchstaben sorgfältig und weitgehend gut lesbar ausgeführt.⁶³ Die Hildesheimer Inschrift sprach zudem die adressierten Leser explizit an. Doch konnte – allerdings unter Wahrung der Silbentrennung oder zwischen zwei Worten – der Lesefluss durch Zäsuren oder Umkehrung der Leserichtung bisweilen bewusst unterbrochen werden, um die Aufmerksamkeit des Lesers zu erhöhen. Zu gleichem Zweck dienten eingestreute Irritationen wie die annagrammartige Schreibweise in Brüssel. Letzteres unter-

⁶¹ Vgl. die auf die beiden Türflügel verteilten Inschriften der Mainzer Domtüren (freundlicher Hinweis Stefan Heinz, Mainz; Kern 2010, 11–23, Kat. Nr. 1–2. Fuchs/Hedtke/Kern 2011, Kat. Nr. SN1 Nr. 5/12) und der Hildesheimer Domtüren (freundlicher Hinweis Tobias Frese, Heidelberg; Frese 2015, 105–106).

⁶² Zu den Befestigungsvorrichtungen für die Altarvela an den Säulen vgl. Kern 2018, 377; Kern 2017, 353. – Der Altarraum war jedenfalls offenbar auf Lichteffekte hin ausgelegt, denn der Hochaltarstipes aus dem frühen 14. Jahrhundert zeigt einen roten Sandsteinrahmen mit Platten aus schwarzem Schiefer, die – vermutlich mit Öl oder Bienenwachs behandelt – stark glänzten und insofern auf entsprechende Lichtreflexionen durch bewegtes Kerzenlicht angelegt waren: Ecker 2020, 282.

⁶³ Zum grundsätzlichen und je Inschrift divergierenden Aufwand beim Anlegen von Inschriften auf Goldschmiedearbeiten vgl. Bayer 1999, 114–120; Fritz 1999, 88–89.

strich zudem, wie auch die Aufteilung von Inschriftenteilen auf mehrere Leuchter, die Zusammengehörigkeit der Leuchterpaare oder -gruppen. Durch gezielte Inschriftenplatzierung wurde der Leser animiert, die Inschriften an den Leuchtern mit mehreren Sinnen, also visuell wie haptisch, und teils sich im Raum bewegend zu studieren. Allerdings war mit Ausnahme der Leuchter in Brüssel ein Lesen im eigentlichen Sinne nur außerhalb der Liturgie möglich; beispielsweise bei den handlicheren Exemplaren in der Sakristei.⁶⁴ Jedoch waren die Inschriften so platziert, dass sie auch während der Liturgie grundsätzlich sichtbar waren und so an den bei anderer Gelegenheit gelesenen Text erinnerten. Zumal auch einzelne, während der Liturgie sichtbare (Schlüssel) Worte Inhalt und Aussageintention der Inschriften wieder aufrufen konnten.⁶⁵

Auffällig ist überdies eine ausgeprägte Selbstreferenzialität der untersuchten Leuchterinschriften, die sich nicht allein, wie in Gloucester, in der Verwendung der ersten, auf den Leuchter bezogenen Person erweist. Mehr noch wurde häufig der Leuchter als Objekt explizit genannt, ebenso wie sein Material und dessen Eigenschaften und -qualitäten bzw. die Technik und der damit verbundene Herstellungsprozess.

Auch ist eine signifikante Häufung von Schenker- und Stiftererwähnungen zu beobachten.⁶⁶ Dass solche offenkundigen Memorialbemühungen an Leuchter gebunden waren, ist nichts Ungewöhnliches, waren Leuchter doch kostbares, hier mit der Liturgie unmittelbar verbundenes Seelgerät. Als solches brachten sie die Hoffnung der Stifter auf das Ewige Licht des Paradieses zum Ausdruck, das den Verstorbenen leuchten möge. Gepaart mit einer in den Inschriften demonstrativ hervorgehobenen Ortsgebundenheit der Leuchter durch explizite Erwähnung eines Ortsnamens sollten die memorialen Anliegen der Schenker und ihre Anteilnahme an der Gottesgegenwart an jenem Ort, den sie für die Einlösung ihres Memorialvorhabens als besonders wirksam erachteten, gesichert werden.

Ein Ortsbezug anderer Art jedoch war, wie wir sehen konnten, von besonderer Bedeutung: Der Verweis der Inschriften auf den Altar und dessen Mensa als Ort des Messopfers.⁶⁷ Die Inschriften nahmen also auf den sie umgebenden Raum und das dortige Geschehen explizit Bezug. Sei es, dass die Ausrichtung bzw. der Verlauf der Inschriften auf dem Leuchter direkt auf den Altar/die Mensa verwies, oder die Inschriften einen den Altar einschließenden Raum umschlossen bzw. genauer – an den Ecken des Altars platziert – dessen Schwellencharakter unterstrichen. Mehrere der Inschriften nahmen überdies Bezug auf einzelne liturgische Gebete, vor allem das

⁶⁴ Zum Umgang mit Leuchtern, also dem gezielten Platzieren einzelner Leuchter auf bestimmten Altären zu besonderen Festtagen und dem Verbringen in die Sakristei sowie zum Putzen von Leuchtern, vgl. Henkelmann 2019b, 434; Henkelmann 2018c, 177. Für Nürnberg vgl. Henkelmann 2020, 98, 102, 131–132.

⁶⁵ Zur Möglichkeit, dass „das Wissen um Schriftlichkeit deren sinnliche Rezeption ersetzen konnte“, vgl. Frese 2014, 3.

⁶⁶ Zum Zusammenhang zwischen Inschrift und Memoria vgl. Rehm 2019, 86–88 (dort auch zu Inschriften als Ausweis von Amts- und Standeswürde).

⁶⁷ Vgl. zur Bezugnahme von Inschriften auf liturgische Handlungen Fuchs 2017, 175.

Sanctus und den *Canon Missae* und verbanden so die Leuchter eng, bisweilen plakativ mit dem Messopfer. In performativer, das Sehen und Hören miteinander verbindender Weise griffen die Inschriften die gesprochenen bzw. gesungenen liturgischen Gebetstexte auf. Dabei riefen sie neben den in der Liturgie gegenwärtig gedachten Heiligen, Märtyrern und Aposteln vor allem Christus oder Gott selbst an, deren Präsenz sich im Licht erwies. Entweder explizit namentlich oder implizit, wenn die Inschriften auf das Licht und von ihm bewirkte Effekte wie Glanz, aber auch auf die Gestirne und den Gegenpol des Lichts, die Dunkelheit, abhoben. Zentral war hierbei die Bezugnahme auf den Sohn Gottes, Jesus Christus, das wahre Licht vom wahren Licht, das die Dunkelheit bezwingt. Von ihm kündeten nicht nur die Inschriften der Leuchter, sondern die Leuchter als Inschriftenträger machten die Emanation Gottes bzw. Christi mittels des von ihren Kerzen ausgehenden Lichts im Kirchenraum sichtbar. Hier ist an die Deutung der brennenden Kerze und ihres Wachses und Dochtes als der sich selbst aufopfernde Jesus Christus zu erinnern, was im Übrigen durch Inschriften auf den Kerzen weiter verstärkt und ausgedeutet werden konnte.⁶⁸ Das Licht wiederum war, wie eingangs erläutert, immanent und transzendent zugleich, machte die Anwesenheit Gottes und seines Sohnes im Hier und Jetzt der Gläubigen nicht nur sichtbar, sondern wurde mit dieser nach mittelalterlicher Lesart gleichgesetzt. In diesem engen, insgesamt auf die Gottesgegenwart bzw. Präsenz Christi in der Liturgie hin abzielenden Verbund aus Leuchter, brennender Kerze und Licht dienten die Leuchterinschriften dazu, die Kerzen- und Lichthalter als Diener und Träger des Lichts zu kennzeichnen. Ihre volle Bedeutung entfalteten die hier untersuchten Inschriften jedenfalls im Moment ihrer liturgischen Verwendung mit auf den Leuchtern aufgesteckten und brennenden Kerzen. Und genau hierbei, im Kontext des Messopfers, kann im Hinblick auf diese Leuchterinschriften von einer sakramentalen Schriftpräsenz gesprochen werden. Die auf eine generelle Lesbarkeit hin angelegten Inschriften waren allerdings in diesem Moment sichtbar, aber nicht lesbar. Die Lesbarkeit war also gegenüber dieser regelrecht sakramental aufgeladenen Präsenz der Inschriften offenbar sekundär – war doch letztlich stets Gott selbst ihr Adressat: Im Moment einer „restringierten Schriftpräsenz“⁶⁹ wollten die Inschriften, die die liturgischen Gebete aufgriffen und die für die Memoria so wichtigen Namen der Leuchterstifter erwähnten,⁷⁰ vorrangig für die versammelte Gemeinde und die memorierten Toten Gottes Heilshandeln erwirken.

⁶⁸ Zur Ikonographie der Kerze sowie bemalten/beschrifteten Kerzen und hier vor allem der Osterkerze vgl. mit weiterführender Literatur Henkelmann 2018c, 175, 177, 190. Zu mit dem Namen Jesu bezeichneten Kerzen in der Visionsliteratur (freundlicher Hinweis von Dennis Disselhoff, Heidelberg) vgl. beispielsweise Kirakosian 2022, 103.

⁶⁹ Vgl. Keil/Kiyanrad/Theis/Willer 2018, 2–6; Frese/Keil/Krüger 2014, 241–242, und am Beispiel der Kelchinschriften Tripps 2018, 335–344, 347, sowie zuletzt am Beispiel von Bronzetaufen Vennebusch 2022, 164.

⁷⁰ Zur Bedeutung der nicht permanent lesbaren Namen für die Memoria vgl. mit weiterführender Literatur Frese 2014, 3.

Insofern hatten die Inschriften der untersuchten Altar- und Wandlungskerzenleuchter trotz oder gerade wegen einer phasenweise restringierten Schriftpräsenz entscheidenden Anteil an der Produktion nicht nur von Suggestion, sondern mehr noch einer Präsenz von Sakralität bei der im Sakralraum vollzogenen Liturgie, genauer beim Messopfer. Dabei nahmen die Inschriften in ihrer geradezu sakramentalen Präsenz, Schriftbildlichkeit und Wirksamkeit vielfältig Bezug auf den Raum, konkret den Altar als Zentrum der Liturgie, mithin als eines geheiligten Ortes.

Literaturverzeichnis

- Angenendt, Arnold (1997), *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, 2. Aufl., München.
- Bawden, Tina (2014), *Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort* (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst 4), Köln.
- Bayer, Clemens M. M. (1991), „Anmerkungen zu den Inschriften des romanischen Leuchterpaares im Trierer Domschatz“, in: Franz J. Ronig (Hg.), *Schatzkunst Trier. Forschungen und Ergebnisse* (Treveris sacra 4), Trier, 127–136.
- Bayer, Clemens M. M. (1999), „Versuch über die Gestaltung epigraphischer Schriften mit besonderem Bezug auf Materialien und Herstellungstechniken. Beobachtungen und Folgerungen anhand von Inschriften rhein-maasländischer Goldschmiedearbeiten des 12. und 13. Jahrhunderts“, in: Walter Koch u. Christine Steininger (Hgg.), *Inschrift und Material. Inschrift und Buchschrift* (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Abhandlungen NF 117), München, 95–126.
- Bayer, Clemens M. M. (2020), „Die Inschriften der Objekte mit ‚Hildesheimer‘ Emails“, in: Dorothee Kemper (Hg.), *Die Hildesheimer Emailarbeiten des 12. und 13. Jahrhunderts* (Objekte und Eliten in Hildesheim 1130 bis 1250 4), Regensburg, 537–626.
- Borg, Alan (1985), „The Gloucester Candlestick“, in: *Medieval Art and Architecture at Gloucester and Tewkesbury* 7, 84–92.
- Brandt, Michael (2008), „Emalleuchter“, in: Harald Meller, Ingo Mundt u. Boje E. Schmuhl (Hgg.), *Der heilige Schatz im Dom zu Halberstadt*, Regensburg, Kat. Nr. 34, 130–131.
- Braun, Joseph (1924), *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Bd. 2, München.
- Braun, Joseph (1932), *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München.
- Braun, Joseph (1937), „Altarleuchter (A. In der katholischen Kirche)“, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 1 (RDK Labor), 511–517, Online-Version, <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=94485> (Stand: 5.4.2022).
- Breitenstein, Mirko (2019), „Das Buch des Gewissens – Zum Gebrauch einer Metapher in Mittelalter und Früher Neuzeit“, in: *Revue d'Histoire Ecclésiastique* 114 (1–2), 150–223.
- Drescher, Hans (1993), „Zur Technik bernwardinischer Silber- und Bronzegüsse“, in: *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* (Katalog zur Ausstellung im Diözesanmuseum Hildesheim, 6. Februar – 21. März 1993), Bd. 1, Hildesheim, 337–351.
- Ecker, Diana (2020), „Teile der steinernen Rückwand des Chorgestühls (Dorsale) von den inneren Chorschranken im Westchor des Domes“, in: Winfried Wilhelmy (Hg.), *Von Bonifatius zum Naumburger Meister* (Meisterwerke des Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Mainz 1), Regensburg, Kat. Nr. 9.15, 277–285.

- Eden, Alina (2020), „Romanische Altarleuchter“, in: Jürgen von Ahn u. Kirstin Mannhardt (Hgg.), *Trier – Sakrale Schätze. Kostbarkeiten aus 1500 Jahren. Ein Auswahlkatalog / Trier – Sacred Treasures. Precious Pieces of 1500 Years. A Selection*, Petersberg, Kat. Nr. 44, 181–182.
- Feldbusch, Hans (1953), „Christusmonogramm“, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 3 (RDK Labor), 707–720, Online-Version, <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=92630> (Stand: 4. 4. 2022).
- Flemming, Johanna/Lehmann, Edgar/Schubert, Ernst (1974), *Dom und Domschatz zu Halberstadt*, Wien.
- Frese, Tobias (2014), „„Denn der Buchstabe tötet“. Reflexionen zur Schriftpräsenz aus mediävistischer Perspektive“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar. Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston, 1–16.
- Frese, Tobias (2015), „Gegensätze, Grenzen und Übergänge. Zum Schrift/Bild-Verhältnis in der Kunst Bernwards von Hildesheim“, in: Rebecca Müller, Anselm Rau u. Johanna Scheel (Hgg.), *Theologisches Wissen und die Kunst* (Festschrift für Martin Büchsel/Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 16), Berlin, 97–110.
- Frese, Tobias/Keil, Wilfried E./Krüger, Kristina (2014), „Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz. Zusammenfassung dieses Bandes“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar. Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston, 233–242.
- Friedländer, Max J./Falke, Otto von (Hgg.) (1930), *Die Sammlung Dr. Albert Figdor, Wien*, Bd. 1.5, Berlin.
- Fritz, Johann Michael (1999), „Inschriften auf mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten. Techniken und künstlerische Gestaltung“, in: Walter Koch u. Christine Steininger (Hgg.), *Inschrift und Material. Inschrift und Buchschrift* (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Abhandlungen NF 117), München, 85–94.
- Fuchs, Rüdiger (2006), *Die Inschriften der Stadt Trier I (bis 1500)* (Die Deutschen Inschriften 70. Mainzer Reihe 10), Wiesbaden, Kat. Nr. A15, 622–624.
- Fuchs, Rüdiger (2017), „Warum tragen Heiltümer Inschriften? – oder: Warum Heiltümer Inschriften tragen“, in: Andrea Beck, Klaus Herbers u. Andreas Nehring (Hgg.), *Heilige und geheiligte Dinge. Formen und Funktionen* (Beiträge zur Hagiographie 20), Stuttgart, 169–189.
- Fuchs, Rüdiger/Hedtke, Britta/Kern, Susanne (2011), *Die Inschriften der Stadt Mainz. Teil 1* (Deutsche Inschriften Online 1), Online-Version, <https://www.inschriften.net/mainz/einleitung.html> (Stand: 4. 4. 2022).
- Fuhrmann, Hans (2009), *Die Inschriften des Doms zu Halberstadt* (Die Deutschen Inschriften 75, Leipziger Reihe 3), Wiesbaden, Online-Version, <https://www.inschriften.net/halberstadt-dom/einleitung.html> (Stand: 4. 4. 2022).
- Gerevini, Stefania (2014), „„Christus crystallus‘. Rock Crystal, Theology and Materiality in the Medieval West“, in: James Robinson (Hg.), *Matter of Faith. An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period* (British Museum research publication 195), London, 92–99.
- Henkelmann, Vera (2007), „Der Siebenarmige Leuchter des Essener Münsters und die Memoria der Äbtissin Mathilde. „Äbtissin Mathilde befahl mich anzufertigen und weihte mich Christus“, in: Birgitta Falk, Thomas Schilp u. Michael Schlagheck (Hgg.), „... wie das Gold den Augen leuchtet“. *Schätze aus dem Essener Frauenstift* (Essener Forschungen zum Frauenstift 5), Essen, 151–167.
- Henkelmann, Vera (2018a), „Die Inszenierung der Aachener Marienkirche durch künstliches Licht im Mittelalter“, in: *Aachener Kunstblätter 66.2014/2017* (2018), 13–44.
- Henkelmann, Vera (2018b), „Wandlungskerzen und Engelleuchter des Spätmittelalters. Lichtinszenierungen im Kontext der Wandlung“, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2016* (2018), 99–118.

- Henkelmann, Vera (2018c), „Künstliches Licht im mittelalterlichen Sakralraum. Eine erste Annäherung“, in: *Liturgisches Jahrbuch* 68.3, 173–196.
- Henkelmann, Vera (2019a), „Der sogenannte Wolfram-Leuchter in Erfurt in der Licht- und Leuchtertradition des christlichen Mittelalters“, in: Falko Bornschein, Karl Heinemeyer u. Maria Stürzebecher (Hgg.), *Der Wolfram-Leuchter im Erfurter Dom. Ein romanisches Kunstwerk und sein Umfeld* (Schriften des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt 11), Erfurt, 177–214.
- Henkelmann, Vera (2019b), „Künstliches Licht im Kontext mittelalterlicher Gebetspraxis“, in: Mirko Breitenstein u. Christian Schmidt (Hgg.), *Medialität und Praxis des Gebets* (Das Mittelalter. Perspektiven Mediävistischer Forschung. Zeitschrift des Mediävistenverbandes 24.2), Berlin, 431–457.
- Henkelmann, Vera (2020), „Die spätmittelalterliche Lichtinszenierung an St. Lorenz in Nürnberg“, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 107, 97–134.
- Henze, Ulrich (1991), „Edelsteinallegorese im Lichte mittelalterlicher Bild- und Reliquienverehrung“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 54, 428–451.
- Hermann, Sonja (2011), *Die Inschriften der Stadt Essen* (Die Deutschen Inschriften 81. Düsseldorf Reihe 7), Wiesbaden, Online-Version, <https://www.inschriften.net/essen-stadt/einleitung.html> (Stand: 4. 4. 2022).
- Keil, Wilfried E./Kiyannrad, Sarah/Theis, Christoffer/Willer, Laura (2018), „Präsenz, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Geschriebenem und Artefakten. Zur Einführung des Bandes“, in: Wilfried E. Keil, Sarah Kiyannrad, Christoffer Theis u. Laura Willer (Hgg.), *Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und Unsichtbarkeit* (Materiale Textkulturen 20), Berlin/Boston, 1–16.
- Kellner, Wendelin (1994), „Christusmonogramm“, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Freiburg, 456–458.
- Kemper, Dorothee (2020), *Die Hildesheimer Emailarbeiten des 12. und 13. Jahrhunderts* (Objekte und Eliten in Hildesheim 1130 bis 1250 4), Regensburg.
- Kern, Susanne (2010), *Die Inschriften des Mainzer Doms und des Dom- und Diözesanmuseums von 800 bis 1350*, bearb. auf der Grundlage von Vorarbeiten von Rüdiger Fuchs u. Britta Hedtke, Wiesbaden.
- Kern, Susanne (2017), *Steinernes Mosaik des Todes. Die Inschriften des Stiftes St. Stephan in Mainz*, Regensburg.
- Kern, Susanne (2018), „Die Velumsäulen von St. Stephan in Mainz und ihr Schöpfer Georg Krafft“, in: *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* 71.4, 377–383.
- Kingsley, Jennifer P. (2012), „VT CERNIS and the Materiality of Bernwardian Art“, in: Gerhard Lutz u. Angela Weyer (Hgg.), *1000 Jahre St. Michael in Hildesheim. Kirche, Kloster, Stifter*, Petersberg, 171–184.
- Kingsley, Jennifer P. (2014), *The Bernward Gospels. Art, Memory, and the Episcopate in Medieval Germany*, University Park (PA).
- Kirakosian, Racha (2022), „Geistliche Inschriften des Spätmittelalters. Visionär, materiell“, in: Laura Velte u. Ludger Lieb (Hgg.), *Literatur und Epigraphik. Phänomene der Inschriftlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Philologische Studien und Quellen 285), Berlin, 83–112.
- Krüger, Kristina (2019), „St Michael's at Hildesheim. Scripture Networks and the Perception of Sacred Space“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Sacred Scripture / Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture* (Materiale Textkulturen 23), Berlin/Boston, 109–136.
- Lambacher, Lothar (2010), „Bernwardleuchter aus dem Kirchenschatz von St. Michael in Hildesheim“, in: Lothar Lambacher (Hg.), *Schätze des Glaubens. Meisterwerke aus dem Dom-Museum Hildesheim und dem Kunstgewerbemuseum Berlin*, Regensburg, Kat. Nr. 7, 40–41.

- Little, Charles T. (2013), „Bernward’s Candelsticks (Pair)“, in: *Medieval Treasures from Hildesheim* (Katalog zur Ausstellung des Metropolitan Museum of Art in New York, 17. September 2013 – 5. Januar 2014), Yale, Kat. Nr. 11, 50–51.
- Mai, Bernard (2019), „Möglichkeiten von zerstörungsfreien Untersuchungen und deren Erkenntnisse am Erfurter Wolfram“, in: Falko Bornschein, Karl Heinemeyer u. Maria Stürzebecher (Hgg.), *Der Wolfram-Leuchter im Erfurter Dom. Ein romanisches Kunstwerk und sein Umfeld* (Schriften des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt 11), Erfurt, 251–259.
- Mende, Ursula (2020 [1989]), „Minden oder Helmarshausen. Bronzeleuchter aus der Werkstatt Rogers von Helmarshausen“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* NF 31 (1989), 61–85. [Nachdruck in: Michael Brandt, Claudia Höhl u. Lothar Lambacher (Hgg.), *Ursula Mende. Gusswerke. Beiträge zur Kunst des Mittelalters*, Regensburg, 34–61.]
- Mende, Ursula (2020 [1991]), „Das Paar romanischer Bronzeleuchter im Domschatz Trier“, in: Franz J. Ronig (Hg.), *Schatzkunst Trier. Forschungen und Ergebnisse* (Treveris sacra 4), Trier 1991, 117–126. [Nachdruck in: Michael Brandt, Claudia Höhl u. Lothar Lambacher (Hgg.), *Ursula Mende. Gusswerke. Beiträge zur Kunst des Mittelalters*, Regensburg, 62–71.]
- Mende, Ursula (2003), „Goldschmiedekunst in Helmarshausen“, in: Ingrid Baumgärtner (Hg.), *Helmarshausen. Buchkultur und Goldschmiedekunst im Hochmittelalter*, Kassel, 163–198.
- Pentcheva, Bissera V. (2020), „„Performative Images and Cosmic Sound in the Exultet Liturgy of Southern Italy““, in: *Speculum* 95.2, 396–466.
- Rehm, Ulrich (2018), „„Dass durch das Laster der Mensch nicht verdunkelt werde“. Der Gloucester Candlestick“, in: Henriette Hofmann, Caroline Schärli u. Sophie Schweinfurth (Hgg.), *Inszenierungen von Sichtbarkeit in mittelalterlichen Bildkulturen. Prof. Dr. Barbara Schellewald zum 65. Geburtstag*, Berlin, 49–62.
- Rehm, Ulrich (2019), „Schrift/Bild. Zur Semantik der Inschrift aus der Perspektive kunsthistorischer Mittelalterforschung“, in: Ulrich Rehm u. Linda Simonis (Hgg.), *Poetik der Inschrift* (Beiträge zur Literaturtheorie und Wissenspoetik 15), Heidelberg, 75–97.
- Schwitzer, Raphael (2019), „Funkelnde Buchstaben, leuchtende Verse. Die Materialität der Inschrift und ihre Reflexion in den *Carmina Latina Epigraphica*“, in: Cornelia Ritter-Schmalz u. Raphael Schwitzer (Hgg.), *Antike Texte und ihre Materialität. Alltägliche Präsenz, mediale Semantik, literarische Reflexion* (Materiale Textkulturen 27), Berlin/Boston, 119–137.
- Seavers, Stephanie/Viegas Wesolowska, Catia (2014), „Light and Virtue. The Gloucester Candlestick“, in: K. P. Clarke u. Sarah Baccianti (Hgg.), *On Light* (Medium Aevum Monographs), Oxford, 177–190.
- Stratford, Neil (1984), „The Gloucester Candlestick“, in: George Zarnecki (Hg.), *English Romanesque Art. 1066–1200*, London, Kat. Nr. 247, 249.
- Traube, Ludwig (1907), *Nomina Sacra. Versuch einer Geschichte der christlichen Kürzung* (Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters 2), München.
- Tripps, Johannes (2018), „Teilnahme, Erlösung und ewiges Gedenken. Strategien der Sichtbarkeit von Fürbittinschriften auf liturgischen Geräten“, in: Wilfried E. Keil, Sarah Kiyanrad, Christoffer Theis u. Laura Willer (Hgg.), *Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und Unsichtbarkeit* (Materiale Textkulturen 20), Berlin/Boston, 329–353.
- Vennebusch, Jochen Hermann (2022), „In Lehm geritzt, in Wachs eingekerbt, in Bronze graviert. Produktionsweisen von Inschriften auf norddeutschen Bronzetaufen des Mittelalters und ihre ästhetischen Implikationen“, in: *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* 75.2, 154–165.
- Weinryb, Ittai (2016), *The Bronze Object in the Middle Ages*, Cambridge.
- Williamson, Paul (1986), *The Medieval Treasury. The Art of the Middle Ages in the Victoria and Albert Museum*, London.

- Wittekind, Susanne (2015), „Versuch einer kunsthistorischen Objektbiographie“, in: Dietrich Boschung, Patric-Alexander Kreuz, Tobias Kienlin u. Hans P. Hahn (Hgg.), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts* (Morphomata 31), Paderborn, 143–172.
- Wohlmuth, Josef (2000), *Dekrete der ökumenischen Konzilien*, Bd. 2, Paderborn.
- Wolters, Jochen (2008), „Schriftquellen zum Wachsaußschmelzverfahren“, in: *Bild und Bestie. Hildesheimer Bronzen der Stauferzeit* (Katalog zur Ausstellung des Dom-Museums Hildesheim, 31. Mai – 5. Oktober 2008), Regensburg, 43–64.
- Wulf, Christine (2003), *Die Inschriften der Stadt Hildesheim* (Die Deutschen Inschriften 58), Wiesbaden, Online-Version, <https://www.inschriften.net/hildesheim/einleitung.html> (Stand: 4. 4. 2022).

Bildnachweise

- Abb. 1–2: © Dommuseum Hildesheim, Foto: Florian Monheim.
- Abb. 3–4: © Dommuseum Hildesheim.
- Abb. 5–6: © Rudolf Schneider, Museum am Dom Trier.
- Abb. 7: © Amt für kirchliche Denkmalpflege Trier, Archiv/Entwurf: Clemens M. M. Bayer, Bonn.
- Abb. 8: © Creative Commons CC BY– MRAH/KMKG.
- Abb. 9–12: © Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz (Christian Feist).

Lea Pistorius

Von Prophetie zu Parusie. Die Inschriften und ihr Schriftbild im Braque-Triptychon von Rogier van der Weyden

1 Einleitung

In keinem anderen Werk des altniederländischen Künstlers Rogier van der Weyden (* 1399/1400 in Tournai; † 1464) werden Inschriften derart variantenreich und differenziert in der Wahl ihrer Schriftbilder, der innerbildlichen Schrifträger und ihrer fingierten Materialität verwendet wie auf den Außen- und Innenseiten des *Braque-Triptychons* (Abb. 1, Abb. 2). Sie sind hier an insgesamt zehn Orten in drei Sprachen bzw. Zeichensystemen (Latein, Altfranzösisch und Pseudo-Hebräisch) angebracht.¹ Nicht nur auf hermeneutisch-textlicher, sondern auch auf visueller Ebene tragen die Inschriften dazu bei, Assoziationsräume zu öffnen und komplexe theologische Bildinhalte zu transportieren. Dieser Beitrag möchte den Funktionen der jeweiligen Inschriften und ihrer Schriftbilder sowohl innerhalb der Bildkomposition als auch im Kontext der Bildwirkung nachgehen. Dabei wird vor allem die visuell-räumliche



Abb. 1: Rogier van der Weyden, *Braque-Triptychon*, Innentafeln im geöffneten Zustand.

1 Inschriften und Schriftbilder auf den Innentafeln: (1–5) Spruch- und Beitzexte, welche je einer Bildfigur zugeordnet sind; (6) geöffneter Codex mit rubriziertem Schriftbild in der Hand von Johannes dem Täufer; (7) hebräische Schriftzeichen auf dem Hutband der Maria Magdalena. Inschriften auf den Außentafeln: (8) gemalte Inschrift auf der oberen und unteren Rahmenleiste; (9) Inschrift auf dem steinernen Kreuz auf der rechten Außentafel; (10) Namensnennung Braque-Brabant auf der linken Außentafel. Für eine Übersicht zu allen Inschriften siehe De Vos 1999, 268–269.

Dieser Beitrag ist im Heidelberger Sonderforschungsbereich 933 „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften“ entstanden (Teilprojekt A05 „Schrift und Schriftzeichen am und im mittelalterlichen Kunstwerk“). Der SFB 933 wird durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft finanziert.

Behandlungen der Schrift fokussiert, die wesentlich zu einer Lenkung des Blickes beiträgt und dazu verhilft, die dargestellte Ikonografie zu entschlüsseln. Schließlich soll gezeigt werden, wie im Zusammenspiel von Schrift und Bild ein sakramentaler Kontext evoziert wird, auch wenn ein Aufstellungsort innerhalb eines sakralen Raumes nicht belegt werden kann.

2 Überblick zu den Inschriften der Außen- und Innentafeln

Während der ursprüngliche Standort aufgrund fehlender Dokumentation nicht eindeutig nachvollzogen werden kann, gilt der Entstehungskontext des *Braque-Triptychons* als gesichert. Die in Tournai lebende Catherine de Brabant gab das Triptychon um 1452 für die Memoria ihres kurz zuvor verstorbenen Ehemannes Jean Braque in Auftrag.² Auf die Funktion des Bildwerkes zum Totengedächtnis verweisen sowohl die Inschriften als auch die Bildmotive der Außenseiten, die einen unmittelbaren Bezug zur Auftraggeberin und ihrem Ehemann herstellen (Abb. 2). Auf der rechten Außentafel befindet sich ein alttestamentlicher Spruch, als gotische Majuskel eingemeißelt auf einem Steinkreuz:



Abb. 2: Rogier van der Weyden, *Braque-Triptychon*, Außentafeln.

² Châtelet 1999, 181; Vaes 2008, 91.

OMORS QVA[M] | AMARA EST | MEMORIA | TVA HOMI[N]I | INIVSTO ET PACEM HABENTE
 IN SVBSTA[N]CIIS SVIS | VIRO QUIETO ET QVI[US] DIE DIRECTE SVNT IN OM[N]IBVS | ET
 AD HUC | VALENTI | ACCIPERE | CIBV[M] ECC[LES]IATICVS | · XLI ·

(Sir 41,1: O Tod, wie bitter bist du, wenn an dich gedenkt ein Mensch, der gute Tage und genug hat und ohne Sorge lebt und dem es wohlgeht in allen Dingen und der noch kräftig genug ist, um gut zu essen.)³

Eine altfranzösische Inschrift, in Capitalis in das Holz der oberen sowie unteren Rahmenleiste der linken Tafel eingeschnitten, fordert zur Demut auf:

MIRES VOVS CI ORGVELLEVX ET AVER | MON CORPS FV BEAVX ORE EST VIANDE A
 [VERS]

(Schaut euch an, ihr Hochmütigen und Habsüchtigen. Mein Leib war schön, jetzt ist er Nahrung für die Würmer.)



Abb. 3: Rogier van der Weyden, *Braque-Triptychon*, Mitteltafel mit Jungfrau Maria, Christus und Johannes dem Evangelisten.

Kontrastierend zu den linear angeordneten Schriftbildern auf den Außentafeln stehen die vorwiegend Bewegung evozierenden Worte auf den geöffneten Innenseiten (Abb. 1). Unmittelbar hinter der unteren Rahmenkante reihen sich die Halbfiguren der Heiligen mit Christus im Zentrum vor einer alle Tafeln miteinander verbindenden tiefenräumlichen Landschaftsdarstellung. Jede der fünf Figuren ist mit einer Inschrift

³ Sofern nicht anders angegeben sind alle verwendeten Übersetzungen der Bibelzitate aus der Lutherbibel, 2017.

in gotischer Majuskel versehen, die in dunkelblauer Farbe, ohne ein Spruchband und unmittelbar auf dem Hellblau des Himmels angebracht wurde. Dabei zitiert Rogier dreimal das Johannesevangelium und einmal das Lukasevangelium. Auf der linken Innentafel prophezeit Johannes der Täufer:

ECCE AGNVS DEI QVI TOLLIT PECCATA MVND[I]

(Joh 1,29: Siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt.)

Auf der linken Seite der Mitteltafel steht über der Jungfrau Maria ein Zitat ihres Lobgesangs:

MAGNIFICAT ANIMA MEA D[OMI]N[UM] ET EXVLTAVIT SP[IRITU]S MEVS IN DEO SALV[TARI] MEO]

(Lk 1,46–47: Meine Seele erhebt den Herrn, und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilandes.)

Christus verkündet im Zentrum:

EGO SVM PANIS VIVVS Q[UI] DE C[O]ELO DESCENDI

(Joh 6,51: Ich bin das lebendige Brot, das vom Himmel gekommen ist.)

Johannes der Evangelist bestätigt fortfolgend:

ET VERBV[M] CARO FACTV[M] EST ET HABITAVIT IN NOBIS

(Joh 1,14: Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns.)

Auf der rechten Bildtafel bezeichnet der begleitende Vers die dargestellte Bildfigur als Maria von Bethanien:

MARIA ERGO ACCEPIT LIBRAM VNGE[U]E[N]TI NARDI PISTICI P[RE]CIOSE ET V[N]XIT PEDES IE[S]V

(Joh 12,3: Da nahm Maria ein Pfund Salböl von unverfälschter, kostbarer Narde und salbte die Füße Jesu.)

Rogier besetzt über diese Inschriften hinaus, die unmittelbar den Bildfiguren zugeordnet sind, zwei weitere Schriftorte: den aufgeklappten Codex in der Hand des Täufers auf der linken Tafel mit seiner rubrizierten Schriftseite und das Hutband der Maria von Bethanien auf der rechten Bildtafel, das in Nabsicht in beeindruckend illusionistischer Feinmalerei pseudo-hebräische Schriftzeichen als Weißstickerei erkennen lässt.

3 Bisherige Beiträge zu den Inschriften und ihren Funktionen

Es erweist sich als gewinnbringend, diese Inschriften einer genaueren Analyse zu unterziehen, da ihr visuelles Potenzial bislang kaum diskutiert wurde. Während die Forschungsliteratur zu Rogier van der Weyden umfangreich ausfällt, sind die Beiträge zum *Braque-Triptychon*, deren wichtigste nachfolgend genannt werden sollen, vergleichsweise überschaubar. Vanessa Vaes belegte in Auswertung dokumentarischer Quellen die Stifterzuordnung zu Catherine de Brabant und erörterte mögliche Verbindungen zwischen Künstler und Auftraggeberin.⁴ Barbara Lane verfolgte frühe italienische Bildvorläufer als Ideengeber für die Komposition im *Braque-Triptychon*, um ihre Deutung der Ikonografie als Deesis-Gruppe zu stützen.⁵ Den ausführlichsten Versuch, die Ikonografie zu deuten, unternahm Shirley Neilsen Blum, die vermutete, dass die Anordnung der Heiligenfiguren dazu diene, in einer Leserichtung von links nach rechts die wichtigsten Ereignisse im Leben Christi zu imaginieren.⁶ Im Rahmen ihrer Monografie zu altniederländischen Triptychen und ihren Auftraggebern analysierte sie die Ikonografie der Außen- und Innentafeln sowie die Funktion des Werkes auf der Basis des *Memento Mori*-Topos. Penny Howell Jolly publizierte einen weiteren ikonografisch orientierten Beitrag, der die ambivalente Funktion des Magdalenen-Motivs der rechten Innentafel und eine gendertheoretische Interpretation des Kunstwerks beinhaltet.⁷ Victor Schmidt konnte aus philologischer Perspektive die Ursache für Unstimmigkeiten in den Übersetzungen des alttestamentlichen Verses auf dem Steinkreuz der rechten Außentafel nachweisen und auf einen Restaurierungsfehler zurückführen.⁸ Margarethe Boockmann beschäftigte sich im Rahmen ihrer Dissertation zu hebräischen und hebraisierenden Schriftzeichen auf den Gemälden der Spätgotik unter anderem mit der Frage einer möglichen Entschlüsselung der pseudo-hebräischen Inschrift und ihrer Funktion auf dem Hutband der Maria von Bethanien.⁹ Die Gestaltung der Inschriften im *Braque-Triptychon* sowie in anderen Werken Rogiers, verstanden als *painted texts*, thematisierte Alfred Acres vor knapp zwanzig Jahren und

⁴ Die im Stadtarchiv Tournai verwahrten Dokumente wurden größtenteils während eines Bombenangriffs im Jahr 1940 zerstört, weshalb auch über die Familie Brabant nur wenige Dokumente erhalten sind. Eine Chirografie des Testaments der Catherine de Brabant wird nun im Stadtarchiv von Courtrai verwahrt. Vanessa Vaes arbeitete vorwiegend mit Transkriptionen, welche von Adolphe Hocquet angefertigt wurden. Vgl. Vaes 2008; Hocquet 1913a, 157–159; Hocquet 1913b, 283–284; Leprieur 1913, 257–280.

⁵ Lane 1984, 117–182. Zur Deutung der Figurengruppe als Deesis mit Christus als Richter im Zentrum siehe auch Ringbom 1965, 172 und Blum 1969, 32–36.

⁶ Blum 1969, 29–36, hier besonders 34.

⁷ Jolly schlägt eine Lesart der Bildfigur in einer Verschmelzung des Magdalenen-Motivs mit der Parabel der klugen und törichten Jungfrauen vor. Im Sinne der *ars moriendi* wird die Bildfigur nach Jolly zu einer Rezeptionsfigur der betenden Stifterin, die vor dem Bildwerk für die vorzeitige Erlösung ihres Ehemannes aus dem Fegefeuer gebetet haben könnte. Vgl. Jolly 2010, 98–100.

⁸ Schmidt 2006.

⁹ Vgl. Boockmann 2013, hier besonders 353; 386–392; 393–395, Kat. Nr. 314*.

bot damit erste Ansätze zur Analyse ihrer Schriftbildlichkeit, die in diesem Beitrag aufgegriffen und fortgeführt werden soll.¹⁰

4 Überlegungen zu Aufstellungsort und Verwendung

Aufgrund des kleinen Formats wurde in der Forschung vorwiegend eine Funktion als Andachtsbild innerhalb eines privaten Kontextes vermutet.¹¹ Diese Verortung scheint zweifach problematisch: Zum einen lässt sich nicht allein von der Größe des Triptychons auf einen privaten Kontext schließen, zum anderen ist der Begriff des privaten Andachtsbildes in der heutigen Forschung als solcher umstritten.¹² Schließlich konnten auch Bilder für den privaten Gebrauch Referenzen zum offiziellen Kultus – zu Altar und Sakrament – aufweisen.¹³ In Anbetracht der am *Braque-Triptychon* zu beobachtenden Bildsprache, die sich in Verweisen auf Eucharistie und Taufe ausdrückt, ist es durchaus denkbar, wenn auch nicht zwingend, dass das Triptychon als Retabel auf einem Altar stand. Jochen Sander deutet die Tatsache, dass das *Braque-Triptychon* 1586 noch einmal als Erbe in andere Hände gegeben wurde, als Hinweis darauf, dass es sich um ein tragbares Altarretabel gehandelt habe, das nicht fest installiert gewesen sei, „[...] sei es auf einem von der Familie gestifteten Altar in einer Kirche, sei es in einer Hauskapelle, falls es eine solche gab. Ebenso wäre die Funktion als Epitaph für den 1452 verstorbenen Jean Braque denkbar.“¹⁴ Die Frage nach der Primärfunktion des *Braque-Triptychons* kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden, es soll jedoch gezeigt werden, dass es unabhängig von seinem Aufstellungsort einem grundsätzlichen Bildverständnis Schlies folgend „als Objekt einer dynamischen, kom-

10 Acres benutzt den Begriff *painted texts* in weit gefasster Definition, was zum Teil irreführend erscheint. Er verwendet ihn sowohl für die Inschriften und ihre Schriftträger als auch die Schriftorte im Bild. Darüber hinaus belegt Acres den Ausdruck mit jenen Bildinhalten, die mit einem Text verbunden sind, der als solcher aber im Bild keine Darstellung findet. Er bezieht seinen Begriff demnach zugleich auf hermeneutische und ikonische Schriftdimensionen, ohne diese allerdings terminologisch klar voneinander zu trennen. Vgl. Acres 2000, 77.

11 Foucart 2009, 52. Zu den Größenverhältnissen folgende Angaben bei De Vos 1999, 268: Mitteltafel 33,5 × 62 cm (innerhalb des Rahmens), 41 × 68 cm (mit Rahmung); Seitenflügel je 33 × 27 cm (innerhalb des Rahmens), 41 × 34 cm (mit Rahmung).

12 Vgl. Frese 2022, 551–557.

13 Heike Schlie schlägt für Bildwerke des 15. Jahrhunderts vor, den Begriff des privaten Andachtsbildes durch den des Devotionsbildes zu ersetzen, da ein Bild in beiden Fällen entsprechend seines Inhaltes und seiner Bildstrategien ein liturgisches Bild sein konnte. Schlie 2002, 200–201.

14 Sander 2009, 126–127. Auch die Fensterspiegelung auf der Weltenkugel regte vielfach zu dieser Vermutung an. Vgl. u. a. Gottlieb 1960, 315–316. Bereits Karl Schade thematisiert das *Braque-Triptychon* im Rahmen seiner Studie zu kleinen Triptychen in der altniederländischen Malerei als „Andachts-triptychon“, das „in der weiteren Entwicklung ohne Nachfolge in seiner Ikonographie und dem Verwendungszweck als von dem Grab räumlich getrenntem Gedächtnisbild im Haus der Hinterbliebenen“ gewesen sei. Er wertet das Triptychon weiter als „Vorstoß in eine Richtung [...], die nicht weiter verfolgt werden sollte.“ Vgl. Schade 2001, 27.

plexen und situativ bedingten Rezeption“¹⁵ verstanden werden muss, das auf sakramentale Muster rekurriert.

5 Beschreibung der Schriftbilder auf den Außentafeln und ihre Einordnung

Im Folgenden sollen zunächst die Inschriften und ihre Schriftorte im *Braque-Triptychon* detaillierter beschrieben und mit ihren Bildsujets verknüpft werden. Im geschlossenen Zustand erscheinen die beiden Bildtafeln – im heutigen Zustand kaum mehr wahrnehmbar – wie gemauerte Nischen; in der linken ist ein Totenschädel an einen Ziegelstein gelehnt, in der rechten ein steinernes Kreuz mit Inschrift eingestellt (Abb. 2). Über den Nischen befindet sich nahe der mittleren Rahmung jeweils ein Wappen, welches links der Familie Braque und rechts der Familie Brabant zugeordnet werden kann.¹⁶ Über dem Wappen der rechten Bildtafel steht der Schriftzug „Jean et Brabant“, der mutmaßlich zu einem späteren Zeitpunkt von einem Erben hinzugefügt wurde, um den Familienbesitz deutlicher hervorzuheben.¹⁷ Nicht nur die Heraldik der Wappen, sondern auch die dargestellten Objekte verweisen auf die jeweilige Familie. So fungiert der Ziegelstein, französisch *brique*, als Bildmetapher für den Namen des Verstorbenen Jean Braque. Das monumental präsentierte Kreuz auf der rechten Seite wird im darüber liegenden Wappen der Brabant wiederholt. Die Symbole Kreuz und Totenkopf auf den Außentafeln fungieren als Motive des *Memento-Mori*-Gedankens, welcher die irdische Vergänglichkeit des Menschen aufruft. Daran knüpft die Inschrift auf der oberen Rahmenleiste, die in altfranzösischer Sprache mit der Wortähnlichkeit von *vivande* („lebendig“) und *viande* („Fleisch“) spielt. Die Betrachtenden werden aufgerufen, sich ihrer irdischen Vergänglichkeit und ihres körperlichen Verfalls nach dem Tod gewahr zu werden. Thematisch naheliegend ist auch die gewählte Inschrift für das Kreuz der linken Tafel. Die Buchstaben erscheinen wie eingemeißelt und vergoldet; sie leuchten auf dem verwitterten, bereits mit Moos bewachsenen Kreuz, das wie ein Grabmal des Verstorbenen wirkt. Die Inschrift ist dem alttestamentlichen Buch Sirach entnommen und als solches Zitat gekennzeichnet:

O MORS QVA[M] | AMARA EST | MEMORIA | TVA HOMI[NI] | INIVSTO ET PACEM HABENTE
IN SVBSTA[N]CIIS SVIS | VIRO QVIETO ET QVI[US] DIE DIRECTE SUNT IN OM[N]IBUS | ET
AD HUC | VALENTI | ACCIPERE | CIB[UM] ECC[LESIASTICUS] | · XLI ·

(Sir 41,1: O Tod, wie bitter bist du, wenn an dich gedenkt ein Mensch, der gute Tage und genug hat und ohne Sorge lebt und dem es wohlgeht in allen Dingen und der noch kräftig genug ist, um gut zu essen.)

¹⁵ Schlie 2002, 201.

¹⁶ Châtelet zufolge kann es sich bei den Wappen auch um eine spätere Hinzufügung handeln. Vgl. Châtelet 1999, 182.

¹⁷ Châtelet 1999, 182.

Jener zitierte Vers stammt aus dem zweiten Teil des jüdischen Buches Jesus Sirach, das in der lateinischen Bibel als Liber Ecclesiasticus tradiert wurde. Diese Sammlung verschiedener Textgattungen thematisiert die Suche nach Gott, die Gottesfurcht und die Schöpfungsordnung.¹⁸ In Kapitel 41 wird vor einer falschen Furcht vor dem Tod gewarnt, der als Teil der göttlichen Ordnung verstanden werden soll. Damit fügt sich die Inschrift in das Programm der Außentafeln ein, das in seiner klaren und reduzierten Bildsprache Tod und Vergänglichkeit fokussiert. Das alttestamentliche Wort wird in Stein gemeißelt wiedergegeben. Dies kontrastiert mit den Inschriften der Innentafeln, die ausschließlich dem Neuen Testament entnommen sind und sich scheinbar frei vor dem Himmel bewegen. Diese Gegenüberstellung rekurriert in ihrer differenzierten Materialität auf die paulinische Metapher, nach der Tinte, Steintafel und Buchstaben mit dem Tod assoziiert werden, während durch das Evangelium der Übergang vom toten Buchstaben zu einem lebendigen Gotteswort erfolgt (2 Kor 4,3).¹⁹ So erscheint der Vers aus dem Alten Testament in der steinernen Tafel des Grabmals der Außentafel eingeschrieben, während die neutestamentlichen Inschriften der Innentafeln den lebendigen Geist Jesu Christi und der Heiligen vermitteln.

6 Beschreibung der Schriftbilder auf den Innentafeln und ihre Einordnung

Im Öffnen der Innenseiten wird das Licht des Evangeliums in paulinischer Tradition Bildwirklichkeit: „Der Übergang vom toten Buchstaben zum lebendigen Gotteswort vollzieht sich demnach in einem Akt der Enthüllung: Wird der dunkle Schleier durch Christus beiseite gezogen, erstrahlt das helle Licht der Herrlichkeit.“²⁰ Das lebendige Gotteswort wird in den Spruchtexten von Johannes dem Täufer, der Jungfrau Maria, Christus und Johannes dem Evangelisten anschaulich (Abb. 3). Sie werden durch ihre dynamisch bewegte Schriftführung charakterisiert, die den Betrachtenden eine lebendige Oralität vermittelt. Das Zusammenspiel von Gestik sowie Ausrichtung der Bildfiguren betont die Erscheinung Christi im Zentrum die einer Theophanie gleichkommt.

Johannes der Täufer führt den Betrachter, einer Leserichtung von links nach rechts folgend, in das Bildgeschehen ein. In seiner Rolle als letzter Prophet des Alten Testaments und Vorläufer Jesu, dargestellt mit seinem Attribut des aus Dornzweigen gedrehten Gürtels, präfiguriert er die Passion Christi. Dabei verweist er mit seiner rechten Hand sowie in der Ausrichtung seines Körpers auf den Erlöser und deklariert ihn als Lamm, das die Sünde der Welt hinwegnehmen wird:

¹⁸ Marböck 2016, 502–512.

¹⁹ Frese 2014, 7–8.

²⁰ Frese 2014, 7–8.

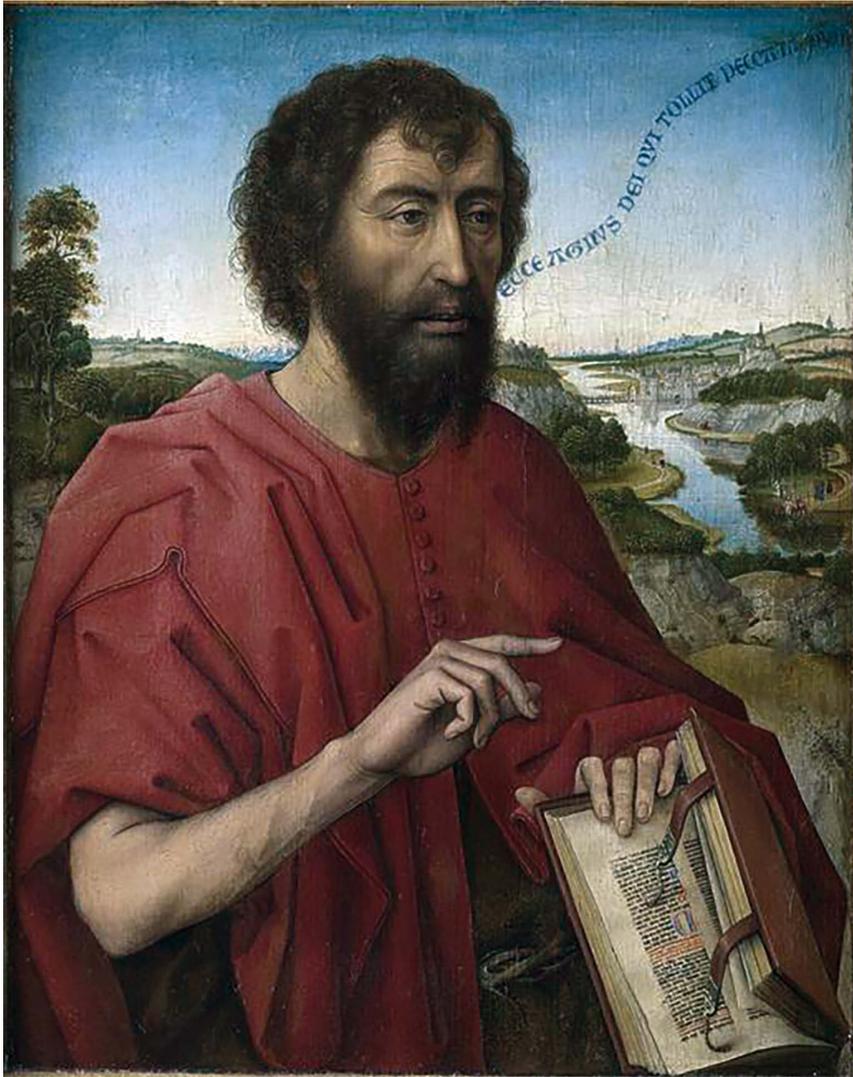


Abb. 4: Rogier van der Weyden, *Braque-Triptychon*, Linke Innentafel mit Johannes dem Täufer.

ECCE AGNUS DEI QUI TOLLIT PECCATA MUNDI

(Joh 1,29: Siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt.)

Diese Inschrift verläuft, ausgehend vom Mund des Täufers bis zur rechten Bildecke. Dabei wird das gesprochene Wort als solches sowohl durch den leicht geöffneten Mund des Täufers als auch durch die von diesem ausgehende bewegte Schriftführung sinnfällig gemacht. Die Worte steigen wellenförmig in den sich verblauenden Himmel über der Landschaft im Hintergrund empor.



Abb. 5: Rogier van der Weyden, *Braque-Triptychon*, Detail der linken Innentafel mit Taufe Christi.

Dort steht auf mittlerer Höhe am rechten Bildrand eine Figurengruppe am Flussufer, die durch eine begrünte Landzunge eingebunden und zusätzlich hervorgehoben wird. In bekannter Vorliebe für szenisch belebte Hintergründe und versteckte Details, präsentiert Rogier hier die Taufe Christi (Abb. 5). Winzig klein und durch den farblichen Kontrast dennoch unverkennbar, stehen der unbekleidete Jesus und der rot gewandete Täufer im Wasser nebeneinander. Rechts hinter Jesus hält ein weißer Engel am Flussufer das Taufgewand bereit. Vier weitere Figuren gruppieren sich rechts hinter dem Taufgeschehen. Diese Zuschauer, durch ihre Standeskleidung als weltliche Würdenträger erkennbar, können als Adressaten der johanneischen Verkündigung verstanden werden.

Johannes der Täufer wird durch seine Position auf der linken Bildtafel in einer Leserichtung von links nach rechts unmittelbar zur Einführungsfigur, zum verheißenden Vorläufer, der sowohl den schauenden als auch den lesenden Betrachtenden den Weg in die Bildkomposition vorgibt.²¹ Deutlich verweist er sowohl mit dem gesprochenen ECCE als auch mit dem Zeigegestus auf den Messias. Der vom Täufer auf dem unteren Bildrand abgestützte Codex kippt den Betrachtenden entgegen und eröffnet so einen eingeschränkten Blick auf die rechte Spalte einer rubrizierten *recto*-Seite (Abb. 6).

²¹ Zu Funktionen und Strategien der Auflösung von Bildgrenzen in der altniederländischen Malerei des 15. Jh. vgl. Schlie 2002, 258.



Abb. 6: Rogier van der Weyden, *Braque-Triptychon*, Detail der linken Innentafel mit Codex des Täufers.

Die besondere physische und räumliche Behandlung des Objekts weist Parallelen zu dargestellten Codices in anderen Werken Rogiers auf.²² Dem *Braque-Triptychon* am nächsten steht die Darstellung von Johannes dem Täufer mit Buch in der etwa zeitgleich datierten Tafel der Medici-Madonna im Städel Museum (Abb. 7). Nicht nur der Zeigegestus der rechten Hand ist in beiden Werken identisch ausgeführt, auch die Gewandbehandlung weist starke Parallelen im Faltenwurf, dem nach oben geschobenen rechten Ärmel und der Knopfreihung auf. Zudem präsentiert Rogier den Codex in der Medici-Tafel auffallend ähnlich: Der Täufer hält einen halb geöffneten Codex in braunem Ledereinband in seiner Linken, sodass der Text aus der Betrachterperspektive auf dem Kopf steht.

²² Die Rubrizierung der Seiten und die Gestaltung der D-Initiale sind nicht exakt identisch, aber doch sehr ähnlich zu jener im Fragment der lesenden Maria Magdalena. Vgl. Rogier van der Weyden, Fragment der lesenden Maria Magdalena, 62,2 × 4,4 cm, vor 1438, National Gallery, London. Schmidt erkennt in der besonderen Betonung der physischen sowie räumlichen Präsenz von Codices in bildlichen Darstellungen „Teil[e] eines Verweissystems“ und „Scharnierstellen der Bedeutungsstruktur“. Vgl. Schmidt 2009, 87–88. Auch Acres widmet sich den „used books“ in den Bildwerken Rogier van der Weydens hinsichtlich ihres räumlich-physischen Gebrauchs. Vgl. Acres 2000, 78.



Abb. 7: Rogier van der Weyden, *Medici-Madonna*, ca. 1453–1460, Frankfurt am Main, Städelmuseum.

Fraglich bleibt in beiden Tafeln zunächst, welches Moment des Öffnens oder Schließens präsentiert und welcher Umgang mit dem Buch konkret vermittelt werden soll.²³ Zweifellos wird im *Braque-Triptychon* die Bedeutung des Codex bildkompositorisch betont. Dabei stellt das provokant anmutende Kippmotiv den Buchtext auf den Kopf. Der ohnehin nur angedeutete Text der sichtbar werdenden Seite erscheint nun zusätzlich umgedreht. Kontrapunktisch zu den geschriebenen Versen des Codex, der schräg in die untere rechte Bildecke gerichtet ist, verhalten sich die gesprochenen Worte des Täufers, die vertikal in die obere rechte Bildecke und damit gen Himmel führen. In diesem visuell anschaulichen Kontrast zwischen unten und oben, drückt sich auch der Kontrast zwischen geschriebenem Text und gesprochenem Wort aus. Führt man diesen Gedanken fort, so ist es naheliegend, den Codex als Altes Testament im Sinne einer Schrift, aus der man liest (2 Kor 3, 14) zu deuten, die der johanneischen Verkündigung vorangeht. Daran knüpft sich jene ebenfalls durch Paulus erfolgte Einordnung der Schrift an, in der dieser mahnt, dass Gott keine Diener des Buchstabens schaffe, sondern des Geistes: „denn der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig“ (2 Kor 3, 6).²⁴

²³ Zum Umgang mit Codices auf spätmittelalterlichen Bildern vgl. Schmidt 2009, 85–126.

²⁴ Vgl. Frese 2014, 7.

Die als Sprachlinie visualisierte Inschrift, die von Johannes' Mund in die rechte obere Bildecke der Tafel führt, wird in der Mitteltafel (Abb. 3) scheinbar unmittelbar fortgesetzt. Dort beginnt links oben die Ansprache der Jungfrau Maria; allerdings in einem neuen Vers dessen Schriftzug zunächst bildabwärts und dann formal der Rundung des Marien-Kopfes folgt. Mit ihrem Lobgesang²⁵ reagiert die Muttergottes unmittelbar auf die Prophezeiung des Täufers und blickt hoffnungsvoll dem Moment der Erlösung entgegen:

MAGNIFICAT ANIMA MEA D[OMI]N[UM] ET EXULTAVIT SP[IRITUS] MEVS IN DEO SALV-
[TARI] MEO]

(Lk 1, 46–47: Meine Seele erhebt den Herrn, und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilandes.)

Die letzten Buchstaben dieses Verses verschwinden hinter dem Kopftuch Mariens, wo der Spruchtext auf der Höhe ihrer Lippen endet. Auffällig ist, dass hier nicht wie bei Johannes dem Täufer die Worte aus dem Mund emporsteigen. Vielmehr erscheint die Bewegungsrichtung dieser Inschrift umgekehrt; der Schriftzug Mariens wird aus der Bildecke zu ihrem Mund hingeführt. Gemäß dem tradierten Bild der Maria als Gefäß Gottes, in dem das Wunder der Inkarnation geschieht, symbolisiert diese Schriftführung ohne Zweifel den Akt ihres Empfangens. In den zusammengefügten Schriftbildern der Verse, welche allein durch die vertikale Rahmenleiste durchbrochen werden, erzeugt Rogier zudem eine Sprachlinie, die wie ein einigendes Band auf raffinierte bildkünstlerische Weise die Zusammengehörigkeit der beiden Bildfiguren verdeutlicht.²⁶ Dies ergibt durchaus Sinn: Die zeitliche Einordnung der von Rogier zitierten Marien-Perikope erfolgt im Lukasevangelium nur wenige Tage nach der Verheißung, als Maria der ebenfalls schwangeren Elisabeth begegnet und Johannes sich erstmals im Leib Elisabeths bewegt (Lk 1, 39–40).²⁷

Im *Braque-Triptychon* erhebt die Jungfrau ihre Hände demütig zum Gebet und blickt auf ihren Sohn. Dieser ist im Zentrum als einzige Figur frontal dargestellt. Christus ist mit einem dunklen Gewand bekleidet, das farblich zwischen braun und schwarz changiert. Die rechte Hand hat er auf der Mitte seines Körpers unmittelbar vor seiner Brust zum Segensgestus erhoben. Sie liegt im Schnittpunkt der Bildachsen und bildet damit das Zentrum der gesamten Komposition. Einer diagonal nach unten führenden Blickachse folgend, hält er in seiner Linken vor dem Körper eine kreuz-

²⁵ Zum Magnificat (Lk 1, 46–55) vgl. Greshake 2014, 72–73.

²⁶ Vgl. Acres 2000, 88.

²⁷ Bei ihrer Begrüßung wird Elisabeth vom Heiligen Geist erfüllt und preist Maria als Mutter des Herrn, woraufhin diese mit ihrem Lobgesang antwortet, in dem sie alle Gnade Gott zuweist. Dieser lukanische Psalm nimmt im lateinischen Westen seit seiner Aufnahme in die *Regula Benedicti* durch Benedikt von Nursia (480–543), der es als wesentlichen Teil der Vesper bestimmt hat, eine gewichtige Stelle im abendländischen Stundengebet ein. Als Höhepunkt der Vesper wird er an allen Sonn- und Feiertagen gebetet.

tragende goldene Weltenkugel, auf der sich in illusionistischer Perfektion ein Fensterkreuz spiegelt.²⁸ Sein Griff wirkt dabei so entspannt, dass der Eindruck entsteht, er könne die Kugel nur halten, da er seine Finger auf dem unteren Rahmen der Tafel abstützt. Rogier nutzt für die räumliche Wiedergabe des Objektes eine ähnliche Strategie, wie bei der Darstellung des Codex im Bild des Täufers, um durch illusionistische Effekte eine besondere Bildwirkung zu erzeugen. In der Christi zugeordneten Inschrift offenbart sich dieser als *Salvator Mundi*.²⁹

EGO SVM PANIS VIVVS Q[UI] DE C[O]ELO DESCENDI

(Joh 6,51: Ich bin das lebendige Brot, das vom Himmel gekommen ist.)

Diese Offenbarungsformel bewegt sich ausschließlich innerhalb des Strahlennimbus Christi, welcher mit dem Radius der ihn umgebenden Sonne der Landschaftsdarstellung im Hintergrund zusammenfällt. Die Sonne fungiert als entscheidendes Bildelement und lässt an die johanneische Lichtmetaphorik denken, die vor allem im Prolog des Johannes-Evangeliums verhandelt wird. Nicht nur zitiert Rogier explizit dieses Evangelium, wie bereits in den Begleitversen der beiden Johannesfiguren aufgezeigt; auch preist der Johannes-Prolog das vorweltliche Sein des *logos* beim Vater und verwendet dafür die Prädikation des Lichts, von dem der Täufer wiederum Zeugnis ablegt.³⁰ Diese metaphorische Rede von Jesus als dem „Licht der Welt“ (Joh 8,12) manifestiert Rogier unmittelbar in seiner Christusdarstellung, deren Haupt von dem orangefelben Leuchten der Sonne umstrahlt wird.

Mit der inschriftlich ausgedrückten Selbstoffenbarung gibt sich Jesus folglich im Bild Rogiers als Messias zu erkennen, in dessen Nachfolge das Licht des Lebens erlangt werden kann. Der Vers beginnt auf der linken Seite des Kopfes Christi, folgt der Rundung seines Hauptes und schlägt dann in einer kleinen Parabel nach oben aus, bevor er am äußeren Rand des Nimbus Christi endet. Jesus präsentiert sich den Betrach-

²⁸ Fensterreflexionen dieser Art wurden in der Literatur mitunter als Hinweis auf die Aufstellung des Werkes in einem Innenraum gedeutet, wobei dies im Fall des *Braque-Triptychons* nicht weiterhilft. Illusionistische Lichtreflexionen dieser Art sind in der altniederländischen Malerei zahlreich und erzeugen einen Bezug zum Betrachterstandpunkt. Im Ghenter Altar von Jan van Eyck wird auf der Cuppa des Brunnens ein Fensterkreuz mit Kirchenraum gespiegelt, das deutlich auf die Vijd Kapelle der Ghenter Kathedrale verweist. Schneider erklärt die illusionistischen Lichtreflexionen der altniederländischen Malerei als symbolische Darstellung des metaphysisch Göttlichen: „They are to provoke the observer into recognising his own position in respect to the scene that is shown and into realising the circumstances of medial situation and the principles of human restraint in the perception of the Divine, which is behind the light“. Vgl. Schneider 2012, 171. Siehe auch Gottlieb 1975, 315.

²⁹ Ikonografisch wird er als solcher durch die mit Kreuz bekrönte Weltenkugel ausgezeichnet. Vgl. Gottlieb 1960, 315–318; siehe auch Lane 1984, 119; Ringbom 1965, 172; Blum 1969, 34.

³⁰ Vgl. Joh 1,6–8: „Es war ein Mensch gesandt, der hieß Johannes. Der kam zum Zeugnis, um von dem Licht zu zeugen, damit sie alle durch ihn glaubten. Er war nicht das Licht, sondern er sollte zeugen von dem Licht.“

tenden mit dieser Selbstaussage als das Brot Gottes und verheißt allen, die von diesem Brot essen werden, ein Leben in Ewigkeit. In der Bibelstelle, die Rogier hier zitiert, heißt es weiterführend: „Wer von diesem Brot isst, der wird leben in Ewigkeit. Und dieses Brot ist mein Fleisch, das ich geben werde für das Leben der Welt“ (Joh 6,51). So betont Rogier mithilfe der Inschrift den eucharistischen Gehalt des Corpus Christi.

Während Christus nur die ersten Worte seiner Selbstoffenbarung spricht, setzt Johannes der Evangelist diese mit seiner Aussage fort, in der er auf dessen Menschwerdung verweist:

ET VERBV[M] CARO FACTV[M] EST ET HABITAVIT IN NOBIS

(Joh 1,14: Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns.)

Diese Worte zitieren ebenso wie jene des Täufers den Johannesprolog, welcher die Fleischwerdung Jesu hymnisch besingt. Die beiden Spruchtexte von Christus und Evangelist sind schriftbildlich nicht derart eng miteinander verbunden, wie jene zuvor beschriebenen von Täufer und Jungfrau. Der Vers über dem Evangelisten verläuft in einem Bogen, die Rundung seines Kopfes nachahmend, in ähnlicher Weise wie jener Mariens. Der Spruchtext beginnt links des Evangelistenhauptes auf Höhe seiner Augen. Seine Blickachse, die auf Christus ausgerichtet ist, verläuft unmittelbar über das erste Wort seiner gesprochenen Rede: „ET“. So beginnt der Vers nicht wie bei der Figur des Täufers in direkter Nähe des Mundes oder endet wie bei der Jungfrau Maria dort. Es lässt sich dennoch durch den vom Täufer visuell taxierten Wortbeginn eine körperliche Zuordnung zur Bildfigur herstellen. Mit dieser Bildstrategie gelingt Rogier nicht nur eine Varianz in der Verwendung und Anordnung der Spruchtexte, welche die Anschauung abwechslungsreicher gestaltet sowie den symmetrisch-strengen Bildaufbau bricht, sondern er evoziert eine Oralität, die die Bildfiguren lebendiger wirken lässt.

7 Das Schweigen der Maria von Bethanien

Ein deutlicher Bruch dieser Visualisierungsstrategie zeigt sich im Schriftbild jener Inschrift, die der Bildfigur auf der rechten Bildtafel zugeordnet ist, welche üblicherweise als Maria Magdalena identifiziert wird (Abb. 8). Dass diese Zuschreibung nicht ohne Vorbehalte getroffen werden kann, liegt im sogenannten Magdalenen-Motiv begründet. Dies bezeichnet eine seit dem 7. Jahrhundert im westlichen Christentum verstärkt erfolgte Synthese aller unbekanntenen sowie gleichnamig als Maria benannten Frauen der Bibel zu Maria Magdalena als Einzelfigur.³¹ Von dieser Verschmelzung

³¹ Ausschlaggebend für diese Deutung war die Exegese von Gregorius († 604 n. Chr.), der Maria Magdalena und Maria von Bethanien im Jahr 591 zu einer Person zusammenführte. In seiner Predigt, die er 591 in San Clemente in Rom hielt, wies er die Gläubigen dazu an, Maria Magdalena als eine Sünderin,

zeugt die Frauendarstellung auf der rechten Innentafel des *Braque-Triptychons*, in der Maria Magdalena und Maria von Bethanien anhand verschiedener Darstellungsmomente zu einer Einzelfigur zusammengeführt werden. Nachfolgend soll aufgezeigt werden, welche Rolle dabei die Gestaltung des Schriftbildes einnimmt. Der Beitekt, der parallel zur oberen Bildkante verläuft und die gesamte Breite des oberen Bildrandes einnimmt, lautet:

MARIA ERGO ACCEPIT LIBRAM VNGE[U]E[N]TI NARDI PISTICI P[RE]CIOSE ET V[N]XIT PEDES IE[S]V

(Joh 12,3: Da nahm Maria ein Pfund Salböl von unverfälschter, kostbarer Narde und salbte die Füße Jesu.)

Ein Blick auf jene Perikope des Johannesevangeliums zeigt, dass dort eigentlich von Maria von Bethanien und der dort erfolgten Salbung die Rede ist (vgl. Joh 12,1–8). Maria von Bethanien wird als Personifikation der *vita contemplativa* assoziiert, was ihre Darstellungsfunktion im *Braque-Triptychon* näher bestimmen könnte.³² Daran anschließend verkörpert die bethanische Maria nach Augustinus das höchste Ziel, das der Gläubige erreichen kann, nämlich die *visio Dei*, die den Höhepunkt der Gebetskontemplation darstellt. Diese theologische Auslegung der Maria von Bethanien lässt sich mit der Darstellung der Bildfigur im *Braque-Triptychon* verknüpfen, die ebenfalls schweigend dargestellt wird.

Das Schweigen findet im linear geführten Schriftbild Ausdruck, das einen starken Kontrast zu den vorangegangenen sich in Bewegung befindlichen Inschriften bildet. Im Gegensatz zu den anderen Figuren wird auf der rechten Tafel keine mündliche Rede wiedergegeben, vielmehr zitiert die Beischrift eine biblische Aussage *über* Maria von Bethanien. Die Darstellung des Salbgefäßes rekuriert direkt auf den Inhalt der Inschrift und ruft die Salbung von Bethanien in Erinnerung, die im Johannes-Evangelium explizit mit dem Tag des Christus-Begräbnisses in Verbindung gebracht wird (Joh 12,7). In diesem Sinne wird in der Bildfigur ohne Zweifel die Passion Christi aufgerufen.

Die Frauenfigur bildet einen kompositorischen Abschluss der Figurenreihung, indem sie durch ihre Ausrichtung den Blick der Betrachtenden zum zentralen Christus-

aber vor allem als Vorbild für die eigene Erlösung zu verstehen. Vgl. Taschl–Erber 2013, 43. Im westlichen Christentum des Mittelalters erschien Maria Magdalena als ambivalente Heiligenfigur, die exegetisch mit verschiedenen Passagen der Evangelien verknüpft wurde: Sie tritt als Frau auf, der durch ihre Bekehrung sieben Dämonen ausgetrieben wurden (Mk 16,9), der Auferstandene erscheint Maria Magdalena während sie an dessen Grab weinend trauert (Joh 20,1–8) und eine namenlose Sünderin wäscht die Füße Christi mit ihren Tränen, trocknet sie mit ihren Haaren und salbt sie mit kostbarem Öl (Lk 7,37–39). Vgl. Frese 2021, 346–355; Taschl–Erber 2013, 41–64.

³² In einer späteren Auslegung von Augustinus († 430 n. Chr.) im 5. Jahrhundert repräsentiert die offene, extrovertierte Martha fortan die gegenwärtige Kirche, während die in sich gekehrte, kontemplative Maria zu einem Sinnbild der ewigen und himmlischen Kirche wird. Vgl. Frese 2021, 346–347.



Abb. 8: Rogier van der Weyden, *Braque-Triptychon*, linke Innentafel mit Magdalenen-Motiv.

bild zurückführt. Ihr Mund ist geschlossen und ihre Mimik reglos – erst bei näherer Betrachtung ist erkennbar, dass ihr Gesicht von mehreren Tränen gezeichnet wird. Ihre rechte Wange ziert eine Schlierträne, während über ihre linke Wange vier perlenförmige Tränen hinabfließen.

Tränen und Salbgefäß tragen zu einer Identifizierung als Maria Magdalena bei und spielen auf die im Lukas-Evangelium geschilderte Perikope an (Lk 7,36–50). Die

Tränen fungieren als besonderes Bildmoment im *Braque-Triptychon*. In ihrer reglosen Haltung und unbewegten Mimik gleicht Maria zwar den anderen Bildfiguren, jedoch ist sie die Einzige, die deutlich weint. Dies ist für die Frage des Rezeptionskontextes besonders interessant, da das Weinen als affektives Ausdrucksmittel in der spätmittelalterlichen Frömmigkeitspraxis als eines der wichtigsten Elemente auf dem Weg der Sündenvergebung durch Gott gedeutet wurde.³³ Demnach zeichnen die Tränen im Magdalenen-Motiv auf dem *Braque-Triptychon* die Figur nicht nur als reuige Sünderin *par excellence* aus, sondern binden in affektiver Betrachterinnenansprache die vor dem Bildwerk betende Adressatin Catherine de Brabant ein.³⁴ Da das Triptychon für Catherine de Brabant zur *Memoria* ihres verstorbenen Ehemannes angefertigt wurde, ist es naheliegend eine Verbindung zwischen ihr und Maria Magdalena als Rezeptionsfigur anzunehmen.

8 Die Funktion der pseudo-hebräischen Schriftzeichen im Magdalenen-Motiv

Die Tränen evozieren eine weitere Bibelstelle, in der Maria Magdalena nach dem Osterereignis am leeren Grab Christi weint und kurz darauf zur Erstzeugin der Auferstehung Christi wird (Joh 20, 11–18). Auch die hebräischen und hebraisierenden Schriftzeichen ihrer Kopfbedeckung erzeugen eine Assoziation mit jener österlichen *Noli me tangere*-Szene im Johannes-Evangelium, in der Maria den Auferstandenen schließlich an dessen Stimme erkennt und ihn auf Hebräisch „Meister“ („Rabbuni“) ruft (Joh 20,16). Rogier setzt dabei bewusst Farbigkeit und Materialität so ein, dass die Schriftzeichen nicht eindeutig hervortreten (Abb. 9).³⁵

Doch warum gestaltet er ausgerechnet diese Inschrift bewusst unleserlich? Es kann zunächst davon ausgegangen werden, dass er mit dieser Schriftbildlichkeit gezielt Auge und Aufmerksamkeit der Betrachtenden herausfordern wollte.³⁶ Nicht eindeutig erscheint hingegen, weshalb Rogier eine Verbindung von hebräischen und

³³ Als Ausdruck der Reue wurden Tränen auf das Sakrament der Beichte und in ihrer Materialität sowie ihrer reinigenden Funktion auf das Sakrament der Taufe zurückgeführt. So vermögen sie es den *homo exterior* im Akt der Buße wortwörtlich reinzuwaschen und zu erneuern.

³⁴ Das Weinen galt in der Gebetsmystik des Spätmittelalters als ausgesprochen elitäre Erscheinung, die einem Wunderwirken Gottes gleichzusetzen war und für das sich nicht jeder empfänglich erwies. Die Gabe, ein Gebet durch andächtiges Weinen zu komplettieren, galt demnach als eine besondere Auszeichnung Gottes: als *charisma* und *donum lachrimarum*. Vgl. Imorde 2004, 62; Barasch 1976, 30. Tränen sind also eng mit der Gebetsandacht verbunden und konnten als Ausdruck der *compassio* mit Christi gewertet werden. Sie fungieren in ihrer affektiven Steigerung als Gebetsintensivierung. Die Tränen der Maria Magdalena konnten demnach die Affektivität der Adorantin vor dem Bildwerk entfachen und verstärken.

³⁵ Zur restringierten Präsenz von Schrift vgl. Frese/Keil/Krüger 2014.

³⁶ Boockmann 2013, 5.



Abb. 9: Rogier van der Weyden, *Braque-Triptychon*, Detail mit Inschrift auf dem Hutband der Maria von Bethanien.

hebraisierenden Schriftzeichen wählte und ob er überhaupt darauf abzielte, mit diesen Buchstaben einen Schriftsinn zu erzeugen. Boockmann entschlüsselt die spätgotisch aschkenasischen Zeichen folgendermaßen: שושצאז אנתגוש מלונהופם אול.³⁷ Dies hilft allerdings nicht weiter, da die Schriftzeichen in dieser Abfolge nicht übersetzt werden können. Auch betont Boockmann, dass allein der Schriftzug אנתגוש eindeutig erkennbar sei.³⁸ Da er Boockmann zufolge eine auffällige *-us* Endung aufweist, schlägt sie vor, es könne sich dabei um den Versuch gehandelt haben „*Ihesus*“ zu schreiben oder „*Agnus*“ zu transkribieren.³⁹ Auch, wenn die Zeichen nicht abschließend entschlüsselt werden können und die Bedeutung der Inschrift damit ungeklärt bleibt, ist es auffällig, dass Rogier an dieser Stelle vergleichsweise viele Zeichen verwendet, die eindeutig hebräisch sind.

³⁷ Boockmann 2013, 393. Mély ging erstmals 1918 auf die Schriftzeichen ein und verstand sie als Mischung aus lateinischen und hebraisierenden Zeichen. Er glaubte in den Zeichen ein Wort zu erkennen, das er mit dem Namen „Weyden“ in Verbindung brachte und deutete die Schriftzeichen als verschlüsselte Künstlersignatur. Boockmann verwirft diese Deutung plausibel als fehlerhaft und zeigt zudem auf, dass sich bereits zahlreiche der zuvor erfolgten Entschlüsselungen hebräischer oder hebraisierender Schrift durch Mély als fehlerhaft erwiesen. Vgl. Mély 1918, 50–75; Boockmann 2013, 394.

³⁸ Boockmann 2013, 393.

³⁹ Boockmann 2013, 394.

Im Werk Rogiers sind insgesamt sieben Gemälde mit eindeutig hebraisierenden Inschriften auszumachen, wobei laut Boockmann „in keinem Fall eine Lesbarkeit der Zeichenfolgen oder eine inhaltliche Bedeutung zu erkennen ist“.⁴⁰ Die Wahl des Schriftortes erscheint dabei nicht ungewöhnlich. Textilinschriften, ausschließlich in Form von Gewandsauminschriften, sind im Œuvre Rogiers nicht selten und bleiben Boockmann zufolge in allen Fällen unlesbar.⁴¹ Während hebraisierenden Inschriften in anderen Gemälden dazu dienen können, eine Bildfigur eindeutig einer hebräischen Sphäre zuzuordnen oder auch negativ zu konnotieren, handelt es sich im *Braque-Triptychon* laut Boockmann „um ein Ornament unter anderen [...], dem kaum eine über die Verzierung hinausgehende Bedeutung zukommt.“⁴² Dass die hebräischen Schriftzeichen hier allerdings weit mehr als nur dekoratives Element sind, verweist die eingangs angesprochene Verbindung zur *Noli me tangere*-Szene. Indem Maria Magdalena Christus in Joh 20,16 erkennt, wird sie zu dessen Verkünderin auf Erden.

9 Ein Vergleich mit der Johannestafel: Parallelen in der Schriftgestaltung und Ikonografie

Das *Braque-Triptychon* ruft in seiner Kombination von Bild und Schrift ein weiteres Werk Rogiers auf, das wohl ein wenig später – zwischen 1450 und 1464 – entstanden ist und die Taufe Christi als Hauptthema präsentiert.⁴³ Der in der Berliner Gemäldegalerie aufbewahrte *Johannesaltar* zeigt auf drei Tafeln Szenen aus dem Leben des Täufers, die auf jeder Tafel von einem gotischen Portalbogen mit erzählenden Archivoltenkulpturen überfangen werden (Abb. 10). Während die Außentafeln Schlüsselmomente aus dem Leben des Heiligen in Innenräumen darstellen, findet die Taufe auf der Mitteltafel vor dem Hintergrund einer Landschaftsdarstellung statt, die mit ihrem Flussverlauf, den Hügeln und Stadtansichten deutliche Parallelen zu jener im *Braque-Triptychon* aufweist (Abb. 11). Jesus befindet sich, die Mittelachse nachbildend, frontal ausgerichtet bis zu seinen Knien im Wasser des Jordans. Die Verbindung von Kontrapost und der zum Segensgestus erhobenen rechten Hand, während der Täufling sich mit der Linken den Lendenschurz hält, erzeugt eine leichte Schwingung der Körperhaltung, bei der sich die Unterarme parallelisieren – ein probates Bildmittel, das

⁴⁰ Boockmann 2013, 105.

⁴¹ Gewandsauminschriften treten z. B. im Gewand einer der Marien im *Sakramentsaltar* auf, welche sie möglicherweise als Maria Magdalena und Teil der hebräischen Sphäre ausweist (Rogier van der Weyden, Altar der sieben Sakramente, um 1440, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen) sowie im Gewand Christi und der Saumverzierung von Johannes in der Mitteltafel des *Weltgerichtsaltars* (Rogier van der Weyden, *Beauner Weltgericht*, 1443–1451, Hotel de Dieu Beaune), vgl. Boockmann 2013, 106–107, Kat.-Nr. 166*, Kat. Nr. 556.

⁴² Boockmann 2013, 107.

⁴³ Vgl. Suckale 1995.



Abb. 10: Rogier van der Weyden, *Johannestafel*, Gesamtansicht, Öl auf Eichenholz, um 1455, 48,70 × 49,20 cm (je Tafel), Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

Rogier auch im *Braque-Triptychon* in der Gestaltung der Hände Christi anwendet. Zur Linken Jesu steht Johannes der Täufer mit Fellkleid und rotem Gewand, der seinen rechten Fuß auf einen Stein setzt, um sich nach oben emporzustrecken und die Distanz zum im Wasser stehenden Jesus zu überbrücken.

Aus seiner geöffneten linken Hand perlt in schimmernden Tropfen das gesegnete Wasser auf den Kopf des Täuflings hinab. Zur Linken Jesu kniet ein hellblau gekleideter Engel und breitet vor Jesus dessen Taufgewand aus. Die dynamische Bewegung der Bildkomposition wird durch die Position und Form der Inschrift zusätzlich verstärkt. Am höchsten sichtbaren Punkt des Himmelsgewölbes erscheint die feuerrot leuchtende Büste von Gottvater in einem orange-roten Wolkenkranz. Mit Tiara ausgezeichnet erhebt er seine rechte Hand zum Segensgestus, während er in seiner linken ein Zepter hält. Ausgehend von dieser Lichterscheinung am Himmel fällt ein Spruchtext auf Jesus herab: „HIC EST FILIUS MEUS DILECTUS IN QUO MIHI BENE CO[M]-PLACUI IPSUM AUDITE“⁴⁴ (Mt 17,5: Dies ist mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe; den sollt ihr hören). In der ausschlagenden Parabel des Spruchtextes, in direkter Mitte zwischen Himmelskörper und Horizontlinie, befindet sich der Heilige Geist im Symbol der Taube.

In Verbindung von Bild und Schrift erzeugt Rogier, wie zuvor im *Braque-Triptychon*, in der *Johannestafel* eine Überlagerung von mehreren Bedeutungsebenen. Die Taube als Symbol des Heiligen Geistes rekurriert auf den Taufbericht, nach dem sich am Tag der Taufe der Himmel zum ersten Mal im Leben Jesu geöffnet und sich der Heilige Geist in Gestalt einer Taube gezeigt habe (vgl. Mk 1,9–11; Lk 3,21–22; Joh 1,32–34). Die

⁴⁴ Lane 1967; De Vos 1999, 258; Suckale 1995, 24; Kemperdick 2009, 352–353.

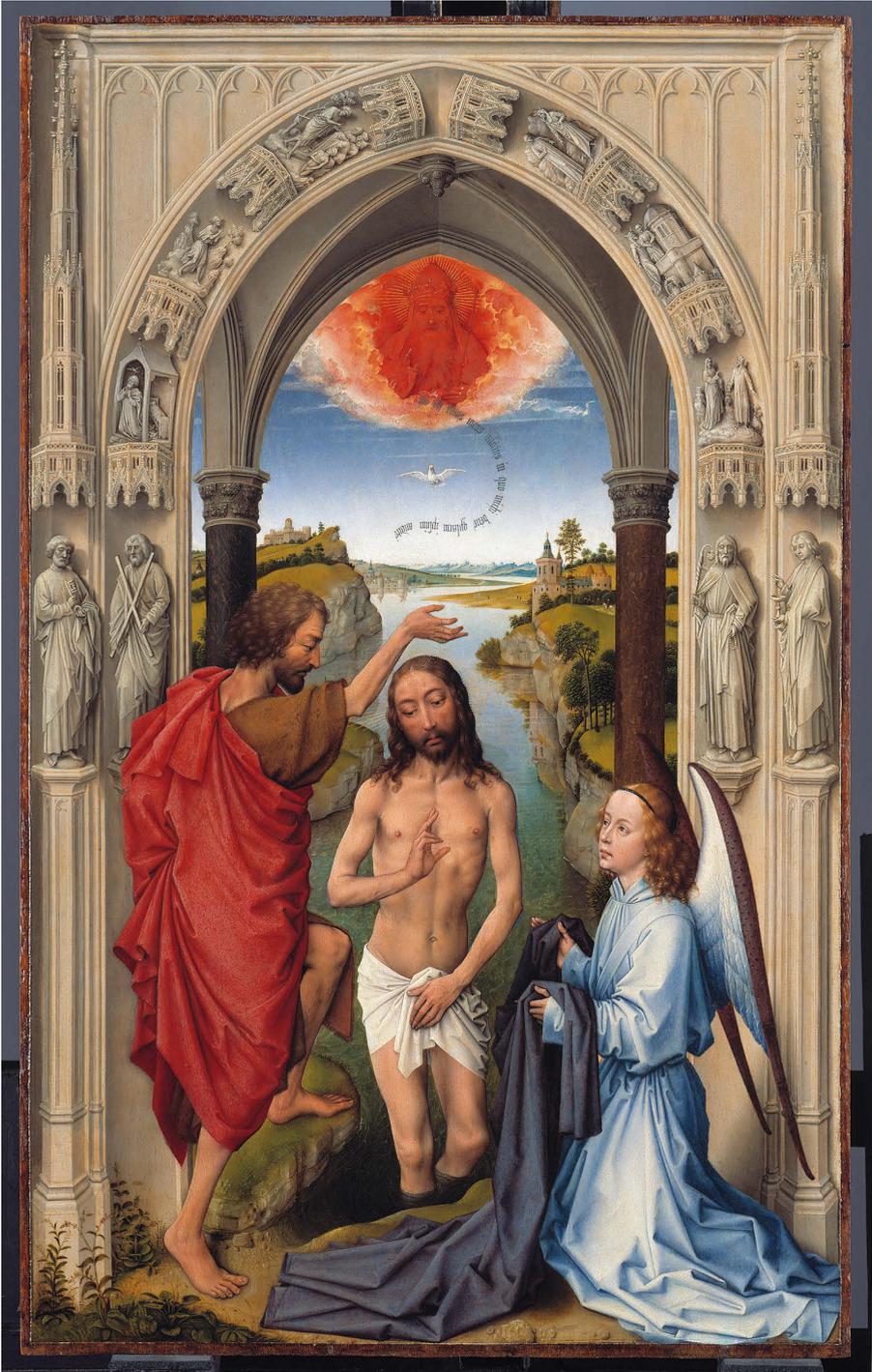


Abb. 11: Rogier van der Weyden, *Johannestafel*, Mitteltafel mit Taufe Christi.

Inschrift hingegen verweist zusätzlich auf eine andere Perikope.⁴⁵ Obwohl die Worte traditionell mit jenen assoziiert werden, die Gott bei der Taufe gesprochen hat, handelt es sich eigentlich um ein Zitat der Verklärung (vgl. Mt 3,17; Mt 17,5).⁴⁶ Diese Verschiebung ist bemerkenswert, da sie, wenn auch nur subtil, einen Bruch zwischen der Taufszene und den von Gott gesprochenen Worten erzeugt. Zudem vermag sie den lesekundigen Betrachter herauszufordern. Unabhängig davon, ob die Betrachtenden die Anspielung auf die Verklärung und ihre Folgen für den Täufer registrieren sollten, ist die verwendete Anrede „IPSUM AUDITE“ in den Worten, die Gott während der Taufe spricht, nicht enthalten. Im Bild fungieren sie nun aber nicht als Anrede an die Jünger, welche der Verklärung auf dem Berg Tabor beiwohnen, sondern richten sich unmittelbar an die Betrachtenden. Auch die Darstellung des Himmelskörpers mit Gottvater ist aus diesem Kapitel abgeleitet, das von einer leuchtenden Wolke berichtet, aus der Gott spricht (vgl. Mt 17,5).

Der *Johannesaltar* knüpft nicht nur chronologisch, sondern auch künstlerisch an einige Darstellungsmomente im *Braque-Triptychon* an: Die Taufszene, welche im Hintergrund der rechten Innentafel des *Braque-Triptychons* klein, aber signalhaft wirkend, eingebracht wurde, wird in der *Johannestafel* als Hauptthema ausgestaltet. Dabei werden grundsätzlich ähnlichen Bildelemente genutzt und weiter gesteigert. Dies ist besonders deutlich in der Verwendung des Lichtes. In der *Johannestafel* wird die Verbindung von irdischer Sonne, Christus und göttlichem Leuchten weiter intensiviert. Die feuerrote Lichterscheinung rekurriert nicht mehr allein in ihrer symbolischen Bedeutung auf Gott als *lux mundi* (Joh 8,12), sondern bildet diesen unmittelbar als Büste und damit wortwörtlich als himmlischen Körper ab: Gott, Sonne und Licht werden zu einem gemeinsamen Bildelement geformt. Auch die Gestaltung der Inschrift ist vergleichbar. Der Spruch wird unmittelbar in die Bildsphäre eingeschrieben und führt die wellenförmigen Bewegungen des Christuskörpers sowie des Flussverlaufes fort. So konstruiert Rogier eine Homogenität zwischen den Bildmotiven Jesus, Flusslauf, Spruchtext und Gottvater, die allesamt auf der vertikalen Bildachse angeordnet sind. Diese künstlerische Raffinesse, die auch in der Textgestaltung eine Verbindung der Bildelemente erzeugt, bestätigt einmal mehr die kompositorisch-gestaltende Funktion von Schriftbildern, die so zur Evokation von Bedeutung beitragen.

⁴⁵ Acres thematisiert derartige Verschiebungen in der Text-Bild-Verbindung unter dem Begriff *rewordings*, vgl. Acres 2000, 89–93.

⁴⁶ Vgl. Acres 2000, 89; Lane 1967, 667: Lane vermutete, dass Rogier sich für das Zitat der Verklärung entschieden habe, da die nachfolgenden Verse des Matthäusberichts über die Verklärung die typologische Verbindung zwischen Täufer und Elia bestätigen und damit sowohl die prophetische als auch die erlösende Rolle des Täufers betonen.

10 Synthese: Der sakramental-eucharistische Bildgehalt im Braque-Triptychon

In der *Johannestafel* trägt die Kombination von Bildkomposition, Inschrift und Schriftbild maßgeblich zur Gesamtwirkung des Bildes bei. Ebenso im *Braque-Triptychon*: Wie aufgezeigt wurde, gelingt es Rogier in diesem Werk durch den Einsatz von Inschrift und ihrem spezifischen Schriftbild verschiedene theologische Bedeutungsebenen zu eröffnen, die sich überlagern und gegenseitig potenzieren. Die Außenseiten thematisieren die irdische Vergänglichkeit, fokussieren dabei den Tod Jean Braques und verweisen vor allem im Zitat des alttestamentlichen Buches Sirach auf den Alten Bund, der erst durch Christus überwunden wird. Der Akt des Öffnens symbolisiert das Anbrechen dieses neuen Zeitalters; auf den Innentafeln wird das lebendige Evangelium und die Wiederkehr Christi am Tag des Jüngsten Gerichts anschaulich. Der Kontrast zu den Außentafeln wird durch die leuchtende Farbigkeit der Bildtafeln verstärkt.

Die zentrale Christusfigur steht damit für die eschatologische Schau seiner Göttlichkeit als Höhepunkt der *visio Dei*, in der der Gläubige selbst Zeuge des fleischgewordenen Christus wird.⁴⁷ Die Eucharistie klingt hier allein durch die Inschrift an, in der sich Christus als lebendiges Brot (*panis vivus*) vorstellt. An die himmlische Liturgie knüpft die im Bild prägnante Verwendung des Lichtes an, das eng mit Christus verbunden ist und das göttliche Leuchten symbolisiert.⁴⁸ Der sakramentale Konnex wird durch die Darstellung des Gewässers im Hintergrund verstärkt, welches das Haupt Christi umgibt und ihn als Quelle des Lebens präsentiert.⁴⁹ Wie aufgezeigt wurde, können auch die Tränen der Maria Magdalena als sakramentaler Verweis auf Taufe, Reinigung und Buße verstanden werden. Die Verbindung von Taufe und Eucharistie zur Erfüllung der *visio Dei* im Antlitz Christi wird damit im Sinne des Römerbriefes zu einem Kernthema des als Totengedächtnisbild fungierenden *Braque-Triptychon*, denn in der Taufe stirbt der Mensch und wird sakramental mit Christus durch Gott wieder erweckt.⁵⁰

Über den Einsatz der Bildmotive hinaus, wird die Kontrastierung von außen und innen, von Altem und Neuen Bund, vor allem aber durch den Einsatz der Inschriften und ihrer Schriftbildlichkeit erzeugt. Während Rogier die Worte der alttestament-

⁴⁷ Schlie 2002, 202. Vgl. Frey 2016, 179–209.

⁴⁸ Schlie verbindet die Lichtmetaphorik mit der Liturgie der Sakramentsverehrung vgl. Schlie 2002, 25: „et civitas non eget sole neque luna et luceant in ea | nam claritas Dei in luminavit eam et lucerna eius est agnus“ (Apc 21, 23: Und die Stadt bedarf nicht der Sonne noch des Mondes, dass sie ihr scheinen; denn der Lichtglanz Gottes erleuchtet sie, und ihre Leuchte ist das Lamm Gottes“.

⁴⁹ Joh 4, 14: Wer aber von dem Wasser trinkt, das ich ihm gebe, den wird in Ewigkeit nicht dürsten, sondern das Wasser, das ich ihm geben werde, das wird in ihm eine Quelle des Wassers werden, das in das ewige Leben quillt.

⁵⁰ Vgl. Röm 6: „Oder wisst ihr nicht, dass alle, die wir auf Christus Jesus getauft sind, die sind in seinen Tod getauft? So sind wir ja mit ihm begraben durch die Taufe in den Tod, damit, wie Christus auf-erweckt ist von den Toten durch die Herrlichkeit des Vaters, auch wir in einem neuen Leben wandeln.“

lichen Inschrift auf den Außentafeln in Stein graviert darstellt, setzt er die Inschriften der Innentafeln als über den Himmel flatternde Bänder in dynamischer Weise in Bewegung. Die Inschriften der Innentafeln thematisieren ganz zentral die Funktion von Christus als Erlöser der Menschheit. Erst diese Inschriften mit den Prädikationen von Christus als Lamm (*agnus*), lebendiges Brot (*panis vivus*) und fleischgewordenes Wort (*verbum caro factum est*) lassen den eucharistischen Bildgehalt sinnfällig werden und eröffnen weitere Referenzsysteme. Johannes der Täufer erkennt Jesus während der Heimsuchung als Messias, sein Zeigegestus in Verbindung mit dem *ECCE* fordert zur Verehrung und Schau des Sakraments auf. Auch Johannes der Evangelist erhält durch seine Inschrift, in der er Christus als fleischgewordenes Wort vorstellt, eine sakramentale Funktion. Damit verschiebt sich die Bedeutung seines Giftkelches zu der Darstellung eines liturgischen Kelches. Zusammen mit der Jungfrau, die den menschengewordenen *logos* geboren hat, bezeugen der Täufer und Evangelist die Realpräsenz Christi. Die eucharistische Aussage kulminiert im zentralen Christusbild, das in Verbindung mit der Selbstprädikation *panis vivus* als eucharistischer Leib vorgestellt wird.

Die Schriftbildlichkeit trägt explizit dazu bei, die Heiligendarstellungen zu verlebendigen. So werden ihre subtilen Körperbewegungen und Gesten durch die Schriftbewegungen sowohl fortgeschrieben als auch potenziert. Darüber hinaus leistet die Schriftbildlichkeit in diesem Fall aber noch viel mehr.

Die Bedeutung der Schriftbildlichkeit kommt auf der rechten Innentafel mit Maria Magdalena in besonderer Weise zur Geltung. Auf der Kopfbedeckung der Heiligenfigur befindet sich die unscheinbarste Inschrift der Tafel, deren pseudo-hebräischer Schriftzug in der Gestalt einer Stickerei nicht eindeutig entziffert werden kann. Neben der Vorstellung, dass Rogier hier dem Bild etwas Heiliges und Geheimnisvolles einschreiben und die Aufmerksamkeit der Betrachter herausfordern wollte, verweist die Verwendung hebräisch identifizierter Zeichen über eine von Boockmann als rein dekorativ charakterisierte Funktion deutlich hinaus. Die Inschrift ermöglicht im Zusammenspiel mit den Tränen der Maria Magdalena eine Verschiebung der Darstellung und lässt mit der Reminiszenz an die *Noli me tangere*-Szene (Joh 20,16) eine Verbindung zwischen Bild und Schrift deutlich werden. Dort ruft Maria Magdalena überrascht auf hebräisch *Rabbuni* und erkennt damit Christus als ihren Meister. Die Verwendung der hebräischen Schriftzeichen wird in Hinblick auf diese Begegnung zwischen Christus und Maria Magdalena erklärbar. Die erschwerte Lesbarkeit der Inschrift, könnte auf ein Verstummen bzw. Schweigen der Maria Magdalena verweisen, das noch stärker im Schriftbild der Beischrift zum Tragen kommt.

Diese Beischrift sticht als besonders zentrales Moment der Schriftbildlichkeit in der Gesamtkomposition hervor. Die Form des Schriftzugs rekuriert unmittelbar auf die zitierte Perikope, in der nun nicht mehr Maria Magdalena, sondern Maria von Bethanien gemeint ist (Joh 12,3). Mit der Wahl dieser Textstelle, in der die Salbung von Bethanien aufgerufen wird, bei welcher wiederum von dem Tag des Begräbnisses Jesu (Joh 12,7) die Rede ist, rekuriert Rogier deutlich auf das Passions- und Oster-

thema. Damit verkörpert die Frauenfigur im Sinne des Magdalenen-Motivs sowohl Maria Magdalena als auch Maria von Bethanien. Letztere, bekannt als in sich gekehrte Stellvertreterin der *vita contemplativa*, wird durch die Form der Beischrift zusätzlich charakterisiert. Der linear geführte Schriftzug korreliert mit den Beischriften der anderen Heiligen und macht das Schweigen der Bildfigur im Schriftbild visuell greifbar. Sie ist die einzige Bildfigur, die durch ihre Beischrift nicht selbst spricht, sondern *über* die gesprochen wird. Damit fallen im Magdalenen-Motiv in besonderer Weise Hermeneutik und Ikonizität der Inschrift zusammen und bedingen sich gegenseitig.

Wie aufgezeigt, verstärken und ergänzen die wie Schriftbänder geführten Inschriften nicht allein das bildlich Gezeigte im Sinne einer Leerstelle, sondern sie verschieben vielmehr das gesamte semantische Bildgefüge. Erst durch die Inschriften und ihre spezifische Schriftbildlichkeit, können jene biblische Perikopen aufgerufen werden, die in einer Leserichtung von links nach rechts eine Erzählung von Prophetie zu Parusie formulieren. Johannes der Täufer und Maria von Bethanien bzw. Maria Magdalena fungieren dabei sowohl visuell durch ihre Position auf den Außentafeln als auch semantisch in Verbindung mit ihren Inschriften als Pendants: Sie verlebendigen die Evangelien und markieren Heilsbeginn und Heilsvollendung, indem sie heilsgeschichtlich die Zeit zwischen Menschwerdung Jesu auf Erden und der Auferstehung Christi am Tag des Jüngsten Gerichts rahmen.⁵¹

Rogier gelingt es demnach im *Braque-Triptychon* jenseits der Darstellung biblischer Einzelszenen, einen Erzählstrang zu erzeugen, der in der kontemplativen Betrachtung imaginiert werden kann. Die Bedeutung des Johannesevangeliums als Hauptquelle für Bildmotive und Inschriften im *Braque-Triptychon* ist deutlich hervorgetreten. In keinem anderen Evangelientext wird die Göttlichkeit Jesu Christi derart hervorgehoben wie im Johannesevangelium und „keines präsentiert ihn in dieser Exklusivität nicht nur als eschatologisch bevollmächtigter Retter seines Volkes und der Nationen, sondern als exklusives Abbild des einen, ‚unsichtbaren‘ Gottes“.⁵² Dieses Christusbild wird im Braque-Triptychon zum Hauptthema, deren sakramentaler Gehalt erst durch die Inschriften deutlich hervortritt.

51 Acres 2000, 89.

52 Frey 2016, 181.

Literaturverzeichnis

Quellen

Die Bibel nach Martin Luthers Übersetzung, revidierter Text, durchgesehene Ausgabe, Stuttgart 2017.

Forschungsliteratur

- Acres, Alfred (2000), „Rogier van der Weyden’s Painted Texts“, in: *Artibus et Historiae* 21 (41), 75–109.
- Barasch, Moshe (1976), *Gestures of despair in medieval and early Renaissance art*, New York.
- Blum, Shirley Neilsen (1969), *Early Netherlandish Triptychs. A Study in Patronage* (California Studies in the History of Art 13), Berkeley/Los Angeles/London.
- Boockmann, Margaretha (2013), *Schrift als Stigma. Hebräische und hebraisierende Inschriften auf Gemälden der Spätgotik*, (Diss., Hochschule für Jüdische Studien, Heidelberg, 2009), Heidelberg.
- Châtelet, Albert (1999), *Rogier van der Weyden. Problèmes de la vie et de l’œuvre*, Straßburg.
- De Vos, Dirk (1999), *Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk*, München.
- Foucart, Jacques (2009), *Catalogue des peintures flamandes et hollandaises du musée du Louvre*, Paris.
- Frese, Tobias (2014), „Denn der Buchstabe tötet‘ – Reflexionen zur Schriftpräsenz aus mediävistischer Perspektive“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgene, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston/München, 1–15.
- Frese, Tobias (2021), „Das Trivulzio-Elfenbein und die Anfänge des ‚Magdalenenmotivs‘ in der Kunst“, in: Volker Leppin (Hg.), *Schaffen und Nachahmen. Kreative Prozesse im Mittelalter*, Berlin/Boston, 339–356.
- Frese, Tobias (2022), „Panofskys ‚Andachtsbild‘“, in: Andreas Diener, Marlene Kleiner, Charlotte Lagemann u. Christa Juliane Syrer (Hgg.), *Entwerfen und Verwerfen: Planwechsel in Kunst und Architektur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (Festschrift für Matthias Untermann zum 65. Geburtstag), Heidelberg, 551–557.
- Frese, Tobias/Keil, Wilfried E./Krüger, Kristina (2014), „Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz – Zusammenfassung dieses Bandes“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgene, unsichtbar, unlesbar. Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston/München, 233–242.
- Frey, Jörg (2016), „Wer mich sieht, der sieht den Vater‘. Jesus als Bild Gottes im Johannesevangelium“, in: Andrea Taschl–Erber u. Irmtraud Fischer (Hgg.), *Vermittelte Gegenwart. Konzeptionen der Gottespräsenz von der Zeit des Zweiten Tempels bis Anfang des 2. Jahrhunderts n. Chr.*, Tübingen, 179–209.
- Gottlieb, Carla (1960), „The Mystical Window in Paintings of the Salvator Mundi“, in: *Gazette des Beaux-Arts. La Doyenne des Revues d’art* 56 (6), 313–332.
- Gottlieb, Carla (1975), „The Window in the Eye and Globe“, in: *The Art Bulletin* 57,4, 559–560.
- Greshake, Gisbert (2014), *Maria-Ecclesia. Perspektiven einer marianisch grundierten Theologie und Kirchenpraxis*, Regensburg.
- Hocquet, Adolphe (1913a), „Le Roger de le Pasture au Louvre. Ses premiers propriétaires. La date de son exécution“, in: *Revue tounaisienne* 9, 157–159.

- Hocquet, Adplohe (1913b), „La date du triptyque du Rogier au Louvre“, in: *Revue archéologique* 22, 283–285.
- Imorde, Joseph (2004), *Affekt-Übertragung*, Berlin.
- Jolly, Penny Howell (2010), „The Wise and Foolish Magdalene, the Good Widow, and Rogier van der Weyden’s ‚Braque Triptych‘“, in: *Studies in Iconography* 31, 98–156.
- Kemperdick, Stephan/Sander, Jochen (2009), „Der Meister von Flémalle, Robert Campin und Rogier van der Weyden – ein Resümee“, in: *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden* (Katalog zur Ausstellung im Städel-Museum, Frankfurt am Main 21.11.2008–22.2.2009 und der Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin 20.3.2009–21.6.2009), Ostfildern, 149–159.
- Lane, Barbara G. (1967), „Rogier’s Saint John and Miraflores Altarpieces Reconsidered“, in: *The Art Bulletin* 60 (4), 655–672.
- Lane, Barbara G. (1984), *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, New York.
- Leprieur, Paul (1913), „Un triptyque de Roger de la Pasture“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 10, 257–280.
- Marböck, Johannes (2016), „VII. Das Buch Jesus Sirach“, in: Christian Frevel (Hg.), *Einleitung in das Alte Testament*, Stuttgart, 502–512.
- Mély, Fernand de (1918), „Signatures de Primitifs. Le Retable de Rogier van der Weyden au Louvre et l’inscription du turban de la Madeleine“, in: *Revue Archéologique* 5 (7), 50–75.
- Ringbom, Sixten (1965), *Icon to narrative. the rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, Åbo.
- Sander, Jochen (2009), „I tableau à Il hysseoires – ein Bild mit zwei Flügeln. Wandelbare und nicht wandelbare Bildensembles in der Zeit Rogier van der Weydens“, in: *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden* (Katalog zur Ausstellung im Städel-Museum, Frankfurt am Main 21.11.2008 – 22.2.2009 und der Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin 20.3.2009 – 21.6.2009), Ostfildern, 149–161.
- Schade, Karl (2001), *Ad excitandum devotionis affectum. Kleine Triptychen in der altniederländischen Malerei*, Weimar.
- Schlie, Heike (2002), *Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Berlin.
- Schmidt, Peter (2009), „Der Finger in der Handschrift: Vom Öffnen, Blättern und Schließen von Codices auf spätmittelalterlichen Bildern“, in: Stepan Müller, Lieselotte E. Saurma-Jeltsch u. Peter Strohschneider (Hgg.), *Codex und Raum*, Wiesbaden, 85–126.
- Schmidt, Victor (2006), „A Small Philological Problem on the Braque Triptych by Rogier van der Weyden“, in: *Latomus* 65 (2), 462–464.
- Schneider, Wolfgang Christian (2012), „Reflection as an Object of Vision in the Ghent Altarpiece“, in: Marc de Mey, Maximiliaan P. J. Martens u. Cyriel Stroo (Hgg.), *Vision and Material. Interaction between Art and Science in Jan van Eyck’s Time*, Brüssel, 171–181.
- Suckale, Robert (1995), *Rogier van der Weyden. Die Johannestafel. Das Bild als stumme Predigt*, Frankfurt am Main.
- Taschl-Erber, Andrea (2013), „Apostolin und Sünderin. Mittelalterliche Rezeption Marias von Magdala“, in: Irmtraud Fischer u. Adriana Valerio (Hgg.), *Frauen und Bibel im Mittelalter. Rezeption und Interpretation*, Stuttgart, 41–64.
- Vaes, Vanessa (2008), „A Phoenix from the Flames ... The Testament of Catherine de Brabant (ca. 1431–1499) and its Relationship to Rogier van der Weyden’s Braque Triptych (ca. 1452)“, in: *Oud Holland* 121 (2/3), 89–98.

Bildnachweise

Abb. 1: Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec.

Abb. 2: Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec.

Abb. 3: Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec.

Abb. 4: Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec.

Abb. 5: De Vos 1999, 118.

Abb. 6: Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojeda.

Abb. 7: Digitale Sammlung, Städelmuseum: <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/medici-madonna> (Stand 14.3.2023).

Abb. 8: Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec.

Abb. 9: Boockmann 2013, Kat. Nr. 314.

Abb. 10: bpk / Volker-H. Schneider.

Abb. 11: bpk / Volker-H. Schneider.

Lisa Horstmann

Die Darbringung Christi im Gronauer Glasfenster. Zum ikonischen Bedeutungs- potential von Pseudoinschriften

Inschriften in Bildern können mit ihrem Inhalt das Gesehene benennen und konkretisieren, kommentieren und erläutern oder sogar dem Bildinhalt widersprechen und Spannungen erzeugen. Dabei können Schrift und Schriftzeichen zunächst als generelle Marker verstanden werden, die auf einen zu lesenden Text bzw. auf Sprache verweisen. Versteht man Schrift jedoch ausschließlich als Versachlichung von Sprache, werden Schrift und Bild zu dichotomen Elementen¹ und ein ikonisches Bedeutungspotential von Schriftzeichen bleibt unbeachtet.² Die von Sybille Krämer definierte „Schriftbildlichkeit“ unterläuft hingegen die traditionelle Dichotomie von ‚Sprache‘ und ‚Bild‘ und untersucht Schrift explizit auch auf ein ikonisches Potential.³ Sowohl die Gestaltung von Schrift als auch ihre Materialität – und sei es wie in der Tafelmalerei eine fingierte – sind dabei immer semantisiert.

Wenn Schriftzeichen sich nun einer generellen Lesbarkeit entziehen, weil der Rezipierende die Fähigkeit zur Entschlüsselung der Zeichen nicht besitzt oder diese ein Schriftsystem und damit eine potenzielle Lesbarkeit nur vortäuschen, entfällt die semantisch-textliche Ebene gänzlich. Dennoch vermitteln sie eine eigene Bedeutung und entfalten eine Wirksamkeit. Welche visuellen Codes von Schrift sind – jenseits eines Textinhalts – zu entschlüsseln? Der Beantwortung dieser Frage möchte ich mich in diesem Beitrag annehmen. Anhand von sog. „Pseudoinschriften“,⁴ also Inschriften im Bild, die zwar durch ihre Gestaltung lesbarer Schrift ähneln, aber nicht als Aufzeichnung von Sprache dienen und dementsprechend unlesbar bleiben,⁵ soll die Rolle spezifischer Bildlichkeit und ihre Wirksamkeit analysiert werden. Denn hier ist die Wahrnehmung als visuelles Zeichen und damit die Bildhaftigkeit der vermeint-

1 Mieczysław Wallis bezeichnet Inschriften in Gemälden beispielweise als „semantic enclaves“. Darunter versteht er einen Teil eines Kunstwerkes, der aus Zeichen eines gegenüber dem Rest differierenden Systems gebildet wird, quasi als autonome Einheit, Wallis 1973.

2 Kiening/Stercken 2008, 5.

3 Vgl. Krämer 2003.

4 James Elkins verwendet den Begriff ‚Pseudowriting‘ für schriftartige Darstellungen, mit dem er als Sammelkategorie verschiedene Phänomene beschreibt, Elkins 1999, 143–163.

5 Elkins 1999, 146–147 definiert Merkmale der Schrift, die von Pseudoschriften aufgegriffen werde.

Dieser Beitrag ist im Heidelberger Sonderforschungsbereich 933 „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften“ entstanden (Teilprojekt A05 „Schrift und Schriftzeichen am und im mittelalterlichen Kunstwerk“). Der SFB 933 wird durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft finanziert.

lichen Schriftzeichen höher als bei semasiographischen Schriften,⁶ die zwar als eine Art konventionalisierte Bilder oder Symbole Begriffe repräsentieren, sich somit von der gesprochenen Sprache distanzieren, auf visueller Ebene aber zunächst auf einen textlichen Inhalt verweisen. Transportieren Schriftzeichen keinen expliziten, lesbaren Text tritt das ikonische Potential von Schrift bei der Wahrnehmung in den Mittelpunkt und kann in seinen möglichen Bedeutungen analysiert werden.⁷ Im Folgenden wird dementsprechend das Bedeutungspotenzial hebraisierender Schriftzeichen in der ‚Darbringung im Tempel‘⁸ als ikonographisches Motiv und im Zusammenspiel mit anderen Bildelementen untersucht. Inwiefern animieren Schriftzeichen durch ihre Gestaltung und Materialität den Rezipierenden zum Lesen und prägen oder kontextualisieren das Gesehene über einen möglichen Textinhalt hinaus?

Die Darbringung im Tempel zählt zu einem der Motive christlicher Ikonographie, das selten exponiert als Einzeldarstellung zu finden ist. Mit wenigen Ausnahmen wird die Szene, in welcher Jesus als Kind von Maria in den Tempel gebracht wird (Lk 2,22–40), eingebettet in einen Zyklus der Kindheit Christi oder des Marienlebens.⁹ Die Ikonographie konzentriert sich dabei zumeist auf ein kleines Figurenrepertoire: Maria, der Jesusknabe und Simeon, dem, der biblischen Geschichte zufolge, die Geburt des Messias prophezeit worden war (Lk 2,27). Erweitert wird dieser Drei-Figuren-Typus häufig durch Josef und Hanna, eine alte Prophetin, die das Kind ebenfalls erkennt (Lk 2,28). Die Darstellung des Kindes und seine Positionierung variieren; es kann sowohl von Maria als auch von Simeon gehalten werden, wobei es oft mit verhüllten Händen berührt wird.¹⁰ Zumeist wird die Szene in einer Art Sakralraum verortet, der durch tempel- oder kirchenähnliche Architektur und einen Altar gekennzeichnet sein kann. Häufig gehören auch zwei Tauben als Opfergaben zum ikonographischen Repertoire, die von Maria oder Josef getragen werden.

1 Das Gronauer Glasfenster

In der Pfarrkirche in Gronau bei Bensheim in Hessen findet sich heute eine einzelne mittelalterliche Buntglasscheibe, die die Darbringung zeigt (Abb. 1). Der schlichte klassizistische Saalbau wurde 1831–1834 von Kreisbaumeister Ignaz Opfermann

⁶ Elkins 1999, 120–142.

⁷ Elkins 1999, 144.

⁸ Auch wenn Peter von der Osten-Sacken zu Recht anmerkt, dass bei der Benennung des Sujets eigentlich differenziert werden müsse zwischen ‚Darstellung‘ und ‚Darbringung‘, da beides zwar in der zugrunde liegenden Bibelstelle abgehandelt wird, aber an sich unterschiedliche Handlungen darstellen, wird im Zuge der vorliegenden Untersuchung ausschließlich von ‚Darbringung‘ gesprochen, Osten-Sacken 2005, 554.

⁹ Lucchesi Palli/Hoffschlote 1990, 473–477.

¹⁰ Die verschiedenen Möglichkeiten, wie die Figuren positioniert sind, werden mit Bildbeispielen angeben bei: Erffa 1954.



Abb. 1: Darbringung im Tempel, Mittelrhein, um 1460/70, Glasmalerei, 44,5 × 47,6–48,3 cm, Gronau, Pfarrkirche, Langhaus Süd III.

errichtet,¹¹ wobei die auf 1460/70 datierte Glasmalerei im ersten Fenster von Osten des sonst blankverglasten Langhauses wahrscheinlich als Schenkung ihren heutigen Ort bezog.¹² Die Vermutung, dass die Scheibe aus dem Vorgängerbau stammt,¹³ wird von Uwe Gast zu Recht angezweifelt.¹⁴ Unabhängig von ihrem ursprünglichen Ort war sie mit großer Wahrscheinlichkeit Teil eines größeren Bilderzyklus, der sich dem Leben Marias oder der Kindheit Jesu gewidmet haben könnte. Nicht nur die geringe Größe von 44,5 × 47,6–48,3 cm spricht gegen eine Einzeldarstellung, sondern auch das

¹¹ Dehio 2008, 379.

¹² Gast 2011, 160. Sebastian Scholz datiert sie aufgrund paläographischer Merkmale etwas später (1470–1490), Scholz 1994, 56; Dehio übernimmt die Angaben von Scholz, Dehio 2008, 379. Nach Uwe Gast gibt es in den Akten zwar keinen eindeutigen Vermerk zur Schenkung eines Glasfensters, jedoch werden für 1861 zwei Bilder und für 1862 ein Kreuzifix erwähnt, Gast 2011, 161, Anm. 5.

¹³ Kühner 1989, 24; Scholz 1994, 56; Dehio 2008, 379.

¹⁴ Gast 2011, 160.

ikonographische Thema der Darbringung findet sich fast überwiegend als eine Szene in genannten Zyklen.

Die Szene wird in einem Innenraum gezeigt. Maria kniet mit zum Gebet erhobenen Händen vor einem Altar, der einen Großteil der Bildfläche einnimmt. Sie trägt ein dunkelrotes Gewand mit einem weißen, langen Überwurf, der Kopf und Schultern bedeckt. Ihren Kopf umgibt ein goldener Nimbus, der mit kleinen, ca. 1 cm hohen Buchstaben beschriftet ist: · *S(ancta) · maria · dei · genitrix*. Auf dem Boden zu ihren Knien befindet sich ein kleiner Korb mit zwei weißen Tauben. Ihr gegenüber steht Simeon in blauem Gewand. Er trägt einen goldenen, mit kleinen Zeichen verzierten Gürtel und eine golden-rote Kopfbedeckung. Durch die prunkvolle Kleidung wird er hier, wie in vielen anderen Bildern auch, als Hohepriester in der Szene dargestellt. Er hält den nackten Jesusknaben mit verhüllten Händen in einem Tuch über den Altar. Der Knabe besitzt die gleichen weichen Gesichtszüge und halb geöffneten Augen wie die übrigen Figuren. Er blickt zu Maria; sein Kopf ist umgeben von einem gold-weißen Nimbus, der sich vom Heiligenschein seiner Mutter unterscheidet. Gerahmt wird die Szene von zwei weiteren Figuren, Hanna und Josef, die hinter Maria und dem Hohepriester dem Geschehen beiwohnen. Der raumfüllende Altar ist mit einer verzierten Decke geschmückt. Darauf sind zwei goldene Kerzenständer aufgestellt und ein goldgerahmtes, geöffnetes Triptychon, auf dessen Tafeln weiße Zeichen auf schwarzem Grund zu sehen sind. Über Maria hängt eine Leuchte, das Ewige Licht. Der Raum wird durch eine Backsteinmauer eingeschlossen.

Das Bild ist farblich von einem starken Hell-Dunkel-Kontrast geprägt. Im Grundton dominiert ein mit Braunlot abgedunkeltes Violett für Altar und Mauer. Während Schwarzlotschraffuren zur Unterstützung der Schatten sparsam eingesetzt wurden, wird das farbige Glas durch Stupfen, Radieren und Wischen stellenweise aufgehellt. Die Scheibe weist einen guten Erhaltungszustand auf, scheint aber zu allen Seiten beschnitten.¹⁵ Bei einer Neuverbleiung der Scheibe scheinen mutmaßliche Fehlstellen an Simeons Arm durch eine Art graues Kachelmuster und auf der Höhe der Stirn durch einen Teil des Taubenkörbchens ersetzt worden zu sein.¹⁶

Stilistisch verortet Uwe Gast die Entstehung der Glasmalerei aufgrund der holzschnittartigen Machart und der feinen, gestupften Konturzeichnungen sowie des „gutmütig-naiven Ausdruck[s] in den rundlichen stets freundlichen Gesichtern“ in eine am Mittelrhein ansässige Werkstatt.¹⁷ Gast sieht Ähnlichkeiten in der Gestaltung zu einer Gruppe von Fenstern aus der ehemaligen Karmeliter-Klosterkirche in Boppart, die in der Mitte der 1440er Jahre entstanden sind, und zu den Scheibenresten aus dem um 1435/40 verglasten Westchor der Katharinenkirche in Oppenheim. Er ver-

¹⁵ Gast 2011.

¹⁶ Gast 2011 vermutet, dass diese Kacheln ursprünglich zum Boden gehörten, der durch die Verkleinerung der Scheibe abgeschnitten wurde.

¹⁷ Gast 2011.

mutet für die Herstellung der Gronauer Scheibe einen Nachfolger des Glasmalers, der auch die Fenster in Boppard und Oppenheim gestaltete. Technisch arbeite dieser jedoch fortschrittlicher, sodass die Entstehung der Gronauer Scheibe etwas später als die Vergleichsbeispiele anzusetzen ist.

Die Komposition folgt mit der Wahl des Figurenrepertoires und in ihrer Anordnung der ikonographischen Tradition der Darbringung Christi im Tempel. Besonders ist dabei die Körperhaltung der Gottesmutter, die nicht wie üblich Simeon gegenübersteht, sondern vor dem Altar kniet und die Hände zum Gebet erhoben hat. Damit greift die Glasmalerei einen Darstellungstypus auf, der sich wahrscheinlich erst im 14. Jahrhundert in Italien etablierte und eher selten umgesetzt wird.¹⁸ In der Komposition beeinflusst wurde die Gronauer Scheibe wahrscheinlich von Werken des Kölner Malermeisters Stefan Lochner. Aufgrund der Interaktionen von Simeon und Maria, ihrer besonderen Positionierung und Körperhaltung, zieht Uwe Gast Parallelen zu Darbringungsszenen des Kölner Buch- und Tafelmalers.¹⁹

Bemerkenswert in der Darstellung und für diesen Beitrag von besonderem Interesse ist der Gebrauch zweier unterschiedlicher Zeichensysteme innerhalb der enthaltenen Inschriften. Der Nimbus von Maria ist mit kleinen lateinischen Buchstaben versehen, die durch Radierung eingetragen wurden. Technisch gleich ausgeführt, aber mit hebraisierenden Zeichen ist der Gürtel von Simeon verziert. Im Gegensatz zu diesen Schriftzeichen, die erst bei genauerer Betrachtung auffallen, stechen die Zeichen auf den Innentafeln des Triptychons auf dem Altar unmittelbar ins Auge, indem sie beim geringsten Lichteinfall durch den starken Kontrast hell aufleuchten. Während die kleinen Buchstaben im Nimbus von Maria aus der Nähe in einer gut lesbaren gotischen Minuskel die Gottesmutter als *S(ancta) maria dei genitrix* betiteln, entziehen sich die hebraisierenden Zeichen einer Lesbarkeit. Denn hier stehen Buchstaben aus dem hebräischen Alphabet neben Phantasiebuchstaben.²⁰ Somit wird durch diese sog. Pseudoinschrift im Gegensatz zur Nimbeninschrift bei Maria kein spezifischer Textsinn transportiert. Neben der von Gast beschriebenen kompositorischen Nähe zu Lochner weist auch die Art und Weise der Verwendung hebraisierender Schriftzeichen in der Darbringungsszene Parallelen zum Kölner Meister auf. Lohnenswert für ein besseres Verständnis des Gronauer Fensters ist deswegen die Analyse von Lochners Darbringungsszenen.

18 Schorr 1946, 29.

19 Gast 2011, 160.

20 Scholz 1994, 56.

2 Die Darbringung nach Stefan Lochner

Stefan Lochner († 1451 in Köln)²¹ gilt heute als einer der Hauptvertreter des sog. Weichen Stils und als ein früher aktiver Rezipient der flämischen Malerei um Robert Campin und Jan van Eyck,²² der den ‚neuen‘ Naturalismus in seine Werke übernahm und somit in der Kölner Malschule neue Impulse setzte.²³ Auch Lochner selbst beeinflusste Künstler insbesondere in Köln sowie im niederrheinischen Umland, wobei sich Spuren der Rezeption bis in den niederländischen Raum aufzeigen lassen.²⁴

Lochner können nach stilkritischen Punkten sowohl mehrere Tafelwerke zugeschrieben als auch ein Mitwirken oder zumindest ein direkter Einfluss auf die Illuminationen einiger erhaltener Gebetsbücher nachgewiesen werden.²⁵ Im Folgenden soll Lochners Wirkung auf die Komposition des Gronauer Fensters analysiert, indem die Lissabonner Darbringung (1445)²⁶, die Darmstädter Darbringung (1447)²⁷ sowie die Darbringungsszene im Darmstädter Gebetbuch (um 1451–1453)²⁸ in ihrer Ikonographie und dem Einsatz von (Pseudo-)Schriftzeichen untersucht werden. Mit der Darmstädter Darbringung im Tempel entwirft er ein äußerst komplexes Werk, das Altes und Neues Testament, Verheißung und Erfüllung in der Bildsprache eng miteinander verknüpft und zugleich überlagert.²⁹

Die Grundlage für Lochners vielschichtige Auseinandersetzung mit der christlichen Heilsgeschichte bildet die biblische Schilderung der Darbringung. Auch hier rekurriert das Neue Testament unmittelbar auf die Gesetze des Alten Testaments (Lk 2,22–28). Es geht um das Erkennen des christlichen Heilands durch jüdische religiöse Vertreter während eines alten Rituals, das auf die mosaischen Gesetze zurückzuführen ist. So soll jeder erstgeborene Sohn in den Tempel gebracht werden, um Gott heilig zu heißen (Ex 13,2 u. Ex 13,15). Die Darbringung des Kindes erfolgte mit zwei Tauben als Opfergabe, die jede Wöchnerin nach der Zeit ihrer Reinigung, also 40 Tage nach der Entbindung, als Zeichen für Brand- und Sündopfer geben sollte (Lev 12,6–8). Simeon, der durch den Geist in den Tempel geführt wurde (*et venit in Spiritu in templum*, Lk 2,27), nahm das Kind auf den Arm und erkannte in diesem den Heiland, der Heil und Licht dem Volk Israel bringen werde. Er segnete Maria und sprach eine Pro-

²¹ Schwingenstein 1987, 2–4; Chapuis 2004.

²² Täuber 1993; Liess 1996/97.

²³ Brinkmann 1993.

²⁴ Kemperdick 1993.

²⁵ Vgl. Katalog der Tafelbilder Lochners und verwandten Werken in: Chapuis 2004, 261–291.

²⁶ Darbringung im Tempel, 1445, Eichenholz, 37,6 × 23,7 cm, Lissabon, Calouste Gulbenkian Museum (Inv. Nr. 272).

²⁷ Darbringung im Tempel, 1447, Eichenholz 139 × 126 cm, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Inv. Nr. GK 24).

²⁸ Darbringung im Tempel, D-Initiale, um 1451–1453, Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Hs. 70, fol. 56^v.

²⁹ Jülich 2017, 14.

phezeiung aus.³⁰ Auch die betagte und gottesfürchtige Priesterin Hanna war dem Lukasevangelium nach zur selben Zeit anwesend. Sie pries Gott und sprach danach über das Kind mit allen, die Erlösung suchten.

Die Lissabonner Darbringung von Stefan Lochner ist ein Tafelbild (Abb. 2), das ursprünglich wahrscheinlich Teil eines Diptychons war und die Kindheitsgeschichte Christi zum Thema hatte.³¹ Die zugehörige Tafel zeigt die Anbetung des Kindes und auf der Rückseite die Kreuzigung Christi. Die Darbringung wird im Gegensatz zu der offenen Szene der betenden Maria im Stall in einem sakralen Innenraum verortet. Durch einen von Säulen getragenen Rundbogen schaut der Betrachter in ein kleines Gewölbe. Der steinerne Bogen ist im Scheitelpunkt mit einer Jahreszahl (1445) versehen, die als gemeißelte gotische Inschrift illusionistisch in die Bildrealität eingewoben wird, zugleich aber auf die Entstehung der Tafel verweist. In einem kleinen Kuppelraum, in den der Betrachtende Einsicht erhält, sind fünf Figuren um einen niedrigen Altar versammelt. Rechts steht der mit einem reich verzierten Gewand bekleidete Hohepriester Simeon, der das nackte, nimbierte Christuskind in einer fast intimen Geste in den Armen hält. Der Knabe blickt Simeon an und berührt den alten Mann zärtlich am Bart. Bei ganz genauer Betrachtung fallen Tränen im Gesicht des Hohepriesters auf. Die Trauer Simeons präfiguriert auf subtile, emotionalisierte Weise die Passion und den Kreuzestod Christi.³²

Auf der anderen Seite des Altars steht Maria mit geneigtem Kopf, der von einem goldenen Heiligenschein umgeben wird. Ihr Blick ist andächtig gesenkt und ihre Hände hält sie als Zeichen der Trauer vor der Brust gekreuzt – ebenfalls wie bei Simeon vorausweisend auf den Kreuzestod. Neben ihr steht Hanna, die den nackten Knaben anblickt und die Hände zum Gebet erhoben hat. Hinter den beiden Frauen, zum Teil von der linken Säule verdeckt, steht Josef in rotem Gewand, einen Korb mit zwei weißen Tauben haltend. Der Altarbereich wird durch einen fast transparenten Baldachin bekrönt und zugleich gekennzeichnet. Ebenfalls zentral im Bild durchbricht ein Rundbogenfenster die hintere Wand, das den Blick nach außen jedoch durch eine Glasmalerei verschließt. Das Fenster zeigt eine frontal ausgerichtete, ganzfigürliche Gestalt Mose, die in seiner verhüllten linken Hand die Gesetzestafeln präsentiert. Auf den beiden Tafeln werden Inschriften durch feine schwarze Linien angedeutet. In Korrelation mit dem Schriftträger, den zwei steinernen Tafeln und der Figur des Moses

30 *dixit ad Mariam matrem eius ecce positus est hic in ruinam et resurrectionem multorum in Israhel et in signum cui contradicetur et tuam ipsius animam pertransiet gladius ut revelentur ex multis cordibus cogitations*, Lk 2, 34–35, Vulgata 1994.

31 Als zugehörige Tafel wird die Geburt Christi identifiziert, die heute in der Alten Pinakothek in München aufbewahrt wird (Inv. Nr. 13169). Stil, Material sowie Größe stimmen überein und die Bilder korrelieren in ihren Bildsujets und den dargestellten Figuren, Chapuis 2004, 70–73, 267–268.

32 Besonders in der Zusammenschau der beiden ursprünglich zusammengehörigen Tafeln, der Darbringung und der Anbetung, wird der Verweis auf den Kreuzestod über die Emotionen des Hohepriesters evident. In der Anbetung wird über die gestickten Kreuze auf dem Tuch unter dem liegenden Jesusknaben ebenfalls auf die Passion Christi angespielt. Dazu: Levine 2003.

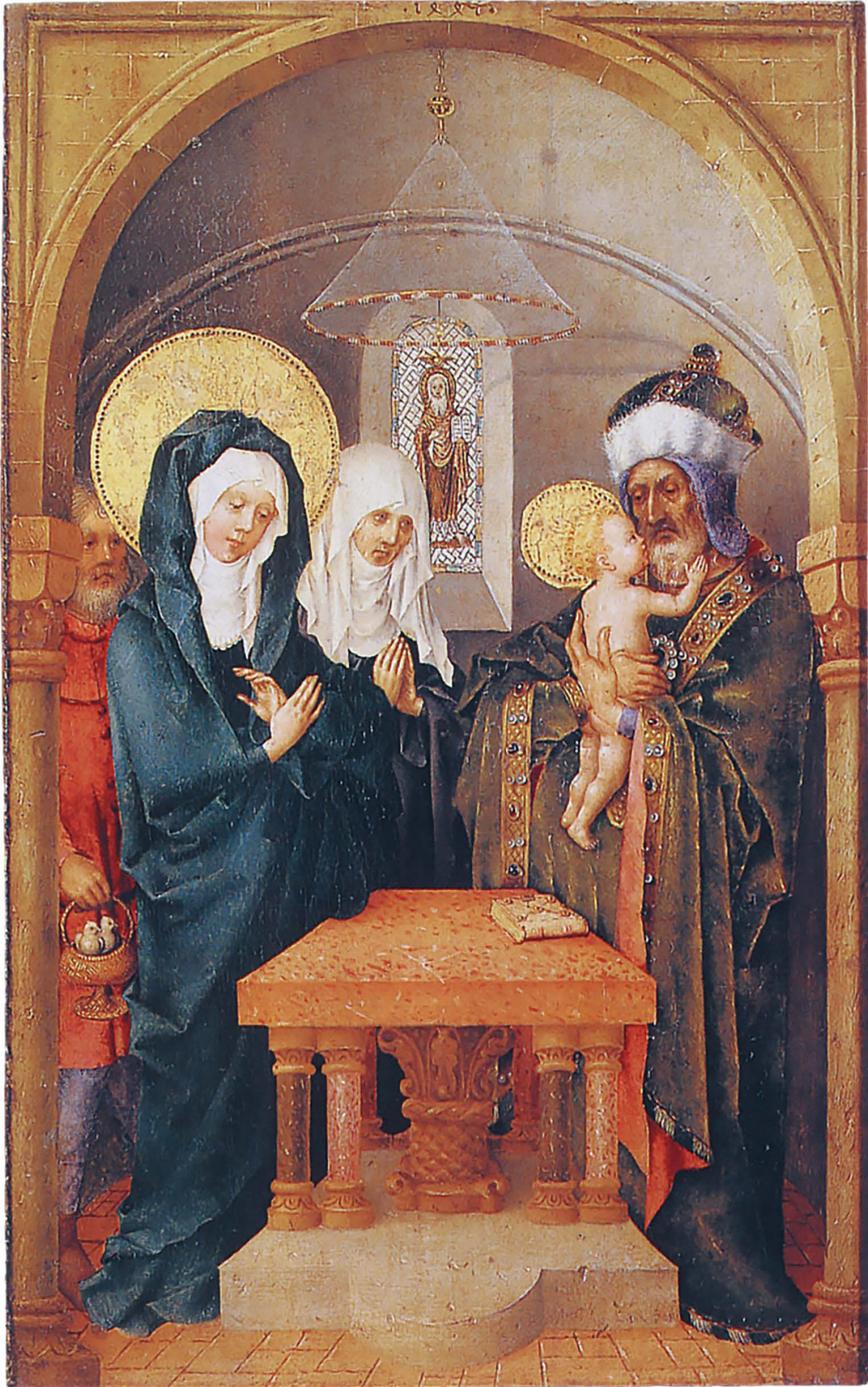


Abb. 2: Stefan Lochner, Darbringung im Tempel, 1445, Eichenholz, 37,6 × 23,7 cm, Lissabon, Calouste Gulbenkian Museum (Inv. Nr. 272).

werden die angedeuteten Schriftzeichen vom intendierten Rezipierenden als Hebräisch gedeutet. Die insgesamt fünf Schriftzeilen greifen dabei die jüdische Tradition auf, die Gesetze symmetrisch zweimal in fünf Zeilen aufzuteilen.³³ Vor Simeon liegt, als einziger Gegenstand auf dem Altar, ein zugeschlagener Pergamentcodex mit verziertem Einband als Verweis auf die lateinische Schrifttradition und die christliche Liturgie.³⁴ An die mosaischen Gesetze, die den Ursprung der im Bild dargestellten Handlung bilden, wird durch die Glasmalerei erinnert. Die Darbringung selbst steht dabei buchstäblich im Vordergrund. Als einzige unbelebte Figur, als Glasbild durch das das göttliche Licht in den Raum dringt, dennoch zentral im Bild positioniert, kommt Moses mit den Gesetzestafeln eine besondere Rolle in der Deutung der Szene zu. Lochner verankert die Szene der christlichen Heilsgeschichte nicht nur historisch, legitimiert und begründet sie, er zeigt auch auf, wie das Alte der jüdischen Riten zwar die Grundlage bildet und stets erinnert werden soll, aber durch das Neue im lebendigen Christusknaben überlagert wird.

Komplexer zeigt sich diese Überlagerung des jüdischen, alttestamentlichen durch den Neuen Bund in Lochners Darmstädter Darbringung von 1447 (Abb. 3). Mutmaßlich als Auftragsarbeit für St. Katharina zu Köln, der Kirche des Deutschen Ordens, geschaffen,³⁵ stellt die Tafel Lochners eine Besonderheit dar.³⁶ Während die Darbringung im Tempel zumeist in Bilderzyklen eingebunden wird,³⁷ ist sie in der Version für den Deutschen Orden einer typisch ausgewogenen Komposition das alleinige Hauptthema.³⁸

Maria befindet sich halbkniend in strahlend blauem Gewand und mit einem goldenen Nimbus vor einem prunkvoll verzierten, goldenen Altar, der von einem Ehrentuch umfangen wird. Der Nimbus ist mit ornamentaler Punzierung und einem schmalen Band mit Zeichen ausgeschmückt. Einige dieser Schriftzeichen lassen sich dem griechischen Alphabet zuordnen, insgesamt ergeben sie jedoch keinen sinnvollen Zusammenhang im Sinne eines lesbaren Textes.³⁹ Der Blick der Gottesmutter ist gesenkt und sie hält zwei Tauben in den Händen. Ihr schräg gegenüber steht der Hohepriester Simeon auf der anderen Seite des Altars, der behutsam den nackten, nimbierten Jesusknaben auf die rechte Ecke der Altarmensa setzt, die mit Simeons Mantel bedeckt ist. Hinter Maria steht Josef, der nach Goldmünzen in seinem an der Hüfte sitzenden Geldbeutel kramt, um seinen Erstgeborenen nach levitischer Tradition gegen eine bestimmte Geldsumme auszulösen. Er nimmt dabei selbst nicht am

³³ Boockmann 2013, 190.

³⁴ Chapuis 2004, 73.

³⁵ Jülich 2017, 11–12.

³⁶ Woelk 1995, 42.

³⁷ Erffa 1954.

³⁸ Ausführlich zu Lochners kompositorischen Merkmalen und seinem symmetrischen Bildaufbau: Schwinn 1997.

³⁹ Willberg 1993, 163.



Abb. 3: Stefan Lochner, Darbringung im Tempel, 1447, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Inv. Nr. GK 24), Eichenholz 139 × 126 cm, Vormals: Hauptaltar der Deutsch-Ordenskirche zur hl. Katharina in Köln.

mystischen Geschehen teil.⁴⁰ Ebenfalls hinter Marias Rücken positioniert, ist die Prophetin Hanna in blauem, aber weniger leuchtendem Gewand zu sehen. Hinter Josef und Hanna steht eine vom Seitenrand beschnittene Gruppe von neun Frauen dem Altar zugewandt, teils mit Kerzen in den Händen. Hinter Simeon folgt eine Gruppe von neun Männern, ebenfalls in unterschiedlichen Gewändern und mit verschiedenen Kopfbedeckungen bekleidet. Es handelt sich um eine Wiedergabe der Oberschicht

⁴⁰ Jülich 1993, 16.



Abb. 3a: Stefan Lochner, Darbringung im Tempel (Ausschnitt), Metallplättchen mit den griechischen Buchstaben Alpha und Omega.



Abb. 3b: Stefan Lochner, Darbringung im Tempel (Ausschnitt), hebraisierende Schriftzeichen auf den mosaischen Gesetzestafeln und den Altarkanten.

der Kölner Bürger, in standesgemäßer Kleidung teils mit Schmuck- oder Pelzbesatz und mit kostbaren Rosenkränzen.⁴¹ Aus der Gruppe der Männer hebt sich eine Figur in hellem Gewand und weißem Umhang hervor, die zum Betrachter gewandt einen Zettel in

⁴¹ Jülich 2017, 17 vermutet, es handle sich um die symbolische Darstellung der Kölner Stadtregierung als Zeugen im salomonischen Tempel. Damit zeige sich einerseits die Verbundenheit der Regierung mit der Kommende des Deutschen Ordens, andererseits das überragende Standesbewusstsein der herrschenden Schicht.

den Händen hält. Durch das schwarze Kreuz als Deutschordensritter, also Vertreter der Auftraggeber erkennbar, steht auf dem Papier des Ordensritters gut lesbar in gotischer Minuskel: *Ihsu maria geit uns loen mit dem Rechtverdige(n) Symeo(n) des heltu(m) ich hy zeigen schoen 1447*. Wahrscheinlich war an dieser Stelle ein kreuzförmiges Kästchen mit den Reliquien des an der Szene beteiligten Simeons befestigt,⁴² auf die der Zettel wie eine Reliquienauthentik verweist. Im Vordergrund befindet sich eine Schar Kinder, die Ministranten gleichen, der Größe nach gestaffelt mit Kerzen in den Händen, die wie die Erwachsenen Messer und Geldbeutel an ihren kostbaren Gürteln tragen.⁴³

Auf dem gekachelten Fußboden liegen Stechpalmenblätter und Weizenähren verstreut. Den Altar und die Figuren umgibt ein Goldgrund, der mit kleinen Engelsfiguren in blauen Gewändern belebt wird. Wie die eingeritzten Strahlen entspringen die Engel einer himmlischen Sphäre, die sich am oberen Bildrand öffnet. Gottvater blickt als nimbierte Halbfigur in rotem Gewand aus einer Aureole von Engeln auf das Geschehen herab; seine Hände hat er zum Segensgestus erhoben. Der Altar unter ihm hat eine aufgesetzte goldene Mitteltafel, die von drei Engeln bekrönt wird und als zentrales Thema unter dem maßwerkverzierten Bogenabschluss Moses mit den Gesetzestafeln zeigt. Seitlich wird sie flankiert von zwei Kerzen in Halterungen, an denen jeweils ein metallenes Täfelchen (Abb. 3a) mit den griechischen Buchstaben Alpha (links) und Omega (rechts) als Symbol für das Allumfassende in Christus bzw. Gott hängt, der sich selbst als Anfang und Ende betitelt (Apk 22,13). In einem Antependium ist zwischen Maria und Simeon ebenfalls als goldene Schmiedearbeit die Opferung Isaaks zu sehen. Sowohl auf den zwei Tafeln des Moses, auf der Kante der Mensa sowie der Stoffborte am Stipes des Altars als auch an den Kanten finden sich hebraisierende Schriftzeichen (Abb. 3b).

Lochners komplexes Bildwerk behandelt inhaltlich mehrere Themen: Die Darbringung des Erstgeborenen sowie die Reinigung Marias und die Erlösung der Menschheit durch den Kreuzestod Christi.⁴⁴ Die Wiedergabe der biblischen Erzählung der Darbringung orientiert sich sehr genau an der Bibel und den mosaischen Gesetzen: Maria hat zwei Tauben als Opfergabe in den Händen, Josef Goldmünzen, um sein Kind auszulösen. Sogar Simeon ist gemäß der Kleidervorschrift für Hohepriester im Buch Exodus gekleidet.⁴⁵

Auf allegorischer Ebene wird in den Bildelementen und -details die Besiegelung des Neuen Bundes zwischen Gott und den Menschen veranschaulicht. Gottvater, der an höchster Stelle umgeben von seinen Heerscharen der Szene beiwohnt, segnet das

⁴² Das Reliquiar wird im Museumsführer bei Pauli 1818² erwähnt, bevor es verloren ging. Spuren der Befestigung sind allerdings heute noch erkennbar, dazu Chapuis 2004.

⁴³ Zum Schutz ihrer wertvollen Schuhe tragen sie sogar Trippen unter den Füßen, die das Gehen durch Unrat auf den Straßen ermöglichen, Jülich 2017, 17.

⁴⁴ Chapuis 2004, 81; Jülich 2017, 14.

⁴⁵ Jülich 1993, 25. Das rot-blaue Gewand ist dabei u. a. bei der Gestaltung der Cappa geprägt von liturgischen Gewändern des 15. Jahrhunderts.

Geschehen und legitimiert seinen Sohn.⁴⁶ Auf der vertikalen Mittelachse des Bildes sind die Verweise auf den Alten Bund zwischen Gott und den Israeliten als bildtragende Artefakte angeführt.⁴⁷ Mit Moses wird die Gesetzesübergabe aufgerufen, die Opferung Isaaks durch seinen eigenen Vater, den Stammesvater Abraham (Gen 22), veranschaulicht die Gottesfürchtigkeit und verweist auf den Alten Bund sowie die Erneuerung des Bundes. Abraham, der von Gott wiederum von der Tat abgehalten wird, beweist mit seiner Bereitschaft Demut und Ergebenheit. Auf moralisch-appellativer Ebene können dementsprechend analog zu Abraham und den zentral abgebildeten Geboten die Rezipierenden zu Gehorsam aufgefordert werden.⁴⁸ Zudem präfiguriert die Bindung Isaaks den Tod Christi, der von seinem eigenen Vater zur Erlösung der Menschen geopfert wird.⁴⁹ Lochner stellt mit dem Typus des Alten Testaments keinen typologischen Bezug zur Darbringung her, sondern präfiguriert den Kreuzestod. Die Passion Christi wird ebenfalls in den am Boden liegenden Stechpalmenblättern vorausgewiesen.⁵⁰

Die Weizenähren, die zusammen mit den Stechpalmenblättern auf dem Fußboden liegen, verweisen auf eine moralische Ebene und beziehen die unmittelbare Gegenwart mit ein, indem den Gläubigen der Weg zum eigenen Seelenheil aufgezeigt wird. Die Ähren als Symbol für das eucharistische Brot suggerieren,⁵¹ dass die Gläubigen am Opfertod teilhaben und erlöst werden können.⁵² Lochner bietet den intendierten Rezipienten dabei nicht nur Identifikationsfiguren im Bild an, sondern er bezieht mit einem Detail die Betrachtenden der Tafel in das Geschehen ein, indem er den Bildraum in den Betrachterraum ausweitet: Der Rubin auf der Mitra Simeons spiegelt ein gotisches Fenster, das nicht durch die Architektur innerhalb der Bilddarstellung begründet ist, sondern den Aufstellungsort der Tafel, den Kirchenraum aufgreift.⁵³ Es kommt zur Überlagerung der verschiedenen Bildthemen sowie Realitätsebenen.

Die biblische Darbringung wird in Lochners Tafel zugleich mit der Tradition des Lichterfests verknüpft, das bereits im 5. Jahrhundert in die christliche Liturgie übernommen und als ‚Maria Lichtmess‘ noch immer am 2. Februar in der katholischen Kirche zelebriert wird. Im Bild ist die Prozession der Kölner Oberschicht an den Altar

46 Jülich 2017, 15.

47 Schwinn 1997, 286–287.

48 Jülich 2017, 15.

49 Lucchesi Palli 1990, 33–34.

50 Chapuis 2004, 81.

51 Auch in Lochners Tafel mit der Anbetung des Kindes, die ursprünglich wahrscheinlich zusammen mit der Lissabonner Darbringung zu einem kleinen Klappaltar gehörte, gibt es Verweise auf das eucharistische Brot. Das Kind, vor dem Maria kniet und die Hände zum Gebet erhoben hat, liegt auf einem mit Kreuzen verzierten Tuch, ähnlich dem Korporale, auf dem während der Messfeier die Hostie abgelegt wird.

52 Seibert 1990, 81–82.

53 Brinkmann 1993, 85–86. Mehrere Werke Lochners zeigen solche Spiegelungen, die er stilistisch aus der niederländischen Malerei übernommen hat. Dazu auch Chapuis 2004, 85 und Jülich 2017, 16, jeweils mit Detailabbildungen.

getreten, um dem Geschehen dort beizuwohnen. Kompositorisch trennt Lochner die Figuren der biblischen Erzählung und diejenigen, die symbolisch für die Kölner Patrizier bzw. den Stadtrat stehen, indem er die Protagonist:innen der Darbringung alleamt vor dem Ehrentuch positioniert. Die übrigen Figuren der Städter stehen vor dem Goldgrund.⁵⁴ Der Altar im Bildzentrum ist sowohl Teil der Darbringungsszene als auch liturgische Feierlichkeit der Kölner zur Kerzenweihe. Mit dem Verweis auf die Weizenähren zu den Füßen der Messteilnehmer ist der Christusknabe, der vom Hohepriester auf den Altar gesetzt wird, als Veranschaulichung der Realpräsenz Christi in der Eucharistie zu verstehen.

In Lochners Darbringung von 1447 werden die – aus christlicher Sicht – alten, jüdischen Traditionen mit der christlichen Liturgie quasi überblendet und ein zeitgenössisch aktueller Bezug hergestellt. Dies wird durch die Art der Veranschaulichung von Altem und Neuem Testament deutlich. Ikonographisch wird der Alte Bund durch die alttestamentlichen Figuren und Szenen im Altarschmuck aufgerufen. Zusätzlich markieren hebraisierende Schriftzeichen am und um den Altar herum einen jüdisch bzw. alttestamentlichen Schrift-Raum. Die Zeichen, die die Edelsteinborte an der Altarkante flankieren, sind nach Boockmann als hebräische Buchstaben zwar lesbar, doch kann sie keinen konkreten Textsinn daraus erschließen.⁵⁵ Die Verwendung der Zeichen ist auf einige hebräische Buchstaben mit aschkenasischem Duktus beschränkt, die keine Lesbarkeit der Inschrift bzw. einen Zusammenhang der einzelnen Zeichen als sinnvolle Wörter oder Sätze erkennen lassen.⁵⁶ Boockmann vermutet, dass Lochner eine Alphabetvorlage oder einen konkreten hebräischen Text nutzte, den er jedoch nicht getreu übertrug.⁵⁷ Kleiner und dadurch in ihrer Lesbarkeit erschwert sind die Zeichen auf den Gesetzestafeln der Mosesfigur im Altarschmuck. Lediglich die ersten Zeichen einer Zeile sind dem Alphabet zuordenbar, die übrigen sind, teils durch Beschädigung, Boockmann zufolge nicht mehr erkennbar. Anders als bei der Lissabonner Darbringung enthalten die Schrifttafeln in der Darmstädter Version sieben Schriftzeilen und weichen damit von der Wiedergabe der Anzahl der Gebote ab. Der durch die hebraisierenden Zeichen gekennzeichnete Raum wird seitlich durch die griechischen Buchstaben auf den kleinen, an den Kerzenhaltern hängenden Plaketten gerahmt. Mit Abschluss der Mensa des goldenen Altars, auf welcher der Christusknabe platziert ist, verweisen Alpha und Omega auf Christus als den Ersten und Letzten (Apk 22, 13) – nicht zuletzt, indem sie in der christlichen Auffassung die ganze Potenz des Alphabets zwischen sich halten.⁵⁸

⁵⁴ Die einzige Ausnahme bildet die exponierte Position der männlichen Figur hinter dem Hohepriester, die zusammen mit der sonst unauffälligen äußeren Erscheinung die These eines Kryptoporträts des Künstlers selbst bestärkt, Suckale 1998, 194.

⁵⁵ Boockmann 2013, 477.

⁵⁶ Boockmann 2013, 477.

⁵⁷ Boockmann 2013, 119.

⁵⁸ Kiening 2016, 177.

Durch die Positionierung des Knaben auf dem Altar führt Lochner die verschiedenen Bildebenen, die von den Schriftzeichen als ikonisches Element unterstützt werden, in einem Punkt zusammen. Erstens wird die biblische Erzählung mit Christus veranschaulicht, der als Kind nach mosaischem Gesetz im Tempel dargestellt wird. In diesem Fall dienen die hebräischen Buchstaben „der Historisierung und Verortung der Szene in ein alttestamentliches oder jüdisches Umfeld“.⁵⁹ Zweitens bedeutet Christus die Erfüllung der Verheißung des Alten Testaments. Er wird über und vor den ikonographischen Szenen des Alten Bundes und der hebräischen Schriftzeichen positioniert. Der Alte Bund ist dabei sowohl als gesetzliche Grundlage als auch als Gegensatz zum Neuen Bund zu verstehen. Drittens zeigt Lochner Christus auf dem Altar im Kontext des Messgeschehens in seiner Realpräsenz und lässt so die Gläubigen am Opfertod und der damit verbundenen Erlösung teilhaben.

Neben diesem komplexen Tafelwerk weist eine Buchmalerei der Szene, die aufgrund des kleinen Formats eine Reduzierung der Bildelemente erfährt, zugleich aber Lochners Bezüge und ikonographische Verknüpfungen beibehält, eine besondere Nähe zum Gronauer Fenster auf. Das sogenannte Darmstädter Gebetbuch, das gerade einmal 10,8 × 8,3 cm misst, wurde als Gebrauchshandschrift zur privaten Andacht hergestellt – sein guter Erhaltungszustand lässt jedoch keine intensive Nutzung vermuten (Abb. 4).⁶⁰ Die Handschrift wird aufgrund einer großen stilistischen Nähe mit Lochner und seiner Werkstatt in Verbindung gebracht, ohne dass eine aktive Rolle Lochners bei den prachtvollen Illuminationen eindeutig nachgewiesen werden kann.⁶¹ Das kleinformatige Stundenbuch zeigt innerhalb des Marienoffiziums (fol. 22^v–72^v) auf fol. 56^v in einer historisierten Initiale die Darbringung im Tempel. Im Binnenfeld des Buchstaben D, der die Non markiert und beginnt, wird Maria im Zentrum des Bildes in einem sakralen Innenraum gezeigt. Sie kniet mit zum Gebet erhobenen Händen vor einem Altar und ist Simeon zugewandt, der das nackte Jesuskind hält.

Begleitet wird er von einer faltig dargestellten Frau, der Prophetin Hanna. In dieser Version hält Josef die zwei Tauben als Opfergabe mit verhüllten Händen. Hinter ihm steht eine Frau in Habit und Schleier der Zisterzienserinnen. Durch einen kreisrunden goldenen Baldachin wird der Raum des Altartisches ähnlich der Lissabonner Darbringung angezeigt. Auf der Mensa selbst stehen zwei steinerne Tafeln mit hebräisch anmutenden Schriftzeichen, die die Gesetzestafeln repräsentieren. Während die Darmstädter Darbringung ein theologisches Programm wiedergibt, das die Szene mit dem Lichtmessfest zusammenführt, konzentriert sich die Darstellung im Gebetbuch auf die Schilderung nach Lukas. Gleichwohl wird die zentrale Figurengruppe analog zu den Tafelwerken dargestellt. Bemerkenswert ist die Veranschaulichung des Alten Bundes und der mosaischen Gesetze, die im Gebetbuch ebenfalls reduziert als zwei steinerne Tafeln auf dem Altar inszeniert werden. Analog zur Darmstädter Version

⁵⁹ Boockmann 2013, 190.

⁶⁰ Woelk 1996, 17.

⁶¹ Ausführliche Literaturhinweise zum Mitwirken Lochners bei Cermann (o. J.).



Abb. 4: Darbringung im Tempel, D-Initiale, um 1451–1453, Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Hs. 70, fol. 56^r.

wird Christus kompositorisch leicht nach rechts versetzt vor die Gesetzestafeln positioniert. Die Tafeln betonen die zentrale Bildachse und nehmen zusammen mit dem Altar einen Großteil der Bildfläche ein. Weitaus weniger komplex, dennoch mit der gleichen zugrundeliegenden Überlagerung von Altem und Neuem Testament, veranschaulicht das Gebetbuch die Darbringung im Tempel.

Stefan Lochner verwendet in allen drei besprochenen Darbringungsdarstellungen hebräische und hebraisierende Schriftzeichen, die in ihrer Reihenfolge nicht logisch oder gar nicht lesbar sind und somit keinen konkreten Text wiedergeben. Sie werden wie andere ikonographische Elemente als Bildzeichen verwendet und transportieren auf ikonischer Ebene Bedeutung, die je nach Schriftträger differiert. Während die Zeichen auf den mosaischen Tafeln spezifisch auf die Zehn Gebote verweisen und somit die Textreferenz konkret ist, markieren die hebraisierenden Zeichen auf der Altarmensa einen bestimmten Raum und auf den Gewändern der Figuren kennzeichnen sie ihre Träger. Die Unlesbarkeit der Zeichen steigert gewissermaßen noch ihre Aussage innerhalb des Bildgefüges. Moses, der als bildliche Darstellung auf der Lissabonner und der Darmstädter Darbringung die beschriebenen Tafeln präsentiert, gehört nicht zum interagierenden, lebenden Personal der Szene. Es kommt zu einer christlichen Umdeutung des jüdischen Schriftmodells. Der in Gold oder Glas fixierte Moses mit den in Stein gemeißelten Gesetzen – oder auch nur die steinernen schrifttragenden Tafeln –, die allein durch ihre Materialität auf Perpetuierung ausgelegt sind, werden als Hintergrund eines aktualisierten, christlichen Schriftverständnisses, basierend auf Paulus veranschaulicht.

3 *littera enim occidit, spiritus autem vivificat*

Nicht dass wir tüchtig sind von uns selber, uns etwas zuzurechnen als von uns selber; sondern dass wir tüchtig sind, ist von Gott, der uns auch tüchtig gemacht hat zu Dienern des neuen Bundes, nicht des Buchstabens, sondern des Geistes. Denn der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig.

(2 Kor 3,5–6, LUT)

Paulus schreibt im dritten Kapitel seines zweiten Briefes an die Korinther über den rechten Dienst für Christus. Dabei nimmt er Bezug auf die alttestamentliche Theologie: Den Alten Bund besiegelte am Berg Sinai das Gesetz, das Moses auf die steinernen Tafeln schrieb. Dabei überblendet Paulus „den mosaischen Gedanken mit dem prophetischen der zukünftigen Begründung eines neuen Bundes“.⁶² Der lebendige Gott schreibe sich direkt in die Herzen der Menschen ein. Dies mache er nicht mit Tinte, sondern mit dem Heiligen Geist. Er schreibe nicht in steinerne Tafeln, sondern in die fleischernen Tafeln des Herzens (2 Kor 3,3). In einer metaphorischen Gegen-

⁶² Kiening 2016, 172.

überstellung von Materie und Geist kulminiert Paulus Polemik schließlich im oben genannten Zitat, dass Gott keine Diener des Buchstabens schaffe, sondern Diener des Geistes, denn der Buchstabe töte, der Geist aber mache lebendig.⁶³ Für Christian Kiening konkretisiert sich dies „im Sinn der christologischen Überbietungsidee in einem pneumatischen Schriftbegriff“.⁶⁴

Diese Überbietung des jüdischen Schriftverständnisses, in welchem die Heilige Schrift die Grundlage für Gottes Handeln gegenüber dem Menschen bildet,⁶⁵ entsprechend einer unmittelbareren Kommunikation qua der Paulinischen Idee des Einschreibens in die Herzen, wird in den Darbringungsszenen bildlich umgesetzt. Die mosaïschen Tafeln bzw. die Figur des Moses im Kunsthandwerk in den Bildern Lochners verweist auf das Alte, auf die Idee einer göttlichen Urschrift, die auch in späteren Zeiten ermöglichte, Normen und Regeln durch den Rückgriff auf die in Stein gemeißelten Ursprünge zu legitimieren. Die Zeichen sind weder lesbar, noch ist Moses lebendig. Die Überschreibung findet durch Christus statt, der als inkarnierter Logos, von Simeon als Heiland erkannt, Erlösung und Gnade bringt. Während der Alte Bund den gottgeschriebenen, steinernen Tafeln verpflichtet ist, ist das Neue Testament an Formen des körpernahen „lebendigen Gedächtnisses“ gebunden.⁶⁶ Es handelt sich um eine Gegenüberstellung und Überbietung von Altem und Neuem Bund, von Gesetz und Gnade, die als steinerne Tafeln mit hebraisierenden Schriftzeichen und fleischerne Tafeln anschaulich wird. Letztere manifestieren sich in dem lebendigen Geist in Christus, der durch seine Realpräsenz in der Liturgie die Gläubigen immer wieder am Messopfer teilhaben lässt.

Das Gronauer Fenster zeigt auffällige kompositorische Ähnlichkeiten zu Lochners Darbringungen, besonders im Vergleich mit dem Darmstädter Gebetbuch. Sowohl die Positionierung der Akteure um den bildraumeinnehmenden Altar in einem sakralen Innenraum als auch die Gesetzestafeln als eines der wenigen Bildelemente verweisen auf eine zumindest indirekte Rezeption der Werke Lochners. Zu Abweichungen kommt es bei der Verwendung von Schriftzeichen und ihren Trägern, die die Überbietung und Überlagerung des jüdischen Schriftmodells durch den Neuen Bund, den christlichen Glauben und die Liturgie veranschaulichen. Die Benennung der Gottesmutter in ihrem Nimbus greift eine aus der Tafelmalerei stammende Bildtradition auf. Durch den Einsatz von Metall in der Malerei werden goldene Hintergründe und Nimben durch Punzierung, Ritzen, Kratzen oder auch Farbauftrag mit Details versehen.⁶⁷ Besonders bei der Gestaltung ohne zusätzlichen Farbauftrag bleiben Namensbeischriften und Titulierungen je nach Betrachterstandpunkt im Material verborgen, aus dem sie herausgearbeitet wurden. Dies steigert auf eine besondere Weise die Präsenz

⁶³ Frese 2014, 7.

⁶⁴ Kiening 2016, 172.

⁶⁵ Kiening 2016, 170.

⁶⁶ Küsters 2012, 286.

⁶⁷ Vgl. Fritz 1993, Willberg 1993 und Schulz 2016.

der Schrift, indem die Zeichen im Metall durch Lichteinfall flirren und flimmern oder gar unsichtbar werden („restringierte Schriftpräsenz“).⁶⁸ Diese Art des Verbergens der Zeichen wird durch die kleinen, lediglich etwas helleren goldenen Buchstaben im goldenen Nimbus von Maria im Gronauer Fenster übernommen. Obwohl es sich um die einzige konkrete, textsinngenerierende und aus der Nähe gut lesbare Inschrift auf der Scheibe handelt, ist davon auszugehen, dass diese für den Betrachtenden – je nachdem in welcher Höhe die Scheibe ursprünglich angebracht war – unlesbar oder gar verborgen blieb. In der Gestaltung gleicht die Nimbeninschrift den Schriftzeichen auf dem Gürtel Simeons. Inschriften auf der Kleidung, auf Borten, Säumen oder Gürteln, mit hebräischen oder hebraisierenden Schriftzeichen sind ebenfalls aus der Tafelmalerei bekannt und wurden auch in Passionsspielen in der Spätgotik verwendet.⁶⁹ Die schrifttragenden Textilien gehen dabei nicht auf reale Vorbilder jüdischer (Ritual-)Kleidung zurück, sondern dienen zur Kennzeichnung der Figuren und ihrer (religiösen) Herkunft.⁷⁰ Indes waren Inschriften auf ritueller Kleidung ein Spezifikum der christlichen Liturgie. Heute sind liturgische Gewänder erhalten, die – insbesondere auf der Kasel – lateinische Inschriften aufweisen. Auf den Messgewändern aufgestickte Bilder und Inschriften dienten dabei meist der Vergegenwärtigung des Kreuzestods.⁷¹ Bei der Veranschaulichung des jüdischen Ritus nach mosaischem Gesetz kommt es in der Bildsprache im Gronauer Fenster zur Überlagerung von christlichen Traditionen der Liturgie. Dieses Phänomen der Überlagerung wird durch die Darstellung der Schrifttafeln auf dem Altar nochmals gesteigert. Während in den Darbringungsszenen nach Lochner der Schriftträger ikonographisch die Gesetzestafeln aufgreift, teilweise sogar die Schriftzeichen nach jüdischer Tradition in zweimal fünf Zeilen aufteilt, erscheint im Gronauer Fenster ein Triptychon als Schriftträger, das in seiner Formensprache große Ähnlichkeit zu einem christlichen Retabel aufweist. Solche Altaraufsätze dienten als Schauwand hinter der Mensa und weisen in der Regel eine mannigfaltige Bebilderung in ihrer Geschichte auf.⁷² In der Gronauer Scheibe ersetzen Schriftzeichen die Darstellung von heiligen Personen oder szenischen Gefügen. Dabei entziehen sich die hebraisierenden Schriftzeichen einer Lesbarkeit, denn sie imitieren nur die Wiedergabe eines Textes an dieser Stelle. Auch in dieser Darstellung wird der Christusknabe wie in Lochners Darbringungen auf dem Altar vor den

68 Zur „restringierten Schriftpräsenz“ vgl. Frese/Keil/Krüger 2014. Michel Butor versteht die Funktion schwer zu entziffernder Inschriften in punzierten Nimben nicht in der Identifikation der dargestellten Person, sondern die verborgenen Wörter sollen den Betrachter dazu bewegen, die „Namen ehrfurchtsvoll so oft wie möglich auszusprechen“, Butor 1992, 43–44.

69 Boockmann 2013, 73.

70 Der Tallith ist das einzige Kleidungsstück des jüdischen Ritus, das (in der Realität) eine Inschrift tragen kann. Inschriften können auf der Borte am Halsausschnitt neben anderen Zierelementen eingestickt sein. Weiterführend: Rubens 1973.

71 Boockmann 2013, 73–74. Erst ab dem 17. Jahrhundert etabliert sich eine Rabinertracht, die wiederum auch auf christliche Vorbilder liturgischer Gewänder zurückgeht, Rubens 1973, 159–178.

72 Braun 1934.

hebraisierenden Schriftzeichen positioniert. Die Zeichen, die nicht als ein konkreter Text gelesen werden können, funktionieren als ikonographisches Element, eröffnen eine typologische Beziehung zwischen Altem und Neuem Testament und nobilitieren zugleich den Neuen Bund. Die Komplexität in der Interpretation kann, wie bei Lochner gezeigt, bis hin zu einem in Zeichen gemalten Glaubensbekenntnis reichen,⁷³ auch wenn die Gronauer Scheibe die Bildelemente auf das Wesentliche der Darbringung reduziert. Die Ikonographie der Gesetzestafeln wird aufgehoben, gleichsam mit einer christlich-liturgischen Formsprache überschrieben. Allein die Pseudoinschrift auf den Tafeln erhält den Assoziationskontext, der das Geschehen im ursprünglichen jüdischen Ritus verankert. Überdies wird das Spannungsverhältnis von Buchstabe und Pneuma bildlich umgesetzt,⁷⁴ das zugleich der Veranschaulichung einer Überschreibung und Umkodierung des jüdischen Schriftmodells mit einem pneumatischen Schriftverständnis dient.

Literaturverzeichnis

Quellen

Biblia Sacra juxta vulgatam versionem, hg. von Roger Gryson, Stuttgart 1994.

Die Bibel nach Martin Luthers Übersetzung, revidierter Text, durchgesehene Ausgabe, Stuttgart 2017.

Forschungsliteratur

Boockmann, Margaretha (2013), *Schrift als Stigma. Hebräische und hebraisierende Inschriften auf Gemälden der Spätgotik* (Schriften der Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg 16), Heidelberg.

Braun, Joseph (1934), „Altaretabel (Altaraufsatz, Altarrückwand)“, in: *Reallexikon der Kunstgeschichte*, Bd. 1, 529–564.

Brinkmann, Bodo (1993), „Jenseits von Vorbild und Faltenform: Bemerkungen zur Modernität Stefan Lochners“, in: Frank Günther Zehnder (Hg.), *Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung* (Katalog zur Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln 3. Dezember 1993 – 27. Februar 1994), Köln, 81–96.

Butor, Michel (1992), *Die Wörter in der Malerei*, aus dem Französischen von Helmut Scheffel, Frankfurt a. M.

Cermann, Regina (Bearb.) (o. J.), „Stoffgruppe 43: Gebetbücher. Handschrift Nr. 43.1.43: Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Hs 70“, in: *Deutschsprachige illustrierte Handschriften des Mittelalters*, Online-Datenbank: <https://kdih.badw.de/datenbank/handschrift/43/1/43> (Stand: 1.8.2022) [gedruckt in: Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters, Band V,1].

Chapuis, Julien (2004), *Stefan Lochner. Image Making in Fifteenth-Century Cologne*, Turnhout.

⁷³ Jülich 2017, 15.

⁷⁴ Vgl. Küsters 2012, 289.

- Dehio, Georg (2008), *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Hessen II: Regierungsbezirk Darmstadt*, bearbeitet von Folkhard Cremer u. a., München/Berlin.
- Elkins, James (1999), *The Domain of Images*, London.
- Erffa, Hans Martin von (1954), „Darbringung im Tempel“, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. III, 1057–1076, Online-Version, <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=89142> (Stand: 4.4.2022).
- Frese, Tobias (2014), „Denn der Buchstabe tötet‘ – Reflexionen zur Schriftpräsenz aus mediävistischer Perspektive“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgene, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston, 1–16.
- Frese, Tobias/Keil, Wilfried E./Krüger, Kristina (Hgg.) (2014), *Verborgene, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston.
- Fritz, Johann Michael (1993), „Auf Gold gezeichnete und gemalte Goldschmiedearbeiten“, in: Frank Günther Zehnder (Hg.), *Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung* (Katalog zur Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln 3. Dezember 1993 – 27. Februar 1994), Köln, 133–142.
- Gast, Uwe (2011), *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Oppenheim, Rhein- und Südhessen* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland Bd. III, 1), Berlin.
- Jülich, Theo (1993), „Die Darbringung im Tempel“, in: Theo Jülich (Hg.), *Gottesfurcht und Höllenangst. Ein Lesebuch zur mittelalterlichen Kunst*, Darmstadt, 10–37.
- Jülich, Theo (2017), „Nunc dimittis servum tuum Domine. Stefan Lochners Darbringung im Tempel von 1447“, in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein* NF 10, 7–28.
- Kemperdick, Stephan (1993), „Zur Lochner-Rezeption außerhalb Kölns“, in: Frank Günther Zehnder (Hg.), *Stefan Lochner. Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung* (Katalog zur Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln 3. Dezember 1993 – 27. Februar 1994), Köln, 69–80.
- Kiening, Christian (2016), *Fülle und Mangel. Medialität im Mittelalter*, Zürich.
- Kiening, Christian/Stercken, Martina (Hgg.) (2008), *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne*, Zürich.
- Krämer, Sybille (2003), „Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, in: Sybille Krämer u. Horst Bredekamp (Hgg.), *Bild, Schrift, Zahl*, München, 157–176.
- Kühner, Eberhard (1989), *Das Dorf in der Grünen Aue. Gronau im Laufe der Jahrhunderte*, Bensheim.
- Küsters, Urban (2012), *Marken der Gewissheit. Urkundlichkeit und Zeichenwahrnehmung in mittelalterlicher Literatur*, Düsseldorf.
- Levine, Daniel (2003), „An iconographic oddity in Stefan Lochner’s Lisbon ‚Presentation in the Temple‘“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 64, 329–332.
- Liess, Reinhard (1996/97), „Stefan Lochner und Jan van Eyck. Der Einfluss des Genter Altars auf den Altar der Kölner Stadtpatrone“, in: *Aachener Kunstblätter* 61, 157–197.
- Lucchesi Palli, Elisabeth (1990), „Abraham“, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie* (LCI), Bd. I, 33–34.
- Lucchesi Palli, Elisabeth/Hoffschlothe, Lidwina (1990), „Darbringung Jesu im Tempel“, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie* (LCI), Bd. I, 473–477.
- Osten-Sacken, Peter von der (2005), „Opferung Isaaks, Gesetzestafeln und Auslösung des Erstgeborenen: Biblisch-jüdische Motive in Stefan Lochners ‚Darbringung Christi im Tempel‘ von 1447“, in: Birgit E. Klein u. Christiane E. Müller (Hgg.), *Memoria – Wege jüdischen Erinnerns: Festschrift für Michael Brocke zum 65. Geburtstag*, Berlin, 553–578.
- Pauli, Philipp August (1818²), *Das Grossherzogliche Museum in Darmstadt*, Darmstadt.
- Rubens, Alfred (1973), *A History of Jewish Costume*, London.
- Scholz, Sebastian (1994), *Die Inschriften des Landkreises Bergstraße* (Die Deutschen Inschriften, Bd. 38), Wiesbaden.

- Schorr, Dorothy C. (1946), „The Iconographic Development of the Presentation in the Temple“, in: *The Art Bulletin* 28,1, 17–32.
- Schulz, Vera-Simone (2016), „Bild, Ding, Material: Nimben und Goldgründe italienischer Tafelmalerei in transkultureller Perspektive“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79, 508–541.
- Schwingenstein, Christoph (1987), „Lochner, Stephan“, in: *Neue Deutsche Biographie* 15 (1987), 2–4, Online-Version, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118728679.html#ndbcontent> (Stand: 14.3.2023).
- Schwinn, Christa (1997), „Beobachtungen zu Bildsymmetrie und Goldgrund bei Stefan Lochner“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 58, 285–290.
- Seibert, Jutta (1990), „Ähre“, in: Engelbert Kirschbaum (Hg.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie* (LCI), Bd. I, 81–82.
- Suckale, Robert (1998), *Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis Heute*, Köln.
- Täuber, Dagmar Regina (1993), „Zwischen Tradition und Fortschritt: Stefan Lochner und die Niederlande“, in: Frank Günther Zehnder (Hg.), *Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung* (Katalog zur Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln 3. Dezember 1993 – 27. Februar 1994), Köln, 55–68.
- Wallis, Mieczysław (1973), „Inscriptions in Paintings“, in: *Semiotica* 9, 1–28.
- Willberg, Anette (1993), „Die Punzierung – ein technologisches Detail“, in: Frank Günther Zehnder (Hg.), *Stefan Lochner Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung* (Katalog zur Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum der Stadt Köln 3. Dezember 1993 – 27. Februar 1994), Köln, 157–168.
- Woelk, Moritz (1995), *Vom Jenseits ins Diesseits. Sakrale Bilder des Spätmittelalters aus den Beständen des Hessischen Landesmuseums aus Privatbesitz* (Katalog zur Ausstellung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt 16. September 1995 – 12. November 1995), Darmstadt.
- Woelk, Moritz (1996), „Das Darmstädter Stundenbuch und seine Stellung in Lochners Werk“, in: Kurt Hans Staub (Hg.), *Stefan Lochner Gebetbuch 1451*, Wiesbaden, 17–78.

Bildnachweise

Abb. 1: Uwe Gast/Daniel Parello, CVMA Freiburg.

Abb. 2: Calouste Gulbenkian Museum, Lissabon.

Abb. 3: Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, GK 24, Fotograf: Wolfgang Fuhrmannek.

Abb. 4: Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, Hs. 70.

Fiammetta Campagnoli

A Pregnant Silence. Heuristics of the Word and Mediality According to Konrad Witz

*And what obscured in this fair volume lies
Find written in the margent of his eyes
This precious book of love, this unbound lover,
To beautify him, only lacks a cover. [...]
That book in many's eyes doth share the glory
That in gold clasps locks in the golden story¹*

Revealed by the prophets, transmitted by the Scriptures, and embodied in Christ himself, the divine Word *was* – and still *is* – conveyed by a communicative system as verbal as it is visual. To cope with the invisibility of God, verbose exegesis as well as loquacious imagery have followed. However, what happens when the word falls silent, and silence becomes eloquent? More importantly, how could such a dichotomy be addressed and, at the same time, emphasized in iconography?

To answer such questions, we will analyze a painting by Konrad Witz (Fig. 1), in which the viewer is stimulated by a dense interweaving of reticence and eloquence, suspensions and revelations, promises and reminiscences.

This study will focus primarily on a wing of the polyptych that Konrad Witz, assisted by the workshop, made between 1444 and 1447.² As usual for both the artist's biography and production, only a few documentary records remain for this specific work.³ It is presumably the left-wing of the so-called *Altar of the Intercession*. After this latter, the only surviving section of this altarpiece is the right-wing, now on display at the Kunstmuseum Basel.⁴ The central part is supposed to have consisted of a sculptural composition that has been lost.⁵ Commissioned by Dominican nuns for their convent,⁶ it is conceivable that the entire decorative ensemble presented an iconography in adherence to the mysticism of the order, whose mission is the preaching and the dissemination of the Scriptures. This aspect is particularly appreciable

1 Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Act 1, Scene 3, 85–88 and 91–92.

2 Concerning the workshop interventions, read Hartweg 2011, 181–187.

3 Brinkmann 2011, 10–22.

4 The wing shows a *Nativity* and, on the other side, a representation of *The Incredulity of St. Thomas* and *The Intercession of Christ and the Virgin*. On the reconstruction of the altar, Kemperdick 2011, 177–179 and Hartweg 2011.

5 Kemperdick 2011, 177, n. 6.

6 On the possible identification of the convent, Kemperdick 2011, 179–180.

I express my profound gratitude to Professor Philippe Morel, who accompanies me with generosity and patience in my doctoral research. I warmly thank Alessandra Gotuzzo for having proofread this text.

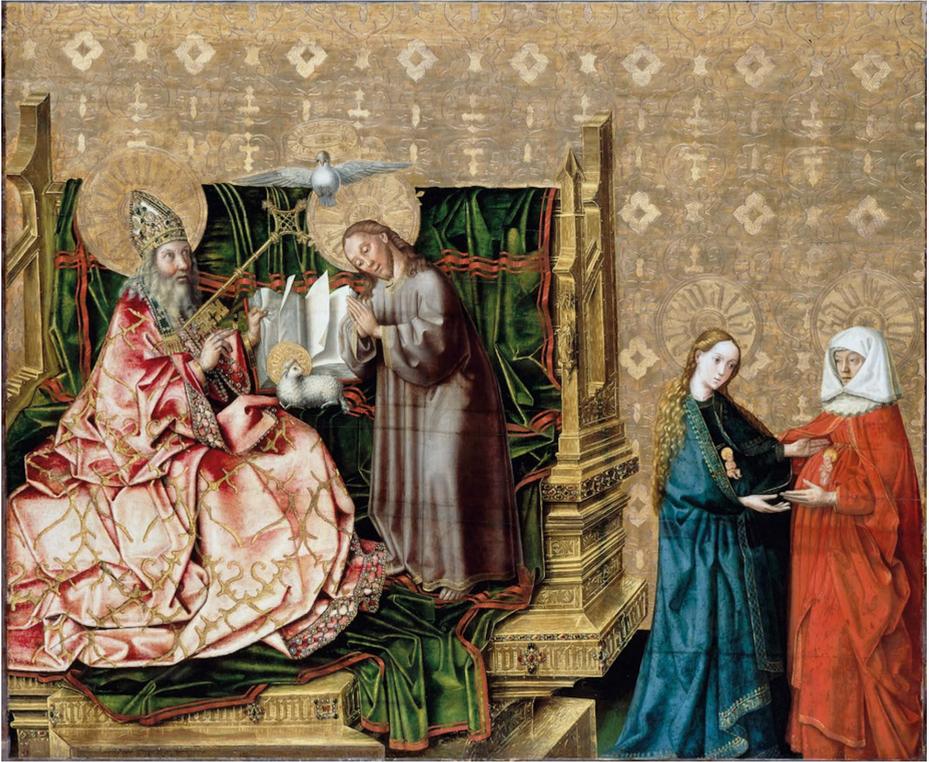


Fig. 1: Konrad Witz, *The Council of Redemption and Visitation*, 1444–1447, oil and tempera on wood, 135,5 × 164,5 cm, Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin.

in the Gemäldegalerie panel, which involves a somewhat rare subject, namely the “Decree of Redemption” in German *Der Ratschluß der Erlösung*.⁷ Against a gilded and richly worked background, two figurative groups stand out. The first consists of a large throne, covered with a green and red cloth of honor, on which we see God the Father, Christ, and the lamb, surmounted by the dove of the Holy Spirit. On the other hand, the second pole of the composition manifests itself under the more conventional features of a *Visitation*. However, a further singularity is to combine these two themes, inscribing them – though separate – within the same pictorial space.

Looking more closely at the Trinity, Konrad Witz endows it with two highly significant objects: a book and a key. In particular, the volume seems to represent the epicenter of the Trinitarian group. The Father, the Son, the Holy Spirit, and the lamb all weave a direct relationship with this object. Christ’s praying hands overlap it, God’s

⁷ Hans Martin von Erffa has studied this iconographic theme, establishing parallels with the vision of Mechthild of Magdeburg (ca. 1207–1282). Mechthild von Magdeburg, *Das fließende Licht der Gottheit*, ed. by Neumann, 88–89 and Erffa 1989, 53–55.

grasp its pages, the dove's wings unfold above it, while the lamb meekly juxtaposes itself with it. Everything revolves around this book, despite its apparent muteness. No words find expression in it, and its sheets remain blank. Thus, the artist places a silent, empty and – only potentially – eloquent space at the center of the composition. How might such an iconographic device be interpreted? This fact will ground the roots for an analysis aiming to demonstrate how Konrad Witz made this textual gap an intellectually fertile absence.

1 “Take a large tablet and write on it in legible characters” (Is 8, 1)

Questioning the role exercised by the book, Michael Camille has argued that despite its inherently textual character, its representation can function as a sign that is not only semantically charged but also purely visual.⁸ Therefore, it seems necessary to ask how Konrad Witz used the iconicity of this silent book to nourish, on the one hand, his pictorial syntax and, on the other hand, to bring out in the viewer a heuristic propensity.

Moreover, this hermetic volume must be related to the second object accompanying the Trinitarian group, namely the key, whose considerable dimensions suggest its semantic relevance. Furthermore, the key seems turned by the Holy Spirit, who is close to its handle. As for the rod and the map of the key itself, the painter directs them toward God's chest to evoke that the Father is opening and revealing himself in his various forms and persons. It is no coincidence that on the steps of the throne, in the parts not hidden by the drape, it is possible to read *tres sunt ... qui testio ... pater*, that is, a quotation from John's gospel (5,7), which says, “for three are they that bear witness in heaven: the Father, the Word, and the Holy Ghost; and these three are one”. In addition to this, the insertion of the lamb intensifies the epiphanic component of the whole: its representation alludes, in fact, to a further divine figure, revealed in its Eucharistic form.

Moving on these considerations, it is also appropriate to reconsider the book's opening in light of the gestures of the Father and the Son (Fig. 2). If God with his left hand still firmly holds one of the volume's pages, while with his right hand he blesses and points to Christ, Jesus seems to submit to his Father's will. God's will collides with the decreeing of human Redemption, uniquely possible through the sacrifice of the Incarnation. Moreover, the divine Word could gain visibility only since it was in Christ that the Word became flesh. In this regard, St. Bernard asserts that “the Book of Life is Jesus, open to all who are called. Blessed is he who comes to read this book which is Jesus”.⁹ The coincidence between the body of Christ and the Logos is undoubtedly

⁸ Camille 1989, 111.

⁹ Quoted in Rochais 1962, 117.



Fig. 2: Konrad Witz, *The Council of Redemption and Visitation* (detail), 1444–1447, oil and tempera on wood, 135,5 × 164,5cm, Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin.

an immediate metaphor. However, why does Konrad Witz deprive this reflection on theophany mediality of its textual expression, leaving blank pages before the viewer?

Having posited the fact that the Incarnation can be considered a medial and material conversion – capable of transforming the invisible into a visible and tangible essence – it is interesting to examine the artist’s choice from the perspective of what Jeffrey Hamburger has called an “incarnational aesthetic”.¹⁰ In this regard, the strategic position of the lamb is in close contiguity with the book. Such proximity allows us to recall the corporeality of the sheets that make up the volume and their production technique. We know that parchments were made from the processing of animal skin

¹⁰ Hamburger 1998, 333.

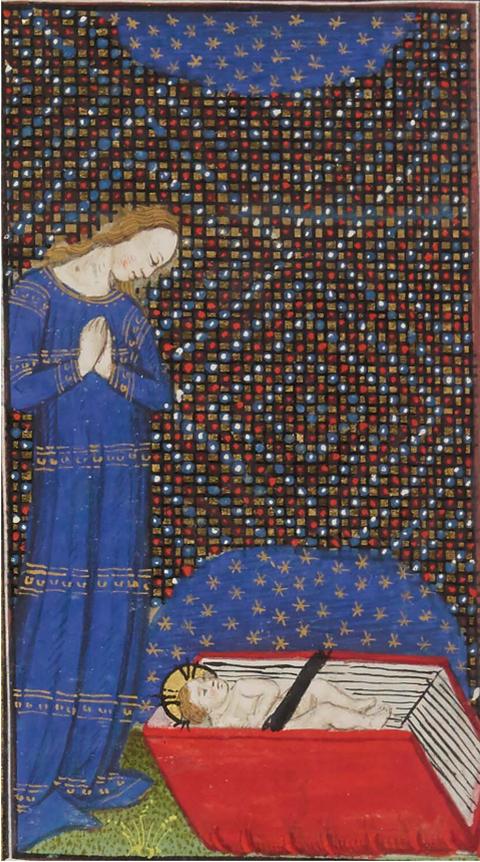


Fig. 3: Virgin in Adoration of the Child, *Grandes Heures de Rohan*, MS lat. 9471, ca. 1416–1435, fol. 133', Paris, Bibliothèque nationale de France.

and that, often, it was precisely that of lamb. There is, however, another detail that invites us to consider the materiality of these pages. The fingers of God, seem to convey some suggestions about the texture of the parchment.¹¹ Comparing the sheet held between God's fingers and the two pages that move – perhaps under the impulse of the Holy Spirit – we notice that the latter seem stiffer. The parchment supported by the Father presents a softer texture and, therefore, more like that of a cloth. In detail, we can detect a progression relative to the texture of these sheets. Those closest to God are characterized by a more softness, a peculiarity that can be appreciated especially following the observation of the two middle pages with their partially folded corners. The left sheet has slight undulations, clearly visible above the halo of the lamb. Although in a milder form, this peculiarity evokes the textural effect produced by the pressure exerted by God's fingers. This textile texture can be interpreted against the backdrop

¹¹ On this point, Plebani 2001, and in particular the chapter entitled “Corpi in lettura. Lettori e lettrici nella rappresentazione iconografica”, Plebani 2001, 57–163.

of an etymological excursus conducted from the word “text”, i. e., the very thing that Witz sheets are devoid of. In its original meaning, the Latin word *textus* referred to cloth, garments, and, more generally, any woven artifact. Thomas Lentes recalls a passage from *De Divinis Officiis*, in which Rupert of Deutz associates the books of the Holy Scriptures with the garments with which the divine Word is clothed.¹² Returning, then, to the different textures of the book’s pages, it could be interpreted that the Father’s gesture allows the scroll to be vivified so that it can receive and “clothe” the Word. Indeed, it is not accidental to find images in which the body of Christ is wrapped between the sheets of a codex. For example, the miniature of the *Grandes Heures de Rohan* (Fig. 3) shows the Child placed inside a voluminous codex, which serves as a cradle.¹³ For this type of illustration,¹⁴ there is a clear metatextual and metapictorial intention: since these are mainly images intended to adorn manuscripts, the relationship between the Incarnation of the Word and the physical volume – opened by the reader – acquires the traits of a limpid symbolic appeal. Additionally, the parchment, drawing its origin from a body, lends itself well to serve as a support for the incarnate Word. In choosing to leave these pages silent, Konrad Witz suggests a feeling of imminence and, at the same time, immanence: this codex awaits nothing more than an inscription whether sensory or cognitive, verbal or visual.

2 The Incarnate Word and *Maria Illib(r)ata*

In addition to the bold reinterpretation of the *Throne of Grace*, one of the most remarkable inventions in the Berlin wing is, without a doubt, the combination of the iconographic motifs of the *Trinity* and the *Visitation*: a very atypical choice that deserves comment. In many late medieval Visitations, at the moment of the encounter between Mary and Elizabeth, both Jesus and St. John the Baptist are shown as two fully formed fetuses in their respective maternal wombs. Habitually, the former with arms folded, while the latter, having winced because he recognized the Messiah, kneels reverentially before him. As is noted by Anne-Marie Velu, although these are fetal representations *ex utero*, such images inescapably imply the emergence of a sense of interiority, as well as the evocation of a uterine space that is more symbolic than anatomical.¹⁵ The Marian womb is the place of the encounter *in posse* and *in esse* between the divine and the human: a place where essences, matters, and temporalities are intertwined. As Aileen Grace Andal reminds us, showing Christ’s existence before his fleshly birth

¹² Rupert of Deutz, *Liber de divinis officiis*, I, 23, ed. by Haacke, 198–200, commented in Lentes 2006, 148.

¹³ MS lat. 9471, fol. 133^v, *Grandes Heures de Rohan*, ca. 1416–1435, Paris, BnF.

¹⁴ Another example is the miniature of fol. 16^v of the *Bible moralisée* (cod. 2554), dated ca. 1225 and now at the Österreichische Nationalbibliothek, where there are two medallions in which Jesus is materially wrapped between the pages of a book. On this image, Hamburger 2004.

¹⁵ Velu 2012, 121–132.

defies the usual temporal perception: through this depiction, the artist reveals how eternity is visually comprehensible to mortals. Considering these observations, it seems crucial to understand the role of Mary's body in the salvific project, decreed by the Trinity following the council of Redemption. To do so, the metaphorical substratum that makes the Virgin an incarnational support will be highlighted.

In the crucial expectation – suspended between imminence and immanence – that is skillfully expressed in the composition, Konrad Witz presents Mary as a hermeneutical model of conception, whether physical or spiritual. It seems appropriate to ask how and why the artist shows the Incarnation as a specifically textual moment during which the Virgin is exhibited as a “verbal mirror”. To understand this figurative choice, it is worth recalling that from the 12th century onwards, just as Gabriel arrives to announce the miracle of the future pregnancy, Mary is shown gathered in the reading.¹⁶ However, Witz seems to want to transcend the mere intertextual reference in the perspective of a deeper pictorial exegesis.

In a rich sequence of theological glosses, the Virgin is often compared to a book. In a study aimed at tracing the textual sources at the origin of this simile,¹⁷ Klaus Schreiner recalls that, as early as the 8th century, this metaphor – traditionally understood in a messianic key¹⁸ – was extended to Mary by Andrew of Crete. In his sermon on the Nativity of the Virgin,¹⁹ the hymnographer draws a long list of Marian appellations and, among them, the epithets of “book” (*βιβλίον*) and “tome” (*τόμος*) appear to signal in what way the Word had been inscribed on Mary. At this point, it seems legitimate to ask how this writing occurs *in* the Virgin. The answer to this question is provided by Pierre Bersuire's *Repertorium morale*, where he said:

The Son of God is like a book, dictated by the Father, *written by the Holy Spirit in Mary's womb on virgin parchment*, revealed to the world in the Nativity, corrected in the Passion, scraped in the scourging, pierced by wounds, placed on a lectern during the Crucifixion, illuminated with blood, bound in the Resurrection, and questioned at the time of the Ascension.²⁰

Bersuire dissects the metaphor, saying that the divine Word was written on a *pellis virginea*, *et in camera Virginis gloriosae*. Far from being anecdotal, this iterative formulation deserves further examination. Understanding the term *pellis* turns out to be

¹⁶ Saetveit Miles 2020 and Plebani 2018.

¹⁷ Schreiner 1970.

¹⁸ Schreiner 1970, 651: the author alludes, in this regard, to both Isaiah (29,11) and Revelation (5,1).

¹⁹ Andrew of Crete, *Homilia II in Nativitatem B. V. Mariae*, ed. by Migne, 692.

²⁰ Pierre Bersuire, *Repertorium morale*, II, 461C, s. v. *humanitate Christi: Christus enim est quidam liber scriptus in pelle virginea, et in camera Virginis gloriosae digitis Spiritus Sancti. Iste enim liber fuit dictatus in Patris dispositione, scriptus in matris conceptione, expositus in nativitatis manifestatione, correctus in passione, rarus in flagellatione, punctatus in vulnere infixione, super pulpito politus in crucifixione, illuminatus in sanguinis effusione, [et] illagatus in resurrectione, [et] disputatus in ascensione.*

essential: indeed, this word can be translated not only as “skin” but also as “parchment”. Against the previous disquisitions about the book’s materiality, it is interesting to note how, in this context, the two translations are reciprocal and complementary. Moreover, we can consider the obvious Marian allusion by an adjective (*virginea*) and a genitive (*Virginis*). Yet, to fully grasp the significance of the metaphor of the virginal scroll, it is necessary to examine its manufacturing processes. Once removed from the animal, the skin had to be roughened through immersion in chalk. Remnants of flesh and hair were then scraped off before a long drying process. The abrasion of the surface with a pumice stone was, finally, necessary for the skin to be smooth and receptive to writing. Well known to the exegetes, this purifying process inspired and nourished their writings even from a Mariological perspective. Indeed, in this regard, it is interesting to mention the contribution of the first archbishop of Prague, Ernest of Pardubice (1297–1364):

The Blessed Virgin is called the “Book of Life”, because she is the book who creates the generation of Jesus Christ, that is, the example of life for all those whom Christ has spiritually brought forth through the Word of Truth. [...] This book was an ox at its conception and its skin detached, purified by its sanctification, stretched by discipline, dried by abstinence, whitened by continence, shaved by poverty, smoothed by meekness, and thinned by humility. At the Annunciation, she was smoothed with a pumice stone, [...] so that the divine finger could write the Word announced to the whole world in Mary. [...] This book was admirably illuminated with red ink from Christ’s blood during the Passion and polished with the varied colors of His sorrows.²¹

In this passage, we find some interesting insights: beyond the already reported comparison between Mary and the book, Ernest of Pardubice lingers at length on the parchment preparation, suggesting a coincidence between the Virgin and this inscribed matter. Commenting on this passage, Klaus Schreiner²² highlights the separation of the skin from its body of origin. The author argues that the archbishop intended this physical dismemberment to signal a disjunction of Mary from sin and that, from her conception (*pellis separata a bove in sua conceptione*). This aspect introduces an allusion to the Immaculate Conception. In this regard, it is worth mentioning that even Pierre de Celles (ca. 1115–1183), a fervent Maculist, had referred to Mary through the analogy of the parchment, arguing that her purification from original sin took place only after birth. The Benedictine explains it in these terms:

²¹ Ernest of Pardubice, *Mariale*, c. 85: *Hoc modo dicitur beata Virgo Liber Vitae: ipsa enim est Liber generationis Jesu Christi, id est forma vitae omnibus, quos Christus spiritualiter genuit Verbo Veritatis. [Jacob. 1.] Iste liber fuit potius pellis separata a bove in sua conceptione, mundata sua sanctificatione, extenta per disciplinam, desiccata per abstinenciam, dealbata per continentiam, rasa per paupertatem, lenis per mansuetudinem, tenuis per humilitatem. In Salutatione Angelica pumicata, [et in instructione eiusdem regulata], et sic scriptum est in ea digito Dei Verbum illud abbreviatum, quod fecit Dominus super terram. [Isai. 9.] Liber iste miro modo fuit illuminatus minio sanguinis Christi in passione, et diversis coloribus, id est diversis doloribus consummatus.*

²² Schreiner 1970, 657.

This book [the Virgin], made from the skins of the first man [...], is like the skin of a dead animal, shaggy to the touch from having contracted original sin. Under the direction of an invisible copyist, the Holy Spirit, the four cardinal virtues, Prudence, Justice, Strength, and Temperance, prepared it: shaving, smoothing, adjusting, and writing it.²³

In addition to evoking the dense metaphorical substrate as well as dogmatic references, this textual selection is characterized by the numerous echoes concerning the materiality of the medium, all aimed at signaling its purity. At this point, it seems necessary to recall Pierre Bersuire's text to appreciate its poignancy. The French humanist had mentioned a *pellis virginea*, a designation that is by no means trivial. The designation usually given to that type of extremely thin, smooth, and soft parchment is precisely "virginal parchment". This degree of fineness was considered possible because it was obtained from stillborn calves or lambs or their fetuses. For these reasons, too, it is called "uterine parchment".²⁴ It can be grasped how Mary was understood as undeniably physical support, but one of exceptional purity apt to guarantee God's reception in the concretization of the salvific project.

It is now possible to ask not only how Konrad Witz "incorporates" such exegetical reflections within his composition but also – and more importantly – which rhetorical tool he relies on to demonstrate Marian mediality.

In his *Visitation*, the artist sticks to the Nordic iconographic tradition of displaying the fetuses of Jesus and John the Baptist within their respective maternal wombs. However, unlike Elizabeth, temporalities, subjects, and languages meet and merge in the virginal womb. In this way, the eternal becomes mortal, the divine human, the invisible visible, and the Word image. Thus, Mary is shown as the mediatrix between heaven and earth and, at the same time, as the support and matrix.²⁵

Through its association with the Council of Redemption, Konrad Witz makes this *Visitation* a prefiguration of Mary's "material" contribution to the salvation of humanity. Thus, the painter presents the Virgin as the one who, by becoming a mother, allows to complete the empty pages turned by God. Aligned with this interpretive orientation is the *Visitation* that decorates folio 41^r of manuscript MS W. 288, displayed at the Walters Art Museum in Baltimore (Fig. 4). Datable between 1425 and 1430,²⁶ this book of hours no longer shows the two mothers-to-be with their unborn children but endows Mary with a volume. Firmly held in the Virgin's hands, this codex is closed because its contents have not yet been born. At this point, it is fair to ask why in the Berlin wing, the book is open. Some answers to this question can be found, taking into account the

²³ Pierre de Celles, *Sermo XXVI*, ed. by Migne, 718a–b: *Hunc librum, de membranulis primi hominis originali propagatione extractum, tamquam pellem mortui animalis contactu et contractu originariae culpae hispidam, quattuor illae cardinales virtutes, id est Prudentia, Iustitia, Fortitudo et Temperantia, invisibili scriptori scilicet Spiritui Sancto praeeparaverunt, radendo, leniendo, regulando et scribendo.*

²⁴ Ruggiero 2005, 252; Avrin 2010, 213; Reed 2010, 76–77.

²⁵ Rimmele 2010, 126–140.

²⁶ For further information about this manuscript, Randall 1992, 444–448.



Fig. 4: Visitation, MS W. 288, ca. 1425–1430, fol. 41', Baltimore, Walters Art Museum.

setting of the two images. For if in the Baltimore miniature, the Visitation takes place in earthly space and time, in Witz's composition, Mary and Elizabeth are beyond any physical determination, for they are shown still within the mind of God. Consequently, Witz's book is open in that the painter shows the decision of Redemption and the foreshadowing of its accomplishment. In contrast, the miniature's volume is closed, because the divine project is still awaiting its achievement with the birth and, above all, with the sacrifice of Christ.

Therefore, it now seems necessary to study the dynamics of this dialectic, strained not only between closure and opening but also between intelligibility and legibility.

3 The Margin Notes, the Blank Pages ... and Their Future Authors

Mary gives body to the divine image and Word just as the miniature gives them a symbolic body. As Holger Kuhn points out, “Christ is carried *in* and *on* Mary’s, just as the miniature is carried in the body of the book”.²⁷ Moreover, in Witz’s composition, the Virgin is shown not only as “illibrate”, as the purest receptacle of the divine ink, but also as the author of what might be interpreted as margin notes.

Looking in detail at Mary’s clothing (Fig. 5), one notices that her mantle has ornate borders. However, a discerning eye will recognize that these are not simply golden ornaments but rather inscriptions that run along the entire length of the outer hems. As for those insides, on the other hand, the edges feature a lozenge pattern reminiscent of those which adorns Elizabeth’s dress. Konrad Witz chose to make this “text in the margin” decipherable: between the lines of these embroideries, the viewer can read the incipit of the Magnificat. According to Luke’s gospel,²⁸ John the Baptist’s recognition of the Messiah induces Elizabeth to greet her cousin as the one who is blessed



Fig. 5: Konrad Witz, The Council of Redemption and Visitation (detail), 1444–1447, oil and tempera on wood, 135,5 × 164,5 cm, Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin.

²⁷ Kuhn 2015, 168.

²⁸ Luke 1,41–55.



Fig. 6: Nuremberg Master, *The Virgin on the Distaff*, ca. 1410, oil and tempera on wood, 27,1 × 19,3 cm, Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin.

among all women. The Marian response ensues through a prayer of glorification with Christological and eschatological scope, better known as the Canticum of Mary or the Magnificat, with which the Virgin celebrates her privilege of giving birth to the son of God. Why did the painter decide to incorporate this quotation into the finishing touches of the Marian garment? As is well known, hems serve as much a practical function as an ornamental one: they prevent the cloth from fraying, as well as embellish it, giving it a finished appearance. For Konrad Witz, the Virgin's words resonate, therefore, as the completion of the Marian *fiat* and allude, at the same time, to a principle of authorship. It is possible to find a further meaning related to the placement of these words on a cloth. Weaving and spinning were activities widely associated with the female sphere, and gestation was precisely equated with the "spinning" of the child in being. Not surprisingly, Rupert of Deutz had spoken of an *evangelicae textricis doctrinae*, i. e., a weaver of the doctrine of the holy gospel.²⁹ The oil on panel painting by the Nuremberg Master (Fig. 6)³⁰ exhibits Mary working a thread. This latter transits through her womb, already pregnant, and passes plastically *into* Jesus' body. Notably, in addition to this symbolic crossing, this thread touches the Child's right hand, which would seem to sketch a sign of blessing.

²⁹ Lentjes 2006, 148.

³⁰ Kemperdick 2010, 158–161.



Fig. 7: Mathieu le Vasseur, Adoration of the Crucified Christ, NAF 4338, 1325–1350, fol. 141^v, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Moreover, in Witz's image, the Virgin's mantle emphasizes the unveiling of the divine Word and, therefore, the opening of that mystical volume where Redemption is being inscribed. Then, considering the tension between opening and closing, it is worth mentioning the seal that, according to the Revelation,³¹ only the lamb could have opened. Here, it is added a new meaning to the presence of the key and the proximity between the volume and the sacrificial animal. In this regard, it is interesting to recall that, in mystical literature, it is common to find a comparison between the opening of a manuscript and the display of the body of Christ on the cross.³²

Moreover, in his study dedicated to Beato Angelico, Cyril Gerbron explains that the writing is assimilated to that of wounding, given that writing is an engraving on a thick and living material, such as skin.³³ In addition to this, commenting on the Circumcision scene in the Armadio degli Argenti, Gerbron showed how the artist empha-

³¹ In Rev 5,9, we read that the lamb was called to take the book and open its seals.

³² This analogy is proven through images, such as Mathieu le Vasseur's miniature of fol. 141^v (Fig. 7) within the codex NAF 4338, preserved at the Bibliothèque Nationale de France and dated between 1325 and 1350). In addition, one may recall some epistolary passages that Jordan of Saxony wrote to Diana of Andaló, reported in Smalley 1952, 283, as well as an excerpt from letter 309 of St. Catherine of Siena, in which it is stated: "Acci dato el libro scritto, cioè el Verbo dolce del Figliuol di Dio, il quale fu scritto in sul legno della croce, non con incoistro, ma con sangue, co' capoversi delle dolcissime e sacratissime piaghe di Cristo. E quale sarà quello idiota grosso, e di sì basso intendimento che non le sapi lègiare?". This passage is quoted in Tylus 2009, 254–259 and in Gerbron 2012, 54.

³³ Gerbron 2012, 51–62.

sized the scriptural component of the Incarnation: the Dominican painter added discreet touches of blue color on the blades employed by the priest to circumcise the infant. Through such a figurative device, Beato Angelico transformed blood into ink and, at the same time, gives to his depiction an exegetical depth, capable of highlighting the “Christ-page”.³⁴ This fascinating comment prompts us to interrogate the materiality of the pages of Witz’s book. On closer inspection, the right-hand page (Fig. 8), the one at the intersection of Christ’s sleeve and the lamb’s halo, shows the shadow of the previous sheet and patches of red color.



Fig. 8: Konrad Witz, *The Council of Redemption and Visitation* (detail), 1444–1447, oil and tempera on wood, 135,5 × 164,5 cm, Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin.

Again, such a detail cannot be accidental, especially considering that the artist seems to draw the viewer’s attention to this portion of the wing, precisely where the pages are in motion. These stains evidently recall the blood of Christ that will be shed in the future: Witz inscribes them precisely in conjunction with that *umbra futurorum* of which St. Paul mentions.³⁵ On this sheet, the bodily traces of the newly decreed sacrifice materialize. The medial metaphor is intensified when considering the Aristotelian theory of conception: indeed, the Greek philosopher argued that the woman

³⁴ Gerbron 2012, 55.

³⁵ In his letter to the Colossians (Col. 2,14), St. Paul explains that Jewish rites are nothing but a shadow of things, while Christ is a concrete reality.

provided the material, while the man formed it. This analogy is also reflected in the act of writing, with the female parchment accommodating the male ink.³⁶ On this subject, it seems appropriate to recall the analogy offered by St. Ambrose, for whom Christ is to be considered as the *calamus* and the *stylus*, while the Holy Spirit as the scribe. What is more, according to the bishop of Milan, they enable us to imprint the will of the Father in our hearts.³⁷ In this way, there is a further metaphorical shift from the sheet of Mary's purest flesh – which has become the crucified body of Christ – to considering the hearts of the faithful as veritable receptacles of the divine Word.

In this succession of media supports, it seems appropriate to deepen and extend the question regarding authorial identities. Indeed, these blank pages, so emphasized by Konrad Witz, present themselves as a place to be filled as a result of a hermeneutic process undertaken by each viewer. Concerning the absence of the Word in its textual form, it triggers a heuristic operation not only aimed at stimulating the viewer but also at conferring pseudo-authorial prerogatives. As Elina Gertsman reminds us, when exposed, exhibited, or revealed, empty spaces function both as signs and as theoretical objects, as they act to subvert expectation and draw attention to themselves.³⁸ Although shown as silent, Witz's book is thus anything but inexpressive and inert. Involving the transcendent,³⁹ it symbolizes a contract entered by God with Humanity. Also cloaked in a textile that – by its color – evokes the incarnate and thus the Incarnation, the Father grasps the page of the book to imprint his mark not only on the parchment but also on the Marian body.

As could be appreciated, the textual absence and the interchangeability of allegorical references determine a semantic suspension, capable of fostering hermeneutic impetus, as well as the transition, to put it in Augustinian terms, from corporal to spiritual vision. Moreover, this pictorial apparatus allows the viewer to perceive the *tempus plenitudinis*, theorized by Albertus Magnus, in which “*conceptio est propter nativitatem, nativitas propter passionem, passio propter redemptionem*”.⁴⁰ However, if Redemption embraces the whole of Humanity, where could individual salvation be placed?

36 Kuhn 2015, 167–168, n. 396; Jager 1996, 13; Bynum 1996, 79.

37 Ambrose, *Expositio evangelii secundum Lucam*, 105, ed. by Migne, *PL*. 15, col. 1164–1165. On this analogy, Jager 1996. The premises of St. Ambrose's contribution can already be found in St. Paul and in Petrus Comestor. In his second letter to the Corinthians, St. Paul states that believers are a letter from Christ, written not with ink but with the Spirit of the living God, not on tablets of stone but tablets of flesh, that is, our hearts (2 Cor 3,3). Regarding Petrus Comestor's exegesis, he is particularly clear, when he argues that “*huius libri pergamenum erit cor uestrum*”. Petrus Comestor, *Sermo VI, In Nativitate Domini*, ed. by Migne, col. 815.

38 Gertsman 2018, 827 and Gertsman 2021.

39 Frese 2014, 12.

40 Albertus Magnus, *Mariale*, q. 150, B. 37, 217b.

4 Salvation in Filigree: From Council to Council

Through this witty semantic suspension, Konrad Witz has been able to stimulate the viewer's imagination, but at the same time, he has instilled doubt about the beholder's actual chances of salvation. A suspicion that can be dispelled only during the Last Judgment, precisely when God's book opens again. According to Revelation, the dead will be judged according to what has been inscribed on their books, namely those inexorable witnesses to their earthly actions.⁴¹ Moreover, it is good to recall the mediating role of Mary, considered by Honorius III, as the book whose letters cannot be erased and in which all holy souls are inscribed, to receive the fruit of eternal life.⁴² It is not fortuitous to find the echo of this privilege in the verses of the Magnificat, which the painter wanted to "embroider" on the edges of the virginal mantle. Thanks to Mary's example, the believer must not only make his heart a purest parchment but must also know how to praise and exalt Christ's sacrifice.

As could be inferred, Konrad Witz was able to juggle transcendence and immanence, but he equally provided a relevant historical anchor. Among the few biographical elements in our possession, we know that the artist settled in Basel precisely at the time of the council, which began in 1431 and lasted in the city until 1437.⁴³ This complex conciliar assembly continued first in Ferrara, then in Florence, and finally in Rome, where it ended in 1445, i. e., approximately the same years of the altarpiece's creation. Reading the *Laetentur Caeli* bull of 1439, it is possible to find conciliar stipulations that the artist readily incorporated into his composition. There is a reaffirmation of the coeternity of Christ⁴⁴ and, this aspect would explain the inscription that the painter places on the steps of the throne. In the decree, the itinerary of souls according to their earthly works is also reiterated. Later, in 1441, the Immaculate Conception is confirmed,⁴⁵ and the feast of the Visitation is extended to all of Christendom.⁴⁶ About

⁴¹ Revelation 20,11–12.

⁴² Honorius III, *First sermon for the Annunciation*, quoted in Gambero 1996, 122–123.

⁴³ Lehmann 2011, 23–31.

⁴⁴ Conc. Florentino, *Bulla Laetentur Caeli Unionis Graecorum, sessio VI, 6 iulii 1439*, ed. by Denzinger/Schönmetzer, 1300–1308: *Quod Spiritus sanctus ex Patre et Filio eternaliter est, et essentiam suam suumque esse subsistens habet ex Patre simul et Filio, et ex utroque eternaliter tanquam ab uno principio et unica spiratione procedit, declarantes quod id, quod sancti doctores et patres dicunt, ex Patre per Filium procedere Spiritum sanctum, ad hanc intelligentiam tendit, ut per hoc significetur Filium quoque esse, secundum Grecos quidem causam, secundum Latinos vero principium subsistentie Spiritus sancti, sicut et Patrem. Et quoniam omnia, que Patris sunt, Pater ipse unigenito Filio suo gignendo dedit, praeter esse Patrem; hoc ipsum, quod Spiritus sanctus procedit ex Filio, ipse Filius a Patre eternaliter habet, a quo etiam eternaliter genitus est. Definimus insuper explicationem verborum illorum Filioque, veritatis declarande gratia et imminente tunc necessitate, licite ac rationabiliter symbolo fuisse appositam.*

⁴⁵ For the reception of the Immaculate Conception in this historical period, Schmitt 1952 and more recently Izbicki 2005.

⁴⁶ *Monumenta conciliorum generalium, Seculi decimi quinti. Conciliorum Basileense scriptorum*, ed. by Birk/Palacky, XVIII, III, 959–961.

the first, the exegetical tradition – aimed at making the Virgin an unstained scroll – has been recalled, and it has, likely, inspired the artist in his medial interpretation of Mary. As for the second, this aspect explains why Konrad Witz juxtaposes the Trinitarian group with the encounter between the two future mothers. Moreover, from this ecumenical event, it is possible to understand the importance attached to the book as a vehicle of unquestioned and unquestionable authority. In this context, it is noteworthy to recall that during the councils, the evangeliary was placed on a throne, to preside over the assembly, and was thus interpreted as a representative of Christ.⁴⁷

The emphasis on the book and its materiality reveals the effectiveness of a skillfully modulated iconicity. In this way, from the blank page to the texture of parchment, Witz embraces a broad semiotic spectrum, through which he enriches his pictorial syntax to signify the sacrificial and sacramental presence of the Word.

Between textual fragments and empty spaces, between ink and flesh, between intercession and redemption, it has been shown that the compositional strategies in Konrad Witz's work can amplify, sometimes unexpectedly, allusions not only to the Incarnation but also to its recognition through the enigmatic insertion of the divine Word. It becomes the creator of eloquent virtuality, as well as the initiator of hermeneutic and heuristic processes. Through these figurative devices, Konrad Witz not only invites viewers to complete the pages of this book for themselves, writing an entirely personal exegesis of their salvation but also demonstrates that, often, the image is more loquacious than the word.

Bibliography

Primary Sources

- Albertus Magnus O.P., *Mariale, sive CCXXX quaestiones super Evangelium* (Opera omnia, t. 37), ed. by Augustus and Æmilia Borgnet, Paris 1898.
- Ambrose, *Expositio evangelii secundum Lucam* (Patrologiae Cursus Completus, Series Latina, 15), ed. by Jacques-Paul Migne, Paris 1862–1865.
- Andrew of Crete, *Homilia II in Nativitatem B. V. Mariae* (Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca 97), ed. by Jacques-Paul Migne, Paris 1857–1866.
- Conc. Florentino, *Bulla Laetentur Caeli Unionis Graecorum, sessio VI, 6 iulii 1439* (*Enchiridion Symbolorum, 1300–1308*), ed. by Heinrich Joseph Dominicus Denzinger and Alfons Schönmetzer, Bologna 1854–1995.
- Ernest of Pardubice, *Psalterium de Laudibus S. Mariae (Mariale)*, Prague 1385.
- Mechthild von Magdeburg, *Das fliessende Licht der Gottheit*, ed. by Hans Neumann, vol. I, Munich 1990.
- Monumenta conciliorum generalium, Seculi decimi quinti. Conciliorum Basileense scriptorum*, ed. by Ernestus Birk and Frantisek Palacky, Wien 1886.

⁴⁷ Gussone 1995.

- Petrus Comestor, *Sermo VI, In Nativitate Domini* (Patrologiae Cursus Completus, Series Latina, 171), ed. by Jacques-Paul Migne, Paris 1862–1865.
- Pierre Bersuire, *Repertorium morale*, Nuremberg 1489.
- Pierre de Celles, *Sermo XXVI* (Patrologiae Cursus Completus, Series Latina, 202), ed. by Jacques-Paul Migne, Paris 1862–1865.
- Rupert of Deutz, *Liber de divinis officiis*, ed. by Rhaban Haacke, Turnhout 1967.
- Shakespeare, William, *Romeo and Juliet*, London 1597.

Secondary Sources

- Avrin, Leila (2010), *Scribes, Script and Books. The Book Ars from Antiquity to the Renaissance*, Chicago.
- Brinkmann, Bodo (2011), “Source Documents”, in: *Konrad Witz* (Catalogue Accompanying the Exhibition Hosted by Kunstmuseum in Basel, 6 March – 3 July 2011), Ostfildern, 10–22.
- Bynum, Caroline (1996), *Fragmentierung und Erlösung. Geschlecht und Körper im Glauben des Mittelalters*, Frankfurt.
- Camille, Michael (1989), “The Word Incarnate: Interpretation of Scripture in Medieval Art”, in: *Word and Image* 5 (1), 111–129.
- Erffa, Hans Martin von (1989), *Ikonologie der Genesis – Erster Band*, Munich.
- Frese, Tobias (2014), “‘Denn der Buchstabe tötet’ – Reflexionen zur Schriftpräsenz aus mediävistischer Perspektive”, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil and Kristina Krüger (eds.), *Verborgene, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston, 1–15.
- Gambero, Luigi (1996), *Testi mariani del secondo millennio. Autori medievali dell’Occidente, sec. XIII–XV*, Rome.
- Gerbrun, Cyril (2012), “Le Christ est une page. Exégèse et mémoire dans l’*armadio degli argenti* de Fra Angelico”, in: *Histoire de l’art* 71, 51–62.
- Gertsman, Elina (2018), “Phantoms of Emptiness: The Space of the Imaginary in Late Medieval Art”, in: *Art History* 41 (5), 800–837.
- Gertsman, Elina (2021), *The Absent Image, Lacunae in Medieval Books*, University Park.
- Gussone, Nikolaus (1995), “Der Codex auf dem Thron. Zur Ehrung des Evangelienbuches in Liturgie und Zeremoniell”, in: Hanns Peter Neuheuser (ed.), *Wort und Buch in der Liturgie: Interdisziplinäre Beiträge zur Wirkmächtigkeit des Wortes und Zeichenhaftigkeit des Buches*, St. Ottilien, 191–231.
- Hamburger, Jeffrey (1998), *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York.
- Hamburger, Jeffrey (2004), “Body vs. Book: The Trope of Visibility in Images of Christian-Jewish Polemic”, in: David Ganz and Thomas Lentz (eds.), *Ästhetik des Unsichtbaren, Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, Berlin, 113–145.
- Hartwig, Babette (2011), “Using the Findings of a Technical Analysis of the Berlin and Basel Panels to Reconstruct a Retable from the Workshop of Konrad Witz”, in: *Konrad Witz* (Catalogue Accompanying the Exhibition Hosted by Kunstmuseum in Basel, 6 March – 3 July 2011), Ostfildern, 181–187.
- Izbicki, Thomas M. (2005), “The Immaculate Conception and Ecclesiastical Politics from the Council of Basel to the Council of Trent: The Dominicans and their Foes”, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 96, 145–170.

- Jäger, Eric (1996), “The Book of the Heart: Reading and Writing the Medieval Subject”, in: *Speculum* 71 (1), 1–26.
- Kemperdick, Stephan (2010), *Deutsche und Böhmisches Gemälde, 1230–1430, Gemäldegalerie Berlin*, Petersberg.
- Kemperdick, Stephan (2011), “Intercession Altarpiece”, in: *Konrad Witz* (Catalogue Accompanying the Exhibition Hosted by Kunstmuseum in Basel, 6 March – 3 July 2011), Ostfildern, 169–181.
- Konrad Witz (2011), *Konrad Witz* (Catalogue Accompanying the Exhibition Hosted by Kunstmuseum in Basel, 6 March – 3 July 2011), Ostfildern.
- Kuhn, Holger (2015), *Die leibhaftige Münze: Quentin Massys' Goldwäger und die altniederländische Malerei*, Paderborn.
- Lehmann, Ursula (2011), “Almost the Center of Christianity: Basel as Host of the Ecumenical Council”, in: *Konrad Witz* (Catalogue Accompanying the Exhibition Hosted by Kunstmuseum in Basel, 6 March – 3 July 2011), Ostfildern, 23–31.
- Lentes, Thomas (2006), “*Textus Evangelii*: Materialität und Inszenierung des *textus* in der Liturgie”, in: Ludolf Kuchenbuch and Uta Kleine (eds.), *'Textus' im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 26), Göttingen, 133–148.
- Plebani, Tiziana (2001), *Il “genere” dei libri: storie e rappresentazioni della lettura al femminile e al maschile tra Medioevo ed età moderna*, Milan.
- Plebani, Tiziana (2018), “La Vergine lettrice”, in: Elisabetta Insabato, Rosalia Manno, Ernestina Pelligrini and Anna Scattigno (eds.), *Tra archivi e storia. Scritti dedicati ad Alessandra Contini Bonacossi*, vol. I, Florence, 45–63.
- Randall, Lilian (1992), *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Walters Art Gallery, vol. II, France, 1420–1540*, Baltimore.
- Reed, Ronald (2010), *The Nature and Making Parchment*, Leeds.
- Rimmele, Marius (2010), *Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort. Semantisierungen eines Bildträgers*, Munich.
- Rochais, Henri (1962), “Inédits bernardins dans le Ms. Harvard 185”, in: *Analecta monastica* 6, 53–175.
- Ruggiero, Daniele (2005), “Dalla pelle alla pergamena: la manifattura di un materiale complesso e disomogeneo di non facile conservazione”, in: *Rassegna degli Archivi di Stato* 1 (2), 245–281.
- Saetveit Miles, Laura (2020), *The Virgin Mary's Book at the Annunciation*, Cambridge.
- Schmitt, Clément (1952), “La controverse allemande de l'Immaculée Conception. L'intervention et le procès de Wigand Wirt (1494–1513)”, in: *Archivum Franciscanum Historicum* 45, 397–450.
- Schreiner, Klaus (1970), “... wie Maria gleicht einem puch’: Beiträge zur Buchmetaphorik des hohen und späten Mittelalters”, in: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel Frankfurter Ausgabe* 23, 651–664.
- Smalley, Beryl (1952), *The Study of the Bible in the Middle Ages*, Oxford.
- Tylus, Jane (2009), *Reclaiming Catherine of Siena: Literacy, Literature, and the Signs of Others*, Chicago.
- Velu, Anne-Marie (2012), *La visitation dans l'art. Orient et Occident, Ve–XVIe siècle*, Paris.

Figure Credits

- Fig. 1, 2, 5, 8: © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie/Christoph Schmidt.
- Fig. 3, 7: © Bibliothèque nationale de France, Paris.
- Fig. 4: © Walters Art Museum, Baltimore.
- Fig. 6: © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie/Jörg P. Anders.

Franziska Wenig

Vor aller Augen: Wie Stifter mittels Inschriften in römischen Apsismosaiken im Gedächtnis bleiben

1 Einleitung

Im Kontext der Tagung *Arte e Liturgia nel Medioevo*, die im September 1997 in der Bibliotheca Hertziana und im Nederlands Instituut in Rom stattfand, beschrieb Ursula Nilgen in ihrem Beitrag *Die Bilder über dem Altar. Triumph- und Apsisbogenprogramme in Rom und Mittelitalien und ihr Bezug zur Liturgie* den Zusammenhang von Ikonographie und Ritus vorrangig mosaizierter Flächengestaltungen in Kirchenräumen.¹ Dabei stellte Nilgen fest, dass in der bisherigen Forschung zum Verhältnis von Kunst und Liturgie in Hinblick auf Apsis- und Triumphbogen mehrheitlich geschwiegen wurde. Sie plädierte dafür, den Bildausstattungen der Bogen mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Immerhin würden diese den zentralen Ort der Kirchen, den Altar, überfangen und vom Licht der Obergadenfenster beleuchtet, während die Apsiden – im Vergleich – eher hinter den Ziborien im Halbdunkel zurückträten. Bogen und Altar wären in einem Blick von der Glaubensgemeinschaft zu erfassen und würden seit dem frühen Mittelalter, mit engem Bezug zu Kapitel 4 und 5 der Offenbarung, die himmlische Liturgie spiegeln.²

Den Ansatz von Nilgen aufgreifend, soll in diesem Beitrag ein Blick auf die im Halbdunkel zurücktretenden Apsiden geworfen werden. Von besonderem Interesse sind dabei die wertvollen, vom Kerzenlicht erhellten Inschriften. Anhand ausgewählter frühmittelalterlicher Beispiele der Stadt Rom wird untersucht, ob bzw. welche Verbindungen sich zwischen den sogenannten Tituli und der liturgischen Praxis herstellen lassen.³ Ferner wird beschrieben, welche Gestaltungsmittel eingesetzt

1 Bock et al. 2000, Nilgen 2000, 75–89.

2 Als ein Beispiel benennt Nilgen die römische Kirche S. Maria Maggiore: Die dortigen Darstellungen stünden in Beziehung zum Hochgebet und der darin ausgedrückten Huldigung und des Dankes für das göttliche Erlösungswerk. Die Lobgesänge himmlischer Chöre würden im Einstimmen der irdischen Gemeinde in das Trisagion erwidert. Im Anschluss folgten Messopfer, Gebete und der Lobpreis Gottes. Vgl. Nilgen 2000, 80.

3 Als ‚sogenannte‘ Tituli werden die Inschriften hier eingangs angesprochen, weil der Begriff schwer zu greifen ist. Arnulf 1997 listet das Bedeutungsspektrum auf: „[...] Inschrift, Überschrift, Titel,

Dieser Beitrag ist im Heidelberger Sonderforschungsbereich 933 „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften“ entstanden (Teilprojekt A05 „Schrift und Schriftzeichen am und im mittelalterlichen Kunstwerk“). Der SFB 933 wird durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft finanziert.

werden, damit die Botschaften der Stifter in den Inschriften rezipiert und dieselben im Gedächtnis der Glaubensgemeinschaft präsent bleiben.⁴

2 Ss. Cosma e Damiano – Apsisinschrift und ihr Stifter

Zeitgleich zur Entwicklung des Kultes um die syrischen Ärzte Cosmas und Damian entstand im 6. Jahrhundert unweit des Forum Romanum der ihnen gewidmete Bau an jenem Ort, an dem die beiden bereits medizinisch tätig waren.⁵ Vormalig als Verwaltungsgebäude genutzt, wurde der Profanbau 526/27 von Theoderich († 526) und seiner Tochter Amalasantha († 535) Papst Felix III. (IV.) († 530) zur Einrichtung der Kirche überlassen. Im 16. und 17. Jahrhundert wurde der Sakralbau unter Clemens VIII. († 1605) und Urban VIII. († 1644) umfangreich erweitert und umgebaut. Gerade die barocke Überformung und die Unterteilung in zwei Geschosse hatten deutlichen Einfluss auf den Raumeindruck. Dieser ist heute wesentlich gedrungener, da nur noch zwei Drittel der ursprünglichen Höhe erhalten geblieben sind. Im Zuge der Umgestaltungen wurden die auf Felix zurückgehenden Mosaik in Mitleidenschaft gezogen. Die Fläche der Apsisstirnwand ist stark beschnitten; die Figur des Felix in der Kalotte wurde einmal gegen die Gregors d. Gr. ausgetauscht und später wiederhergestellt.⁶ Auf dem oberen Apsisbogen kann man deutlich das von Ursula Nilgen beschriebene Programm der himmlischen Liturgie erkennen (Abb. 1).

Mittig thront das Lamm mit Gemmenkreuz über der Rolle mit den sieben Siegeln. Zu beiden Seiten reihen sich erst die sieben Leuchter und dann je zwei adorierende Engel ein, denen nach außen die apokalyptischen Wesen folgen. Es ist anzunehmen, dass neben Engel und Adler auch noch Löwe und Stier zu sehen waren. Am unteren Rand der Szene sind vermutlich die emporgestreckten, verhüllten Hände der 24 Ältesten zu erkennen, die mit Perlen und Edelsteinen besetzte goldene Kränze darbieten.

In der Apsiskalotte erscheint Jesus Christus, der mit zum Segensgestus erhobener Hand auf den Wolken des Himmels zu den Gläubigen zurückkehrt. Joachim Poeschke bringt die Darstellung mit der in Mt 24,30 beschriebenen Parusie des Gottessohnes in Zusammenhang. Umgeben ist der in Gold Gewandete von Petrus und Paulus, die mit

Urkundentitel, Ehrentitel, Kirchentitel und Rechtstitel [...]“; vgl. Arnulf 1997, 9 mit Anm. 1. Im Johannes-evangelium wird das Wort für die Inschrift über dem Kreuz verwendet. Je nach Disziplin und Forschungsfrage werden die in der Kunstgeschichte üblichen *tituli* – um nur einige Beispiele zu nennen – mal als Bau-, mal als Stifter-, mal als Monumentalinschrift oder aber als Bildtitel bezeichnet. Weitere Überlegungen zu diesem Thema stellt Bock 2017 an.

⁴ Auch wenn die Stiftungen der Galla Placidia bekannt sind, werden in diesem Beitrag ausschließlich Stiftungen von männlichen Stiftern und Auftraggebern besprochen. In den Fällen, in denen es nicht eindeutig nachweisbar ist, dass sich unter den angesprochenen Personen keine Frauen befunden haben, wird mittels ‚:‘ gegendert.

⁵ Brandenburg 2013, 243.

⁶ Poeschke 2009a, 94; Brandenburg 2013, 242–244.



Abb. 1: Apsis- und Apsisbogenmosaik, Ss. Cosma e Damiano, Rom, 526–530.

offener Geste eine vermittelnde Funktion einnehmen: Mit zum Geleit ausgestreckten Armen führen sie Cosmas und Damian in die Szene der Wiederkehr ein. Flankiert wird die Gruppe von Papst Felix mit dem Kirchenmodell in der verhüllten Hand zur Rechten Jesu Christi und dem Soldatenheiligen Theodor – als Reminiszenz an Theoderich – zur Linken.⁷ Darunter befinden sich auf goldenem Grund zwischen den Veduten der Städte Bethlehem und Jerusalem aufgereihte Lämmer, die auf das in ihrer Mitte positionierte Gotteslamm ausgerichtet sind. Unterhalb des Lämmerzuges schließen ein Schriftfeld und ein ornamentaler Fries die Darstellungen der Kalotte ab.

Besagtes Schriftfeld erstreckt sich über die gesamte Breite der Apsis und wird kontrastreich mittels einer goldenen Rahmung von den darüber- und darunterliegenden Flächen abgegrenzt. Durch die kräftig blaue Grundierung wird zudem nicht nur die Inschrift selbst hervorgehoben, sondern auch der enge Bezug zum Feld der Heiligen unterstrichen (Abb. 2).⁸

⁷ Poeschke 2009a, 94–96. Eine ausführliche Beschreibung und Einordnung bietet ebenfalls Poeschke 2009b.

⁸ Wenig (in Vorbereitung).



Abb. 2: Ausschnitt Schriftfeld Apsismosaik, Ss. Cosma e Damiano, Rom, 526–530.

Die gleichmäßig ausgeführten Majuskelbuchstaben der goldenen Inschrift heben sich stark vom blauen Hintergrund ab und sind auf diese Weise gut sicht- bzw. rezipierbar. Die zweizeilig angelegten elegischen Distichen werden über die Breite der Apsis noch einmal in drei Abschnitte unterteilt. Der Binnengliederung dienen dabei Kreuze, die die zwei Zeilen in ihrer Höhe überspannen. Jeder Abschnitt für sich wird zusätzlich mittels eines Efeublattes segmentiert und als metrische Einheit gekennzeichnet.⁹ Durch die Verwendung von *nomina sacra* im linken (*AULA DEI*) und rechten (*DOMINO FELIX*) Abschnitt werden die Namen des Herrn und des Stifters noch einmal explizit in der *scriptura continua* hervorgehoben.

Inhaltlich geht es in der Inschrift vor allem darum, den Bau zu loben, ihn mit den verehrungswürdigen Heiligen und insbesondere mit dem Stifter in Verbindung zu bringen.¹⁰ Im ersten Abschnitt werden die verwendeten Materialien und ihr Wert hervorgehoben, die den Raum mit strahlendem und schimmerndem Glanz erfüllen. Das Leuchten der Steine wird dabei mit dem Licht des Glaubens in Verbindung gebracht.¹¹ Die inhaltliche Dimension der Inschrift wird unmittelbar mit ihrer Mate-

⁹ Dass hier Anschluss an Sehgewohnheiten des städtischen Raumes gesucht wird, zeigt sich in einer von Katharina Bolle besprochenen Inschrift am Architrav des Eingangs des Nymphäum der Domus der Tigriniani in Ostia. Die Inschrift fordert die Adressat:innen dazu auf, das Nymphäum zu besuchen. Eingeleitet wird sie durch ein kleines Kreuzeszeichen, abgeschlossen durch das Ornament eines Efeublattes. Es ist nicht auszuschließen, dass mit der Verwendung dieser Gestaltungselemente im sakralen Raum an Gewohnheiten aus einem profanen Umfeld angeknüpft wird. Bolle 2019, 221; vgl. Wenig (in Vorbereitung). Für den Hinweis, dass das Efeublatt die Penthemimeres und damit die Zäsur des Verses markiert, danke ich Johannes Büge.

¹⁰ *Aula dei claris radiat speciosa metallis / In qua plus fidei lux pretiosa micat. // Martyribus medicis populo spes certa salutis / Venit et ex sacro crevit honore locus. // Optulit hoc domino Felix antistite dignum / Munus ut aethera vivat in arce poli.* De Rossi 1899, Cap. Abside dei Ss. Cosma e Damiano, 1. Übersetzung nach Wilpert 1916, 1073: „Das Gotteshaus erstrahlt herrlich in glänzendem Steinschmuck; herrlicher noch leuchtet darin das kostbare Licht des Glaubens. Von den Märtyrer-Ärzten kommt dem Volk sichere Hoffnung des Heils, und die Basilika gewinnt durch deren Heiligkeit an Ehre. Es brachte dem Herrn das eines Papstes würdige Geschenk Felix dar, um des Lebens in der himmlischen Burg teilhaftig zu werden.“

¹¹ Mit der (Be-)Deutung des Lichts in der christlichen Kunst, insbesondere aber im sakralen Raum haben sich Mondini/Ivanovici 2014 und Ivanovici 2014, vor allem aber – gerade in Bezug auf

rialität verknüpft. Die Worte, die das Leuchten und Glänzen der Apsis beschreiben, erstrahlen selbst im Glanz des Goldes.¹² Der zweite Abschnitt verdeutlicht, dass dieser Bau den wohlthätigen Heiligen gewidmet ist. Er wurde ihnen zu Ehren geschaffen; ihm wird durch sie Ehre zu Teil. Die Inschrift nimmt in diesem Moment direkten Bezug auf die in der Apsis dargestellten Heiligen. Der letzte Abschnitt dient dem Stifter. Dieser wird nicht nur bildlich und namentlich in die Apsis seiner Stiftung eingeschrieben. Vielmehr wird darauf verwiesen, dass er mit seiner kostspieligen Gabe ein Opfer erbracht hat, von dessen abgeleiteter Fürbitte er sich die Einkehr in die Ewigkeit des Himmels erhofft. Zwar stehen die Heiligen – buchstäblich – im Mittelpunkt der Apsisinschrift, umgeben sind sie jedoch vom Stifter und seiner Stiftung selbst. Bemerkenswert ist, dass das Abbild des Papstes auf der heraldisch rechten Seite des Gottessohnes erscheint, während sein Name in der Inschrift auf der gegenüberliegenden Seite erwähnt wird.¹³ Der Stifterwille wird farblich hervorgehoben und kann, durch das klare Schriftbild der Inschrift, gut erfasst werden. Durch die Adaption von Gestaltungselementen (*capitalis quadrata*, *scriptura continua*, Efeublatt), die im städtischen Raum Verwendung fanden, wird deutlich, dass alle potenziellen Betrachter:innen dazu angehalten sind, sich mit seiner Botschaft auseinanderzusetzen. Die Idee, nicht nur Teil der himmlischen Glaubensgemeinschaft (Kalotte), sondern auch Teilnehmer der dortigen Liturgie (Triumphbogen) zu sein, wird hier als bereits erfüllt vorausgesetzt.

3 Stiftergedächtnis im Kontext der Liturgie

Im Gesamtkonzept der bildlichen Ausgestaltung nimmt die Apsis, die in der Regel schon bei Betreten der Kirche die Aufmerksamkeit auf sich zieht, als Ziel- und Endpunkt des Langhauses den hierarchisch höchsten Rang ein. Über dem Sanktuarium angelegt, ist sie für die Zurschaustellung der Vorstellung der himmlischen Sphäre reserviert. Auch ihre Inschriften können bereits aus der Ferne wahrgenommen werden.

Mosaik – Barbara Schellewald befasst; vgl. hierzu Schellewald 2012, Schellewald 2014, Schellewald 2016, Schellewald 2018.

12 Schwitter 2019, 119–133 beschreibt, dass der Verweis auf die verwendeten Materialien nicht nur die Toten lobend hervorheben soll, vielmehr wird immer wieder ein Bezug zu Bildern des Leuchtens, Glänzens und Strahlens hergestellt und dieses auf die Toten übertragen. Mit dem Strahlen wird Heiligkeit assoziiert, insbesondere im christlichen Umfeld, wo die Metapher des Lichts religiös ausgedeutet wird. Die Verstorbenen sollen also Heiligkeit ausstrahlen.

13 In der Frage, an welcher Stelle des Verses der Stiftername erscheint, lässt sich bei den bisher betrachteten Beispielen keine Einheitlichkeit feststellen. Sowohl die Positionierung des Stifternamens unmittelbar unter dem Stifterbild als auch eine diametrale Positionierung lassen sich finden. In beiden Fällen wird eine Identifizierung durch das zur Übergabe ausgestreckte Kirchenmodell möglich. Da die Inschriften nur in der Bewegung vollständig zu erfassen sind, ergeben sich unterschiedlich stark auf den Stifter bezogene Sichtachsen innerhalb der Apsis.

An dieser exponierten Stelle übernimmt der sakrale Raum eine dienende Funktion für das in ihm stattfindende Ritual und verweist auf das eschatologische Geschehen.¹⁴ Die irdische Liturgie wird in enger Anlehnung an den himmlischen Gottesdienst und als reale Teilhabe des Liturgen bzw. der Gläubigen an demselben gefeiert. Der christliche Ritus vermittelt die göttliche Offenbarung in das menschliche Erleben und versetzt die Erfahrung mit Gott in den liturgischen Raum. Dabei werden imperiale Symbole und Rituale zu einem Abbild der himmlischen Thronzeremonie umgedeutet. Die menschliche Praxis verweist allerdings immer auf die Transzendenz Gottes. Die Eucharistie dient der Erinnerung des Heilsgeschehens, indem die Gegenwart des Gottessohnes wie auch sein Tod und seine Auferstehung symbolisch aktualisiert werden. Die Bilder – auch der Heiligen – fordern hierbei zu Erinnerung und Nachfolge auf.¹⁵

Die in den Apsiden dargestellten Heiligen übernehmen in diesem Ritus eine vermittelnde Funktion zwischen Irdischem und Himmlischem. Gleiches wird vom Priester erwartet, der eine Verbindung zwischen den Gläubigen und der himmlischen Sphäre herstellt. Sein Gebet und seine Fürbitte ermöglichen stellvertretend den Übergang vom Tod zur Erlösung.¹⁶ Als ein probates Mittel dafür wird die Nennung des Namens der memorierten Person angesehen. Das frühe Christentum gedenkt allerdings nicht einzelner Personen, sondern ausschließlich Jesu Christi. Erst langsam wird der Kreis um Heilige und Märtyrer erweitert. Wie die Gläubigen, müssten auch diese sich in himmlischen Sphären im Wartezustand zur Parusie befinden und könnten so als ideale Fürsprecher fungieren. Immer häufiger verbreitete Visionsberichte verstärkten den Eindruck, dass Verstorbenen, die sich zwischen Tod und Auferstehung befanden, geholfen werden müsse. Ab dem frühen Mittelalter wird es üblicher, durch die namentliche Nennung Lebender und Verstorbener die besagte Person immer wieder in das göttliche Gedächtnis zu rufen. Es galt, dass nur diejenigen am ewigen Leben teil hätten, die im göttlichen Buch des Lebens, dem *Liber Vitae* verzeichnet waren.¹⁷

Erst mit dem performativen Akt der öffentlichen Namensnennung, einer Praxis, die ab dem 5. Jahrhundert Teil der Hochgebete wurde, wurden Fürbitten und damit die Memoria wirksam. Das Gedenken der Lebenden fand in der römischen Liturgie vor der Konsekration der Hostie, das für die Verstorbenen danach statt.¹⁸ Mittels großzügiger Opfergaben konnten sich Stifter:innen die Bitte um ihr Wohlergehen erkaufen, dazu mussten sie nicht persönlich anwesend sein. Eine bildliche Darstellung oder eine Gravur auf liturgischem Gerät konnte ausreichen, um im Messgeschehen präsent zu sein und erinnert zu werden.¹⁹ Wer besonders viel gab, war länger präsent, sowohl im liturgischen Kontext als auch im Gedenken und Gedächtnis der Gemeinde.

¹⁴ Stückelberger 2012.

¹⁵ Elbern 1998; Odenthal 2006.

¹⁶ Angenendt 1984, 144.

¹⁷ Angenendt 1984, 70–118; Wittekind 2007, 195.

¹⁸ Angenendt 1984, 182–183; Jungmann 1949, 120, 185–204; Wittekind 2007, 196.

¹⁹ Vgl. hierzu der Beitrag von Jochen Hermann Vennebusch in diesem Band.

Am erfolgreichsten dürften wohl jene gewesen sein, deren Name dauerhaft fest im Raum verankert war, z. B. in einer Apsis. Ihre Namen waren – ob sichtbar oder nicht – bei jeder liturgischen Feier evident, wurden rezitiert, am Ort vergegenwärtigt und mit göttlicher Hilfe bedacht. Geistlichen und weltlichen Amtsträgern wurde die Nennung von Amts wegen gewährt.²⁰

Die Inszenierung des Stifterwunsches, wie sie in Ss. Cosmas e Damiano beobachtet werden konnte, spiegelt sich hier wider: Felix stiftet den Heiligen einen sakralen Raum, in dem der irdische Gottesdienst als Akt der Erinnerung an das Heilsgeschehen stattfinden kann. Zugleich erhofft er sich die Fürsprache der Heiligen für sein eigenes Nachleben. Um dieser Hoffnung Ausdruck zu verleihen, lässt er die erhoffte Vermittlung nicht nur bildlich in der Apsis darstellen. Vielmehr setzt er auch auf die inschriftliche Absicherung seines Wunsches. Durch die Wahl der wertvollen Materialien und die klare Gestaltung des Schriftfeldes sollte die Botschaft nicht ignoriert werden können. Er hat sein Gedächtnis sprichwörtlich und unübersehbar für die Ewigkeit in den sakralen Raum eingeschrieben.

4 Fallbeispiele

4.1 S. Agnese flm.

Ähnliche Strategien lassen sich am Beispiel S. Agnese flm. in Rom beobachten. Bereits im 6. Jahrhundert stiftete Pelagius II. († 590) einen Bau zu Ehren der Heiligen Agnes. Dieser wurde im ersten Drittel des 7. Jahrhunderts auf Betreiben Honorius I. († 638) ersetzt und schon im 8. Jahrhundert unter Hadrian I. († 795) saniert. Danach wird in Quellen nur noch wenig über die Basilika berichtet. Hugo Brandenburg vermutet, dass die Kirche kaum mehr genutzt wurde und zusehends verfiel.²¹ Das wertvolle Apsismosaik hat diese Phase überstanden, sodass das Bild der heiligen Agnes noch heute auf goldenem Grund bestaunt werden kann (Abb. 3).

Frontal in der Apsismitte positioniert, erscheint sie im prächtigen purpurnen Gewand einer byzantinischen Kaiserin. Dazu trägt sie Perlen, Gemmen, ein Kollier und ein wertvolles Diadem.²² Begleitet wird sie zu ihrer Rechten von Honorius, der ein Kirchenmodell darbietet und zu ihrer Linken von Gregor dem Großen mit Codex.²³ Im Scheitel der Apsis befindet sich die von Wolken und gestirntem Himmel umgebene Hand Gottes, die einen mit Gemmen und Perlen besetzten Kranz hinabreicht.

²⁰ Angenendt 1984, 189–191, Wittekind 2007, 196.

²¹ Auch die hohen Kosten der Instandhaltung sollen laut Brandenburg 2013, 266 eine Rolle gespielt haben.

²² Wessel 1978a, 455–487.

²³ Brandenburg 2013, 273 erläutert, dass Gregor mit dem Attribut des Buches ausgezeichnet würde. Zudem hätte Honorius ihn als Vorbild verehrt.



Abb. 3: Apsismosaik, S. Agnese flm., Rom, 625–638.

Zu Agnes' Füßen erscheinen mit Feuer und Schwert Element und Werkzeug ihres Martyriums. Auch dieses Mosaik wird nach unten durch ein Schriftfeld abgeschlossen. Die darin enthaltene Inschrift betont vor allem den Glanz und die Farbigkeit des Mosaiks, stellt die Märtyrerin vor und benennt Honorius als Stifter.²⁴ Im Vergleich zu Ss. Cosma e Damiano wird sie allerdings etwas anders in die Gesamtkonzeption einbezogen (Abb. 4).

Erneut erstreckt sich das Schriftfeld über die gesamte Breite der Apsiskalotte und schließt diese nach unten ab. Während in Ss. Cosma e Damiano ein Zusammenhang

²⁴ *Aurea concisis surgit pictura metallis / Et complexa simul clauditur ipsa dies. / Fontibus e niveis credas aurora subire / Correptas nubes roribus arva rigans, // Vel qualem inter sidera lucem proferet irim / Purpureusque pavo ipse colore nitens. / Qui potuit noctis vel lucis reddere finem / Martyrum e bustis hinc reppulit ille chaos. // Sursum versa nutu quod cunctis cernitur uno / Praesul Honorius haec vota dicata dedit. / Vestibus et factis signantur illius ora / Lucet et aspectu lucida corda gerens.* De Rossi 1899, Cap. Musaico dell' abside di S. Agnese fuori le mura, 2. Ein goldenes Bild ersteht aus metallenen Mosaiksteinen / und das einfallende Tageslicht selbst wird gleichsam eingeschlossen. / Du magst glauben, dass aus klaren Flüssen sich verdichtende Wolkenschleier emporsteigen / und die Morgenröte die Fluren mit Tau befeuchtet. // Es trägt voran gleich einem Himmelskörper unter den Gestirnen, / der purpurne Pfau selbst [seinen] Regenbogen, in Farben erstrahlend. / Jener, der das Ende der Nacht und des Tages herzustellen vermochte, / vertrieb hier tiefe Finsternis aus den Gräbern der Märtyrer. // Nach oben wende den Blick, dass von allen auf einen Blick gesehen wird: / Diese geweihten Gaben hat Bischof Honorius gestiftet, / dessen Gestalt durch seine Kleidung und Taten geziert wird, / und leuchtend ist sein Anblick wie er auch von innen hell strahlt. Mein herzlichster Dank für die Übersetzung gilt Johannes Büge, vgl. Büge/Wenig (in Vorbereitung). Vgl. Wehrens 2017, 98.



Abb. 4: Ausschnitt Schriftfeld Apsismosaik, S. Agnese flm., Rom, 625–638.

über die Farbigkeit des blauen Grundes hergestellt wurde, wird diese Inschrift anders in die Gesamtgestaltung einbezogen. Bemerkenswert ist, dass sie sich im Inneren eines Rahmens befindet, der die gesamte Apsis umgibt und nach Art einer Diadembinde gestaltet ist. Auf diese Weise wird sowohl inhaltlich als auch (bild-)räumlich ein enger Zusammenhang zwischen Bild- und Schriftfeld hergestellt.²⁵

Auf goldenem Grund nehmen drei separate, fein weiß gerahmte, blaue Schriftflächen die jeweils vierzeilig angelegten elegischen Distichen der Inschrift auf. In ihrer Gestaltung erinnern sie an klassische Schrifttafeln, wie sie sich auch im städtischen Raum oder aber im funeren Kontext z. B. in Form von gerahmten Grabinschriften befunden haben dürften. Die goldenen Majuskeln heben sich deutlich vom dunklen Grund der Fläche ab. Gelegentlich wird die *scriptura continua* durch Punkte im Mittelband unterbrochen, die die Funktion von Interpunktionszeichen übernehmen.²⁶

Der Zusammenhalt aller Zeilen wird, wie zuvor bei Ss. Cosma e Damiano beschrieben, durch ein einleitendes Kreuzeszeichen und ein abschließendes Blatt gekennzeichnet. Die *capitalis quadrata*, mit ihrem gleichmäßigen Schriftbild, ist klar strukturiert und dadurch gut rezipierbar.

Die ersten vier Verse berichten vom (Tages-)Licht, das sich in den wertvollen *teserae* des Mosaiks sammelt und von den Farben, die in ihrem Glanz an einen Regenbogen erinnern. Im zweiten Segment, das sich direkt unter der in Purpur gewandeten Agnes befindet, wird jene Farbigkeit beschrieben, die sich im Bild der Märtyrerin spiegelt, sowie das Chaos, in dem die Überreste der Märtyrer zuvor verborgen waren. Das dritte Schriftfeld am rechten Rand der Apsis und damit auf der gegenüberliegenden Seite seines Abbildes ist dem Stifter Honorius gewidmet.²⁷ Seine Person, seine Ver-

²⁵ Der Diademrahmen kann als eine Anleihe an byzantinische Kaiserinsignien angesprochen werden. Die Diadembinde, die ab Konstantin d. Gr. den Lorbeerkrans verdrängte, war reich mit Perlen und ovalen und viereckigen Diamanten geschmückt; vgl. Wessel 1978b, 370–374. Als Gegenbeispiel kann das Apsismosaik von S. Maria in Domnica angeführt werden. Hier befindet sich das Schriftfeld außerhalb des Diademrahmens.

²⁶ Die Interpunktionszeichen markieren erneut die Penthemimeres, vgl. Anm. 9.

²⁷ Vgl. Anm. 13.

dienste und seine Kleidung werden als leuchtend und strahlend gelobt, seine Gaben als geweiht hervorgehoben. Dabei werden dieselben Mittel eingesetzt, wie es schon bei Ss. Cosma e Damiano zu beobachten war: Die goldglänzende Inschrift beschreibt das goldene Bild und das leuchtende Strahlen des Stifters.²⁸ Doch während sich bei Felix III. (IV.) eine deutlich formulierte Bitte um Fürbitte finden lässt, wird diese für Honorius nicht explizit gemacht. Für ihn sollen vielmehr seine Werke sprechen. Seine namentliche und leibhaftige Präsenz dürfte über seinen Tod hinaus verstanden worden sein und für seine Memoria einen deutlich positiven Effekt gehabt haben.

4.2 Oratorium S. Venanzio

An die bisherigen Beobachtungen schließt das Mosaik im Oratorium S. Venanzio an, setzt diese aber auf eine eigene Art und Weise um. Im 5. und 6. Jahrhundert wurden um die Lateranskapelle zahlreiche Kapellen und Klöster angelegt. Zu diesen gehörte auch jene für den Heiligen Venantius, die in der Mitte des 7. Jahrhunderts unter Papst Johannes IV. († 642) begonnen und unter Papst Theodor I. († 649) fertiggestellt wurde. Die Kapelle, in der die Reliquien dalmatischer Märtyrer aus dem bei Split gelegenen Salona untergebracht sind, wurde in einem ehemaligen Thermensaal des 4. Jahrhunderts durch das Anfügen einer Apsis eingerichtet.²⁹

In dieser Apsis erscheint die Büste des segnenden Gottessohnes, der zu beiden Seiten von Engeln begleitet in der oberen Hälfte der Apsiskalotte auf einem rot-blauen Wolkenmeer positioniert ist (Abb. 5).



Abb. 5: Apsismosaik, Oratorium S. Venanzio im Lateran, Rom, 640–649.

²⁸ Schwitter 2019, wie Anm. 12.

²⁹ Brandenburg 2013, 50–52.

In der darunterliegenden Hälfte bildet eine blau gewandete Madonna das Zentrum. Zu ihrer Linken und Rechten haben sich zuvorderst Petrus und Paulus, dann Johannes Baptista und Johannes Evangelista und schließlich der Heiligen Domnus und Venantius sowie – so ist anzunehmen – die beiden hier unbenannten Erbauer Johannes IV. und Theodor I. aufgestellt. Die Reihe der dalmatischen Märtyrer, deren Reliquien sich im Altar befinden, setzt sich auf dem Apsisbogen fort. Allen Dargestellten ist gemein, dass sie mit verhüllten Händen Schriftrollen, Codices oder wertvolle Kränze darbieten.

Den vorangegangenen erläuterten Beispielen entsprechend findet sich auch hier am unteren Abschluss der Apsiskalotte ein Schriftfeld, dessen Inschrift von Papst Johannes IV. und seiner Stiftung berichtet (Abb. 6).³⁰



Abb. 6: Ausschnitt Schriftfeld Apsismosaik, Oratorium S. Venanzio im Lateran, Rom, 640–649.

Wie schon bei S. Agnese flm. ist die Inschrift innerhalb der Gesamtrahmung eingefügt. Auf den ersten Blick scheinen sich die Zeilen der goldenen Schrift auf blauem Grund über die gesamte Breite der Apsis zu erstrecken. Doch sind auch diese zweizeilig angelegten hexametrischen Verse wieder in drei Abschnitte unterteilt: Zu Füßen von Petrus und Paulus lassen sich feine vertikale Linien erkennen, die die Inschrift in drei Segmente gliedern.

Inhaltlich begegnen uns bekannte Topoi, deren Fokus etwas verschoben ist. Die prächtig schimmernden Majuskeln künden vom Opfer des Johannes, das die Gläubigen dazu animieren soll, für ihn zu beten. Die *capitalis quadrata in scriptura continua*

30 *Martyribus [Christi domini] pia vota iohannes / Reddidit antistes [sancti]ficante [deo] // Ac sacri fontis simili fulgente metallo / Providus antistes nunc copulavit opus // Quo quisquis gradiens et [Christem] pronus adorans / Effusasq[ue] [prae]ces mittit ad aethra sua(s).* De Rossi 1899, Cap. Abside dell’Oratorio di S. Venanzio, 2. Übersetzung nach Wehrens 2017, 61: „Den Märtyrern des Herrn Christus brachte Bischof Johannes fromme Gelübde dar, / während Gott es heiligte // und verband vorsorglich mit Tatkraft dieses Werk, / das mit glänzendem Schmuck der heiligen Quelle ähnelt. // Wenn jemand dorthin schreitet und Christus demütig verehrt, / möge er seine flehentlichen Gebete zum Himmel senden.“

ist gut lesbar, der Gottesname wird in Form von *nomina sacra* (links und rechts) hervorgehoben. Um die Einheitlichkeit des Zeilenbildes zu wahren, wird die letzte Zeile am rechten Rand der Apsis mit einer geschwungenen Linie aufgefüllt. Die Verse können auf diese Weise gut erschlossen und die Botschaft des Stifters verstanden werden. Auch dieser Papst, dessen Name sich im linken Schriftfeld befindet, möchte seine Gabe mit der Fürbitte für seine Person verbunden wissen.

4.3 S. Marco

Zuletzt soll die dreischiffige Basilika S. Marco in Rom betrachtet werden, die eine neue Variante der Schriftbildlichkeit päpstlicher Fürbitten beobachten lässt. Früheste Spuren des von Papst Marcus († 336) gestifteten Baus reichen bis ins 4. Jahrhundert; die heutige Grundstruktur und vor allem das Apsismosaik gehen allerdings auf den unter Gregor IV. († 844) errichteten Neubau des 9. Jahrhunderts zurück. Mit der Translation der Markusreliquien wurden einige Veränderungen und Ergänzungen am Bau vorgenommen. So sollte die Kirche unter anderem mit einer der Stationsliturgie angemessene Ausstattung versehen werden. Ende des 15. Jahrhunderts wurden weitreichendere Veränderungen vorgenommen, die jedoch den Eindruck des für uns relevanten Mosaiks nicht veränderten.³¹

Vor goldenem Grund begegnet uns, wie bereits gesehen, eine Christusfigur mit zum Segensgestus erhobener Hand (Abb. 7).

Zu seiner Linken und Rechten sind Papst Gregor, der Evangelist Markus und die Heiligen Felicissimus, Markus, Agapitus und Agnes versammelt. Dem Bildfeld der Heiligen schließt sich erneut ein Lämmerzug zwischen Veduten und ein separates, blaues Schriftfeld auf goldenem Grund an.³²

Die Inschrift stellt den Bau in den Vordergrund und hebt dessen Standfestigkeit hervor. Er wurde, ähnlich dem Tempel Salomos, reichhaltig ausgestattet, um den heiligen Markus angemessen zu verehren. Im zweiten Abschnitt der Inschrift kommt der Stifter zu Wort und bittet darum, bei Gott Fürsprache zu erhalten, auf dass ihm, also Gregor, ein langes Leben gewährt und der Einzug in die himmlische Sphäre gestattet werde. Es geht also auch ihm um die Repräsentation seiner Gabe und die damit verbundene Hoffnung auf einen Einzug ins Himmelsreich.

³¹ Brandenburg 2013, 118.

³² *Vasta tholi primo sistunt fundamine fulchra / Quae salomoniaco fulgent sub sidere ritu / Haec tibi proque tuo perfecit praesul honore // Gregorius Marce eximio cum nomine quartus / Tu quoque posce deum vivendi tempora longa / Donet et ad caeli post funus sidera ducat.* De Rossi 1899, Cap. Musaico dell'abside della basilica di S. Marco, 1. Übersetzung nach Wehrens 2017, 148: „Die gewaltigen Stützen der Kuppel stehen auf fester Gründung. / Sie blitzen nach der Art Salomons unter der Sonne. / Dies vollendete dir, Marcus, und zu deiner Ehre // Papst Gregor, dem Namen nach der Vierte. / Auch Du bitte Gott, er möge Dir lange Lebenszeit / schenken und Dich nach dem Tod zu den Sternen des Himmels geleiten.“



Abb. 7: Apsismosaik S. Marco, Rom, 827–844.

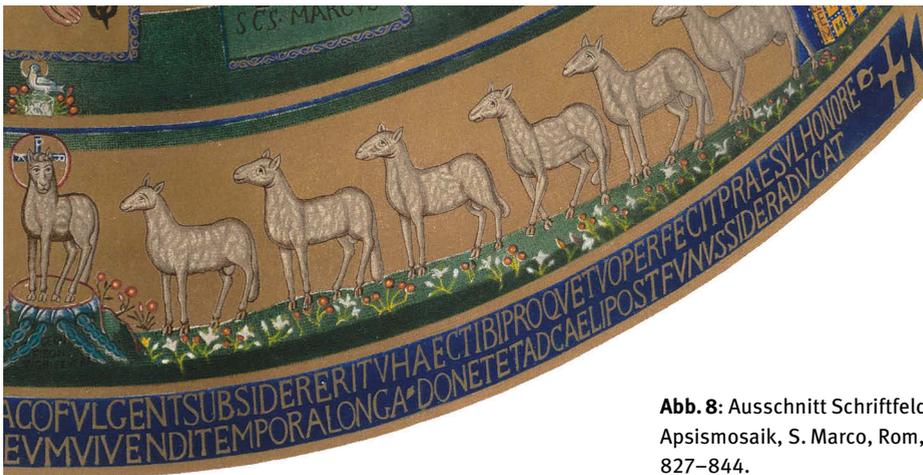


Abb. 8: Ausschnitt Schriftfeld Apsismosaik, S. Marco, Rom, 827–844.

Anders als bei den bisherigen Beispielen wird der materiale Bezug allerdings nicht in der inhaltlichen Überschneidung von Inschrift und ihrer materialen Wiedergabe gesucht. Vielmehr werden die Sehgewohnheiten der potenziellen Rezipient:innen auf eine andere Weise angesprochen (Abb. 8).

Das blaue Schriftfeld auf goldenem Grund ist in Form einer *tabula ansata* angelegt, deren Ursprung in der griechischen Kommunikation im öffentlichen Raum zu

suchen ist.³³ Im römischen Kontext entwickelte sich aus dieser Form ein Layout, das zuerst von Steinmetzen im funeren und später im militärischen Kontext verwendet wurde. Ab dem späten 5. aber vor allem ab dem 7. und 8. Jahrhundert ist diese Form im sakralen Umfeld angekommen. Es findet sich also eine Rahmenform wieder, die überwiegend für Inschriften auf Holz bzw. später auf Stein verwendet wurde. Die zwei-zeilig angelegte Inschrift erstreckt sich in der *tabula* über die gesamte Breite der Apsis. Zeilenüberspannende Kreuze eröffnen und beenden den Text. Der Binnengliederung der Majuskeln, die in *scriptura continua* aneinandergereiht sind, dienen erneut kleine Efeublätter.

Bemerkenswert ist allerdings noch ein weiteres Detail: Die Identifikation der im Bildfeld dargestellten Heiligen wird durch die Beschriftung von Sockeln zu ihren Füßen sichergestellt. Insbesondere deren marmorähnlich strukturierten Front- und Seitenflächen suggerieren dabei eine räumliche Tiefe. Am deutlichsten heben sich die Sockel von Agapitus und Gregor ab: Beide sind in Purpur gehalten. Dem Stifter wird sogar noch ein wenig mehr Prunk beigegeben – seine Inschrift erstrahlt in leuchtendem Gold. Die Sockel führen zurück zur kaiserzeitlichen Praxis, Statuen ehrwürdiger Persönlichkeiten im öffentlichen Raum aufzustellen und ihre Amtswürden, Verdienste und Tugenden in langen Inschriften bekannt zu machen. In der Spätantike konnten die lokalen Eliten ihrem Repräsentationsbedürfnis kaum noch Ausdruck im Stadtbild verleihen, auch weil die Praxis immer strenger reglementiert und auf bestimmte Bereiche beschränkt wurde.³⁴ Gregor nutzt also bekannte Mittel, um sein Anliegen zu veranschaulichen.

5 Schriftbildliche Referenzen

Es deutet sich bereits an, dass es sich im Rahmen der Untersuchung von Schriftbildlichkeit in frühmittelalterlichen Apsiden lohnt, Erkenntnisse der Epigraphik zu berücksichtigen.³⁵

33 Leatherburry 2018, 380–404. Dass die *tabulae ansatae* auch in Bodenmosaiken weit verbreitet waren, zeigen Watta 2018 und Schmieder 2022, 394. In S. Paulo fm. (vgl. Ihm 1960, 135–136) hat sich am Triumphbogen ebenfalls eine Inschrift erhalten, die entlang der Bogenlaibung geführt, im Sinne einer *tabula ansata* gestaltet ist. Die *ansae* öffnen sich hier allerdings im Scheitel des Bogens.

34 Bauer/Witschel 2007, 1–4.

35 Unter den Inschriften nehmen die mosaizierten einen besonderen Platz ein: Während mehrheitlich über Inschriften gesprochen wird, die – im wahrsten Sinne des Wortes – in Stein gemeißelt sind, werden Inschriften in Mosaik gesetzt. Ein geeigneter Haftgrund nimmt die kleinen *tesserae* auf, das Schriftbild entsteht dabei Stück für Stück. Erst dann kann der Text erfasst werden. Regelmäßig wird die Technik des Mosaiks der Malerei zugeordnet, wie bspw. bei Bolle/Westphalen/Witschel 2015, 486. Nichtsdestotrotz wird es in den Einführungen zur Epigraphik behandelt, so bspw. bei Kloos 1980, 60–62. Eine Einführung in die Thema Mosaik bieten L'Orange/Nordhagen 1960, Fischer 1969, Meyer 1990 u. James 2017.

Unter dem Begriff *scritture esposte* fasste Armando Petrucci all jene Schriftphänomene zusammen, die im städtischen Raum ausgestellt waren und zum Zweck des Lesens erzeugt wurden.³⁶ Gerade Rom galt als ein Ort, dessen Mauern, Straßen und Foren von Schrift belebt wurden und dessen Gesellschaft auf schriftliche Kommunikation ausgerichtet war. Soziale Räume konnten durch Inschriften bzw. durch ihre Auftraggeber:innen und Adressat:innen geprägt werden. Dabei ist anzunehmen, dass der Alphabetisierungsgrad und das Vermögen einer Gesellschaft einen Einfluss darauf hatten, inwieweit die Stadt als Kommunikationsplattform und gemeinschaftliches Gedächtnis genutzt wurde. Schrift sollte eine möglichst breite Wirkung erzielen und mittels dauerhafter Materialien langfristig sichtbar bleiben. Verwendet wurde alles, was ein Maximum an Aufmerksamkeit generierte.³⁷

Seit dem 4. Jahrhundert wurde die Inschriftenkultur auch von kirchlichen und monastischen Eliten zunehmend gefördert. Vor allem finanziell freigebige Christen, die den Kult von Heiligen, von Märtyrerinnen und Märtyrern unterstützten, trugen durch Spenden und Stiftungen zu einer angeregten Bautätigkeit von Kirchen und Begräbnisstätten bei. Dass sie dies taten, wurde in Inschriften dokumentiert. Ab der Mitte des 6. Jahrhunderts nahm die römisch antike Inschriftentradition langsam ab, der städtische Raum wurde kaum noch für Mitteilungen genutzt. Auftraggeber:innen gingen nun dazu über, ihr Andenken und die damit verbundenen Botschaften in die Innenräume z. B. von Sakralräumen zu verlagern. Damit ging auch die Produktion von Grabmälern mit umfangreichen Beschriftungen zurück. Marialuisa Botazzi begründet diesen Umstand damit, dass Verstorbene nunmehr in der Gemeinschaft der Gläubigen gedacht wurde.³⁸

Dabei hatte gerade die funeräre Schriftkultur eine besondere Position eingenommen. Grabmonumente wurden aufwändig gestaltet. Prächtige Inschriften sprachen Vorbeigehende direkt an und luden diese zum Innehalten, Schauen und Erinnern ein. Die Inschriften sollten das Gedächtnis der Toten in ihrem Sinne prägen.³⁹

Darüber hinaus waren Inschriften schon lange fester Bestandteil architektonischer Gesamtkonzeptionen. Auf Fernwirkung angelegte Prunkinschriften wurden mitunter nicht mehr nur in Stein gemeißelt, sondern mittels goldener oder bronzener Buchstaben an den Fassaden befestigt. Epitaphe erhielten eigene Zierrahmen und waren als solche im Kontext der Architektur deutlich erkenn- und rezipierbar.⁴⁰ In größeren Darstellungszusammenhängen, wie z. B. den Apsiden konnte Schrift auch

36 Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem von Armando Petrucci geprägten Begriff bietet Giovè Marchioli 2019, 31 mit Anm. 2. Ferner hat Flavia De Rubeis mit ihren Arbeiten einen entscheidenden Beitrag zur Erforschung von Inschriften geleistet; vgl. Botazzi 2019, 116.

37 Botazzi 2019, 115 und 123; Christin 2016, 23; Giovè Marchioli 2019, 33.

38 Botazzi 2019, 117–128; Giovè Marchioli 2019, 33.

39 Botazzi 2019, 123–126. Die weitreichenden Zusammenhänge zwischen der Materialität von Geschriebenem im funerären Kontext und ihren Stifter:innen beschreibt Schwitter 2019.

40 Schwitter 2019, 122–123.

auf anderen Wegen eingebracht werden: in Form von Rotuli, Volumina und Codices; als singuläre Schriftzeichen, die über sich hinausweisen können; als Beischriften die gekürzt oder ausgeschriebene Hinweise auf Personen geben können und vor allem als in ihrer Präsenz dominante Inschriften.⁴¹

Den Inschriften selbst kam in erster Linie eine pragmatische Funktion zu: Ehren- und Grabinschriften sollten Verstorbene nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf schriftbildlicher Ebene repräsentieren und Erinnerung stiften. Als Kommunikationsinstrument dienten sie der Verbreitung von Informationen und der Verherrlichung von Personen und gestalteten sowohl im literalen wie im materialen Sinne das Geschichtsbewusstsein einer Gemeinschaft. Dies konnte in Form von politischer Propaganda, als Bericht oder Lob und eben auch als wertvolles Monument selbst von statten gehen. Entscheidend war, dass der Inhalt erkannt, wiederholt und auch für zukünftige Rezipient:innen nachvollziehbar dargestellt wurde. Besonders hilfreich konnten dafür Kombinationen aus figürlicher Darstellung und Inschrift sein.⁴²

Die jeweiligen Auftraggeber:innen waren an der Konzeption von Text und Bild beteiligt. Beide Ausdrucksformen standen dabei nicht in Konkurrenz zueinander, sondern ergänzten, verbanden und verstärkten sich. Die vermittelten Nachrichten wiesen in ihrer Materialität über ihren eigentlichen Buchstabensinn hinaus.⁴³ Gerade am Beispiel der *tituli* wird deutlich, dass über die Bild-Text-Relation hinweg ein – in seiner Materialität besonderes – Schriftbild generiert wird, das auf Referenzen zurückgreift, die außerhalb des Schriftfeldes, ja sogar außerhalb der Apsis und des sakralen Raumes zu finden sind.⁴⁴ Bestimmte Texte bedurften eines bestimmten Textträgers und so verwundert es nicht, dass die Praxis, Baumaßnahmen in Stein einzuschreiben, eine Gewohnheit mit langer Tradition ist. Spezifische Themen und Motive wurden regelmäßig auf mit ihnen assoziierten Bildträgern in spezifischen Gestaltungszusammenhängen präsentiert. Es ist anzunehmen, dass dabei auch immer die avisierte Adressat:innengruppe in den Blick genommen wurde.⁴⁵

Entscheidend für die Wahrnehmung von Geschriebenem waren in erster Linie Materialität, Form und Farbe. Sie haben erheblichen Einfluss darauf, ob Schrift als solche erkannt und rezipiert wurde.⁴⁶ Nur was gesehen wurde, konnte im Zweifelsfall auch gelesen werden, auch wenn im Prozess des Lesens nicht zwingend das Lesen für sich, sondern auch das Wahrnehmen und Erkennen von bewussten Inhalten und bekannten Zeichen und Formen gemeint sein kann.⁴⁷

⁴¹ Mit dem Phänomen der sogenannten Beischriften befasst sich Feraudi-Gruénais 2017.

⁴² Vgl. Schwitter 2019, 119, 129; Giovè Marchioli 2019, 32–42, 61.

⁴³ Giovè Marchioli 2019, 41.

⁴⁴ Schellewald 2011, 19–20.

⁴⁵ Feraudi-Gruénais 2015, 61; Giovè Marchioli 2019, 35, 50–51; Späth 2011, 131–132; Christin 2016, 20.

⁴⁶ Frese 2014, 1.

⁴⁷ Christin 2016, 21. Hierzu auch Giovè Marchioli 2019, 41: „Neben und über diese selbstverständliche, gewissermaßen ‚alphabetische‘ Funktion des sprachlichen Verständnisses hinaus erfüllten Inschriften eine hyperkommunikative Funktion[.]“ Gerade für Illiterate und Semiliterate ging es

Es zeigt sich, dass Bilder und Texte einander ergänzen. Texte können Bilder inhaltlich konkretisieren. Faktisch ist aber auch die Schrift und hier im besonderen Fall die Schrift der Inschriften in ihrer Ikonizität anzusprechen und einzuordnen. Die Schriftzeichen verfügen über eine Bedeutungsebene, die über den Prozess des Lesens hinausgeht.⁴⁸ Um diese zu erschließen, müssen die Inschriften in ihrer technischen und graphischen Dimension beschrieben werden. Dabei zählen die Typologie und die auf höchstem Niveau praktizierte handwerkliche Ausführung der Buchstaben im Trägermaterial ebenso hinzu wie das Umfeld der Schrift, wie diese in ihrem Kontext angebracht und organisiert ist. Ferner leiten Zeilenabstände, Interpunktion und Kürzungen den Blick der Rezipient:innen. Der Erfolg einer Inschrift ist also nicht nur an seiner Botschaft zu messen, sondern auch daran, wie sie übermittelt wird, wie das Schriftbild in seiner materialen Präsenz den Inhalt der Nachricht trägt und verstärkt.⁴⁹ Funktioniert die Inschrift im Sinne ihrer Auftraggeber:innen, so tritt sie hinter ihrer Aufgabe der Vermittlung zurück. Es kommt zu einer unmittelbaren Verbindung von Bild und Schrift. Sie schafft, materialisiert und erinnert so an das, was sie zunächst nur zu beschreiben vermochte.⁵⁰

6 Fazit

Die im sakralen Raum weithin sichtbaren *tituli* spiegeln in ihrer Schriftbildlichkeit nicht nur die Stifteridentität wider, sie vermitteln auch die Motivation und den Anspruch derselben und schreiben diese fest in die Apsis über dem Altar ein. Die Stifter wollen ihr eigenes Andenken erhalten und im Gedächtnis der Glaubensgemeinschaft präsent bleiben. Auf diese Weise soll ihnen posthum die Teilhabe an der irdischen wie auch an der himmlischen Liturgie gewährt werden. Die Botschaft wird dabei unmissverständlich manifestiert: Aufwändig gerahmt, heben sich die beeindruckenden Inschriften deutlich in der Gesamtgestaltung der Apsis ab. Sie sind weithin sichtbar und können als Schrift erkannt werden. Mittels aus dem städtischen Raum bekannter Darstellungsmodi, also beispielsweise der Adaption von klassischen Schrifttafeln, *tabulae ansatae* und Sockelinschriften wird an die Sehgewohnheiten der potenziellen Rezipient:innen appelliert. Das klare und kontrastreiche Schriftbild (*capitalis quadrata*) und die Binnengliederung durch Segmentierung und Interpunktion erleichtern die Rezeption der Verse und hinterlassen einen bleibenden Eindruck.

häufiger um das Erkennen von Schriftzeichen, die ihnen aus ihrem soziokulturellem Umfeld bekannt waren. Späth 2011, 137. Dass die Inschriften auch vorgelesen werden konnten, schildert Paulinus von Nola in Carmen 27; vgl. Paulinus 1894, 288; Lehmann 2004, 198.

48 Giovè Marchioli 2019, 32, 41; Späth 2011, 149.

49 Giovè Marchioli 2019, 60 mit Fußnote 49; Curschmann 2007, 21.

50 Curschmann 2007, 29; Krämer 2006, 75, 82; Krämer 2009, 158–160.

Allen vorgestellten Stiftern ist gemein, dass sie sich in die Apsis einschrieben, dass sie ihren Namen fest am hierarchisch wichtigsten Platz im sakralen Raum verankerten und somit an dem Ort, an dem der Gottesdienst seinen Höhepunkt erreichte. Ihre Botschaft konnte nicht übersehen werden. In Gold auf blauem Grund glänzten die wertvollen Verse deutlich sichtbar. Und auch wenn ihr Inhalt nicht von allen gelesen werden konnte, so wurde er doch mindestens aus Erzählungen gewusst oder war bekannt. Die für die liturgische Praxis so wichtige Erinnerung an den Namen des Stifters sollte auf diese Weise für immer gesichert sein.

Literaturverzeichnis

Quellen

Paulinus, Pontius Meropius (1894), *Paulinus, Pontius Meropius: Opera*, hg. von Gvilelmi de Hartel, Bd. 2: Carmina (CSEL 30), Prag.

Forschungsliteratur

Angenendt, Arnold (1984), „Theologie und Liturgie der mittelalterlichen Totenmemoria“, in: Karl Schmid u. Joachim Wollasch (Hgg.), *„Memoria“: Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, München, 79–199.

Arnulf, Arwed (1997), *Versus ad picturas. Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter* (Kunstwissenschaftliche Studien 72), München/Berlin.

Bauer, Franz Alto/Witschel, Christian (2007), „Statuen in der Spätantike“, in: Franz Alto Bauer u. Christian Witschel (Hgg.), *Statuen in der Spätantike* (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz; Kunst im ersten Jahrtausend; Reihe B: Studien und Perspektiven 23), Wiesbaden, 1–24.

Bock, Nicolas (2017), *De titulis. Zur Vorgeschichte des modernen Bildtitels* (Kunstwissenschaftliche Studien 195), München/Berlin.

Bock, Nicolas/de Blaauw, Sible/Frommel, Christoph Luitpold/Kessler, Herbert (Hgg.) (2000), *Kunst und Liturgie im Mittelalter* (Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome; Rom, 28.–30. September 1997/Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana Beiheft zu Band 33 1999/2000), München.

Bolle, Katharina (2019), *Materialität und Präsenz spätantiker Inschriften. Eine Studie zum Wandel der Inschriftenkultur in den italienischen Provinzen* (Materiale Textkulturen 25), Berlin/Boston.

Bolle, Katharina/Westphalen, Stephan/Witschel, Christian (2015), „Mosaizieren“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen, Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin/Boston, 485–501.

Bottazzi, Marialuisa (2019), „Kontinuität und Diskontinuität epigraphischer Praxis im Übergang von der Antike zum Mittelalter“, in: Katharina Bolle, Marc von der Höh u. Nikolas Jaspert (Hgg.), *Inschriftenkulturen im kommunalen Italien. Traditionen, Brüche, Neuanfänge* (Materiale Textkulturen 21), Berlin/Boston, 115–132.

Brandenburg, Hugo (2013), *Die frühchristlichen Kirchen in Rom vom 4. bis zum 7. Jahrhundert*, Regensburg.

- Büge/Wenig (in Vorbereitung), „Nicht nur was glänzt, ist Gold – Über Schriftbildlichkeit und dichterischen Schmuck in mosaizierten Apsiden des 6. – 12. Jahrhunderts“.
- Christin, Anne Marie (2016), „An Iconic Topology of Writing“, in: Brigitte Miriam Bedos-Rezak u. Jeffrey F. Hamburger (Hgg.), *Sign and Design. Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300–1600 CE)*, Washington D. C., 19–29.
- Curschmann, Michael (2007), „Epistemologisches am Schnittpunkt von Wort und Bild“, in: *Wort, Bild, Text: Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früher Neuzeit*, 2 Bde. (Saecula spiritalia 43/44), 21–67.
- Elbern, Viktor Heinrich (1998), „Liturgie und frühe christliche Kunst“, in: Viktor Heinrich Elbern u. Piotr Skubiszewski (Hgg.), *Fructus operis* Bd. 1 (Kunstgeschichtliche Aufsätze aus fünf Jahrzehnten; Zum 80. Geburtstag des Verfassers), Regensburg, 21–27.
- Feraudi-Gruénais, Francisca (2015), „Die Rolle des ‚Textträgers‘ in der Epigraphik. Rezeptionspraktische Text-Akteur-Relationen am Beispiel eines rezenten Spolienfundes“, in: Annette Kehnel u. Diamantis Panagiotopoulos (Hgg.), *Schriftträger – Textträger. Zur materialen Präsenz des Geschriebenen in frühen Gesellschaften* (Materiale Textkulturen 6), Berlin/Boston, 37–72.
- Feraudi-Gruénais, Francisca (2017), „Das synaktive Potential von Beischriften“, in: Irene Berti, Katharina Bolle, Fanny Opdenhoff u. Fabian Stroth (Hgg.), *Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages* (Materiale Textkulturen 14), Berlin/Boston, 43–76.
- Fischer, Peter (1969), *Das Mosaik. Entwicklung, Technik, Eigenart*, Wien/München.
- Frese, Tobias (2014), „‚Denn der Buchstabe tötet‘ – Reflexionen zur Schriftpräsenz aus mediävistischer Perspektive“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgene, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston, 1–15.
- Giovè Marchioli, Nicoletta (2019), „Strukturen und Strategien in der epigraphischen Kommunikation des kommunalen Italiens“, in: Katharina Bolle, Marc von der Höh u. Nikolas Jaspert (Hgg.), *Inschriftenkulturen im kommunalen Italien. Traditionen, Brüche, Neuanfänge* (Materiale Textkulturen 21), Berlin/Boston, 31–64.
- Ihm, Christa (1960), *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts* (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 4), Wiesbaden.
- Ivanovici, Vladimir (2014), „‚Luce renobatus‘. Speculations on the Placement and Importance of Lights in Ravenna’s Neonian Baptistery“, in: Daniela Mondini u. Vladimir Ivanovici (Hgg.), *Manipulating light in premodern times: architectural, artistic, and philosophical aspects*, Milano, 19–30.
- James, Liz (2017), *Mosaics in the Medieval World, From Late Antiquity to the Fifteenth Century*, Cambridge.
- Jungmann, Josef Andreas (1949), *Missarum sollemnia*, Bd. 1: *Messe im Wandel der Jahrhunderte. Messe und kirchliche Gemeinschaft. Vormesse*, Wien/Freiburg/Basel.
- Kloos, Rudolf M. (1980), *Einführung in die Epigraphik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (Die Kunstwissenschaft. Einführungen in Gegenstand, Methoden und Ergebnisse ihrer Teildisziplinen und Hilfswissenschaften), Darmstadt.
- Krämer, Sybille (2006), „Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen“, in: Susanne Strätling u. Georg Witte (Hgg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München, 75–83.
- Krämer, Sybille (2009), „‚Schriftbildlichkeit‘ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, in: Sybille Krämer u. Horst Bredekamp (Hgg.), *Bild, Schrift, Zahl* (Reihe Kulturtechnik), München, 157–176.

- Leatherburry, Sean (2018), „Framing Late Antique Texts as Monuments: Tabula Ansata between Sculpture and Mosaic“, in: Andrej Petrovic, Ivana Petrovic u. Edmund Thomas (Hgg.), *The Materiality of Text – Placement, Perception, and Presence of Inscribed Texts in Classical Antiquity* (Brill Studies in Greek and Roman Epigraphy 11), Leiden/Boston, 380–404.
- Lehman, Tomas (2004), *Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile, Nola. Studien zu einem zentralen Denkmal der spätantik-frühchristlichen Architektur* (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz; Kunst im ersten Jahrtausend; Reihe B: Studien und Perspektiven 19), Wiesbaden.
- L'Orange, H. P./Nordhagen, P. J. (1960), *Mosaik. Von der Antike bis zum Mittelalter*, München.
- Meyer, André (1990), „Mosaik“, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 2; *Wandmalerei, Mosaik*, Stuttgart, 399–497.
- Mondini, Daniela/Ivanovici, Vladimir (2014), „Introduction“, in: Daniela Mondini u. Vladimir Ivanovici (Hgg.), *Manipulating light in premodern times: architectural, artistic, and philosophical aspects*, Milano, 12–16.
- Nilgen, Ursula (2000), „Die Bilder über dem Altar. Triumph- und Apsisbogenprogramme in Rom und Mittelitalien und ihr Bezug zur Liturgie“, in: Nicolas Bock, Sible de Blaauw, Christoph Luitpold Frommel u. Herbert Kessler (Hgg.), *Kunst und Liturgie im Mittelalter* (Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, Rom, 28.–30. September 1997), München, 75–89.
- Odenhal, Andreas (2006), „Raum und Ritual. Liturgietheologische Markierungen zu einem interdisziplinären Dialog“, in: Michael Altripp u. Claudia Nauerth (Hgg.), *Architektur und Liturgie* (Akten des Kolloquiums vom 25. bis 27. Juli 2003 in Greifswald), Wiesbaden, 1–13.
- Poeschke, Joachim (2009a), *Mosaiken in Italien 300–1300*, München.
- Poeschke, Joachim (2009b), „Vis superbae formae: Zur Theophanie im Apsismosaik von Ss. Cosma e Damiano in Rom“, in: Christian Hecht (Hg.), *Beständig im Wandel: Innovationen, Verwandlungen, Konkretisierungen* (Festschrift für Karl Möseneder zum 60. Geburtstag), Berlin, 35–46.
- De Rossi, Giovanni Battista (1899), *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo 15: tavole cromo-litografiche con cenni storici e critici; con traduzione francese*, Rom.
- Schellewald, Barbara (2011), „Einführung I: Bild und Text im Mittelalter“, in: Karin Krause u. Barbara Schellewald (Hgg.), *Bild und Text im Mittelalter* (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst 2), Köln, 11–21.
- Schellewald, Barbara (2012), „Eintauchen in das Licht: Medialität und Bildtheorie“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79, 217–238.
- Schellewald, Barbara (2014), „Transformation and Animation: Light and Mosaic in St. Catherine's Monastery on Mount Sinai“, in: Daniela Mondini u. Vladimir Ivanovici (Hgg.), *Manipulating light in premodern times: architectural, artistic, and philosophical aspects*, Milano, 236–251.
- Schellewald, Barbara (2016), „Gold, Licht und das Potenzial des Mosaiks“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 42 (167), 16–37.
- Schellewald, Barbara (2018), „Out of the blue – die Erscheinung des Göttlichen: der Einsatz von Lapislazuli im Mittelalter“, in: Natascha Adamowsky, Nicola Gess, Mireille Schnyder, Hugues Marchal u. Johannes Bartuschat (Hgg.), *Archäologie der Spezialeffekte*, Paderborn, 236–251.
- Schmieder, Claudia (2022), *Bild und Text auf römischen Mosaiken. Intermediale Kommunikationsstrategien im Kontext der Wohnkultur des 3.–5. Jahrhunderts* (Materiale Textkulturen 35), Berlin/Boston.
- Schwitzer, Raphael (2019), „Funkelnde Buchstaben, leuchtende Verse: Die Materialität der Inschrift und ihre Reflexion in den Carmina Latina Epigraphica“, in: Cornelia Ritter-Schmalz u. Raphael Schwitzer (Hgg.), *Antike Texte und ihre Materialität. Alltägliche Präsenz, mediale Semantik, literarische Reflexion* (Materiale Textkulturen 27), Berlin/Boston, 119–137.

- Späth, Markus (2011), „Bild, Schrift und Sprache. Überlegungen zur Intermedialität in der italienischen Bauplastik des 12. Jahrhunderts am Beispiel der Westfassade von San Clemente a Casauri“, in: Karin Krause u. Barbara Schellewald (Hgg.), *Bild und Text im Mittelalter* (Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst 2), Köln, 125–151.
- Stückelberger, Johannes (2012), „Raum und Bild als Elemente der Liturgie“, in: Angela Berlis, David Plüss u. Christian Walti (Hgg.), *Gottesdienstkunst* (Praktische Theologie im reformierten Kontext 3), Zürich, 187–189.
- Watta, Sebastian (2018), *Sakrale Zonen im frühen Kirchenbau des Nahen Ostens* (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz; Kunst im ersten Jahrtausend; Reihe B: Studien und Perspektiven 45) Wiesbaden.
- Wehrens, Hans Georg (2017), *Rom. Die christlichen Sakralbauten vom 4. bis zum 9. Jahrhundert. Ein Vademecum*, Freiburg/Basel/Wien.
- Wenig, Franziska (in Vorbereitung), „Von schimmernden Steinen: Geschriebenes in römischen Apsismosaiken“.
- Wessel, Klaus (1978a) „Insignien. C. Die Insignien der Kaiserin“, in: Klaus Wessel u. Marcel Restle (Hgg.), *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Bd. III: Himmelsleiter – Kastoria, Stuttgart, 455–487.
- Wessel, Klaus (1978b) „Insignien. A. Allgemeines – B. II Die Krone“, in: Klaus Wessel u. Marcel Restle (Hgg.), *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Bd. III: Himmelsleiter –Kastoria, Stuttgart, 370–398.
- Wilpert, Joseph (Hg.) (1916), *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*, Bd. 2: *Text: Zweite Hälfte*, Freiburg i. Br., <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wilpert1916bd2/0001/scroll> (Stand: 13.8.2022)
- Wittekind, Susanne (2007), „Eingeschrieben ins ewige Gedächtnis: Überlegungen zur Funktion der Schriftverwendung an mittelalterlichen Kunstwerken“, in: Dietrich Boschung u. Hansgerd Hellenkemper (Hgg.), *Kosmos der Zeichen: Schriftbild und Bildformel in Antike und Mittelalter* (Begleitbuch zur Ausstellung des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraumes der Universität zu Köln und des Römisch-Germanischen Museums der Stadt Köln), Köln, 187–207.

Bildnachweise

Alle Abbildungen entstammen: De Rossi, Giovanni Battista (1899), *Mosaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo 15: tavole cromo-litografiche con cenni storici e critici; con traduzione francese*, Rom, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rossi1899> (Stand: 30.5.2022).

- Abb. 1–2: Tafel 15.
 Abb. 3–4: Tafel 18.
 Abb. 5–6: Tafel 19.
 Abb. 7–8: Tafel 28.

Susanne Wittekind

***Agnus Dei es immolatus pro salute mundi* – Inschriften in katalanischen Sanktuarien und ihr liturgischer Kontext**

1 Einleitung

Die kunsthistorische Forschung diskutiert in den letzten Jahren intensiv den Anteil von Topographie, Bildern, Gesängen, Gebeten und Lesungstexten, (Weihe-)Riten und Rechtssätzen, aber auch der Lichtregie an der Konstitution eines sakralen Raumes.¹ Im Kontext der Tagung steht die Rolle von Schrift, ihre Platzierung, Ikonizität, Funktion und Wirksamkeit im Altarraum (Sanktuarium) als dem Ort der Messfeier im Zentrum. Das besondere Interesse gilt ihrem Anteil an der Sakralisierung dieses Ortes. Mein Beitrag untersucht diese Frage anhand des relativ großen Bestands von Wandmalereien in bzw. aus Apsiden und Sanktuarien des 12. Jahrhunderts in Katalonien.² Deren teils nur fragmentarisch erhaltene Inschriften finden, ähnlich wie jene von Antependien oder Baldachinen der Region,³ in der vornehmlich stilistisch und ikonographisch orientierten Forschung bisher kaum Beachtung; allein Bibelzitate sind als solche identifiziert.⁴ Doch Wolfgang Kemp forderte schon 1994 mehr Aufmerksamkeit für die mediale Präsentationsweise von Inschriften, die Beachtung der Richtung von Texten und Beischriften; er fragte nach ihrer Adressierung innerhalb des Bildes oder an Betrachter:innen, wies auf den Effekt von Gleichklang durch Wiederholung oder von Hervorhebung durch Differenz sowie auf die ordnungsstiftende Rolle von Inschriften hin.⁵ Davon angeregt fragt mein Beitrag nach der Rolle von Büchern als Inschriftträgern in der katalanischen Wandmalerei. Denn diese zitieren im Kontext von Darstellungen des Pantokrators häufig Selbstaussagen Christi (*ego sum ...*). Meine These ist, dass das Buch in diesen Fällen als Repräsentant des Christus-Logos erscheint, dass ihm mit dem Sprachakt eine besondere Wirkmacht (*agency*) zukommt, Christus präsent zu machen. In einem anderen hier vorgestellten Beispiel nimmt das Buch des Gotteslamms die Bitten der Gläubigen auf, verleiht ihnen dauerhaft Präsenz und nimmt zugleich deren göttliche Annahme bildlich vorweg.

1 Bock et al. 2002; Iogna-Prat 2009; Hamm/Herbers/Stein-Kecks 2007; Palazzo 2008; Palazzo 2011; Czock 2012; Anghen 2016; Timmermann 2017; Wittekind 2018; Frese/Krüger 2019.

2 Zu deren Entdeckung, Abnahme, Verbringung in Museen und Erforschung seit Anfang des 20. Jahrhunderts s. Wunderwald 2010, 19–39; Pagès i Paretas 2005, 9–44. Zum Prosperieren der Pyrenäen-Region im 11./12. Jh. s. Herbers 2006, 119–131, 136–137, 146–148.

3 Kuhn 2022.

4 Pagès i Paretas 2009, 13–61. Zur epigraphischen Gestaltung der Inschriften s. Debais 2020, 159–165.

5 Kemp 1994, 26.

2 *Sanctus* – Himmlische und irdische Liturgie in Santa Maria d'Àneu

Nicht nur einzelne Bildprogramme katalanischer Sanktuarien nehmen auf die Liturgie bzw. Eucharistiefeyer im Altarraum Bezug, wie von Wunderwald (2003) und Angheben (2016) exemplarisch gezeigt wurde, sondern auch und gerade die Inschriften derselben. Als Beispiel dient mir die ca. 1087 errichtete Klosterkirche Santa Maria d'Àneu, deren Apsis um 1100 ausgemalt wurde.⁶ Die Wandmalereien wurden 1919–1923 im Strappo-Verfahren abgenommen und nach Barcelona ins Museum gebracht; sie sind dort seit den 1960er Jahren in Nachbauten im Museu d'art de Catalunya (MNAC) ausgestellt (Abb. 1).

In der Apsiskalotte ist eine Marien-*Majestas* zu erkennen, die hier durch die von den Seiten heranschreitenden Weisen mit ihren Gaben zu einer Epiphanieszene erweitert wird.⁷ Monumental thront Maria frontal in der Mandorla, das Christuskind auf dem Schoß. Außen flankieren die Erzengel Michael und Gabriel mit Standarten als Himmelsboten und Fürbitter (*peticius/postulacius*) die Szene.⁸ Ein Band grenzt die Kalotte von der Fensterzone ab. Das Ostfenster zu Füßen der Madonna flankieren zwei frontal stehende Cherubim. Unter dem Fenster sind die vier feurigen Räder der Thronvision des Ezechiel (Ez 10) zu sehen. Der Prophet Ezechiel ist rechts in bittender Haltung dargestellt, ihm gegenüber links Jesaja, dem der Cherub mit der Zunge eine glühende Kohle an den Mund reicht, damit seine Lippen gereinigt werden (Jes 6). Ezechiel charakterisiert die Cherubim als Wächter im Vorhof des Tempels, in dem Jahwe über ihnen thront – so wie hier Christus im Schoß Mariens, dem Thron der Weisheit (*sedes sapientiae*) thront und zugleich verkörpert ist in dem von Osten durch das Fenster auf den Altar strömenden Tageslicht.⁹

Nach Jesaja 6,3 riefen die Cherubim immerfort einander zu: *Sanctus sanctus sanctus Dominus exercituum. plena est omnis terra gloria eius*. Hier hingegen steht das *nomen sacrum SCS* jeweils dreimal, zu Seiten und über dem oberen Flügelpaar der beiden Cherubim, gleichsam adressiert an den himmlischen Thron Gottes in der Kalotte.¹⁰ Mit dieser Positionierung wird weniger die Ezechielvision zitiert als vielmehr die liturgische Aufnahme des *Sanctus* vor dem *Canon missae* evoziert. Die Praefation leitet das *Sanctus* ein mit dem Hinweis, dass die Zelebranten in den Jubelchor der Engel und Seraphim einstimmen: *Sanctus sanctus sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua*.¹¹ Die direkte Gottesanrede tritt hier, in der Liturgie,

⁶ Adell i Gisbert et al. 1993 – vgl. <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-1524101.xml> (Stand: 21.4.2022); Pagès i Paretas 2008, 35–61; Camps/Ylla-Català 2011, 17–21.

⁷ Pagès i Paretas 2008, 35–61.

⁸ Wunderwald 2010, 142–145; Angheben 2014; Wittekind 2018, 71–72.

⁹ Forsyth 1972; Méhu 2016, 94–96; Wittekind 2018.

¹⁰ Zur ikonischen Qualität der *nomina sacra* s. Debais 2009, 156–158; Debais 2011, 314–315; Brown 2017.

¹¹ Vgl. Schott 1961, 460. Dieser Vers wird auch in den Lobpreis des *Te Deum* aufgenommen (s. Schott 1961, [256]): *Tibi Chérubim et Séraphim incessábili voce proclámant: Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sábaoth. Pleni sunt caeli et terra maiestatis gloriae tuae* (Dir Cherubim und Seraphim, ohn'



Abb. 1: Apsismalerei aus Santa Maria d'Àneu (El Pallars), c. 1100 (Barcelona, Museu d'art de Catalunya).

an Stelle der wechselseitig wiederholten Aussage der Cherubim über Gott bei Ezechiel. Die *Sanctus*-Inchrift ruft somit den gemeinsamen Lobpreis Gottes durch die Engel und Menschen auf, wie die Messauslegungen seit dem 9. Jahrhundert betonten.¹² Diese enge Verbindung des Trishagion mit der Messfeier demonstriert z. B. der Stabloer Tragaltar (Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, ca. 1140–1150), unter dessen Altarstein aus Bergkristall ein Pergament das dreimalige *Sanctus* aufruft und zugleich dauerhaft präsent macht.¹³ Die SCS-Inchrift der Apsis in Santa María d'Àneu macht den gemeinsamen Lobpreis Gottes der Engel und Gläubigen dauerhaft im Kirchenraum präsent, auch jenseits der Messfeier, in der er angestimmt wird.

3 Inchriften in Büchern

Während das SCS in Santa María d'Àneu in hellen Lettern wie vor der Wand schwebend erscheint, ähnlich wie die Namen-Beischriften der Engel und himmlischen Thronwächter in der Apsiskalotte, evozieren Inchriften, die in gezogenen Linien zeilenförmig mit schwarzer Farbe auf hellem Grund notiert werden, sogleich ein aufgeschlagenes Buch und damit einen materiellen Träger. Das Buch wird als semantisch aufgeladenes Medium inszeniert, indem es vom göttlichen Schöpfer und endzeitlichen Herrscher oder vom Gotteslamm gehalten und sein Inhalt den Betrachter:innen präsentiert wird. Anders als bei den streifenförmigen Inchriften, die Kalotte und Wandzone trennen, dabei mal die Namen der darunter dargestellten Figuren aufnehmen, mal längere Aussagen, sind die Inchriften in Büchern in der Regel kurz. Auffällig ist, dass sie jeweils Sprechakte vermitteln. Meist handelt es sich um Selbstaussagen (*ego sum ...*), d. h. das (gemalte) Buch richtet seine Worte an lesende Betrachter:innen. Solche inschriftlichen Selbstaussagen von Objekten sind seit der Antike geläufig. Sie verwenden häufig die *me fecit*-Formel, verweisen mit ihr auf den Hersteller (oder Auftraggeber/Empfänger) des Objekts.¹⁴ Die Vorstellung, dass ein Buch zu seinem Leser spricht, wird im *Codex Albeldensis* von 976 ins Bild gesetzt (Abb. 2).¹⁵

Ende jauchzen sie alle dir zu: Heilig, heilig, heilig, Herr, Gott der himmlischen Heere! Himmel und Erde erfüllt deiner Herrlichkeit Größe!. Vgl. Juan Carlos Asensio <https://www.museunacional.cat/en/santa-maria-daneu-hymnus-iii> (Stand: 21.4.2022).

12 Honorius Augustodunensis, *Gemma animae*, cap. XLII *De sacrificio angelorum*, Col. 536, cap. CII *Quare dicatur Sanctus*, Col. 577B; Honorius Augustodunensis, *Sacramentarium*, cap. XII *De sabbato sancto*, Col. 752C, zu den karolingischen *Sanctus*-Auslegungen von Amalar, Hraban und Remigius von Auxerre s. Angheben 2016, 53–54.

13 Wittekind 2004, 62; Hahn 2014, 49; Henriët 2016, 184–186.

14 Bredekamp 2010, 60–67; mittelalterliche Beispiele s. Dietl 2009, 52, 55, 71, 78 sowie die italienischen Belege 286–288 Tabelle XVII, die nicht-italienischen 291–294 Tabelle XVIII; *me fecit*-Inchriften treten in großer Zahl seit dem späten 11. Jahrhundert auf.

15 Zum Folgenden Böse 2019, 39–48 zu fol. 20^v, 35^r: *Locutio codicis apud lectorem*, 47^v (Abb. 78–80); zur Handschrift zuletzt Wittekind 2021.



Abb. 2: Codex Albeldensis, Albelda, 976 (Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Cod. D. I. 2), fol. 20^r, Beginn der *Excerpta Canonum*.

Die Miniaturen zu den *Excerpta Canonum*, einer thematisch gegliederten Sammlung von Konzilsbeschlüssen, zeigen hier wiederholt einen Codex, aus dessen Bindung eine Rede-Hand hervorgeht, im Dialog mit dem ebenfalls redenden *Lector*. Zu Beginn dieses Textes fordert der Codex den Leser auf, durch Zuhören die Geheimnisse zu erkennen, die aus den Zeichen (Buchstaben) hervorgeholt werden können. Er soll durch das Studium des hier aufgeschriebenen Kirchenrechts die von Gott autorisierte Rechtsordnung erfassen, die im Codex verkörpert ist.

Doch in den im Folgenden vorgestellten katalanischen Wandmalereien ist es jeweils Christus selbst, der durch das geöffnete Buch in seiner Hand Aussagen über sich verkündet (Abb. 3): so in Sant Climent de Taüll nach Joh 8,12 *Ego sum lux mundi* (Ich bin das Licht der Welt), in Santa Maria de Mur nach Joh 14,6 *Ego sum via veritas et vita* (Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben). Christus wird im Johannesevangelium als fleischgewordenes Gotteswort beschrieben (Joh 1,1–4). Entsprechend wird in der Liturgie das Evangeliar, dessen vier Evangelienbücher die Berichte von Christi Taten und Lehren enthalten, als Verkörperung Christi feierlich in Prozessionen von Kerzen und Weihrauch begleitet und durch Kuss geehrt; bei Konzilien wurde es auf einen Thron gesetzt, um die Anwesenheit Christi zu verdeutlichen.¹⁶ Weil Christus das inkarnierte Wort ist, kann das (Evangelien-)Buch selbst zum Träger und Sprecher seiner Worte werden.¹⁷

Die Präsentation von Selbstaussagen im geöffneten Codex ist jedoch eine besondere, in den katalanischen Wandmalereien allein Christus vorbehaltene Darstellungsform des Sprechakts. Denn in der Regel wird die verschriftlichte mündliche Rede seit dem Ende des 11. Jahrhunderts in Form von Spruchbändern dargestellt.¹⁸ Diese symbolisieren den Sprechakt, sie geben die gesprochenen Worte wieder, zeigen, indem sie von der Hand der redenden Person ausgehen, deren Sprecher:in an und durch ihre Ausrichtung die meist bildimmanenten Adressat:innen der Worte. Direkte/r Adressat:in der im geöffneten Buch präsentierten Selbstaussagen Christi hingegen sind die Gläubigen. In Sant Salvador de Polinyà präsentiert das apokalyptische Lamm und damit ein Symbol Christi das Buch (Abb. 7). Doch hier wird es in den darin aufgezeichneten Worten selbst (von lesend Betrachtenden) angesprochen: *Agnus dei es*

¹⁶ Gussone 1995; Lentos 2006; Heinzer 2009.

¹⁷ Auch die Selbstbezeichnung Gottes bei seiner Erscheinung im brennenden Dornbusch vor Mose *Ego sum qui sum* (Ex 3,14) wird verschiedentlich aufgegriffen, zwar nicht in der katalanischen Wandmalerei, jedoch in Schatzkunstwerken: So z. B. auf der Stirnseite des Heribertschreins um 1150–1160 (Köln, Neu St. Heribert), die im Giebfeld in einem Medaillon die Halbfigur des segnenden Christus darstellt, der in der Linken ein offenes Buch mit der Inschrift *Ego svm qvi svm* präsentiert (vgl. Angheben 2019, 103; Wittekind 1998). Auch der Anfang des 13. Jahrhunderts angefertigte Vorderdeckel des Missales von San Rufo in Avignon (Tortosa, Arxiu Capitular Ms. 1, Handschrift 1. H. 12. Jh.) zitiert diese Worte im geöffneten Buch Christi in der zentralen Emailplatte. Christus ist hier durch den Kreuznimbus, zugleich mit A und Ω als Weltherrscher bezeichnet und thront in der von Evangelistensymbolen umgebenen Mandorla; zu Handschrift und Einband s. *El románico y el Mediterráneo* 2008, 429 mit Abb.

¹⁸ Wittekind 1996; Angheben 2013.



Abb. 3: Apsismalerei aus Sant Climent de Taüll (Vall de Boí, La Ribagorça), geweiht 1123 (Barcelona, Museu d'art de Catalunya).

immolatus pro salute mundi (Lamm Gottes, du bist geopfert zum Heil der Welt). Das Gotteslamm macht sich diese Aussage, indem es sie hält bzw. verschriftlicht vorzeigt, zu eigen und verwandelt sie so in eine Selbstaussage.

Durch die im Buch geschriebenen präsentierten Aussagen von und über Christus ist dieser jenseits seiner bildlichen Darstellung auch sprachlich und damit hörbar im Raum gegenwärtig. Denn Lesen war bis ins Hochmittelalter ein ‚Lautlesen‘ oder

murmelndes Mitsprechen der gelesenen Worte.¹⁹ Doch haben die in den Sanktuarien inschriftlich vor Augen gestellten und hörbaren Worte noch eine weitere, liturgische Dimension, wie ich im Folgenden zeigen möchte. Sie machen Christus am Altar präsent, rufen aber zugleich bestimmte liturgische Feste, Texte und Kontexte mit auf, in deren Zusammenhang sie gesungen werden. So sichern diese Worte einerseits die Präsenz Gottes im Altarraum; andererseits beziehen sie diejenigen, die sie sehen, lesen und hören, als Teilhaber:innen der Messfeier ein, in der Gott allgegenwärtig ist. Die folgenden Beispiele erläutern die Buchinschriften im Kontext der jeweiligen Sanktuariums- ausmalung, zeigen dabei zugleich die Rolle der Inschriftentexte in der Liturgie auf.

3.1 *Ego sum lux mundi* – Gottespräsenz am Altar in Sant Climent de Taüll

Die Kirche Sant Climent de Taüll, auf 1500 m Höhe im Vall de Boí in den Pyrenäen gelegen, wurde am 10. Dezember 1123 durch Bischof Raimund de Roda de Isábena und Barbastro († 1126) dem hl. Clemens geweiht, wie die Inschrift auf der NO-Säule des Langhauses besagt.²⁰ An der Apsiswand (heute im MNAC) sieht man, oberhalb der ornamental gestalteten Sockelzone, frontal stehende Heilige unter Arkaden, zu Seiten des Apsisfensters links Maria mit einer brennenden Öllampe und gegenüber Johannes Evangelista mit erhobenem Buch.²¹ Neben Maria sind links Bartholomäus (mit Buch) und Thomas, rechts Jacobus und Johannes zu sehen. Die Figuren sind im Inschriftband über den Arkaden namentlich bezeichnet. Die Apsiskalotte darüber zeigt in einer Mandorla den Pantokrator, gekennzeichnet durch A und Ω als endzeitlicher Herrscher. Zum *nomen sacrum* verkürzt wird hier die Selbstbezeichnung Gottes in der Johannes-Apokalypse aufgerufen *Ego sum A et Ω principium et finis* (Apk 1, 8) bzw. *Ego sum A et Ω*

¹⁹ Wenzel 1995; Palazzo 2008; Palazzo 2010.

²⁰ Pagès i Paretas 2005, 147–199, hier zur Weiheinschrift 151–152; Wunderwald 2010, 161–203, 166–167 zum Streit um Bistumsgrenzen zwischen den Bischöfen Stephan von Huesca, Ot von Urgell und Raimund von Roda-Barbastro. *ANNO AB INCARNACIONE D(OMI)NI M^oC^oXX^oIIII^oIII^oID(VS) DE(CEM)BR(IS) VENIT RAIMUND(VS) EP(IS)C(OPVS) BARBASTREN(S)IS ET C(ON)SECRAVIT HA(N)C ECCL(ES)IA(M) IN HONORE (SAN)C(T)I CLEMENTIS [M(A)R(TIRIS)] ET [PON(ENS) RELIQUIAS] I(N) [ALTARE SANC(TI) CORN(ELI)]* (Im Jahr der Fleischwerdung des Herrn im Jahr 1123 am 4. Idus des December kam Raimundus, der Bischof von Barbastro, und weihte diese Kirche zu Ehren des heiligen Märtyrers Clemens und legte Reliquien in den Altar des heiligen Cornelius). Übersetzung nach [https://de.wikipedia.org/wiki/Sant_Climent_\(Taüll\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Sant_Climent_(Taüll)) (Stand: 21.4.2022). Siehe zur Forschungsgeschichte Adell i Gisbert et al. (1996), s. <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-1624001.xml> (Stand: 21.4.2022); farbtechnologische Untersuchung s. Gasol 2012, 141–142; Ende des 11. Jhs. gelangten die Herren von Erill, die unter den Grafen von Pallars den Königen von Aragon Heerfolge bei der Eroberung Huescas und Barbastros leisteten, in Besitz von Taüll; die Kirchen des Vall de Boí erfreuten sich wie jene des benachbarten Vall d’Aran einer gewissen Autonomie gegenüber dem Bischof – s. Guardia/Lorés 2020, 26–29, 36.

²¹ Zur brennenden Lampe Mariens, die sie als Kluge Jungfrau (vgl. Mt 25, 1–13) auszeichnet, s. Wittekind 2018, 72–74. Die Apostelnamen im Vokativ weisen auf ihre Anrufung im Kontext der Litanei hin (vgl. Schott 1961, 422–423); für diesen Hinweis danke ich Dr. Mischa von Perger.

initium et finis (Apk 21, 6; Apk 22, 13). Der Pantokrator sitzt auf dem (Regen-)Bogenthron, die Rechte sprechend oder segnend erhoben, in der Linken ein geöffnetes Buch auf das Knie gestützt. Seine Füße ruhen auf der Erdkugel, direkt über dem Apsisfenster. Er wird flankiert von zwei Engeln, unter ihnen seitlich je zwei Medaillons der nimbierten Evangelisten bzw. -symbole: links zur Mitte zurückgewandt der geflügelte Markus-Löwe mit Augen im Fell (gemäß Apk 4, 8), gefolgt von der Halbfigur des Matthäus-Engels, der auf den Pantokrator weist. Rechts schließt die ebenfalls geflügelte Halbfigur des Johannes-Adlers an, die Rechte empfangend erhoben; er greift mit der Linken den Schwanz des Lukas-Stieres, der ebenfalls Augen im Fell aufweist. Außen stehen jeweils Cherubim als Wächter am Eingang zum Allerheiligsten, dem Thron Jahwes.

Das Buch in der Linken Gottes sticht leuchtend weiß hervor, ebenso wie die Nimbren. Es ist durch den Mittelfalz und die perspektivisch nach oben gerichteten Ecken der Seiten als offenes Buch gekennzeichnet. Die beiden oberen Zeilen des ‚opening‘ stehen über Doppellinien. Sie sind durch große Kapitalis-Lettern epigraphisch ausgezeichnet und abgehoben von der darunter durch gereimte U-Bögen in engen Zeilen angedeuteten Textschrift. Anders als in Büchern üblich sind die Worte *EGO SVM* über die beiden Buchseiten hinweg geschrieben, ebenso darunter *LVX* und das mit ligiertem *MVN* geschriebene *mundi*.²² Der hier anzitierte Bibelvers „Ich bin das Licht der Welt“ mündet in die Verheißung: „Wer mir folgt, wird nimmermehr in der Finsternis wandeln, sondern das Licht des Lebens haben“ (Joh 8, 12). In Darstellungen der *Majestas Domini* ist die Darstellung des Buchs des Lebens als geschlossenes oder auch mit leeren Seiten präsentiertes Buch üblich, das am Tag des Gerichts aufgeschlagen wird und nach dem die Toten gemäß ihren Taten gerichtet werden (Apk 20, 12). An dessen Stelle tritt hier die Selbstaussage Christi. Die Lichtsymbolik des Johannes-Zitats wird durch die Platzierung des Pantokrators direkt über dem Ostfenster, durch das allein das Licht in das Sanktuarium einfällt, erfahrbar gemacht.²³ Liest man dieses Zitat als *Incipit* und denkt die folgenden Worte mit, die die Gläubigen zur Nachfolge aufrufen und ihnen das ewige Leben versprechen, erhält die apokalyptische Gerichtsszene einen anderen Akzent, denn an die Stelle des drohenden Urteils tritt eine mahnende wie verheißende Aussage.

Das Johanneszitat von Christus als Licht der Welt findet sich nicht allein in Sant Climent de Taüll, sondern mehrfach in Darstellungen des Pantokrators mit Buch, so

²² Hier ist das „X“ durch die Schrägstellung der Zeile fast axial ausgerichtet; durch die Punkte in den Zwickeln wird es Urkundensigna spanischer Könige ähnlich, vgl. Sagarra 1915, 24. Debiais 2009, 230–232 (mit Fig. 98) diskutiert am Beispiel der Pfarrkirche Fréigny (Anfang 13. Jh.), dass die Inschrift im Buch des Pantokrators einerseits der Seitenkolumne folgend *Benedicat vos pater / et Filius Spiritus sanctus* (es segne Euch der Vater, der Sohn und der Hl. Geist) gelesen werden kann, andererseits aber in seitenübergreifenden Zeilen als *Bene et filius / dicat spiritus / vos sanctus pater*. Er erwähnt nicht, dass es sich bei dem zitierten Text um die Segensformel am Ausgang der Messfeier direkt vor dem Schlussevangelium (Joh 1, 1–4) handelt – vgl. Schott 1961, 476; Honorius Augustodunensis, *Sacramentarium* cap. XC, Col. 796A.

²³ Vgl. dazu Wittekind 2018 sowie Kessler 2000, 18–23 und 33–35 zur kompositionellen Einbeziehung des Fensters bzw. göttlichen Lichts in die Wandmalerei der Zeno-Kapelle in S. Prassede/Rom, in San Pietro in Valle/Ferentillo und in der Moses-Kapelle des Katharinenklosters/Mont Sinai.

im Panteón de los reyes in San Isidoro/León,²⁴ häufiger aber wie in Sant Climent de Taüll in Apsiden, so – ebenfalls platziert über den Apsisfenstern – in der Apsiskalotte der ehemaligen Stiftskirche Idensen ca. 1120–1130.²⁵ In der Apsiskalotte der Kathedrale von Monreale, errichtet und mit Mosaiken ausgestattet unter König Wilhelm II. von Sizilien ca. 1180–1190, erscheint vor Goldgrund allein die monumentale Halbfigur des Pantokrators, der in seiner Linken das Buch mit der Inschrift *Ego sum lux mundi* vorweist.²⁶ In der Heiliggrabkapelle der Winchester Cathedral (ca. 1230) wird im Buch des Pantokrators in der Malerei der Ostwand-Lünette die Selbstaussage Christi um das vorangestellte Epitheton *Salus populus* erweitert.²⁷

In Katalonien tritt das Motiv auch in enger Verbindung mit dem Altar auf, so im Zentrum des Frontales aus der Pfarrkirche Sant Marcel de Planès de Rigalt (Ripollès), 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts (Barcelona, MNAC) (Abb. 4). Es zeigt im von Ornamentleisten abgegrenzten Mittelteil den endzeitlichen Herrscher segnend in der Mandorla, das offene Buch mit der seitenübergreifenden Inschrift *EGO SV(m)/LVX M/VNDI* auf das linke Knie gestützt, in den Zwickeln die vier Evangelistensymbole bzw. Wesen der Apokalypse; seitlich treten jeweils vier hl. Bischöfe oder Äbte in zwei Registern hinzu.²⁸ Zu einem den Altar auszeichnenden Baldachin hingegen gehört die fast quadratische hölzerne Tafel aus Santa María de Tost um 1220 (Barcelona, MNAC), deren segnender Christus in der erhobenen Linken das offene Buch mit der Inschrift *EGO SV(m) L/UX MUN/DI* präsentiert.²⁹

Ein Grund für das häufige Aufgreifen dieser Selbstaussage Christi nach Joh 8,12 dürfte darin liegen, dass der Vers *Ego sum lux mundi; qui sequitur me/non ambulabit in tenebris, sed habebit lumen vitae, dicit Dominus* seit dem 10. Jahrhundert in Westeuropa als Antiphon verbreitet ist.³⁰ In Antiphonaren in St. Gallen wie im westgoti-

²⁴ Vgl. Beispiele auch bei Guardia/Lorés 2020, 248. Zur Ausmalung des Panteón s. Demus 1992, 165–166, Taf. LXXIV; Seehausen 2009, 23–27; zum Panteón als Grablege s. Boto Varela 2012.

²⁵ Böker 1995, 54 gibt die heute stark verblaßte Inschrift wie folgt wieder: *[E]GO S[VM] LVX MUNDI [Q]V[I] [SE]QVIT[UR] [ME NON] AMBU[L]AT [IN] TENE[BRIS] S[ED] HAB[EBIT] [LVU]MEN VITA*.

²⁶ Poeschke 2009, 276–313, hier Abb. 130.

²⁷ Demus 1992, 173–174, Abb. 130.

²⁸ *El románico y el Mediterráneo* 2008, Nr. 99 (M. Castiñeiras); Castiñeiras 2008, 108–109 (mit Abb. 79) zum Stuckrelief in Pastigliatechnik; eine von meiner abweichende Transkription der Mandorla-Inschrift ebd. 111; am Innenrand der Mandorla ist folgende bildreflexive Inschrift zu lesen, die neben dem rechten Fuß Christi ansetzt und von Segenshand und Nimbus Christi oben, vom Thron unten rechts unterbrochen wird: *NVLLA PICTURA CONCLVSA SIVE FIGVR/A/P(er)PES MAGESTAS D(ivi-nitati)S EST ET SVM(m)A POT/ESTAS* (Kein fertiges Bild ist wie Gottes Ewigkeit, Majestät und größte Macht. Übersetzung nach Kuhn 2022, 84).

²⁹ *El esplendor del Románico* 2011, 156–157, Nr. 26 (mit Abb.); Kuhn 2022, 310–311. Ein Baldachinfragment aus Santa Margardia de Benavent de la Conca, 2. H. 13. Jh. (MNAC) zitiert ebenfalls im Buch des Pantokrators *Ego sum lux mundi* – s. Kuhn 2022, 317.

³⁰ Zur Verbreitung s. <https://gregorien.info/chant/id/2802/9/de> (Stand: 21.4.2022); zum Hartker-Antiphonar ca. 990–1000 (St. Gallen, Stiftsbibliothek Ms. 390), 164, s. <https://www.e-codices.unifr.ch/de/description/csg/0390/> (Stand: 21.4.2022), u. <https://www.e-codices.unifr.ch/fr/csg/0390/164> (Stand:



Abb. 4: Frontale aus der Pfarrkirche Sant Marcel de Planès de Rigalt (Ripollès), 2. H. 12. Jh. (Barcelona, Museu d'art de Catalunya).

schen León ist er als Antiphon der Fasten- und Bußzeit belegt und durch den jährlichen Festkreis dem Klerus vertraut. Somit kann man für die Worte Christi *Ego sum lux mundi* unterschiedliche Adressat:innen und Rezeptionsweisen annehmen: Der Pfarrgemeinde erscheint Christus als Licht der Welt im natürlichen, von Osten einfallenden Licht über dem Altar. Der Priester oder Zelebrant, der um den mit diesen Worten verbundenen, in die Fastenzeit eingebetteten Bußaufruf weiß und am Altar unter den wachenden Augen des Pantokrators die Messe feiert, wird zur Einhaltung des rechten Weges ermahnt. In einer ähnlichen Funktion erscheint das Johannes-Zitat auch in der *Majestas Domini*-Miniatur vor der Präfation zum Canon missae im Sakramentar Abt Wibalds von Stablo (* 1098, r. 1130–1158), 1. Viertel des 12. Jahrhunderts (Brüssel Bibl. Royale Ms. 2034–35, fol. 29^r).³¹

21.4.2022); zum Antiphonar in León, Ms. 8, hier fol. 125^v zum zweiten Sonntag der Fastenzeit: <http://cantusindex.org/id/g03565a> (Stand: 21.4.2022).

³¹ Zum Sakramentar Wibalds s. Wittekind 2004, 353–369, hier bes. 360, Abb. 123: die Johannes-Worte sind in Minuskeln und in buchgerechter Anordnung geschrieben, d. h. *ego/sum/lux//mundi*; Henri 2016.

3.2 *Ego sum via veritas et vita* – Verheißung in Santa María de Mur

Ein anderes Ich-bin-Wort aus dem Johannes-Evangelium steht im Buch des Pantokrators in der Apsiskalotte der ehemaligen Stiftskirche Santa María de Mur: *Ego sum via veritas et vita nemo venit ad patrem nisi per me* (Joh 14, 6) (Abb. 5).

Der Verkauf dieser Fresken an den Kunsthändler Ignasi Pollak veranlasste 1919 den Beschluss der katalanischen Junta de Museus zum Schutz der Wandmalerei als nationales Kulturgut; sie gelangten 1921 an das Boston Fine Art Museum.³² Das Kloster wurde 1057 nahe der gräflichen Burg Mur von Ramón V. von Pallars Jussà und seiner Gattin Valença gegründet, die Kirche 1069 von Bf. Guiffre de Urgell Maria, Petrus und Stephanus geweiht. Der Stifter wurde 1098 auf dem Friedhof der Kirche bestattet, das Kloster 1099 exempt und mit regulierten Augustinerchorherren besetzt; es wurde auch von den Grafensöhnen und Nachfolgern Pere Ramón († 1112) und Bernat († 1124) stark gefördert.

In der hell grundierten Apsiskalotte thront der Pantokrator in einer mit Sternen besetzten Mandorla als Himmelsherrscher, wie in Sant Climent de Taüll mit A und Ω gemäß Apk 1, 8 als Anfang und Ende bezeichnet. Ihn begleiten, seitlich auf Wolkenbändern platziert, die vier geflügelten Evangelistensymbole, die jeweils ein geschlossenes Buch tragen und ihre Köpfe zum Pantokrator wenden. Zu Seiten der Mandorla hängen zudem sieben Öllampen, die hier, ähnlich wie in den entsprechenden Miniaturen der Beatus-Handschriften, die sieben Leuchter der Apokalypse vertreten (Apk 1, 12; Apk 4, 6).³³ Dieser apokalyptischen Thematik gibt der Johannes-Vers im Buch des Pantokrators *EGO SVM VIA VERITAS ET VITA*, dessen Text wie in Sant Climent in linierten Zeilen über die Doppelseite hinweg in Auszeichnungsschrift verläuft, eine christologische Wende. Das Zitat gehört zu den Abschiedsreden Jesu beim letzten Abendmahl. Auf die Selbstaussage „Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben“ folgt die mahnende Verheißung „Niemand kommt zum Vater denn durch mich“. Im apokalyptischen Kontext der Apsisbilder ruft dies das Jüngste Gericht auf. Andererseits betonen die folgenden Verse die Identität von Vater und Sohn (Joh 14, 7–9): „Wenn ihr mich erkannt habt, werdet ihr auch meinen Vater kennen“. Darauf fragt Philippus: „Herr zeige uns den Vater und es genügt uns.“ Worauf Jesus ihm sagt: „Schon so lange Zeit bin ich bei euch, und du hast mich nicht erkannt, Philippus? Wer mich gesehen hat, hat den Vater gesehen.“

Im Bildprogramm wird dies, die Einheit von Vater und Sohn, durch die axiale Positionierung der Geburtsszene (Inkarnation) in der Sockelzone verdeutlicht, die Fleischwerdung des Logos (Joh 1, 1–4). Links lagert Maria neben der in der Mitte platzierten,

³² Wunderwald 2010, 19–52; <https://collections.mfa.org/objects/31898/christ-in-majesty-with-symbols-of-the-four-evangelists?ctx=9ebc3e19-3d59-4a73-ae8-5a0e0cc29d65&idx=0> (Stand: 21.4.2022). Zur Gründungsgeschichte s. Adell i Gisbert/Cases 1993; <https://www.encyclopedia.cat/ec-catrom-1535201.xml> (Stand: 21.4.2022); Pagès i Paretas 2005, 116–121, zur Ikonographie und Datierung der Wandmalereien ebd. 122–128; zum historischen Hintergrund Pagès i Paretas 2007, 19–30; Pagès i Paretas 2009, 199–235.

³³ Williams 2017, 168.



Abb. 5: Apsismalerei aus der ehemaligen Stiftskirche Santa María de Mur (El Pallars), 1. V. 12. Jh. (Boston, Fine Art Museum).

heute zerstörten Krippe, rechts sitzt der gerechte Josef (*Josephus iustus*) in nachdenklicher Pose. Die Inkarnationsszene wird eingespannt zwischen Heimsuchung (links) und Hirtenverkündigung (rechts), an die sich die Anbetung der Könige anschließt.

Auf das Selbstopfer Christi, das durch den Abendmahlskontext des Johanneszitats wie durch die Nähe der Darstellungen zum Altar aufgerufen ist,³⁴ weist auch die Szene in der Laibung des Ostfensters (über der Geburtsszene). Hier ist das Opfer Kains und Abels dargestellt (Gen 4, 1–7): der Hirte Abel (links) bringt ein Lamm dar, der Ackerbauer Kain (rechts) Getreide. In der südlichen Fensterlaibung schließt sich Kains Brudermord an (Gen 4, 8). Abel erscheint hier wie im Canon-Gebet des Priesters vor dem Opfermahl *Supra quae propitio*, Gott möge das Opfer gnädig annehmen, wie er die Gaben des gerechten Abel angenommen habe, als Typus Christi.³⁵ Inkarnation, Opfer und endzeitliches Gericht bilden hier die zentrale Achse.

Doch der Johannes-Vers im Buch des Pantokrators schafft auch eine Verbindung zum Apostolado in der Fensterzone, in dem die Apostel paarweise und im Gespräch miteinander zwischen den Apsisfenstern auftreten. Denn der Vers *Ego sum via* wurde zum Philippus- und Jacobus-Fest gesungen.³⁶ Beide Apostel eröffnen hier links die Reihe der Apostel.³⁷ Die Apostelfürsten Paulus und Petrus sind um das Ostfenster gruppiert. Jeder Apostel trägt einen Codex als Zeichen seiner Glaubenslehre und -verbreitung. Allein jener des Petrusbruders Andreas ist, wie der Codex des Pantokrators über ihm, geöffnet. So wird auf die Selbstaussage des Pantokrators als Quelle der Evangelien verwiesen, aus der sich der Sendungsauftrag der Apostel begründet, das Priester- und Predigtamt legitimiert. Die Evangelistensymbole in der Apsiskalotte, die ihre Köpfe dem Pantokrator zuwenden, halten hingegen geschlossene Codices; ihre Bücher sind durch Edelsteinbesatz als Evangeliare ausgezeichnet, in denen Christus-Logos gegenwärtig ist. Die Evangelistensymbole werden von Inschriften in Kapitalis begleitet. Pagès erkennt in ihnen Verse aus dem *Carmen Paschale* des Sedulius († ca. 450), hier aus Lib. 1 V. 355–358, die Charakterisierung der vier Evangelien:³⁸

*Hoc Matthaeus agens hominem generaliter implet,
 Marcus ut alta fremit vox per deserta leonis,
 Iura sacerdotis Lucas tenet ore iuveni,
 More volans aquilae verbo petit astra Iohannes*

34 Christi Selbstaussage (Joh 14, 6) wird auch auf dem Baldachin von San Sernin de Tavèrnoles im Buch des Pantokrators wiedergegeben – s. *El Esplendor del Románico* 2011, Nr. 20 mit Abb.; Kuhn 2022, 313.

35 Schott 1961, 466–467.

36 Vgl. Cantus ID 002602: https://cantus.uwaterloo.ca/search?op=starts&t=&genre=All&cid=2602&mode=&feast=&volpiano=All&field_differencia_new_value_op=contains&field_differencia_new_value (Stand: 21. 4. 2022).

37 Nach Pagès i Paretas 2005, 123 sind das Jacobus, Philippus; Simon, Judas; Bartolomeus, Paulus; Petrus, Andreas; Jacobus, Johannes; Thomas und Mattheus.

38 Pagès i Paretas 2005, 122; Text des *Carmen Paschale* s.: <http://thelatinlibrary.com/sedulius1.html> (Stand: 21. 4. 2022); englische Übersetzung s. O’Driscoll 2015, 46–47: “Guiding man, Matthew covers all of this broadly,/Mark, the lion’s lofty voice, roars out in the wilderness,/Luke holds the laws of priesthood in the mouth of the bull,/John, soaring like an eagle, flies to the stars with his words.”

Diese Verse wurden früh in Evangeliare aufgenommen, so schon in den St. Augustine Gospels Ende 6. Jh. (Cambridge, Corpus Christi College, Ms. 286); in karolingischen Evangeliaren sind sie als *Tituli* zu Evangelistenbildern verbreitet.³⁹ Denn sie verknüpfen einprägsam das Symbol mit dem spezifischen Schwerpunkt des jeweiligen Evangeliums. Die Sedulius-Zitate demonstrieren das Bildungsniveau des jungen Augustiner-Konvents und weisen auf dessen Vertrautheit mit der karolingischen Tradition. Sedulius' *Carmen Paschale* ist auch der Vers in der Geburtsszene zu Maria entnommen: *Salve sancta parens, enixa puerpera regem* – Sei begrüßt, du heilige Gebälerin, du hast den König geboren (der Himmel und Erde regiert in alle Ewigkeit – Lib. 2, V. 64) – die Fortsetzung des Verses verknüpft Inkarnation und endzeitliche Herrschaft Christi. Dieser Vers wurde auch liturgisch genutzt, nämlich als *Introitus* zu Marienfesten, so auch in zwei nordspanischen Missalien aus San Millan de Cogolla um 1100.⁴⁰ Die Marienszenen des Apsissockels lassen sich zugleich mit Blick auf das Marienpatrozinium der Kirche verstehen, infolgedessen Marienfeste in Santa María de Mur bildlich betont werden, aber sicher auch liturgisch besonders ausgestaltet wurden.⁴¹

3.3 *Agnus Dei* – Opfergedenken in Sant Salvador de Polinyà (Vallès)

Die kleine, erstmals 1048 im Besitz der Herren (*senyors*) von Santa Coloma erwähnte und 1056 der Kathedrale von Barcelona unterstellte Pfarrkirche Sant Salvador de Polinyà in der Nähe von Sabadell bei Barcelona (Parc de Llorenc) wurde 1122 von Bf. Oleguer von Barcelona geweiht.⁴² Die Malereien der Apsis und des Sanktuariums

³⁹ Zu den Augustine Gospels s. Kitzinger 2020; zur karolingischen Verbreitung O'Reilly 1998.

⁴⁰ <http://musicahispanica.eu/chants?string=salve+sancta+parens+enixa&cid> (Stand: 21.4.2022); https://cantus.uwaterloo.ca/search?op=starts&t=Salve+sancta+parens+enixa&genre=All&cid=&mode=&feast=&volpiano=All&field_differencia_new_value_op=contains&field_differencia_new_value (Stand: 21.4.2022) Madrid, Biblioteca De la Real Academia de Historia, Cod. 51, aus San Millan de Cogolla, E. 11./A. 12. Jh., Graduale in karolingischer Minuskel, hier im Sanctonale fol. 212^v zur Geburt Mariens; Madrid, Biblioteca De la Real Academia de Historia, Cod. 18, fol. 313^v, Missale aus San Millan de Cogolla in westgotischer Minuskel, Gregorianischer Gesang in aquitanischer Notation E. 11. / A. 12. Jh. Cantus ID 901408: <http://musicahispanica.eu/chants?string=salve+sancta+parens+enixa&cid> (Stand: 21.4.2022).

⁴¹ Links dürfte vor der Heimsuchung die Verkündigung dargestellt gewesen sein. Quellen für die Beschriften zur Geburtsszene *Nascitur en fortis, pereant quod crimina moris* und zur Hirtenverkündigung *Gaudent pastores pascentem cuncta videntes* habe ich bisher noch nicht finden können; sie stammen nicht aus dem Carmen Paschale.

⁴² Alturo i Perucho/Alaix i Gimbert 2016, zu den Inschriften hier 64–66; Alturo i Perucho/Alaix i Gimbert 2017, 184–186, zu den Inschriften 190–191. Den Konzeptor des Bildprogramms vermuten sie im Kathedralklerus, insbesondere den Sekretär von Bf. Oleguer und Kanoniker der Kathedrale, Renall, der neben der Vita Oleguers und einer Passio S. Eulaliae 1132 einen Apokalypsen-Kommentar abgeschrieben hat (Copenhagen, Univ. Bibl., AM.795 4^o). Im späteren 12. Jh. wurde das Langhaus verlängert; Fernández i López et al. 1991, s. auch unter <https://www.enciclopedia.cat/ec-catrom-1813301.xml> (Stand: 21.4.2022); zur Ikonographie s. Pagès i Paretas 2009, 38; zum Vgl. der Apokalypse-Szenen

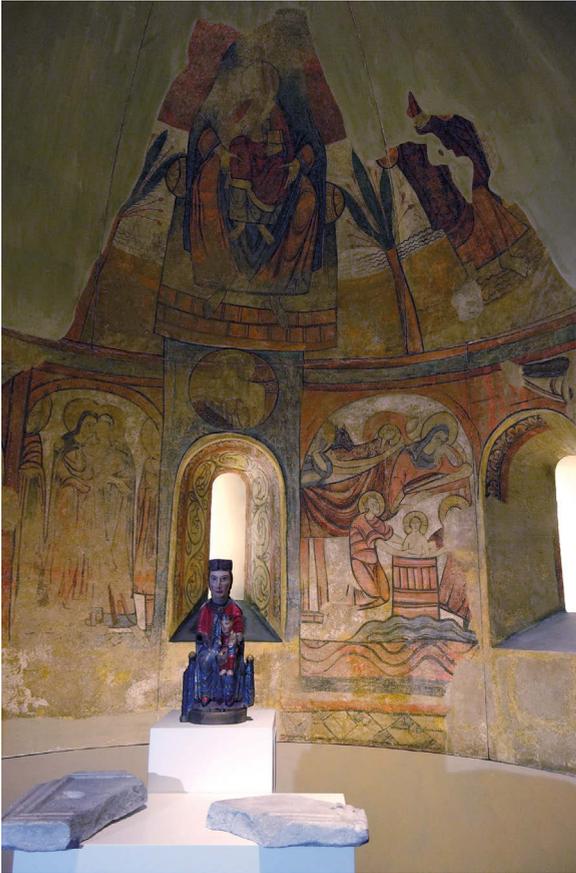


Abb. 6: Apsismalerei aus der Pfarrkirche Sant Salvador de Polinyà (El Vallès occidental), geweiht 1122 (Barcelona, Museu Diocesà).

wurden 1941 abgenommen und befinden sich seit 1949 im Museu Diocesà de Barcelona (Abb. 6).

Die Apsismalerei zeigt in der Kalotte Maria als *sedes sapientiae* zwischen zwei Paradiesbäumen, dies in Referenz an frühchristliche Apsiden.⁴³ Unterhalb ihrer Füße und oberhalb des Ostfensters erscheint das Gotteslamm in einem Medaillon. Unter gemalten Arkaden zwischen den Fenstern sieht man von Nord nach Süd die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Hirtenverkündigung, in der Szenenauswahl und Darstellungsweise vor hellem Bildgrund ähnlich Santa María de Mur. Im Tonnengewölbe des Sanktuariums sind auf der Südseite noch Reste einer *Majestas Domini* zu erkennen, d. h. die Mandorla und die Evangelistensymbole Stier und Adler jeweils mit einem Codex (Abb. 7).

mit Sant Quirze de Pedret s. Angheben 2016; Abb. s. <https://esglesiaromanicadepolinya.cat/ca/seccio/les-pintures> (Stand: 21.4.2022).

⁴³ Vgl. das Südapsis-Mosaik der *Traditio legis* zwischen Paradiesbäumen in Santa Costanza/Rom, ca. 360 – s. Poeschke 2009, 52–69, Tf. 9.



Abb. 7: Ausmalung der südlichen Sanktuariumswand aus der Pfarrkirche Sant Salvador de Polinyà (Barcelona, Museu Diocesà).

Zwischen letzteren sieht man Architektur-Abbreviaturen, die drei der sieben Gemeinden (Apk 2–3) darstellen. Ähnlich wie in den in Nordspanien verbreiteten, illuminierten Handschriften des Beatus-Apokalypsen-Kommentars werden sie jeweils durch eine blockhafte Architektur mit Giebel repräsentiert.⁴⁴ Im darunter befindlichen Bildstreifen sieht man in der Mitte zwischen sieben goldenen Leuchtern (Apk 1,12), die ebenfalls die Gemeinden bezeichnen (Apk 1,20), das Lamm mit sieben Hörnern und Augen (Apk 5,6–7) mit dem versiegelten Buch (Apk 6,1). Das erste Siegel hat es gerade gelöst, doch ist hier (links) nicht nur der erste, gekrönte Schimmelreiter zu sehen, der hier abweichend vom Bibeltext statt des Bogens ein Schwert trägt, sondern auch die drei weiteren Reiter des zweiten bis vierten Siegels (Apk 6,3–8) sind schon herbeigerufen. Denn rechts ist der vierte auf seinem fahlen Ross zu sehen, der Mensch und Tier niederreitet und dessen Gefolge das Totenreich bildet, hier durch die Beischrift *INFERNO* verdeutlicht.⁴⁵

Das Lamm bildet das Zentrum der Südwand; es ist durch blauen Bildgrund hervorgehoben, ebenso wie das Lamm, das an der Ostwand der Apsis zu Füßen der *sedis*

⁴⁴ Siehe z. B. die Darstellung der Gemeinde Pergamon im Morgan Beatus, Tábara 940–945 (New York, PML, M. 644) fol. 57^r; Williams 2017, 69–72; <https://www.themorgan.org/manuscript/110807> (21.4.2022).

⁴⁵ Vom Bildregister darunter ist nur die Szene mit Christus vor Pilatus erhalten; am Triumphbogen ein Heiliger.

sapientiae und oberhalb des Ostfensters erscheint. Zugleich verbindet der blaue Bildgrund die beiden Gotteslämmer mit dem Bild des Pantokrators im Sanktuariumsgewölbe. Erlösungsopfer und endzeitliches Gericht sind so auch optisch aufeinander bezogen. In der Achse unter ihnen stand der Altar im Sanktuarium, der durch ein kleines Fenster in der Südwand beleuchtet wurde. Er ist als der Ort hervorgehoben, an dem das durch Inkarnation herbeigeführte Selbst- und Erlösungsopfer Gottes zur Errettung der Menschen aus ewigem Tod in der Messfeier kommemoriert und vom Priester wiederholt wird zur Erlösung der Gläubigen von ihren Sünden.

Das Lamm an der Südwand ist im Verhältnis größer als die Reiter dargestellt und wird durch die goldgelben Leuchter eingefasst. Sogar deren inschriftliche Bezeichnung – links *SEP/TEM*, rechts vertikal *CA/ND/EL/A/B/R/A* – dient als weitere Rahmung.⁴⁶ Sieben Siegel hängen seitlich an dem ‚Buch‘.⁴⁷ Wie in Sant Climent ist dessen Schriftfeld gerahmt und durch Zeilen gegliedert. Seine Inschrift lautet *AGNVS DEI/ES IMO/LATVS/PRO SALV(te mundi)*. Es ist kein biblischer Text, sondern er stammt aus einem Responsorium für den Karsamstag.⁴⁸ Die Respons gehört zur feierlichen Ausgestaltung des *Triduum sacrum*, der Zeit von Gründonnerstag bis Ostersonntag.⁴⁹ Auffällig ist hier, dass sie leicht abgewandelt wird insofern, als anstelle der Feststellung des Selbstopfers des Gotteslamms hier dessen direkte Anrede tritt: Du bist geopfert für das Heil der Welt. Die Erlösungs- und Schutzbedürftigkeit des Menschen ist angesichts des Wütens des Todes, das der vierte Reiter verkörpert, und des gezeigten Infernos offensichtlich. Gut zu sehen sind das Lamm und seine Worte an der Südwand des Sanktuariums vom Altar aus. Vom Langhaus aus hingegen wird der Blick auf die Seitenwände des Sanktuariums durch den eingezogenen *Intrado* oder Triumphbogen eingeschränkt.⁵⁰

⁴⁶ Leuchter (statt der in Beatus-Handschriften sonst üblichen Öllampen) finden sich auch im Beatus-Kommentar aus dem 988 von spanischen Mönchen gegründeten Kloster Saint Sever-sur-l'Adour/Gascogne, 3. V. 11. Jh. (Paris, BNF, Ms. Lat. 8878 – Williams 2017, 102–105), fol. 31^v: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52505441p/f72.item.zoom> (Stand: 21.4.2022).

⁴⁷ Das quadratische Format mit anhängenden Siegeln erinnert eher an eine Urkunde als ein Buch; König Alfons VII. von Kastilien-León (r. 1126–1157) führte als erster iberischer Herrscher ein Siegel, in Katalonien erst König Alfons II. von Aragon, Graf von Barcelona (1157–1196), s. Sagarra i Siscar 1915, 6, 33.

⁴⁸ <https://cantus.uwaterloo.ca/chant/271629> (Stand: 21.4.2022): *Agnus Dei Christus immolatus est pro salute mundi. / Nam de parente protoplasti fraude factor condolens, / Quando pomi noxialis morsu in mortem corruit, / Ipse lignum tunc notavit damna ligni ut solveret* (Das Lamm Gottes, Christus, wurde geopfert für das Heil der Welt. Denn um den Verrat des erstgeschaffenen Paares trauerte es, als es durch den Biss des schädlichen Apfels dem Tod verfiel. Dieser [der Schöpfer] selbst kerbte das Holz, der die Schuld des Holzes sühnte hier – Übersetzung Bernhard Schmid, Rottenburg, s. <https://gregorien.info/chant/id/325/10/de> (Stand: 21.4.2022)). Die Respons ist in einem Antiphonar ca. 1020–1023 aus Sant Sadurní de Tavèrnoles (Toledo, Catedral – Archivo y Biblioteca Capitulares, 44.1), fol. 75^r notiert – <https://cantus.uwaterloo.ca/source/123638> (Stand: 21.4.2022) sowie in Antiphonaren aus Ripoll, Silos und Huesca, s. <http://musicahispanica.eu/id/006065> (Stand: 21.4.2022). Sie wurde auch für die Feste der Kreuzauffindung und Kreuzerhöhung verwendet.

⁴⁹ Zum *triduum sacrum* s. Wittekind 2004, 196–202.

⁵⁰ Zur Rolle des *Intrados* s. Roux 2011.

Die Szenen des Sanktuariums und die Worte im Buch des Lammes richten sich mithin vor allem an die Geistlichen, die Zelebranten, die das hier aufgerufene Responsorium am Karsamstag selbst singen; dessen sprachliche Abwandlung sollte ihnen daher auffallen.

4 Schluss

Indem der Beitrag den Fokus auf das Buch als Träger der ihm eingeschriebenen, biblisch-liturgischen Worte lenkte, die Frage nach dem Sprecher und den Adressat:innen dieser Worte stellte, nahm er gezielt das Buch als Medium der Textspeicherung und -vermittlung in den Blick. Diese Rolle des Buchs als Wissensspeicher und -vermittler entspricht einerseits einer allgemeinen kulturellen Praxis seit der Spätantike. Doch andererseits ist dem ‚Aufschlagen‘ und Herausstellen eines Satzes oder Verses auf der Buchdoppelseite (opening) ein demonstrativer Gestus zu eigen. Dieser korrespondiert hier mit den göttlichen Sprechakten, den Ich-Aussagen Christi, die in den geschriebenen Worten hörbar werden. In der Hand des göttlichen Sprechers wird das zitierte Bibelwort zur direkten Rede, mit der sich Gott an die Geistlichen und Gläubigen in der Kirche wendet. Doch anders als ein Spruchband, das in der Regel dialogisch ausgerichtet eine Handlung vorantreibt, handelt es sich hier um zentrale Wesensaussagen. Zugleich zeigt das auf der Buchseite präsentierte Zitat qua Buch an, dass es nur einen Ausschnitt der im Codex vorhandenen Wort- und Gedankenfülle darbietet, dass es mehr enthält, als sichtbar ist. Gerade im Zusammenspiel mit der semantischen Aufladung des Buchs als Signum Christi, der durch die Evangelien zu den Gläubigen spricht, sind die Inschriften in Büchern im höchsten Maße geeignet, Präsenz Gottes im Sakralraum, in der Kirche zu vermitteln, zu verkörpern und anzuzeigen.

Zur Sakralisierung des Altarraumes tragen die in Inschriften zitierten Bibelverse bei, insofern sie die *sacra scriptura* (partiell) in den Raum einschreiben, indem sie deren Worte im Raum les- und hörbar vergegenwärtigen. Viel größer aber ist ihre Wirksamkeit dadurch, dass sie durch Auswahl und Zitat aus dem biblischen Erzählzusammenhang gelöst werden, den sie als Bedeutungsschicht gleichwohl mittransportieren, und sich als liturgische Verse in neue Festzusammenhänge einschreiben. So hat meine Recherche in den neuen, miteinander verknüpften Datenbanken zu mittelalterlichen Musikhandschriften ergeben (wie oben bereits dargelegt), dass die meisten Inschriften der katalanischen Sanktuarien nicht einfach Bibeltexte, sondern liturgische Gesangstexte zitieren. Dies sollen weitere Belege untermauern:

In der Apsis von Sant Vicenç d'Estamariu (Alt Urgell) erscheinen unterhalb der Mandorla mit dem thronenden Pantokrator und den vier Thronwächtern/Evangelistensymbolen die Märtyrer in Brustbildern als Zeugen, versehen mit einer nur fragmentarisch erhaltenen Inschrift:⁵¹ *EX MAGNA TRIBVLACIO(ne)* (Apk 7,14) (Abb. 8).

51 Pagès i Paretas 2009, 91–118.



Abb. 8: Apsismalerei in Sant Vicenç d'Estamariu, c. 1114–1134 (Alt Urgell).

Diese Worte gehören zu einer Antiphon für Märtyrerfeste; und zu den Märtyrern zählt auch der Patron der Kirche, der hl. Vincent, an dessen Festtag mit dieser Antiphon hier vielleicht ganzjährig erinnert wird:

Hi sunt qui venerunt ex magna tribulatione/et laverunt stolas suas/et dealbaverunt eas in sanguine Agni

(Diese sind es, die aus großer Trübsal kamen, und die ihre Gewänder gewaschen haben und sie weiß gemacht haben im Blut des Lammes.)⁵²

Auch die Apsis-Inschrift der 1106 geweihten Kirche Sant Vicenç de Rus (Berguedà) ist nur noch fragmentarisch zu erkennen: *IO + HONO(r) ET VIRTUS EF(ort)ITVDO DEO NOSTRO IN* (Abb. 9). Auch sie bezieht sich auf die Errettung und Auserwählung derjenigen, die Gottes (Siegel-)Zeichen tragen (Apk 7,12). Doch gehört sie zugleich zu einer Antiphon zum (pfingstlichen) Trinitatisfest:

⁵² <https://cantus.uwaterloo.ca/id/003045> (Stand: 21.4.2022); zur Handschrift aus Sant Sadurní de Tavèrnoles von 1020–1023 (Toledo, Ms. 44.1) s. <https://cantus.uwaterloo.ca/source/123638> (Stand: 21.4.2022) weitere spanische Handschriften unter: http://musicahispanica.eu/chants?source=All&folio=&feast=All&string=Isti+sunt+qui+venerunt&genre=All&cid=&field_rite_tid=All (Stand: 21.4.2022).



Abb. 9: Apsismalerei der 1106 geweihten Kirche Sant Vicenç de Rus (Berguedà).

(Benedictio et claritas et sapientia) ET (gratiarum act)IO + HONO(r) ET VIRTUS EF(ort)ITVDO DEO NOSTRO IN (saecula saeculorum amen)

(Lob und Herrlichkeit und Weisheit und Dank,/Ehre, Macht und Stärke gebührt unserem Gott/ von Ewigkeit zu Ewigkeit! Amen.)⁵³

Dass gerade das siebte Kapitel der Apokalypse in Inschriften der katalanischen Sanktuarien so präsent ist, könnte damit zusammenhängen, dass in der altspanischen Liturgie die Lesung der Apokalypse, anders als im römischen Ordo, nicht vor der Adventszeit, sondern direkt nach Ostern stattfand, wodurch der Opfertod Christi zur Erlösung des sündigen Menschen hier enger mit der Auferstehung Christi und dem Jüngsten Gericht verbunden war. Das hier zitierte siebte Kapitel der Apokalypse war dem *Liber commicus* zufolge Lesungsstoff am Sonntag der Osteroktav.⁵⁴

⁵³ <http://cantusindex.org/id/001710> (Stand: 21.4.2022); auch hier spanische Belege aus Toledo, Ripoll, Silos, León etc. unter: <http://musicahispanica.eu/source/20185> (Stand: 21.4.2022).

⁵⁴ Williams 2017, 104: Laut Canon 17 des 4. Konzils von Toledo 633 sollte die Apokalypse in der Kirche von Ostern bis Pfingsten gelesen werden; hier auch die Liste der zu lesenden Apk-Abschnitte gemäß dem *Liber commicus*. Wenngleich Katalonien als karolingische Mark nach der muslimischen Einnahme des Erzbistums Tarragona 711 bis zu dessen Wiederherstellung 1118 der Erzdiözese Narbonne angehörte und damit dem römisch-gallikanischen Ritus, so scheinen wie hier bestimmte Bildthemen und Texte doch altspanische Traditionen zu spiegeln; vgl. Wittekind 2018. In der Apsismalerei von Sant Sadurní d'Osormort (Museu episcopal, Vic) wird die Darstellung der Beseelung Adams in der

Liturgische Gesänge eines Festtags sind eine Assemblage verschiedener Bibelstellen, an Hochfesten kommen mit Hymnen auch freie Dichtungen hinzu. Sie erläutern den theologischen Gehalt der kirchlichen Festtage, verknüpfen verschiedene heilsgeschichtliche Ereignisse und Themen, deuten und kommentieren diese. Der Gesang prägt Texte ein, macht sie lebendig. Die Liturgie verwebt biblische Texte miteinander. In den katalanischen Sanktuarien werden ausgewählte (Gesangs- und Gebets-) Texte inschriftlich, d. h. visuell hervorgehoben und dauerhaft präsent gemacht. Sie werden zugleich mit verschiedenen Bildern und Themen verbunden, durch den Ort ihrer Anbringung und das Medium ihrer Präsentation, gleich ob Wandmalerei, Altar-Frontale (Antependium) oder Retabel, ob Altartuch oder Vorhang, Altar-Baldachin oder Tabernakel mit Heiligenfigur, *vasa sacra*, Reliquiare und Messbücher. Die vielfältigen Bedeutungsan- und -überlagerungen, die sich dadurch ergeben (können), konnten hier nur angerissen werden.⁵⁵ Festzuhalten ist, dass die Rolle der Inschriften im Zusammenspiel der Medien bisher unterschätzt wird hinsichtlich der Schaffung eines sakralen-religiösen Wahrnehmungs- und Assoziationsraums. Die lateinischen Inschriften mit ihren Anspielungen auf Bibellesung wie geistlichen Gesang und Liturgie, aber auch die Bilder, mit denen sie räumlich wie inhaltlich eng verbunden sind, zielen vornehmlich auf die Geistlichkeit. Sie schaffen in den hochmittelalterlichen Sanktuarien jedoch einen sakralen Bedeutungsraum, der auch jenseits der liturgischen Handlungen wirksam bleibt.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Honorius Augustodunensis, *Gemma animae* (Patrologiae Cursus Completus, Series Latina, Bd. 172), hg. von Jacques-Paul Migne, Paris 1854, 541–738.
- Honorius Augustodunensis, *Sacramentarium* (Patrologiae Cursus Completus, Series Latina, Bd. 172), hg. von Jacques-Paul Migne, Paris 1854, 757–806.
- Sedulius, *Carmen Paschale, Liber I*, Online-Ausgabe erstellt von Martin Baasten auf Grundlage der Ausgabe von J. Huemer (Hg.), *Sedulii opera omnia, accedunt excerpta ex Remigii Expositione in Sedulii Paschale carmen* (Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 10), Wien 1885: <http://thelatinlibrary.com/sedulius1.html> (Stand: 21.4.2022).

Apsis von den Worten *LIMO TERRE ET INSPIRAVIT IN FACIEM EIVS* begleitet. Sie zitieren den Schöpfungsbericht (Gen 2,7), sind aber zugleich auch Bestandteil des Invitatoriums für den Sonntag Septuagesimae. Dort heißt es: *creavit* bzw. *formavit igitur dominus deus hominem de limo terrae et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae* – So schuf Gott der Herr den Menschen, aus Staub von der Erde, und er blies in sein Gesicht den Hauch des Lebens; vgl. <https://gregorien.info/chant/id/1572/0/de> (Stand: 21.4.2022). Spanische Handschriften mit diesem Invitatorium aus Huesca und Silos findet man unter <http://musicahispanica.eu/source/22495> (Stand: 21.4.2022).

55 Vgl. als Fallstudie Wittekind 2002.

Forschungsliteratur

- Adell i Gisbert, Joan Albert/Cases i Loscos, Maria-Lluïsa (1993), „Santa María de Mur“, in: Adell i Gisbert, Joan (Hg.), *Catalunya Romànica. Vol. XV. El Pallars*, Barcelona, 356–359.
- Adell i Gisbert, Joan Albert/Cases i Loscos, Maria-Lluïsa/Domènec i Vives, Ignasi (1993), „Santa Maria d'Àneu“, in: Joan Albert Adell i Gisbert (Hg.), *Catalunya Romànica*, Bd. XV: *El Pallars*, Barcelona, 246–247.
- Adell i Gisbert, Joan Albert/Boix i Pociello, Jordi/Pladevall i Font, Antoni/Llaràs Usón, Celina/Carabasa i Villanueva, Lluïsa/Carbonell i Esteller, Eduard/Ainaud i de Lasarte, Joan (1996), „Sant Climent de Taüll“, in: Joan Albert Adell i Gisbert (Hg.), *Catalunya romànica*, Bd. XVI: *La Ribagorça*, Barcelona, 240–250.
- Alturo i Perucho, Jesús/Alaix i Gimbert, Tània (2016), *L'església de Sant Salvador de Polinyà i les seves pintures*, Bellaterra.
- Alturo i Perucho, Jesús/Alaix i Gimbert, Tània (2017), „Noves aportacions al coneixement de la història de l'església de Sant Salvador de Polinyà i les seves pintures murals“, in: *Arragona. Revista d'Història* 36, Sabadell, 182–191.
- Angehen, Marcello (2013), „Le geste d'allocution. Une représentation polysémitique de la parole (V^e–XII^e siècles)“, in: *Iconographica* XII, 2013, 22–34.
- Angehen, Marcello (2014), „La théophanie absidale de Galliano. Les archanges-avocats transmettant les prières du Pater et l'Église céleste célébrant le sacrifice eucharistique“, in: *Hortus Artium Medievalium* 20/2, 738–752.
- Angehen, Marcello (2016), „Les peintures de Sant Quirze de Pedret: un programme apocalyptique au service de l'eucharistie“, in: *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa. 47 La peinture murale à l'époque romane*, 51–67.
- Angehen, Marcello (2019), „Christus Victor, Sacerdos et Judex. The Multiple Roles of Christ on Mosan Shrines“, in: Tobias Frese, Wilfried Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Sacred Scripture/Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture* (Materiale Textkulturen 23), Berlin/Boston, 85–108.
- Bredenkamp, Horst (2010), *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Frankfurt.
- Bock, Nicolas/Kurmann, Peter/Romano, Serena/Spieser, Jean-Michel (Hg.) (2002), *Art, Cérémonie et Liturgie au Moyen Âge* (Études lausannoises d'histoire de l'art 1), Rom.
- Böker, Hans J. (1995), *Idensen. Architektur und Ausmalungsprogramm einer romanischen Hofkapelle*, Berlin.
- Böse, Kristin (2019), *Von den Rändern gedacht. Visuelle Rahmungsstrategien in Handschriften der iberischen Halbinsel* (Sensus 8), Köln/Weimar.
- Boto Varela, Gerardo (2012), „Aposentos de la memoria dinástica. Mudanza y estabilidad en los panteones regioes leoneses (1157–1230). Dwellings of dynastic memory. Change and stability in the royal pantheon in Leon (1157–1230)“, in: *Anuario de Estudios Medievales* 42/2, 535–565.
- Brown, Peter Scott (2017), „The Chrismon and the Liturgy of Dedication in Romanesque Sculpture“, in: *Gesta* 56/2, 199–223.
- Camps, Jordi/Ylla-Català, Gemma (2011), „La pintura mural romànica del Museu Nacional d'Art de Catalunya“, in: *El Esplendor del Románico. Obras maestras del Museo Nacional d'art de Catalunya* (Katalog zur Ausstellung im Museo nacional de Catalunya in Madrid, 10. Februar – 15. Mai 2011), Madrid, 12–45.
- Castiñeiras, Manuel (2008), „La pintura sobre tabla“, in: Manuel Castiñeiras u. Jordi Camps i Sòria (Hgg.), *El románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona, 88–135.
- Debiais, Vincent (2009), *Message de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe–XIVe siècle)* (Culture et société, médiévales 17), Turnhout.

- Debiais, Vincent (2011), „Du sol au plafond: Les inscriptions peintes à la voute de la nef et dans la crypte des Saint-Savin-sur Gartempe“, in: Cécile Voyer u. Eric Sparhubert (Hgg.), *L'image médiévale: Fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel* (Culture et société médiévales 22), Turnhout, 301–323.
- Debiais, Vincent (2020), „Une communauté graphique. La letter et le geste dans la peinture murale pyrénéenne“, in: Milagros Guardia u. Carles Mancho (Hgg.), *Pirineus romànics, espai de confluències artístiques* (Ars picta Temes 2), Barcelona, 153–172.
- Demus, Otto (1992), *Romanische Wandmalerei*, München, 1968.
- Dietl, Albert (2009), *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, Bd. 1, Berlin/München.
- El romànic y el Mediterráneo* (2008), *El romànic y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa 1120–1180* (Katalog zur Ausstellung des Museo nacional d'art de Catalunya in Barcelona, 29. Februar – 18. Mai 2008), Barcelona.
- El esplendor del Románico* (2011), *El esplendor del Románico. Obras maestras del Museo Nacional d'art de Catalunya* (Katalog zur Ausstellung im Museo nacional de Catalunya in Madrid, 10. Februar – 15. Mai 2011), Madrid.
- Fernández i López, Lluís/Vall i Rimblas, Ramon/Maria Masagué i Tornés, Josep/Saura i Tarrés, Jordi (1991), „Santa María de Polinyà“, in: Joan Albert Adell i Gisbert (Hg.), *Catalunya romànica Vol. XVIII El Vallès occidental, el Vallès oriental*, Barcelona, 133–135.
- Forsyth, Ilene H. (1972), *The throne of wisdom. Wood sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton.
- Frese, Tobias/Krüger, Kristina (2019), „Sacred Scripture/Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture. An Introduction“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Sacred Scripture/Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture (Materiale Textkulturen 23)*, Heidelberg, 1–10.
- Gasol, Rosa M. (2012), „Technique et matériaux des peintures murales romanes en Catalogne“, in: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa XLIII*, 135–147.
- Guardia, Milagros/Lorés, Immaculada (2020), *Sant Climent de Taüll i la vall de Boí* (Memoria Artium 26), Barcelona.
- Gussone, Nikolaus (1995), „Der Codex auf dem Thron. Zur Ehrung des Evangelienbuches in Liturgie und Zeremoniell“, in: Hanns-Peter Neuheuser (Hg.), *Wort und Buch in der Liturgie*, St. Ottilien, 191–231.
- Hahn, Cynthia (2014), „Portable Altars (and the Rationale): Liturgical Objects and Personal Devotion“, in: Poul Grønder-Hansen (Hg.), *Image and Altar 800–1300* (PNM Studies in Archaeology & History 23), Copenhagen, 45–64.
- Hamm, Bernd/Herbers, Klaus/Stein-Kecks, Heidrun (Hgg.) (2007), *Sakralität zwischen Antike und Neuzeit* (Beiträge zur Hagiographie 6), Stuttgart.
- Heinzer, Felix (2009), „Die Inszenierung des Evangelienbuches in der Liturgie“, in: Stephan Müller, Lieselotte Saurma-Jeltsch u. Peter Strohschneider (Hgg.), *Codex und Raum* (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 21), Wiesbaden, 43–58.
- Henriet, Patrick (2016), „Relire d'autel portatif de Stavelot“, in: Philippe George (Hg.), *L'oeuvre de la Meuse II: Orfèvrerie septentrionale, XIIe et XIIIe siècle* (Feuillets de la cathédrale), Liège, 179–208.
- Herbers, Klaus (2006), *Geschichte Spaniens im Mittelalter. Vom Westgotenreich bis zum Ende des 15. Jahrhunderts*, Stuttgart.
- Iogna-Prat, Dominique (2009), „The Consecration of Church Space“, in: Miri Rubin (Hg.), *Medieval Christianity in practice*, Princeton, N. J., 95–102.
- Kemp, Wolfgang (1994), *Christliche Kunst – ihre Anfänge, ihre Strukturen*, München.
- Kessler, Herbert L. (2000), *Spiritual Seeing. Picturing God's invisibility in medieval art*, Philadelphia.

- Kitzinger, Beatrice (2020), „Eusebian Thinking and Early Medieval Gospel Illumination“, in: Alessandro Bausi, Bruno Reudenbach u. Hanna Wimmer (Hgg.), *Canones: The Art of Harmony* (Studies in Manuscript Cultures 18), Berlin, 133–171.
- Kuhn, Stephan (2022), *Hochmittelalterliche Altarausstattungen in Norwegen im europäischen Kontext (ca. 1150–1350): Formen, Funktionen, Ensembles* (Diss. University of Bergen), Bergen.
- Lentes, Thomas (2006), „*Textus Evangelii*. Materialität und Inszenierung des *textus* in der Liturgie“, in: Ludolf Kuchenbuch u. Uta Kleine (Hgg.), „*Textus* im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld“ (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 216), Göttingen, 133–148.
- Méhu, Didier (2016), „L'onction, le voile et la vision: anthropologie du rituel de dédicace de l'église à l'époque romane“, in: *Construire la sagrado en el Arte Medieval. Reliquiar, espacio, imagen y rito* (Codex Aquilarensis 32), Aguilar de Campoo, 83–109.
- O'Driscoll, Joshua (2015), *Image and Inscription in the Painterly Manuscripts from Ottonian Cologne* (Diss. University of Harvard), Harvard.
- O'Reilly, Jennifer L. (1998), „Patristic and insular traditions of the evangelists: exegesis and iconography“, in: Anna Maria Luiselli Fadda u. E. O'Carragáin (Hgg.), *Le isole britanniche e Roma in età romanobarbarica*, Rom, 49–94.
- Pagès i Paretas, Montserrat (2005), *Sobre pintura románica catalana*, Montserrat.
- Pagès i Paretas, Montserrat (2007), „Les pinturas de Santa Maria de Mur, seu d'una canònica fundada pels comtes de Pallars Jussà“, in: Rosa Alcoy i Pedrós u. Pere Beseran Ramon (Hgg.), *El Romànic i el Gòtic desplaçats. Estudis sobre l'exploració i migracions de l'art català medieval*, Barcelona, 19–54.
- Pagès i Paretas, Montserrat (2008), *La pintura mural románica de les Valls d'Àneu*, Montserrat.
- Pagès i Paretas, Montserrat (2009), *Sobre pintura románica catalana, noves aportacions*, Montserrat.
- Palazzo, Èric (2008), *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme. La liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Age* (Culture et société médiévales 15), Turnhout.
- Palazzo, Èric (2010), „Art, Liturgy, and the Five Senses in the Early Middle Ages“, in: *Viator* 41/1, 25–56.
- Poeschke, Joachim (2009), *Mosaiken in Italien 300–1300*, München.
- Roux, Caroline (2011), „Sanctuaire et chœur ‚fermés‘: observations sur le dispositif cloisonnant de l'arc triomphal étroit dans l'architecture romane; L'Exemple de Jou-sous-Monjou (Cantal)“, in: Cécile Voyer u. Èric Sparhubert (Hgg.), *L'image médiévale: Fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel* (Culture et société médiévales 22), Turnhout, 69–92.
- Sagarrà i Siscar, Ferran de (1915), *Sigillografia catalana I*, Barcelona.
- Schott, Anselm (1961), *Das vollständige Römische Meßbuch lateinisch-deutsch*, Freiburg.
- Seehausen, Frank (2009), *Wege zum Heil – Betrachterlenkung durch Architektur, Skulptur und Bild im Panteón de los Reyes in León*, in: *Kunsttexte.de* 2009/4, <https://doi.org/10.48633/ksttx.2009.4.87651> (Stand: 21.4.2022).
- Timmermann, Achim (2017), *Memory and Redemption. Public Monuments and the Making of Late Medieval Landscape* (Architectura medii aevi vol. 8), Turnhout.
- Wenzel, Horst (1995), *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München.
- Williams, John (2017), *Visions of the End in Medieval Spain. Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus*, Amsterdam.
- Wittekind, Susanne (1996), „Vom Schriftband zum Spruchband. Zum Funktionswandel von Spruchbändern in Illustrationen biblischer Stoffe“, in: *Frühmittelalterliche Studien* 30, 343–367.
- Wittekind, Susanne (1998), „Heiligenviten und Reliquienschnitzwerk im 12. Jahrhundert. Eine Studie zum Deutzer Heribertschrein“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* Bd. LIX, 7–28.
- Wittekind, Susanne (2002), „Liturgiereflexion in den Kunststiftungen Abt Wibalds von Stablo“, in: Nicolas Bock, Peter Kurmann, Serena Romano u. Jean-Michel Spieser (Hgg.), *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge* (Etude de lausannoises d'histoire de l'art 1), Rom, 503–524.

Wittekind, Susanne (2004), *Altar – Reliquiar – Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo* (Pictura et Poesis 17), Köln/Weimar.

Wittekind, Susanne (2018), „*Et lux in tenebris lucet*. Licht als Medium der Präsenz Gottes in katalanischen Sanktuarien des Hochmittelalters“, in: Henriette Hofmann, Caroline Schärli u. Sophie Schweinfurth (Hgg.), *Inszenierungen von Sichtbarkeit in mittelalterlichen Bildkulturen*, Berlin, 63–86.

Wittekind, Susanne (2021), „Visuelle Rechtsordnung und Herrschaftslegitimation im Codex Albedensis (um 976)“, in: Matthias Meyer (Hg.), *Narrare – producere – ordinare, Neue Zugänge zum Mittelalter* (agora Wiener philologisch-kulturwissenschaftliche Studien / Vienna Philological and Cultural Studies 1), Wien, 187–199.

Wunderwald, Anke (2010), *Die Katalanische Wandmalerei in der Diözese Urgell 11.–12. Jahrhundert* (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 7), Korb.

Websites

Euw, Anton von (2008), *Die St. Galler Buchkunst vom 8. Bis zum Ende des 11. Jahrhunderts, Band I: Textband, St. Gallen*, <https://www.e-codices.unifr.ch/de/description/csg/0390/> (Stand: 21.4.2022).

<http://cantusindex.org/> (Stand: 21.4.2022)

<https://cantus.uwaterloo.ca/> (Stand: 21.4.2022)

<https://gregorien.info/de> (Stand: 21.4.2022)

<http://musicahispanica.eu/> (Stand: 21.4.2022)

Beatus a Liebana. Commentarius in Apocalypsin (o. J.), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52505441p/f72.item.zoom> (Stand: 21.4.2022).

<https://esglesiaromanicadepolinya.cat/ca/seccio/les-pintures> (Stand: 21.4.2022).

Christ in Majesty with Symbols of the four Evangelists (12. Jh.), <https://collections.mfa.org/objects/31898/christ-in-majesty-with-symbols-of-the-four-evangelists?ctx=9ebc3e19-3d59-4a73-ae8f8-5a0e0cc29d65&idx=0> (Stand: 21.4.2022).

<https://www.encyclopedia.cat/ec-catrom-1535201.xml> (Stand: 21.4.2022).

<https://www.museunacional.cat/en/santa-maria-daneu-hymnus-iii> (Stand: 21.4.2022)

Bildnachweise

Abb. 1: Repro aus: Castiñeiras, Manuel/Camps, Jordi, *El románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona 2008, fig. 16.

Abb. 2: Repro aus: García Turza, Javier (Hg.), *Códice Albendense 976: Original conservado en la biblioteca real Monasterio de San Lorenzo de el Escorial (d. l. 2.)* (Colección scriptorium 15), Madrid 2002, 238.

Abb. 3: Repro aus: Castiñeiras, Manuel/Camps, Jordi, *El románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona 2008, fig. 30 (Detail fig. 32).

Abb. 4: Repro aus: Castiñeiras, Manuel/Camps, Jordi, *El románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona 2008, fig. 79.

Abb. 5: © Boston, Fine Art Museum.

Abb. 6–7: © Susanne Wittekind.

Abb. 8: MarisaLR, CC BY-SA 3.0 ES, via wikimedia commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sant_Vicen%C3%A7_de_rus_pintures.jpg (Stand: 21.4.2022).

Abb. 9: Amadalvarez, CC BY 2.5, via wikimedia commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sant_vicenç_de_rus-pintures.jpg (Stand: 21.4.2022).

Estelle Ingrand-Varenne

Writing on the Burial of Christ in the Twelfth Century: An Absent Presence in the Holy Sepulchre in Jerusalem

Preamble

Before turning to Jerusalem, let us start with a diversion to Assisi. In the *Vita* of Francis of Assisi (1181/2–1226), his biographer Thomas of Celano writes:

Wherever he [Francis] found any writing, divine or human, whether by the way, in a house, or on the floor, he picked it up most reverently and placed it in some sacred or decent place, in case the name of the Lord or anything pertaining thereto should have been written on it. And one day, when one of the brethren asked him why he so diligently picked up even writings of pagans, and writings in which the name of the Lord was not traced, he gave this answer, “My son, it is because the letters are there whereof the most glorious name of the Lord God is composed. The good, therefore, that is in the writing belongs not to the pagans nor to any men, but to God alone, of whom is all good.” And, what is not less to be wondered at, when he caused any letters of greeting or admonition to be written, he would not suffer a single letter or syllable to be cancelled, even though (as often happened) it were superfluous or misplaced.¹

Even though its extremism seems to surprise his brothers, Saint Francis’s attitude is not unique. It runs throughout the Middle Ages. Isidore of Seville already testified to this in the sixth and seventh centuries with his attention to all aspects of writing, as a convinced etymologist showing his respect for the written word as a mysterious sign of truth, but also as an exegete showing that every graphic sign is material support for the revelation recorded in scripture.² This medieval thought is very well explained by Vincent Debais in the first chapter of *La croisée des signes*, showing that the graphic

¹ *Saint François d’Assise: documents; écrits et premières biographies*, ed. by Desbonnets/Vorreux, 262f. (1Cel 82). Thomas of Celano wrote this first *Vita* of the saint at the request of Pope Gregory IX in time for his canonisation in 1228. This passage also recalls Francis’s insistence on the letter of the Gospel, in the sense of following it literally. There are also many reminders to the friars to follow the rule to the letter and without gloss. Finally, this quotation should be seen in the context of the whole of Chapter 29, entitled “Francis’s love for all creatures because of the Creator.” For comparisons between Assisi and Jerusalem, see Moore 2017, 124–129.

² Fontaine 1959, 57, 60.

This study is part of the GRAPH-EAST project (2021–2026, CESC-M-CNRS) on inscriptions and graffiti in Latin alphabet in the eastern Mediterranean during the Middle Ages. This ERC starting grant project has received funding from the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme under Grant Agreement No. 948390.

dimension of revelation was omnipresent in manifestations of divinity, in the modalities of its action on men and in the definition of its being. It is by keeping in mind this ‘God-Logos’ (according to Genesis and the first verse of the Gospel of St. John) and ‘God-Littera’ (following the revelation at Sinai and the vision of the apocalypse) that we can understand visual representation in the Middle Ages and the abilities of writing and images to become signs of the truth.³

1 Introduction

This Franciscan excursus allows us to enter fully into the theme of the iconic, even sacramental, presence of writing in liturgical spaces in the Middle Ages. The three concepts involved are not new and have already been addressed: presence,⁴ iconicity⁵ and sacramentality.⁶ The originality of this contribution lies in their intersection and articulation with a focus on places where rituals take place and on their activation during the performance of the liturgy.⁷ To deal with this, I have chosen the holiest place in the Christian world, the tomb of Christ in the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem. This choice is, however, paradoxical at three levels:

- 1) This place is one of absence since the tomb is empty. This absence is the foundation of the Christian mystery, a tension between incarnation and resurrection. The notion of an “absent presence” or a “presence of absence” of God revealed by the sacraments constitutes one of the fundamental points in Christian sacramental theology.⁸
- 2) The central aedicule that we see today below the dome of the rotunda, which enclosed the tomb, was rebuilt in 1809–1810 after a great fire,⁹ so we cannot observe the iconic aspect of the inscriptions.

Nevertheless, fifteenth and sixteenth century paintings and drawings give an idea of the previous aedicule. Moreover, the inscriptions were carefully transcribed by pilgrims over the centuries. This study will focus on accounts by two German pilgrims from the twelfth century: John, a cleric of the church of Würzburg, who visited the

³ Debais 2017.

⁴ To cite just a few works, a volume devoted to the limited presence of writing in pre-typographic societies, Frese/Keil/Krüger 2014, inspired by Hans Ulrich Gumbrecht (in particular Gumbrecht 2004) and Parret 2006.

⁵ On the iconicity of the writing, see Christin 1995; Eastmond 2015 and Bedos-Rezak/Hamburger 2016.

⁶ Debais 2017.

⁷ On the liturgy and the activation of the senses, see Palazzo 2014.

⁸ Chauvet 2008.

⁹ On the history of the Holy Sepulchre, see Corbo 1981; Biddle 1999; Griffith-Jones/Fernie 2018. On the recent restoration works, Osman/Moropoulou 2019.



Fig. 1: The present aedicule in the church of the Holy Sepulchre in Jerusalem.

Holy land c. 1160; and Theodoric, who did so in 1169. They both wrote a *Libellus de Locis Sanctis*, important accounts of the architectural and political history of Jerusalem between the Second and Third Crusades.¹⁰

¹⁰ I use the 1994 edition by Huygens.

- 3) Finally, it is also a paradox because as is explained in the first couplet of the consecration inscription in the Holy Sepulchre of 1149:

Est locus iste sacer, sacratus sanguine Christi / Per nostrum sacrare sacro nichil addim(us) isti.

(This place is holy, consecrated by the blood of Christ. By our consecration we add nothing to this sanctuary.)¹¹

The polyptoton on *sacer*, that is to say wordplay on the same root (*sacer, sacratus, sacrare, sacro*), emphasises the holiness of the place. Then what do the inscriptions do? In what way do these texts participate in this sacredness? What are the multi-level modalities (visual, material, sensorial) of their action in the construction, commemoration and communication of this sacredness?

To answer these questions, the inscriptions on the tomb will be first presented as an exegesis and an anagogical process. Then the epigraphic staging and its interaction with the specific liturgy of the Holy Sepulchre will be analysed. Finally, the iconic importance of the script in the multigraphic context of the holy place will be examined.

2 Exegesis and the Anagogical Process of the Tomb Inscriptions

Before dealing with the inscriptions and their active presence, which aims to elevate the soul, let us briefly explain the structure of the aedicule and the arrangement of the epigraphic texts.

2.1 Description of the Spaces and the Location of the Texts

The Holy Sepulchre is not a building but a complex of buildings begun by Constantine which has undergone numerous alterations over the centuries. When the Crusaders conquered Jerusalem in 1099, they found the church restored by the Byzantine emperor Constantine IX Monomachus (1042–1055) after its destruction by caliph al-Ḥākīm (996–1021) and completed by Michael IV the Paphlagonian (1034–1041) after the earthquake of 1033. While preserving the buildings, they made a radical innovation by bringing all the buildings together under one roof. They also restored the aedicule.

This ‘little house’ – which is the meaning of the Latin word *aediculus* used during the Middle Ages – is the heart of the church. Like a reliquary for the tomb, it is itself enveloped by the various layers of the Anastasis Rotunda.¹²

¹¹ John of Würzburg, *Descriptio Terrae Sanctae*, ed. by Huygens, 123, l. 1104–1107; Theodoric, *Descriptio Terrae Sanctae*, ed. by Huygens, 156, l. 438–442. For the entire inscription and the debate on whether the consecration is of a part or the whole church, see Ingrand-Varenne 2023.

¹² On the image of the reliquary, see Boomer 2020.

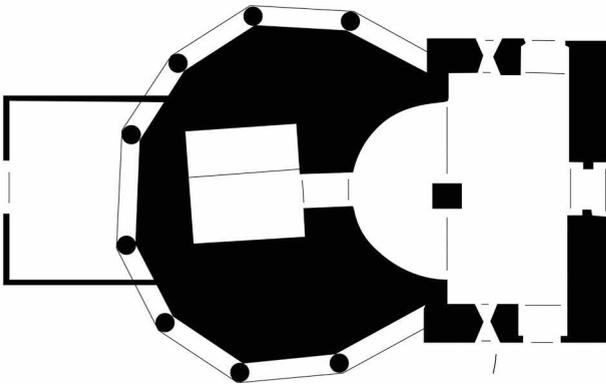
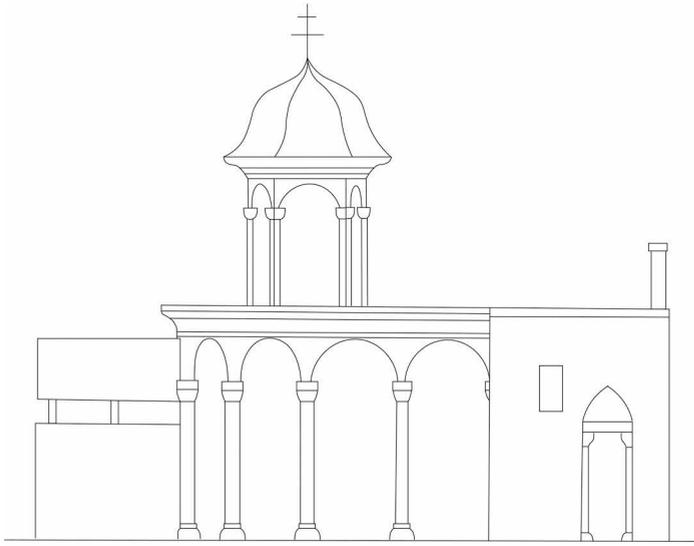


Fig. 2: Plans of the twelfth-century aedicule with the vestibule entrance, the sepulchral chamber, the altar at the chevet and the cupola or ciborium above.

The aedicule encloses two compartments: the burial chamber with the empty rock tomb; and a vestibule entry with three doors. At the west end there is the parochial altar, and over the burial chamber a cupola or ciborium on pillars with a roof made

of plates of gilt copper (Theodoric) or silvered copper (John of Würzburg). In the first decades of the twelfth century, the Franks gave it a new covering of marble, including the sepulchre itself, and introduced mosaics to decorate the vestibule entry. It is probably in this same period that it was adorned with inscriptions.

According to the two authors, the epigraphic texts were inscribed on each part of the aedicule, outside and inside. The structure was therefore surrounded by writing: outside, around the lower arches and on the ledge just above, and also around the ironwork wall; and inside, over the opening of the burial chamber and in the mosaic picture. The integration of these inscriptions in the pilgrims' narratives, the precision of their descriptions and their locations show that they were perceived as an integral part of the building.

2.2 Testifying Christ's Death and Resurrection, and Making Him Present

One of the reasons why the inscriptions—mainly in verse—have been carefully transcribed in these pilgrims' narratives is that they attest to and offer an exegesis of the events of death, resurrection and redemption that took place here. In other words, in the face of silence, these inscriptions become the voice of the aedicule. Biblical, liturgical and theological words fill the place of absence in a permanent way and reveal its meaning like a testament.

At the entrance to the burial chamber, a first couplet of leonine hexameters listed the evidence of the resurrection:

Christo surgenti locus et custos monumenti / Angelus et vestis fuit estque redemptio testis.

(The place, the guardian of the tomb, the angel, the clothes and redemption bear witness then as now to Christ's Redemption.)¹³

As part of the monument, the inscription also plays the role of a *testis*, a present proof and witness.

Outside, the inscription at the head of the aedicule had the same aim, underlined by the verb *doceo* in the fourth verse. The full poem was:

Mors hic deletur et nobis vita medetur. / Hostia grata datur, cadit hostis, culpa lavatur. / Coelum laetatur, flent tartari, lex renovatur. / Ista docent, Christe, quia sanctus sit locus iste.

(Here death is destroyed and life is restored to us. An acceptable sacrifice is given, the enemy falls, and sin is washed away. Heaven rejoices, the infernal regions shed tears, and the law is renewed. These things teach us, O Christ, how holy is this place.)¹⁴

¹³ John of Würzburg, *Descriptio Terrae Sanctae*, 141; Theodoric, *Descriptio Terrae Sanctae*, 148 l. 162–163.

¹⁴ Theodoric, *Descriptio Terrae Sanctae*, 149 l. 213–216.

The most interesting poem from our perspective was in the arches:

Venit in hunc loculum qui condidit antea seclum / Ejus adis tumulum: cito fac ut sis michi templum. / Cernere gratum quem cupit Agnum concio patrum / Effrata natum, Golgotha passum, petra sepultum. / Hic protoplastum vexit ad astrum, demonis astum / Vicit et ipsum surgere lapsum dans ait: assum.

(He came into this tomb who formerly made the world. / You can approach his tomb, act quickly that you may be temple to me. / It is pleasing to observe the lamb that the writings of the fathers longed for, / born in Effrata, suffered at Golgotha, buried in a rock. / He bore the first man to heaven. He overcame the cunning of the Devil, / and allowed fallen man to rise, saying “I am here”).¹⁵

This monumental poem of six leonine hexameters with many internal rhymes establishes a dialogue between God, Christ and believers. The second verse allows the voice of God to be heard and challenges the pilgrim: “You who approach his tomb, act quickly that you may be a temple to me.” It is a quotation from Saint Paul’s First Epistle to the Corinthians (1 Cor 3,16).¹⁶ Man must ultimately be like the monument in which he finds himself, making himself a place of welcome and a manifestation of the divine presence. The poem closes with a powerful reminder of the presence of Christ, saying “*assum*” in the first person. Composed of the preposition *ad-* followed by the verb to be, this verb must be understood in the strong sense of ‘to be there,’ ‘to be present’ (it can also mean ‘to be near someone,’ hence ‘to come to one’s aid’ in the liturgical formula *adesto Domine*). This verb echoes the response of the angel to the arrival of the holy women at the tomb, saying that he was absent, a mosaic representation of which was at the entrance to the burial chamber: *Surrexit, non est hic* (he is risen, he is not here; Mark 16,6).

The message, the deictic words revealing the tangible character of Christian revelation in this place and land and the beauty of this epigraphic poetry aim to introduce the understanding of the hidden meaning of the building and also to produce through discourse and its materialisation the absent presence. In a certain sense and through the liturgy (as we shall see later), the three types of presence defined by Gumbrecht are here brought together: epiphany, presentification, deixis.¹⁷ But what indications of an iconic perception of the writing are there in our two pilgrims’ accounts?

¹⁵ Theodoric, *Descriptio Terrae Sanctae*, 149 l. 204–209.

¹⁶ 1 Co 3,16: “Don’t you know that that you yourselves are God’s temple and that God’s Spirit dwells in your midst?” It should be added that the tomb of Christ was also interpreted as a recreation of the tabernacle of the Temple of Jerusalem in the Byzantine period. Moore 2017, 28.

¹⁷ Gumbrecht 2004, chapter entitled ‘Epiphany/Presentification/Deixis: Futures for the Humanities and Arts.’

2.3 The Brightness of the Script and the General Anagogical Process

Almost all twelfth century pilgrim narratives on the Holy Land reported that the Holy Sepulchre aedicule was beautifully decorated in a topical or real way. According to John of Würzburg and Theodoric, the inscriptions on the aedicule were all in the most precious materials, the most suitable to make the divine present:¹⁸ gold, silver, marble. They were salient in their rich decoration of their alphabetical characters. A parallel can be drawn with the salience letters have in narratives and manuscripts, which are in prose, whereas they are in verse and of a different style. The most striking material and sensory aspect was their brilliance. Theodoric uses the verb *fulgeo* to describe the decoration¹⁹ and the adjective *mirificus*, which is linked to sight (*miror*).²⁰ On the other hand, when this is not the case he points it out. For instance, he writes that around the lower arches two verses were written on each arch, but in some cases he was quite unable to read them because of the decay of the colours (*quos nequaquam propter colorum in quibusdam abolitionem legere potuimus*²¹). This radiant brilliance is not specific to the Middle Ages, since Eusebius of Caesarea reports that the emperor Constantine had already adorned the sacred grotto itself, making it radiant with all sorts of ornaments.²²

This description must be understood in the atmosphere of the Holy Sepulchre. Despite the opening of the vault, the light entering through the bays of the rotunda²³ was very high up and the church remained dark, which contrasted with the strong luminosity of the east. Both authors describe the lights with great attention: between each pair of colonnettes in the ciborium above the lower arches a single lamp hung. Similarly, between the lower columns two lamps hung all around.²⁴ In 1106–1108, Russian abbot Daniel described that great lamps were hung in the sepulchre and that they burned constantly night and day.²⁵ This was an important element in the physical experience, in particular during nocturnal visits by pilgrims. We can imagine how these lights, which symbolised the presence of God (John 8,12), played a role by showing the inscriptions and making them shine. A comparison with the mosaics in the Church of the Nativity in Bethlehem, which dates from the 1160s, is interesting. Recent restoration work has shown that in some places such as backgrounds

¹⁸ See Pongrantz-Leisten/Sonik 2015.

¹⁹ Theodoric, *Descriptio Terrae Sanctae*, 147, l. 139 *mirifico opera fulgens*.

²⁰ Theodoric, *Descriptio Terrae Sanctae*, 147, l. 164–165 *hec omnia musivo opera preciosissimo*, 148 l. 172–173 *quod pario marmore, auro et lapidibus preciosis mirifice decoratum*, 150 l. 250 *opere mirifico*.

²¹ Theodoric, *Descriptio Terrae Sanctae*, 149, l. 200–201.

²² Eusèbe de Césarée, *Vie de Constantin*, ed. by Winkelmann/Pietri/Rondeau, 3.34.

²³ On this architecture, see Kenaan-Kedar 1986.

²⁴ Theodoric, *Descriptio Terrae Sanctae*, 149, l. 196–199; John of Würzburg, *Descriptio Terrae Sanctae*, 122, l. 1063 evokes several lamps without describing them precisely.

²⁵ *Pèlerinage en Terre Sainte de l'Igoumène russe Daniel*, ed. by Noroff, 20.

behind the angels the tesseræ are set at a 45° angle to reflect more light when seen from below.²⁶ This exploitation of brightness and luminosity was therefore an element sought by medieval artists.²⁷

Even though Theodoric and John of Würzburg do not give spiritual explanations of the iconic value of the inscriptions, we can go further. There is a symbiosis and synergy between the physical aspects of the inscriptions and their contents. Like the building itself, the inscriptions were not only fitting and proper to celebrate God's glory, but that beauty by its very nature could transport the souls of men to contemplation of the divine. This is exactly what was suggested by Suger, abbot of Saint-Denis in France, in the first half of the twelfth century in his *De Administratione*. He saw luxury as exaltation of the glory of God and an instrument in the anagogical process by which the spirit can reach the *immateriala*, the invisible.²⁸ Suger did not specify the role of inscriptions in this anagogical process but left the action to the materials alone. Nevertheless, one cannot help but associate what was engraved or part of this material, the texts and images, with the path to the immaterial.²⁹ In Jerusalem, this elevation occurs through the combination of architecture, epigraphy and liturgy.

3 The Staging of the Inscriptions and the Interaction with the Liturgy of the Holy Sepulchre

What is the specificity of this writing in the liturgical space? During the period of Frankish rule, an original Latin liturgy with a distinct ritual was developed in Jerusalem.³⁰ The liturgical year began differently to that in Europe. They commemorated the feast of Easter at the coming of the Advent of Christ.³¹ Above all, there was the miracle of the Holy Fire. According to Eastern Orthodox belief, every Easter Saturday the Fire descends upon the aedicule.³² How did the inscriptions serve the performance of the liturgy and participate in this physical and spiritual motion?

26 Alessandri 2020, 174.

27 Light, luminaries and their effects in the Christian world are the subject of recent studies: Parani 2008; Pentcheva 2010 and 2017. For other reflections on brilliance, see Thunø 2011.

28 A bibliographic synthesis on Suger is proposed in Virdis 2021, 79 note 1. Beyond Suger, on art as a means of showing the invisible, see Kessler 2000.

29 I thank Vincent Debais for this remark.

30 Salvadó 2011.

31 Salvadó 2011, 36 and 142.

32 See the bibliography in Lidov 2014, 241, note 1.

3.1 From the Circumambulation Around the Tomb to the Aspiration Towards the Anastasis Rotunda

The architecture of the Holy Sepulchre leads to a combination of two movements. The first is circumambulation, a collective, normalised and solemn movement around the tomb. Especially during Holy Week many processions were organised in the Holy Land and there was even an “endless encircling of Christ’s tomb” by these assemblies on their way to meet God.³³ Nevertheless, this circumambulation was not possible during the first half of the year; it would only start again during the Holy Saturday ceremony of the miracle of the Holy Fire rite. The staging of the inscriptions encircling the aedicule accompanied the bodily experience of the worshippers and pilgrims during this circumambulation and helped elevate their spirits. Indeed, the circular and horizontal movement was associated with verticality. It was in fact an ascending spiral that was an evocation of the movement of resurrection and redemption. The poem itself alludes to this elevation in both its vocabulary and its scenography. Verticality is recalled by the evocation of the sky and the abyss as two opposites – the sky rejoices; the abyss weeps (*coelum laetatur, flent Tartari*), dynamically by the elevation of the first man to heaven and victory over the devil (*Hic protoplastum vexit ad astrum, demonis astum*), and finally by the opening of paradise to man through the funeral of Christ (*Sub tumulo lapidis, dum sic Christus tumulatur / Ejus ad exequias homini coelum reseratur*). The architecture of the building was designed with this in mind, with the open rotunda as an aspiration.

Moreover, accounts by fourteenth century pilgrims mentioned inscriptions also on the ciborium.³⁴ There was therefore a real elevation of the spectator’s gaze. Finally, one of the poems outside mentions the *concio partum*, the assembly of fathers, which was perhaps an allusion to the prophets represented on the rotunda. Ezekiel, Daniel, Hosea, Joel, Amos, Obadiah, with scrolls announcing the Resurrection, accompanied by the twelve apostles and Helena and Constantine, participated in turning the eyes of the faithful towards the heights.³⁵

The inscriptions are also echoes of liturgical texts. In medieval times, the bodily experience would have been further enhanced through vocal recitation; as such metrical inscriptions were probably read out loud.³⁶ While it is difficult to say how this oral performance and the iconic presence could be linked, as they are not explicitly mentioned in either account, John of Würzburg makes the connection clearly. He explains that the space was suitable for the procession (*spacium ... processioni idoneum*) that took place at vespers every Sunday evening from Easter to Advent, with the antiphon

³³ Salvadó 2011, 254. Chapter 6 on processions in the Holy Sepulchre.

³⁴ See Niccolò da Poggibonsi, *Libro d’Oltremare*, ed. by Bagatti, 16.

³⁵ See the descriptions by John of Würzburg, Theodoric, and above all the drawings by Quaresmius in the seventeenth century: Quaresmio 1639, vol. 2, 369.

³⁶ Rhoby 2020, 111.



Fig. 3: The aedicule and the rotunda in the Holy Sepulchre in Jerusalem.

Christus resurgens. This antiphon was also inscribed in the upper margin on the exterior side of the tomb in silver letters in relief (*cujus etiam antiphonae textus extra in extreme margine monumenti litteris in argento elevates continetur*).³⁷ The antiphon, inspired by Paul’s epistle to the Romans (6,9–10), “Christ, being raised from the dead, will never die again; death no longer has dominion over him, since he lives he lives for God” (*Christus resurgens ex mortuis jam non moritur. Mors illi ultra non dominabitur, quod enim vivit, vivit Deo*), formed a band around the structure above the columns and arches.³⁸ Other texts were inspired by the liturgy: the couplet located above the

³⁷ John of Würzburg, *Descriptio Terrae Sanctae*, 122, l. 1077–1084.

³⁸ Theodoric, *Descriptio Terrae Sanctae*, 148, l. 184–186.

entrance to the sepulchre was a paraphrase of the sequence *Victime paschali laudes*, which was sung during the Easter liturgy after the Alleluia and before the reading of the Gospel, and also during the vespers processions from Easter Sunday until the following Thursday:³⁹ *Angelicos testes, sudarium et vestes* (the angelic witnesses, the shroud and the clothes). The biblical quotation included in the mosaic of the Entombment and the *Visitatio sepulchri* was amplified by the liturgical drama, the *Visitatio sepulchri*, performed at dawn on Easter Day in the Holy Sepulchre.⁴⁰ Therefore, the liturgical inspiration is obvious in the aedicule's inscribed texts yet the ways in which the epigraphic writing interacted with the liturgy that was taking place are difficult to establish. They must be considered flexibly in terms of networks, resonance and "rebounding."⁴¹

3.2 A Sacramental Presence?

Can we speak of a sacramental presence of scripts? It is not a question of classifying epigraphic writing as such among the 'sacramentals', in other words realities or acts such as the sign of the cross, certain blessings and consecrations which prepare and dispose one to receive grace.⁴² Nevertheless, the adjectival use of sacramental here is possible to qualify writing, following the very broad definition of the principle of sacramentality by David Brown (an Anglican priest and British scholar of philosophy and theology) in his book *God and enchantment of place: reclaiming human experience*. Sacramentality is "the symbolic mediation of the divine in and through the material, whether that material be naturally occurring or humanly constructed."⁴³ His aim is to create a renewed awareness of the possibility of God's revelatory presence in and engagement with all aspects of the experience. This very large definition is probably very close to the medieval mentality since the Carolingian period,⁴⁴ and as we have seen with Saint Francis. However, it was particularly relevant in the twelfth century when the Church was formalising its thoughts on sacraments with Hugh of St. Victor (1096–1141) and Peter Lombard (c. 1100–1160) in particular. Therefore, in line with Suger's thought that the material leads to the spiritual, the effect produced by the meeting of alphabetical signs and these materials within the sacred space and liturgical time is of a sacramental nature. These inscriptions were both signs and agents of divinity.

³⁹ Salvadó 2019, 53.

⁴⁰ Shagrir 2010.

⁴¹ I would like to thank Vincent Debiais for suggesting this metaphor.

⁴² One of the differences between sacraments and sacramentals is that the former act *ex opera operato* (i. e. by the sole fact that the sacramental act is performed correctly), while the latter involves the action of the Church: *ex opera operantis Ecclesiae* (i. e. because of the action and prayer of the Church). See Le Gall 1997.

⁴³ Brown 2004, 30.

⁴⁴ Treffort 2013.

3.3 From One Work to Another: For Another Kind of ‘Presence’

By the inscriptions being transposed into manuscripts the epigraphic writings found another place of reception and presence. Although it is no longer a liturgical space, we can nevertheless ask whether – and in what way – the iconic or above all the sacramental presence of these inscriptions irrigates the narrative in which they are inserted. They recreate the experience of pilgrimage, but to what extent? Copying these monumental writings can be compared to architectural transpositions, the replicas of the tomb in many Western churches, especially after the destruction of 1009.⁴⁵ Paolo Lino Zovatto even speaks of a “Holy Sepulchre mania”⁴⁶ in Neuvy-Saint-Sépulcre, Ville-neuve and Cambrai in France, Constance, Eichstätt and Gernrode in Germany and Fruttuaria, Aquileia and Bologna in Italy, to name but a few.

Transcription of the epigraphic texts helps to build an imaginary Holy Sepulchre for the readers and listeners who cannot make the journey, even if the precise audience of the two clerics is not known.⁴⁷ In his prologue, Theodoric proposes to be the eye and ear of these people so that they may know Christ better, remember him and love him. His narrative must therefore take a concrete and lively turn, physical and multisensory, in order to make them see what he is describing. This is the aim of the rhetorical figure of hypotyposis. However, in both Theodoric and John of Würzburg, this consideration of epigraphic material came at a turning point in the genre of travel and pilgrimage narratives, which until then had described holy places in order to recall the biblical events that had taken place there and to bring them to life for pilgrims. However, by the end of the twelfth century with the establishment of the Latin Kingdom more than seventy years earlier, places, buildings and landscapes had changed and pilgrims expected something else: more precise accounts, integrating contemporary realities and sensory factors. Authors became witnesses, giving precise, detailed and sometimes critical information from their own sources. The integration of the inscriptions in the two narratives served exactly this purpose.

However, the epigraphic presence cannot be limited to simple *realia*. The poems, which are veritable theological digests, have specific formatting in the manuscripts. While the two copies of Theodoric’s are late (fifteenth century), one of the five manuscripts of the work of John of Würzburg, manuscript T from the abbey of Tegernsee in Bavaria, dates from the end of the twelfth or the thirteenth century.⁴⁸ John’s text,

⁴⁵ Biddle 1999, 20–40; Kroesen 2000.

⁴⁶ Zovatto 1956, 27.

⁴⁷ John of Würzburg begins his account with an address to a certain Dietrich, whose friend and disciple he claims to be (*Descriptio Terrae Sanctae*, 79: *Iohannes, Dei gratia in Wirziburgensi aecclesia id quod est, dilecto suo socio et domestico Dietrico salutem et supernae Iherusalem, cujus participatio in idipsum, contemplationem*).

⁴⁸ For a description of the manuscripts, see Huygens 1994, 13–21. The reference to manuscript T is Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Clm 19418. It has 83 folios, with 16 lines in each leaf.

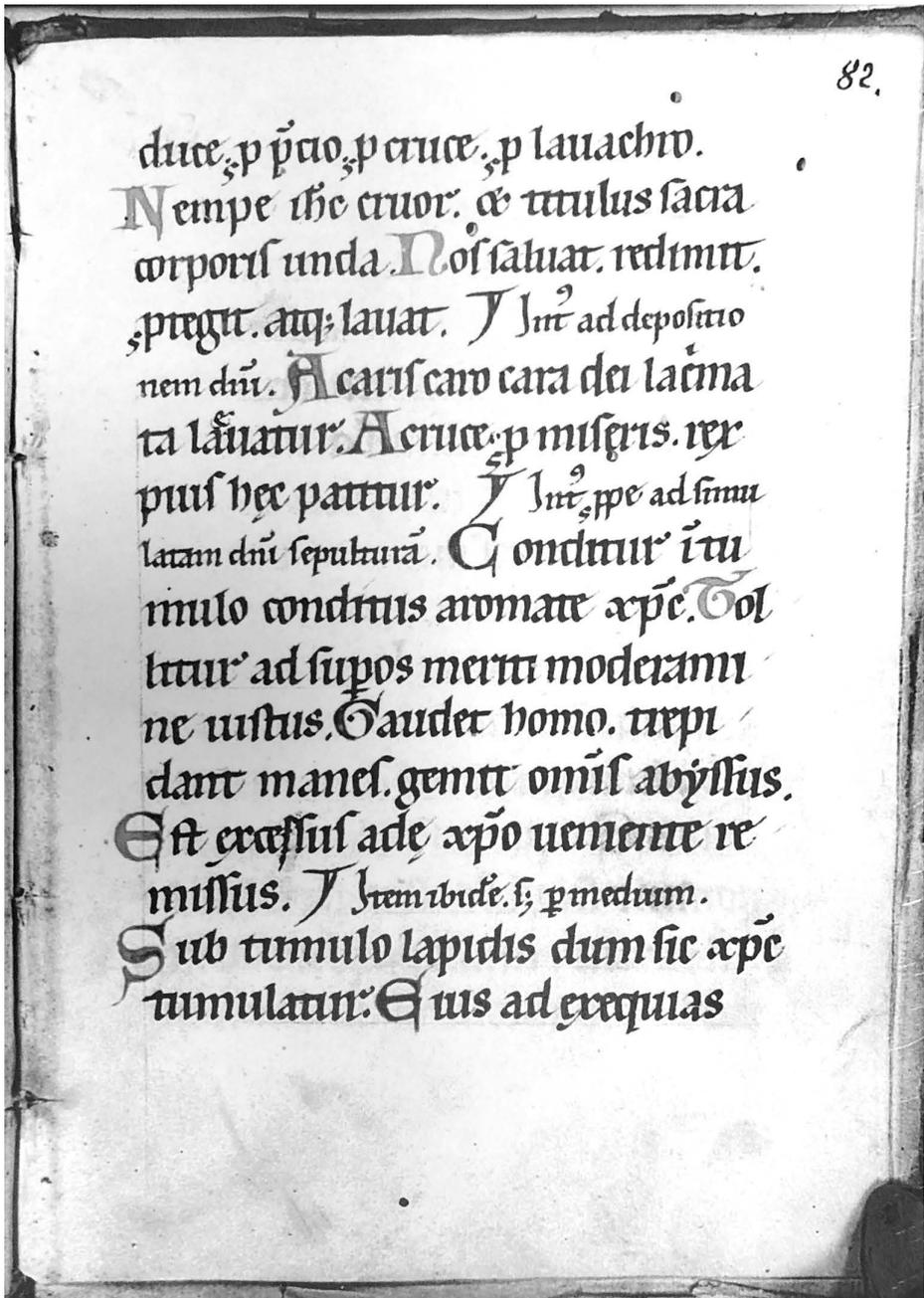


Fig. 4: Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 19418, fol. 165r.

which is structured according to the seven stages in Christ's life (nativity, baptism, passion, descent into hell, resurrection, ascension, judgement), contains forty-six inscriptions, seven of which are inserted not in the narrative but in an epigraphic appendix that parallels the liturgical appendix. Written in larger characters than the introductory sentences, each line of the small epigraphic poems begins with a rubricated initial (fol. 165–166).

With this graphic treatment and through the parallel with liturgical texts, the inscriptions are not only clearly differentiated from the narrative prose but they acquire in the eyes of the reader a special status, perhaps an iconic presence. Can we go so far as to call these replicas 'textual relics'? Although it is difficult to give a firm answer, the hypothesis is worth putting forward.

4 The Iconic Role of Scripts in a Multigraphic Space

Finally, I would like to address another aspect of the iconic presence of scripts, when they were in a place where different alphabets were used, such as holy places. John of Würzburg and Theoderic mention "multiple religious sects" – native Christians⁴⁹ – who worshiped regularly in the Church of the Holy Sepulchre.⁵⁰ There were inscriptions in Greek, Arabic, Armenian and Syriac for example. What did each of these writings mean to those who could not understand them, but who identified the writing as the sign of a community, a culture, a power? Here is another aspect of the iconic role of scripts.

4.1 The Presence of Latin Scripts: The Rebirth of a Writing That Had Become Exogenous

Finding inscriptions using the Latin alphabet in the Holy Land in the twelfth century was something new. From the seventh century, the period of the beginning of the Arab conquests and the wave of Hellenisation following the death of Emperor Heraclius, Latin script – already a minority script in the Greek-speaking East – disappeared from the monumental graphic landscape of the Eastern Mediterranean. When the Crusaders arrived and put inscriptions on monuments and artefacts in their own languages using the Latin alphabet, it was exogenous. Through stone, painting, mosaic, glass and metal, they attempted to appropriate graphically, as well as spatially and symbolically, parts of the east, including the holy places of Christianity itself. Therefore, the appropriation of these places was not only achieved through the establish-

⁴⁹ Shagrir 2015.

⁵⁰ John of Würzburg, *Descriptio Terrae Sanctae*, 137–138, Theoderic, *Descriptio Terrae Sanctae*, 152.

ment of a new clergy which took power, and the transformation of architecture or the addition of decorations, but also through the application of Latin epigraphic writing, like a stamp.

In fact, the number of inscriptions was impressive. In 1543, a Benedictine monk of Saint-Mihiel abbey (Meuse), Dom Loupvent, described his voyage to Jerusalem and expressed his surprise. “At the so-called Holy Sepulchre you will find an astonishing number of inscriptions which deserve to be passed on to posterity, due to the piety of a great number of scholars. The fervour of the faith manifested here is so great that no one could ever tire of witnessing it, talking about it or hearing about it. It has produced so many inscriptions that several notebooks would not be enough to reproduce all of them.”⁵¹

This perception of a great abundance of texts, not only on the tomb but on the whole building, shows how omnipresent and striking this writing was. Dom Loupvent’s words are eloquent: he immediately identifies the authors of the inscriptions as “scholars”, showing that he perceived the complexity and density of this exegetical poetry.

4.2 How Did the Latins Consider Greek Writing?

The graphic type that was particularly present was the Greek script, due to the Byzantine past and especially the reconstruction in the mid-eleventh century. How did the Latins view it? Theodoric reports the existence of Greek texts in the Holy Sepulchre and he writes that they were everywhere in the rotunda (*Grecis literis descriptum est per totum*). He was therefore able to recognise them but did not have the skill to decipher and transcribe their contents. However, he explains that the *Ave Maria* was written in both Latin and Greek around the visual representation of Christ.⁵² Thanks to Franciscus Quaresmius, a Franciscan Observant who transcribed and even drew inscriptions in his *Terrae sanctae elucidatio*, published in Antwerp in 1639, we also know that in the rotunda, Constantine and his mother Helena had their names written in Latin and Greek.⁵³

Attitudes to Greek Orthodox Christians changed during the twelfth century. After their initial expulsion, they were re-admitted into the Church of the Holy Sepulchre, had their own altars and held ceremonies and processions.⁵⁴ The reigns of King Amalric of Jerusalem (1163–1174) and Emperor Manuel I Komnenos (1143–1180) were particularly favourable for this rapprochement. However, in the first half of the twelfth

⁵¹ Dom Loupvent, *Voyage d’un Lorrain en Terre sainte au XVI^e siècle*, 53^v (the original manuscript is preserved at Saint-Mihiel in Meuse).

⁵² Theodoric, *Descriptio Terrae Sanctae*, 150, l. 224 and l. 232–233: *hec salutatio tam latine quam grece circa ipsum dominum Christum descripta est*.

⁵³ Quaresmio 1639, vol. 2, 369.

⁵⁴ Kedar 1998 and Pahlitzsch/Baraz 2006.

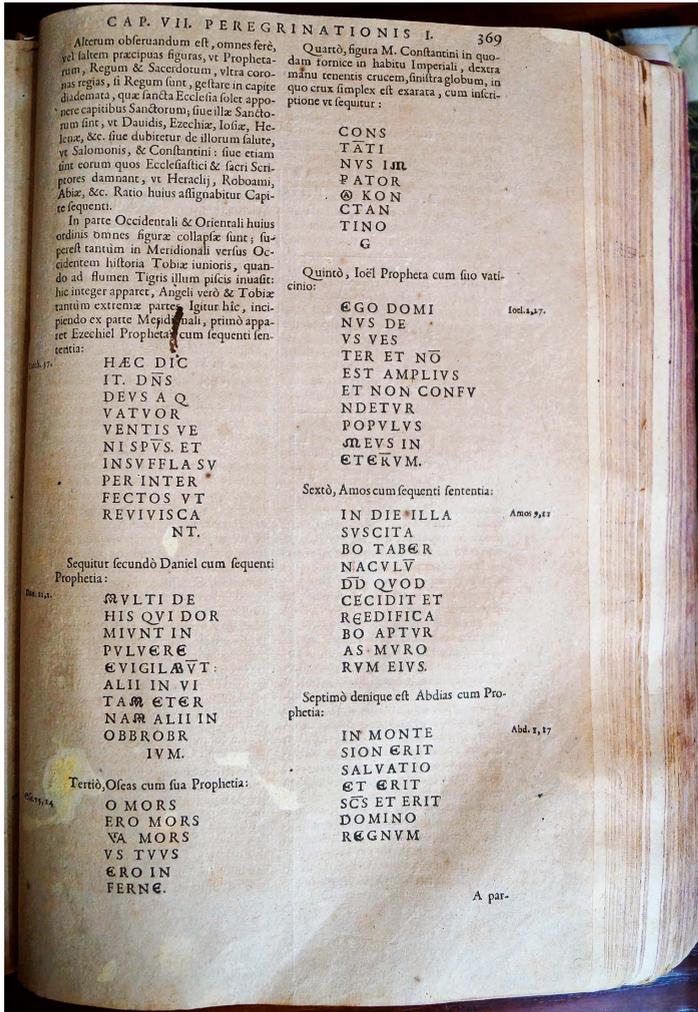


Fig. 5: Transcription of the Greek and Latin inscriptions in the rotunda of the Holy Sepulchre in the *Terrae sanctae elucidatio* written by Quaresmius.

century, which is the period of architectural changes to the church, the Latins deliberately concealed and omitted the Byzantine past of the holy places. As Megan Boomer clearly explains,

Depictions of the building’s capture ignored the fact that the Church of the Holy Sepulchre had remained under the control of the Greek Jerusalem patriarch since its dedication; furthermore, the monument seen by the Crusaders in 1099 was, for all the antiquity of its precedent, largely a new one – constructed just fifty years prior with Byzantine imperial support after the destruction by the caliph al-Hākīm. [...] The omission of the recent phase appears to be a conscious decision. Erasing more recent Christian memories and communities allowed the Latins to present their rule as a resurrection of a lost past.⁵⁵

55 Boomer 2020.

The liberation of Jerusalem from the hands of the infidels was interpreted through the liturgical texts of the office of the Resurrection of Christ.⁵⁶

In this context, the choice to keep Greek inscriptions, in particular the names of Helen and Constantine who erected the first basilica, was political and showed that the Latins were the direct heirs to this tradition and there was nothing in between. This re-use is the same thing as the reconstruction: the Crusader's reconstruction worked as a reliquary, embedding the older stones and stories.⁵⁷

A final argument at the epigraphic level must be added. For the Latins, Greek language writing had a high status (as the Byzantine style was an aesthetic aspiration): the status of a sacred language, written on the titulus of the Cross, the original language of the New Testament, a language of liturgy and culture. The presence of Greek inscriptions embodies *auctoritas* and *antiquitas*.⁵⁸ We can see that in the Church of the Nativity in Bethlehem and in the Hospitaller Church in Abu Ghosh, which is associated with Emmaus in the Gospel of Luke.⁵⁹ Greek therefore refers to an ancient past, even if for Orthodox Christians this language was not always used. The Arabic language replaced Greek in the ninth century but the eleventh century was a period of revival of Greek. I have just focused on Greek, and from a Latin point of view, but it would be interesting to go further and see things from Greek, Arabic and Armenian points of view.

5 Conclusion

The narratives of these two important twelfth-century travellers to the Holy Land clearly convey the tremendous impression that these visits to the scene of Christ's wanderings on earth produced on pilgrims, in particular the inscriptions. They correspond to a period of great artistic and cultural development of the Latin Kingdom of Jerusalem, shortly before Saladin's victory in 1187. The *loca sancta*, in particular the Church of the Holy Sepulchre, offered a physical, sensory, and kinetic experience, and not only during the liturgy. In the burial of Christ, the inscriptions played a role in the sacramental polyphony of media. The inscriptions, through their alphabetical signs, their omnipresence, their brightness, their staging (with circular and vertical motion), participated in the theatricalisation of the place, and led worshipers to the sacred. These short, poetic and theologically intense texts were conducive to devotion and spiritual experience, and in this sense had a sacramental action. This sensory apprehension, which varied according to the time of the liturgical year, had its climax at Easter.

⁵⁶ Salvadó 2011, 35.

⁵⁷ Ousterhout 2003, 5.

⁵⁸ Ingrand-Varenne 2017, 333–343.

⁵⁹ Ingrand-Varenne forthcoming.

Like everything else that was present in a holy place, *a fortiori* in the tomb of Christ himself, the inscriptions must have been perceived as sanctified, and all the more so since the holy city of Jerusalem symbolised both the earthly church and also prefigured the heavenly church described in the Book of Revelation (21,10, 18–22) inhabited by the new chosen people comprising all the nations redeemed by Christ, a message also conveyed through the epigraphic medium. When this monumental writing was transferred to the parchment of the manuscripts of John of Würzburg and Theodoric, it can be assumed that it did not lose its sacramental character, even if its intensity was diminished. Disconnected from the liturgical space and above all from the places of the incarnation, the imaginary pilgrimage created a space for devotion, allowing the anagogical journey proposed by epigraphic writing to be accomplished in thought.

The question of the iconic presence of writing was all the more important in the Holy Land, where various scripts coexisted, reflecting the different Christian communities present. There were therefore epigraphic scripts, not just using the Latin alphabet on which we have focused, and degrees of perception and understanding of these scripts in the Holy Sepulchre according to the spectators: canons, bishops, parishioners of the Latin Kingdom of Jerusalem, pilgrims from the West, Christians from the East. These complex relationships and interactions between epigraphs deserve a separate study.

Bibliography

Primary Sources

- Corpus des inscriptions du Royaume latin de Jérusalem, vol. 1. Jérusalem*, ed. by Estelle Ingrand-Varenne, Paris (forthcoming).
- Dom Loupvent, *Voyage d'un Lorrain en Terre sainte au XVI^e siècle*, 1531, original manuscript preserved in Saint-Mihiel.
- Eusèbe de Césarée, *Vie de Constantin*, ed. by F. Winkelmann, Luce Pietri and Marie-Joseph Rondeau, Paris 2013.
- John of Würzburg, *Descriptio Terrae Sanctae*, in: *Peregrinationes tres: Saewulf, John of Würzburg, Theodericus, with a Study of the Voyages of Saewulf by John H. Pryor*, hg. von Robert B. C. Huygens (Corpus Christianorum. Continuatio mediaevalis 139), Turnhout 1994, 78–141.
- Niccolò da Poggibonsi, *Libro d'Oltramare (1346–1350)*, testo di A. Bacchi della Lega, riveduto e riannotato dal P. B. Bagatti O. F. M. a ricordo del sesto centenario, Jerusalem 1945.
- Pèlerinage en Terre Sainte de l'Igoumène russe Daniel, au commencement du XII^e siècle (1113–1115)*, ed. by Abraham de Noroff, Saint Petersburg 1864.
- Francesco Quaresmio, *Historica theologica et moralis Terrae Sanctae elucidatio*, vols. 1 and 2, Anvers 1639.
- Saint François d'Assise: documents: écrits et premières biographies*, ed. by Théophile Desbonnets and Damien Vorreux, Paris 2002.
- Theodoric, *Descriptio Terrae Sanctae*, in: *Peregrinationes tres: Saewulf, John of Würzburg, Theodericus, with a Study of the Voyages of Saewulf by John H. Pryor*, hg. von Robert B. C. Huygens (Corpus Christianorum. Continuatio mediaevalis 139), Turnhout 1994, 142–197.

Secondary Sources

- Alessandri, Claudio (ed.) (2020), *The Restoration of the Nativity Church in Bethlehem*, London.
- Bedos-Rezak, Brigitte Miriam/Hamburger, Jeffrey F. (eds.) (2016), *Sign and design: script as image in cross-cultural perspective (300–1600 CE)*, Washington D. C.
- Biddle, Martin (1999), *The Tomb of Christ*, Stroud, Phoenix Mill.
- Boomer, Megan (2020), “Architecture as Reliquary: Latin Reconstruction and Rhetoric at the Church of the Holy Sepulchre,” in: Vasileios Marinis, Amy Papalexandrou and Jordan Pickett (eds.), *Architecture, Sacred Space and Visual Culture in the Late Antique and Medieval Mediterranean: Studies in Honor of Robert G. Ousterhout*, Turnhout, 147–161.
- Brown, David (2004), *God and enchantment of place: reclaiming human experience*, New York.
- Chauvet, Louis-Marie (2008), *Symbole et sacrement: une relecture sacramentelle de l'existence chrétienne*, Paris.
- Christin, Anne-Marie (1995), *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris.
- Corbo, Virgilio (1981), *Il Santo Sepolchro di Gerusalemme*, 3 vols., Jerusalem.
- Debiais, Vincent (2017), *La croisée des signes. L'écriture et les images médiévales (800–1200)*, Paris.
- Eastmond, Antony (ed.) (2015), *Viewing inscriptions in the late antique and medieval world*, New York (NY).
- Fontaine, Jacques (1959), *Isidore de Séville et la culture classique dans l'Espagne wisigothique*, vol. I, Paris.
- Frese, Tobias/Keil, Wilfried E./Krüger, Kristina (eds.) (2014), *Verborgten, unsichtbar, unlesbar: zur Problematik restringierter Schriftpräsenz (Materiale Textkulturen 2)*, Berlin/Boston.
- Griffith-Jones, Robin/Fernie, Eric (2018), *Tomb and Temple. Re-Imagining the Sacred Buildings of Jerusalem*, Woodbridge.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004), *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford.
- Ingrand-Varenne, Estelle (2017), *Langues de bois, de pierre et de verre. Latin et français dans les inscriptions médiévales*, Paris.
- Ingrand-Varenne, Estelle (forthcoming), “The Bilingual Inscriptions in the Nativity Church in Bethlehem: an Epigraphic Convergence,” in: Paraskevi Toma and Peter Bara (eds.), *Transfer of Knowledge – Transfer of Ideas – Transfer of Experiences. Latin Translations of Greek Texts between 1050 and 1240*, Leiden/Boston.
- Kedar, Benjamin Z. (1998), “Latins and Oriental Christians”, in: Arie Kofsky and Guy G. Stroumsa (eds.), *Sharing the Sacred: Religious Contacts and Conflicts in the Holy Land, First – Fifteenth Centuries CE*, Jerusalem, 209–222.
- Kanaan-Kedar, Nurith (1986), “Symbolic Meaning in Crusader Architecture: The Twelfth-Century Dome of the Holy Sepulcher Church in Jerusalem”, in: *Cahiers archéologiques* 34, 109–117.
- Kessler, Herbert L. (2000), *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia.
- Kroesen, Justin E. A. (2000), *The Sepulchrum Domini through the Ages: Its Form and Function*, Leuven.
- Le Gall, Robert (1997), *Dictionnaire de liturgie*, Chambray-lès-Tours.
- Lidov, Alexei (2014), “The Holy Fire and Visual Constructs of Jerusalem, East and West”, in: Bianca Kühnel, Galit Noga-Banai and Hanna Vorholt (eds.), *Visual constructs of Jerusalem*, Turnhout, 241–249.
- Moore, Kathryn Blair (2017), *The Architecture of the Christian Holy Land: Reception from Late Antiquity through the Renaissance*, Cambridge/New York.
- Osman, Ahmad/Moropolou, Antonia (2019), *Non-destructive Evaluation and Monitoring Technologies, Documentation, Diagnosis and Preservation of Cultural Heritage*, New York.
- Ousterhout, Robert (2003), “Architecture as Relic and the Construction of Sanctity: The Stones of the Holy Sepulchre”, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 62, 4–23.

- Pahlitzsch, Johannes/Baraz, Daniel (2006), “Christian Communities in the Latin Kingdom of Jerusalem (1099–1187)”, in: Ora Limor and Guy G. Stroumsa (eds.), *Christians and Christianity in the Holy Land from the Origins to the Latin Kingdoms*, Turnhout, 205–235.
- Palazzo, Éric (2014), *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris.
- Parani, Maria G. (2008), *Lighting in Early Byzantium*, Cambridge, Mass.
- Parret, Herman (2006), *Épiphanies de la présence. Essais sémio-esthétiques*, Limoges.
- Pentcheva, Bissera (2010), *The sensual icon: space, ritual, and the senses in Byzantium*, University Park (PA).
- Pentcheva, Bissera (2017), *Hagia Sophia: sound, space, and spirit in Byzantium*, University Park (PA).
- Pongrantz-Leisten, Beate/Sonik, Karen (2015), “Between Cognition and Culture: Theorizing the Materiality of Divine Agency in Cross-Cultural Perspective”, in: Beate Pongrantz-Leisten and Karen Sonik (eds.), *The materiality of divine agency*, Boston/Berlin, 3–69.
- Rhoby, Andreas (2020), “Inscription and the Byzantine beholder”, in: Marc Lauxtermann and Ida Toth (eds.), *Inscribing Texts in Byzantium: Continuities and Transformations. Papers from the Forty-Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies*, London/New York, 107–121.
- Salvadó, Sebastián Ernesto (2011), *The Liturgy of the Holy Sepulchre and the Templar rite. Edition and analysis of the Jerusalem Ordinal (Rome, Bib. Vat., Barb. lat. 659) with a comparative study of the Acre breviary (Paris, Bib. Nat., Ms. Latin 10478)*, PhD Stanford University.
- Salvadó, Sebastián Ernesto (2019), “Rewriting the Latin liturgy of the Holy Sepulchre: text, ritual and devotion for 1149”, in: Iris Shagrir and Cecilia Gaposchkin (eds.), *Liturgy and Devotion in the Crusader States*, New York, 43–60.
- Shagrir, Iris (2010), “The *Visitatio Sepulchri* in the Latin Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem”, in: *Al-Masāq* 22 (1), 57–77.
- Shagrir, Iris (2015), “*Adventus* in Jerusalem: the Palm Sunday celebration in Latin Jerusalem”, in: *Journal of Medieval History* 41 (1), 1–20.
- Thunø, Erik (2011), “Inscription and Divine Presence: Golden Letters in the Early Medieval Apse Mosaic”, in: *Word and Image* 27, 279–291.
- Treffort, Cécile (2013), “*De inventoribus litterarum*. L'histoire de l'écriture vue par les savants carolingiens”, in: *Summa* 1, 38–53.
- Virdis, Alberto (2021), “Color in Suger's Saint Denis: Matter and Light”, in: *Convivium* 8.2, 79–95.
- Zovatto, Paolo Lino (1956), “Il santo sepolcro di Aquileia e il dramma liturgico medievale”, in: *Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Udine* Ser. 6 (13), 1–55.

Figure Credits

Fig. 1: Estelle Ingrand-Varenne.

Fig. 2: Clément Dussart.

Fig. 3: Estelle Ingrand-Varenne.

Fig. 4: Bayerische Staatsbibliothek München (http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00124109/image_165, accessed 13/03/2023).

Fig. 5: Estelle Ingrand-Varenne, © Biblioteca Generalis, Custodia Terrae Sanctae.

Dennis Disselhoff

***Schriftwunder* – Eingeschriebene Sakralität im erzählten Kirchenraum. Überlegungen zu *Diu vrône botschaft* und Texten der Helftaer Mystik**

1 Einführende Überlegungen

Angesichts der wirkmächtigen „Selbstdeutung des Christentums als Wort- und Buchreligion“¹ nimmt es nicht wunder, dass die christliche Kultur des Mittelalters von einer besonderen Faszination für Geschriebenes geprägt ist. Dabei besitzt die zum „sichtbare[n] Zeichen göttlicher Offenbarung“² und „göttlichen Heilshandels“³ nobilitierte Schrift „den Status eines transzendenten, geheiligten“, zugleich dennoch „dem Irdischen angehörenden, aber fürs Überirdische transparenten Medium[s]“.⁴ Formen von Schriftlichkeit, die diese *sakralsemiotische* Dimension (oftmals im Spannungsverhältnis von im- und explizit) kultiviert, begegnen etwa – zumeist eingebunden in liturgische Kontexte – im mittelalterlichen Kirchenraum und lassen so eindrücklich sinnfällig werden, dass dieser „als ein Ort der Repräsentation“ dem Ziel und Zweck dient, „die Gegenwart des Göttlichen zu demonstrieren“.⁵ Da Schrift in diesem Kontext offenbar also ganz konkret Anteil an der Suggestion von Sakralität hat, sind Buchschriftliches, wie z. B. die „als materielle Vergegenwärtigung Gottes“ geltende Bibel, die „für das Buch- und Schriftverständnis des Christentums zentraler Bezugspunkt“ ist, oder liturgische Bücher (etwa Sakramentar, Epistolar, Evangelienbuch, Graduale, Psalterium, Pontifikale, Missale etc.), aber auch auf Glasfenstern, Wandmalereien und Skulpturen applizierte und jenseits des Schriftinhalts ornamental funktionalisierte Inschriftlichkeit im Sakralraum als ‚Marker des Göttlichen‘ *omnipräsent*.⁶

1 Wenzel 2000, 15 und Küsters 2012, 285.

2 Herberichs/Wetzel 2008, 277 sowie Schreiner 2002, 95.

3 Keller 1992, 16.

4 Kiening 2016, 196.

5 Vgl. Wenzel 1995, 95 sowie 115–127 und ferner Angenendt 2005, 367–373.

6 Herberichs/Wetzel 2008, 277 und 281–282. Vgl. hierzu auch die Erläuterungen zu den realphysischen Inschriften im mittelalterlichen Kirchenraum in Blaschitz 2000, 145–165.

Dieser Beitrag ist im Heidelberger Sonderforschungsbereich 933 „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften“ entstanden (Teilprojekt C05 „Inschriftlichkeit. Reflexionen materialer Textkultur in der Literatur des 12. bis 17. Jahrhunderts“). Der SFB 933 wird durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft finanziert.

In der Annahme, Gott trete unmittelbar als Schreibender in Erscheinung oder offenbare indes sein Wort *inspirativ*,⁷ gewinnt im christlich-abendländischen Mittelalter zusätzlich (bzw. komplementär zum Vorgenannten) die Vorstellung Kontur, göttliche Schrift vermöge aufgrund dieser exzeptionellen Autorschaftskonzeption nicht ausschließlich „eine Präsenz der Zeichen und eine Absenz ihres Urhebers“ zu vermitteln,⁸ sondern zugleich die Anwesenheit Gottes *zeichenhaft* sinnfällig werden zu lassen.⁹ Sakrale Präsenz wird im Kirchenraum rezeptionsseitig (in Varietäten) konstituiert, und zwar zumeist bei Vollzug vielfältiger, gewöhnlich im (*para*-)liturgischen Kontext verorteter Formen einer (mehr oder minder hermeneutischen oder ritualisierten) Schriftrezeption. Dabei sind Schrift und Buch einerseits

[f]ür den illiteraten Gläubigen, welcher die Schrift und ihren Sinn nicht selbst zu entziffern und zu deuten in der Lage ist, [...] ein Faszinosum, deren Bedeutsamkeit über Ausstrahlung, Präsenz und Einbindung in rituelle Praktiken erfahrbar gemacht werden kann. Für den gebildeten Kleriker hingegen eröffnen sich [andererseits] über die Entzifferung der Schrift hinaus weiterreichende, vielschichtige, letztlich aber doch unergründliche Dimensionen, die auch nach Anwendung der erlernten exegetischen Mittel und dem Studium der kirchlichen Autoritäten auf das Geheimnis zurückverweisen.¹⁰

Diese mithin paradigmatisch formulierte Vorstellung einer zwischen Präsenz und Repräsentanz oszillierenden Gegenwart des Göttlichen in der *Schriftlichkeit* findet sich auch textlich realisiert in der *mirakelhaften* Dichtung des Mittelalters, und zwar – wie ich im Rahmen meiner nachstehenden Ausführungen eingehend perspektivieren möchte – gattungsübergreifend, etwa in hagiographischen Texten; in der Paränese,

⁷ Zur bibelrekursiven Vorstellung von Gott als Schreiber vgl. Schreiner 2002. Carola Redzich macht plausibel, dass die „Inspiration der kanonischen Schriften durch den Heiligen Geist [...] ein Dogma [darstellt], das in der mittelalterlichen Kirche nicht angetastet, aber auch nicht wesentlich vertieft wird“, 2005, 274–275. Neben der Bibel gilt im Mittelalter auch der in Notation überlieferte (gregorianische) *cantus ecclesiasticus* als Eingebung des Heiligen Geistes, vgl. Ohly 1993, 123–124. Überdies ist Gott auch der Verfasser des schriftmetaphorischen *liber naturae*, vgl. hierzu insb. Blumenberg 1986, 47–57.

⁸ Vgl. Kiening 2016, 170.

⁹ Wenzel 1995, 119. Bereits Augustinus († 430) postuliert (allerdings hinsichtlich der Präsenz Gottes im gesprochenen (göttlichen) Wort) in den *Confessiones: Vocas itaque nos ad intellegendum verbum, deum apud te deum [...] et ideo verbo tibi coaeterno simul et sempiterno dicis omnia, quae dicis*, zit. nach Aurelius Augustinus, *Confessiones*, 11,VII,9, hier 540. Übers. zit. nach ebd., 541: „So ruhest du uns auf, das Wort zu erkennen, welches Gott ist, Gott, bei dir[...] [...] So sprichst du denn durch dein wie du gleich ewiges Wort in eins und immerdar alles“.

¹⁰ Herberichs/Wetzel 2008, 281. Mit Blick auf die mittelalterliche Urkundenschriftlichkeit (siehe unten) konstatiert auch Urban Küsters 2012, 188, 190: „Für den illiteraten und semiliteraten Zuschauer [sc. der Rezipient der Urkunde, Anm. d. Verf.] entfalten ihr Layout und ihr Zeichensystem eine Art fremder Schriftaura, während der gelehrte Betrachter sie unter einem anderen Vorwissen lesen und entziffern kann. [...] Gerade in ihrer Fremdheit und Rätselhaftigkeit [...] können diese Zeichen eine eigentümliche Aura, eine Art Schriftzauber auch für illiterate und semiliterate Rezipienten entfalten, zumal sie oft eine sakrale Konnotation tragen“.

wie z. B. predigthafter Erzählungen mit warnender und behrender Implikation und in mystischer Visionsliteratur. Die in Wunderberichten dergestalt erzählten „auffällige[n], ungewöhnliche[n], herausragende[n]“ bzw. regelrecht (*material(-)transzendierten* Formen von Schriftlichkeit (bspw. *Schrift in lebendigen Lettern*, *Leuchtschriften* etc.) lassen demgemäß sinnfällig werden,¹¹ dass der *sakrale Status* der Schrift (resp. das wechselseitige Verweisen sowohl auf die Präsenz als auch die Absenz des Göttlichen) nicht nur *diskursiv*, sondern auch, wie ich im Nachfolgenden exemplarisch anhand ausgewählter Belegstellen in den Blick fassen möchte, *material(imaginativ)* zur Erscheinung gebracht wird.¹² Das in diesen Erzählkontexten als „auratisches Medium“ funktionalisierte Geschriebene göttlicher Urheberschaft wirkt dabei „mindestens ebenso sehr durch seine Erscheinung wie durch seinen Inhalt“ und kann daher „als Wunder gelten, als Aufscheinen der Transzendenz [im] [...] Medium der Schrift“.¹³ Dem Begriff *Schriftwunder*¹⁴ möchte ich prinzipiell textimmanente Erscheinungen göttlich induzierter Schrift subsumieren, die sich „außerhalb der Naturgesetze“ vollziehen.¹⁵ Zumeist ist die Rezeption dieser, der „irdischen Kontingenz“¹⁶ enthobenen Formen textimmanenter Schriftlichkeit, deren Schrift- und Schriftträgermaterialität – als „materielles Zeugnis des Übersinnlichen“¹⁷ – im Moment wunderbarer materialer Veränderung, sowohl „transcendence and eternity“ als auch „materiality“ verkörpern,¹⁸ als rational nicht begreifbares Erlebnis narrativiert.

2 Fallbeispiel I: Präfigurierte Präsenz? Zum Himmelsbrief in *Diu vrône botschaft*

Das regelrecht zu einem Topos avancierte Motiv eines „angeblich von Christus selbst im Himmel geschrieben[en] und von dort durch wunderbare Umstände auf die Erde gesandt[en]“ apokryphen Himmelsbriefs ist in der geistlichen Dichtung des Mittel-

11 Vgl. Kiening 2016, 196–206, hier 197 (Zitat) sowie 206.

12 Vgl. Strohschneider 2006, 35. „Bei Himmelsbriefen, Schriftreliquien oder Zaubersprüchen, in der liturgischen oder höfisch-zeremoniellen Verwendung von Codices als Schau-Stücken dominiert phänomenale Materialität über das Diskursive („blockierte Textualität“), ebd.

13 Kiening 2016, 197 u. 200. Der „Übermittlung von Transzendenzkommunikation“, ebd. 196, dient Schrift aufgrund ihrer prinzipiellen Liminalität, die sich in der hierfür konstitutiven Komplementarität von Diesseits und Jenseits formiert.

14 Zum *Schriftwunder* in Kontexten hagiographischen Erzählens vgl. Egidi 2009, 643–653 sowie im Speziellen Strohschneider 2002.

15 Vgl. Angenendt 1998, 351–353. Vgl. hierzu auch die Definition des Caesarius von Heisterbach († um 1240): *Miraculum dicimus quicquid fit contra solitum cursum naturae, unde miramur*, zit. nach Caesarii Heisterbacensis Monachi, *Dialogus miraculorum*, X,1 bzw. 217. Übers. d. Verf.: „Wir bezeichnen als ein Wunder, was gegen den gewohnten Kreislauf der Natur geschieht und uns deshalb verwundert.“

16 Vgl. Kiening 2016, 196–206, hier 197 sowie 206.

17 Vgl. Kiening 2016, 94.

18 Vgl. Walker Bynum 2011, 256–257.

alters weitverbreitet.¹⁹ Die erstmalige Erwähnung eines Himmelsbriefs über die Sonntagshheiligung ist bereits im letzten Viertel des 6. Jahrhunderts in Spanien bezeugt.²⁰ Als literarisches Motiv haben Himmelsbriefe, die eine komplexe textimmanente Verschaltung von Schriftinszenierung, Schrift (bzw. Schriftbedeutung) und ihrer *materiellen* Manifestation (resp. Schrift- bzw. Schriftträgermaterialität) darstellen, konkret im Rahmen der Diegese²¹ aufgrund der zugeschriebenen exzeptionellen Autorschaft, der inszenierten Vermittlungssituation zwischen Diesseits und Jenseits, der revelatorischen Implikation ihrer Sendung und ferner auch der exzeptionellen materiellen Erscheinung wesentlich Anteil an der textinternen Suggestion von Sakralität.

*Diu vrône botschaft ze der Christenheit*²² – nachfolgend in den Blick genommen – gehört in die Gruppe der *volkssprachigen* Himmelsbriefe. Die insgesamt 890 Verse umfassende mhd. Reimversdichtung ist unikal in einer in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts im Benediktinerstift Mondsee entstandenen Sammelhandschrift tradiert und stellt eine Übersetzung bzw. eine Versifikation der älteren lateinischen Vorlage dar.²³ Der vermutlich als Predigt bzw. als wissenspoetologische Exempeldichtung mit paränetischer Implikation konzipierte Text eines offenbar dem geistlichen Stand angehörenden, allerdings anonym bleibenden Urhebers lässt sich inhaltlich und konzeptuell in insgesamt vier Sinnabschnitte gliedern, wobei die eigentliche zweiteilige Himmelsbrief erzählung von einem Pro- und einem Epilog gerahmt ist. In einer Art Spannungsverhältnis von Konventionalität und Konventionsbruch wird offenkundig, dass prinzipiell ein Wissen vom Vorgedeuteten, welches die rezipierenden *laien*, die das *buochel hôren lesen* werden (V. 4 u. 881), gleich vom Wortsinn der Botschaft weg- und auf die symbolische oder allegorische Ebene entführt, für die Textkonsistenz und darüber hinaus für die Evokation erzählter Sakralität konstitutiv ist.

In seinem formelhaft mit den Worten *In nomine patris et filiū* (V. 1) anhebenden Vorwort bringt der sich selbst zu einer Art Prediger gerierende Verfasser zum Ausdruck, er möchte den Rezipienten seiner Dichtung im Nachfolgenden Gottes Ermahnungen *in tûtesker zungen* (V. 5) kundtun. Hierbei handelt es sich vor allem um die

¹⁹ Vgl. Schnell 1983, 28. Grundlegendes zum Himmelsbrief in ebd., 28–33; Schmolinsky 1991, 26–27; Ernst 2006, 115–127 sowie Schreiner 2002, 104–105.

²⁰ Palmer 1986, 346. „[O]b diese [...] lateinische Tradition auf griechische Vorstufen zurückgeht, oder ob die griechischen Texte [...] auf Kenntnis der lateinischen Versionen beruhen“, ist – so Palmer (ebd.) – allerdings umstritten.

²¹ Den Begriff der ‚Diegese‘, die hier im engeren Sinne nicht vorliegt, weil letztlich nichts erzählt wird, möchte ich auf Darstellungen erweitern, die narrative Elemente enthalten oder die beim Rezipienten die Rekonstruktion einer im Text ausgelassenen Narration hervorrufen.

²² In diesem Unterkapitel beziehe ich mich beim Zitieren (unter Versangabe) ausnahmslos auf die von Robert Priebsch besorgte kritische Edition (*Diu vrône botschaft ze der Christenheit*).

²³ Überlieferungsträger bilden die Schlussfaszikel des heute in der Österreichischen Nationalbibliothek zu Wien verwahrten Pergament-Codex 1953, fol. 178^r–188^v, vgl. hierzu ausführlich die Einleitung in *Diu vrône botschaft ze der Christenheit*, 1–39. Der Text der lateinischen Vorlage ist ebd. im Apparat des Editionsteils synoptisch abgedruckt.

Forderung der Sonntagsheiligung, die bereits biblisch vorgezeichnet ist und inhaltlich dem dritten Gebot des Dekalogs entspricht (Ex 20, 8: *memento ut diem sabbati sanctifices*, Übers.: „Denke daran, dass du den Tag des Sabbats heiligst“)²⁴. Dass die gesamte Rede auch auf das Eschaton verweist, wird anschließend herausgestellt: Wenn Gott, *der vrônenbâre, von himele in daz tal ze Jôsaphât* herabkommt, *dâ er sîn gerichte hât*, (vgl. Ioel 4, 2), wird er die Gerechten, also diejenigen, die den Sonntag geheiligt haben, von den sündigenden Übertretern seiner Gebote trennen (vgl. V. 24–27). Bibelrekursiv konkretisiert ist die sakralrechtsverbindliche und heilsrelevante Implikation des Himmelsbriefes, über dessen Herabkunft die daran anschließenden Verse 43–60 berichten. Die mit der Weisung Gottes beschriebene Marmortafel bringt *ein engel hêre* (V. 51) in einen Sakralraum, und zwar *ze Jérusalêm uf sant Pêters alter* (hier V. 44).²⁵ *Schriftmedial* ist auf dieser ‚Urkunde des Heils‘ von Gott eigenhändig festgehalten, „was heilsuchende Menschen glauben und beherzigen sollten“.²⁶ Als approbierte Boteninstanz Gottes ist der Engel befugt, zwischen Jenseits und Diesseits zu vermitteln und die schriftmaterial fixierte und überlieferte *vrôniu botschaft* dem Patriarchen, den Priestern und den Jerusalemern zu verkündigen (vgl. V. 61–433).²⁷ Das schriftfixierte göttliche Rechtsgeschäft ist dabei an zwei weitere mündliche Revelationsakte gekoppelt. Nachdem der Engel die himmlische *botschaft gelas* (V. 434f.), wird der Himmelsbrief zweimal (V. 434–447 sowie V. 509–752) von einer Stimme aus dem Jenseits kleinteilig und ausführlich kommentiert.

Die Erzählung insgesamt ist bibelrekursiv in einen typologischen Bedeutungskontext gerückt. Einerseits sind Referenzen auf diverse alttestamentliche Bibelverse,

²⁴ Der lat. Bibeltext und seine nhd. Übersetzung ist hier und im Folgenden zit. nach der *Biblia Sacra Vulgata*.

²⁵ Kirchenräume begegnen in der Himmelsbrieftradition prädestiniert als Orte der Himmelsbriefverlesung. In der lat. *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine wird etwa ein Himmelsbrief während der Zelebration der Messe von einer göttlichen Instanz auf den Altar gelegt: *Sequenti igitur dominica, dum Aegidius celebrans pro rege oraret, angelus domini eidem apparens schedulam super altare posuit, in qua scriptum erat per ordinem regis peccatum*, Übers.: „Am folgenden Sonntag, als Aegidius, während er die Messe las, für den König [sc. Karl der Große, Anm. d. Verf.] betete, erschien ihm der Engel des Herrn und legte einen Zettel auf den Altar, auf dem die Sünde genau beschrieben war“, der lat. Text und die Übers. zit. nach Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, Teilbd. 2, 1728–1729. Neben der *Kaiserchronik* (V. 15 052–15 068) rezipieren auch Strickers *Karl der Große* (V. 3544–3556) und die *Weltchronik* des Jans Enikel (V. 26 310–26 318) die Jacobus’ Bericht zugrundeliegende hagiographische Vorlage, s. Ernst 2006, 115. In Ottes *Eraclius* wird ein Himmelsbrief vor einem Altar entsiegelt, ebd., 116: *eines tages dar nâ / diu sælege Cassiniâ* [sc. das ist die Mutter des Protagonisten, die den Brief aufbewahrt, der eines Tages vom Himmel herab in die Wiege des Neugeborenen gefallen war, Anm. d. Verf.] / *hieß ir sun mit ir gën / inz münster für einen alter stên. / den arm sie umbe in swief, / sie zeigte im den brief. / er sprach ‚frouwe, waz sol ditz wesen?‘ / ‚ez ist ein brief, den soltû lesen.‘ / ‚wer hat iu, muoter, den gesant?‘ ‚sun, nû nim in in die hant: / er ist uns komen von gote*, zit. nach *Eraclius*, 98, V. 427–437, hierzu Ernst 2006, 116 und Wenzel 1995, 288. Allgemeines zu textimmanenten Sakralräumen zudem in Bußmann 2018.

²⁶ Vgl. Schreiner 2002, 95.

²⁷ Hierzu Kiening/Beil 2012, 24.

die von Natur- bzw. Wettererscheinungen als Begleiterscheinung der Theophanie berichten (etwa in Ex 19,16, Ex 20,18 oder ferner Ps 97,4), in *Diu vrône botschaft* offenkundig: *Uz der tavel vour ein lieht / dem waz geliches nieht / wan diu viurîn donerstrâl* (V. 47–49). Weil das Offenbarungsgeschehen in *Diu vrône botschaft* zudem die Übergabe der Bundestafeln an Mose (vgl. Ex 19 und 20) nicht nur in Erinnerung ruft, sondern es wiederholt, präfiguriert der Bundesschluss auf dem Berg Sinai andererseits auch das mit der Revelation des Himmelsbriefes in Verbindung stehende (heilsrelevante) Rechtsgeschäft. Mit dem mosaischen Tafelwerk war schließlich die „Idee einer göttlichen Urschrift gegeben, die es späteren Zeiten ermöglichte, ihre Normen und Regeln durch den Rückgriff auf Ursprünge zu legitimieren“.²⁸

Während die alttestamentlichen Steintafeln allerdings „einen Bund zwischen Jahwe und dem Volk Israel“ begründeten,²⁹ hat die *marmelîn tavel* hingegen die soteriologische Funktion einer Bundesurkunde zwischen Christus und der Gemeinschaft der Gläubigen, dem mystischen Körper Christi.³⁰ Der Einhaltung jener inschriftlichen Weisung Gottes, die eine sakralrechtliche bzw. rechtsverbindliche Aktualisierung des dritten Gebot Gottes darstellt, welches Moses auf dem Berg Sinai empfangen hatte (vgl. Ex 19,23–24), wird in Umbesetzung explizit Heilsrelevanz zugesprochen. Seine Rechtsgültigkeit erhält der Himmelsbrief *diskursiv*, erstens weil explizit im Rahmen der Lesung herausgestellt wird, dass die *wort* Gottes, obschon *der himel und diu erde schulen zergân, belîbent stâte* (vgl. V. 83–85) bzw. *êwechlîchen gestênt* (V. 154),³¹ und zweitens indem diese implizit mit Rekurs auf Mt 5,17 verbürgt ist.³² Darüber hinaus wird die Rechtsgültigkeit des Himmelsbriefes indes allerdings auch von der Boteninstanz und von der vom Himmel kommenden Stimme wiederholt bestätigt,³³ indem die Marmortafel als von Gott eigenhändig beschriftetes Artefakt autorisiert wird.³⁴

²⁸ Vgl. Kiening 2016, 175. Zur Wiederholbarkeit des mosaischen Tafelwerk vgl. ebd., 170–171.

²⁹ Schreiner 2002, 95–96.

³⁰ Dieser typologische Sinnbezug wird im Rahmen der Verlesung der Tafel geradezu sinnfällig: *Ich gab den juden die ê* [das Gesetz, Anm. d. Verf.] / *an dem berge Synay bî Moys ê, / die behaltent si als in geboten ist / und enlâzent si noch ze deheiner vrist. / Ich gab ave iu unversolt / di toufe ân silber und âne golt.* (V. 191–196)

³¹ *ouch ist iu ê chunt getân / daz der himel und diu erde schulen zergân: / mîniu wort belîbent stâte* (V. 83–85) sowie *wolt ir mîniu wort niht verstân / diu ich alsô gesprochen hân: / daz der himel und diu erde zergênt, / [und] mîniu wort êwechlîchen gestênt* (V. 151–154). Beide zitierten Belegstellen stellen volkssprachige Bibelversifikationen von Mt 24,35 dar (*caelum et terra transibunt / verba vero mea non praeteribunt*; Übers. „Himmel und Erde werden vergehen, meine Worte aber werden nicht vergehen“).

³² Christus sei nicht gekommen, um das Gesetz oder die Propheten aufzulösen, sondern um es zu erfüllen (vgl. das lat. Original in der *Biblia Sacra Vulgata*: *Nolite putare quoniam veni solvere legem aut prophetas non veni solvere sed adimplere*).

³³ In mittelalterlichen Rechtsdiskursen bekräftigt der Schwur grundsätzlich Rechtsgeschäfte, vgl. Küsters 2012, 178. Schwüre begebenen in *Diu vrône botschaft* iterativ.

³⁴ Der Engel affirmiert, *daz diu botschaft [...] / geschriben ist von deheines mennischen hant. / si wart geschriben in des himeles sal / und chom von danne her ze tal, / von dem oberistem thrône* (V. 468–472) und Christus (die göttliche Stimme) insistiert an späterer Stelle nochmals nachdrücklich: *Ich swere*

Evident ist, dass diese Himmelsbrieferzählung damit die Kontur eines mittelalterlichen Rechtsgeschäftes gewinnt. Zwischen Schriftlichkeit und Oralität oszillierend offenbart sich Gott in *Diu vrône botschaft* zunächst im rechtsgültigen Medium der Schrift, die im Rahmen der Lesung und der Rede aber „wieder in die Mündlichkeit entlassen“ wird.³⁵ Im 12. und 13. Jahrhundert gilt der Zusammenhang von Urkundenschriftlichkeit und rechtsgültige Mündlichkeit prinzipiell als konstitutiv. Dabei wurzelt allerdings „[n]icht nur die beurkundete Rechtshandlung im mündlichen Verfahren“ – die „zur mündlichen Verlesung konzipiert[e]“ geschriebene Urkunde ist darüber hinaus auch „in das mündliche Verfahren der rechtserheblichen Kundbarmachung integriert.“³⁶ Da der Himmelsbrief wie eine sakralrechtliche Urkunde „unterschiedliche Konnotationen im Sinne mittelalterlicher *repraesentatio* entfaltet“, stellt er keine qualitativ „nachrangige Umsetzung [...] des mündlichen Rechtsgeschäfts in Schrift“ dar.³⁷ Diese Gleichrangigkeit schriftlicher und mündlicher Übermittlungswege wird in *Diu vrône botschaft* trotz medialer Alterität nachdrücklich expliziert, indem der immer identische Textinhalt des Himmelsbriefes, obschon inhaltliche Redundanz provozierend, innertextuell iterativ bzw. in Reduplikation von drei unterschiedlichen Vermittlungsinstanzen (Schrift, Bote und Rede) kommuniziert wird. Im sakralrechtlichen Kontext gilt, wie im Prolog in der Wolfenbütteler Handschrift des *Sachsenspiegels*, „die zwischen 1365 und 1367, etwa 140 Jahre nach der Abfassung der Schrift“, datiert wird, postuliert ist: „*Got is selve recht*“.³⁸ Die schrifttragende *marmelîn tavel* repräsentiert in *Diu vrône botschaft* das materiale Abbild, die materielle Externalisierung bzw. den „festen Aggregatzustand“ der Rede Gottes.³⁹ Trotz medialer Differenzen dergestalt offenbart sich das in Form einer heilsrelevanten Botschaft textpragmatisch Ausgesagte als Konnex. Die Präsenz eines sich mündlich offenbarenden Gottes ist dessen Repräsentanz im schriftgewordenen Gotteswort gleichgestellt.⁴⁰ Göttliche Gegenwartigkeit wird letztlich *mediunenabhängig* (*qua* Inhalt und als sakralrechtliche *Urkunde des Heils*) zur Erscheinung gebracht – wie bereits in der alttestamentlichen Überlieferung präfiguriert (etwa Ex 3; 19 u. 20) werden in *Diu vrône botschaft* verschiedene Formen der Erfahrung der Gegenwart Gottes parallelisiert.⁴¹

In *Diu vrône botschaft* wird diese Vorstellung zudem in Reduplikation *materialdiskursiv* reflektiert, indem in der Narration explizit herausgestellt wird, dass die Herabkunft der *marmelîn tavel* von *lieht* und *viurîn donerstrâl* begleitet ist, die *[û]z der tavel* hervorgehen (vgl. V. 47–49). Im durchleuchtenden *Schriftwunder*, welches impli-

iu, sune der christenheit / [...] daz diu botschaft die ich iu hân gesant, geschriben ist von miner hant (V. 635–644).

³⁵ Vgl. Wenzel 2000, 27.

³⁶ Küsters 2012, 155 und 176.

³⁷ Vgl. Küsters 2012, 181.

³⁸ Vgl. Wenzel 1995, 365–367.

³⁹ Vgl. Wenzel 2000, 27.

⁴⁰ Vgl. hierzu Wenzel 1995, 366–367.

⁴¹ Vgl. Schaper 2016, 287.

zit mit Rekurs auf die Selbstdeutung Christi als *Licht der Welt* (Joh 8,12; Joh 12,35–36 sowie Joh 12,46) zu einer Art Marker göttlicher Präsenz nobilitiert ist, wird an dieser Stelle letztlich eindrücklich sinnfällig, dass der Himmelsbrief als *wundersames Artefakt* herausragender sakraler Dignität in Erscheinung tritt.

3 Fallbeispiel II: Zur Gegenwart Gottes in erzählten Evangelienbüchern

Das „heilige Wort selbst“, der *logos*, von dem der Zisterzienserabt Isaak von Stella († 1178) in seinem neunten *Sermo* predigt, ist nicht nur kraft der Konsekration realpräsentisch „greifbar im Sakrament“ (*in sacramento tractabile*), sondern zugleich auch (während der Wortgottesdienstfeier) „sichtbar in der Schrift“ (*visibile in littera*), und zwar konkret buchgeworden in Gestalt des materialen *textus Evangelii*, dessen Text laut Isaak „gleichsam die leibliche Gegenwart des sichtbaren Wortes ist“.⁴² *gotes wort* soll daher, wie im volkssprachigen *St. Trudperter Hohen Lied* (um 1169) expliziert ist, *mit micheler anedâchte enphâhen* (Übers.: „mit großer Andacht [...] empfangen“) werden: *wir enphâhen got dar ane / ze unseren ôren / alsô gotes lichenamen / ze unserem munde*.⁴³ Als Zeichen, das gleichzeitig Präsenzen sinnfällig werden lässt,⁴⁴ bzw. als „zeichenhafte Verkörperung Christi selbst“ vertritt das Evangelienbuch das fleischgewordene Wort,⁴⁵ welches nach dem Tod Christi, also nach dessen „Entkörperlichung“ zur Schrift geworden war.⁴⁶ Laut Berthold von Regensburg († 1272) *bezaigent* Lesen und Hören des Evangeliums, *daz do unser herre selbe predigt*.⁴⁷ In diesem Verständnis ist Christus mit der Präsenz seiner Worte selbst anwesend.⁴⁸ Weil das lebendige Wort Got-

⁴² Isaak von Stella, *Sermones*, 264–265 (Sermo 9,7), Übers. zit. nach ebd. *Textus Evangelii* bezeichnet in diesem Kontext jenen Christus zeichenhaft verkörpernden buchmaterialen „Kodex, der für die Liturgie geschaffen worden war, die einzelnen Evangelienlesungen für die Messe versammelte, sowie bei Prozessionen innerhalb wie außerhalb der Messe herumgetragen und verehrt wurde“, Lentès 2006, 134. Das materiale Buch „vertritt Christus selbst als das eigentliche, Person gewordene Evangelium, es ‚ist‘ Christus, wird also in maximalem Ausmaß sakralisiert“, Heinzer 2009, 43. Hierzu auch Hornbacher/Frese/Willer 2015, hier 89–95. Diese Vorstellung konstituiert sich wohl mitunter auch aufgrund der Annahme der „Inspiration der kanonischen Schriften durch den Heiligen Geist“, Redzich 2005, 274, siehe oben. Augustinus etwa bezeichnete „die Bibel als ‚Handschrift Gottes‘; er pries sie als ‚verehrwürdigen Griffel des Geistes Gottes‘, als einen ‚Brief aus der Heimat‘, dem wahren, ewigen Jerusalem“, Schreiner 2002, hier 100.

⁴³ *Das St. Trudperter Hohelied*, 111,31–112,2, 240. Übers. zit. nach ebd., 241. „In ihm [sc. das Wort Gottes, Anm. d. Verf.] empfangen wir Gott mit unseren Ohren, so wie wir Gottes Leib mit unserem Mund empfangen“.

⁴⁴ Vgl. Didi-Huberman 1995, 44.

⁴⁵ Lentès 2006, 134.

⁴⁶ Wenzel 2000, 19.

⁴⁷ Berthold von Regensburg, *Predigten*, Bd. 2, 684,33.

⁴⁸ Wenzel 1995, 119.

tes somit gewissermaßen zwischen den Buchdeckeln „wie ein Heiliger in seinem Reliquienschrein“ wohnt,⁴⁹ fungiert der materiale Buchkörper selbst als eine Art „Behältnis von Gottes bzw. Jesu Christi Wort“.⁵⁰ „[D]ie Kostbarkeiten seiner Materialität und die Qualität der künstlerischen Ausstattung von Buchseiten und Einband, aber auch die Behandlung, die es im liturgischen Zeremoniell erfährt“, lassen die dem Evangelienbuch inhärierte Christusrepräsentanz letztlich eindrücklich augenfällig werden.⁵¹

Bildreich kultiviert begegnet bekanntermaßen in der mittelalterlichen Mystik die paradigmatische Vorstellung, die leibliche Gegenwart Christi kulminiere während der im Kirchenraum vollzogenen Messliturgie im Moment der eucharistischen Wandlung. So konzentrieren auch etwa die Mystikerinnen, die in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts im südöstlich von Eisleben in Helfta gelegenen gleichnamigen Zisterzienserinnenkonvent ihre Offenbarungserlebnisse auf Latein niederschreiben, „ihre Erfahrungen des Einswerdens mit Christus auf den Empfang der Eucharistie“.⁵² Dass die Präsenz Christi in diesen Revelationsberichten allerdings auch in Gestalt des schriftgewordenen Wortes narrativ in *material* exzeptionellen Formen textimmanenter Schriftlichkeit⁵³ bzw. im *Schriftwunder* zur Erscheinung gebracht wird, möchte ich im Nachfolgenden anhand ausgewählter Passagen des im Zeitraum zwischen 1290 und 1299 in Helfta von Mitschwestern kompilierten *Liber specialis gratiae*⁵⁴ Mechthilds von

49 Wenzel 2000, 33. Dass die (kanonisch festgehaltenen) Worte Christi Reliquien gleichzusetzen sind, wird bspw. der Helftaer Zisterzienserin Gertrud von Helfta († 1301; zu Autorin und Werk s. u.) laut *Legatus divinae pietatis* – hier und im Folgenden zitiere ich unter Angabe von Buch, Kapitel und Seite nach der von Jean-Marie Clément besorgten Ausgabe Gertrude d’Helfta, *Œuvres spirituelles*, Vol. 4; die Übersetzung stammt von Johanna Lanczkowski: Gertrud die Grosse von Helfta, *Gesandter der göttlichen Liebe* –, offenbart, vgl. Lib. IV, 52, 434 sowie Übers. 328.

50 Angenendt 2005, 369.

51 Heinzer 2015, 199–200 sowie Heinzer 2009, passim. „Die Gegenwärtigkeit eines Schriftobjektes in all seiner Pracht und Ausstattung kann eine spezifische Aura hervorrufen, bei der der Inhalt und die Bedeutungsebene der Schrift in den Hintergrund treten. Auch auf nicht lesekundige Betrachter [...] wirkte Schrift und wirkten wertvolle Exemplare der Schriftkultur eindrücklich und Autorität heischend. [...] Die Heilige Schrift wird in [...] Prachthandschriften durch die Materialität des Schriftträgers und der Schriftzeichen in Szene gesetzt. Derart ausgestaltete Codices sind geradezu mit einer doppelten Präsenzwirkung versehen, da die Heilige Schrift in der mittelalterlichen Liturgie als zeichenhafte Verkörperung Jesu Christi verstanden wurde“, Rohrbach 2008, 200–201.

52 McGinn 1999, 473. „Die Kommunion (die sie offensichtlich häufig empfangen, oft mehr als einmal in der Woche) war die Quelle ihrer lebhaften Erfahrungen der himmlischen Welt und vor allem ihres Einsseins mit Jesus, dem himmlischen Bräutigam“, ebd. Das erklärt mitunter auch, warum die in Helfta verfassten Schriften „praktisch ohne Ausnahme an allgemein kirchliche Ereignisse gebunden“ sind, etwa an die Messfeier, „an den Kommunionsempfang, ans Chorgebet, an das private Gebet, [...] sogar an bestimmte Texte der Heiligen Schrift“, Haas 1982, 226.

53 Vgl. Kiening 2016, 196–206, hier 197 sowie 206.

54 Im Folgenden unter Angabe von Buch, Kapitel und Seite zit. nach der Edition Louis Paquelins (Mechthild von Hackeborn, *Liber specialis gratiae*). Die Übersetzung folgt Mechthild von Hackeborn, *Das Buch der besonderen Gnade*; die jeweiligen Seiten sind angegeben. Texthistorisch gesehen ist Mechthilds mündlicher Offenbarungsbericht (zunächst) gegen ihren Willen von (mindestens) zwei

Hackeborn⁵⁵ († 1299) sowie des bereits ab 1298 ebendort niedergeschriebenen *Legatus divinae pietatis*⁵⁶ Gertruds (der Großen) von Helfta⁵⁷ († 1301) in den Blick nehmen.

Das Kapitel I,6 des *Liber Mechthilds* bezeugt im Rahmen einer intradiegetischen Ekphrase, dass dem Evangelienbuch materialiter sakrale Dignität inhäriert:

Videbatur etiam sibi Joannis gloriam se videre, super qua omnia verba quæ de Christo et ejus divinitate scripserat, et quæ alii Sancti et Doctores Ecclesiæ de verbis suis ultra conscripserant vel prædicaverant, velut stellæ apparebant, et velut si radians sol, per crystallum lucens, desuper gemmis optimis fulciretur. (Lib. I,6, 22)

(Auch hatte sie die Vision, als habe sie all die Herrlichkeit, die Johannes zukam, vor Augen, und es erschienen ihr – mit Sternen vergleichbar – all die Worte, die er über Christus und seine Göttlichkeit geschrieben hatte; ebenso auch die, die später dann von Heiligen und Kirchenlehrern über sie gelehrt wurden. Sie strahlten, wie ein Kristall vom Licht der Sonne aufleuchtet, der zudem von schönsten Edelsteinen eingefasst ist.)⁵⁸

Lichtmateriale, gewissermaßen stellare Schriftzüge,⁵⁹ aus den Worten des Evangeliums und der auf diesen Text referierenden Schriften der Exegeten und Bibelkommentatoren bestehend, formen eine den Apostel und Evangelisten Johannes umgebende Leucht- bzw. Lichterscheinung (visualisiert als Gloriole oder Nimbus?).⁶⁰ Diese Narra-

Mitschwestern (Gertrud von Helfta und die ungenannte Schwester N) zu einem insgesamt sieben Bücher umfassenden Werk kompiliert worden, Ruh 1993, 302–303 „Gertrud von Helfta und Schwester N hatten die geistlichen Erfahrungen Mechthilds von Hackeborn ohne deren Wissen schriftlich festgehalten. Diese erfuhr davon durch eine göttliche Stimme während der Messe und wurde dadurch mit Angst und Traurigkeit erfüllt“, ebd. Wie Balázs J. Nemes konstatiert, werden von den „Ko-Autorinnen“ dabei allerdings die „von Mechthild mündlich vermittelten Gnadenerlebnisse“ nicht nur festgehalten – sie haben darüber hinaus auch erheblich Anteil an „einem Transformationsprozess, der eine Interpretation, d. h. eine Bearbeitung, voraussetzt“, Nemes 2010, 282–283. Die Offenbarungsschrift besteht als „a collective work“ (Hubrath 1999, 233) letztlich „mit Ausnahme einiger Briefe Mechthilds [...] aus Fremdaufzeichnungen“, Nemes 2010, 281.

⁵⁵ Vgl. einführend Margot Schmidts Artikel (1987, 251–260) sowie die überblicksartigen Gesamtdarstellungen in Ruh 1993, 296–314 und McGinn 1999, 467–491. Zur Relation Liturgie und Offenbarungsbericht bei Mechthild etwa Spitzlei 1991, 62–80, Caron 2001 und Harrison 2009.

⁵⁶ Kurt Ruh zufolge stamme nur das zweite Buch in Gänze von Getrud, Ruh 1993, 314–319. Allgemein hin wird angenommen, der *Legatus divinae pietatis* sei ähnlich wie Mechthilds Buch unter Beteiligung der sog. Schwester N und weiteren Mitschwestern fertiggestellt worden. Die in der Leipziger Handschrift 82 überlieferte redaktionelle Überarbeitung des Textes kann ebenfalls der Schwester N zugeschrieben werden, hier: Märker/Nemes 2015 sowie Nemes 2014.

⁵⁷ Hierzu Grubmüller 1981, 7–10, Ruh 1993, 314–337 sowie McGinn 1999, 467–491.

⁵⁸ Übers. zit. nach *Das Buch der besonderen Gnade*, 40.

⁵⁹ Vgl. hierzu die Überlegungen zur Himmelschrift von Ernst 2008 sowie die im Sachregister in Ernst 2006, 344 aufgeführten Belegstellen. Stellare Himmelschrift bzw. Licht(in)schriftlichkeit verfügt laut Trínca 2016, 353 mit dem Lichtstrahl über einen ephemeren Schriftträger.

⁶⁰ Ein vergleichbarer Visionsbericht begegnet auch in Lib. V,9. Der Verfasser hofft, diese Textbeispiele und Thesen hierzu andernorts, nämlich im Rahmen einer größeren Arbeit ausführlich vorstellen zu können.

tion offeriert differente Deutungsangebote: Vermag die kristalline, *transluzide* Materialimagination der Buchstaben,⁶¹ die wie vom geschaffenen Licht der Sonne durchleuchtet werden, hier die erkenntniskonstituierende Lesbarkeit der Schöpfung Gottes zu implizieren?⁶² Oder aber verhalten sich Sonnenlicht und die „Sonne der Gerechtigkeit“ (vgl. Mal 3,20) als Lichtmetapher Gottes metonymisch zueinander? Suggestiert letztlich also die lichtmateriale Opazität der Kristallbuchstaben mit Rekurs auf eine mutmaßlich selbst dem Johannesevangelium (vgl. Joh 1,4–5; 8,12; 12,35–36 und 46) und der Offenbarung des Johannes entbundene Bildsprache kalkuliert die materiale Gegenwart der in Metonymie mit Christus analoggesetzten *lux mundi* in der Schrift?⁶³ Da Kristall laut Apk 21,11 den Glanz Gottes edelsteinallegorisch und lichtmetaphorisch veranschaulicht, scheint letztere Annahme plausibel. Die Vorstellung prinzipieller Christusrepräsentanz in der Buchschriftlichkeit des Evangelienbuches ist im nachstehenden Teilabschnitt des Visionsberichtes liturgiereferenziell sogar visualisiert: *Alia vice inter Evangelium vidit eumdem discipulum juxta altare stantem, et librum sacerdoti tenentem, et omnia verba Evangelii velut radios de ore ejus procedentes* (Lib. I,6, 24):⁶⁴ Während der Feier des Wortgottesdienstes bei der Verkündigung des Evangeliums *transzendieren sich* alle rezitierten Worte zu durchleuchtender Lichtschrift, die aus dem Mund des Evangelisten hervorgeht.⁶⁵ Der Bericht fokussiert vor allem auf das Schauen exzeptioneller Schrift(-metaphorik) – rezeptionsseitig ist der Akt der liturgischen Lesung hier nicht nur akustisch, sondern auch visuell als *Schriftwunder* wahrnehmbar. Ein vergleichbarer Bericht findet sich auch im fünften Buch des *Liber*:

Post hæc infra tricesimum ejusdem, cum Missa pro eo in capella ubi sepultus erat celebraretur, et sacerdos Evangelium legeret, vidit Dominum stare versus sacerdotem, et omnia verba quæ Dominus locutus fuerat in Evangelio, quasi radios fulgentes ipsum transire sacerdotem. (Lib. V,11, 337)

61 Die kristalline bzw. als kristallin imaginierte Beschaffenheit der geschauten Schriftzeichen wird im Mittelalter prinzipiell als *lichtmaterial* ausgelegt, vgl. Angenendt 2002 sowie insb. 394–398 sowie Gerevini 2014.

62 Epistemisches Medium göttlicher Offenbarung ist im Mittelalter neben dem ‚Buch der Bücher‘ auch das sog. ‚Buch der Natur‘ (*liber naturae*); dabei entspricht der ‚Wortoffenbarung in der Heiligen Schrift‘ die ‚Schöpfungsoffenbarung in der Natur‘, Wenzel 2000, 15. Hierzu grundlegend Blumenberg 1986, 47–57.

63 Für „[d]ie Bibel, die Kirchenväter und die Mönchstheologen [...] ist Gott das Licht“, Weiß 2004, 285–346.

64 Übers. zit. nach *Das Buch der besonderen Gnade*, 42: „Ein anderes Mal sah sie denselben Jünger [sc. Johannes, Anm. d. Verf.] beim Evangelium neben dem Altar stehen, er hielt dem Priester das Evangelienbuch, und alle Worte des Evangeliums gingen wie Strahlen aus seinem Munde hervor.“

65 Eine vergleichbare Vorstellung begegnet auch in der 15. Hoheliedpredigt Bernhards von Clairvaux: *Quomodo lux ista insplenduit ac perstrinxit cunctorum intuentium oculos, quando de ore Petri, tamquam fulgur, egrediens, claudī unius corporales plantas solidavit et bases, multosque spiritualiter caecos illuminavit!*, zit. nach Bernhard von Clairvaux, *Sämtliche Werke*, 220. Übers. ebd., 221: „Wie strahlte jenes Licht auf und berührte die Augen aller, die darauf blickten, als es wie ein Blitzstrahl aus dem Mund Petri ausging und den leiblichen Füßen und Gelenken eines Gelähmten Kraft gab und viele erleuchtete, die im Geiste blind waren!“

(Später, am Ende der dreißig Tage, wurde in der Kapelle, wo er begraben war, für ihn eine Messe gefeiert. Als nun der Priester das Evangelium vorlas, erblickte sie den Herrn; er stand in Richtung auf den Priester hin, und bei allen Worten, die der Priester bei der Lesung vortrug, durchdrangen diese den Priester wie hell glänzende Strahlen.)⁶⁶

Diese Passage ist der *memoria*, konkret dem Totengedenken, der Fürbitte und dem Gebet für den 1294 im Alter von 19 Jahren verstorbenen Grafen Burchard XII. zu Mansfeld gewidmet.⁶⁷ Mechthilds Visionserlebnis datiert auf die im Rahmen des gregorianischen *Tricenar* letzte Feier der Totenmesse, welche, wie im Mittelalter üblich, dreißig Tage nach dem Tod des Grafen in dessen Begräbniskapelle dargebracht wurde.⁶⁸ Die Bücher V–VII des *Liber* insgesamt sind Zeugnisse einer im Helftaer Konvent mit Blick auf das Eschaton praktizierten kollektiven Totenfürsorge – in diesem Kontext avancierte die Messfeier zu einem approbierten Mittel, um entscheidend zur Tilgung der Sünden der Verstorbenen beizutragen.⁶⁹ Die liturgische Rahmung der Vision wird ähnlich wie bereits in Lib. V,11 narrativ konturiert und schließlich zu einer Liturgieallegorie umbesetzt: Während der Rezitation des Evangeliums, die Christus laut Bericht performativ zu vergegenwärtigen vermag (*vidit Dominum stare versus sacerdotem*), durchdringen die sich zu hell glänzenden Strahlen (*radios fulgentes*) transzendierten Worte den Leib des Zelebrenten. Nicht nur im Evangelienbuch buchmaterial Geschriebenes, sondern zugleich das doppelsinnig buch- bzw. schriftgewordene Gotteswort transformieren im Akt der liturgischen Lesepraxis lichtmaterial und werden (sowohl hör- als auch sichtbar) externalisiert. Selbst der Rezeptionsakt ist *vice versa* als Inkorporation des als hell glänzende Strahlen versinnbildlichten Wort Gottes visualisiert.⁷⁰ Die Lichterscheinung, welche zugleich eine Kommunikationsbewegung augenfällig werden lässt, hat dabei den Charakter eines erkenntniskonstituierenden Mediums. Dementsprechend erhält die materiale Exzeptionalität der durchleuchtenden Schrifterscheingung an dieser Stelle besondere Signifikanz, weil sie (und ferner in Lib. I,6) eindrücklich die Präsenz Gottes während der Schriftlesung sinnfällig werden lässt, da letztlich durch die Lichtstrahlen eine somatische Berührung mit dem (inkarnierten)

⁶⁶ Bernhard von Clairvaux, *Sämtliche Werke*, 326–327.

⁶⁷ Dass Burchard XII. zu Mansfeld im Zisterzienserinnenkonvent Helfta gedacht wird, ist letztlich darauf zurückzuführen, dass das Nonnenkloster St. Maria, das 1258 nach Helfta zog, auf eine Stiftung des Grafen Burchard von Mansfeld und dessen Gattin Elisabeth von Schwarzburg im Jahre 1229 zurückgeht, hierzu kursorisch Ruh 1993, 298–299.

⁶⁸ Vgl. Franz 1902, 218–267. Obschon es im mittelalterlichen Abendland üblich war, den Verstorbenen zumeist am dreißigsten Tag nach dem Tod eine Messe zu feiern, vgl. Angenendt 1984, 171–172, war es darüber hinaus auch Sitte, eine bestimmte Anzahl von Messen für Verstorbene ohne Unterbrechung zu lesen; dreißig, in ununterbrochener Reihenfolge gelesene Messen gelten im Mittelalter als Erfindung Gregors des Großen (Franz 1902, 245–246) und werden daher als „gregorianische Messen“ (ebd. 246–247) bzw. *Tricenar* bezeichnet.

⁶⁹ Vgl. Angenendt 1984, 156–164.

⁷⁰ Vgl. Schnyder 2009, 135.

Wort Gottes möglich wird.⁷¹ Diese suggerierte Gegenwärtigkeit kulminiert schließlich dann, wenn Christus zu sprechen beginnt, das Geschaute auf seine geistliche Bedeutung hin auslegt und offenkundig wird, dass dem Visionsbericht eigentlich eine *paränetische* bzw. erbaunngsdidaktische Implikation inhäriert:

„Omnia verba quæ locutus sum in terris ejusdem sunt efficaciam,⁷² et eamdem, quam ex ore meo prodeuntia operata sunt, virtutem in quolibet ea devote proferente perficiunt. Quia verba mea, non ut hominum verba, transeunt; sed sicut ego æternus sum, ita et verba mea æternum habent effectum.“ (Lib. V,11, 337)

(„Alle Worte, die ich auf Erden gesprochen habe, haben ihre Wirkkraft bewahrt: Sie wirken noch immer durch den, der sie fromm vorträgt; dies mit derselben Kraft, als seien sie aus meinem Mund hervorgegangen – vergehen doch meine Worte nicht wie die Worte des Menschen, sie sind ewig, so wie ich es bin, und haben so ihre Wirkung bis in Ewigkeit.“)⁷³

Im Rahmen der Paränese stellt Christus letztlich exegetisch heraus, die Verkündigung des Gotteswortes zielt auf die Heilsvermittlung; mitunter auch indem er selbst implizit an sein neutestamentlich überliefertes Wort in Mt 24,35 (siehe oben) anknüpft, demzufolge zwar Himmel und Erde, aber nicht die Worte Christi vergehen werden. Das Geschaute (*Signifikant*), konkret die liturgische Lesung und die lichtmateriale Transzendierung des Vorgelesenen, bedeute (*Signifikat*), wie hier im Duktus der Predigt offenbart wird, dass alle von Jesus auf der Erde gesprochenen Worte ihre (allerdings nicht näher spezifizierte) Wirkkraft dauerhaft bewahrt haben (*verba [...] sunt efficaciam*). Dementsprechend hat der Lektor in besonderer Weise Anteil an der im doppelten Wortsinne erleuchtenden Wirkkraft der Lesung, weil die Worte währenddessen „noch immer durch den, der sie fromm vorträgt“ wirken.⁷⁴ Das im Gottesdienst verlesene Gotteswort vermag, wie Christus an anderen, aber offenbar im Zusammenhang mit dem oben Dargelegten stehenden Stellen im *Liber* expliziert (vgl. Lib. III,19 und Lib. IV,16), einerseits die Seelen des Gläubigen „mit Erfolg zu Taten der Tugend, den guten Werken“ zu führen und zu durchdringen, „um sie ganz zu erleuchten“ und andererseits die Teilhabe an der Süße Christi zu ermöglichen.⁷⁵

⁷¹ Vgl. Trínca 2016, 353–354.

⁷² Im Mittelalter gilt das Evangelium in seiner Gesamtheit als predigthafte Rede Jesu Christi, vgl. etwa die XXXI. *Predigt. Von der Messe* Bertholds von Regensburg: *Sô lesen wir danne nach der sequentien daz êwangelium, daz ist diu predige unsers herren, die er predigete die wîle er ûf ertrîche bî uns was*, zit. nach Berthold von Regensburg, *Predigten*, Bd. 1, 498, 17–19.

⁷³ Übers. zit. nach *Das Buch der besonderen Gnade*, 326–327.

⁷⁴ *Das Buch der besonderen Gnade*, 326–327.

⁷⁵ Lib. III,19, 221: *Verbum etiam Dei efficacem reddit animam ad virtutes, et quæque bona, et penetrat eam, omnia ejus interiora illustrando*, Übers. zit. nach *Das Buch der besonderen Gnade*, 224: „Das [sc. das während der Messfeier verlesene, Anm. d. Verf.] Wort Gottes führt die Seele mit Erfolg zu Taten der Tugend, den guten Werken und es durchdringt sie, um sie ganz zu erleuchten“ sowie Lib. IV,16, 274: *Sicque dum orant, meam divinam voluntatem et quæcumque indigent eas docebo, et in lectione meam eas degustare faciam suavitatem*, Übers. zit. nach ebd., 270: „Lernen sie [sc. das sind die jungen

Die materiale Beschaffenheit der Schrift erweist sich in besonderer Weise als bedeutungstiftend, indem sie jenseits des im Schriftmedium inhaltlich Ausgesagten (Evangelium) zeichenhaft auf Gottes mediale Wirkmacht verweist und dessen (heils- bzw. erkenntnisvermittelndes) Handeln offenlegt. Schrift vermag als ein die Abwesenheit der Transzendenz repräsentierendes Medium im Kontext derartiger Vermittlungsakte zwischen Diesseits und Jenseits gewissermaßen selbst als eine Handelnde in Erscheinung zu treten.⁷⁶ In der mystischen Tradition begegnet sie daher oftmals in Form „pneumatisch bewegte[r]“ Schriftlichkeit.⁷⁷ Während Mechthild diese Vorstellung, wie oben gezeigt, bspw. mit Rekurs auf die Lichtmetaphorik kultiviert, findet sich Geschriebenes (sc. der Beginn des Johannesevangelium) im *Legatus divinae pietatis* der Gertrud von Helfta als Ausdruck der schriftbezogenen Handlungsmacht Gottes z. B. in wie lebendigen goldenen Lettern geschrieben auf einem wunderbaren Medaillon, das jene Stelle auf der Brust des Apostel und Evangelisten Johannes schmückt, an der Christus beim letzten Abendmahl geruht hat.⁷⁸ In einer anderen Vision erscheinen wie in lebendiger Edelsteinschrift geschrieben (*in similitudine vivarum gemmarum mira varietate mirabiliter distincta*)⁷⁹ alle während des Stundengebetes vom Konvent in besonderer Andacht gesprochenen Psalmenworte und Gebete auf einer von Engeln herbeigebrachten goldenen Tafel. Die Erscheinung wundersamer Schriftlichkeit evoziert auch hier sichtbar und hörbar – alle Edelsteine erstrahlen in hellem, reinen Glanz (*praetendebat splendorem mirae claritatis*)⁸⁰ und geben jeweilig einen lieblichen Ton von sich (*cum clangore sonus praedulcis*)⁸¹ – die ihr materialimmanent zugeschriebene Lebendigkeit.⁸²

Ideengeschichtlich gründet diese metaphorische Vorstellung lebendiger Schriftlichkeit auf die im Christentum, aber in herausragender Weise in seiner „neutestamentlichen Ausrichtung [unverkennbaren] pneumatische[n] Tendenzen, die eine Schriftskeptis artikulieren“.⁸³ Hierfür als besonders wirkmächtig erwies sich jene von

Mädchen im Noviziat, Anm. d. Verf.] auf diese Weise zu beten, will ich sie über meinen göttlichen Willen und über all das, was für sie wichtig ist, belehren und bei der Lesung des Wortes der Schrift lasse ich sie meine Stüße kosten.“ Übers. im Text zit. nach ebd.

⁷⁶ Vgl. Kiening 2016, 170 und 197.

⁷⁷ Vgl. Küsters 2012, 288.

⁷⁸ Vgl. Gertrude d’Helfta, *Œuvres spirituelles*, Vol. 4, Lib. IV, 4, 58–81, hier 60.

⁷⁹ Gertrude d’Helfta, *Œuvres spirituelles*, Vol. 4, Lib. IV, 2, 40.

⁸⁰ Gertrude d’Helfta, *Œuvres spirituelles*, Vol. 4, Lib. IV, 2, 40.

⁸¹ Gertrude d’Helfta, *Œuvres spirituelles*, Vol. 4, Lib. IV, 2, 40.

⁸² Ich sehe hier bestätigt, dass sich im Mittelalter im geistlichen Kontext „Gemälde, Statuen, Visionsberichte und Anleitungen zur Meditation [...] gegenseitig [verstärkten] und [...] dazu [dienten], das Bewusstsein der Nonnen eindringlich mit standardisierter Ikonografie zu prägen“, vgl. Newman 2005, 114. Möglicherweise fungierte die Praxis, im liturgischen Kontext holzgeschnitzte Engelsfiguren vom Kirchengewölbe herabschweben zu lassen, an dieser Stelle als Bildspender, vgl. Tripps 2000. Im Mittelalter wurde Gottes Gegenwärtigkeit (im Kirchenraum) prinzipiell mit allen Sinnen, etwa schauend und hörend, wahrgenommen, hierzu insb. Wenzel 1995, 95–127 sowie fernerhin Caseau 2014.

⁸³ Küsters 2012, 285–286.

Paulus im zweiten Brief an die Korinther explizierte Differenz, die der Standardschriftlichkeit alttestamentlicher Gesetze eine mit dem Geist des lebendigen Gottes in die fleischernen Herzen der Gläubigen eingegebenen Schrift gegenüberstellte.⁸⁴ Obschon Paulus mit seiner Differenzierung „die Trennung und Nachordnung von Buchstaben und Geist“ konturiert, konstituiert er zugleich – „jenseits der Kulturtechnik Schrift“ – ein Modell *lebendiger* und damit wundersamer Schriftlichkeit.⁸⁵ Infolge dieser „Umsetzung der Geistberührung zum Graphischen hin“ wird im Mittelalter, insbesondere in den mystischen Diskursen des 13. und 14. Jahrhunderts, die Neukonzeption des Modells einer ‚anderen‘, d. h. explizit lebendigen, geisterfüllten Schrift wirksam.⁸⁶ Im stetigen Bemühen, „die Hierarchie zwischen totem Buchstaben und lebendigem Geist zu überwinden“, wird die „Gesetzschrift mit ihren toten Buchstaben auf steinernen Tafeln [...] ersetzt durch eine neutestamentliche Schrift voller ‚lebendiger Lettern‘ [...], die sich andere, lebendige Oberflächen sucht“.⁸⁷ In mystischen Visionen erscheint als lebendig imaginierte Schrift allerdings nicht nur „auf den Leibern der Gottesmutter oder des Evangelisten Johannes und im Herzen der Mystikerinnen“ –,⁸⁸ wie hier kursorisch gezeigt werden konnte, treten sie auch – sowohl in mirakelhafter Dichtung als auch in der Mystik – in Gestalt wundersamer, konkret durchleuchtender bzw. glänzender Inschriftlichkeit in Erscheinung.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Aurelius Augustinus, *Confessiones. Bekenntnisse. Lateinisch-deutsch*, hg. und übers. von Wilhelm Thimme, Düsseldorf/Zürich 2004.
- Bernhard von Clairvaux, *Sämtliche Werke lateinisch/deutsch*, Bd. V, hg. von Gerhard B. Winkler, Innsbruck 1994.
- Berthold von Regensburg, *Vollständige Ausgabe seiner deutschen Predigten*, hg. von Franz Pfeiffer, 2 Bde., Wien 1880.
- Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch – Deutsch*, nach Hieronymus hg. von Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers u. Michael Fieger, 5 Bde., Berlin/Boston 2018.
- Caesarii Heisterbacensis Monachi [Caesarius von Heisterbach], *Dialogus miraculorum*, hg. von Josephus Strange, 2 Bde., Köln/Bonn/Brüssel 1851.

⁸⁴ II Cor 3,2: *manifestati quoniam epistula estis Christi ministrata a nobis / et scripta non atramento sed Spiritu Dei vivi / non in tabulis lapideis / sed in tabulis cordis carnalibus* (Es ist offenbar, dass ihr der Brief Christi seid, der von uns dargereicht wurde und nicht mit Tinte geschrieben, sondern mit dem Geist des lebendigen Gottes, nicht auf steinernen Tafeln, sondern auf den lebendigen Tafeln des Herzens, Übers. zit. nach der *Biblia Sacra Vulgata*).

⁸⁵ Küsters 2012, 288.

⁸⁶ Küsters 2012, 381–383.

⁸⁷ Küsters 2012, 347 sowie 381–383.

⁸⁸ Küsters 2012, 347.

- Das St. Trudperter Hohelied. Eine Lehre der liebenden Gotteserkenntnis*, hg. von Friedrich Ohly unter Mitarbeit von Nicola Kleine (Bibliothek des Mittelalters 2), Frankfurt am Main 1998.
- Diu vrône botschaft ze der Christenheit*, hg. von Robert Priebsch (Grazer Studien zur Deutschen Philologie 2), Graz 1895.
- Eraclius. Deutsches Gedicht des dreizehnten Jahrhunderts*, hg. von Harald Graef (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der Germanischen Völker 50), Straßburg 1883.
- Gertrude d' Helfta, *Œuvres spirituelles. Tome 4. Le Héraut (Livre IV)*, hg. von Jean-Marie Clément u. Bernard de Vregille (Sources Chrétiennes 255), Paris 1978.
- Gertrud die Grosse von Helfta, *Gesandter der göttlichen Liebe. [Legatus divinae pietatis]*, übers. von Johanna Lanczkowski, Heidelberg 1989.
- Isaak von Stella, *Sermones. Predigten*, eingeleitet von Wolfgang Gottfried Buchmüller, übers. von dems. u. Bernhard Kohout-Berghammer (Fontes Christiani 52/1–3), 3 Bde., Freiburg/Basel/Wien 2013.
- Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea. Goldene Legende*, Einleitung, Edition, Übersetzung und Kommentar von Bruno W. Häuptli, 2 Bde., Freiburg/Basel/Wien 2014.
- [Mechthild von Hackeborn,] *Liber specialis gratiae*, in: *Revelationes Gertrudianae ac Mechtildiana*, hg. v. den Benediktinern von Solesmes [Louis Paquelin], Bd. 2, Poitiers/Paris 1877, 1–422.
- Mechthild von Hackeborn, *Das Buch der besonderen Gnade. Liber specialis gratiae*, übers. und eingeleitet von Klemens Schmidt, Münsterschwarzach 2010.

Forschungsliteratur

- Angenendt, Arnold (1984), „Theologie und Liturgie der mittelalterlichen Totenmemoria“, in: Karl Schmid u. Joachim Wollasch (Hgg.), *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, München, 79–199.
- Angenendt, Arnold (1998), „Wunder“, in: *Lexikon des Mittelalters* 9, München et al., 351–353.
- Angenendt, Arnold (2002), „Der Leib ist klar, klar wie Kristall“, in: Klaus Schreiner (Hg.), *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, München, 387–398.
- Angenendt, Arnold (2005), *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*, 3. Aufl., Darmstadt.
- Blaschitz, Gertrud (2000), „Schrift auf Objekten“, in: Horst Wenzel, Wilfried Seipel u. Gotthart Wunberg (Hgg.), *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (Schriften des Kunsthistorischen Museums 5), Wien, 144–179.
- Blumenberg, Hans (1986), *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M.
- Bußmann, Britta (2018), „Kirche, Kathedrale, Münster, Kapelle, Kloster, Tempel“, in: Tilo Renz, Monika Hanauska u. Mathias Herweg (Hgg.), *Literarische Orte in deutschsprachigen Erzählungen des Mittelalters. Ein Handbuch*, Berlin/Boston, 353–368.
- Caron, Ann Marie (2001), „Mechtild of Hackeborn, prophet of divine praise: to sing God's praise, to live God's song“, in: *Cistercian studies quarterly* 36, 145–161.
- Caseau, Béatrice (2014), „The Senses in Religion: Liturgy, Devotion, and Deprivation“, in: Richard G. Newhauser (Hg.), *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages*, London et al., 89–110.
- Didi-Hubermann, Georges (1995), *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München.
- Egidi, Margreth (2009), „Verborgene Heiligkeit. Legendarisches Erzählen in der Alexiuslegende“, in: Peter Strohschneider (Hg.), *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit* (DFG-Symposion 2006), Berlin/New York, 607–657.
- Ernst, Ulrich (2006), *Facetten mittelalterlicher Schriftkultur. Fiktion und Illustration. Wissen und Wahrnehmung* (Beihefte zum *Euphorion* 51), Heidelberg.

- Ernst, Ulrich (2008), „Leuchtschriften. Vom Himmelsbuch zur Lichtinstallation“, in: Christina Lechtermann u. Haiko Wandhoff (Hgg.), *Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden* (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik NF 18), Bern et al., 71–89.
- Franz, Adolph (1902), *Die Messe im deutschen Mittelalter*, Freiburg im Breisgau.
- Gerevini, Stefania (2014), „Christus crystallus. Rock Crystal, Theology and Materiality in the Medieval West“, in: James Robinson (Hg.), *Matter of faith. An interdisciplinary study of relics and relic veneration in the medieval period* (Conference „Matter of faith“, held to accompany the British Museum’s exhibition „Treasures of Heaven“), London, 92–99.
- Grubmüller, Klaus (1981), „Gertrud von Helfta“, in: Kurt Ruh (Hg.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 3: *Gert van der Schüren – Hildegard von Bingen*, 2. Aufl., Berlin/New York, 7–10.
- Haas, Alois Maria (1982), „Mechthild von Hackeborn. Eine Form zisterziensischer Frauenfrömmigkeit“, in: Kaspar Elm (Hg.), *Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit. Ergänzungsband*, Köln, 221–239.
- Harrison, Anna (2009), „I am Wholly Your own“. Liturgical Piety and Community among the Nuns of Helfta“, in: *Church History* 78, 549–583.
- Heinzer, Felix (2009), „Die Inszenierung des Evangelienbuchs in der Liturgie“, in: Stephan Müller u. Lieselotte E. Saurma-Jeltsch (Hgg.), *Codex und Raum* (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 21), Wiesbaden, 43–58.
- Heinzer, Felix (2015), „Buch und Präsenz im Ritus der lateinischen Kirche“, in: Klaus Oschema, Ludger Lieb u. Johannes Heil (Hgg.): *Abrahams Erbe. Konkurrenz, Konflikt und Koexistenz der Religionen im europäischen Mittelalter*, Berlin/München/Boston, 197–208.
- Herberichs, Cornelia/Wetzel, René (2008), „Einleitung“, in: Christian Kiening u. Martina Stercken (Hgg.), *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne* (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 4), Zürich, 277–284.
- Hornbacher, Annette/Frese, Tobias/Willer, Laura (2015), „Präsenz“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin/München/Boston 87–99.
- Hubrath, Margarete (1999), „The Liber specialis gratiae as a Collective Work of Several Nuns“, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft* 11, 233–244.
- Keller, Hagen (1992), „Vom ‚heiligen Buch‘ zur ‚Buchführung‘. Lebensfunktionen der Schrift im Mittelalter“, in: *Frühmittelalterliche Studien* 26, 1–31.
- Kiening, Christian (2016), *Fülle und Mangel. Medialität im Mittelalter*, Zürich.
- Kiening, Christian/Beil, Ulrich Johannes (2012), *Urszenen des Medialen. Von Moses zu Caligari*, Göttingen.
- Küsters, Urban (2012), *Marken der Gewissheit. Urkundlichkeit und Zeichenwahrnehmung in mittelalterlicher Literatur*, Düsseldorf.
- Lentes, Thomas (2006), „Textus Evangelii. Materialität und Inszenierung des ‚textus‘ in der Liturgie“, in: Ludolf Kuchenbuch u. Uta Kleine (Hgg.), *‚Textus‘ im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 216), Göttingen, 133–148.
- Märker, Almuth/Nemes, Balázs J. (2015), „*Hunc tercium conscripsi cum maximo labore occultandi*. Schwester N von Helfta und ihre ‚Sonderausgabe‘ des ‚Legatus divinae pietatis‘ Gertruds von Helfta in der Leipziger Handschrift Ms 827“, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 137, 248–296.
- McGinn, Bernard (1999), *Die Mystik im Abendland*, Bd. 3: *Blüte. Männer und Frauen der neuen Mystik (1200–1350)*, Freiburg/Basel/Wien.

- Nemes, Balázs J. (2010), *Von der Schrift zum Buch – vom Ich zum Autor. Zur Text- und Autorkonstitution in Überlieferung und Rezeption des ‚Fließenden Lichts der Gottheit‘ Mechthilds von Magdeburg* (Bibliotheca Germanica 55), Tübingen/Basel.
- Nemes, Balázs J. (2014), „Text Production and Authorship: Gertrude of Helfta’s ‚Legatus divinae pietatis‘“, in: Elizabeth Andersen, Henrike Lähnemann u. Anne Simon (Hgg.): *A Companion to Mysticism and Devotion in Northern Germany in the Late Middle Ages*, Leiden/Boston, 103–130.
- Newman, Barbara (2005), „Die visionären Texte und visuellen Welten religiöser Frauen“, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn und Ruhrlandmuseum Essen (Hg.), *Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, Bonn, 104–117.
- Ohly, Friedrich (1993), „Metaphern für die Inspiration“, in: *Euphorion* 87, 119–171.
- Palmer, Nigel F. (1986), „Himmelsbrief“, in: *Theologische Realenzyklopädie. Band XV Heinrich II. – Ibsen*, hg. von Gerhard Müller, Berlin/New York, 344–346.
- Redzich, Carola (2005), „Mittelalterliche Bibelübersetzung und der Übersetzungsbegriff“, in: Britta Bußmann, Albrecht Hausmann, Annelie Kreft u. Cornelia Logemann (Hgg.), *Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Trends in Medieval Philology 5), Berlin/New York, 259–278.
- Rohrbach, Lena (2008), „Aura. Einleitung“, in: Christian Kiening u. Martina Stercken (Hg.), *Schrift-Räume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne* (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 4), Zürich, 199–206.
- Ruh, Kurt (1993), *Geschichte der abendländischen Mystik*, Bd. 2: *Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit*, München.
- Schaper, Joachim (2016), „Anthropologie des Schreibens als Theologie des Schreibens. Ein medienarchäologischer Gang durch das Buch Exodus“, in: Friedrich-Emanuel Focken u. Michael R. Ott (Hgg.), *Metatexte. Erzählungen von schrifttragenden Artefakten in der alttestamentlichen und mittelalterlichen Literatur* (Materiale Textkulturen 15), Berlin/Boston, 281–296.
- Schmidt, Margot (1987), „Mechthild von Hackeborn“, in: Kurt Ruh (Hg.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 6: ‚Marienberger Osterspiel‘ – ‚Oberdeutsche Bibeldrucke‘, 2. Aufl., Berlin/New York, 251–260.
- Schmolinsky, Sabine (1991), „Himmelsbrief“, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 5, München et al., 26–27.
- Schnell, Bernhard (1983), „Himmelsbrief“, in: Kurt Ruh (Hg.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 4: *Hildegard von Hürnheim – Koburger, Heinrich*, 2. Aufl., Berlin/New York, 28–33.
- Schnyder, Mireille (2009), „Kunst der Vergegenwärtigung und gefährliche Präsenz. Zum Verhältnis von religiösen und weltlichen Lesekonzepten“, in: Peter Strohschneider (Hg.), *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin/New York.
- Schreiner, Klaus (2002), „‚Göttliche Schreib-Kunst‘. Eigenhändige Aufzeichnungen Gottes, Jesu und Mariä. Schriftlichkeit in heilsgeschichtlichen Kontexten“, in: *Frühmittelalterliche Studien* 36, 95–132.
- Spitzlei, Sabine B. (1991), *Erfahrungsraum Herz. Zur Mystik des Zisterzienserinnenklosters Helfta im 13. Jahrhundert* (Mystik in Geschichte und Gegenwart 9), Stuttgart-Bad Cannstatt.
- Strohschneider, Peter (2002), „Textheiligung. Geltungsstrategien legendarischen Erzählens im Mittelalter am Beispiel von Konrads von Würzburg ‚Alexius‘“, in: Gert Melville u. Hans Vorländer (Hgg.), *Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen*, Köln/Weimar/Wien, 109–148.
- Strohschneider, Peter (2006), „Sternenschrift. Textkonzepte höfischen Erzählens“, in: Eckart Conrad Lutz (Hg.), *Text und Text in lateinischer und volkssprachiger Überlieferung des Mittelalters* (Freiburger Kolloquium 2004) (Wolfram Studien 19), Berlin, 33–58.

- Trînca, Beatrice (2016), „Schriftliche Berührung – gedruckte SüÙe. Zum ‚bot der gotlichen mildigkeit““, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 135, 349–366.
- Tripps, Johannes (2000), „Der Kirchenraum als Handlungsort für Bildwerke. ‚Handelnde‘ Altarfiguren und hyperwandelbare Schnitzretabel“, in: Nicolas Bock (Hg.), *Kunst und Liturgie im Mittelalter* (Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome, Rom, 28.–30. September 1997), München, 235–247.
- Walker Bynum, Caroline (2011), *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, New York.
- Weiß, Bardo (2004), *Die deutschen Mystikerinnen und ihr Gottesbild. Das Gottesbild der deutschen Mystikerinnen auf dem Hintergrund der Mönchstheologie*, Bd. 1, Paderborn/München.
- Wenzel, Horst (1995), *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München.
- Wenzel, Horst (2000), „Die Schrift und das Heilige“, in: Horst Wenzel, Wilfried Seipel u. Gotthart Wunberg (Hgg.), *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (Schriften des Kunsthistorischen Museums 5), Wien, 15–58.

Autorinnen und Autoren

Fiammetta Campagnoli

ist Doktorandin und Lehrbeauftragte für Kunstgeschichte an der Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. In ihrer Arbeit untersucht sie die Begriffe ‚Ort‘ und ‚Landschaft‘ im Zusammenhang mit der Jungfrau Maria in der Kunst des frühneuzeitlichen Europas. Der Schwerpunkt ihrer Forschung liegt auf globalen katholischen Netzwerken, wobei sie sich besonders für den Stellenwert von Marienbildern interessiert. Sie erhielt das Daniel-Arasse-Stipendium an der École Française de Rome – Académie de France Villa Médicis und das Casa Velázquez-Stipendium.

Dennis Disselhoff

war nach seinem Studium von 2019 bis 2023 wissenschaftlicher Mitarbeiter des SFB 933 „Materiale Textkulturen“ der Universität Heidelberg im germanistischen Teilprojekt „Inschriftlichkeit. Reflexionen materialer Textkultur in der Literatur des 12. bis 17. Jahrhunderts“. Er lehrte an den Universitäten Heidelberg und Mainz. Seine Forschungsinteressen liegen im Bereich der Mystik des Mittelalters, der spätmittelalterlichen Lyrik und neuzeitlichen Mittelalterrezeption. Zu seinen aktuellen Forschungsschwerpunkten gehören außerdem die Bereiche Medienwissenschaft und Schriftgeschichte sowie das Verhältnis zwischen Literatur und Musik.

Tobias Frese

ist akademischer Rat am Institut für Europäische Kunstgeschichte, Heidelberg. Von 2011 bis 2023 leitete er hier das Teilprojekt „Schrift und Schriftzeichen am und im mittelalterlichen Kunstwerk“ des SFB 933 „Materiale Textkulturen“. Im Jahr 2020 erhielt er die *Venia Legendi* für das Fach Kunstgeschichte. Habilitationsschrift: *Bilder der Christophanie. Ambiguität, Liminalität und Konversion* (De Gruyter 2022). Forschungsschwerpunkte: Mittelalterliche Kunstgeschichte, Bild und Theologie/Liturgie, Buchmalerei, Materialität und Präsenz.

Vera Henkelmann

ist Fellow am Max-Weber-Kolleg der Universität Erfurt; derzeit mit einem Projekt zu Licht in der mittelalterlichen Stadt in der Kollegforschungsgruppe „Religion und Urbanität“ (FOR 2779). Zudem ist sie freie Lehrbeauftragte am Caspar-David-Friedrich-Institut der Universität Greifswald. Im Jahr 2014 wurde sie mit der Arbeit *Spätgotische Marienleuchter. Formen, Funktionen, Bedeutungen* an der TU Dortmund promoviert. Neben ihrem Forschungsschwerpunkt Licht, Lichtgerät und Lichtgebrauch des Mittelalters arbeitet sie aktuell zu Schmuck des Mittelalters sowie Objektkulturen der mittelalterlichen Jagd.

Lisa Horstmann

ist Akademieprofessorin für Mediävistische Bild- und Kulturwissenschaften an der Akademie der Wissenschaften und Literatur in Mainz und an der TU Darmstadt im Fachbereich Architektur. Sie wurde 2019 mit einer Arbeit zur Überlieferungsgeschichte der Bilder des Welschen Gastes in Heidelberg promoviert und war danach Mitarbeiterin im Teilprojekt „Schrift und Schriftzeichen am und im mittelalterlichen Kunstwerk“ des Heidelberger Sonderforschungsbereichs 933 „Materiale Textkulturen“. Derzeit untersucht sie Inschriften und die Bedeutungspotenziale von Schrift in der mittelalterlichen Glasmalerei.

Estelle Ingrand-Varenne

ist im Kontext des Centre national de la recherche scientifique (CNRS) als wissenschaftliche Mitarbeiterin mit Spezialisierung auf mittelalterliche Epigraphik am Centre d'études supérieures de civilisation médiévale in Poitiers tätig. Nachdem sie den Übergang der Inschriftlichkeit vom Lateinischen zum Französischen untersucht und zwei Bände des *Corpus des inscriptions de la France médiévale* veröffentlicht hatte, wandte sie sich dem ‚Outremer‘ zu. Sie ist die Leiterin des ERC GRAPH-EAST über Inschriften und Graffiti in lateinischer Schrift im östlichen Mittelmeerraum (7.–16. Jh.). Derzeit arbeitet sie an der Epigraphik der heiligen Stätten im Königreich Jerusalem.

Lea Pistorius

studierte Kunstgeschichte, Vergleichende Kultur- und Religionswissenschaft und Mittelalterliche Geschichte in Marburg an der Lahn und Heidelberg. Nach ihrem Studium war sie von 2022 bis 2023 wissenschaftliche Mitarbeiterin des SFB 933 „Materiale Textkulturen“ der Universität Heidelberg im Teilprojekt „Schrift und Schriftzeichen am und im mittelalterlichen Kunstwerk“ und forschte zu Inschriften und ihrem Schriftbild auf spätmittelalterlichen Altartafeln. Derzeit arbeitet sie als Kunsthistorikerin, Kunstpädagogin und Vermittlerin in Frankfurt am Main.

Katharina Theil

ist Mitarbeiterin am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich. Sie arbeitet im SNF-Projekt „Texturen der Heiligen Schrift. Materialien und Semantiken sakralen Buchschmucks im westl. Mittelalter, 780–1300“ an ihrer Promotion zu Steinsetzungen auf mittelalterlichen Prachtcodices. Von 2017 bis 2021 war sie als Assistentin am Lehrstuhl für mittelalterliche Kunstgeschichte tätig. Neben dem Studium der Kunstgeschichte und Religionswissenschaft schloss sie 2017 den Internationalen Master für Kunstgeschichte und Museologie (Heidelberg, Paris) ab.

Matthias Untermann

ist Professor für Kunstgeschichte in Heidelberg. Seine Forschungsinteressen liegen vornehmlich in der mittelalterlichen Architekturgeschichte und der Mittelalterarchäologie, bei Kirchenbauten, Klöstern und urbanistischen Themen. Zu seinen Publikationen gehören *Forma Ordinis. Studien zur Baukunst der Zisterzienser im Mittelalter* (2001), *Handbuch der mittelalterlichen Architektur* (2009) und *Die Kirche des Zisterzienserklosters Maulbronn* (2023).

Jochen Hermann Vennebusch

studierte Kunstgeschichte, Geschichte, Katholische Theologie und Hochschuldidaktik in Hamburg, Münster und Paderborn. Von 2015 bis 2019 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter im SFB 950 „Manuskriptkulturen in Asien, Afrika und Europa“ an der Universität Hamburg. 2020 wurde er mit einer Arbeit über die Reichenauer Evangelienbücher promoviert. Seit 2020 ist er Principal Investigator im Exzellenzcluster „Understanding Written Artefacts“ an der Universität Hamburg (Projekt: „Epigraphies of the Corpus. Textual Negotiations of Sacred Power on Medieval Liturgical Artefacts“).

Franziska Wenig

studierte Kunstgeschichte, Geschichte und Theologie des Christentums in Leipzig und Heidelberg. Von 2019 bis 2024 ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Teilprojekt „Schrift und Schriftzeichen am und im mittelalterlichen Kunstwerk“ des SFB 933 „Materiale Textkulturen“ tätig. Neben dem Themenfeld der Objektmobilität und -materialität im Kontext interreligiöser Kontakte der drei Schriftreligionen im Mittelmeerraum des Früh- und Hochmittelalters (v. a. Elfenbein) befasst sie sich insbesondere mit Inschriften in Mosaikarbeiten der Spätantike und des Mittelalters.

Susanne Wittekind

ist seit 2002 Professorin für Kunstgeschichte an der Universität zu Köln und seit 2018 Mitglied des interdisziplinären mediävistischen Graduiertenkollegs 2212 „Dynamiken der Konventionalität“. Unter ihren aktuellen Forschungsschwerpunkten zu nennen sind: Kunst im Kontext der Liturgie; illuminierte Urkunden, Kartulare und Rechtshandschriften; Münzen als populäre Bildmedien; Objektgeschichten; Material(ität) mittelalterlicher Kunstwerke. Ihr besonderes Interesse gilt der Kunst der iberischen Halbinsel.

