

Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen  
des Mittelmeerraumes – Centre for Mediterranean Cultures  
(ZAKMIRA)

Band 5



REICHERT VERLAG WIESBADEN 2007

728-51

## Kosmos der Zeichen

Schriftbild und Bildformel in Antike und Mittelalter

herausgegeben von  
Dietrich Boschung und Hansgerd Hellenkemper

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

REICHERT VERLAG WIESBADEN 2007

Gedruckt mit Unterstützung der Stadt Köln und der Archäologischen Gesellschaft Köln e. V.  
(Freunde und Förderer des Römisch-Germanischen Museums)

Ausstellung im Römisch-Germanischen Museum der Stadt Köln  
26. Juni bis 30. September 2007

Umschlagabbildung:

Krugboden aus Remagen mit eingeritztem vulgärlateinischen Text aus dem 1. Jh. n. Chr.

Foto: K. Kleemann, Römisches Museum Remagen.

Die Übersetzung lautet:

*Wer Knaben und Mädchen ohne Ende liebt, der bringt die Summe des Geldbeutels nicht zurück.*

Redaktion, Satz und DTP: Jesko Fildhuth

#### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



© 2007 Dr. Ludwig Reichert Verlag Wiesbaden

ISBN-13: 978-3-89500-585-5

Alle Rechte vorbehalten.

Gedruckt auf alterungsbeständigem, pH7 neutralem Papier.

Printed in Germany

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort ( <i>Dietrich Boschung</i> ).....	9
I Kosmos der Schriftzeichen: Vielfalt – Entwicklung – Funktion	
<i>Ursula Bredel, Antje Casaretto, José Luis García-Ramón, Beatrice Primus</i>	
Einführung .....	17
<i>Antje Casaretto, Alexandra Daves, José Luis García Ramón,</i>	
<i>Ana Vegas Sansalvador</i>	
Vom Bildzeichen zum Buchstaben: Schriften im antiken Mittelmeerraum des	
2. und 1. Jts. v. Chr. ....	21
<i>Beatrice Primus</i>	
Die Buchstaben unseres Alphabets: Form – Entwicklung – Funktion .....	45
<i>Ursula Bredel</i>	
Interpunktionszeichen: Form – Geschichte – Funktion .....	67
<i>Sonja Fodor, Frank Förster, Svenja Gülden, Claudia Münch,</i>	
<i>Brigitte Patrascu</i>	
Varia aegyptiaca: Vom Kosmos altägyptischer Zeichen .....	87
II Das Zeugnis der Fragmente	
<i>Robert Daniel und Jürgen Hammerstaedt</i>	
Kosmos der Zeichen – Aufgaben der papyrologischen Forschung .....	119
<i>Klaus Zechiel-Eckes</i>	
Buchbinder wetzen das Messer ....: Mittelalterliche Handschriften und	
Urkunden als Einbandmakulatur .....	141
III Text und Bild	
<i>Anke und Bernd Manuwald</i>	
Bilder zu Texten – Texte als Bilder. Griechische Vasenbilder und	
Figurengedichte .....	163
<i>Susanne Wittekind</i>	
Eingeschrieben ins ewige Gedächtnis. Überlegungen zur Funktion der	
Schriftverwendung an mittelalterlichen Kunstwerken .....	187

#### IV Schriftbild und Bildersprache als politisches Mittel

- Henner von Hesberg, Werner Eck, Monika Gronke*  
Die Stimme der Bauten – Schrift am Bau .....211
- Peter Franz Mittag und Claudia Sode*  
Münzbilder und Münzlegenden – ein Kommunikationssystem der  
spätantiken und frühbyzantinischen Kaiser ..... 235
- Dietrich Boschung*  
Römische Kaiserporträts. Zeichen der Loyalität  
und Spuren der Revolte .....255
- Renate Thomas*  
,Miniaturopporträts‘ als ‚Propagandamittel‘ .....269

#### V Beschriftete Kunstwerke

- Friederike Naumann-Steckner*  
Foedula vivas – Pummelchen lebe hoch! Inschriften auf römischem  
Tafelsilber ..... 295
- Eberhard Thomas*  
ΜΝΗΣΟΗ Ο ΑΓΟΡΑΖΩΝ. Bemerkungen zum Selbstverständnis und zur  
Einschätzung von Künstlern und Kunsthandwerkern in der römischen  
Kaiserzeit .....319

#### VI Geisteswissenschaften und moderne Techniken der Visualisierung

- Thomas Fischer*  
Im Boden lesen: Moderne Prospektionsmethoden in der Archäologie ..... 343
- Reinhard Förtsch und Carmen Marcks*  
Geschichte der Archäologie im Spiegel ihrer Medien.....359
- Beteiligte Institutionen und Personen..... 383

#### Das Römisch-Germanische Museum dankt den Leihgebern:

- Berlin*, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Staatliche Museen zu Berlin,  
Ägyptisches Museum und Papyrussammlung: Prof. Dr. Dietrich Wildung,  
Dr. Olivia Zorn  
Antikensammlung: Prof. Dr. Andreas Scholl, Dipl. phil. Ulrich Kästner  
Münzkabinett: Prof. Dr. Bernd Kluge, Dr. Karsten Dahmen  
Museum für Asiatische Kunst: Prof. Dr. Willibald Veit, Raffael Gadebusch
- Berlin*, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung:  
Direktorin Barbara Schneider-Kempf, Prof. Dr. Eef Overgaauw
- Berlin*, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften: Prof. Dr. Klaus Hallof
- Bonn*, Akademisches Kunstmuseum: Prof. Dr. Harald Mielsch, Dr. Wilfred Geominy
- Düsseldorf*, Universitäts- und Landesbibliothek: Dr. Irmgard Siebert,  
Bibl.-Amtm. Silvia Boochs
- Göttingen*, Sammlung des Archäologischen Instituts der Universität:  
Prof. Dr. Marianne Bergmann, Dr. Daniel Graepler
- Kempen*, Stefan Decker
- Köln*, Museen der Stadt  
Museum für Angewandte Kunst: Dr. Birgitt Borkopp-Restle  
Museum Schnütgen: Prof. Dr. Hiltrud Westermann-Angerhausen
- Köln*, Diözesan- und Dombibliothek: Prof. Dr. Heinz Finger, Dipl.-Theol. Harald Horst
- Köln*, Historisches Archiv der Stadt: Dr. Bettina Schmidt-Czaia
- Köln*, Universität zu Köln: Seminar für Ägyptologie: Prof. Dr. Françoise Labrique,  
Dr. Heinz Felber  
Institut für Altertumskunde, Papyrussammlung: Prof. Dr. Jürgen Hammerstaedt  
Archäologisches Institut: Prof. Dr. Dietrich Boschung  
Institut für Ur- und Frühgeschichte: Prof. Dr. Andreas Zimmermann,  
Prof. Dr. Jürgen Richter  
Universität und Stadtbibliothek Köln, Abteilung Historische Sammlungen:  
Dr. Wolfgang Schmitz
- München*, Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung Handschriften und Alte Drucke:  
Dr. Claudia Fabian, Margot Attenkofer
- München*, Staatliche Münzsammlung: Dr. Bernhard Overbeck, Dr. Kay Ehling
- Noordwijk (Niederlande)*, Bastiaan Blok
- Remagen*, Römisches Museum: Kurt Kleemann
- Wolfenbüttel*, Herzog-August-Bibliothek: Prof. Dr. Helwig Schmidt-Glintzer,  
Christian Hogrefe
- und ungenannte private Leihgeber

Eingeschrieben ins ewige Gedächtnis. Überlegungen zur Funktion der  
Schriftverwendung an mittelalterlichen Kunstwerken

**Einleitung**

Die Vorstellung vom mittelalterlichem Umgang mit Bildern und Texten ist bis heute vom berühmten Dictum Gregors des Großen über die Bilder als Textersatz und „Lektüre“ für Leseunkundige geprägt, mit der er auf die ablehnende Haltung des Bischofs Serenus von Marseilles gegenüber dem Einsatz von Bildern in Kirchen reagierte<sup>1</sup>. Denn diese Sentenz Gregors wurde von Kirchenrechtlern wie Burchard von Worms, Scholastikern wie Petrus Lombardus und Thomas von Aquin bis zum Bilderstreit der Hussiten und Reformatoren immer wiederholt – und unhinterfragt von der mediävistischen Forschung übernommen. Kunstgeschichte und Philologien erkannten mittelalterlichen Bildern, von ihrer ästhetisch stilistischen Gestalt einmal abgesehen, lange nur einen illustrativen oder propädeutisch-didaktischen Wert zu. Schriftverwendung im Zusammenhang des Bildes erschien von dieser Warte aus als Selbstwiderspruch und fand entsprechend kaum Beachtung. Betrachtet man jedoch die mittelalterlichen Kunstwerke, so erscheint gegenüber der Kunst der Neuzeit die enge Verbindung von Schrift und Bild als ein markantes Charakteristikum mittelalterlicher Kunst. Erst

<sup>1</sup> MICHAEL CURSCHMANN, *Pictura laicorum litteratura? Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum Codex Manesse*, in: HAGEN KELLER/KLAUS GRUBMÜLLER/NIKOLAUS STAUBACH (Hgg.), *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen*, München 1992, 211–230, hier 216 f.; KLAUS KRÜGER, *Die Lesbarkeit von Bildern. Bemerkungen zum bildungssoziologischen Kontext von kirchlichen Bildausstattungen im Mittelalter*, in: Hg. CHRISTIAN RITTELMAYER, *Bild und Bildung. Ikonologische Interpretationen vormoderner Dokumente von Erziehung und Bildung (Wolfenbütteler Forschungen 49)*, Wiesbaden 1991, 105–133. Im Jahr 600 ermahnt Gregor den Bischof von Serenus von Marseilles, seine Kirchen nicht des Bilderschmucks zu berauben: „Aliud est enim picturam adorare, aliud picturae historia, quid sit adoreandum, addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantes vident quod debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt.“ (MGH Epp. 2, S. 270)

jüngste Forschungen heben die scheinbar klare Trennungslinie zwischen schriftbeflissenen und kunstverachtenden Klerikern einerseits, einer oralen und visuellen Kommunikationswelt der Laien andererseits auf<sup>2</sup>. Ausgehend von dieser Neubewertung des Verhältnisses von Schrift und Bild im Mittelalter will der folgende Beitrag aufmerksam machen auf die Vielfalt von Lebensbereichen, in denen Schrift und Bild im Mittelalter zusammenwirkten. Für die mittelalterliche Buchkunst ist dies bekannt. Weniger bewußt sind jedoch die zahlreichen Schriftzeugnisse in anderen Medien, auf Textilien, Minnekästchen, Schüsseln und Siegeln, Glasfenstern und Gemälden. Warum werden diese Werke mit Inschriften versehen, mit welchen Aussagen? Wie verhält sich die schriftliche Botschaft zur bildlichen? An wen richten sich die Inschriften? Welche Sprache wählt man, Latein oder Volkssprache? Drei unterschiedliche Aspekte und Formen künstlerischer Schrift-Bild-Kombination sollen im folgenden vorgestellt werden: Schrift und Bild in mittelalterlichen Handschriften, Bild und Schrift als Medien der Vergegenwärtigung, Authentifizierung und Memoria, und schließlich Schrift als Ornament.

<sup>2</sup> Erst in jüngster Zeit läßt sich ein Bewußtseinswandel beobachten. MARY CARRUTHERS, *The Craft of Thought. Meditation, rhetoric, and the making of images 400–1200*, Cambridge Mass. 1998, <sup>3</sup>2006, 122 arbeitet heraus, daß im Mittelalter nicht zwischen verbaler und visueller Memoria unterschieden wurde (Alkuin), daß beim Lesen mentale Bilder entstehen und gezielt hervorgerufen werden (Augustin). HORST WENZEL, *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995, 292 f. weist auf die Nähe von Schreiben und Malen als im Mittelalter nicht vollständig gegeneinander ausdifferenzierte Tätigkeitsvorstellungen hin, die auch begrifflich nicht klar geschieden werden. HAIKO WANDHOFF, *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelles Räume in der Literatur des Mittelalters*, Berlin 2003, 19 macht darauf aufmerksam, daß mittelalterliche Beschreibungen von Kunstwerken selbstverständlich Inschriften, Tituli oder Beischriften mit einbeziehen. ULRICH ERNST, *Facetten mittelalterlicher Schriftkultur. Fiktion und Illustration. Wissen und Wahrnehmung*, Heidelberg 2006, 22 widerlegt das Klischee vom leseunkundigen Ritter schon in der frühen höfischen Epik, da die Erwähnung von lesenden, Briefe schreibenden Rittern sehr zahlreich sind und nicht nur die Damen des Psalterlesens mächtig. JEFFREY HAMBURGER, *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton 2006, 4 betont die intensive Nutzung des Bildmediums im theologischen Kontext, Bilder werden verwendet in theologischen Kommentaren und Traktaten, eine Vielzahl theologischer Trakte wiederum reflektiert auf Möglichkeiten der Bilder als Repräsentationen komplexer gedanklicher Gehalte.

## 1. Schrift und Bild in mittelalterlichen Handschriften

Das Buch gilt gemeinhin als gleichsam privates Medium, setzt sich doch der moderne Leser meist allein mit einem Text auseinander. Illustrierte Bücher aber sind heute abgewertet zum Kinderbuch – Bilder dienen hier der Veranschaulichung, als Erinnerungsstütze für Leseunkundige. Anders als heute sind Bücher im Mittelalter allein wegen ihres teuren Materials (Pergament) Kostbarkeiten, es sind Unikate, deren Textzusammenstellung und Textgestaltung jeweils verschieden ist von anderen Codices. Die hier ausgewählten Beispiele sollen auf verschiedene Aspekte mittelalterlichen Schrift- und Bildgebrauchs im Medium Buch aufmerksam machen: auf die Rolle von Initialen zwischen Schrift und Bild, auf die Bedeutung von Bildern als Meditationshilfen, auf die Benutzungssituation, d. h. privaten und öffentlichen Buchgebrauch, die Sinnveränderung von Bildern durch Textergänzungen, auf die Visualisierung der Textstruktur durch künstlerische Gestaltung.

Initialen, insbesondere historisierte oder figürliche Initialen, sind Zwitter zwischen Schrift und Bild. Schon indem Buchstaben durch ihre Größe und ihr seitliches Herausrücken aus dem Textblock vom Text abgehoben werden, wird der Lesefluß gestört, wird diesen Initialen Aufmerksamkeit jenseits des durch die Lektüre erfaßten Wortinhalts zuteil. Seit dem Frühmittelalter wird diese Leserritation eingesetzt, um Textabschnitte zu markieren<sup>3</sup>. Doch erst seit dem 12. Jahrhundert wird die Gliederung eines Textes häufig durch historisierte Initialen hervorgehoben, die einen inhaltlichen Textbezug aufweisen. Zunächst geschieht dies vor allem in Bibeln und Psaltern, später auch in anderen Texten, neben den schon genannten liturgischen Handschriften (Graduale, Antiphonar) auch in wissenschaftlichen, theologischen oder juristischen (z. B. *Decretum Gratiani*). Ein besonders interessantes Beispiel ist das hier ausgestellte Blatt aus dem Albani-Psalter (Schnütgen-Museum, Inv. Nr. M 694).

<sup>3</sup> JOHANN PETER GUMPERT, *Zur ‚Typographie‘ der geschriebenen Seite*, in: KELLER/GRUBMÜLLER 1992 (wie Anm. 1), 283–292.

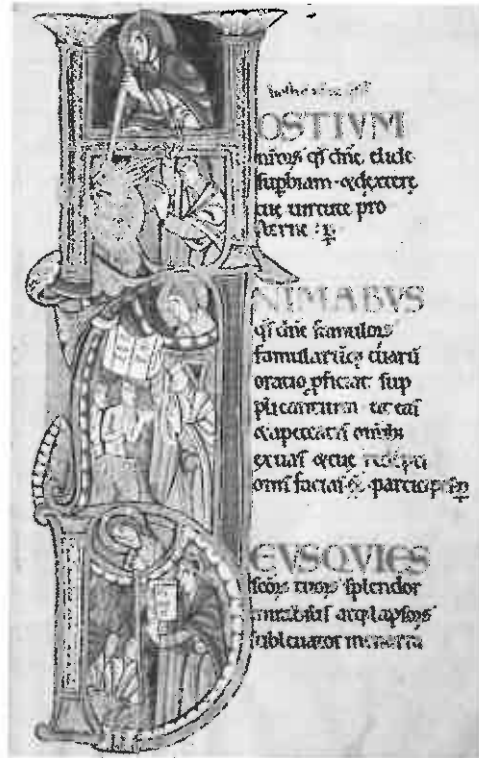


Abb. 1: Schlußblatt aus dem Albani-Psalter mit Collectae, St. Albans um 1130 (Köln, Schnütgen-Museum, M 694).

Die Handschrift (Hildesheim, Dombibl. Hs. St. God. 1) wurde um 1130 für die englische Adlige Christine von Markyate geschaffen, die, um ihr Keuschheitsgelübde zu halten, sich aus einer Zwangsehe zum Einsiedler Roger von St. Alban geflüchtet hatte und dort seit 1118 als Rekluse lebte. Den Auftrag gab wohl ihr Förderer und Lehrer Abt Geoffrey von St. Alban, in dessen Benediktinerkloster Christina 1131 Profess ablegte und 1145 Priorin eines angegliederten Frauenpriorats wurde<sup>4</sup>. Die Handschrift enthält vor dem Psalter zu Beginn einen Kalender u.a. mit persönlichen Einträgen Christinas, dann einen Bildzyklus zum Leben Jesu, dessen Bildfolge teils gegen die biblische Chronologie verstößt, indem sie Binnenerzählungen zusammenfaßt, die wohl auf die Meditation durch

<sup>4</sup> URSULA NILGEN, Psalter für Gelehrte und Ungelehrte im hohen Mittelalter, in: FRANK O. BÜTNER (Hg.), *The illuminated Psalter. Studies in Content, Purpose and Placement of its Images*, Turnhout 2004, 239–248; ANTON VON EUW, *Die Handschriften und Einzelblätter des Schnütgen-Museums Köln. Bestandskatalog*, Köln 1997, Nr. 5.

die Rekluse Christina abzielen. An den Bildzyklus schließt sich eine altfranzösische Alexius-Vita an, die eine vorbildliche Parallele für Christinas Rückzug aus dem adligen Leben bietet. Auf Visionen der Rekluse nehmen vermutlich Bilddarstellung und Paraphrase der Emmausgeschichte Bezug, die ebenfalls noch vor dem Psalter eingeschoben wurde. Dieser wird besonders reich mit historisierten Initialen ausgestattet. Ihm vorangestellt ist zudem ein lateinisches Exzerpt aus dem eingangs zitierten Brief Gregors des Großen an den Bischof Serenus von Marseilles über den rechten Gebrauch der Bilder – mit altfranzösischer Übersetzung. Die Empfängerin war, wie aus den theologisch anspielungsreichen Initialen abzulesen ist, nicht nur des Lesens altfranzösischer und lateinischer Texte mächtig, sondern auch theologisch gebildet. Abt Geoffrey setzt in der Handschrift in besonderer Weise das Bildmedium ein, wohl um die besondere visionäre Begabung Christinas anzusprechen und anzubinden an die Textmeditation. Das Schnütgen-Einzelblatt kann dies veranschaulichen: Das ursprünglich den Psalteranhang der Handschrift beschließende Blatt enthält kurze Meßgebete (Collectae), die jeweils mit historisierten Initialen versehen sind. Die erste Oratio bittet, der Herr möge den Hochmut der Feinde vernichten. Dies wird durch Christus, der mit einem Stab auf einen Teufel niederstößt, verdeutlicht. Der Beter weist durch seine Zeigegesten und sein Aufblicken zu Christus auf die die Handlung auslösende Wirkung des Gebets. Die zweite Initialszene wiederholt den Beginn der im Text stehenden Bitte um Erlösung der Seelen in dem Buch, das ein Bischof, begleitet von Christus im Wolkensegment, zwei nackten, in Höllenrachen stehenden Figuren, Abbildern der sündigen Seelen, vor Augen hält. Damit wird der betrachtende Leser der Oratio mit den vom Höllenrachen bedrohten Sündern identifiziert, der betende Bischof als Vertreter Christi. Die dritte Oratio hebt den Glanz des von seinen Heiligen umgebenen Gottes hervor, dessen Gnade den getauften, verstorbenen Sündern beim Gericht zuteil werden möge. Die Darstellung verbindet die beiden voranstehenden Initialbilder, indem wieder ein Bischof das Buch mit der Oratio den Sündern im Höllenrachen vorweist, doch werden diese neu bekleidet, während Christus – wie oben – mit dem Stab den Feind überwindet. Diese Initialen machen deutlich, wie selbständig und kreativ mittelalterliche Miniaturisten den Sinngehalt lateinischer Texte auch ohne Vorlagen ins Bild zu

setzen verstanden. Somit ist der Albani-Psalter ein frühes Beispiel für das persönliche, individuell auf die Benutzerin und ihre private „Andacht“ zugeschnittene Gebetbuch einer adligen Frau.

Doch es gibt ebenso Tendenzen zur Standardisierung der Textgestaltung und Ausstattung von Prachtausgaben, zunächst in den karolingischen Bibeln und Evangelien aus Tours, dann den ottonischen Sakramentaren aus Fulda, später auch für Gradualien und Antiphonare. Während Handschriften aus dem mittelalterlichen Schulunterricht vornehmlich Federzeichnungen und Schemata aufweisen und damit vom materiellen Aufwand her eher schlicht gehalten sind, werden die liturgischen Codices häufig kostbar und reich mit Deckfarbenmalerei, Gold und Silber illuminiert. Dies gilt nicht nur für die Cluniazenser- und Benediktinerklöster, die großen Wert auf die künstlerische Ausgestaltung der Liturgie und der Gottesdiensträume legten, sondern sogar für die liturgischen Handschriften der Bettelorden. So weist das Valkenburg-Graduale (Köln, Diözesan-Hs 1b, Köln, 1299) historisierte, d. h. figürlich oder szenisch gestaltete Initialen und Bordüren nicht nur zu den Hochfesten des Kirchenjahres auf, sondern auch zu vielen Heiligenfesttagen<sup>5</sup>. Die großformatige Handschrift ist für den Chorgesang angelegt, das Schriftsystem wird durch eine Notenschrift in Hufnagelnotation ergänzt. Der Buchschmuck – und dazu gehören neben Initialbildern auch ornamentale Initialen, Zierschriften sowie Bordüren, die den Textbeginn rahmen und teils von Tieren und Menschen bevölkert sind – visualisiert den Rang eines Festes. Dabei geht es weniger darum, ob ein Heiligenfest durch eine figürliche oder ornamentale Initiale eingeleitet wird. Die moderne Kunstgeschichte schätzt zwar die bildhaften Initialen höher, doch entspricht diese Gewichtung nicht dem mittelalterlichen Bildgebrauch: Das Ornament genoß (besonders im Frühmittelalter) eine sehr hohe Wertschätzung; die Initialgröße war für die Textordnung und Festbedeutung wichtiger als seine Gestaltungsweise<sup>6</sup>. So veranschaulicht die Buchzier des Valkenburg-Graduales die Festhierarchie des Kölner Franziskanerkonvents im Jahreskreis. Die zum Beginn eines Festtags dargestellte Heiligenfigur oder biblische Szenen zeigt an, zu welchem Festtag die nachfolgenden Ge-

<sup>5</sup> Ausstellungskatalog *Glaube und Wissen im Mittelalter. Die Kölner Dombibliothek*, Hg. JOACHIM PLOTZEK, München 1998, Nr. 88.

<sup>6</sup> CHRISTINE JAKOBI-MIRWALD, *Text – Buchstabe – Bild. Studien zur historisierten Initiale im 8. und 9. Jahrhundert*, Berlin 1998, 94.

sänge gehören. Sie illustrieren diese nicht, sie sind also keine direkten Umsetzungen des Textes ins Bildmedium, sondern sie verbildlichen das Leitthema des Tages. Das Zusammenspiel von Text und Bild in mittelalterlichen Handschriften ist daher als differenzierter und bewußter Einsatz verschiedener Medien zu werten. Je wichtiger das Fest, desto umfangreicher ist sein Schmuck in der Handschrift. So ist die besondere künstlerische Ausgestaltung des Franziskusfesttags im Valkenburg-Graduale ein wichtiger Hinweis darauf, daß diese Handschrift für einen Franziskanerkonvent bestimmt war. Diese individuelle, am Fest- und Heiligenkalender einer Kirche orientierte Ausgestaltung der liturgischen Handschriften wird auch nach Einführung des Buchdrucks beibehalten. Ähnlich gilt dies für das kostbare, großformatige Antiphonar, das laut Kolophon von Anna Hachenberch geschrieben wurde (Schnütgen-Museum, Inv. Nr. C 44)<sup>7</sup>. Stilistisch ist es den der Devotio moderne zugehörigen Fraterherren am Weidenbach um 1520–30 zuzuweisen. Seine Bestimmung für die Augustinerinnen von St. Cäcilien jedoch ist aus den typisch Kölner Heiligenfesten und der besonderen Auszeichnung des Cäcilienfestes (Bd. 2, f. 256v) zu ersehen.

Wie Graduale und Antiphonar im Rahmen der Meßfeier benutzt wurden, so auch das um 1220–30 entstandene Missale-Fragment mit einer Kreuzigungsminiatur aus dem Kölner Stift St. Georg (Schnütgen Museum, Inv. Nr. M 500). Seit Mitte des 9. Jahrhunderts wurde in Sakramentaren der Beginn des Kanongebets oftmals mit dem Kreuzzeichen oder einer Kreuzigungsszene eingeleitet, indem das T(e igitur) zum Kreuzzeichen umgedeutet wurde<sup>8</sup>. Dem Priester wird so zu Beginn der Opfermesse die theologische Grundlage seiner nachfolgenden Handlung, das göttliche Selbstopfer des Menschensohnes, gleichsam als Meditationsangebot vor Augen gestellt. Im 12. Jahrhundert tritt an die Stelle des historisierten Initials oft wie hier eine Kreuzigungsminiatur. Die nachgetragene schriftliche Anweisung unter der Miniatur verändert den Gebrauch und die Rolle des Kreuzigungsbildes. In heller Textura steht die Anweisung „hic osculetur crucifixum domini“ – hier ist der Kreuzifix des Herrn zu küssen. Die Christus zu erbringende Ehrerbietung wird hier stellvertretend an seinem Bildnis vollzogen,

<sup>7</sup> v. EUW 1997 (wie Anm. 4), Nr. 4.

<sup>8</sup> RUDOLF SUNTRUP, *Te igitur-Initialen und Kanonbilder in mittelalterlichen Sakramentarschriften*, in: CHRISTEL MEIER/UWE RUBERG (Hgg.), *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, Wiesbaden 1980, 278–382.

ähnlich wie in der Karfreitagsfeier das Kreuz selbst durch Kniefall und Kuß geehrt wurde. In vergleichbarer Weise werden später Kreuzigungsszenen in Eid- und Bruderschaftsbücher integriert, auf die, wie Abriebspuren zeigen, durch Auflegen der Finger Gelöbnisse abgelegt wurden<sup>9</sup>. Das Kreuzigungsbild, in dem das Sühneopfer Christi vor Augen steht, wird zum Bestandteil eines Rechtsaktes, die Selbstverpflichtung wird gleichsam vor Christus abgeleistet. Just diese Seite des Codex wurde zudem für den schriftlichen Besitzeintrag genutzt, der einer Entfernung des Eigentums aus dem Konvent entgegenwirken sollte. Hier wird wie in den Eidbüchern das Bild Christi als Rechtsgarant verwendet.

## 2. Bild und Schrift als Medien der Vergegenwärtigung, Authentifizierung und Memoria

Im Mittelalter werden jedoch nicht nur in Codices Texte und Bilder kombiniert, sondern eine Vielzahl bildlich gestalteter Objekte tragen nun Inschriften. Dies gilt vor allem seit dem Hochmittelalter, einer Epoche, in der insgesamt eine rasche Zunahme von Schriftlichkeit in verschiedenen Lebensbereichen zu konstatieren ist, nicht nur in der kirchlichen wie in der kommunalen Verwaltung und Repräsentation<sup>10</sup>.

Seit dem 12. Jahrhundert führen nicht mehr nur weltliche und geistliche Herrscher, sondern auch Konvente Siegel. Während die Herrscher sich auf ihren Siegeln meist frontal thronend mit ihren Amtszeichen präsentieren und eine Umschrift ihren Namen und ihr Amt nennt, lassen sich Konvente in der Regel durch ihre Patrone vertreten. So zeigt das wohl Ende des 12. Jahrhunderts gefertigte Siegel des Kölner Kanonissenstifts St. Cäcilia (Historisches Archiv der Stadt Köln, St. Caecilien U 1/79: 1343, März 27)<sup>11</sup> im Zentrum die Patronin als junge, elegant gekleidete Frau mit offenem, langem Haar und Kronreif, einem kostbar verzierten Gewand mit modischen, weit herabhängenden Ärmeln. Sie steht

<sup>9</sup> JOHANNA GUMMLICH-WAGNER, Bildproduktion und Kontemplation. Ein Überblick über die Kölner Buchmalerei in der Gotik, Weimar 2003, 162–182.

<sup>10</sup> HAGEN KELLER, Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen, in: KELLER/GRUBMÜLLER 1992 (wie Anm. 1), 1–8.

<sup>11</sup> Ausstellungskatalog Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln, hg. ANTON LEGNER, 3 Bände, Köln 1985, D 53.

frontal auf einem Podest und hält vor der Brust einen Palmzweig als Zeichen ihres Martyriums; in der Rechten hebt sie einen Leuchter empor als Hinweis auf ihre Zugehörigkeit zu den klugen Jungfrauen, die sich für die Ankunft des Herrn bereitgehalten haben (Mt 25, 1–13). Die Umschrift +SIGILLV(m) ECCL(es)IE S(an)C(t)e [Cecilie] VIRGINIS IN COLONIA identifiziert die dargestellte Heilige als heilige Jungfrau Cäcilie. Ohne diese Siegelumschrift könnte man die dargestellte heilige Jungfrau mit einer anderen verwechseln, die Schrift sichert ihre Identifizierung. Zugleich aber nennt die Umschrift explizit die der Heiligen Cäcilia geweihte Kölner Kirche. Der Konvent wird im Bildnis der Patronin vertreten, die Patronin zur Rechtsherrin des Konvents<sup>12</sup>. Ihre Stilisierung als edle, kluge Jungfrau läßt sie als Idealbild der Kanonissen erscheinen.

Die Tendenz zur bildlichen Kommunikation des Selbstverständnisses von Amtsträgern oder Institutionen schlägt sich seit der Mitte des 12. Jahrhunderts auch in der skulpturalen Gestaltung von Kirchenportalen nieder. In Deutschland werden nun in Tympana meist die jeweiligen Kirchenpatrone dargestellt. So zeigt auch das Tympanon am Nordportal der romanischen Cäcilienkirche (Schnütgen-Museum, 3.V.12. Jh.) die Herrin der Kirche als frontale Halbfigur im Zentrum, begleitet von den kleineren, in Proskynese und im Halbprofil dargestellten Gestalten ihres Bräutigams Valerianus und seines Bruders Tiburtius, die der Legende nach mit ihr das Martyrium erlitten<sup>13</sup>. Die Namen und damit die Identität und historische Rolle der Dargestellten sind den senkrecht neben den Figuren angebrachten Inschriften (sowie ihren heute verlorenen Märtyrerpalmten) zu entnehmen. Diese inschriftliche Bestätigung oder Vergewisserung scheint dem heutigen Betrachter überflüssig, ist doch davon auszugehen, daß die Konventualinnen ihre Patrone selbstverständlich (er)kannten. Daher ist ein anderer Grund für die schriftliche Namensnennung anzusetzen. In der Liturgie spielt seit dem frühen Mittelalter die Nennung und Fürbitte für die namentlich genannten Lebenden und Verstorbenen eine große Rolle. Zugrunde liegt die Vorstellung, daß nur denjenigen, die Eintrag in das göttliche Buch des Lebens (liber vitae) finden, des ewigen Lebens teilhaftig werden würden (Apk 3,5; 20,12). So hält auch der als Weltenherrscher und Richter wiederkehrende Christus in

<sup>12</sup> HANS-JÜRGEN BECKER, Der Heilige und das Recht, in: Politik und Heiligenverehrung im Hochmittelalter, hg. JÜRGEN PETERSOHN, Sigmaringen 1994, 53–72.

<sup>13</sup> Ausstellungskatalog Ornamenta Ecclesiae 1985 (wie Anm. 11), E 118,



Darstellungen der *Majestas Domini* oftmals das offene Buch vor sich. Auf dem ausgestellten Elfenbeintäfelchen (Schnütgen-Museum, Inv. Nr. G 121) der *Majestas Domini* vom Ende des 11. Jahrhunderts wird durch die Inschrift „*EGO SUM A(lpha) ET O(mega)*“ (Apk 21,6) auf ebendieses Endgericht hingewiesen, in dem die Treulosen mit dem ewigen Tod bestraft und die Guten mit der Seligkeit belohnt werden. Die Umschrift der Mandorla lautet: „*Vox sonet ad tenebras) recinat concordia me(cum)*“<sup>14</sup>. Verbrüderungsbücher wurden angelegt, in denen die Namen derjenigen Konventualen, derer in Gebet und Fürbitte gedacht wurde, aufgeführt wurden<sup>15</sup>. In Aufnahme antiker Person- und Rechtsvorstellungen wurde auch im Mittelalter mit dem Namen gleichsam die Rechtsperson aufgerufen und angesprochen; erst durch die Nennung des Namens des Betroffenen erhielten auch die Fürbitten Geltungskraft. Zugleich kommt der Namensbeischrift ein Aufforderungscharakter zu, denn auch wenn das stille Lesen im hochmittelalterlichen Studienbetrieb schon gepflegt wurde, so stellt doch die Inschrift im Kontext der bildlichen Darstellung eine Aufforderung zum lesenden Memorieren oder Aussprechen der aufgeschriebenen Worte dar. Dies bewirkt und verstärkt die Evokation der bildlich dargestellten Heiligen und ihre Präsenz im Sinn der Konventualen. Ähnlich gilt dies für die außen umlaufende Inschrift. Diese nimmt Bezug auf den von oben herabkommenden Engel, der der Heiligen die (heute verlorene) Märtyrerkrone aufsetzte, und spricht direkt die Kanonissen als diejenigen an, die der Patronin Nachfolge leisten sollen: *VOS QUI SPECTATIS HEC PREMIA VIRGINITATIS / EXPECTATE PARI PARITER VIRTUTE BEATI*. Die Inschrift aktiviert durch ihre Aufforderung die Betrachter(innen), ähnlich wie auch die Figur der Heiligen sie durch die dunklen Pupillen aus eingelegtem Glasfluß anzusehen scheint.

Die Heiligen werden jedoch nicht nur in Bildnis und Name vergegenwärtigt, sondern seit dem Hochmittelalter auch in Gestalt von namentlich bezeichneten Reliquien in Reliquiaren präsentiert. Während im Frühmittelalter Reliquien der Heiligen entweder dauerhaft in Altären geborgen waren oder in kostbaren, fest verschlossenen, edelsteinverzierten Sammelreliquiaren gleichsam anonym be-

<sup>14</sup> HERMANN SCHNITZLER, *Das Schnütgen-Museum. Eine Auswahl*, Köln 1961, Nr. 10.

<sup>15</sup> KARL SCHMID/JÜRGEN WOLLASCH (Hgg.), *Der Liber Vitae der Abtei Corvey. Studien zur Corveyer Gedenkübelieferung und zur Erschließung des Liber Vitae*, Wiesbaden 1989.

wahrt wurden, steigt die Zahl mobiler Reliquiare und Reliquiarformen im Zuge der im 11. Jahrhundert vermehrten Gebeinerhebungen<sup>16</sup>. Verstärkt wird diese Entwicklung noch durch die Einnahme Konstantinopels durch die Kreuzfahrer, durch die eine große Zahl von Reliquien und Reliquiaren in den Westen gelangten. Dem mißbräuchlichen Reliquienhandel versuchte Papst Innozenz III. (1198–1216) auf dem 4. Laterankonzil 1215 durch strengere Bestimmungen entgegenzutreten. So wurde die Öffnung von Reliquiaren und die Entnahme von Reliquien untersagt, die Identifizierung von Reliquien durch beizugebende, schriftliche Authentiken gefordert<sup>17</sup>. Auch künstlerisch ist eine verstärkte Auseinandersetzung mit byzantinischen Reliquienpräsentationsformen zu spüren. Das um 1220–30 im Rhein-Maasgebiet entstandene Patriarchalkreuz (Schnütgen-Museum, Inv. Nr. G 29) weist nicht nur durch seine Form als Doppelkreuz nach Byzanz<sup>18</sup>. Da das relativ schlichte, lediglich von einem Perlstab gerahmte Messingkreuz nur an der Vorderseite vergoldet ist, wird seine ursprüngliche Einbettung in ein Tafelreliquiar (Staurothek), ähnlich derjenigen in Mettlach oder St. Matthias in Trier, vermutet und eine Verwendung als Vortragekreuz ausgeschlossen. Ungewöhnlich ist in diesem Zusammenhang jedoch das Fehlen einer kreuzförmig präsentierten Kreuzreliquie. Vielmehr erinnert die Platzierung der Bergkristalle an den Kreuzesenden und dem Kreuzstamm an ein Reliquienkreuz in Namur (Trésor d'Oignies aux Soeurs de Notre-Dame, Anfang 13. Jahrhundert) und dessen Anbringung byzantinischer Zellschmelzmedaillons an entsprechenden Stellen<sup>19</sup>. Unter den Bergkristallen sind hier nur noch im oberen Kreuzarm in Stoff gewickelte Reliquien zu erkennen. Während ihnen später meist beschriftete Cedulae beigegeben werden, sind sie hier noch durch beistehende gravierte Inschriften benannt und authentifiziert. Die Reliquien werden um die zentralen Herrenreliquien vom Grab Christi angeordnet und in Gruppen zusammengefaßt nach Aposteln, Erzmärtyrern, weiblichen sowie weiteren

<sup>16</sup> KLAUS GEREON BEUCKERS, *Der Essener Marsusschrein. Untersuchungen zu einem verlorenen Hauptwerk der ottonischen Goldschmiedekunst*, Münster 2006, 65–99.

<sup>17</sup> GIA TOUSSAINT, *Die Sichtbarkeit des Gebeins im Reliquiar – eine Folge der Plünderung Konstantinopels?*, in: BRUNO REUDENBACH/DIES. (Hgg.), *Reliquiare im Mittelalter*, Berlin 2005, 89–106.

<sup>18</sup> ANNETTE WILLBERG, *Goldschmiedekunst des Mittelalters (Meisterwerke im Schnütgen-Museum Köln)*, Köln 1998, 28.

<sup>19</sup> Vgl. Ausstellungskatalog *Ornamenta Ecclesiae 1985* (wie Anm. 11), H 34.

Heiligen. Diese Form der Präsentation von Reliquienpartikeln unter Bergkristall findet sich seit dem 11. Jahrhundert, zunächst bei Reliquienkreuzen, dann im 12. Jahrhundert auch bei Reliquienkästchen (vgl. Hildesheim, DS 20, um 1160–70). Seit Anfang des 13. Jahrhunderts entstehen dann auch Ostensorien, d. h. reine Schaugefäße aus Bergkristall, die die Reliquien allseits sichtbar und doch fest umschlossen präsentierten, sowohl große wie das Attala-Handreliquiar (Straßburg, Collège Saint-Etienne)<sup>20</sup>, als auch kleine Reliquienanhänger (Schnütgen-Museum, Inv. Nr. G 393, um 1300), die mit gravierten Inschriften den Reliquieninhalt dokumentieren. Es bedarf für die Gläubigen nicht mehr einer materiell kostbaren Umkleidung der unscheinbaren Partikel mit Sinnbildern der himmlischen Wohnungen, um sie zum Glauben an die durch die Reliquien hindurch wirkende göttliche Gnadenkraft zu bewegen. Die sogenannte Schaufrömmigkeit des Spätmittelalters läßt sich so als Erziehung zum Aushalten der Diskrepanz zwischen irdisch-verweslicher Erscheinung der Reliquien und dem Wissen um die ihnen innewohnende Bedeutung interpretieren. Inschriften authentifizieren nicht nur, sondern liefern zugleich durch ihre Angaben den sachlichen Anhaltspunkt für eine solche geistliche Betrachtung der Reliquien.

Das Streben nach visueller und schriftlicher Vergegenwärtigung läßt sich seit dem 12. Jahrhundert jedoch nicht nur bezüglich der Heiligen und Reliquien konstatieren, sondern gilt ebenso für den Bereich der Stiftermemoria. Traten bis ins 12. Jahrhundert vor allem hohe Geistliche und Herrscher als Stifter hervor, so weitet sich in der Folgezeit der Kreis der Stifter auf Laienkreise aus. Über privilegierte Orte der Stiftermemoria verfügen selbst jetzt noch vor allem Geistliche. So zeigt das bereits vorgestellte Valkenburg-Graduale (Köln, Diözesan Hs. 1b) im ganzseitigen Widmungsbild (f. 1v) in einer hochgotischen Architekturgliederung unter der breiteren Mittelarkade den frontal thronenden Christus mit Buch und Rede- bzw. Segensgestus. Ihm zu Füßen kniet ein Franziskanermönch, der seinen Blick nach oben zu Christus richtet; er ist wie dieser vor blauem Grund dargestellt, jedoch durch eine Arkade von Christus räumlich geschieden. Seine Hände berühren eine aufrecht stehende Inschrifttafel, deren Wortlaut den Mönch als Schreiber und Illuminator des Buches, Johannes von Valkenburg, identifiziert und das Entstehungsjahr 1299 angibt. Der Buchmaler inszeniert hier einen Wettstreit zwischen der Dauerhaftigkeit in Stein gemeißelter epigraphischer

<sup>20</sup> TOUSSAINT 2005 (wie Anm. 17).

Memoria und derjenigen, die durch das vorliegende Buch im liturgischen Kontext zu erwarten ist. Er präsentiert sich in großer Nähe zum Weltenherrscher Christus, ohne die Fürbitte der seitlich unter Arkaden dargestellten Ordensheiligen, oben Maria und Franziskus, darunter Klara (mit Monstranz) und Antonius von Padua, zu bemühen. Die erbrachte Leistung, das Schreiben des prachtvoll gezierten liturgischen Buches, und die fromme Haltung sind Grundlage für die erhoffte Belohnung durch Christus, auf die nur aufgrund der aufgenommenen Bildtradition und nicht explizit durch Inschriften aufmerksam gemacht wird.

Ein Beispiel für neu aufkommende Stiftermemoria für Laien Anfang des 14. Jahrhunderts ist das Glasfenster aus Soest (Schnütgen-Museum, Inv. Nr. M 660, M 614)<sup>21</sup>. Unterhalb der Kreuzigungsszene, die Christus in zusammengesunkener, stark gebrochener Körperhaltung mit geschlossenen Augen als Toten zeigt, der von Maria und Johannes zu Seiten des Kreuzes auf einer schmalen Bühne stehend betrauert wird, kniet das Stifterpaar, die Frau unterhalb Mariens, ihr Gatte unter Johannes. Beide Stifter tragen bürgerliche Tracht, sie sind zur Mitte gewandt, der Blick der Frau ist nach oben zur Kreuzigungsszene gerichtet, der des Mannes gleichsam nach innen. Beide Stifter erheben im Gebet ihre Hände, hinter denen jeweils ein Spruchband ansetzt, das sich mit dem anderen überkreuzend nach oben zu den Heiligen schwingt. Zu lesen sind darauf, oben beginnend, die Namen der beiden, GODG. E VANDER MOL und METGS VANDER MOLE. Sie wurden anhand von Urkunden als Angehörige der Soester Patrizierfamilie van der Molen identifiziert (Godefridus wird 1295–98 erwähnt). Diese Glasmalereien gehören, wie weitere Scheiben mit gleichem Ornamentgrund in St. Pauli in Soest und Altena zeigen, offenbar zu einem größeren Zyklus von Glasfenstern, die von Soester Patriziern gestiftet wurden. Dieselbe Form patrizischer Selbst- und Fürbittdarstellung im Medium der Glasmalerei findet sich auch im Kölner Stifterfenster der Patrizier Overstolz und von der Schafportzen von 1313 (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum). Diese Glasfenster richten sich an einen weiteren Betrachterkreis als das Widmungsbild des Valkenburg-Graduales; sie ermöglichen eine dauerhafte Stiftermemoria auch außerhalb der liturgischen Feier. Grundlage für die Memoria ist in beiden Fällen

<sup>21</sup> Vgl. BRIGITTE LYMANT, Die Glasmalereien des Schnütgen-Museums. Bestandskatalog, Köln 1982, Nr. 25, 26.

die Namensnennung der Stifter, auf einen konkreten Fürbitt-Appell wird verzichtet, denn er ist bereits an der gewählten Bildformel – des Betenden zu Füßen Gottes – ablesbar.



Abb: 2a-b: Glasfenster mit Kreuzigung und Stiftern, Soest, Anfang 14. Jahrhundert (Köln, Schnütgen-Museum, M 660, M 614).

Im 15. Jahrhundert kommt es dann häufiger zu umfänglichen Seelgerätstiftungen durch adlige oder patrizische Familien. So stiftete der Kölner Erbvogt und Graf Gumpert II. von Neuenahr für das nahegelegene Zisterzienserinnenkloster Mariengarten, in dem die Familie ihre Grablege hatte, 1459 ein Jahrzeitgedächtnis zum Todestag seiner Gattin Margareta von Limburg sowie weitere Seelgerätstiftungen für seine Familie. Diese wurde nach seinem Tod 1484 durch seine Nachkommen um weitere Stiftungen für Beleuchtung, Altarzier, Gedächtnismessen und Gebetsgedenkverpflichtungen vermehrt. Diese Bestimmungen werden schriftlich auf einer Tafel neben dem Altar vor der Grablege fixiert, um die Vertragsverpflichtung Priester und Konvent in Erinnerung zu halten. Von der

prächtigen Ausstattung hat sich neben dem Altarretabel vom Meister der Heiligen Sippe (um 1484; Köln, WRM, Inv. Nr. 853), das zu Füßen der Mondsichelmadonna und der Patrone das Ehepaar mitsamt allen Kindern zeigt, und neben einem Tuch zur Bedeckung des Grabes am Jahrtag mit Kreuzigungsszene und Familienwappen (Schnütgen-Museum, Inv. Nr. P 374) als ältester Bestandteil eine Kasel erhalten (Schnütgen-Museum, Inv. Nr. P 220)<sup>22</sup>. Auf den Trägerstoff der Kasel, einen auffällig floral ornamentierten italienischen Seidensamt mit Goldbroschierung, wurde das Kaselkreuz, eine gewebte und reich bestickte Kölner Halbseidenborte gesetzt. Im Wechsel mit den Familienwappen – einem steigenden Löwen auf für die Grafen von Limburg, einem Adler auf Seiten der Grafen von Neuenahr – nennt der Rückenstab den Namen GUMPREDT's und seiner verstorbenen Gattin MARGRETA. Für die Stiftermemoria ist offenbar die Nennung des Namens und Darstellung der Wappen als Zeichen der Familienzugehörigkeit und des Standes am wichtigsten. Sie wird auf dem Retabel durch die bildnishaftige Vergegenwärtigung der verstorbenen Eltern und ihrer Kinder um 1484 ergänzt. Die Wiederholung von Namensnennung und Wappen erinnert an die zeitgenössische Gebetspraxis, an die wiederholte Anrufungen der Heiligen. Der Vergleich mit einer zeitgenössischen blauen Samtdalmatik (Schnütgen-Museum, Inv. Nr. P 389) mit Kölner Borten macht dies deutlich<sup>23</sup>. Denn auf der Rückseite der Dalmatik zeigen beide vertikalen Streifen zwischen Blumenornamenten die

<sup>22</sup> Vgl. Ausstellungskatalog *Himmel, Hölle, Fegfeuer. Das Jenseits im Mittelalter*, Hg. PETER JEZLER, Zürich 1994, Nr. 46–48; GUDRUN SPORBECK, *Die liturgischen Gewänder: 11. bis 19. Jahrhundert (Sammlungen des Museum Schnütgen 4)*, Köln 2001, Nr. 19.1–2.

<sup>23</sup> Vgl. SPORBECK 2001 (wie Anm. 22), Nr. 21.2.

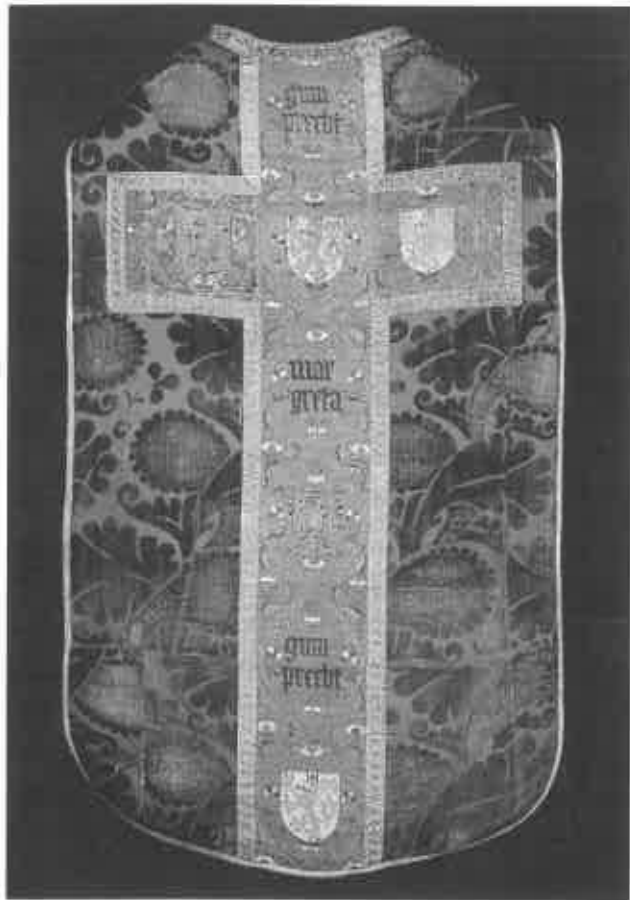


Abb. 3: Kasel,  
gestiftet von den Grafen von  
Neuenahr,  
Italien 1.H.15.Jh.,  
Köln 1459-84 (Köln,  
Schnütgen-Museum, P 220)

Anrufung AVE REGINA CELORUM, IHESUS, MARIA. Die Namen der Stifter, Johannes und Barbara, befinden sich hier im mittleren Rückenbesatz. Auf den Borten der Vorderseite alternieren jeweils die Namen Íhesus und Maria. Das heißt für die Kasel der Grafen von Neuenahr, daß die Namen der Stifter dort jenen prominenten Platz einnehmen, der sonst der Anrufung der Heiligen vorbehalten ist.

### 3. Schrift als Bildzeichen und Ornament

Die wiederholte und gleichsam ornamentale Anbringung des Namens Mariens und Jesu auf den Borten der blauen Dalmatik macht auf eine weitere Form der Schriftverwendung aufmerksam, die den modernen, westlichen Lese- und Betrachtungsgewohnheiten zuwiderläuft. Denn die Wiederholung gleicher Worte in schriftlicher Form wird als unnötige Redundanz bei mangelnder Informationsvermittlung empfunden. Diese heutige Wahrnehmung und Wertung unterscheidet sich von mittelalterlichem Textgebrauch. So sehen Bußvorschriften, Abtaßbriefe, aber auch der Rosenkranz das mehrfache Sprechen von bestimmten Psalmen, Vaterunser oder Ave Maria vor. Die Gebetsleistung bemißt sich nach der Zahl der Wiederholung der vorgeschriebenen Texte<sup>24</sup>. Liturgische Formen wie die Litanei leben von stereotypen Textwürfen (ora pro nobis). Das Lesen wird auch als murmurare oder „wiederkäuen“ des Textes bezeichnet. Das Wiederholen von Worten hat somit einen anderen Wert als heute, es ist positiv konnotiert und gefordert als Mittel der geistlichen Vertiefung, als Ausdruck der Demut und des Gehorsams. Ähnlich gleichförmige Wiederholungen von Inschriften bzw. Ausrufen finden sich auf Messingschüsseln, wie sie in Süddeutschland um 1500 in großer Zahl hergestellt wurden. Trotz ihrer oftmals sakralen Motive, Georgs Drachenkampf oder wie hier Mariä Verkündigung (Köln, Museum für angewandte Kunst, H 462), ist mit einer Nutzung im profanen, häuslichen Bereich zu rechnen, in diesem Falle vielleicht als Hochzeitsteller. Denn die hier umlaufende, wiederholt über dasselbe Modell geschlagene Inschrift verheißt oder erbittet „alzeit Geluck“.

Eine weitere Irritation wird hier wie bei den Borten ausgelöst durch den ornamentalen Charakter der Inschriften, die auf der Dalmatik als doppelte oder einfache Balken die zentrierten oder kreisförmigen Pflanzenornamente voneinander absetzen, auf der Neuenahr-Kasel hingegen selbst im Wechsel mit den Wappen die pflanzlich gebildeten Medaillons füllen. Die Schrift setzt farbliche Akzente in der dekorativen Gesamtkomposition der Paramente. Im Bereich der Buchkunst ist der Betrachter noch eher gewohnt, in einer zweiten Ebene, nach dem Textinhalt auch die Seitengestaltung, Typographie und Kalligraphie ästhetisch

<sup>24</sup> ARNOLD ANGENENDT/ROLF BUSCH u.a., Gezahlte Frömmigkeit, in: Frühmittelalterliche Studien 29, 1995, 1–71.

zu würdigen. Daß man diese auch im Spätmittelalter zu schätzen wußte, zeigt die Messingschüssel mit Verkündigungsszene. Denn das innere Schriftband mit seinen verzierten, an kufische Inschriften erinnernden Buchstaben erweist sich bei näherem Hinsehen als unlesbar. Hier wird mit der Erwartung an die Lesbarkeit von Schrift gespielt.

Doch das Ornament zog seine künstlerische Daseinsberechtigung in der Moderne, wenn überhaupt geduldet, dann aus seiner inhaltlichen Bedeutungslosigkeit als *l'art pour l'art*<sup>25</sup>. Erst in jüngster Zeit ist ein neues Forschungsinteresse am Ornament erwacht, einerseits durch die Beschäftigung mit der Rhetorik und ihren Konzepten von Modi und Stillagen, andererseits im Zuge einer Erweiterung der Ikonologie, insofern nun die politische oder statusmäßige Codierung bestimmter Ornamentformen untersucht wird. Im Spätmittelalter ist hingegen ein spielerisch-experimenteller Umgang mit Schrift als Ornament zu beobachten. Die Monogramme für Jesus Christus, IHS und XPS, werden schon früh, ähnlich wie Herrschermonogramme auf Urkunden, als verdichtete Namenszeichen und Zeichen der Gegenwart Christi aufgefaßt. So wird die limousiner Hostienpyxis vom Anfang des 13. Jahrhunderts (Schnütgen-Museum, Inv. Nr. G 42) von einem Kreuzzeichen bekrönt<sup>26</sup>. Deckel und Wandung dieses zur Aufbewahrung (konsekrierter) Hostien bestimmten Behältnisses aber tragen, eingespannt in ein Rankenmotiv, Medaillons mit dem vor weißem Grund hervorgehobenen Monogramm Jesu Christi. So wird die Gegenwart Christi in der im Innern geborgenen gewandelten Hostie außen zeichenhaft ausgedrückt. Auf einem um 1430 in Köln entstandenen Gemälde (Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. 54) hingegen wird das Monogramm IHS in goldenen Lettern als Rapportmotiv eines fiktiven roten Textilgrundes hinter der Kreuzigungsszene verwendet, ähnlich wie sonst Sterne oder Blüten.<sup>27</sup> Bezieht man mystische Vorstellungen wie das Einschreiben des IHS-Monogramms ins Herz des Gottesknechts („Seuse“) oder der Margarethe Ebner mit ein, so erhalten die scheinbar rein dekorativen Monogramme einen meditativen Gehalt. Denn das biblische Geschehen, die Betraue-

<sup>25</sup> Vgl. WERNER BUSCH, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985.

<sup>26</sup> Ausstellungskatalog *Ornamenta Ecclesiae 1985* (wie Anm. 11), C 38.

<sup>27</sup> FRANK GÜNTER ZEHNDER, *Altkölner Malerei (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums XI)*, Köln 1990, 137ff. Vgl. mit diesem Monogramm-Motiv die Tafeln mit Anbetung der Könige und Gastmahlszenen (WRM Inv. Nr. 63 und 862), ebd. 139ff.

ung von Jesu Tod durch Maria und Johannes, wird nah an den Betrachter herangerückt und betrachtet vor dem Hintergrund der gleichsam ewigen Anrufung des Gottes- und Menschensohnes, die anderen Gedanken keinen Raum mehr läßt.



Abb. 4: Kreuzigung, Köln um 1430 (Wallraf-Richartz-Museum, Nr. 54).

Eine weitere charakteristische Form ornamentaler Schriftverwendung sind die Spruchbänder, die seit Ende des 11. Jahrhunderts in szenischen Darstellungen in der Buchmalerei aufkommen. Sie übermitteln dem Leser nicht nur den Inhalt der Rede von dargestellten Personen, sondern darüber hinaus werden sie oftmals in ihrer räumlichen Gestaltung dazu benutzt, Gruppenzugehörigkeit, Adressaten der Rede oder dem Affekt der Rede Ausdruck zu verleihen, dienen seit dem 13. Jahrhundert bisweilen jedoch auch ohne Aufschrift einfach als Zei-

chen für Rede<sup>28</sup>. Als Beispiel für die inhaltlich mitteilende und den Betrachter anredende Form von Spruchbändern dient hier das wohl um 1400 entstandene Minnekästchen mit Sprüchen über die Liebe (Köln, Museum für angewandte Kunst, Inv. Nr. A 1463)<sup>29</sup>. Der Deckel zeigt im linken Feld einen Adler mit den Worten auf dem Spruchband „noch wol gerot“ (noch gut beraten), in der Mitte eine Frau, die mit Zange und Hammer ein Herz schmiedet, mit den Worten „ich lide not“, rechts einen wilden Mann mit den Worten „doch nüt thot“. In den durch Reim verbundenen Selbstbeschreibungen wird die (Liebes)Not jeweils gesteigert. Bei der hier gezeigten spätmittelalterlichen Messingschüssel (Köln, Museum für angewandte Kunst, Inv. Nr. H. 240) verbleibt hingegen allein der Gestus des Spruchbandes. Der Boden dieser Schüssel wird von einem Rankenstab geziert, um den sich Banderolen oder Spruchbänder winden. Doch die Textura-Buchstaben sind nur angedeutet, Worte sind nicht zu erkennen. Es ist nurmehr ein Verweis auf mögliche Sinnsprüche oder Devisen gegeben.

### Fazit

Die hier unter der Frage nach dem Zusammenspiel von Schrift und Bild diskutierten mittelalterlichen Werke machen deutlich, daß in elaborierten Kunstprodukten wie dem Albani-Psalter wie auf schlichten Messingschüsseln mit den vielfältigen Möglichkeiten von Schrift als Träger von Aussagen und als ornamentale Zier experimentiert wurde. Nicht nur die Lebenswelt der Geistlichen ist von Schrift bestimmt, sondern auch die Laienwelt. Schrift und Bild sind im Mittelalter Bestandteil eines differenzierten Zeichensystems, zu dem ebenso Wappen oder Monogramme, aber auch Kleidung oder Insignien gehören. All diese

<sup>28</sup> SUSANNE WITTEKIND, Vom Schriftband zum Spruchband. Zum Funktionswandel von Spruchbändern in Illustrationen biblischer Stoffe, in: *Frühmittelalterliche Studien* 30, 1996, 343–367; NIKOLAUS HENKEL, Bild und Text: die Spruchbänder der ehem. Berliner Handschrift von Priester Wernhers Maria, in: PETER JÖRG BECKER (Hg.), *Scrinium Berolinense*, Wiesbaden 2000, 246–275.

<sup>29</sup> HEINRICH KOHLHAUSSEN, *Minnekästchen im Mittelalter*, Berlin 1928; MICHAEL CAMILLE, *The medieval Art of Love*, London 1998. Die Transkription der Spruchbänder verdanke ich H.-J. ZIEGELER und H. MANUWALD. Die Vorderseite konstatiert, die Liebe sei am Anfang ohne Anlaß: „so sy one dang an dem anväg“; der Hund auf der Rückseite, Symbol der Treue, hält „das glücke noch gans“; die Sirene an der Schmalseite hingegen klagt „lidet also lög“ und „mīe vre krank“ (meine Zeit krank).

Zeichen, Schrift und Bild werden visuell rezipiert; sie bilden keinen Gegensatz, sondern wirken zusammen. Nicht umsonst werden sie so häufig miteinander kombiniert – bei der Reflexion und Strukturierung von Texten, bei der Repräsentation von Gemeinschaften oder Einzelnen, zwecks Erhalt der Memoria oder Einprägen von Sinnsprüchen. Die Auswahl der Objekte sollte die historische Entwicklung hin zu einer erweiterten schriftlichen wie bildlichen Kommunikation auch in Laienkreisen aufzeigen.