

Philologische Studien und Quellen

Laura Velte • Ludger Lieb (Hg.)

Literatur und Epigraphik

*Phänomene der Inschriftlichkeit
in Mittelalter und Früher Neuzeit*

ESV ERICH
SCHMIDT
VERLAG

Open Access
frei verfügbar 

PHILOGISCHE STUDIEN UND QUELLEN

Herausgegeben von
Bernd Bastert, Jürgen Brokoff, Volker C. Dörr,
Jörg Kilian, Thomas Niehr und Jens Pfeiffer

Band 285

Literatur und Epigraphik

Phänomene der Inschriftlichkeit
in Mittelalter und Früher Neuzeit

Herausgegeben von
Laura Velte und Ludger Lieb

ERICH SCHMIDT VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Weitere Informationen zu diesem Titel finden Sie im Internet unter
ESV.info/978-3-503-20905-7



Dieses Werk ist lizenziert unter der
Creative-Commons-Attribution-Non-Commercial-NoDerivates 4.0 Lizenz
(BY-NC-ND).

Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung
und keine kommerzielle Nutzung.

Weitere Informationen finden Sie unter
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Umschlagabbildung unter Verwendung der Mikrokosmosdarstellung aus der
Süddeutschen Tafelsammlung. Washington (D.C.), Library of Congress, Rare Book
and Special Collections Division, Lessing J. Rosenwald Collection, Ms. 4, fol. 4v.

Gedrucktes Werk: ISBN 978-3-503-20905-7
eBook: ISBN 978-3-503-20906-4

ISSN 0554-0674

Alle Rechte vorbehalten
© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin 2022
www.ESV.info

Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
----------------------	---

<i>Laura Velte</i> (Zürich), <i>Ludger Lieb</i> (Heidelberg), Reale und fiktive Inschriften. Eine Einleitung zum Verhältnis von Literatur und Epigraphik	9
--	---

I. Visionäre Schriftbildlichkeit:

Materialisierte Gebete und Inschriftenallegorien

<i>Björn Klaus Buschbeck</i> (Zürich), In goldenen Lettern. Gebetete Inscriptlichkeit im Spätmittelalter	27
---	----

<i>Dennis Disselhoff</i> (Heidelberg), Inschriftenallegorese. Zur Funktion inschriftentragender Sakralobjekte in geistlichen Texten des Mittelalters	53
--	----

<i>Tobias Frese</i> (Heidelberg), Kommentar zu den Beiträgen von B. K. Buschbeck und D. Disselhoff	79
---	----

<i>Racha Kirakosian</i> (Freiburg/Br.), Geistliche Inschriften des Spätmittelalters – visionär, materiell	83
--	----

II. Imaginationen vom Ende:

Soziale, topologische und symbolische Dimensionen der Grabinschrift

<i>Laura Velte</i> (Zürich), ‚ <i>Materiam vici!</i> ‘ Zur symbolischen Affordanz von Inschriften in der ‚ <i>Ecbasis captivi</i> ‘, dem ‚ <i>Ysengrimus</i> ‘, der ‚ <i>Vita Mahumeti</i> ‘ und im ‚ <i>Parzival</i> ‘	115
---	-----

<i>Teresa Schröder-Stapper</i> (Duisburg-Essen), Totengedenken zwischen Fakt und Fiktion. Die zwei Grabinschriften für den Passauer Bischof Leonhard von Layming	141
--	-----

<i>Romedio Schmitz-Esser</i> (Heidelberg), Kommentar zu den Beiträgen von L. Velte und T. Schröder-Stapper	163
---	-----

<i>Julia Bohnengel</i> (Heidelberg), <i>e sopr'essa scritti versi</i> . Zur Funktion der Grabinschrift in Boccaccios Geschichte vom gegessenen Herzen (Decameron IV, 9) und ihrer altokzitanischen Quelle	171
---	-----

Inhaltsverzeichnis

<i>Lukas Hermann</i> (Bonn), Schlusssteine des Lebens. Zu den Künstlerepitaphen in Giorgio Vasaris „Viten“ von 1550	193
<i>Sarina Tschachtli</i> (Heidelberg), Kommentar zu den Beiträgen von J. Bohnengel und L. Hermann	207

III. Urbane Leseräume:

Murale Visualisierung von Bildung und Wissen

<i>Gabriele Schichta</i> (Salzburg, Krems an der Donau), Lehrreiche Historien <i>an den heusern fur yedermans augen</i> . Figurale Sgraffito- fassaden als intermediale Schauräume in der frühneuzeitlichen Stadt	213
<i>Dennis Pulina</i> (Freiburg/Br.), Eine Utopie aus Inschriften. Caspar Stiblins <i>Commentariolus de Eudaemonensium republica</i>	237
<i>Sylvia Brockstieger</i> (Heidelberg), Kommentar zu den Beiträgen von G. Schichta und D. Pulina	261

IV. Multimediale Konstellationen der Inschrift

im genealogischen und kosmologischen Zusammenhang

<i>Edith Kapeller</i> (Augsburg), <i>Frau Frówyza ligt begrabn zu Melkch im kloster...</i> Grabmäler und Inschriften in Ladislaus Sunthayms Babenberger-Genealogie	267
<i>Matthias Heiduk</i> (Erlangen-Nürnberg), „Was oben ist, ist gleich dem unten“. Die Inschrift der Smaragdtafel und das Imaginarium von den Anfängen der Alchemie	283
<i>Helge Perplies</i> (Heidelberg), Kommentar zu den Beiträgen von E. Kapeller und M. Heiduk	309
<i>Jan Ilas Bartusch</i> (Heidelberg), Das genealogische Reimgedicht in der Wernau'schen Chronik (1592) des Valentin Salomon von Fulda. Überlegungen zur Frage nach der inschriftlichen Ausführung	313
<i>Michael R. Ott</i> (Bochum), <i>Iris Roebling-Grau</i> (Berlin, München), Zusammenfassung der Ergebnisse. Inschriftlichkeit und Wahrheit – eine Beziehungsgeschichte	375

Auswahlbibliographie zu Literatur und Epigraphik

in Mittelalter und Früher Neuzeit	381
---	-----

Register (Orte, Personen, Werke)	389
---	-----

Vorwort

Der vorliegende Band geht auf eine Tagung zurück, die unter dem Titel „Reale und fiktive Inschriften in Mittelalter und Früher Neuzeit“ vom 5. bis 7. Oktober 2020 an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg stattfand. Die Tagung wurde veranstaltet vom Teilprojekt C05 „Inscriptlichkeit. Reflexionen materialer Textkultur in der Literatur des 12. bis 17. Jahrhunderts“ des Sonderforschungsbereichs 933 „Materiale Textkulturen“ in Kooperation mit der Forschungsstelle „Deutsche Inschriften des Mittelalters (DI)“ der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Die Struktur der Tagung (Vorträge und Kommentare) spiegelt sich trotz einzelner Veränderungen auch im vorliegenden Band wider. Hinzugekommen sind je ein Kommentar von Dr. Helge Perplies und Prof. Dr. Romedio Schmitz-Esser. Der Vortrag von Dr. Jan Ilas Bartusch wurde um eine Edition erweitert und beschließt den Band. Allen Autorinnen und Autoren sei für ihre Beiträge und für die große Disziplin bei der Einhaltung der teils recht kurzen Fristen vielmals gedankt.

Bei der Veranstaltung der Tagung profitierten wir und alle Vortragenden von der Kompetenz mehrerer Expertinnen und Experten, einerseits aus dem Akademie-Projekt „Deutsche Inschriften des Mittelalters“ (Dr. Harald Drös und Dr. Jan Ilas Bartusch), andererseits aus dem SFB 933 (Dr. Sylvia Brockstieger, Prof. Dr. Robert Folger, PD Dr. Tobias Frese, Jun. Prof. Dr. Sarina Tschachtli) und darüber hinaus (Prof. Dr. Tobias Bulang, PD Dr. Michael R. Ott und PD Dr. Iris Roebing-Grau). Dennis Disselhoff, Doktorand aus dem SFB-Teilprojekt C05, hat uns bei der Vorbereitung und Durchführung der Tagung tatkräftig unterstützt. Als Hilfskräfte wirkten Paula Conrad, Martin Glasbrenner und Paul Orru mit, die auch beim Einrichten und Setzen des Bandes maßgeblich halfen und das Register erstellten. Allen hier Genannten möchten wir sehr herzlich danken. Ohne sie hätte der Band nicht in dieser Weise entstehen können.

Darüber hinaus danken wir dem SFB 933 für die Finanzierung der Tagung und der Druckkosten des Bandes. Ein ganz besonderer Dank gebührt zuletzt Prof. Dr. Bernd Bastert und Prof. Dr. Jens Pfeiffer für die Aufnahme des Bandes in die Reihe „Philologische Studien und Quellen“ sowie der Verlagsleiterin des Erich Schmidt Verlags, Dr. Carina Lehnen.

Heidelberg/Zürich, im Oktober 2021
Laura Velte und Ludger Lieb

Laura Velte (Zürich) und Ludger Lieb (Heidelberg)

Reale und fiktive Inschriften.

Eine Einleitung zum Verhältnis von Literatur und Epigraphik*

Zu den verbreitetsten Formen von Textualität in der Vormoderne gehört die Inschrift. Trotz mutmaßlich sehr großer Verluste haben sich aus Mittelalter und Früher Neuzeit viele Inschriften auf Gegenständen und Gebäuden erhalten.¹ Inschriften werden daneben auch vielfach in Handschriften und Drucken textuell und bildlich überliefert und haben Eingang in die unterschiedlichsten Genera und Erzählformen gefunden: in Syllogon und Geschichtswerke, in Romane und Epen, in Legenden und mystische Visionen wie auch in die frühneuzeitliche Reiseliteratur oder die Schäferdichtung der Renaissance. Manche dieser Inschriften referieren auf Artefakte, die (angeblich) tatsächlich existierten, viele sind aber auch offensichtlich fingiert und bisweilen geradezu fantastisch, wie zum Beispiel die aus Gold und Edelsteinen gefertigten Schriftpreziosen in den höfischen Romanen des Mittelalters.

* Dieser Beitrag entstand innerhalb des Teilprojekts C05 („Inschriftlichkeit. Reflexionen materialer Textkultur in der Literatur des 12. bis 17. Jahrhunderts“) des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs 933 „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften“.

¹ Für die im deutschen Sprachraum bis 1650 entstandenen Inschriften ist das interakademische Projekt „Deutsche Inschriften des Mittelalters“ von herausragender Bedeutung, das sowohl in der als Printmedium publizierten und bereits mehr als 100 Bände umfassenden Reihe „Die Deutschen Inschriften“ (in diesem Band abgekürzt als DI) als auch auf der damit korrespondierenden Internetplattform „Deutsche Inschriften Online“ (DIO) sukzessive die lateinischen und volkssprachlichen Inschriftenbestände ausgewählter Städte oder Regionen ediert (siehe dazu unten). Vgl. auch die aus dem Akademien-Projekt hervorgegangenen Tagungsbände, z. B. Christine Magin, Ulrich Schindel, Christine Wulf (Hg.): *Traditionen, Zäsuren, Umbrüche. Inschriften des späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit im historischen Kontext*, Wiesbaden 2008 sowie Christine Wulf, Sabine Wehking, Nikolaus Henkel (Hg.): *Klöster und Inschriften, Glaubenszeugnisse gestickt, gemalt, gehauen, graviert*, Wiesbaden 2010.

Faktuale wie fiktionale Texte der Vormoderne eint, so die Prämisse des vorliegenden Bandes, eine Faszination für die materielle und sinnliche Erfahrbarkeit von Schrift.

Eine Besonderheit der Inschrift gegenüber anderen textuellen Erscheinungen besteht darin, dass nicht nur ihre Aussage bedeutsam ist, sondern auch das Material, der Schriftträger und das räumliche Arrangement semantische Qualitäten und pragmatische Funktionen besitzen.² Als dauerhaftes Memorialmaterial dient sich Stein zuverlässig der *memoria* von biographischen Informationen an; beschriftete Objekte wie Waffen oder Herrschaftsinsignien beglaubigen den Status ihrer menschlichen Träger; *tituli* auf Torbögen, Portalen und Türen zeichnen den architektonischen Übergang zwischen unterschiedlich konfigurierten Räumen aus. Der Vermittlungsprozess, den Inschriften leisten, ist folglich nicht nur zeichenhaft, er ist auch materiell, personal oder sozial-symbolisch konfiguriert.³ Darstellungen der Vormoderne reflektieren diese Eigenschaften öfter direkt oder indirekt. Welche Phänomene inschriftlicher Medialität zwischen Mittelalter und der Frühen Neuzeit entworfen und wie sie textuell oder narrativ funktionalisiert werden, bildet die Ausgangsfrage des vorliegenden Bandes.

In den letzten Dekaden haben Inschriften durch die Forschung zunehmende Aufmerksamkeit erhalten. Das erstarkte Interesse hängt auch mit zwei epigraphischen Großprojekten zusammen, die beide an die Vorarbeiten des Heidelberger Germanisten Friedrich Panzer anknüpfen. Ihnen liegt ein gemeinsamer Inschriftenbegriff zugrunde: Als Inschriften werden jeweils solche Formen von Geschriebenem bezeichnet, die von üblichen Schrift- und Schreibkonventionen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit abweichen. Inschriften sind folglich gerade *nicht* mit Feder, Griffel und Tinte auf Wachs tafeln, Pergament oder Papier geschrieben respektive gedruckt, sondern in Stein, Holz, Glas, Metall usw. eingemeißelt, eingeritzt, eingegraben oder

² Dies sind Prämissen auch des Sonderforschungsbereichs 933 „Materiale Textkulturen“, vgl. dazu die inzwischen über 30 Bände der gleichnamigen Reihe, besonders: Thomas Meier, Michael R. Ott, Rebecca Sauer (Hg.): *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin u. a. 2015, eine digitale Version findet sich online unter: DOI: 10.1515/9783110371291, sowie Markus Hilgert: *Textanthropologie. Die Erforschung von Materialität und Präsenz des Geschriebenen als hermeneutische Strategie*, in: *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin* 142, 2010, S. 87–126.

³ Zu den verschiedenen Ebenen der Mediation vgl. Christian Kiening, Martina Stercken: *Einleitung*, in: *Das Mittelalter 15, Heft 2: Modelle des Medialen im Mittelalter*, 2010, S. 3–8, hier S. 6.

aufgetragen.⁴ Die Verbindung von Text und Material, von Schrift und Artefakt lässt sich daher bei den Inschriften auch als besonders oder „gesteigert“ beschreiben.⁵

Das von Friedrich Panzer, Karl Brandi u. a. in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts initiierte Vorhaben eines deutschen Inschriftenwerks wurde unter dem Namen der damals eröffneten Reihe „Die Deutschen Inschriften“ zu einem Gemeinschaftsunternehmen der wissenschaftlichen Akademien in Deutschland und Österreich verstetigt.⁶ Das Projekt hat bis heute in über 100 Bänden historisch-kritische Editionen lateinischer und deutscher Inschriften aus dem deutschen Sprachraum für das Mittelalter und die Frühe Neuzeit (bis 1650) vorgelegt. Den literarischen, genauer: den *erzählten* Inschriften jenes Zeitraums widmet sich hingegen seit 2011 das Projekt „Inscriptlichkeit. Reflexionen materialer Textkulturen in der Literatur des 12. bis 17. Jahrhunderts“, das zum Heidelberger Sonderforschungsbereich 933 „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften“ gehört. Komplementär zum Corpus „Die Deutschen Inschriften“ werden in diesem Projekt Passagen aus Erzähltexten bis 1650 gesammelt, in denen Inschriften erwähnt werden.⁷ Da Erzählungen von Inschriften im Unterschied zu den realen schrifttragenden Artefakten öfter auch Auskunft über Produktions- und Rezeptionspraktiken geben, kann

⁴ Vgl. auch die Definition von Kloos, die um eine Abgrenzung der Epigraphik von der Paläographie bemüht ist: „Inschriften sind Beschriftungen verschiedener Materialien – in Stein, Holz, Metall, Leder, Stoff, Email, Glas, Mosaik usw. –, die von Kräften und mit Methoden hergestellt sind, die nicht dem Schreibschul- und Kanzleibetrieb angehören.“ (Rudolf M. Kloos: Einführung in die Epigraphik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Darmstadt 1992 [1980], S. 2).

⁵ Vgl. Ludger Lieb: Spuren materialer Textkulturen. Neun Thesen zur höfischen Textualität im Spiegel textimmanenter Inschriften, in: Höfische Textualität. Festschrift für Peter Strohschneider, hg. v. Beate Kellner, Ludger Lieb, Stephan Müller, Heidelberg 2015, S. 1–20, hier S. 2.

⁶ Siehe Anm. 1. Vgl. auch Michael R. Ott: Philologie der Worte und Sachen. Friedrich Panzers Inschriftenforschung als disziplinäre Herausforderung, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 88, 2014, S. 234–255.

⁷ Vgl. die Datenbank des Teilprojekts: <https://inschriftlichkeit.materiale-textkulturen.de/inschriften.php>. – Eine wesentlich auf dieser Sammlung beruhende umfassende Darstellung des Phänomens der erzählten Inschriften in der europäischen Literatur des Mittelalters hat das Teilprojekt in einem kollaborativen Band vorgelegt: Ricarda Wagner, Christine Neufeld, Ludger Lieb (Hg.): Writing beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature, Berlin, Boston 2019.

diese Sammlung in besonderer Weise dazu beitragen, Wissen und Einstellungen zu rekonstruieren, die vormoderne Kulturen mit Inschriften assoziiert haben.⁸ Besondere Aufmerksamkeit verdient dabei der Umstand, dass das Lesen in der Vormoderne zwar eine dominante, jedoch keineswegs exklusive Rezeptionspraktik darstellte.⁹ Wie in zahlreichen Einzelstudien gezeigt werden konnte, ist die hermeneutische Praktik des verstehenden Lesens vielmehr in vielfältiger Weise mit nicht-hermeneutischen Praktiken verknüpft: Inschriften werden nicht nur gelesen, sondern lassen sich beispielsweise auch stehlen, archivieren, memorieren, abschreiben, bewundern, präsentieren, herumtragen, verbergen oder zerstören.¹⁰

⁸ Vgl. Robert Folger: Die Imagination der Materialität. Das Liebesgefängnis (*Cárcel de amor* 1492), Metatextualität und soziale Praxis, in: Metatexte. Erzählungen von schrifttragenden Artefakten in der alttestamentlichen und mittelalterlichen Literatur, hg. v. Friedrich-Emanuel Focken, Michael R. Ott, Berlin, Boston 2016, S. 217–238, hier S. 217f., eine digitale Version des Artikels findet sich online unter: DOI: 10.1515/9783110417944-012, sowie Ludger Lieb, Michael R. Ott: Schrift-Träger. Mobile Inschriften in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters, in: Schriftträger – Textträger. Zur materialen Präsenz des Geschriebenen in frühen Gesellschaften, hg. v. Annette Kehnel, Diamantis Panagiotopoulos, Berlin, München, Boston 2015, S. 15–36, hier S. 15 und 34, eine digitale Version des Artikels findet sich online unter: DOI: 10.1515/9783110371345.15.

⁹ Vgl. Lieb (Anm. 5), S. 13–15.

¹⁰ Vgl. z. B. zum Memorieren von Geschriebenem: Benjamin Allgaier u. a.: Gedächtnis – Materialität – Schrift. Ein erinnerungskulturelles Modell zur Analyse schrifttragender Artefakte, in: Saeculum 69, 2019, S. 181–244; zum Sammeln und Archivieren von Geschriebenem: Rodney Ast u. a.: Sammeln, Ordnen und Archivieren, in: Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken, hg. v. Thomas Meier, Michael R. Ott, Rebecca Sauer, Berlin, München, Boston 2015, S. 695–708, eine digitale Version des Artikels findet sich online unter: DOI: 10.1515/9783110371291.695; zum Tragen von Geschriebenem: Annette Kehnel, Diamantis Panagiotopoulos: Textträger – Schriftträger: Ein Kurzportrait (statt Einleitung), in: Schriftträger – Textträger. Zur materialen Präsenz des Geschriebenen in frühen Gesellschaften, hg. v. dens., Berlin, München, Boston 2015, S. 1–14, eine digitale Version des Artikels findet sich online unter: DOI: 10.1515/9783110371345.1; zum Zerstören von Geschriebenem: Carina Kühne-Wespi, Klaus Oschema, Joachim Friedrich Quack: Zerstörung von Geschriebenem. Für eine Phänomenologie des Beschädigens und Vernichtens, in: Zerstörung von Geschriebenem. Historische und transkulturelle Perspektiven, hg. v. dens., Berlin, Boston 2019, S. 1–40, eine digitale Version des Artikels findet sich online unter: DOI: 10.1515/9783110629040-001; zum Verbrennen und Essen von Geschriebenem: Katherine Storm Hindley: Eating Words and Burning Them. The Power

Die im Tagungsband vorgelegten Untersuchungen schließen an solche Beobachtungen an. Dabei verfolgen sie allerdings erstmals das Ziel, die institutionell motivierte und für den Forschungsdiskurs bislang konstitutive Differenz zwischen realen Inschriften und imaginierten (fiktiven, erzählten) Inschriften infrage zu stellen.¹¹ Schwierigkeiten bereitet u. a., dass sich über die Referentialität von textuell oder bildlich überlieferten Inschriften in vielen Fällen wenig sagen lässt. Mystische Visionen etwa sind aus der Perspektive der erzählenden Visionäre und ihrer Rezeptionsgemeinschaft als Erzählung eines durchaus wirklichen Geschehens aufzufassen. Die darin geschauten Inschriften, besonders ihre Materialität, erweisen sich allerdings nichtsdestoweniger als symbolhaft und ephemere. Zwar lässt sich öfter ein (mehr oder weniger konkreter) Referent in der Alltagswirklichkeit bestimmen (z. B. erzählen Visionäre von Inschriften auf Altären oder Paramenten, die es tatsächlich gegeben hat), doch scheint die Materialität der visionären beschrifteten Artefakte zugleich über die physische Welt der Dinge und Körper hinauszuweisen, ja sich an ihnen – zumindest tentativ – die Erfahrung erlebter Transzendenz zu verwirklichen.¹²

Die aus Perspektive eines modernen Forschungsprojekts zweifellos zweckmäßige terminologische Differenzierung von realen und fiktiven Inschriften birgt zudem die Gefahr, dass inschriftliche Diskurse nur einseitig

of Destruction in Medieval English Charm Texts, in: Zerstörung von Geschriebenem. Historische und transkulturelle Perspektiven, hg. v. Carina Kühne-Wespi, Klaus Oschema, Joachim Friedrich Quack, Berlin, Boston 2019, S. 359–372, eine digitale Version des Artikels findet sich online unter: DOI: 10.1515/9783110629040-013.

¹¹ Zum Unterschied zwischen realen und literarischen Inschriften vgl. u. a. Nikolaus Henkel: Die Stellung der Inschriften des deutschen Sprachraums in der Entwicklung volkssprachiger Schriftlichkeit, in: Vom Quellenwert der Inschriften, hg. v. Renate Neumüllers-Klauser, Heidelberg 1992, S. 161–187; Ulrich Ernst: Facetten mittelalterlicher Schriftkultur. Fiktion und Illustration. Wissen und Wahrnehmung, Heidelberg 2006; Folger (Anm. 8), S. 217; Laura Velte: Sepulchral Representation: Inscribed Tombs and Narrated Epitaphs in the High Middle Ages, in: Writing beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature, hg. v. Ricarda Wagner, Christine Neufeld, Ludger Lieb, Berlin, Boston 2019, S. 255–274, eine digitale Version des Artikels findet sich online unter: DOI: 10.1515/9783110645446-014; Laura Velte: Sepulkralsemiotik. Grabmal und Grabinschrift in der europäischen Literatur des Mittelalters, Tübingen, Basel 2021.

¹² Vgl. Beatrice Trınca: Schriftliche Berührung – gedruckte Süße. Zum ‚bot der gotlichen mildigkeit‘, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 135, 2016, S. 349–366.

beschrieben und aufschlussreiche Reflexionen über Material und Materialität auf beiden Seiten ausgeblendet oder in ihrem faktualen Anspruch nicht ernst genommen werden.¹³ Die Tagung, aus der dieser Band hervorgegangen ist, wurde darum gemeinschaftlich von Vertreter/-innen des interakademischen Projekts „Deutsche Inschriften des Mittelalters“ und des SFB-Teilprojekts „Inchriftlichkeit“ ausgerichtet, mit dem Ziel, relevante Schnittstellen zwischen realen und textuell oder bildlich repräsentierten Inschriften zu identifizieren und schließlich Idiosynkrasien inschriftlicher Repräsentation in ihren diskursiven Abhängigkeiten zu beschreiben. Die Beiträge umkreisen mithin die Frage, welche Formen und Funktionen Inschriften im mystischen, legendarischen, höfischen, historiographischen oder genealogischen Diskurs ausbilden; wie das jeweilige diskursive Interesse an materieller Schriftlichkeit begründet wird und ob textuelle oder bildliche Verfahren feststellbar sind, welche die diskursspezifische Konzeption der sinnlichen

¹³ Nach Sonja Glauch ist die binäre Begriffsopposition Fiktionalität/Faktualität für die Literatur der Vormoderne nicht passend. Denn das Konzept des Faktualen versage gegenüber solcher Dichtung, die keine Wirklichkeitsaussagen über die Welt machen wolle, in der sie vorgetragen werde, sondern „Wissen über unzugängliche Existenzbereiche“ in Form von Mythen und Legenden weiterreiche: „Vor allem die früh- und hochmittelalterliche Heldenepik bzw. Chanson de geste, die religiöse Dichtung, Legenden, Mirakelerzählungen und Sagen [...] dürften sich der Unterscheidung entziehen. Sie konstituieren Wissen über die Welt, aber unter dem Vorzeichen einer vorwissenschaftlichen Wirklichkeitsauffassung.“ (Sonja Glauch: Fiktionalität im Mittelalter; revidiert, in: *Poetica* 46, 2014, S. 85–139, hier S. 96 und 97). Hat man in den späten Neunziger- und Nullerjahren vornehmlich versucht, das Konzept des Fiktionalen zu differenzieren (etwa durch die Unterscheidung autonomer, funktionaler und signifikanter Fiktionalität, vgl. ebd. S. 101–107), wurde in jüngerer Zeit vorgeschlagen, den Begriff des Faktualen zu erweitern, z. B. indem man ihn von der Faktizität der dargestellten Gegenstände abrückt und stärker an den Wahrheitsanspruch der durch Texte erzeugten Kommunikation bindet (vgl. Henrike Manuwald: Der Drache als Herausforderung für Fiktionalitätstheorien. Mediävistische Überlegungen zur Historisierung von ‚Faktualität‘, in: *Geschichte der Fiktionalität. Diachrone Perspektiven auf ein kulturelles Konzept*, hg. v. Johannes Franzen u. a., Baden-Baden 2018, S. 65–88) oder aber weitere Kategorien, wie jene der ‚Fidealität‘ für religiöse Texte einzuführen, weil diese häufig „Aussagen über unverfügbare Bereiche von Wirklichkeit Gültigkeit“ zuerkennen würden (Elke Koch: Fideales Erzählen, in: *Poetica* 51, 2020, S. 85–118, hier S. 101). Wenn im Folgenden von faktualen und fiktionalen Texten die Rede ist, so sei die Begriffsopposition hier heuristisch verwendet. Wir überlassen es den Beitragenden, die Darstellungsmodi und die durch sie zum Ausdruck gelangenden Geltungsansprüche der untersuchten Texte genauer zu beleuchten.

Erfahrbarkeit von Schrift stützen. Besondere Relevanz gewinnt diese Frage zudem in historischer Perspektive und mit Blick auf mediale Umbruchssituationen: Lassen sich womöglich Wechselwirkungen zwischen Inschriftlichkeit und Pergament- oder Buchschriftlichkeit beschreiben? Und welche Rolle kommt dabei der Repräsentation von Materialität zu?

Fragt man nach den Funktionen von Inschriften, zeigen sich in der Fülle der Belege ganz heterogene Funktionalisierungen. Dennoch lässt sich womöglich *eine* übergeordnete oder dominante Funktion von Inschriften hervorheben: die Funktion, mittels Inschriften über Zeit, Raum und Wirklichkeit zu verfügen (und damit Macht auszuüben), und zwar genau dann, wenn Zeit, Raum und Situationen sich grundsätzlich der Verfügung entziehen, also kontingent sind.¹⁴

– *Verfügung über die Zeit*: Grundsätzlich entzogen ist dem Menschen die Verfügungsmacht über die Zukunft. Aber auch über die Vergangenheit ist Verfügung nicht einfach gegeben, sondern oft gerade umkämpft: An was soll erinnert werden, was soll vergessen werden, wofür steht das vergangene Ereignis, wie ist das vergangene Handeln einer Figur zu bewerten? Inschriften werden nun oft genau zur *Festlegung* dessen eingesetzt, was in der Vergangenheit der Fall war, was in der Gegenwart und in der Zukunft gelten soll. Das ist an Grabinschriften gut zu sehen, aber auch an allen Formen memorialer Inschriften.

– *Verfügung über den Raum*: Insbesondere die Körpergebundenheit des Menschen führt dazu, dass der Mensch nicht immer über die Räume verfügen kann, über die er verfügen möchte. Dieser Aspekt ist für vormoderne Kulturen, die über keine massenmedialen Techniken verfügten, besonders relevant. Inschriften können dazu dienen, die *Präsenz* von Menschen, Herrschern, Heiligen oder Liebenden auch dort herzustellen, wo sie gerade absent sind. Inschriften beschriften Räume und entziehen sie konkurrierenden Machtansprüchen.

– *Verfügung über Situationen*: In kontingenten Situationen, also in solchen, deren Ausgang offen ist, in denen die Verfügungsmacht des Einzelnen eingeschränkt ist, können Inschriften die Funktion haben, diese Verfügungsmacht wiederherzustellen oder zu steigern. Sie tun dies in der Regel durch die Aktivierung transzendenter Mächte, sei es durch die Anrufung von Heiligen, durch heilige Worte oder durch rituelle und magische Formeln.

¹⁴ Auf einer ähnlichen Beobachtung, nämlich der „Kontrolle“ durch Inschriften, baut Lembke ihre Untersuchung der erzählten Inschriften in hochhöfischen Romanen auf, vgl. Astrid Lembke: *Inschriftlichkeit. Materialität, Präsenz und Poetik des Geschriebenen im höfischen Roman*, Berlin, Boston 2020, hier S. 17.

In heuristischer Absicht sollen schließlich vier bereits berührte Kategorien unterschieden werden. Sie betreffen die Repräsentation (1.), die Poetizität (2.), die Fiktionalität (3.) und die Fiktivität (4.) von Inschriften.

1. So lässt sich zunächst zwischen *nicht-repräsentierten und repräsentierten* Inschriften unterscheiden, also zwischen dinglich (in der Regel heute noch) existenten Inschriften auf der einen und bildlichen oder textuellen Repräsentationen von Inschriften auf der anderen Seite. Die repräsentierten Inschriften lassen sich noch einmal in zwei Gruppen unterteilen, so dass man eine dreistellige Differenzierung erhält: a.) heute noch real erhaltene (nicht repräsentierte) Inschriften, b.) repräsentierte Inschriften in nicht erzählenden Kontexten (z. B. kopia! in Handschriften oder Drucken überlieferte Inschriften, Inschriften-Sammlungen, *tituli*), c.) repräsentierte Inschriften in Erzählungen (erzählte Inschriften).¹⁵ Als ‚erzählte Inschriften‘ seien folglich nur solche Inschriften bezeichnet, die in Narrationen eingebettet sind, also nicht für sich stehen, sondern ko-textuell gerahmt sind. Das können die Grabinschrift der Dido im „Eneasroman“ oder die Sandinschrift in der Legende der Heiligen Maria von Ägypten sein oder Inschriften, die in einem Geschichtswerk zitiert werden, so z. B. in der Kirchengeschichte des englischen Volkes von Beda Venerabilis. Repräsentierte Inschriften (b. und c.) stehen in der Regel immer auf Papier oder Pergament, insofern die Texte, in denen die Inschriften repräsentiert werden, auf Papier oder Pergament niedergeschrieben oder gedruckt wurden. Aber diese Materialität ist nur sekundär, denn primär ist diesen Inschriften – sei es in der ‚realen‘ oder in der erzählten Welt – eine andere Materialität (Stein, Metall, Holz, Sand usw.). In diesem Zusammenhang ist es ein bemerkenswerter Sonderfall, wenn erzählte Inschriften *selbst* eine Geschichte erzählen wie beispielsweise das Brackenseil in Wolframs „Titul“: Dann müsste man von *erzählten erzählenden* Inschriften sprechen.

2. Unterscheiden lässt sich sodann zwischen *poetischen* und *nicht-poetischen* Inschriften oder mit einer modernen Terminologie zwischen ästhetisch-literarischen und nicht-literarischen Inschriften. Entscheidend ist hier, ob eine Inschrift erkennbar Kunstanspruch erhebt, ob sie sich als schriftwürdig präsentiert, etwa in Versen verfasst ist und ob sie der zeitgenössischen Poetik zufolge als künstlerisch betrachtet werden konnte. Die einfache Namensinschrift auf einer Waffe oder der römische Wappenspruch S.P.Q.R. sind nicht im engeren Sinne als poetisch zu bezeichnen, auch nicht nach zeitgenössischem Maßstab, sondern gehen in einer alltagspraktischen Funktion auf. Auch ein Grabstein, auf dem sich die konventionelle *anno domini*-Formel befindet, erhebt *per se* keinen Kunstanspruch und seine Inschrift wird man daher auch nur schwerlich als ‚poetisch‘ auffassen. Der poetische

¹⁵ Vgl. Folger (Anm. 8), S. 217.

Charakter von Inschriften ist freilich unabhängig von ihrem Trägermaterial, ob sie also auf Pergament, Papier, Holz, Stein oder bspw. Textil geschrieben sind. Er ist bei erzählten Inschriften aber auch unabhängig von der Poetizität des erzählenden Textes, in dem die Inschrift repräsentiert ist, d. h. auch in einem poetischen erzählenden Text kann eine nicht poetische Inschrift erzählt werden.

3. Nicht alle Repräsentationen, auch nicht alle poetischen Erzählungen, sind fiktional. Auch eine faktuale Erzählung kann poetisch sein, wie zum Beispiel die kunstvollen Legenden oder Vers-Chroniken belegen.¹⁶ Die dritte Kategorie betrifft daher die Unterscheidung von *fiktionalen* und *faktualen* Erzählungen. Die Fiktionstheorie hat diese Begriffe sehr verschieden ausgelegt. Fiktionalität ist, so könnte man argumentieren, keine ontologische Kategorie, sondern betrifft den Status von Texten, ihren Geltungsanspruch und ihre zeitgenössische Rezeption. Dieser Geltungsanspruch ist unabhängig davon, ob der Text auf Lügen oder Tatsachen beruht. Auch ein Lügentext ist faktual, insofern er den Geltungsanspruch der Wirklichkeitsreferenz stellt, der dann freilich missbraucht wird. Es ist aber nicht nur der einzelne Autor, der diesen Geltungsanspruch erhebt, sondern gemeint ist eine soziale kulturelle Praxis im Umgang mit Texten, die historisch variabel ist; sie ist, wie es öfter heißt, eine gesellschaftliche Institution.¹⁷ Fiktionalen Texten erlaubt eine bestimmte Rezeptionsgemeinschaft, nicht auf die Alltagswirklichkeit referieren zu müssen, wenn sie nur signalisieren, dass sie fiktional sind. Das geschieht zum Beispiel über den Disclaimer ‚Roman‘. Eine moderne Institution von Fiktionalität, der zufolge ein Autor eine Figur oder einen Sachverhalt frei und unabhängig von Tradition und höherer Wahrheit erfinden kann, gab es im Mittelalter zwar noch nicht, jedenfalls hat die mediävistische Fiktionsforschung das bezweifelt. Trotzdem lässt sich der Begriff der Fiktionalität für das Mittelalter systematisch verwenden. Wenn der Fuchs in der mittelalterlichen Tierepik ein Grabmal auf den Wolf errichtet, ist das ein Beispiel für eine erzählte (und hier auch: poetische) Inschrift in einer ‚Fiktion‘. Wenn Ottokar in seiner steirischen Reimchronik die Grabinschrift Rudolfs

¹⁶ Die Einsicht, faktuale Texte könnten narrative Strategien aufgreifen, die sich auch in fiktionalen Texten finden, besteht seit Hayden White.

¹⁷ Vgl. Tilmann Köppe: Die Institution Fiktionalität, in: Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch, hg. v. Tobias Klauk, Tilmann Köppe, Berlin, Boston 2014, S. 35–49; Timo Reuvekamp-Felber: Diskussion. Zur gegenwärtigen Situation mediävistischer Fiktionalitätsforschung. Eine kritische Bestandsaufnahme, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 132, 2013, S. 417–444, hier S. 421; Sonja Glauch: Fiktionalität im Mittelalter, in: Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch, hg. v. Tobias Klauk, Tilmann Köppe, Berlin, Boston 2014, S. 384–418, hier S. 387.

von Habsburg zitiert, dann handelt es sich um eine erzählte Inschrift in einer faktualen Erzählung.

4. Die Erzähltheorie unterscheidet zudem nicht nur zwischen Fiktionalität und Faktualität, sondern auch zwischen Fiktivität und Realität. *Fiktiv* oder *real* – das bezeichnet den pragmatischen Referenzstatus von Gegenständen, Personen, Orten und Ereignissen im fiktionalen Text. Die Frage ist also, ob die Elemente einer Erzählwelt als wirklichkeitsreferierend galten oder nicht. Viele, aber keineswegs alle Elemente einer fiktionalen Erzählung gelten als fiktiv.¹⁸ So sind die 1000 Inschriften, die Angelica und Medoro im „Orlando Furioso“ zum Zeichen ihrer Liebe in alle erreichbaren Bäume und Steine ritzen, vorsichtig als fiktiv zu bezeichnen, weil sie im zeitgenössischen Verständnis wohl nicht auf die Wirklichkeit referierten. Und die vielen erzählten Inschriften, die sich in der faktualen Chronik des Normannen Orderic Vitalis finden, müssen als real gelten, weil die Chronik den Anspruch erhebt, dass ihre Elemente referieren, also historisch und real sind.

Diese Vorannahmen lassen sich in den einzelnen Beiträgen gewiss präzisieren. Schließlich aber erweist es sich nicht immer als entscheidend, ob eine Inschrift tatsächlich existiert hat, sondern welche Bedeutung ihr in bestimmten diskursiven Umgebungen zugesprochen wird.

* * *

Die Struktur des Bandes lehnt sich an das ursprüngliche Tagungsprogramm an. Während die Beiträge eine Reihe von spezifischen Phänomenen herausarbeiten, folgt nach je zwei Beiträgen eine Respondenz. Deren Funktion besteht darin, Einzelbeobachtungen zu resümieren, in breitere Zusammenhänge einzuordnen und, wo möglich, auf abstraktere Muster zu schließen. Am Schluss steht ein Fazit, das im Unterschied zu den Kommentaren keine Zusammenfassung mehr bietet, sondern den Versuch unternimmt, die Ergeb-

¹⁸ Während fiktive Elemente als Kennzeichen für Fiktionalität gelten, ist umstritten, ob fiktionale Texte notwendig fiktive Elemente enthalten müssen (vgl. dazu die aufgeführte Literatur bei Manuwald [Anm. 13], S. 66). In historischer Perspektive gestaltet sich jedoch bereits der erste Teil der Prämisse als komplex, denn was galt einer jeweiligen Zeit als fiktiv, was als real? Manuwald erörtert diese Frage am Beispiel des Drachen, der im Mittelalter sowohl in fiktionalen bzw. wahrheitsindifferenten Gattungen wie der Heldenepik und dem höfischen Roman als auch in faktualen Textsorten wie der Legende und der Geschichtsschreibung vorkommt. Entscheidend sei es, so Manuwald, die jeweilige narrative Rahmung und Inszenierung phantastischer Figuren zu berücksichtigen (vgl. ebd., S. 78), um zu erkennen, „auf welcher Ebene ein Wahrheitsanspruch besteht“ (ebd., S. 82).

nisse auf die Frage nach der Beziehung von Inschriftlichkeit und Wahrheit hin zu pointieren.

Für eine leichtere Orientierung im vorliegenden Band erfolgt an dieser Stelle ein inhaltlicher Überblick über die thematische Makrogliederung und die jeweiligen Untersuchungsgegenstände der einzelnen Beiträge.

Der erste Abschnitt, *Visionäre Schriftbildlichkeit: Materialisierte Gebete und Inschriftenallegorien*, widmet sich der Bedeutung inschriftlicher Erscheinungen in der geistlichen Literatur des Spätmittelalters. **Björn Klaus Buschbeck** (Universität Zürich) präsentiert in seinem Beitrag eine Auswahl an Mirakel- und Visionserzählungen (die Ave-Vision des „Liber specialis gratiae“ Mechthilds von Hackeborn, das „Marienmirakel“ Heinrichs des Klausners, die Ave-Maria-Lilie im „Passional“ sowie eine Visionsepisode aus der „Vita“ Christinas von Hane), in denen sich Gebete auf wundersame Weise als goldene Inschriften materialisieren. Buschbeck bringt diese Passagen mit der im Spätmittelalter verbreiteten Frömmigkeitspraxis des ‚handwerklichen‘ Betens in Verbindung, bei der die Leser/-innen aus Gebeten Blumenkränze, Schmuck- oder Kleidungsstücke für Heilige herstellten, und diskutiert vor diesem Hintergrund, wie sich der Gegenständlichkeitsstatus solcher „metamorphotischen Gebetstexte“ genauer bestimmen lässt.

Zwei Inschriften aus allegorischen Kontexten, die Inschrift einer geistlichen Sangspruchstrophe Heinrichs von Meißen und eine Inschrift aus den „Offenbarungen“ der Engelthaler Mystikerin Christine Ebner, bilden den Untersuchungsgegenstand von **Dennis Disselhoff** (Universität Heidelberg). Disselhoff zeigt, dass die Inschrift in unterschiedlicher Weise den Einzelbedeutungen von Ding-, Material-, Qualitäten-, Raum- und Personifikationsallegorese zuspielden kann. Ihre mediale Funktion vergleicht er darum mit der von Bildtituli, die zur Annäherung von Bild- und Bedeutungsebene beitragen. Während die Inschrift der untersuchten Sangspruchallegorie zur Enthüllung geistlichen Sinns beiträgt, ist die Inschrift in der Vision Christine Ebners darauf angelegt, die Komplexität der Bedeutungsfülle des Geschauten zu reduzieren.

Die geistliche Literatur des Mittelalters und insbesondere Visionsberichte wurden durch die materielle Kultur des Klosters inspiriert, so eine Grundeinsicht des Beitrags von **Racha Kirakosian** (Universität Freiburg/Br.). Der Rolle von Inschriften in visionären Texten nähert sie sich deswegen über einen Dreischritt: Anhand ausgewählter Artefakte werden zunächst die möglichen Funktionen von Inschriften auf Andachts- und Sakralobjekten erörtert. Anschließend stehen literarisch repräsentierte visionäre Inschriften im Zentrum, die, wie die Autorin zeigt, zuvorderst eine temporale Qualität auszeichnen: Indem sie Vergangenes und Künftiges vergegenwärtigen, könnten sie pro- und analeptische Verweise in den Visionserzählungen stiften. Öfter haben die Inschriften dabei einen affirmativen

Charakter. So steht die visionäre Inschrift in der Vita Christinas von Hane im Dienst der Gebetsanhörung, ein Heilsversprechen manifestiert sich auch an der geschauten goldenen Sequenzinschrift in der Vision Adelheid Langmanns. Andere Inschriften näherten sich dem Bereich der Urkundenschriftlichkeit an, wie beispielsweise die Körperinschrift Heinrich Seuses oder Inschriften, die mit einem Eintrag in das sog. Buch des Lebens assoziiert werden. Das gesteigerte Interesse an der obduzierten Herzensinschrift des Ignatius von Antiochien verweise zudem auf die Verinnerlichung der Passionsandacht, wie sie sich in der spätmittelalterlichen Frömmigkeitskultur vollzog. Ihre Ausführungen zu den erzählten visionären Inschriften erweitert die Autorin schließlich im dritten Teil, in dem sie auf deren medienmnemonische Funktion hinweist. Denn da die visionären Inschriften nach ihrer Schau nur mehr als nacherzählender Text vorlägen, fordere dies die Leser/-innen in besonderer Weise heraus, die Bildlichkeit und Materialität der geschauten Worte in der je eigenen Vorstellung zu rekonstruieren.

Der zweite Abschnitt des Bandes enthält vier Beiträge, die sich mit *Imaginationen vom Ende* auseinandersetzen und *Soziale, topologische und symbolische Dimensionen der Grabinschrift* vom frühen bis zum späten Mittelalter untersuchen. Der Beitrag von **Laura Velte** (Universität Zürich) basiert auf der Annahme, dass die Konjunkturen erzählter Inschriften nicht notwendig mit der Entwicklung und Verbreitung realer Inschriftentypen zusammenfallen, sondern auch innerliterarischen Moden gehorchen. An vier locker intertextuell miteinander verknüpften Beispielen aus der früh- und hochmittelalterlichen Literatur (der „Ecbasis captivi“, dem „Ysengrimus“, der „Vita Mahumeti“ und Wolframs „Parzival“) zeigt die Autorin, dass sich im innerliterarischen Zusammenhang textsortenspezifische Funktionspotenziale der Grabinschrift herausbilden. Entscheidend ist, dass diese nur im eingeschränkten Maße den Funktionen realer Grabinschriften zu entsprechen scheinen. Die Autorin plädiert deshalb dafür, dass bei der Rekonstruktion mittelalterlicher Schriftkulturen neben den pragmatischen auch die symbolischen Affordanzen der Inschrift Beachtung finden müssen.

Teresa Schröder-Stapper (Universität Duisburg-Essen) verfolgt in ihrem Beitrag einen konstruktivistischen Ansatz, demgemäß Grabinschriften Raum- und Zeitvorstellungen nicht einfach nur transportieren, sondern sich Akteuren geradezu andienten, um soziale und symbolische Ordnungen in Raum und Zeit allererst herzustellen. Diese These erörtert Schröder-Stapper am Beispiel zweier Grabinschriften für den Passauer Bischof Leonhard von Layming aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Bereits zu Beginn seiner Amtszeit ließ sich Leonhard von Layming ein Wandgrabmal im Passauer Dom errichten, um für die posthume Vermittlung seiner rechtmäßigen Herrschaftsansprüche vorzusorgen. Neben der mutmaßlich einst darauf befindlichen Grabinschrift, die im Trenbach-Codex aus der Mitte des 16. Jahrhun-

derts überliefert wird, verfasste auch der italienische Humanist und spätere Papst Pius II. Enea Silvio Piccolomini, der 1444 Gast bei Leonhard von Layming war, ein Epitaph auf den Verstorbenen, das, wie Schröder-Stapper nahelegt, ebenfalls als Versuch interpretiert werden kann, den eigenen Wirkungsraum nachhaltig zu vergrößern.

Auf der Grundlage eines Vergleichs der Grab- und Epitaphgestaltung zwischen der altokzitanischen *vida* des Guillem de Cabestany und der *novella* IV, 9, der Geschichte vom gegessenen Herzen aus Giovanni Boccaccios „Decameron“, gelangt **Julia Bohnengel** (Universität Heidelberg) zu der Einsicht, dass Inschriften nicht einmal ausgeführt werden müssen, um zu „sensiblen Schlüsselstellen“ eines Textes zu werden. Denn sowohl in der *vida* als auch in der *novella* ist es gerade die Unbestimmtheit der Grabinschrift, die zu einer Reflexion über die Bedeutung der erzählten Liebesgeschichte einlädt: sei es, indem die Inschrift, wie bei Cabestany, auf die Erzählung zurückverweist, die noch effektiver dem Absenten zur Präsenz verhelfen mag, oder sei es, indem, wie bei Boccaccio, ausgerechnet durch den epitaphischen Schluss der Geschichte eine Irritation über die vermeintliche Zusammengehörigkeit der Protagonisten ausgelöst wird.

Dass am Ende fast jeder Lebensgeschichte der ersten Fassung von Vasaris „Viten“ ein Künstlerepitaph steht, diese jedoch in der zweiten Fassung von 1568 bis auf wenige Ausnahmen gestrichen wurden, bildet den Ausgangspunkt des Beitrags von **Lukas Hermann** (Universität Bonn). Ihm zufolge fungierten die Epitaphe als zentrales Mittel für die chronikale Stilisierung der ersten Fassung der „Viten“, die universalgeschichtlich und teleologisch auf Michelangelo Buonarotti und seine Ausgestaltung der sixtinischen Kapelle von der Genesis bis zum *Giudizio universale* ausgerichtet sind. Da Vasari reale, d. h. von Gräbern abgeschriebene Inschriften in seinem Werk nicht von literarischen und nachträglich verfassten Epitaphen unterscheidet, rückt sein biographisches Großkunstwerk aus heutiger Perspektive in die Nähe einer Fiktion, die gleichwohl, wie Hermann am Beispiel dreier Epitaphe für Filippo Brunelleschi demonstriert, von dem faktualen Anspruch geleitet ist, für die Geltung der Kunst – und insbesondere der toskanischen Künstler – zu werben.

Der dritte Abschnitt widmet sich dem Phänomen *Urbaner Leseräume*. Ihm sind zwei Beiträge zugeordnet, die sich mit der *Muralen Visualisierung von Bildung und Wissen* in der Frühen Neuzeit befassen. **Dennis Pulina** (Universität Freiburg/Br.) untersucht die Funktion zahlreich zitierter lateinischer und griechischer Inschriften im „Commentariolus de Eudaemonensium republica“, einer utopischen Erzählung des Schlettstädter Schulmeisters Kasper Stiblin (1526–1563). Wie Pulina zeigen kann, tragen die erzählten Inschriften dazu bei, den sozialen Raum des dargestellten Insel-

staats Macaria zu strukturieren und die Regeln eines gelungenen Zusammenlebens zu veranschaulichen. Darüber hinaus eigne den Inschriften aber auch ein *effet de réel*: Indem sie einer konkreten Ortsdeixis entbehren, vielmehr einen räumlich unabhängigen, allgemeinen Bildungskanon transportieren, stellten die Inschriften einen Bezug zur Welt der Leser her. Im Unterschied zu anderen Utopisten sei Stiblin nämlich nicht um die Fiktion eines fernen Idealstaats bemüht, sondern um den Gedanken, dass eine glückliche Gesellschaft nur auf den Grundlagen der humanistischen Bildung zu errichten sei.

Um die öffentliche Ausstellung humanistischer Bildung geht es auch im Beitrag von **Gabriele Schichta** (Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Universität Salzburg/Krems an der Donau). Die untersuchten Sgraffitohäuser im nördlichen Niederösterreich und dem angrenzenden Tschechien präsentieren eine im 16. Jahrhundert offenbar als kanonisch empfundene Zusammenschau von Mythen und Bibelerzählungen, von allegorischen, historischen und literarischen Inhalten. Bemerkenswert ist dabei der Umstand, dass die Text-Bild-Struktur der Fassaden geradezu auf die Imitation gedruckter Buchseiten angelegt zu sein scheint. Am Beispiel des sogenannten ‚großen Sgraffitohaus‘ in Krems erörtert Schichta, wie sich Bild und Schrift zu einem vielgestaltigen Schauraum zusammenfügen, in dem das übergeordnete Thema von Gehorsam, Recht und Ordnung adressiert wird, und fragt anschließend nach den Voraussetzungen und der Wirkung einer solchen medialen Darstellungsweise.

Drei Beiträge nehmen schließlich im letzten Abschnitt verschiedene *Multimediale Konstellationen* in den Blick, in denen die Inschrift als ein tragendes Organisationsprinzip in der Veranschaulichung genealogischer und kosmologischer Zusammenhänge figuriert. Im Zentrum des Beitrags von **Edith Kapeller** (DOC-team Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Universität Augsburg) steht die Babenberger-Genealogie Ladislaus Sunthayms (†1513). Für seine Genealogie sichtete er zahlreiche Inschriften, deren Benutzung Aufschluss über das historiographische Verständnis des Geistlichen geben können. Nicht als Handschrift, sondern auf Holztafeln aufgezogen, wurde Sunthayms Genealogie in der Leopoldikapelle in Klosterneuburg ausgestellt, und zwar gemeinsam mit dem Babenberger-Stammbaum sowie in unmittelbarer Nähe zum Grab Leopolds III. Die Autorin widmet sich den entstehenden medialen Wechselbeziehungen zwischen textuell repräsentierten und materiell realisierten Inschriften und fragt nach den Funktionen und Wirkungen der einzelnen Bestandteile.

Dagegen untersucht **Matthias Heiduk** (Universität Erlangen-Nürnberg) eine ganz besondere Ursprungsfiktion: So soll der mit Wunderkräften ausgestattete Asket Apollonios das Wissen über die Geheimnisse der Materie im 1. Jahrhundert auf einer Inschrift des Hermes Trismegistos, Autor und

Gründervater der Alchemie, entdeckt haben. Diese ist, je nach Überlieferungsweig, auf einer Säule, einer Statue oder einer Smaragdtafel angebracht und bildet um sich einen – in der Rezeption ebenso unterschiedlich gestalteten – Imaginationsraum. Heiduk zeichnet die Überlieferung der Auffindungsgeschichte nach und widmet sich dann insbesondere einigen bildlichen Interpretationen dieses Imaginationsraums, wie sie in Handschriften des 15. Jahrhunderts (in der „Aurora consurgens“ sowie im Reisebericht des John Mandeville) und einem Druck des 16. Jahrhunderts (im „Amphitheatrum Sapientiae Aeternae“ des Heinrich Khunrath) geboten werden. Bei den Bildern handelt es sich laut Heiduk nicht bloß um Illustrationen ihrer Texte, vielmehr würden sie eigenständige Medien für die Vermittlung der tiefsten Geheimnisse des Kosmos bilden.

Zuletzt widmet sich **Jan Ilas Bartusch** (Heidelberger Akademie der Wissenschaften) der Wernau'schen Chronik (1592) des Malers und Genealogen Valentin Salomon aus Fulda, für den ein intermediärer Umgang mit Schrift und Bild charakteristisch ist. Denn Valentin Salomon stattete nicht nur seine Bildwerke mit umfangreichen Beischriften aus, umgekehrt verweist auch sein schriftlich verfasster Stammbaum für die Herren von Wernau in mehreren Passagen auf einen bildlichen Inschriftenträger – ob es diesen Träger gegeben hat oder es sich bei der Chronik um eine literarische Fiktion handelt –, dieser Frage nähert sich Bartusch über den Vergleich mit zeitgenössischen Artefakten und Druckgraphiken, die möglicherweise eine Vorlage für den Stammbaum gebildet haben könnten.

I.

Visionäre Schriftbildlichkeit: Materialisierte Gebete und Inschriftenallegorien

Björn Klaus Buschbeck (Zürich)

In goldenen Lettern.

Gebetete Inschriftlichkeit im Spätmittelalter

1. Offenbarte Inschriftlichkeit: Die Ave-Vision des „Liber specialis gratiae“

Der „Liber specialis gratiae“, der ab ungefähr 1290 im Zisterzienserkloster Helfta als Sammlung der Visionen und Offenbarungen Mechthilds von Hackeborn verfasst wurde, berichtet im 42. Kapitel seines ersten Buches von einer wundersamen Inschriftenerscheinung.¹ Denn Mechthild, so erzählt der Text, habe sich während einer Marienmesse mit dem innigen Wunsch an die Heilige Jungfrau gewandt, sie doch mit einem Gruß anrufen zu können, *quam unquam humanum cor excogitavit* (Liber, S. 126). Gleichsam als Erhörung dieser Bitte um übermenschliche Perfektion im Gebet sei ihr daraufhin Maria erschienen, auf deren Brust in goldenen Buchstaben die gewünschten Worte prangten: *habens in pectore scriptam aureis litteris Angelicam salutationem* (Liber, S. 126.). Ein besserer Gruß nämlich als das aus den neutestamentlichen Worten des Erzengels Gabriel in der Verkündigungserzählung (Lk 1,28) und dem Segen der Elisabeth (Lk 1,42) zusam-

¹ Ediert als Sanctae Mechthildis [...] Liber specialis gratiae, in: *Revelationes Gertrudianae ac Mechtildianae*, hg. v. den Benediktinern von Solesmes [Louis Paquelin], Bd. 2, Poitier, Paris 1877, S. 1–422, hier S. 126f. Folgend werden Zitate aus dieser Ausgabe im Fließtext mit der Sigle „Liber“ angegeben. Vgl. zu diesem Werk überblickshaft Margot Schmidt: Art. Mechthild von Hackeborn, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. Aufl. 6, 1987, Sp. 251–260, sowie, insbesondere zu seinem Kontext und seiner Entstehungsgeschichte im Kloster Helfta, Kurt Ruh: *Geschichte der abendländischen Mystik*, München 1993, Bd. 2: *Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit*, S. 301–314. Eine zugängliche, teils jedoch sehr freie Übersetzung ins Deutsche findet sich bei Mechthild von Hackeborn: *Das Buch der besonderen Gnade. Liber specialis gratiae*, übers. und eingel. v. Klemens Schmidt, Münsterschwarzach 2010.

mengesetzte,² für die Visionärin in wundersamen Lettern aufstrahlende Ave Maria sei ihr, so erklärt die Gottesmutter, niemals dargebracht worden. Dementsprechend könne auch kein Menschenwort die ehrerbietige Wiederholung dieser Anrede übertreffen, mit der sich Gott selbst an sie gewandt habe: *Supra hanc salutationem nunquam homo pervenit, nec aliquis me dulcius salutare poterit, quam is qui salutat me in reverentia, qua Deus Pater me per hoc verbum Ave salutavit* (Liber, S. 126).

Um diese Gebetsformel deshalb Mechthild und allen Gläubigen anzupfehlen, legt Maria anschließend die Inschrift, die auf ihrem Körper oder ihrem Kleid – über den genauen Schrifträger gibt der Text keine Auskunft – aufglänzt,³ Wort für Wort aus. Ähnlich wie in den zeitgenössisch verbreiteten Glossentexten deutet die Heilige Jungfrau dabei beispielsweise das

² In dieser Form entstand der Text des Ave Maria wahrscheinlich gegen Ende des 7. Jh. als Offertorium zum Fest Mariä Verkündigung und blieb bis ins 12. Jh. weitgehend auf diesen liturgischen Kontext beschränkt. Bei der abschließenden Bitte um Beistand in der Sterbestunde, die als einziger Textteil (mit Ausnahme der Namenszusätze „Maria“ und „Jesus“) nicht direkt biblischen Ursprungs ist, handelt es sich um eine frühneuzeitliche Ergänzung. Vgl. dazu D. Lipphardt: Art. Ave Maria. III. Das Ave Maria in der Liturgie, in: Lexikon der Marienkunde 1, 1967, Sp. 487.

³ Die Formulierung *in pectore scriptam* lässt beide Lesarten zu und könnte grundsätzlich sogar Assoziationen zur Herz-Mariä- und Herz-Jesu-Verehrung des Mittelalters wecken, zu deren „zentralen Figuren“ Mechthild von Hackeborn gehörte (Ruh [Anm. 1], S. 310). Entsprechende Bildtypen des offenbarten Marienherzens waren jedoch um 1300 noch nicht verbreitet, weshalb eine Anlehnung an dieses visuelle Motiv unwahrscheinlich scheint. Vgl. dazu die immer noch aufschlussreiche Sammlung von Belegstellen in Text und Bild bei Medard Bath: Zur Herz-Mariä-Verehrung des deutschen Mittelalters, in: Zeitschrift für Asese und Mystik 4, 1929, Heft 3, S. 193–219. Zudem versteht eine mittelniederländische Übersetzung dieser Visionsepisode aus dem 15. Jh. die Goldbuchstaben offenbar nicht als Herzensinschrift, sondern eher als oberflächlich angebrachte Lettern: *si hadde voor haer borst ghescreven mit gulden letteren die enghelsche gruet Ave maria* (Middelnederlandse Marialegenden, hg. v. Cornelis Gerrit Nicolaas de Vooy, Leiden 1903, Bd. 1, S. 298). Kathryn Rudy schließt daraus, der Text beschreibe eine Textilinschrift, in der „the visionary Virgin has the letters [...] embroidered across her dress“ (Kathryn M. Rudy: Introduction. Miraculous Textiles in ‚Exempla‘ and Images from the Low Countries, in: Weaving, Veiling, and Dressing. Textiles and Their Metaphors in the Late Middle Ages, hg. v. Kathryn M. Rudy, Barbara Baert, Turnhout 2007, S. 1–35, hier S. 27). Ich dagegen verstehe den Text so, dass die Frage nach der Materialität des Schrifträgers hier bewusst offengelassen und stattdessen bloß die Position der Goldbuchstaben *in pectore* benannt wird,

Wort *Ave* in etwas fantasievoller Etymologie als Hinweis, dass sie *immunis ab omni vae culpæ* gewesen sei, während sie ihren Namen als Kurzform von *maris stella* und das Attribut *gratia plena* als Beleg für ihre gnadenspendende Macht als Fürsprecherin zu erkennen gibt (Liber, S. 126f.).⁴ Anhand der präsentierten Inschrift entfaltet ihre Trägerin auf diese Weise eine frömmigkeitspraktisch ausgerichtete, zum Beten auffordernde Kurzdarlegung marianischer Theologie.

Die in goldenen Lettern offenbarungshaft aufblitzenden Buchstaben besitzen somit zuerst instruktiven Charakter:⁵ Die Visionärin und indirekt auch das Lesepublikum der Offenbarungsschrift sind angehalten, die auf Marias Brust geschaute Gebetsformel selbst zu verwenden. Zweitens aber spiegeln die Worte auch den Introitus der Marienmesse wider, der kurz vor Mecht-

um so die überstoffliche Qualität der Visionserscheinung narrativ zu unterstreichen.

⁴ Auslegende Glossenlieder und Glossengebete zum Ave Maria sind zeitgenössisch überaus gängig. Zahlreiche lateinische Beispiele finden sich abgedruckt in: Reimgebete und Leselieder des Mittelalters. Dritte Folge. Stunden- und Glossen-Lieder, hg. v. Guido Maria Dreves S. J., Leipzig 1898, *Analecta hymnica medii aevi* 30, S. 190–281. Ein Beispiel für ein deutschsprachiges Glossengebet auf den Englischen Gruß aus dem 14. Jh. ist ediert bei Ruth Wiederkehr: *Das Hermetschwiler Gebetbuch. Studien zu deutschsprachiger Gebetbuchliteratur der Nord- und Zentralschweiz im Spätmittelalter*. Mit einer Edition, Berlin, Boston 2013, S. 323f. Die einflussreiche Glossenauslegung der Einzelworte des Ave Maria durch den Franziskanertheologen Konrad von Sachsen dahingegen wird im Detail diskutiert bei Rachel Fulton Brown: *Mary and the Art of Prayer. The Hours of the Virgin in Medieval Christian Life and Thought*, New York 2018, S. 309–323. Die in der Vision des „Liber specialis gratiae“ aufgezeigten Interpretationen der einzelnen Worte der Gebetsformel entsprechen weitgehend den Standarddeutungen, die aus derartigen Glossentexten bekannt sind, wobei insbesondere mit Konrads Auslegung große Überschneidungen bestehen. Zum Marientitel *maris stella* siehe Eva Rothenberger: *Ave praeclara maris stella. Poetische und liturgische Transformationen der lateinischen Mariensequenz im deutschen Mittelalter*, Berlin 2019, S. 95–98.

⁵ Bei der Goldschrift handelt es sich meines Wissens nicht um ein biblisch fundiertes Motiv, eher ist hier ein Reflex aus der Handschriftenproduktion des Mittelalters zu vermuten. Vgl. Vera Trost: *Gold- und Silbertinten. Technologische Untersuchungen zur abendländischen Chrysographie und Argyrographie von der Spätantike bis zum hohen Mittelalter*, Wiesbaden 1991, sowie Doris Oltrogge: *Scriptio similis auri. Gold und Goldähnlichkeit in der Handschriftenausstattung. Surrogat, Imitation, Materialillusion?*, in: *Codex und Material*, hg. v. Patrizia Carmassi, Gia Toussaint, Wiesbaden 2018, S. 159–178.

hilds Vision gesungen worden war – denn die liturgischen Worte *Salve sancte parens*, die als Auslöser für Mechthilds durch die Inschriftenerscheinung beantwortete Bitte erwähnt werden, sind in ihrer Bedeutung schließlich mehr oder minder deckungsgleich mit dem Gruß *Ave Maria*. Dass auf diese Weise ein liturgischer Text als Visionsanlass präsentiert und ins offenbarte Bild überführt wird, stellt im „*Liber specialis gratiae*“ ein wiederkehrendes Motiv dar, das Sprache, Schrift und Schau engführt.⁶ Die Inschrift auf Marias Brust bildet somit einerseits den an sie gerichteten Messgesang in gleichsam gesteigerter Gestalt ab, andererseits fordert sie dazu auf, im Gebet aufgesagt und an die Gottesmutter zurückgerichtet zu werden. Drittens bietet die wundersame Goldschrift dieser Visionsepisode, die im Spätmittelalter auch eine breite volkssprachige Rezeption erfuhr,⁷ den Anlass und Ausgangspunkt einer marianischen Exegese des in dieser Gestalt aufscheinenden Gebetstexts, durch welche die Gottesmutter ihre heilsvermittelnde Macht als Fürbitterin der sich an sie richtenden Gläubigen betont.⁸ Somit vermittelt die Inschrift, ergänzt durch ihre glossenhafte Auslegung, auch durch die Autorität der Offenbarungsmittlung zusätzlich gestütztes Glaubenswissen, das die Aufforderung zum Nachbeten nochmals plausibilisiert. Auf diese Weise ergibt sich ein mehrfach verschachteltes Entsprechungsverhältnis zwischen Schriftzitat,

⁶ Kurt Ruh geht deshalb soweit, die Liturgie als Fundament der Visionserzählungen dieses Texts zu charakterisieren: „Der wesentliche Beitrag zur mystischen Frömmigkeitsgeschichte ist Mechthild aus ihrer erfahrenen Lebensmitte, der Liturgie, erwachsen“ (Ruh [Anm. 1], S. 313). Zahlreiche Textstellen aus dem weiteren Helftaer Mystikkorpus, in denen liturgische Worte sich auf vergleichbare Weise als visionär geschautes Bild manifestieren, analysiert Jeffrey F. Hamburger: *The Visual and the Visionary: The Image in Late Medieval Monastic Devotions*, in: Ders.: *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998, S. 111–148.

⁷ Neben der bei de Vooyo (Anm. 3), S. 298–300, edierten mittelniederländischen Fassung, die als eigenständige Mirakelerzählung *Van machteldus* überliefert ist und der Rudy (Anm. 3), S. 26f., einen ausführlicheren Beitrag widmet, entstehen ab dem 15. Jh. breit überlieferte Übertragungen des gesamten „*Liber specialis gratiae*“ z. B. ins Oberdeutsche, Mittelniederländische und Mittelenglische. Vgl. dazu Ruh (Anm. 1), S. 303f.

⁸ Dieses Betonen der Rolle Marias als *mediatrix gratiae*, deren Beistand durch das Gebet gesucht werden könne, gehört dabei zu den theologischen Gemeinplätzen spätmittelalterlicher Marienfrömmigkeit, die auf der Vorstellung basiert, dass „Jesus unser Mittler ist durch seinen blutigen Kreuzestod, Maria unsere Mittlerin als Gottesgebärerin“ (Stephan Beissel S. J.: *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Ein Beitrag zur Religionswissenschaft und Kunstgeschichte*, Freiburg/Breisgau 1909, S. 358).

in der Liturgie gesungenem oder gesprochenem Text, visionärer Schau, Inschrift, Inschriftenträger und Inschriftenauslegung sowie instruierend propagierter, gelesener und nachgesprochener Gebetsformel.

Der folgende Beitrag fokussiert anhand einer Auswahl von vornehmlich marianischen Mirakel- und Visionserzählungen das Kernmotiv dieser Mechthildpassage, das sich in der geistlichen Literatur des Spätmittelalters in vielfach variiertem Gestalt wiederfindet. Alle Texte nämlich, die im Folgenden ins Blickfeld rücken, erzählen von Gebeten, die sich miraculös als goldene Inschriften materialisieren und in einem Gnadenerlebnis geschaut werden. Worte changieren dabei wundersam hin und her zwischen den medialen Bereichen der gesprochenen Sprache und des materialisierten Zeichens, der Schriftlichkeit und Inschriftlichkeit, der Bildlichkeit der Schau und der Dinglichkeit des geschauten Schriftträgers. Welche Implikationen, so die Leitfrage, an der sich die folgenden Überlegungen orientieren, haben derartige Erzählungen sowohl für das Verständnis der sich dergestalt metamorphisch verhaltenden Gebetstexte als auch in Hinblick auf ihre Inschriftengestalt, also auf die Goldlettern, in denen sie sich materialisieren?

2. Figurationsketten des Gebets: Das Marienmirakel Heinrichs des Klausners

Ein zweites Textbeispiel mag dabei helfen, sich dieser Frage zu nähern. Um 1300, also ungefähr im gleichen Zeitraum, in dem in Helfta der „*Liber specialis gratiae*“ niedergeschrieben wurde, verfasste ein sonst nicht belegter Autor, der sich selbst *Heinrich Clûzenère* (Marienmirakel, V. 45) – Heinrich der Klausner – nennt, eine marianische Wundererzählung.⁹ Der Dialektstand dieses in Reimpaarversen gehaltenen Texts sowie die Erwähnung eines

⁹ Dieser Text ist ediert als Heinrich der Klausner: Marienlegende, in: *Mitteldeutsche Gedichte*, hg. v. Karl Bartsch, Stuttgart 1860, S. 1–39. Vgl. dazu Hans-Georg Richert: Art. Heinrich der Klausner, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. Aufl. 3, 1981, Sp. 758f., sowie den ein-sichtsreichen Beitrag von Jaromír Zeman: Die Marienlegende des Heinrich Clûzenère, in: *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik* 16, 2002, S. 11–32. Leider bloß sehr schwer zugänglich ist die vom Herausgeber um eine hilfreiche Einleitung und einen sprachhistorischen Kommentar ergänzte Ausgabe des unikal überlieferten „Marienmirakels“ durch Jaromír Zeman: *Die Marienlegende des Heinrich Clûsenère. Manuskript, diplomatischer Abdruck, Übersetzung, Kommentar*, hg. v. Jaromír Zeman, Brno 2011. Deshalb und auch angesichts der Schwierigkeiten der graphischen Wiedergabe der abundanten Sonderzeichen in Zemans diplomatischem Abdruck wird folgend im Fließtext unter der Signle „Marienmirakel“ nach Bartschs Text zitiert.

brüder Pilgerîm / Von Gorlitz der gardiân (Marienmirakel, V. 54f.), von dem der Dichter die Geschichte in einer Predigt gehört habe, und eine abschließende Fürbitte für den *jungen kunc ûz Bêmirlant* (Marienmirakel, V. 1355) legen eine Entstehung des Texts im mitteldeutschen Raum nahe.¹⁰ Formal und inhaltlich lässt Heinrichs Dichtung einen in seinem Umfang schwer abzuschätzenden Einfluss des zeitlich wie geographisch benachbarten „Passionals“ vermuten.¹¹ Mit einem, wie Nicole Eichenberger hervorstreicht, für die geistliche Kleinepik gattungstypischen „Motiv der naiven Verehrung eines kindlichen Protagonisten“ setzt die Handlung des „Marienmirakels“ ein:¹² Ein junger Kathedralschüler, so berichtet der Text, sei derart bettelarm gewesen, dass er sich nicht einmal ein Paar Schuhe kaufen könne. Barfuß jedoch ist es ihm verboten, den Chor zu betreten, so dass dem frommen Jüngling zu seinem großen Leidwesen die Teilnahme an der Messe zu Mariä Himmelfahrt verwehrt bleibt.

In der entscheidenden Szene des Mirakels wendet sich der Protagonist aus dieser Notsituation heraus mit der Bitte an Maria, sie möge ihm doch ein Paar Schuhe zukommen lassen, damit er ihr Hochfest mitfeiern könne. Um dieses Anliegen, das die Gottesmutter ihm zunächst nicht gewährt, in trotzig-insistierender Manier zu unterstreichen, beschenkt der Schüler, der heimlich vor dem Altar niederkniet, nun seine himmlische Adressatin überreich mit imaginierten Gewändern – er betet insgesamt 600 Ave Maria, von denen jeweils 100 als ein bestimmtes Kleidungsstück vorgestellt werden.¹³ *Ich wil*

¹⁰ Vgl. dazu etwas ausführlicher Zeman 2011 (Anm. 9), S. 10f. Die ältere Forschung identifizierte den genannten König von Böhmen zumeist mit Wenzel II. und schloss auf eine schlesische Herkunft des Autors, vgl. Edward Schröder: Heinrich Cluzenere, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 67, 1930, S. 152–154.

¹¹ Vgl. dazu Richert (Anm. 9), Sp. 759, der bezüglich einer in älteren Arbeiten gerne postulierten persönlichen Nähe Heinrichs zum Passionaldichter betont vorsichtig bleibt und sich auf die Feststellung „vokabularische[r] und stilistische[r] Anklänge“ beschränkt. Wie Zeman 2011 (Anm. 9), S. 25, zusammenfasst, wird jedoch nach wie vor der „Einfluss [des ‚Passionals‘] auf Heinrich von der Forschung mehr oder weniger ausdrücklich festgestellt“.

¹² Nicole Eichenberger: *Geistliches Erzählen. Zur deutschsprachigen religiösen Kleinepik des Mittelalters*, Berlin 2015, S. 355. Eichenberger zeigt in einem kurzen Exkurs (ebd., S. 355–359) vor allem auf, wie sehr Heinrichs Erzählung auch sonst auf feste Topoi zeitgenössischer Mirakel und Exempel zurückgreift.

¹³ Hier schildert die Erzählung eine um 1300 auch außerliterarisch übliche Frömmigkeitspraxis der quantifizierenden Wiederholung einer großen Anzahl von Standardbeten. Ein derartiges Reihenbeten entwickelte sich ab dem 11. Jh.

dich cleiden, ab ich mûz, / Von der scheideln ûf den vûz (Marienmirakel, V. 417), verkündet der junge Mann, und fertigt der Gottesmutter im Gebet nacheinander geistliche Schuhe, also das ihm zuvor verwehrte Geschenk, sowie dazu Rock und Surcot, einen Mantel, einen Schleier und eine Krone. Dabei eignet der steten Wiederholung der Gebetsformel, wie Niklaus Largier in Bezug auf vergleichbare Schilderungen gezählter Frömmigkeitspraxis ausführt, „a specific role, which is intimately connected with the emergence of images and the absorption through images“.¹⁴ Zunächst nur vor den inneren Augen des Schülers erzeugen und bilden die gesprochenen Worte einen kostbaren Ornat, den er als geistliche Gabe Maria übereignet.

Tatsächlich handelt es sich bei dieser Szene aus Heinrichs Marienmirakel um eine der frühesten Schilderungen jener im Spätmittelalter weitverbreiteten Frömmigkeitspraxis des ‚handwerklichen Betens‘, die Jeffrey Hamburger charakterisiert als die imaginative Herstellung von „make-believe gifts fashioned, not from gold, silk, or beads, but from prayer formulas reiterated so often that the words took on the character of an incantation“.¹⁵ In meiner Dissertation und an anderer Stelle habe ich mich mit Gebets- und Andachtstexten befasst, die dazu anleiten, Maria, Jesus oder

zunächst als von illiteraten Konversbrüdern praktiziertes Surrogat für das monastische Offizium (vgl. Peter Ochsenein: Privates Beten in mündlicher und schriftlicher Form. Notizen zur Geschichte der abendländischen Frömmigkeit, in: *Vox viva et ratio scripta. Mündliche und schriftliche Kommunikationsformen im Mönchtum des Mittelalters*, hg. v. Clemens M. Kasper, Klaus Schreiner, Münster 1997, S. 135–155, insb. S. 139). Im Spätmittelalter jedoch stellte es bereits eine standesübergreifende, auf einer komplexen ‚Heilsarithmetik‘ fußende Gebetspraxis dar: „Gezählt haben Nonnen wie Mönche, Kleriker wie Laien, Gebildete wie Ungebildete“ (Arnold Angenendt, Thomas Braucks, Rolf Busch u. a.: *Gezählte Frömmigkeit*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 29, 1995, S. 1–71, hier S. 48).

¹⁴ Niklaus Largier: *Praying by Numbers: An Essay on Medieval Aesthetics*, in: *Representations* 104, 2008, S. 73–91, hier S. 86.

¹⁵ Jeffrey F. Hamburger: *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley, Los Angeles 1997, S. 75. Zu dieser Praxis vgl. außerdem den entscheidenden Beitrag von Thomas Lentens: *Die Gewänder der Heiligen. Ein Diskussionsbeitrag zum Verhältnis von Gebet, Bild und Imagination*, in: *Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, hg. v. Gottfried Kerscher, Berlin 1993, S. 120–151, sowie die um eine kurze Beispielliste ergänzte Diskussion bei André Schnyder: *Die Ursulabruderschaften des Spätmittelalters. Ein Beitrag zur Erforschung der deutschsprachigen religiösen Literatur des 15. Jahrhunderts*, Bern, Stuttgart 1986, S. 412f., wo der Begriff ‚handwerkliches Beten‘ meines Wissens zuerst verwendet wird.

ausgewählten Heiligen dergestalt aus Gebeten angefertigte geistliche Geschenke in Form prächtiger Kleidungsstücke, Blumenkränze, Schmuckstücke oder gar ganzer Gebäudeanlagen zu fertigen.¹⁶ Im vorliegenden Beitrag hingegen verlasse ich den Bereich der Gebetbuchliteratur weitgehend und wende mich stattdessen vornehmlich erzählenden Texten zu, in denen die heilswirksamen Effekte und geistlichen Produkte eines derartigen Betens narrativ verhandelt werden. Im Fokus stehen dabei Mirakelerzählungen, die sich, so Siegfried Ringler, von verwandten Gnadenviten und Heiligenlegenden gattungstypologisch insofern abgrenzen lassen, als sie „nicht der Bezeugung der Heiligkeit einer Person“ dienen, sondern „Ausdruck der Wundermacht Gottes oder eines schon beglaubigten Heiligen“ sind: „So steht nicht die Person des Heiligen im Mittelpunkt, sondern das Wunder.“¹⁷

Ein bestimmter, schon aus der oben betrachteten Episode des „Liber specialis gratiae“ bekannter Typ eines solchen Wunders steht auch im narrativen Zentrum von Heinrichs *Marienmirakel*. Nach seinem Reihengebet nämlich erscheint dem Kathedralschüler die Jungfrau Maria in unvergleichlicher Schönheit, für die alles *lop zu cleine* (Marienmirakel, V. 543) ist. Obgleich aber menschliche Sprache zur treffenden Schilderung der Pracht dieser überhell strahlenden Marienvision nicht fähig sei,¹⁸ so der Erzähler, könne doch

¹⁶ Derlei Texte stehen im Zentrum meiner in Publikationsvorbereitung befindlichen Dissertation „Rosenkränze, Marienmäntel und Herzenshäuser. Gebets- und Andachtstexte des Spätmittelalters zwischen Immersion, Bildrede und Figuration“. In Artikelform werden dazu erscheinen: Björn Klaus Buschbeck: Producing Spiritual Concreteness: Prayed Coats for Mary in the German Late Middle Ages, in: Things and Thingness in Medieval and Early Modern Literature and Visual Arts, hg. v. Kathryn Starkey, Jutta Eming, Berlin, New York 2021 [im Druck], sowie Ders.: Ein vollkommenes Handwerk des Geistes? Gebet und Andacht als produktive Tätigkeiten im *Alemannischen Marienmantel* und bei Dominikus von Preußen, in: Zum Umgang mit divergierenden Ansprüchen an religiöse Lebensformen in der Vormoderne, hg. v. Henrike Manuwald, Christian Schmidt, Daniel Eder, Tübingen 2021 [in Vorbereitung].

¹⁷ Siegfried Ringler: Zur Gattung Legende. Versuch einer Strukturbestimmung der christlichen Heiligenlegende des Mittelalters, in: Würzburger Prosastudien II. Untersuchungen zur Literatur und Sprache des Mittelalters. Kurt Ruh zum 60. Geburtstag, hg. v. Peter Kesting, Würzburg 1975, S. 255–270, hier S. 269. Dementsprechend bezeichne ich Heinrichs Dichtung in diesem Aufsatz auch statt des irreführenden, durch Karl Bartsch eingeführten Titels „Marienlegende“ als „Marienmirakel“.

¹⁸ Literarisch reizvoll spielt Heinrich hier mit Unsagbarkeitstopoi, wenn er zunächst betont: *Wir mugen uns des wol anîn / Das wir der vrouwen anegesicht / Begrifen mit gedanken nicht / Und mit worten nicht vollobin* (Marienmirakel,

zumindest ein Detail der Kleidung der Heiligen Jungfrau adäquat benannt werden – denn überall auf ihren Kleidern leuchtet in Goldschrift das Ave Maria auf:

Wêr daz ich allen mînin sin
Dar ûf kêrte,
Daz ich daz begerte,
Daz ich vollobete desin schîn,
So inmac iz trûwen nicht gesîn.
Dennoch stunt an den cleiden dâ
Gescriben das âvê Marjâ
Mit guldînen bûchstabin (Marienmirakel, V. 572–579).

Die zunächst nur imaginierte Kleidergabe des Betens wird dem Schüler auf diese Weise in der Vision als Inschrift augenscheinlich und dem Leser des Texts visuell vorstellbar.

In einem hintersinnigen Spiel mit dem Wort *wundir* plausibilisiert der Erzähler anschließend diese miraculöse Erscheinung als Offenbarwerdung einer überweltlichen Wirkkraft des Betens. *Niman sol des wundir habin* (Marienmirakel, V. 580), erklärt der Text, denn sobald der Schüler aus reinem Herzen seine 600 Ave Maria gesprochen habe, so seien diese auch schon an das Gewand der Gottesmutter *nâch meisterlîchen seten / Wol gescriben und gesneten* (Marienmirakel, V. 587f.) worden. Die sprachliche und mentale Frömmigkeitspraxis des Betens kommt hier dementsprechend auf unverwunderlich wundersame Weise einem überstofflichen Akt sowohl des Einschreibens als auch einer analog zu einer gekonnten manuellen Tätigkeit vorgestellten Textilarbeit gleich, dessen geistliche Qualität in der gnadenhaft gewährten Vision sinnliche Evidenz entfaltet.

Dargebrachte oder darzubringende Gebete, so lässt sich das grundlegende Erzählschema von Texten wie Heinrichs *Marienmirakel* oder Mechthilds Ave-Vision grob beschreiben, manifestieren sich also in gegenständlicher Form, die dem Betenden durch ein Gnadenerlebnis offenbart wird. Vielfach ist, trägt oder umfasst diese Erscheinung einer konkretisierten Dinggestalt des Betens eine Inschrift der entsprechenden Gebetsworte, die,

V. 519–523). Im Anschluss folgt ein von dichter Licht- und Himmelskörpermetaphorik, die wohl auf das Bild der apokalyptischen Frau (Offb 12,1–5) rekurriert, durchzogener Lobpreis der Schönheit Marias, die allen irdischen Frauen inkommensurabel sei. Gezielt wird dabei jegliche Form konkreter Ekphrasis vermieden – so bleibt die goldene Ave-Inschrift schlussendlich das einzige visuelle Detail, das in Heinrichs poetisch überbordender Marienbeschreibung greifbar wird.

so will es der Topos, in goldglänzenden Buchstaben aufscheint. Dabei entwerfen derartige Erzählungen einerseits Bilder eines Betens, dessen von Niklaus Largier hervorgehobene „wahrnehmungsförmend[e] Effekte“ sich als ebenso wirklichkeitsstiftend wie heilsmächtig erweisen.¹⁹ Andererseits konzipieren sie eine kaleidoskopische Vielfalt an sich gegenseitig vermittelnden und vergegenwärtigenden medialen Formen von Wort, Ding, Schrift und Inschrift, die sowohl wechselseitig auf sich verweisen als auch am Ende auf das Heilige hindeuten, dem als solches kein Zeichen eigentlich Genüge tut.²⁰

Welche Rollen aber spielen in diesem Gefüge die goldenen Gebetsinschriften, die in entsprechenden Mirakeln immer wieder wie Affirmationen des Wunderbaren aufscheinen? Astrid Lembke unterscheidet in ihrer kürzlich erschienenen Monographie zur Inschriftlichkeit im höfischen Roman zwischen einer diskursiven, einer interaktiven, einer materialen und einer poetologischen Dimension erzählter Inschriften.²¹ Diese Unterteilung lässt sich, so scheint mir, auch für die Interpretation des „Marienmirakels“ fruchtbar machen. Auf einer diskursiven Ebene nämlich gehört dieser Text der Geschichte der Verbreitung des Ave-Gebets an, das nicht zum bereits in spätantiker Zeit entwickelten Kernbestand christlicher Gebetstexte zählt, sondern vielmehr eine mittelalterliche Innovation darstellt. Erst im Laufe des 13. Jahrhunderts wurde der Englische Gruß im außerliturgischen Bereich popularisiert.²² Um 1300 entsteht ein umfangreiches Korpus an Mirakeln und Legenden, die darauf abzielen, diese noch recht junge Gebetsformel zu be-

¹⁹ Niklaus Largier: *Spekulative Sinnlichkeit. Kontemplation und Spekulation im Mittelalter*, Zürich 2018, S. 22.

²⁰ Hier partizipieren diese Texte an einem weiterreichenden Diskurs über eine Medialität des Religiösen, deren Ausprägungen, wie Christian Kiening formuliert, spannungsreich „darin überein[kommen], dass sie sinnliche Erscheinungen betreffen, aber zugleich das Übersinnliche im Blick haben“ (Christian Kiening: *Fülle und Mangel. Medialität im Mittelalter*, Zürich 2016, S. 18).

²¹ Vgl. Astrid Lembke: *Inschriftlichkeit. Materialität, Präsenz und Poetik des Geschriebenen im höfischen Roman*, Berlin, Boston 2020, S. 341–346.

²² Vgl. oben, Anm. 2 und Lipphardt (Anm. 2), sowie Rainer Scherschel: *Der Rosenkranz. Das Jesusgebet des Westens*, Freiburg/Breisgau 1979, S. 56–68. Ab dem 11. Jh. beginnen sich, wie Stephan Beissel zusammenfasst, allmählich „die Zeugnisse für das privat gebetete und häufig wiederholte Ave Maria zu mehren“ (ebd., S. 57). Die früheste bischöfliche Verordnung des Ave Maria als Laiengebet, die von Odo von Paris erlassen wurde, datiert auf 1198 (vgl. Beissel [Anm. 8], S. 228f.), und erst im Verlauf des 13. Jh. etablierte sich das Ave Maria zusätzlich zum Paternoster und zum Credo als drittes christliches Standardgebet.

werben und zu legitimieren. Die Erzählung Heinrichs des Klausners und ihre wundersame Goldinschrift ordnen sich in diesen Gebetsdiskurs ein.²³

Auch die interaktive Dimension des in der Vision geschauten Schriftmantels steht damit im Zusammenhang. Denn die auf Marias Gewand aufstrahlenden Lettern bestätigen und veranschaulichen dem Schüler ebenso wie dem zeitgenössischen Lesepublikum die Gottgefälligkeit und Heilswirksamkeit der beschriebenen Art zu beten. Dabei ist das Ave Maria, wie charakteristisch für Grußgebete, prinzipiell als „Sonderform der Apostrophe“ zu verstehen,²⁴ mit der sich der Schüler kommunikativ an die Gottesmutter wendet. Als Antwort auf diese zur geistlichen Kleidergabe akkumulierte Hinwendung erwidert Maria den Gruß, indem sie erstens erscheint und zweitens den Ave-Text als Inschrift zurückspiegelt, die weitere Gebete motivieren soll. Drittens offenbart sie dem Schüler die Geschichte ihrer Himmelfahrt und stellt ihn in ihrer Gnade vor die Wahl, entweder Bischof zu werden oder unverzüglich zu ihr in den Himmel zu gelangen – selbstverständlich entscheidet sich der Protagonist für letztere Option.²⁵ Die Goldschrift fungiert in der Erzählung somit als eine Art interaktives Scharnierstück, das Marias erhörungshafte Antwort auf die ihr dargebrachten Grüße einläutet, dem Schüler den Effekt seines Gebets in verdinglichter Schriftgestalt vor Augen führt sowie die Leserschaft des Mirakels dazu animieren soll, ebenfalls auf diese Weise zu beten.

In komplexere Gefilde freilich führt die Frage nach der materiellen und poetologischen Dimension der goldenen Mantelinschrift. Zunächst einmal scheinen diese Aspekte nicht recht trennbar, setzt das „Marienmirakel“ doch den Sprachvorgang des Betens und die Herstellung der Gewänder für Maria nicht allein analog, sondern lässt sie geradezu identisch werden. Das Gebet erscheint hierbei nicht nur einer Handwerksarbeit vergleichbar – vielmehr ist es ein gleichsam sprachlicher wie mentaler Produktionsprozess, durch den ein geistliches Ding entsteht.²⁶ In diesem Kontext bildet der gesprochene

²³ Vgl. zahlreiche der Marienerzählungen aus dem „Passional“, die schon Joseph Dobner als „Propaganda des Avegebetes“ verstand (Joseph Dobner: Die mittelhochdeutsche Versnovelle Marien Rosenkranz, Leipzig 1928, S. 43).

²⁴ Andreas Kraß: Art. Gebet, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft 1, 1997, S. 662–664, hier S. 662.

²⁵ Damit gehört das „Marienmirakel“ auch in das weitere Umfeld religiöser Dichtungen, die die *assumptio*-Thematik volkssprachig aufarbeiten. Zu dieser Einordnung, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, vgl. die künftigen Ausführungen bei Zeman 2011 (Anm. 9), S. 23–27.

²⁶ Auf das damit verbundene und z. B. bei Dominikus von Preußen auch mit theologischem Fundament versehene Konzept einer ‚geistlichen Dinglichkeit‘

Ave-Text das Rohmaterial für den Marienornat, dem er jedoch gleichzeitig auch eingeschrieben ist. Denn das Gewebe der Marienkleider ist sowohl auf der Ebene der Erzählung als auch auf der des Erzählens aus Worten gewoben, die der Schüler spricht und Heinrich schreibt und die sich durch die gnadenhafte Mitwirkung Gottes zum himmlischen Ornat verdichten:

Daz was ein lobelich gewant
Daz got mit sînes selbis hant
Gezîret und geschônêt hât
Allenthalbin an der nât (Marienmirakel, V. 589–592).

Hinter derartigen Charakterisierungen der überweltlichen Inscriptentextilie ist auch ein sinnreiches Sprachspiel mit der Etymologie des Wortes *textus* zu vermuten, das sich partizipativ vom lateinischen Verb *texere*, ‚weben‘, ableitet. Text, Wort, Schrift und Schriftgewebe werden somit auf im christlichen Kontext des Mittelalters traditionsreiche Weise eingeführt und zeigen sich im visionär geschauten Ornat.²⁷ Dabei verschachtelt und spiegelt Heinrich das gängige Motiv des Textwebens mehrfach und in reizvoller Manier – denn sowohl der gesprochene Gebetstext des intradiegetischen Schülers, die davon berichtenden Worte des kommentierenden Erzählers, Heinrichs eigenes Schreiben als auch Gottes einschreibende Gnadenunterstützung manifes-

von im Gebet imaginierend hergestellten Gegenständen wird näher eingegangen in meinen beiden in Anm. 16 aufgeführten, im Druck befindlichen Beiträgen. Die dortige Diskussion soll an dieser Stelle nicht wiederholt werden.

²⁷ Siehe dazu zuletzt und mit weiteren Angaben den aufschlussreichen Beitrag von Manfred Eikermann: *textus/text* im religiösen Diskurs. Beobachtungen zur semantischen Vielfalt der Wortverwendung, in: *Vielfalt des Religiösen. Mittelalterliche Literatur im postsäkularen Kontext*, hg. v. Susanne Bernhardt, Bent Gebert, Berlin, Boston 2021, S. 87–112. Anhand z. B. des Genesis-Kommentars Ruperts von Deutz zeichnet Eikermann hier nach, wie geistliche Texte des Mittelalters regelmäßig „das göttliche Schaffen [...] als Webkunst“ beschreiben, „die nicht nur den Akt des Schreibens, sondern zugleich das kunstvolle Herstellen eines Schriftgewebes bedeutet“ (ebd., S. 88). Hieraus entfaltet sich eine „Bildlichkeit des Webens, Flechtens und Spinnens als Grundmetaphorik, die [...] für das Denken von Literatur produktiv ist“ (ebd., S. 89). Eine entsprechende Präsentation des eigenen Schreibens als Textilarbeit ist in der volkssprachigen Literatur verbreitet – im „Hohen Lied“ Bruns von Schönebeck beispielsweise „inszeniert sich der Erzähler als versierter Weber, der das lange gesponnene Garn zu einem Knäuel gewickelt hat, um daraus für Maria ein kostbares Kleid zu weben“ (ebd., S. 109). Zum darüberhinausgehenden Themenkomplex geistlicher Textilsentantiken vgl. zudem überblickshaft Rudy (Anm. 3).

tieren sich in der schriftvestimentären Erscheinung, die dem Leser schließlich wiederum durch das geschriebene Textmedium vermittelt wird. Freilich ist jedoch, so betont die Erzählung, eben dieses Wortkleid widersinnigerweise mit Worten nicht recht zu beschreiben – allein die darauf aufleuchtende Schrift, die schon am Ausgangspunkt des Gebetswunders stand, ist dem Erzählen greifbar und bildet gleichsam den poetologischen Fluchtpunkt und Nukleus des Mirakels.

Wie nun kann dieses komplexe Zirkelverhältnis von gebethaft gesprochenem Text, der wiederum biblischer Herkunft ist und damit auf der Schrift basiert, im und aus dem Gebet hervorgebrachtem Inschriftenträger und der darauf erscheinenden Inschrift gelesen werden? Am ehesten, so möchte ich vorschlagen, ließe sich das, was Heinrich der Klausner hier erzählt, als wechselseitiges Figurationsverhältnis verstehen. Mit *Figuration* meine ich dabei zunächst in Anlehnung an Erich Auerbachs berühmten, vor allem typologische Verfahren der Biblexegese fokussierenden „Figura“-Aufsatz die Wirkweise eines Textes, Gegenstands oder Ereignisses, der oder das als „etwas Wirkliches, Geschichtliches [...] etwas anderes, ebenfalls Wirkliches und Geschichtliches darstellt und ankündigt“.²⁸

Aus einem solchen Verständnis heraus eignet dem Figuralen, wie Christian Kiening umreißt, zunächst sowohl eine ästhetische Dimension, in der es als realitätshafter Sachverhalt oder als „sinnliche Darstellung im Bild oder Diagramm vor Augen geführt“ wird, als auch eine semiotische Dimension, in der die *figura* mitunter sogar „verschiedene Zeichentypen in sich vereint – memoriale wie präsentische, referentielle wie ‚kompakte‘, in denen das Bezeichnete selbst als anwesend gedacht werden soll.“²⁹ Im Mirakelmotiv der gebeteten Inschrift ist eine demgemäß figurale Einheit von Gegenwärtigkeit und Verweischarakter eindrucklich realisiert. So kommt bei Heinrich dem Klausner weder dem gesprochenen Wort noch den geschauten Goldlettern oder dem inschrifttragenden Textgewand eine im rein repräsentierenden Sinne zeichenhafte Funktion zu – vielmehr erscheinen diese Gestalten des Betens im Sinne des Auerbachschen *figura*-Begriffs als ästhetisch wirksame Gegenstände nach je eigener Kraft, die jedoch einerseits auf andere Gegenstände vorwegweisen, sie also präfigurieren, andererseits aber selbst Erfüllung dergestalteter Präfigurationen sind. Darin besitzen sie drittens insofern

²⁸ Erich Auerbach: *Figura* [zuerst 1938], in: *Mimesis und Figura*. Mit einer Neuausgabe des „Figura“-Aufsatzes von Erich Auerbach, hg. v. Friedrich Balke, Hanna Engelmeier, 2., durchges. Aufl., Paderborn 2018, S. 121–188, hier S. 140.

²⁹ Christian Kiening: Einleitung, in: *Figura*. Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter, hg. v. Christian Kiening, Katharina Mertens Fleury, Würzburg 2013, S. 7–20, hier S. 15f.

auch eine mediale Dimension, als dass sie „einerseits ein Mittel [verkörpern], *veritas* sinnlich erscheinen zu lassen, andererseits eine Vermittlung, in der das Abwesende und Kommende schon anwesend ist.“³⁰ Dahingehend stehen das Ave-Gebet des „Marienmirakels“ und seine inschriftlich-gegenständlichen Figurationen „zwischen Ereignis und Medium“³¹ und formieren sich so zu einem Komplex wechselseitiger Entsprechung, in dem zunächst auf temporaler Ebene die neutestamentarischen Ereignisse, von denen sich die Gebetsformel herleitet, die exemplarische Vergangenheit des Erzählten, die Gegenwart des zum Beten angeregten Lesers und auch die Hoffnung auf eine zukünftige Heilsteilhabe des Betenden enggeführt sind. Auf vertikaler Ebene dahingegen bezeugen diese Manifestationen des Englischen Grußes die Wirksamkeit des „Gebet[s] als Kommunikation über die Grenze von Diesseits und Jenseits hinweg“ und bilden darin verheißungsvolle *figurae* einer Vermittlung zwischen dem Immanentem und der Transzendenz, die zumindest für den betenden Kathedralschüler den Status religiöser Erfahrungswirklichkeit erlangt.³²

So wird im Vorgang des Betens der Text des Ave Maria in persönliches Erleben überführt und evoziert dem Betenden den Eindruck eines ganz realen Gesprächs mit Maria, das nicht einfach als Simulation im Sinne eines „So-als-ob“ zu fassen ist. Vielmehr eignet ihm jenes „Insistieren [...] auf dem Faktischen der Erfahrung, in der sich die Transformation der Wahrnehmung als Wirklichkeit gibt“, das Niklaus Largier als Charakteristikum der mittelalterlichen Frömmigkeitskultur hervorhebt.³³ Im „Marienmirakel“ nimmt dieses Faktizitätsbeharren gesteigerte Form an, wenn die wirkliche Erfahrung des Betens durch die Wirklichkeit der Vision noch beantwortet wird, die den Gebetstext im geistlichen Inschriftkleid neu figuriert und ästhetisch erfahrbar macht, ihn dabei jedoch auch in seine ursprüngliche, schriftliche Form zurückführt. Hier tritt eine figurale Logik des Gebets hervor, die, wie Thomas Lentes betont, „von der wirklichkeitsstiftenden Macht der Gebete ebenso überzeugt war wie von der Realität und Wirksamkeit der Gewänder der Heiligen“.³⁴ Ganz in diesem Sinne zeichnet die Erzählung Heinrichs des Klausners den Ave-Text ebenso wie die Bibelworte, auf denen er gründet,

³⁰ Ebd., S. 16.

³¹ Niklaus Largier: Zwischen Ereignis und Medium. Sinnlichkeit, Rhetorik und Hermeneutik in Auerbachs Konzept der *figura*, in: *Figura. Dynamiken der Zeiten und Zeichen im Mittelalter*, hg. v. Christian Kiening, Katharina Mertens Fleury, Würzburg 2013, S. 51–79, hier S. 67.

³² Mirko Breitenstein, Christian Schmidt: Einleitung. Medialität und Praxis des Gebets, in: *Das Mittelalter* 24, 2019, Heft 2, S. 275–282, hier S. 279.

³³ Largier (Anm. 19), S. 18.

³⁴ Lentes (Anm. 15), S. 121.

die Reihengebete des Schülers genau wie den davon erzeugten Gebetsmantel Marias, die darauf strahlende Goldschrift und auch die wiederum von ihr angeregten Gebete der zeitgenössischen Leser als je eigens wirklich und wirksame Figuretionen, die sich kreislaufhaft vor- und nachbilden.

Für die Untersuchung der geistlichen Schriftkultur des Spätmittelalters eröffnet dies eine Perspektive, aus der heraus sich Gebete nicht bloß als sprachliche Zeichenketten oder Formulare abzeichnen, sondern als wirklichkeitsmächtige und wahrnehmungsformende Textgebilde zum Vorschein kommen, in denen die Hinkehr zum Heiligen im Gebet, der vielzitierte *ascensus mentis in Deum*³⁵, bereits präfiguriert ist. Im Schriftmantel des „Marienmirakels“ sind diese figuralen Facetten des Englischen Grußes in verdichteter Form verwirklicht – denn das Gebet tritt hierin gleichzeitig als Sprache und Text, als Inschrift wie auch als überschöner Himmelsgegenstand auf, der, in den Worten Erich Auerbachs, seine ästhetische und heilsvermittelnde Qualität „in evidentester sinnlicher Anschauung“ offenbart.³⁶

3. Figurale Instruktionen? Inschriftenmirakel als Paratexte des Betens

Derlei epigraphische Figuretionen gebeteter Worte sind in der geistlichen Literatur des späteren Mittelalters weder allein bei Heinrich dem Klausner und Mechthild von Hackeborn anzutreffen, noch sind sie auf textile Inschriftenträger beschränkt. So findet sich eine besonders eindrucksvolle Variante dieses Motivs auch in dem kurzen Mirakel von der Ave-Maria-Lilie aus dem ebenfalls Ende des 13. Jahrhunderts im Deutschordensumfeld verfassten *Passional*.³⁷ Ein alternder Ritter, so geht die Erzählung, tritt in den Zister-

³⁵ Diese Formulierung stellt im Mittelalter die wohl verbreitetste Definition des Gebets dar. Sie leitet sich wesentlich her von der Schrift „De fide orthodoxa“ des spätantiken Theologen Johannes von Damaskus, wo es heißt: *Oratio est ascensus mentis in Deum: aut eorum quae consentanea sunt postulatio a Deo* (Johannes von Damaskus: De fide orthodoxa, in: Patrologia Graeca 94, Paris 1864, Sp. 789–1228, hier Sp. 1090 [III, 24]).

³⁶ Erich Auerbach: Dante als Dichter der irdischen Welt [zuerst 1929], 2. Aufl. mit einem Nachwort v. Kurt Flasch, Berlin, New York 2001, S. 12.

³⁷ Ediert in: Marienlegenden aus dem Alten Passional, hg. v. Hans-Georg Richter, Tübingen 1965, S. 80–83 (als Nr. XV). Diese Ausgabe wird folgend unter der Sigle „Ave-Maria-Lilie“ im Fließtext zitiert. Zum „Passional“ und seinen erzählerischen Strategien vgl. grundlegend Andreas Hammer: Erzählen vom Heiligen. Narrative Inszenierungsformen von Heiligkeit im Passional, Berlin 2015.

zienserorden ein und soll dort im Lesen und Schreiben unterwiesen werden. Dieses Unterfangen schlägt gänzlich fehl, denn der bereits ergraute Herr war *vor al sin leben / in ritters wis worden alt* (Ave-Maria-Lilie, V. 26f.) und ist nun offenbar nicht mehr fähig, auf seine alten Tage noch den Analphabetismus abzulegen. Nur zwei Worte vermag er sich zu merken, die er immer wieder wiederholt:

„Ave Maria“, – und nicht me! [...]
diz ergreif sin herter sin,
daz ouch als mit buchstaben
im in sin herze was ergraben.
„Ave Maria“ sprach er ie,
swaz er tet und swa er gie (Ave-Maria-Lilie, V. 37–44).

Bereits hier scheint das Inschriftenmotiv auf, allerdings zunächst bloß im metaphorischen Sinne: *als mit buchstaben*, also gleichsam als geistige Inschrift sind die Worte *Ave Maria* ins Herz des Ritters eingepägt und bilden so die Textgrundlage des ständig und überall gesprochenen Mariengrußes, sie präfigurieren also seine intradiegetisch reale Frömmigkeitspraxis.

Im Verlauf des Mirakels tritt diese innere Inschrift auf miraculöse Weise nach außen. Bereits hochbetagt stirbt der mönchgewordene Ritter und wird bestattet, woraufhin seinem Grab ein Blumenwunder entwächst:

ein lilie wuchs uz sime grabe,
di uf an schonen blumen trat;
an ein ieglichez blat
was von goltbuchstaben
„Ave Maria“ erhaben! (Ave-Maria-Lilie, V. 58–62).

Die verinnerlichten Gebetsworte des Ritters materialisieren sich hier also postum als goldene Inschrift auf der marianischen Lilie, die, zugleich Gegenstand und Symbol³⁸, seinem Grab entspringt. Als die übrigen Mönche die Pflanze ausgraben, um dem Wunder im Literalsinn auf den Grund zu gehen, entdecken sie, dass die Blume im Munde des Verstorbenen wurzelt. Sofort begreifen sie den Zusammenhang: An der goldenen Lilieninschrift werde *offenlich wol kunt* (Ave-Maria-Lilie, V. 77), so postulieren die Mönche, dass ihr verstorbener Bruder aus Herzensgrunde und in tiefster Frömmigkeit das Ave Maria gebetet habe, so dass sich dieses Gebet nun nach seinem Tod zum

³⁸ In der mittelalterlichen Sakralikonographie steht die weiße Lilie für Marias Reinheit, vgl. dazu W. Hahn: Art. Lilie. II. Ikonographie, in: Marienlexikon 4, 1992, S. 121–123.

Inschriftenwunder transformiert habe. Andächtig treten sie ans Grab und *ieglicher do begunde / wonder alda schouwen / und Marien, der vrouwen, / danken dirre grozen gift* (Ave-Maria-Lilie, V. 70–73) – die das Beten des Verstorbenen figurierende, wundersame Gebetsinschrift fungiert somit wiederum als Auslöser für das Gebet seiner Mitbrüder.

Zwischen den erlernten Buchstaben, den ins Herz geprägten Worten, dem gesprochenen Gebet, der miraculösen Blumeninschrift und schließlich dem Marienlob der Mönche erwächst so eine Figurationskette. Von der Erzähllogik Heinrichs des Klausners unterscheidet diese sich insofern, als dass die goldene Gebetsinschrift hier nicht dem Betenden selbst, sondern anderen offenbart wird, die dadurch ebenfalls ins Gebet einstimmen. Das Inschriftenwunder präfiguriert und stimuliert somit eine Fort- und Weiterführung des erzählten Betens. Dass dies sich auch instruktiv an die Leserschaft des Textes richtet, legt einerseits die Pointe der Erzählung nahe, die ähnlich wie das Gros der übrigen Marienmirakel des „Passional“ in erster Linie auf die gnadenbringende Rolle Marias als Fürsprecherin der Frommen und die diesbezüglich heilvermittelnde Kraft des Ave-Betens abhebt: *des si gelobet die kunigin* (Ave-Maria-Lilie, V. 84), schließt der Text mit einem wohl auch als Aufforderung zu verstehenden Explicit.³⁹ Damit kann diese kurze Wundererzählung, einer Begriffsbildung Gérard Genettes folgend, auch als Paratext zum Englischen Gruß charakterisiert werden, der die Gebetsformel kommentiert, ihren Wirkanspruch veranschaulicht und schlussendlich eine Frömmigkeitspraxis propagiert, zu der das Mirakel narrativ ein Vorbild aufzeigt.⁴⁰

³⁹ Diese Deutung deckt sich mit dem Befund Beatrice Kälins, die den Marienlegenden des „Passional“ auch eine paränetische Ausrichtung zuschreibt, durch die sie als „Aufruf zur Marienverehrung“ und „Lob des Ave-Maria-Gebets“ funktionierten, wobei die erzählten Wunder deutlich machten, „dass auf den Mariengruss eine Antwort erfolgt“ und die Gnadenvermittlung der Gottesmutter für den einzelnen Gläubigen somit in erreichbarer Nähe stehe (Beatrice Kälin: Maria, muter der barmherzekeit. Die Sünder und die Frommen in den Marienlegenden des Alten Passional, Bern u. a. 1994, S. 175 und 181). Auch im weiteren Kontext des „Passional“ muss, wie Andreas Hammer hervorhebt, der „Aspekt der *imitatio* als ein zentrales rezeptionsästhetisches Kriterium“ gelten und wird immer wieder durch meditative Einschübe oder Andachtsaufforderungen unterstrichen (Hammer [Anm. 37], S. 109).

⁴⁰ Vgl. Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, mit einem Vorwort v. Harald Weinrich, aus dem Französischen v. Dieter Hornig, Frankfurt/Main 2019. Nach Genettes Ausgangsdefinition handelt es sich bei Paratexten um „jenes Beiwerk, durch das ein Text [...] vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt“ und auf diese Weise „jedem die Möglichkeiten zum Eintreten oder Umkehren bietet“ (ebd., S. 10). Dabei wird

In eine ähnliche Richtung weist eine Visionsepisode aus der von Racha Kirakosian edierten und untersuchten „Vita“ Christinas von Hane, einer Prämonstratenserin des ausgehenden 13. Jahrhunderts. Zu Weihnachten, so berichtet der Text, habe Christina in einem Gnadenerlebnis das Christuskind in der Wiege geschaut, bedeckt *myt eym dechelach van roißen vnd vff eynem yecklichen blaytde der roißen stontde geschreben ‚Pater noster‘*.⁴¹ Gott gibt Christina zu verstehen, dass diese Inschriftosen sowie der Blumenkranz, den das Christkind trägt, die zwölfmal fünfzig Vaterunser seien, die sie dem Christkind zuvor gebetet hatte. Durch die figurale Entsprechung von Gebetstext, Frömmigkeitspraxis, geschauten Blumen und den darauf aufscheinenden goldenen Buchstaben wird, wie Racha Kirakosian herausstellt, „Christinas Gebet [...] veranschaulicht“⁴², in seiner Heilswirksamkeit gepriesen und zur Nachahmung empfohlen. Es ist nicht ganz klar, ob diese Passage schon um 1300 datiert oder ob hier womöglich im Laufe der Textgeschichte auch spätere Frömmigkeitsvorstellungen eingeflossen sind⁴³ – in jedem Fall aber ähnelt Christinas Vision stark jenen kurzen Exempeln und Mirakeln, die oftmals als paratextuelle Zusätze den erst fürs 15. Jahrhundert in schriftlicher Form überlieferten ‚handwerklichen Gebetsübungen‘ beigegeben sind oder sie unabhängig überliefert werden.⁴⁴

So fügte der Trierer Kartäuser Dominikus von Preußen seinem wohl um 1410 entstandenen und in den Folgejahrzehnten vielverbreiteten „Leben-

unterschieden zwischen direkt mit dem Bezugstext im Verbund stehenden Peritexten und unabhängig von ihm zirkulierenden, sich jedoch auf ihn stützenden Epitexten. Gebetsmirakel, die sowohl gemeinsam mit entsprechenden Gebetsübungen als auch eigenständig überliefert sind, können beide Rollen einnehmen. Im häufigsten Fall jedoch, in dem Mirakelerzählungen ein bekanntes Gebet wie das Ave Maria propagieren und seine Wirkung unterstreichen, sind sie wohl am ehesten mit Genettes ‚verlegerische[m] Epitext‘ vergleichbar, der eine ‚hauptsächlich werbende und ‚verkaufsfördernde‘ Funktion‘ erfüllt (ebd., S. 331).

⁴¹ Racha Kirakosian: Die Vita der Christina von Hane. Untersuchung und Edition, Berlin, New York 2017, S. 287.

⁴² Ebd., S. 111.

⁴³ Ich danke Racha Kirakosian sehr herzlich für aufschlussreiche Auskünfte und Diskussionen zu dieser Textpassage.

⁴⁴ Besonders sticht dabei z. B. das Mirakel ‚Marien Rosenkranz‘ (ediert bei Richert [Anm. 37], S. 15–30) hervor, das für die Verbreitung des Rosenkranzgebets eine entscheidende Rolle spielte und in kaum einer Rosenkranzschrift des Spätmittelalters nicht in der ein oder anderen Form wiedergegeben wird. In meiner Dissertation, die ich zurzeit zur Publikation vorbereite, wird darauf ausführlicher eingegangen.

Jesu-Rosenkranz⁴⁵ eine Sammlung von zwanzig kurzen Wundererzählungen bei, die die Legitimation und Wirkung dieser Gebetsübung illustrieren sollen.⁴⁶ Neben mehreren Kurztexten, die schildern, wie sich die in Reihe gebeteten Mariengrüße zu einem geistlichen Blumenkranz konkretisieren, findet sich auch hier wieder eine Inschriftenvision, die eine Episode aus dem bereits erwähnten „*Liber specialis gratiae*“ Mechthilds von Hackeborn umdeutend wiedererzählt. Mechthild, so heißt es, habe eine Vision gehabt, in der ihr ein Baum erschienen sei, dessen Blättern *mit guldin buchstaben uber alle* (Dominikus, S. 186) jene einzelnen Klauseln vom Leben Jesu eingeschrieben gewesen seien, die den fünfzig Ave Maria der von Dominikus von Preußen entwickelten Rosenkranzübung angehängt werden sollen: *Jesus Christus, von einer jungfrauwen geboren, Jesus Christus, besneten an dem achten tage, Jesus Christus, den die drij konige an beden* (Dominikus, S. 186), und so fort.

Tatsächlich findet sich bei Mechthild von Hackeborn ein entsprechender Offenbarungsbericht (vgl. *Liber*, S. 30f.), der dort allerdings nicht im Zusammenhang eines Rosenkranzgebets steht, sondern als Variation auf die weitverbreitete „*Lignum-vitae*“-Allegorie gestaltet ist, die das Leben Christi in der „*emblematischen Darstellung eines Baumes mit seinen Ästen, Blüten und Früchten*“ versinnbildlicht.⁴⁷ Dominikus von Preußen dahingegen schreibt diese Passage aus dem „*Liber specialis gratiae*“ in seiner Exempelsammlung so um, dass die Baumvision auf den von ihm entwickelten „*Leben-Jesu-Rosenkranz*“ vorausdeutet, indem auf den Blättern die einzelnen Rosenkranzklauseln erstrahlen. Mechthilds Vision wird so als Beleg dafür

⁴⁵ Zur Genese dieses Gebetstexts, der am Ausgangspunkt der Entwicklung des Rosenkranzgebets in seiner heutigen Form steht, vgl. Andreas Heinz: Die Entstehung des Leben-Jesu-Rosenkranzes, in: *Der Rosenkranz. Andacht, Geschichte, Kunst*, hg. v. Urs-Beat Frei, Fredy Bühler, Wabern, Bern 2003, S. 23–47, sowie ausführlich Scherschel (Anm. 22), S. 118–133.

⁴⁶ Ediert bei Karl Joseph Klinkhammer S. J.: *Adolf von Essen und seine Werke. Der Rosenkranz in der geschichtlichen Situation seiner Entstehung und in seinem bleibenden Anliegen. Eine Quellenforschung*, Frankfurt/Main 1972, S. 172–187. Folgend wird diese Ausgabe im Fließtext unter der Sigle „*Dominikus*“ zitiert. Klinkhammers Textabdrucke zum Trierer Rosenkranzkopus sind zwar wertvoll und allgemein zuverlässig, die beigegebene Studie ist jedoch in Teilen irreführend und bedarf zahlreicher Richtigstellungen. Die wesentlichsten Kritikpunkte an Klinkhammers Arbeit werden diskutiert von Scherschel (Anm. 22), S. 134–147. Vgl. zu den Exempeln zum „*Leben-Jesu-Rosenkranz*“ zudem auch Andreas Heinz: *Eine spätmittelalterliche Exempelsammlung zur Propagierung des Trierer Kartäuser-Rosenkranzes*, in: *Trierer Theologische Zeitschrift* 92, 1983, S. 306–318.

⁴⁷ Ruh (Anm. 1), S. 437.

interpretiert, dass *daz leben unseres herren Jesu Christi sulde gesetzt werden by die Ave Maria in dem rosenkrantze* (Dominikus, S. 186). Damit erscheint die offenbarte goldene Inschrift ganz als Figuration des Gebetstexts, die von Dominikus' Adressaten dahingehend erfüllt werden soll, dass *also wir es auch ruren in unser Frauen rosenkrantze* (Dominikus, S. 186).

Während Mechthilds Bauminschriften bei Dominikus somit in erster Linie eine von den Lesern zu verwirklichende Gebetsübung präfigurieren, verhält es sich in einer Erzählung aus dem Ulmer Rosenkranzdruck von 1483, der wohl unter Mitwirkung der örtlichen Dominikaner und im Fahrwasser des Erfolgs der Kölner Rosenkranzbruderschaft von 1475 entstand, geradezu andersherum.⁴⁸ Dieser Frühdruck, der neben einer diagrammatischen Ver bildlichung des „Leben-Jesu-Rosenkranzes“ eine Reihe von Mirakeln und Legenden des literarisch umtriebigen Dominikaners Alanus von Rupe enthält⁴⁹, berichtet in einer als „exempel von ainem iüngling“ (Rosenkranzdruck, fol. d3r) überschriebenen Episode von einem jungen Mann, dessen

⁴⁸ [Alanus de Rupe:] Von dem Psalter unserer lieben Frau, Ulm: Konrad Dinckmut 1483 [GW M39197]. Konsultiert wurde das digitalisierte Exemplar München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Inc. c. a. 316. Folgend wird dieser Druck im Fließtext als „Rosenkranzdruck“ zitiert, wobei Abkürzungen aufgelöst sind. Zur zeitgenössischen Wirkung des „Ulmer Rosenkranzdrucks“ fasst Albrecht Dröse zusammen: „Die Handbücher des Rosenkranzes gehören zu den frühesten volkssprachlichen Drucken von Andachtsliteratur. Besonders erfolgreich war der Ulmer ‚Marienpsalter‘ aus dem Jahr 1483, gedruckt von Konrad Dinckmut wahrscheinlich im Auftrag der Ulmer Dominikaner, der in insgesamt sieben Auflagen bis 1502 erschien“ (Albrecht Dröse: *Ein neues Gedicht, das von Marie Psalter spricht*. Sixt Buchsbaums Rosenkranzgedicht im Herzog-Ernst-Ton, in: *Maria in Hymnus und Sequenz. Interdisziplinäre mediävistische Perspektiven*, hg. v. Eva Rothenberger, Lydia Wegener, Berlin, New York 2017, S. 345–371, hier S. 349). Sabine Griese geht davon aus, dass die Ulmer Dominikaner diesen Druck anlässlich der Gründung einer Rosenkranzbruderschaft „in Auftrag“ gaben und die enthaltenen Texte „vorher vermutlich selbst aus verschiedenen Quellen zusammengestellt und aus dem Lateinischen übersetzt hatten“ (Sabine Griese: *Text-Bilder und ihre Kontexte. Medialität und Materialität von Einblatt-Holz- und -Metallschnitten des 15. Jahrhunderts*, Zürich 2011, S. 183). Griese gibt ebd., S. 183–193, auch eine hilfreiche Kontextualisierung und eine inhaltliche Kurzzusammenfassung dieses Rosenkranzbüchleins sowie einen kundigen Überblick über seine verschiedenen Ausgaben. Eine Beschreibung dieses Drucks anhand der späteren Ausgabe von 1489 findet sich zudem bei Peter Amelung: *Der Frühdruck im deutschen Südwesten 1473–1500*, Bd. 1, Stuttgart 1979, S. 236–240.

⁴⁹ Die Holzschnitte dieses Druckes (Rosenkranzdruck, fol. a1r–a2v; c4v–c7v), die diagrammatisch die Aufteilung des Marienpsalters in drei Rosenkränze zu je fünfzig Ave und fünf Paternoster erläutern, wobei jede Zehnergruppe aus

sündhafte Lebensführung durch das Beten des Rosenkranzes geläutert wird.⁵⁰ In der Schlüsselszene dieser Erzählung erscheint dem namenlosen Protagonisten die Heilige Jungfrau. Maria, so heißt es im Text, *was geklaidet mit ainem rock, an dez warent dry gören*, also eine Art Saumborten⁵¹, die

Ave Maria mit einem Betrachtungspunkt aus dem Leben Jesu und Mariä verbunden ist, sind recht ausführlich untersucht bei Griese (Anm. 48), S. 184f. sowie bei Anne Winston-Allen: *Stories of the Rose. The Making of the Rosary in the Middle Ages*, University Park/Pennsylvania 1997, insb. S. 34–38. Im Wesentlichen entspricht die durch die Holzschnitte vermittelte Frömmigkeitspraxis einer durch Alanus von Rupe zum „Marienpsalter“ ausgeweiteten Form von Dominikus’ von Preußen „Leben-Jesu-Rosenkranz“, die bereits auf die frühneuzeitlich festgelegten Rosenkranzgeheimnisse vorwegweist. Der Text des „Ulmer Rosenkranzdrucks“ dahingegen, den die bisherige Forschung zu meist nur kursorisch behandelte, verdiente noch einen genaueren Blick. Es handelt sich hierbei um einen ins Deutsche übertragenen Auszug aus dem „Tractatus apologeticus“ des Alanus von Rupe (Rosenkranzdruck, fol. a3v–c4v) sowie eine Sammlung von 19 Mirakelerzählungen (Rosenkranzdruck, fol. c8r–l8v). Sämtliche dieser Texte entstammen einem Alanus von Rupe zugeschriebenen Korpus von lateinischen Rosenkranzschriften. Die frühesten Überlieferungszeugen dieser Textsammlung, auf die über Vermittlungsstufen wohl auch der „Ulmer Rosenkranzdruck“ zurückgeht, bilden die vier vom Bordesholmer Chorherrn Johannes Nese, einem persönlichen Schüler des Alanus, zwischen 1475 und 1479 angefertigten Handschriften Kiel, Universitätsbibliothek, Cod. ms. Bord. 58, 58A, 58B und 58C. Zu Alanus von Rupe siehe überblickshaft und mit weiteren Angaben Karl J. Klinkhammer, Art. Alanus de Rupe, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. Aufl. 1, 1978, Sp. 102–106, sowie die Untersuchungen zum „Tractatus apologeticus“ in meiner in Publikationsvorbereitung befindlichen Dissertation.

⁵⁰ Den lateinischen Vorläufer dieses Marienmirakels konnte ich ausfindig machen in Kiel, Universitätsbibliothek, Cod. ms. Bord. 58, fol. 76v–77r. Diese Fassung findet sich zudem auch in dem Frühdruck Alanus von Rupe: *De utilitate Psalterii Mariae*, [Gripsholm: Kartäuserkloster Mariefred] 1498 [GW M39205], fol. ee2v–ee3r. Über die breite, auf die Kieler Handschriften zurückgehende Drucküberlieferung der Alanus-Mirakel dürfte der Text auch nach Ulm gelangt sein. Ein erster Vergleich ergab, dass es sich bei dem Text im „Ulmer Rosenkranzdruck“ um eine grundsätzlich wortgetreue Übertragung der lateinischen Kieler Fassung handelt, wobei genauere Untersuchungen zu den Wegen der Alanusüberlieferung und -übersetzung allerdings noch ausstehen.

⁵¹ Lexer gibt für *gêre* an: „keilförmiges zeugstück, das unten an ein gewand zur verzierung od. zur erweiterung eingesetzt ist [...], der so verzierte, besetzte teil des kleides, schoss, saum“ (Matthias Lexer: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch* 1, Leipzig 1872, Sp. 869.) Die lateinische Fassung des Mirakels

waren all dry vol geschriben mit dem aue maria mit guldin bûchstaben (Rosenkranzdruck, fol. d5r/v). Ähnlich wie im *Marienmirakel* Heinrichs des Klausners materialisieren sich in diesen goldenen Inschriften und ihrem textilen Träger die Gebete des frommen Jünglings, zu dem die Gottesmutter spricht⁵²: *Nym war, das sind die grûsz, geschriben mit guldin bûchstabenn, mit den du mich fleissigklich gegrûsset hast vnd geeret in den dryen rosenkrentzen* (Rosenkranzdruck, fol. d5v).

Anders als bei Dominikus von Preußen ist die goldene Ave-Inschrift hier nicht nur Präfiguration einer Gebetsübung, sondern gleichsam in zwei Richtungen orientiert. Auf der einen Seite findet in ihr der intradiegetisch gesprochene Gebetstext seine ebenso heilswirksame wie ästhetisch eindrückliche Erfüllung, andererseits fordert diese Mirakelerzählung im Kontext des Rosenkranzdrucks auch ihre Rezipienten dazu auf, die erzählte Gebetsübung zu imitieren, selbst betend am Mantel Marias zu sticken und auf diese Weise dem geistlichen Gegenstand die eigenen Worte und Taten einzuschreiben. Somit fungiert das erzählte Inschriftenwunder hier zwar nicht allein, aber doch eben auch als instruierender Paratext zu jener Gebetsformel, die in den goldenen Lettern der Vision aufstrahlt.

4. Ausblick: Gebetete Inschriften in Bild- und Dingkultur?

Die nun zum Ende kommenden Beobachtungen legten ihren Fokus vor allem auf geistliche Erzählungen, in denen sich gebetete Worte wundersam als Dinge konkretisieren, denen sie darüber hinaus als Inschrift eingeschrieben sind. Die in diesen Mirakelgeschichten aufscheinenden, komplexen Entsprechungen von Schrift, Wort, Ding und Inschrift habe ich als Figurationsverhältnis im Auerbachschen Sinne zu fassen versucht: Allen diesen erzählten Gestalten des Gebets kommt, so meine These, ein je eigen wirksamer und wirklichkeitshafter Gegenständlichkeitsstatus zu, in dessen Rahmen sie sich

spricht von *plicae* (eigentlich ‚Falten‘), womit an dieser Stelle wohl ebenfalls bestickte Borten gemeint sind. Maria erscheint dort *tres plicas in tunica sua clarissima iuueni vnam anteriorem et duas laterales ostendens, in quibus qualibet erant scripte quinquaginta salutationes litteris aureis* (GW M39205 [Anm. 50], fol. ee3r).

⁵² Die Verbindung von Rosenkranzbeten und Marienmantelgebet ist verbreitet, siehe dazu bislang Anne Margreet W. As-Vijvers: *Weaving Mary's Chaplet. The Representation of the Rosary in Late Medieval Flemish Manuscript Illumination*, in: *Weaving, Veiling, and Dressing: Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, hg. v. Kathryn M. Rudy, Barbara Baert, Turnhout 2007, S. 41–79.

zudem aber auch wechselseitig vor- und nachbilden und darin ebenso horizontal auf sich selbst wie vertikal auf das Heilige verweisen, auf das sie letztthinnig orientiert sind. Die schlaglichthaft beleuchteten Texte stehen außerdem anweisungshaft und exemplifizierend in Verbindung mit den im Spätmittelalter weitverbreiteten ‚handwerklichen‘ Gebets- und Andachtsübungen, die ihre Leser dazu anleiten, selbst solche Figuren zu forcieren und aus Gebeten geistliche Blumenkränze, Marienmäntel oder andere Gegenstände herzustellen. Dass diese Frömmigkeitspraxis ebenso wie die mit ihr verbundenen Mirakelerzählungen einen Spannungskonnex entstehen lassen, in dem das Übersinnliche sinnliche Qualität erlangt, das Wort zum Inschriftending wird und die Transzendenz sich in gestalthafter Weise immanent zeigt, kann als figurale Grunddynamik einer Verhandlung des Wunderbaren in der geistlichen Literatur des Spätmittelalters angenommen werden – denn, ein letztes Mal mit Erich Auerbach gesprochen: „Wunder sind wirklich geschehende Dinge; Wunder geschehen nur auf Erden“.⁵³

Blieb, so möchte ich abschließend fragen, das Motiv der Konkretisierung des Betens als goldglänzende Inschrift im Spätmittelalter rein literarischer Natur, oder schlug sich die Vorstellung gebethafter Handwerksarbeiten und Einschreibungen auch in der visuellen und materiellen Kultur ihrer Zeit nieder? Für letzteres sprechen zumindest starke Indizien. So liefert eine Recherche in den Katalogen der „Deutschen Inschriften des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“ zahlreiche Belege für religiöse Schnitzbilder, die goldene Mantelsauminschriften aus Gebetsworten tragen.⁵⁴ Beispielsweise sind auf einem zwischen 1515 und 1530 für die St. Nicolai-Kirche in Alfeld angefertigten Altarretabel auf der Gewandborte der zentralen Figur der Madonna im Strahlenkranz in Goldschrift die Anfangsworte des Ave Regina zu lesen, während die Kleider der sie umgebenden Heiligen Urban und Mauritius ähnlich gestaltete Inschriften aus der Allerheiligenlitanei zeigen.⁵⁵

⁵³ Auerbach (Anm. 28), S. 186.

⁵⁴ Den freundlichen Hinweis auf diese Inschriften verdanke ich Christine Wulf. Zur Recherche wurde der Online-Katalog der „Deutschen Inschriften“ verwendet, der zugänglich ist unter <http://www.inschriften.net/> (Abruf 12.03.2021). Besonders erwähnenswert sind hier beispielsweise die Mantelsauminschriften der Einträge DI 88: Landkreis Hildesheim (2014), Nr. 137; DI 58: Stadt Hildesheim (2003), Nr. 58; DI 78: Stadt Baden-Baden und Landkreis Rastatt (2009), Nr. 149. Allgemein zu derartigen Mantelsauminschriften vgl. Rudolf M. Kloos: Einführung in die Epigraphik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Darmstadt 1980, S. 45–48.

⁵⁵ In Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Inv. Nr. WM XXIII, 125a. Vgl. die Inschriftenbeschreibung von Christine Wulf in DI 88, Landkreis Hildesheim (2014), Nr. 137 (wie Anm. 54).

Vergleichbar ins Bild gesetzte Gebetsworte begegnen auch in der Tafelmalerei, so im Falle des „Nelkenmeisteraltars“, der 1479/80 für die Franziskanerkirche in Freiburg im Üechtland entstand.⁵⁶ Den Mantelborten Marias sind dort in Goldschrift das Ave Maria und Salve Regina eingeschrieben. Johanna Thali weist diesbezüglich darauf hin, dass die in dieser Darstellung anklingende „Idee der textilen Schrift [...] sich wohl der Gebetsübung der geistigen Kleidergabe an Maria“ verdanke.⁵⁷ Der gemalte Mantel scheint hier entsprechend als figurale Erfüllung des Betens auf, gibt dem Betrachter allerdings auch in Schriftform die marianischen Gebetsformeln vor und perpetuiert sie im Bild: „In der goldverzierten Borte ihres Mantels“, so Thali, „wird die Mutter des Erlösers unaufhörlich gepriesen und als Heilsvermittlerin angerufen“.⁵⁸ Darin reiht sich der „Nelkenmeisteraltar“ ein in ein größeres Korpus von Mariendarstellungen, deren Verwendung gebets-epigraphischer Motive eine genauere Untersuchung anböte und einen Zusammenhang mit den oben behandelten Wundererzählungen und Gebetspraktiken nahelegt. So sind beispielsweise in Jan van Eycks bekannter „Rolin-Madonna“ von 1435 dem Gewandsaum Marias goldene Gebetsworte aus der Matutin des Marienoffiziums eingestickt.⁵⁹ Auch Albrecht Dürers kleinformatiger Kupferstich „Maria mit Zepter und Sternenkrone“ von 1516 lässt

⁵⁶ Das großformatige Retabel wurde 1479 von den Freiburger Franziskanern bei dem Solothurner Maler Albrecht Nentz in Auftrag gegeben und nach dessen Tod in der Basler Werkstatt des Bartholomäus Rutenzweig vollendet. Es befindet sich noch heute in der Franziskanerkirche. Ausführlich untersucht ist der „Nelkenmeisteraltar“ bei Charlotte Gutscher, Verena Villiger: Im Zeichen der Nelke. Der Hochaltar der Franziskanerkirche in Freiburg i.Ü., Wabern-Bern 1999. Ebd., S. 9–17, finden sich auch großformatige Farbabbildungen der goldenen Sauminschriften, die Marias Mantel auf der Mitteltafel (Kreuzgruppe) sowie der rechten und linken Flügelinnenseite (Geburt Christi und Anbetung der Könige) aufweist. Interessant ist, dass zwischen den Gebetsworten möglicherweise eine abgekürzte Malersignatur versteckt ist, die ebd., S. 57–59, diskutiert wird.

⁵⁷ Johanna Thali: Freiburger Nelkenmeisteraltar, in: SchriftRäume. Dimensionen von Schrift in Mittelalter und Moderne, hg. v. Christian Kiening, Martina Stercken, Zürich 2008, S. 312.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Im Musée du Louvre, Paris. Den wertvollen Hinweis hierauf verdanke ich Tobias Frese. Identifiziert und mit weiteren Hinweisen besprochen sind die Gebetsinschriften der „Rolin-Madonna“ bei Uwe Fleckner: Der Gottesstaat als Vedute. Jan van Eycks „Madonna des Kanzlers Nicolas Rolin“, in: *Artibus et Historiae* 17, 1996, S. 133–158, insb. 135–138.

am Halsausschnitt und Ärmel der Gottesmutter eine Art Trugschrift aufschimmern, in welcher der Betrachter entweder Lichtreflexionen oder Gebetsworte zu erkennen vermag.⁶⁰

Besonders eindrücklich werden Gebetswort, Schrift und Gegenstand eingeführt in einem reichverzierten Ornat für eine Marienfigur, der wohl in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in einem niedersächsischen Frauenkloster gefertigt wurde und sich heute im Landesmuseum Hannover befindet.⁶¹ Das Statuenkleid, das im Zusammenhang mit der für den norddeutschen Raum gutbezeugten Praxis des Einkleidens von Heiligenbildnissen steht⁶², entspricht in Gestaltung und Aufbau recht genau den Imaginationsanweisungen zeitgenössisch verbreiteter textiler Gebetsübungen.⁶³ Das geistliche Marienkleid, das im Rahmen eines derartigen Betens imaginiert werden soll und das in den oben betrachteten Mirakeln und Visionsberichten wundersam erscheint, ist hier als tatsächliches Textilobjekt nachgebildet. Die Gebetsreferenzen sind dabei vielfältig – so verweisen beispielsweise die in die Mittelborte des Figurenmantels eingearbeiteten Rosenrondelle aus fünf roten und zahlreichen weißen Blüten auf die fünfteiligen Rosenkränze, die zum Gebetskleid beigetragen werden sollen. An dieser Stelle jedoch interessieren vor allem die zahllosen Zierbrakteaten, mit denen der Ornat übersät ist. Einige davon besitzen Buchstabenform. Bei diesen aufgestickten goldenen S-Pailletten drängt sich dem mit der marianischen Gebetsfrömmigkeit vertrauten Betrachter die Assoziation mit dem *Salve Regina* geradezu auf. Die zum festen Motivbestand zeitgenössischer Mirakel zählende Gebetsinschrift scheint hier zum Buchstaben verkürzt im Textilgegenstand aufgegriffen zu sein. Dabei eignet diesen aufgenähten Lettern der gleiche Charakter wie den visionär geschauten Inschriften der Wundererzählungen:

⁶⁰ Vgl. Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, München, London, New York 2001, Bd. 1, S. 202 (Nr. 81). Dürer spielt auch in anderen Kupferstichen mit teils reizvoll uneindeutigen Sauminschriften, so in dem um 1498 entstandenen „Spaziergang“, wobei dort allerdings eher an eine weltliche Bedeutung im Sinne von Namensinitia-len zu denken ist (vgl. ebd., S. 68f. [Nr. 19]).

⁶¹ In Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Inv. Nr. WM XX, 24–30. Das Figurenkleid ist abgebildet und kurz besprochen bei Charlotte Klack-Eitzen, Wiebke Haase, Tanja Weißgraf: Heilige Röcke. Kleider für Skulpturen in Kloster Wienhausen, Regensburg 2013, S. 20f.

⁶² Siehe ebd., sowie die Beispiele in dem Katalog Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern, hg. v. Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, Ruhrländmuseum Essen, München 2005, S. 456f.

⁶³ Vgl. dazu Buschbeck (Anm. 16).

Als Schrift, die auf einem Objekt erscheint, das der Betende im geistlichen Sinne aus Worten fertigen soll, sind die kleinen Goldbuchstaben Figurationen des Gebets, also zugleich Hinwendung zum Heiligen, Aufforderung, bedeutsamer Verweis und ästhetisch eindrucksvoller Gegenstand.

Dennis Disselhoff (Heidelberg)

Inschriftenallegorese.

Zur Funktion inschriftenträger Sakralobjekte in geistlichen Texten des Mittelalters*

1. Einleitung

Im Mittelalter (insbesondere im Zeitraum zwischen dem 12. und 15. Jahrhundert) waren Kelche, Patenen, Ziborien, Monstranzen, Pyxiden, Tabernakel, Sakrament- oder Korporalkästchen etc., also Sakralobjekte, die bei liturgischen Handlungen Verwendung fanden, häufig mit Inschriften versehen.¹ Dabei ist das etwa mittels Tiefgravierung, Hochschnitt oder Glasflussverfahren (Emaille) ‚Eingeschriebene‘ nicht nur „wie alle[r] andere orna-

* Dieser Beitrag entstand innerhalb des Teilprojekts C05 („Inscriptlichkeit. Reflexionen materialer Textkultur in der Literatur des 12. bis 17. Jahrhunderts“) des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs 933 „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften“.

¹ Zu den epigraphischen Zeugnissen auf mittelalterlichen Sakralobjekten im Allgemeinen vgl. Joseph Braun: *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München 1932 (ND Hildesheim, New York 1973), *Inschriften an Kelchen* S. 166–171 und 174f.; *an Patenen* S. 229–232; *an Ziborien* S. 346f.; *an Monstranzen* S. 407; *an Weihwasserbehältern* S. 588 und S. 595–597 sowie *an Rauchfässern* S. 630. Vgl. zudem die Einzeluntersuchungen von Romuald Bauerreiss: *Der Tassilokelch von Kremsmünster und seine Inschriften*, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktinerordens und seiner Zweige* 50, 1932, S. 508–515; Vinzenz Oberhammer: *Bild und Schrift auf dem Kommunionkelch aus der Erzabtei St. Peter in Salzburg*, in: *Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller zum 19. April 1965*, München 1965, S. 37–45; Victor H. Elbern: *Zur Inschrift am Liudgerkelch aus Werden*, in: *Das Münster am Hellweg* 16, 1963, S. 143–149; Victor H. Elbern: *Der eucharistische Kelch im frühen Mittelalter*, Berlin 1964, *passim*; Hans Fuhrmann: *Bildprogramm und Inschriften des Werbener Kelchs und der zugehörigen Patene*, in: *Goldschmiedekunst des*

mentale und figurale Zierat“ als Schmuck beabsichtigt.² Inschriften auf Sakralobjekten sind, wie Rüdiger Fuchs konstatiert, in erster Linie belehrende bzw. auszeichnende, nämlich den Kundigen vergewissernde Funktionen inhärent.³ Es gibt beispielsweise Inschriften, die 1.) auf den Zweck des schrifttragenden Objektes verweisen⁴, Inschriften, die 2.) das auf einem Sakralobjekt „angebrachte Bildwerk erläutern“⁵, 3.) „Stifter-, Künstler- oder Besitzerinschriften“ sowie 4.) „Inschriften, die [...] eine Lobpreisung oder Bitte allgemeiner Art enthalten“^{6,7}.

Mittelalters. Im Gebrauch der Gemeinden über Jahrhunderte bewahrt, [Ausstellungskatalog,] hg. v. Bettina Seyderhelm, Dresden 2001, S. 88–109, und Paul Krenkel: Die Inschriften der Goldpatene des Klosters St. Marienstern, in: *Archivalische Zeitschrift* 53, 1957, S. 117–119.

² Braun (Anm. 1), S. 165. Siehe dazu Elbern: Der eucharistische Kelch im frühen Mittelalter (Anm. 1), S. 84.

³ Rüdiger Fuchs: Warum tragen Heiltümer Inschriften? – Oder: Warum Heiltümer Inschriften tragen, in: *Heilige und geheiligte Dinge. Formen und Funktionen*, hg. v. Andrea Beck, Klaus Herbers, Andreas Nehring, Stuttgart 2017, S. 169–189, v. a. S. 170, 176, 189. Inschriften können über die „bloße Information hinausgehende Funktion und Wirkung“ haben, indem sie etwa mittels Bezugnahme auf den heiligen Inhalt eines Objektes Sakralität graduieren und dementsprechend seine Wichtigkeit signalisieren können (ebd., S. 189). Dennoch wird das „Heilige“ *eo ipso* nicht durch Inschriften, sondern durch die Objekte und die mit ihnen verbundenen Praktiken „definiert“ (ebd., S. 176).

⁴ Beschriftungen mit derartiger Funktion können bspw. Bezug nehmen auf die Handlung, die mit dem jeweiligen Sakralobjekt vollzogen wird, „einen dazu geeigneten Ort bezeichnen, die Handlung gegebenenfalls auch indirekt benennen, sie theologisch begründen oder auf einem zur Handlung gehörenden Objekt kommentieren“ (Fuchs [Anm. 3], S. 175).

⁵ Inschriften dieser Art ähneln den im Mittelalter verbreiteten bildlichen Darstellungen von beigefügten Schriftbändern (*tituli*). Vgl. hierzu Allgemeines bei Günter Bernt, Josef Engemann: Art. Titulus, in: *Lexikon des Mittelalters* 8, 1997, Sp. 815f.

⁶ Vgl. hierzu explizit Johannes Tripps: Teilnahme, Erlösung und ewiges Gedenken. Strategien der Sichtbarkeit von Fürbittinschriften auf liturgischen Geräten, in: *Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und Unsichtbarkeit*, hg. v. Wilfried E. Keil u. a., Berlin, Boston 2018, S. 329–353.

⁷ Vgl. Braun (Anm. 1), S. 165–175. Die von Joseph Braun entworfene Typologie von Inschriftenfunktionen ist inzwischen überholt, da sie die für eine umfassende Funktionsbeschreibung von Inschriften vorauszusetzenden Aspekte sichtbarer und restringierter Schriftpräsenz (und -topologie) (vgl. hierzu etwa Tobias Frese: „Denn der Buchstabe tötet“ – Reflexionen zur Schriftpräsenz aus mediävistischer Perspektive, in: *Verborgene, unsichtbar, unlesbar – zur*

Im Vergleich zum häufigen Vorkommen in der liturgischen Alltagspraxis begegnen Inschriften auf Gegenständen aus dem liturgischen Bereich in der Dichtung des Mittelalters selten.⁸ Erzählte (textimmanente) Inschriftlichkeit auf liturgischem Gerät ist, so lautet die These der vorstehenden Untersuchung, – insbesondere in Kontexten des *tropischen*, also *uneigentlichen Sprechens* – mit ästhetischem Anspruch rhetorisch-stilistisch gestaltet und steht damit im Gegensatz zur Funktionalität der realen Epigraphik.

Erzählte Inschriftlichkeit kultiviert gerade diese ästhetische Dimension; um sie soll es im Folgenden gehen. Dabei möchte ich Aspekte der Allegorizität⁹ exemplarisch erörtern: Im Untersuchungsfokus steht neben einer geistlichen Sangspruchstrophe Heinrichs von Meißen, genannt Frauenlob, auch eine Episode aus den „Offenbarungen“ der Engelthaler Mystikerin Christine Ebner. Ich vermute, dass solche Inschriften, die in allegorische (Erzähl-) Kontexte integriert sind, nicht nur, wie Ulrich Ernst meint, über den Schriftinhalt zur Entschlüsselung des spirituellen Sinns beitragen.¹⁰ Vielmehr offe-

Problematik restringierter Schriftpräsenz, hg. v. Tobias Frese, Wilfried E. Keil, Kristina Krüger, Berlin, Boston 2014, S. 1–15), materialer Beschaffenheit des Schriftträgers (Schrift und Objekt sind miteinander verwoben) oder objekt- bzw. schriftbezogener Praktiken nicht kennt.

⁸ Neben den beiden ausgewählten Textbeispielen kann ein schrifttragendes Objekt in der „Vita“ der Christina von Hane als ein liturgischer Gegenstand identifiziert werden. Der dem Ordinarium entnommene lat. Text *Agnus Dei* ist laut Racha Kirakosian in Form „eines physisch greifbaren Sakramentale[n] denkbar; ein Wachstafelchen mit einem Lammrelief, das i. d. R. in einer monstranzartigen Metallkapsel (hier *boiße*) aufgehoben wurde“ (Racha Kirakosian: Die Vita der Christina von Hane. Untersuchung und Edition, Berlin, Boston 2017, S. 226): *Da nu der pryster die boiße vff dede vnd sie na<ch> jrem vßerwilten gyrlichen begertde, da sach sie vben yn der 'boißen' eyn lamgyn slaiffen, vnd iß hait eyn crentzgyen vff synem heubt, daz was vmbschreiben myt gulden bustaben ›Agnus dei qui tollit [266v] peccata mundi‹. ›Zo haynt entwacht das lemgyen vnd sprancke snel yn des prysters hant vnd strebete zo myr, als syne begert zo myr stontde.‹ Da sie entphyngte daz lyebliche lampe godes, da wart yre sele vbersoißer freuden vol, vnd yr sele wart yn dem geist gefoirt yn eyn konynecklich pailas, das was also wytte als alle ertrich* (ebd., S. 307, Kap. 32,8–15).

⁹ Vgl. Katharina Mertens Fleury: Zeigen und Bezeichnen. Zugänge zu allegorischem Erzählen im Mittelalter, Würzburg 2014, S. 49f.: „Allegorische Logiken operieren mittels Analogie zwischen *significans* und *significatum*, sie akzentuieren im Vergleich zu den ‚einfachen‘ Zeichen [bspw. Metapher, Metonymie, Typologie und Symbol, ebd. S. 45] das Problem der Differenz und Einheit, der Opazität und Klarheit der Rede, der Ver- und Entschlüsselung“.

¹⁰ Vgl. Ulrich Ernst: Facetten mittelalterlicher Schriftkultur. Fiktion und Illustration. Wissen und Wahrnehmung, Heidelberg 2006, S. 68–71.

rieren die im Text explizierten Aspekte vorzustellender materialer Beschaffenheit des schrifttragenden Objektes (Materialität, Materialeigenschaften, Farbigkeit, Faktoren handwerklicher Schrift- und Schriftträgerproduktion etc.) auch objektbezogene Praktiken. Darüber hinaus ex- oder impliziert die Anordnung bzw. die Bewegung des schrifttragenden Gegenstandes im intradiegetischen Rahmen weitere Bedeutungsmöglichkeiten des Gemeinten (*significatum*). Bei der allegorischen Auslegung einer Inschrift sind dementsprechend sowohl Geschriebenes (Inhalt) als auch der materiale Schriftträger sinntragend.¹¹ Da hierbei grundsätzlich immer unterschiedliche „Deutungsmöglichkeiten gleichzeitig und nebeneinander präsent“ sind,¹² ist es wichtig, verschiedene (sich überlagernde) Allegoriekonzepte zu berücksichtigen.¹³

¹¹ Laut Ludger Lieb und Michael R. Ott ist von textimmanenten Inschriften „die Rede, wenn das Geschriebene und der Schriftträger eine *gesteigerte Verbindung* eingehen – wenn also die Schrift (und das mit der Schrift Ausgesagte) über das normale Maß hinaus vom Schriftträger mitbestimmt wird. Dies gilt vor allem dann, wenn der Schriftträger selbst eine Bedeutung hat, die sich mit der Bedeutung der Schriftaussage in Beziehung bringen lässt“ (Ludger Lieb, Michael R. Ott: Schrift-Träger. Mobile Inschriften in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters, in: Schriftträger – Textträger. Zur materialen Präsenz des Geschriebenen in frühen Gesellschaften, hg. v. Annette Kehnel und Diamantis Panagiotopoulos, Berlin, München, Boston 2015, S. 17–38, hier S. 18). Vgl. hierzu auch Ludger Lieb: Spuren materialer Textkulturen. Neun Thesen zur höfischen Textualität im Spiegel textimmanenter Inschriften, in: Höfische Textualität. Festschrift für Peter Strohschneider, hg. v. Beate Kellner, Ludger Lieb, Stephan Müller, Heidelberg 2015, S. 1–20, bes. S. 2 und 12f.

¹² Vgl. Astrid Lembke: Inschriftlichkeit. Materialität, Präsenz und Poetik des Geschriebenen im höfischen Roman, Berlin, Boston 2020, S. 133–135. Dass insbesondere der Aspekt einer „gesteigerten Verbindung“ bei der Allegorese von Inschriften rezeptionsästhetisch bedeutsam ist, hat Lembke am Beispiel höfischer Dichtung herausgearbeitet: Ihr zufolge stellen Inschriften „komplexe Zeichensysteme“ dar. Bei Vollzug der Allegorese kann jedes „Detail des fiktiven Ensembles sowohl einzeln als auch in Verbindung mit anderen Elementen als Zeichen gedeutet werden, und wie in jedem Text sind die verschiedenen Deutungsmöglichkeiten gleichzeitig und nebeneinander präsent, ohne dass sie notwendigerweise von jedem Rezipienten erkannt und dechiffriert werden müssen“ (ebd.). Allegorisches Erzählen produziert laut Mertens Fleury (Anm. 9), S. 50, „eine Unbestimmtheit und eine Bedeutungsfülle, die im Erzählprozess oder durch explizite Deutungen reduziert bzw. durch Konkretisierungen erzählend oder deutend ‚kontrolliert‘ werden“.

¹³ Vgl. hierzu Christel Meier: Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung. Mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen, in: Frühmittelalterliche Studien 10, 1976, S. 1–69, hier S. 2.

Die schlüssige Gesamtdeutung einer *Inschriftenallegorie* ist demgemäß sowohl von text- als auch von objektbezogenen innertextuell kohärenten Einzelbedeutungen abhängig. Sie konstituiert sich aus dem Zusammenspiel von „Ding- bzw. Material-“¹⁴, „Qualitäten-“¹⁵, Raum- und/oder auch Personifikationsallegorese.

2. *Inschriftenallegorese* als Enthüllungsstrategie geistlicher Inhalte

Im ersten Stollen der ausgewählten Strophe (GA VII,2¹⁶; ¹Frau/4/12a¹⁷) Frauenlobs (gest. 1318) wird das Innere eines Sakralraums (*[d]er heilige gotes tempel* [V. 1]) – gewissermaßen ekphrastisch¹⁸ – als Allegorie *verrätselt*¹⁹ dargestellt:

¹⁴ Vgl. Romana Kaske: Kreaturen und Artefakte in mittelhochdeutscher Literatur. Zum Verhältnis von Bedeutungskunde und Dingforschung, in: Das Verhältnis von ‚res‘ und ‚verba‘. Zu den Narrativen der Dinge, hg. v. Martina Wernli, Alexander Kling, Freiburg, Berlin, Wien 2018, S. 53–78.

¹⁵ Vgl. Christel Meier: Das Problem der Qualitätenallegorese, in: Frühmittelalterliche Studien 8, 1974, S. 385–435.

¹⁶ Ich zitiere im Folgenden nach der sog. Göttinger Ausgabe (im Folgenden GA): Frauenlob (Heinrich von Meissen): Leichs, Sangsprüche, Lieder, auf Grund der Vorarbeiten von Helmuth Thomas hg. v. Karl Stackmann, Karl Bertau, 2 Bde., Göttingen 1981. Zur Übersetzung vgl. Wörterbuch zur Göttinger Frauenlob-Ausgabe, unter Mitarbeit von Jens Haustein redigiert von Karl Stackmann, Göttingen 1990. Zu Autor und Werk vgl. Karl Stackmann: Art. Frauenlob, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, 2. Aufl. 2, 1980, Sp. 865–877; Nachtrag in ebd., 11, 2004, Sp. 458.

¹⁷ Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts, hg. v. Horst Brunner, Burghart Wachinger, 16 Bde., Tübingen 1986–2002, Bd. 3, 1986, S. 381f.

¹⁸ Vgl. hierzu Haiko Wandhoff: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters, Berlin, New York 2003.

¹⁹ Vermutlich handelt es sich bei der vorliegenden Strophe (GA VII,2) um ein Rätsel, vgl. Susanne Fritsch[Staar]: Körper – Korpus – Korporale. Zur Eucharistie bei Frauenlob, in: Neue Forschungen zur mittelhochdeutschen Sangspruchdichtung, hg. v. Horst Brunner, Helmut Tervooren, Berlin 2000, S. 222–236, hier S. 232. Im Mittelalter steht das Rätsel „zwischen Allegorie und Frage“ – „Verrätselung“ bzw. „Rätselstil“ sind charakteristisch für Dichtung im sog. „Dunklen Stil“ (Burghart Wachinger: Rätsel, Frage und Allegorie im Mittelalter, in: Werk – Typ – Situation. Studien zu poetologischen Bedingungen in der älteren deutschen Literatur. Hugo Kuhn zum 60. Geburtstag, hg. v. Ingeborg Glier u. a., Stuttgart 1969, S. 137–160, hier S. 137 und S. 140).

Der heilige gotes tempel,
da in sin geist gewidemet was,
der was alsus gezieret:
da hete die ware minne ein blas
entzündet, daz gab solchen schin,
die sunne klar muz dabi dinster wesen.

Da mitten stunt ein stempel
an einem sarke schone erhaben, –
der sarc was rot ein marmel,
der stempel guldin, wol gegraben, –
von mitten uf des sarkes schrin
ein corporal, als ich ez han gelesen,

gefüget in dri valden.
Da inne lac daz lebende brot,
manna ganz, ungespalden.
Waz in dem stempel stünde?
Ein tau mit lammes blute rot,
dem holze gelich, daran den tot
gotes sun erwarb. Er starb vri aller sünde.

„Der heilige Tempel Gottes, in den sein Geist gestiftet wurde, der war auf solche Weise verziert: Dort hatte die wahre Minne eine brennende Kerze entzündet, die einen solchen Schein verursachte, dass die helle Sonne dabei düster erscheinen muss. Dort in der Mitte war an einem Schrein ein Gepräge schön und erhaben. Der Schrein war rot und aus Marmor, das eingeprägte Reliefbild war golden und sorgfältig eingraviert. Vorne mitten auf dem Behältnis des Sarkophags [war] ein Korporal, wie ich es gelesen habe, das dreimal gefaltet war. Darinnen lag das lebendige Brot, Manna ganz und nicht gebrochen. Was in dem Gepräge stand? Ein Tau, vom Blut des Lammes rotgefärbt, dem Holz gleich, an dem der Sohn Gottes starb. Er starb frei von aller Sünde.“ (Übers. D. D.)

„[V]on den Schreibern der alten Überlieferung in [der Großen Heidelberger Liederhandschrift] C [fol. 404^r] und [in der Jenaer Liederhandschrift] J [fol. 109^v–110^r]“ wurde gesehen, dass die vorliegende Strophe mit GA VII,1

Laut Wachinger ist „[j]ede streng durchgeführte Allegorie, d. h. jede Allegorie, bei der nicht schon ins ‚Anderssagen‘ Deutungshinweise einfließen, [...] dem Rätsel verwandt“ (ebd., S. 154 sowie S. 155–160) – im Falle von GA VII,2 sind die Deutungshinweise kryptisch integriert.

(¹Frau/4/11a) formal und thematisch ein Bar bildet.²⁰ Obwohl aus der zweiten Strophe nicht explizit hervorgeht, dass die dort spekulierte Trinitäts- und Eucharistielehre mariologisch auszulegen ist, macht der Blick auf die vorangegangenen Verse von GA VII,1 deutlich, dass die Gottesmutter in GA VII,2 erneut²¹ als Raumallegorie²² beschrieben wird. Zu Beginn der Strophe wird die Menschwerdung Christi als Einwohnung (*inhabitatio*) des Heiligen Geistes in Maria allegorisch mit der Stiftung des göttlichen Geistes in *gotes tempel* in Analogie gesetzt.²³ Im vierten und fünften Vers wird das Thema der Menschwerdung Gottes in Maria erneut bekräftigend aufgegriffen, wenn der Empfängnismoment mit der im Mittelalter in diesem Kontext geläufigen und im Motiv des Entzündens einer Kerze bzw. einer Fackel konkretisierten Lichtsymbolik umschrieben wird: Die das Verhältnis zwischen dem Heiligen Geist und Maria bezeichnende *ware minne*²⁴ bzw. der als ‚wahrhaftige

²⁰ Vgl. Fritsch[-Staar] (Anm. 19), S. 227. Themen der ersten Strophe sind „Marias Präexistenz und die Inkarnation. Gott ließ in seiner Ewigkeit vor der Schöpfung das Licht der Jungfrau erstrahlen; sie wurde schwanger durch den dreifachen Glanz seines Kommens, er bezwang die Natur und grub sich als Osterlamm in sie [= Oblateneisen (GA VII,1, V. 16)] ein. Bitte an Maria um Speisung mit dem Himmelsbrot“, Regest zu ¹Frau/4/11a, in: Repertorium der Sängsprüche und Meisterlieder (Anm. 17), Bd. 3, 1986, S. 381f., hier S. 381. Diese Sinnbilder für Maria arrangiert bereits Konrad von Würzburg in seiner Mariendichtung „Die Goldene Schmiede“ (V. 488–497): *dû [Maria] bist der heilicheit ein schrin / und ein ewic houbetrigel. / dû bist ein wârez ingesigel, / dar in nâch menschlicher art / diu gotheit gedrücket wart, / und an sich nam ir zeichen. / die siechen und die weichen / kan dîn genâde spîsen. / dû bist ein oblâtîsen / des lebenden himelbrôtes* (Konrad von Würzburg: Goldene Schmiede, hg. v. Wilhelm Grimm, Berlin 1840, S. 15).

²¹ In GA VII,1 war Maria als jungfräuliches Zimmer (*mege deliche zimmer* [V. 7]) und als göttliches Gemach (*gotlich gadem* [V. 10]) eingeführt worden.

²² Als Raumallegorie ist der *d]er heilige gotes tempel* als „anorganisches Kunstgebilde“ natürlich „kein realer Tempel, sondern ein symbolischer Innenraum“ (Joerg Schaefer: Walther von der Vogelweide und Frauenlob. Beispiele klassischer und manieristischer Lyrik im Mittelalter, Tübingen 1966, S. 292). Zahlreiche Belegstellen zu Raumallegorien, die sich mariologisch auf die Gottesmutter beziehen, sammelt Anselm Salzer: Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters, mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literarhistorische Studie, Linz 1893, ND Darmstadt 1967; zu Maria als Tempel: ebd., S. 36–38.

²³ Vgl. Peter Kern: Trinität, Maria, Inkarnation. Studien zur Thematik der deutschen Dichtung des späteren Mittelalters, Berlin 1971, S. 128–138.

²⁴ Vgl. ebd., S. 101.

Minne‘ personifizierte Heilige Geist illuminiert das Innere des *tempels* mit dem *Licht der Welt* (*blas* = Christus, vgl. auch Joh 8,12).²⁵ Die Vorstellung, dass „dem Heiligen Geist – selbst als Hitze, Feuer, Flamme verstanden –“ das Entzünden der oftmals als „Laterne, Lampe, Fackel, aber auch Zunder; Feuer“ oder „Flamme“ betitelten Gottesmutter zukommt, wird in der Spruchdichtung nuancenreich variiert.²⁶ Daran anschließend stellt Frauenlob die transzendente (ungeschaffene) Natur des von der brennenden Kerze bzw. Fackel verursachten *schin* im Vergleich mit dem geschaffenen (vgl. Gen 1,16) und deshalb daneben *dinster* wirkenden Licht der *sunne klar* heraus.²⁷

Die allegorische Exposition des imaginierten Tempelinneren wird in den Versen des zweiten Stollens (V. 7–12) fortgesetzt und mittels Gefäßmetaphorik mariologisch konnotiert.²⁸ Topologisch ist laut Frauenlob ein unbewegliches, wohl mittig-zentral angeordnetes und als *sarc* bzw. *schrin* beschriebenes Behältnis, das aus rotem Marmor gefertigt ist, im Sakralraum positioniert. Ob es sich bei diesem Gegenstand um ein Korporalkästchen, ein Sakramentshaus, eine einfache Truhe oder, wie Susanne Fritsch vermutet, einen Tabernakel oder ein Ziborium handelt, wird im Text nicht näher bestimmt – offenbar inszeniert Frauenlob kalkuliert einen liturgischen Kontext,

²⁵ Brunhilde Peter: Die theologisch-philosophische Gedankenwelt des Heinrich Frauenlob, Speyer 1957, S. 22.

²⁶ Kern (Anm. 23), S. 95. In der mystischen Tradition heißt der Heilige Geist „Feuer der Gottheit“, vgl. Peter (Anm. 25), S. 22.

²⁷ Der jüngere Mystiker Johannes Tauler benennt die Alterität von *geschaffen liecht* und *ungeschaffen liecht* ebenfalls in einer Predigt: *Wann wenne das ware liecht das Got ist, us get, so muß das geschaffen liecht under; so das ungeschaffen liecht beginnet glenzen und schinen, so muß von not das geschaffen liecht dunster und dunkler werden, ze glicher wis als der klare schin der liplichen sunnen machet dunkel und dunster der kerzen liecht ze erluchtende* (Die Predigten Taulers. Aus der Engelberger und der Freiburger Handschrift sowie aus Schmidts Abschriften der ehemaligen Straßburger Handschriften, hg. v. Ferdinand Vetter, Berlin 1910, ND Dublin/Zürich 1968, S. 344, V. 21–25).

²⁸ Otto Nußbaum verweist unter Angabe von Nachweisen darauf, dass der Vergleich Mariens mit eucharistischen Aufbewahrungsgefäßen im Mittelalter üblich war (Otto Nußbaum: Die Aufbewahrung der Eucharistie, Bonn 1979, S. 324). In der mittelhochdeutschen Dichtung ist laut Susanne Fritsch-Staar die Tendenz offenkundig, „alles erdenklich Umschließende auf Mariens Uterus zu applizieren“ (Susanne Fritsch-Staar: Uterus virgineus thronus est eburneus. Zur Ästhetisierung, Dämonisierung und Metaphorisierung des Uterus in mhd. Lyrik, in: *Manflichiu wîp, wîplich man. Zur Konstruktion der Kategorien „Körper“ und „Geschlecht“ in der deutschen Literatur des Mittelalters*, hg. v. Ingrid Bennewitz, Helmut Tervooren, Berlin 1999, S. 182–203, hier S. 191).

wobei die auf Literalebene imaginierten „Sakralgegenstände [...] sowohl eine reale als auch eine [...] symbolische Bedeutung“ besitzen.²⁹ „in [...] oder *uf* [...] diesem Behälter“³⁰ befindet sich *daz lebende brot*, das in einem dreifach gefalteten Parament, dem Korporale (*corporal*), eingeschlagen ist. Mittels Erwähnung des (ostentativ theologische Gelehrtheit prästendierenden) *terminus technicus* (vgl. hierzu auch die Nennung des Oblateneisens in GA VII,1) wird das Objekt auf gegenständlicher Ebene schließlich zweifellos im liturgischen Kontext verortet.

Weil Frauenlob jedoch im Abgesang *daz lebende brot* explizit als *manna ganz*, *ungespalden* spezifiziert, bleibt offen, ob er mit den Begriffen *sarc* oder *schrin* wirklich nur ein Sakralobjekt bezeichnen will, welches bei einer liturgischen Handlung eingesetzt wurde, oder ob er typologisch auf die Bundeslade (lat. *arca foederis* oder *arca testamenti*) anspielt. Zumindest die im Mittelalter in der Volkssprache gebräuchlichen Übersetzungen von lat. *arca*³¹ als mhd. *sarc* und *schrin* sowie die offenkundige intertextuelle Rekurrenz auf die neutestamentliche Überlieferung im Brief an die Hebräer (9,4), der zufolge neben den Gesetzestafeln und Aarons Stab auch ein goldener Krug mit Manna in der *arca testamenti* aufbewahrt wurde³², lassen vermuten, dass Frauenlob (wie im Mittelalter üblich) „[die] goldene Bundeslade (*arca*) auf Maria, die Christus, das wahre Manna getragen hat“ bezieht.³³ Er greift dabei auf eine häufig tradierte Gefäß- bzw. Umschließungsmetapher für die *Maria gravida* zurück.³⁴ Als mitaufgerufene Assoziation präfiguriert

²⁹ Fritsch[-Staar] (Anm. 19), S. 231.

³⁰ Ebd. Vgl. beide Überlieferungsvarianten.

³¹ Laut Kern (Anm. 23), S. 132, sind *sarc* und *schrin* in der geistlichen Dichtung der Spruchdichter volkssprachige Übersetzungen von lat. *arca*.

³² *in qua urna aurea habens manna / et virga Aaron quae fronduerat / et tabulae testamenti*. Ich zitiere die Vulgata hier und im Folgenden nach: Hieronymus: Biblia Sacra Vulgata. Lateinisch-deutsch, hg. v. Andreas Beriger, Widu-Wolfgang Ehlers, Michael Fieger, 5 Bde., Berlin, Boston 2018, hier Bd. 5, S. 1012.

³³ Kern (Anm. 23), S. 37.

³⁴ Maria als Bundeslade, vgl. Salzer (Anm. 22), S. 10–12 und S. 280. Zur mariologischen Gefäßmetaphorik (Monstranz oder Tabernakel) vgl. ebd., S. 90: In einem Marienlied Muskatblüts wird die Gottesmutter bspw. als Monstranz, als Aufbewahrungsort der ungeteilten Hostie und als ‚Gottes Tabernakel‘ angesprochen: *Meit spegel clar, du bist [...] die recht monstrantz / da sich got in uerrigelt! / Du bist die stat da daz ablat / gantz in was! [...] Du bist eyn lamp der cristenheit / vnd godis tabernakel, / ein sessel der dryualdicheit, / eyn wol durch luchte fackel, / die altzit brynt! du bist entziint / gantz mit des geistes flammen!* (Lieder Muskatblut’s, hg. v. Everhard von Groote, Köln 1852, S. 34f., V. 61–72), sowie: *Du [Maria] bist das edel mirrenuas, darzu ain keüsch monstrantzen glas, / da got ynn was* (ebd., S. 76, V. 11f.). Salzer

die Bundeslade, die körperallegorisch Maria versinnbildlicht, gewissermaßen die *inhabitatio Christi* in Maria typologisch mit.³⁵ Frauenlobs Typologie ist rhetorisch vielschichtig – die Bundeslade (bzw. das Manna) und Maria (bzw. Christus) präfigurieren nämlich darüber hinaus auch gemeinsam als Typus das Sakralobjekt (Antitypus), den Verwahrungsort der Hostie bzw. des eucharistischen Leibes Christi, und verweisen folglich soteriologisch auf das in der Eucharistie vergegenwärtigte Erlösungswerk Christi.

Die im Anschluss daran explizierte textimmanente Inschrift – auf dem marmornen Sakralobjekt ist mittig der griechische Buchstabe Tau (τ), die sogenannte *crux commissa* eingraviert – dient, wie ich im Nachfolgenden erläutern möchte, explizit der Evidenzerzeugung und somit der Sinnerschließung der gesamten Strophe. Bereits in vorchristlicher Zeit lässt Gott einen Schreiber den Buchstaben Tau auf die Stirn der Auserwählten zeichnen (Ez 9,4).³⁶ Im Mittelalter rekurrierte man auf diese biblische Überlieferung und deutete das griechische τ , das lat. T bzw. das althebräische Tav schließlich typologisch als Präfiguration des Kreuzes und damit der Passion Christi.³⁷

Der soteriologischen Auslegung der Marienallegerie und des Tauzeichens in den letzten Versen schickt Frauenlob eine detaillierte Beschreibung der Materialität des Schriftträgers und des Buchstabens voraus: Das Tau ist in Blutschrift auf ein kostbares, in den roten Marmor eingraviertes oder eingemeißeltes (*ergraben*) Goldgrundgepräge (*stempel*) geschrieben. Die spe-

(Anm. 22), S. 90, verweist darauf, dass im Werk Bruder Hans' zu lesen ist: *Her ist daz heiltum, du [Maria] die kast* (Bruder Hansens Marienlieder, hg. v. Michael S. Batts, Tübingen 1963, S. 183, V. 4124).

³⁵ Vgl. Friedrich Ohly: Synagoge und Ecclesia. Typologisches in mittelalterlicher Dichtung, in: Ders.: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung, 2. Aufl., Darmstadt 1977, S. 312–337, passim, bes. S. 312–316.

³⁶ Vgl. die Stelle in der Vulgata (Anm. 32), Bd. 4, S. 568: *et dixit Dominus ad eum / transi per mediam civitatem in medio Hierusalem / et signa thau super frontes virorum gementium et dolentium / super cunctis abominationibus quae fiunt in medio eius.*

³⁷ Dieter Kartschoke: Signum Tau. (Zu Wolframs Willehalm 406, 17ff.), in: Euphorion 61, 1967, S. 245–266, hier S. 252. Zum Tau: Der „letzte Buchstabe des althebräischen Alphabets, besitze die Ähnlichkeit des Kreuzes (*similitudo crucis*) und sei als Zeichen des Kreuzes (*signaculum crucis*) zu verstehen, das die Christen auf ihrer Stirn und in ihrem Herzen tragen, um ihrem Glauben an die erlösende Wirkung der Passion Christi Ausdruck zu geben“ (Klaus Schreiner: *Litterae mysticae. Symbolik und Pragmatik heiliger Buchstaben, Texte und Bücher in Kirche und Gesellschaft des Mittelalters*, in: *Pragmatische Dimensionen mittelalterlicher Schriftkultur*, hg. v. Christel Meier u. a., München 2002, S. 277–338, hier S. 285f.).

zifischen Materialeigenschaften (bzw. -qualitäten) von Blutrinne, Schriftträger und Goldgrund sind hier nicht zufällig expliziert – insbesondere ihren proprietären Farbattribuierungen kommt in der Material- und Farbenallegorese semantischer bzw. symbolischer Gehalt zu. Wenn die blutrote Farbigekeit des Schreibstoffes und die Rotfärbung des Sakralobjektes als „Sign[a] der Passion und des Kreuzestodes Jesu Christi“ ausgelegt werden³⁸, ist es wahrscheinlich, dass hier auch die rote Farbe eine allegorische Bedeutung hat. Die Blutfarbe, die auf die alttestamentliche Überlieferung (vgl. Ex 12,13) vom Bestreichen der Türpfosten und Türstürze mit dem Blut des Paschalammes rekurriert, symbolisiert die Passion jedoch nicht nur farballegorisch, sondern präfiguriert sie ähnlich wie das Tauzeichen auch typologisch. In der Regel wurde in der mittelalterlichen Bibelexegese „Blut an den Häusern auf Christus, das wahre Paschalamm“ ausgelegt.³⁹ Die beiden passionstypologischen Bibelstellen (Ex 12,13 und Ez 9,4) fallen aber nun im Vers *ein tau mit lammes blute rot* zusammen. Liegt hier kompilierend ein intertextueller Verweis vor?⁴⁰ Um einsichtig zu machen, dass der „Heilscharakter des christlichen Kreuzes“ gleichermaßen „durch das *signum* Tau und

³⁸ Christel Meier, Rudolf Suntrup: Art. sanguineus, in: Lexikon der Farbenbedeutungen im Mittelalter, hg. v. dens., Köln, Weimar, Wien 2011, CD-ROM der Vorabversion von: Dies: Handbuch der Farbenbedeutung im Mittelalter 2. Teil: Lexikon der allegorischen Farbenbedeutung, Köln, Weimar, Wien [im Erscheinen], S. 739–748, hier S. 741 (vgl. hierzu S. 742–746). Im Mittelalter gibt es zahlreiche Bezeichnungen für die Farbe Rot, vgl. daher auch Christel Meier, Rudolf Suntrup: Art. ruber, rubeus, in: Lexikon der Farbenbedeutungen im Mittelalter, S. 640–691, hier S. 643: „Die am häufigsten belegte Auslegung des *color rubeus/ruber* [...] gilt dem Blut Christi und seinem Martyrium am Kreuz“ (Hervorhebung im Original), sowie Christel Meier, Rudolf Suntrup: Art. rutilus, rutilare, in: Lexikon der Farbenbedeutungen im Mittelalter, S. 727–737, hier S. 734f.

³⁹ Vgl. Schreiner (Anm. 37), S. 287.

⁴⁰ Kannte Frauenlob, wie Kartschoke (Anm. 37), S. 249, mutmaßt, die Verse (406,6–407,4) im „Willehalm“ Wolframs von Eschenbach, denen zufolge die Israeliten mit Lammblut Tau-Zeichen an ihre Türen malten? *an Heimrich dem alten / was von samite ein kasagan; [...] vor und hinden druf sin segen / (des wolt er im strite phlegen), / gesniten uz einem borten / ein kriuze mit drien orten, / geschaffen so der buochstap / den got den Israhelen gap / mit dem lambe bluote / ze schriben durh die huote / an bistal und an übertür. / da muose diu räche keren vür, / swa man den selben buochstap vant, / diu den schuldehaften was benant. / wir han mit warheit daz vernumen, / daz kriuze was mit drien drumen, / swie manegez dernach gevieret si, / da der meide sun unsanfte bi / was, unz daz sin mennischeit / durh uns den tot dar an erleit* (Wolfram

die errettende *signatio* mit dem Blut des Lammes präfiguriert“ ist, wurden zumindest bereits von altchristlichen und mittelalterlichen Exegeten beide Bibelstellen in Verbindung gebracht.⁴¹ Die Kenntnis dieser exegetischen Verknüpfung stand anderen Dichtern und auch vor Frauenlob schon zur Verfügung.

Der bei Frauenlob visualisierte Glanz des eingepägten Goldgrundes symbolisiert wohl die „göttliche Substanz, die Heiligkeit Gottes, die Allmacht und die im Schöpfungswerk geoffenbarte Vorsehung“ bzw. „*divinitas* Christi“ und verweist dementsprechend auf seine Menschwerdung.⁴² Neben der Goldfarbigkeit des Reliefs könnte zudem mittels der im Text evozierten Beschriftungspraktik des Siegelns, Stempelns oder Prägens ebenfalls die Inkarnationsthematik bzw. „die Vereinigung“ von Gott und Maria illustriert sein.⁴³ Im Mittelalter erlaubte die Siegelmetapher traditionellerweise die Artikulation inkarnationstheologischer Inhalte, weil darin zugleich die Repräsentation seines Urhebers als Spur bzw. dessen Präsenz in der Fleischwerdung als (raum-zeitliche) Materialisierung in Maria gesehen werden konnte.⁴⁴ Demnach wäre das Reliefbild im Kontext der Einwohnung Gottes in Maria „körperallegorisch mit inkarnationstheologischem Akzent zu deuten als ein sichtbares Zeichen für die Wirksamkeit des Gott-Geistes, der der Jungfrau bereits bei der Empfängnis das Tauzeichen als Symbol der Passion des Menschensohnes eingepägt hat.“⁴⁵ Obwohl die Inschriftenallegorie in

von Eschenbach: Willehalm, hg. v. Werner Schröder, übers., Vorwort und Register von Dieter Kartschoke, 3. Aufl., Berlin 2003, S. 263).

⁴¹ Schreiner (Anm. 37), S. 287.

⁴² Vgl. Christel Meier, Rudolf Suntrup: Art. aureus, aurum, in: Lexikon der Farbenbedeutungen im Mittelalter (Anm. 38), S. 120–234, hier S. 138 sowie 156–158. Die Farbbedeutung des Goldes hat seine Vorlage in der Bibel: Auf die „im Buch Exodus zahlreich erwähnten Vergoldungen der Kultstätten und -geräte, z. B. der Bundeslade und ihrer Teile, der Wohnstätte Gottes und seiner Einrichtung“ (ebd., S. 138).

⁴³ Kern (Anm. 23), S. 53. Belege ebd. sowie bei Fritsch[-Staar] (Anm. 19), S. 232f. Seit Konrad von Würzburg ist das Modell des Siegelns in der mhd. Mariendichtung gebräuchlich.

⁴⁴ Vgl. Brigitte Miriam Bedos-Rezak: Medieval Identity: A Sign and a Concept, in: The American Historical Review 105, 2000, S. 1489–1533, hier S. 1527. Im Mittelalter wurde analog dazu die Inkarnation mit einem Schreibakt in das körperallegorische Buch ‚Maria‘ gleichgesetzt, vgl. Klaus Schreiner, „... wie Maria gleicht einem puch“. Beiträge zur Buchmetaphorik des hohen und späten Mittelalters, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 11, 1971, Sp. 1437–1464.

⁴⁵ Fritsch[-Staar] (Anm. 19), S. 232.

GA VII,2 der rätselhaften Raumallegorie faktisch subordiniert ist, offenbaren sich die Sinnzusammenhänge der Strophe erst bei Auslegung der Inschrift, die als „Lösung der Rätselfrage“ fungiert⁴⁶, vollends. Mittels *Inschriftenallegorese* führt Frauenlob somit die heilsvermittelnde Relevanz der Inkarnation vor Augen.

3. *Inschriftenallegorese* und mystische Erfahrung

Auch in den sogenannten „Offenbarungen“⁴⁷ der Christine Ebner (1277–1356)⁴⁸ finden beschriftete heilige Geräte besondere Verwendung. Dieser Visionsbericht – es handelt sich hierbei um chronologisch geordnete „Aufzeichnungen von Visionen der Jahre 1344 bis 1351/52, die dem Kirchenjahr folgende Gnadenerlebnisse einer *heiligen person* wiedergeben“⁴⁹ – ist der

⁴⁶ Ebd., S. 234.

⁴⁷ Ich zitiere im Nachfolgenden nach der Handschrift N1 (vgl. die mit freundlicher Genehmigung der Stadtbibliothek im Bildungscampus Nürnberg als Anhang beigegebenen Digitalisate), die sich im Besitz der Familie von Ebner befand: Stadtbibliothek im Bildungscampus Nürnberg, Cent. V, App. 99, entstanden in der zweiten Hälfte des 14. Jh., fol. 1^r–163^r [insg. 163 Blätter], vgl. die Handschriftenbeschreibung in: Die deutschen mittelalterlichen Handschriften, bearbeitet von Karin Schneider, Beschreibung des Buchschmucks von Heinz Zirnbauer, Wiesbaden 1965 (Bd. 1: Die Handschriften der Stadtbibliothek Nürnberg), S. 444. Susanne Bürkle grenzt die Entstehungszeit von N1 auf das letzte Viertel des 14. Jh. ein (Susanne Bürkle: *Literatur im Kloster. Historische Funktion und rhetorische Legitimation frauenmystischer Texte des 14. Jahrhunderts*, Tübingen, Basel 1999, S. 333).

⁴⁸ Siegfried Ringler: Art. Ebner, Christine, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. Aufl. 2, 1980, Sp. 297–302, zu „Leben und Offenbarungen“ vgl. ebd., Sp. 298–301, vgl. auch den Nachtrag zum vorgenannten Artikel in: Ebd., 11, 2004, Sp. 389f. Siehe zudem Bernard McGinn: *Die Mystik im Abendland*. Bd. 3: *Blüte. Männer und Frauen der neuen Mystik (1200–1350)*, aus dem Englischen übers. v. Bernardin Schellenberger, Freiburg/Br., Basel, Wien 1999, S. 544.

⁴⁹ Ursula Peters: Das ‚Leben‘ der Christine Ebner: Textanalyse und kulturhistorischer Kommentar, in: *Abendländische Mystik im Mittelalter*, hg. v. Kurt Ruh, Stuttgart 1986, S. 402–422, hier S. 403. Es wird von Gnadenerlebnissen im „Zeitraum vom Vorabend des Osterfestes 1344 [...] bis zum ersten Sonntag nach Pfingsten, Trinitatis, 1351/2“ berichtet (Susanne Bürkle: *Die ‚Gnadenvita‘ Christine Ebners: Episodenstruktur – Text-Ich und Autorschaft*, in: *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang*. Neu erschlossene

Gattung „Gnaden-Leben/Gnadenvita“ zuordenbar und dient im Sinne einer auf die Praxis ausgerichteten Mystik der geistlichen Erbauung und Belehrung.⁵⁰ Inhaltlich setzt der Text nicht nur „die intime Beziehung zwischen dem göttlichen Partner und der Schwester“ narrativ um⁵¹, sondern gibt „gelegentlich [auch über] sehr konkrete lebensweltliche Hintergründe [...] im Konvent von Engelthal“ Auskunft.⁵²

Die mit *Daz vnser fraw im menschen erfchein* überschriebene Episode, welche im Nachfolgenden im Untersuchungsfokus stehen wird, ist ein Visionserbericht in Gestalt einer Allegorie⁵³, der mit der Erzählung einer Audition

Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte, hg. v. Walter Haug, Wolfram Schneider-Lastin, Tübingen 2000, S. 483–513, hier S. 485).

⁵⁰ Siegfried Ringler: Viten- und Offenbarungsliteratur in Frauenklöstern des Mittelalters. Quellen und Studien, München 1980, S. 14f. und S. 353–359. Ringler, S. 10f., zufolge haben Texte dieser Gattung legendenähnliche Struktur. Laut Ursula Peters handelt es dabei um „nachträgliche Umarbeitung[en]“ „ursprünglich autobiographischer, persönlicher Aufzeichnungen“ zu Texten „literarischen Charakters“ (Ursula Peters: Religiöse Erfahrung als literarisches Faktum. Zur Vorgeschichte und Genese frauenmystischer Texte des 13. und 14. Jahrhunderts, Tübingen 1988, S. 4 und 109).

⁵¹ Bürkle (Anm. 47), S. 301.

⁵² Peters (Anm. 50), S. 157f. In den „Offenbarungen“ werden darüber hinaus auch „realgeschichtliche Details – die Pest, das Auftreten der Geißler, den Kirchenbann, die Schwierigkeiten Karls IV. oder Fehden des Nürnberger Adels – [erwähnt][...], aber auch literarhistorisch interessante Angaben [expliziert][...]: etwa Christines Autorschaft des Engelthaler Schwesternbuchs, dem *büchlein von den gotlichen gnaden* (71^r), ihre Lektüre und punktuelle Anverwandlung der ‚Tochter Syon‘ (11^r), ihre hohe Wertschätzung von Mechthilds von Magdeburg ‚Fließendem Licht der Gottheit‘ (16^v; 70^f) und schließlich ihre besondere Vorliebe für Johannes Tauler (155^vff.) und Heinrich von Nördlingen (144^{ff}.), ihr *sunder frunt in vnserm herren* (144^f), der sich im Jahre 1351 drei Wochen in ihrer Umgebung in Engelthal aufgehalten und ihre Gnadenerlebnisse verstärkt hat“ (Peters [Anm. 49], S. 403). Grundsätzliches zur Produktion mystischer Texte im Kloster Engelthal findet sich bei Matthias Binder: Kloster Engelthal – Schaffensort mystischen Schrifttums, in: Oberpfälzer Klosterlandschaft. Die Klöster, Stifte und Kollegien der Oberen Pfalz, hg. v. Tobias Appl, Manfred Knedlik, Regensburg 2016, S. 171–181, und Johanna Thali: Beten – Schreiben – Lesen. Literarisches Leben und Marienspiritualität im Kloster Engelthal, Tübingen, Basel 2003, S. 18–45.

⁵³ In mystischen Texten wird die Schau Gottes (*visio*) oftmals im allegorischen Verfahren „auf das Leben der Seele bezogen“ (Niklaus Largier: Von Hade-wijch, Mechthild und Dietrich zu Eckhart und Seuse? Zur Historiographie der ‚deutschen Mystik‘ und der ‚deutschen Dominikanerschule‘, in: Deutsche

einsetzt, die sich im Jahr 1344 (*M^occc^oxlīiii^o*) zugetragen haben soll (vgl. fol. 11^r). Demzufolge wurde ein Mitglied des Konvents von einer Stimme beauftragt, dafür zu sorgen, dass etliche gute Menschen *mit eim spigil für got und für sein müter* (fol. 11^r) herbeikommen. Diese göttliche Weisung bleibt der Schwester zunächst unverständlich, obwohl sie mittels eines intertextuellen Verweises auf das *büch der tochter von syon* offenkundig macht, dass sie bereits über die Spiegelmetaphorik gelesen hat (*do fiet wol an vom spigil: nu konde der menfch nie dertrahten waz ez bedeutet* (fol. 11^r).⁵⁴ An die Audition anschließend erscheint dem *menschen an vnser frawē tag natiuitas octaua*, am Oktavtag nach dem Hochfest Mariæ Geburt, nun in Form einer mystischen Allegorie die auf einem *mit lawterm golde vnd mit edelm gesteine verzierten gefidel* thronende Gottesmutter (vgl. fol. 11^{rv}). Maria trägt keinen Mantel, ist aber dafür in ein *schönez gwant* gekleidet (vgl. fol. 11^v). Dazu kommt ein viereckiges *güldeins plech*, welches *vorn all ire prüst* bedeckt und mit dem Schriftzug *Caritas dei* in golderhöhten *puchstaben* verziert ist (vgl. fol. 11^v). Wie in einer Allegorese aus auktorialer Erzählperspektive in der dritten Person von einer berichtenden Instanz herausgestellt wird, gibt das Geschaute Auskunft über das Erreichen der höchsten Stufe auf dem Weg zur mystischen Liebesvereinigung mit der göttlichen Person⁵⁵: *do wart dem menfchen zu v[er]jften geben daz fi an der hohften stafeln der minn were* (fol. 11^v). Eine Allegorese der Inschrift auf dem Goldblech, welches die Brust des in einen *lihten violvarben rok* gekleideten und an Marias rechter Seite stehenden Gottessohnes Christus ziert (vgl. fol. 11^v und 12^r), bleibt hingegen aus. Möglicherweise dient diese (in *zirlichen puchstaben* geschriebene) Inschrift *ein herfcher himelreichs vnd ertrichs* (fol. 12^r) in diesem Kontext nur der (sachlichen) Erläuterung der Theophanie.

In Form einer Personifikationsallegorie wird linear fortschreitend berichtet, wie dem begnadeten *menfchen*, der jetzt regelrecht staunend *in den frewden stunt*, weitere Personen, nämlich zunächst drei Priester und anschließend der gesamte Konvent, erscheinen:

do der mensche also in den frewden stunt[,] do komē drei p[ri]ster gangen[:] di trügen ir iglich ein diken perillos[,] ein sinweln vnd breit[,] alz ein mezzig pecher ist[.] do stunt in eim gefchriben di gobe gotz vnd in dem andern fein

Mystik im abendländischen Zusammenhang. Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte, hg. v. Walter Haug, Wolfgang Schneider-Lastin, Tübingen 2000, S. 93–117, S. 101–103).

⁵⁴ Bürkle (Anm. 47), S. 277.

⁵⁵ Vgl. hierzu Uta Störmer-Caysa: Einführung in die mittelalterliche Mystik, Stuttgart 2004, S. 60–91.

heilikeit vnd in dem dritten ein künftiges gutez leben[.] donoch ging gemeinlichen aller conuent hin für vnd trüg ied[er] menſch ein p[er]jillos[.] do stunt an gefchriben waz got aller peft an im geviel vnd doch laz ich ir kaum zehen[.] an einer stunt ir lange pein vn[d] in einer ir langer gotzdi[n]ft vnd in einer menge der tugent vnd in einer gehorſam vnd an einer andaht vn[d] an ein[er] reinikeit vnd gedultikeit vnd gelaub vnd trew vnd an einer snelle andaht vnd an einer milte daz ſi ire güttet teilt mit lebendingen vnd mit tötē[.] au gedaht di ſwefter hinder ſich daz daz di ſtimme bedeutet het von dem ſpigel. (fol. 12^{rv})

„Als der Mensch dort so voller Freude stand, kamen drei Priester; jeder von ihnen trug einen dicken Beryll, so rund und breit, wie ein Messingbecher [gewöhnlich] ist. In dem einem stand geschrieben: ‚Die Gabe Gottes‘ und in dem anderem ‚seine Heiligkeit‘. Und in dem dritten ‚Ein künftiges gutes Leben‘. Danach kam der gesamte Konvent: Jeder Mensch trug einen Beryll, auf dem jeweils angeschrieben war, was Gott an ihm [d. i. dem Menschen] am allerbesten gefiel. Und konnte ich jedoch kaum zehn der Inschriften lesen: An [dem Beryll] einer [Schwester] stand ‚ihr langes Leid‘ [geschrieben], und bei einer ‚ihr langer Dienst an Gott‘ und bei einer ‚Vielheit der Tugend‘. Und bei einer ‚Gehorsam‘ und bei einer ‚Andacht‘; und bei einer ‚Reinheit, Geduld, Glauben und Treue‘ und bei einer ‚kräftiges Denken an Gott‘. Und bei einer ‚Freigebigkeit‘, weil sie ihre Wohltaten [güttet = mhd. *guottæte*; das können entweder eigene gute Taten sein oder Stiftungen und Geschenke] mit den Lebenden und mit den Toten teilte. O, dachte die Schwester zurück, dass die Stimme das mit dem Spiegel gemeint hatte.“ (Übers. D. D.)

Zunächst ist festzustellen, dass die an dieser Stelle beschriebene Prozessionszenerie, bei der die Anwesenden inschriftentragende Sakralobjekte mitführen – es handelt sich offenbar um kreisrunde Edelsteinschalen bzw. -kelche (*pecher*) aus Beryll –, einen liturgischen, wohl auf das Sakrament der Eucharistie bezogenen Rahmen evozieren soll. Diese allegorische Veranschaulichung hat historische Vorbilder. Es ist nämlich zahlreich belegt, dass gerade Sakramentsprozessionen an Oktavtagen (vgl. die Datierung der Vision, s. o.) ab 1350 in deutschsprachigen Gebieten beliebt und daher weitverbreitet waren.⁵⁶ Zudem lässt auch die an *mezzig pecher* erinnernde Form der halbkugelförmigen (vgl. *ſinweln*) Edelsteingefäße an mittelalterliche Kommunionkelche denken, die aus Halbedelstein (beispielsweise Kristall, Onyx oder Sardonyx) herausgeschnitten wurden.⁵⁷ Auf die liturgische Kontextualisierung der Visionsszene verweisen letztlich aber vor allem die erzählten

⁵⁶ Vgl. Peter Browe: Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter, München 1933, S. 107, vgl. zur Einführung auch das vierte Kapitel ebd., S. 89–115.

⁵⁷ Vgl. Braun (Anm. 1), S. 46f. Edelsteinkelche aus Kristall oder Onyx sind bereits in vorkarolingischer Zeit bezeugt (ebd., S. 37). In mittelalterlichen Inventarlisten sind Kelche aus Bergkristall, Onyx, seltener aus Sardonyx,

Inschriften auf den Edelsteinkelchen der Priester. Während die Beschriftungen *di gobe gotz* und *fein heilikeit*, möglicherweise inspiriert von realen Kelchinschriften, ostentativ Bezug auf die eucharistischen Gaben nehmen, könnte die dritte Inschrift *ein künftiges gutez leben* implizit soteriologisch das im Vollzug der Eucharistie kontinuierlich aktualisierte Erlösungswerk Christi perspektivieren.

Darüber hinaus offeriert die wiederholt dokumentierte materiale Beschaffenheit der Kelche aus (je nach Quelle) hellgrün über fahl-grünlich gefärbten bis kristallklaren Edelsteinen⁵⁸ in der Allegorese weitere potentielle Bedeutungen der Vision. Die in der Edelsteinallegorese des Berylls ausgelöste Assoziation mit keuscher Lebensführung bzw. mit jener Reinheit, welche durch göttliche Erleuchtung verursacht ist, könnte wohl gewissermaßen tropologisch⁵⁹ als Hinweis auf die besonderen Tugenden der *pecher*-Trägerinnen und Träger verstanden werden.

Im Gegensatz zu den Inschriften auf den Kelchen der Priester beziehen sich die Inschriften auf den jeweils einer Schwester attributiv zugeordneten Sakralobjekten nicht auf das Sakrament, sondern dienen der Veranschaulichung dessen, *waz got aller pest an ihr*, der jeweiligen Trägerin, *geviel*. Dabei geben die Inschriften darüber Auskunft, dass acht Mitglieder des Konvent 1.) das lange Leid, 2.) den langen Dienst an Gott, 3.) die *menge der tugent*, 4.) *gehorsam*, 5.) *andaht*, 6.) *reinkeit und gedultikeit vnd gelaub vnd trew*, 7.) *fnelle andaht* und 8.) *milte* personifikationsallegorisch verkörpern.⁶⁰

Chalzedon bzw. Beryll verzeichnet (zahlreiche Nachweise ebd., S. 46). Die sich im Inventar der Markuskirche zu Venedig befindlichen Kelche aus Onyx, Serpentin, Jaspis, Kristall, Sardonyx, Alabaster und Achat, welche den Venezianern bei der Eroberung und Plünderung Konstantinopels zufielen, bezeugen darüber hinaus, dass Edelsteinkelche auch im griechischen Ritus Verwendung gefunden haben (ebd., S. 47). Vgl. hierzu auch Elbern (Anm. 1), S. 64, Anm. 189.

⁵⁸ Zur Farbigkeit des Berylls vgl. Christel Meier: *Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert*, Teil I, München 1977, S. 168 und 491.

⁵⁹ Auf die Möglichkeit, dass eine Edelsteinallegorese auch eine tropologische Deutung offenbart, verweist auch – in Anlehnung an Friedrich Ohly: *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter*, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 89, 1958, S. 1–23, hier S. 10 – Ulrich Engelen: *Die Edelsteine in der deutschen Dichtung des 12. und 13. Jahrhunderts*, München 1978, S. 247.

⁶⁰ Diese Art der Personifikationsallegorie mit Inschriftenbeigabe hat Tradition: In „der mittelalterlichen Epik [finden sich] nach literarischen Mustern des Prudentius und Alanus ab Insulis häufig Allegorien, besonders Personifikationen, denen verschiedentlich Inschriften beigegeben sind, die zur Entschlüsselung

Im Rahmen der Personifikationsallegorese fungieren die erzählten Inschriften also regelrecht als „Medien der Bedeutungsvermittlung“ und dienen letztlich der Sinnerschließung des Geschauten.⁶¹ Mit dem zuvor erfolgten „Umschlag vom Sie- zum Ich-Bericht“⁶² markiert die Rezeption der Inschriften durch den Ich-Erzähler, der jetzt gewissermaßen als Augenzeuge auftritt, erzählstrategisch den einsetzenden Vollzug der Allegorese der allegorischen Vision (bzw. der Audition).⁶³ In dieser „allegorischen Allegorese“, der hier „die Funktion einer illustrierenden Auslegung[,...] einer Interpretation der Wirklichkeit im Medium einer jeweils zu analysierenden ‚Bildlichkeit‘“ zugewiesen ist, erfüllen gerade die Inschriften eine zentrale Funktion, weil sie zur „Annäherung von Bild- und Bedeutungsebene“ beitragen.⁶⁴ Als Ergebnis meiner Untersuchung lässt sich resümieren, dass die *Inschriftenallegorese* hier polyvalent konkret zwei Deutungen zulässt: Der Sinn der eingangs noch als Geheimnis chiffrierten Verkündigung der göttlichen Stimme erschließt sich einerseits ausschließlich dem Eingeweihten (bzw. dem begnadeten *menschen*) vollends erst intradiegetisch im Rahmen der Schriftrezeption und -auslegung – *au gedacht di swefter hinder sich daz daz di stimme bedeutet het von dem spigil*.⁶⁵ Andererseits geben die Inschriften im Kontext einer praktizierten Mystik rezeptionsseitig Belehrung zur religiösen Erbauung, in-

des spirituellen Sinns beitragen. [...] Solche Inschriften in allegorischen Kontexten haben, wie nicht anders zu erwarten, eine besondere Position und ein starkes Funktionsgewicht in der auf lateinischer Schrifttradition basierenden, religiös ausgerichteten Epik“ (Ernst [Anm. 10], S. 68f.). Konrads von Würzburg „Klage der Kunst“ kann bspw. in diese Tradition eingeordnet werden, vgl. Konrad von Würzburg: Die Klage der Kunst, in: Mittelalter. Texte und Zeugnisse, hg. v. Helmut de Boor, erster Teilband, 2. Aufl., München 1988, S. 663–666, insb. S. 663, V. 41–48.

⁶¹ Vgl. Meier (Anm. 13), S. 62.

⁶² Bürkle (Anm. 47), S. 277. Demütig bekennt der *mensch*, dass der Visionsbericht trotz seiner Augenzeugenrolle unvollständig bleiben muss, da er die Inschriften nur auf weniger als zehn Sakralobjekten lesen konnte, ebd.

⁶³ Vgl. Hans-Georg Kemper: Allegorische Allegorese. Zur Bildlichkeit und Struktur mystischer Literatur (Mechthild von Magdeburg und Angelus Silesius), in: Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978, hg. v. Walter Haug, Stuttgart 1979, S. 90–125, S. 90.

⁶⁴ Vgl. ebd.

⁶⁵ Vgl. etwa Hildegard Elisabeth Keller: Absonderungen. Mystische Texte als literarische Inszenierung von Geheimnis, in: Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang, hg. v. Walter Haug, Wolfram Schneider-Lastin, Berlin, Boston 2011, S. 195–222, passim.

dem durch die Personifikationsallegorese bestimmte Tugenden als gottgefällig vermittelt werden.

4. Zusammenfassung

Wie gezeigt werden konnte, übernimmt textimmanente Inschriftlichkeit, welche in der geistlichen Literatur des Mittelalters in Kontexte allegorischen Erzählens integriert ist, einerseits eine allgemein *deskriptive* Funktion, die mit der Wirkung von Bildtituli zu vergleichen ist, andererseits eine *explikative* Funktion, besonders in Hinblick auf moralische Sinngehalte.⁶⁶ In der Allegorese tragen erzählte Inschriften daher als Medien der Bedeutungsvermittlung mehr oder minder ausgeprägt dazu bei, die semiotische Differenz zwischen Sinnträger und Bedeutung aufzulösen. Festzustellen bleibt außerdem, dass sich Bedeutung sowohl in der geistlichen Dichtung Frauenlobs als auch im Visionsbericht der Christine Ebner erst in wechselseitiger und referenzieller Abhängigkeit der einzelnen Formen der Allegorese zueinander – also gewissermaßen kombinatorisch – vollständig dechiffrieren lässt. Die objektbezogenen Auslegungsverfahren (Ding-, Material- und Qualitätenallegorese) sind zwar bei Vollzug der *Inschriftenallegorese*, so hat sich gezeigt, der Auslegung des Geschriebenen (der Schriftzeichen) subordiniert. Dennoch dienen Ding-, Material- und Qualitätenbedeutungen explizit der Evidenz- und Kongruenzerzeugung. Das auf Gott zurückführbare Wort- oder Buchstabenzeichen ist dementsprechend den anderen Entschlüsselungstechniken seiner Herkunft nach überlegen, und zwar entweder, weil wie beim Tau das Zeichen doppelt metonymisch, ‚Tau – Kreuz – Gekreuzigter‘ für Gott selbst steht, oder deshalb, weil es innerhalb der Vision oder Audition auch Worte gibt, die durch den Logos-Charakter Christi *per se* vor allen anderen Zeichen privilegiert sind.

Wie seine spätmittelalterlichen Dichterkollegen widmete auch Frauenlob zahlreiche Strophen dem Gottes- und Marienpreis und thematisierte das Wesen der Trinität, die Passion und das Erlösungswerk Christi sowie die Inkarnations- und Eucharistielehre. Dabei gerierte er sich mit dem Anspruch auf *meisterschaft* wie ein geistlicher Gelehrter und Exeget der Glaubensbotschaft⁶⁷, indem er der „lateinische[n] Bildungstradition“ entstammendes religiöses Wissen und theologische Inhalte in seine Lieder integrierte, um zu

⁶⁶ Vgl. Ernst (Anm. 10), S. 70.

⁶⁷ Vgl. hierzu Klaus Grubmüller: *Autorität und meisterschaft*. Zur Fundierung geistlicher Rede in der deutschen Spruchdichtung des 13. Jahrhunderts, in: *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*.

demonstrieren, dass er über Sachverstand verfügte.⁶⁸ In den um Wissensbestände der spekulativen Theologie erweiterten geistlichen Texten Frauenlobs ist die dichterische Kunstfertigkeit (*meisterschaft*) insbesondere „durch die schwierigen Inhalte [religiöses und naturphilosophisches Wissen] präsent“ und dementsprechend mittels gesteigerter Gelehrtheit affirmativ zum Ausdruck gebracht.⁶⁹ Die von Frauenlob (um Geltung als *meister* zu erlangen) „forcierte Schwerverständlichkeit“⁷⁰ bzw. die kalkuliert erzeugte „Dunkelheit“⁷¹ der vorliegenden Strophe(n) offenbart sich vor allem in der hochkomplexen Bearbeitung dieser schwierigen Inhalte⁷²: So bedient sich Frauenlob bewusst zahlreicher „verhüllender Redefiguren [...], also uneigentlicher Ausdrucksformen wie der Metapher, der Allegorie oder des Paradoxons, der Ambiguität“⁷³ und vermengt sie in rätselhafter bis unverständlicher Weise. Im Modus dieser „änigmatischen Rede“⁷⁴ operiert er mittels allegorisierender Verfahren, um so auf das regelrecht rhetorisch verhüllte Erlösungswerk

DFG-Symposion 2006, hg. v. Peter Strohschneider, Berlin 2009, S. 689–711, insb. S. 707–711.

⁶⁸ Stefan Rosmer: Die Tradition des geistlichen Sangspruchs und seine Gestalt um 1300, in: Sangspruchdichtung um 1300. Akten der Tagung in Basel vom 7. bis 9. November 2013, hg. v. Gert Hübner, Dorothea Klein, Hildesheim 2015, S. 307–330, hier S. 311, sowie Stefan Rosmer: Religiöse Unterweisung – Gebet – Gottes- und Marienpreis, in: Sangspruch / Spruchsang. Ein Handbuch, hg. v. Dorothea Klein, Jens Haustein, Horst Brunner in Verbindung mit Holger Runow, Berlin, Boston 2019, S. 205–223, hier S. 205.

⁶⁹ Rosmer, Die Tradition (Anm. 68), S. 330.

⁷⁰ Ebd., S. 329.

⁷¹ Vgl. Walter Haug: Göttliches Geheimnis und dunkler Stil, in: Ders.: Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Tübingen 2003, S. 413–425, hier S. 413: „Man bricht damit das unmittelbare Verständnis dessen, was mitgeteilt wird, man erzeugt bewußt eine Dunkelheit, die erst durchdrungen werden muß, bevor man den Sinn zu erfassen vermag“. Vgl. hierzu auch Jens Pfeiffer: Dunkelheit und Licht. ‚Obscuritas‘ als hermeneutisches Problem und poetische Chance, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 50, 2009, S. 9–42.

⁷² Vgl. Franziska Wenzel: Meisterschaft und Transgression. Studie zur Spruchdichtung am Beispiel des Langen Tons der Frauenlob-Überlieferung, in: Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, hg. v. Manuel Braun, Christopher Young, Berlin, New York 2007, S. 309–334, hier S. 312.

⁷³ Haug (Anm. 71), S. 413.

⁷⁴ Tobias Bulang definiert das ängmatische Sprechen als eine Art und Weise des chiffrierten Sprechens, das dadurch gekennzeichnet ist, dass es „vor dem Hin-

Christi zu verweisen.⁷⁵ Seine theologische Gelehrtheit und damit seine *meisterschaft* stellt Frauenlob kalkuliert nicht nur in der rhetorischen Verhüllung, sondern – wie ich zeigen konnte – auch in der rhetorischen Enthüllung geistlicher Inhalte explizit mittels der Nennung der Tau-Inschrift heraus.

Niklaus Largier zufolge kann auch ein Visionstext genretypisch „die Charakteristika einer Allegorie, einer uneigentlichen Rede“ besitzen – er ist schließlich rezeptionsseitig nicht als „buchstäblich gemeinter Bericht[...], sondern als bildhafter [d. h. allegorisch bedeutender] Bericht eines unsagbaren Ereignisses“ (also der nicht begreifbaren mystischen Erfahrung) intendiert.⁷⁶ Neben Paradoxon, Oxymoron, Negation etc. kann das „ganze Inventar scharfsinniger Bildlichkeit, das poetologisch vom simplen Vergleich, über die Metapher, Allegorie bis zur rätselvollen Symbolik reicht“, die Unsagbarkeit der mystischen Erfahrung ausdrücken.⁷⁷ Im Gegensatz zu

tergrund eines Wissensgefälles zur Anwendung kommt und dieses Gefälle bearbeitet“ (Tobias Bulang: *wie ich die gotes tougen der werlte gar betiute*. Geltungspotentiale ängmatischen Sprechens in der Sangspruchdichtung, in: *Geltung der Literatur. Formen ihrer Autorisierung und Legitimierung im Mittelalter*, hg. v. Beate Kellner, Peter Strohschneider, Franziska Wenzel, Berlin 2005, S. 43–62, hier S. 44).

⁷⁵ Vgl. Tobias Bulang, Holger Runow: *Allegorie und Verrätselung in der mittelhochdeutschen Sangspruchdichtung*, in: *Verrätselung und Sinnzeugung in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hg. v. Beatrice Trnca, Würzburg 2016, S. 27–46, hier S. 29. Damit legitimierten Sangspruchdichter im Allgemeinen ihre Auseinandersetzung mit geistlichen Texten: „Im Rahmen einer Rede in Bildern, einer Nutzung allegorischer Verfahren, können auch Laien über die letzten Geheimnisse Gottes sprechen. In der Sangspruchdichtung wird somit eine Lizenz genutzt, die mit diesem Typus uneigentlicher Rede gegeben ist“ (ebd., S. 33). Vgl. hierzu auch Wachinger (Anm. 19), S. 155–160.

⁷⁶ Das arbeitet Largier (Anm. 53), S. 104, am Beispiel der Texte der brabantischen Mystikerin Hadewijch heraus. Mit dem Rekurs auf jene allegorischen Konzepte der mittelalterlichen Hermeneutik und Rhetorik kann er seine Argumentation stützen (ebd., S. 103f.). Zum allegorischen Verfahren bei Hadewijch (zit. nach ebd., S. 104) vgl. auch Kurt Ruh: *Geschichte der abendländischen Mystik*. Bd. 2: *Frauenmystik und Franziskanische Mystik der Frühzeit*, München 1993, S. 194. Alois M. Haas stellt Ähnliches hinsichtlich der Visionsberichte Mechthilds von Magdeburg fest (Alois M. Haas: *Die Struktur der mystischen Erfahrung nach Mechthild von Magdeburg*, in: *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie* 22, 1975, S. 3–34, hier S. 32).

⁷⁷ Vgl. Alois M. Haas: *Mystische Erfahrung und Sprache*, in: *Ders.: Sermo mysticus. Studien zu Theologie und Sprache der deutschen Mystik*, Freiburg/Schweiz 1979, S. 19–36, hier S. 27f., und Haas (Anm. 76), S. 32, Zitat ebd.

der im Ringen um *meisterschaft* vor allem poetologisch motivierten Verwendung *uneigentlichen Sprechens* bei Frauenlob sind Motive, Sinnbilder und szenische Berichte in der ausgewählten Episode der *Offenbarungen* der Christine Ebner als Umschreibungen mystischer Erfahrung in Stationen *allegorisch* gereiht.⁷⁸ Inschriften, die in der *Inschriftenallegorese* zur Entschlüsselung des Geschauten beitragen (können), haben hier aber keine poetologische Funktionalität, sondern dienen im Sinne einer „praktischen Mystik“ der „erbaulichen Belehrung“.⁷⁹ Mittels Eingabe erzählter Inschriften, die als Medien göttlicher Offenbarung legitimiert sind⁸⁰, reduziert die göttliche Instanz die Bedeutungsfülle des Geschauten durch explizite Deutungen bzw. durch ‚(in)schriftliche Konkretisierung‘ und kontrolliert bzw. lenkt die Enthüllung des spirituellen Sinns des vormals mittels allegorischer Verfahren Verhüllten.⁸¹

⁷⁸ Ringler (Anm. 50), S. 10 und S. 13.

⁷⁹ Ebd., S. 14f.

⁸⁰ Vgl. Kirakosian (Anm. 8), S. 227. Möglicherweise besteht der Grund darin, Häresie-Verdachtsmomenten entschieden entgegenzutreten.

⁸¹ Vgl. Mertens Fleury (Anm. 9), S. 50.

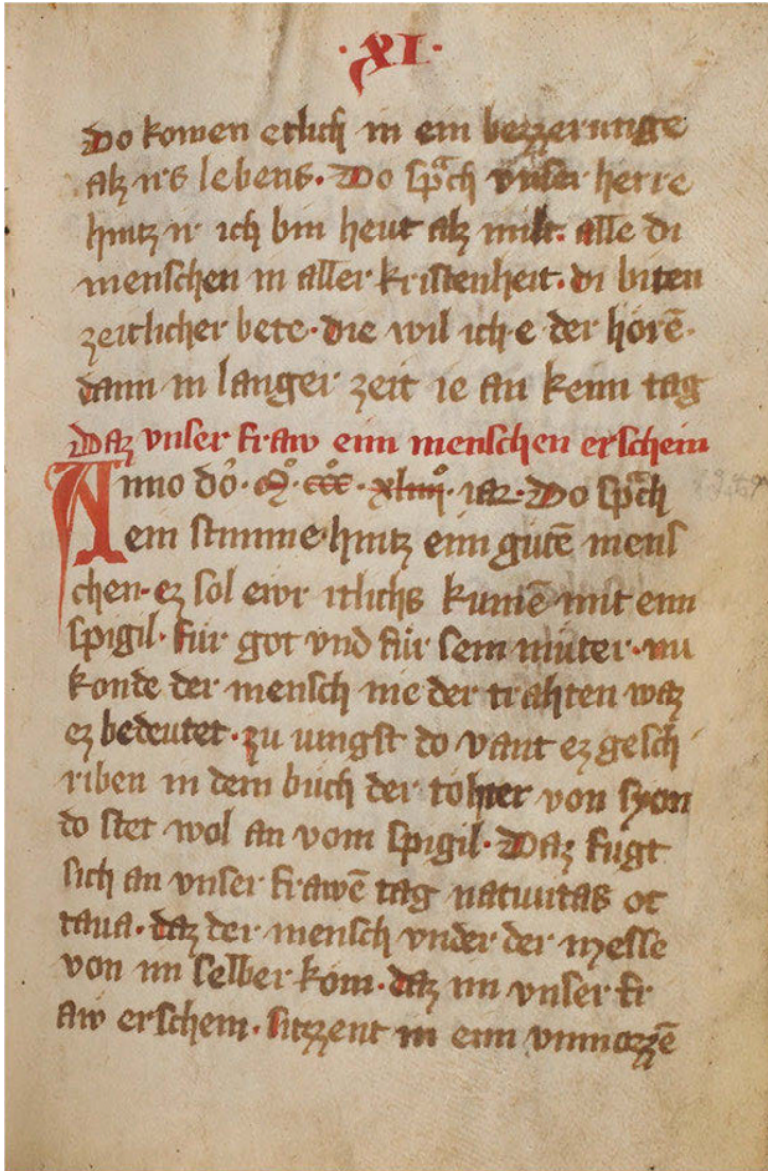


Abb. 1: Handschrift N1 (vgl. Anm. 47), Stadtbibliothek im Bildungscampus Nürnberg, Cent. V, App. 99, fol. 11r. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Stadtbibliothek im Bildungscampus Nürnberg.

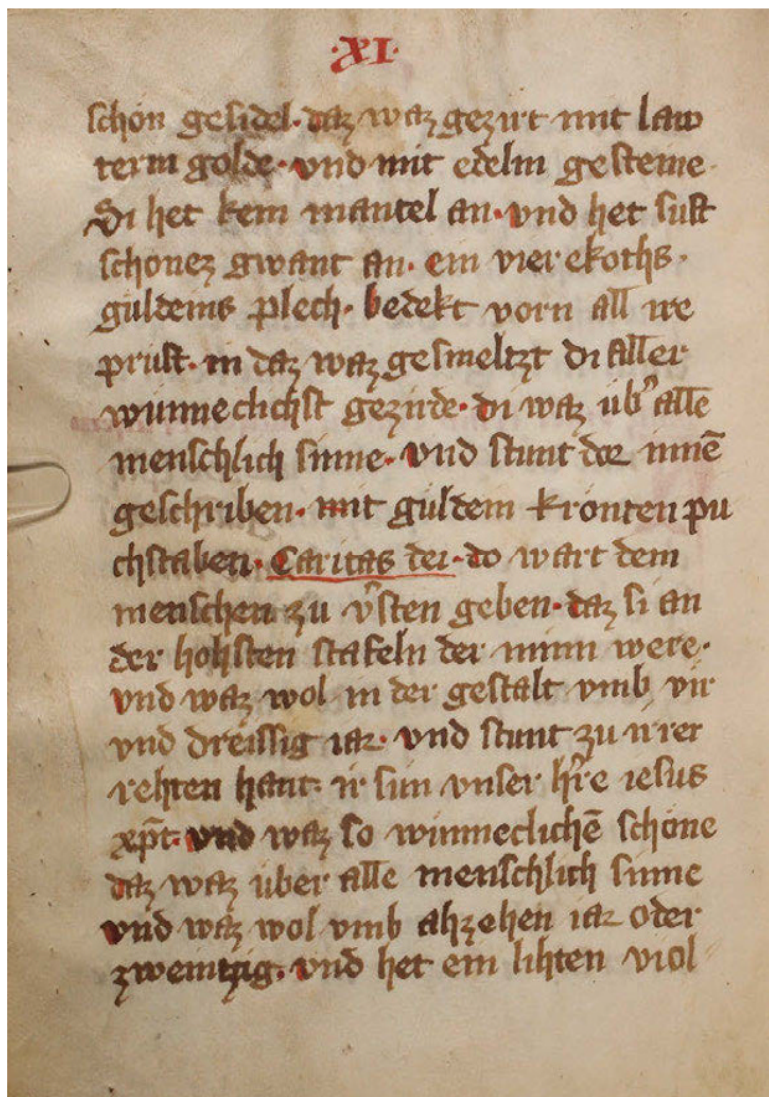


Abb. 2: Handschrift N1 (wie Abb. 1), fol. 11v.

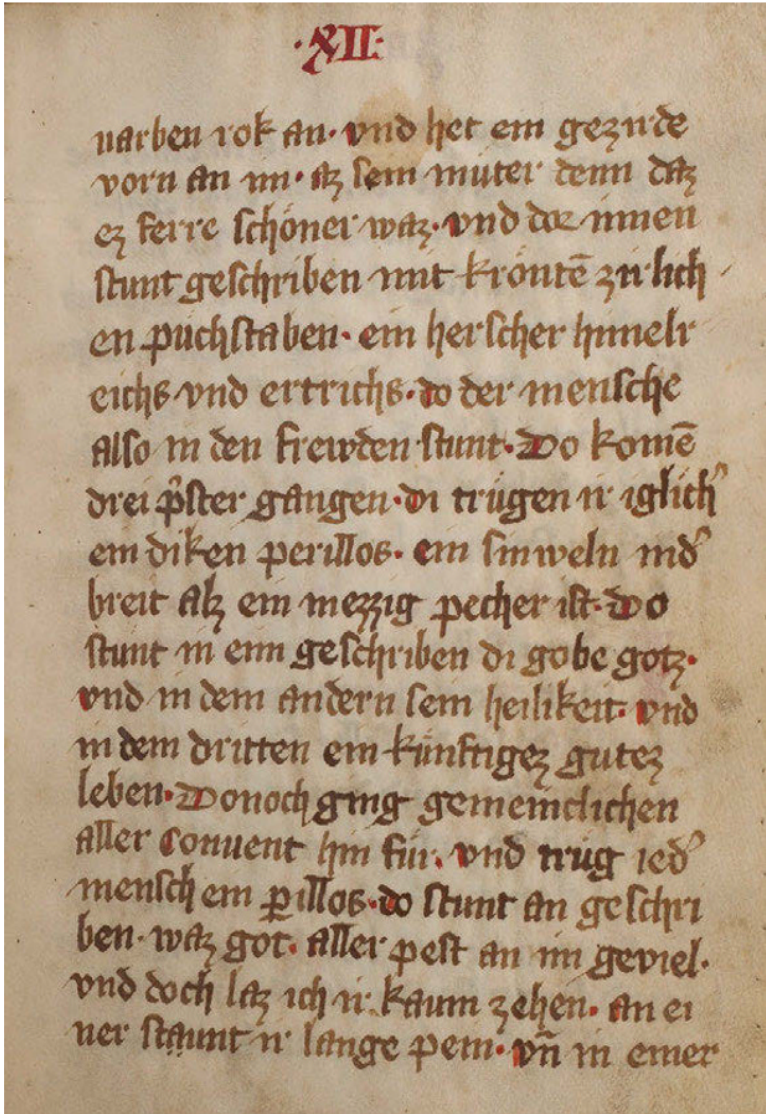


Abb. 3: Handschrift N1 (wie Abb. 1), fol. 12r.

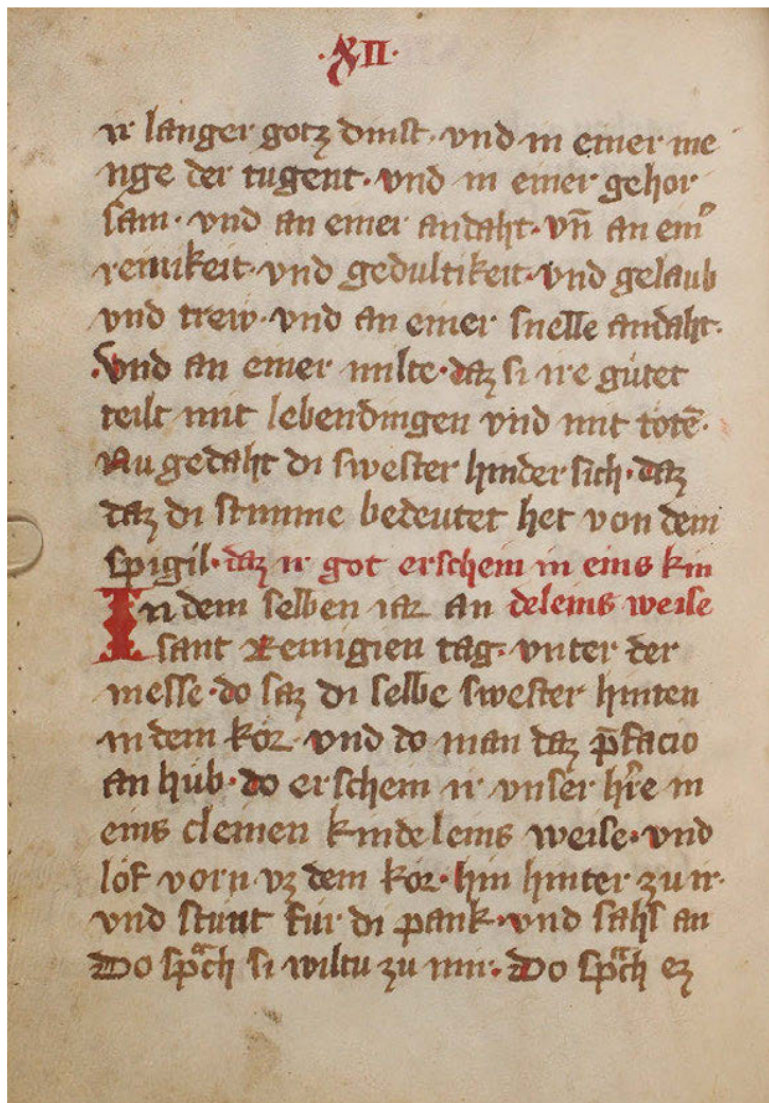


Abb. 4: Handschrift N1 (wie Abb. 1), fol. 12v.

Tobias Frese (Heidelberg)

Kommentar zu den Beiträgen von B. K. Buschbeck und D. Disselhoff

In ihren Beiträgen befassen sich Björn Klaus Buschbeck und Dennis Disselhoff mit Phänomenen, die man allgemein der „geoffenbarten Schriftlichkeit“ zurechnen kann. Der Unterschied liegt nun in der spezifischen Qualität dieser erzählten Schriften und in dem, was Astrid Lembke die „diskursive Dimension“ genannt hat: Im ersten Fall, im Aufsatz Buschbecks, haben wir es mit einem spätmittelalterlichen Gebetsdiskurs zu tun, bei dem es um die Legitimation des Ave Maria-Gebets – einer um 1300 noch jungen Gebetsformel – geht; im zweiten Fall, in der Analyse Disselhoffs, wird ein sakramentaltheologischer Diskurs verhandelt, der ins Herz der christlichen Liturgie zielt. Auch die „interaktive Dimension“ scheint sehr unterschiedlich qualifiziert: Hier, beim sog. „handwerklichen Beten“, der menschliche Akteur, dessen Worte sich in wunderbarer Weise materialisieren; dort, bei den erzählten liturgischen Objekten – umgekehrt – der göttliche Logos, der sich materialisiert und als Initiator der Kommunikation mit dem bzw. der Gläubigen vorgestellt wird.

Trotz dieser Unterschiede lassen sich aber auch Gemeinsamkeiten feststellen: dies sowohl was die spezifische *Präsenz* als auch die *Materialität* dieser erzählten Inschriften anbelangt; schließlich interessiert in unserem Kontext insbesondere das Verhältnis von fiktiven und realen Inschriften. In dieser Hinsicht ist der von Frauenlob beschriebene Schrein ein interessanter Fall: In der Tat sind hier die erzählerischen Hinweise so stark und dicht, dass kein Zweifel daran bestehen kann, dass ein Kirchenraum imaginiert wird, in dem eucharistische, soteriologische sowie marianische Symbole anklingen und entsprechend verhandelt werden. Inhaltlich-theologisch lässt sich das recht problemlos und reibungsfrei ausdeuten. Wirklich interessant wird es aber in unserem Kontext, wenn wir nach der spezifischen materialen Qualität des Schreines und seiner Beschriftung fragen: Was ist das eigentlich für ein *sarc* in der Mitte des Heiligtums? – Es kann vermutet werden, dass ein liturgisches Gerät gemeint ist, aber welches genau? Ein Sakramentshaus, ein Ziborium, ein Eucharistiekästchen, Korporalhaus oder gar die alttestamentliche Bundeslade? Wie Dennis Disselhoff richtig feststellt, ist schon eine einfache Bestimmung des Objekts zum Scheitern verurteilt. Und auch die

spezifische Qualität der Schrift entzieht sich dem einfachen Verständnis; so ist die Rede von einem einzelnen Buchstaben: dem griechischen Tau. Dieser wird nun einerseits als „schön und erhaben“, andererseits als „eingraviert“ (*gegraben*) bezeichnet – der Leser wird an dieser Stelle mit zwei Angaben konfrontiert, die direkt widersprüchlich sind, versteht man diese im wörtlichen Sinne. Dann wird der Buchstabe farblich als „golden“ charakterisiert, danach wiederum als „rot“ bezeichnet, genauer als „vom Blut des Lammes rotgefärbt“. Hinzu kommt, dass vom Schriftträger – dem Schrein – gesagt wird, dass er „aus Marmor und rot war“. Zusammengefasst: ein einzelner goldener, rotgefärbter Buchstabe auf einem roten Marmorschrein. Realienkundlich ist das nun keineswegs so abwegig, wie es vielleicht zunächst scheinen mag – man denke nur an die spätmittelalterlichen Sarkophage aus rotem Marmor mit ihren eingravierten Inschriften. Bemerkenswert ist aber, dass eine Rezeptionsästhetische Besonderheit derartiger Schrift-Artefakte, nämlich die tendenzielle Ununterscheidbarkeit von Schrift und Schriftträger (Rot auf Rot), in der Erzählung durchaus ihren Niederschlag gefunden hat. Dies umso mehr, als der Frauenlob-Text in dieser Hinsicht keinen Einzelfall darstellt. So wird in der Gnadenvita der Christina Ebner erzählt, wie dem „guten Menschen“ Maria erscheint: Ihre Brust bedeckt ein goldenes Blech, auf dem in goldenen Buchstaben *Caritas Dei* steht. Gold auf Gold – wieder hat man es hier mit einer Material-Redundanz zu tun, die einerseits für die Vorstellung nicht zu überbietender Gnadenfülle steht, andererseits aber auch ganz einfach eine Herausforderung für den menschlichen Leser impliziert. Dies gilt ebenso für die vielen mit gravierten Inschriften versehenen Beryll-Becher, die danach ihren Auftritt haben. Jenseits der allegorischen Bedeutungen, die mit dem „Beryll“ in Verbindung gebracht werden können, kann man einfach konstatieren: Genannt wird hier ein Material, das im Mittelalter gerade aufgrund seiner Transparenz, Lichtdurchlässigkeit und kristallinen Reinheit bewundert wurde. Auch hier dürfte klar sein, dass darauf eingravierte Inschriften schwer entziffert werden können. So muss das Eingeständnis Christina Ebners, dass sie „jedoch kaum zehn der Inschriften lesen“ konnte, durchaus ernst genommen werden: Die göttlichen Schriften sind eben größtenteils unlesbar; sie entziehen sich der einfachen menschlichen Rezeption.

Im Heidelberger SFB 933 „Materiale Textkulturen“ wurden derartige ‚Entzugerscheinungen‘ mittelalterlicher Schriftkulturen unter dem Begriff der ‚restringierten Schriftpräsenz‘ erfasst und diskutiert (vgl. FRESE, KEIL, KRÜGER 2014; MTK 2). In diesem Sinne würde die zentrale Frage an dieser Stelle lauten: Welche Bedeutung haben nun Erzählungen von ‚restringierter Schriftpräsenz‘ in der geistlichen Kultur? Dies gilt auch und insbesondere für die textilen ‚Produkte‘ des handwerklichen Betens. In seinem Beitrag

verweist Björn Buschbeck auf Marien- und Heiligendarstellungen des Spätmittelalters, bei denen aufgemalte Gebetstexte zu finden sind. Zu nennen wäre hier nicht nur der Nelkenmeisteraltar, sondern etwa auch – als das wohl berühmteste Werk dieser Art – die sog. Rolin-Madonna des Jan van Eyck (um 1435, Paris, Musée du Louvre). Hier, wie in vielen anderen Fällen, gilt: An den Borten, Krägen und Mantelsäumen der Figuren kann man vielleicht gerade noch erkennen, dass überhaupt Schriften aufgemalt sind – wirklich entziffern lassen sich diese aber in der Regel nur sehr schwer: Kein vollständiger Satz wird dem Betrachter präsentiert; durch die bewegten Windungen der Stoffkaskaden blitzen einzelne Worte des Gebets auf, bleiben andere verborgen, bleibt der Gesamteindruck ein fragmentarischer.

Es wäre zu fragen, ob von vergleichbaren Effekten auch in den geistlichen Erzählungen berichtet wird, oder ob nicht doch die Unterschiede überwiegen: Wenn in Heinrichs Marienmirakel die Gottesmutter in der Vision erscheint und überall auf ihren Kleidern in Goldschrift das „Ave Maria“ leuchtet, so ist einerseits klar, dass dieser *Textus* nicht im eigentlichen Sinne gelesen werden soll und kann. Anders als in den gemalten Bildern van Eycks oder des Nelkenmeisters geht es hier aber doch offenbar noch um etwas anderes: um den Eindruck der *Überwältigung*. Sind die entsprechenden Gebetstexte auf den Gemälden versteckt platziert und vom Bildbetrachter teils überhaupt erst zu suchen, so sind die Schriften auf den Kleidern der erzählten Visionen eben nicht zu übersehen, sind von ubiquitärem Charakter und zeichnen sich gerade durch eine Art himmlischer Überfülle aus.

Bietet nun diese Schrift-Überfülle, die gleichermaßen auf die Außerordentlichkeit der Gebetsleistung verweist sowie die Fülle der Gnadenwirkung betont, das Maximum an Schriftpräsenz oder geht es nicht auch in diesem Fall um eine besondere Form der Unverfügbarkeit? Fungiert das Moment der Unverfügbarkeit vielleicht sogar als Voraussetzung für die Suggestion gesteigerter Präsenz?

Racha Kirakosian (Freiburg/Br.)

Geistliche Inschriften des Spätmittelalters – visionär, materiell

Dass es in der geistlichen Literatur des Mittelalters zu Schnittpunkten mit der materiellen Kultur der Zeit kommt, liegt außer Zweifel.¹ Wie Texte aus dem Bereich der Visionsliteratur nahelegen, inspirierte die realphysische Welt Menschen dazu, ihr Umfeld in ihre ideelle und oft als göttlich induziert dargestellte Visionswelt zu integrieren. Inschriften sind ein besonderer Fall dieser Inspiration der lebensweltlichen Umgebung, weil sie als Schriftzeichen nie unabhängig und isoliert vorkommen, sondern stets – das bringt der Schriftträger mit sich – im Verbund mit einem physisch greifbaren oder zumindest visuell wahrnehmbaren Gegenstand stehen: „Es ist die Materialität der unterschiedlichen Medienformate, welche den Text überhaupt erst handhab- und lesbar macht“.² Im Kontrast dazu zeichnet Visionen aus, dass sie ausschließlich von der Visionärin oder dem Visionär wahrgenommen werden: Als innere Sinneswahrnehmung sind sie der Theorie nach an keine physischen Bedingungen gebunden, auch wenn es physische Anreize für Visionen geben mag und sie sich zuweilen in physisch definierten Räumen abspielen. Visionäre Inschriften sind zunächst, d. h. in der ursprünglichen individuell-visionären Wahrnehmung, nicht materialisiert. Als medienunabhängige Inschriften ohne realphysischen Schriftträger sind sie nicht unmittelbar teilbar; um eine Vision oder Audition zu kommunizieren, sind mediale Kanäle vonnöten. Mediale Kanäle betreffen im Rahmen dieser Untersuchung

¹ Siehe dazu die folgenden wegweisenden Studien: Caroline Walker Bynum: *Christian Materiality. An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, New York 2011; Jeffrey F. Hamburger, Susan Marti: *Crown and Veil. Female Monasticism from the Fifth to the Fifteenth Century*, New York, Chichester 2008.

² Cornelia Ritter-Schmalz, Raphael Schwitter: Einleitung, in: *Antike Texte und ihre Materialität. Alltägliche Präsenz, mediale Semantik, literarische Reflexion*, hg. v. Cornelia Ritter-Schmalz, Raphael Schwitter, Berlin 2019, S. 3–10, hier S. 3; siehe auch Tobias Frese: *Denn der Buchstabe tötet. Reflexionen zur Schriftpräsenz aus mediävistischer Perspektive*, in: *Verborgene, unsichtbar, unlesbar. Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz*, hg. v. Tobias Frese, Wilfried E. Keil, Kristina Krüger, Berlin, München, Boston 2014, S. 1–15.

die Vermittlung der Vision an die Rezipientinnen und Rezipienten im verschriftlichten (Erzähl-)Text. Was in der Vision medienunabhängige Inschrift ist, wird so im Schriftmedium wiedergegeben, und für die durch keine physische Materialität restringierte visionäre Inschrift bedeutet dies, dass sie potenziell medientranszendierend wirkt, insofern als sie über das Schriftmedium hinaus den besonderen Inschriftencharakter eines erzählten Mediums evoziert. Diesen Umstand nenne ich medienmnemonisch, denn gleichwohl die Inschrift auf Grund der wörtlichen Wiedergabe im Erzähltext sprachlich-semiotisch bleibt, erinnert sie gleichzeitig an ein anderes in der Vision als Schaubild wahrgenommenes Schriftmedium.³

Ansätze, mystische Visionsliteratur und Schriftlichkeit gemeinsam zu untersuchen, existieren bereits.⁴ Was dezidiert Inschriftlichkeit betrifft, hinkt die Forschung zu geistlichen Texten der höfischen Literatur allerdings noch ein wenig hinterher.⁵ Mit dem vorliegenden Beitrag möchte ich in dieser

³ Der Teilbegriff „mnemonisch“ ist also seinem ursprünglichen Sinn von „erinnernd, bewusst machend“ oder „reflektierend“ nach zu verstehen und nicht auf spezielle die Mnemotechnik betreffende Verfahren zu beziehen, wie sie fürs Mittelalter von Mary Carruthers: *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990, untersucht wurden. Zu medienmnemonischen Visionsberichten bei Gertrud von Helfta siehe Racha Kirakosian: *From the Material to the Mystical in Late Medieval Piety. The Vernacular Transmission of Gertrude of Helfta's Visions*, Cambridge 2021, S. 189–196.

⁴ Zu nennen sind etwa die Arbeiten Freimut Lösers und Christian Kienings: Freimut Löser: „Schriftmystik“. Schreibprozesse in Texten der deutschen Mystik, in: *Finden – Gestalten – Vermitteln. Schreibprozesse und ihre Brechungen in der mittelalterlichen Überlieferung*, hg. v. Eckart Conrad Lutz, Susanne Köbele, Berlin 2012, S. 155–201; Christian Kiening: *Mystische Bücher*, Zürich 2011; siehe auch Bruno Quast: „drücken und schieben“. Passionsmystische Frömmigkeit in den Offenbarungen der Margarethe Ebner, in: *Gewalt im Mittelalter. Realitäten – Imaginationen*, hg. v. Manuel Braun, Cornelia Herberichs, München 2005, S. 293–306. Siehe auch Racha Kirakosian: „Wie man got verwunden sol mit einem ougen“. Zur passionsmystischen Buchschriftlichkeit und Liebesverwundung durch das Auge im „botten der götlichen miltekeit“, in: *Verletzungen und Unversehrtheit in der deutschen Literatur des Mittelalters, XXIV. Anglo-German Colloquium*, hg. v. Nine Miedema, Stephen Mossman, Sara Bowden, Tübingen 2020, S. 81–94.

⁵ Zur höfischen Literatur siehe z. B. Astrid Lembke: *Inschriftlichkeit. Materialität, Präsenz und Poetik des Geschriebenen im höfischen Roman*, Berlin, Boston 2020; Michael R. Ott: *Die höfische Welt der Dinge. Wolframs von Eschenbach Parzival*, in: *Handbuch Literatur & Materielle Kultur*, hg. v.

Hinsicht – der Erforschung erzählter Inschriften aus dem geistlichen Bereich – einen Vorstoß wagen und untersuchen, in welcher Beziehung visionäre zu materiellen Inschriften stehen und wie sich diese Beziehung im mystischen Bereich als metamediale Textstrategie niederschlägt.⁶ Die herangezogenen Fallbeispiele stammen vorwiegend aus verschiedenen mystisch-visionären Texten (Heinrich Seuse, Adelheid Langmann, Christina von Hane) und schließen ebenso real auf uns gekommene, also nicht repräsentierte Inschriften ein (Altardecke, Reliquientuch, Eucharistische Holzschale). Da reale Inschriften eine phänomenologische Quelle der Inspiration für visionäre Inschriften darstellten, soll es im Folgenden zunächst um die Frage nach der Funktion von Inschriften auf Sakral- und Andachtsobjekten, also um materiell erhaltene geistliche Inschriften gehen (1.). Im zweiten Schritt werden in Visionen erwähnte Inschriften unter Berücksichtigung ihrer etwaigen Nähe zu realen Inschriften beleuchtet (2.). Fragen der Erkenntnisgewinnung im Grenzbereich von Semiotik und Bildsprachlichkeit führen über zum dritten Teil des Beitrags, in dem die visionären Inschriften als medienmnemonische Strategie im Sinne eines Doppelleseaktes diskutiert werden (3.).

Es sei kurz angemerkt, dass dieser Untersuchung die Definition von Inschriftlichkeit nach der Projektdatenbank des SFB 933 „Materiale Textkulturen“ zugrunde liegt, wonach „[a]ls Inschrift Geschriebenes [zählt], das a) nicht zu den gängigen Formen von Schriftlichkeit gehört (also nicht mit üblichen Hilfsmitteln auf Pergament und Papier geschrieben ist) und/oder Geschriebenes, b) bei dem von einer intensiven Verbindung von Inhalt und Schrifträger auszugehen ist.“⁷ Zusätzlich kommen Aspekte von Meta-

Susanne Scholz, Ulrike Vedder, Berlin, Boston 2018, S. 163–171; Laura Velte: Vom Erzählen wiedererzählen. Selbstreferentielle Erzählstrategien in Floire et Blanchefflor, Konrad Flecks Flore und Blanchefflor und Giovanni Boccaccios Filocolo, in: Renarrativierung in der Vormoderne. Funktionen, Transformationen, Rezeptionen, hg. v. Verena Linder-Spohn, Sebastian Kleinschmidt, Thorsten Glückhardt, Baden-Baden 2019, S. 151–181. Zur geistlichen Inschriftlichkeit siehe z. B. Ludger Lieb: Von Gottes Glanz und Schrift. Flüchtige Texte als Zeichen des Ewigen, in: Schein & Sein. Ruperto Carola Forschungsmagazin 11, 2017, S. 79–85; Beatrice Trínca: Schriftliche Berührung – gedruckte Süße. Zum *bot der gotlichen mildigkeit*, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 135, 2016, S. 349–366.

⁶ Zur Beziehung zwischen Medialität und Materialität siehe Julia Genz, Paul Gévaudan: Medialität, Materialität, Kodierung. Grundzüge einer allgemeinen Theorie der Medien, Bielefeld 2016; Christian Kiening: Medialität in mediävistischer Perspektive, in: Poetica 39, 2007, S. 285–352.

⁷ Michael R. Ott: Erzählte Inschriften in der Literatur des Mittelalters (Projektdatenbank), online 2019, <https://doi.org/10.11588/data/0HJAJS> (Stand: 21.09.2020).

textualität zum Tragen, wie sie insbesondere im Band „Writing beyond Pen and Parchment“ (Materiale Textkulturen, Band 30) diskutiert werden.⁸

1.

Aus dem geistlichen Bereich sind uns Inschriften neben ihrem architektonischen Einsatz, wo sie als Ornament und z. T. mit performativem Anspruch vorkommen (wie das z. B. bei einem Haussegen der Fall ist), auch auf sakralen und paraliturgischen Objekten sowie auf semiprivaten Andachtsobjekten bekannt.⁹ Dabei begleiten Inschriften oft Bilder oder werden von solchen begleitet. Aus dem narrativen Bereich stammend mag man an die Beschreibung von Kapellenbildern beim Dominikaner Heinrich Seuse denken, welche er (diegetisch als Diener) in Auftrag gibt und mit Sprüchen der Wüstenväter versehen lässt: ... *do frumt er von einem maler, daz er im entwarf die heiligen alten veter und ihre spruch und etlich ander andehtig materien*.¹⁰ Diese ursprünglich auf die Vitas patrum-Tradition zurückgehenden lateinischen Sentenzen übersetzt Seuse selber, sodass wir, wenn nicht die Wandmalereien selbst, doch wenigstens den ungefähren Wortlaut der Inschriften nachvollziehen können: *Waz aber endrú sinú bild do werin nah inrem gegenwurf, [...] daz mag man merken an den gemaleten bilden und gúten sprúchen der alten veter; und dero sprúch ist ein teil hie na geschriben, als sú in der capell sind entworfen, und die sprechent ze tútsch also: [...]*.¹¹ Der wiederholte Verweis auf diese Kapelleninschriften im „Exemplar“, welche noch einmal in den „Zusätzen zum Briefbüchlein“ im Zusammenhang mit deren Übertragung in einen lyrischen Dialog durch Elsbeth Stigel erwähnt werden,¹² unterstreicht die intrinsische Verbindung von Bild und Inschrift im geistlichen Kontext. Zwar kann bei einem textlichen Vorkommen, wie es hier der Fall ist, nicht immer darauf geschlossen werden, dass Inschriften auch real existierten, aber generell darf davon ausgegangen werden, dass Seuses Kapelle seinem Wunsch nach dekoriert wurde und dass sie in

⁸ Ricarda Wagner, Christine Neufeld, Ludger Lieb (Hg.): *Writing beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature*, Berlin, Boston 2019.

⁹ Vgl. auch den Beitrag von Dennis Disselhoff zu Altargeräten in diesem Band, S. 53–78.

¹⁰ Heinrich Seuse: *Leben*, in: Ders.: *Deutsche Schriften*, hg. v. Karl Bihlmeyer, Stuttgart 1907, S. 7–195, hier Kap. XX, S. 60.

¹¹ Ebd., Kap. XXXV, S. 103f.

¹² Heinrich Seuse: *Zusätze zum Briefbüchlein*, in: Ders.: *Deutsche Schriften*, hg. v. Karl Bihlmeyer, Stuttgart 1907, S. 393–401.

der Predigerkirche zu Konstanz zu finden war. Die Bilder der Wüstenväter samt Inschriften sind nicht erhalten, doch negieren archäologische Arbeiten keineswegs ihre einstige Existenz.¹³ Außerdem decken sich die von Seuse beschriebenen Kapellenwände durchaus mit der frommen Alltagswirklichkeit des Spätmittelalters, bei der die Verbindung von Bild und Schrift nicht allein in Büchern vorzufinden war.¹⁴

In derartigen Bild-Wort-Konstellationen ist zumeist nicht eindeutig feststellbar, ob – wenn überhaupt von Hierarchie die Rede sein darf – Geschriebenes oder Figuratives eine Vorrangstellung einnimmt. Methodologische Probleme, die innerhalb der Text-Bild-Forschung¹⁵ aufkommen und die Referenzialität der Bilder betreffen¹⁶, sind auch bei Fragen der Beziehung zwischen Inschrift und Bild relevant: Begleiten, d. h. ‚übersetzen‘ Inschriften Bilder lediglich oder weisen sie über das Bild hinaus auf andere Referenzrahmen?¹⁷ Stehen Inschriften gar in Konkurrenz zu Bildern, d. h. stellen sie die Autorität des Figurativen in Frage? Ein solches konkurrierendes Verhältnis zwischen Inschrift und bildlicher Darstellung würde die fünf Inschriften-

¹³ Zum Rekonstruktionsversuch von Seuses Kapelle in der Neuzeit siehe Jeffrey F. Hamburger: *The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns. The Case of Heinrich Suso and the Dominicans*, in: *The Art Bulletin* 71, 1989, Heft 1, S. 20–46.

¹⁴ Die Andachtsfunktion von Wandbildern im Spätmittelalter diskutiert Stephen Mossman in seiner Studie zu „*Devotional Culture of Late Medieval Strasbourg*“ (im Erscheinen). Ich danke ihm dafür, dass ich das Kapitel „*Foundations: The Grüner Wörth and its Lay Community*“ bereits lesen durfte.

¹⁵ Besonders wichtig in der Text-Bild-Forschung bleiben die Arbeiten Michael Curschmanns, z. B. *Wort, Bild, Text. Studien zur Medialität des Literarischen in Hochmittelalter und früher Neuzeit*, 2 Bde., Baden-Baden 2007, und Horst Wenzels, z. B. *Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995.

¹⁶ In der Text-Bild-Forschung wird in diesem Kontext diskutiert, inwiefern Bilder „narrativ“ sind, siehe Henrike Manuwald: *Medialer Dialog. Die ‚Grosse Bilderhandschrift‘ des Willehalm Wolframs von Eschenbach und ihre Kontexte*, Tübingen, Basel 2008, S. 31; zur Text-Bild-Forschung siehe auch Johanna Thali: *Schauliteratur. Formen und Funktionen literarischer Kommunikation in Text und Bild*, Fribourg 2006.

¹⁷ Zu Inschriften, „die über Beischriften hinausgehen und hiermit mehr als das Dargestellte zum Thema haben“, siehe die Fallstudie: Wilfried E. Keil: *Schrift und Bild zur Bildung? Die Kapitelle im Kreuzgang von SS. Pietro ed Orso in Aosta*, in: *Sacred Scripture / Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture*, hg. v. Tobias Frese, Wilfried E. Keil, Kristina Krüger, Berlin, Boston 2019, S. 187–215, hier S. 187.

typen ergänzen, die Thomas Foerster anhand einer Analyse der hochmittelalterlichen Inschriften im Hildesheimer Mariendom eruiert hat: „1) Identifizierende Inschriften 2) Narrativ-exegetische Inschriften 3) Interpretierende Inschriften 4) Bittende und verehrende Inschriften 5) Erinnernde Inschriften“.¹⁸ Erläuternd hinzuzufügen sei, dass die Übergänge zwischen den genannten Typen im Einzelfall fließend sind. Identifizierende Inschriften sind explikatorisch, haben aber auch eine referentielle Eigenschaft inne. Gleichsam müssen narrative Inschriften nicht grundsätzlich exegetischer Natur sein, um in ihrem Referenzrahmen explikatorisch zu wirken. Schließlich gibt es auch solche Inschriften, die ein ästhetisches bzw. kompositorisches Ziel verfolgen. Dass es insbesondere in Bild-Text-Zusammenhängen zu Überschneidungen verschiedener Funktionen kommen kann, zeigen diverse Inschriften aus dem Mittelalter.

In einer heute im Kloster St. Marienberg in Helmstedt aufbewahrten und ca. 1260 von den Augustiner-Kanonissen von Heiningen angefertigten Altardecke lässt sich z. B. die Funktion der Inschriften als narrativ-exegetisch beschreiben, da der Zusammenhang von Bild und Inschrift explikatorisch ist (Abb. 1). Die inschriftliche Bestätigung des Heiligen oder der Heiligen ist in einigen Fällen insofern überflüssig, als die figurativen Heiligeninsignien unmissverständlich angelegt sind, wie das etwa bei den Evangelisten oder beim Hl. Petrus der Fall ist. Ähnlich verhalten sich Bild und Inschrift in vielen Handschriftenminiaturen zueinander, wo Schrift begleitend fungiert, aber das Bild so anreichert und erweitert, dass es ohne die Inschrift zu einer offenen und z. T. veränderten Bedeutung kommen würde.¹⁹ Dennoch ist die Inschrift in der Helmstedter Altardecke nicht rein ästhetisch oder kompositorisch angelegt: Inschriften identifizieren bzw. referenzieren das Heilige, wie auch Bilder figurative Verweise darstellen.

Während Inschriften selbständiger erscheinen, wenn die Schrift das Hauptaugenmerk eines sakralen Objektes bildet, d. h. wenn sie ikonische Präsenz aufweist, was etwa durch verschiedene Techniken der Kalligraphie und in bestimmten kulturellen Kontexten gegeben sein kann²⁰, liegt eine andere

¹⁸ Thomas Foerster: *Bildprogramme hochmittelalterlicher Wandmalereien. Die bildlichen Argumentationsstrategien in Hildesheim, Quedlinburg und Kloster Gröningen*, Bucha bei Jena 2011, S. 427.

¹⁹ Ein Beispiel für diese begleitende Funktion ist mit dem Lektionar Oxford, Keble College, MS 49, gegeben, wo die Schriftzüge unserer Definition nach deswegen keine Inschriften darstellen, weil sie auf Pergament geschrieben sind. Für eine Abbildung siehe Kirakosian (Anm. 3), Tafel XV.

²⁰ Wie z. B. in der islamisch geprägten Kalligraphie; siehe Wilfried E. Keil, Sarah Kiyannrad, Christoffer Theis: *Präsenz, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von*



Abb. 1: Altardecke, Majestas Domini und Heilige, Marienkrönung und Apostel (ca. 1260). Kloster St. Marienberg in Helmstedt. © Salge.

Schrift-Objekt-Beziehung vor, wenn Schrift vordergründig autorisierend wirken soll, aber im Zuge der engen physischen Zusammenführung mit einem Sakralobjekt selbst den Charakter des zu beschreibenden Objektes erhält: Die Rede ist von Authentika, die in der Berührung mit der Reliquie zu Kontaktreliquien avancieren.

In einem mit Steinen, Perlen und Metallen versetzten Reliquientuch aus dem Halberstädter Domschatz, das aus dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts stammt, identifizieren bzw. authentifizieren beschriftete Pergamentstreifen verehrte Heiligenüberreste (Abb. 2). Üblicherweise werden kostbare Stoffe eingesetzt, um Reliquien zu verhüllen, das Halberstädter Tuch bildet hingegen selbst den Träger einer Reliquie. Solche „Reliquiare mit Kristalleinsätzen tauchen im 11. Jahrhundert auf“²¹; diese Transparenz simuliert die

Geschriebenem und Artefakten. Zur Einführung des Bandes, in: Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und UnSichtbarkeit, hg. v. Wilfried E. Keil, Sarah Kiyarad, Christoffer Theis, Berlin, Boston 2018, S. 1–15, insbes. S. 3f.; zum Verhältnis zwischen Bild und Inschrift siehe Rebecca Müller: Dinge mit Schrift. Überlegungen zur Inschriftenkultur im mittelalterlichen Genua, in: Inschriftenkulturen im kommunalen Italien. Traditionen, Brüche, Neuanfänge, hg. v. Katharina Bolle, Marc von der Höh, Nikolaus Jaspert, Berlin, Boston 2019, S. 167–200, insbes. S. 181 und S. 192–195.

²¹ Anne Kurtze: Transparenz und Unsichtbarkeit: Reliquiare und Architektur im mittelalterlichen Frauenstift Essen, in: Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und UnSichtbarkeit, hg. v. Wilfried E. Keil, Sarah Kiyarad, Christoffer Theis, Berlin, Boston 2018, S. 309–328, hier S. 315.



Abb. 2: Reliquientuch mit Steinen, Perlen und Metall, Niedersachsen/
Südlicher Harz (1270–1300). Halberstadt, Domschatz, Inv. Nr. 17.

© Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, Juraj Lipták.

Sichtbarkeit einer Reliquie, denn die „Betrachtungsmöglichkeit oder Nahsicht der hinter Kristall eingelegten Reliquien“ ist wohl „allein aufgrund ihrer geringen Größe kaum gegeben“.²² In unserem Beispiel des Reliquientuchs formt der Stoff die augenscheinliche Basis für eine Assemblage aus einem figurativen Besatz, mit allegorischer Bedeutung aufgeladenen Edelsteinen, Reliquien und mit Heiligennamen beschrifteten Pergamentstreifen,

²² Ebd., S. 323.

deren prinzipielle Lesbarkeit durch die Kristallscheiben gesichert wird. Als integrativer Teil des Reliquienschreins wird jeder Pergamentstreifen ebenfalls hinter einem Kristallfenster geschützt. Der Schrifträger hat per se zunächst keine sakrale Bedeutung, aber im Zuge des Kontakts des Pergaments mit der Reliquie wird er zur Kontaktreliquie, durch die Beschriftung mit Schriftzeichen zum zeichentragenden Artefakt.²³ Darüber hinaus liegt eine Form hagiographischer Performativität vor, denn indem die Schrift auf eine/n spezifische/n Heilige/n verweist, lädt sie die Lesenden dazu ein, sich im Gebet zu dieser/m Heiligen hinzuwenden.²⁴ Mit der appellativen Funktion der Authentika, die zugleich Kontaktreliquien sind, wird die Memoria der Heiligen motiviert. Praxeologisch gesehen leitet die mnemonisch fungierende Schrift also die Andacht an,²⁵ oder, mit anderen Worten: Die Lettern der Schriftzüge müssen entziffert werden, damit die Andacht überhaupt erst funktionieren kann. Zudem verleiht der Schrifträger, das Pergament, dem Bezeichneten eine neue Materialität, die gleichsam wie der sterbliche Überrest des/der Heiligen im Schrein bewahrt und ausgestellt wird. Wie die Namen der Heiligen in der Litanei heraufbeschworen werden, so fungiert die Schrift im meditativen Andachtsakt als semiotische sowie materielle Veräußerung der Heiligen.

Die Schrift des Halberstädter Reliquientuchs hat wenig mit Buchschriftlichkeit oder Urkundenschriftlichkeit zu tun. Dadurch, dass der Heiligenname auf einem Objekt steht, auf den durch die Reliquienberührung der sakrale Charakter übergegangen ist, geht der Sinn der Schrift eine intensive Verbindung mit dem Schrifträger ein. Damit erfüllen die Authentika des Reliquientuchs eine ähnliche Funktion wie Inschriften. Die Schrift benennt das Heilige, während der Schrifträger als Kontaktreliquie zusätzlich zu der eigentlichen Reliquie ebenfalls heiliges Artefakt ist, sodass der Schriftzug

²³ Zum Begriff des zeichentragenden Artefakts siehe Keil, Kiyarad, Theis (Anm. 20), S. 1f.

²⁴ Zu Sinnzuschreibungen durch den Rezipienten siehe Markus Hilgert: ‚Text-Anthropologie‘. Die Erforschung von Materialität und Präsenz des Geschriebenen als hermeneutische Strategie, in: *Altorientalistik im 21. Jahrhundert. Selbstverständnis, Herausforderungen, Ziele*, hg. v. dems., Berlin 2010, S. 87–126.

²⁵ Zu einer praxeologisch orientierten Artefaktanalyse siehe Markus Hilgert: *Materiale Textkulturen. Textbasierte historische Kulturwissenschaften nach dem material culture turn*, in: *Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften*, hg. v. Herbert Kalthoff, Torsten Cress, Tobias Röhl, Paderborn 2016, S. 255–267.

nicht nur Referenzialität aufweist,²⁶ sondern ebenfalls als Inschrift auf einem heiligen Objekt fungiert.

Ein sakraler Zweck des Materiellen liegt auch bei Seuses Wandbildern vor: Nachdem der Maler wegen eines Augenleidens die Arbeiten für zwölf Wochen unterbrechen will, klettert der Diener an der Leiter hoch, berührt die Bilder und anschließend die Augen des Erkrankten, um sie *in der kraft gotes und der heilikeit diser alter veter* zu segnen.²⁷ Die am Folgetag eintretende Wunderheilung schreibt der Diener den Altvätern zu. Die Episode ist insofern selbstreferentiell, als der Diener die Kapelle bemalen und beschriften lässt, um leidende Menschen zu Geduld in ihrer Not zu ermahnen.²⁸ Unter den Inschriften bezieht sich der Lehrspruch der *Sancta Syncretices* (Synkretike) explizit auf Krankheit,²⁹ was im Rezeptionszusammenhang durch die selbst an Körpergebrechen leidende Elsbeth Stigel die suggerierte Wirkkraft der Sprüche unterstreicht.³⁰ Hintergrund dafür bildet der Glaube daran, dass eine sakrale Kraft von einem beschrifteten Material ausgehen kann.

Nicht nur Inschriften verweisen auf Heilige, auch bildliche Darstellungen von Heiligen haben einen mnemonischen Charakter.³¹ Gemäß der augustini-schen Vorstellung, ein rein intellektuelles Verständnis des Göttlichen würde ein bildliches übersteigen, sind auch mittelalterliche Betrachtungsübungen darauf ausgerichtet, bildliche Vorstellungen aufzulösen. Die Schrift wird in dieser von der *contemplatio*-Praxis dominierten Frömmigkeitskultur dem Bild vorgezogen.³² Ohne ikonoklastische Untertöne anstimmen zu wollen,

²⁶ Zur definitorischen Funktion von Reliquieninschriften siehe Elisa Pallottini: The Epigraphic Presence on the Borghorst Cross (c. 1050), in: *Sacred Scripture / Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture*, hg. v. Tobias Frese, Wilfried E. Keil, Kristina Krüger, Berlin, Boston 2019, S. 63–84.

²⁷ Seuse (Anm. 10), Kap. XX, S. 60.

²⁸ Siehe ebd.

²⁹ Siehe ebd., Kap. XXXV, S. 106.

³⁰ Zu Elsbeth Stagels Rezeption der Sprüche und speziell zur Krankheit als Deutungsfolie im Zusammenhang der Altvätersprüche siehe Susanne Bernhardt: *Figur im Vollzug. Narrative Strukturen im religiösen Selbstentwurf der Vita Heinrich Seuses*, Tübingen 2016, S. 253f. und S. 276–279.

³¹ Zum mnemonischen Charakter von Bildern im Mittelalter, siehe Frances A. Yates: *The Art of Memory*, London 1966.

³² Vor allem im Bildprogramm Seuses wird dieses Prinzip deutlich, siehe dazu Ingrid Falque: „Daz man bild mit bilde us tribe“. *Imagery and Knowledge of God in Henry Suso's Exemplar*, in: *Speculum* 92, 2017, S. 447–492; Richard F. Fasching: „aber so soll man die bilde schiere lossen varn“. Zum Konzept

sei daher darauf verwiesen, dass in der mittelalterlichen Frömmigkeitskultur eine bilderlose Andacht orthodoxer und damit insbesondere für reformnahe Religiöse sicherer erschien.³³ Der Abstraktionsprozess der Andachtsübung ist gewissermaßen höher geschätzt, wenn das materielle Hilfsobjekt nicht figurativer Natur ist. Trotzdem sind figurative Szenen im geistlichen Kontext stets beliebt gewesen. Um dem Primat einer bilderlosen Devotion Folge zu leisten, kamen sie vor allem in religiösen Texten verschriftlicht vor – z. B., aber nicht nur, als erzählte Visionen.

2.

Als Zwischenstufe zwischen äußerer Bildwahrnehmung und bildlosem Verständnis könnte das innere Sehen, das in Prozessen wie dem Erinnern eine besonders wichtige Rolle spielt, angesetzt werden.³⁴ Auch Visionen sind figurativ, doch handelt es sich hierbei um einen inneren Vorgang, der von einem realphysischen Objekt abgehoben ist. Wenn in Visionen Inschriften vorkommen, dann in diversen Ausdrucksformen. Dazu gehört das handwerkliche Beten, bei dem Buchstaben, Monogramme und ganze Wortketten in eine Bildsprache hineingewoben werden.³⁵ Überhaupt kommt es, wie die etymologisch fundierte Assoziation von Text mit Textilie nahelegt, zu interessanten Überschneidungen von Bildsprachlichkeit und Schriftlichkeit, wenn visionäre Inschriften auf oder als virtuelle Textilien erscheinen, wie

der „Bildlosigkeit“ bei Johannes Tauler, in: *Die Predigt im Mittelalter zwischen Mündlichkeit, Bildlichkeit und Schriftlichkeit. La prédication au Moyen Age entre oralité, visualité et écriture*, hg. v. René Wetzels, Fabrice Flückiger, Zürich 2010, S. 397–410.

³³ Siehe Jeffrey Hamburger: *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998, insbes. S. 445; Thomas Lentz: *Bild, Reform und Cura Monialium. Bildverständnis und Bildgebrauch im Buch der Reformatio Predigerordens des Johannes Meyer (d. 1485)*, in: *Dominicains et Dominicaines en Alsace, XIII^e–XX^e siècle*, hg. v. Jean-Luc Eichenlaub, Colmar 1996, S. 177–195. Siehe auch Falque (Anm. 32); Fasching (Anm. 32).

³⁴ Siehe Carruthers (Anm. 3).

³⁵ Vgl. den Beitrag von Björn Klaus Buschbeck in diesem Band, S. 27–52.

uns nicht nur Beispiele bei Boethius³⁶ oder Alanus ab Insulis,³⁷ sondern auch bei Mechthild von Magdeburg³⁸ und Gertrud von Helfta³⁹ vor Augen führen.⁴⁰

³⁶ Boethius, „De consolatione philosophiae“, Buch 1, ll. 18–22: *Harum in extrema margine II Graecum, in supremo vero Θ, legebatur intextum. Atque inter utrasque litteras in scalarum modum gradus quidam insigniti videbantur quibus ab inferiore ad superius elementum esset ascensus* (Boethius: Tractates. The Consolation of Philosophy, übers. v. H. F. Stewart, E. K. Rand, S. J. Tester, Cambridge 1973, S. 132–134).

³⁷ Für Alanus können die Bilder auf dem Kleid der Natura „wie ein Buch gelesen“ werden: *In picture etenim libro umbratilitate legebatur* [...]; die Textile lehrt Demut mit Buchstaben: *In uestibus uero pictura suarum litterarum fidelitate docebat* (Alanus ab Insulis: De Planctu Naturae, hg. v. Nikolaus Häring, Spoleto 1978, S. 806–879, hier S. 866 und S. 868).

³⁸ Auf die Bitte nach Schreiberlohn für die Kopisten des Buches antwortet Christus über diese: *Do sprach únser herre: „Si hant es mit guldinen bûchstaben geschriben, also sônt allú disú wort des bûches an irem obersten cleide stan eweklich offenbar in minem rîche mit himmelschem lûhtendem golde ob aller ir gezierde wesen geschriben, wan dú vrie minne mûs ie das hôhste an den menschen wesen.“ Die wile das mir únser herre disú wort saget, do sach ich die herliche warheit in der ewigen wirdekeit* (Mechthild von Magdeburg: Das fließende Licht der Gottheit, hg. v. Hans Neumann, Zürich, München 1990, Bd. 1, Buch II, 26, S. 69). Neumann ediert zugunsten mehrerer Kopisten, während Vollmann-Profe einen Schreiber nennt (*Er hat es mit guldinen* [...]); siehe Mechthild von Magdeburg: Das fließende Licht der Gottheit, hg. v. Gisela Vollmann-Profe, Frankfurt/Main 2003, Buch II, 26, S. 136, Kommentar auf S. 721.

³⁹ Es handelt sich um eine Ostermontagsvision aus dem „Legatus divinae pietatis“ IV, 28: Gertrude d’ Helfta: *Oeuvres spirituelles*. Lib. IV, hg. v. Jean-Marie Clément, Bernard de Vregille, Paris 1978, S. 268–272. Für einen Vergleich dieser *Legatus*-Passage mit ihrem deutschen Pendant (*ein botte der götlichen miltekeit*) siehe Racha Kirakosian: The Earliest Transmitted German Legatus. Gotha, Forschungsbibliothek, Chart. B 269, in: *Analecta Cisterciensa* 69, 2019, S. 178–197; dies.: Intertextuelle Textilien. Imaginäre Kleider und Temporalität bei Alanus ab Insulis und Gertrud von Helfta, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 142, 2020, S. 236–266; dies.: Time in a Text(ile). Gertrude the Great’s Easter Vision, in: *Medieval Temporalities. The Experience of Time in Medieval Europe*, hg. v. Almut Suerbaum, Annie Sutherland, London 2021, S. 185–202.

⁴⁰ Siehe auch Renate Kroos: *Niedersächsische Bildstickereien des Mittelalters*, Berlin 1970, insbes. S. 47 und S. 79. Auf S. 158f. und S. 161f. listet Kroos einige Visionen Mechthilds von Magdeburg, Mechthilds von Hackeborn und Gertruds von Helfta auf, in denen Textilien beschrieben werden.

Visionäre Inschriften sind grundsätzlich immateriell und vergänglich, so wie göttliche Kommunikation überhaupt volatil ist: „Wenn sich Gott offenbart, so tut er es flüchtig, unbeständig, partiell.“⁴¹ Diese Flüchtigkeit wird in mystischen Texten zum Teil thematisiert, etwa wenn die Prämonstratenserin Christina von Hane sich einer visionären Inschrift nicht mehr komplett entsinnt: *An dem hertzen stonde geschreben ‚O sapientia Jhesu Christi‘ vnd noch me, das yr vß dem gedechtenyß was gegangen*⁴²; oder wenn Seuse in einer Marienvision eine „geheime Schrift“ erkennt, die sich nur auserwählten Menschen offenbart:

Also lûgete er dar und sah úner frowen, wie dú ir kind, die ewigen wisheit, geneiget hate an ire mûterliches herze. Nu stúnd der anvang dez liedes dem kindlin ob sinem hobte geschriben mit schönen, wolgefloierten bûchstaben, und waz du scrift als togen, daz si nit menlich gelesen konde; allein dú menschen, dú es haten erkrieget mit úbiger enpfintlichkeit, dú lasen es wol. Und waz dú scrift also: HERZENTRUT.⁴³

Was im Narrativ der Vision auf dem Haupt des Christuskindes steht, erscheint in der Straßburger Handschrift des „Exemplars“ wohl aus pragmatischen Gründen daneben, auf Höhe des Madonnenherzens (Strasbourg, Bibliothèque nationale et universitaire, Ms. 2929, Bl. 62r).⁴⁴ Seuse, der bei der redaktionellen Gestaltung seines „Exemplars“ tonangebend war, nutzt das Mittel der Inschrift zur Visualisierung göttlicher Botschaften auch an anderer Stelle. In einer Vision erscheint ihm der gekreuzigte Christus als Seraphim mit drei Flügelpaaren an Füßen, Schultern und Kopf: *An den zwein nidresten vetchen stúnd geschriben: enpfah liden willeklich; an den mitlestén stúnd also: trag liden gedulteklich; an den obresten stúnd: lern liden cristfórmlich*.⁴⁵ Der Verweis der visionären Inschriften bezieht sich auf das Künftige: Der Diener der ewigen Weisheit, Seuses erzähltes Ich, wird weitere Schicksalsschläge erleiden müssen in seiner *imitatio Christi*, wie ihm *ein vil heili-*

⁴¹ Lieb (Anm. 5), S. 79.

⁴² Vita der Christina von Hane, Kap. 21, in: Racha Kirakosian: Die Vita der Christina von Hane. Untersuchung und Edition, Berlin, Boston 2017, S. 30–32.

⁴³ Seuse (Anm. 10), Kap. XLI, S. 140.

⁴⁴ Eine Abbildung der Handschriftenseite findet sich online unter: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10224795t/f129> (Stand: 01.03.2021).

⁴⁵ Seuse (Anm. 10), Kap. XLIII, S. 145.

ger mensch, eine spirituelle Wegbegleiterin, auslegt.⁴⁶ Die visionäre Inschrift ist als Prophezeiung und gleichzeitige Erbauung Gottes zwar flüchtig, aber in der Wiedergabe wird sie sprachlich gebunden und anschließend deutbar.

Vice versa können in Visionen vorkommende Inschriften zur Visualisierung von Vergangenen dienen, z. B. wenn ein Gebet Christinas von Hane als erhört dargestellt wird, indem eine entsprechende Inschrift auf einem ungewöhnlichen, aber höchst kodifizierten Schriftträger erscheint. Als noch junges Mädchen verausgabte Christina sich im physisch mit Kniebeugen vollzogenen Gebet von 52 Pater noster.⁴⁷ Während des nächsten Nachtoffiziums, mit dem zugleich die Christmette gefeiert wird, sieht sie bewegt von der Ankunft Christi ein Kind vor dem Altar.

Da sache sie aber daz zarte aller suberlichstes kyntgen stayn vor dem elter yn eyner wegen vnd iß was gedecket myt eym dechelach van roißen vnd vff eynem yecklichen blaytde der roißen stontde geschreben ‚Pater noster‘ vnd iß hait eyn crantze vff sym heubt van xij gar schonen roißen vnd got gaiffe yre so verstayn, daz iß waren die czwolff funfftzich Pater noster, die sie dem kynde Jhesu gesprochen haitte.⁴⁸

Eine Simultaneität zwischen dem Aussprechen des Pater noster und dem Erscheinen des Schriftzugs auf dem Blatt – wie etwa beim handwerklichen Beten – kann hier nicht gemeint sein, da Christinas Gebet vor dem Offizium erfolgte und zum Zeitpunkt der Vision in der Vergangenheit liegt. Die performative Inschrift, bestehend aus dem Gebetstitel des Pater noster, visualisiert vielmehr die Gebetserhörung Christinas, ihre Anrufung wird ihr als angenommen bestätigt. Es liegt implizit ein Rückverweis vor: Die Vision wird durch die darin vorkommende Schriftlichkeit erweitert auf den Gebetsakt, der ihr zeitlich vorauslief und außerhalb ihrer stattfand. Die Inschrift fungiert hier nicht nur referentiell und performativ, sondern verfügt auch über Zeit, indem sie das Vergangene visionär vergegenwärtigt.

Ausgehend von diesen Beispielen visionärer Inschriften, denen retrospektive Referenz, performative Beweisführung wie auch Zeitebenen überbrückende Verfügbarkeit anhaftet, stellt sich die Frage, welche weiteren Funktionen Inschriften in Visionen ausüben können. Wie bereits angedeutet, kommt dem epistemologischen Wert des Leseprozesses, der sich sowohl in-

⁴⁶ Ebd.: *Dis minneklich gesiht seit er einem heiligen fründe, der ein vil heiliger mensch waz. Do sprach si hin wider: ‚wüssint für war, daz úch aber núwu liden sint bereit von got, daz ir erliden müssen.‘*

⁴⁷ Siehe Vita der Christina von Hane (Anm. 42), Kap. 5, S. 286.

⁴⁸ Ebd., Kap. 6, S. 286f.

nerhalb einer Vision als auch extradiegetisch in ihrer Rezeption abspielt, eine besondere Bedeutung zu. Widmen wir uns zunächst der Schriftlichkeit und deren Erkennungswert, so fällt auf, dass eine Reihe von Inschriften in Visionen auf dem soteriologischen Gedanken der Namensregistrierung im sogenannten Buch des Lebens aufbaut. Diese visionären Inschriften, wenn auch zuweilen nur mit goldenen Lettern in Luft geschrieben, folgen jenem Prinzip der Buchschriftlichkeit, bei dem das Geschriebene zur Aufzeichnung und Dokumentierung von Tatbeständen dient. In Visionen, die vom Buch des Lebens handeln, lässt sich die Vermengung von Liturgie, sakralem Raum und Bibelrezeption aufspüren, wobei das judeo-christlich geprägte und als heilig erachtete Wort im Zentrum einer Heilstheologie steht.⁴⁹ So ist das Buch des Lebens ein Sinnbild für die prädestinierte Erlösung, also für ein in die Zukunft verlagertes Heilsereignis.

Zwei Beispiele müssen an dieser Stelle genügen, um aufzuzeigen, wie sich die Bestätigung des Heilsversprechens in Inschriften ausdrückt.⁵⁰ In einer Vision der etwa zeitgleich zu Heinrich Seuse lebenden Engelthaler Dominikanerin Adelheid Langmann wird mittels eines goldenen Schriftzugs auf die Gemeinschaft der erlösten Christen verwiesen. Adelheid sieht Christus in einem Baum sitzen, dessen Äste golden sind und von einem feurig roten, einem lebendigen, nicht verzehrenden Feuer umringt werden. Der Baum blüht mit grünen Blättern und reife, grüne wie rote, Früchte hängen daran:

⁴⁹ Siehe dazu Tobias Frese, Kristina Krüger: *Sacred Scripture / Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture. An Introduction*, in: *Sacred Scripture / Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture*, hg. v. Tobias Frese, Wilfried E. Keil, Kristina Krüger, Berlin, Boston 2019, S. 1–10, insbes. 1f. Siehe auch Gereon Becht-Jördens: *Schrift im Mittelalter – Zeichen des Heils. Zur inhaltlichen Bedeutung von Material und Form*, in: *Erscheinungsformen und Handhabungen heiliger Schriften*, hg. v. Joachim Friedrich Quack, Daniela Christina Luft, Berlin, München, Boston 2014, S. 245–310.

⁵⁰ Ein weiteres Textbeispiel wäre mit einer Vision Gertruds von Helfta gegeben, bei der die Namen all derer *geschriben mit gülden bûchstaben* erscheinen, die ihre Heiligenandacht besonders sorgfältig durchführen, während die Namen derjenigen, die ihre Andacht missbilligend begehen, *vinster geschriben* sind, *das man es kum gesach* (Gertrud von Helfta: ‚ein botte der götlichen miltekeit‘, hg. v. Otmar Wieland, Ottobeuren 1973, Kap. 115, S. 180). Das lateinische Pendant findet sich in Gertrude d’Helfta: *Legatus divinae pietatis* IV, 33, in: Dies.: *Œuvres spirituelles* IV, hg. v. Jean-Marie Clément, Paris 1978, S. 282.

und wo di este von einander gingen, daz man durch den paum gesehen moht,
do stund mit güldein puechstaben geschriben die sequencie:

Rex Salomon fecit templum

cuius instar et exemplum

Cristus et ecclesia

elle sampt.⁵¹

In der darauffolgenden Vision erläutert Christus die Baumvision als trinitarisches Bild: Der Baum sei Gott, Christus sei in ihm, das allumfassende Feuer sei der Heilige Geist.

ir wart auh zu geleit, als si het gesehen daz di vorgnant sequencie geschriben was mit güldein buechstaben, wo di este von ein ander gingen, daz bedeut all di zu dem ewigen leben gehörtent, daz di geschriben sint in di heiligen drivaltikeit daz si nimmer vertilgt werden.⁵²

Für Adelheid Langmann ist mit der Ausdeutung der Vision geklärt, dass die geschaute goldene Sequenzinschrift für eine andere Schrift, nämlich für die in der Heiligen Dreifaltigkeit, steht und alle zum ewigen Leben bestimmten Seelen designiert. Zwar liegt kein direkter Zusammenhang zwischen der zur Einweihung einer Kirche oder Kapelle gesungenen Sequenz „Rex Salomon fecit templum“ und dem Buch des Lebens vor, aber wenn wir annehmen, dass hier das Mittel der Analogie verwendet wird, dann ist mit dem in der Sequenz erwähnten Tempel typologisch die Gemeinde der erlösten Christen gemeint. Erneut dient Inschrift zur Überbrückung kontingenter Temporalitäten: Die Sequenz braucht nicht vollständig zitiert zu werden, ein Verweis auf den vollen Gesang genügt (*elle sampt*), um ein liturgisches Vorwissen zu aktivieren und ein kommendes Reich zu evozieren.

Versatzstücke täglicher liturgischer Rezitationen finden genauso Widerhall in mystischen Visionen, in denen Inschriften vorkommen, wie sich auch plastische und räumliche Elemente des Klosters darin spiegeln.⁵³ So vermischt sich bei Christina von Hane die Klosterarchitektur mit einer Vision, d. h. hier findet die visionäre Erscheinung innerhalb eines topographisch-physischen Raums statt. Während einer österlichen Vision sieht sie Christus

⁵¹ Die Offenbarungen der Adelheid Langmann Klosterfrau zu Engelthal, hg. v. Philipp Strauch, Straßburg 1878, S. 49. Für die vollständige Sequenz siehe Clemens Blume (Hg.): *Analecta Hymnica medii aevi*, Bd. 55, Leipzig 1922, S. 31.

⁵² Die Offenbarungen der Adelheid Langmann (Anm. 51), S. 50.

⁵³ Zum Thema, wie religiöse Frauen ihr physisches Klosterumfeld spirituell verarbeiteten, siehe Erika Lauren Lindgren: *Sensual Encounters. Monastic Women and Spirituality in Medieval Germany*, New York 2009.

in den Kreuzgang des Konvents schreiten und sich vor einem Grab niederknien. Daraufhin vernimmt sie den Auferstehungsgesang ‚Surrexit Dominus‘:

Vnd die engel furten gar vil selen myt großer freuden yn den hemel vnd sonderlichen die sele vff dem grabe, unser here vff gekneet haitte vnd eyn crutze dar vber gemacht hait. Des selben menschen sach sie synen namen geschreben myt gulden büstaben.⁵⁴

In der unikal überlieferten Straßburger Handschrift unterstrichen macht die Farbgebung der *gulden büstaben* auf die noch so imaginäre Beschaffenheit des Schriftzugs aufmerksam (Strasbourg, Bibliothèque nationale et universitaire, Ms. 324, Bl. 249v). Selbst wenn der Name des verstorbenen Menschen unbekannt bleibt, stellt die Inschrift eine Art Legitimationsstrategie dar, mit der die prinzipiell nicht nachvollziehbare göttliche Erfahrung überprüfbar erscheint. Die Leser/-innen können sich vorstellen, dass sich im pfälzischen Kloster Hane eine passende Inschrift auf dem erwähnten Grabstein hätte befinden können. Die virtuelle Spiegelung eines Epitaphs dient der Identifizierung des Verstorbenen, so wie auch reale Grabinschriften der verstorbenen Person gedenken.⁵⁵ Wie im Falle der Prophetie erhebt die Vision dadurch einen kontrollierbaren Wahrheitsanspruch auf Zustände in der realen Welt.

Die Legitimationsstrategie und die Authentifizierung der potenziell einst im Kloster materiell vorkommenden Inschrift wird zudem von einem prophetischen und eschatologischen Anspruch überhöht, der sich auf die Erlösung der Seele bezieht. Die Niederschriften der Symeonsöhne in Konrads von Heimesfurt „Urstende“ interpretierend führt Strohschneider aus, dass es verschiedene Verfahren gebe, um Schrift in einer göttlichen Offenbarung als sinnfällig auszuweisen: „Visionäre Erscheinungen und Engelsboten gehören dazu, die dem Propheten oder Apokalyptiker eine Schriftrolle, einen kleinen Codex zu essen geben“.⁵⁶ Christina isst zwar keinen Codex, aber ihre Inschrift vermittelt Heilsgewissheit und wäre für die unmittelbaren zeitgenös-

⁵⁴ Vita der Christina von Hane (Anm. 42), Kap. 20, S. 286.

⁵⁵ Zu erzählten Epitaphen bei Ordericus Vitalis, Walter von Châtillon und im französischen Prosa-Lancelot siehe Laura Velte: Sepulchral Representation. Inscribed Tombs and Narrated Epitaphs in the High Middle Ages, in: Writing beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature, hg. v. Ricarda Wagner, Christine Neufeld, Ludger Lieb, Berlin, Boston 2019, S. 255–274, insbes. S. 255.

⁵⁶ Peter Strohschneider: Höfische Textgeschichten. Über Selbstentwürfe vormoderer Literatur, Heidelberg 2014, S. 106.

sischen Klosterangehörigen, die das Grab gekannt hätten, durchaus von Bedeutung.

Ähnlich sinn- und sogar identitätsstiftend hätte auch eine weitere Vision Christinas wirken können, in der sie die Namen all jener Märtyrerinnen unter den sogenannten Elftausend Jungfrauen erkennt, deren Reliquien im Kloster aufbewahrt sein sollen:

Vnd die eylff dusent, wylcher heubtder yn vnsrem gotz huße synt, yn sonderheit erkant sy sie myt yrem namen vnd geslecht, det sie an schryben, als noch yn den rollen yn dem cloister fonden wyr, vnd synt dyeße: Ceomate virgo, Petrisse virgo, Elyzabet virgo, Benedicta virgo, Juliana virgo, Anne virgo, Cunigondis virgo, Gertrudis virgo, Cristine virgo, Elyzabet filie cesaris.⁵⁷

Ob diese visionären Authentika auch realphysische Pendants hatten, die die Reliquien (Heiligenhäupter) begleiteten, sei dahingestellt. Zumindest möchte die Authentifizierung des Hagiographen eine im Kloster existierende Reliquiendokumentation nahelegen. Dadurch erhebt die visionäre Inschrift einen zu den Pergamentstreifen im Halberstädter Reliquientuch vergleichbaren Anspruch, was die Funktion der Andacht angeht. Christinas Vision hält dazu an, bestimmten Märtyrerinnen namentlich zu gedenken, indem die Inschrift repräsentierend für die Reliquie die Andacht anleitet und einen Bezug zum eigenen Kloster herstellt, der für dessen Angehörige hätte identitätsstiftend sein können. Bezüglich des Verhältnisses visionärer Inschriften zu real existierenden Schriftzügen aus dem Andachtsbereich lässt sich somit festhalten, dass die Bedeutung der Inschrift ähnlich bleibt, nur steht die eine auf einem materiellen Schriftträger, während die andere im Schriftmedium lediglich als erzählte Wiedergabe existiert.

Neben diesen auf die Heilsverheißung und in Anlehnung an das Buch des Lebens orientierten Inschriften finden wir in geistlichen Texten des Mittelalters ebenfalls Inschriften auf dem Schriftträger Haut. Den Körper als Beweismittel göttlicher Auszeichnung kennen wir aus den zuerst 1226 über Franziskus von Assisi berichteten Stigmata, welche als der plastische Ausdruck eines Lebens in der extrem strengen *imitatio Christi* ausgelegt wurden.⁵⁸ Wenn aber in die Wunden geschrieben wird, dann haben wir es aufgrund des Schriftzugs mit einem semiotischen Akt der Einschreibung zu

⁵⁷ Vita der Christina von Hane (Anm. 42), Kap. 32, S. 307.

⁵⁸ Eine weniger bekannte Stigmata-Mystikerin ist Christina von Hane, von der es in ihrer Vita heißt, dass ihre fünf Wunden verbunden werden müssen: *Vnd sy soiltde bynden yre v wonden, die sye an yre haitte myt groißen smertzen. Da gedacht sie der funffe wonden yres bruytgams* (Vita der Christina von Hane [Anm. 42], Kap. 76, S. 327).

tun, der jenseits des Figurativen das Sprachliche, ja beinahe das Urkundensprachliche mitdenkt.⁵⁹ Mit körperlichen Inschriften liegt ein „doppeltes Schreiben“ vor, auf dem Körper und im Text.⁶⁰

Diesen doppelten Blick auf Inschriftlichkeit illustriert eine Vision Adelheid Langmanns. Nach einer Eucharistiefeyer beklagt diese bei Christus, dass sie die Miserabelste unter allen war, die die Kommunion empfangen, da sie nicht wusste, was er, Christus, ihr Gutes getan hat. Anschließend ergeht ein Schreibakt Christi: *unser herre hueb uf sein zesem hant und schreip sie in sein hertze und in sein hende und in sein füeZZe und sprach: ‚nu sich daz ich dich liep habe‘.*⁶¹ Aus dem Erzählbericht geht nicht eindeutig hervor, was Christus in die Passionswunden schreibt – diese Leerstelle ist wohl mit Adelheids Namen zu füllen, für den das Pronomen *sie* metonymisch gebraucht wird. Übertragen verschreibt Christus sich rein gnostisch der Seele Adelheids. Dafür ist eine vorausgehende Vision aufschlussreich, in der ein schriftlich bekundeter Liebesakt beschlossen wird, wenn Christus auf Anbiten Adelheids erst seinen eigenen Namen in ihr und dann ihren in sein Herz schreibt:

er hueb uf sein zesem hant und schreib den namen Jesus in ir hertz. di vier buechstaben waren güldein, das e daz was rot. sie sprach: ‚herre, schreib mein namen auch in dein hertze.‘ er sprach: ‚daz wil ich tuen.‘⁶²

Auch diese erzählte Inschrift könnte so gedeutet werden, dass Adelheid zu den Erlösten gehört, deren Namen im Buch des Lebens stehen, denn an anderer Stelle wird ausgeführt, dass ihr Name im lebendigen Buch, das sei sein Herz, geschrieben stehe: *si sprach: ‚herre, waz ist das lebendige buech?‘ er sprach: ‚daz ist mein gotliche hertze, daz ist das lebendige buech‘.*⁶³ Jedenfalls ist die Inschrift im Herzen Adelheids eine Liebeserklärung, ein *minnezeichen*.

⁵⁹ Zum Urkundensprachlichen in Erzähltexten siehe Urban Küsters: *Marken der Gewissheit. Urkundlichkeit und Zeichenwahrnehmung in mittelalterlicher Literatur*, Düsseldorf 2012.

⁶⁰ „doubled writing, on the body and in the text“ (Stephanie Béreiziat-Lang, Michael R. Ott: *From Tattoo to Stigma: Writing on Body and Skin*, in: *Writing beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature*, hg. v. Ricarda Wagner, Christine Neufeld, Ludger Lieb, Berlin, Boston, 2019, S. 193–207, hier S. 201).

⁶¹ Die Offenbarungen der Adelheid Langmann (Anm. 51), S. 29.

⁶² Ebd., S. 16.

⁶³ Ebd., S. 9f.

Mit diesem Zitat ist die prominente Szene aus Seuses ‚Leben‘ angesprochen, in der es nicht um eine visionäre, sondern um eine reale Inschrift auf dem Körper geht. Seuse ritzt sich das Christusmonogramm ‚IHS‘ auf die Haut oberhalb des Herzens, was als körperlich-praktische Umsetzung des Hoheliedverses *pone me ut signaculum super cor tuum* verstanden werden kann.⁶⁴ Ein Urkundencharakter liegt vor, da „das Christusmonogramm wie ein autographes Urkundenzeichen zur Befestigung und Besiegelung des Christusbundes auf Körper und Herz“ eingeschrieben werden soll.⁶⁵ Die Haut ist „intime[r] Beschreibstoff und Schriftrträger“ und „[d]ie Narbenschrift macht den Körper zum Artefakt“.⁶⁶ Urkundenschriftlichkeit lag mit dem Tattoo wohl auch für Seuse vor, der im ‚Minnebüchlein‘ wahrscheinlich darauf referiert, wenn er seine Seele anmahnt, der *urkünd* des Herzenseindrucks zu gedenken:

O sele min, gang ein willi in dich, in die heimlikeit dines hertzen und gedenk, daz du die ewigü wisheit des himelschen vatters dir selv ze gemahel und ze einem einigen liep häst us erwelt, und gedenk, daz du ze einem urkünd der lieplichen gemahelschaft sinen namen dinem hertzen unzerdilklich häst in getruckt [...].⁶⁷

Die „Körperinschrift“⁶⁸ beurkundet die Liebesbeziehung zwischen Seuse und Gott.⁶⁹ Die referentielle und performative Inschrift attestiert ein immaterielles Verhältnis.

Doch ihre Wirkkraft hört hier nicht auf, stattdessen multipliziert sie sich in der Schaffung neuer, textiler Inschriften. Die geistliche Tochter des Dieners, Elsbeth Stigel, beflügelt von Seuses Beispiel, bemüht sich fleißig, *den selben namen Jesus mit roter siden uf ein kleines tuchli in diser gestalt: IHS,*

⁶⁴ Cantica canticorum 8,6, nach Biblia Sacra Vulgata, hg. v. Robert Weber, Roger Gryson, 5. Aufl., Stuttgart 2007.

⁶⁵ Urban Küsters: Narbenschriften. Zur religiösen Literatur des Spätmittelalters, in: Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent, hg. v. Jan-Dirk Müller, Horst Wenzel, Stuttgart 1999, S. 81–109, hier S. 106.

⁶⁶ Ludger Lieb, Michael R. Ott: Schrift-Träger. Mobile Inschriften in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters, in: Schriftrträger – Textträger. Zur materialen Präsenz des Geschriebenen in frühen Gesellschaften, hg. v. Annette Kehnel, Diamantis Panagiotopoulos, Berlin, Boston 2015, S. 16–36, hier S. 30.

⁶⁷ Heinrich Seuse, Das Minnebüchlein, in: Ders.: Deutsche Schriften, hg. v. Karl Bihlmeyer, Stuttgart 1907, S. 537–554, hier S. 538.

⁶⁸ Lieb, Ott (Anm. 66), S. 29.

⁶⁹ Siehe auch die Interpretation von Béreiziat-Lang, Ott (Anm. 60), S. 202f.

den si ir selben wolte heinlich tragen, zu sticken. Schließlich stellt Elsbeth „unzählbar viele“ Tüchlein her, die sie zunächst Seuse zukommen lässt, welcher *die namen alle uf sin herz bloss leit und sú mit einem götlichen segen* versieht, bevor sie sie wie Fan-Merchandise-Artikel den *geischlichen kinden hin und her sante*.⁷⁰ Diesem Vorgang geht im ‚Leben‘ eine Vision Elsbeths voraus, in der ebenfalls Inschriften vorkommen: Ihr erscheint die Jungfrau Maria mit einer Kerze in der Hand, auf der der Name Jesu *umb und umb geschriben* steht.⁷¹ Diese Marienvision fungiert als Vorausdeutung auf die Tätigkeit Elsbeths, dem Diener dabei behilflich zu sein, den Namen Christi zu verbreiten. Die visionäre Inschrift verweist somit auf das Kommende, auf noch zu realisierende materielle Inschriften. Die sodann entstehenden Tücher werden durch die Berührung mit der Haut Seuses zu einer Art Kontaktreliquie, deren textile Inschriftlichkeit das ursprüngliche *minnezeichen* abbildet. Dass dieser textilen Inschrift eine sakrale Bedeutung zufällt, wird nochmals in den „Zusätzen zum Briefbüchlein“ ausgeführt, wo wir erfahren, dass Elsbeth ihr erstes Tüchlein allzeit bis an ihr Lebensende (und auch noch im Grab) am Unterrock trägt *und tet daz in der begirde, daz irs herzen andaht zû got dest me wúchse und daz ir gelúck und seld da von dest me volgete*. Auch die anderen spirituellen Zöglinge tragen ihre Tücher *in diser selben meinung*.⁷² Erzählte Inschriften in geistlichen Texten bleiben, auch wenn sie wie in diesem Fall auf physischen Inschriften zu basieren scheinen, flüchtig. Selbst wenn es sich bei der Herzensinschrift Seuses und ihrer textilen Vielfältigkeit nicht um eine visionäre Inschrift handelt, ist mit diesem Beispiel aus dem geistlichen Bereich noch einmal vorgeführt, dass es sich bei Inschriften in mystischen Texten nicht nur um Zuschreibungsmechanismen handelt, sondern auch um Prozesse der Einschreibung. Fleischliche Inschriften rekurrieren auf die Inkarnation des Gotteswortes und machen sich so die Verbindung von Schrifträger (Haut) und Schrift (Gottesnamen) heilstheologisch zunutze.

Das letzte Beispiel einer fleischlichen Inschrift führt uns in die Spätantikenrezeption. Das Herz als Ort der physischen Inschrift begegnet in mittelalterlichen Legenden des Ignatius von Antiochien, dessen legendäres Martyrium in die letzten Regierungsjahre Trajans (110–117 n. Chr.) fällt. Der Legende nach ruft Ignatius während seiner Folterung immer wieder den Namen Jesu Christi. Als er gefragt wird, warum er dies tue, antwortet er, er habe den Namen „Jesus Christus“ auf sein Herz geschrieben und könne gar nicht anders. Ignatius leidet gewissermaßen unter einem nach innen gerichteten Leseautomatismus. Nach seinem Tod öffnet man den Körper, um dort

⁷⁰ Seuse (Anm. 10), Kap. XLV, S. 154f.

⁷¹ Ebd., S. 153.

⁷² Seuse (Anm. 12), S. 394.

das Herz mit dem Namen Jesu Christi in goldenen Buchstaben ausgeschrieben zu entdecken.⁷³ Die Inschrift auf seinem Herzen erweist sich der Legende nach als realphysisch gegenwärtig.⁷⁴ Mit der „Legenda Aurea“ (ca. 1260) wurde der posthume Teil der Legende integrativer Bestandteil der Lebensgeschichte und fand so weite Verbreitung.⁷⁵

Es ist kein Zufall, dass die Obduktion des Ignatius im Spätmittelalter großen Zuspruch fand: In der spätmittelalterlichen Frömmigkeitskultur wird die Gottesbeziehung zum einzelnen Menschen persönlich ausgerichtet. Das Lesen von geistlichen Texten soll dabei zur Introspektion anhalten und eine verinnerlichte Form der Passionsandacht fördern. Wir sehen den Ausdruck einer intimen Gottesbeziehung im Austausch der Namen von Adelheid Langmann und Christus – ein Austausch, der mit einer Passionserneuerung einhergeht: Bei Langmann gehört das Einschreiben in die Wunden zur Praxis der *memoria passionis*.⁷⁶ Daher mag es nicht verwundern, wenn in der spätmittelalterlichen Andachtskultur das Martyrium des Ignatius und die anschließende Leichenöffnung stark rezipiert wurde. So beschäftigt die innere Leichenschau des Ignatius u. a. Seuse, der in einem Brief ausführlich darauf eingeht, um seine Leser/-innen zur Andacht des Namens Christi im Herzen

⁷³ *Legitur autem quod beatus Ignatius inter tot tormentorum genera nunquam ab inuocatione nominis Ihesu Christi cessabat. Quem cum tortores requirerent cur hoc nomen totiens replicaret, ait: „Hoc nomen cordi meo inscriptum habeo et ideo ab eius inuocatione cessare non ualeo“. Post mortem igitur eius illi qui audierant uolentes curiosius experiri, cor eius ab eius corpore auellunt et illud scindentes per medium totum cor inscriptum hoc nomine ‚Ihesus Christus‘, litteris aureis inueniunt. (Legenda aurea, hg. v. Giovanni Paolo Maggioni, Florenz, Mailand 2007, S. 276).*

⁷⁴ Für Andreas Hammer, der die Legenden des ‚Passional‘ untersucht, „erweist sich in der Herzensschrift des Ignatius die unmittelbare Präsenz des Heiligen: Das Zeichen, Jesus Christus ist hier nicht nur Repräsentation (der Name), sondern Präsenz“ (Andreas Hammer: Erzählen vom Heiligen. Narrative Inszenierungsformen von Heiligkeit im ‚Passional‘, Berlin 2015, S. 295). Im Martyrium des Ignatius komme die „zeichenhafte Teilhabe an Christus“ zur Geltung, da „sich die Marter in den Körper einschreibt, ja förmlich eingraviert, der Heilige [...] diese ‚Schrifttafel‘ in der Öffentlichkeit [aber präsentiert]“ (ebd., S. 287 und S. 291).

⁷⁵ Siehe Eric Jager: *The Book of the Heart*, Chicago 2001, S. 91f.

⁷⁶ Als weiteres Beispiel einer *memoria passionis* aus dem mystischen Bereich ließe sich Margarethe Ebner anbringen, die sich zur Passionserneuerung immer wieder Kreuze auf die Haut und den Körper drückt; siehe dazu Quast (Anm. 4). Siehe auch die Passionserneuerung bei Gertrud von Helfta, dazu Kirakosian (Anm. 4).

zu bewegen;⁷⁷ und ein in der Galleria degli Uffizi befindliches Altargemälde der späten 1480er demonstriert, dass vor allem die Autopsie, der Moment der miracelhaft präsentierten Wahrheitsfindung für die Jesus-Schreie des Ignatius, den Künstler Sandro Botticelli interessierte (Abb. 3). Die Introspektive des Heiligen zum Zeitpunkt der Folter, sein Blick ins mit dem Namen Jesu bestückte Herz, kann als Einschreibung in die Nachfolge Christi verstanden werden, derer er sich im Akt des Lesens laut vergewissert.⁷⁸ Wie auch bei Langmann und Seuse geht die Passionserneuerung mit einer schriftlichen Beurkundung im Herzen einher.⁷⁹



Abb. 3: [Sandro] Botticelli, Dem Hl. Ignatius wird das Herz entnommen (das sechste Bild auf dem St. Barnabas-Altar), 1486/88. Galleria degli Uffizi, Florenz. © https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Botticelli,_pala_di_san_barnaba,_predella_01.jpg (Stand: 02.03.2021).

3.

Was ihr Vorkommen in Visionen betrifft, bleiben Inschriften grundsätzlich immateriell. Visionen sind einmalig, dem mittelalterlichen Verständnis nach werden sie von dem inneren Sinnesapparat des Visionärs/der Visionärin

⁷⁷ Siehe Heinrich Seuse, Brief XI, in: Ders.: *Deutsche Schriften*, hg. v. Karl Bihlmeyer, Stuttgart 1907, S. 391–393.

⁷⁸ Siehe auch die Interpretation von Béreziat-Lang und Ott (Anm. 60), S. 201, zur Szene in der *Legenda Aurea*: „The allegory becomes material substance“.

⁷⁹ Zur Bedeutung der Herzensschriftzeichen bei Ignatius, der als Vermittlerfigur zwischen Immanenz und Transzendenz fungiert, siehe Hammer (Anm. 74), S. 293–295.

wahrgenommen.⁸⁰ Die Niederschrift von Visionen bedeutet daher zwangsläufig einen Medientransfer vom immateriell Wahrgenommenen zum materiell Sprachlichen. Wenn dabei visionäre Inschriften wörtlich, d. h. unübersetzt, wiedergegeben werden, muss für sie im Kontrast zur figurativen Vision keine Versprachlichung stattfinden. Gewiss findet mit dem Visionsbericht eine Transformation statt: vom inneren Auge der Visionärin/des Visionärs zum Schriftlichen.⁸¹ Aufgrund dieses Transfers können erzählte visionäre Inschriften als Teil einer metamedialen Textstrategie angesehen werden. Der flüchtigen Gottesbegegnung wird durch die Vertextlichung der Vision der Anschein einer Dauerhaftigkeit gegeben. Wie eine reale Inschrift im Raum erhalten bleibt, so soll auch die wörtlich wiedergegebene visionäre Inschrift beständig rezipierbar sein, doch bleibt sie als sprachliche Kopie lediglich vorstellbar.

Bei erzählten visionären Inschriften gibt es immer ein intra- sowie ein extradiegetisches Lesen: Intradiegetisch nimmt der Visionär/die Visionärin eine Inschrift wahr, extradiegetisch rezipieren die Leser/-innen die virtuelle Inschriftlichkeit in der materiellen Schriftlichkeit. Zur Vision haben wir nur indirekt, in der Vertextlichung, Zugang. Die Wiedergabe von Schriftzügen bedarf grundsätzlich keiner Übertragung ins Sprachliche, trotzdem bleiben dem Imaginationsspielraum der Leser/-innen figurative Parameter überlassen: Wie groß hat man sich die Inschrift vorzustellen, in welchem Schriftstil etc.?⁸² Dieser fragmentarische Gesamteindruck kann als funktionales und strategisches Moment aufgefasst werden, denn den Leserinnen/Lesern wird eine explorative Leistung abverlangt, sie sind angehalten, die eigene Vorstellungskraft zu aktivieren. So wird die visionäre Inschrift, einst von dem Visionär oder der Visionärin wahrgenommen, in der Vergegenwärtigung des Textes erneut gesehen, dieses Mal im vom Schriftmedium unterstützten Leseakt. Wenn Visionen Inschriften vorweisen, dann liegt daher mit der In-

⁸⁰ Siehe dazu Bonaventura: *De reductione artium ad theologiam*, § 3–8, in: St. Bonaventure's *On the Reduction of the Arts to Theology*, hg. v. Zachary Hayes, Ashland 1996, S. 38–46.

⁸¹ Zur kulturellen Bedeutung von mediengebundenem Lesen siehe den Band Anna Krauß, Jonas Leipziger, Friederike Schücking-Jungblut (Hg.): *Material Aspects of Reading in Ancient and Medieval Cultures Materiality, Presence and Performance*, Berlin, Boston, München 2020.

⁸² Zu den Elementen von Ekphrasis bei detaillierteren Beschreibungen von erzählten Inschriften in der höfischen Literatur siehe Laura Velte, Michael R. Ott: *Writing Between Stillness and Movement. Script-Bearing Artefacts in Courtly German Literature*, in: *Writing beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature*, hg. v. Ricarda Wagner, Christine Neufeld, Ludger Lieb, Berlin, Boston 2019, S. 17–39.

szenierung des dazugehörigen Visionsberichtes, sofern die visionäre Inschrift sprachlich konkretisiert wird, immer ein doppelter Leseakt vor.

Die erzählte Inschrift existiert im nicht-inschriftlichen Text, ist nicht nur metamedial, sondern auch medienmnemonisch⁸³: Das Lesen der erzählten Inschrift macht auf das Schriftmedium des Visionsberichts aufmerksam und verweist darüber hinaus auf einen visionären Schriftträger. Die Schnittmenge zwischen der visionär geschauten Inschrift und der im Erzählbericht vertextlichten Inschrift bildet der Leseakt. Oder anders formuliert: Die Reaktivierung des Visionsgeschehens der/des Lesenden überkreuzt sich im Falle eines Schriftzuges mit dem Akt des Lesens selbst, denn in der Lektüre der Gläubigen wird sprachlich nachvollzogen, was der/die Visionär/Visionärin zuvor als lesbares Schriftbild vor dem inneren Auge gesehen hat. Voraussetzend müssen wir anerkennen, dass Schrift eine bildliche Form ist.⁸⁴ Wir sehen, was der Visionär oder die Visionärin liest, und lesen, was er oder sie sieht, und sehen und lesen es dadurch unmittelbarer.

Diese Unmittelbarkeit kann sich auch transformativ auf den visionsberichtenden Text auswirken, wie eine Passage aus der Christina von Hanevita zeigt, in der eine Agnus Dei-Inschrift vorkommt, die Christina während der Eucharistiefeier, womöglich simultan zum Agnus Dei-Lobgesang, sieht.

Da nu der pryster die boiße vff dede, vnd sie nach jrem vßerwilten gyrlichen begertde, da sach sie vben yn der boißen eyn lamgyn slaiffen, vnd iß hait eyn crentzgy n vff synem heubt, daz was vmbschreiben myt gulden bustaben ‚Agnus dei qui tollit peccata mundi‘. ‚Zo haynt entwacht das lemgyn vnd sprancke snel yn des prysters hant vnd strebete zo myr, als syne begert zo myr stontde.‘⁸⁵

⁸³ Zu intermedialen Wechselwirkungen von inschriftlichen zu nicht-inschriftlichen Texten siehe die Beiträge von Gregory O. Hutchinson, Cecilia Nobili, Hartmut Wulfram und Jochen Schultheiß im Band von Cornelia Ritter-Schmalz, Raphael Schwiter (Hg.): *Antike Texte und ihre Materialität. Alltägliche Präsenz, mediale Semantik, literarische Reflexion*, Berlin, Boston 2019.

⁸⁴ Siehe die Definition von Schriftbildlichkeit nach Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum und Rainer Totzke: „Sie [Schriften] verbinden Attribute des Diskursiven wie des Ikonischen und verkörpern in dieser ihrer Mischform ein Kraftfeld, das weder der ‚reinen‘ Sprache noch dem ‚bloßen‘ Bild zueigen ist. Es ist dieses in der Verknüpfung von Sprachlichem und Bildlichem wurzelnde Potenzial der Schrift, auf welches der Begriff ‚Schriftbildlichkeit‘ zielt“ (Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum, Rainer Totzke: *Einleitung*, in: *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*, hg. v. dens. Berlin 2012, S. 13–35, hier S. 14).

⁸⁵ Vita der Christina von Hane (Anm. 42), Kap. 32, S. 307.

Die Agnus Dei-Inschrift in der Vision Christinas steht auf dem Nimbus des Lamms. Der Schriftzug ist Teil der visionären Erscheinung, doch können wir uns gut einen physischen Anreiz dafür im lebensweltlichen Sakralraum vorstellen. Im „sakralen Schriftraum“ finden sich eine Reihe von beschrifteten Objekten, die das Zusammenspiel von Liturgie und Bild semiotisch überhöhen.⁸⁶ In Christinas Fall könnte eine Hostie, deren Relief ein Lamm mit Fahne und Schriftzug darstellte, den Anreiz zur Vision geboten haben. Hostienstempel mit bevorzugt christologischen Motiven und *nomina sacra* kamen in der westlichen Kirche schon ab dem ausgehenden 11. Jahrhundert zum Einsatz, als flache Oblaten das gesäuerte Brot in der Eucharistiefeyer ablösten.⁸⁷ Ein inschriftliches Agnus Dei ist ebenso auf einem materiellen Sakramental denkbar, etwa einem Wachstäfelchen mit einem Lammrelief, das in der Regel in einer monstranzartigen Metallkapsel (hier *boiße*) aufgehoben wurde.

Eine Holzschale aus dem Halberstädter Domschatz (Abb. 4), datiert auf das ausgehende 14. Jahrhundert, kombiniert ebenfalls das Bild des Lamm Gottes mit dem Skripturalen. Die Fragilität des mit 44,5 cm Durchmesser relativ großen Objekts lässt vermuten, dass die Schale nie für die Eucharistie verwendet wurde. Wir bekommen aber einen Eindruck vom sakralen Schriftraum, in dem wir uns bewegen. Auf dem äußeren Rand umläuft das Gebet des Canon Missae zur Brotbrechung das Bild vom Opferlamm; dementsprechend ist das Lamm in der zweiten Person angesprochen (*agnus · dei · qui · tollis · peccata · mundi · miserere · nobis · pace(m)*). Auf dem inneren Rand hingegen ergeht die Aufforderung an den Betrachter „Siehe, das Lamm Gottes, siehe, das hinwegnimmt die Sünde der Welt“ (*ecce · agnus · dei · ecce · qui tollit · pecc(at)a · mundi*).⁸⁸ Wie in der Christina von Hane-Vita ist es der Anfang des Responsoriums (gehalten in der 3. Person), der in der direkten Ansprache einen unmittelbaren Modus einleitet (*ecce...*).

⁸⁶ Zum Konzept des „sakralen Schriftraums“ siehe den Band Tobias Frese, Wilfried E. Keil, Kristina Krüger (Hg.): *Sacred Scripture / Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture*, Berlin, Boston 2019.

⁸⁷ Siehe Aden Kumler: *The Multiplication of the Species. Eucharistic Morphology in the Middle Ages*, RES: Anthropology and Aesthetics 59/60, 2011, S. 179–191, hier S. 184.

⁸⁸ Zur weiteren Beschreibung der Halberstädter Schale, siehe <http://www.inschriften.net/> (Stand: 18.04.2021), DI 75: Halberstadt Dom (2009), Nr. 56.



Abb. 4: Holzschale. Halberstadt, Domschatz, Inv. Nr. 326.
© Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt,
Joachim Fritz.

Ob es einen physischen Impuls für Christinas Vision gegeben hat oder nicht, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Eine definitive Antwort bleibt für unsere weitere Untersuchung des textlichen Befundes ohnehin sekundär, denn fest steht, dass eine Verquickung der raumzeitlichen Dimension der Liturgie mit der individuellen Vision vom Lamm Gottes, das sich Christina als Abendmahl mitteilt, vorliegt,⁸⁹ und dass letztlich die unvermittelte direkte Rede aus der Ebene des Berichts hervortritt und damit ein dramatischer Modus einsetzt (*Zo haynt entwacht das lemgyn ... vnd strebete zo myr...*). Der Erzählperspektivenwechsel vom hagiographischen Bericht zur Ich-Form wird von einem doppelten Leseakt ermöglicht: Die Reaktivierung der Inschrift im Lesen bereitet einen unvermittelten Modus vor, sodass der anschließende Übergang in den Ich-Bericht keinen abrupten Bruch bildet.⁹⁰

⁸⁹ Zur brautmystischen Vereinigung in der zum Lamm gewandelten Hostie siehe Renana Bartal: *Bridal Mysticism and Eucharistic Devotion. The Marriage of the Lamb in an Illustrated Apocalypse from Fourteenth-Century England*, in: *Viator* 42, 2011, Heft 1, S. 227–246.

⁹⁰ Zur Vielschichtigkeit der Perspektiven und zum Stimmenwechsel in der Vita der Christina von Hane siehe Kirakosian (Anm. 42), S. 99–167.

Diese Brücke schlägt die visionäre Inschrift, sie stellt sich – auch in der Reaktivierung des Leseaktes – dem Wortlaut gemäß selbst dar.⁹¹ Wo Schrift als reibungslos funktionierendes Medium zu ihrem eigenen Verschwinden führt⁹² und wo „[w]ährend des Akts des Lesens oder Dekodierens [...] die spezifische Materialität der Schrift ausgeblendet [wird]“,⁹³ fällt in der verschriftlichten Kommunikation der Gotteserfahrung die vertextlichte Inschrift gerade dadurch auf, dass sie trotz ihrer primär medienunabhängigen Natur ihre Veräußerung im Schriftmedium erfährt und auf diese Weise auf das materielle Vorkommen des Textträgers hinweist. Virtuelle Schriftpräsenz wird visuelle Schriftpräsenz.

Freilich bleibt eine klare Unterscheidung zwischen dem, was die Visionärin erlebt und was wir lesen, bestehen, da der Visionsbericht (im Gegensatz zur Vision) nach wie vor keine Manifestation göttlicher Immanenz ist und stets literarisch inszeniert ist.⁹⁴ Er ist phänomenologisch davon distanziert,⁹⁵ die kommunizierte Vision ist notgedrungen eine interpretierte Schilderung.⁹⁶ Trotzdem sei dafür plädiert: Mit der vertextlichten Wiedergabe von ephemeren Inschriften in Visionsbeschreibungen sind medienmemonische Brücken zum Visionsgeschehen geschlagen. Die visionären Inschriften sind zwar textuell repräsentiert, werden aber in der Rezeption des Visionstextes

⁹¹ Sie ist weniger Bruch als Übergang, trotzdem wird auf den Leseakt aufmerksam gemacht; siehe auch Christine Neufeld, Ricarda Wagner: Einleitung, in: *Writing beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature*, hg. v. Ludger Lieb, Christine Neufeld, Ricarda Wagner, Berlin, Boston, 2019, S. 2: „fictional inscriptions interrupt the process of narration and reveal what it means to be a reader of both texts and things“.

⁹² Siehe Sybille Krämer: *Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen*, in: *Die Sichtbarkeit der Schrift*, hg. v. Susanne Strätling, Georg Witte, München 2006, S. 75–84, hier S. 75.

⁹³ Keil, Kiyarad, Theis (Anm. 20), S. 3.

⁹⁴ Zur „literarischen Inszenierung“ in den Visionsberichten Dorotheas von Monttau siehe Franziska Künzlen: *Sprechen und Sprecher in „Das Leben der Heiligen Dorothea des Johannes Marienwerder“*, in: *Oxford German Studies* 39, 2010, S. 160–180, hier S. 163.

⁹⁵ Siehe auch Pierre Hadot: *Apophatisme et théologie négative*. In: Ders., *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris 1981, S. 185–193, hier S. 192, der die mystische Erfahrung („l’extase mystique“) von dem Sprechen darüber („les méthodes théologiques“) deutlich trennt.

⁹⁶ Wie Strohschneider anmerkt, bedarf es einer Lektüre, das heißt neben dem *buochstap* tritt ein *sin*, der sich im *schouwen* und *lesen*, d. h. in einem philologischen definierten Rahmen, etabliert. Zitiert nach Strohschneider (Anm. 56), S. 106f.

durch den Leseakt erneut in ihrer imaginierten Präsenz evoziert. Im doppelten Leseakt rücken wir dem Nachempfinden des einmaligen Ereignisses – wenn nicht figurativ, dann doch intellektuell – näher. Obwohl die visionäre Inschrift keinen urkundenschriftlichen Charakter trägt und sie auf keinem beständigen Material vorkommt,⁹⁷ wird ihr Potenzial, zwischen Präsenz und Repräsentation zu vermitteln, exponentiell erhöht; und durch den Kontext der textlichen Überlieferung verleiht sie dem Leseprozess des an sich Unzugänglichen einen explorativen und nachvollziehbaren Charakter.

Geistliche Inschriften kommen stets als Teil eines Arrangements vor, d. h. sie sind in ein bestimmtes Umfeld integriert und stehen in Bezug zum Schriftträger und dessen Kontext. In Begleitung von Bildern und anderen figurativen Elementen wie Skulpturen oder Reliefs nehmen Inschriften referentielle und performative Funktionen ein. Sie weisen dabei oft über den semantischen Gehalt der Schrift hinaus auf andere Referenzrahmen wie z. B. die *memoria* einer Heiligenfigur. Anhand verschiedener Fallbeispiele wie etwa einer Helmstedter Altardecke und eines Halberstädter Reliquientuchs wurde gezeigt, dass Inschrift und Bild bzw. Objekt im geistlichen Kontext in verschiedenen Spannungsbeziehungen stehen. Mit Authentika, die zugleich Kontaktreliquien sind, liegen überdies zeichentragende Artefakte vor, die einen sakralen Charakter aufweisen.

Obwohl bei visionären Inschriften Materialität imaginiert ist, zeigen Beispiele aus der geistlichen Sphäre, dass Inschriften einen besonderen Stellenwert einnehmen, was den Versuch einer Fixierung der Flüchtigkeit göttlicher Kommunikation betrifft. Die Flüchtigkeit der göttlichen Kommunikation in visionären Inschriften wurde anhand verschiedener Textbeispiele aus Heinrich Seuses Leben und aus der Vita der Christina von Hane erörtert. Weitere Visionen Christinas von Hane und Adelheid Langmanns konnten zeigen, wie Inschriftlichkeit und heilstheologische Buchschriftlichkeit korrelieren, wenn es um die soteriologische Verheißung im Buch des Lebens geht. Inschriften in der geistlichen Literatur treten dort auf, wo über Zeit und Raum verfügt werden will, d. h. über kontingente Situationen. Die in Visionen offenbarte Inschriftlichkeit transzendiert das figurative Visionsgeschehen, indem sie auf Vergangenes, göttliche Präsenz oder das Eschaton verweist. Dabei finden lebensweltliche Inschriften wie Epitaphe oder Schriftzüge auf Sakralobjekten Eingang in die visionäre Welt.

⁹⁷ Zum urkundenschriftlichen Charakter von Inschriften, siehe Vincent Debiais: Urkunden in Stein. Funktionen und Wirkungen urkundlicher Inschriften, in: Inschriftenkulturen im kommunalen Italien. Traditionen, Brüche, Neuanfänge, hg. v. Katharina Bolle, Marc von der Höh, Nikolas Jaspert, Berlin, Boston 2019, S. 65–90.

Inschriftlichkeit auf dem Beschreibstoff Haut wie etwa bei Langmann und Seuse bildete den Übergang zur Rezeption des Martyriums des Ignatius von Antiochien und somit zum Thema des passionserneuernden und introspektiven Leseakts von Inschriften. Im letzten Teil wurde eine Vision Christinas von Hane herangezogen, um die Aspekte Metamedialität und Reaktivierungspotenziale zusammenzuführen und abschließend die medien-transzendierende Funktion von geistlichen Inschriften herauszukristallisieren. Im Zusammenspiel mit der sakral-liturgischen Lebenswelt und den darin vorkommenden Inschriften tragen erzählte Inschriften auf Grund ihrer Ver-textlichung im Visionsbericht eine medienmnemonische Funktion.

II.

Imaginationen vom Ende: Soziale, topologische und symbolische Dimensionen der Grabinschrift

Laura Velte (Zürich)

„Materiam vici!“

Zur symbolischen Affordanz von Inschriften in der „Ecbasis captivi“, dem „Ysengrimus“, der „Vita Mahumeti“ und im „Parzival“*

Inschriften stehen seit jeher in einem Spannungsverhältnis zu dem, was man gemeinhin Standardschriftlichkeit nennt: Das ist die Beschriftung von Papyrus in der Antike, von Pergament im Mittelalter oder von Papier in der Frühen Neuzeit. Entscheidend dabei ist, dass die Herstellung einer Inschrift andere handwerkliche Kenntnisse voraussetzt als die Produktion einer Handschrift (wie beispielsweise das Meißeln, Gravieren, Schmelzen, Legieren, Weben usw.). Aufgrund ihrer materiellen Eigentümlichkeit eröffnen Inschriften in pragmatischer Hinsicht bestimmte Affordanzen.¹ Je nach Raumgebundenheit und gewähltem Material wären das beispielsweise eine

* Dieser Beitrag entstand innerhalb des Teilprojekts C05 („Inscriptlichkeit. Reflexionen materialer Textkultur in der Literatur des 12. bis 17. Jahrhunderts“) des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs 933 „Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften“.

¹ Unter Affordanz verstehe ich im Sinne jüngerer archäologischer Überlegungen den materiellen Angebotscharakter eines Artefakts, aus dem im Zusammenspiel mit historischen, kulturellen und sozialen Nutzungskontexten variable Funktionen hervorgehen können. Vgl. Paul Graves-Brown: Introduction, in: Matter, Materiality, and Modern Culture, hg. v. dems., London 2000, S. 1–9, hier S. 5f.; Beth Preston: The Functions of Things. A Philosophical Perspective on Material Culture, in: Matter, Materiality, and Modern Culture, hg. v. Paul Graves-Brown, London 2000, S. 22–49; Ian Hodder: Entangled. An Archaeology of the Relationships Between Humans and Things, Malden/Mass. 2012, S. 48–50; Carl Knappett: An Archaeology of Interaction. Networks Perspectives on Material Culture and Society, Oxford 2011, S. 62–64, sowie zusammenfassend zur Begriffsdebatte Richard Fox, Diamantis Panagiotopoulos, Christina Tsouparopoulou: Affordanz, in: Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken, hg. v. Thomas Meier, Michael R. Ott, Rebecca Sauer, Berlin, Boston, München 2015, S. 63–70.

erweiterte oder ausgeschlossene Öffentlichkeit, eine längere Haltbarkeit, Monumentalität oder bestimmte Rezeptionshaltungen (rituelles Lesen der Inschrift, staunendes Zurücktreten, Verweilen, Verneigen vor der Inschrift, Verweisen auf die Inschrift u.v.m.). In den literarischen *Darstellungen* von Inschriften in Mittelalter und Früher Neuzeit zeigt sich zudem eine Reihe von materialbasierten Symbolisierungspotentialen, die ihren Einsatz im Text bedingen. Analog zu pragmatischen Affordanzen könnte man daher auch von den symbolischen Affordanzen der Inschrift für den Text sprechen. Je nach literarischer Gattung können die symbolischen Affordanzen erzählter Inschriften unterschiedlich realisiert werden. Die Konjunkturen dargestellter oder erzählter Inschriften, so die These, sind deshalb nicht notwendig indikativ für einen praktischen Funktionswandel realer Inschriften, sondern gehorchen auch innerliterarischen Moden, beispielsweise der Gattung. Im Folgenden seien diese Überlegungen an einem Inschriftentypus, nämlich der Grabinschrift, präzisiert, der im Mittelalter eine auffällige Konjunktur durchlaufen hat.

1.

Das Phänomen literarischer Grabinschriften – und damit sei in erster Linie die Vielzahl lateinischer Epitaphdichtungen adressiert – steht zweifellos im Zusammenhang mit der mittelalterlichen Memorialkultur, die als „,totales‘ soziales Phänomen“ „eine Vielzahl religiöser, politischer, rechtlicher und ökonomischer Gegebenheiten“ berührte und integrierte.² In dieser Kultur war die Abfassung poetischer Nachrufe seit dem Frühmittelalter gängige Praxis. Davon zeugt beispielsweise die Epitaph-Sammlung des Merowingers Venantius Fortunatus, dessen 28 Gedichte ein umfassendes „Panoptikum der Christenheit“ über die ständische Abfolge von Bischöfen, Klerikern und Laien, darunter auch Frauen und Kinder, entwerfen.³ Aus der Karolingerzeit, nicht nur für Kaiser Karl den Großen und seine Familienangehörigen, haben sich mehrere Epitaphe erhalten.⁴ Das Gleiche gilt für das ottonische

² Otto Gerhard Oexle: *Memoria und Memorialbild?*, in: *Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, hg. v. Karl Schmid, Joachim Wollasch, München 1984, S. 384–440, hier S. 394.

³ Dorothea Walz: *Das Epitaphium Vilithutae* (carm. IV 26). Überlegungen zum Epitaphienbegriff des Venantius Fortunatus, in: *Mittellateinische Biographie und Epigraphik*, hg. v. Walter Berschin, Heidelberg 2005, S. 55–68, hier S. 58.

⁴ Zusammengefasst in Josef Szövérfy: *Weltliche Dichtungen des lateinischen Mittelalters. Ein Handbuch. I. Von den Anfängen bis zum Ende der Karolingerzeit*, Berlin 1970, S. 515f.

Herrscherhaus.⁵ Zahlreiche Grabgedichte verfassten auch die geistlichen Intellektuellen des 11. und 12. Jahrhunderts, darunter Fulcoius von Beauvais, Baudri von Bourgueil, Hildebert von Lavardin, Marbod von Rennes, Anselm von Canterbury oder Petrus von Poitiers.⁶ Die reale Ausführung ihrer Gedichte als Grabinschriften ist nur sporadisch bezeugt, in manchen Fällen hingegen geradezu unwahrscheinlich.

Während sich einerseits die Gattung des literarischen Epitaphs in Rückbezug auf antike Modelle etablierte, vollzog sich andererseits auch am Grabmal eine prägnante Entwicklung, die die Form, das Portrait und die Inschrift betraf.⁷ Grabinschriften des 10. Jahrhunderts waren, zumindest im deutschsprachigen Raum, noch von lakonischer Kürze geprägt. Sie begnügten sich in der Regel damit, Name, Stand und Sterbetag des Verstorbenen mitzuteilen.⁸ Laut Philippe Ariès wurde die Praktik der Inschriftenauszeichnung gegen Ende des Frühmittelalters zeitweise sogar gänzlich eingestellt – viel-

⁵ Vgl. Die Ottonenzeit. Unveränd. Nachdr. der 2. Aufl. 1937–1939, hg. v. Karl Strecker, München 1970, *Monumenta Germaniae Historica Poetae Latini Medii Aevi* 5, Bd. 1.2, S. 281–353.

⁶ Vgl. zusammenfassend Gustav Gröber: Übersicht über die lateinische Litteratur von der Mitte des VI. Jahrhunderts bis zur Mitte des XIV. Jahrhunderts, München 1963 [1902], S. 339–346, sowie Szövérfy (Anm. 4), S. 87–91. Die Epitaphe Fulcoius⁷ wurden eigens ediert: Henri Omont: *Épitaphes métriques en l’honneur de différents personnages du XI^e siècle composées par Foulcoie de Beauvais, archidiacre de Meaux*, in: *Mélanges Julien Havet. Recueil de travaux d’érudition dédiés à la mémoire de Julien Havet (1853–1893)*, Paris 1895, S. 211–236; davon abgesehen müssen die Epitaphe den jeweiligen Werkausgaben entnommen werden. Zu den Epitaphen Baudris vgl. Karlheinz Hilbert: *Studien zu den Carmina des Baudri von Bourgueil*, Heidelberg 1967, S. 77–132, sowie Estelle Ingrand-Varenne: *Des inscriptions sans matière? Foulcoie de Beauvais et Baudri de Bourgueil, le paradoxe de la poésie à caractère épigraphique*, in: *Matières à débat. La notion de matière littéraire dans la littérature médiévale*, hg. v. Christine Ferlampin-Acher, Catalina Girbea, Rennes 2017, S. 179–192.

⁷ Ich konzentriere mich im Folgenden auf die Entwicklung des Epitaphs, zum Grabbild vgl. grundlegend Erwin Panofsky: *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini* [1964], hg. v. Horst W. Janson mit einer Vorbemerkung von Martin Warnke, Köln 1993; Kurt Bauch: *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin 1976; Hans Körner: *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997.

⁸ Vgl. Sebastian Scholz: *Totengedenken in mittelalterlichen Grabinschriften vom 5. bis zum 15. Jahrhundert*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 26, 1999, S. 37–59, hier S. 42f.

leicht, weil das Bedürfnis nach räumlicher Nähe zu den Heiligen die Notwendigkeit einer individuellen *memoria* überwog.⁹ Ausgenommen davon waren freilich die Gräber der Heiligen und anderer Persönlichkeiten, an deren Verdienste kollektiv erinnert werden sollte.

Besaß das Totengedenken schon in karolingischer Zeit eine wichtige Stellung, nahm dessen Bedeutung im 12. und 13. Jahrhundert weiter zu. Grund dafür war die Idee vom Partikulargericht, die sich in Verbindung mit der Vorstellung vom Purgatorium entwickelte und spätestens durch Thomas von Aquin (1225–1274) in der römisch-katholischen Lehre etabliert wurde.¹⁰ Nach dieser Auffassung muss sich die Seele unmittelbar nach dem Tod einem individuellen Gericht unterziehen, das über ihr Fortleben in Himmel oder Hölle entscheidet. Doch selbst wem der Eingang in den Himmel beschieden war, musste die zu Lebzeiten begangenen kleineren Sünden erst im Fegefeuer sühnen. Die Angst vor den Qualen des Purgatoriums bewirkte, dass Stiftungen für Totengedenkmessen und Bestattungen in der Kirche sprunghaft anstiegen.

Etwa zu der Zeit, als die Idee des Partikulargerichts aufkam, formalisierte und individualisierte man auch die Gestaltung des Grabmals. Zu dieser Tendenz gehörten die ‚Rückkehr‘ der Grabinschrift seit dem 11. Jahrhundert sowie der gesteigerter Realismus der Grabplastik.¹¹ Die Grabinschrift wurde um das Portrait herum an den Seiten des Grabdeckels angeordnet und seit

⁹ Philippe Ariès: Geschichte des Todes. Aus dem Französischen übers. von Hans-Horst Henschen und Una Pfau, 11. Aufl., München 2005 [1980], S. 276–278. Aufgrund der sich seit der Spätantike etablierenden Verehrung von Märtyrer- und Bekennergräbern wollten Gläubige nämlich möglichst *ad sanctos* (d. h. in unmittelbarer Nähe der Heiligen und in Hoffnung auf deren persönlichen Schutz) bestattet werden. Von dieser Modeerscheinung zeugt Augustinus' Schrift „De cura pro mortuis gerenda“ (um 421), in der er auf Anfrage des Bischofs Paulinus von Nola die Frage behandelt, ob es einem Menschen nach dem Tode nütze, wenn seine Leiche neben dem Grab eines Heiligen bestattet werde. Augustinus argumentiert, dass die Bestattung für das Fortleben im Jenseits ohne Bedeutung sei, wohl aber Trost für die Lebenden spende und einen pietätvollen Akt darstelle, der Gottes Huld verdiene. Vgl. Aurelius Augustinus: Die Sorge für die Toten. Übertragen von Gabriel Schlachter, eingel. u. erläut. v. Rudolph Arbesmann, Würzburg 1975.

¹⁰ Vgl. Scholz (Anm. 8), S. 47.

¹¹ Vgl. Ariès (Anm. 9), S. 278–280; Valentino Pace: ‚Dalla morte assente alla morte presente‘. Zur bildlichen Vergegenwärtigung des Todes im Mittelalter, in: Tod im Mittelalter, hg. v. Arno Borst u. a., Konstanz 1993, S. 335–376, hier S. 362f. Guthke bringt die Rückkehr der Grabinschrift mit der Lehre vom Fegefeuer in Zusammenhang (Karl S. Guthke: Sprechende Steine. Eine Kulturgeschichte der Grabschrift, Göttingen 2006, S. 316f.).

dem 13. Jahrhundert zumeist von der sogenannte *Anno domini*-Formel eingeleitet.¹² Die Formalisierung trug zur leichteren Identifizierung des Grabmals im Rahmen der liturgischen Totenmemoria bei.¹³ Seit dem 13. Jahrhundert nahm die Anzahl der volkssprachigen Epitaphe zwar langsam zu, diese behielten die lateinische *Anno domini*-Formel jedoch zumeist bei.

Deutsche Inschriften sind aus dem benannten Zeitraum allerdings nur spärlich überliefert. Abgesehen vom ‚Dietrichstein‘ begegnen volkssprachige Inschriften im deutschen Sprachraum – gemäß aktuellem Forschungsstand – erst ab dem 13. Jahrhundert, beispielsweise die Grabinschrift Ulrichs von Liechtenstein (bald nach 1275) oder die Grabinschrift der Frau Junta (1291) aus der Franziskanerkirche (Église des Récollets) in Rouffach, Département Haut-Rhin.¹⁴ Im späten 13. und im 14. Jahrhundert konnten Grabinschriften nicht nur zunehmend an Umfang und Eloquenz gewinnen¹⁵, es etablierte sich im Laufe des 14. Jahrhunderts neben dem Grabmal auch eine neue Form des Totengedächtnismals (‚Epitaph‘ nach kunsthistorischer Terminologie), das räumlich nicht mehr an das Grab gebunden war. So wie der Anteil volkssprachiger Grabinschriften im 14. Jahrhundert stieg, waren auch die neuen Totengedächtnismale öfter auf Deutsch verfasst.¹⁶ Im 15. Jahrhundert etablierten sich volkssprachige Inschriften schließlich in beiden Medien als eine beliebte Alternative zu den lateinischen.¹⁷

¹² Scholz weist diese Formel für den deutschsprachigen Raum nach, vgl. Scholz (Anm. 8), S. 51. Dagegen bezeichnet Ariès die deiktische Formel *hic jacet / situs est / requiescit* als das dominierende Formular im 12. und 13. Jahrhundert, womit er sich vermutlich auf den romanischen Raum bezieht, vgl. Ariès (Anm. 9), S. 279.

¹³ Vgl. Scholz (Anm. 8), S. 52.

¹⁴ Zur Grabinschrift Ulrichs von Liechtenstein vgl. Maja Loehr: Die Grabplatte auf der steirischen Frauenburg und die Ruhestätte Ulrichs von Liechtenstein, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 65, 1957, S. 53–69; zur Rouffacher Grabinschrift vgl. Daniel Kroiss: Die älteste datierte Inschrift in deutscher Sprache, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 146, 2017, S. 41–53.

¹⁵ Das war etwa der Fall, wenn die Grabinschrift gezielt zur Rechtssicherung eingesetzt wurde. Solche Epitaphe dokumentieren getätigte Stiftungen sowie den damit verbundenen Anspruch auf Messen für das Totengedenken. Vgl. Scholz (Anm. 8), S. 49.

¹⁶ Zum Totengedächtnismal vgl. Ulrich Rehm: Bildappelle an die Nachwelt. Grabbild und Epitaph als Medien des Totengedächtnisses im Mittelalter, in: Handbuch der Bildtheologie, Bd. II: Funktionen des Bildes im Christentum, hg. v. Reinhard Hoeps, Paderborn 2020, S. 28–111, hier S. 92f.

¹⁷ Vgl. Ariès (Anm. 9), S. 279, sowie Paul Schoenen: Art. Epitaph, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte 5, 1967, Sp. 872–921, hier Sp. 880f.

Gegenüber dieser Entwicklung kennt die lateinische und volkssprachige Literatur der Zeit erstens erzählte Grabinschriften von eigenwilliger Ausgestaltung und zweitens von beträchtlicher Länge, die also nur sehr lose mit der realen Inschriftenkultur in Verbindung stehen. Entsprechend kommen auch die pragmatischen Affordanzen der Grabinschriften in diesen Texten kaum zur Geltung (etwa ihre wichtige Funktion für die ritualisierte *memoria* der Überlebenden). Es scheinen sich vielmehr im innerliterarischen Zusammenhang neue textsortenspezifische Funktionspotenziale der erzählten Inschriften herauszubilden, die ich im Unterschied zu den pragmatischen als *symbolische* Affordanzen begreifen will. Dafür konzentriere ich mich im Folgenden auf vier lateinische und deutsche Texte aus dem 11. bis 13. Jahrhundert – das sind die Tierepen „Ecbasis captivi“ und „Ysengrimus“, die antihagiographische „Vita Mahumeti“ sowie schließlich Wolframs von Eschenbach „Parzival“ –, in denen Grabinschriften je eine auffällige Profilierung erhalten.

2.

Die Provenienz der lateinischen Tierepik ist ungewiss. Zwar lassen sich einige antike und frühmittelalterliche Vorbilder ausmachen – dazu gehören Fabeln und Märchen, die christliche Naturlehre des „Physiologus“ sowie Spezialformen der lateinischen Dichtung, nämlich Tierepitaphe und -testamente –, doch werden diese Modelle im Mittelalter sehr eigenwillig verwendet.¹⁸ Das soll am Beispiel der epitaphischen Einschübe illustriert werden, die den Schluss der „Ecbasis captivi per tropologiam“ wie auch des „Ysengrimus“ bilden.

Die „Ecbasis captivi“, wohl im 11. Jahrhundert in einem oberlothringischen Benediktinerkloster entstanden und in zwei Handschriften des 12. Jahrhunderts überliefert¹⁹, erweitert die „Fabula de leone et vulpe“, auch bekannt als ‚Hoftagsfabel‘, unter der großzügigen Verwendung klassisch-

¹⁸ Vgl. dazu das erste Kapitel in Jan M. Ziolkowski: *Talking Animals. Medieval Latin Beast Poetry 750–1150*, Philadelphia 1993, S. 15–46.

¹⁹ Beide Handschriften, KBR, Ms. 10615–10729, f. 187r–191v, und – davon abgeschrieben – KBR, Ms. 9799–9809, f. 130r–134v, stammen aus St. Matthias in Trier. Einführend zum Text und zur Datierung vgl. Udo Kindermann: *Art. Ecbasis captivi*, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. Aufl. 2, 1980, Sp. 315–321, sowie Anette Syndikus: *Art. Ecbasis captivi*, in: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, 2. Aufl. 3, 2008, S. 170f.

antiker und patristischer Quellen zu einer satirischen Allegorie.²⁰ Anders als die äsopischen Fabeln, deren eindimensionale Protagonisten als Stellvertreter bestimmter Typen miteinander in Konflikt geraten, veranschaulicht die „*Ecbasis captivi*“ an dem Miteinander der Tiere differenziertere Dynamiken von Herrschaft, Macht und Opferkult.²¹

Erzählt wird die Geschichte eines Kalbs, das am Ostersonntag des Jahres 812 aus seinem Stall ausbricht und in die Fänge eines „Mönchwolfs“ gerät. Zermürbt durch die Fastenzeit, will sich der Wolf das Kalb zum Sonntagsbraten bereiten, doch bemerkt die Herde bald den Verlust ihres Jungen. Sie belagert die Wolfshöhle, die, wie die Kollokationen *antrum*, *spelunca*, *speleum* und *baratrum* nahelegen, einem Unterweltraum gleichkommt, und kann das Kalb schließlich mithilfe des Fuchses, dem Erbfeind des Wolfes, befreien.²² Von der Entstehung ihrer Feindschaft berichtet der Wolf in einer Binnenerzählung, die gut 700 Verse umfasst. Als einst der Löwe, der König der Tiere, plötzlich erkrankt sei, habe der Fuchs den Hof davon überzeugt, den Vorfahren des fastenden Wolfs aus der Rahmenhandlung zu opfern, um den kranken Löwen in dessen wärmenden Pelz zu wickeln und so zu heilen. Vergeblich habe der Wolf versucht, sich zur Wehr zu setzen und den Hof glauben zu machen, der Fuchs könne ein geeigneteres Opfer abgeben. Doch der Versuch sei misslungen, da der Fuchs sich rhetorisch besser darauf verstanden habe, die Tiere auf seine Seite zu ziehen. Nach vollzogener Häutung habe der König sich rasch erholt und ein Festmahl veranstaltet, bei dem Amsel und Nachtigall vom Passionsgeschehen singen. Wie Michael Schilling

²⁰ Mehr als zwanzig Prozent des Textes sind den Satiren und Episteln des Horaz entlehnt, denen durch die Verbindung mit Zitaten von Autoren wie Prudentius, Sedulius oder der Benediktinerregel jedoch eine christliche Signatur verliehen wird. Vgl. Michael Schilling: Narrative Struktur und Sinnkonstituierung in der „*Ecbasis captivi*“, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 37, 2002, S. 227–245, hier S. 230f.

²¹ Vgl. besonders Peter Strohschneider: Opfergewalt und Königsheil. Historische Anthropologie monarchischer Herrschaft in der „*Ecbasis captivi*“, in: *Tierepik und Tierallegorese. Studien zur Poetologie und historischen Anthropologie vormoderner Literatur*, hg. v. Bernhard Jahn, Otto Neudeck, Frankfurt/Main 2004, S. 15–51, sowie Otto Neudeck: Der Fuchs und seine Opfer: Prekäre Herrschaft im Zeichen von Macht und Gewalt. Die Fabel vom kranken Löwen und seiner Heilung in hochmittelalterlicher Tierepik, in: *Reflexionen des Politischen in der europäischen Tierepik*, hg. v. Jan Glück, Kathrin Lukaschek, Michael Waltenberger, Berlin, Boston 2016, S. 10–26.

²² Zu den Bezeichnungen der Wolfshöhle schon Strohschneider (Anm. 21), S. 22. Entscheidend ist, wie das Kalb seine Gefangenschaft deutet. Am Abend vor seiner Opferung spricht es ein Gebet zum Schöpfer (vgl. V. 222–225), in dem es um seine Erlösung aus der Hölle (*baratrum*) bittet.

plausibel gemacht hat, wird mit der Gesangseinlage ein Deutungsangebot unterbreitet, dem zufolge in der Erzählung des entlaufenen und gefangenen genommenen Kalbs „die Geschichte des Menschen [gespiegelt wird], der selbstverschuldet das Paradies verlassen mußte, Tod und Teufel anheimfiel und schließlich durch Christi Kreuzestod erlöst wurde“.²³ Der Gemeinschaft der Tiere bleibt dieser Sinnaspekt vom Opfer als Erlösungshandlung allerdings verschlossen. Die Binnenerzählung endet vielmehr damit, dass der Löwe den Fuchs für die Heilung mit dem Lehen der nun leerstehenden Wolfshöhle belohnt und dieser, bevor er den Hof verlässt, eine schmachvolle Grabinschrift für den geopferten Wolf errichtet:²⁴

Conueniens curtim parium venerare cohortem;
Flecte caput tumidum susceptus sede potentum,
Premeditare prius, que (dent) enigmata, cautus.
Rarus in eloquio, sollers sermone serendo,
Falsa loqui fugito, reseratis auribus esto,
Quid de quoque viro, et cui dicas, sepe videto!
Sepe rogus modicus comburit culmina saltus,
Nam neglecta solent incendia sumere vires.
Officio lingue nullum frustreris honore,
Nam tua res agitur, paries cum proximus ardet.
Sic tibimet vere continget gratia fame,
Sic sic magnus eris, eternum nomen habebis.
Ipse bilinguis eras, nepti tormenta parabas,
Nec minus optati quam facti pena luenda est:
Vermibus et vespis optabilis esca iacebis.
(V. 1079–1093)

„Kommst du zum Hof, so achte die Schar deiner Standesgenossen; zum Thron der Mächtigen vorgelassen, beuge dein stolzes Haupt! Denk schon vorher darüber nach, welch verschleiender Ausdrucksweise sie sich bedienen; sei vorsichtig und zurückhaltend mit deinen Worten, doch erfinderisch beim Anknüpfen eines Gesprächs; sprich nicht die Unwahrheit, sondern sperre die Ohren weit auf und achte auch stets darauf, was du über jemanden sagst und zu wem! Oft nämlich vernichtet ein kleines Feuer die höchsten Bäume des Waldes. Denn ein Feuer, das man nicht beachtet, wird immer größer und stärker. Gebrauche deine Zunge nicht dazu, jemandes Ehre zu verletzen, denn auch du bist betroffen, wenn Nachbars Wand brennt. So wird dir der Lohn

²³ Schilling (Anm. 20), S. 240.

²⁴ Zitiert nach Ecbasis cuiusdam captivi per tropologiam. Die Flucht eines Gefangenen – sinnbildlich zu verstehen, in: Frühe deutsche Literatur und lateinische Literatur in Deutschland 800–1150, hg. v. Walter Haug, Benedikt Konrad Vollmann, Frankfurt/Main, S. 300–387.

wahren Ruhmes zuteil werden, so, nur so wirst du ein Großer sein und dir einen Namen für die Ewigkeit machen. Du hingegen warst doppelzünftig, hast deinem Neffen Folterqualen zudedacht; aber man muß für die Absicht genauso büßen wie für die Tat. Jetzt wirst du daliegen als willkommene Speise für Würmer und Wespen.“

Die Grabinschrift, die in der Leithandschrift durch die Marginalie *epitafium* markiert und damit explizit als schriftlicher Einschub ausgewiesen wird, entspricht keineswegs dem gängigen Formular eines frühmittelalterlichen Epitaphs. Sie ist einerseits zu umfangreich und andererseits fehlt die eigentlich relevante Information, der Name des Verstorbenen. Stattdessen präsentiert sich das Epitaph als eine Art prä-macchiavellistischer Fürstenspiegel, der den Tod des Wolfes auf sein plumpe und unüberlegtes Verhalten bei Hof zurückführt.

Wie sein Vorfahr muss auch der Wolf der Rahmenhandlung schließlich sterben. Er wird vom Stier für den begangenen Kalbsraub an einem Baum aufgespießt. Der Fuchs billigt dieses Schauspiel, wie es heißt, weil der Wolf die dem Fuchs urkundlich zustehende Höhle erneut in Besitz genommen hatte. Zum zweiten Mal verliert das Wolfsgeschlecht so die Fehde gegen die Füchse. Und auch dieses Mal endet die Handlung damit, dass der Fuchs seinem Widersacher eine belehrende Grabinschrift errichtet. Dieser Einschub wird in der Leithandschrift erneut visuell hervorgehoben. Die Angabe *epitaphium* wird der folgenden Grabinschrift gleichsam als Titel vorangestellt, der trotz einer Beschädigung des Pergaments, durch die der Beschreibraum an dieser Stelle verengt wird, in größeren und deutlich voneinander abgesetzten Buchstaben präsentiert wird. Es folgt der explizit wiedergegebene Wortlaut der Inschrift:

Hoc legimus scriptum, credamus et esse probatum:
Ve qui predaris, quoniam predaberis ipse!
Mercatur mortem, qui fraudis diligit artem,
Nec capiet risum, qui sic sectatur iniquum.
In te se discat, qui iuste vivere tardat!
(V. 1165–1170)

„Dies lesen wir in der Schrift und wollen es für erwiesen halten: Weh dir, der du raubst, denn du wirst selber zum Raube werden! Den Tod erkaufst du, wer die Schliche der Heimtücke liebt, und nicht Lachen wird ernten, wer so auf Unrecht ausgeht. An dir lehre dich, wer gerecht zu leben sich scheut.“

Wie schon in der Binnenhandlung nutzt der Fuchs das Epitaph, um den Tod des Wolfes auf sein ungeschicktes und unmoralisches Verhalten zurückzuführen – übergangen wird dabei freilich die allegorische Dimension der Erzählung. Nach dieser lässt sich der Wolf im Einklang mit der exegetischen

(u. a. in der Physiologusrezeption zur Anwendung gelangenden) Tradition ei-nerseits *in bonam partem* auf Christus und andererseits *in malam partem* auf den Teufel beziehen.²⁵ Das Epitaph aber bildet die erzähllogische Konsequenz einer Fabel: Mit der Grabinschrift bemächtigt sich der siegriecher Fuchs sozusagen der Funktion eines belehrenden Erzählers und lässt an die Stelle der schlussgebenden *moralisatio* einen spöttisch-sentenzhaften Grab-spruch treten.

Einen humoristischen Effekt erzeugt das Epitaph zudem, wenn man es im Kontext der monastischen Kultur betrachtet, in die sich auch die Erzäh-lung immer wieder selbst situiert. Den Klöstern oblag seit dem Frühmittel-alter die zentrale Verwaltung der Totenmemoria. Neben Gedenk- und Totenbüchern, die zur textuellen Stütze der liturgischen *commemoratio defunctorum* gereichten, verbreitete sich seit dem 9. Jahrhundert vornehmlich unter Benediktinerklöstern und Kanonikerstiften der Brauch der Toten-rotel.²⁶ Beim Ableben eines Mönches wurde von seiner Gemeinschaft eine Vita verfasst und auf einer Rotel (einer Pergamentrolle, die an einem hölzer-nen Stab aufgewickelt wurde) von Kloster zu Kloster getragen. Die Mitglie-der der benachbarten Klöster konnten ihre Anteilnahme durch *tituli*, kurze lobende Gedichte über den Verstorbenen, bezeugen, so dass die Roteln mit-unter beträchtliche Längen erreichten. Die „Ecbasis captivi“ macht sich, so könnte man argumentieren, die rituell-schlussgebende Funktion solcher Sepulkrallpoesie zu eigen. Wie der *titulus* für die *vita* erfüllt auch das Epitaph für beide Erzählstränge (Binnen- und Rahmenhandlung) die Funktion der Schlussgebung. Die sequenzialisierende Funktion wird zudem auch visuell auf der Ebene des Layouts gespiegelt. Allerdings – und das ist entscheidend – erfolgt die epitaphische Bilanzierung in der „Ecbasis captivi“ unter nega-

²⁵ Zum allegoretischen Verständnis im „Millstätter“ und „Jüngerer Physio-logus“ vgl. Hartmut Freytag: Die Theorie der allegorischen Schriftdeutung und die Allegorie in deutschen Texten besonders des 11. und 12. Jahrhunderts, Bern, München 1982, S. 48f.

²⁶ Vgl. Karl Schmid, Joachim Wollasch: Die Gemeinschaft der Lebenden und Verstorbenen in Zeugnissen des Mittelalters, in: Frühmittelalterliche Studien 1, 1967, S. 365–405; Otto Gerhard Oexle: Memoria und Memorialüber-lieferung im früheren Mittelalter, in: Frühmittelalterliche Studien 10, 1976, S. 70–95; Karl Schmid, Joachim Wollasch (Anm. 2); Franz Neiske, Rotuli und andere frühe Quellen zum Totengedenken (bis ca. 800), in: Nomen et Fra-ternitas. Festschrift für Dieter Geuenich zum 65. Geburtstag, hg. v. Uwe Lud-wig, Thomas Schilp, Berlin 2008, S. 203–220 (darin enthalten ist auch eine kritische Einschätzung zu den ersten Bänden der von Jean Dufour besorgten Edition mittelalterlicher Rotuli); Gabriela Signori: Introduction. The Rotulus, in: Bruno the Carthusian and his Mortuary Roll. Studies, Text, and Transla-tion, hg. v. ders., Hartmut Beyer, Sita Steckel, Turnhout 2014, S. 3–10.

tiven Vorzeichen. In seiner entpersonalisierten und sentenzhaften Gestalt wandelt sich das Grabmal geradewegs zum Mahnmal, das den Untergang des böswilligen Wolfgeschlechts dokumentiert. Polemisch ist das, weil nicht das unschuldige Kalb über seine Befreiung triumphiert, sondern der Fuchs, dem es aber nicht um Gerechtigkeit, sondern im Grunde nur um die Eroberung der Wolfshöhle geht.

3.

Weit grotesker als in der „Ecbasis captivi“ gestaltet sich das Ableben des Wolfes im „Ysengrimus“, der Mitte des 12. Jahrhunderts in der Region Gent entstanden ist.²⁷ Darin bildet die Fehde von Fuchs und Wolf einen epischen Zusammenhang aus, in welchem die (der Fabel entlehnte) Grundkonstellation von der Überlistung des Stärkeren durch den Schwächeren paradigmatisch variiert wird. Der Wolf Isengrim wird durch die List des Fuchses im Laufe der Handlung nicht nur malträtiert, kastriert und gehäutet, sondern erleidet im siebten Teil des Epos schließlich einen grausamen Tod: Er wird von der Sau Salaura, Äbtissin, Familienoberhaupt und Anführerin einer sechshundsechzigköpfigen Schweinerotte, zerfleischt. Bevor die Schweine über den Wolf herfallen, preist die Sau das Opfer mit schmeichelnden Worten, nennt ihn einen Heiligen, den sie – wie der Wal den Propheten Jona – in ihrem Inneren empfangen, ja, mit dem sie sich vereinigen wolle. Die obszöne Rede endet mit einem Epitaph, das die Sau für ihr Opfer erdenkt:²⁸

[...] Conditus ergo simul dignis donabere capsis,
Notitiam meritis hoc epigramma dabit:
VNVM PONTIFICEM SATIS VNVM CLVDERE MARMOR
SVEVERAT. EX MERITO QVISQVE NOTANDVS ERIT.
VNDECIES SENIS IACET YSENGRIMVS IN VRNIS.
VIRTVTVM TVRBAM MVLTA SEPVL CRA NOTANT.
NONO IDVS IVNIAS EXORTV VERIS IS INTER
CLVNIA CVM ET SANCTI FESTA IOHANNIS OBIT.
Tunc hepar ereptum crudelis scrofa voravit,
Irruit in reliquum turba cadaver atrox,
Discidunt miserum, citiusque vorata fuisse
Frustula dicuntur quam potuisse mori.
(VII, V. 415–422)

²⁷ Vgl. einführend Jill Mann: Art. Nivardus von Gent, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlex., 2. Aufl. 6, Berlin, New York 1987, Sp. 1170–1178.

²⁸ Zitiert nach Ysengrimus. Lateinisch/Deutsch, hg., erläut. u. übers. v. Michael Schilling. Berlin, Boston 2020.

„[...] Zu gleicher Zeit wirst du also begraben und den Reliquienschreinen übergeben. Folgende Grabinschrift wird von deinen Verdiensten künden: EIN EINZIGER SARKOPHAG AUS MARMOR GENÜGTE, UM EINEN EINZIGEN BISCHOF EINZUSCHLIEßEN. ABER JEDER IST NACH SEINEN VERDIENSTEN AUSZUZEICHNEN. ISENGRIM LIEGT DAHER IN ELF MAL SECHS URNEN. DIE VIELZAHL DER GRÄBER VERWEIST AUF DIE VIELZAHL SEINER TUGENDEN. ER STARB AM NEUNTEN VOR DEN IDEN DES JUNI AM FRÜHLINGSBEGINN ZWISCHEN CLUNY UND DEM FEST DES HEILIGEN JOHANNES.“ Dann verschlang die grausame Sau die herausgerissene Leber. Über den restlichen Körper machte sich die wilde Rotte her und zerriss den Bemitleidenswerten. Man sagt, dass die Fleischstücke schon verschlungen gewesen seien, bevor er überhaupt tot war.“

Der Vergleich des Wolfes mit einem Bischof spielt auf eine frühere Episode an, in welcher der hungernde Wolf in der Hoffnung auf regelmäßige Verköstigung ins Kloster eingetreten war. Weil sein Mönchtum aber nur von kurzer Dauer und von falschen Motiven geleitet ist, wird Isengrim von den anderen Tieren fortan spöttisch als Mönch, Abt oder Bischof apostrophiert. Wie in der „Ecbasis captivi“ wird somit auch in der Grabinschrift des „Ysengrimus“ auf die Unmoral des Wolfes Bezug genommen.

Doch das Epitaph bildet nicht nur eine schlussgebende *moralisatio*, es beleuchtet auch das Schema einer Vita – speziell die antihagiographische „Vita Mahumeti“ des Embricho von Mainz – und weist den Wolfstod damit auch als schicksalhafte Konsequenz eines häretischen Verhaltens aus.²⁹ In seiner Mohammed-Vita aus der Zeit um 1100³⁰, die im Zeichen antiislamischer Propaganda steht, desavouiert Embricho seinen Mammutius (Mohammed) als gewissenlosen Schwindler, der durch die Hilfe eines schwarzen Magiers erst zum libyschen König ernannt und schließlich vom Volk als Prophet verehrt wird. Eine Besonderheit von Embrichos Anti-Legende besteht darin, dass der Aufstieg des Propheten durch Inschriften zäsuriert wird, die (wenngleich sie anderswo entlehnt oder frei erfunden sind) dem historiographischen Bedürfnis entsprechen, narrative Evidenz zu beglaubigen³¹: Zunächst wird der Tod des

²⁹ Auf den Intertext verwies bereits Ernst Voigt in *Ysengrimus*, hg. u. erkl. v. dems. Hildesheim, New York 1974 [1884], S. 383.

³⁰ Eine Einführung zu Embricho von Mainz und der „Vita Mahumeti“ bietet John Tolan: *Embrico of Mainz*, in: *Christian-Muslim Relations. A Bibliographical History*, Bd. 3 (1050–1200), hg. v. David Thomas, Alexander Mallett, Leiden, Boston 2011, S. 592–595. Zu den Datierungsproblemen vgl. Christine Ratkowsch: *Das Grab des Propheten. Die Mohammed-Dichtungen des Embricho von Mainz und Walter von Compiègne*, in: *Wiener Studien* 106, 1993, S. 223–256, hier S. 227f.

³¹ Das Verfahren gehorcht also dem Prinzip autoptischer Verifizierbarkeit (*adtestatio rei visae*), wie es von Isidor postuliert wird (vgl. *Isid. Etym.* 1, 41, 1–2)

alten christlichen Königs von Libyen mit einer Inschrift besiegelt³², bei der es sich um eine wortgetreue Kopie der Grabinschrift Ottos I. (912–973) aus dem Magdeburger Dom handelt³³; sodann wird Mammutius’ manipulierter Sieg über einen wilden Ochsen mit einer Inschrift bekräftigt, die der Magier auf dessen Stirn erscheinen lässt und die Mammutius zum rechtmäßigen und gottgewollten Nachfolger des alten Königs erklärt³⁴; schließlich erhält der Prophet, nachdem er einen epileptischen Anfall erleidet und von einer Meute Schweine zerfleischt wird, selbst eine Grabinschrift, die der Zauberer an den Türen seines phantastischen Grabmals errichtet.³⁵ Der Grabbau ist aus dem in

und in der Geschichtsschreibung des Mittelalters Anwendung fand. Besonders in der Kirchengeschichte, in der „Historia ecclesiastica gentis Anglorum“ des Beda Venerabilis (aus dem ersten Drittel des 8. Jahrhundert) oder in der „Historia Ecclesiastica“ des Orderic Vitalis (aus dem ersten Viertel des 12. Jahrhundert), werden zahlreiche Epitaphe und Funeralgedichte zitiert, welche die Autoren selbst gesehen und abgeschrieben haben wollen. Vgl. dazu Laura Velte: Sepulkralsemiotik. Grabmal und Grabinschrift in der europäischen Literatur des Mittelalters, Tübingen, Basel 2021, S. 155–170.

³² Vgl. Vita Mahumeti, V. 421f.: *TRES LUCTUS CAUSAE SUNT HOC SUB MARMORE CLAUSAE: | REX, DECUS ECCLESIAE, SUMMUS HONOR PATRIAE*. Zitiert nach Medieval Latin Lives of Muhammad, hg. u. übers. v. Julian Yolles, Jessica Weiss, Cambridge (Mass.), London 2018.

³³ So schon Fritz Hübner: Die Grabschrift Ottos I. im Magdeburger Dom, in: Historische Vierteljahresschrift 28, 1934, S. 154–156. Der genaue Wortlaut der Inschrift wird auch in den „Gesta archiepiscoporum Magdeburgensium“ und den „Annales Magdeburgenses“ zitiert. Vgl. Annales Magdeburgenses, hg. v. G. H. Pertz, Hannover 1859, Monumenta Germaniae Historica SS 16, S. 107–196, hier S. 153, Z. 41–46 (anno 973): *Corpus autem prefati gloriosissimi regis Ottonis, ab Ottone secundo imperatore filio ipsius ad Magdeburgensem delatum civitatem, ab Adelberto et Gerone archiepiscopis aliisque compluribus marmoreo sarcofago impositum, honorifice tumulatur, ubi permanens in seculum non delebitur memoria eius. Etenim ‚Tres luctus causae sunt hoc sub marmore clausae | Rex, decus ecclesiae, summus honor patrie.‘; vgl. Gesta archiepiscoporum Magdeburgensium, hg. v. Guilelmus Schum, Hannover 1883, Monumenta Germaniae Historica SS 14, S. 361–486, hier S. 384, Z. 36–40: *Quo ab Ottone secundo imperatore, filio ipsius, delatum honorifice tumulatur corpus; ubi permanens in seculum non delebitur memoria eius. Etenim ‚Tres luctus cause sunt hoc sub marmore clause: | Rex, decus ecclesie, summus honor patrie.‘*.*

³⁴ Vgl. Vita Mahumeti, V. 677f.: *HUNC DEUS ELEGIT, QUI ME SERVIRE COEGIT, | SIC EGO MISSUS EI SUM PIETATE DEI*.

³⁵ Vgl. Vita Mahumeti, V. 1118: *HIC BENE QUOD PETITUR PER MAHUMET DABITUR*.

der Antike für seine Lichtdurchlässigkeit geschätzten parischen Marmor erbaut und derart kunstvoll mit Edelsteinen ausgeschmückt, dass er wie ein Stern am Himmel leuchtet. Wäre es lebendig gewesen, hätte das Kunstwerk lautstark über das Material triumphiert: *Nam si vixisset opus atque loqui potuisset* | ‚*Materiam vici!*‘ diceret artifice („Vita Mahumeti“ V. 1123f.). In der Mitte des Grabbaus befindet sich schließlich Mammutius’ Sarkophag aus Bronze, der durch einen Magnetstein zum Schweben gebracht wird und das Volk in großes Erstaunen versetzt.

Dem Wolf Isengrim ist freilich kein so prächtiges Grabmal vergönnt. Seine ‚Urnen‘ existieren nur im metaphorischen Sinne: Es sind die Bäuche der sechsendsechzig Schweine. Die Faktoren sechs und elf stehen zahlen-symbolisch nicht nur für die sündhafte Missachtung der Zehn Gebote und die Erschaffung des Menschen am sechsten Tag (sowie dessen Sündenfall)³⁶, sondern ihr Produkt 66 entspricht auch dem Namen Allahs im alphabetischen Abschad-Zahlensystem.³⁷ Der Hinweis auf die Tugendhaftigkeit und den (unsinnig bestimmten)³⁸ Todeszeitpunkt des Verstorbenen lassen die imaginierte Grabinschrift zwar durchaus in die Nähe eines realen Grabinschriftenformulars rücken, freilich aber nur im Modus beißender Ironie – der häretische Wolf wird nicht verewigt, sondern verdaut. Kaum hätte man eine *damnatio memoriae* radikaler ins Bilde setzen können.

An den Beispielen offenbart sich die Eigenwilligkeit literarischer Grabsteinproduktion, deren Bedeutung sich erst im Bezugsrahmen von System-

³⁶ Vgl. Michael Schilling: Sprechen und Erzählen in deutscher und lateinischer Tierdichtung vom 11. bis 17. Jahrhundert, Stuttgart 2021, S. 128 sowie weiterführende Literatur ebd.

³⁷ Nach dieser ursprünglich zu Rechenzwecken entwickelten Zuordnung entspricht jeder Buchstabe des Alphabets einem konkreten Zahlenwert. Die Einteilung hielt Einzug in mystische Spekulationen und magische Schriftformen. Im Mittelalter ist sie beispielsweise im Kontext magischer Quadrate in den Zauberbüchern des Algeriers al-Būnī (13. Jh.) belegt. Vgl. Wilferd Madelung: Art. Buchstabensymbolik. III. Islam, in: Lexikon des Mittelalters 2, 1983, Sp. 896; Dorothee Anna Maria Pielow: Die Quellen der Weisheit. Die arabisches Magie im Spiegel des Uṣūl al-Ḥikma von Aḥmad Ibn ‘Alī al-Būnī, Hildesheim, Zürich 1995, S. 76, sowie Eva Orthmann: Die Beschwörung von Geistern und Planeten. Al-Ġawāhir al-ḥams von Muḥammad Ġauṭ Gwālīyārī, in: Die Geheimnisse der oberen und der unteren Welt. Magie im Islam zwischen Glaube und Wissenschaft, hg. v. Sebastian Günther, Dorothee Pielow, Leiden, Boston 2018, S. 372–399, hier S. 380.

³⁸ Der „nonsensical mixture of time- and place-references“ findet sich auch an anderen Stellen des Textes, so in Ysengrimus, 1, 919 und 3, 688 (Ysengrimus. Text with Translation, Commentary and Introduction, hg. v. Jill Mann, Leiden u. a. 1987, S. 539).

und Einzeltextreferenzen erschließt: Statt nur die biographischen Informationen der verstorbenen Figuren in verdichteter Form zu fixieren, wird die Nähe zur ebenfalls schlussgebenden textuellen Kurzform der *moralisatio* gezielt genutzt, um die naturgemäße Funktion des Epitaphs, die (in aller Regel) lobende Erinnerung, zu unterlaufen. Einen subversiven Effekt erzeugt auch die intertextuelle Referenz des „Ysengrimus“ auf die Mohammed-Vita Embrichos, in deren Handlungszusammenhang Inschriften mit der täuschenden Absicht eingesetzt werden, Mohammed zu autorisieren. Auch die drei folgenden Beispiele weisen intertextuelle Zusammenhänge untereinander auf und seien hier angeführt, weil sie in besonderer Weise auf die Aspekte Materialität und Umfang reflektieren.

4.

Fantastische Grabmäler begegnen nicht nur in der „Vita Mahumeti“, sondern auch in der volkssprachigen Literatur – dabei handelt es sich wie in der Mohammed-Erzählung fast immer um Grabmäler von „Heiden“³⁹: Im „Eneasroman“ beispielsweise werden die jungen Helden Pallas und Camilla nach ihrem Tod in Grabbauten aus buntem Marmor und Edelsteinen überführt, die in ihrer Pracht und Exorbitanz gleichsam einen Himmel auf Erden simulieren.⁴⁰ Speziell das Grab der Camilla, das bis in den Himmel aufragt, scheint den Wunsch zu versinnbildlichen, mithilfe von Reichtum einen Zugang zum ewigen Leben zu erlangen, der ihr als „Heidin“ und noch dazu als Kriegerin des Turnus – auf der ‚falschen‘ Seite der Geschichte – verschlossen bleibt.⁴¹

³⁹ Die Bezeichnungen ‚Heiden‘ und ‚heidnisch‘ werden trotz ihrer negativen Konnotation aus dem mhd. Sprachgebrauch übernommen, um der mit ihnen verbundenen synkretistischen Vorstellung des Nicht-Christlichen Rechnung zu tragen. Zwar dominieren in der Konstruktion des ‚Heidnischen‘ Elemente, die an den Islam sowie das Arabische, die Sprache des Korans, erinnern und sich historisch aus der Islamisierung des Vorderen Orients ableiten, doch enthält die Idee vom ‚Heidentum‘ auch andere Komponenten wie z. B. römische Gottheiten. Zur Begriffssemantik vgl. Susanne Knaeble, Silvan Wagner: Gott und die *heiden*. Einleitung, in: Gott und die *heiden*. Mittelalterliche Funktionen und Semantiken der Heiden, hg. v. dens., Berlin 2015, S. 9–26.

⁴⁰ Vgl. dazu ausführlich Velte (Anm. 31), S. 108–111.

⁴¹ Vgl. Joachim Hamm: Camillas Grabmal. Zur Poetik der *dilatatio materiae* im deutschen „Eneasroman“, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N.F. 45, 2004, S. 29–56, sowie Haiko Wandhoff: *sie kusten sich wol tusent stunt*. Schrift, Bild und Animation des toten Körpers in literarischen Totenkulten des hohen Mittelalters, in: Totenkulte. Kulturelle und literarische Grenzgänge

Einen mit Edelsteinen besetzten und inschriftlich ausgezeichneten Sarg erhält auch die karthagische Königin Dido, auch sie eine potenzielle Verhinderin des römischen Imperiums, die sich nach Eneas' Abfahrt gegen christliches Gebot in ihrer Verzweiflung das Leben nimmt.⁴² Noch kunstvoller aber ist der sprechende Grabautomat in „Flore und Blanscheflur“, den ein ‚heidnisches‘ Königspaar errichten lässt, um seinen Sohn über den Tod seiner vermeintlich verstorbenen Freundin hinwegzutrusten.⁴³

Nicht auf Täuschung oder Kompensation angelegt ist dagegen das Grabmal des Gahmuret in Wolframs von Eschenbach „Parzival“, das den Abschluss der Elternvorgeschichte des Helden bildet. Wie das Grab des Mammutius oder die Gräber der Antikenromane ist auch das Grab von Parzivals Vater aus überaus kostbaren und transluzenten Materialien gefertigt, die symbolisch auf das Himmelreich verweisen. Allerdings sticht es weder durch seine architektonische Gestaltung noch durch einen trügerischen Mechanismus hervor. Seine Besonderheit besteht in einer Grabinschrift, die 26 Verse umfasst und auf den Diamantheim des Verstorbenen graviert ist. Die schon in der „Vita Mahumeti“ artikulierte Vorstellung, das Werk (*opus*) könne das Material (*materia*) übertreffen, scheint sich darin zumindest implizit fortzusetzen, wird aber, wie ich meine, poetologisch gewendet.

In der Absicht, dem mächtigsten Herrscher der Welt zu dienen (vgl. „Parzival“ 13, 9–14), zieht der christliche Ritter Gahmuret in die Welt hinaus.⁴⁴ Seinen Gebieter findet er aber nicht in Gott oder dessen irdischem Stellvertreter, sondern im *bâruc* von Bagdad, dem geistlichen und weltlichen Oberhaupt der ‚Heiden‘. Zwei Drittel der Welt sind ihm untertan (offenbar sind damit Afrika und Asien gemeint). Im Dienst für den Baruc nun verliert Gahmuret sein Leben. Mithilfe von Bocksblut lässt ein listiger ‚Heide‘ seinen Diamantheim weich werden und tötet den Helden schließlich gezielt durch einen Kopfstich. Der trauernde Herrscher errichtet seinem Krieger daraufhin ein prächtiges Grabmal in Bagdad. Der Sarg ist mit Gold und Edelsteinen geschmückt und wird von einer Platte aus rotem Rubin bedeckt, durch die der balsamierte Leichnam des Ritters gleich dem *corpus incorruptum* eines Heiligen hindurchscheint.⁴⁵ Daneben wird auf Wunsch von

zwischen Leben und Tod, hg. v. Patrick Eiden u. a., Frankfurt/Main 2006, S. 53–79, hier S. 54.

⁴² Vgl. Velte (Anm. 31), S. 176–183.

⁴³ Vgl. ebd., S. 142–154.

⁴⁴ Zitiert nach Wolfram von Eschenbach: Parzival. Studienausgabe. Mhd. Text nach der 6. Ausg. v. Karl Lachmann, übers. v. Peter Knecht, eingel. v. Bernd Schirok, 2. Aufl., Berlin, New York 2003.

⁴⁵ Nach dieser Vorstellung werden die Körper der Heiligen nach dem Vorbild Jesu Christi zwischen Tod und Auferstehung vor der Verwesung geschützt,

Gahmurets Gefolge ein Smaragdkreuz auf dem Grab errichtet, auf dessen Spitze der Diamantheim („Parzival“ 107, 29: *adamas*) einer Reliquie gleichend aufsitzt.⁴⁶

Obschon das Grabmal mit offensichtlichem Aufwand hergestellt wird, scheint es für den weiteren Verlauf der Handlung keinerlei Relevanz zu haben. Denn niemand kommt nach Bagdad, um es zu sehen.⁴⁷ Stattdessen wird das *epitafum* („Parzival“ 107, 30) in Form eines Botenberichts vermittelt, den ein Knappe der Gattin Gahmurets überbringt. Die Wiedergabe der Grabinschrift wird mit den Worten *sus sagent die buochstabe* („Parzival“ 108, 2) angekündigt und unterscheidet sich von der Figurenrede auch durch ihre deiktische Rahmung, die für Epitaphe typisch ist: Sie beginnt mit einem Verweis auf den Schrifträger, *durch disen helm ein tjoste sluoc* („Parzival“ 108, 3), und endet mit einer Lokaldeixis, *nu wünscht im heiles, der hie ligt* („Parzival“ 108, 28). Neben den üblichen Angaben zu Name, Stand, Herkunft und Todesursache sowie Lobformeln und einer Gebetaufforderung für das Seelenheil des Verstorbenen enthält die Inschrift auch einen Hinweis auf

während ihre Seelen bereits im Paradies angelangt sind. Vgl. Arnold Angehend: *Corpus incorruptum*. Eine Leitidee der mittelalterlichen Reliquienverehrung, in: *Saeculum* 42, 1991, S. 320–348, besonders S. 342–346.

⁴⁶ Eine märtyrerhafte Stilisierung haftet nicht nur dem Grabmal in Bagdad an, sondern spiegelt sich auch im Umgang mit den Beweisobjekten, welche die Fürsten nach Gahmurets Tod an den Hof zu Herzloyde bringen: einen Lanzensplitter, der in Gahmurets Kopf gedrunken war, und ein blutiges Seidenhemd, das der Held als Zeichen seiner Liebe zu Herzloyde über seinem Kettenhemd getragen hatte. Wie Berührungsreliquien „in stellvertretender Repräsentanz“ für den entlegenen Körper werden sie im heimatlichen Münster beigesetzt (Wolfgang Haubrichs: *Memoria und Transfiguration. Die Erzählung des Meisterknappen vom Tode Gahmurets* [„Parzival“ 105,1–108,30], in: *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. v. Harald Haferland, Michael Mecklenburg, München 1996, S. 125–154, hier S. 136; ebenso Bruno Quast: *Diu bluotes mäl*. Ambiguisierung der Zeichen und literarische Programmatik in Wolframs von Eschenbach *Parzival*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft* 77, 2003, S. 45–60, hier S. 50f.). Gegen eine Deutung Gahmurets als Märtyrer vgl. Heiko Hartmann: *Gahmurets sper und bluot*. Zu „Parzival“ 111, 30ff., in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 123, 2004, S. 118–123, hier S. 123.

⁴⁷ So bemerkt auch Marshall, das „in den beschrifteten Dingen materialisierte und so scheinbar gesicherte Andenken“ ginge „gegen die Erzähllogik [...] der Figurenwelt verloren“ (Sophie Marshall: *Körper – Ding – Schrift im „Parzival“ und „Titulel“*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 3, 2018, S. 419–452, hier S. 429 und 448).

die christliche Religionszugehörigkeit des Helden („Parzival“ 108, 21: *er truoc den touf und kristen ē*).⁴⁸

Trotz der christlichen Symbole, trotz der Balsamierung des Körpers nach dem Vorbild heiliger Männer und Frauen, trotz der eindeutigen epitaphischen Ausweisung des Helden als Christ trauern aber auch die ‚Heiden‘ am Grab des Gahmuret, mehr noch: sie ‚vergotten‘ ihn („Parzival“ 107, 19f.: *ez betent heiden sunder spot | an in als an ir werden got*). In der Forschung wurde bislang nie erwogen, ob die Mohammed-Vita als Prätext für die Gahmureterzählung fungiert haben könnte. Zumindest in Hinblick auf die finale Grabmal-Passage erschien mir dies nicht unwahrscheinlich, da die Materialität und Bildlichkeit des Grabmals doch einen markanten Wiedererkennungswert besitzen. Wie in der „Vita Mahumeti“ Embrichos und in späteren Bearbeitungen wird auch das ‚heidnische‘ Volk im „Parzival“ an der prächtigen Grabstätte ihres Helden in ehrfürchtiges Staunen versetzt.⁴⁹

Doch die symbolische Anlage des Grabmals ermöglicht noch eine andere Deutung. Denn der beschriftete Diamantenhelm lässt sich ebenso als Reminiszenz an den Helm Rolands lesen, von dem im gleichnamigen Heldenepos berichtet wird.⁵⁰ Das „Rolandslied“, das zur Gattung der *chanson*

⁴⁸ Zur Gliederung des Epitaphs vgl. Heiko Hartmann: Gahmurets Epitaph (Pz. 107, 29ff.), in: Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik 61, 2006, S. 127–149.

⁴⁹ Auch spätere Versionen der Mohammed-Legende enden mit einem prächtigen Grabbau für den Propheten, so z. B. die „Otia de Machomete“ des Walter von Compiègne (entstanden nach 1137). Walters Text steht im Kontext einer gemäßigten antiislamischen Propaganda, wie sie von einigen Christen nach dem ersten Kreuzzug vertreten wurde, nachdem Kontakte zu Muslimen geknüpft worden waren (vgl. Ratkowitsch [Anm. 28], S. 240–242). Gegenüber Embricho kommt Walters Mohammed-Erzählung ohne einen schwarzen Magier aus, sie verzichtet auf ausschmückende Schauergeschichten und ist stärker auf die vermeintlich häretischen Lehren des Korans konzentriert. Das Grabmal in der „Otia Machomete“ enthält zwar keine Inschrift, wird hingegen aber von einem Diamanten (V. 1071: *et lapis est adamas*) zum Schweben gebracht (ziert nach Yolles, Weiss [Anm. 32]). Der Diamant verfügt gemäß antiker Quellen über eine noch größere Anziehungskraft als der Magnet (vgl. Ratkowitsch [Anm. 28], S. 252). Aus einem Diamanten ist auch der Helm des Gahmuret gefertigt.

⁵⁰ Auch Groos hat die Gahmuret-Episode vor dem Hintergrund der *chanson de geste* gelesen. Ihm zufolge wird in der Elternvorgeschichte des „Parzival“ „a secularizing anti-crusading narrative“ geboten, „exploring the possibilities for a European male subject to define itself in a new way in a distant geopolitical space“ (Arthur Groos: Orientalizing the Medieval Orient. The East in Wolfram von Eschenbach’s „Parzival“, in: Kulturen des Manuskriptzeitalters, hg.

de geste gehört, handelt vom Tod des Neffen Kaiser Karls des Großen, der im Kampf gegen die ‚Heiden‘ vor Saragossa fällt. Als Held besitzt Roland eine ganz besondere Ausstattung, die ihn vor allen anderen Kriegern auszeichnet. Darunter befindet sich ein Helm namens Venerant, vor dem sich die ‚Heiden‘ fürchten, weil er in goldenen Lettern das „heroische Handlungsprogramm“ des Protagonisten, seine vermeintliche Unbesiegbarkeit, formuliert.⁵¹ In der deutschen Bearbeitung des Pfaffen Konrad (entstanden wohl 1172) droht der Helm dem Angreifer gar aus der Ich-Perspektive, quasi als ob es sich dabei um ein beseeltes Ding handeln würde:⁵²

mit guldine buochstaben
was an der listen ergraben:
,elliu werlt wäfen,
die müezen mich maget lâzen.
wilt du mich gewinnen,
du füerest scaden hinnen.‘
(V. 3295–3300)

„Mit goldenen Buchstaben war auf der Helmspange eingraviert: ‚Alle Waffen der Welt müssen mich im Zustand der Jungfräulichkeit belassen. Wenn du mich bekommen willst, wirst du Schaden davontragen.‘“

So vermeintlich unbesiegbar wie Roland ist auch der Held Gahmuret im ‚Parzival‘ unter seinem Diamantheilm. Mit dem Diamanten nämlich, so attestieren es bereits Plinius und Isidor, verbindet sich der naturkundlichen

v. dems., Hans-Jochen Schiewer, Göttingen 2004, S. 61–86, hier S. 66). Dass ein enger Bezug zur *chanson de geste* besteht, legt zudem eine Anspielung auf Gahmurets Grab in Wolframs ‚Willehalm‘ nahe. Dort wird die kostspielige Todesmemoria als Kontrastfolie für den Tod des Vivianz herangezogen, den Willehalm unbestattet zurücklassen muss (‚Willehalm‘ 73, 21–74, 1).

⁵¹ Michael R. Ott: Der Held, die Waffe, die Schrift. Aspekte einer Dreiecksbeziehung in deutschsprachigen Texten des 13. Jahrhunderts, in: Helden, Heroes, Héros 3, 2015, S. 59–65, hier S. 61f. Dass der Helm wie auch das Schwert und das Pferd Rolands einen Eigennamen trägt, deutet auf dessen (quasi anthropomorphe) Beteiligung am Kampferfolg hin. Vgl. dazu Anna Mühlherr: Helden und Schwerter. Durchschlagkraft und *agency* in heldenepischem Zusammenhang, in: Narration and Hero. Recounting the Deeds of Heroes in Literature and Art of the Early Medieval Period, hg. v. Victor Millet, Heike Sahn, Berlin, Boston 2014, S. 259–275, hier S. 260.

⁵² Zitiert nach: Der Pfaffe Konrad: Das Rolandslied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hg., übers. u. komm. v. Dieter Kartschoke, Stuttgart 1996. Die Übersetzung stammt von mir.

Vorstellung nach eine *vis indomita* (Isid. Etym. 16, 13, 2), er kann durch keine Gewalt zerbrochen oder besiegt werden (Plin. Nat. hist. 20, 1, 2: *infra-gilem omni cetera vi et invictum*).⁵³ Solange er seinen diamantenen Helm trägt, kann Gahmuret an dieser Qualität teilhaben.⁵⁴ Erst durch die Bocksblutlist verliert der Helm seine Kraft und wird weich wie ein Schwamm („Parzival“ 105, 21: *weicher danne ein swamp*); eine markante Formulierung, die ebenfalls dem „Rolandslied“ entnommen ist.⁵⁵ Die inschriftliche Gravur, die nach Gahmurets Tod vorgenommen wird, lässt die Ähnlichkeit zwischen dem Diamantheilm und Venerant noch deutlicher hervortreten. Auch Gahmurets Epitaph enthält eine Formulierung aus der Ich-Perspektive⁵⁶, wobei sich allerdings nicht eindeutig feststellen lässt, ob diese tatsächlich dem Wortlaut des Epitaphs entspricht oder es sich um einen mündlichen Zusatz des Boten handelt. Mit der exzeptionellen Länge der Inschrift auf dem Diamantheilm verbindet sich indes ganz offenbar der Anspruch, das anzierte Modell noch übertreffen zu wollen.

Durch das Grabmal erhält Gahmuret folglich eine doppelte Signatur: Die ‚Heiden‘ beten ihn, einen Christen, als ihren neuen Gott an; von den eigenen Gefolgsleuten wird Gahmurets Dienst für den ‚heidnische‘ Baruc dagegen mit dem in Bagdad (und damit fern von der Heimat) errichteten Sepulkralarrangement zu einer *peregrinatio* stilisiert, die im Zeichen der Kreuzfrömmigkeit steht. In der Forschung wurde die hybride Anlage des Grabmals bereits hervorgehoben, ja ihm gar der Status eines „third space“, eines Aushandlungsorts für interkulturelle und interreligiöse Vermittlung zugesprochen, da ‚Heiden‘ wie Christen an der symbolischen Ausführung teilhätten.⁵⁷

⁵³ Vgl. Friedrich Ohly: Diamant und Bocksblut. Zur Traditions- und Auslegungsgeschichte eines Naturvorgangs von der Antike bis in die Moderne, Berlin 1976, S. 10, 13, 56.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 56.

⁵⁵ Vgl. die angeführten Belege ebd., S. 53. Die Vorstellung, der Diamant könne nur durch Bocksblut weich gemacht werden, ist ebenfalls schon seit der Antike bei Plinius, Augustinus und Isidor belegt. Allerdings wird er den antiken Quellen zufolge nicht weich „wie ein Schwamm“, sondern lässt sich mit Hammer und Amboss bearbeiten (vgl. ebd., S. 10–14).

⁵⁶ Vgl. „Parzival“ 108, 15–17: *er ist von muoter ungeborn, | zuo dem sin ellen habe gesworn: | ich mein der schildes ambet hat.*

⁵⁷ Vgl. Astrid Lembke: Die Toten im dritten Raum. Grabmäler als Orte der Begegnung zwischen Angehörigen verschiedener Religionen bei Wolfram von Eschenbach und Wirnt von Grafenberg, in: Seminar 53.1, 2017, S. 21–42, hier S. 27f. Astrid Lembke knüpft an Überlegungen von Beate Kellner an, die das Grabmal ebenfalls als „hybride Konstruktion“ gefasst hat, „die heidnische und christliche Elemente und Ansprüche im Zeichen höfischen Prunks zu vereinen

Im Lichte der anklingenden Narrative (der Mohammed-Legende einerseits, dem „Rolandslied“ andererseits) wirkt diese Vermittlung jedoch kühn, wenn nicht ironisch. Gahmuret wird von Christen und „Heiden“ idealisiert; doch kann die Figur weder das eine noch das andere Ideal erfüllen. Seine Zugehörigkeit zu „Heiden“ wie Christen bildet vielmehr die nötige Voraussetzung dafür, dass der „heidnische“, „Orient“ zuletzt durch den Friedensschluss seiner Söhne in das Christentum integriert werden kann.⁵⁸

Die kunstvolle Überblendung der verschiedenen Subtexte im symbolischen Grabarrangement scheint allerdings ein poetologisches Deutungsangebot zu unterbreiten. Die Erzählkunst tritt dabei in bizarre (doch für die Bildsprache Wolframs nicht überraschende) Analogie zum Wunder vom Bocksblut. Denn wie der „heidnische“ Angreifer mithilfe des Bocksbluts die Härte des Diamanten besiegt, sodass sich darauf sogar ein Epitaph gravieren lässt, so macht sich auch Wolfram seine *materia*, den Erzählstoff, gefügig, formt und „überschreibt“ ihn in idiosynkratischer Weise. Zwar erweckt das Grabmal den Anschein, textintern wenig zum Andenken an den Tod des Helden beitragen zu können, weil es fernab seiner Heimat errichtet wird. Doch können die einzelnen Elemente (die Sargplatte, das Edelsteinkreuz, der Diamantenhelm) und Materialien textextern wirkungsvoll die Erinnerung an verschiedene zeitgenössische Erzähltraditionen wachrufen – an die „Heiden“-Gräber der Antikenromane, an das Grab des Propheten Mohammed oder an die Rüstung des Helden im „Rolandslied“. So versinnbildlicht das Grabmal ein generisches Geflecht, mit dem die Figurenbiographie verwoben ist. Zugleich deutet der Umfang des Grabepitaphs an, dass der „Parzival“ seine Prätexte und die dort erzählten Dinge aemulativ zu überbieten sucht.⁵⁹

sucht“ (Beate Kellner: Wahrnehmung und Deutung des Heidnischen in Wolframs von Eschenbach „Parzival“, in: Wechselseitige Wahrnehmung der Religionen im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit, Bd. 1: Konzeptionelle Grundfragen und Fallstudien [Heiden, Barbaren, Juden], hg. v. Ludger Grenzmann, Göttingen 2009, S. 23–50, hier S. 33).

⁵⁸ Zu dieser Deutung vgl. Velte (Anm. 31), S. 171–193.

⁵⁹ Passend dazu die grundlegende Feststellung von Astrid Lembke, die in ihrer jüngst erschienenen Studie beschriftete Artefakte im höfischen Roman untersucht: „Häufig werden die Erzählungen [...] als artifiziell und als absichtsvoll und aufwändig ‚gemacht‘ ausgewiesen, ähnlich wie die in ihnen beschriebenen beschrifteten Elfenbeintafeln und Edelsteinsärge, Säulen, Bücher, Statuen und Ringe“ (Astrid Lembke: *Inchriftlichkeit. Materialität, Präsenz und Poetik des Geschriebenen im höfischen Roman*, Berlin, Boston 2020, S. 346).

5.

Eine zeitnahe Reflexion auf Wolframs erzählte Schriftartefakte findet sich schließlich in der Reimchronik des steiermärkischen Adligen Ottokar (entstanden im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts). Darin widmet sich der Chronist in einer entsprechenden Passage dem Grabmal Rudolfs von Habsburg, das nach dessen Tod (1291) im Speyerer Dom errichtet wurde. Das Grabmal markiert aus kunsthistorischer Perspektive eine Zäsur in der Grabbildgeschichte, denn es zeigt Rudolf als alten König mit runzeliger Stirn, hochgezogenen Brauen und eingefallenem Gesicht und bekundet damit eine Tendenz zur porträtähnlichen Wirklichkeitsnähe. Dass dieser gestalterische Realismus für seine Zeit unüblich ist, konstatiert auch Ottokar: Nie zuvor hätte man ein derart naturgetreues Abbild gesehen („Österreichische Reimchronik“ V. 39129–39132: *wer daz [bild] wolde schouwen, | der muoste im des jehen | daz er nie bild het gesehen | einem manne sô gelîch*).⁶⁰ Der Chronist erläutert, dass der Meister, *ein kluoger steinmetze*, die Figur aus einem Marmorstein gehauen habe und dabei so präzise wie möglich vorgegangen sei. Immer wenn ihm irgendein Makel auffiel, sei der Steinmetz zum König gelaufen, um sich dessen Gestalt einzuprägen und das Grabbild auszubessern (vgl. „Österreichische Reimchronik“ V. 39133–39139). Einmal sei der Steinmetz seinem König sogar ins Elsass nachgereist, als ihm zu Ohren kam, es habe sich auf dessen Stirn eine neue Falte gebildet. Den Ausführungen zum Grabbild (*stein*), das in Anspielung auf die Vorstellung des Grabs als Wohnung der Toten nunmehr als *dâch* Rudolfs bezeichnet wird, schließt Ottokar alsdann eine weitere Überlegung an, welche die Sicherung seines Nachruhms betrifft. Er fragt sich, ob er imstande wäre, die großen Verdienste des Königs in einem Epitaph festzuhalten, muss sich jedoch eingestehen, dass ihn der geringe Umfang des Grabsteins dabei erheblich einschränken würde:

nû gedenke ich darnâch,
 ob ich an kunste wær sô frum
 daz ich ein epitaphium
 von wârhaften sachen
 über in solde machen,
 daz müest alsô ergân,
 daz daran müeste stân
 gemâlt oder ergraben

⁶⁰ Zitiert nach Ottokar: Österreichische Reimchronik. Nach d. Abschriften Franz Lichtensteins, hg. v. Joseph Seemüller. München 1980 [1890–1893], Monumenta Germaniae Historica Dt. Chron. 5.1, S. 509. Die Übersetzung stammt von mir.

oder mit buochstaben
ûf den stein geschriben
die tugent, die der kunic getriben
bî sînen tagen hat.
daz bedorfte wîter stat:
ich gedag umb ein grabstein –
ez wær darzuo ze klein
ein ganze absit
in einem munster wît;
sô vil der tugent was,
die der kunic an sich las,
daz ich und mîn sin
darzuo ze kranc bin,
daz ich michz mug an genemen.
(V. 39173–39194)

„Nun denke ich darüber nach, ob ich künstlerisch so fähig wäre, dass ich ein wahrhaftes Epitaph über ihn machen könnte. Das müsste so sein, dass darauf – gemalt, graviert oder mit Buchstaben auf den Stein geschrieben – die Tugend stehen müsste, die den König zu seiner Zeit ausgezeichnet hat. Das bedürfte einer geräumigen Stätte: Ich will darum von einem Grabstein schweigen – eine ganze Apsis in einem großen Münster wäre dafür zu klein. So große Vorbildlichkeit war es, die der König in sich vereinte, dass ich und mein Verstand dafür zu schwach sind, um uns derer anzunehmen.“

Aufgrund seines eigenen Unvermögens verweist Ottokar auf die Kunstfertigkeit höfischer Dichter, namentlich Wolframs von Eschenbach. Allerdings dient ihm nicht Gahmurets Helm als Vorbild seiner Grabinschrift, wohl da die geringe Beschreibfläche den Ruhm des Königs symbolisch schmälern würde. Stattdessen bezieht sich der Chronist auf das kostbare und mit Buchstaben versehene Brackenseil in Wolframs von Eschenbach „Titurel“, das in gewisser Hinsicht ein Gegenstück zu Gahmurets Helm darstellt, enthält es doch ebenfalls eine Erzählung, die sich in ungewöhnlicher Länge, nämlich auf rund 20 Metern („Titurel“ 144, 2: *daz seil was wol zwelf klâfter lanc*) entfaltet.⁶¹ Auch dieser *wiltliche brief* („Titurel“ 158, 2) ist durch eine besondere Materialität gekennzeichnet: Die Buchstaben bestehen aus fünf ver-

⁶¹ Zitiert nach Wolfram von Eschenbach: *Titurel*, hg. v. Helmut Brackert, Stephan Fuchs-Jolie, Berlin, New York 2002. Zum Längenmaß vgl. ebd., S. 399. Die Brackenseil-Episode wurde insbesondere durch Albrechts „Jüngerer Titurel“ (um 1260–1272/73) bekannt, eine über 6300 Langzeilenstrophen umfassende Ergänzung und Fortsetzung der Wolframschen Fragmente, die im 14. und 15. Jahrhundert breite Wirkung entfaltete und bis in die Neuzeit für ein Werk Wolframs gehalten wurde. Die Vermutung liegt nahe, Ottokar habe

schiedenen Edelsteinarten (Smaragden, Rubinen, Diamanten, Chrysolithen wie Granaten) und sind mit Goldnägeln auf einen seidenen, mit Ringen und Perlen versehenen Strick genietet.⁶²

Trotz aller *meisterschaft*, so Ottokar, die Wolfram der Beschreibung seiner Hundeleine habe angedeihen lassen, könne ein Epitaph für Rudolfs Taten sie bei weitem noch übertreffen (vgl. „Österreichische Reimchronik“ V. 39201–39222). Denn offenbar, so muss man aus diesen Worten schließen, würde der gehobene Inhalt, die Erzählung vom Ruhm des Königs, durch die Hilfe Wolframscher Erzählkünste auch dessen materielle Realisierung noch steigern. Manifestiert sich in dem Passus einerseits das Bestreben, die Taten Rudolfs so vollständig und wahrheitsgemäß zu dokumentieren, wie es der Steinmetz im bildnerischen Bereich vorgibt, verbindet sich mit dem Hinweis auf Wolframs Hundeleine auch der künstlerische Anspruch, den Taten eine angemessene kunstvolle Darstellung zuteil werden zu lassen. Dass Ottokar für sein Vorhaben keine realen Vorbilder kennt, stattdessen auf ein fantastisches Produkt der volkssprachigen Dichtung rekurriert, deckt sich mit dem historischen Befund, dass für diese Zeit kaum reale deutschsprachige Inschriften bezeugt sind.

6.

Textuelle oder bildliche Repräsentationen von beschrifteten Artefakten können über pragmatische Affordanzen Aufschluss geben, indem sie davon erzählen, wie zeitgenössisch an diesen Artefakten gehandelt wird (oder welche Handlungen als möglich imaginiert werden). Doch erzählte Inschriften, die zudem öfter einen auffälligen semantischen Überschuss gegenüber ‚realen‘,

sich nicht eigentlich auf die Fragmente, sondern auf das spätere Gralepos Albrechts bezogen. Vgl. dazu auch die Einschätzung von Hedda Ragotzky: Studien zur Wolfram-Rezeption. Die Entstehung und Verwandlung der Wolfram-Rolle in der deutschen Literatur, Stuttgart u. a. 1971, S. 149.

⁶² Vgl. ebd., V. 144–148. Wie das Grabmal im „Parzival“ die ambivalente Anlage der Gahmuretfigur vertieft, gewinnt auch der ambivalente Charakter der Minne, der im ersten Fragment des „Tituel“ mithilfe metaphorischer Repräsentationen diskursiv entfaltet wird, im *hunt vil wól geseilet* (147, 3) materielle und bildliche Gestalt, allerdings ohne dass dadurch die Frage nach dem Wesen der Minne bewältigt würde. Vgl. Stefan Seeber: Wolframs „Tituel“ und der Mythos der Minne, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 132, 2010, S. 43–61, hier S. 56f.; zu den bildgebenden Verfahren vgl. Christian Kiening, Susanne Köbele: Wilde Minne. Metapher und Erzählwelt in Wolframs Tituel, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 120, 1998, S. 234–265.

d. h. nicht-dargestellten Inschriften aufweisen, leisten mehr als das. Ihrer ‚Angebotsstruktur‘ versuchte ich mich anzunähern, indem ich die symbolischen Besetzungen repräsentierter Grabmäler in einem Spektrum miteinander intertextuell locker verknüpfter Erzählungen untersucht habe. Drei Tendenzen waren dabei festzustellen:

Während erstens historische Grabmäler der *memoria* dienen und ein materielles Substitut für Verstorbene bilden, das in Raum und Zeit überdauern kann, werden repräsentierte Grabinschriften immer dann relevant, wenn einer Figur ein spezifisches und selektives Vermächtnis verliehen werden soll: So kann das Epitaph der „Ecbasis captivi“ konkurrierende Sinnaspekte verdrängen, indem es den Grund für den Niedergang des Wolfsgeschlechts auf dessen Unmoral reduziert. Im „Ysengrimus“ hingegen ermöglicht die intertextuelle Einlagerung der Mohammed-Vita in das Epitaph, den Wolfstod als überfällige Sanktionierung seiner Häresie auszuweisen. Im „Parzival“ schließlich drückt sich im Grabmal die konflikthaft besetzte Zugehörigkeit des Helden zu der Gruppe der Christen wie der ‚Heiden‘ aus. Was hier erinnert wird, sind nicht nur die formalen Eckdaten einer Figuren-Biographie. Das erzählte Grabmal markiert den symbolischen Ort für konkrete textimmanente Deutungsentwürfe.

In struktureller Hinsicht, zweitens, ermöglicht die Grabinschrift vor allem die Einlagerung narrativer Gefüge und Motive. Im höfischen Erzählen und in der Tierepik schafft sie Strukturähnlichkeiten zur Legende oder Vita, weil auch sie teleologisch auf den Tod ihrer Protagonisten zuläuft; auf Motivebene stiften Dinginschriften öfter intertextuelle Bezüge, die auf eine kunstvoll erzählende Überbietung angelegt sind.

Im volkssprachigen Erzählen stellen die schrifttragenden Artefakte, drittens, einen beliebten Gegenstand poetologischer Überlegungen dar. Entscheidend ist dabei die Idee des Textes als materielles Kunstwerk, der Versuch also, die vorgefundenen Narrationsbausteine im neu geordneten Erzählvorgang so zu nobilitieren, dass das ‚Material‘ hinter dem neuen Kunstwerk zurücktritt. Im Falle der „Österreichischen Reimchronik“ scheint die Hundeleine gar zum abstrakten ‚Dingsymbol‘ der Wolframschen Erzählkunst avanciert zu sein. Mit der historischen Entwicklung des Grabmals und der ‚Wiederentdeckung‘ des Epitaphs hat das nur noch insofern zu tun, als sie die grundsätzliche Frage aufwirft, welchen Status textuelle, bildliche und materiale Repräsentation in einer Kultur beansprucht.

Teresa Schröder-Stapper (Duisburg-Essen)

Totengedenken zwischen Fakt und Fiktion.

Die zwei Grabinschriften für den Passauer Bischof Leonhard von Layming*

Als am 19. Mai 1839 der Regensburger Dom nach seiner Regotisierung wiedereröffnet wurde, hielt der damalige Domdekan und spätere Kardinal von Breslau, Melchior Diepenbrock, eine Predigt mit dem Titel „Der Tempelbau Gottes in der Menschheit“, in welcher er die Wiederherstellung des kargen, unverfälschten gotischen Kirchenbaus lobte:

Was im Laufe mehrerer Jahrhunderte ein verirrter Kunstgeschmack dahin verunstaltet, was unverständige Prunksucht und kleinliche Eitelkeit Entstellendes hineingebaut, sollte daraus entfernt, das oft schonungslos Verstümmelte und nachlässig Zerbrochene in ursprünglicher Gestalt wieder ergänzt, von Anfang her unvollendet Gebliebenes möglichst vollendet, und soweit die Mittel reichten, die reine Urform, wie sie aus dem Geiste des sinnigen Baumeisters hervorgegangen, wieder hergestellt werden. [...] Frei streben die gewaltigen und doch schlanken Pfeiler himmelwärts, nicht mehr verunstaltet durch geschmacklose Grabdenkmale, die die Eitelkeit gleich krüppelhaften Auswüchsen an sie hineinklebt, der es gleich galt, ob sie Gottes Haus verunstaltete, wenn nur ihr Name und Wappen über den modernden Gebeinen ihrer ehemaligen Träger prunkten [...]; frei blickt nun das Auge auf den Hochaltar hin, ungehindert können die Gläubigen Theil nehmen an der heiligen Handlung des Priesters am Altare.¹

* Der vorliegende Beitrag ist im Rahmen meines von der DFG geförderten Projektes „Die geschriebene Stadt – Das Wissen städtischer Inschriften in der Frühen Neuzeit“ entstanden, welches ich zugleich als Habilitationsprojekt an der Universität Duisburg-Essen verfolge. Ich danke Dr. Eva Baumkamp für die kritische Lektüre sowie Dominik Mrosek für die redaktionelle Korrektur.

¹ Die Predigt erschien 1839 als Druckschrift und wird in voller Länge publiziert bei Veit Loers: Die Barockausstellung des Regensburger Domes und seine Restaurierung unter König Ludwig I. von Bayern (1827–1839), in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 10, 1976, S. 229–265, hier S. 256f.; hier wird der Predigtauszug zitiert nach Walburga Knorr: Postmortale Präsenz

Damit kritisierte Diepenbrock zugleich den vormodernen *epigraphic habit*,² welcher sich nicht zuletzt durch das zahlreiche Anbringen unterschiedlicher Inschriften des Totengedenkens im Kirchenraum auszeichnete. Ihm entzog sich die Funktionalität der epigraphischen Praxis seiner Vorgänger nicht zuletzt auch, weil sich ihm der zugrundeliegende sinnstiftende Code aus Schriftzeichen, Symbolen und Bildern, deren Materialität und Platzierung nicht mehr in Gänze erschloss. Folgt man hingegen dem von Werner Paravicini erfundenen Edelmann, einem Herrn von Fleckenstein, auf seinem Weg durch eine frühneuzeitliche oberdeutsche Stadt, welcher ihn auch in die örtliche Stadt- und Stiftskirche führt, sind es eben die Wappen auf Totenschilden, Grabmälern und Stiftungsgütern, die sein Interesse erregen.³ Sie dienen ihm zur Identifikation der dort bestatteten Verstorbenen, der Stifter von Kirchenschmuck und der Mitglieder von Bruderschaften und anderen Korporationen, deren Stand und sozialen Rang die Wappen zugleich ausweisen. Mit Hilfe des komplexen Zeichensystems vormoderner Heraldik, dessen Decodierung er von klein auf gelernt hat, kann sich der auswärtige Edelmann im sozialen Raum der Stadtgesellschaft orientieren, seinen Platz darin einnehmen und derer gedenken, die nicht physisch anwesend sind.

1. Die Lebenden und die Toten – Inschriften des Totengedenkens

Die frühesten Zeugnisse städtischer vormoderner Epigraphik auf dem Gebiet des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation stammen aus Kirchen. Neben Bauinschriften an den Sakralbauten selbst sowie Stifterinschriften an liturgischem Gerät und Ausstattungsstücken gehören hierzu insbesondere Inschriften des Totengedächtnisses, die nicht selten den Hauptteil an den *in situ* oder kopiaal überlieferten Inschriftenkorpora des Langzeit-Editionsprojektes der Akademie der Wissenschaften „Die Deutschen Inschriften“ ausmachen.⁴ Rudolf M. Kloos subsumiert in seiner klassischen „Einführung in

und Repräsentation im spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Regensburg, in: Repräsentationen der mittelalterlichen Stadt, hg. v. Jörg Oberste, Regensburg 2008, S. 229–254, hier S. 229.

² Ramsay MacMullen: The Epigraphic Habit in the Roman Empire, in: The American Journal of Philology 103, 1982, S. 233–246.

³ Vgl. Werner Paravicini: Gruppe und Person. Repräsentation durch Wappen im späteren Mittelalter, in: Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte, hg. v. Otto Gerhard Oexle, Andrea von Hülsen-Esch, Göttingen 1998, S. 327–389, hier S. 336–338.

⁴ Dies gilt unter anderem für die Stadt Passau, deren Anteil an Inschriften des Totengedenkens am epigraphischen Gesamtbestand von Ramona Epp und

die Epigraphik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“ unter die Inschriftengattung Grab- und Gedächtnisinschriften verschiedene Inschriften des Totengedenkens, die er anhand unterschiedlicher Grabmaltypen differenziert.⁵ Hierzu gehören Grabplatten(/-plättchen), Grabsteine und Epitaphien. Grabplatten dienten der Abdeckung des Grabes innerhalb des Kirchenraumes, welches sie auf diese Weise zugleich markierten. Sie konnten sowohl als figurale als auch als Wappengrabplatte, jeweils häufig mit umlaufender Sterbeinschrift, gestaltet sein. Angesichts des begrenzten Raumes innerhalb der Kirchen wurden Grabplatten zu einem späteren Zeitpunkt nicht selten vom eigentlichen Grab getrennt und an anderer Stelle wieder aufgestellt oder aufgehängt. Sogenannte Grabplättchen waren deutlich kleiner und dienten allein der Markierung der Grabstelle im Kirchenraum. Sie ähneln in ihrer Funktion somit Grabsteinen, die den Begräbnisplatz eines Verstorbenen auf dem Friedhof kennzeichnen, jedoch anders als Grabplatten aufrecht gestellt wurden. Von Beginn an vom eigentlichen Grab losgelöst waren Wandgrabmäler, die allenfalls in der Nähe der Grabstelle aufgestellt bzw. aufgehängt wurden. Sie ähneln in ihrer Gestaltung zunächst Grabplatten. Ende des 15. Jahrhunderts tritt dann das für die Frühe Neuzeit typische Epitaph auf, welches neben Sterbeinschrift und Darstellung des Verstorbenen ein Andachtsbild umfasst.⁶ Nicht selten wurden gleich mehrere Gedächtnisinschriften unterschiedlichen Typs insbesondere für ranghohe Verstorbene angebracht.⁷

Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit Inschriften des Totengedenkens auf dem Gebiet des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation

Christine Steininger mit 85% beziffert wird. Damit stellt Passau keinesfalls einen Einzelfall dar, wie Editionen der Inschriftenkorpora Ingolstadts ebenso wie Helmstedts belegen. Jedoch weisen letztere einen größeren Bestand an Bauinschriften an und in Bauwerken in kommunalem wie privatem Besitz auf, deren Anteil in Passau mit lediglich 8% deutlich geringer ausfällt; vgl. Ramona Epp, Christine Steininger: Die Inschriftenträger bzw. Inschriftenarten, in: DI 67: Stadt Passau bis zum Stadtbrand 1662 (2006), S. LVIII–LXVI, hier S. LVIII; Christine Steininger: Einleitung, in: DI 99: Stadt Ingolstadt (2017), S. 9–56, hier S. 40, 47; Ingrid Henze: Einleitung, in: DI 61: Stadt Helmstedt bis 1800 (2005), S. VII–LVI, hier S. XXIX.

⁵ Rudolf M. Kloos: Einführung in die Epigraphik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Darmstadt 1980.

⁶ Zur Typologie vgl. Kloos (Anm. 5), S. 73–80; Anna-Maria Balbach: Sprache und Konfession. Frühneuzeitliche Inschriften des Totengedächtnisses in Bayerisch-Schwaben, Würzburg 2014, S. 32f.

⁷ Hier nicht berücksichtigt sind Totenschilder, die zur Begräbnisfeier in der Regel aus Holz angefertigt wurden. Sie hatten deutlich ephemeren Charakter; auch wenn es Beispiele für eine dauerhafte Anbringung gibt, wurden sie eigentlich situativ nur im Begräbniszusammenhang genutzt.

stellt das bereits genannte Editionsvorhaben „Die Deutschen Inschriften“ an den verschiedenen Arbeitsstellen der Akademien der Wissenschaften dar. Dessen außerordentlicher Verdienst besteht in der Sammlung, Rekonstruktion, Beschreibung, Klassifizierung und Kontextualisierung der Inschriften. Neben den Inschriften, die sich noch *in situ* befinden und vor Ort durch die Mitarbeiter der verschiedenen Arbeitsstellen aufgenommen werden, werden auch Inschriften zusammengetragen, die nur mehr kopiael überliefert sind. Quellengrundlage für deren Edition sind zeitgenössische Nachrichten in Chroniken, Leichenpredigten, Testamenten, Rechnungen, aber auch Inschriftensammlungen vom 16. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Neben der enormen Leistung, die sich hinter der Rekonstruktion heute verlorener Inschriften verbirgt, besteht der große Wert des Sammlungs- und Editionsprojekts „Die Deutschen Inschriften“ darüber hinaus in der Bereitstellung textphilologischer Ergebnisse, biographischer Informationen zu genannten Personen, intertextueller Bezüge sowie von Übersetzungen. Zudem wurde im Rahmen der Inschriftenkommission eine Systematisierung unterschiedlicher Inschriftengattungen und -typen entwickelt, an die weiterführende Forschungen anknüpfen können.

Notwendiges Kriterium für die Inschriften, die in die Edition der „Deutschen Inschriften“ aufgenommen werden, ist deren realer (bei *in situ* noch vorhandenen Inschriften) oder aber repräsentierter, faktualer Status (bei kopiael überlieferten Inschriften – sowohl in nicht erzählenden Kontexten als auch Erzählungen –, denen man unterstellt, einst real vorhanden gewesen zu sein). Einen komplementären Sammlungsanspruch, nämlich die Erfassung erzählter Inschriften, verfolgt das seit 2011 bestehende Projekt der Herausgeber dieses Bandes „Inschriftlichkeit. Reflexionen materialer Textkulturen in der Literatur des 12. bis 17. Jahrhunderts“.⁸ Beide Sammlungsprojekte stellen die Textkorpora für weiterführende sowohl historische als auch sprach- und literaturwissenschaftliche Forschungen zur Verfügung.

Inschriften des Totengedenkens haben anders als Inschriften im Allgemeinen schon längere Zeit die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen.⁹ Aus genuin historischer Perspektive haben Grabmäler und deren

⁸ Vgl. <https://inschriftlichkeit.materiale-textkulturen.de> (Stand: 05.03.2021).

⁹ Die Gattung vormoderner Inschriften im Allgemeinen erfreut sich erst seit jüngster Zeit größerer Beliebtheit. In diesen Zusammenhang gehören die im Umfeld des Heidelberger SFBs angesiedelten Forschungen zu kommunalen Inschriften des Spätmittelalters sowie zu Inschriften als Medien einer städtischen Erinnerungskultur. Vgl. *Inschriftenkulturen im kommunalen Italien. Traditionen, Brüche, Neuanfänge*, hg. v. Katharina Bolle, Marc von der Höh, Nikolas Jaspert, Berlin, Boston 2019; Marc von der Höh: *Erinnerungskultur*

Inschriften in Untersuchungen zur vormodernen Sepulkralkultur Berücksichtigung gefunden. In diesem Zusammenhang wurden sie zum einen als Medien der vormodernen Memorialpraxis¹⁰ sowie der ständischen Repräsentation (häufig in Kombination) untersucht, wobei Arbeiten zum Adel¹¹ überwiegen.¹² Aus eher sprachwissenschaftlicher Perspektive wurde hingegen

und frühe Kommune. Formen und Funktionen des Umgangs mit der Vergangenheit im hochmittelalterlichen Pisa, Berlin 2006; Nikolas Jaspert: Politische Epigraphik und die Nutzung der Antike in den iberischen Reichen des frühen und hohen Mittelalters, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 101, 2019, S. 259–288; Regula Schmid Keeling: *Geschichte im Dienst der Stadt. Amtliche Historie und Politik im Spätmittelalter*, Zürich 2009; Regula Schmid Keeling: *Öffentliche Geschichte. Kommunale Inschriften in der frühneuzeitlichen Stadt*, in: *Interaktion und Herrschaft. Die Politik der frühneuzeitlichen Stadt*, hg. v. Rudolf Schlögl, Konstanz 2004, S. 409–448.

¹⁰ Vgl. Sebastian Scholz: Totengedenken in mittelalterlichen Grabinschriften vom 5. bis zum 15. Jahrhundert, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 26, 1999, S. 37–59; Sebastian Scholz: „Durch eure Fürbitten ist er Gefährte der Heiligen“. Grabinschrift als Ausdruck des Totengedenkens im Mittelalter, in: *Bücher des Lebens – Lebendige Bücher*, hg. v. Peter Erhart, Jakob Kuratli Hübli, St. Gallen 2010, S. 153–161.

¹¹ Vgl. Inga Brinkmann: *Grabdenkmäler, Grablegen und Begräbniswesen des lutherischen Adels. Adlige Funeralrepräsentation im Spannungsfeld von Kontinuität und Wandel im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert*, Berlin, München 2010; Karin Tebbe: *Epitaphien in der Grafschaft Schaumburg. Die Visualisierung der politischen Ordnung im Kirchenraum*, Marburg 1996; Andreas Zajic: „Zu ewiger gedächtnis aufgericht“. *Grabdenkmäler als Quelle für Memoria und Repräsentation von Adel und Bürgertum im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. Das Beispiel Niederösterreich*, Wien, München 2004.

¹² Vgl. Stefanie Knöll: *Geistesadel. Grabmonumente für Professoren in Oxford, Leiden und Tübingen im 17. Jahrhundert*, in: *Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Mark Hengerer, Köln, Weimar, Wien 2005, S. 71–89; Stefanie Knöll: *Die Grabmonumente der Stiftskirche in Tübingen*, Stuttgart 2007; Renate Kohn: *Zwischen standesgemäßem Repräsentationsbedürfnis und Sorge um das Seelenheil. Die Entwicklung des frühneuzeitlichen Grabdenkmals*, in: *Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Mark Hengerer, Köln, Weimar, Wien 2005, S. 19–46; Helfried Valentitsch: *Grabinschriften und Grabmäler als Ausdruck sozialen Aufstiegs im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit*, in: *Epigraphik 1988: Referate und Round-Table-Gespräche*, hg. v. Walter Koch, Wien 1990, S. 168–178; Wolfgang Eric Wagner: *Art. Grabmäler*, in: *Universitäre Gelehrtenkultur vom 13.–16. Jahrhundert. Ein interdisziplinäres Quellen- und Methodenhandbuch*,

nach dem Zusammenhang von Konfession und sprachlicher Gestaltung von Grabmalinschriften gefragt.¹³

Im Zentrum der nachfolgenden Ausführungen stehen zwei Grabinschriften für den Passauer Bischof Leonhard von Layming aus dem Dom St. Stephan aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, die aufgrund ihrer unterschiedlichen Überlieferungssituation dazu geeignet sind, um nach dem Verhältnis der in diesem Band verhandelten Kategorien Repräsentation, Poetizität, Fiktionalität und Fiktivität zu fragen. Hierzu werden zunächst beide Grabinschriften in ihrer Anbringungs- und Überlieferungssituation analysiert. In einem zweiten Schritt frage ich nach der Funktionalisierung von Grabinschriften als Raum- und Zeitpraktik. Schließlich werde ich dem Zusammenspiel von realen und fiktiven Erzählelementen in Grabinschriften und den damit verbundenen Fallstricken ihrer Analyse nachgehen, bevor ich meine Ergebnisse thesenhaft zusammenfasse.

2. Fallbeispiel: Die zwei Grabinschriften für den Passauer Bischof Leonhard von Layming

1662 ging die mittelalterliche Stadt Passau in Flammen auf. Der verheerende Brand zerstörte weite Teile der Stadt. Dies galt auch für den Dom, dessen „Dach und ein Großteil der Inneneinrichtung, darunter Bischofsgrabmäler, verbrannten“.¹⁴ Dank einer Handschrift, dem sogenannten Trenbach-Codex, bei dem es sich hauptsächlich um „eine Überarbeitung der Passauer Bistumsgeschichte von Kaspar Bruch (1518–1557) durch Lorenz Hochwart aus dem Jahr 1553“ handelt,¹⁵ sind die Grabmäler sowie Grabinschriften nicht vollends verloren, sondern hier kopia! überliefert. Dies gilt auch für die Grabinschrift des Passauer Bischofs Leonhard von Layming, welcher von 1423 bis

hg. v. Jan-Hendryk de Boer, Marian Füssel, Maximilian Schuh, Stuttgart 2018, S. 451–473 (hier weiterführende Literatur).

¹³ Vgl. Balbach (Anm. 6); Christine Steininger: Ille patrem et patriam consanguineosque relinquens prae veteri prae veteri duxit religione nihil. Die Grabdenkmäler von vom Luthertum zum Katholizismus Konvertierter in Ingolstadt, in: Konfession und Sprache in der Frühen Neuzeit. Interdisziplinäre Perspektiven, hg. v. Jürgen Macha, Anna-Maria Balbach, Sarah Horstkamp, Münster u. a. 2012, S. 185–200.

¹⁴ Ramona Epp: Die nicht-originale Überlieferung der Inschriften, in: DI 67: Stadt Passau bis zum Stadtbrand 1662 (Anm. 4), S. XXII–XXXIII, hier S. XXII.

¹⁵ Ebd., S. XXIV.

zu seinem Tod 1451 dem Bistum vorstand.¹⁶ Seine letzte Ruhestätte fand er im Passauer Dom *extra Chorum in latere meridionalis, ante aram sancti Leonhardi* („außerhalb des Chores im Mittelschiff vor dem Altar des Heiligen Leonhard“).¹⁷ Ganz in der Nähe ließ er bereits zu Lebzeiten ein Wandgrabmal errichten, das spätestens nach seinem Tod mit einer Grabinschrift versehen wurde:

Anno Domini M.cccc. li. In die Sancti Johannis Baptistae Obiit Reverendissimus in Christo pater et dominus Leonhardus de Layming natus, huius ecclesiae presul benemeritus et Castrorum ecclesiae magnificus restaurator. Cuius anima requiescat etc.

„Im Jahre des Herrn 1451, am Tag des Hl. Johannes des Täufers, starb der hochwürdigste Vater in Christus und Herr, Herr Leonhard, Geborener von Layming, dieser Kirche wohlverdienter Vorsteher und großartiger Restaurator von Burgen (und) Kirchen, dessen Seele ruhe usw.“¹⁸

Die Grabinschrift folgt dem traditionellen *anno domini*-Formular, das neben dem Todesjahr und dem Todestag, hier mit Hilfe des kirchlichen Heiligen- und Festkalenders datiert, den Namen und die Amtsstellung des Verstorbenen nennt; den Schluss bildet die wiederholt in diesem Zeitraum in Passau auftretende Bitte *cuius anima requiescat...* („seine Seele ruhe...“), die in der koptialen Überlieferung wahrscheinlich verkürzt wiedergegeben wurde. Hinzu kommt der Hinweis auf seine rege Bautätigkeit, der das relativ starre *anno domini*-Formular erweitert und dem Bedürfnis, den eigenen Nachruhm zu sichern, Rechnung trägt. Weitere Aussagen zum Beispiel über die Platzierung der Inschrift auf dem Grabmal (im Mittelfeld oder umlaufend) werden in der Handschrift nicht gemacht.

¹⁶ Vgl. August Leidl: Art. Leonhard von Laiming, in: Neue Deutsche Biographie 14, 1985, S. 249–250, Onlineversion unter: <https://daten.digitaler-sammlungen.de/0001/bsb00016332/images/index.html?seite=263> (Stand: 10.03.2021).

¹⁷ Clm 27085: *Johannis Sterlinger catalogus pontificum Salisburgensium, cum insignibus pictis. Episcoporum Laureacensium Pataviensiumque catalogus a Bruschio poeta primum editus, ac a Laurentio Hochwarto maiorum suorum iussu recognitus ac interpolatus, cum 81 effigiebus pictis [u. a.]* (sog. „Trenbach-Codex“), Bayerische Staatsbibliothek, Digitalisat: <https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV037289731> (Stand: 16.08.2021), fol. 192v; Übersetzung von Teresa Schröder-Stapper.

¹⁸ DI 67: Stadt Passau bis zum Stadtbrand 1662 (Anm. 4), Nr. 143; dort auch die Übers. durch Christine Steininger. Die Edition hat Inschriften und Beschreibung aus Clm 27085, fol. 192v übernommen.

Über Gestalt und Aussehen des Grabmals gibt hingegen der italienische Humanist und spätere Papst Pius II. Enea Silvio Piccolomini Auskunft, der sich 1444 in Passau aufhielt und während dieses Aufenthaltes Gast bei Bischof Leonhard von Layming war.¹⁹ In einem Brief an eben jenen preist Piccolomini das Grabmal aus prachtvollem Marmor (*mirificum marmor*), dessen bildhauerische Qualität er nicht nur mit den Werken der altgriechischen Bildhauer Phidias und Praxiteles vergleicht, sondern auch als die römischen Skulpturen übertreffend bewertet. Dem schließt sich die Beschreibung an: Ihr zufolge befand sich auf dem Grabmal eine Ganzkörperdarstellung des Bischofs mit dem Kreuz auf der Brust und der Mitra auf dem Haupt; flankiert wurde dieser auf beiden Seiten durch die Figur Hiobs, zu seinen Füßen waren zwei Löwen abgebildet; auf der Mitra wiederholte sich die Darstellung des Bischofs neben dem Bild der Heiligen Jungfrau Maria; die ganze Szenerie wurde von Engelsdarstellungen begleitet; hinzu kamen schließlich wiederholte Abbildungen des Wappens Leonhards von Layming sowie des Hochstifts.²⁰ Diese Beschreibung entspricht dem Typus der figuralen Grabplatte – auch wenn sowohl die Beschreibung im Trenbach-Codex als auch bei Piccolomini klar erweisen, dass das Grabmal nie als Bodenplatte, sondern durchweg als Wandgrabmal konzipiert war – in Abgrenzung zur Wappengrabplatte, welche in Passau deutlich häufiger vertreten war. Somit scheint man mit der Wahl eines figuralen Grabmonuments, dem hohen Rang des Bischofs Rechnung getragen zu haben.

Von einer Inschrift weiß Piccolomini hingegen nichts zu berichten. Steininger geht in der Edition der Passauer Inschriften daher davon aus, dass die im Trenbach-Codex überlieferte Grabinschrift erst später entstanden ist.²¹ Piccolomini beklagt vielmehr: „Nur eines fehlte an Eurem Grab, es war dort nämlich kein Epitaph, das Eurer Vorzüge würdig wäre.“²² Daher schickte er mit seinem Brief zugleich einige als Epitaphentext gedachte Verse mit, die, „wenn sie euch gefallen, in einem [sic.] der Steine Eures Grabmals eingehauen werden und der Nachwelt Euer Gedächtnis überliefern [können]“.²³

¹⁹ Vgl. Herbert Schindler: Das verschollene Layming-Grabmal im Passauer Dom, in: Ostbairische Grenzmarken: Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde 18, 1976, S. 137–142.

²⁰ Eneas Silvio Piccolomini an Leonhard von Layming (Passau, 22. Juli 1444), dt. Übers. in: Enea Silvio Piccolomini: Briefe, Dichtungen, aus dem Lat. übertr. v. Max Mell, Ursula Abel, München 1966, S. 139–141, hier S. 140; eine ebenfalls dt. Übers. bei Schindler (Anm. 19), S. 138f.

²¹ Vgl. DI 67: Stadt Passau bis zum Stadtbrand 1662 (Anm. 4), Nr. 143.

²² Piccolomini (Anm. 20), S. 140.

²³ Ebd.

Epitaphium Leonardii Pataviensis episcopi
Qui populos rexit moderatius undique muris
Opida qui cinxit edibus eximiis,
Qui simul ecclesias ruinosaque castra refecit,
Qui census auxit pignora quique luit,
Quem bonus ingenti car dilexit amore
Et gener Albertus et Fridericus adhuc,
Largus elemosina, peregregius, optimus hospes,
Clarus et ingenio, clarus eloquio.
Durus in Hussitas, Laimingo e sanguine cretus,
Justus et in cunctis, providus atque pius,
Hujus in hoc tumulto presul dignissimus urbis
Conditus est. Heu cur Leonardus obit?
Stat sua cuique dies moritus majorque minorque.
Nil hominum Melius quam bene scire mori.

„Grabschrift für Leonhard, Bischof von Passau
Der die Völker beherrscht voll Milde und der ihre Städte
Schmückte mit Mauerwerk, schmückte mit manchem Palast,
Der die Kirchen zugleich und verfallene Schlösser erneuert,
Der die Pfänder gelöst, und jegliche Einkunft vermehrt,
Dem unser gütiger Kaiser mit größter Liebe geneigt war,
Albrecht, sein Schwiegersohn auch, Friedrich blieb nicht zurück,
Er, der trefflichste Wirt, der vielen mit Wohltaten beistand,
Hochberühmt durch sein Wort, hochberühmt durch den Geist,
Doch den Hussiten verhaßt; entsprossen dem Blute der Laiming,
Allenthalben gerecht, vorsorglich immer und fromm,
Leonhard, wahrlich der beste von allen Fürsten von Passau,
Ihn verbirgt dieses Grab. Warum, ach, mußte er sterben?
Jeden ereilet sein Tag, den Größten wie den Geringsten.
Und der Treffliche denkt immer getreu an den Tod.“²⁴

Deutlich ausführlicher als für Epitaphinschriften üblich werden hier Taten und Tugenden des Bischofs gepriesen und sein Tod beklagt; die letzten beiden Zeilen verfolgen zudem eine didaktische Funktion, indem sie dem Betrachter die Gewissheit des eigenen Todes vor Augen führen, dessen Stunde ungewiss ist, und ihn daher zu steter Vorsorge für einen guten, vorbereiteten Tod ermahnen.²⁵ Es fehlt hingegen der Sterbevermerk wie er für Grabschriften im *anno domini*-Formular typisch, für Gedenkinschriften auf Epi-

²⁴ Lat. zitiert nach DI 67: Stadt Passau bis zum Stadtbrand 1662 (Anm. 4), Nr. 143.; Übers. zitiert nach Schindler (Anm. 19), S. 139.

²⁵ Vgl. Philippe Ariès: Geschichte des Todes, München ⁹1999, S. 385–400; Ute Monika Schwob: Sorge um den „guten Tod“ – Angst vor dem „jähren Tod“.

taphien hingegen nicht unbedingt gebräuchlich war. Beide Inschriftenformen ergänzten sich vielmehr und befanden sich nicht selten voneinander abgesetzt beide auf dem seit dem Spätmittelalter auftretenden Grabmaltyp des Epitaphs kombiniert mit einem Andachtsbild. Ob der von Piccolomini verfasste Text Bischof Leonhard von Layming gefallen und seinen Weg vom Papier in den Stein gefunden hat, der dann im Stadtbrand von 1662 zerstört wurde, ist heute nicht mehr zu klären.

Stattdessen sollen die beiden Grabinschriften dazu dienen, nach den Berührungspunkten von realen und fiktiven Inschriften sowie ihrer Funktionalisierung zu fragen. Gemäß der in diesem Sammelband vorgeschlagenen Typologie ist die Sterbeinschrift im nicht-poetischen *anno domini*-Formular zu den zwar nicht mehr real erhaltenen, jedoch repräsentierten Inschriften in einem nicht erzählenden Kontext zu zählen – sie wird nämlich in der Passauer Bistumsgeschichte im Abschnitt über die Vita Bischof Leonhard von Laymings wiedergegeben, ist dort aber nicht in eine Narration eingebunden, vielmehr steht die Beschreibung des Grabmals für sich. Ihre Präsentation suggeriert ihre ehemals reale Existenz und hat die Mitarbeiter der Inschriftenkommission daher dazu veranlasst, der Aussage Glauben zu schenken und die Inschrift in der Edition der Passauer Inschriften wiederzugeben. Dafür, dass Piccolominis Entwurf einer Epitaphinschrift zu einem späteren Zeitpunkt real ausgeführt wurde, fehlen hingegen plausible Hinweise; sie wird daher nicht als eigenständiger Eintrag in die Edition, sondern lediglich als intertextueller Beleg aufgenommen. Dabei weist die Inschrift durchaus faktuale wie reale Elemente auf, indem sie sich an real ausgeführten Epitaphinschriften (Topoi, Versmaß) orientiert und auf reale Personen und Ereignisse Bezug nimmt.

3. Inschriften als Raum- und Zeitpraktik

Fragt man nach dem Sinn von Inschriften im Allgemeinen sowie Grabinschriften im Besonderen, gerät deren Verortung im Raum und in der Zeit in den Blick. Sie transportieren nicht allein zeitgenössische Raum- und Zeitkonzepte, sondern – so meine These – konstituieren den Raum und die Zeit, indem mit ihrer Hilfe Grenzen im Raum gezogen, zwischen verschiedenen

Religiös-moralische Mahnungen und Reaktionen von Seiten der Gläubigen, in: *du guoter tôt*. Sterben im Mittelalter – Ideal und Realität, hg. v. Markus J. Wenninger, Klagenfurt 1998, S. 11–30; Gerhard B. Winkler: Die *ars moriendi* des Mittelalters zwischen Volksfrömmigkeit und kirchlicher Lehre, in: *du guoter tôt*. Sterben im Mittelalter – Ideal und Realität, hg. v. Markus J. Wenninger, Klagenfurt 1998, S. 1–10.

Zeitebenen differenziert oder Raum und Zeit überbrückt werden. Vor diesem Hintergrund möchte ich im Folgenden Inschriften als Raum- und Zeitpraktik in den Blick nehmen, mit Hilfe derer Räume und Zeiten strukturieren und mehr noch: Räume und Zeiten immer wieder hervorbringen, aktualisieren und modifizieren.

Einer solchen Herangehensweise liegt ein sozial-konstruktivistisches Raum- und Zeitverständnis zugrunde. Raum und Zeit werden demnach nicht als natürliche Entitäten aufgefasst, sondern als „eine Ordnungs- und Sinnkategorie, eine vom Menschen entworfene Dimension, über die sie [die Menschen] ihre natürliche und soziale Umwelt zu erfassen und zu ordnen suchen“.²⁶ Hier deutet sich bereits an, dass damit immer auch Macht-Fragen verbunden sind. Pierre Bourdieu spricht in diesem Zusammenhang von der Verfügungsmacht über Raum und Zeit.²⁷

Grabmäler und deren Inschriften sind von ihren Anfängen bis in die Gegenwart zunächst einmal durch ihre retrospektive Funktion als Medien der Erinnerung und des Gedenkens an die oder den Verstorbenen charakterisiert. Dieser Gedanke ist eng mit einer seit der Spätantike gewandelten Jenseitsvorstellung verbunden, wonach die unsterbliche Seele nach dem Tod auf das Jüngste Gericht wartet – je nach Ausmaß der Sündenschuld entweder direkt im Himmel oder zur Läuterung im Fegefeuer oder aber auch direkt in der Hölle.²⁸ Während die einen bereits gerettet und die anderen verdammt waren, richtete sich das Augenmerk der mittelalterlichen *memoria* auf diejenigen Sünder, die durch ihre Buße im Fegefeuer vor den Quallen der Hölle gerettet werden sollten.²⁹ Denn „mit der Annahme eines Läuterungsortes für die armen Seelen [...] gewinnen das Gebet und andere Zuwendungen für die Verstorbenen an Bedeutung“,³⁰ um deren Zeit im Fegefeuer zu verkürzen. „Nur vor diesem Hintergrund läßt sich die Bedeutung von Inschriften für das Totengedenken ermessen, da sie die Toten vergegenwärtigen und die Lebenden

²⁶ Karl H. Hörning: Experten des Alltags. Die Wiederentdeckung des praktischen Wissens, Weilerswist 2001, S. 117.

²⁷ Vgl. Pierre Bourdieu: Physischer, sozialer und angeeigneter physischer Raum, in: Stadt-Räume, hg. v. Martin Wentz, Frankfurt/Main, New York 1991, S. 25–34, hier S. 31. Während es Bourdieu hier allein um den Raum geht, lässt sich seine Beobachtung jedoch ebenso auf die Zeit übertragen.

²⁸ Vgl. zum Wandel der Jenseitsvorstellungen im Mittelalter die klassische Studie von Jacques Le Goff: Die Geburt des Fegefeuers. Vom Wandel des Weltbildes im Mittelalter, München 1990.

²⁹ In diesem Zusammenhang hat Le Goff die Formel von der „Solidargemeinschaft“ der Lebenden und Toten geprägt. Le Goff (Anm. 28), S. 22.

³⁰ Balbach (Anm. 6), S. 69.

zum Gebetsgedenken mahnten.“³¹ Inschriften sollten demnach sowohl die räumliche als auch zeitliche Trennung zwischen den Lebenden und den Toten überbrücken, die körperlich Abwesenden präsent halten und das lineare Fortschreiten der Zeit einfrieren.

Dieser Funktion entsprach das seit dem 10. Jahrhundert bis weit ins Spätmittelalter hin gebräuchliche einfache Formular der Grabmalinschriften, in denen neben dem Namen der/des Verstorbenen noch der Sterbetag verzeichnet war. Damit unterschied sich der Inschriftenwortlaut kaum von einem Nekrologieneintrag. Der Epigraphiker Sebastian Scholz vermutet sogar, dass es sich um eine „Übernahme der in den Nekrologien üblichen Einträge in die monumentale Form der Inschriften“ handelt.³²

Bei der Grabinschrift auf dem Layming-Grabmal handelt es sich bereits um eine Weiterentwicklung, das sogenannte *anno domini*-Formular. Dessen Entstehung steht in einem engen Zusammenhang zu dem im Spätmittelalter einsetzenden Wandel der Totenmemoria, bei dem die individuelle Gebetsleistung der Familienangehörigen zu Gunsten des institutionellen Totengedenkens im Rahmen der Messfeier an Bedeutung verlor. Das *anno domini*-Formular enthielt mit Sterbejahr und -tag, Name und Stand des Verstorbenen alle Informationen, die nötig waren, um eine Grabstätte einer bestimmten Person zuzuordnen. Denn der Besuch des Grabes sowie der dortige Vollzug unterschiedlicher Praktiken war fester Bestandteil der liturgischen Memorialpraxis.³³ Selbst bei hochgestellten kirchlichen Amtsträgern wie den Passauer Bischöfen – darunter Leonhard von Layming – wich man daher nicht von diesem Formular ab. Das relativ starre *anno domini*-Formular konnte aber durch weitere Inhalte wie Devisen, Wahlsprüche oder die Erinnerung an bestimmte Ereignisse, Tätigkeiten oder Stiftungen ergänzt werden, „um etwa dem Bedürfnis nach ständischer Abgrenzung Rechnung zu tragen“.³⁴ Vor diesem Hintergrund wurde in der Forschung neben der Funktion als Medium der Erinnerung immer auch der ständische Repräsentationscharakter von Grabdenkmälern betont.³⁵

Dies spiegelt sich auch in der Sterbeinschrift Leonhards von Layming wider, die zugleich den Hinweis auf sein Wirken als *magnificus restaurator* (großartiger Erneuerer) von Burgen und Kirchen enthält. Inwiefern der Bischof an der Konzeption der wohl später entstandenen Grabinschrift beteiligt war, kann nicht gesagt werden, ist aber auch nicht völlig unwahrscheinlich. Sicher dürfte hingegen seine Einflussnahme auf die materielle Gestaltung

³¹ Scholz 1999 (Anm. 10), S. 37.

³² Ebd., S. 43.

³³ Vgl. ebd., S. 47, 52.

³⁴ Ebd., S. 53f.

³⁵ Vgl. Brinkmann (Anm. 11); Zajic (Anm. 11).

des Grabmals noch zu seinen Lebzeiten sein. Deren figurale Ausführung – in Abgrenzung zu den in Passau deutlich zahlreicher vertretenen Wappengrabmalern – ebenso wie die Platzierung im Mittelschiff und somit im Zentrum der Kirche trugen dazu bei, die hohe Rangstellung des Bischofs weithin sichtbar zum Ausdruck zu bringen.

Ausführlicher als die kopiael überlieferte Grabinschrift geht Piccolomini in seinem Inschriftenentwurf auf die Verdienste Bischof Leonhards ein: Neben sein Wirken als Bauherr treten sein gutes, ökonomisch solides bischöfliches Regiment, seine Beratertätigkeit am Hof des Kaisers und sein Kampf gegen die Hussiten – Piccolomini bezieht sich somit auf reale Begebenheiten. Die Betonung seiner Gastfreundschaft dürfte hingegen auf das Verhältnis von Layming als Gastgeber und Piccolomini als dessen Gast anspielen. Die darüber hinaus gepriesenen Tugenden (gerecht, vorsorgend, fromm) sowie Geistesgaben haben deutlich stärker topischen Charakter und durften ebenso wie Totenklage und didaktische Ermahnung zum Abschluss einer solchen Epitaphinschrift nicht fehlen.

Mit der vorzeitigen Beauftragung und Aufstellung seines Wandgrabmals traf Bischof Leonhard von Layming bereits zu Lebzeiten Vorsorge für sein Totengedächtnis. In diesem Zusammenhang gewinnt auch der Ort seiner Begräbnisstätte sowie des Wandgrabmals an Bedeutung, welche in unmittelbarer Nähe zum Altar des Heiligen Leonhard, seines Namenspatrons, platziert wurden. Es ist durchaus plausibel, dass der Altar ebenso wie eventuell damit verbundene Messstiftungen von Leonhard von Layming eben mit dem Ziel gestiftet wurden, um dort sein künftiges Totengedenken zu institutionalisieren.³⁶ Auf diese Weise suchte er nicht allein das künftige Handeln der Gläubigen, die an seinem Grabmal jetzt und in Zukunft für sein Seelenheil beten sollten, zu beeinflussen, sondern zugleich die Erinnerung an sein Wirken als Bischof zu steuern.

Insbesondere die schwierigen Anfänge seines Episkopats bleiben sowohl im Arrangement aus Grabmal, Grabstätte und Altar als auch im Inschriftenentwurf Piccolominis unerwähnt und bilden somit einen ‚blinden Fleck‘. 1423 wurde Leonhard von Layming, nachdem er bereits verschiedene geistliche Pfründen, darunter auch ein Domkanonikat in Passau erworben hatte, unterstützt durch die bayerischen Parteigänger im Domkapitel und gegen den Willen Herzog Albrechts von Österreich, zum Passauer Bischof gewählt und in der Folge als solcher von Papst und Kaiser bestätigt. Erst einige Jahre später gelang unter Vermittlung des Salzburger Metropolitan die Versöh-

³⁶ Scholz betont den engen Zusammenhang von Grablege, Altar- und Messstiftungen als Charakteristikum der gewandelten Memorialpraxis vom individuellen Gebetsgedenken der Familienmitglieder zum institutionalisierten Gebetsgedenken in der Messe (Scholz 1999 [Anm. 10], S. 47–49).

nung mit dem österreichischen Herzog, zu dessen engem Berater Bischof Leonhard nach seiner Wahl zum deutschen König (Albrecht V.) aufstieg³⁷ – wie von Piccolomini dann wiederum im Inschriftenentwurf hervorgehoben.

Ähnliches gilt für die Konflikte mit der Passauer Bürgergemeinde, die die Umstände seiner strittigen Wahl nutzten, um sowohl im Innern (eigenmächtige Wahl von Bürgermeister und Rat, Verweigerung von Steuerzahlungen) als auch nach außen (unabhängiges städtisches Aufgebot während der Hussitenkriege) eine eigenständige Politik zu betreiben. Den Höhepunkt bildete der Ausbruch eines offenen Aufruhrs, in dessen Folge die bischöflichen Festungen Ober- und Niederhaus – wenn auch erfolglos – belagert wurden.³⁸ Diese Umstände stehen indessen in deutlichem Widerspruch zu Piccolominis Aussage über das milde Regiment des Bischofs.

In diesem Kontext stellt sich die Frage nach den Beweggründen Piccolominis, einen solchen Inschriftenentwurf zu verfassen. In seinem begleitenden Brief erklärt er, dem Mangel einer würdigen Gedenkschrift abhelfen zu wollen. Eine solche soll „nicht bloß den lebenden, sondern auch den künftigen Geschlechtern zur Belehrung, was für ein Kirchenfürst und von welchem Segen für die Kirche Ihr wart, und Euren Nachfolgern zur Mahnung, nicht bloß Euren Platz einzunehmen, sondern auch Eure Vorzüge zu zeigen“, dienen.³⁹ Noch während seines Passau-Aufenthaltes verfasst, handelt es sich einerseits um eine Dankesbekundung für die Gastfreundschaft Leonhards von Laiming, der Piccolomini etwa zur gleichen Zeit darüber hinaus die Pfarrei in Aspach übertrug.⁴⁰ Andererseits konnte Piccolomini den Entwurf nutzen, um sein eigenes poetisches Talent vorzuführen – Kaiser Friedrich III., in dessen Diensten er zu der Zeit stand, krönte ihn bereits 1442 in Frankfurt a.M. mit der Dichterkrone zum *poeta laureatus*⁴¹ – und ein humanistisches Bildungsideal zu propagieren, wofür er wiederholt auf das Medium

³⁷ Vgl. Leidl (Anm. 16), S. 249f.

³⁸ Vgl. Richard Loibl: Die Stadt im späten Mittelalter: Wirtschaftskraft und Verfassungstreit, in: Geschichte der Stadt Passau, hg. v. Egon Boshof u. a., 2., erw. u. aktual. Aufl., Regensburg 2003, S. 97–130, hier S. 119f.

³⁹ Enea Silvio Piccolomini an Bischof Leonhard von Laiming (Passau, 22. Juli 1444), zitiert nach Schindler (Anm. 19), S. 138f., Zitat S. 139.

⁴⁰ Vgl. Josef Haiml: Aspach im Spiegel der Geschichte, in: Aspach einst u. jetzt. Festschrift zur Feier der Markterhebung am 3. Juni 1928, Ried 1928, S. 11–30, hier S. 28.

⁴¹ Vgl. Johannes Helmrath: Art. Pius II., in: Neue Deutsche Biographie 20, 2001, S. 492–494, Onlineversion unter: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118594702.html#ndbcontent> (Stand: 08.03.2021). Zu den vormodernen Dichterkronungen vgl. Albert Schirrmeyer: Triumph des Dichters. Gekrönte Intellektuelle im 16. Jahrhundert, Köln, Weimar, Wien 2003.

Brief zurückgriff.⁴² In dem Fall hätte die tatsächliche materielle Ausföhrung der Inschrift eine deutliche Steigerung ihrer Wirkmächtigkeit bedeutet und zugleich den Kreis der Rezipienten enorm vergrößert. Der Inschriftenentwurf Piccolominis stellt somit den Versuch dar, nicht nur Bischof Leonhard von Layming, sondern ebenso Piccolomini selbst ein Denkmal zu setzen, das die Zeiten überdauern sollte. Anders als Layming konnte Piccolomini aber nicht frei über den Kirchenraum des Domes verfügen, sondern war bei der Materialisierung seines Inschriftentextes auf den Gutwillen des Bischofs angewiesen.

Vor dem Hintergrund der strittigen Bischofswahl Leonhards von Layming gewinnt erneut sowohl der Zeitpunkt der Aufstellung des Grabmals als auch dessen Platzierung an Bedeutung. Der Ingolstädter Geschichtsschreiber Wiguleus Hund (von Lauterbach) datiert in seiner Geschichte des Erzbistums Salzburg, die auch die unterstellten Bistümer Freising, Passau und Regensburg mitbehandelt, die Aufstellung des Grabmals bereits ins erste Regierungsjahr des Bischofs.⁴³ Die Anbringung des Wandgrabmals zu Beginn des Episkopats im Passauer Dom, dessen Bau Layming während seiner Amtszeit vorantrieb, und damit im symbolischen Zentrum seiner Bischofsherrschaft könnte somit als Mittel der Rauman eignung sowie Artikulation legitimer Herrschaftsansprüche gewertet werden. In diesem Zusammenhang gewinnen die von Herbert Schindler in Verbindung mit dem Grabmal erwähnten „Layming-Wappensteine“ an Bedeutung, die während seines Episkopats am äußeren Nordturm des Oberhauses sowie in der dortigen Erkerkapelle, aber auch über dem Nordportal des Passauer Rathauses angebracht wurden.⁴⁴ Leonhard von Layming schrieb mit dieser raumgreifenden Praktik des *brandings* seinen Herrschaftsanspruch an symbolträchtigen Orten seiner Bischofs- (Dom, Festung) ebenso wie Stadtherrschaft (Rathaus) in

⁴² Vgl. Helmrath (Anm. 41), S. 492.

⁴³ Wiguleus Hund von Laiterbach: *Metropolis Salisburgensis, Nachdruck Regensburg 1719*, S. 216: *Obiit podagricus, ipsa die Corporis Christi, anno 1451. Sepelitur Patavii apud S. Stephanum sub marmore, quod sibi primo suae gubernationis anno eleganter & affabre incidi ipse curarat* (dt. Übers. von Teresa Schröder-Stapper: „Er starb gichtkrank am Fronleichnamstag, im Jahr 1451. Er wurde begraben in Passau bei St. Stephan unter einem Mamor[denkmal], welches er im ersten Jahr seiner Leitung [Regierung] elegant & kunstreich gemeißelt selbst besorgt hat“).

⁴⁴ Vgl. die Abbildungen der Wappen in: Die Kunstdenkmäler von Bayern, hg. v. Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, Die Kunstdenkmäler von Niederbayern 3: Stadt Passau (mit Einschluß der Gemeinden Beiderwies und Hacklberg), bearb. von Felix Mader, München 1919, Fig. 345 (Schlussstein Laiming-Erker), S. 420; Fig. 377 (Nordportal des Passauer Rathauses), S. 454.

eben den Herrschafts-Raum ein, über den sich seine Ansprüche erstreckten, und stellte diesen damit überhaupt erst performativ her. Wappen als herrschaftlichen Hoheitszeichen kamen in diesem Zusammenhang eine große Bedeutung zu, die als „politische [...] Visualisierungsmedien“ par excellence gelten dürfen und damit die Stadt als Herrschaftsraum nicht allein prägten, sondern mehr noch konstituierten.⁴⁵ Adressaten dieser epigraphischen Herrschaftspraxis waren zum einen das Domkapitel und die weiteren Dignitäten, die ihn nicht geschlossen zum neuen Bischof erwählt hatten, zum anderen die sich widersetzende Bürgergemeinde, die mit der Anbringung des bischöflichen Wappens am Rathaus an ihre Unterordnung unter die Stadtherrschaft des Bischofs erinnert wurden; und schließlich die auswärtigen, benachbarten Mächte (Bayern, Österreich), die immer wieder um Einfluss im Hochstift rangen.

Mit Hilfe von Inschriften tragenden Artefakten wie dem Grabmal und den verschiedenen Wappensteinen suchte Bischof Leonhard noch zu Lebzeiten, Räume und Zeiten zu besetzen, die seinem Zugriff wie im Fall seines Totengedenkens in der Zukunft per se entzogen waren oder deren Behauptung wie im Fall des umkämpften Herrschaftsraumes von seinen Gegnern bestritten wurden. Im Gegensatz zu Piccolomini, der nicht über den Kirchenraum im Passauer Dom verfügen konnte, um dort seiner Dichtkunst ein Denkmal zu setzen, sondern dabei auf die Unterstützung Laymings angewiesen gewesen wäre, konnte sich Bischof Leonhard mit zunehmender Anerkennung seines Episkopats immer mehr Raum aneignen und diesen wiederum nutzen, um sein Andenken zu steuern und über seine eigene Lebenszeit hinaus sicherzustellen.

4. Übertragung(en)

Vormoderne Grabinschriften, insbesondere Sterbevermerke, folgen (bis heute) einem starren Formular, welches ganz wörtlich nur wenig Raum für Individualität bot. Mehr Möglichkeiten eröffnete die materielle Gestaltung eines Grabmals sowie dessen Platzierung im Kirchenraum. Mit zunehmender Bedeutung der Messe als Ort institutioneller Memoria stieg auch das Interesse der Laien am Kircheninnenraum als Begräbnisstätte, welcher vormals Klerikern vorbehalten war. Besonders erstrebenswert war ein Platz

⁴⁵ Vgl. Valentin Groebner: Zu einigen Parametern der Sichtbarmachung städtischer Ordnung im späten Mittelalter, in: *Stadt und Recht im Mittelalter*, hg. v. Otto Gerhard Oexle, Pierre Monnet, Göttingen 2003, S. 133–152, hier besonders S. 140, Zitat S. 142; Groebner bezieht sich hier auf den französischen Mediävisten und Heraldik-Spezialisten Michel Pastoureau.

möglichst nah an einem der verschiedenen Altäre oder aber in der Nähe von Reliquien etc.⁴⁶ Dabei war diese räumliche Nähe zugleich Gradmesser der Position innerhalb der ständischen Hierarchie sowohl für den Klerus als auch die Laien⁴⁷ – als Bischof hatte Leonhard von Layming ein Anrecht auf einen exponierten Platz für sein eigentliches Grab sowie sein Wandgrabmal und entschied sich sicher bewusst für das räumliche Arrangement von Grab, Wandgrabmal und Altar zu Ehren seines Namenspatrons, an welchem zugleich nach seinem Tod Seelmessen gehalten werden konnten. Der Kirchenraum avancierte so zum Abbild der städtischen Sozialtopographie im Kleinformat.⁴⁸

Neben der Platzierung bot die materielle Gestaltung eines Grabmals Möglichkeiten zur Artikulation ständischer Differenzierung: angefangen bei der Wahl der Materialien (Marmor, Sandstein, Gusseisen), der Größe, des Grabmaltyps (Figurale Grabplatte, Wappengrabplatte, [später] Epitaph), der Sprache, in welcher die Inschriften verfasst waren, bis hin zu den Inhalten von Inschriften- und Bildprogrammen. Die Darstellungen der Verstorbenen auf figuralen Grabplatten wie dem Wandgrabmal Laymings spiegelten deren sozialen Stand wider. Bereits seit dem Spätmittelalter entwickelten sich standestypische Darstellungsweisen, wonach Kleriker in liturgischem Gewand mit Kelch und Segensgestus, Gelehrte in Schaubе und dem Attribut des Buches bzw. gleich mehreren Büchern zu Füßen oder unterhalb des Kopfes, Adlige in Rüstung und mit Wappen sowie Stadtbürger mit einer Heuke oder Mantel und Beinkleid bekleidet sowie häufig in Gebetshaltung abgebildet wurden.⁴⁹ Mit Hilfe der Abbildung von Wappen bis hin zu mehrstufigen Ahnenproben konnten die Verstorbenen in ihren sozialen Verflechtungen verortet werden. Im Verlauf des 15. Jahrhunderts nimmt auch der Umfang der Inschriftentexte zu, wobei an den Kernbestandteilen des *anno domini*-Formulars noch bis weit in die Frühe Neuzeit festgehalten wurde. Jedoch wurde

mit Blick auf die Veränderung der Grabinschriften vom Mittelalter zur Neuzeit öfters angemerkt, daß mit der [...] Entdeckung des Individuums in der Renaissance eine Hinwendung zu mehr auf den persönlichen Lebenslauf des Verstorbenen gezogenen Grabinschriften zu bemerken gewesen sei.⁵⁰

Es steht zu vermuten, dass die Rekapitulation des *cursus honorum* in römisch-antiken Grabinschriften hier vorbildhaft war.

⁴⁶ Vgl. Ariès (Anm. 25), S. 43–120.

⁴⁷ Vgl. Valentinitsch (Anm. 12), S. 17.

⁴⁸ Vgl. Wagner (Anm. 12), S. 463.

⁴⁹ Vgl. Scholz 2010 (Anm. 10), S. 160.

⁵⁰ Zajic (Anm. 11), S. 239.

In diesen Kontext darf der Inschriftenentwurf Piccolominis als eines Autors der Renaissance eingeordnet werden. Allerdings stellt sich die Frage, inwiefern der Italiener Piccolomini mit seinem Inschriftenentwurf dem Zeitgeschmack nördlich der Alpen voraus war. Ein Blick in das Inschriftenkorpus der Stadt Passau zeugt von der Langlebigkeit des *epigraphic habit* im Hinblick auf das einfache *anno domini*-Formular. Eine umfangreichere, ebenfalls in Versen verfasste Grabschrift, die mit Totenklage und Ansätzen eines *cursus honorum* Elemente des Piccolomini-Entwurfs aufweist, stammt erst aus der ersten Dekade des 16. Jahrhunderts.⁵¹ Ähnliches lässt sich für das Inschriftenkorpus Ingolstadts beobachten.

Bei dem Bild des Verstorbenen, welches Inschriften ebenso wie Darstellungen von Grabmälern entwerfen, handelt es sich immer um eine Idealvorstellung und Vereinfachung komplexer Lebenswirklichkeiten. Vor diesem Hintergrund hat Helfrid Valentinitich als eines der wesentlichen Motive für die Anbringung von Gedächtnismalen hervorgehoben, dass

Grabmal und die Grabinschrift [...] als Medium [dienen], mit dessen Hilfe der Auftraggeber eine historische Realität in seinem Sinn zu interpretieren sucht. Mit anderen Worten, der Auftraggeber ist bestrebt, sowohl den Zeitgenossen als auch der Nachwelt eine ganz bestimmte und natürlich positive Vorstellung über das Leben und die gesellschaftliche Position des Verstorbenen und dessen Familie zu vermitteln.⁵²

Inschriftenarrangements des Totengedenkens erfinden somit auf der Grundlage von realen ebenso wie fiktiven Erzählelementen die Lebensgeschichten der Verstorbenen. Dabei sind sie sowohl an materielle Begebenheiten wie den begrenzten Raum eines Grabmals als auch an historisch variable Diskurse gebunden, was auf Grabmälern sag- und darstellbar ist, um vor den Zeitgenossen als faktuale Erzählung bestehen zu können und Akzeptanz zu finden. Dies betrifft sowohl (heute noch) real vorhandene Inschriften als auch mehr noch kopiaal überlieferte, ehemals vorhandene Inschriften sowie fiktive Inschriften in Erzählungen, die dem *epigraphic habit* entsprechen müssen, um den Anspruch auf Wirklichkeitsreferenz im Auge ihrer Betrachter beanspruchen zu können. Die Entscheidung der Münchener Inschriftenkommission, den kopiaal überlieferten Text der Gedenkinschrift für Bischof Leonhard von Layming im typischen *anno domini*-Formular, dessen Repräsentationssituation die ehemals reale Existenz plausibilisiert, in die Edition

⁵¹ Es handelt sich um die Grabschrift für den Dompropst Wilhelm Nothalt aus dem Jahr 1507. Vgl. DI 67: Stadt Passau bis zum Stadtbrand 1662 (Anm. 4), Nr. 331.

⁵² Valentinitich (Anm. 12), S. 16.

der Passauer Inschriften aufzunehmen, die als Entwurf präsentierte Inschrift Piccolominis hingegen nicht eigens zu berücksichtigen, zeugt von den ganz praktischen Schwierigkeiten des Umgangs und der Einordnung von Inschriften zwischen Fakt und Fiktion.

5. Resümee

Ich möchte meine Ergebnisse abschließend in drei Thesen kurz zusammenfassen.

Erstens erfüllten Inschriften des vormodernen Totengedenkens verschiedene, gleichwertig nebeneinanderstehende Funktionen für die Zeitgenossen – welche sich aus moderner Perspektive nicht mehr vollends erschließen, wie das Eingangsbeispiel des Regensburger Domdekans deutlich gemacht hat. Hierzu gehört zunächst die Stiftung der Erinnerung an die oder den Verstorbenen sowie deren oder dessen Vergegenwärtigung im Kreis der Gemeinde vor dem Hintergrund vormoderner Memorialpraxis. Die Lebenden und die Toten blieben als gegenseitige transzendente wie innerweltliche Bittsteller aufeinander angewiesen und bildeten im Sinne Jacques Le Goffs eine „Solidargemeinschaft“.⁵³ Damit verbunden war zudem die Artikulation bestimmter Vorstellungen über das Leben und den Tod sowie das Dies- und das Jenseits. Grabinschriften bieten somit zum einen Auskunft über die zeitgenössischen „religiösen Vorstellungen und Wissensordnungen“.⁵⁴ Nicht selten wiesen Grabinschriften in diesem Zusammenhang zugleich eine didaktische Funktion auf, indem sie den Betrachter den eigenen sicheren Tod vor Augen führten, ihn zur Vorbereitung auf einen guten Tod sowie bis zu dessen Eintritt zu einem gottgefälligen Leben ermahnten. Darüber hinaus ging es den Auftraggebern von Grab- und Gedächtnismalen immer auch darum, mit deren Gestaltung ihren ständischen Rang zum Ausdruck zu bringen und ihren Platz innerhalb der sozialen Hierarchie widerzuspiegeln. In diesem Zusammenhang entwickelte sich in Form standestypischer Darstellungsweisen, hierarchisch abgestufter Epitheta sowie einer sozialtopographischen Raumordnung im Kircheninneren ein für die Zeitgenossen unmissverständlicher Code, der es dem Betrachter ermöglichte, den ständischen Rang des Verstorbenen zu identifizieren. Zugleich eröffneten die Wahl des Materials, Größe, Qualität und Typ des Grabmals ebenso wie die Erweiterung des relativ starren *anno domini*-Formulars durch individuelle Zusätze Möglichkeiten der ständischen Differenzierung. Somit zeugen Grabmale von den „Repräsentationsstrategien des Besitzers [...], mit denen es ihm gelang, sich unabhängig

⁵³ Le Goff (Anm. 28), S. 22.

⁵⁴ Wagner (Anm. 12), S. 454.

von seiner physischen Präsenz und über den Tod hinaus in der Wahrnehmung der meist städtischen Öffentlichkeit zu verankern“.⁵⁵ Schließlich dienten Wappen und Hausmarken bis hin zu ganzen Ahnenreihen auf Grabmalen ihren Auftraggebern zur Verortung in sozialen Beziehungsnetzen. In diesem Zusammenhang steht auch ein gemeinsamer Bestattungs- bzw. Gedenkort von Personenverbänden in einer Familiengrablege, einem Ritterfriedhof oder dem Kreuzgang eines Konvents. Auch hier galt es, die Grenze zwischen Anwesenden und Abwesenden zu überbrücken.

Zweitens wurden Grab- und Gedächtnisinschriften von ihren Auftraggebern dazu genutzt, um sich Räume und Zeiten anzueignen. Aufgrund ihrer materiellen Beschaffenheit unterliegen Inschriften einem anderen Rhythmus der historischen Veränderung als die historischen Akteure, die einem kontinuierlichen natürlichen Wandel ausgesetzt sind.⁵⁶ Im Hinblick auf die Kategorie der Dauer wird „der Zusammenhang zwischen der gedächtnisstiftenden Funktion eines Artefakts und seiner Materialität [besonders deutlich].“⁵⁷ Mit Hilfe der Inschriftenpraktik schrieben die verschiedenen Akteure ihre Wahrnehmungen und Zuschreibungen bewusst dauerhaft(er), also auch über die eigene Lebenszeit hinaus, in den (Kirchen-)Raum ein. In Anlehnung an den Humangeographen Thorsten Hägerstrand können die Inschriften somit als Vehikel zur „Kolonisierung der Zukunft“ durch die Auftraggeber identifiziert werden,⁵⁸ mit der sie das Handeln nachfolgender Generationen zu beeinflussen suchten – mit Blick auf das eigene Totengedenken oder auf das Nacheifern der Amtsnachfolger. Neben diese zeitliche tritt die räumliche Dimension von Inschriften. Mit ihrer Hilfe konnten Räume strukturiert und soziale Hierarchien im Raum sichtbar gemacht werden. Zugleich dienten sie ihren Auftraggebern zur Besetzung des Raumes, womit

⁵⁵ Ebd., S. 464.

⁵⁶ Vgl. Fernand Braudel: *Geschichte und Sozialwissenschaften. Die lange Dauer*, in: Ders.: *Schriften zur Geschichte I. Gesellschaften und Zeitstrukturen*, Stuttgart 1992, S. 49–87; von der Höh (Anm. 9), S. 203.

⁵⁷ Vgl. Benjamin Allgaier u. a.: *Gedächtnis – Materialität – Schrift. Ein erinnerungskulturelles Modell zur Analyse schrifttragender Artefakte*, in: *Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte* 69 (2019), S. 181–244, hier: S. 190. Dass in diesem Zusammenhang auch graduelle Unterschiede zwischen unterschiedlichen Materialien wie Stein oder Holz bestehen, zeigt der Beitrag von Sascha A. Schulz, *Inscription on Stone*, in: *Writing beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature*, hg. v. Ricarda Wagner u. a., Berlin, Boston 2019, S. 179–192.

⁵⁸ Thorsten Hägerstrand: *Time and Culture*, in: *The Formulation of Time Preferences in a Multidisciplinary Perspective*, hg. v. Guy Kirsch u. a., Berlin 1988, S. 33–42, hier S. 40f.

immer auch Besitzansprüche auf weitere Ressourcen wie Herrschafts- oder andere Rechtstitel verbunden waren. Ludger Lieb hat in diesem Zusammenhang mit Blick auf literarische Inschriftlichkeit Textualität einen „performativen Gestus der Herrschaftsausübung und Machtdemonstration“ attestiert und dabei an die Idee der „inschriftliche[n] Gewalt“ von Jan Assmann angeknüpft.⁵⁹ Die Akteure brachten so mit Hilfe von Inschriften nicht allein eine Ordnung in Raum und Zeit, sondern sie stellten Raum und Zeit im Akt der Aneignung immer wieder aufs Neue performativ her.

Drittens changieren Grab- und Gedächtnisinschriften zwischen Fakt und Fiktion. Einerseits wurde in Grabinschriften stets die Lebensgeschichte des Verstorbenen erfunden. Angesichts des begrenzten Raumes war es nötig, Informationen auszuwählen und zu gewichten. Andererseits lagen der epigraphischen Praxis Regeln eines historisch und geographisch variablen *epigrafic habit* zugrunde, die festlegten, was, von wem, in welcher Situation sagbar war. Dazu gehörte auch, unliebsame und unrühmliche Ereignisse und Eigenschaften zu verschweigen. Sie widersprachen der Logik vormoderner Grab- und Gedächtnisinschriften, die durch einen wohlwollenden, rühmenden Duktus charakterisiert sind. Schließlich ist ein großer Teil der epigraphischen Überlieferung nicht mehr *in situ* vorhanden, sondern lediglich kopiael überliefert. Inschriftensammlungen des 18. Jahrhunderts, die einen Großteil der kopiaelen Überlieferung ausmachen, folgen keinesfalls den Richtlinien einer modernen kritischen Edition. Nicht selten verfälschen sie den Text, indem sie vermeintlich unwichtige Wendungen auslassen oder den genauen Wortlaut abändern.⁶⁰ Häufig fehlen darüber hinaus Angaben zu Träger, Gestalt und Platzierung der Inschriften. Ihre Einbettung ebenso wie diejenige

⁵⁹ Ludger Lieb: Spuren materialer Textkulturen. Neun Thesen zur höfischen Textualität im Spiegel textimmanenter Inschriften, in: *Höfische Textualität. Festschrift für Peter Strohschneider*, hg. v. Beate Kellner u. a., Heidelberg 2015, S. 1–20, hier: S. 17; Jan Assmann: Altorientalische Fluchinschriften und das Problem performativer Schriftlichkeit. Vertrag und Monument als Allegorien des Lesens, in: *Schrift*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. a., München 1993, S. 233–255, hier: S. 252.

⁶⁰ In diesem Zusammenhang plädiert Ludger Lieb dafür, weniger nach dem wortgenauen Inhalt als vielmehr danach zu fragen, „was die Aussage des Textes ist, wie mit ihm umgegangen wurde, was er bewirkt hat und was er noch heute sagt und bewirkt“. Auf diese Weise gerät die textimmanente Funktion der Inschrift in der Metaerzählung in den Blick (Lieb [Anm. 58], S. 12). Vgl. das Praxisbeispiel bei Laura Velte: *Sepulchral Representation: Inscribed Tombs and Narrated Epitaphs in the High Middle Ages*, in: *Writing beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature*, hg. v. Ricarda Wagner, Christine Neufeld, Ludger Lieb, Berlin, Boston 2019,

noch vorhandener Inschriften in eine (geschichts-)wissenschaftliche Narration führt somit direkt ins Spannungsfeld von Fakt und Fiktion.

S. 255–274. Insbesondere das Beispiel der „*Historia Ecclesiastica*“ des Benediktinermönchs Orderic Vitalis weist Parallelen zur Passauer Bistumsgeschichte im Trenbach-Codex auf.

Romedio Schmitz-Esser (Heidelberg)

Kommentar zu den Beiträgen von L. Velte und T. Schröder-Stapper

„Der Marmor soll Dich für einen halten, der (ihn) mit Schrift beschmutzt!“¹ In gelehrtem Latein bringt der Böhme Laurentius Podskalsky 1586 den Stein des Grabdenkmals für Anton Welser, das sich heute im Domkreuzgang des Regensburger Domes erhalten hat, direkt zum Sprechen. Eine in der Literatur kaum greifbare, in der Vormoderne durchaus alltägliche Praxis des Schreibens in Form einer Ritzung trifft hier auf das harte Material des dauerhaft gesetzten Grabdenkmals – und rückt damit die Frage nach dem Spannungsfeld von Konzeption und Lebensrealität epigraphischen Schreibens in den Vordergrund. Wie Teresa Schröder-Stapper möchte auch ich meinen Kommentar gedanklich ebenfalls in Regensburg starten lassen, denn der besonders radikalen Regotisierung des dortigen Domes im 19. Jahrhundert entging ein größerer Bestand von Graffiti im Domkreuzgang.² Graffiti des Mittelalters und der Neuzeit gehören zu den in der älteren epigraphischen Forschung kaum beachteten Beständen, sieht man einmal von wenigen grundlegenden Werken wie Detlev Kraacks Arbeit zu den monumentalen Zeugnissen der spätmittelalterlichen Adelsreise ab³; in jüngerer Zeit aber

¹ *Te qenqam teneat maculantem gramate marmor.* Zitat aus und Übersetzung nach: Anna Petutschnig, Romedio Schmitz-Esser, Elisabeth Tangerner: „Tep-pen, ego non“. Die Graffiti im Regensburger Domkreuzgang, in Druckvorbereitung für die Dokumentation der Restaurierung des Domkreuzganges Regensburg durch das Bauamt der Stadt (erscheint vorauss. 2022).

² Diese Graffiti wurden jüngst im Zuge eines von der Domstiftung Regensburg finanzierten Projektes, das in Kooperation mit der Karl-Franzens-Universität Graz und dem Stadtbauamt Regensburg 2020 durchgeführt werden konnte, systematisch erschlossen; zur Publikation einer Auswahl der Ergebnisse siehe das Zitat in Anm. 1.

³ Detlev Kraack: *Monumentale Zeugnisse der spätmittelalterlichen Adelsreise. Inschriften und Graffiti des 14.–16. Jahrhunderts*, Göttingen 1997.

steigt das Interesse an diesem Zweig der Forschung merklich an.⁴ Gerade mit dem Marginalen in der Epigraphik aber verändert sich der Blick auf das Phänomen von Materialität und Schriftlichkeit in einem breiteren Kontext; und vielleicht kann das Marginale auch helfen, die zwei hier gebotenen Untersuchungen von Teresa Schröder-Stapper und Laura Velte um weitere Gedanken zu bereichern, die ich aus meiner eigenen Forschung als Epigraphiker ziehen werde, um so konkret und anschaulich wie möglich zu bleiben.

In beiden Beiträgen wird – einmal ausgehend vom konkreten Beispiel der Grabinschriften eines Passauer Bischofs und einmal in der Perspektive des Einsatzes epigraphischen Schreibens als Motiv in der mittelalterlichen Literatur – die Frage aufgeworfen, wie sich das Verhältnis von Praxis, Konzeption und Fiktion in der Epigraphik des Mittelalters beschreiben lässt. Damit wird eine für die Edition von Inschriften schon seit langem zentrale Problematik aufgegriffen, für die eine systematische Aufarbeitung letztlich noch aussteht, denkt man etwa an den größeren Komplex der koptalen Inschriftenüberlieferung, die im Rahmen der „Deutschen Inschriften“ auch Teil des einschlägigen, von den Akademien der Wissenschaften getragenen Editionsprojektes darstellt. So fragt Teresa Schröder-Stapper danach, inwiefern Piccolominis literarischer Entwurf einer humanistischen Grabinschrift dem „epigraphic habit“ im süddeutsch-österreichischen Raum vielleicht zeitlich vorgelagert war. Einen Hinweis darauf, dass dies der Fall gewesen sein könnte, ergibt sich beim Blick auf die beiden humanistisch geprägten, lateinischen Grabinschriften mit ausführlicher Beschreibung des Verstorbenen, die man für einen ehemaligen Schüler Piccolominis, Erzherzog Sigmund von Tirol, 1496 anfertigte, die wahrscheinlich ein Opfer der Barockisierung der landesfürstlichen Grablege der Zisterze Stams geworden sind und die sich nur noch koptal greifen lassen: Hier wurde vier Jahrzehnte später konkret umgesetzt, was bei Leonhard von Layming noch Konzept geblieben war.⁵

⁴ Anna Petutschnig, *Mea verba autem non transibunt. Die Graffiti in der Kapelle von Schloss Bruck bei Lienz*, Masterarbeit an der Karl-Franzens-Universität Graz 2021 (erscheint vorauss. 2022 als Sonderband der Reihe „Nearchos“ des Instituts für Archäologien der Universität Innsbruck); *Stones, Castles and Palaces to Be Read. Graffiti and Wall Writings in Medieval and Early Modern Europe*, hg. v. Raffaella Sarti, Florenz 2020; *Historische Graffiti als Quellen. Methoden und Perspektiven eines jungen Forschungsbereichs*, hg. v. Polly Lohmann, Stuttgart 2018; *Matthew Champion: Medieval Graffiti. The Lost Voices of Britain's Churches*, London 2015; *Charlotte Guichard: Inscrire son nom à Rome, XVI^e–XIX^e siècle*, Paris 2014.

⁵ *DI 82: Die Inschriften der Politischen Bezirke Imst, Landeck und Reutte*, bearb. v. Werner Köfler und Romedio Schmitz-Esser, Wien 2013, S. 49–52, Kat.-Nr. 31.

Allerdings hatte schon um 1300 der Klostergründer, Graf Meinhard II. von Görz-Tirol, eine gedichtete Grabinschrift in Hexametern über sein Grab in Stams gehängt bekommen, das wie beim Passauer Bischof 150 Jahre später die direkte Ansprache mit „*Heu*“ (*Heu cur Leonardus obit?*) umfasste und die uns Johannes von Viktring überliefert hat: *Heu Meynart, actor pacis litisque subactor / Cenobii factor huius pius et benefactor* usf.⁶

Der Beitrag von Teresa Schröder-Stapper bemerkt die unterschiedlichen Editionsentscheidungen: Die „Anno domini“-Inschrift vom Grab Bischof Leonhards aus Lorenz Hochwarts Bearbeitung der Passauer Bistumsgeschichte von Kaspar Bruch aus dem Jahr 1553 wird als „Fakt“ in die DI-Edition Passau aufgenommen, der Entwurf der Inschrift für denselben Passauer Bischof aus der Feder von Piccolomini hingegen als „Fiktion“ nicht ediert (allerdings im Kommentar und dessen Anmerkungsapparat angeführt und im Wortlaut wiedergegeben).⁷ Auch hier kann der Fall der landesfürstlichen Grablege in Stams eine Parallele bieten: Viele der frühen Grabinschriften sind nur in der barocken Historiographie erhalten, wobei sich landeshistorische Historiographie für Tirol (etwa bei Christoph Wilhelm Putsch) und Geschichtsschreibung des Stiftes (v.a. durch Wolfgang Lebersorg, Paul II. Gay und Kassian Primisser) mitunter kongenial ergänzen – doch bleiben hier natürlich auch immer Zweifel, inwiefern die Historiographie nicht für sich selbst die Vorlage bildete, also ein Netzwerk von Chronisten sich selbst abschrieb, oder inwiefern hier tatsächliche Epitaphe und real umgesetzte Grabinschriften vorlagen.⁸ Ein besonders schönes Beispiel aus dem Stamser Bestand bieten die Grabinschriften für den jung verstorbenen Herzog Severin von Sachsen: Dieser Bruder von Moritz und August von Sachsen sollte gemeinsam mit den Kindern Ferdinands I. in Tirol aufgezogen werden; sein plötzlicher Tod mit elf Jahren in Innsbruck 1533 war auch ein Politikum im Rahmen der sich rasch entwickelnden Konfessionalisierung, was unter anderem zur medizinischen Sektion des Leichnams, zur Entdeckung der Krankheitsursache und zur Bestattung in der landesfürstlichen Gruft in Stift Stams führte.⁹ Einer barocken Stiftstradition zufolge war das

⁶ DI 82 (wie Anm. 5), S. 11–14, Kat.-Nr. 7.

⁷ DI 67: Die Inschriften der Stadt Passau bis zum Stadtbrand von 1662, bearb. v. Christine Steininger, Wiesbaden 2006, Nr. 143, <http://www.inschriften.net/> (Stand: 31.05.2021).

⁸ Vgl. hierzu etwa DI 82 (wie Anm. 5), S. XXIX–XXXIII (zur kopialen Überlieferung), S. 7f. (Albert III.), S. 11–14 (Meinhard II.), S. 40f. (Parzival von Annenberg), Kat.-Nrr. 3, 7, 22.

⁹ Elena Taddei, Romedio Schmitz-Esser: Der Todesfall des Herzogs Severin von Sachsen in Tirol. Ein „Obduktionsbericht“ des habsburgischen Hofarztes

Grabdenkmal bei der Plünderung der Fürstengrablege im Zuge des Fürstenaufstandes 1552 von den protestantischen Truppen zerstört worden, die unter dem Kommando von Severins Bruder Moritz standen. Allerdings ist diese Sicht der Dinge schon durch den Wortlaut der Inschrift als gegenreformatorisches Narrativ zu entlarven: Der hier als Auftraggeber genannte dritte Bruder, Herzog August, war erst 1553 zum Herzog geworden. Aus der Rückschau des 18. Jahrhunderts wollte man in Stams die wohl im Zuge der Barockisierung erfolgte Zerstörung des Grabdenkmals dazu nutzen, die Barbarei der lutheranischen Aufständischen gegen Kaiser Karl V. zu unterstreichen, deren Truppen bei der Plünderung nicht einmal vor den Gebeinen der eigenen Familienmitglieder Halt gemacht hätten.¹⁰ Bringt man die in Tirol und Sachsen noch erhaltenen Archivalien einmal in einen Dialog, so haben wir in Severins Fall nun alles, was das Herz in unserem Zusammenhang begehrt: (1) Eine nur mehr kopia! überlieferte Inschrift, die zwischen 1556 und 1560 entstanden sein muss und die zuerst in der Tiroler Historiographie (bei Putsch) überliefert ist; sie wurde entsprechend der Regeln der „Deutschen Inschriften“ auch einzig bislang ediert.¹¹ (2) Entwurfszeichnungen für ein weiteres Grabmal, das wohl für die in der Innsbrucker Jakobskirche beige-setzten Eingeweide gedacht gewesen ist, das sich aber ebenso nicht erhalten hat – wurde es je ausgeführt? (3) Ein ebenfalls in Dresden erhaltener Entwurf für ein Grabdenkmal Severins mit Standfigur des jungen Fürsten und mit einer weiteren Inschrift – war es ein Vorgängerdenkmal, das nach dem Tod 1533 in Stams errichtet wurde, und hat die barocke Stiftstradition insofern recht, als dass dieses Denkmal 1552 tatsächlich bereits zerstört wurde, oder ist es nie ausgeführt worden? Und (4) eine Inschrift auf Severin, die Georg Fabricius dem kursächsischen Sekretär Hans Jenitz zu zitieren wusste – und die wohl eine reine literarische Fiktion darstellt, oder doch für ein Epitaph in Altzella oder Meißen als Vorlage dienen sollte?¹² Die Frage nach Grabmalplänen, literarischen Finger- und Kondolenzübungen, realen Umsetzungen und späteren Zerstörungen droht gerade für die Grabinschriften des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit nicht nur hier ein Kopfschmerzen bereitendes Puzzle ohne klare Lösung zu werden.

Georg Tannstätter von 1533, in: *Virus* 5, 2005, S. 9–21; Robert Rebitsch, *Romedio Schmitz-Esser: Herzog Severin von Sachsen. Aufenthalt und Tod eines jungen Sachsenherzogs in Tirol*, in: *Tiroler Heimat* 69, 2005, S. 121–142.

¹⁰ Romedio Schmitz-Esser: *Leichenschändung als neues Evangelium: Die Stammer Stiftsplünderung von 1552 und ihr Niederschlag in der Historiographie der Zisterze*, in: *Kaiser und Kurfürst. Aspekte des Fürstenaufstandes 1552*, hg. v. Martina Fuchs, Robert Rebitsch, Münster 2010, S. 139–157.

¹¹ *DI 82* (wie Anm. 5), S. 73–75, Kat.-Nr. 58.

¹² *Ebd.*, S. 74.

Wichtig ist zudem die Unterstreichung, dass literarische Grabinschriften des Mittelalters mit der realen Praxis nur bedingt zusammenhängen müssen, wie in beiden hier kommentierten Beiträgen hervorgehoben wird. Laura Velte startet ihren Beitrag zudem mit der Feststellung: „Inschriften stehen seit jeher in einem Spannungsverhältnis zu dem, was man gemeinhin Standardschriftlichkeit nennt“. Hier würde ich gerne gleich innehalten und nachfragen, ob das ein von der Forschung selbst eingebrachter Zirkelschluss sein könnte, der bislang auf der Basis der Selbstdefinition des Faches der Epigraphik gemacht wurde: Nach Rudolf Kloos stellt die Unterscheidung zur „normalen“ Schriftlichkeit den definitorischen Unterschied zur Epigraphik her¹³; und auch nach Robert Favreau wird die Monumentalität und Dauerhaftigkeit zum zentralen Definitionsbegriff der Epigraphik im Gegensatz zur „Standardschriftlichkeit“.¹⁴ Das wichtigste, zunächst einleuchtende und im Beitrag von Laura Velte gleich unterstrichene Argument ist dabei sicherlich die unterschiedliche Materialität, also die unterschiedlichen handwerklichen Fähigkeiten, die zum Schreiben mit dem Federkiel oder etwa beim Meißeln mit dem Hammer notwendig waren, um es am praktischen Beispiel auf einen Punkt zu bringen. Doch ist der Unterschied im Umgang mit Sprache und Schrift tatsächlich so abhängig von der Materialität, wie er sich für uns heute darstellt?

Schrift stellt ja im Mittelalter ein wichtiges Instrument klerikaler Gemeinschaften dar; und diese sind zugleich auch Experten für die „Memoria“, das Gebetsgedenken an die verstorbenen Christinnen und Christen. Vor diesem Hintergrund erscheint es auch nicht undenkbar, dass gerade der epigraphische Anteil an den Grabmonumenten der Vormoderne aus der Hand derselben Elite kam, und vielleicht bedeutet das auch mehr als nur die Konzeption der Inschrift zur Verfügung zu stellen. Bemühen wir dazu noch einmal ein scheinbar peripheres, scheinbar marginales Beispiel: Kürzlich hat eine nähere Analyse der zwei Grabdenkmäler für die 1342 und 1344 verstorbenen Kinder des Genuesischen Kaufmanns Domenico de Ilioni aus dem chinesischen Yangzhou gezeigt, dass diese nicht nur Beispiele für die engere Kooperation von lokalen Steinmetzen und der kleinen katholischen Gemeinde vor Ort darstellen; vielmehr zeigt die lateinische Schrift Merkmale,

¹³ „Inschriften sind Beschriftungen verschiedener Materialien – in Stein, Holz, Metall, Leder, Stoff, Email, Glas, Mosaik usw. –, die von Kräften und mit Methoden hergestellt sind, die nicht dem Schreibschul- und Kanzleibetrieb angehören“ (Rudolf M. Kloos: Einführung in die Epigraphik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Darmstadt ²1992, S. 2).

¹⁴ „L’inscription a pour fonction de porter une information à la connaissance du public le plus large et pour la plus longue durée, d’assurer une communication en vue d’une publicité universelle et durable“ (Robert Favreau: *Épigraphie médiévale*, Turnhout 1997, S. 31).

die darauf deuten könnten, dass gerade die lateinischen Inschriften von den franziskanischen Missionaren, die aus Italien hierher in das China der Yuan-Dynastie gekommen waren, selbst angefertigt worden sind.¹⁵ In der Mission machte es durchaus Sinn, auch in der Schaffung von Steininschriften (und damit in der Umsetzung der Memoria für die neue Gemeinde in China) ausgebildete Männer loszusenden; und was hier in China gilt, mag auch für die Gemeinschaften in Europa in breiterem Maße gegolten haben, als wir das bisher annehmen – eben weil wir die Trennung von Steinmetz und Kleriker, von Inschrift und „Standardschriftlichkeit“ als gegeben voraussetzen.

Das Verhältnis von Schriftlichkeit, Inschriftenkonzeption und ausführendem Steinmetz spielt auch in einem anderen Zusammenhang bei Laura Velte eine wichtige Rolle: Unter den von ihr besprochenen Beispielen befindet sich auch das Grabmal Rudolfs von Habsburg in Speyer, über das der steirische Reimchronist berichtet, der Steinmetz habe es ganz dem Abbild des Königs nachempfunden – und sei diesem sogar nachgereist, als er hörte, dem König sei eine neue Sorgenfalte auf der Stirn erschienen, die er dann sofort ergänzen wollte; interessant ist der von Laura Velte hervorgehobene, dabei entstehende, intertextuelle Dialog von Reflexionen über Inschriften mit dem Diamantheim Gahmurets aus Wolframs von Eschenbach „Parzival“ und dem Brackenseil, der Hundeleine, die derselbe Dichter in seinem „Titur-el“ vorstellt. Allerdings gibt es noch eine weitere Ebene, die Matthias Müller vor wenigen Jahren auf der Tagung zu Rudolf von Habsburg in Speyer vorstellte: Bei dem Grabdenkmal Rudolfs mehren sich die Zweifel, ob dies wirklich eine Grabplatte aus dem Dom ist – oder nicht vielmehr ein Gedächtnismal aus einem anderen Kontext, das erst nachträglich als Grabplatte verstanden wurde.¹⁶ Die Geschichte Ottokars zu Rudolfs Stirnrunzeln weist in dieser Perspektive auf zwei Aspekte hin: Einmal, dass die Falten auf der Stirn Rudolfs, die tatsächlich ein bis heute erklärungsbedürftiges, ikonographisches Detail dieser Figur darstellen, auch schon für die Zeitgenossen nach

¹⁵ Eva Caramello, Romedio Schmitz-Esser: From Genoa to Yangzhou? Funerary Monuments for Europeans in Yuan China and their Paleographic Analysis, erscheint demnächst in einem Sonderband der Zeitschrift „Medieval Worlds“. Dieser Artikel basiert auf dem gleichnamigen Vortrag, der bei der Tagung „Global Epigraphy. Wahrnehmung und Darstellung von Fremdem in Inschriften“ an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften am 22./23.1.2020 in Wien gehalten wurde.

¹⁶ Matthias Müller: Das Stirnrunzeln des Königs. Rudolfs von Habsburg vermeintliches Grabbildnis im Speyerer Dom als interpretatorische Herausforderung, in: König Rudolf I. und der Aufstieg des Hauses Habsburg im Mittelalter, hg. v. Bernd Schneidmüller, Darmstadt 2019, S. 203–236.

einer verständlichen Erklärung verlangten; und zweitens, dass solche Grabdenkmäler im Spätmittelalter weit über den engeren, regionalen Kontext rezipiert wurden, wenn ein steirischer Dichter ein in Speyer befindliches Denkmal kommentierte und für seine Leser erklärte. Könnte dann nicht auch der folgende Abschnitt über die Unzulänglichkeit der Dichtkünste Ottokars in Anbetracht der Großartigkeit des von ihm hoch gepriesenen habsburgischen Königs darauf verweisen, dass ein wirklich brauchbares Grabdenkmal im Speyerer Dom aus seiner Sicht fehlte? Immerhin war die Bestattung Rudolfs in Speyer keine ganz so geradlinige Geschichte, wie uns Ottokar selbst – und eine habsburgische historiographische Tradition seither – weis machen möchte: Wie Manuel Kamenzin zuletzt noch einmal unterstrichen hat, schrieb Ottokar unter dem Eindruck der Umbettung der auf Rudolf folgenden Könige Albrecht I. und Adolf von Nassau nach Speyer, die Heinrich VII., der erste römisch-deutsche König aus dem Geschlecht der Luxemburger, 1309 durchgeführt hatte.¹⁷ Erst jetzt kam es zu einer neuerlichen Aufwertung von Speyer als Grabstätte für die römisch-deutschen Könige; im Nachhinein erschien es dem steirischen Reimchronisten geradezu so, als habe sich Rudolf bereits im Vorhinein in diese Reihe folgerichtig eingeschrieben, doch können weder Rudolf noch die Errichter seiner Memorialdenkmäler vor Ort gewusst haben, was sich zwei Jahrzehnte später erst abzeichnete.

Das komplizierte Verhältnis von realen Grabdenkmälern mit ihrer oft komplexen Geschichte von örtlicher Verlagerung, Restaurierung und stetiger Neuinterpretation durch die Nachwelt, von konzipierten Grabdenkmälern, die nur teilweise oder gar nicht umgesetzt wurden, mitunter aber auch real existiert haben mögen und zwischenzeitlich ohne anderwärtige Schriftspuren zerstört worden sein könnten, und schließlich rein literarischen Grabinschriften, die weder für die Umsetzung gedacht noch real umgesetzt worden sein können, wird von beiden hier besprochenen Aufsätzen eingehender berührt. Das Schöne an diesem Thema ist die oftmals auftauchende Unauflösbarkeit der Graustufen zwischen den drei angesprochenen Gruppen von Inschriften: Der Aufgriff literarischer Epitaphe und Fingerübungen in der Gestaltung realer Denkmäler, der Einfluss von Konzepten für reale Denkmäler auf Literatur und wirkliche Umsetzung, der Zweifel an der Zuordnung des einzelnen Archivfundes zu einer der drei Gruppen. Gerade hier zeigt sich doch, dass reiche materiale Textkulturen eine interdisziplinäre Mediävistik stetig herausfordern und uns zu einem immer noch genaueren Blick auf das umfangreiche Erbe des Mittelalters aufrufen.

¹⁷ Manuel Kamenzin: Die Tode der römisch-deutschen Könige und Kaiser (1150–1349), Ostfildern 2020, S. 183–194.

Julia Bohnengel (Heidelberg)

e sopr'essa scritti versi.

Zur Funktion der Grabinschrift in Boccaccios Geschichte vom gegessenen Herzen (Decameron IV, 9) und ihrer altokzitanischen Quelle

Zu den in Mittelalter und früher Neuzeit weithin bekannten Stoffen gehört auch die heute fast vergessene Geschichte vom gegessenen Herzen. In Erinnerung geblieben ist neben Konrads von Würzburg „Herzmäre“ vor allem Boccaccios Version aus dem „Decameron“. Dass ihr eine ganz besondere Stellung im Zyklus der hundert Novellen zukommt, wurde wiederholt betont¹: Vorgetragen wird sie am vierten Tag von Filostrato, einem von nur drei männlichen Erzählern der *onesta brigata*. Er hat mit Geschichten von Liebenden, die unglücklich enden, auch das Thema dieses Tages vorgegeben – sehr zum Missvergnügen der anderen, die sich auf dem Land vor allem durch heitere Erzählungen die Zeit angenehm vertreiben möchten, während in Florenz die Pest wütet.

Filostratos *novella* erzählt davon, wie zwei Ritter nach einer Zeit inniger Freundschaft zu so erbitterten Feinden werden, dass der eine, Guiglielmo Rossiglione, den anderen, seinen Freund und Waffenbruder Guiglielmo Guardastagno, ermordet. Mit ihm teilt er neben der Vorliebe für Turniere zwar den Vornamen und eine analoge Lebensform, doch den Ehebruch mit seiner Frau kann er ihm nicht verzeihen. Dem Leichnam des toten Freundes entnimmt Rossiglione das Herz und befiehlt seinem Koch, eine wohlschmeckende Speise daraus zuzubereiten. Erst nachdem seine Gattin das Herz verzehrt hat, klärt er sie auf, woraufhin sie sich aus dem Fenster in den Tod stürzt. Nun sieht Rossiglione, dass auch er unrecht gehandelt haben könnte, und flieht. Die versehrten Körper des toten Liebespaares hingegen werden vereinigt und in einem gemeinsamen Grab beigesetzt. Die *novella* endet mit

¹ Vgl. Michael Sherberg: The Patriarch's Pleasure and the Frametale Crisis: Decameron IV–V, in: Romance Quarterly 38, 1991, Heft 2, S. 227–239; Gregory B. Stone: The Death of the Troubadour. The Late Medieval Resistance to the Renaissance, Philadelphia 1994, S. 101–108; Giuseppe Mazzotta: The World at Play in Boccaccio's *Decameron*, Princeton 1986, S. 131–158.

der Nennung eines Epitaphs², das über die Identität der Bestatteten, den Grund und die Art und Weise ihres Todes informiert: *in una medesima sepoltura fur posti, e sopr'essa scritti versi significanti chi fosser quegli che dentro sepolti v'erano, e il modo e la cagione della lor morte.*³ Mit der herausgehobenen Stellung am Schluss der Erzählung weist Boccaccio der Grabinschrift besondere Bedeutung zu, auch wenn ihr eigentlicher Wortlaut nicht wiedergegeben wird.⁴ Diesem Changieren zwischen Präsenz und Absenz von Schrift und Inhalt soll im Folgenden nachgegangen werden. Dabei wird sich zeigen, dass diesen wenigen Zeilen, denen die Forschung bislang kaum Aufmerksamkeit geschenkt hat⁵, nachgerade eine Schlüsselfunktion für das Verständnis des Textes zukommt. Mit dem versifizierten Epitaph wird – so viel sei vorweggenommen – keineswegs eine Nobilitierung der Bestatteten angestrebt, sondern vielmehr die Unzulänglichkeit des materiellen, lokostatischen Moments hinsichtlich der *memoria* in Szene gesetzt. Ihm werden der eigene Text und damit das Erzählen in Prosa als einzig adäquate Erinnerungsform für die Moderne gegenübergestellt.

1. Boccaccios Quellen für die *novella* IV, 9: Altokzitanische *vidas* und *razos* zum Trobador Guillem de Cabestany

Mit der Geschichte vom gegessenen Herzen bearbeitete Boccaccio einen Stoff, der in unterschiedlichen Varianten seit dem späten 12. Jahrhundert zunächst im anglonormannischen Sprachraum, schnell aber auch in der übrigen

² Ich schließe mich der Praxis Veltes an und verwende die Begriffe ‚Grabinschrift‘ und ‚Epitaph‘ synonym. Vgl. Laura Velte: Sepulkralsemiotik. Grabmal und Grabinschrift in der europäischen Literatur des Mittelalters, Basel, Tübingen 2021, S. 11, Anm. 5.

³ Giovanni Boccaccio: Il Decameron, in: Ders.: Tutte le opere, hg. v. Vittore Branca, Bd. 4, Milano 1976, S. 422. Im Folgenden mit der Sigle „D“ und Seitenzahl im laufenden Text nachgewiesen. Für eine Übersetzung siehe unten, Anm. 51. – Es handelt sich also um eine Variante der *erzählten erzählenden Inschrift* (vgl. das Vorwort zu diesem Band).

⁴ Das ist im Gesamtkontext von Boccaccios Schriften keineswegs selbstverständlich: Er hat nicht nur eine Reihe von realen Epitaphien, sondern auch von fiktionalen Grabinschriften verfasst. Vgl. Jonathan Usher: Monuments More Enduring than Bronze: Boccaccio and Paper Inscriptions, in: Heliotropia – An online journal of research to Boccaccio scholars 4, 2007, <https://scholarworks.umass.edu/heliotropia/vol4/iss1/5> (Stand: 19.04.2021), bes. S. 15–18.

⁵ Das gilt vor allem für das Epitaph. Auf Studien, die das gemeinsame Grab thematisieren, wird an entsprechender Stelle verwiesen.

Romania und im deutschen Sprachgebiet zirkulierte.⁶ Die Forschung ist sich nicht ganz einig, welche Quellen Boccaccio gekannt haben könnte.⁷ Sein eigener Hinweis zu Beginn des Textes *secondo che raccontano i provenzali* („nach den Erzählungen der Provenzalen“, D 418) ist möglicherweise bewusst unzureichend, denn es spricht einiges dafür, dass er mit mehreren Varianten vertraut war.⁸ Zweifellos hat er seinen Text aber hauptsächlich auf der Grundlage altokzitanischer *vidas* oder *razos* verfasst, die das Leben des historisch verbürgten Trobadors Guillem de Cabestany (um 1185–ca. 1212) in Prosa beschreiben und die überhaupt eine der maßgeblichen Ausgangstexte für die Stoffgeschichte des *cuore mangiato* in der europäischen Literatur bilden.

Vidas und *razos* sind kurze Prosatexte, die als Einleitung zu den Liedern der Trobadors des 12. Jahrhunderts dienten und entweder biographische Nachrichten (*vidas*) oder Erläuterungen zu ihren Texten (*razos*) enthielten. Da sie die wichtigste Quelle für die Trobadors und zugleich das größte Korpus an Prosa-Literatur in einer von lyrischen Formen dominierten Zeit bilden⁹, haben sie in der europäischen Literatur nicht nur tiefe Spuren hinterlassen, sondern seitens der Forschung auch besondere Aufmerksamkeit erfahren. Sie dürften mindestens 100 Jahre vor dem „Decamerone“ entstanden sein und zum großen Teil auf Uc de Saint-Circ zurückgehen, der sie vornehmlich in Norditalien für die dortigen Höfe schrieb. In seinen *vidas* und *razos* verwendete Uc einerseits „typische Motive“ der Kanzonen „als schein-

⁶ Überblicke zur Stoffgeschichte bieten etwa Albert Gier: Art. Herzmäre, in: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung 6, 1990, Sp. 933–939; Mariella Di Maio: Il cuore mangiato. Storia di un tema letterario dal Medioevo all’Ottocento, Milano 1996; Mariella Di Maio: Le cœur mangé. Histoire d’un thème littéraire du Moyen Âge au XIX^e siècle, Paris 2005; Isabel de Riquer: El corazón devorado. Una leyenda desde el siglo XII hasta nuestros días, Madrid 2007; zuletzt Julia Bohnengel: Das gegessene Herz. Eine europäische Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert: Herzmäre – Le cœur mangé – Il cuore mangiato – The eaten heart, Würzburg 2016.

⁷ Vgl. dazu ebd., S. 166–171.

⁸ Vgl. Henri Hauvette: La 39^e Nouvelle du Décaméron et la Légende du ‚Cœur mangé‘, in: Romania 41, 1912, S. 184–205, hier S. 189, und Luciano Rossi: Il cuore, mistico pasto d’amore: dal ‚Lai Guirun‘ al ‚Decameron‘, in: Studi provenzali e francesi 82, 1983, S. 28–128, hier S. 122–126.

⁹ Vgl. Elizabeth W. Poe: The Vidas and Razos, in: A Handbook on the Troubadours, hg. v. F. R. P. Akehurst, Judith M. Davis, Berkeley, Los Angeles 1995, S. 185–197, hier S. 185.

bare biographische Daten“¹⁰; gleichzeitig kennen sie zahlreiche historisch nachweisbare Details. Insofern lassen sie sich als Texte mit historischem, literarischem und metaliterarischem Anspruch beschreiben.¹¹ Aus geographischer und kultureller Distanz zu den – durch die Albigenserkriege zerstörten – okzitanischen Höfen verfasst, an denen ihre formalisierte Minnedichtung eine Selbstverständlichkeit war, wurde dem höfischen Publikum der Marca Trevigiana der „Wertekodex“ und die „historische Situation“ der Trobador-Kanzonen erläutert.¹² Sie entstanden zu einem Zeitpunkt, da die Verschriftlichung der Lieder die einzige Möglichkeit darstellte, ihre Tradierung zu garantieren, und lassen sich mithin als eine Form von Memorialkultur begreifen.¹³

Die *vidas* und *razos* zu Guillem de Cabestany sind insgesamt in neun Handschriften überliefert, die sich grob in vier Versionen gruppieren lassen.¹⁴ Ihre Übereinstimmung mit Boccaccios *novella* IV, 9 vor allem in der Version B ist beachtlich.

¹⁰ Hans-Jörg Neuschäfer: Die ‚Herzmäre‘ in der altprovenzalischen Vida und in der Novelle Boccaccios, in: *Poetica* 2, 1968, S. 38–47, hier S. 39, Fußnote 2. – In diesem Fall hat man die erzwungene Herzspeise als „the literalization of the frequently encountered topos of troubadour song“ gelesen, „according to which the male suitor pledges to give his heart to his Lady“, insbesondere zu der Kanzone „Lo dous cossire“ (Huw Grange: Guilhem de Cabestanh’s Eaten Heart, or the Dangers of Literalizing Troubadour Song, in: *Tenso* 27/1–2, 2012, S. 92–108, hier S. 93, und Sylvia Huot: Troubadour Lyric and Old French Narrative, in: *The Troubadours: An Introduction*, hg. v. Simon Gaunt, Sarah Kay, Cambridge 1999, S. 263–278).

¹¹ Vgl. Jean-Michel Caluwé: *Vidas et razos: une fiction du chant*, in: *Cahiers de civilisation médiévale* 32, 1989, S. 3–23, hier S. 4. Sie markieren ‚materiell‘ den Unterschied zwischen den Liedern der Trobadors und den erläuternden Erzählungen durch die Verwendung von roter Tinte für die Sekundärtexte und schwarzer für die Lieder. Vgl. Michel Zink: *La poésie comme récit. Vidas et razos des troubadours (Présentation)*, S. 777, <https://www.college-de-france.fr/site/michel-zink/course-2006-2007.htm> (Stand: 19.04.2021).

¹² Michael Bernsen: Die Bedeutung der altokzitanischen *razos* für Dantes Verständnis vom Dichter in der *Vita nuova*, in: *Jahrbuch der Dante-Gesellschaft* 78, 2003, S. 67–85, hier S. 68.

¹³ „Il s’agissait de la [la lyrique trobadoresque] préserver de l’oubli“ (Caluwé [Anm. 11], S. 4f.).

¹⁴ Vgl. Jean Boutière, A.H. Schutz, I.-M. Cluzel: *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles. 2^e édition, refondue, augmentée d’un appendice, d’un lexique, d’un glossaire et d’un index des termes concernant le „Trobar“*, Paris 1973, S. 530–543.

In ihnen wird mal mehr, mal weniger ausführlich geschildert, wie Guillem de Cabestany die Frau eines gewissen Raimon de Castel Rossillon liebend besingt, wie sie seine Liebe erwidert, der Ehemann durch verräterische Leute davon erfährt, dem Sänger auflauert, ihn tötet und anschließend seiner Frau dessen Herz vorsetzt. Nachdem er sie nach dem Mahl über Tod und Speise informiert hat, erklärt sie, nichts mehr zu sich nehmen zu wollen. Raimon bedroht sie daher mit dem Schwert, so dass sie sich vom Balkon fallen lässt und stirbt.

Boccaccio weicht zwar nicht in der Grundstruktur des *plots*, wohl aber in wesentlichen Details ab.¹⁵ Nicht nur verlegt er das Geschehen von Perpignan in die Provence, er gestaltet vor allem das Dreiecksverhältnis vollkommen neu. In den *vidas* und *razos* sind die Liebenden, ganz dem Schema des *fin'amor* folgend, jung, schön und höfisch zivilisiert, während der Ehegatte mächtig, reich, eifersüchtig und gewalttätig ist. Boccaccio hingegen löst seine Erzählung vom Trobador-Kontext: Der außereheliche Mann ist bei ihm kein Dichter oder Sänger mehr und dem Mann der geliebten Dame auch nicht mehr sozial unterlegen. Ganz im Gegenteil setzt Boccaccio alles daran, die vertikal-hierarchische Konstellation des Personals in eine horizontale zu überführen: Er verleiht den beiden Männern den gleichen Vornamen, betont ihre soziale Ebenbürtigkeit, ihre gemeinsamen Vorlieben und ihre Freundschaft, ja Liebe zueinander. Damit verliert die Rollenverteilung, wie bereits Hans-Jörg Neuschäfer feststellte, ihre klare dichotomische Wertung: Die Geschichte wird zu einem „problematischen Rechtsfall“.¹⁶ Das Handeln der außerehelich Liebenden scheint nun zumindest fragwürdig, hintergeht doch der Freund den Freund und die Gattin einen Ehemann, der in nichts schlechter erscheint als der Geliebte. Entsprechend kompliziert erweist sich auch das Ende: Während sich in den *vidas/razos* die Dame deshalb vom Balkon stürzt, weil sie von ihrem Gatten bedroht wurde, begeht sie bei Boccaccio aus eigenem Entschluss Selbstmord. „Für den Leser und Hörer aber bedeutet diese Komplizierung, daß er nun nicht mehr einer schon fertigen Lösung zustimmen [...] darf, sondern daß er [...] aufgerufen wird, ein ungelöstes Problem

¹⁵ Leonardo Terrusi geht davon aus, dass Boccaccio mit dem Hinweis auf seine Quellen *secondo che raccontano i provenzali* den Leser zu einem intertextuellen Spiel nachgerade einlädt und ihn auffordert, über die Abweichungen nachzudenken. Dies dürfte deshalb möglich gewesen sein, weil dem Publikum des 14. Jahrhunderts die Geschichte des Trobadors geläufig war (Leonardo Terrusi: Ancora sul ‚cuore mangiato‘. Riflessioni su *Decameron* IV 9, con una postilla doniana, in: La parola del testo: semestrale di filologia e letteratura europea dalle origini al rinascimento 2, 1998, S. 49–62, hier S. 55).

¹⁶ Neuschäfer (Anm. 10), S. 46. Vgl. auch Valerio Ferme: Women, Enjoyment, and the Defense of Virtue in Boccaccio's *Decameron*, New York 2015.

[...] selbst zu bedenken und abzuwägen“.¹⁷ Und dazu gehört auch, was Neuschäfer allerdings entgangen ist, dass das eigentliche Paar im Text nicht das Ehe-, auch nicht das Liebespaar, sondern das Freundespaar darstellt.¹⁸

2. Die Grab- und Epitaphgestaltung in der altokzitanischen *vida* des Guillem de Cabestany

Es lohnt sich nun, mit Blick auf die Fragestellung dieses Bandes, auch den Schluss der Erzählung mit der Grabgestaltung näher zu beleuchten; auch sie kennt einige entscheidende Veränderungen. Ich zitiere aus der ältesten Version der *vidas*, die die meisten Übereinstimmungen mit Boccaccios Text aufweist (die Version B von Boutière/Schutz).¹⁹ Nach dem Tod der Frau wird das Geschehen dem König von Aragon zu Gehör gebracht:

e·l reclams venc denan lo rei d'Aragon, que era seigner d'En Raimon de Castel Rossillon e d'En Guillem de Cabestaing. E venc s'en a Perpignan, en Rossillon, e fetz venir Raimon de Castel Rossillon denan si; e, qand fo vengutz, si·l fetz prendre e tolc li totz sos chastels e·ls fetz desfar; e tolc li tot qant avia, e lui en menet en preison. E pois fetz penre Guillem de Cabestaing e la dompna, e fetz los portar a Perpignan e metre en un monumen denan l'uis de la gleisa; e fetz desseignar desobre·l monumen cum ill eron estat mort; et ordenet per tot lo comtat de Rossillon que tuich li cavallier e las dompnas lor vengesson far anoal chascun an.²⁰

„Und es wurde Klage vor den König von Aragón gebracht, welcher der Lehns- herr des Herrn Raimon de Castel-Roussillon und des Herrn Guillem de Cabestaing war. Und er kam nach Perpignan ins Roussillon und ließ Raimon de Castel-Roussillon vorladen. Und als dieser gekommen war, ließ er ihn fest-

¹⁷ Neuschäfer (Anm. 10), S. 46.

¹⁸ Vgl. F. Regina Psaki: The One and the Many: The Tale of the Brigata and „Decameron“ *Day Four*, in: *Annali d'italianistica* 31, 2013, S. 217–256, und Bohnengel (Anm. 6), S. 176f.

¹⁹ Sie ist in drei Hs. überliefert: A: Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, Lat. 5232. Ende 13. Jh., in Italien verfasst. – B: Bibliothèque Nationale, Paris, fr. 1592, Ende 13. Jh., in der Provence verfasst. – N²: Staatsbibliothek Berlin, Ms. Phill. 1910, erstes Viertel 16. Jh., italienische Hand. – Die ältere Forschung geht hingegen davon aus, dass die kürzeste Fassung, also Version A bei Boutière, Schutz, Cluzel auch die ursprüngliche und älteste darstellt. Zur Diskussion und der überzeugenden Neubewertung siehe Rossi (Anm. 8), S. 78–92.

²⁰ Zitiert nach Boutière, Schutz, Cluzel (Anm. 14), S. 532f.

nehmen und nahm ihm all seine Burgen ab und ließ sie zerstören und nahm ihm alles ab, was er besaß und warf ihn ins Gefängnis. Er schickte nach Guillem de Cabestaing und seiner Dame und ließ sie nach Perpignan überführen und in ein Grab vor dem Tor der Kirche legen und ließ auf dem Grab eine Inschrift anbringen, die sagte, wie sie gestorben waren. Und er ordnete an, daß alle Ritter und Damen der Grafschaft Roussillon ihnen dort alljährlich ihre Ehre erweisen sollten. Herr Raimon de Castel-Roussillon aber starb elend im Gefängnis des Königs von Aragón²¹.

Die Passage erzählt davon, wie der jähzornige Ehemann mit höchster Autorität bestraft und das außerehelich liebende Paar nobilitiert werden. Wesentliches Medium dieser Auszeichnung ist die Schaffung einer öffentlichen und öffentlich wirksamen *memoria*.²² Sie geht von einer weltlichen Instanz aus, ist aber durch den Bestattungsort und die Stiftung eines Jahrtags kirchlich-religiös abgefedert. Die auf ein Kollektiv ausgerichtete sinnstiftende Dimension der *memoria* ist dabei deutlich erkennbar in drei Teile gegliedert: Der König von Aragon lässt als Verfügung über Raum und Zeit *erstens* die beiden Körper in die Hauptstadt der Grafschaft überführen und in ein gemeinsames Grab legen;²³ er lässt *zweitens* ein Epitaph mit dem Hinweis auf seinen Inhalt anbringen und er stiftet *drittens* einen Jahrtag, der von allen Rittern und Damen begangen werden soll.

Die Inschrift bildet damit zwar nur ein Element unter drei Memorialformen, und es ist auffällig, dass sie in den späteren Versionen C und D (*razo H/R* und *razo P*²⁴) fehlt, während etwa der Gedächtnistag überall vorhanden ist. Aber dies unterstreicht nicht nur, dass Boccaccio tatsächlich diese frühe Version kannte, sondern zeigt auch, wie wichtig ihm dieses Detail war, denn eine Grabinschrift fehlt auch in anderen Herzmäre-Versionen wie Jakemés' *Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, der ebenfalls seine Spuren in der *novella* IV, 9 hinterlassen hat.

²¹ Übersetzung von Neuschäfer (Anm. 10), S. 39.

²² Vgl. zur *memoria* im Mittelalter zusammenfassend die Ausführungen in Sabrina Hufnagel: Nibelungische ‚*Memoria*‘. Zur Erinnerungsfunktion von Emotionalität und Geschlecht in der ‚Klage‘, Bamberg 2016, S. 16f.

²³ Im spätesten der drei Manuskripte, die Boutière, Schutz, Cluzel zu dieser Version B rechnen, wird noch präzisiert, dass die Liebenden aus ihrem ursprünglichen Grab genommen und umgebettet worden sind: „E fez la domna e guillem de capestaing traire dels monumenz on ill eren“ (zitiert nach Boutière, Schutz, Cluzel [Anm. 14], S. 534).

²⁴ Selbst wenn Boccaccio die *razo P* verwendet hat, wie dies Caluwé (Anm. 11) vermutet, so unterstreicht doch die Grabinschrift aus der Version B noch einmal nachdrücklich, dass er auch diese Version gekannt haben dürfte.

Auffällig ist nun, dass die parataktischen, jeweils mit ‚et‘ eingeleiteten Halbsätze in ihrer Knappheit, Apodiktik und chronistisch anmutenden Diktion die zahlreichen und zum Teil erstaunlichen Implikationen des geschilderten Vorgangs zu übergehen scheinen, die bei genauerem Hinsehen nichtsdestoweniger ins Auge springen.²⁵

Bereits der erste Punkt, die gemeinsame Grablegung, ist mit Blick auf die Bestattungsgewohnheiten des Hochmittelalters bemerkenswert. Doppelgräber sind in dieser Zeit zwar nicht außergewöhnlich.²⁶ Aber dass Eheleute gemeinsam begraben werden, ist im 12. und 13. Jahrhundert noch vergleichsweise neu²⁷, in Frankreich überhaupt sehr selten²⁸, und die gemeinsame Bestattung eines außerehelichen Liebespaares dürfte etwas sein, das nur in der Literatur begegnet, dort allerdings prominent etwa in einigen Tristan-Versionen.²⁹ Insofern kommt dem Vorgang ein utopisches Moment

²⁵ Neuschäfer (Anm. 10), S. 40, sieht diesen parataktischen Stil auch, wertet ihn aber als eine Ausdrucksform, die alles klar und eindeutig benenne.

²⁶ So existiert beispielsweise am Portal der Abtei von Saint-Génis-des-Fontaines, das sich nur 15 km südlich von Perpignan befindet, ein Epitaph, das von der gemeinsamen Bestattung von Bruder und Schwester zeugt. Abgebildet in Philippe Ariès: Bilder zur Geschichte des Todes. Aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen, München, Wien 1984, S. 12.

²⁷ Vgl. Hans Körner: Grabmonumente des Mittelalters, Darmstadt 1997, S. 137–146: Das erste erhaltene Doppelgrabmal stammt aus der ersten Hälfte des 13. Jh. (Doppelgrabmal für Heinrich den Löwen und Mathilde von England, Dom zu Braunschweig) und ist wohl im Zusammenhang mit dem Vordringen der Kirche in den Bereich der Eheschließung und dem Insistieren auf der Unauflösbarkeit der Ehe zu sehen (viertes Laterankonzil 1215).

²⁸ Vgl. ebd.; für Italien ist sogar „nur ein einziges Beispiel bekannt geworden“ (ebd., S. 145).

²⁹ Bei Eilhart von Oberg heißt es: *ich sage ûch wêrlîche / man grûb sie beide in ein grab. / ich enweiz, ab ich ûch sagin mag, / idoch hôrte ich sagin alsus, / daz der koning einen rôsenpusch / lîze setzin ûf daz wîp / und einen ûf des mannes lip / von eime edelin winrabin* (V. 9508–9515) (Eilhart von Oberg: Tristrant, Bibliotheca Augustana, http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/12Jh/Eilhart/eil_tr35.html [Stand: 19.04.2021]). Auch im „Roman de Tristan en Prose“ werden die beiden Liebenden gemeinsam in einer Kirche bestattet und erhalten ein reich ausgeschmücktes Grab (La fin des aventures de Tristan et de Galaad, hg. v. Philippe Ménard, Le roman de Tristan en prose, Bd. 9, Genève 1997, S. 202 [85, 7–21]); das Manuskript B.N. fr. 103 des Romans weicht davon leicht ab; darin sind es zwei einzelne Gräber rechts und links einer Kapelle, aus denen je eine Rose und eine Rebe wachsen, die sich umranken. – Auch das „Decameron“ kennt mit Ghismunda und Guiscardo die ehrenvolle Bestattung eines nicht verheirateten Paares (IV, 1). Vgl.

zu, da der Text mit dem Anspruch auftritt, historisch ‚Wahres‘ zu berichten.³⁰

Ebenso wichtig wie diese utopische Grundierung sind die symbolischen Bezüge des Grabs innerhalb der fiktionalen Welt: *Post mortem* erlangen die durch ihren Tod versehrten Körper der Liebenden – Ermordung und Herzentnahme bei Guillem, Sturz vom Balkon bei der Dame – ihre Ganzheit zurück. Der Körper des Sängers Guillem wird in der Beisetzung zusammen mit der Dame, die sein Herz verspeist hat, körperlich gleichsam vervollständigt. Damit garantiert die gemeinsame Bestattung einerseits die Ganzheit der Person und materialisiert andererseits die auf Formen des *fin'amor* basierende Beziehung der beiden. So stellt sie her, was zu Lebzeiten nur die Lieder des Dichters gestiftet haben: Jetzt wird eine körperliche Vereinigung verdauert und legitimiert, die zuvor möglicherweise gar nicht, und wenn, dann nicht

dazu Patrizia Grimaldi-Pizzorno, die auf die Funktion von Ghismundas Klage als Epitaph hinweist (Patrizia Grimaldi-Pizzorno: La metafora della ‚sepoltura‘ in Decameron IV 1: fra Cavalcanto e Tino da Camaino, in: Studi e problemi di critica testuale, 53, 1996, Heft 2, S. 5–28). Ein weiteres Grabmal für zwei Liebende ist ebenfalls am vierten Tag in der *novella* 8 mit der Bestattung Salvestras und Girolamos zu finden. Umgekehrt existiert im „Decameron“ aber auch eine Reihe von verheirateten Paaren, die nicht gemeinsam bestattet werden (z. B. IV, 3 und 6). Vgl. dazu auch Valerio Ferme (Anm. 16). Ferme berücksichtigt in seiner Analyse der Paarbeisetzungen insbesondere den sozialen Status der Toten und die Frage, wer die Erzählung jeweils vorträgt. Während zwischen nicht verheirateten, gemeinsam Bestatteten in IV, 1 und IV, 8 jeweils große soziale Unterschiede bestehen und diese Erzählungen von zwei Frauen der *onesta brigata* vorgetragen werden, ist dies bei Filostratos Geschichte von Guardastagno und Rossiglione anders. Ferme kommt zu dem Schluss, dass Filostrato in der gemeinsamen Bestattung des außerehelichen aristokratischen Paares in IV, 9 auf die Exklusivität und die Privilegien höherer Schichten besteht, da nur sie die höfische Liebe kennen. Hinter seiner Erzählung stehe die Angst, dass mit der Pestepidemie die sozialen Distinktionen nicht nur zu Lebzeiten, sondern in den Bestattungsbräuchen und damit auch im Leben nach dem Tod verschwinden könnten, die sich um 1300 herum erst in bedeutender Weise herausgebildet hätten.

³⁰ Vgl. Montserrat Cots: Notas históricas sobre el Trovador Guillem de Cabestany, in: Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona 37, 1977/78, S. 23–65: Tatsächlich existierte ein Guillem de Cabestany, ein „cavalliers“ aus dem „Rossellón“, dessen Vater zu der Familie Castell Rosselló Verbindungen besaß. Der Herrscher der Region hieß Raimon und heiratete 1197 eine Frau namens Saurimonda. Vgl. auch Rossi (Anm. 8), S. 68f.

legitimerweise stattgefunden hat.³¹ So ersetzt das Grab mindestens metonymisch die Lyrik Guillems, wenn es nicht sogar erst schafft, was im Leben nicht realisiert werden konnte. Auf diese Weise imitiert es den changierenden Charakter zwischen Präsenz und Absenz von Gräbern³², ja unterstreicht diesen Aspekt sogar.

Auch die Inschrift, von der es lediglich heißt, der König *fetz desseignar desobre-l momumen cum ill eron estat mort*, impliziert Ungewöhnliches. Offenbar befindet sich das Epitaph auf dem Grab, wobei sich zusätzlich die Frage stellt, wo das Grab räumlich zu verorten ist und wie es ausgesehen haben könnte.³³ Ob es sich um ein Grabdenkmal oder eine Steinplatte, um ein sarkophagähnliches und vor allem Heiligen vorbehaltenes Schreinmonument handelt und ob die Inschrift auf einer eigenen Tafel oder auf dem Grabmal selbst angebracht ist, ob es sich tatsächlich vor dem Portal oder an der Außenfassade befindet – das alles wird nicht weiter ausgeführt, vermutlich, weil für das hier Beschriebene nur wenige oder keine realen Vorbilder existieren³⁴, vielleicht in erster Linie aber, weil es im Horizont der Erzählung weniger wichtig als andere Merkmale ist. Stattdessen bleibt in den unter-

³¹ Der Text dieser Version ist hier auffällig vage, es heißt nur: *si-l volia ben mais qe a ren del mon* (,sie mochte ihn mehr als alles auf der Welt‘) (zitiert nach Boutière, Schutz, Cluzel [Anm. 14], S. 532).

³² Vgl. Velte (Anm. 2), S. 11.

³³ Hauvette (Anm. 8), S. 187, scheint ein größeres Monument vor Augen zu haben, denn er paraphrasiert: „un magnifique tombeau“. Boutière, Schutz, Cluzel (Anm. 14), S. 535, sind zurückhaltender und übersetzen „en un tombeau“. – Es bleibt aber bei Vermutungen: Es könnte sich um ein sog. Epitaphien-Grab handeln, das sich eher seitlich des Portals in der Kirchenmauer befand. Ariès weist auf solche Gräber im französischen Katalonien hin (Philippe Ariès: Geschichte des Todes, München 1982, S. 301). Dann würde es sich um eine Grabtafel an der Fassade handeln. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass es sich um ein freistehendes Grabmal außerhalb der Kirche handelt. Dann befände es sich zwar nicht in einem bevorzugten Ort im Kirchenraum, etwa in der Nähe des Altars, aber doch innerhalb des Bereichs der Kirche; Ariès sieht jedenfalls eine Gleichbehandlung der Gräber *sub stillicidio* (unter den Wassertraufen) bzw. *in porticu* (in der Vorhalle) und der Gräber im Kircheninnenraum (vgl. ebd., S. 111).

³⁴ Solche Grabmäler von Laien, die zu einer Art öffentlichem Denkmal werden, existieren zu dieser Zeit noch nicht. Entsprechende ‚Monumente‘ finden sich erst später, man könnte etwa an das Grab Petrarca in Arquà oder auch an die Professorengräber der Renaissance denken. Vgl. Erwin Panofsky: Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini, hg. v. Horst W. Janson, mit einer Vorbem. v. Martin Warnke, Köln 1993, S. 78.

schiedlichen Versionen der Trobadorvita, sowohl in den *vidas* als auch in den *razos*, der Ort des Grabes unverändert: *un momumen denan l'uis de la gleisa*, vor dem Portal der Kirche. Es ist sogar ausschließlich der Ort, der in einigen Versionen der Lebensbeschreibungen präzisiert wird – Saint-Jean in Perpignan –, nicht aber das Grabmal selbst.³⁵

So unterstreichen alle Varianten vor allem seine Funktion im öffentlichen Raum. Die Gläubigen müssen beim Betreten der Kirche am Grab vorbeigehen, so dass ihre andauernden sozialen Beziehungen zu den Toten, wie sie für das Mittelalter konstitutiv sind³⁶, gefestigt werden. Dabei wird ein Wertesystem fundiert, das auf den Regeln der höfischen Liebe als gemeinsamem Bezugspunkt kollektiver Identität gründet³⁷ und das durch das ritualisierte Gedenken an die ‚Liebesmartyrer‘ im Jahrtag lebendig gehalten wird.³⁸

³⁵ Es handelt sich hierbei vor allem um die Version 3 bei Boutière, Schutz, Cluzel (Anm. 14), S. 540: In der Hs. H (*razo*) aus dem 14. Jh. heißt es: „e fetz Guilelm de Capestaing e la dompna metre en un monimen enan la porta d'una glesia a Perpingna, en un ric borc q'es el plan de Rossillon, lo cals borcs es del rei d'Aragon“ („und ließ Guilelm de Capestaing und die Frau in einem Grab vor einer Kirche in Perpignan begraben, einer reichen Stadt in der Ebene des Roussillon, das dem König von Aragon gehört“). In der Hs. R aus dem 14. Jh. (*razo*) heißt es: „e fes metr'En G[uilhem] de Cabestanh denan l'us de la gleyza de San Ioan a Perpinhan e la dona ab el“ („und ließ Guillem de Cabestanh in einem Grab vor der Kirche Saint-Jean in Perpignan beerdigen, und die Dame mit ihm“). Zu der hier genannten Kirche Saint-Jean und ihrer Funktion lässt sich Folgendes festhalten: Um 1102 wird der Graf von Roussillon „protecteur véritable de Saint-Jean“ und macht aus ihr die offizielle Kirche Perpignans (Albert Mayeux: Saint-Jean-le-Vieux à Perpignan, in: Bulletin Monumental 77, 1913, S. 73–100, hier S. 82); ab 1230 untersteht sie durch eine Bulle Papst Gregors IX. dem mächtigen Bistum Elne. In der ersten Hälfte des 13. Jh. – also in dem halben Jh., da sich die Geschehnisse mutmaßlich ereignen und der Beginn der *vida*-Abfassung anzusetzen ist – werden umfangreiche Baumaßnahmen vorgenommen. Das Südportal der Kirche weist mit einer Unterteilung des unteren Teils des Tympanons in zwei kleine Bögen und einem mit einem Christus verzierten hängenden Schlussstein von Raimon de Bianya aus den ersten Jahrzehnten des 13. Jh. durchaus eine Besonderheit auf und könnte Assoziationen an ein Paar wecken.

³⁶ Vgl. Körner (Anm. 27), S. 1.

³⁷ In der Version C wird präzisiert, dass alle höfischen Ritter und edlen Damen am Jahrtag Gott um Gnade für ihre Seele baten, vgl. Boutière, Schutz, Cluzel (Anm. 14), S. 540.

³⁸ Der Vorgang betont damit die Merkmale des kulturellen Gedächtnisses im Totengedenken, das eine Zwischenstellung zwischen kommunikativem und

Während also der Ort des Grabs und seine Funktion für das Kollektiv präzise benannt sind, bleibt seine Beschaffenheit wenig konkret. Die Ausparungen treten umso stärker hervor, als im Gestus der Erzählung alles genau fixiert ist. Besonders irritierend erscheint diejenige Leerstelle, die die Inschrift selbst betrifft: Denn diese informiert nicht, wie das bei realen und auch vielen fiktionalen Epitaphien der Fall ist, über die Identität der Begrabenen.³⁹ Tatsächlich ist der ‚Identitätsnachweis‘ von Epitaphien die zeitlich erste und wichtigste Funktion, die mittelalterliche Gräber aufweisen, nachdem sie im 10. Jahrhundert wieder aufkamen. Freilich könnte sich im vorliegenden Fall die Angabe der hier Begrabenen schwierig gestalten, da es sich um ein außereheliches Paar handelt. Aber gerade weil die gemeinsame Bestattung innerhalb der fiktionalen Welt unproblematisch zu sein scheint⁴⁰, fällt die Auslassung umso stärker ins Gewicht, bedenkt man, wie zentral der Vorgang der ‚Namensrezitation‘ für die *memoria* war: „Die Nennung des Namens eines Abwesenden bewirkt dessen Gegenwart“, sie gibt ihm „einen rechtlichen und sozialen Status unter den Lebenden. [Sie] ist es, die den Toten zu einem Rechtssubjekt und zu einem Subjekt von Beziehungen der menschlichen Gesellschaft macht“.⁴¹ So lenkt der Text umso stärker das Augenmerk auf denjenigen Inhalt, den die Inschrift statt des Namens – und übrigens auch statt des Sterbedatums – enthält: die Art und Weise (bzw. den

kulturellem Gedächtnis darstellt (vgl. Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 2007, S. 33). Man könnte in diesem Fall auch sagen: Faktische Geschichte wird „in erinnerte und damit in Mythos transformiert“ (ebd., S. 52).

³⁹ Vgl. Ariès (Anm. 33), S. 279. Das Epitaph ist zunächst „Identitätsnachweis und Gebet“, im 12. und 13. Jh. „nahezu immer in lateinischer Sprache“ (ebd.) abgefasst und eingeleitet mit *hic jacet / hic resquiescit*; im 13. und 14. Jh. werden Epitaphien „länger und ausführlicher“ (ebd., S. 283), weitschweifig allerdings erst im 16. und 17. Jh. (ebd., S. 285). Vgl. zu fiktionalen Inschriften auch Laura Velte: Sepulchral Representation: Inscribed Tombs and Narreted Epitaphs in the High Middle Ages, in: Writing beyond Pen and Parchment: Inscribed Objects in Medieval European Literature, hg. v. Ricarda Wagner, Christine Neufeld, Ludger Lieb, Berlin, Boston 2019, S. 255–274.

⁴⁰ Vielleicht hat der Umstand, dass in den meisten Varianten der *vidas/razos* die Grabinschrift fehlt, letztlich doch damit zu tun, dass es sich um eine problematische Inschrift handeln würde, wenn sie ausformuliert wäre. Das unterstreicht aber nur den Umstand, dass es sich hier um eine sehr sensible Stelle des Textes handelt, die offenbar auch Boccaccio aufgefallen ist.

⁴¹ Otto Gerhard Oexle: Memoria in der Gesellschaft und in der Kultur des Mittelalters, in: Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche, hg. v. Joachim Heinze, Frankfurt/Main, Leipzig 1999, S. 297–323, hier S. 308f.

Grund), wie die Liebenden gestorben sind: *cum ill eron estat mort*; das altokzitanische *cum* kann beides (Art und Weise sowie Grund) bedeuten.⁴² Und auch eine solche Ausführlichkeit ist in der Mitte des 13. Jahrhunderts noch keineswegs verbreitet.⁴³ Das lesende oder hörende Publikum dürfte hinsichtlich der hier geschilderten Bestattungsformen daher zumindest erstaunt gewesen sein.

Überlegt auf einer textexternen Ebene der verständige Rezipient, wie der Inhalt dieser Grabinschrift konkret auszusehen hätte, so wird er schnell zu dem Schluss kommen, dass es sich um eine überaus komplexe Darstellung handeln müsste: Mord, Herzentnahme, Herzverzehr, Aufklärung, Weigerung der Nahrungsaufnahme, Bedrohung, Sturz vom Balkon, all diese Elemente müssten in ihrer verwickelt logisch-chronologischen Verknüpfung mindestens genannt werden, um die Art und Weise des Todes anzugeben, und die Angaben würden sich verlängern, sollte auch der Grund für ihren Tod genannt werden. Und diese Inschrift müsste dann, und das scheint mir die Pointe zu sein, den gesamten Text der *vida* beinhalten. Der Text verweist mit der indizierten Leerstelle also nicht auf das Grab und auch nicht auf die bestatteten Personen, sondern unmissverständlich auf sich selbst. Er hebt mit aller Raffinesse eine Lücke hervor, die der Leser am Ende allerdings mühe-los füllen kann.

Diese Geschichte ist da, weil sie gerade gelesen oder gehört wurde, sie wird aber nicht noch einmal genannt und ist damit gleichzeitig absent. Oder anders formuliert: Gerade indem die Inschrift nicht präsentiert wird, muss sie der Leser/Hörer im eigenen Vollzug zur Präsenz bringen. Auf diese Weise changiert der Text ebenso wie das Epitaph selbst zwischen Präsenz und Absenz und imitiert die materiale Memorialstätte. Während aber das Grab und seine Inschrift an einen Ort gebunden sind, verhält es sich mit dem Text anders: Da die Geschichte von jedem potentiellen Leser überall wiederholt und am Leben gehalten werden kann, hat sie sich von dem im Text so massiv ‚verankerten‘ Platz, ihrem Gedächtnisort vor dem Portal der Kirche, gelöst und kann die *memoria* auf andere, nachhaltigere Weise lebendig halten.

Die *vida* insinuiert zugleich eine Reihe an Substitutionen, die eine Klimax bilden: Das Grab ersetzt und schafft mehr als die flüchtigen Lieder Guillems, nämlich die materialisierte und dauerhafte Vereinigung der Liebenden. Der Text der *vida* wiederum ersetzt und schafft mehr als das lokostatische Grabmal, weil er genau wie dieses die Erinnerung an die Verstorbenen zur

⁴² Vgl. den Eintrag im *Dictionnaire de l'Occitan Médiéval* (DOM digital), online 2016, <http://www.dom-en-ligne.de> (Stand: 19.04.2021), die Bedeutung von ‚Warum‘ (*pourquoi*) ist dem ‚Wie‘ (*comme/comment*) nachgeordnet.

⁴³ Vgl. Ariès (Anm. 33), S. 283f.

Präsenz bringt, aber intensiver wirkt und geographisch einen größeren Wirkungskreis beanspruchen kann. So ist das Grab nur der Ort, an dem sich die Ritter und Damen der Grafschaft Roussillon jährlich versammeln; der Text der *vida* hingegen kann im verständigen Publikum jederzeit ein ganz neues Kollektiv schaffen. Dass sich der eigene Text am Ende dieser Reihe positioniert, könnte auch als Rechtfertigungsgestus gelesen werden, der sich in verschiedene Richtungen wendet: Die Flüchtigkeit der Schrift bzw. des gesprochenen Wortes und ihre größere Anfälligkeit für das Verschwinden und Vergessen gegenüber materiellen Monumenten werden kompensiert durch ihre Ungebundenheit an den Ort und durch ihren stärkeren Nachhall bei den Rezipienten.⁴⁴ Legitimiert wird aber auch das ‚Übersetzen‘ des zu Bewahrenden – der Lyrik Guillems – in Prosa, ein Vorgang, der keineswegs selbstverständlich oder unproblematisch ist.⁴⁵ In jedem Fall wird deutlich, wie stark der Text an die Stelle des Grabes getreten ist und seine Funktion beansprucht.

Bei all dem sollte beachtet werden, dass jegliche mögliche *affordance*⁴⁶, also die Eigenschaft eines Objekts, den Menschen zum Handeln aufzufordern, innerhalb der erzählten Welt weitgehend zurückgenommen ist. Betont wird gerade nicht der appellative Charakter von Grab und Inschrift. Ganz im Gegenteil wiederholt der Text in nahezu obsessiver Weise, dass Initiator des Memorialwesens der König ist:⁴⁷ Er lässt die Leichen nach Perpignan bringen und dort in einem Grab vor dem Kirchenportal gemeinsam beerdigen, er lässt die Inschrift anbringen und entscheidet damit auch über ihren Charak-

⁴⁴ In der Version C (*razo R*) heißt es, dass der Jahrtag „una longa sazo“, also eine lange und damit begrenzte Zeit begangen worden sei (zitiert nach Boutière, Schutz, Cluzel [Anm. 14], S. 540).

⁴⁵ Vgl. Bernsen (Anm. 12), S. 73, sowie die Literatur in Anm. 10 und 11.

⁴⁶ Vgl. zur Aufnahme des Begriffs aus der Wahrnehmungspsychologie für die Analyse erzählter mittelalterlicher Epitaphien Ludger Lieb, Ricarda Wagner: *Dead Writing Matters? Materiality and Presence in Medieval German Epitaphs*, in: *Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages*, hg. v. Irene Berti u. a., Berlin, Boston 2017, S. 15–26, hier S. 15.

⁴⁷ Mentalitätsgeschichtlich gesehen könnte sich hier zwar auch der Widerstand gegen die „radikale Enteignung“ der Toten durch die Kirche artikulieren, die sich ab etwa der Mitte des 13. Jh. vollzieht, vgl. Ariès (Anm. 33), S. 212 und Körner (Anm. 27), S. 32. Das unterstreicht aber nur den Umstand, dass in der *vida* Erinnerungskultur als bewusster, von Laien gestalteter politischer Akt dargestellt ist.

ter, und er stiftet den Jahrtag.⁴⁸ Der König inszeniert *memoria*, und der Text führt sie aus, indem er sich an die Stelle des Grabes setzt.

Ideologisch geht er damit einen ‚Bund‘ mit der herrscherlichen Autorität ein, von deren Willen er erzählt und deren Willen er nachvollzieht. Dabei zielt die *memoria* nicht nur auf die Nobilitierung der Liebenden, sondern hebt ebenso sehr die Auslöschung des Ehegatten hervor, der die Regeln des *fin'amor* nicht verstanden hat. Ihm gelten denn auch die letzten Worte des Textes: *E Raimons de Castel Rossillon moric en la prison del rei*.⁴⁹ Während das Liebespaar zu allgemeiner Wertschätzung und Ehrung gelangt, wird ihm keine Öffentlichkeit zuteil, er erhält kein Grab und kein Gedenken. Liest man die Biographie Guillems aus dieser Perspektive des Gatten, wie es Fidel Ajardo-Acosta getan hat, und begreift ihn als Vertreter der zahlreichen frühmittelalterlichen subalternen, noch recht autonomen Herrscher, dann erzählt der Text, wie in einer Zeit bedeutender sozio-ökonomischer Umbrüche das Handeln eines einzelnen Seigneurs, der sich die Bestrafung seiner Frau selbst anmaßt, zugunsten einer politisch zentralisierenden Macht unterbunden wird.⁵⁰ Und um diesen Verlust der Freiheit des Einzelnen, der Autonomie der *seigneurie*, dem Rezipienten gleichsam ‚schmackhaft‘ zu machen, werden die Liebenden durch ein ehrendes Andenken nobilitiert, während der Verlierer dem Vergessen anheim gegeben wird.

Andererseits agiert der Text aber auch gerade nicht so massiv anordnend wie der König. Er vollzieht zwar dessen Willen, aber mit Mitteln, die weitaus subtiler sind: Der metaliterarische Sinnhorizont erschließt sich nur denjenigen, die Fragen an den Text stellen, seine Lücken wahrnehmen und zu füllen versuchen.

Die altokzitanische Lebensbeschreibung erweist sich mithin als in hohem Maße selbstreflexiver Text, der seine in der Gestaltung des Grabmals und der Inschrift enthaltenen Leerstellen klug einsetzt. Der präsente Text ist doppelt ‚despotisch‘: Er erzählt von einer durch den König verordneten *memoria* und sorgt, allerdings nur für die Feinsinnigen und selbst äußerst feinsinnig, dafür, dass diese beim Rezipienten mit Leben gefüllt wird. Indem der

⁴⁸ Das „faire faire“, mit dem Bruno Latour die Beziehung zwischen Objekt und Subjekt charakterisiert und das durchaus von den erzählten Objekten ausgehen könnte (vgl. Bruno Latour: *Factures/fractures. De la notion de réseau à celle d'attachement*, in: *Ce qui nous relie*, hg. v. André Micoud, Michel Peroni, La Tour d'Aigues 2000, S. 189–208), wird hier schon durch die sprachliche Konstruktion der Sätze dem König zugewiesen.

⁴⁹ Version B, zitiert nach Boutière, Schutz, Cluzel (Anm. 14), S. 533.

⁵⁰ Fidel Fajardo-Acosta: *The Heart of Guillem de Cabestaing: Courtly Lovers, Cannibals, Early Modern Subjects*, in: *Exemplaria*, 17, 2005, Heft 1, S. 57–102.

Text mit der genannten Inschrift Abwesendes indiziert und auf sich selbst verweist, hält er den Leser subtil an, die Erzählung zu wiederholen und das Absente zur Präsenz zu bringen. Damit imitiert er einerseits die Funktion von Grabmälern und Epitaphien hinsichtlich der *memoria*, überbietet diese aber andererseits tendenziell durch sein Geschick und weil er sich von dem konkreten Ort gelöst hat. Gleichzeitig wird der Möglichkeit, den Liedern des Guillem de Cabestany mit dem gemeinsamen Grab eine angemessene Form zu geben, latent widersprochen: Ihr Überleben garantiert nur der kommentierende Text in Prosa.

3. Boccaccios Veränderungen der Grabmalgestaltung

In Boccaccios Text nun wird das autoreferentielle Verfahren, das durch die offenen Stellen der Inschrift in Gang kommt, mit allerdings einem ganz anderen Resultat verstärkt. Ich zitiere den letzten Passus der *novella* IV, 9:

La mattina seguente fu saputo per tutta la contrata come questa cosa era stata: per che da quegli del castello di messer Guiglielmo Guardastagno e da quegli ancora del castello della donna, con grandissimo dolore e pianto, furono i due corpi ricolti e nella chiesa del castello medesimo della donna in una medesima sepoltura fur posti, e sopr'essa scritti versi significanti chi fosser quegli che dentro sepolti v'erano, e il modo e la cagione della lor morte. (D, S. 422)

„Am folgenden Morgen erfuhr die ganze Gegend, was vorgefallen war. Denn die Leute von der Burg des Guiglielmo Guardastagno und die von der Burg der Dame trugen unter großer Trauer und unter Wehklagen die beiden Leichname in die Kirche der Burg der Dame; dort wurden sie in ein und demselben Grabe beigesetzt; auf dem Grab stand in Versen, wer darin begraben war und wie und warum sie zu Tode kamen.“⁵¹

Es fällt unmittelbar ins Auge, dass Boccaccio gegenüber seiner altokzitanischen Quelle einige Elemente tilgt. Statt der übergeordneten Ordnungsmacht des Königs nimmt sich die Gefolgschaft der Toten der Leichen an. Zugleich ist der Öffentlichkeitscharakter der Grablegung zurückgenommen. Dazu passt, dass Boccaccio auch das ritualisierte Gedenken am Jahrtag streicht. Indem das Grab ins Innere einer nicht mehr allseits zugänglichen Burgkirche verlegt ist, kann die *memoria* textintern auch nicht mehr zur Kommunikation politischer Ordnungsvorstellungen genutzt werden. Ja, es ist fraglich, inwie-

⁵¹ Übersetzung nach Peter Brockmeier (Das Decameron, Stuttgart 2012, S. 389f.).

fern hier überhaupt eine Erinnerungsstätte geschaffen wird, die identitätsstiftend für ein Kollektiv wäre. Denn der Begräbnisort befindet sich nun ausgerechnet in der Burgkirche der Frau, der einzigen Person in Boccaccios Text, die (anders als in der *vida*⁵²) keinen Namen trägt. Mit anderen Worten: für alle diejenigen, die den Ort aufsuchen wollten (abgesehen von der unmittelbaren Gefolgschaft), wäre dies durch die Angaben in den *vidas* problemlos möglich. Bei Boccaccio hingegen ist die Grabstätte dem Namenlosen und Unauffindbaren anheimgegeben. So deutet sich eine massive Skepsis gegenüber der Funktion von materiellen, lokostatischen Grabdenkmälern an. Boccaccio verstärkt die Stoßrichtung der Trobadorvita, in der der Text die materielle Grabstelle ersetzt und überbietet, aber doch imitierend ersetzt. Boccaccio hingegen wertet sie in ihrer Memorialfunktion ab.

Es ist dabei durchaus vorstellbar, dass Boccaccio bewusst produktiv mit den Leerstellen umgeht, die die Inschrift in der *vida* kennt. Er folgt der Strategie des altokzitanischen Textes, operiert wie dieser mit der Betonung von Auslassungen und gibt auf diese Weise den Lesern einen wichtigen Schlüssel in die Hand. So hebt er zunächst die Bedeutung des Epitaphs durch seine Platzierung am Ende der *novella* hervor, erweitert die auf dem Grab stehende Inschrift und damit auch das nicht Präsenze, um darin noch eine ganze Reihe von größeren Ungereimtheiten und Irritationen als in der *vida* einzuschließen. So existiert zwar nun der konventionelle Identitätsnachweis der Grabinschrift, die anzeigt, *chi fosser quegli che dentro sepolti v'erano* (D, 422), doch wird dem aufmerksamen Leser nur noch stärker sein Unvermögen zu Bewusstsein gebracht, den Inhalt des Epitaphs zu füllen, da er nur einen der beiden Verstorbenen beim Namen nennen könnte. Die Grabinschrift steht nun gewissermaßen quer zur eben erzählten Geschichte. Der entscheidende Unterschied zur *vida* ist, dass der Leser mit dem gerade Gelesenen *nicht* das Epitaph ausfüllen kann. Es existiert also eine deutlich markierte Differenz zwischen dem, was auf dem Grab geschrieben ist und Boccaccios eigenem Text, wohingegen in der *vida* beides zusammengefallen ist.

⁵² Nicht alle Versionen der *vidas/razos* nennen jedoch denselben Namen der Dame (Version A: „Seremonda“, Version B: „Soremonda“, Version D: „Margarida“). Nur Version C kennt keinen Namen. Da aber Version B als einzige die Grabinschrift enthält und auch andere Details für die Kenntnis Boccaccios einer Variante dieser *vida* sprechen, ist davon auszugehen, dass er mit Bedacht die Frau namenlos gelassen hat. Vgl. Stone (Anm. 1), S. 105f., der davon ausgeht, dass diese Namenlosigkeit ebenso wie die Benamung der beiden Ritter als Guiglielmo mit Boccaccios Haltung gegenüber seiner Quelle zu tun hat. Anders als die Trobadorvita, die die Lyrik Guillem de Cabestans in Prosa überführt, an ein individuelles Schicksal bindet und damit die anonyme Sprechsituation der höfischen Dichtung aufhebt, bindet er die Geschichte des ermordeten Ritters wieder zurück an den höfischen Gesang.

Kann der Leser die Grabinschrift nicht füllen, so zeigt sich bei genauem Hinsehen aber auch, dass bereits textintern das Epitaph ein Ding der Unmöglichkeit darstellt. Ich meine damit gar nicht so sehr, dass das gemeinsame Grab der Liebenden auch mit Blick auf die Bestattungsgewohnheiten des 14. Jahrhunderts nichts von seinem utopischen Charakter verloren hat. Ich meine auch nicht den Akt „seltener Kühnheit“, mit dem die Todesursache angegeben ist. Als solchen qualifizierte ihn bereits Fritz Peter Knapp, der feststellte, dass hier „einem strengen kirchlichen Gebot wie selbstverständlich zuwidergehandelt“ wird, da es „selbst Jahrhunderte später“ „weithin üblich war, den Selbstmord von Angehörigen adeliger und wohlhabender Familien kirchlicherseits zu vertuschen.“⁵³ Ich meine vielmehr die Frage, wie es für die Gefolgschaft der *donna* und ihres getöteten Liebhabers möglich gewesen sein sollte, auf das Grab schreiben zu lassen, was es angeblich anzeigt: den Grund und die Art und Weise ihres Todes.

Denn zu den Veränderungen, die Boccaccio gegenüber seiner Vorlage vornimmt, gehört die Betonung des Nichtgesagten, Privaten, des Ausschlusses von Zeugen.⁵⁴ Zwar heißt es, dass schon am nächsten Morgen in der Gegend bekannt war, was sich zugetragen hatte (*La mattina seguente fu saputo per tutta la contrata come questa cosa era stata*, D 422), aber bei genauerem Hinsehen sind doch Zweifel angebracht:⁵⁵ Guardastagno wird getötet, bevor er sich rechtfertigen kann (*senza potere alcuna difesa fare o pur dire una parola*, D 420). Seine Leute, die ihn begleiten, fliehen, bevor sie verstehen, was gerade geschehen ist (*I suoi famigliari, senza aver conosciuto chi ciò fatto s'avesse, voltate le teste de' cavalli, quanto più poterono si fuggirono verso il castello del lor signore*, ebd.). Rossiglione seinerseits befiehlt seinen Leuten, die ihm bei der Ermordung assistieren, über das Geschehene zu

⁵³ Fritz Peter Knapp: Der Selbstmord in der abendländischen Epik des Hochmittelalters, Heidelberg 1979, S. 205. – Siehe auch die sechste Novelle des gleichen Tages, die zeigt, dass der Selbstmord durchaus problematisch gesehen wird: Als Andreuola sich umbringen möchte, weil ihr Geliebter Gabriotto tot ist, warnt sie die Magd: *Figliuola mia, non dir di volerti uccidere, per ciò che, se tu l'hai qui perduto, uccidendoti, anche nell'altro mondo il perderesti, perciò che tu n'andresti in inferno, là dove io son certa che la sua anima non è andata, per ciò che buon giovane fu [...]*.

⁵⁴ Vgl. die Betonung der Privatheit auch in der Interpretation Milad Doueihis: *A Perverse History of the Human Heart*, Cambridge/Massachusetts u. a. 1997, S. 46.

⁵⁵ Wobei es vage bei ‚der Sache‘ („la cosa“) bleibt; in der Vorlage heißt es sehr viel präziser: *E la novella cors per Rossillon e per tota Cataloigna q'En Guillem de Cabestaing e la dompna eran enaissi malamen mort e q'En Raimons de Castel Rosillon avia donat lo cor d'En Guillem a manjar a la dompna* (zitiert nach Boutière, Schutz, Cluzel [Anm. 14], S. 532).

schweigen (*e avendo a ciascun comandato che niun fosse tanto ardito, che di questo facesse parola*, ebd.); dem Koch macht Rossiglione vor, es handle sich bei dem Herz des Freundes um das Herz eines Wildschweins (*Prenderai quel cuor di cinghiare*, ebd.), und bei Tisch sind nur er und seine Frau anwesend. Unbeantwortet bleibt daher die Frage, was das Epitaph überhaupt nennen könnte, da die einzigen, die es sicher wissen, tot oder verschwunden sind. Zur Zurückdrängung der Memorialfunktion kommt also, dass dem Grab mit seiner Inschrift der Zeugnis- und Wahrheitscharakter abgesprochen wird. Das Epitaph kann, wenn es Todesursache und Umstände angibt, nur fingieren. Der Text hingegen agiert anders, indem er schon zu Beginn seine Quellen nennt: *secondo che raccontano i provenzali* (D 418).

Die stärkste Markierung der Differenz zwischen Inschrift und Text der *novella* Boccaccios aber erfolgt durch den Hinweis, dass das Epitaph *in versi*, in Versen, abgefasst ist, während die Erzählung selbst in Prosa gehalten ist. Dieses Detail ist schon deshalb keine Marginalie, weil in der Einleitung zum vierten Tag des „Decameron“ die fiktionale Rahmenhandlung durchbrochen wird, der Autor sich selbst zu Wort meldet und das Erzählen in Prosa im *volgare* für die *carissime donne* verteidigt.

Doch warum fallen bei Boccaccio der Text der *novella* und der Text der Grabinschrift nicht zusammen, wie dies in der *vida* der Fall ist? Ich meine, weil in der Geschichte, die Boccaccio erzählt, am Ende – und das scheint mir die Pointe *seines* Textes zu sein – nicht das Paar im Grab zusammenfindet, um das es zentral geht.⁵⁶ Auf den ersten Blick könnte es sich um die Geschichte einer außerehelichen Liebe handeln, die an der Institution Ehe scheitert und deren Konstellation der höfischen Liebe entspricht. Am Ende wären Guiglielmo Guardastagno und die Frau Guiglielmo Rossilliones das Liebesmartyrerpaar, als das es die *vida* schildert, und die vornehmliche Form, in der über sie gesprochen würde, wäre in Versen. Doch Boccaccio rückt in seiner Zeichnung der Figuren klar von dieser Folie ab. Mit den identischen Vornamen, mit der Betonung der Vorlieben und Farben, die die Protagonisten teilen, und mit ihrer tiefen Liebe zueinander (*s'amavano assai*,

⁵⁶ Das Thema der falschen Grabinschrift für ein Paar ist gewissermaßen prälu- diert in Boccaccios „Filocolo“: Hier wird dem Protagonisten durch ein Epi- taph weisgemacht, seine Geliebte liege tot im Grab, in das man ein anderes Mädchen gelegt hat. Verzweifelt möchte Florio nicht nur sich selbst töten, sondern denkt auch an ein gemeinsames Epitaph: *Il misero titolo della tua sepoltura, o Biancofiore, sarà accompagnato da quello del tuo Florio* (zitiert nach Usher [Anm. 4], S. 17).

D 418⁵⁷) hat Boccaccio den Rahmen der höfischen Liebe verlassen und dem Konflikt zwischen außerehelicher Liebe und Ehe einen weiteren Bereich – die Homosozialität der Ritter – hinzugesellt.⁵⁸ Die *novella* berichtet nun im Kern davon, wie diese Liebe unter Männern zu Hass wird, wie *il grande amore* [...] *in mortale odio converti* (D 419), wie sie also durch das außereheliche Verhältnis, aber auch durch die Ehe bedroht und zerstört wird. In Boccaccios Text existieren nicht mehr nur zwei Rechtsbereiche – die außereheliche Liebe und die Ehe –, sondern auch derjenige der ritterlichen Verbundenheit. Kein Zufall ist es daher, dass Boccaccio im Dialog zwischen Mann und Frau mit juristischem Vokabular arbeitet: ‚Ihr wart eine *disleal femina*‘, wirft Rossiglione seiner Frau vor, auf den Ehebruch anspielend, was sie umstandslos anerkennt, indem sie zugleich repliziert, ihr Gatte sei ein *disleale e malvagio cavalier*, weil er seinen Freund Guardastagno und nicht sie gestraft habe (D 421).⁵⁹

Diese Neugestaltung des Dreieckskonflikts lässt sich einerseits aufgrund der Entfernung vom Schema der höfischen Liebe, aber auch weil er so kompliziert geworden ist, nur noch in Prosa erzählen. Das Beziehungsgeflecht ist fein abgestimmt und subtil gesponnen: Rossiglione und seine Frau sind durch die Ehe, aber nicht durch die Liebe verbunden. Die Beziehung zwischen Rossiglione und Guardastagno beruht auf Freundschaft und Liebe, während Rossiglione und die *donna* zwar die Liebe, aber nicht die Ehe eint. Dem Grab und seiner Inschrift aber werden jegliche Angemessenheit hinsichtlich dieser Komplexität, der Komplexität der Moderne, abgesprochen. Nichts – und vor allem kein Grabmal mit Versen – würde an diese Geschichte erinnern, wie sie sich begeben hat, wenn sie nicht Filostrato, der König des vierten Tages, der *onesta brigata* in Prosa zu Gehör gebracht hätte.

Ein letztes Detail, das diese Lesart unterstützt: Weil im Grab nicht die sterblichen Überreste des wichtigsten Paares der Erzählung versammelt sind, wird den beiden Ehebrechern auch die Wiederherstellung der körperlichen

⁵⁷ Auch wenn Branca hier „s’armavano assai“ ediert, findet sich in einigen frühen Handschriften der Ausdruck „s’amavano assai“; vgl. dazu auch Psaki (Anm. 18), S. 232.

⁵⁸ Dies stellt bereits Michael Sherberg fest, dem es allerdings vor allem um die problematische Inszenierung männlicher Gewalt am vierten Tag des „Decameron“ geht (Michael Sherberg: *The Governance of Friendship. Law and Gender in the Decameron*, Columbus 2011, bes. S. 128f.).

⁵⁹ Hier ist ein deutlicher Anklang an den „Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel“ zu sehen, da dort der Ehemann immer wieder nach einem gerichtstauglichen Beweis für die Schuld seiner Frau sucht. Vgl. Bohnengel (Anm. 6), S. 168.

Einheit verwehrt, die in der *vida* betont ist. Das verspeiste Herz ist zwar von der *donna* ganz aufgenommen worden (*ella il mangiò tutto*, D 421), und Rossiglione wickelt das Herz des ermordeten Freundes in ein Lanzenfähnlein, analog zu den Bestattungsbräuchen der Zeit, in denen der Leichnam mit einem Tuch verhüllt wird.⁶⁰ So könnte der Körper der Dame durchaus eine Grabstätte für das Herz des Liebenden darstellen. Dieses Körper-Grab wird durch den Sturz vom hohen Fenster aber zerstört: *come la donna cadde, non solamente morì, ma quasi tutta si disfece* (D 421f.).⁶¹ Eine Rückkehr zur Ganzheit und Vereinigung mit dem Geliebten im Grab wie in der *vida* ist damit unmöglich. Und allem Anschein zum Trotz ist dieses Grab daher gerade nicht mehr den großen literarischen Vorbildern – Pyramus und Thisbe⁶² oder Tristan und Isolde – nachempfunden. Diese fungieren – so Laura Velte – als „Mahnmal einer Liebe“, „die nur im Tod bestehen kann“, und nehmen die Funktion einer „Schlussgebung“ ein.⁶³ Bei Boccaccio hingegen ist die Grabgestaltung so unstimmig, so wenig auf Dauer und auf Richtigkeit angelegt, dass ihr Schlussgebungscharakter nachgerade ins Gegenteil verkehrt ist.⁶⁴ Es lässt sich übrigens auch keine Abbildung finden, die das gemeinsame Grab in Szene setzen würde, während für Tristan und Isolde zumindest ein paar Illustrationen existieren.

Eine weitere Lesart des Auseinanderfallens von der Grabinschrift in Versen einerseits und dem Text in Prosa andererseits könnte sich auf den Dialog mit der altokzitanischen Quelle beziehen: Boccaccio verweist damit indirekt auf das problematische Verhältnis der Trobadorvita zu ihrem Gegenstand, zu ihrem Übersetzen in Prosa und in eine Narration einer Konstellation, die

⁶⁰ Vgl. Ariès (Anm. 33), S. 216f. – In der fünften Geschichte des vierten Tages hüllt Lisabetta den Kopf ihres toten Geliebten ebenfalls in ein Tuch, bevor sie ihn in einem Basilikumtopf ‚bestattet‘.

⁶¹ Ebenso groß erscheint die Differenz zu einer anderen literarischen Vorlage, die zumindest anklingt – zu Artemisia, die die Asche ihres Mannes Mausolos aufnimmt und damit zum lebendigen Grabmal wird. Boccaccio widmet sich ihr in „De mulieribus claris“.

⁶² Ovid: Metamorphosen, 4, 55–161.

⁶³ Velte (Anm. 2), S. 133.

⁶⁴ Damit korrespondiert dieses Novellenende auch kontrastierend einerseits zu dem der vorhergegangenen Erzählung IV, 8, wo Girolamo und Salvestra ein gemeinsames Grab erhalten, weil es sich um die wahren Liebenden handelt, die nur deshalb nicht zusammenkommen konnten, weil Salvestra mit einem anderen Mann vermählt wurde, und andererseits zu IV, 1, wo die gemeinsam bestatteten Liebenden Ghismunda und Guiscardo öffentlich in Salerno beweint werden.

die Lieder des Trobadors nur angedeutet haben.⁶⁵ Indem sich in der *novella* IV, 9 die Verse auf dem gemeinsamen Grab als ‚falsch‘ erweisen – als unzulänglich, unmöglich, nicht wahrheitsgetreu und nicht der Funktion der *memoria* dienend – unterstreicht Boccaccio, dass Form und Inhalt nicht willkürlich voneinander zu trennen sind und dass die altokzitanische Lebensbeschreibung in Prosa möglicherweise alles tut – nur nicht die Erinnerung an die Lieder des Trobadors Guillem de Cabestany lebendig halten. Und so lässt sich umgekehrt eine ‚unhöfische‘ Dreiecksgeschichte auch nicht in der gebundenen Form des Epitaphs fassen, weil Verse in diesem Kontext nur dem *fin’amor* eignen. Damit aber hat die Geschichte um Guardastagno, Rossiglione und seine Frau genauso wenig zu tun, wie die Prosaform der Trobadorvita für die höfische Liebe und ihren ursprünglichen Ort in der Dichtung angemessen war. Dass nun ausgerechnet Filostrato eine Geschichte mit einem solch autoreflexiven Subtext vorträgt, sollte nicht erstaunen: Er selbst unterstreicht am Ende des vierten Tages seine Identität als ein unglücklich Liebender, indem er seine Regentschaft mit einer *ballata* beschließt, die von seiner unerfüllten Liebe berichtet und mit der er sich in der Tradition der *stilnovisti* und damit auch des *fin’amor* verortet.

Boccaccio greift also sowohl die subtile Strategie wie die Stoßrichtung des altokzitanischen Textes auf: Der eigene Text in Prosa legitimiert sich durch eine in seiner Wirkung größere bzw. dem Gegenstand angemessenere, ihm überhaupt erst gerecht werdende Memorialform. Dieser ‚Subtext‘ seiner *novella* steht in Zusammenhang zu vielfältigen weiteren, höchst reflektierten Beschäftigungen Boccaccios mit Grabdenkmälern für Schriftsteller, etwa Dante und Petrarca, mit antiken und eigenen Epitaphien. Dabei gibt er im *paragone* von Monumenten und Texten dem Buch den Vorzug und beruft sich auf antike Autoritäten wie Ovid und Horaz: Das schriftstellerische Schaffen tritt an die Stelle des Grabdenkmals und der Grabinschrift.⁶⁶ Auch wenn dieser Wettstreit in der *novella* IV, 9 nicht explizit zur Sprache kommt, lässt er sich als eines ihrer zentralen Themen bestimmen. Mit der inszenierten Materialität, durch markierte Leerstellen in der *erzählten erzählenden Inschrift* und im intertextuellen Dialog wird mit wenigen Zeilen nicht nur ein veritables metaliterarisches Programm entfaltet, sondern auch die Funktion des eigenen Textes innerhalb der *memoria* reflektiert. Inschriften müssen also nicht einmal ausgeführt sein, um sich als sensible Schlüsselstellen eines Textes zu erweisen.

⁶⁵ Siehe dazu die in Anm. 45 genannte Forschungsliteratur.

⁶⁶ Vgl. Usher (Anm. 4).

Lukas Hermann (Bonn)

Schlusssteine des Lebens.

Zu den Künstlerepithaphen in Giorgio Vasaris „Viten“ von 1550

1.

Unter dem Autorennamen Giorgio Vasaris wurden zu seinen Lebzeiten zwei Editionen der „Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani“ – deutsch meist schlicht mit „Viten“ übersetzt – veröffentlicht.¹ 1550 erschien die erste Fassung, gedruckt bei Lorenzo Torrentino in Florenz; die zweite wurde 1568 im Verlag der Familie Giunti, ebenfalls aus Florenz, gedruckt.² Die „Viten“ enthalten biografische Abrisse unterschiedlicher Länge von Künstlern der Renaissance. Sie sind manchmal nur drei oder vier Seiten lang, die längsten zählen im modernen Druck über 150 Seiten. Die Porträtierten lebten im Zeitraum von der Generation Cimabues und Giotto (13. Jahrhundert) bis ins 16. Jahrhundert. Den dritten von drei Bänden schließt die Vita Michelangelos ab, den Vasari für den größten Künstler hielt, der jemals gelebt hatte. Die einzelnen Viten sind fast ausnahmslos chronologisch strukturiert und weisen neben Informationen und Anekdoten zum Leben der Künstler auch kunsthistorische Kommentare zur Entstehung und Relevanz bestimmter Werke der jeweiligen Person auf.

¹ Die erste Ausgabe wird im Folgenden italienisch referenziert nach: Giorgio Vasari: *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, da Cimabue insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, hg. v. Luciano Bellosi, Aldo Rossi, 2 Bde., Mailand 2015 [Signle: Vasari].

² Vgl. für einen übergreifenden editions-geschichtlichen Vergleich der beiden Fassungen Carlo Maria Simonetti: *La vita delle „Vite“ vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Florenz 2005. Ein schlagender Unterschied zwischen der visuellen Gestalt der beiden Fassungen besteht in der Hinzufügung von Malerporträts in der zweiten Version des Buchs, die das Visuelle gegenüber dem Schriftlichen stärker betonen – ein Aspekt, auf den am Schluss dieser Überlegungen kurz eingegangen werden wird.

Es ist hinsichtlich der folgenden Überlegungen zur Form der ersten Version von 1550 relevant zu bemerken, dass Vasari nicht alleiniger Autor des Buches ist, als dessen Verfasser er firmiert.³ Historische Quellen und lokale Anekdoten aus anderer Feder oder anderer Leute Mund hat er häufig und ohne große Veränderungen in seine Lebensbeschreibungen inseriert. In der Fassung von 1550 sticht besonders ein textuelles Element hervor, dessen Quellensituation aufgrund dieses Umstands interessant wird: Gemeint sind die Künstlerepitaphe, die am Ende fast jeder Lebensgeschichte stehen und bis auf eine überschaubare Menge an Ausnahmen in der zweiten Fassung von 1568 gestrichen wurden. Um sie soll es im Folgenden gehen. Sie stammen aus unterschiedlichen Gründen nicht immer aus der Feder Vasaris und nehmen auf unterschiedliche Weise Bezug auf die historische Realität, von der der Kunsthistoriker berichtet. Manche Viten enden mit der Wiedergabe eines realen, d. h. zeitgenössisch materiell verbürgten, Epitaphs, das aber als solches nicht immer ausgewiesen wird. Öfter noch handelt es sich um literarische Inschriften, posthum lobende Texte am Ende der Lebensabrisse, die Vasari ebenso wenig als solche markiert. Er bezeichnet vielmehr beide Textsorten unterschiedslos als Epitaphe. Es ist aus Briefen etwa an Pietro Aretino erwiesen, dass Vasari letztere Art von Texten, die auf Latein oder Italienisch verfasst sein konnten, des Öfteren bei literarisch versierten Freunden in Auftrag gegeben hat.⁴

Allein die multiplen Herkunftsvarianten wie auch die vielfältige Form dieser entscheidenden, weil prominent platzierten Textbausteine der „Viten“ ist Grund genug, sie genauer unter die Lupe zu nehmen, was allerdings bislang kaum geschehen ist. Dieser Beitrag möchte sich der Bedeutung der Materialität von Grabinschriften und der literarischen Funktionalisierung dieser Materialität in den „Viten“ zumindest ansatzweise widmen. Die zentrale These ist, dass die Epitaphe in der Biografiensammlung mit dafür sorgen, dass die Künstlerviten Giorgio Vasaris (er wird im Folgenden der Einfach-

³ Vgl. für einen Überblick über vergangene sowie noch heute aktuelle Forschungsdebatten zu dieser Frage: Alessandro Nova: ‚Vasari‘ versus Vasari: la duplice attualità delle Vite, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz 55, 2013, Heft 1, S. 55–72.

⁴ Vgl. Maia Wellington Gahtan: Giorgio Vasari e le tombe degli artisti in Duomo, in: E l’informe infine si fa forma... Studi intorno a Santa Maria del Fiore in ricordo di Patrizio Oiticresi, hg. v. Lorenzo Fabbri, Annamaria Giusti, Florenz 2012, S. 147–153, insb. S. 152. Ähnliches gilt mit großer Wahrscheinlichkeit auch für die kunsttheoretischen Vorworte, die den Sektionen der „Viten“ vorangehen, vgl. zu dieser Diskussion Thomas Frangenberg: Bartoli, Giambullari and the Prefaces to Vasari’s Lives (1550), in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 65, 2002, S. 244–258.

heit halber als ihr Autor genannt werden) in mehrerer Hinsicht zwischen Realität und Fiktion stehen. Sie werfen interessante Fragen nach Authentizität und Faktizität auf: in Bezug auf historisch-chronologische Zusammenhänge, auf die historischen Wahrheitswerte anekdotischer Erzählungen, auf vorgenommene Zuschreibungen von Kunstwerken und mehr. Dies kann im hiesigen Rahmen natürlich nur exemplarisch angedeutet werden. Es ist aber beinahe sicher anzunehmen, dass in darüber hinausgehenden Analysen einzelner Biografien Vasaris ähnlich zu bewertende Ergebnisse zutage treten würden.

Dafür soll hier noch diskutiert werden, welchen Einfluss die Epitaphe vor dem Hintergrund ihrer genauer zu bestimmenden dokumentarischen Unzuverlässigkeit auf die literarische Form und auf die sozialhistorische Position der „Viten“ hatten. Es soll herausgearbeitet werden, dass die Epitaphe entscheidend für die Vermittlung von Vasaris Wertverständnis eines produktiven Künstlerlebens sind, wie auch für die literarische Erzählung eines solchen. Sie können außerdem als Darstellungsmittel für sein Ideal einer sich qualitativ fortentwickelnden Kunstgeschichte und als Ausdruck seines historiografisch fundierten toskanischen Nationalismus begriffen werden. Die bislang nur sporadisch erforschten Epitaphe in den „Viten“ verbinden auch in diesem Sinne im Großprojekt Vasaris Realität und Fiktion auf unterschiedliche Weisen – synchron wie diachron, individual- und kollektivgeschichtlich zugleich.

Die Überprüfung dieser Thesen soll in drei Schritten erfolgen: Zunächst ist unter der Berücksichtigung einiger theoretischer Überlegungen zur Materialität von Inschriften der textuelle Status der Epitaphe in den „Viten“ zwischen Steininschrift und literarischer Fiktion genauer zu bestimmen. Dieser Status soll dann am Beispiel der Biografie von Filippo Brunelleschi überprüft werden. In die Analyse werden sowohl (außerhalb des Textes) real existente als auch rein literarische (also ausschließlich textuell verfasste) Epitaphe miteinbezogen. Zuletzt werden Fragen der Validität der gewonnenen Erkenntnisse durch einen knappen Vergleich der Fassung von 1550 mit der von 1568 in einem Resümee (re-)evaluiert.

2.

Zwei allgemeine Aspekte sind beim ersten der Ziele, einer Beschreibung der Rolle der Epitaphe unter Berücksichtigung des ihnen zugeschriebenen Status' als materielle bzw. materiell inszenierte Inschriften in den „Viten“, zu bedenken: die Bedeutung von Stein als beschriftetem Material und die historische Entwicklung des Epitaphs als materiell bestimmte Textgattung. Die wichtigsten Besonderheiten von Inschriften in Stein hat Sascha Schultz im

Band „Writing beyond Pen and Parchment“ sehr konzise zusammengefasst.⁵ Sie, die allesamt auf der Dauerhaftigkeit des Materials gründen, seien kurz aufgeführt: 1. Stein unterstreicht als beständiges Material die soziale Bedeutsamkeit des Eingeschriebenen und suggeriert dessen universale und transhistorische Relevanz – im Fall von Epitaphen also die Bedeutsamkeit des Lebens des jeweiligen begrabenen oder mit einem Denkmal bedachten Menschen.⁶ 2. Durch diesen Anspruch laden Epitaphen in Form von Inschriften in Stein als Mahnmal das Lesepublikum ein, ihre zukünftigen Handlungen moralisch zu überdenken.⁷ Sie erfüllen somit eine weitere soziale Funktion, die ebenso universal wirksam sein kann wie die des Andenkens. 3. Die Dauerhaftigkeit des Materials, der vermittelten Werte sowie der geschichtlichen Signifikanz des Geschriebenen und Beschriebenen steht immer auch mit der jeweiligen Umwelt in Verbindung. Ist die Inschrift an einem kulturell signifikanten Ort auffindbar, vermittelt sie dort eine Art ‚physischen Kontakt‘⁸ mit der Vergangenheit. Eine derartige Deixis auf die Umwelt kann nach Schultz „elements of narrative world-making“⁹ in sich bergen. Inschriften beschreiben die Welt um sie herum und umgekehrt. Meist sind solche Implikationen hinsichtlich der Beziehungen zwischen Stein, Inschrift und menschlicher Gesellschaft Schultz zufolge nicht direkt verständlich, sondern müssen ausgelegt werden. Sie sind sozusagen Enigmen der Vergangenheit und werden von Rezipienten aller Art als solche neu interpretiert bzw. kontextualisiert – und bekommen dadurch immer wieder neue Bedeutung für die Zukunft.¹⁰

Laura Velte hat außerdem im selben Band die Rolle von Grabinschriften und erzählten Epitaphen in der Literatur des Hohen Mittelalters untersucht.¹¹ Einige ihrer Ergebnisse lassen sich auch auf die Analyse von Vasaris „Viten“ übertragen: Die Tradition der Grabinschrift – von ihr speziell in Bezug auf den deutschen und nordfranzösischen Raum analysiert – entwickelte sich zwischen dem 10. und 12. Jahrhundert entscheidend fort. Wurde zunächst

⁵ Sascha A. Schultz: *Inscriptions on Stone*, in: *Writing beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature*, hg. v. Ricarda Wagner, Christine Neufeld, Ludger Lieb, Berlin, Boston 2019, S. 179–192.

⁶ Vgl. ebd., S. 180.

⁷ Vgl. ebd., S. 182.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Ebd., S. 185.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 184.

¹¹ Laura Velte: *Sepulchral Representation: Inscribed Tombs and Narrated Epitaphs in the High Middle Ages*, in: *Writing beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature*, hg. v. Ricarda Wagner, Christine Neufeld, Ludger Lieb, Berlin, Boston 2019, S. 255–274.

nur der Name der Verstorbenen in den Stein gehauen, erweiterten sich die Texte nach und nach; es wurden etwa auch Gebete oder kurze Sätze zur Persönlichkeit verfasst und eingemeißelt. Als im 14. Jahrhundert solche Inschriften dann immer häufiger auch auf Denkmäler geschrieben und parallel etwa in Form rein papierschriftlicher Gedenkverse weiter literarisiert wurden, hatten sie selbstverständlich auch inhaltlich neue literarische Qualitäten erlangt. Diese in Italien durch eine verstärkte Orientierung an antike Inschriften gekennzeichnete Entwicklung¹² korreliert, wie Velte anmerkt, mit einem durch die Höfe und dann den Stadtadel vorangetriebenen Anstieg der Lesefähigkeit der Menschen in Europa.¹³ Durch ihre Kürze und ihr Thema des Erinnerns bewahrten Epitaphe, ob aus haltbaren Materialien (Stein, Metall usw.) oder auf Pergament und Papier, dabei die Tradition des Gedenkens an Verstorbene durch das Medium einer auf Beständigkeit pochenden Schriftlichkeit.

Was kann auf Basis dieser typologischen und historischen Erkenntnisse für die „Viten“ geschlussfolgert werden? Giorgio Vasari trägt zunächst einmal mit ihrer schriftlichen Form der von Laura Velte erwähnten ‚Textualisierung‘ der Bestattungs- und Erinnerungskultur auf besondere Weise Rechnung, wenn er sowohl abgeschriebene Inschriften als auch nur repräsentierte Epitaphe mit der von ihm schriftlich festgehaltenen und mit einem hohen textuellen Anspruch versehenen Biografie des jeweiligen Künstlers in Verbindung bringt. Beide Elemente werten sich dadurch gegenseitig als literarisch wertvolle Schriftzeugnisse auf, ähnlich wie sich nach Schultz im Fall einer tatsächlichen Inschrift der Stein und die Inschrift oder die Inschrift und ihr Ort gegenseitig aufwerten. Die Biografie als Ganzes wird zum Ausdruck der Bedeutsamkeit des im Epitaph geehrten Menschen und umgekehrt – und

¹² Vgl. Marc von der Höh: Einleitung, in: *Inschriftenkulturen im kommunalen Italien. Traditionen, Brüche, Neuanfänge*, hg. v. Katharina Bolle, Marc von der Höh, Nikolas Jaspert, Berlin, Boston 2019, S. 1–29, insbes. S. 2 sowie S. 8–15. Vgl. außerdem im selben Band den Beitrag von Nicoletta Giovè Marchioli: *Strukturen und Strategien in der epigraphischen Kommunikation des kommunalen Italiens*, S. 31–64. Marchioli zeigt anhand vieler öffentlicher Inschriften in ganz Italien speziell für dieses Land „eine immer intensivere Verwendung des öffentlich ausgestellten Wortes“ (S. 33) seit dem 11. Jahrhundert auf, wobei sie aber „[d]ie Grabepigraphik absichtlich“ ausklammert. (S. 34) Sie kommt zu dem Schluss, dass Inschriften, „in der bewegten Wirklichkeit der italienischen Kommunen“, „zweifello[s] [...] ein Kommunikations-, Verbreitungs- und Verherrlichungsinstrument“ waren. (S. 61) All diese drei Funktionen von Inschriften im Allgemeinen greift Vasari, wie zu sehen sein wird, mit seiner Integration von Epitaphen in den „Viten“ von 1550 auf.

¹³ Vgl. Velte (Anm. 11), S. 256. Dies konzidiert auch Nicoletta Giovè Marchioli für die italienischen Kommunen, vgl. Marchioli (Anm. 12), S. 51.

beide Träger dieser Bedeutung sind Texte, der Ort ihrer Bedeutungsstiftung ist selbst Schriftzeugnis.

Außerdem wird bei Vasari die Bedeutung der von Schultz untersuchten zentralen Eigenschaft des Steins, der Beständigkeit, über die Epitaphe am Schluss der Biografien für ein narratives Ziel funktionalisiert. Dies wird unter Berücksichtigung der Form der „Viten“ als Ganzes erkennbar. Besonders die Version von 1550 ist nämlich, wie Gerd Blum in einem Aufsatz zur „Geschichtstheologie von Vasaris ‚Vite‘ (1550)“ beschrieben hat¹⁴, ein universalistisch und teleologisch konzipierter Text. Die Biografiensammlung sollte sowohl ein Kompendium des Wissens als auch eine nationalistisch ausgerichtete historische Erfüllungserzählung sein. Ihre Narratologie basiert dabei auf biblischen Mustern, vor allem dem berühmten, etwa von Erich Auerbach verfolgten Gedankenmodell der *figura*: „Vasari erzählt die Geschichte der *rinascita* der Künste seit Cimabue als Fortschreiten in Stufen, wobei [...] wichtige Protagonisten auf Personen der Bibel rückverweisen.“¹⁵ Diese Form des Narrativs ist, obwohl Vasari ja als Pionier der Kunstgeschichte und Historiografie gilt, für seine Zeit nicht im heutigen Sinne fortschrittlich, sondern ziemlich traditionell:

Die *Vite* beginnen mit der Erschaffung der Welt und des Menschen durch den *Deus artifex* [...]. Ihr Text endet in der Erstausgabe kurz nach einer Beschreibung des *Jüngsten Gerichts* Michelangelos [...] – jenes zum *artifex divinus* und zum ‚Übervater‘ der drei Schwesterkünste stilisierten Künstlers, auf dessen Werk hin, als ihren Höhepunkt und Telos, die *Vite* von 1550 komponiert sind. Dass Vasari die Geschichte der Kunst seiner eigenen Zeit in einen übergreifenden heilsgeschichtlichen Rahmen *ab orbe condito* und in einen teleologischen Progress einfügt, ist weder der florentinisch-frühhumanistischen Geschichtsschreibung noch der ‚modernen‘ Historiographie seiner Zeitgenossen verpflichtet. Deren Prinzipien sind nämlich innerweltliche Kausalität und Konzentration auf zeitliche und regionale Ausschnitte aus der Geschichte, besonders auf Ereignisse der Zeitgeschichte. Vasari greift mit seinem universalgeschichtlichen Ansatz hingegen auf die mittelalterliche und bis in das 16. Jahrhundert lebendige Tradition der Universal- und Weltchroniken zurück.¹⁶

¹⁴ Gerd Blum: Zur Geschichtstheologie von Vasaris „Vite“ (1550). Kunstgeschichte als „große Erzählung“ und Bildsystem, in: Das Bild im Plural: mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart, hg. v. David Ganz, Berlin 2010, S. 271–288.

¹⁵ Ebd., S. 275. Vgl. auch: Erich Auerbach: *Figura*. Neuedition des Textes von 1938, in: *Mimesis und Figura*. Mit einer Neuausgabe des „Figura“-Aufsatzes von Erich Auerbach, hg. v. Friedrich Balke, Hanna Engelmeier, Paderborn 2016, S. 121–188.

¹⁶ Blum (Anm. 14), S. 274f.

Die Epitaphe sind ein zentrales strukturelles Mittel zur Verfolgung dieses universalgeschichtlichen Ansatzes und somit zur Formierung einer teleologischen Fiktion aus einer nicht ganz so teleologischen Wirklichkeit. Sie markieren in der Version von 1550 jeden einzelnen Schritt der in der Ansammlung der Biografien realisierten Geschichte als wichtiges, zu bedenkendes Element einer dadurch umso linearer vorgetragenen, transhistorischen Erzählung. So realisieren sie den markant in den Vorworten etablierten „eschatologischen Rahmen ihrer ‚großen Erzählung‘“, die „ab Adam von der Genesis“ bis zur „nach Vasari unübertrefflichen Veranschaulichung [des Weltendes] durch das *Giudizio universale* Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle“¹⁷ verläuft. Als Wegmarker dieses Erzählverlaufs sind sie Katalysatoren für die von Schultz erwähnte Möglichkeit narrativer Welterzeugung durch Epitaphe und das eben gerade durch ihre – teils reale, teils textuell inszenierte – Materialität als Steininschriften.

Nicht zu diesem historiografischen Anspruch passt allerdings auf der anderen Seite die Tatsache, dass die Epitaphe oft eigentlich keine zeitlich fixierbaren Quellen für die anvisierte ‚Chronik‘ Vasaris sind. Sie wurden ja nicht immer direkt nach dem Tod des jeweiligen Künstlers und von unterschiedlichen Verfassern geschrieben. Manchmal gibt es nicht einmal einen einzigen Beweis für ihre Existenz außerhalb von Vasaris Text. Und es gibt oder gab auch nicht immer Steine, auf die sie eingeschrieben waren, was die formale Bedeutung ihrer Dauerhaftigkeit für die lineare historische Struktur des gesamten Buchs sowohl im materiellen als auch übertragenen Sinne brüchig werden lässt. Die Epitaphtexte stiften in ihrer textuellen Inszenierung im Dienste der teleologischen Erzählform also paradoxerweise sowohl Form als auch formale Unsicherheit. Dies wirkt sich, wie der folgende Blick auf das Ende der Vasari’schen Biografie des Florentiner Stararchitekten Filippo Brunelleschi exemplarisch zeigen wird, auch nicht selten stark auf die faktualen wie fiktionalen Anteile der einzelnen, ihnen vorangegangenen Lebensbeschreibungen aus.

3.

Filippo Brunelleschi ist berühmt für seine ingenieurtechnische Leistung beim Bau der Kuppel des Doms von Florenz. Deshalb ist es auch nicht verwunderlich, dass er in dieser Kirche begraben wurde und ihm in einem ihrer Nebenschiffe ein Denkmal gesetzt wurde. Dieses weist bis heute eine lateinische Inschrift auf, die Vasari am Ende seiner Brunelleschi-Biografie zitiert. Die Inschrift gedenkt Brunelleschis als eines Architekten, der die

¹⁷ Ebd., S. 274.

bisherige architektonische Kunst wie Dädalus überflügelt habe.¹⁸ Vasari zitiert darüber hinaus noch zwei weitere Epitaph zum Tod Brunelleschis. Das erste von ihnen ist lateinisch und beschreibt den Architekten als jemanden, der dem „Senat und Volk von Florenz“ mit seinem Werk ein Wohlgefallen getan hat.¹⁹ Es ist in epigrammatischer Prosa verfasst. Das dritte, italienische Epitaph, das Vasari zitiert, ist hingegen lyrisch:

Pippo

Tal sopra sasso, sasso

Di giro in giro eternamente io strussi:

Che così passo passo

Alto girando a 'l ciel mi ricondussi.

Pippo

Wie Stein auf Stein erhoben

Von Kreis zu Kreis der Wölbung Höhe runden

¹⁸ Das paraphrasierte lateinische Original lautet: *D S / QVANTVM PHILIPPVS ARCHITECTVS ARTE DAEDALEA VALVERIT CVM HVIVS CELEBERRIMI TEMPLI MIRA TESTVDO TVM PLVRES ALIAE DIVINO INGENIO AB EO ADINVENTARE MACHINAE DOCUMENTO ESSE POSSVNT. QVAPROPTER OB EXIMIIS SVI | ANIMI DOTES SINGVLARESQVE VIRTVTES EIVS B[ONAE] M[EMORIAE] CORPVS XV CALEND[AS] MAIAS ANNO MCCCCXL HAC HVMO SVPPPOSITA GRATA PATRIA SEPELERI IVSSIT,* zitiert nach Vasari (Anm. 1), S. 308.

¹⁹ Dieses zweite lateinische Epitaph lautet Vasari zufolge: *PHILIPPO BRVNELLESCO ANTIQVAE ARCHITECTVRAE INSTAVRATORI S[ENATUS] P[OPVLVS] Q[VE] F[LARENTINVS] CIVI SVO BENEMERENTI P[OSVERVNT],* zitiert nach Vasari (Anm. 1), S. 309. Es ist formal durch seinen Rückbezug auf die römische Abkürzung S.P.Q.R. als ein spätes Beispiel für eine Art der kommunalen Inschrift zu werten, wie sie im bereits oben zitierten Band zu Inschriftenkulturen im kommunalen Italien untersucht werden. Die Gleichstellung von Florenz und dem antiken Rom stellt demnach eine „bewusste Anlehnung an die Antike vor dem Hintergrund zeitgenössischer Transformationsprozesse“ dar, „in deren Rahmen enge terminologische und institutionelle Anlehnungen an das republikanische Rom gesucht wurden.“ (Nikolas Jaspert, Christian Witschel: *Inschriftenkulturen im kommunalen Italien. Ergebnisse und Perspektiven*, in: *Inschriftenkulturen im kommunalen Italien. Traditionen, Brüche, Neuanfänge*, hg. v. Katharina Bolle, Marc von der Höh, Nikolas Jaspert, Berlin, Boston 2019, S. 305–324, hier S. 309).

So Schritt vor Schritt nach oben
Schwingt sich mein Geist, der Erdenlast entbunden.²⁰

Anders als die lateinischen Epitaphe ist dieses Gedicht deutlich persönlicher. Brunelleschi wird mit dem Spitznamen „Pippo“ angesprochen und statt eines Bezugs seines Werks zur Stadt Florenz wird der Eindruck seines Bauwerks auf eine individuelle Person geschildert. Dieses Gedicht und der zweite lateinische Text sind laut Vasari später zum ersten, dem Denkmal eingeschriebenen Epitaph hinzugekommen, um Brunelleschi noch mehr zu ehren als die ‚offizielle‘ Steininschrift es tat.²¹ Sie stammen von anderen Verfassern als diese. Die zweite Fassung der „Viten“ gibt für das recht schwer deutbare italienische Gedicht Filippo Strozzi den Jüngeren aus der florentinischen Patrizierfamilie der Strozzi als Verfasser an, zum Autor des zweiten Textes wird nichts gesagt. Das offizielle Epitaph wurde, das ist bekannt, von einem Humanisten namens Carlo Marsuppini verfasst.²² Der zweite und der dritte Text sind nun – das macht Vasari allerdings nicht explizit deutlich – im Unterschied zu Marsuppinis Epitaph auf dem Denkmal keine Epitaphe in Form realer Inschriften am angegebenen Ort. Der Text suggeriert dies aber durch den Zusammenhang, in den sie gestellt werden, und lässt somit die Grenze zwischen real auffindbaren und nur textuell sowie nachträglich verfassten Inschriften verschwimmen.

Die drei Epitaphe zeigen aufgrund dieser Relation zueinander exemplarisch die Bedeutung der materiellen Textgattung des Epitaphs für die Form der gesamten „Viten“ an. Um diese Bedeutung vor dem Hintergrund der Brunelleschi-Biografie noch etwas genauer beschreiben zu können, sei an dieser Stelle betont, dass das Epitaph von Marsuppini eine der wenigen von Vasari zitierten Inschriften darstellt, die heute noch vor Ort lesbar sind. In der Version von 1568 ist es sogar die älteste, die heute noch in Stein gemei-

²⁰ Diese beispielhaft zu nennende Übersetzung wurde nach der zweiten Fassung der „Viten“ 1837 von Ludwig Schorn verfasst (Giorgio Vasari: Leben der ausgezeichneten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567, Stuttgart, Tübingen 1837, Bd. 2, S. 225). Das kurze Gedicht verbindet einmal mehr die Begräbnisstätte mit dem Leben des Begrabenen und knüpft zudem an die Flugmotivik aus der offiziellen, von Vasari zuerst zitierten Steininschrift an.

²¹ *Altri nientedimanco per onorarlo ancora maggiormente, gli hanno aggiunto questi altri due:* Vasari (Anm. 1), S. 309, worauf die beiden ‚Epitaphe‘ als Abschluss folgen, ohne dass sie oder ihre Verfasser von ihm weiter erläutert werden. Siehe und vgl. für die gesamte Passage und die zitierten Epitaphe Vasari (Anm. 1), S. 308f.

²² Vgl. den Stellenkommentar ebd.

Belt vorzufinden ist.²³ Auf vormalig existierende Inschriften auf Gräbern oder Denkmälern für andere Künstler, etwa Giotto, gibt es nur noch wenige konkrete Hinweise und Dokumente, aber sie haben sich nicht auf Stein erhalten.²⁴ Die Brunelleschi-Biografie hat aufgrund dieser Besonderheit eine doppelt wichtige Position in den „Viten“ inne: Sie stellt einerseits – auch schon in der Fassung von 1550 – mittels des örtlich nachweisbaren Epitaphs einen der wenigen gültig zu verbürgenden historischen Marker für die Chronologie des Buches dar. Aber sie weist eben zugleich mit diesem faktisch nachweisbaren Inschriftentext auch markant auf potentielle historiografische Probleme oder schlicht Lücken der Lebensbeschreibungen Vasaris hin. Denn da Vasari real verbürgte und neu erfundene (ausschließlich textuell realisierte) Grabinschriften unterschiedslos nebeneinanderstellt, ist ihre Glaubwürdigkeit zumindest aus heutiger Perspektive infrage gestellt.

Die von Vasari als Epitaphe bezeichneten Texte, die keine konkrete Referenz auf außertextuelle Inschriften aufweisen, lassen moderne Leser zudem mit anderen Augen auf die in der Renaissance erstarkte Tradition blicken, immer mehr Ehrenträger einer Stadt, Kommune oder gesellschaftlichen Gruppe nach dem Tod zu ehren. Die in den „Viten“ dokumentierte Praktik, Brunelleschi nicht nur mit Steininschriften, sondern auch mit rein papierschriftlichen ‚Epitaphen‘ mehr Ehre zukommen zu lassen, wie Vasari schreibt, gewann dabei gerade auf Basis der eigentlich eher auf Stein oder Metall geschriebenen Inschriften eigenen Wirkung, Erinnerungen wachzuhalten, an Bedeutung. Epitaphe erzeugten mittels ihrer Materialität einen ‚physischen Kontakt‘ mit der Vergangenheit. Aus diesem wird aber nun bei Vasari ein dezidiert literarischer und sprachlicher Kontakt. Dieser neuartige Zusammenhang entsteht durch ein besonderes formales Verhältnis zwischen den Inschriften und Vasaris „Viten“-Projekt im Allgemeinen, das an der Brunelleschi-Biografie sichtbar wird: So wie zwei Epitaphe für Brunelleschi nachträglich verfasst wurden, um an ihn zu erinnern, so schreibt Vasari ja auch seine Viten, um sowohl an ihn als auch an das ‚Erinnerungsprojekt‘ der späteren Epitaphe zu erinnern. Die „Viten“ werden aus dieser Perspektive zu einer Art Meta-Schreibszenen, in deren Verlauf die ursprünglich durch den Stein erzeugte semantische Kraft von Inschriften erst auf rein papierschriftliche Gedenktexthe und dann mittels der Zitation ebensolcher auf die Form der Biografie übertragen wird.

Wird diese Erkenntnis zu Ende gedacht, sind die Biografien mit speziell für die „Viten“ geschriebenen literarischen Epitaphen als Assimilierung der kulturellen Bedeutung von Grabinschriften in Vasaris Formverständnis der Biografie anzusehen. Der Historiograf macht sich die kulturgeschichtliche

²³ Vgl. Gahtan (Anm. 4), S. 148.

²⁴ Vgl. ebd.

Funktion steinerner Grabinschriften zunutze, um eine Weise der individuellen biografischen Geschichtsschreibung zu entwickeln, mit der er sein Gesamtwerk in die oben beschriebene teleologische Form bringen kann. Durch die Übertragung der Schlussgebungs- wie Erinnerungsfunktion materieller Inschriften auf alle zitierten Epitaphe in den Biografien – ganz gleich, ob sie materiell vorhanden waren oder nicht – wird in der Fassung von 1550 die Praktik legitimiert, unterschiedliche Anekdoten, private Meinungen, fragmentarische Lebensabrisse und kunstessayistische Abschnitte, die viele der Biografien prägen, als teleologisches Gesamtwerk zu präsentieren. Anders gesagt: Vasari versucht, trotz der von ihnen verursachten formalen Unsicherheit, durch eine Stilisierung literarischer Gedenktexzte zu materiell inszenierten Epitaphen eine Not zur Tugend zu machen und literarisiert so die Funktion materieller Epitaphe. Mit den als materiell inszenierten Gedenktexzten wird in den „Viten“ von 1550 aus einer Pluralität von Inhalten eine funktionale Einheit – eben mittels einer konsequenten Funktionalisierung ihrer angeblich primären Materialität und deren Fähigkeit, zur Tradierung und Einschreibung von Bedeutsamen in ein kulturelles Gedächtnis beizutragen.

Im Übrigen dürfte die Technik für Vasari auch ein Mittel gewesen sein, seinen toskanischen Nationalismus zu legitimieren. Nicht nur wird durch das Zitieren echter Grabinschriften die Bedeutung des Andenkens von Künstlern wie Brunelleschi für die Toskana quellentreu unterstrichen. Vasari kann zudem mittels Übertragung dieser Gedenkpraktik durch immaterielle Epitaphe andere Künstler als wichtig für die (Kunst-)Geschichte auszeichnen, selbst wenn sie nie echte Steininschriften zu ihren Ehren erhalten haben. Giorgio Vasari ist wohl nicht zuletzt deshalb, wie Maia Wellington Gahtan es nennt, ein „collezionista“²⁵, ein Epitaphsammler, gewesen, um mithilfe seiner realen und fiktiven Quellen die Toskana zu ehren, deren Herrscher aus der Familie der Medici bekanntlich seine Mäzene waren. In diesem Zusammenhang ist abschließend auch Gahtans Erkenntnis einzuordnen, dass Vasari sicherlich ebenfalls über das Zitieren von Epitaphen zeigen wollte, dass Künstler Denkmäler wie Humanisten und Politiker erhalten konnten und dies als ein Zeichen ihres gleichwertigen sozialen Status’ gelten sollte („desidera dimostrare che gli artisti ricevertero commemorazioni come gli umanisti e gli uomini politici, segno evidente di uno status sociale di pari livello“²⁶). Vasari, selbst Toskaner, Künstler und Schriftsteller, wollte die Herkunft und gesellschaftliche Rolle der toskanischen Künstler nobilitieren – und machte sich dabei die auf papierschriftliche Epitaphe übertragenen materiellen

²⁵ Maia Wellington Gahtan: Giorgio Vasari, collezionista d’epitaffi, in: Giorgio Vasari e la nascita del museo, hg. v. ders., Florenz 2012, S. 51–58, hier S. 57.

²⁶ Ebd., S. 53.

Eigenschaften von Inschriften auf Stein sowohl als dokumentarisches als auch literarisch-formales Hilfsmittel zunutze.

4.

In der Version der „Viten“ von 1568, auf die nur kurz zum Abschluss eingegangen werden soll, wurde dieses Hilfsmittel nicht mehr flächendeckend verwendet. Vasari liefert nur noch dosiert Epitaphe, darunter aber weiterhin die drei an Brunelleschi gerichteten, jedoch mit einem Verfasserzusatz beim dritten.²⁷ Aufgrund dieser Veränderung sind die Ergebnisse dieses Aufsatzes natürlich nur in Bezug auf die erste Fassung zu lesen. Zu den möglichen Gründen für die formale Wandlung der Überarbeitung hat sich erneut Maia Wellington Gahtan Gedanken gemacht. Sie schreibt die Kürzung vieler der Epitaphe in der späteren Fassung einem Wandel des biografischen Vorgehens Vasaris zu. In den „Viten“ von 1550 wirke er in ihren Augen mehr wie ein regelloser Epitaph-Sammler als ein ihren Nutzen abwägender Biograf. Diese Attitüde habe er bei der zweiten Drucklegung hinter sich gelassen und lege in ihr mehr Wert auf einen musealen Aspekt, ja er werde laut Gahtan gleichsam zu einem Kurator seiner Künstlerbiografien und dadurch auch der Epitaphe. Als solcher entscheide er bewusster und mehr nach seinem Geschmack, welche Inschriften bzw. literarischen Epitaphe es ästhetisch und kulturgeschichtlich wert sind, in seinem Buch abgedruckt zu werden. Er habe mit dieser Fassung das „Regelwerk des Biografen und Historikers mit dem des Antiquaren und Sammlers verbunden“ („legò il ruolo di biografo e storico con quello dell’antiquario e del collezionista“²⁸), so ihre zusammenfassende Einschätzung.

Auch wenn in der späteren Version tatsächlich eine gewisse Steigerung des literarischen Selbst- und Formbewusstseins Vasaris zu erkennen ist, ist doch abschließend Gahtans implizit erkennbare Wertung der zweiten Fassung als einer dadurch besseren ein wenig zu relativieren. In unseren Augen zeigen die zwei Versionen im Vergleich vielmehr wertfrei, wie stark sich eine textuelle Form von einer anderen unterscheiden kann, wenn ein auf materiellen Eigenschaften basierendes, in die Literatur übertragenes strukturbil-

²⁷ Vgl. Giorgio Vasari: *Le Vite De' Piv Eccellenti Pittori, Scvltori, E Architettori*, Florenz 1568 [Siehe zum Nachvollzug des Einflusses der vielen fehlenden Epitaphe auf die typografische Gestalt der „Viten“ von 1568 im Vergleich zur Erstausgabe insb. auch die Online-Version dieser Erstausgabe unter: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10152708-7>, zuletzt abgerufen am 18.3.2021].

²⁸ Gahtan (Anm. 25), S. 57, Übers. d. Verf.

dendes Merkmal in seinem Gebrauch verändert wird und wie dies ein jeweils anderes Verhältnis von Realität und Fiktion etablieren kann.²⁹

Wir erinnern uns: Die Epitaphe machten aus der ersten Version der „Viten“ ein enorm lineares Werk, das durch sie einen deutlicheren, wenn auch oft inszenierten Realitätsbezug zu Orten, vergangenen Zeiten und bestimmten Lebensumständen der Künstler nahelegte. Die Abschnitte erhielten durch die Epitaphe am Ende der Biografien einen erwartbaren Ablauf und durch die teils reale und teils inszenierte Materialität der Inschriften eine mal faktisch fundierte, mal literarisch forcierte Bedeutsamkeit. Diese konstante historiografische Betonung der Bedeutsamkeit aller Abschnitte als Schritte in einer teleologisch funktionierenden Erzählung macht in der zweiten Fassung einer Betonung wichtiger Einzelbiografien ohne permanenten Bezug auf die vorangehenden und nachfolgenden Biografien mittels der Epitaphe und somit eines breiteren Geschichtskanons Platz.³⁰ Dies hebt die Texte mit Epitaphen mehr aus dem zeitlichen Ablauf der geschriebenen Chronik als einer in der Realität fundierten Geschichte heraus und macht deutlicher, dass manche Künstler in der kollektiven Erinnerung und in Vasaris Künstlerkanon eine

²⁹ Eine solche neutralere Perspektive auf die Unterschiede der beiden Versionen nimmt etwa auch Marcella Marongiu ein, wenn sie schreibt, dass es nicht passend sei, „pensare a esse [die Giuntina von 1568] come a un completamento della Torrentiniana [von 1550]“ (Marcella Marongiu: *Vasari e Michelangelo: il problema della veridicità*, in: *La biografia d’artista tra arte e letteratura. Seminari di letteratura artistica*, hg. v. Monica Visioli, Pavia 2014, S. 119–140, hier S. 136). Marongiu bemerkt außerdem im selben Aufsatz, dass sich Vasari in der Version von 1568 selbstbewusst und stolz als der Errichter des Grabmals Michelangelos zeigt, der vier Jahre zuvor gestorben und 1550 noch am Leben war. Die Verbindung seines Namens mit einer solchen Anstrengung zum Wohle des kollektiven Gedächtnisses habe zu seiner Position am Medicihof und zu seinem Ruf als Historiker beigetragen („Presentarsi come intimo amico di Michelangelo era per Vasari essenziale sia per la sua posizione di artista cortigiano, sia per la sua credibilità di storico.“ – Siehe und vgl. ebd., S. 132). Im Falle Michelangelos ging Vasaris Anstrengung zur Wahrung eines kanonischen Kunsterbes wie auch seiner (d.i. Vasaris) Meinung über die Größen der Kunstgeschichte mittels Inschriften und ihrer Materialität weit über das bloße Zitieren von Epitaphen hinaus – ein Aspekt der „Viten“ und ihres Bezugs zu Gräbern und Grabinschriften, der an anderer Stelle genauer zu untersuchen wäre.

³⁰ Die geringere Bedeutung des Mediums Schrift, die mit dieser Veränderung einhergeht, wird satztechnisch noch durch die Integration der erwähnten Künstlerporträts zu Beginn der einzelnen Biografien verstärkt. Sie wirken dadurch wie „Ersatzzinhalte“ für die gestrichenen Epitaphe und leisten dem Effekt eines individuelleren Personenkults zusätzlich Vorschub.

größere Rolle spielen als andere. Sind dann bei ihnen noch sowohl reale als auch literarische Epitaphe zitiert – wie es bei Brunelleschi der Fall ist –, unterstützt die inszenierte Materialität letzterer die gesteigerte Bedeutung der jeweiligen Person für diesen Kanon noch einmal, aber nicht mehr, wie noch in der Fassung von 1550, zwingend die Bedeutung des gesamten Projekts der „Viten“.

Sarina Tschachtli (Heidelberg)

Kommentar zu den Beiträgen von J. Bohnengel und L. Hermann

Der Beitrag von Lukas Hermann zeigt konzipiert eine wechselseitige Aufwertung zwischen Inschrift und Erzählung auf, also zwischen dem textextern vorausgesetzten Epitaph und Vasaris Text. Die „Viten“ heben den dokumentarischen Wert der eigentlichen Inschriften hervor und machen ihn räumlich weiter verfügbar, zugleich profitieren sie selbst vom Symbolpotential eines öffentlichen, monumentalen Epitaphs – unabhängig davon, ob dieses gegeben oder behauptet ist. Beide Textformen, Inschrift und Lebenserzählung, stellen die historische und gesellschaftliche Bedeutung der Person in jeweils eigener Weise aus; die Inschrift, indem sie öffentlichen Raum einnimmt, die Vita, indem sie Erzählzeit beansprucht. Die Verbindung von Inschrift und Vita zielt also auf eine Potenzierung dieser Bedeutung. Trotzdem macht Vasari die Epitaphe durch die Einbindung in die Vita auch unabhängig von dem öffentlichen Raum, den die Inschriften als Form zunächst annehmen. Das Verfügen über Raum und Zeit, für das wir eine monumentale Präsenz der Schrift voraussetzen, kann in den Text eingeholt werden.

Gerade weil die Epitaphe, wie der Beitrag zeigt, nicht nur dokumentarisch, sondern auch formales Hilfsmittel sind, scheint mir auch relevant, wie die Edition die Epitaphe visuell gestaltet. Hier ließe sich etwa beobachten, dass die Erstausgabe bestimmte Namen mit monumentaler Druckgraphik versieht und die Namen so doppelt erscheinen: sowohl als textstrukturierendes Element resp. als Überschrift als auch als – typographisch anders gestalteter – Teil des Epitaphs. Hier setzt also die Edition bereits durch die graphische Gestaltung zwei distinkte Textebenen voraus.

Ein weiterer, damit verbundener Aspekt, der für die Frage nach dem Verhältnis von realen und fiktiven Inschrift besonders aufschlussreich ist, ist die ‚dokumentarische Unzuverlässigkeit‘ dieser Epitaphe – also dass sie nicht zwingend auf reale Inschriften verweisen. Der Beitrag schreibt diesen Epitaphen einen prekären Status zu, und tatsächlich fehlen bei diesen die Bezüge zur Materialität, die Inschriftlichkeit zunächst ausmacht. Aus schrifttheoretischer Perspektive sind sie aber eben deshalb interessant: Sie verdeutlichen, dass Inschriftlichkeit textuell erzeugt werden kann, dass sie anzitiert werden kann. Das bedeutet wiederum, dass sich der semantische Effekt auch evozie-

ren lässt – dass der Inschrift eine raumbestimmende, öffentliche, sozial relevante Bedeutung zugeschrieben werden kann, auch wenn dieser Raum nur ein im Text referenzierter ist. Anders als bei den fiktionalen Texten, wo dieser immaterielle Status der Inschrift vorausgesetzt werden kann, haben wir ja bei Vasaris „Viten“ den Fall, dass die Grenze verwischt wird, dass also zwischen referenzieller oder textuell erzeugter Inschriftlichkeit nicht sicher unterschieden werden kann. Eben deshalb würde ich vorschlagen, statt von fiktiver, von *fingierter* Inschriftlichkeit zu sprechen.

Der Beitrag von Julia Bohnengel zeigt sehr klar, wie die Inschriften innerhalb dieser zwei Erzählungen mit dem Erzählten selbst interagieren. Interessanterweise weicht aber Boccaccio gerade in diesem Punkt von seiner Quelle ab. In der *vida* hebt Julia Bohnengel neben der Funktion der Memorialkultur eine herrschaftspolitische Bedeutung der Inschrift hervor, und das wird gerade im Vergleich mit Boccaccio besonders deutlich: Das Grabmal stellt einen autoritär-ordnenden Umgang mit einem disruptiven Vorfall dar. Damit wird evident, wie raumprägend diese Schrift verstanden wird. In der *vida* soll die Inschrift ein kollektives Handeln, eine gemeinsame Praxis heraufzurufen – man soll daran vorbeigehen und sich des Paares erinnern.

So greifen in der *vida* der Text des Grabmals und das Erzählte ineinander: Sie ergeben eine kongruente ‚öffentliche Erzählung‘. Bei Boccaccio ist das anders, denn hier treten Inschrift und Erzählung auseinander. Die Erzählung vom Leben und Tod der Paare diffundiert öffentlich, sie wird ‚in der ganzen Gegend‘ bekannt. Der inschriftliche Umgang mit dem Vorfall ist auch im Kontrast dazu zu verstehen – er zielt auf eine lokal begrenzte, auf eine innerfamiliäre Öffentlichkeit beschränkte *memoria*, weswegen der Ort der Grablegung entsprechend privater ist.

Die politische Ordnungsmacht, von der die *vida* erzählt, fehlt bei Boccaccio, das zeigt der Beitrag an der erzählten Verortung des Grabmals, die in der *vida* vor dem Portal einer Kirche und damit auf eine breite Öffentlichkeit ausgerichtet ist. Doch ließe sich hier fragen, ob Boccaccio der Lektüre der *vida* nicht näher ist, als es zunächst scheint. Kommt nicht auch dem Grabmal und seiner Inschrift bei Boccaccio die symbolische Funktion zu, das disruptive Potential des Vorfalls räumlich zu begrenzen und sprachlich einzugrenzen? Dieser Ordnungswille ist bei Boccaccio nicht wie in der *vida* politisch-autoritär. Aber wenngleich der Ort des Grabs ein entzogener ist, ist die lokostatische Materialität der Inschrift als medialer Gegenpol zur schnell sich verbreitenden Erzählung des Vorfalls lesbar. Die sprachliche Form macht diesen Kontrast ebenfalls stark: Die Verse, als fest gefügte Form, stehen im Gegensatz zur Lebenserzählung in Prosa. So könnte man argumentieren, dass diese fixierende Form der Inschrift auch eine intradiegetische Antwort auf die Destruktivität der erzählten Lebens- und Liebesgeschichte ist.

Die Erzählung betont ja den zerschmetterten Körper der Frau, den Julia Bohnengel mit der körperlichen Vereinigung im Grab kontrastiert, weil Boccaccios Erzählung nicht im gleichen Maß das Liebespaar zentral setzt. Hier scheint mir ebenfalls die ‚fest gefügte‘ Form der Inschrift sinnträchtig, weil sie dem körperlich-destruktiven Potential des erzählten Vorfalls entgegenwirkt – das Grabmal und damit auch die Grabinschrift verdeckt die zersetzten Körper.

In beiden Erzählungen liegt das semantische Potential der Inschrift nicht im eigentlichen Inschriftentext, der, wie gezeigt wird, weitgehend eine Leerstelle bleibt. Vielmehr ist es die materiale und damit einhergehend die soziale Verortung der Schrift, die ihr Bedeutungspotential ausmacht, also ihre – in den Begriffen des SFB 933 – topologische und praxeologische Dimension. Und schließlich richtet sich die Inschrift nicht wie in der *vida* an eine Öffentlichkeit innerhalb der Erzählung, sondern an uns, an die Rezipient/-innen; interessanterweise auch dann, wenn sie gar nicht auserzählt wird. Für diese semantische Aufladung der Inschrift ist es gerade keine Anforderung, dass sie einen öffentlichen Raum, geschweige denn einen realen Raum einnimmt. Die feste Fügung allein – also das Einschreiben in Stein ebenso wie das Festhalten in Versen – suggeriert eine soziale Verbindlichkeit des Geschriebenen.

III.

Urbane Leseräume: Murale Visualisierung von Bildung und Wissen

Gabriele Schichta (Salzburg, Krems an der Donau)

Lehrreiche Historien *an den heusern fur yedermans augen*.
Figurale Sgraffitofassaden als intermediale Schauräume in der
frühneuzeitlichen Stadt

Wenn die Front eines Gebäudes bildliche Darstellungen und Inschriften aufweist, so entspricht dies in einer städtischen Topographie heute ebenso wenig der Norm wie in Mittelalter und Früher Neuzeit. Farblich differenzierte Fassadendekorationen, seien sie ornamental oder figürlich, zeichnen ein Bauwerk gegenüber anderen, beispielsweise nur weiß getünchten Bauwerken aus. Dieser auszeichnende Effekt¹ kann unterstützt und verstärkt werden durch Inschriften: Sie eröffnen ein breites Spektrum zusätzlicher kommunikativer und rezeptionssteuernder Funktionen, während sie die Verweildauer der Betrachtenden bei bzw. vor den Gebäuden potenziell erhöhen. Die Gebäude, mit denen sich der vorliegende Beitrag auseinandersetzt, zeichnen sich durch ihre mit Sgraffiti geschmückten Fassaden aus, auf denen figürliche Darstellungen und inschriftliche Zusätze eine Synthese eingehen; durch diese besondere Charakteristik erfahren sie eine Markierung, die sie im Raum der Stadt zu bedeutungsvollen Orten werden lässt.² Darüber hinaus

¹ Was A. Zajic in Bezug auf beschriftete Objekte im städtischen Raum feststellt, gilt in besonderem, verstärktem Maße für beschriftete und grafisch gestaltete Objekte bzw. Bauwerke: „Inscribed objects are influencing or constituting public space in certain ways. First, by simply (materially) occupying the space of their placement and thus differentiating between their uninscribed surroundings and their own specifically marked, inscribed space“ (Andreas Zajic: *Texts on Public Display: Strategies of Visualising Epigraphic Writing*, in: *Uses of the Written Word in Medieval Towns*, hg. v. Marco Mostert, Anna Adamska, Turnhout 2014, S. 389–426, hier S. 392).

² Ob und wie öffentliche Räume in der Stadt zu Orten werden, hängt wesentlich von der Wahrnehmung der entsprechenden Räume durch menschliche Akteure ab: „space becomes place when people organise it and attach a meaning to it“ (Gilda Berruti: *Urban Public Spaces in the Augmented City*, in: *Media and Urban Space. Understanding, Investigating and Approaching Mediacity*, hg. v. Frank Eckhardt, Berlin 2008, S. 9–22, hier S. 12, zit. nach Zajic [Anm. 1], S. 392).

betonen beschriftete – und bebilderte – Gebäude die Bedeutung räumlicher Praktiken gegenüber der Vorstellung physischer Containerräume. An ihnen zeigt sich, dass die Konstitution städtischer Räume als dynamisch zu denken ist und nicht zuletzt auch auf Erzählungen basiert.³ Denn gerade in seiner Funktion als Medium – indem es fiktionale Inhalte visualisiert – eröffnet das Sgraffitohaus einen weiteren Raum: einen Schau-Raum für Bilder und Geschichten. Dieser Raum erlangt allerdings eine virtuelle Qualität, indem er die Geschichten zu einem gewissen Grad unverfügbar macht. Zwar wird die mediale Darstellungsweise eines Buchs an der Fassade imitiert, die sich gleich einer Pergament- oder Papierseite betrachten lässt, doch wird den Rezipienten die mit dem zitierten Medium Buch sonst verbundene Handhabung und sinnliche Erfahrung verwehrt: Ein Blättern ist nicht möglich, ein Anfassen nur bedingt bzw. unter völlig anderen sinnlich-sensorischen Bedingungen als beim Buch, das Sehen unterliegt witterungs- und lichtbedingten Einflüssen, das Aufeinandertreffen der Rezipienten mit den präsentierten Inhalten findet notwendigerweise unter Beobachtung im öffentlichen Raum – und nur dort – statt und so weiter. Welche Reaktionen lösten unter diesen Voraussetzungen bildlich und inschriftlich gestaltete Häuserfronten bei spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Passanten aus, welche Effekte hatten die Auftraggeber intendiert? Blieb man stehen und versuchte, das Geschriebene zu lesen? Inwieweit wurden die präsentierten Inhalte reflektiert? Nutzte man die Gebäude als visuelle Marker, beispielsweise für Wegbeschreibungen? Auch wenn eine abschließende Klärung solcher Fragen im beschränkten Rahmen der folgenden Ausführungen nicht möglich ist, so können dennoch einige Potenziale von Fassaden als Bild-Text-Medien und die Bezüge zwischen den dargestellten fiktionalen Erzählungen und den kommunikativen Situationen, in die sie eingebettet erscheinen, ausgelotet werden.

In Österreich gibt es heute noch achtzehn Gebäude in unterschiedlichen Erhaltungszuständen, deren Fassaden mit zum Teil umfangreichen, in Sgraffito-Technik ausgeführten Bildprogrammen aus dem 16. Jahrhundert geschmückt sind.⁴ Vierzehn davon befinden sich im Bundesland Niederösterreich, und zwar allesamt nördlich der Donau im Wald- und Weinviertel; ihr repräsentativer Fassadenschmuck ist interessanterweise in einem Zeitraum

³ Vgl. Christine Neufeld: *Writing Spaces. Inscriptions on Architecture*, in: *Writing beyond Pen and Parchment*, hg. v. Ricarda Wagner, Christine Neufeld, Ludger Lieb, Berlin, Boston 2019, S. 223–238, hier S. 224: „For ‚space‘ is also generated by movement, usage and narratives (civic, historical, mythic) and organises not only physical matter but society itself.“

⁴ Eine umfassende Überblicksdarstellung (allerdings mit Bildmaterial von mangelhafter Qualität) liefert Wolfgang Westerhoff: *Sgraffito in Österreich. Eine Übersicht, Krems/Donau 2009*.

von nur knapp fünfzig Jahren entstanden.⁵ Überhaupt ist diese spezifische Gestaltungsform in Zentraleuropa relativ kurzlebig: Nur über etwa zwei Generationen wird sie im nördlichen Österreich und angrenzenden Gebieten des heutigen Tschechien als repräsentative Flächentechnik genutzt, bevor im Bereich der Fassadengestaltung zunehmend die Stilmittel des Barock zum Einsatz kommen.⁶ Auch wenn nicht bekannt ist, wie viele Sgraffitofassaden die Zeiten nicht überdauert haben und wie sich die geografische Verteilung unter Einbeziehung dieser verloren gegangenen Beispiele darstellen würde, so fällt doch auf, dass die Gebiete mit erhaltenen Sgraffitohäusern im nördlichen Niederösterreich und im angrenzenden Tschechien eine in dieser Hinsicht zusammengehörige Region bilden⁷, die mit Fug und Recht als „renaissancezeitliche[] ‚Schaufrentenzone‘“ bezeichnet werden kann, „wo Didaktisches aus humanistisch-religiösem Bildungsgut mit dem Streben der wohlhabenden Bürger nach Selbstdarstellung einhergeht“.⁸ Die thematische Bandbreite der auf den Häusern dargestellten Szenen reicht vom Alten und Neuen Testament über antike Mythologie und Fabeln bis hin zu Allegorien, Planetenkindern, Herrscherporträts und zur Darstellung der männlichen und weiblichen Lebensalter. Stets handelt es sich dabei um Bild-Text-Kombinationen: Die bildlichen Darstellungen werden von mehr oder weniger umfangreichen deutschsprachigen Beischriften begleitet. Manchmal sind es nur die Namen der dargestellten Figuren oder kurze Bildtituli zu den holzschnittartigen Darstellungen, gelegentlich sind es aber auch längere, bis mehrere Verse umfassende Textstücke. Die Sgraffitohäuser stehen am Schnittpunkt zwischen physisch fassbarer, ‚realer‘ Objekthaftigkeit und Fiktionalität: In

⁵ Ebd., S. 82.

⁶ Christoph Tinzl: Widerschein des Südens – Figurative Sgraffiti des 16. Jahrhunderts und ihre Restaurierung, in: Sgraffito im Wandel. Materialien, Techniken, Themen und Erhaltung, hg. v. Angela Weyer, Kerstin Klein, Petersberg 2019, S. 112–123, hier S. 112.

⁷ Eine grenzüberschreitende Zusammenarbeit in der Erforschung der Sgraffitohäuser wäre überaus erstrebenswert, ist aber derzeit noch ausständig. Zu einem gewissen Grad scheitert ein solches Vorhaben an der Sprachbarriere, denn auch wenn die Inschriften auf den tschechischen Sgraffitohäusern ebenfalls deutschsprachig sind, so ist die entsprechende Forschungsliteratur überwiegend in tschechischer Sprache verfasst. Eine der raren Ausnahmen bildet die Diplomarbeit von Claudia Plessl zum Sgraffitohaus von Mikulov in Südmähren, nur wenige Kilometer von der österreichischen Grenze gelegen (unter Einbezug auch tschechischsprachiger Forschungsliteratur), Claudia Plessl: Das Sgraffitohaus in Mikulov und seine genetischen Vorbilder, Diplomarbeit (masch.), Wien 2011, online unter: <http://othes.univie.ac.at/15947/> (Stand: 30.3.2021).

⁸ Tinzl (Anm. 6), S. 112.

ihrer Funktion als Trägermedien für Erzählungen sind sie vergleichbar mit den gedruckten Büchern, mittels derer Erzählungen zeitgleich ihre Verbreitung unter einer gebildeten städtischen Leserschaft fanden. Es ist durchaus kein Zufall, dass ihre in schwarz-weiß (bzw. hell-dunkel) gehaltenen Bild- und Textfelder an Holzschnitte und Kupferstiche erinnern, konnten doch in der bisherigen Forschung für zahlreiche Sgraffitofassaden mit hoher Treffsicherheit direkte Vorbilder aus der Druckgrafik nachgewiesen werden.⁹ Gleichzeitig handelt es sich um physisch präsente Bauwerke mit spezifischen raumkonstituierenden Funktionen in der städtischen Topographie, die wiederum durch die präsentierten Bild- und Textprogramme unterschiedlich akzentuiert werden konnten (zu fragen wäre dabei beispielsweise, von welchen Standorten welche Szenen von wem besonders gut einsehbar waren oder sein sollten).

Als kulturelle Wissensspeicher sind die Sgraffitohäuser aber auch Teil umfangreicher und vielschichtiger Beziehungsnetzwerke zwischen Akteuren, Objekten und Texten und haben darüber hinaus aktiv an unterschiedlichen Diskursen teil: Humanistische Bildungsinhalte und Protestantismus gehen in den jeweiligen Bildprogrammen ebenso eine Synthese ein wie die Auswahl und Konfiguration der einzelnen Erzählelemente nicht nur moralisch-didaktische, sondern vielfältige weitere (etwa stadtpolitische, medienhistorische und sozialhistorische) Interpretationen erlauben. Ebenso wie die Bilder sind die Texte der Sgraffitofassaden als lokostatische Inschriften auf Dauerhaftigkeit hin angelegt und ab dem Zeitpunkt ihrer Fertigstellung ein auffälliger und dauerhaft öffentlich visuell wahrnehmbarer Teil des Stadtbildes. Sie entsprechen somit den von Robert Favreau definierten Parametern der *longue durée* und der *publicité*.¹⁰ Als Medien verfügen sie über eine gesteigerte Materialität allein schon durch ihre schiere physische Größe: Nicht alles ist an einem mehrstöckigen Gebäude, etwa in einer engen Gasse, zu jeder Zeit von jedem Standpunkt aus einsehbar. Die Wahrnehmung des Dargestellten ändert sich je nach Lichteinfall und Blickwinkel; manches ist schlicht zu weit oben, um genau gesehen zu werden, bzw. kann nur von einem bestimmten exklusiven Standort – beispielsweise vom Obergeschoss des Hauses in der Gasse gegenüber – gut gesehen werden. Neben der gesteigerten Materialität des Gebäudes als Bild- und Schriftträger lassen sich auch Phänomene der Materialimitation und des Materialtransfers beobachten: Bild-Text-Kombinationen, die ursprünglich aus der Druckgrafik stammen, werden auf eine gebaute Fassade übertragen. Die Vergänglichkeit des Pa-

⁹ Am häufigsten wurden Vorbilder von Hans Sebald Beham (1500–1550), Virgil Solis (1514–1562) und Jost Amman (1539–1591) umgesetzt.

¹⁰ Zitiert nach Zajic (Anm. 1), S. 395.

piers wird ersetzt durch die (relative) Dauerhaftigkeit von Mauern und Putz¹¹ und die Repräsentativität einer Außenfassade. Das Gebäude wird – wenn man so will – zu einem übergroßen, stets geöffneten Buch, das Inhalte aus mehreren Büchern gleichzeitig zu präsentieren vermag. Sgraffitohäuser können somit durch ihre explizite Bezugnahme auf das Druckmedium als intermediale Kunstwerke begriffen werden: Es handelt sich dabei zum einen um Formen primärer Intermedialität (d. h. die Inbezugsetzung von Text und Bild, von Fassade und Druck ist von Anfang an Teil des Werkkonzeptes). In ihrer Realisierung allerdings vermengen sich Elemente einer manifesten mit jenen einer ‚verdeckten‘ Intermedialität, denn während Text und Bild (sprachliches und visuelles Medium) an der Werkoberfläche gleichberechtigt nebeneinanderstehen, ‚versucht‘ die Fassade durch Imitation der gedruckten Buchseite mit ihren eigenen medialen Mitteln das Medium Druck nicht etwa nur referentiell einzubeziehen, sondern ikonisch nachzuahmen.¹² Letztlich sind Sgraffitohäuser auch erzählende Häuser, wenngleich nicht in einem strengen narratologischen Sinn: Sie vermitteln keine in sich chronologisch und kausal strukturierten Abfolgen von Ereignissen und Handlungen. Sie sind insofern narrativ, als sie auf bereits bekannte Erzählungen verweisen, diese direkt zitieren und Elemente aus verschiedenen Themen- und Stoffkreisen neu miteinander kombinieren. Es ist zu unterstellen, dass diese Kombinationen, auch wenn sich der rote Faden oft auf den ersten Blick nicht gleich erschließen mag, ganz und gar nicht zufällig sind. Den Inschriften kommt bei der Identifizierung von Zusammenhängen zwischen den einzelnen Elementen wie auch zwischen den Darstellungen und den zugehörigen Erzählungen eine gewichtige Rolle zu. Darüber hinaus beeinflussen sie die „Kommunikation“ zwischen dem Haus und den Betrachtenden, indem sie die mediale, also vermittelnde Funktion der Fassade hervorheben. Dies soll in diesem Beitrag am Beispiel der beiden Sgraffitohäuser in Krems an der Donau näher ausgeführt werden. Zuvor werden jedoch noch einige allgemeine Erläuterungen und Beobachtungen zur Technik des Sgraffito in ihren historischen Zusammenhängen dargelegt.

Die Technologie des Sgraffito zur Dekoration von Gebäudefassaden kommt ursprünglich aus Italien. Auf den Rohputz wird ein (meist durch Koh-

¹¹ Zahlreiche Sgraffitofassaden wurden im Laufe ihrer Geschichte zur Gänze oder teilweise übertüncht und erst zu einem späteren Zeitpunkt wieder freigelegt, so zum Beispiel an den Häusern in Krems an der Donau und Retz. Die Möglichkeit, dass weitere, bis dato unentdeckte Sgraffiti noch immer unter Putz schlummern, ist nicht von der Hand zu weisen.

¹² Vgl. Werner Wolf: Art. Intermedialität, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, 3., aktual. und erw. Aufl., 2004, S. 296f.

lestaub) eingefärbter, dunkler Putz aufgetragen und darüber nochmals eine Schicht weißen Putzes gelegt. Noch im feuchten Zustand werden die Konturen der Figuren herausgearbeitet. Es entstehen dabei Schwarz-Weiß-Effekte, die an Werke der Druckgrafik erinnern – also an jene Holzschnitte, die man zur Entstehungszeit der frühesten niederösterreichischen Sgraffiti bereits seit fast 100 Jahren aus dem Buchdruck kennt. Je nach Materialzusammensetzung des eingefärbten Putzes erscheinen die entstehenden Bilder eher schwarz-weiß, grau-weiß oder braun-weiß, mit entsprechend stärkeren oder schwächeren Kontrasten. Darüber hinaus entsteht durch die Mehrschichtigkeit und die Kratztechnik ein dreidimensionaler Effekt, der je nach Lichteinfall und Perspektive mehr oder weniger deutlich in Erscheinung tritt (vgl. Abb. 1).



Abb. 1: Krems, sog. Kleines Sgraffitohaus, Gleichnis vom verlorenen Sohn, Ausschnitt. Aufnahme im vollen Sonnenlicht. Foto: Peter Böttcher, IMAREAL.

Die frühesten erhaltenen Sgraffiti stammen bereits aus dem dritten Viertel des 14. Jahrhunderts und sind in Florenz zu finden.¹³ Ausgerechnet auf Florenz bezieht sich auch das meines Wissens einzige deutschsprachige Beispiel einer literarischen Erwähnung von Sgraffiti: Im *Faustbuch* von 1587 wird in der Reisebeschreibung des Doktor Faust geschildert, wie dieser Florenz bereist und dort ein Tor besichtigt, in welches Bibelgeschichten – Episoden aus dem Alten und Neuen Testament – eingraviert sind:

¹³ Westerhoff (Anm. 4), S. 23.

Florentz besichtiget er auch / er wunderte sich dieses Bisthums / der kuenstlichen Zierdt von den schoenen Schwibbogen vnd Gewelben / deß schoenen gezierten Baumgarten zu S. Maria. Der Kirchen / so allda im Schloß ligt / mit schoenen koestlichen Vmbgaengen bekleidet / auch einen gantz auffgerichteten Marmelsteinen Thurn / das Thor / dadurch man gehet / mit Glocken oder Erztzspeiß gemacht / darinnen die Historien deß alten vnd newen Testaments gegraben.¹⁴

Wenn sich also das *darinnen* auf das Mauerwerk des Tors bezieht (und nicht auf Glocken oder Eisenteile), so könnte hier tatsächlich von eingeritzten Darstellungen in Sgraffitotechnik die Rede sein. Die biblischen *Historien*, die Altes und Neues Testament nebeneinanderstellen, finden sich auch auf den Sgraffitohäusern im deutschen Sprachraum. Das frühneuhochdeutsche Verbum *graben* für „ingravieren, meißeln, kratzen, ritzen“ gibt den entsprechenden Hinweis auf die Technik.

Das italienische Wort *graffiare*, von dem sich der Begriff „Sgraffito“ herleitet, bedeutet „kratzen“¹⁵ und charakterisiert somit ebenfalls die Technik als eine, die sich vom Malen eindeutig unterscheidet.¹⁶ Die Verbreitung des Sgraffito erfolgte einerseits von Süden her durch italienische Künstler, vor allem entlang der großen Handelsrouten wie beispielsweise der Eisenstraße, die durch die Steiermark nach Norden verläuft. Die Entstehung der heute im nördlichen Niederösterreich erhaltenen Sgraffitohäuser ist hingegen eher durch den Einfluss aus dem benachbarten Böhmen und Mähren,

¹⁴ Faustbuch, in: Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten, hg. v. Jan-Dirk Müller, Frankfurt/Main 1990, S. 906; außerdem verzeichnet im online publizierten Katalog der Inschriften des SFB 933, Teilprojekt C 05, <https://inschriftlichkeit.materiale-textkulturen.de/inschriften.php> (Stand: 28.3.2021).

¹⁵ Westerhoff (Anm. 4), S. 15.

¹⁶ Sgraffitohäuser werden allerdings zuweilen (und zwar sowohl in der historischen Überlieferung als auch in der lokalen Umgangssprache) als „Gemalte Häuser“ bezeichnet: So beispielsweise das Sgraffitohaus in Eggenburg (pol. Bezirk Horn); vgl. Wolfgang Katzenschlager: Bürgerhäuser im Waldviertel am Beginn der Neuzeit, in: Zwischen Herren und Ackerleuten. Bürgerliches Leben im Waldviertel 1500–1700, Horn 1990, S. 67–81, hier S. 71. Nicht zu verwechseln ist Sgraffitodekor allerdings mit zeitlich nahestehenden Fassadendekoren, die in der Technik der sogenannten Grisaillemalerei al fresco ausgeführt wurden (wie beispielsweise im Innenhof von Schloss Ambras in Tirol). Hierbei handelt es sich um eine in ihren Grau-Weiß-Effekten dem Sgraffito sehr ähnliche Möglichkeit des Fassadendekors, die sich möglicherweise bewusst in Beziehung zu diesem setzt und zum Teil auch dieselben ikonographischen Motive aufgreift.

also von Norden her, zu denken. Während jedoch auf dem Gebiet des heutigen Tschechien auch zahlreiche Schlösser und Adelssitze mit Sgraffiti dekoriert sind, sind es in Österreich überwiegend Bürgerhäuser in Städten.

Wolfgang Westerhoff, der im Jahr 2009 eine umfangreiche Studie zu Sgraffito in Österreich veröffentlichte, nahm eine Einteilung der erhaltenen Sgraffitodekore vor. Er unterscheidet dabei vier Typen, die er nach Umfang (von einzelnen Elementen wie Wappen bis hin zu komplett flächig ausgefüllten Fassaden) gliedert. Zusätzlich grenzt er ornamentale von figuralen Sgraffitofassaden ab, die weitaus weniger zahlreich sind. Vierzehn der insgesamt achtzehn Fassaden dieses Typs befinden sich in Niederösterreich (und zwar in den politischen Bezirken Gmünd, Zwettl, Horn, Hollabrunn, Krems Stadt und Krems Land) und stammen aus dem Zeitraum von ca. 1540–1583:

Weitra, Rathausplatz 13, um 1540
Weitra, Rathausplatz 8, 1540 oder 1572
Eggenburg, Hauptplatz 1, 1547
Zwettl, Hauptplatz 4, 1549/50
Krems, Margarethenstraße 5, um 1554
Langenlois, Bahnstraße 1, um 1560
Krems, Untere Landstraße 69, 1561
Weitra, Rathausplatz 9, um 1566
Gmünd, Stadtplatz 33, 1570/80
Eggenburg, Hauptplatz 2, um 1572
Weitra, Rathausplatz 48, 1575
Retz, Hauptplatz 15, 1580
Weitra, Rathausplatz 4, 1582
Horn, Kirchenplatz 3, 1583¹⁷

Die Gebäude sind in unterschiedlichem Grad erschlossen und wurden bisher nur punktuell erforscht¹⁸: Von den meisten gibt es keine durchgehende foto-

¹⁷ Basierend auf der Auflistung in Westerhoff (Anm. 4), S. 82.

¹⁸ Abgesehen von älteren Arbeiten wie jenen von Otto Erich Deutsch zum Retzer Sgraffitohaus und den in verschiedenen Publikationen zu anderen Themen eingestreuten kurzen Untersuchungen zu einzelnen Häusern durch verschiedene Autoren (bspw. von Harry Kühnel zu den Kremser Sgraffitohäusern) gibt es jüngere Einzeldarstellungen nur zum Horner (Renate Seebauer: Was Äsops Fabeln die Hornerinnen und Horner lehren [sollten]. Zur Antikerezeption auf dem Horner Sgraffitohaus, in: *Das Waldviertel* 68, 2019, S. 325–335) und zum Retzer Sgraffitohaus (Gertrud Blaschitz: Die männlichen und weiblichen Lebensalter-Darstellungen auf der Fassade des Retzer Sgraffitohauses, in: *Epigraphik* 2000. Neunte Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik, hg. v. Gertrud Mras, Renate Kohn, Wien 2006, S. 153–172).

grafische Dokumentation in guter Qualität¹⁹, da das Anfertigen qualitativ hochwertiger Fotos meist mit erheblichem Aufwand wie dem Errichten von Gerüsten, der Sperrung von Straßen und Ähnlichem verbunden wäre. Durch ihre heutige topografische und verkehrstechnische Lage in den Städten ist es zudem oft schwierig, die Darstellungen auf den Fassaden im Detail zu betrachten, zumal es sich meist um mehrgeschossige Bauten handelt und sich die Darstellungen auf den oberen Stockwerken in beträchtlicher Höhe befinden; außerdem ist bei Gebäuden mit zwei Schauffronten meist nur eine Schauseite einem größeren Platz (oft dem Hauptplatz) zugewandt, während die andere in Richtung einer (oft recht engen) Gasse zeigt.

Die dargestellten Figuren und Szenen bzw. Themenbereiche stellen wichtige verbindende Elemente zwischen den einzelnen Sgraffitohäusern dar – sowohl innerhalb der Gruppe der niederösterreichischen Häuser als auch grenzüberschreitend zu jenen Fassaden, die in südböhmischen und süd-mährischen Städten erhalten sind –, denn viele von ihnen tauchen mehrmals auf.²⁰ Besonders wichtig sind Szenen und einzelne Figuren aus der Bibel, aus dem Alten wie auch dem Neuen Testament. Zahlenmäßig überwiegen jedoch die Belege aus dem Alten Testament, während aus den Evangelien vor allem Gleichnisse wie jenes vom verlorenen Sohn oder vom armen Lazarus präsentiert werden. Der zweite wichtige Themenkomplex, der Seite an Seite mit den biblischen Szenen gezeigt wird, ist die antike Mythologie: Die griechische und römische Sagenwelt, Stoffe aus der römischen Geschichte und Ovids „Metamorphosen“ sind praktisch auf allen Gebäuden vertreten. Zusätzlich fungieren auf zahlreichen Fassaden allegorische Darstellungen verschiedener Tugenden und der Jahreszeiten sowie Personifikationen von Fortuna, Justitia usw., ferner die Planetenkinder oder auch Porträts von Patriarchen, Propheten und Herrschern gleichsam als Einschübe. Darstellungen

¹⁹ Eine Ausnahme bildete bisher nur das Sgraffitohaus in Retz, dem der Fotograf Herbert Bednarik einen Bildband widmete, in dem auch zahlreiche archivalische Quellen und ältere Forschungsergebnisse zum Gebäude gesammelt wurden; Herbert Bednarik: *Das Sgraffitohaus in Retz*, Retz 2016. An den beiden Gebäuden in Krems an der Donau wurden kurz vor der Publikation dieses Beitrages durch Peter Böttcher (IMAREAL) Fotoarbeiten durchgeführt. Besonders das große Sgraffitohaus ist extrem schwierig zu fotografieren (vgl. Abb. 2), da die räumlichen Verhältnisse beengt sind, das Gebäude sehr hoch ist und zudem die Sgraffiti durch die helle Putzeinfärbung eher kontrastarm sind.

²⁰ Eine überblicksartige Zusammenstellung von Motiven und Figuren und deren Verteilung auf den österreichischen Sgraffitofassaden findet sich bei Westertshoff (Anm. 4), S. 74–81.

von Fabeln und verschiedene Jagd-, Kampf- und Tanzszenen runden das Themenspektrum ab.

Man stand bisher der Vielfalt der dargestellten Themen und Motive zuweilen etwas ratlos gegenüber. Abgesehen von der oft wiederholten, sehr allgemeinen Einschätzung, dass es sich bei den Fassadenprogrammen um Panoramen renaissancezeitlichen Bildungsgutes und religiös-moralischer Themen handle, die vornehmlich zum Zweck der Belehrung gezeigt würden, war man vor allem bestrebt, die ikonographischen Traditionslinien zu rekonstruieren und die Vorlagen der Bildmotive zu eruieren. In Bezug auf das sogenannte „große Sgraffitohaus“ in Krems stellt Westerhoff angesichts der seiner Meinung nach „auffallenden Mischung von Biblischem, Antikem, Volkstümlichem und Herrscherbildern“ lapidar fest: „Gertrud Klimesch²¹ behält Recht, wenn sie meint, dass ein Programm nicht zu erkennen ist.“²² Dieser Feststellung ist mit aller Deutlichkeit zu widersprechen, denn obwohl die Herkunft der einzelnen Bild- und Textelemente tatsächlich heterogen ist, lässt sich die Mehrheit dieser Elemente doch einem gemeinsamen Leitthema zuordnen. Die zitierten Erzählungen fügen sich – so die These – zu einem (virtuellen) Schauraum zusammen, in dem die Frage nach Gehorsam, Recht und Ordnung paradigmatisch variiert wird. Die beiden Sgraffitofassaden in Krems an der Donau verfolgen dabei eine ähnliche narrative Strategie, auch wenn noch nicht hinreichend geklärt ist, ob und wie die beiden Gebäude hinsichtlich ihrer Bau- und Besitzgeschichte in Beziehung zueinander stehen und wer die ausführenden Künstler bzw. Handwerker waren.

Das große Sgraffitohaus (Abb. 2) befindet sich nahe beim ältesten Teil der Kremser Altstadt, unweit des früheren Rathauses an der Ecke Althangasse/Margarethenstraße, und wurde von dem wohlhabenden Kremser Handelsherrn Hans Drackh oder Trackh wohl um die Mitte des 16. Jahrhunderts aus zwei bereits bestehenden mittelalterlichen Gebäuden zusammengefügt und umgestaltet.²³ Drackh gehörte zur einflussreichen stadtbürgerlichen Elite von Krems, war Mitglied im Stadtrat und bekleidete zwischenzeitlich möglicherweise auch das Amt des Stadtrichters.²⁴ Für die Ausführung der

²¹ Dies bezieht sich auf die Publikation von Gertrude Klimesch: *Beiträge zur Fassadenmalerei der Renaissance an Profanbauten in Österreich*, Dissertation (masch.), Wien 1984.

²² Westerhoff (Anm. 4), S. 133.

²³ Harry Kühnel: *Das „Große Sgraffitohaus“ in Krems. Baugeschichte und Restaurierung*, in: Andreas Gattermann, Harry Kühnel, Benedikt Lethmayer: *Restaurierung und Sanierung des Großen Sgraffitohauses in Krems, Althangasse 2, Krems an der Donau 1991*, S. 4, S. 6.

²⁴ Kühnel (Anm. 23), S. 6, führt an, dass Drackh 1561 Stadtrichter gewesen sei, nennt dafür aber keine Quelle. In der von Kühnel selbst publizierten Liste der

Sgraffiti, deren Entstehung zwischen 1556 und 1559 angenommen wird, könnte er den ebenfalls in Krems ansässigen Künstler Hans von Brugg oder Pruch engagiert haben, denn aus der schriftlichen Überlieferung geht hervor, dass dieser im August 1554 in Krems einen Auftrag übernahm²⁵; nähere Details zu diesem Auftrag wurden allerdings nicht mitverzeichnet, sodass die Urheberschaft Hans von Bruggs nicht als gesichert anzusehen ist.²⁶ Das mehrstöckige Gebäude verfügt über drei Schauseiten, auf denen sich zahlreiche Sgraffiti in drei übereinander gelegenen horizontalen Zonen präsentieren. Die besterhaltene und inhaltsreichste Front ist jene zur Margarethenstraße hin, da diese lange Zeit übertüncht war und erst im Zuge einer der Restaurierungsmaßnahmen des 20. Jahrhunderts wieder freigelegt wurde.

Etwa fünf Gehminuten entfernt am östlichen Rand der Altstadt, in der Unteren Landstraße, befindet sich das sogenannte „kleine Sgraffitohaus“ (Abb. 3), ein mittelalterlicher Bau mit einem erkerartig vorkragenden ersten Stock, auf dem sich Sgraffiti in zwei horizontalen Zonen zwischen und unter den Fenstern befinden. Die Darstellungen ähneln jenen am großen Sgraffitohaus und sind mit 1561 datiert. Auch für sie wurde eine Ausführung durch Hans von Brugg in Betracht gezogen, allerdings starb dieser bereits 1559.²⁷ Seine geringere Größe und bescheidenere Ausstattung mag mit ein Grund dafür sein, dass das kleine Sgraffitohaus im Schatten seiner ‚großen Schwester‘ steht und weniger gut erforscht ist; auch über die Besitzverhältnisse scheint bis dato wenig bekannt zu sein. In Hinblick auf die dargestellten Motive und Szenen, die geringe geografische Entfernung und den geringen zeitlichen Abstand besteht aber in jedem Fall eine Beziehung zwischen den beiden Häusern.

Stadtrichter in den Kremser Bürgerlisten erscheint Drackh aber weder im Jahr 1561 noch davor oder danach (vgl. Harry Kühnel: Wegweiser durch die Geschichte der Stadt Krems an der Donau, in: Mitteilungen des Kremser Stadtarchivs 7, 1967, S. 1–49, hier S. 34–36). Hier wäre es nötig, die relevanten historischen Quellen, insbesondere das älteste Kremser Bürgerbuch (Bürgerbuch Krems und Stein 1535–1625. Stadtarchiv Krems, Regal 4, F4) und die Ratsprotokolle der 1560er und 1570er Jahre zu konsultieren. Überhaupt scheint Hans Drackh im Verhältnis zur Bedeutung seiner gesellschaftlichen Position überraschend selten in den Quellen in Erscheinung getreten zu sein.

²⁵ Kühnel (Anm. 23), S. 6; Westerhoff (Anm. 4), S. 123.

²⁶ Andreas Zajic sieht für Bruggs Urheberschaft „wenig stichhaltige [...] Argumente“; vgl. DI 72: Bundesland Niederösterreich. Politischer Bezirk Krems (2009), Nr. 241, online: hw.oeaw.ac.at/inschriften/noe-3/teil3/noe-3-obj241.xml (Stand: 30.03.2021).

²⁷ Westerhoff (Anm. 4), S. 134.



Abb. 2: Krems, Großes Sgraffitohaus, fotografiert aus der Margarethenstraße in Richtung Hoher Markt. Foto: Gabriele Schichta.



Abb. 3: Krems, Kleines Sgraffitohaus, Untere Landstraße 69. Foto: Peter Böttcher, IMAREAL.

Wie bereits erwähnt, lässt sich das Schlagwort ‚Gehorsam‘ als eine auffällige thematische Klammer ausmachen, die für Kohärenz zwischen den einzelnen

Figurale Sgraffitofassaden als intermediale Schauräume

Darstellungen sorgt. Die Inschriften tragen dazu bei, das Thema ‚Gehorsam‘ stärker zu profilieren und machen Zusammenhänge zwischen den einzelnen Darstellungen deutlicher sichtbar; dies soll im Folgenden näher ausgeführt werden. Die Konfiguration der Erzählungen scheint vor allem auf den Gehorsam, den Kinder ihren Eltern schulden, abzuheben – die Befolgung des vierten Gebots also – und generell Eltern-Kind-Beziehungen in ihren verschiedenen Ausprägungen vorzuführen. Auf dem rechten Teil der Fassade in der Margarethenstraße findet sich in der Bilderreihe zwischen erstem und zweitem Stock das Gleichnis vom *verlorenen sohne* in mehreren Szenen als Beispiel einer gestörten Vater-Sohn-Beziehung, die zu einem guten Ende kommt (Abb. 4–6).



Abb. 4: Krems, Großes Sgraffitohaus, ein Teil der Fassade in der Margarethenstraße. Foto: Gabriele Schichta.

Gut sichtbar ist, wie die Bildfolgen durch scheinarchitektonische Elemente gegliedert und durch gerahmte Schrift-„Tafeln“ ergänzt werden. Das Gleichnis vom verlorenen Sohn befindet sich in der mittleren der drei horizontalen Bildzonen, in der Mitte des Fotos. Rechts darunter sind Pyramus und Thisbe zu sehen, links darunter vier Musikanten. Rechts darüber befinden sich Romulus und Remus, links darüber ist Pero bei ihrem Vater im Gefängnis.



Abb. 5: Krems, Großes Sgraffitohaus, Gleichnis vom verlorenen Sohn, rechter Teil. Foto: Gabriele Schichta.



Abb. 6: Krems, Großes Sgraffitohaus, Gleichnis vom verlorenen Sohn, linker Teil. Foto: Gabriele Schichta.

Die Darstellung zeigt eine gleichsam zyklische Gestaltung der Erzählung gegen den Uhrzeigersinn, beginnend rechts unten (Abb. 5) neben dem Fenster mit dem reich gekleideten Sohn, der im Wegreiten begriffen ist und sich noch einmal zurückwendet. Rechts oben sieht man ihn bereits in enger Umarmung und bei Musik mit einer Frau an einem reich gedeckten Tisch sit-

zend. Links daneben wird er von einem Mann mit einer Geißel davongejagt, weil er wohl die Zeche nicht mehr bezahlen kann. Sein Weg führt ihn hinter dem zentralen Gebäude vorbei (hier könnte das Haus des Vaters gemeint sein; bei der in einem Fenster mit einem Spiegel stehenden Figur könnte es sich um den eitlen, wegen seiner Schönheit verzärtelten Sohn handeln); links davon (Abb. 6) taucht er als Schweinehirt wieder auf. Fast scheint es, als grenzte die Schweineweide direkt an das Grundstück des Vaters, wenn wir den Sohn links weiter unten durch ein Tor im Flechtzaun wieder den Hof des Vaters betreten sehen. Links unten im Vordergrund ist der Kniefall des heimkehrenden Sohnes vor dem Vater zu sehen, und etwas nach hinten versetzt rechts (gleich neben dem zentral gelegenen Vaterhaus) sieht man einen Bediensteten anlässlich der glücklichen Heimkehr bereits ein Tier schlachten.

Um dieses nicht nur in thematischer Hinsicht, sondern auch in der Anordnung der Szenen auf der Fassade zentrale Gleichnis herum ordnen sich weitere thematisch verwandte Erzählungen an. Direkt darüber ist Pero dargestellt, Inbegriff der hingebungsvollen Tochterliebe. Der dazugehörige Spruch lautet: *Wie ein Tochter iren Vatter lange zeit in gefenckhnüs an iren brüsten ernehrt*. Rechts neben Pero befindet sich die Erzählung von Romulus und Remus in zwei Darstellungen, wobei (wie beim verlorenen Sohn) die chronologische Abfolge entgegen der üblichen Leserichtung erscheint: Links sieht man die Übergabe der Zwillinge an ihre Ziehmutter, ein *Weib genant lupa*, rechts die Aussetzung der beiden Kinder. In der Reihe darunter, rechts anschließend an den verlorenen Sohn, findet sich die Darstellung eines Zickleins, das ein Wolf (?) aus dem Stall zu locken versucht; hier handelt es sich wohl um jenen Fabelstoff, den man heute aus den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm als Märchen vom Wolf und den sieben Geißlein (KHM 5) kennt. Die Beischrift lautet: *Gut ist wie die kinder iren eltern ger folgen*. Der Bezug zum verlorenen Sohn, zur Eltern-Kind-Thematik und zum Leitthema Gehorsam kommt deutlich zum Ausdruck und wird durch die Inschrift zugespitzt. Rechts daneben finden sich zwei weitere Fabeln, die thematisch zunächst etwas weiter entfernt scheinen; man sieht einen Esel, der bei seinen Herren die Rolle eines Hundes einnehmen möchte und andererseits ein von einem Wolf bedrohtes Lamm.²⁸ Gemeinsam mit den beiden anderen hier dargestellten Fabeln bilden sie einen thematischen Schwerpunkt, der sich am ehesten umschreiben lässt mit der Aufforderung zur Bescheidenheit und dem Rat, sich zufrieden in seine von Gott gegebene Rolle zu fügen und sich mit dem von ihm Gegebenen zu begnügen. Das damit einhergehende Gottvertrauen und der Gehorsam gegenüber Gott (ebenfalls als Handlungsanweisung im Rahmen einer Vater-Kind-Beziehung zu verstehen)

²⁸ Die Beischrift ist leider im einen Fall nicht mehr leserlich, im anderen gar nicht realisiert worden.

bewahren das Kind vor Gefahren, insbesondere solchen, die von den verschiedensten Verführern ausgehen. In diese Kategorie fällt speziell die über dem Zicklein dargestellte Fabel vom Fuchs und dem Raben und die dazugehörige Warnung *Du solt den schmaichler nit glaube*. Diese Inschrift stellt erneut einen Bezug zum verlorenen Sohn her, denn auch dieser lässt sich von seinen hinterlistig agierenden Gesellen, die sich in Wahrheit nur an einem leichten Opfer bereichern wollen, durch Einflüsterungen zur Abtrünnigkeit und zum Ungehorsam verführen. Durch seine Empfänglichkeit für deren Schmeichelreden wird er zum gefährdeten Zicklein und zum beraubten Raben. Die in der Reihe unterhalb der Fabeln²⁹ dargestellten Musik- und Tanzszenen sowie die darunter und darüber eingefügten Darstellungen zum Thema Essen und Trinken beziehungsweise Wein können ebenfalls in diesem Sinne gelesen werden, bergen „Wein, Weib und Gesang“ doch stets das Potenzial der Verführung und leiten im konkreten Fall den Abstieg des verlorenen Sohnes ein. Ein weiterer Faktor, der Kinder zum Ungehorsam ihren Eltern gegenüber treibt, ist die Liebe. Dieses Thema findet sich direkt unter dem verlorenen Sohn in Form der *histori* von Pyramus und Thisbe: Das Aufbegehren gegen den Willen ihrer verfeindeten Eltern und die gemeinsame Flucht führt den Tod der Liebenden herbei und nimmt somit ein tragisches Ende. Die (leicht beschädigte) Inschrift *Die histori von einem grafen genant pir[...] und eines künigs toch[...]annt thisbe* enthält keinerlei kommentierende oder wertende Zusätze und formuliert keine Handlungsanweisung wie oben beim Zicklein, sondern erfüllt die neutrale referentielle Funktion eines Titels.

Links auf gleicher Höhe angrenzend an den verlorenen Sohn befindet sich wiederum ein positives Beispiel für eine Vater-Sohn-Beziehung, nämlich die alttestamentliche Erzählung von Tobias in mehreren Szenen; unter anderem ist der junge Tobias zu sehen, der seinen greisen, sitzenden Vater betreut. Und noch einmal wird die Thematik richtigen und falschen Verhaltens von Kindern ihren Eltern gegenüber aufgegriffen. Als Besonderheit hat das große Sgraffitohaus auch eine Darstellung im Inneren aufzuweisen, und zwar im Stiegenhaus zwischen den ehemals getrennten Gebäuden. An dieser Stelle findet sich die Geschichte vom trunkenen Noah, der sich im Zelt schlafend entblößt; zwei seiner Söhne (Sem und Jafet) wenden den Blick ab und bedecken die Blöße des Vaters, wodurch sie ihm den angemessenen Respekt erweisen. Einer von ihnen jedoch legt ein Fehlverhalten an den Tag, indem er seinen Vater lächerlich macht: *Ham beschampt sein truncken vatter gen er*. So findet

²⁹ Inmitten dieses Fabel-Clusters befindet sich eine Darstellung Äsops, der in Reimform zu den Betrachtenden spricht: *Esopus bin ich genant / den geleerten wol bekannt*. Man kann annehmen, dass sich Hans Drackh selbst zu jenen *geleerten* zählte und hier ostentativ zeigt, dass er „seinen Äsop gelesen“ hat.

am großen Sgraffitohaus die Reihe lehrhaft-mahnender Szenen, die das rechte Verhalten von Kindern gegenüber ihren Eltern thematisieren, ihre Fortsetzung, während die Inschrift durch das Adjektiv *truncken* wiederum einen Bezug zu den Trink- und Gelageszenen auf der Außenseite herstellt.

Auf die weiteren damit in Verbindung stehenden Darstellungen einzugehen sowie jene Szenen zu besprechen, die sich mit Gehorsam gegenüber anderen als elterlichen Instanzen auseinandersetzen oder generell das Thema Recht, Gesetz und gesellschaftliche Ordnung aufgreifen, würde in diesem Rahmen zu weit führen. Stattdessen soll noch kurz ein Sprung zum kleinen Sgraffitohaus (Abb. 7 und 8) unternommen werden. Auch dort findet sich ein ähnlicher thematischer Fokus auf (kindlichen) Gehorsam und Ordnung, wenngleich allein schon aus Platzgründen etwas konzentrierter und in einer anderen Konfiguration.



Abb. 7: Krems, Kleines Sgraffitohaus, Gleichnis vom verlorenen Sohn, rechter Teil. Foto: Peter Böttcher, IMAREAL.

Wie am großen findet sich auch am kleinen Sgraffitohaus das Gleichnis vom verlorenen Sohn, und so wie dort stehen die einzelnen Szenen in einer der Leserichtung entgegengesetzten Reihenfolge von rechts nach links. Das Bildfeld ganz rechts zeigt wohl den Weggang des reich ausgestatteten Sohnes in Begleitung eines Kumpans (die Figur rechts außen scheint, nur spiegelverkehrt, der Vater zu sein, der den Sohn drei Bildfelder weiter wieder empfängt). Links angrenzend sitzt der Sohn eng umschlungen mit einer Frau bei Tisch, ein Diener bringt Nachschub und zwei Musikanten spielen auf. Links daneben sieht man ihn beim Schweinehüten, im nächsten Bild ist die Heimkehr dargestellt: Der Sohn kniet vor dem Vater, der etwas zu essen in der Hand hält, der ältere Bruder bringt ein Paar Schuhe. Das ganz linke Bildfeld schließlich zeigt offensichtlich das Fest, das anlässlich der Heimkehr und glücklichen Wiedervereinigung stattfindet.



Abb. 8: Krems, Kleines Sgraffitohaus, Gleichnis vom verlorenen Sohn, linker Teil. Foto: Peter Böttcher, IMAREAL.

Interessanterweise befindet sich über der Szenenfolge des verlorenen Sohnes eine Darstellung Absalons, der mit seinem Haar im Baum hängen bleibt und soeben im Begriff ist, aus dem Sattel zu rutschen. Dies ist insofern bemerkenswert, als auch die alttestamentliche Geschichte von Absalon eine problematische Vater-Sohn-Beziehung thematisiert und man aus dieser Perspektive Absalon in einem typologischen Bezug zum verlorenen Sohn sehen könnte. Gestützt wird eine solche Sichtweise durch den Blick auf einen zeitgenössischen Autor, dessen Rezeption für die Darstellungen auf beiden Sgraffitohäusern eine Rolle gespielt haben dürfte: Jörg Wickram. In Wickrams Werk spielen Eltern-Kind-Beziehungen und die Frage nach einer richtigen Erziehung eine zentrale Rolle. Das Gleichnis vom verlorenen Sohn hat er 1540 in *Ein schönes vnd evangelisch spil von dem verlornen sun* umgesetzt. Darin nennt er den im ursprünglichen Gleichnis aus dem Lukasevangelium eigentlich namenlosen Sohn „Absolon“, verquickt also die beiden Erzählungen bewusst miteinander. Wickram wollte damit möglicherweise darauf hinweisen, dass der später missratene Sohn vor allem wegen seiner Schönheit (ein wichtiges Attribut auch des alttestamentlichen Absalons) von den Eltern verzärtelt worden war und durch diesen Erziehungsfehler das Unglück provoziert wurde. Vater und Mutter des verlorenen Sohnes nennt Wickram in seinem Spiel Tobias und Sara, womit er einen weiteren Bezug zum Alten Testament – und diesmal zu einer gelungeneren Eltern-Sohn-Beziehung (der er im Übrigen ein eigenes Werk³⁰ widmet) – herstellt. Die

³⁰ *Ein schön und nützlich biblisches Spiel / von dem heiligen und Gottforchtigen Tobia* (Jörg Wickram: Sämtliche Werke, hg. v. Gert Roloff, Bd. 11: Der

Tobiasgeschichte wiederum ist nicht am kleinen, sondern am großen Sgraffitohaus unmittelbar neben dem verlorenen Sohn dargestellt; dort fehlt dafür eine Darstellung Absalons.³¹ Als Verbindungsglied zwischen beiden Gebäuden kann, aus diesem Blickwinkel betrachtet, somit Jörg Wickram fungieren. Dessen Spiel vom verlorenen Sohn war 1540 zum ersten Mal bei Bartholomäus Grüninger in Colmar gedruckt worden, und es ist durchaus möglich, dass sowohl Hans Trackh als auch der Auftraggeber des kleinen Sgraffitohauses Wickram rezipiert haben. Die Bild-Textkombinationen auf den beiden Fassaden könnten somit als Rezeptionszeugnisse und Neukontextualisierungen der beiden Wickram-Stücke gelesen werden.³² Außer Zweifel steht aber schon nach diesen wenigen Beispielen, dass die Zusammenstellung der Bild-Text-Kombinationen auf den Sgraffitohäusern keineswegs willkürlich erfolgte, sondern durchaus einem übergeordneten Konzept entsprach, das gerade in der Konfiguration zahlreicher auf den ersten Blick heterogener Elemente einen spannungsreichen Facettenreichtum erlangte.

Einen wesentlichen Einfluss auf die Themenwahl – das konnten die bisherigen Ausführungen und insbesondere die Vorstellung der beiden Kremser Sgraffitohäuser verdeutlichen – hatte also mit Sicherheit das humanistische Bildungsgut der Zeit, denn einerseits interessierten nun vermehrt antike Stoffe und Erzählungen, andererseits war das Alte Testament durch die Reformation besser zugänglich, wogegen die bis dahin beliebten hagiographi-

verlorene Sohn. Tobias, Berlin, Boston 2017). Im Titelholzschnitt ist übrigens, wie am großen Sgraffitohaus, ein sitzender greiser Tobias dargestellt, dem sich der junge Tobias nähert.

³¹ Allerdings korrespondieren die dort in unmittelbarer Nähe dargestellten Fabelmotive, die allesamt auf Bedrohungsszenarien durch Verführer und „schlechte Gesellschaft“ anspielen, mit Wickrams Bestreben, sowohl im Spiel vom verlorenen Sohn als auch im Tobias die Familie als geschützten Raum in Kontrast zu setzen zu einer bedrohlichen Umwelt voller Gefahren für die Kinder. Im Spiel vom verlorenen Sohn wird in der Vorrede des Herolds explizit genau jene Mahnung ausgesprochen, die vor schlechter Gesellschaft und deren verderblichen Einflüssen warnt: *Hut euch vor böser gselschafft gar Und thund euch nit zü den gesellen So allem lästeren noch thünd stellen / Dan solch gselschafft das gblüt vergifft* (Wickram: Sämtliche Werke [Anm. 30], S. 8).

³² In welchem Ausmaß auch andere Werke Wickrams auf den Fassaden thematisiert werden, ja inwieweit man gar annehmen kann, dass es sich bei den Auftraggebern um „Wickram-Fans“ gehandelt haben könnte, muss Gegenstand weiterführender Untersuchungen werden. Erwähnt sei an dieser Stelle aber, dass Wickram 1545 eine deutschsprachige Bearbeitung von Ovids Metamorphosen publiziert hatte, von der 1551 – also nicht lange vor Entstehung des Fassadenschmucks am Großen Sgraffitohaus – in Mainz eine neue Druckauflage erschienen war.

schen Erzählungen eher in den Hintergrund traten. Das Bestreben städtischer Eliten, ihre Belesenheit und ihre Vertrautheit mit den humanistischen Bildungsinhalten zur Schau zu stellen, lieferte zweifellos einen wichtigen Beweggrund dafür, das eigene Haus in bester zentraler Lage mit umfangreichem Sgraffitodekor in der Manier gedruckter Historien zu schmücken. Der Zugang zu gedruckter Literatur spielte mit Sicherheit ebenfalls eine große Rolle. Dass die Auftraggeber in der Lage waren, die entsprechenden Texte zu rezipieren und dies auch taten³³, erscheint schlüssig, auch wenn man generell von Formen der Inschriftlichkeit in der Stadt, zu deren Erscheinungsformen die Sgraffitohäuser zählen, nicht unbedingt direkt auf Praktiken des Schriftgebrauch in Städten bzw. auf die Schreib- und Lesefähigkeit städtischer Akteure schließen kann, zumal die Ausführung durch Spezialisten erfolgte.³⁴ Dennoch dürfte die Kenntnis der dargestellten Erzählungen und Stoffe auf der Seite der Auftraggeber – also der „Sender“, relativ unbestritten sein. Wie aber verhält es sich auf der Seite der Empfänger? Kann man davon ausgehen, dass Passanten, Ortsansässige wie auch Fremde die Schriften auf den Gebäuden tatsächlich lesen konnten, oder rezipierten sie nur die Bilder? Diese Frage lässt sich sicher nur schwer beantworten, denn zu konkreten Rezeptionssituationen der Sgraffiti fehlen schlicht die Quellen. Zwar geht man von einer stetig steigenden Lesefähigkeit aus, die mit der wachsenden Produktion und Verfügbarkeit von Geschriebenem bzw. Gedrucktem in der Frühen Neuzeit einherging, doch lässt sich daraus kaum auf die konkrete Wahrnehmung städtischer Inschriftlichkeit schließen. „Regionalstudien schätzen [...] für das frühe 16. Jahrhundert die potentiell Lesefähigen, die also zur Not etwas buchstabierend entziffern konnten, auf 10–30%, teilweise bis 50% in den Städten.“³⁵ Als Lesestoff wurden die Sgraffitofassaden demnach mit Sicherheit nicht von jedermann rezipiert; wohl aber konnten sie als Bild-Text-Kombinationen und in ihrer Verweisfunktion auf gedruckte Bücher wahrgenommen werden, denn um Schrift als solche zu erkennen, muss man schließlich nicht unbedingt lesen können. Das Zeigen von Schriftlichkeit allein konnte schon Autorität beanspruchen, ohne dass der Inhalt des Geschriebenen (vollständig) entziffert werden musste.

Ein weiterer, oft genannter Faktor im Zusammenhang mit der Entstehung der figuralen Sgraffitofassaden ist der Protestantismus. Als das Sgraffito nach Österreich kam, war die Reformation bereits in vollem Gange, und gerade in Niederösterreich war der Protestantismus stark verbreitet. Für das

³³ Der Besitzer des Horner Sgraffitohauses, Veit Albrecht von Puchheim, betrieb auf seinem Schloss Wildberg nahe Horn eine eigene Druckerei, von der aus er protestantische Traktate verbreitete; vgl. Westerhoff (Anm. 4), S. 110.

³⁴ Vgl. Zajic (Anm. 1), S. 394.

³⁵ Andreas Würigler: Medien in der Frühen Neuzeit, München 2009, S. 94.

Sgraffitohaus in Horn lässt sich ein protestantischer Auftraggeber sicher nachweisen³⁶, für Retz und Gmünd³⁷ wurde ein solcher zumindest vermutet. Luther selbst war ein Befürworter von Fassadenbemalungen mit biblischen Stoffen:

[...] Das wyr auch solche bilder mügen an die wende malen umb gedechtnis uns besser verstands willen, Syntemental sie an den wenden ia so wenig schaden als ynn den büchern, Es ist yhe besser, man male an die wand, wie Gott die wellt schuff, wie Noe die arca bawet und was mehr guter historien sind, denn das man sonst yrgent weltlich unverschampt ding malet, JA wollt Gott, ich kund die herrn und die reychen da hyn bereden, das sie die gantze Bibel ynnwendig und auswendig an den heusern fur yedermans augen malen liessen, das were eyn Christlich werck.³⁸

Gute Historien aus der *gantzen* Heiligen Schrift sollten Luther zufolge die Wände der Häuser zieren. Es scheint, als hätten die Auftraggeber der Sgraffitohäuser dieser Aufforderung Folge geleistet, auch wenn sie den biblischen Historien andere hinzugesellten. Der Erneuerung der Synthese zwischen Antike und Christentum, wie sie von Erasmus von Rotterdam ausging, stand Luther ebenfalls aufgeschlossen gegenüber: Er selbst übersetzte beispielsweise Äsops Fabeln neu. Fabeln, aber auch antike und biblische Erzählungen lassen sich ebenso gut als moralisch belehrende Handlungsanweisungen ausbauen, wie sie als Kritik an den katholischen Herrschenden auslegbar sind. Ihre potenzielle Mehrdeutigkeit macht die Darstellungen aus Sicht der Gegenreformation nicht unmittelbar angreifbar. Aus demselben Grund ist es aber auch unmöglich, Sgraffitohäuser als protestantisches Phänomen zu bezeichnen³⁹, auch wenn auffällig ist, dass mit dem Erstarben der Gegenreformation viele Fassaden übertüncht wurden. Gleichwohl wäre denkbar, dass der „Trend“ des Sgraffito einfach nur eine gewisse Zeitspanne überdauerte.

Bisher wenig erforscht wurde das Phänomen der Sgraffitofassaden hinsichtlich seiner regional verbindenden Merkmale wie auch seiner Wirkungsmechanismen vor Ort. Zum einen lassen sich Gemeinsamkeiten zwischen den einzelnen Gebäuden ausmachen, sei es über geteilte Motive und Vorlagen, sei es über die Künstler – beispielsweise nimmt man an, dass das Haus in Retz und jenes in Gmünd vom selben Künstler ausgeführt wurden. Mög-

³⁶ Westerhoff (Anm. 4), S. 110.

³⁷ Ebd., S. 147, S. 100f.

³⁸ Martin Luthers Werke, Kritische Gesamtausgabe, Bd. 18, Weimar 1908, S. 82,27–83,5, Online-Version im Internet Archive unter: <https://archive.org/details/dmartinluthersw07luthgoog/page/n9/mode/2up> (Stand: 30.03.2021).

³⁹ Vgl. dazu z. B. Plessl (Anm. 7), S. 67ff.

licherweise kannten sich auch einzelne Auftraggeber untereinander: Die Städte liegen nicht weit voneinander entfernt, zwischen ihnen existieren Handelsbeziehungen, die Auftraggeber könnten als Mitglieder der jeweiligen bürgerlichen Elite ihrer Heimatstädte miteinander vernetzt gewesen sein. Eine auffällige Gemeinsamkeit der Auftraggeber besteht darin, dass sie nicht nur fast immer Mitglieder des Stadtrates waren, sondern auch einige von ihnen (entweder direkt zur Entstehungszeit der Sgraffiti oder kurz danach) das Stadtrichteramt innehatten.⁴⁰ Zusätzlich zu seiner Einbettung in das regionale „Sgraffito-Netzwerk“ wäre jedes einzelne Gebäude auch im Kontext der jeweiligen Stadt zu sehen, in der es situiert ist, und in Bezug zu deren sozialer und topographischer Struktur zu stellen. Dies würde einerseits die Frage miteinschließen, wie man sich in jenen Städten, in denen es mehrere Sgraffitohäuser gibt (wie etwa die Stadt Weitra mit ihren vier Exemplaren), die Bezüge zwischen diesen Gebäuden vorzustellen hat. Andererseits könnte man fragen, weshalb bestimmte Motive und Szenen in den jeweiligen Städten bevorzugt auftauchen und ob sich dadurch innerhalb der Sgraffitolandschaft spezielle Schwerpunkte herausbilden. So findet sich beispielsweise die alttestamentliche Szene der Kundschafter auf den Sgraffitohäusern in Krems und Retz: Mose sendet vierundzwanzig Kundschafter, die Botschaften über das Land Kanaan bringen sollen. Um die Fruchtbarkeit des Landes zu demonstrieren, schneiden sie eine große Weintraube ab, die sie zu zweit auf einer Stange tragen. Nun spielt just in den Städten Retz und Krems seit dem Mittelalter und bis heute der Weinbau eine überaus bedeutende Rolle. Die plakativ dargestellte Traube ist also sicher kein Zufall, sondern steht für mehr als ‚nur‘ für die entsprechende Biblepisode. Zusätzlich wurde an der Fassade in Retz ein direkter örtlicher Bezug hergestellt, da nämlich im Hintergrund der Szene sehr deutlich der markante Turm des Retzer Rathauses sichtbar ist. Das fruchtbare biblische Land Kanaan wird somit bewusst mit der heimischen Topographie überblendet und dadurch eine Aussage über die eigene Identität getroffen. Zu fragen wäre ferner, ob das Motiv der Kundschafter mit der Traube in den beiden Städten außerdem noch an anderen

⁴⁰ Folgt man der Darstellung von Westerhoff (Anm. 4), so waren die Auftraggeber des großen Sgraffitohauses in Krems, des Retzer Sgraffitohauses und der Sgraffiti in Weitra am Rathausplatz 4 Stadtrichter; jene der Häuser in Weitra am Rathausplatz 8 und 9 waren Stadtrichter und Bürgermeister. Wie an den Unstimmigkeiten im Fall von Hans Trackh deutlich wurde, wäre in jedem Fall eine nochmalige Überprüfung personenbezogener Quellen zweifellos nötig, aber wenn sich dieser Befund erhärten ließe und ggf. um ähnliche Beispiele aus den angrenzenden böhmischen und mährischen Regionen ergänzen ließe, dann wäre dies jedenfalls bemerkenswert und würde eine Reihe weiterer spannender Fragen aufwerfen.

Stellen zu finden ist, und welche weiteren Verbindungen zwischen Artefakten und Akteuren sich dadurch sichtbar machen lassen.

Wie die vorangegangenen Ausführungen zeigen konnten, stellen Sgraffitohäuser mit ihren Kombinationen aus figürlichen Darstellungen und deutschsprachigen Inschriften in frühneuzeitlichen Städten Knotenpunkte vielfältiger Bezugssysteme dar. Als virtuelle Schauräume mit medialer Funktion „kommunizieren“ sie auf verschiedenen Ebenen: Während die Inschriften für Lesekundige spezielle rezeptionssteuernde Funktionen übernehmen konnten und zum Teil Interpretationsanweisungen bereithielten, dürften sie auch Analphabeten an den buchartigen Charakter der Häuserwände erinnern und ihnen auf diese Weise im vollen Wortsinne Literatur „vor Augen gestellt“ haben.

Als reale beschriftete Objekte und markierte Orte im städtischen Raum verweisen die Gebäude nicht nur auf fiktionale Erzählungen, sondern sie konfigurieren diese je neu, um themenübergreifende Aspekte wie beispielsweise jenen von Ordnung und Gehorsam herauszuarbeiten. Sie vermögen Erzählungen mit Orten und Akteuren zu verknüpfen und leisten mit ihren markanten Erscheinungsformen bis heute einen Beitrag zur Identität einer ganzen Region. Als einzigartige kulturelle Wissensspeicher bedürfen sie dringend einer weitergehenden intensiven Erforschung hinsichtlich ihrer medialen Qualitäten, ihres Vernetzungspotenzials und ihrer Rolle für die Rezeption und Verbreitung humanistischer Bildungsinhalte.

Dennis Pulina (Freiburg/Br.)

Eine Utopie aus Inschriften.

Caspar Stiblins *Commentariolus de Eudaemonensium republica*

Utopien präsentieren Gegenwelten, die in ihrer Realitätsfremde Leserinnen und Leser zur Reflexion über ihre Lebenswirklichkeit anregen sollen. Als erster deutscher Utopist gilt der Schlettstädter Schulmeister Kaspar Stiblin (1526–1563)¹, der in seinem *Commentariolus de Eudaemonensium republica* (Basel: Oporinus 1555) von seiner vermeintlich eigens unternommenen Reise zu einer Insel namens Macaria² berichtet, gelegen im indischen Ozean.³ In den Schulferien und aus Überdruß an seiner Lehrtätigkeit habe

¹ Zu Leben und Werk Stiblins siehe Herbert Jaumann: Art. Stiblin, Kaspar, in: Killy Literaturlexikon 11, 2011, Sp. 259–261, sowie Christian Rivoletti: Art. Stiblin, Kaspar, in: Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon 6, 2017, Sp. 138–145. Eine Übersicht über das Leben Stiblins mit spezieller Ausrichtung auf den *Commentariolus* findet sich in der Edition Kaspar Stiblin: *Commentariolus de Eudaemonensium Republica* (Basel 1555), hg. v. Isabel-Dorothea Jahn, Regensburg 1994, S. xi–xxvi. Die zitierten Passagen sowie alle Übersetzungen aus Stiblin stammen aus dieser Edition. Da diese allerdings schwer verfügbar ist, beziehen sich die Seitenangaben auf die des Druckes Caspar Stiblin: *Commentariolus de Eudaemonensium Republica*, in: Ders.: *Coropaedia, siue De Moribus Et uita Virginum sacrarum, libellus plane elegans, ac sauberrimis praeceptis refertus: Gasparo Stiblino autore. Eiusdem, De Eudaemonensium Republica Commentariolus*, Basel: Oporinus 1555, S. 71–122.

² Der dargestellte Inselstaat namens Macaria wurde bereits von Raphael Hythlodaeus in Thomas Morus' *Utopia* (Leuven: Martens 1516) erwähnt. Dabei erfuhr man nur, dass es sich um eine Nachbarinsel Utopias handele. Dass Stiblin mit der Namenswahl plakativ an Morus anknüpfen will, ist zu vermuten; zugleich finden sich auch inhaltliche und strukturelle Anknüpfungspunkte, die eine bewusste Auseinandersetzung mit Morus' Werk suggerieren; siehe hierzu Jahn in ihrer Edition 1994 (Anm. 1), S. xlii–li, vor allem aber Sabine Rahmsdorf: *Stadt und Architektur in der literarischen Utopie der frühen Neuzeit*, Heidelberg 1999, S. 127–129.

³ Auch Morus' Macaria dürfte im indischen Ozean gelegen sein. Zur Lage Utopias ausführlich Klaus A. Vogel: *Neue Welt Nirgendwo? Geographische und*

er sich auf den Weg gemacht und zunächst die Idealstaaten des Xenophon (*Kyropädie/Lakedaimonion Politeia*)⁴, Platon (*Politeia*) und Aristoteles (*Politika*) bereist, um gen Macaria einzuschiffen. In seinem Bericht über diese Fahrt legt er die Staatsorganisation des Inselstaates und die Prinzipien des dortigen Zusammenlebens dar, die die Glückseligkeit ihrer Bewohner ausmachen. Während Stiblins utopischer Entwurf⁵ typische Elemente des Idealstaates aufgreift, etwa Ethik und Erziehung, und einige Anknüpfungspunkte gerade auch an Morus und die genannten antiken Vorläufer aufweist – beispielsweise hinsichtlich des Verzichts auf Luxus oder der Ausrichtung des eigenen Handelns auf die Gemeinschaft⁶ – geht Stiblin bei der Darstellung

geschichtliche Horizonte der ‚Utopia‘ des Thomas Morus, in: Denkhorizonte und Handlungsspielräume: Historische Studien für Rudolf Vierhaus zum 70. Geburtstag, hg. v. Klaus A. Vogel, Göttingen 1992, S. 9–32, hier S. 22.

⁴ Den Idealstaat des Xenophon, von dem Stiblin schreibt, bezieht Jahn (Anm. 1), S. 90, auf den Text *Lakedaimonion Politeia*. Zugleich könnte aber auch *Kyropädie* gemeint sein, die „Ideale militärischer Umsicht und verantwortlicher Menschenführung, Lehren über die vorbildliche Hauswirtschaft, Wertschätzung der Jagd als der großen Schule der männlich-kriegerischen Tüchtigkeit, rechte Anschauungen über die Kunst menschenfreundlicher Staatsführung und über wahre philosophische Bildung“ enthält (Reinhold Bichler: Von der Insel der Seligen zu Platons Staat. Geschichte der antiken Utopie, Wien u. a. 1995, Bd. 1, S. 171). Hierfür spricht außerdem, dass der *Commentariolus* im Druck 1555 (Anm. 1) mit einer Schrift über die Mädchenziehung, insbesondere die angehende Nonnen, der *Coropaedia* (S. 1–70), zusammengebunden ist. Darin werden ebenfalls idealisierte Verhältnisse präsentiert, die Darstellung des idealen Klosterlebens angesichts der verdorbenen Sitten der Zeit selbst in den Klöstern (S. 3). Hierin findet sich eine ganze Reihe an Bezugspunkten zur Utopie, z. B. das Verbot der Lust nach irdischen Gütern (S. 17f., 21f.), was gerade auch die Ausschweifung meint, das Meiden von Muße (S. 10), aber auch die Einsamkeit, die *contemplatio solitaria* (S. 46f.).

⁵ Nach Kuon werden „unter utopischen Entwürfen [...] die nackten Idealstaatskonstruktionen [verstanden], unter Utopien die literarischen Texte, die sich formal, thematisch, intentional und funktional als Verarbeitungen der Utopia verstehen lassen, unter (literarischer) ‚Utopie‘ das Gesamt dieser Texte, die historische Gattung“ (Peter Kuon: Utopischer Entwurf und fiktionale Vermittlung. Studien zum Gattungswandel der literarischen Utopie zwischen Humanismus und Frühaufklärung, Tübingen 1985, S. 3f.).

⁶ „[A]ls eine ideale Vereinigung von stoischem Rigorismus, kirchlicher Disziplin und absoluter Staatslenkung ist sie doch in mancher, und eben in bezeichnender Hinsicht eine Nachbildung des Gegenweltkonzepts, das eine Generation zuvor Thomas Morus präsentierte“ (Ferdinand Seibt: Utopica. Modelle totaler Sozialplanung, Düsseldorf 1972, S. 106). Zur Vorgeschichte der modernen Utopie in Antike und Mittelalter siehe ausführlich Richard

andere Wege. Er erinnert sich nämlich weder an seine Erlebnisse auf der Insel noch an die Gespräche mit ihren Bewohnern, vielmehr erzählt er von Inschriften – lateinischen und griechischen – sowie von begleitenden Bildern, die er an den Gebäuden auf der Insel wahrnehmen konnte. Kytzler spricht von einer „große[n] Bilderfibel“. ⁷ Repräsentiert werden Weisheiten und Leitprinzipien des glückseligen Lebens auf Macaria sowie die Grundpfeiler des Staatsaufbaus. Sie stellen dabei keineswegs eine Ergänzung oder Ausschmückung des Gesagten dar, sondern vermitteln substanziell die Prinzipien der Glückseligkeit. Der vorliegende Beitrag untersucht dieses Phänomen dargestellter Inschriften in der Utopie. Er widmet sich sowohl ihrer Ausgestaltung als auch ihrer textinternen und -externen Wirkung. Stiblin, so die These, nutzt sie nicht nur aus mnemotechnischen Gründen, vielmehr setzt er sie in Bezug zum Raum, funktionalisiert den Ort der Anbringung und baut zugleich eine Verweisfunktion zwischen der Inschrift und dem Material des Schrifträgers auf.

1. Ein Überblick über die Inschriften und die Prinzipien des glückseligen Zusammenlebens

Das höchste Ziel des Zusammenlebens auf Macaria, das *bene beateque vivere* („gut und glücklich zu leben“; S. 79), erscheint als Lohn einer ganzen Reihe von ethischen und politischen Prinzipien⁸, die ausführlich im *Commentariolus* dargestellt werden: Ein rechtschaffenes, maßvolles, pflichtbewusstes und religiöses Volk, vor allem aber ein stets konservatives habe Stiblin vorgefunden, das weder Müßiggang noch Ausschweifung kenne, sondern sich dem Interesse des Staates verpflichtet fühle; Ruhmes- oder Geldgier sind den Bewohnern fremd. Jeder einzelne führt dabei ein Dasein im Wissen um seine Fähigkeiten und seinen Platz in der Gesellschaft, wobei eine strenge Oligarchie der Patrizier herrscht. Während das Wort des Senates beim Volk die höchste Achtung genießt, wird die Meinung des Volkes selbst wenig geschätzt. Dass die Einwohner Macarias zudem sehr religiös sind, ist

Saage: Utopische Profile: Renaissance und Reformation, Münster u. a. 2001, S. 21–67.

⁷ Bernhard Kytzler: Stiblin's Seligland, in: Literarische Utopie-Entwürfe, hg. v. Hiltrud Gnüg, Frankfurt/Main 1982, S. 91–100, hier S. 96.

⁸ Eine ausführliche Übersicht über die Staatsordnung und die Lebensprinzipien gibt Jahn (Anm. 1), S. xxxvii–xlvi; grundlegend ist zudem Kytzler (Anm. 7) sowie Luigi Firpo: Der erste deutsche Utopist: Kaspar Stiblin, in: Der Staat 2.4, 1963, S. 451–470.

für Stiblins Zeit nicht verwunderlich. Die Darstellung dieser Lebensprinzipien verlagert Stiblin von Beginn der Erzählung an in die Inschriften: Gleich nach der Schilderung seines Reisewegs und einigen zusammenfassenden Bemerkungen über das Gemeinwesen stellt er den Wert heraus, den die Bewohner der Insel materiellen Erinnerungsorten beimessen, und erwähnt Inschriften, Statuen und Denkmäler samt ihres pädagogischen Zweckes: *quo alacriore ad consimilia virtutis exempla edenda animo minores excitentur* (S. 81f.).⁹ Im Folgenden wird ein Überblick über die bestehenden Gesetze gegeben, zusammengestellt nach den Bereichen Politik, Ausbildung, Konservatismus, Bescheidenheit und Gerechtigkeit.

Unter den Prinzipien, die zum Bestand des glückseligen Lebens beitragen, nennt Stiblin an erster Stelle zwei, die den Staatsaufbau betreffen und in Inschriften an der Kurie zu finden sind – beide als Ergänzungen zu bildlichen Darstellungen am selben Ort. Die erste Abbildung zeigt ein Auge mit einem Szepter, dessen Ursprung Stiblin im Alten Ägypten verortet (S. 84f.).¹⁰ Für den Staat sei der Magistrat das, was für den Körper das Auge sei (ebd.). Das Symbol war geläufig, um die Voraussicht des Pharaos zu repräsentieren.¹¹ Auf einer Bronzetafel stehe dazu Folgendes (S. 85) [Nr.1]:

⁹ „[...] damit die Geringeren mit größerem Eifer dazu angestachelt werden, ganz ähnliche Beispiele der Tugend hervorzubringen“.

¹⁰ Dass Stiblin in der Symbolik auf Erasmus' *Institutio principis Christiani* (Basel: Froben 1516) zurückgreift, die als Fürstenspiegel starke utopische Tendenzen aufweist und wiederum teils in enger Verbindung zu Morus' *Utopia* steht, hat Berns gezeigt (Jörg Jochen Berns: Caspar Stiblins Macaria-Utopie und die utopische Satiretradition des Oberrheins, in: *Simpliciana* 22, 2000, S. 129–144).

¹¹ Jahn (Anm. 1), S. 93f., stellt dies mithilfe antiker Belege dar. Dieses Symbol könnte Stiblin zudem insofern besonders präsent gewesen sein, als Bartholomäus Anulus es in seiner *Picta Poesis* (Lyon: Mathias Bonhomme 1552) verzeichnet. Dort findet sich das Emblem auf Seite 81 unter dem Motto *Princeps Iustitiae Advigilans* („Der Fürst als Hüter der Gerechtigkeit“) verbunden mit folgendem Epigramm: *Sceptrum oculo superimposito gestabat Osiris / Rex Pharius: quo non iustior alter erat. / Sceptrum iustitiae est index, oculus nota sacra / Mentis, quae nunquam non agit, et vigilat. / Regibus exemplum praebens (quod munus eorum est) / Iustitiam ut vigili distribuunt animo.* („Das Zepter mit dem darübergesetzten Auge führte Osiris, der ägyptische König; keiner war gerechter als er. Das Zepter bedeutet Gerechtigkeit, das Auge ist ein heiliges Zeichen des immer tätigen und wachen Geistes. Er (Osiris) gibt den Königen ein Beispiel, daß sie, wie es ihre Pflicht ist, Gerechtigkeit mit wachem Sinn austeilen“; Übersetzung aus: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, hg. v. Arthur Henkel, Albrecht Schöne, Stuttgart 1967, S. 1222).

PRINCIPES, MAGISTRATVSQUE, RERVMPUBLICARVM OCULI SVNT; CVM IVSTITIA, VIGILANTIA, LEGIBVS, VIRTUTE MICANT; FACIBVSQVE SVIS INCVBANTES, COMMVNIVM PERICVLORVM ET DAMNORVM CALIGINES DISPELLVNT. TENEBRAE VERO, SI SOCORDIA, TEMERITATE, LVXV, TYRANNIDE, CHAOS QVODDAM CAELVM CALAMITATVM CIVITATIBVS ORBIQVE INVEHVNT.

„Die Führer und Beamten sind die Augen der Staaten; sie verbreiten Licht durch Gerechtigkeit, Wachsamkeit, Gesetze und Tugend, und diese ihre Fackeln hütend vertreiben sie die finsternen Gefahren und Schäden für die Allgemeinheit. Dunkelheit aber herrscht, wenn durch Schlawheit, Unbesonnenheit, Verschwendung und Tyrannei ein finsternes Chaos von Unglück in die Staaten und den Erdkreis einfällt.“

Die genaue Position der Inschrift wird nicht genannt. Da Stiblin im Folgenden noch von einer Abbildung (ohne Inschrift)¹² an einer anderen Wand spricht (*in pariete altero*; S. 86), scheint diese auf einer gewöhnlichen Steinwand angebracht zu sein. Vermutlich daneben findet sich das Bild eines Schiffes, das an einer Klippe gestrandet und von Wasser überspült ist. Während der unvorsichtige Steuermann ins Wasser gefallen ist, beten die Seeleute auf dem Schiff zum Himmel. Damit solle deutlich gemacht werden, dass die Regierungsgewalt nur jemandem übertragen werden dürfe, der einerseits eine adäquate Ausbildung besitzt, den andererseits aber auch die Liebe zum Ehrenwerten antreibt (S. 86), was die folgende Inschrift zusammenfasst (ebd.) [Nr. 2]:

REGAT NAVEM QVI DIDICIT; INGRVENTE VERO PERICVLORVM TEMPESTATE, CLAVO PRVDENTIAE AC SAPIENTIAE INSANOS FLVCTVS DISCVTIAT, FORTITERQVE PORTVM INCOLVMI NAVE OCCVPET.

„Das Schiff soll lenken, wer es gelernt hat; Wenn aber ein Sturm von Gefahren hereinbricht, soll er mit dem Steuer der Klugheit und Weisheit die tosenden Fluten zerteilen und mit unversehrtem Schiff tapfer den Hafen erreichen.“

Neben der Kurie schmücken Inschriften auch die Wände der Akademie, das Lehrgebäude der Stadt. Ihre Bildung schöpfen die Makarier „aus den Büchern der besten Schriftsteller [...] beider Sprachen“ (*ex optimorum scriptorum libris utriusque linguae*; S. 93). An ihrer Akademie finden sich mit

¹² Es handelt sich um die Abbildung eines Reiters, der in eine Grube stürzt, als Sinnbild für jemanden, der „unerfahren und weniger geeignet“ sei (*imperit[us] et minus idone[us]*; S. 86).

Ausnahme einer lateinischen Inschrift nur griechische, bei denen es sich zudem um Sentenzen aus griechischen Schriftstellern handelt. Eine Marmortafel gibt zunächst ein Zitat aus Euripides (*Hekabe* 1187b–1193) wieder, das die allgemeine Ablehnung von Sophisten und Schwätzern zum Ausdruck bringt und gute Taten mit guten Worten in Bezug setzt (S. 94f.) [Nr. 3]:

ἀνθρώποισιν οὐκ ἐχρῆν ποτε
τῶν πραγμάτων τὴν γλῶσσαν ἰσχύειν πλέον·
ἀλλ', εἴτε χρήστ' ἔδρασε, χρήστ' ἔδει λέγειν·
εἴτ' αὖ πονηρά, τοὺς σαθροὺς,
καὶ μὴ δύνασθαι τᾶδικ' εὖ λέγειν ποτέ.
σοφοὶ μὲν οὖν εἰς' οἱ τὰδ' ἠκριβωκότες,
ἀλλ' οὐ δύνανται διὰ τέλους εἶναι σοφοί.¹³

„Bei den Menschen darf die Sprache nicht mehr vermögen als die Taten, sondern wenn man gut gehandelt hat, muss man gut sprechen, wenn aber schlecht, müssen die Worte schwach sein, und man darf niemals das Ungerechte schön sagen können. Klug sind die, die so etwas ausgeklügelt haben, aber sie können nicht bis ins Letzte klug sein.“

Zwei weitere griechische Inschriften finden sich in einem *phrontisterium* (S. 95), einem Lehrsaal¹⁴, hier dem für Musik. Vermutlich an der Wand stehen dort zwei griechische Sentenzen, erstens Worte in Anlehnung an Aristoteles' *Politik* 1339b22 (S. 95) [Nr. 4]: ἐστὶ βροτοῖς ἡδυστον αἰεῖδειν¹⁵, zweitens Verse aus Homers *Odysee* 8, 479–481 (ebd.) [Nr. 5]: πᾶσι γὰρ ἀνθρώποισιν ἐπιχθονίοισιν αἰοῖδοι / τιμῆς ἐμμοροὶ εἰσιν, καὶ αἰδοῦς, οὔνεκ' ἄρα

¹³ Die griechischen Inschriften werden in dieser Studie in der Form wiedergegeben, wie Stiblin sie nennt; sie weichen gelegentlich etwas vom griechischen Original – insofern es in heutigen Ausgaben zu finden ist – ab. Jahn (Anm. 1) hat die Verseinteilung getilgt, obwohl Stiblin sie in einigen Fällen sehr wohl für die Inschriften übernommen hat. Wo Stiblin im Druck die Verse dem Original nach gruppiert hat, werden die Versgrenzen bei den Zitaten mitverzeichnet.

¹⁴ Jahn (Anm. 1), S. 98, hat es schlicht als die Akademie selbst identifiziert. Es scheint jedoch vielmehr ein Lehrsaal für ganz bestimmte Fächer zu sein, da Stiblin an dieser Stelle von der Lehre der Musik und der Mathematik (das sind Arithmetik, Geometrie und Astronomie als Teil des Quadriviums) spricht und dann spezifiziert: *quorum phrontisterium* (ebd.). Die Akademie als Ganzes nannte er unmittelbar zuvor *gymnasi[um]* (ebd.). Zur Lesart eines Hörsaals passt zudem, dass die Inschrift nur auf die Musik ausgerichtet ist und nicht die Erziehung als Ganzes betrifft.

¹⁵ „Den Sterblichen gefällt es zu singen.“

σφέας / οἶμας Μοῦσ' ἐδίδαξε, φίλησε δὲ φῶλον ἀοιδῶν.¹⁶ Entsprechend Stiblins einführenden Aussagen, Denkmäler und ihre Inschriften dienten als Erinnerungsorte an große Taten, rücken auch diese Inschriften die Leistungen verdienstvoller Sänger in den Vordergrund und ermuntern zum Musizieren. Nur solche Melodien würden gespielt, *quae animi vim ac spiritum excitant et impetum quendam ad res gerendas inducunt* (S. 95).¹⁷ Aus diesem Grund finden sich in der Musikhalle der Akademie ringsum Wandmalereien von Kitharöden wie beispielsweise Orpheus, die Stiblin ausführlich beschreibt (S. 96).

Im Anschluss an eingehendere Bemerkungen über die Lehrinhalte beschreibt Stiblin zuletzt eine ausführliche Inschrift am Gebäude selbst, [*i*]n eo latere collegii, quod ad forum spectat (S. 97).¹⁸ Dort sei in Marmor zu lesen (S. 98) [Nr. 6]:

S(ENATVS) P(OPVLVS)Q(VE) E(VDAEMONENSIS) VIATORI S(ALV-
TEM)
ARBITRATI SVMVS AD NOSTRAE CIVITATIS SALVTEM ET
DIVTVRNITATEM NON MINVS PERTINERE IVVENTUTEM, VNICAM
FVTVRAE REIPVBLICAE SPEM, PROBIS MORIBVS BONISQVE
LITTERIS INSTITVI, QVAM VRBEM MOENIBVS CINGI MVNIMEN-
TISQVE ALIIS FIRMARI. TVTISSIMVM QVIPPE PRAESIDIVM ET
STABILIMENTVM LONGAE INCOLVMITATIS IN PRVDENTIVM
VIRORVM CONSILIIS ET SAPIENTI OMNIVM RERVM ADMINI-
STRATIONE POSITVM EST. QVARE HOC COLLEGIVM ET HANC
SCHOLAM, VT PVBLICAM BONORVM VIRORVM OFFICINAM, EX-
STRVXIMVS INSTITVIMVSQVE ET ANNVIS REDITIBVS AMPLITER
DOTAVIMVS, EX QVA DOCTI ET IDONEI AD REIPVBLICAE MVNE-
RA VIRI VBERI PERPETVO PROVENTV PRODEANT ET IN NOSTRA
CIVITATE EFFLORESCANT.

„Der Senat und das Volk der Eudaimonenser grüßen den Wanderer. Wir glaubten, daß es für das Wohl und das Bestehen des Staates nicht weniger wichtig ist, die Jugend, die einzige Hoffnung des zukünftigen Staates, in recht-schaffenen Sitten und guten Wissenschaften zu unterrichten, als die Stadt mit Mauern zu umgeben und mit anderen Befestigungen zu sichern. Denn der sicherste Schutz und die beste Grundlage für langes Bestehen liegen im Rat kluger Männer und in der weisen Verwaltung aller Dinge. Deshalb haben wir diese Akademie und diese Schule als eine öffentliche Werkstätte guter Männer

¹⁶ „Bei allen Erdenmenschen genießen die Sänger Ehre und Ehrfurcht, weil die Muse sie die Pfade gelehrt und den Stamm der Sänger lieb hat.“

¹⁷ „[...] die die Kraft der Seele und den Geist wecken und zu Tateifer anregen“.

¹⁸ „[...] auf der Seite der Akademie, die zum Marktplatz zeigt“.

aufgebaut und eingerichtet und mit jährlichen Einkünften reichlich ausgestattet, damit aus ihr in ständigem reichen Ertrag Gelehrte und für die staatlichen Aufgaben geeignete Männer erwachsen und in unserem Staat gedeihen.“

Neben der Erziehung und der Akademie behandelt Stiblin in seiner Utopie den Konservatismus der Bürger. Im Wortlaut angelehnt an Athenaios (*Deipnosophistae* 6, 106), sei dort, wo die Volksversammlungen stattfänden, folgender Spruch in Stein gemeißelt (S. 99) [Nr. 7]: *ΣΥΝΕΤΩΝ ΑΝΑΡΩΝ ΕΣΤΙ ΕΜΜΕΝΕΙΝ ΤΟΙΣ ΠΑΛΑΙΟΙΣ ΔΟΓΜΑΣΙ ΚΑΙ ΖΗΛΩΜΑΣΙ*.¹⁹ Bestehende Gesetze aufzuheben, schreibt Stiblin, stehe unter Strafe, sofern aus neuen nicht erwiesenermaßen ein großer Nutzen gewonnen werden könne (ebd.). Ein wesentliches Prinzip hierbei sei, dass die Meinung des Volkes wenig Relevanz und Geltung besitze; im Volk herrsche große Unwissenheit (S. 110). Das Monopol über die Entscheidungen haben der Magistrat und der Senat inne. Aus diesem Grund gebe es auf einer Wand, die von der Kurie zum Forum zeigt (*[i]n pariete, quo curia ad forum spectat*; S. 110), ein Bild des Atheners Phokion²⁰, wie er von einer Tribüne zum Volk spricht. Einem Orakelspruch gemäß stelle er sich gegen das Volk, weil er dessen Nichtigkeit erkannt habe (S. 110f.). Dies verallgemeinert die zugehörige Inschrift (S. 111) [Nr. 8]: *VVLGVS PESSIMVS RERV M GERENDARVM AVTOR EST*.²¹ An derselben Stelle findet sich eine weitere Abbildung des Griechen, wie er sich an seine Freunde wendet und die Richtigkeit seiner Aussage bestätigt wissen will. Auf dem Stein heißt es weiter (S. 111) [Nr. 9]: *QVOD OMNIBVS PLACET, BONIS VIRIS SVSPECTVM HABETOR*.²² Konservatismus spiegelt sich auch im Verhältnis der Makarier zur Außenwelt wider. Denn sie haben eine starke Abneigung gegen das Reisen. Damit soll vermieden werden, dass Fremdes einen Einfluss auf die Insel und ihre Bewohner ausübe – für gewöhnlich nämlich sei dies gefährlich (S. 108). Stiblin berichtet von einer Inschrift (ebd.), die diese Vorstellung mit einem Zitat aus Pindar (*Pythische Oden* 3, 21–23), in Bronze (*in aes*; S. 108) unterlegt (ebd.) [Nr. 10]: *ἔστι φῶλον ἐν ἀνθρώποισι ματαιότατον, ὅστις αἰσχόνων ἐπιχώρια πατταίνει τὰ πόρσω, μεταμόνια θηρέων ἀκράνταις ἐλπίσιν*.²³

¹⁹ „Es ist die Art kluger Männer, bei den überlieferten Lehren und Bestrebungen zu bleiben.“

²⁰ Die Erzählung stammt, wie Jahn (Anm. 1), S. 104, identifiziert hat, aus Plutarch, *Moralia* 187f–188a und *Phokion* 8,745c. Phokion war dafür bekannt, das Volk zu verachten und ihm seine Nichtigkeit vor Augen zu führen.

²¹ „Das Volk ist der schlechteste Ratgeber bei der Verwaltung des Staates.“

²² „Was allen gefällt, soll den guten Männern verdächtig sein.“

²³ „Es gibt eine eitle Art unter den Menschen, die das Nahe verachtet und das sucht, was fern ist, und in unerfüllbaren Hoffnungen nach Nichtigem trachtet.“

Der vierte thematische Bereich der Inschriften betrifft Gebote der Bescheidenheit, Maßhaltung und Selbstgenügsamkeit: Es gelte ein Verbot von Verschwendung und Ausschweifung, weil beides den Verstand verderbe (S. 101). Die geltenden Gesetze hierzu seien aus Korinth übernommen; auf einer Inschrift in Stein findet sich ein Zitat aus Athenaios (*Deipnos*. 6, 227e–228b), welches dieser wiederum aus einer Komödie des Diphilos entnommen hat. Niemand dürfe über seine Verhältnisse leben; wer trotz geringen Vermögens verschwenderisch sei, werde mit dem Tode bestraft. In Stein heißt es (S. 101f.) [Nr. 11]:

τοιούτο νόμιμόν ἐστι, βέλτιστ', ἐνθάδε
Κορινθίοισιν, ἄν τιν' ὀψωνοῦντ' αἰεὶ
λαμπρῶς ὀρώμεν, τοῦτον ἀνακρίνειν πόθεν
ζῆ καὶ τί ποιῶν. κἄν μὲν οὐσίαν ἔχη,
ἧς αἰ πρόσοδοι λύουσι τἀναλώματα,
ἐὰν ἀπολαύειν τοῦτον ἤδη τὸν βίον:
ἐὰν δ' ὑπὲρ τὴν οὐσίαν δαπανῶν τύχη,
ἀπειπον αὐτῷ τοῦτο μὴ ποιεῖν ἔτι.
ὅς ἂν δὲ μὴ πείθῃτ', ἐπέβαλον ζημίαν.
ἐὰν δὲ μὴδ' ὀτιοῦν ἔχων ζῆ πολυτελῶς,
τῷ δημίῳ παρέδωκαν αὐτόν, Ἡράκλεις.
οὐκ ἐνδέχεται γὰρ ζῆν ἄνευ κακοῦ τινος
τοῦτον, συνιεῖς, ἀλλ' ἀναγκαίως ἔχει
ἢ λωποδυτεῖν, νυκτὸς ἢ τοιχωρυχεῖν
ἢ τῶν ποιοῦντων ταῦτα κοινῶν τισιν
ἢ συκοφαντεῖν κατ' ἀγορὰν ἢ μαρτυρεῖν
ψευδῆ. τὸ τοιοῦτον ἐκκαθαίρομεν γένος.²⁴

„Bei uns ist es Sitte, Bester, hier in Korinth, daß, wenn wir jemanden üppig haushalten sehen, wir ihn fragen, wovon er lebt und was er tut. Und wenn er ein Vermögen hat, dessen Einkünfte die Ausgaben ausgleichen, lassen wir ihn weiter dieser Lebensweise frönen; Wenn er aber über seine Verhältnisse lebt, verbietet man ihm, dies weiter zu tun. Wer nicht gehorcht, dem wird eine Geldstrafe auferlegt. Wenn er aber wieder, ohne etwas zu besitzen, verschwenderisch lebt, übergibt man ihn dem Scharfrichter, bei Herakles! Denn er kann nicht leben, ohne etwas Schlechtes zu tun, verstehst Du, sondern er ist gezwungen, nachts Kleider zu stehlen oder einzubrechen oder sich mit Leuten zusammenzutun, die so etwas unternehmen, oder auf dem Marktplatz zu denunzieren oder falscher Zeuge zu sein. Dieses Pack rotten wir aus.“

²⁴ Die dichterische Freiheit des Diphilos, insbesondere hinsichtlich der Todesstrafe beim zweiten Verstoß gegen das Gebot, hat Bernhardt dargelegt (Rainer Bernhardt: *Luxuskritik und Aufwandsbeschränkungen in der griechischen Welt*, Stuttgart 2003, S. 47).

Da auch die Trunksucht zweifelsfrei unter die Ausschweifung fällt, sieht sich Stiblin veranlasst einzugestehen, dass auch die Makarier durchaus Gefallen an maßvollem Feiern hätten, was er mithilfe einer Inschrift beglaubigt, die scheinbar mehrfach an den Türen der Weinschenken (*oenipolorum foribus*; S. 104) prangt und den Wein als Heilmittel insbesondere gegen Sorgen qualifiziert – ein Zitat aus Euripides (*Bacchae* 278b–283) (S. 104f.) [Nr. 12]:

ὁ Σεμέλης γόνος
βότρυος ὑγρὸν πῶμ' ἠῦρε κείσηνέγκατο
θνητοῖς, ὃ παύει τοὺς ταλαιπώρους βροτοὺς
λύπης, ὅταν πλησθῶσιν ἀμπέλου ροῆς,
ὑπνου τε λήθην τῶν καθ' ἡμέραν κακῶν
δίδωσιν, οὐδ' ἔστ' ἄλλο φάρμακον πόνων.

„Semeles Sohn erfand der Rebe feuchten Trank und führte ihn bei den Menschen ein, der die elenden Sterblichen vom Kummer befreit, wenn sie sich füllen mit dem Saft des Weinstocks, der Schlaf schenkt und Vergessen von allen Übeln des Tages; kein anderes Heilmittel gibt es für die Mühen.“

Im Verbot der Ausschweifung über den Spielraum des eigenen Vermögens hinaus klingt bereits ein Lebensprinzip an, das noch umfassender ist: die Selbstgenügsamkeit. Für das Seligland ist es unerlässlich, dass die Bürger die Grenzen ihrer Fähigkeiten einschätzen können: *Eudaemonenses non ferunt eos, qui sortis suae obliti maiora conantur quam pro facultate* (S. 90).²⁵ Jeder müsse seinen Platz in der Welt kennen, den das Schicksal ihm zugeteilt habe: *Intra fortunam suam quisque manere debet* (S. 90)²⁶, heißt es in einer Marginalie, die diesen Abschnitt begleitet. Wenn es jemandem gelinge, sich aus seiner eigenen Tugendhaftigkeit heraus ein besseres Schicksal zu bereiten, sei dies zweifelsfrei der größte Ruhm, so Stiblin (S. 90). Allerdings mahne eine Inschrift vor Betrug: *Non illiberali figmento in quodam pariete depicto monentur Eudaemonenses, ne suae quisque conditionis obliviscantur* (S. 90).²⁷ Dies wird mit dem Bild des Esels aus der Fabel illustriert, der die Haut eines Löwen trage und damit Eindruck schinden wolle.²⁸ Doch als

²⁵ „Menschen, die den Platz vergessen, den ihnen das Schicksal zugewiesen hat, und Größeres versuchen, als ihnen der Möglichkeit nach zusteht, dulden die Eudaimonenser nicht.“

²⁶ „Ein jeder muss innerhalb seines Schicksals bleiben.“ (Übersetzung Dennis Pulina)

²⁷ „Durch ein edles, auf eine Wand gemaltes Bild werden die Eudaimonenser ermahnt, daß niemand seine Stellung vergessen soll.“

²⁸ Die Äsop'schen Fabeln, unter ihnen die vom Esel in der Löwenhaut, waren in Stiblins Zeit Schullektüre. Diese Erzählung findet sich insbesondere im sog.

ein Fremder an seinen Augen erkennt, dass es sich nur um einen Esel handelt, bestraft er ihn mit einem Prügel und setzt das Tier dem öffentlichen Spott aus (S. 91). Veredelt (*nobilitata*; S. 90) werde das Bild durch eine Inschrift – eine Formulierung, die suggeriert, die Abbildung allein verfüge nicht über ausreichend normative Wirkung²⁹ (S. 91) [Nr. 13]:

NVLLVS EVDAEMONENSIVM, FORTVNAE SVCESSIBVS ELATVS,
SVAE CONDITIONIS OBLIVISCITOR: QVISQVE AVTEM INTRA
SVAM PELLICVLAM CONTINETOR, ET SE SVO MODVLO METITOR.

„Kein Eudaimonenser, der durch einen glücklichen Verlauf seines Lebens aufgestiegen ist, soll seine Herkunft vergessen; Jeder aber soll bei seinem Leisten bleiben und sich mit dem ihm zukommendem [sic!] Maß messen.“

Diese Inschrift ist für Stiblin zum ersten Mal Anlass, die fiktive Welt mit seiner eigenen scharf zu kontrastieren (S. 91): *Operae pretium esset et nostrae gentis homines eiusmodi imaginibus ad moderationem quandam ducere, qui satiandarum cupiditatum gratia nihil non animo concipiunt et audent.*³⁰ Er postuliert damit nicht nur, dass diese Prinzipien in seiner Welt Gültigkeit finden sollten, sondern fordert explizit auch, dass man sich die Methode zu eigen mache, mit bildlichen Darstellungen die Menschen zur Mäßigung anzuleiten.

Hinsichtlich einer solchen Vergewisserung der eigenen Grenzen beschreibt Stiblin eine weitere Inschrift „auf einer anderen Mauer“ (*in alio quodam muro*; S. 91), ohne dass davor klar gewesen wäre, wo sich die erstgenannte Inschrift befunden hätte. Abgebildet sind Ereignisse um den Athener Kleon.³¹ Er war ein Emporkömmling aus niederer Herkunft, groß geworden durch eine Gerberei. Nach der Eroberung von Pylos habe er, so Stiblin, seine eigene Heimat ausgebeutet, um sich zu bereichern (S. 91). Der Erfolg

Aesopus Dorpii, einer sehr weit verbreiteten Fabelanthologie des 16. Jahrhunderts (erstmalig gedruckt Leuven: Martens 1513).

²⁹ Ebenso könnte man auch das *insignita* (S. 86) deuten, mit dem Stiblin die Schiffsdarstellung an der Kurie in Bezug auf die Inschrift qualifiziert: Das Bildnis sei durch die Inschrift ausgeschmückt, als bedürfte es noch der richtigen Auslegung.

³⁰ „Es wäre der Mühe wert, auch die Menschen unseres Volkes, für die es nichts gibt, was sie um der Befriedigung ihrer Begierden willen nicht beginnen und wagen würden, mit Bildern dieser Art zu einer gewissen Mäßigung zu bringen.“

³¹ Diese Erzählung stammt aus Aristophanes' *Rittern*; siehe Jahn (Anm. 1), S. 96. Die Komödie übt scharfen Spott an Kleon, der selbst bei der Aufführung im Jahr 424 v. Chr. anwesend war und große Macht besaß.

sei dem einfachen Gerber zu Kopf gestiegen; er verliert schließlich seine Stellung (S. 91–92) [Nr. 14]: *SI CLEON IN SVA PELLE QVIESSET, A COMICORVM SALIBVS ET MORSIBVS IMMVNIS, SALVVS SVA SORTE MANERET.*³²

Die letzte Inschrift, von der Stiblin berichtet, stellt eine allgemeine Aufforderung dar, dass Funktionsträger im Staat stets der Gerechtigkeit verpflichtet sein sollen. Dies bildet insofern einen Ringschluss, als bei der Beschreibung der Kurie zu Beginn des Reiseberichts die Senatoren beschrieben wurden und Stiblin deren „Bildung, Ehrbarkeit und Verlässlichkeit“ (*eruditio, integritas et fides*; S. 83) unterstrichen hatte. Wer keinen rechtschaffenen und redlichen Lebenswandel aufweise, sei vom Senat ausgeschlossen. Deshalb finde sich auf dem Markplatz folgende Inschrift, ein Zitat aus Euripides (*Hecabe* 844–845) (S. 115) [Nr. 15]: *έσθλοῦ μὲν ἀνδρὸς τῇ δίκῃ θ' ὑπηρετεῖν καὶ τοὺς κακοὺς δρᾶν πανταχοῦ κακῶς ἀεί.*³³ Das Besondere an dieser Inschrift ist nicht nur ihre Platzierung auf dem Marktplatz (*in foro*; S. 115), also dem Zentrum der Stadt, sondern auch ihr Schrifträger, Marmor (ebd.), in Verbindung mit in Gold gegossenen großen Buchstaben (*aureis et grandiusculis litterarum notis*; ebd.).

2. Der Inschriftentext und die Glückseligkeit als *effet de réel*

In einem ersten Schritt sollen die auf den Schrifträgern angebrachten Texte näher beleuchtet werden, sodass deutlich wird, dass die Inschriften ein Identifikationsangebot an den Leser machen und die Immersion in eine Welt glückseligen Zusammenlebens ermöglichen.

Dabei ist zunächst die Differenzierung zwischen griechischen und lateinischen Inschriften zu beachten, wobei die griechischen durchweg Sätzen aus griechischen Klassikern übernehmen, die lateinischen hingegen als von den Makariern selbst formuliert erscheinen. Von den griechischen ist ein Großteil aus Euripides entnommen, in dessen Werken Stiblin einen besonderen philosophischen Gehalt ausmachte.³⁴ Die Essenzen dieser philosophischen Lehre werden unangetastet in Inschriften überführt; es finden sich

³² „Wenn Kleon bei seinem Leisten geblieben wäre, wäre er, vom bissigen Spott der Komiker unberührt, unbeschadet in seiner Stellung verblieben.“

³³ „Es ist Aufgabe eines guten Mannes, das Recht zu unterstützen und den Schlechten überall und immer zu schaden.“

³⁴ Die besondere Häufigkeit von Sätzen aus Euripides resultiert einerseits aus der intensiven Beschäftigung Stiblins mit dem griechischen Tragiker (er besorgte eine Edition und Übersetzung von dessen Werken: Kaspar Stiblin: Euripides Poeta Tragicorum princeps, in *Latinum conuersus, adiecto eregione*

keine Modifikationen oder Ergänzungen. Die Zitate werden nicht an den Modus einer Inschrift angepasst und auch nicht zu ihrer neuen Platzierung an einem anderen, fernen Ort bzw. in einem anderen Kulturraum in Bezug gesetzt. Stiblin unterstreicht damit die ubiquitäre Gültigkeit ihrer Aussage; in den Inschriften ist die Rede u. a. von „allen Erdenmenschen“ (Nr. 5), „den Sterblichen“ (Nr. 4 und 12) oder „einem guten Mann“ (Nr. 15) – also von jedem und jeder. Indem die Zitate selbst – mit einer noch zu diskutierenden Ausnahme – keinerlei Ortsdeixis aufweisen, können Leser das Prinzip für die textexterne Welt übernehmen und auf sich selbst beziehen. Untermuert wird dies durch Stiblin's eigene Reaktion auf zwei der Inschriften: Im Anschluss an das Zitat aus Pindar (Nr. 10), das die Nichtigkeit von Reisen behauptet, beschreibt der Schlettstädter seine unmittelbare (*nunc*; S. 66) Erkenntnis, dass der Sittenverderb in seiner Heimat vor allem durch eine Abschweifung von den althergebrachten Lebensweisen, insbesondere dem Maßhalten, Einzug gehalten habe (S. 108). Gleiches widerfährt ihm nach der Lektüre der Inschrift über die korinthischen Gesetze. Emphatisch betont Stiblin direkt im Anschluss an die Wiedergabe der Inschrift (S. 102): *O si et apud nos leges sumptuariae ferrentur et hi versus omnibus parietibus, foribus, valvis inscriberentur; non tanta in scelerum immanitate versaremur.*³⁵ Indem gerade diese Inschrift sogar die Ortsdeixis des Originals behält, wird die Allgemeingültigkeit der Aussage besonders betont. Es heißt *τοιοῦτο νόμιμον ἐστὶ, βέλτιστ', ἐνθάδε Κορινθίοισιν*³⁶, wobei „hier“ nicht die Insel Macaria meint, sondern Korinth, also einen realen Ort aus der Welt des Lesers. Stiblin hat ganz bewusst diesen ‚falschen‘ Ortsbezug in seine Inschrift integriert und verbindet damit die erzählte Welt mit der des Lesers. Damit

textu Graeco, Cum Annotationibus Et Praefationibus in omnes eius Tragoedias [...], Basel: Oporinus 1562), andererseits aus der Wertschätzung des Euripides als Philosophen. Gewidmet nämlich ist die angesprochene Edition Kaiser Ferdinand I. (1503–1564). Stiblin begründet dies dahingehend, dass Euripides als Schüler des Anaxagoras auch ein Philosoph gewesen sei (S. 3) und die Geheimnisse der Weisheit in besonderer Deutlichkeit offengelegt habe (S. 4). Die Tragödien böten in ihrer Beispielhaftigkeit Anleitungen zum guten und schlechten Handeln und richteten sich insbesondere an Herrscher (ebd.): *Quae omnia quasi imagines quasdam omittendorum et faciendorum nobis praebent, in quas in omni vitae actione suscipienda intueamur* (ebd.) „All dies bereitet uns gleichsam gewisse Bilder dessen, was zu unterlassen und was zu tun ist, worauf bei jedem Handeln, das man im Leben unternimmt, zu achten ist“ (Übersetzung Dennis Pulina).

³⁵ „Wenn doch auch bei uns Gesetze über die Verschwendung eingebracht und diese Verse an alle Wände, Plätze und Türen geschrieben würden – wir würden nicht in einer so verbrecherischen und rohen Welt leben!“

³⁶ „Bei uns ist es Sitte, Bester, hier in Korinth“.

reduziert Stiblin das Utopische, das Fremde, das Nicht-Wirkliche, was für die Gattung eigentlich in besonderem Maße konstitutiv ist. „Die [sc. utopische] Gesellschaft basiert auf hypothetischen Voraussetzungen, die von den (anthropologischen) Grundannahmen der historisch jeweils dominierenden Realitätskonzeption gezielt abweichen“³⁷, so Löwes Definition. Vor ihm hat u. a. Stockinger in seiner Typologie der Utopie betont, dass der Leser die eigene Wirklichkeit als negativ annehmen müsse und die Darstellung der utopischen Welt als positiv; zu diesem Kontrast merkt er an:

Da die intendierte Negation der Wirklichkeit nur erreicht wird, wenn der Leser einen Maßstab akzeptiert, der außerhalb der Möglichkeiten der Erfahrungswirklichkeit liegt und dem Vorstellungsbereich des Lesers fremd ist, hat die poetische Textstrukturierung die Aufgabe, diese begrifflich schwer zu übermittelnde Norm anschaulich erfahrbar zu machen.³⁸

Bei Stiblin mag die gesellschaftliche Struktur und die Lebensweise der Wirklichkeit des Lesers widersprechen, allerdings sind die Prinzipien des glückseligen Zusammenlebens nicht spezifisch an eine fremde Kultur angepasst, sondern würden ebenso in Stiblins Heimat funktionieren, sind in ihrem Ursprung sogar Teil von dessen eigener Kultur. Das Alleinstellungsmerkmal von Stiblins Utopie liegt darin, dass er mithilfe der Inschriften die Fiktionalität des glückseligen Staates reduziert und sie so für eine didaktische Intention seiner Utopie in Gebrauch nimmt.

Diese Reduktion des Utopischen wird von Stiblin zu Beginn seines Werkes vorbereitet: Bereits im Titel postuliert der Autor eine faktuale Gattungszugehörigkeit: Es handele sich um einen Reisebericht (*commentarii*).³⁹ Stiblin wird damit zum Gewährsmann seiner Aufzeichnungen und bürgt be-

³⁷ Matthias Löwe: *Idealstaat und Anthropologie. Problemgeschichte der literarischen Utopie im späten 18. Jahrhundert*, Berlin 2012, S. 14.

³⁸ Ludwig Stockinger: *Ficta respublica. Gattungsgeschichtliche Untersuchungen zur utopischen Erzählung in der deutschen Literatur des frühen 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1981, S. 97.

³⁹ Zu bemerken ist außerdem, dass die Faktualität der Reise auch in einem Paratext, einem Widmungsbrief an seinen Freund Jacob Benz, unterstrichen wird. Lange nämlich habe Stiblin nicht geschrieben, weil er auf besagter Reise gewesen sei: *Mei tam diuturni silentii, carissime sympatriota, nullam aliam causam fuisse auguraberis quam iter ad vos incelebre, infrequens minimeque tritum* („Du wirst ahnen, mein lieber Landsmann, daß der Grund meines so langen Schweigens kein anderer war als eine Euch nicht bekannte, ungewöhnliche und selten unternommene Reise“; S. 73).

reits für deren Richtigkeit.⁴⁰ Kontrastiv positioniert er sich gegen Morus, dessen Werktitel gerade die Fiktionalität seines Idealstaates in den Vordergrund stellt: *De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*, dieser Titel verknüpft die Idealstaatlichkeit mit einem Ort, den es nicht gibt: *ὁ τόπος*⁴¹ – ganz abgesehen davon, dass es sich bei Morus' Utopie um ein Gedächtnisprotokoll nicht eigener Erlebnisse, sondern nur eines Gespräches handelt und niemand als echter Gewährsmann herangezogen wird.⁴² Stiblin baut den Realitätsbezug weiter aus, indem er von seinen Ferien in Schlettstadt spricht. Damit wird nicht nur die Erzählstimme auf dieselbe Weise konfiguriert wie die des realen Lehrers Stiblin, vielmehr tritt Stiblin selbst als faktualer Erzähler auf – auch dies kontrastiv zu Morus' Hythlodæus, dessen sprechender Name auf den Unfug seiner Erzählungen verweist.⁴³ Wenn

⁴⁰ Wenn Stiblin sagt, *Sic igitur mores et instituta Eudaemonensium describam, ut non de Republica commentarium componere voluissem, sed quae forte meminì, breviter retulisse videar* („Derart nun will ich die Sitten und Bräuche der Eudaimonenser beschreiben, daß es scheint, ich hätte nicht einen genauen Bericht über ihren Staat verfassen, sondern nur das, was ich zufällig in Erinnerung behielt, kurz wiedergeben wollen“; S. 78), ist das keine Relativierung des Berichtes an sich, sondern eine Reduktion auf die relevanten Staatsprinzipien. Die Architektur der Stadt bleibt beispielsweise ebenso außen vor wie alltägliche Lebensgewohnheiten der Menschen etc. Auch hier unterstreicht Stiblin die Richtigkeit aus seiner Erinnerung heraus.

⁴¹ Saage (Anm. 6), S. 6. Zu den sprechenden Namen in Morus' *Utopia* siehe Kuon (Anm. 5), S. 123–127. Dass das Wort ‚Utopia‘ auch ein Spiel mit ‚Eu-topia‘ sein soll, das bei englischer Aussprache identisch wie ‚U-topia‘ klingt, zeigt Isekenmeier anhand des Paratextes (Guido Isekenmeier: Das beste Gemeinwesen? Utopie und Ironie in Morus' *Utopia*, in: Thomas Morus' *Utopia* und das Genre der Utopie in der politischen Philosophie, hg. v. Ulrich Arnswald, Hans-Peter Schütt, Karlsruhe 2010, S. 37–54, hier S. 48f.). Er legt dar, dass durch diese Titelgebung „auf einer eu-topischen Lesart bestanden wird“ (ebd., S. 49). Die verschiedenen Fiktionalitäts- und Ironiesignale in Morus' *Utopia* hat Kuon (Anm. 5), S. 119–131, ausführlich behandelt. Das einzige Fiktionalitätssignal bei Stiblin bleibt die Beschreibung des Reisewegs, indem Stiblin einräumt, zunächst die Idealstaaten des Xenophon, Platon und Aristoteles besucht zu haben, sodass feststeht, dass es sich um eine gedankliche Reise handelt.

⁴² Rahmsdorf (Anm. 2), S. 128, hat bereits Stiblin's Vorgehen, ein Analogon seiner selbst als Erzähler auftreten zu lassen, als „erheblich vereinfachte Version der kunstvollen Verflechtung von Realität und Fiktion [bei Morus]“ bezeichnet, aber nicht die Konsequenzen für den Leser bedacht.

⁴³ Stiblin verzichtet weiterhin auf sprechende Namen, die unmittelbar zu einer ironischen Brechung führen. Dass der Name ‚Hythlodæus‘ ambig ist, hat

Barnouw betont, dass gerade die „Distanz der Fiktion“ in Morus’ *Utopia* den Anlass zum Nachdenken geben sollte und nicht das Ziel bestand, ein reales Gemeinwesen zu erschaffen⁴⁴, sieht Stiblin sehr wohl ein didaktisches Potenzial in seiner Erzählung, die auf eine Nachahmung durch das gelehrte Publikum angelegt ist. Stiblin fehlt es an jeglicher „ironische[n] Distanz“.⁴⁵

Bestätigt wird dieser Befund weiterhin, wenn man die lateinischen Inschriften in den Blick nimmt. Keine Deixis haben die Inschriften an der Kurie Nr. 1 und 2, die allgemein die Fürsorge der Magistrate und den Wert ihrer Qualifikation postulieren. Dass auch sie ihren Ursprung in der Welt des Lesers haben, wird durch die beigegebenen Abbildungen deutlich: Das ägyptische Symbol auf der einen Seite, die Seeleute und ihr Steuermann auf der anderen – ein zutiefst christliches Symbol⁴⁶ und eine in der europäischen Literatur wohlbekannte Herrschaftsmetaphorik.⁴⁷ Unter den lateinischen Inschriften aber finden sich auch zwei, die einen Bezug zu Macaria herstellen, Nr. 6 nämlich und Nr. 10. Inschrift Nr. 6, die sich an der Akademie befindet und die Stiblin im Anschluss an die Darstellung der Rechtslehre schildert, begrüßt zunächst den Wanderer (S. 98): *S(ENATVS) P(OPVLVS)Q(VE) E(VDAEMONENSIS) VIATORI S(ALVTEM)*. Zwar ist vom Volk Macarias die Rede, allerdings wird dieser Bezug durch die Form relativiert. Rahmsdorf hat darauf hingewiesen, dass die Versatzstücke, aus denen Stiblins Staat zusammengesetzt ist, „aus der Verfassungsgeschichte der antiken römischen Republik“ stammen.⁴⁸ Deutlich werde dies insbesondere am SPQE als Variation des römischen Hoheitszeichen SPQR für ‚Senatus Populusque Romanus‘.⁴⁹ Keine Beachtung allerdings hat Rahmsdorf dem *VIATORI S(ALVTEM)* beigemessen. Die römische Formel wird von Stiblin um die Anrede eines Adressaten ergänzt: des fremden Wanderers, der an der Inschrift und dem Gebäude vorbeikommt. Zu diesem wird durch das folgende *ARBITRATI SVMVS* ein Gespräch aufgebaut, indem speziell ihm die Gründe für das Gebäude erläutert werden. Die Demonstrativa in *HOC COLLEGIVM*

Thomas Schölderle: *Geschichte der Utopie. Eine Einführung*, Köln, Weimar, Wien 2017, S. 29, dargestellt.

⁴⁴ Dagmar Barnouw: *Die versuchte Realität oder von der Möglichkeit, glücklichere Welten zu denken*, Meitingen 1985, S. 31.

⁴⁵ Löwe (Anm. 37), S. 24.

⁴⁶ Zur christlichen Schiffsmetaphorik siehe Hugo Rahner: *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg 1964, S. 239–564.

⁴⁷ Siehe hierzu Dietmar Peil: *Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik in literarischen Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1983, S. 778–790.

⁴⁸ Rahmsdorf (Anm. 2), S. 131.

⁴⁹ Ebd.

ET HANC SCHOLAM unterstreichen den expliziten Bezug der theoretischen Überlegungen über die Erziehung zu dem vorgefundenen Gebäude. Jedoch verhindert Stiblin, dass hierdurch eine Distanz zum Leser aufgebaut wird, indem er diese Inschrift erst zum Abschluss der dargestellten Lehrinhalte referiert. Denn diese sind durchweg europäisch, die gesamten Bildungsinhalte stammen aus griechischen und lateinischen Autoren. Besonders markant weist Stiblin unmittelbar vor Erwähnung der Inschrift auf die Jurisprudenz hin und stellt klar, dass alles juristische Wissen ausschließlich aus den antiken, lateinischen Quellen stamme. Jede Form mittelalterlicher Veränderung, scholastischer wie kanonischer Prägung, sei abzulehnen.⁵⁰ Die Inschrift stellt somit heraus, dass es einen alternativen Weg gibt, mit den antiken Quellen umzugehen und zum glückseligen Leben zu gelangen, indem man nämlich dieser antiken, unverfälschten Bildung ein imposantes Denkmal setzt – welches es auf Macaria gibt und in Stiblins Heimat nicht, was aber auch dort realisierbar wäre. Die von Stiblin an dieser Stelle bewusst gesetzte Ortsdeixis betont in ihrem Kontrast zur Welt des Lesers die Notwendigkeit eines Umdenkens, welches jederzeit vom Leser geleistet werden kann (man braucht nur die alten Ausgaben in die Hand zu nehmen).

Einen ähnlichen Fall bildet Inschrift Nr. 10, die die Grenzen der eigenen Fähigkeiten ins Bewusstsein ruft, denn dort ist vom *NVLLVS EVDAEMONENSIVM* die Rede (S. 90). Auf den ersten Blick schafft der Bezug zu den Eudaemonensern eine Distanz zum Leser, die aber wiederum nur die andere Gewichtung einer gemeinsamen Vergangenheit betrifft und keine Gegenwelt in sich schafft. Abgebildet wird dazu Kleon und die Geschichte um seine Überheblichkeit samt seinem Scheitern.⁵¹ Das Adjektiv *nobilitata* (ebd.), auf das schon hingewiesen wurde, dass also das Bild durch die Inschrift nobilitiert werde, wird in diesem Kontext erst verständlich. Es unterstreicht die Wichtigkeit dieser Lehre, die die Eudaemonenser erkannt haben,

⁵⁰ Diese Ablehnung wird an den Figuren des Bartolus de Saxoferrato (1313–1357), Baldus de Ubaldis (1327–1400) und Nicolaus de Tudeschis (1386–1445) paradigmatisch vorgeführt. Jahn (Anm. 1), S. 100, hat nur bemerkt, dass es sich bei Bartolus und Baldus um zwei der einflussreichsten Kommentatoren des Mittelalters handele; fälschlicherweise bezeichnet sie auch Nicolaus de Tudeschis als einen Kommentator. In Wirklichkeit aber übt Stiblin hier eine universale Kritik an den Hauptvertretern der juristischen Strömungen seiner Zeit, erstens an den sog. Legisten oder auch Kommentatoren (wie Bartolus und Baldus), die das *Corpus Iuris Civilis* kommentierten, sowie an der zweiten Hauptströmung, den Kanonisten, den Kirchenrechtlern (unter ihnen Nicolaus de Tudeschis), die auch vom römischen Recht beeinflusst waren, etwa vom justinianischen Eherecht. Allen gemeinsamen macht Stiblin zum Vorwurf, dass sie sich von der reinen Textlehre entfernten.

⁵¹ Siehe Anm. 31

die aber auch die Leserschaft aus Stiblins Heimat aus der ihr längst bekannten Erzählung schöpfen kann.

3. Die Inschriften als Spiegel sozialer Grenzziehung

Während die sprachliche und inhaltliche Ausgestaltung der Inschriften dem didaktischen Zweck von Stiblins Werk zugutekommt und die Machbarkeit einer glückseligen Gesellschaft unterstreicht, nutzt Stiblin die Anbringung der Inschriften einerseits, um die Funktion eines Raumes zu illustrieren – etwa Nr. 4 und 5 über die musischen Künste⁵² –, allerdings dienen sie andererseits insbesondere dazu, die Prinzipien des Zusammenlebens in den Raum zu übertragen. Rahmsdorf hat konstatiert, „Eudaemon ist eine Stadt ohne klare räumliche Konturen, eine architektonische Gestaltung wird, mit Ausnahme des Grundrisses, von Stiblin nicht entwickelt“.⁵³ Damit hat sie zweifelsfrei recht. Wenn sie allerdings anführt, „Stiblin [entwickele] bei ihrer Beschreibung [*sc.* der Inschriften] keinerlei Raumvorstellung“⁵⁴, übersieht sie, dass Stiblin bewusst den Raum auf die Inschriften reduziert, sodass vielmehr der Raum selbst durch die Prinzipien des Zusammenlebens dominiert wird. Zum einen erhalten die Inschriften eine höhere Aufmerksamkeit beim Lesen, indem keine weiteren architektonischen Elemente von ihnen ablenken, zum anderen überführt Stiblin damit die vermittelten Prinzipien in den Raum, sodass nicht nur die Inschriften, sondern speziell auch ihre Positionierung substantziell für die Utopie werden und normativ auch den utopischen Entwurf prägen.⁵⁵

⁵² Zu dieser Kategorie muss man auch Inschrift Nr. 7 über den Konservatismus rechnen, die sich dort befindet, wo die Volksversammlung stattfindet, allerdings wird dieser Ort nicht näher bestimmt und auch auf der Karte ist er nicht verzeichnet.

⁵³ Rahmsdorf (Anm. 2), S. 137. Die wenigen Beschreibungen sowie die Karte der Insel lassen lediglich deutlich werden, dass Eudaemon eine typische Renaissancestadt darstellt (ebd., S. 138, sowie Jahn [Anm. 1], S. 107). Auch hierbei bricht Stiblin mit Traditionen der Gattung, wie Rahmsdorf (Anm. 2), S. 137, feststellt: „Entgegen der überwiegenden Erzählpraxis in literarischen Utopien wird der Bericht vom utopischen Gemeinwesen im *Commentariolus* auch nicht mit einer Stadtbeschreibung eingeleitet, mit der ein Rahmen zur räumlichen Einordnung und konkreten Imagination der utopischen Institutionen und Lebensformen gegeben würde“.

⁵⁴ Ebd., S. 150.

⁵⁵ Dass Raumbeschreibungen in frühneuzeitlichen Utopien ein durchaus funktionaler Zweck zukommt, hat Göschl herausgehoben (Albert Göschl: Utopographische Perspektiven. Eine Untersuchung zur literarischen Raumdarstellung bei

Stiblin selektiert die Inschriften und lässt bei einigen die genaue Position im Unklaren. Bewusst aber inszeniert er die Anbringung von vier Inschriften, die in ihren vermittelten Lehren den öffentlichen Raum betreffen: Im Zentrum der Insel, auf dem Marktplatz der Stadt, befindet sich Inschrift Nr. 15. Sie verlangt von jedem Bürger das Eintreten für Recht und Gerechtigkeit. Die zentrale Position ihrer Anbringung vermittelt bildlich das zentrale Gewicht dieser Lehre für das glückselige Leben. Die Inschriften Nr. 6, 8 und 9 hängen an Wänden, die zum Forum zeigen, erstere an der Akademie, die letzteren beiden an der Kurie. Inschrift Nr. 6 hebt die Bedeutung der Bildung der Jugend hervor, Nr. 8 und 9 werten die Meinung des Volkes als unbedeutend ab und ergänzen die Abbildungen des Phokion. Alle drei Inschriften überführen soziale Grenzen, nämlich Masse versus Gelehrte bzw. Volk versus Senatoren, in räumliche.

Die Wände und ihre Inschriften trennen disjunkte Bereiche voneinander ab. Diese Grenzziehung lässt sich am besten mit dem Modell Jurij Lotmans beschreiben, der drei Arten von Grenzen unterscheidet, topographische, topologische und semantische.⁵⁶ Die von Stiblin mithilfe der Positionierung der Inschriften gezogenen Grenzen lassen sich in diese drei Kategorien eingliedern: Topographisch ist die Grenze Marktplatz-Gebäude, topologisch handelt es sich in allen drei Fällen um die Grenze Innen-Außen, semantisch um Gebildet-Ungebildet bzw. Weise/Rechtschaffen-Töricht/Unredlich. Stiblin inszeniert diese Grenzen als unüberwindbar. Unredliche Menschen seien vom Senat strikt auszuschließen bzw. das gemeine, ungebildete Volk könne keine richtigen Entscheidungen treffen. Er macht ebenso deutlich, dass es eine strikte Grenze Patrizier-Plebejer gebe.⁵⁷ Die im Staatswesen strikten Prinzipien werden so im Raum wahrnehmbar.

Filarete, Doni und Campanella, in: Romanische Forschungen 130, 2018, S. 341–357). Göschl untersucht darin verschiedene Arten der Perspektive und insbesondere die Illusion von Mehrdimensionalität in Filaretos *Trattato di architettura*, in Donis *Mondo savio e pazzo* sowie in Campanellas *Città del Sole*. Er verdeutlicht, dass räumlich-deskriptive Elemente in einem „Wechselverhältnis zu narrativen und reflexiven Elementen“ stünden, Letzteren komme hierbei eine „Verweisfunktion“ auf Erstere zu (ebd., S. 345). Er konstatiert, dass in seinem Textcorpus der Stadtraum das Gesellschaftsideal symbolisiere (ebd., S. 347).

⁵⁶ „Die Art, wie ein Text durch eine solche Grenze aufgeteilt wird, ist eines seiner wesentlichsten Charakteristika“ (Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, übers. v. Rolf-Dietrich Keil, München ³1993, S. 327).

⁵⁷ *Hi quippe plebeii sunt, illi patricii; hi in magna veneratione et spectati, illi obscuri et ignobiles* („Denn die einen sind Plebejer, die anderen Patrizier; die einen leben in großer Verehrung und Bewunderung, die anderen unbekannt und ruhmlos“; S. 80f.).

Die Inschriften und ihre Positionierung dienen, um es mit Lotman zu sagen, „der Darstellung von Begriffen, die an sich nicht räumlicher Natur sind, in räumlichen Modellen“.⁵⁸

Abschließend ist zu erwähnen, dass Lotmans Modell zugleich die wesentliche Funktion der Figur Stiblins offenlegt. Denn dessen Reise beschreibt eine Grenzüberschreitung: Europa-Insel, Außen-Innen, Verdorben-Glücklich. Die Insel selbst liegt jenseits des Meeres, während die Idealstaaten von Xenophon, Platon und Aristoteles noch für Stiblin zu Fuß erreichbar waren. Dass man von Macaria als einem ‚Innen‘ sprechen kann, ergibt sich aus dem Reiseverbot, dem gemäß niemand die Insel verlassen sollte und äußere Einflüsse vermieden werden sollten. Während die Inschriften unüberwindbare Grenzen aufzeigen und den Text damit eigentlich als einen ‚sujetlosen‘⁵⁹ präsentieren, ist es gerade der Schulmeister Stiblin, der eben doch den Grenzübertritt vollbringt, indem er sich auf die humanistische Bildung versteht.

[Auf Macaria] gilt das Ideal des bene literatus [sic!], des homme des lettres, und nur, wer die Fähigkeit nicht nur zu geistiger, sondern im strengeren Sinne zu literarischer Umschau hat, wer in Humanistenmuße diese Fähigkeit genießt, darf wirklich als Vollmensch gelten.⁶⁰

Damit wird am Beispiel Stiblins deutlich, dass jeder humanistisch gebildete Leser, der die Richtigkeit antiker Lehren versteht, die Grenze zur Glückseligkeit überwinden kann; gerade derjenige, der auch Griechisch beherrscht. Durch Stiblin wird der Text ‚sujethaft‘ und die ferne Welt rückt wieder näher an das Publikum heran, denn „[d]er sujethaltige Text wird auf der Basis des sujetlosen errichtet als dessen Negation“.⁶¹

4. Das Material

In einem letzten Schritt soll das Material der Schrifträger eingehender beleuchtet werden. Mit seiner Verwunderung über die vielen Denkmäler und Inschriften bei seiner Ankunft bemerkt Stiblin deren pädagogischen Zweck (S. 81f.). Darüber hinaus zeigt er sich auch über deren Material verwundert, Gold oder Bronze. Dieses Staunen dürfte von den Idealstaaten herrühren, die

⁵⁸ Lotman (Anm. 56), S. 313.

⁵⁹ Ebd., S. 338.

⁶⁰ Seibt (Anm. 6), S. 112.

⁶¹ Lotman (Anm. 56), S. 338.

er zuvor bereist hat. Denn in den antiken Vorläufern seiner Utopie⁶² gilt ein striktes Gebot des Maßhaltens und ein Verbot der Verschwendung. Besonders prominent ist die Ablehnung edler Metalle in Morus' *Utopia*.⁶³ Auch wenn auf Macaria Maßhalten und Bescheidenheit gelten, entgegenen die Bewohner Stiblin mit Euripides (*Hecabe* 311b–312) (S. 82): *εἰ βλέποντι μὲν φίλω / χρώμεσθ', ἐπεὶ δ' ὀλωλε, μὴ χρώμεσθ' ἔτι*.⁶⁴ Wer sich zu Lebzeiten Ehre verdient, kann sich des Nachruhmes gewiss sein. Die Inschriften sind nicht nur Zeugnis der Vergangenheit, sondern wesentlicher Ansporn zu eigener Leistung.⁶⁵ Auf Macaria besitzt somit das Material Gold und Bronze eine besondere Exklusivität und die Eigenschaften des Materials, die Beständigkeit und die Strahlkraft, unterstreichen die beständige Erinnerung und die Ausstrahlung tugendhafter Leistungen.

In diesem Zuge sind drei Gruppen von Inschriften zu benennen, erstens solche, die sich schlicht auf Wänden selbst – oft als Ergänzung zu Bildern – in eine Wand eingemeißelt finden (wenn man annimmt, dass es sich dabei gewöhnlich um Steinwände handelt) oder schlicht als ‚auf Stein‘ bezeichnet werden (Nr. 2, 4, 5, 7, 8, 9, 11, 13, 14). Zweitens findet sich an den Weinschenken eine Inschrift an/auf den Türen (Nr. 12), wobei nichts zum Material gesagt wird. Drittens sind drei Inschriften in Marmor gemeißelt (Nr. 3, 6, 15), zwei weitere befinden sich auf Bronzetafeln (Nr. 1, 10). Das unterschiedliche Material wird entsprechend seiner Beschaffenheit für die Intention des Textes instrumentalisiert. Besonders prominent ist dabei das Material Stein, das einerseits durch seine Dauerhaftigkeit die Bedeutung der

⁶² Hierzu Saage (Anm. 6), S. 30–39.

⁶³ Auf das lateinische Zitat sei verzichtet, in der deutschen Übertragung heißt es: „Während sie nämlich aus zwar sehr geschmackvollen, aber billigen Ton- und Glasgeschirren essen, stellen sie aus Gold und Silber nicht nur für die Gemeinschaftsräume, sondern auch für die Privathäuser allerorts Nachtgeschirre und lauter Gefäße für schmutzigste Zwecke her. Zudem werden die Ketten und schweren Fußfesseln, in die sie die Sklaven schließen, aus denselben Metallen hergestellt. Schließlich tragen alle, die irgendein Verbrechen ehrlos gemacht hat, goldene Ringe an den Ohren, Goldringe an den Fingern, Goldkette um den Hals, und sogar um den Kopf haben sie einen goldenen Reif“ (Übersetzung Klaus J. Heinisch: *Der utopische Staat*, Reinbek 1960, S. 66).

⁶⁴ „<Wäre es nicht schändlich,> wenn wir ihn, als er noch lebte, als Freund behandelten, nach seinem Tode aber nicht mehr“.

⁶⁵ Kytzler (Anm. 7), S. 94f., sieht die Beziehung zu Stiblin's eigener Biographie: „Stiblin ist ein Kind aus der Zeit der Bauernkriege. Die Betonung des Vorranges eigener Verdienste vor langen Ahnentafeln und Abstammungsnachweisen mag seine eigene Herkunft aus untersten sozialen Schichten reflektieren.“

Inschrift repräsentiert⁶⁶, andererseits auch durch den Kontext seiner Verwendung:

Stone's durability can also reinforce the social significance of the inscriptions it bears, as illustrated by the famous stone tablets of Moses bearing the Ten Commandments. The durable character of the material stone underlines the importance of the laws inscribed in the tablets, suggesting their universal and transhistorical relevance.⁶⁷

Es ist zudem festzuhalten, dass es kaum möglich ist, an einer Steininschrift nachträglich Veränderungen vorzunehmen, was ihre Beständigkeit hervorhebt. In ihr spiegelt sich der Konservatismus der Eudaemonenser; philosophische Leitsätze des glückseligen Lebens werden gleichzeitig zu Gesetzen erhoben. Einen Sonderfall unter Stiblin's Inschriften stellt Nr. 15 dar, die eine Materialkombination aufweist. Sie ist in Marmor gemeißelt, besitzt allerdings in Gold gegossene Buchstaben. Die Beständigkeit des Steins wird mit der Strahlkraft der Worte kombiniert, wodurch Stiblin die Besonderheit der Platzierung – im Zentrum auf dem Marktplatz – durch die Besonderheit des Materials weiter unterstreicht.

Auch Bronze ist ein Sinnbild für die Dauerhaftigkeit von Monumenten⁶⁸, man denke an Horaz' *monumentum aere perennius* (*Oden* 3, 30, 1). Kiyanrad u. a. weisen auf eine Stelle bei Plinius d. Ä. hin, der anmerkt, Bronze sei einst für die Staatsgesetze genutzt und anschließend aufgrund seiner Beständigkeit breiter für Denkmäler eingesetzt worden (*Naturalis historia* 34, 99).⁶⁹ Das Metall war mit „öffentlicher Bedeutsamkeit“ assoziiert.⁷⁰ Auch für Bronze gilt, dass nachträgliche Änderungen am Text kaum durchzuführen sind.⁷¹

⁶⁶ „Es handelt sich somit meist um Inhalte von dauerhafter Bedeutung, die im Rahmen der Erinnerungskultur langfristig präsent sein sollten, sodass das Material Stein besonders geeignet erschien“ (Thomas E. Balke u. a.: Stein, in: *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, hg. v. Thomas Meier, Michael R. Ott, Rebecca Sauer, Berlin, München, Boston 2015, S. 247–267, hier S. 257).

⁶⁷ Sascha A. Schultze: *Inscriptions on Stone*, in: *Writing beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature*, hg. v. Ricarda Wagner, Christine Neufeld, Ludger Lieb, Berlin, Boston 2019, S. 179–192, hier S. 180.

⁶⁸ Zur Bronze als Beschreibmaterial ausführlich Sarah Kiyanrad u. a.: *Metall*, in: *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, hg. v. Thomas Meier, Michael R. Ott, Rebecca Sauer, Berlin, München, Boston 2015, S. 293–306, hier S. 297–301.

⁶⁹ Ebd., S. 297.

⁷⁰ Ebd., S. 298.

⁷¹ Ebd.

Zwei der Inschriften sind in Bronze graviert, eine über die Weitsicht des Magistrats (Nr. 1), eine weitere mit einer Sentenz des Pindar über die Ablehnung des Reisens und des Fernen (Nr. 10). Die Bronze der ersten Inschrift ergänzt das Symbol von Auge und Szepter, indem das Strahlen des Metalls das sehende Auge repräsentiert sowie die postulierte Voraussicht. Nicht ganz so trivial gestaltet sich die letztere Inschrift. In jedem Fall wird auch in ihr der Konservatismus Macarias hochgehalten, was die Beständigkeit des Materials hervorhebt, wie Stiblin selbst anmerkt: „noch jetzt“ (*etiamnum*; 108) könne man die Inschrift lesen. Dass aber auch hierbei das Strahlen des Materials eine beabsichtigte Wechselwirkung mit dem Inhalt der Inschrift aufweist, ist zu vermuten. Denn die Sentenz stammt aus der dritten Pythischen Ode des Pindar. Darin wird u. a. von der Liebschaft der Koronis, der Geliebten des Apoll, zu dem Sterblichen Ischys erzählt, weshalb Apoll sie töten ließ. Sie sehne sich nach dem Entfernten (*ἀλλά τοι ἤρατο τῶν ἀπεόντων*; 3, 19–20). Im Anschluss an das Zitat bezeichnet Pindar diese Liebe als Verblendung (*ταύταν μεγάλην ἀνάταν*, „eine so große Verblendung“; *Pyth.* 3, 24).⁷² Gerade diese Verblendung wird durch die Strahlkraft der Bronze unterstrichen. Das Material unterstützt durch diese Assoziation den pädagogischen Zweck. Dieser Sinn eröffnet sich zweifelsfrei nur einem in der griechischen Literatur versierten Kreis, aber auch nur dieser ist – so der Grundtenor der Erzählung – imstande, in einer glückseligen Gesellschaft zu leben.

5. Fazit

Stiblin nimmt einen humanistisch gebildeten Adressatenkreis in die Pflicht, eine glückselige Gesellschaft zu ermöglichen. In den erzählten Inschriften trägt er summarisch die Lehren zusammen, die im fernen Macaria die Grundlage einer solchen Gesellschaft bilden. In den Inschriftentexten führt er dem Publikum vor Augen, dass die Basis seines utopischen Entwurfs eine Besinnung auf die Lehren der Antike ist und dass das Wissen darum und die Erkenntnisse daraus es jedem, der Latein und Griechisch versteht und an den antiken Wurzeln festhält, möglich machen, eine glückselige Gesellschaft zu erzeugen. Seine Gegenwelt aber basiert gerade nicht nur auf den Lehren, die man in den Inschriftentexten lesen kann, sondern auf deren Inschriftlichkeit

⁷² Im *Lexicon to Pindar*, hg. v. William J. Slater, Berlin 1969, S. 80, ist mit Zitat von Bernhard Forssman: *Untersuchungen zur Sprache Pindars*, Wiesbaden 1966, S. 15, aufgeführt, dass *ἀνάτα* bei Pindar gerade die Bedeutung „Verblendung“ (delusion) besitze. Dass dieses Wort auch die Komponente des Sehens hat, wird unmittelbar ebenfalls in Pindars Ode deutlich, wo von Koronis gesagt wird: *παπταίνει τὰ πόρω* (3, 22; „die Ausschau nach Entferntem hält“).

selbst. In den Materialien demonstriert er deren Gültigkeit; sie sind unabänderlich in Stein gemeißelt oder ziehen in ihrem Strahlen den Blick auf sich. Gerade damit betont Stiblin die Bedeutung des Konservatismus, des Festhaltens an der reinen römischen Rechtslehre und den alten Gesetzen (er positioniert sich damit gegen die Reformation) und zeigt, dass man seinen Blick nicht in die Ferne wenden, keine Reisen unternehmen, kurzum: seine Grenzen kennen solle. Fragiles, witterungsabhängiges Material wie Holz, Ton, Stoff – davon ist keine Rede. Die Anbringung manifestiert zudem die sozialen Grenzen, die dem Raum seine Konturen verleihen. Die allgemeine Glückseligkeit entspringt der Trennung von Volk und Senat, Gebildet und Ungebildet und vor allem der allgemeinen Akzeptanz dessen und der Einsicht eines jeden einzelnen in seine persönlichen Grenzen, die eigenen Fähigkeiten, die finanziellen Mittel. Die ideelle Lebenswelt wird durch die Anbringung der Inschriften in die räumliche übertragen. Weit bevor Simmel und Durckheim im 19. Jahrhundert darlegen, dass der Raum sozial konstruiert wird und nicht kanonisch gegeben ist⁷³, scheint Stiblin ein Bewusstsein dafür zu haben, dass der Raum die Gesellschaft und die soziale Praxis des Zusammenlebens widerspiegelt. Wie die Inschriften auf hartem, widerstandsfähigem Material angebracht sind, zudem unabänderlich und vor allem lokostatisch, ist den Individuen auf Macaria auch die aktive Produktion des Raumes genommen. Zu den Malereien der Kitharöden in der Aula heißt es speziell (S. 95f.): *In aula [...] circum circa praestantissimi citharoedi depicti sunt, qui mirum in modum ingredienti primo obtutu allectant, distrahunt et morantur.*⁷⁴ Der Raum nimmt die Menschen ein, umzäunt sie, hält sie auf; die Malereien geben der Wand die Wirkung einer Grenze und die Menschen sind passive Objekte des Raumes. Von Raum ist grundsätzlich nur die Rede, wenn von Inschriften die Rede ist.

All diese Lehren und Praktiken aber sind nicht an eine Reise in die Ferne gebunden. Stiblin führt eine Gegenwelt vor Augen, die auf denselben Grundlagen wie dessen eigene Lebenswelt zurückgreift. Die griechischen Zitate, das ägyptische Symbol, die Geschichte des Kleon, all dies holt die entfernte Welt in die Wirklichkeit des Lesers. Indem Stiblin zusätzlich die Fiktionalität der erzählten Welt reduziert, macht er aus seiner Utopie eine Heterotopie, in die der humanistisch gebildete Mensch trotz ihrer Abgeschlossenheit jederzeit einzutreten vermag.

⁷³ Einen Überblick zum sozial konstituierten Raum liefern Laura Kajetzke, Markus Schroer: Sozialer Raum: Verräumlichung, in: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch, hg. v. Stephan Günzel, Stuttgart, Weimar 2010, S. 192–203.

⁷⁴ „In der Halle [...] sind ringsum die besten Kitharöden abgebildet, die auf wunderbare Weise den hier Wandelnden auf den ersten Blick anlocken, zerstreuen und zum Verweilen einladen.“

Sylvia Brockstieger (Heidelberg)

Kommentar zu den Beiträgen von G. Schichta und D. Pulina

Die Beiträge von Gabriele Schichta und Dennis Pulina zeigen auf je unterschiedliche Art und Weise, wie Inschriften im Zusammenspiel mit Bildkunst im Raum ‚funktionieren‘, und zwar im realen städtischen Raum einerseits, im imaginären Raum der Literatur bzw. des utopischen Erzählens andererseits. In beiden Beiträgen wird deutlich, wie eng die Verbindungen zwischen Erzählliteratur, Inschriftlichkeit und bildender Kunst in einer Zeit sind, in der sich mit der Emblematisierung jene intermedial operierende, kombinatorische Kunstform konstituiert, die die Formen-, Denk- und literarische Welt des 17. und frühen 18. Jahrhunderts massiv prägen sollte.¹

Bild und Text sind in Spätmittelalter und Früher Neuzeit in vielfältiger Weise aufeinander bezogen. In der Frühzeit des Buchdrucks, die noch ganz in der Tradition mittelalterlicher Schrift-Bild-Gestaltung steht, haben Bilder in erzählenden Texten noch mehr illustrierenden Charakter und gewährleisten so, unter anderem mit einem Laienpublikum im Blick, die Memorierbarkeit des Inhalts.² Im Verlauf des 16. Jahrhunderts lässt sich zunehmend eine gewisse ‚Emanzipation des Bildes‘ beobachten, das immer mehr als gleichberechtigter Partner des Textes auftritt, wie etwa im Flugblatt oder dann auch im Emblem – als erstes EmblemBuch gilt Andrea Alciatos „Emblematum liber“, erstmals 1531 bei Steiner in Augsburg gedruckt und dann schnell ins

¹ Vgl. zum Zusammenhang zwischen Emblematisierung und anderen (früheren) Mischformen auch Seraina Plotke: Emblematisierung vor der Emblematisierung? – Der frühe Buchdruck als Experimentierfeld der Text-Bild-Beziehungen, in: *ZfdPh* 129, 2010, S. 127–142.

² Vgl. grundlegend Jan-Dirk Müller: Das Bild – Medium für Illiterate? Zu Bild und Text in der Frühen Neuzeit, in: *Schriftlichkeit und Bildlichkeit. Visuelle Kulturen in Europa und Japan*, hg. v. Ryozo Maeda u. a., München 2007, S. 71–104, besonders S. 88; Michael Curschmann: Wort – Schrift – Bild. Zum Verhältnis von volkssprachigem Schrifttum und bildender Kunst vom 12. bis zum 16. Jahrhundert, in: *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, hg. v. Walter Haug, Tübingen 1999, S. 378–470.

Deutsche übersetzt.³ Textuell-piktorale Mischformen sind im 16. Jahrhundert entweder bereits integraler Bestandteil der Buchgestaltung oder sie finden aus der außerliterarischen Welt ihren Weg ins Buch: Die Druckgraphik profitiert von den Errungenschaften der modernen Malerei; Maler sind oft auch Formschneider; oder die Formschneider greifen, zumal im Bereich der Portraitkunst, auf gemalte Vorbilder zurück. Die Neuerungen im Bereich der Architektur und der dreidimensionalen Darstellungsverfahren wiederum schlagen sich in kunstvollen Bordüren und Rahmen nieder. Mit dem Einzug der Bildkunst in das gedruckte Buch in Form des Holzschnitts werden dann jene bildkünstlerischen Formen immer beliebter, für die das Zusammenspiel von Text und Bild konstitutiv ist. Das gedruckte Buch arbeitet mithin über seine medialen und materialen Struktureigenschaften nicht nur der Profilierung, sondern auch der Reflexion kombinatorischer Kunstformen zu, und so überrascht es nicht, dass zumal im 16. Jahrhundert Bilderbibeln, Portraitbücher, Bildergedichte, Fabelaufgaben, Flugblätter, illustrierte Klassikerausgaben und dann schließlich Emblembücher schnell wahre Kassenschlager werden, über deren ‚Sitz im literarischen Leben‘ in zahlreichen Vorreden nachgedacht wird. Sie alle operieren über ihren ‚unterweisungsliterarischen Zug‘ an der Schnittstelle von enzyklopädischer und praktischer Wissensvermittlung. Und all diesen Büchern ist eben jene genannte Eigenschaft gemein, dass ihre Bildanteile nicht bloß illustrativen Charakter haben, sondern in einem produktiv-dynamischen Verhältnis zu den Texten stehen: Der Rezeptionsvorgang entfaltet sich in der Zusammenschau von Text und Bild, für das Verstehen sind Schauen und Lesen konstitutiv.⁴

Den Sgraffiti, von denen Gabriele Schichtas Beitrag handelt, liegen eben solche bimedialen Textsorten – illustrierte Bibeln, illustrierte Klassikerausgaben – und konkret nachweisbare Holzschnitte zugrunde. Sie legen damit Zeugnis ab von der Durchlässigkeit literarischer und außer-literarischer Wahrnehmungsräume in dieser Zeit: In der vergleichsweise jungen Kunstform des Sgraffito wird wieder der Weg vom Raum des Buchartefakts, dem ja primär die Lektüreerfahrung zugrunde liegt, zurück in den Wahrnehmungsraum von Bild und Architektur gegangen, es wird also gewissermaßen eine Rückübersetzung vorgenommen, die im sozialen Raum der Stadt noch

³ Eine vergleichende Analyse der Übersetzungen von Wolfgang Hunger (1542) und Jeremias Held (1566) findet sich bei Elisabeth Klecker: *Intermediales Übersetzen? Emblematische Rezeptionsliteratur*, in: *Die Bedeutung der Rezeptionsliteratur für Bildung und Kultur der Frühen Neuzeit (1400–1750)*, hg. v. Alfred Noe, Hans-Gert Roloff, Bern u. a. 2012, S. 367–404.

⁴ Vgl. zu diesen Zusammenhängen Sylvia Brockstieger: *Sprachpatriotismus und Wettstreit der Künste. Johann Fischart im Kontext der Offizin Bernhard Jobin*, Berlin, Boston 2018, S. 71–175.

einmal ganz neue Deutungen und auch Praktiken erlaubt. Die volle Semantik der Sgraffiti wird sich, so auch das Credo des Beitrags, erst erschließen, wenn die den Sgraffiti zugrundeliegenden Drucke identifiziert sind, wenn also die Präsenz der Bild-Text-Kombination im Buchraum mit der im städtischen Raum abgeglichen ist. Ein konkreter Quellennachweis wird sich wohl nicht immer führen lassen: Die Holzschnitte und Kupferstiche so berühmter Künstler wie Virgil Solis oder Jost Ammann wurden oft kopiert und im Laufe des 16. Jahrhunderts für immer neue Publikationsprojekte eingesetzt. Doch auch über diese ‚Zirkulationstatsache‘ entspannt sich ein weites intertextuelles und -mediales und damit bedeutungstragendes Geflecht hinter den Sgraffiti. Und in den Fällen, in denen auch die beigegebenen Inschriften in Drucken nachweisbar sind und in denen die intertextuell-intermediale Bindung zwischen Sgraffito und Buchartefakt ungleich enger ist, ist es lohnenswert, die Programme der Druckerverleger, ihrer Geldgeber und ihrer Autoren und mit denen der Auftraggeber der Sgraffiti zu vergleichen, um einer nach Medium und Material differenzierenden Praxeologie der kombinatorisch operierenden Bild-Text-Kunst näherzukommen.

Auch der Beitrag von Dennis Pulina legt offen, wie sich hinter textueller Inschriftlichkeit und der in vielen, nicht allen Fällen mit ihr verbundenen erzählten Bildkunst ein intertextueller Verweiszusammenhang entspannt, der didaktisch fokussiert und humanistisch informiert ist. Und auch in diesem Fall lohnt der Blick in das Programm des beteiligten Druckerverlegers und die Basler ‚Druckerszene‘ in der Mitte und zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Johannes Oporinus, bei dem Caspar Stiblins „Commentariolus“ 1555 erschien, hatte sich vor allem über den Druck von Klassikerausgaben und historiographischer Werke einen Namen gemacht, mit einem deutlichen Schwerpunkt auf der griechischen Literatur. Oporinus war ein humanistisch gebildeter Buchdrucker und auch als Lehrer tätig.⁵ In seinem Engagement für die antike, zumal die griechische Literatur lässt sich eine materiale Basis für Stiblins Text vermuten: Oporinus hatte die Lettern zur Verfügung, die es ihm ermöglichten, im großen Stil Texte im griechischen Alphabet zu drucken, in Stiblins Fall also die Inschriften aus Stein, Bronze oder Gold über Blei auf das Papier hin zu übersetzen. Und es ist nicht unwahrscheinlich, dass sich Stiblin für seine zahlreichen literarischen Anspielungen am Programm des Oporinus oder anderer Basler bzw. oberrheinischer Drucker und deren Textausgaben orientieren konnte. Nicht unerheblich für die Gesamtanlage von Stiblins Text dürfte der Umstand sein, dass sich die Basler Drucker zu dieser Zeit im allgemeinen sehr um jene Bild und Text kombi-

⁵ Vgl. Christoph Reske: Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing, Wiesbaden 2007, S. 78f.

nierenden Artefakte verdient machten, von denen oben die Rede war; oft stellten sie Praxis und Reflexion der Bild-Text-Kunst in den Dienst kulturpatriotischer Überlegungen.⁶ Stiblins Text, dessen erzählte Monumente und Inschriften ebenfalls Memorial- und Archivfunktion haben und dessen Sittenlehre und Autoritätenkonzert die Frage nach einem gelingenden Gemeinwesen umkreisen, ist hiervon nicht weit entfernt. Neben der ‚generischen‘ Nähe zu den genannten textuell-piktoralen Mischartefakten ist aber noch ein weiterer Traditionsstrang für Stiblins „Commentariolus“ bedenkenswert: Die Erzählerfigur ‚Stiblin‘ – der historische Stiblin war Lehrer – scheint gegenüber dem Leser die Rolle des Präzeptors einzunehmen. Die Art und Weise, wie er den Leser durch den durch Inschriften und Artefakte strukturierten städtischen Raum führt, gemahnt an das alte, aus der antiken Romanliteratur stammende Motiv des philosophischen Gartenspaziergangs, in dem ein Protagonist im Gespräch mit einem Präzeptor ekphrastisch präsentierte rätselhafte Kunstwerke, Statuen und Inschriften ausdeutet.⁷ Stiblins ‚moderne‘ Utopie vermag also im Dienste der Wissensvermittlung an verschiedene, neue und alte Gattungs- und Gestaltungstraditionen anzuknüpfen, die sich allesamt im Spannungsfeld von tatsächlicher, im Buchartefakt *realisierter* und *imaginiertes* Bild-Text-Kombinatorik bewegen.

⁶ Vgl. Brockstieger (Anm. 4), S. 74–95.

⁷ Vgl. hierzu Sylvia Brockstieger: ‚Diskurse‘. Philosophische Spaziergänge im Roman des 16. und 17. Jahrhunderts, in: Enzyklopädisches Erzählen und vor-moderne Romanpoetik (1400–1700), hg. v. Mathias Herweg, Klaus Kipf, Dirk Werle, Wiesbaden 2019, S. 257–272.

IV.

Multimediale Konstellationen der Inschrift im genealogischen und kosmologischen Zusammenhang

Edith Kapeller (Augsburg)

Frau Frówyza ligt begrabn zu Melkch im kloster... Grabmäler und Inschriften in Ladislaus Sunthayms Babenberger-Genealogie

Als im Jahr 1485 die Kanonisation des Babenbergers Markgraf Leopold III. (†1136) erfolgte, setzte eine Phase der Präsentation des neuen Heiligen ein. Der Markgraf hatte im Jahr 1114 das Stift Klosterneuburg und im Jahr 1133 das Kloster Heiligenkreuz gegründet. Im Kapitelsaal des Augustiner-Chorherrenstiftes Klosterneuburg im Norden Wiens, wo sich auch sein fürstlicher Sitz befand, wurde er nach seinem Tod beigesetzt. Es überrascht daher nicht, dass in Klosterneuburg heute mehrere Objekte erhalten sind, die kurz nach der Heiligsprechung des Stiftsgründers entstanden und diesen in Szene setzen. In diesem Kontext ist die Babenberger-Genealogie Ladislaus Sunthayms (†1513) zu sehen, die den Heiligen ganz dem Zeitgeist entsprechend im Kreise seiner Dynastie präsentierte. Sunthaym war Geistlicher, stammte aus Ravensburg und hatte an der Universität Wien studiert. Er hielt insgesamt drei Pfründen am Wiener Stephansdom und ist in späterer Zeit im Dienste Maximilians I. (†1519) als Genealoge nachweisbar.¹ Seine Babenberger-Genealogie datiert ins Jahr 1491 und ist heute in insgesamt 21 Textzeugen erhalten.² Die Besonderheit an der Genealogie ist ihre mediale

¹ Zur Person und seinem Werk: Friedrich Eheim: Ladislaus Sunthaym. Leben und Werk, masch. Diss. Univ. Wien 1949; Fritz Eheim: Ladislaus Sunthaym. Ein Historiker aus dem Gelehrtenkreis um Maximilian I., in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 67, 1959, S. 63–91; Klaus Graf: Sunthaim, Ladislaus, in: *Neue Deutsche Biographie* 25, 2013, S. 706–707; Richard Perger, Sunthaym-Beiträge, in: *Adler. Zeitschrift für Genealogie und Heraldik* 10, 1974–1976, S. 224–239; Winfried Stelzer: Sunthaym, Ladislaus, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 2. Aufl. 9, 1995, Sp. 537–542.

² Vgl. die Beschreibung sämtlicher Textzeugen bei Edith Kapeller: *Fürsten für die Dynastie. Genese und Performanz der Babenberger-Genealogie Ladislaus Sunthayms im Umkreis der Habsburger*, im Abschluss befindliches Dissertationsprojekt (bislang unpubl. Diss. Univ. Wien 2021).

Umsetzung, denn die beiden ältesten erhaltenen Textzeugen des etwa 113.000 Zeichen langen Textes sind keine ‚gewöhnlichen‘ Handschriften: Bei den sogenannten „Sunthaym-Tafeln“³ handelt es sich um acht Pergamentblätter mit den Maßen 81 x 62 cm. Ursprünglich waren diese „Tabulae Claustroneoburgenses“ auf Holz aufgezogen und möglicherweise in Rahmen präsentiert, die auf der linken Seite zusammengesteckt waren und so als Tafelbuch durchgeblättert werden konnten.⁴ Ebenso möglich wäre eine Einzelaufhängung der Tafeln, die von ihrem Layout her jeweils wie ein Codexblatt gestaltet sind: Sie sind zweiseitig in einer regelmäßigen Bastarda hohen Niveaus beschrieben und reich mit Buchmalerei illuminiert. Die Schrift ist im Vergleich zur Größe der Tafeln eher klein und dicht. Zu datieren sind die Tafeln ins Jahr der Entstehung des Textes, 1491. Etwa zeitgleich wurde die Genealogie mit geringfügigen Abweichungen als Inkunabel gedruckt.⁵ Der Text wurde mit Holzschnitten ausgestattet und durch eine kurze Habsburger-Genealogie erweitert. Als Drucker fungierte Michael Furter aus Basel. Parallel entstand außerdem der sogenannte „Babenberger-Stammbaum“⁶, ein monumentales Gemälde in Form eines Flügelaltars mit den Maßen ca. 345 x 405 cm im Mittelteil und jeweils ca. 345 x 202 cm für die Seitenteile. Sämtliche in Sunthayms Text genannten 75 Personen sind hier bildlich dargestellt und mit inschriftlichen Textteilen versehen.

Es ist anzunehmen, dass diese Objekte auch bei der Translation des Heiligen eine Rolle spielten und wichtigen Personen gezeigt wurden. Aufgrund des Wunsches König Maximilians I., an der Translation des neuen Heiligen teilzunehmen⁷, fand die feierliche Erhebung der Gebeine Leopolds III. in Klosterneuburg erst im Jahr 1506, also etwa 20 Jahre nach seiner Heiligsprechung, statt. Die Reliquien blieben im selben Raum, dem Kapitelsaal,

³ Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, CCI 130; vgl. dazu Kapeller (Anm. 2); Fritz Eheim: Die „Tabulae Claustroneoburgenses“ des Ladislaus Sunthaym. Edition und quellenkritische Untersuchung, unpublizierte handschriftliche Prüfungsarbeit am Institut für Österreichische Geschichtsforschung, Wien 1950.

⁴ Vgl. Maximilian Fischer: Merkwürdigere Schicksale des Stiftes und der Stadt Klosterneuburg, Wien 1815, Bd. 1, S. 237.

⁵ Ladislaus Sunthaym: Der löblichen fürsten vn(d) des lands österrich altharkome(n) vn(d) regier(ung), Basel: [Michael Furter, nicht vor 1491] [GW M44566].

⁶ Klosterneuburg, Stiftsmuseum, Inv.-Nr. GM 86; vgl. Floridus Röhrig: Der Babenberger-Stammbaum im Stift Klosterneuburg, Wien 1975, und die in Entstehung befindliche Dissertation von Michael Richter-Grall (Univ. Graz).

⁷ Vgl. Klosterneuburg, Stiftsarchiv, UR 1495-IV-29.

der daraufhin zur Leopoldikapelle umgewandelt wurde.⁸ In eben diesem Raum oder zumindest in seiner unmittelbaren Nähe dürften sowohl die Sunthaym-Tafeln als auch der Babenberger-Stammbaum mit Sunthayms Genealogie präsentiert worden sein.⁹

Im Folgenden sollen erstens einige inschriftliche Quellen der Babenberger-Genealogie rekonstruiert werden, die Aufschluss über das historiografische Verständnis und die genealogische Forschung Sunthayms geben. Der Beitrag widmet sich zweitens auch den medialen Wechselbeziehungen zwischen den textuell repräsentierten Inschriften der räumlich inszenierten Babenberger-Genealogie und den tatsächlich materiell realisierten Grabinschriften der Babenberger-Grablegen in österreichischen Klöstern.

1. Inschriften als Quellen für Sunthayms Genealogie

Sunthayms Babenberger-Genealogie ist insofern nicht typisch für die Zeit ihrer Entstehung, als sie sehr faktenbasiert auftritt. Sie beginnt nicht – wie wir es später von diversen Genealogien der Habsburger oder auch anderer europäischer Herrscherhäuser kennen¹⁰ – bei einem mythologischen

⁸ Das Kapitel wurde schon im 14. Jh. verlegt, da der Raum immer mehr für Andachten genutzt wurde. Vgl. Renate Wagner-Rieger: Zur Baugeschichte der Stiftskirche von Klosterneuburg, in: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg*, N. F. 3, 1963, S. 137–179, hier S. 147; Adalbert Klar: Eine bautechnische Untersuchung des Altstiftes von Klosterneuburg, in: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg*, N. F. 9, 1975, S. 7–20, hier S. 10–12.

⁹ Vgl. Kapeller (Anm. 2), S. 75–77.

¹⁰ Vgl. exemplarisch Arnold Angenendt: Der eine Adam und die vielen Stammväter. Idee und Wirklichkeit der *Origo gentis* im Mittelalter, in: *Herkunft und Ursprung. Historische und mythische Formen der Legitimation*, hg. v. Peter Wunderli, Sigmaringen 1994, S. 27–52, hier v.a. S. 43–46; Alexander Kagerer: *Macht und Medien um 1500. Selbstinszenierungen und Legitimationsstrategien von Habsburgern und Fuggern*, Berlin, Boston 2017, S. 215–255; Beate Kellner, Linda Webers: Genealogische Entwürfe am Hof Kaiser Maximilians I. (am Beispiel Jakob Mennels Fürstlicher Chronik), in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 147, 2007, S. 122–149; Gert Melville: Vorfahren und Vorgänger. Spätmittelalterliche Genealogien als dynastische Legitimation zur Herrschaft, in: *Die Familie als sozialer und historischer Verband. Untersuchungen zum Spätmittelalter und zur frühen Neuzeit*, hg. v. Peter-Johannes Schuler, Sigmaringen 1987, S. 203–309.

„Spitzenahn“¹¹, sondern – nach einer kurzen allgemeinen Einleitung – direkt beim ersten in der Mark Österreich fassbaren Babenberger, Leopold I. († 994). Ausgehend von diesem werden alle männlichen Familienmitglieder bis zum letzten Babenberger in männlicher Linie, Friedrich II. († 1246), abgehandelt. Anschließend findet sich eine Zäsur im Text, bevor schließlich die weiblichen Mitglieder, also die Ehefrauen und Töchter der Babenberger, folgen. Die letzte behandelte Person ist Agnes von Meranien († 1269), die zweite Ehefrau des kinderlos verstorbenen Friedrichs II. Von ihr findet Sunthaym aber – wie von vielen Frauen der Familie – in den Quellen keinen Namen und bezeichnet sie deshalb mit *N*.¹²

Um für seine genealogischen Arbeiten zu recherchieren, unternahm Ladislaus Sunthaym vor allem in späterer Zeit mehrere Reisen.¹³ Oftmals zog er seine Informationen aus Texten, zu welchen der Zugang einfach gewesen sein dürfte, weil man die Medien, in denen sie enthalten waren, auch selbst auf Reisen schicken konnte. Diese Medien – zumeist wohl Handschriften – waren also ‚lokomobil‘. Aber auch ‚lokostatische‘ Schriftrträger zog der Forscher heran.¹⁴ Dafür besuchte er Klöster und andere Stätten, an denen die Quellen verwahrt wurden. So sammelte er seine Informationen und verpackte sie in Personenbeschreibungen, von denen die kürzesten das zugrundeliegende Aufbau-Schema am besten demonstrieren¹⁵:

Frówyza, ain ernreiche, milde fürstin, ain gemáhel herren Leopolden, genannt der Starkch Ritter. Die bestimbt frau Frówiza het mit dem bemelten herrn Leopolden, irm gemáhl, kain erbn. Wer die benannt frau Frówyza von geslácht gewesn ist, vindt man in den bewärten hystorien nicht. Frau Frówyza ligt begraben zu Melkch im kloster bey marggraf Albrechten dem Sighaftn, irem sweher.¹⁶

¹¹ Karl Hauck: Haus- und sippengebundene Literatur mittelalterlicher Adelsgeschlechter von Adelssatiren des 11. und 12. Jahrhunderts her erläutert, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 62, 1954, S. 121–145, hier S. 126. Dazu auch Beate Kellner: Ursprung und Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter, München, 2004, S. 110.

¹² Kapeller (Anm. 2), S. 145f.

¹³ Vgl. Eheim 1959 (Anm. 1), S. 56; Graf (Anm. 1), S. 707.

¹⁴ Vgl. dazu Konrad Ehlich: Funktion und Struktur schriftlicher Kommunikation, in: Schrift und Schriftlichkeit/Writing and Its Use. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung/An Interdisciplinary Handbook of International Research, hg. v. Hartmut Günther, Otto Ludwig, Bd. 1/vol. 1, Berlin, New York 1994, S. 18–41, hier S. 30; zu Sunthayms verwendeten Quellen vgl. Eheim (Anm. 3), S. XIX–CXIII.

¹⁵ Vgl. Kapeller (Anm. 2), S. 213–215.

¹⁶ Originalzitate der Babenberger-Genalogie sind entnommen aus der Edition des Textes in: Kapeller (Anm. 2), S. 127.

Diese Worte nutzt Sunthaym, um die Ehefrau¹⁷ des Babenbergers Leopold (II.) (†1043), Sohn Markgraf Adalberts von Österreich (†1055), zu charakterisieren. Von besonderer Wichtigkeit sind die letzten beiden Sätze beziehungsweise Informationen. Zum einen geht es um *Frówyzas* Herkunft. Diese sei *den bewärten hystorien*¹⁸, also den glaubwürdigen historiografischen Texten, die Sunthaym zu Rate zog, nicht zu entnehmen. An dieser Äußerung zeigt sich deutlich, dass Sunthaym dem Quellenmaterial einen unterschiedlichen Grad an Verlässlichkeit beimisst beziehungsweise die Quellen als mehr oder weniger verlässlich darstellt und dies auch als Beglaubigungsstrategie einsetzt. Grabinschriften und deren kopiale Überlieferung scheinen für Sunthaym besonders glaubwürdig zu sein.

Zum anderen ist die Nennung der Begräbnisstätte der Person bedeutsam. Sie ist ein obligatorischer Bestandteil der Personenbeschreibungen Sunthayms in der Babenberger-Genealogie. Fand der Verfasser Informationen über das Grab der betreffenden Person, gab er den Ort der Grabstätte an, so auch hier: *Frowýzas* Grab verorten die zu Rate gezogenen Quellen im Benediktinerstift Melk. Fand er hingegen keine Information darüber, so nannte er das Fehlen der Information oder auch, in welchen Quellen sie zu finden sein könnte.¹⁹

Gerade bei den weiblichen Familienmitgliedern waren Inschriften bzw. deren kopiale Überlieferung oft Sunthayms einzige Quelle über die jeweilige Person.²⁰ Dies gestaltete die Interpretation der Inhalte aber auch problematisch. Denn die Inschriften lieferten zwar Namen, aber im Falle der Frauen in den seltensten Fällen genug Informationen, um sie eindeutig in die Genealogie einordnen zu können. Oftmals konnte der Verfasser daher über die Zuordnung der Frauen zu ihren Ehemännern nur mutmaßen. Anhand der Resultate – vor allem der inkorrekten Zuschreibungen – lässt sich heute Sunthayms Arbeitsweise nachvollziehen, was im Folgenden gezeigt wird.

Im Falle *Frówyzas* muss Sunthaym den Codex 391 aus dem Stift Melk benutzt haben. In dem Annalencodex aus dem 12. Jahrhundert ist im Anschluss an das „Breve chronicon Austriacum Mellicense“ ein Nachtrag aus der Mitte des 13. Jahrhunderts zu finden.²¹ Zu sehen ist eine Zeichnung eines

¹⁷ Historisch korrekt handelt es sich hierbei um Ida, Tochter des Grafen Liudolf von Braunschweig, vgl. Georg Scheibelreiter: Stammtafel Babenberger, jüngere, in: Lexikon des Mittelalters 9, 2000, o.S. (Anhang).

¹⁸ Kapeller (Anm. 2), S. 127.

¹⁹ *Wann frau Kúnigund gestarben ist auch ir begrebnuss setzen die cronicken nicht* (Kapeller [Anm. 2], S. 140).

²⁰ Vgl. Eheim (Anm. 3), S. LVI.

²¹ Melk, Stiftsbibliothek, Cod. 391, pag. 32. Zum darin enthaltenen „Epitaph“ allgemein vgl. Andreas Zajic: Von echten Gräbern und fiktiven Inschriften.

Epitaphs in Medaillonform, welches in elf Schriftzeilen die im Benediktinerstift Melk begrabenen Babenbergerinnen und Babenberger verzeichnet. Das Epitaph hat vermutlich nie tatsächlich existiert, sondern ist lediglich als grafisch dargestellte Inschrift zu sehen.²² Die Umschrift des Medaillons suggeriert, dass es sich beim ursprünglichen Material des dargestellten wohl fiktiven Schriftträgers um Stein handelte.²³ In chronologischer Reihenfolge werden die Markgrafen Leopold I., Heinrich I., Adalbert I., Ernst und Leopold II. genannt. Überdies sind die Frauen *Rihkart*, *Svenhilt*, *Alhayt*, *Frewiza*, *Mehthilt* und *Juditta* aufgelistet. Manche der Namen stehen auf Rasur, Sunthaym dürfte dieses Medaillon aber schon genau in der Art und Weise gesehen haben, wie es sich uns heute zeigt. Da die Männer in chronologischer Reihenfolge genannt sind, nahm er diese Ordnung auch für die Frauen an und ordnete die drei erstgenannten Frauen den drei erstgenannten Männern zu.²⁴ Als Ehepaare entstanden so Leopold I. und *Rihkart*, Heinrich I. und *Svenhilt* sowie Adalbert I. und *Alhayt*. Bei den restlichen Personen wich Sunthaym von dieser Vorgehensweise ab. Von Leopold II., dem letztgenannten Markgrafen, wusste Sunthaym aus den Melker Annalen, dass seine Ehefrau Itha hieß²⁵ und diese daher hier nicht verzeichnet sein konnte. Mit *Juditta*, der letzten der genannten weiblichen Personen, konnte demnach nicht Leopolds Ehefrau bezeichnet sein. Außerdem ist ihr Name mit dem Zusatz *puella* überliefert, es handelte sich also nicht um eine der Ehefrauen, sondern um eine Tochter. ‚Partnerlos‘ blieben nach diesen Überlegungen bei den genannten Männern Ernst sowie bei den Frauen *Frewiza* und *Mehthilt*.

Aufgrund der chronologischen Reihung, die Sunthaym als Basis annahm, kamen zwischen Adalbert I. und Leopold II. jedoch für Sunthayms Genealo-

Die Rolle der Babenbergergrablege für die Selbstvergewisserung des Melker Konvents in Mittelalter und Früher Neuzeit, in: Ein Heiliger unterwegs in Europa. Tausend Jahre Koloman-Verehrung in Melk (1014–2014), hg. v. Meta Niederkorn-Bruck, Wien, Köln, Weimar 2014, S. 445–472, hier S. 454–463.

²² Vgl. Zajic (Anm. 21), S. 467–469. Der Einfachheit halber wird in der Folge unabhängig vom überliefernden Medium weiterhin der Begriff ‚Epitaph‘ benutzt.

²³ Die Umschrift nach Zajic (Anm. 21), S. 459: *Quinque pii proceres et sex clare mulieres / Semet cum donis nostris tribuere patronis. / Nomina conscripta rota continet et lapis ossa.*

²⁴ Der Name Adelheid ist außerdem auch in der Annalistik belegt, wenngleich Sunthaym ihn auch dort auf den falschen Markgrafen (Adalbert I. statt Ernst I.) bezieht, vgl. Eheim (Anm. 3), S. LVIII, 11, 93.

²⁵ Vgl. *Annales Austriae*, in: *Monumenta Germaniae Historica*, hg. v. Wilhelm Wattenbach, I. Abt. (SS) Bd. 9, hg. v. Georg Heinrich Pertz, Hannover 1851, S. 500.

gie nur zwei Markgrafen aus der Familie als Ehepartner für die beiden genannten Frauen in Betracht: Leopold (II.) (†1043) und Ernst I. (†1075). Sunthaym verfuhr nun erneut nach Chronologie: So ordnete er *Frewiza* Leopold (II.) zu, für *Mehthilt* nahm er eine Ehe mit Leopolds Bruder Ernst an. Da Leopold (II.) nicht auf dem Epitaph genannt wird, und Sunthaym seinen Begräbnisort bei Otto von Freising in Trier verzeichnet fand²⁶, führte er für seine so ermittelte Ehefrau an, dass diese bei ihrem Schwiegervater, Adalbert I., begraben liegt. Heute weiß man, dass Sunthaym sich bei der Zuordnung der Namen nicht nur in einem Fall geirrt hat.²⁷ So war etwa mit der auf dem Epitaph genannten *Frewiza* die Ehefrau Adalberts I. und nicht seine Schwiegertochter gemeint. Für die Frühe Neuzeit waren Sunthayms Forschungen jedoch wegweisend: Seine Zuschreibungen der Paare sind genau in dieser Art und Weise als Epitaph in späteren Drucken repräsentiert.²⁸

Sunthaym benutzte jedoch nicht nur Inschriftenüberlieferungen in Handschriften für seine Forschungen. Im Stift Heiligenkreuz wurden von ihm etwa die Grabplatten als Informationsquelle herangezogen, z. B. jene, die mit den Namen *ALB(ER)T(VS)* und *ERNEST(VS)*²⁹ bezeichnet ist. Sie war wohl für die Söhne Leopolds III. vorgesehen, von denen Adalbert im Jahr 1138, Ernst nach 1137 verstarb. Für Ernst führt Sunthaym in seiner Genealogie eine Bestattung in Heiligenkreuz an. Adalberts Grabstätte verzeichnet er hingegen in Klosterneuburg. Denn dort existiert ebenso eine Grabinschrift mit seinem Namen und auch weitere schriftliche Quellen stützen ein Begräbnis in Klosterneuburg.³⁰ Durch Graböffnungen ist das Rätsel um Adalberts

²⁶ Vgl. Eheim (Anm. 3), S. 14.

²⁷ Die Gräber in Melk sind hervorragend erforscht. Einige Mitglieder der Dynastie konnten einwandfrei aufgrund des Alters der Knochen und von Verletzungen identifiziert werden, vgl. Johann Jungwirth: Fortschritte bei der Identifizierung der im Stift Melk beigesetzten Babenberger, in: Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien 107, 1977, S. 82–89; Johann Jungwirth: Die Skelette der Babenberger im Stift Melk, in: 1000 Jahre Babenberger in Österreich. Niederösterreichische Jubiläumsausstellung Stift Lilienfeld 15. Mai – 31. Oktober 1976, hg. v. Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abt. III/2 – Kulturabteilung, Wien 1976, S. 231–235.

²⁸ Vgl. Petrus Apianus, Bartholomäus Amantius: *Inscriptiones Sacrosanctae Vestustatis*, Ingolstadii 1534, S. 405; Zajic (Anm. 21), S. 464f.

²⁹ Walter Koch: Zu den Babenbergergräbern in Heiligenkreuz, in: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich, N. F. 42, 1976, S. 193–215, hier S. 206.

³⁰ Etwa das „*Chronicon pii marchionis*“: *Primogenitus enim Adalbertus nomine [...] Qui mortuus sepultus est in clastro Niwenburgensi, in capitulo, cum patre suo et matre* (Annales Austriae [Anm. 25], S. 610); vgl. dazu Koch (Anm. 29), S. 195 und 198.

Grab heute weitestgehend gelöst: Im Doppelgrab in Heiligenkreuz fand man bei der Öffnung im Jahr 1739 lediglich ein Skelett. In Adalberts Grab in Klosterneuburg zeigte sich bei der Öffnung im Jahr 1979 ebenso, dass sich die Knochen einer Person darin befanden, allerdings in eine Transportkiste verpackt. Dazu kam es, weil im 13. Jahrhundert die Gebeine mehrerer Babenberger, die ursprünglich in Klosterneuburg ihre Ruhestätte fanden, nach Heiligenkreuz überführt worden waren. Aus dieser Zeit stammt auch die Inschrift der Grabplatte in Heiligenkreuz. Dementsprechend muss auch für Adalbert eine Überführung vorgesehen gewesen sein. Im Grab selbst war dann aber offenbar nur Platz für eine Person, so wurden die sterblichen Überreste eines der beiden Söhne in der Transportbox wieder zurück nach Klosterneuburg gebracht und dort bestattet. DNA-Analysen legen heute den Schluss nahe, dass die zurückgebrachten Gebeine allerdings nicht jene von Adalbert, sondern die von Ernst waren.³¹ Davon wusste Sunthaym im 15. Jahrhundert selbstverständlich nichts. Für ihn erweckten die Inschriften den Anschein, als gäbe es eine weitere Person namens Adalbert. Die Lösung: Sunthaym nahm die Existenz eines Adalberts, *genannt der Leichtfertige*³², an, eines wohl unhistorischen Bruders Leopolds II., den Jans von Wien im „Fürstenbuch“ erwähnt³³ und dessen Grabstätte Sunthaym in Heiligenkreuz bei seinem Großneffen Ernst verortete.

2. Sunthayms Babenberger-Genealogie als Inschrift

Die genannte Transferierung Adalberts von Klosterneuburg nach Heiligenkreuz führt direkt zu einem weiteren Aspekt, nämlich der Rolle des Stiftes Klosterneuburg als Grablege und die Bedeutung der Babenberger-Genealo-

³¹ Vgl. Koch (Anm. 29), S. 195; Mateusz Mayer: Grablegen, Grabmäler und Grabkapellen im Stift Klosterneuburg, in: Das Stift Klosterneuburg. Wo sich Himmel und Erde begegnen, hg. v. Wolfgang Christian Huber, Klosterneuburg 2014, S. 130–151, hier S. 132–134; Christiane Maria Bauer u. a.: Molecular Genetic Investigations on Austria's Patron Saint Leopold III., in: Forensic Science International: Genetics 7, 2013, S. 313–315, hier S. 315; vgl. Hannsjörg Ubl: Adalbert oder Ernst? Ein lösbares Rätsel, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, N. F. 21, 2011, S. 23–32; Marquard Herrgott: Taphographia Principium Austriae, St. Blasien 1772, Bd 1, S. 52–54 und Bd. 2, Tab. VI.

³² Kapeller (Anm. 2), S. 97.

³³ Vgl. Jansen Enikel: Fürstenbuch, in: Monumenta Germaniae Historica, hg. v. Philipp Strauch, I. Abt. (Dt. Chron.) Bd. 3, hg. v. Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde, Hannover, Leipzig 1900, S. 602–615.

gie Sunthayms für das Stifterbegräbnis. In der Gesamtheit und Kombination der sie überliefernden Medien ist die Babenberger-Genealogie ein großes Memorialwerk.³⁴ In der Version der Sunthaym-Tafeln verortet sich der Text explizit im Kapitelsaal des Stifts Klosterneuburg. Er führt die Wendung *alhie zu Newnburg im capitl*³⁵ an und ist somit dafür ausgelegt, am Grab des Heiligen im Kapitelsaal präsentiert zu werden. In der Inkunabel wurden derartige Bezüge hingegen getilgt. Diese ist somit als Verbreitungsversion gedacht.³⁶

Die bedeutendsten Grablegen der Babenberger befinden sich heute im Benediktinerstift Melk und im Zisterzienserstift Heiligenkreuz. Das Stift Melk beherbergt die frühen, das Stift Heiligenkreuz die späten Babenberger. Zahlreiche Familienmitglieder wurden jedoch zuerst im Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg bestattet, bevor sie – wie es auch die Intention beim genannten Adalbert war – im 13. Jahrhundert nach Heiligenkreuz transferiert wurden.³⁷ Dies ist für Richezza (†1182), die Gattin Heinrichs des Älteren von Mödling, belegt; ebenso für Heinrich ‚den Grausamen‘ (†1227), den Bruder Herzog Friedrichs II.; außerdem für Gertrud von Süpplingenburg (†1143), die erste Frau Heinrichs II., und deren Tochter Richardis († knapp vor 1200). Die bereits erwähnte geplante Umbettung des Klosterneuburger Vogtes und Sohns Leopolds III., Adalbert (†1138), ist ebenso in diesem Kontext zu nennen. Eventuell können auch noch Heinrich der Ältere (†1223) und Heinrich der Jüngere von Mödling (†1236) zu dieser Reihe hinzugezählt werden, wenngleich bei diesen beiden eine Überführung nicht gesichert ist.³⁸ Mit Sicherheit war die Herausgabe so vieler Mitglieder der ehemals herrschenden Dynastie ein herber Verlust für Klosterneuburg. Hatte das Stift schon nach dem Tod Leopolds III. (†1136) seinen Residenzstatus abgeben müssen, da Leopolds Söhne nicht in Klosterneuburg verblieben, verlor es im

³⁴ Vgl. zu „Gedächtnismedien“ unter anderem Benjamin Allgaier u. a.: Gedächtnis – Materialität – Schrift. Ein erinnerungskulturelles Modell zur Analyse schrifttragender Artefakte, in: Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte 69, 2019, S. 181–244, hier v. a. S. 186f., 192 und 198. Zu Medien der Erinnerung auch grundlegend Aleida Assmann, Jan Assmann: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis, in: Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, hg. v. Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt und Siegfried Weischenberg, Opladen 1994, S. 114–137, hier S. 124.

³⁵ Kapeller (Anm. 2), S. 99.

³⁶ Vgl. ebd., S. 75.

³⁷ Die Heiligenkreuzer Inschriften datieren wohl ins letzte Viertel des 13. Jh., vgl. Koch (Anm. 29), S. 208.

³⁸ Vgl. ebd., S. 196–199.

13. Jahrhundert auch die Bedeutung als Grablege und konnte lediglich die Überreste des Stifterpaars sowie einiger direkter Nachfahren der beiden behalten.³⁹

Diesen Verlust der Reputation als Grablege konnte die erfolgreiche Kanonisation des Stifters Ende des 15. Jahrhunderts zwar sicher teilweise kompensieren, jedoch bestimmt nicht aus dem kollektiven Gedächtnis der geistlichen Gemeinschaft tilgen. Der Versuch, die Personen, deren Grablegen verloren gingen, ebenso wie auch alle anderen Mitglieder der Dynastie durch Medien erneut im Kapitelsaal präsent zu machen, liegt nahe. Sunthayms Text ist dabei von größter Relevanz, wurde er doch genau dort, wo sich die bedeutendsten Gräber der Familie befinden, präsentiert. Der Kapitelsaal ist jener Ort der kirchlichen Institution, an dem Memorialquellen für das Totengedenken aufbewahrt wurden.⁴⁰ Die Präsenz von Namen in schriftlicher Form – wie bei einer Genealogie üblich – kann als Parallele zur mündlichen Nennung der Namen während des Totengedenkens gelten und bewahrt die Personen vor dem Vergessen.⁴¹ Der Kapitelsaal ist im Falle Klosterneuburgs aber mehr als das Innerste der Gemeinschaft: Er wurde zur Zeit der Kanonisation nicht mehr für die Abhaltung des Kapitels genutzt, seine symbolische Aufladung als elitärer, nur für die geistliche Gemeinschaft bestimmter Raum transformierte sich mit der Zeit also hin zu einer Öffnung für zahlreiche Personen, die zum Zweck des Andenkens zum Grab des neuen Heiligen pilgerten. Nachträglich rückt er somit in die Nähe des oft als Bestattungsort für Stifter geistlicher Institutionen gewählten Kreuzaltares, der Laien zugänglich war und gewann dadurch auch wirtschaftlichen Nutzen. Als Anziehungspunkt von Pilgern half er, Geld in die Kassen des Stiftes zu spielen.⁴²

³⁹ Vgl. Floridus Röhrig: Klosterneuburg, in: Ders.: Die bestehenden Stifte der Augustiner-Chorherren in Österreich, Südtirol und Polen, Klosterneuburg, Wien 1997, S. 99–193, hier S. 105.

⁴⁰ Vgl. Christine Sauer: *Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild 1100 bis 1350*, Göttingen 1993, S. 159.

⁴¹ Zur Bedeutung der Namensnennung während des Totengedenkens vgl. Otto Gerhard Oexle: *Memoria und Memorialüberlieferung im frühen Mittelalter*, in: *Die Wirklichkeit und das Wissen. Mittelalterforschung – Historische Kulturwissenschaft – Geschichte und Theorie der historischen Erkenntnis*, hg. v. Andrea von Hülsen-Esch, Bernhard Jussen, Frank Rexroth, Göttingen, Oakville 2011, S. 156–186, hier S. 167–176 sowie S. 110f., S. 119; Sauer (Anm. 40), S. 20f.

⁴² Vgl. Sauer (Anm. 40), S. 159f.; Ernst Schubert: *Drei Grabmäler des Thüringer Landgrafenhauses aus dem Kloster Reinhardsbrunn*, in: *Skulptur des Mittel-*

Sunthayms Text, überliefert auf einem schrifttragenden Artefakt mit Gedächtnisfunktion am Ort des Gedenkens und der Memoria, ruft alle Personen der Familie in Erinnerung.⁴³ Seine Personenbeschreibungen sind nach einem gemeinsamen, zugrundeliegenden Schema aufgebaut. Je nach Menge des Quellenmaterials hat der Verfasser die Möglichkeit, Textabschnitte mehr oder weniger auszuschmücken, gewisse Elemente spricht er aber in jedem Fall an. Diese sind: Name, Attribute, Eltern/Herkunft/Geschlecht, Ehepartner/Heirat, Nachkommen und Tod bzw. Grabstätte. Ein Beispiel verdeutlicht diese Zuordnung:

Agnes, ain ersame, frume fürstin, ain tochter hertzog Heinrichs von Ósterreich, genannt Jochsamergot, unnd fraun Theodoren, seiner gemähl. Die bestimbt frau Agnes warde durch irn vater, hertzog Heinrichn, vermählt herrn Steffan dem dritten unnd Klain, kúnigk ze Hungern, ain sun herrn Geysa des anndern, kúnigs ze Hungern. Frau Agnes hette kain kind mit kúnig Steffan, irm gemähl. Kúnig Steffan ligt begraben zu Stúlweissenburgk, aber frau Agnes ligt begraben ze Wienn zu den Schotten bey vater vnd müter.⁴⁴

Vor allem das reduzierte Schema, das hauptsächlich anhand der Texte der Frauen sichtbar wird, erinnert an ein Formular, das typisch für Memorialquellen und Grabmäler des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit ist.⁴⁵ In Verbindung mit der vorgesehenen Präsentation des Textes am Stiftergrab ist dies bemerkenswert. Andreas Zajic weist für spätmittelalterliche Prosa-Grabinschriften nach, dass diese in einem „meist recht festen Formular abgefaßt“⁴⁶ sind. Walter Koch bezeichnet die Inschriften des Spätmittelalters neben den frühchristlichen Inschriften als „jene mit der festesten Formularfixierung“⁴⁷. Das ab dem Jahr 1450 im niederösterreichischen Raum geläufige deutschsprachige Formular einer Grabinschrift besteht im Grunde entweder aus einer Übersetzung des lateinischen und setzt sich somit zusam-

alters, Funktion und Gestalt, hg. v. Friedrich Möbius, Ernst Schubert, Weimar 1987, S. 211–242, hier S. 220f.

⁴³ Vgl. Allgaier u. a. (Anm. 34), S. 198.

⁴⁴ Kapeller (Anm. 2), S. 139.

⁴⁵ Vgl. dazu allgemein Andreas Zajic: „Zu ewiger gedächtnis aufgericht“. Grabdenkmäler als Quelle für Memoria und Repräsentation von Adel und Bürgertum im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. Das Beispiel Niederösterreichs, Wien, München 2004.

⁴⁶ Zajic (Anm. 45), S. 241.

⁴⁷ Walter Koch: „Dem Got Genad“. Grabformular und Aufgaben der Epigraphik, in: Der Tod des Mächtigen. Kult und Kultur des Todes spätmittelalterlicher Herrscher, hg. v. Lothar Kolmer, Paderborn u. a. 1997, S. 181–299, hier S. 289.

men aus: „Anno domini / Datum / ist gestorben (starb/ ist verschieden/ entschlafen etc.) / N. N. / (und liegt hier begraben) / Segenswunsch“⁴⁸ oder aus einem konkret auf die Grabstelle bezogenen Formular: „Hie (da/hie unten/unter diesem Stein etc.) / ligt/ist begraben / N. N. / der/so/welcher gestorben ist (starb/verschieden/entschlafen ist etc.) / Datum und die abschließende Segensformel (seit etwa der Mitte des 15. Jahrhunderts regelmäßig) *dem got genad* o. ä.“⁴⁹. Der Schwerpunkt des Inschrifteninhalts verlegte sich im Laufe der Zeit vom Sterbevermerk – also der Mitteilung des Sterbedatums – auf die Grabbezeugung, also den Ort des Begräbnisses als Ausdruck der Memoria. Das Tagesdatum spielte eine Rolle für die Abhaltung eines Jahrestages, der Ort aber rückte in den Mittelpunkt, wenn es um die „Gewißheit der Einbettung des einzelnen Familienmitglieds in die Gemeinschaft der Lebenden und der Toten am Ort des Erbbegräbnisses“⁵⁰ ging, und wurde somit an den Beginn der Formeln verschoben. Gerade für den Ausdruck der Memoria war das Gedenken an der Grabstätte besonders wichtig. Nicht mehr das ‚Wann?‘, sondern das ‚Wo?‘ war von höchster Relevanz. Eine Betonung des Begräbnisortes lässt sich auch in den Textteilen der Babenberger-Genealogie Sunthayms finden, obwohl diese nicht materiell wie eine Grabinschrift an ein Grab gebunden ist. Bei den meisten Personen, die Sunthaym beschrieb, musste er allerdings den Ort der Grabstätte angeben, ein schlichtes *hie* reichte nicht aus, da die Personen eben nicht (mehr) vor Ort in Klosterneuburg begraben lagen.⁵¹

Auch hinsichtlich der Grabmäler sind es vor allem die Texte auf den Gräbern von Frauen, die einer klaren Struktur unterliegen. Andreas Zajic nennt für Frauengräber adeliger und bürgerlicher Frauen des 16. Jahrhunderts mehrere „relativ konstante[...] Informationselemente[...]“⁵². Diese sind: Todesnachricht mit der Nennung des Namens, des Familiennamens, der Herkunft und des Sterbedatums; Alter; Dauer des Ehestandes; Anzahl der in der Ehe gezeugten teilweise namentlich genannten Kinder; moralische Haltung und den abschließenden Segenswunsch.⁵³ Parallelen zu Sunthayms Formular sind erkennbar, alleine allerdings nicht aussagekräftig, handelt es sich doch hierbei allgemein um die wichtigsten Eckdaten von Personen.

⁴⁸ Zajic (Anm. 45), S. 243.

⁴⁹ Ebd., S. 244.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 252.

⁵¹ Zur Bedeutung von Grablegen als Merkmale von Residenzen – wie sie auch Klosterneuburg einmal war vgl. Otto Gerhard Oexle: Die Memoria Heinrichs des Löwen, in: Memoria in der Gesellschaft des Mittelalters, hg. v. Dieter Geuenich und Otto Gerhard Oexle, Göttingen 1994, S. 128–177, hier S. 177.

⁵² Zajic (Anm. 45), S. 274.

⁵³ Vgl. ebd.

Ein Vergleich zwischen Sarginschriften und Memorialquellen führt die Parallelen jedoch weiter. Sarginschriften können für Familienangehörige als „dreidimensionale[s] Familienbuch“⁵⁴ fungieren. Für die Sunthaym-Tafeln wird dieser Gedanke in umgekehrter Weise bedeutsam: Eine Quelle erwähnt, dass die Tafeln einst in Rahmen zu einem Tafelbuch zusammengesteckt werden konnten.⁵⁵ Somit könnten sie sogar buchstäblich als dreidimensionales Familienbuch präsentiert gewesen sein. Wenn Sarginschriften als Familienbuch fungieren können, warum dann nicht auch ein Familienbuch als Sarg- oder Grabinschrift? Die Sunthaym-Tafeln stehen so symbolisch für die Grabinschriften nicht (mehr) vorhandener Gräber von Personen. Die Institution des Stiftes kam also durch die textuelle Repräsentation der Inschriften der Memoria dieser Personen nach und nutzte zusätzlich die Möglichkeit, Pilgerinnen und Pilger als potentielle Geldgeber über die Bedeutung des Stiftsgründers und damit auch des Stiftes zu informieren. Der wirtschaftliche Aspekt war demnach nicht zu verachten. Somit konnte das Stift zweierlei Vorteile nutzen: Zum einen – ganz banal – den monetären, zum anderen konnte es seine Reputation als Babenbergergrablege bis zu einem gewissen Grad aufrechterhalten beziehungsweise reaktivieren.

Wenn der Fokus auf das dekorative Element gerichtet wird, lässt sich ein weiterer Vergleich zwischen Sunthayms Babenberger-Genealogie und den Inschriften spätmittelalterlicher Grabdenkmäler ziehen. Inschriften von Grabdenkmälern wurden im fortschreitenden 15. Jahrhundert immer mehr zur Nebensache und nahmen eine eher untergeordnete Funktion ein. Der performative Aspekt der Präsenz hatte mehr Bedeutung als die tatsächliche Mitteilung. Andere Elemente, etwa Wappen und Dekor, traten in den Vordergrund.⁵⁶ Auch dies lässt sich an den Sunthaym-Tafeln beziehungsweise am gesamten Werkkomplex beobachten. Vermutlich konnten die Tafeln nur aus einer gewissen Entfernung betrachtet werden, denn in den Rechnungsbüchern ist der Ankauf eines Schlosses für eine Absperrung überliefert, der sich möglicherweise auf die Sunthaym-Tafeln bezieht.⁵⁷ Durch die relativ kleine Schrift war eine tatsächliche Lektüre des Textes bei einer Betrachtung aus der Entfernung kaum möglich. Dem Text kommt in diesem Fall lediglich eine dekorative und beglaubigende Bedeutung zu. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Präsenz des Geschriebenen und bildlich Dargestell-

⁵⁴ Ebd., S. 284.

⁵⁵ Vgl. Fischer (Anm. 4), S. 237.

⁵⁶ Vgl. Koch (Anm. 29), S. 290.

⁵⁷ Vgl. Floridus Röhrig: Das kunstgeschichtliche Material aus den Klosterneuburger Rechnungsbüchern des 16. Jahrhunderts, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, N. F. 7, 1971, S. 135–216, hier S. 146. Letztlich ist nicht klar, ob es sich bei den genannten Tafeln tatsächlich um die Sunthaym-Tafeln handelt.

ten.⁵⁸ Somit ist der Textzeuge auch durchaus als „Memorialbild“ zu verstehen, das ganz im Sinne des Stifter- beziehungsweise Totenkults am Grab präsentiert wird.⁵⁹ Die Genealogie fungiert in ihren unterschiedlichen Präsentationsformen als (Grab-)Inscription. Der Text und die Inschriftlichkeit desselben können die körperliche Präsenz der verlorenen Familienmitglieder ersetzen.⁶⁰

Durch die Erstellung des Werkkomplexes und dessen intendierte Präsentation am Grab des Stifterehepaars zeigt sich die memoriale Funktion. Aufgrund des gewählten Präsentationsrahmens und der symbolischen Aufladung des Präsentationsortes erhielt die Genealogie während der Rezeption durch Pilgerinnen und Pilger oder Angehörige des Konventes Sepulkralkarakter und kompensierte somit den Verlust der Gräber der Dynastie. Die Personen erlangten im Sinne der Memoria symbolische Präsenz im Raum.

3. Fazit

Grabmäler und deren Inschriften sind für die Babenberger-Genealogie Ladislaus Sunthayms auf mehreren Ebenen von Bedeutung. Sie fungieren zum einen als wichtige Quelle zur Erstellung des Textes, für die Beschreibung mancher Personen sind sie auch die einzige verfügbare Quelle. Außerdem scheinen sie für den Verfasser einen hohen Authentizitätsgrad zu besitzen. In späteren Texten Sunthayms wird die Rolle der Epitaphien dann sogar noch gestärkt. So werden in der Habsburger-Genealogie des Ravensburger Geist-

⁵⁸ Vgl. das Phänomen der Aura bei Allgaier u. a. (Anm. 34), S. 194–197; zur restringierten Sichtbarkeit Wilfried E. Keil u. a.: Präsenz, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Geschriebenem und Artefakten. Zur Einführung des Bandes, in: Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und Unsichtbarkeit, hg. v. Wilfried E. Keil u. a., Berlin, Boston 2018, S. 1–15, hier S. 3; Martin Fitzenreiter: (Un)Zugänglichkeit. Über Performanz und Emergenz von Schrift und Bild, in: Schrifträger – Textträger. Zur materiellen Präsenz des Geschriebenen in frühen Gesellschaften, hg. v. Annette Kehnel, Diamantis Panagiotopoulos, Berlin, Boston, München 2014, S. 179–208, hier S. 183.

⁵⁹ Vgl. Otto Gerhard Oexle: Memoria und Memorialbild, in: Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter, hg. v. Karl Schmid, Joachim Wollasch, München 1984, S. 384–440, hier S. 390–392, S. 402, S. 415–418.

⁶⁰ Dazu vgl. auch Kapeller (Anm. 2), S. 215–217.

lichen Texte der Epitaphien wörtlich wiedergegeben und der deutsche Text durch die somit auftretenden lateinischen Passagen unterbrochen.⁶¹

Zum anderen wird Sunthayms Text selbst zur Inschrift, wenn die Rahmenbedingungen der Präsentation und der Kontext dies ermöglichen. Durch seine unterschiedlichen Präsentationsmodi und Funktionen zeigt er sich in seiner Bedeutung besonders wandelbar. Je nachdem, wo und wie der Text präsentiert wird, kann ein anderes Element hervorgehoben werden. Mit seinen zugehörigen Medien, seinem Inhalt und seiner Rezeption steht der Ende des 15. Jahrhunderts entstandene Text damit an den Grenzen von Lokomobilität und Lokostatik, von Text und Bild, von Eigenständigkeit und Multimedialität, von Säkularität und Sakralität und von Schrift und Inschrift.

⁶¹ Vgl. Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Cod. B 4, fol. 4r, 14v, 16r.

Matthias Heiduk (Erlangen-Nürnberg)

„Was oben ist, ist gleich dem unten“
Die Inschrift der Smaragdtafel und das Imaginarium von den Anfängen der Alchemie

Das Wissen von den Geheimnissen der Materie, ihrer Zusammensetzung, Bindungen und Vervollkommnung durch Transmutation – kurz: von der Alchemie – stammt von einer Inschrift, darin stimmen die mythischen Erzählungen über den Ursprung dieser Wissenschaft überein. Einigkeit besteht auch über den Autor und Gründervater der Alchemie, den dreifach großen Hermes. Hermes Trismegistos lautet der griechische Name der Gestalt, die zunächst für den ägyptischen Gott der Weisheit, Thoth, stand, in die aber bald weitere mythische Heroen aus verschiedenen Teilen des antiken Orients amalgamierten. Diese Vielgestaltigkeit führte in manchen Legenden wiederum zu einer Unterscheidung von drei Hermen als Ahnen geheimen Wissens.¹ Ob die Inschrift des Trismegistos, um es der Einfachheit wegen in diesem Beitrag beim Singular zu belassen, allerdings auf einer Säule, auf einer Statue oder einer Tafel angebracht war und ob dieses Artefakt zu einer Grabes- oder Tempelarchitektur gehörte: über diese Details herrscht in der mythischen Überlieferung Uneinigkeit. Seit dem 8. Jahrhundert findet sich in der arabischen Literatur die wirkmächtigste Variante des Mythos, die mit der Übersetzung ins Lateinische Mitte des 12. Jahrhunderts auch zu den frü-

¹ Bereits antike Offenbarungstexte der hermetischen Tradition wie der sogenannte „Asclepius“ spielen auf eine Genealogie verschiedener Weisheitsträger mit Namen Hermes an. In konzentrierter Form präsentiert im 9. Jh. Abū Ma’shar die legendenhafte Abfolge von drei Hermen; vgl. Charles Burnett: *The Legend of the Three Hermes and Abū Ma’shar’s Kitāb al-Ulūf* in the Latin Middle Ages, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 39, 1976, S. 231–234. In verschiedenen Varianten findet sich diese Legende auch in der lateinischen Überlieferung des Mittelalters; vgl. Matthias Heiduk: *Offene Geheimnisse – Hermetische Texte und verborgenes Wissen in der mittelalterlichen Rezeption von Augustinus bis Albertus Magnus*, Freiburg/Breisgau 2008, S. 183–185.

hesten Zeugnissen der westlichen Alchemie-Tradition zählt.² Demnach habe Apollonios, ein angeblich mit Wunderkräften ausgestatteter Asket des 1. Jahrhunderts, die Inschrift in einem geheimen Gewölbe unter einer Hermesstatue in seiner Heimatstadt Tyana gefunden. Dort bot sich dem Finder folgendes Bild:

[...] den Raum des Gewölbes betretend fand ich einen Greis, der auf einem goldenen Schemel saß. In seiner Hand war eine Tafel aus tiefgrünem Smaragd, auf der diese Reihe von Buchstaben zu erkennen war: Hier wird die fassbare Wirksamkeit der Natur beschrieben.³

Zum Fundkontext der Inschrift zählt neben der Smaragdtafel noch das „Buch über das Geheimnis der Schöpfung“, das der Finder Apollonios an sich nimmt. Dieses Buch wiederum bildet die Brücke aus der Fiktion der Auffindungslegende in die Realität der Leserschaft, denn seine Abschrift ist genau die kosmologisch-naturkundliche Abhandlung, die die Leser in Händen halten und die wiederum die Legende und den Inschriftentext der Smaragdtafel kolportiert.⁴ Insbesondere der orientalische Erzählschatz kennt zahlreiche Varianten von Inschriften des Hermes Trismegistos, die aus Verstecken geborgen werden müssen, auch die Mittlerfiguren wechseln in diesen Szenen-

² Die meisten Titel zur Alchemiegeschichte im Westen benennen nach der Datierung eines Übersetzerprologs das Jahr 1144 als Startpunkt für die Übertragung arabischer Werke zur Alchemie ins Lateinische. Die Zuordnung des Prologs erfolgt in der handschriftlichen Überlieferung jedoch nicht eindeutig. Die früheste lateinische Fassung der Smaragdtafel im Rahmen des „De secretis naturae“ ist vermutlich ebenfalls in den 1140er Jahren erfolgt. Für einen rezenten Überblick zur Forschungsdiskussion um die frühesten Überlieferungen der lateinischen Alchemie siehe: Matthias Heiduk: A Quest for Longevity? A New Approach to the Earliest Testimonies of Medieval Alchemy, in: Longevity and Immortality. Europe – Islam – Asia, hg. v. Agostino Paravicini Bagliani, Firenze 2018, S. 227–254.

³ [...] *cripte meatus ingrediens, senem quendam in aureo scabillo residentem inveni. In cuius manu erat tabula viridissimi smaragdini huiusmodi litterarum ordine prenotata: Hic expressa nature inscribitur efficacia* [...] (Le ‚De secretis naturae‘ du Pseudo-Apollonius de Tyane, traduction latine par Hugues de Santalla du ‚Kitāb sirr al-ḥalīqa‘, hg. v. Françoise Hudry, in: Chrysopoeia 6, 1997–99, S. 1–154, hier S. 24). Diese und die folgenden Übersetzungen stammen – wenn nichts anderes angegeben – vom Verfasser.

⁴ Zum arabischen ‚Kitāb sirr al-ḥalīqa‘ und der lateinischen Übersetzung unter dem Titel ‚De secretis naturae‘ siehe die immer noch grundlegende Studie von Ursula Weisser: Das ‚Buch über das Geheimnis der Schöpfung‘ von Pseudo-Apollonios von Tyana, Berlin, New York 1980.

rien. Beim „Schatz des Alexander“ handelt es sich beispielsweise um Inschriften auf Goldtafeln, einst für den Makedonenkönig gefertigt, die nun in der Fundgeschichte aus der doppelten Wand eines Bergklosters hervorgeholt werden.⁵ In Anspielung auf die Patriarchengräber diente in anderen Erzählungen Hebron als Versteck und Marmor als Inschriftenträger.⁶ In einer Traumvision erblickt Muḥammad ibn Umail den thronenden Hermes mit der Inschriftentafel, aber nicht in einem unterirdischen Gewölbe, sondern in einem ägyptischen Tempel.⁷

Die legendenhafte Rahmenerzählung von der Auffindung vom „Buch über das Geheimnis der Schöpfung“ und der Smaragdtafel steht im Zusammenhang mit parallelen Überlieferungen in weiteren Texten, die auf die mythische Urheberchaft des Hermes Trismegistos zurückgeführt werden. Diese Texte befassen sich nicht nur mit Alchemie, sondern auch mit Philosophie und Kosmologie, Astrologie und mit der Herstellung von magischen Talismanen. Trotz ihrer inhaltlichen Heterogenität werden sie auch in der modernen Forschung nach ihrem gemeinsamen Etikett der Offenbarung des Hermes als *Hermetica* oder hermetische Literatur bezeichnet.⁸ Auf dem Feld der Alchemie erweist sich die Verbindung zu Hermes allerdings als besonders nachhaltig, was sich nicht zuletzt im deutschen Sprachgebrauch an der Bezeichnung ‚hermetische Kunst‘ für die Alchemie oder am Ausdruck ‚hermetisch verschlossen‘ – abgeleitet vom Siegel des Hermes zum Verschluss von Laborgefäßen – ablesen lässt.⁹ Die mythischen Rahmenerzählungen der hermetischen Literatur charakterisieren die Texte als vorsintflutliches Wissen göttlichen Ursprungs um die okkulten Kräfte der Natur, das verborgenen Orten wie versteckten Höhlen, Grabkammern, Pyramiden oder Tempelanlagen entnommen wurde. Die Inschriften auf besonderen Materialien wie Gold

⁵ Vgl. Julius Ruska: *Tabula Smaragdina*. Ein Beitrag zur Geschichte der hermetischen Literatur, Heidelberg 1926, S. 68–79.

⁶ Diese Variante findet sich in den Auffindungslegenden einer Fassung des „Liber dabessi“ und des „Liber septem planetarum ex scientia Abel“; vgl. Andrée Colinet: *Le livre d'Hermès intitulé „Liber dabessi“ ou „Liber rebis“*, in: *Studi Medievali* 36, 1995, S. 1011–1052, hier S. 1019; Paolo Lucentini: *Art. Hermetic Literature II: Latin Middle Ages*, in: *Dictionary of Gnosis and Western Esotericism*, hg. v. Wouter Hanegraaff, Leiden, Boston 2006, S. 499–529, hier S. 519f.

⁷ Siehe unten den Abschnitt zur „Aurora consurgens“.

⁸ Vgl. exemplarisch den Überblick bei Roelof von den Broek, Paolo Lucentini, Pierre Lory, Antoine Faivre: *Art. Hermetic Literature I–IV*, in: *Dictionary of Gnosis* (Anm. 6), S. 487–544.

⁹ Siehe z. B. Emil E. Ploss u. a.: *Alchimia. Ideologie und Technologie*, München 1970, S. 32.

oder Smaragd unterstreichen den unabänderlichen Charakter der Offenbarung. Der Smaragd als Stein des Hermes und als am häufigsten genannter Edelstein in alchemischen Rezepturen ist natürlich kein zufälliger Träger der Inschrift in der Geschichte vom Fund des Apollonios.¹⁰

Der fiktive Gründungsmythos, wie er in der Auffindungslegende erzählt wird, ist nur der eine Zusammenhang, in dem die Smaragdtafel und ihre Inschrift erscheinen. Das Artefakt selbst und der Akt der Einschreibung verbleiben im Bereich der Fiktion, aber der Text der Inschrift tritt aus ihm heraus und erlangt gleichsam reale Mobilität und Wirkung in einer überaus reichen Rezeption. Auch heute ist die Smaragdtafel noch sehr gegenwärtig. So bietet sie Stoff für Bestseller der esoterischen Ratgeberliteratur, bei denen auch nicht davor gescheut wird zu suggerieren, mit ihrer Hilfe könnten noch auf dem Sterbebett Krankheiten besiegt werden.¹¹ Sie steht auch im Mittelpunkt eines Horrorfilms in der Kulisse der Katakomben von Paris¹² und ihr ist ein Oratorium für Orchester, Orgel, Chor und Solisten gewidmet.¹³ Eine giftig grün schimmernde Kunststoff-Replik mit phantasievollen Schriftzeichen kursiert als Fotoobjekt auf Buchcovern und in Bildergalerien.¹⁴ Die Inschrift markiert somit einen Imaginationsraum für zahlreiche Spekulationen und Phantasien. In der über viele Jahrhunderte währenden Imaginationsgeschichte der Smaragdtafel ist jedoch nicht nur der Textinhalt von Bedeutung, wie im Folgenden aufgezeigt werden soll, auch die Materialität der Inschrift bleibt ein zentraler symbolischer Bezugspunkt. Sie wird immer wieder neu visualisiert und kann dabei ihre Natur zwischen lokomobilem und lokostatischem Artefakt wechseln.

Die folgenden Ausführungen sind in drei Teile gegliedert. Im ersten Teil steht der Imaginationsraum um den Inschriftentext im Vordergrund. Dabei wird sehr knapp seine Überlieferungsgeschichte umrissen und exemplarisch auf seine Rezeption in der westlichen Alchemie eingegangen, in der er haupt-

¹⁰ Vgl. Manuel Bachmann, Thomas Hofmeier: Geheimnisse der Alchemie. Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung in Basel, St. Gallen und Amsterdam 1999, Basel 1999, S. 40. Im mittelalterlichen Sprachgebrauch bezeichnete „Smaragd“ allerdings häufig verschiedene grüne Steine und Mineralien, beispielsweise auch Malachit.

¹¹ Rhonda Byrne: *The Secret*, New York 2006.

¹² John Erick Dowdle (Regie): *As Above, So Below*, USA 2014.

¹³ Werner Parecker: *Mystisches Oratorium „Tabula Smaragdina“* nach Texten von Hermes Trismegistos, 2015.

¹⁴ Exemplarische Abbildungen dieser Replik finden sich online unter: <https://www.dreamstime.com/searching-tabula-smaragdina-abandoned-cave-sanctuary-adventurer-ancient-trace-mysterious-emerald-tablet-finding-famous-image194237521> (Stand: 9.4.2021).

sächlich unter seinem lateinischen Titel „Tabula smaragdina“ bekannt ist. Einige Bildzeugnisse als Beispiele der Visualisierung der Inschrift stellt der zweite Teil vor. Dabei steht der Gedanke im Vordergrund, dass diese Bilder nicht der bloßen Illustration von Texten dienen, sondern eigenständige Medien der Vermittlung darstellen und somit weitere Imaginationsräume eröffnen. Im abschließenden dritten Teil sollen die Funktionen der Inschrift auf der Smaragdtafel resümiert werden.

1.

Von *dem einen* Inschriftentext der „Tabula smaragdina“ lässt sich genau genommen nicht sprechen. Allein der abendländischen Rezeption liegen drei unterschiedliche lateinische Überlieferungen vor, die in nochmals divergierenden Fassungen auftreten können. Bereits seit dem 13. Jahrhundert erfolgten Übersetzungen in die europäischen Vernakularsprachen, die insbesondere seit der Frühen Neuzeit Ausgangspunkte zahlloser mehr oder weniger freier Adaptionen bildeten.¹⁵ Nach bisherigem Erkenntnisstand ist das kosmologisch-naturkundliche Kompendium „De secretis naturae“ in der Übersetzung des Hugo von Santalla, die Mitte des 12. Jahrhunderts angefertigt wurde, der Beginn der lateinischen Tradition der Smaragdtafel. In der Vorrede des Werks findet sich die eingangs zitierte Auffindungslegende des Apollonios und die Tafelinschrift selbst am Ende.¹⁶ Auch die beiden anderen lateinischen Fassungen der Inschrift existierten zunächst nicht in eigenständiger Tradierung. Die eine wurde durch die Übersetzung des „Sirr al-asrar“ unter dem lateinischen Titel „Secretum secretorum“ seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Umlauf gebracht. Dabei handelt es sich um die berühmte pseudoepigraphische Unterweisung Alexanders des Großen durch Aristoteles.¹⁷ Über 350 mittelalterliche Handschriften der „Secretum“-Version mit

¹⁵ Vgl. Joachim Telle: Art. Tabula smaragdina, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, 2. Aufl. 9, 1995, Sp. 567–569; Didier Kahn: Hermès Trismégiste – La Table d’Émeraude, Paris 1995; Bachmann, Hofmeier (Anm. 10), S. 22–41.

¹⁶ Siehe Angaben in Anm. 3 und 4.

¹⁷ Secretum secretorum cum glossis et notulis Fratis Rogeri, hg. v. Robert Steele, Opera hactenus inedita Rogeri Baconis, Bd. 5, Oxford 1920. Aus der zahlreichen Literatur zum „Secretum secretorum“ siehe exemplarisch: Pseudo-Aristotle: The ‚Secret of Secrets‘. Sources and Influences, hg. v. W. F. Ryan, Charles B. Schmitt, London 1982; Gundolf Keil: Art. Secretum secretorum, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon, 2. Aufl. 8, 1992, Sp. 993–1013; Steven J. Williams: The Secret of Secrets. The Scholarly

„Tabula“ sind noch heute erhalten.¹⁸ Es stellt damit die bekannteste Grundfassung der Smaragdtafel und zugleich die Quelle des größten Variantenreichtums dar. Die andere und dritte Version ist seit dem 13. Jahrhundert im „Liber dabessi“ oder „Liber Hermetis de alchimia“ handschriftlich bezeugt.¹⁹ Wie die beiden bereits genannten Fassungen handelt es sich auch hier um eine Übertragung aus dem Arabischen. Möglicherweise kursierte diese dritte Fassung auch in einer eigenständigen Tradition. Der Textbestand liegt jedenfalls auch dem Kommentar des Hortulanus aus dem 14. Jahrhundert zugrunde, dessen Einfluss auf die Verbreitung und Rezeption der „Tabula“ der Variante im „Secretum secretorum“ kaum nachsteht.²⁰ Der folgenden Übersetzung, die einen Eindruck von der enigmatischen Bildhaftigkeit des Textes vermitteln möchte, liegt diese dritte Fassung der Smaragdtafel zugrunde:

Das Wahre ohne Lüge ist gewiss und am wahrhaftigsten: Was oben ist, ist gleich dem unten, und was unten ist, ist gleich dem, was oben ist. Sie bereiten das Wunder der einen Sache. Gleichwie alle Dinge vom Einen durch Denken des Einen hervorgegangen sind, so sind alle Dinge mittels Anpassung aus diesem Einen geboren. Sein Vater ist die Sonne, seine Mutter ist der Mond. Die Luft hat es in ihrem Leib getragen. Die Erde ist seine Amme. Hier ist der Vater aller Wunderwerke der gesamten Welt. Seine Kraft ist unvermindert. Wenn es in der Erde gewesen ist, wird es die Erde vom Feuer trennen, das Lockere vom Dichten. Mit großer Schöpferkraft steigt es lieblich in den Himmel auf. Es kommt wieder auf die Erde herab und nimmt die Kraft der oberen und unteren Dinge in sich auf. So besitzt du den Glanz der hellen Welt. Dadurch weicht alle Dunkelheit von dir. Es ist die gesamte starke Kraft der Stärke, weil es jede feine Sache bezwingen und jede massive Sache durchdringen wird. Auf diese

Career of a Pseudo-Aristotelian Text in the Latin Middle Ages, Ann Arbor 2003.

- ¹⁸ Pseudo-Aristoteles Latinus. A Guide to Latin Works Falsely Attributed to Aristotle Before 1500, hg. v. Charles B. Schmitt, Dilwyn Knox, London 1985, S. 54–75.
- ¹⁹ Robert Steele, Dorothy Waley Singer: The Emerald Table, in: Proceedings of the Royal Society of Medicine 21, 1928, Heft 1, S. 485–501; Colinet (Anm. 6).
- ²⁰ William R. Newman: Art. Hortulanus, in: Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft, 1998, S. 183; Antoine Calvet: L'alchimie au Moyen Âge. XII^e–XV^e siècles, Paris 2018, S. 32f. Den frühen Druckfassungen des Hortulanus-Kommentars ist diese Tabula-Fassung sogar vorangestellt; vgl. Kahn (Anm. 15), S. 42.

Weise ist die Welt geschaffen worden. Wundersame Anpassungen werden geschehen durch das Gesetz, wie es hier steht.²¹

Im mythischen Duktus der „Tabula“ liegt ein klassisches Zeugnis der an Metaphern, Allegorien und Decknamen reichen Literatur der Alchemie vor. Wer sie für auf Anhieb unverständlich hält, sei getröstet: weder die historischen Kommentare in der Alchemiegeschichte sind sich über ihre Deutung einig, noch vermag die moderne Forschung bislang eine überzeugende Interpretation vorzulegen. Der Blick auf ihre Rezeptionsgeschichte zeigt, dass die „Tabula“ als ein zentrales Dokument zu den grundlegenden Vorgängen im alchemischen *opus* um die Freilegung der *prima materia* des Ausgangsstoffes und seine Veredelung durch Transmutation mit Hilfe des Elixiers oder Steins der Philosophen gelesen wurde. Für Albertus Magnus († 1280) beispielsweise stellte die Alchemie ein bevorzugtes Feld der Naturbeobachtung dar, da sie die Kunst sei, welche die Natur am besten imitiere. Die Smaragdtafel zitierte er mehrfach, um die Abhängigkeiten der Materie vom Einfluss der Gestirne zu beschreiben, ganz nach den Eingangsworten des Hermes über die Wechselwirkungen zwischen Himmelssphären und irdischen Elementen. Die Bezeichnung der Erde als Nährmutter der Metalle bestätigte für ihn das Modell, nach dem die konkrete Beschaffenheit der Metalle mittels des Mengenverhältnisses ihrer Elemente zu den Gestirnen bestimmt wird:

Dabei behaupteten sie, durch die je andere Verhältniszahl ihrer Zusammensetzung erhielten sie die Stoffmischung der sieben Planeten. Der Erfinder dieser Meinung ist wohl Hermes, dem dann Platon gefolgt ist. Von den beiden haben es anscheinend die Alchimisten übernommen. Sie behaupten ja, den Edelsteinen sei die Kraft der Sterne und ihrer Bildanordnungen eingegeben, und die sieben Arten der Metalle seien nach den sieben Planeten der unteren Himmelssphären aufgebaut und geprägt [...]. Diese Ansicht bestätigt, wie es scheint, Vater Hermes Trismegistos. Er bezeichnet die Erde als die Mutter der Metalle,

²¹ *Verum sine mendacio, certum, certissimum. Quod est superius est sicut quod inferius, et quod inferius est sicut quod est superius. Ad preparanda miracula rei unius. Sicut res omnes ab una fuerunt meditatione unius, et sic sunt nate res omnes ab hac re una aptatione. Pater ejus sol, mater ejus luna. Portavit illuc ventus in ventre suo. Nutrix ejus terra est. Pater omnis Telesmi tocius mundi hic est. Vis ejus integra est. Si versa fuerit in terram separabit terram ab igne, subtile a spisso. Suaviter cum magno ingenio ascendit a terra in celum. Iterum descendit in terram, et recipit vim superiorem atque inferiorem. Sicque habebis gloriam claritatis mundi. Ideo fugiet a te monis obscuritas. Hic est tocius foritudinis fortitudo fortis, quia vincet omnem rem subtilem, omnemque rem solidam penetrabit. Sicut hic mundus creatus est. Hinc erunt aptationes mirabiles quarum mos hic est* (Steele, Singer [Anm. 19], S. 492).

den Himmel als den Vater, und er nimmt an, die Erde werde überall – auf den Bergen, in den Ebenen, im Wasser und an allen anderen Stellen – mit den Metallen geschwängert.²²

Auch im Wissenschaftskonzept von Albertus' Zeitgenossen Roger Bacon († nach 1292) nahm die Alchemie eine zentrale Rolle als die Disziplin ein, die die Entstehung der Dinge aus den Elementen am besten erklären könne. Aus seiner Feder stammt ein Kommentar zur „Tabula“, aus dem seine Ansicht über das Wesen des Steins der Philosophen, dem zentralen Gegenstand des alchemischen Prozesses, hervorgeht. Der Stein stehe für den Beginn jeglicher alchemischer Operation, sei sie mineralisch, pflanzlich oder tierisch. Auch der menschliche Körper vollziehe ein alchemisches Werk etwa im Blut, das die vier Körpersäfte vereine.²³ Einige Dicta der Smaragdtafel legte Roger Bacon sehr konkret aus. So stehe nach üblicher alchemischer Lesart die Sonne für Gold und der Mond für Silber oder das Aufsteigen in den Himmel und das wieder auf die Erde Herabkommen symbolisiere die Vorgänge der Destillation und Sublimation und damit den Niederschlag des Stoffes an der Gefäßoberseite oder -unterseite.²⁴

Auch im Tabula-Kommentar des Hortulanus steht eine konkrete Ausdeutung der enigmatischen Sätze im Vordergrund. Hier werden sie vor allem auf den „Stein“ bezogen, also auf das aus der *materia prima* gewonnene alchemische Produkt, mit dessen Hilfe die Transmutation und damit die Veredelung von Metallen und anderen Stoffen gelingen soll. Die Identität des Kommentators hinter dem spielerischen Pseudonym Hortulanus konnte bis-

²² Albertus Magnus: Ausgewählte Texte, Lateinisch – Deutsch, hg. v. Albert Fries, Darmstadt 2012, S. 81. Der lateinische Text lautet: [A]sserentes, quod haec propter diversos numeros suae compositionis complexionem acquirunt septem planetarum. Hermes autem huiusmodi auctor videtur esse sententiae, licet Plato postea fuerit hunc in opinione imitatus. Hoc autem ab his alchimici videntur accepisse, asserentes lapides pretiosos stellarum et imaginum habere virtutem, septem autem genera metallorum formas habere secundum septem planetas inferiorum orbium [...]. Hanc opinionem pater Hermes Trismegistus approbare videtur, qui dicit terram esse matrem metallorum, et caelum patrem, et impregnari terram ad hoc in montibus, campestribus planis, et in aquis, et ceteris omnibus locis (Beati Alberti Magni Ratisbonensis Episcopi, Ordinis Praedicatorum Opera omnia, hg. v. Auguste Borgnet, Bd. 5, Paris 1890, S. 66).

²³ Vgl. Secretum secretorum (Anm. 17), S. 117, Anm. 5.

²⁴ Unde per solem potest intelligi aurum et per lunam argentum, et hic est mos alkimistarum. – Per distillationes, scilicet, et sublimaciones usque ad summitatem vasorum et iterum colligitur in fundo eorum, quia sepius fiunt sublimaciones et distillaciones earum rerum (ebd., S. 116, Anm. 5 und 13).

lang nicht geklärt werden. Seine Gleichsetzung mit dem Poeten Johannes de Garlandia († nach 1272) beruht auf einer Fehlzuschreibung im 16. Jahrhundert, die allerdings seitdem folgenreich die älteren Publikationen durchzieht. Aufgrund der frühesten Überlieferungen, allen voran einer Handschrift aus St. Gallen, geht die Forschung heute von einer Persönlichkeit des 14. Jahrhunderts aus.²⁵ Bereits das Dictum „Was oben ist, ist gleich dem unten“ wird von Hortulanus nicht als allgemeine Makro-Mikrokosmos-Analogie verstanden, sondern als Hinweis auf zwei Komponenten des Steins, einen volatilen aufsteigenden Teil und einen fixen, klaren Teil. Die feste Komponente sei die Erde oder das Ferment und die flüchtige die Seele, die den gesamten Stein belebe. Durch Trennung und Vereinigung der beiden Komponenten ließen sich im alchemischen Prozess viele Wunder bewirken.²⁶ Sonne und Mond deutet Hortulanus ebenfalls als Symbole für Gold und Silber, aber als die künstlichen, durch den alchemischen Prozess gewonnenen Formen der Metalle. Durch Multiplikation erzeuge das künstliche Gold weiteres Gold, deshalb sei diese Sonne der zeugende Vater. Der empfangende Stoff, Mond oder Mutter genannt, sei hingegen das Silber der Philosophen.²⁷ Weitere Passagen der „Tabula“ spielen laut Hortulanus auf Vorgänge im Labor an. Die Erde vom Feuer zu trennen und das Lockere vom Dichten, sei die Trennung der Komponenten des Steins durch die *dissolutio*, die Auflösung, mit der der Stein von Schmutz befreit und rein gehalten werden könne.²⁸ Die Rede vom Aufstieg in den Himmel und wieder Herabkommen auf die Erde verweise auf die Vorgänge der Sublimation und der Verfestigung im Prozess.²⁹ Der Glanz der Welt schließlich stünde für die Wirkkraft des Steins:

„Dadurch weicht alle Dunkelheit von dir“, das heißt alle Not und Krankheit, weil der so hergestellte Stein Heilmittel gegen alle Krankheiten ist. „Er ist die gesamte starke Kraft der Stärke“, weil es keinen Vergleich anderer Kräfte dieser Welt zur Kraft dieses Steins gibt.³⁰

Von der naturkundlichen Literatur des Mittelalters ausgehend erfreute sich die Smaragdtafel in den folgenden Jahrhunderten unerreichter Popularität

²⁵ Bachmann, Hofmeier (Anm. 10), S. 32f.

²⁶ Text der frühesten Druckfassung nach Ruska (Anm. 5), S. 182 (Cap. II).

²⁷ Ebd., S. 183 (Cap IV).

²⁸ Ebd., S. 184 (Cap. VII).

²⁹ Ebd., S. 184f. (Cap. VIII–IX).

³⁰ *Ideo fugiet a te omnis obscuritas. Id est, omnis inopia et aegritudo. Quia lapis sic factus, omnis aegritudinis est curativus. Hic est totius fortitudinis fortitudo fortis. Quia nulla est comparatio aliarum fortitudinum huius mundi, ad fortitudinem huius lapidis* (ebd., S. 185 [Cap. X]).

unter Rezipienten alchemischer Lehren, darunter Anhänger des Paracelsus, Athanasius Kircher, im Umfeld der Freimaurerei und unter Vertretern der Romantik.³¹ Das Beispiel eines Kommentars zur „Tabula“ aus den 1680er Jahren verdeutlicht, welche Schlüsselrolle die in der Smaragdtafel niedergelegten Grundsätze noch im Wissenschaftsverständnis Isaac Newtons einnahm.³² Für ihn steht der alchemische Prozess nämlich analog zum Schöpfungsakt. Nach Newton verleiht ein aktives geistiges Prinzip der passiven Materie des Universums Gestalt. Dies geschehe mittels Vorgängen des Entstehens, des Wachstums und der Zersetzung. Wie in der Alchemie durch die Transmutation die noch unveredelte, chaotische Materie in eine höhere Ordnung überführt werde, habe Gott, der alles beseelende Geist, den Kosmos erschaffen. Einen Schlüssel zu dieser Auffassung sah Newton in den Gegensatzpaaren der „Tabula“ und ihren Vereinigungen im alchemischen Prozess, der einem Zeugungsakt gleiche:

Minderwertig und höherwertig, fest und flüchtig, Schwefel und Quecksilber haben die gleiche Natur und sind eine Sache wie Mann und Frau. Sie unterscheiden sich voneinander lediglich durch den Grad der Gärung und Reife. Schwefel ist reifes Quecksilber und Quecksilber ist unreifer Schwefel; und wegen dieser Affinität vereinigen sie sich wie Mann und Frau und reagieren miteinander und durch diesen Vorgang werden sie ineinander transmutiert und schaffen einen nobleren Abkömmling, um die Wunder der einen Sache zu erreichen.³³

³¹ Vgl. die entsprechenden Erwähnungen in Florian Ebeling: *Das Geheimnis des Hermes Trismegistos. Geschichte des Hermetismus von der Antike bis zur Neuzeit*, München 2005, und als knapper Streifzug ders.: *Ägypten als Heimat der Alchemie*, in: *Goldenes Wissen. Die Alchemie – Substanzen, Synthesen, Symbolik. Katalog der Ausstellung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 31.8.2014–22.2.2015*, hg. v. Petra Feuerstein-Herz, Stefan Laube, Wolfenbüttel 2014, S. 23–34.

³² Vgl. zum Folgenden Betty J. T. Dobbs: *Newton's Commentary on the Emerald Table of Hermes Trismegistus: Its Scientific and Theological Significance*, in: *Hermetism and the Renaissance. Intellectual History and the Occult in Early Modern Europe*, hg. v. Ingrid Merkel, Allen G. Debus, London 1988, S. 182–191.

³³ *Inferius et superius, fixum et volatile, sulphur et argentum vivum similem habent naturam et sunt una res ut vir et uxor. Nam solo digestionis et maturitatis gradu differunt ab invicem. Sulphur est argentum vivum maturum, et argentum vivum est sulphur immaturum; et propter hanc affinitatem coeunt ut mas & femina et agunt in se invicem et per actionem illam transmutantur in se mutuo & prolem nobiliorem generant ad perpetranda miracula hujus rei unius* (Dobbs [Anm. 32], S. 190, Anm. 8).

Ein fähiger Alchemist erschaffe somit im alchemischen Prozess eine Veredlung der Materie durchaus vergleichbar dem göttlichen Schöpfungsakt aus dem anfänglichen Chaos:

Und wie alle Dinge nach dem Plan des einen Gottes aus dem einen Chaos geschaffen wurden, so sind in unserer Kunst alle Dinge, das heißt die vier Elemente, aus der einen Sache geboren, die unser Chaos darstellt gemäß dem Plan des Künstlers und der klugen Anpassung der Dinge. Dessen Zeugungskraft aber ist menschenähnlich, ohne Zweifel aus Vater und Mutter, die Sonne und Mond sind.³⁴

Das Studium der Alchemie und damit der „Tabula smaragdina“ bedeutete für Newton somit Naturkunde und Theologie zugleich, denn für ihn konnte die Wahrheit nur eine Einheit allen wahren Wissens sein, die von der Einheit Gottes gewährleistet wurde. Das machte die Alchemie zur Leitwissenschaft für Newton, in die er nachweislich einen Großteil seiner Forschungen investierte.³⁵

Das Beispiel Newton zeigt allerdings auch besonders deutlich, welche grundsätzlichen Probleme die angemessene Würdigung der Alchemie und ihrer Zeugnisse einer modernen Wissenschaftsgeschichte bereitet. Isaac Newtons wissenschaftlicher Nachlass, darunter sein Kommentar zur „Tabula smaragdina“, verblieb zunächst bei den Erben aus seiner Familie. Wiederholte Versuche, sie der Forschung zu übergeben, scheiterten am dezidierten Desinteresse oder gar Entsetzen über den Inhalt.³⁶ Samuel Horsley, der Herausgeber von Newtons Werk gegen Ende des 18. Jahrhunderts, sah Newtons handschriftlichen Nachlass durch und beschloss, Stillschweigen über die Notizen zur Alchemie, aber auch zur Theologie zu wahren. Die Universität

³⁴ *Et sicut res omnes ex uno Chaos per consilium Dei unius creatae sunt, sic in arte nostra res omnes id est elementa quatuor ex una hac re quae nostrum Chaos est per consilium Artificis & prudentem rerum adaptionem nascuntur. Est et ejus generatio humanae similis, nimirum ex patre et matre qui sunt Sol et Luna* (ebd., S. 190, Anm. 12).

³⁵ Richard S. Westfall: *The Role of Alchemy in Newton's Career*, in: *Reason, Experiment and Mysticism in the Scientific Revolution*, hg. v. M. L. Righini Bonelli, William R. Shea, New York 1975, S. 189–232; Betty J. T. Dobbs: *The Janus Faces of Genius. The Role of Alchemy in Newton's Thought*, Cambridge 1991; William R. Newman: *Newton the Alchemist. Science, Enigma and the Quest for Nature's „Secret Fire“*, Princeton 2019.

³⁶ Zur Geschichte von Newtons Nachlass siehe die Einträge zu „History of Newton's Papers“ auf den Webseiten des „Newton Project“ unter Federführung der Universität Oxford, <http://www.newtonproject.ox.ac.uk> (Stand: 9.4.2021).

Cambridge übernahm 1872 lediglich die mathematischen und physikalischen Aufzeichnungen und sandte den weitaus größeren Rest an die Erben zurück. Erst 1936 erwarb John Maynard Keynes Newtons Aufzeichnungen über Alchemie und schenkte sie dem King's College in Cambridge. Bis zu ihrer wissenschaftlichen Aufarbeitung sollten weitere Jahrzehnte vergehen. Newtons alchemische Interessen sperren sich jedoch nach wie vor gegen das Bild vom Heros der modernen säkularen Wissenschaft und werden häufig eher als Kuriosum und weniger als integraler Bestandteil seines Wissenschaftskonzepts gesehen.

2.

Nach diesen kursorischen Ausblicken auf die Rezeption der „Tabula smaragdina“ und den Deutungen des Inscriptentextes sollen im Folgenden einige Beispiele von bildlichen Imaginationen der Tafel und den darin enthaltenen Neukontextualisierungen vorgestellt werden.

Die heutige Wahrnehmung der Alchemie ist weniger von Texten als vielmehr von den Bildern geprägt, die alchemische Schriften begleiten oder sogar dominieren. Dazu trugen neben zahllosen Bildbänden und Bildergalerien im Internet sicher auch mehrere große Ausstellungen der letzten Dekade bei, die die Alchemie auch als Inspirationsquelle für die Kunst thematisierten.³⁷ Die Anfänge der westlichen Alchemie konzentrierten sich hingegen ganz auf die Textüberlieferung, während die Ausstattung mittelalterlicher Handschriften mit Bildelementen nur allmählich erfolgte. Zunächst wurden seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts vereinzelt Diagramme beigelegt, die eine visuelle Hilfe bei der Vermittlung von Textinhalten darstellten. Seit dem 14. Jahrhundert schmücken einem allgemeinen Trend der Zeit folgend auch Portraits von Autoritäten die Anfangsseiten von Traktaten. Technische Zeichnungen beispielsweise von Laborgeräten, die bereits in spätantiken und byzantinischen Handschriften auftauchen, sind in der westlichen Überlieferung erst seit der Wende zum 14. Jahrhundert belegt. Allegorische Darstellungen, die in heutiger Zeit besonders die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, spielen seit dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts eine Rolle und entwickeln sich zunehmend zu den eigentlichen Sinnträgern einer naturphiloso-

³⁷ Allein für Deutschland seien hier exemplarisch drei große Ausstellungen angeführt: „Kunst und Alchemie. Das Geheimnis der Verwandlung“ im Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 5.4.–10.8.2014; „Goldenes Wissen. Die Alchemie – Substanzen, Synthesen, Symbolik“ in der Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel, 31.8.2014–22.2.2015; „Alchemie – Die große Kunst“ im Kulturforum Berlin, 6.4.–23.7.2017.

phisch-spirituellen Alchemie, die auf eine intuitive Vermittlung ihrer Weisheit setzt.³⁸

Den Beginn solcher allegorischen alchemischen Bilderhandschriften markiert ein wohl um 1420 entstandenes Manuskript aus dem Kloster Rheinau, das heute in der Züricher Zentralbibliothek (Zürich, Zentralbibliothek MS Rh. 172) aufbewahrt wird. Der erste Titel dieser Sammelhandschrift ist eine mit prachtvollen Illuminationen versehene Fassung der „Aurora consurgens“ („Aufsteigende Morgenröte“). Dieses Werk setzt sich aus zwei Teilen zusammen, wobei der zweite Teil vermutlich eine spätere Ergänzung mit Kommentarfunktion zum ersten Teil darstellt.³⁹ Insbesondere der erste Part ist als reine Zitatenkompilation aus der Bibel mit eingestreuten Versatzstücken aus alchemischen Lehren komponiert. Ziel dieser Zusammenstellung war offensichtlich eine Harmonisierung zwischen christlicher Offenbarung und der Alchemie. So fallen beispielsweise Zitate aus dem Alten Testament um die „sapientia Dei“ auf, die im Kontext der „Aurora“ als Personifikation der Alchemie erscheint. Oder die Beschaffenheit der Materie nach corpus-anima-spiritus (Körper-Seele-Geist) wird nach dieser Zusammenstellung zum Spiegel der göttlichen Trinität. Solche Parallelisierungen verdeutlichen eine mystisch-spirituelle Auslegung der Alchemie, deren Prozesse zu stofflicher Reinigung und Veredelung als Sprachbilder für die Läuterung im Streben nach Heiligkeit verwendet werden. Zum Programm dieser Harmonisierung von Alchemie und Theologie fügt sich die Zuschreibung der Autorschaft an Thomas von Aquin († 1274) in einigen späteren der insgesamt 13 bekannten Handschriften der „Aurora consurgens“.⁴⁰ Bereits unter

³⁸ Zur Entwicklung der Bildausstattung alchemischer Handschriften siehe Joachim Telle: Art. Alchemie II, in: Theologische Realenzyklopädie 2, 1978, S. 199–227; Jacques van Lennep: *Alchimie. Contribution à l'histoire de l'art alchimique*, Bruxelles²1985; Barbara Obrist: *Visualization in Medieval Alchemy*, in: *Hyle – International Journal for Philosophy of Chemistry* 9, 2003, Heft 2, S. 131–170; Sven Limbeck: *Bild und Text in alchemischen Handschriften*, in: *Goldenes Wissen* (Anm. 31), S. 239–276. Zur Entwicklung der alchemischen Bildsprache siehe auch den instruktiven Überblick bei Stefan Laube: *Bilder aus der Phiole. Anmerkungen zur Bildsprache der Alchemie*, in: *Goldenes Wissen* (Anm. 31), S. 73–86.

³⁹ Zur Beschreibung der „Aurora consurgens“ vgl. Joachim Telle: Art. *Aurora consurgens*, in: *Lexikon des Mittelalters* 1, 1980, Sp. 1245f.; Chiara Crisciani, Michela Pereira: *„Aurora consurgens“ – Un dossier aperto*, in: *Natura, scienze e società medievali. Studi in onore di Agostino Paravicini Bagliani*, hg. v. Claudia Leonardi, Francesco Santi, Firenze 2008, S. 67–151; Jörg Völlnagel: *Alchemie – Die königliche Kunst*, München 2012, S. 24–41.

⁴⁰ Zur Überlieferungssituation der „Aurora consurgens“ siehe Crisciani, Pereira (Anm. 39), S. 70–73 und S. 138–142.

Vorbehalt versuchte die Bearbeiterin einer Textausgabe, Marie-Louise von Franz, diese Zuschreibung als Hinweis auf die letzte Lehre des Aquinaten auf seinem Sterbebett zu interpretieren⁴¹, doch überzeugt diese Argumentation nicht. Die Alchemie spielt im Werk des Dominikanergelehrten, anders als bei seinem Lehrer Albertus Magnus, kaum eine Rolle. Dagegen ist die weite Verbreitung von Pseudo-Epigraphien unter seinem Namen in der spätmittelalterlichen Alchemie gut dokumentiert.⁴²

Unter den Autoritäten der Alchemie wird in der „Aurora“ besonders häufig Muḥammad ibn Umail zitiert, der um 900 vermutlich in Ägypten lebte und nach seinem Beinamen „aṣ-Ṣādiq“ („der Wahrhaftige“) in der westlichen Alchemie als Senior Zadith firmiert.⁴³ Obwohl die Vision des Senior Zadith von Hermes mit der Tafel im Tempel im Text der „Aurora“ nicht erwähnt wird, enthält der Bilderzyklus der Züricher Handschrift eine eindruckliche Illumination zu diesem Geschehen (siehe Abb. 1). Der Tempel des Visionsberichts wurde vom Maler allerdings in eine kirchenähnliche Sakralarchitektur umgewandelt. Darin sitzt der Greis mit der Doppeltafel in einem Nebenraum. Im Hauptraum und damit im Bildzentrum ist in einem auf einer Säule aufgestellten Gefäß das Stadium der Koagulation (Verklumpung) im alchemischen Transmutationsprozess zu sehen. Auf den Vorgang deuten drei Personen im Hauptraum, aber auch neun blaue Vögel, die vom Dach des Tempels mit Pfeilen auf das Gefäß zielen. Die neun Vögel symbolisieren vermutlich die neunfache Sublimation des Prozesses, die nach unten deutenden Pfeile erinnern dabei an die Notwendigkeit der Fixierung nach jeder Sublimation durch das Moment der Koagulation. Der Text der Inschrift wird somit gleich in einen expliziten Bezug zum alchemischen Werk gesetzt. Auf eine konkrete Ausdeutung der dunklen Tabula-Zeilen verweisen auch die Piktogramme auf der nun nicht mehr smaragdgrünen Tafel in den Händen des Greises. Auf der rechten Seite sind in Blattgold gehaltene Sonnen zu sehen, deren Strahlen einen teilvergoldeten Globus bescheinen – Sinnbild des makrokosmischen Einflusses auf den Mikrokosmos („Was oben ist, ist gleich dem unten“). Auf der linken Seite sind ein Vollmond und ein Viertelmond zu sehen, mit Blattsilber ausgefüllt, das sich durch Oxidation aller-

⁴¹ Marie-Louise von Franz: „Aurora consurgens“. Ein dem Thomas von Aquin zugeschriebenes Dokument der alchemistischen Gegensatzproblematik, Zürich 1957 (ND Ostfildern ³2011), S. 407–434.

⁴² Vgl. exemplarisch Calvet (Anm. 20), S. 92–95.

⁴³ Bernhard Dietrich Haage: Alchemie im Mittelalter. Ideen und Bilder – von Zosimos bis Paracelsus, Düsseldorf, Zürich 1996, S. 138–142; Italo Ronca: „Senior de Chemia“: A Reassessment of the Medieval Latin Translation of Ibn Umayl’s *Al-mā al-waraqī wa ’l-arḍ al-najmiyya*, in: Bulletin de Philosophie Médiévale 37, 1995, S. 9–31.

dings verdunkelt hat. Diese Monde stehen für den Ursprung der Materie. Ferner sind zwei miteinander kämpfende Vögel und ein Ouroboros, die Schlange, die sich in den Schwanz beißt, dargestellt – in der Alchemie üblicherweise Symbole für die Vollkommenheit (die Vögel) und die Transmutation (die Schlange). Der Ouroboros umschließt noch einen Materiekumpen. Die Piktogramme verleihen dem sonst starren Inschriftencharakter der Tafel etwas Dynamisches. Der gar nicht statuenhafte Greis unterstreicht durch seine Studierhaltung und die Verweisgeste diese Dynamik.⁴⁴

So eindeutig, wie die Szenerie die Auffindungslegende von der „Tabula smaragdina“ zu illustrieren scheint, war der Bezug für mittelalterliche Betrachter möglicherweise nicht. Ibn Umail spricht in seiner Schilderung, die westlichen Lesern im Mittelalter auch auf Latein vorlag, nicht explizit von der smaragdgrünen Farbe der Tafel.⁴⁵ Er konnte sich jedoch gewiss sein, dass die Anspielung auf die Fundgeschichte des Apollonios bei seinem orientalischen Publikum verstanden wurde. Im lateinischen Abendland wiederum war die Erzählung im Wortlaut des „De secretis naturae“ weit weniger bekannt⁴⁶, weshalb nicht auszuschließen ist, dass mit der Vision des Senior Zadith eine zweite ‚Grundgesetztafel‘ der Alchemie und nicht unbedingt die Smaragdtafel assoziiert wurde.⁴⁷ In der westlichen Tradition ist bislang kein Vorbild für die bildmotivische Ausgestaltung der Auffindungsgeschichte der Tafel bekannt, weder für die Apollonios-Variante noch für die Vision des Senior Zadith. Denkbar wäre, dass der Künstler mit dem Text der lateinischen Fassung von Ibn Umails „Über das Silberwasser und die Sternenerde“, das seine Hermes-Vision ausführlich beschreibt, bestens vertraut war und sich an einer Umsetzung der Schilderung ins Bild versuchte, welche er dann allerdings ohne unmittelbaren Textbezug in die „Aurora consurgens“ einfügte. Vermutlich konnte er aber für das Motiv auf Vorlagen zurückgreifen.

⁴⁴ Zur Bildbeschreibung vgl. auch Ploss u. a. (Anm. 9), S. 137; Barbara Obrist: Les débuts de l'imagerie alchimique. XIV^e–XV^e siècles, Paris 1982, S. 189–208; Völlnagel (Anm. 39), S. 36f.

⁴⁵ Vgl. die Textwiedergabe der Vision in: Quellengeschichtliches Lesebuch zur Chemie und Alchemie der Araber im Mittelalter, hg. v. Karl Garbers, Jost Weyer, Hamburg 1980, S. 46 (Text 28).

⁴⁶ So ist nur eine mittelalterliche Handschrift des Kompendiums überliefert; Hudry (Anm. 3), S. 14–18.

⁴⁷ Vgl. Hans-Werner Schütt: Auf der Suche nach dem Stein der Weisen. Die Geschichte der Alchemie, München 2000, S. 202–208.



Abb. 1: Die Vision des Ibn Umail von Hermes und seiner Tafel in der „Aurora consurgens“. Zürich, Zentrallbibliothek MS Rh. 172, fol. 3r. © Digitalisierungszentrum der Zentrallbibliothek Zürich / Virtuelle Handschriftenbibliothek der Schweiz (www.e-codices.ch).

So ist der Forschung eine auffällige Bildparallele aus der arabischen Handschriftentradition zum Werk des Ibn Umail bekannt (Istanbul, Topkapi Palace Library Ms. A 2075, fol. 2b–3a; datiert auf 740 H. = 1339). Von der Überführung einiger Bilddetails in einen westlich-christlichen Kontext abgesehen erscheint die Anlehnung evident bis hin zur Übernahme der Vögel als Symbole der Sublimationsvorgänge, für die es im Visionstext selbst keine direkte Entsprechung gibt.⁴⁸ Trotz dieser auffälligen Parallele bleiben viele Fragen nach der Motivgeschichte offen. So stellt die arabische Handschrift bislang einen singulären Fund dar, dessen Überlieferungsgeschichtliche Kontexte und damit mögliche Rolle bei einem Wissenstransfer in den lateinischen Westen noch unbekannt sind. Zudem ist damit nicht die Herkunft der anderen allegorischen Darstellungen des bis zu 37 Motiven umfassenden Illuminationszyklus der „Aurora consurgens“ geklärt.⁴⁹ Auch der Entstehungszusammenhang der frühen Version in der Züricher Handschrift bedarf weiterer Klärungen. So zielt die aufwändige Prachtausstattung nicht auf die Nutzung etwa während der praktischen Laborarbeit, sondern eindeutig auf ein Repräsentationsbedürfnis, wie es im höfischen Kontext zu vermuten ist.⁵⁰

Völlig andere Zusammenhänge der Hermes-Inschrift zeigt die in Grisaille und Tinte gehaltene Zeichnung aus einer etwa zeitgleich zur Züricher „Aurora consurgens“ entstandenen Londoner Handschrift mit Motiven zu imaginären Reisen des John Mandeville (London, British Library Ms. Add. 24189). Die 28 Bildtafeln der Handschrift eines anonymen Meisters stehen für sich und illustrieren keinen Text. Sie weisen allerdings Bezüge zur Übersetzung des Mandeville-Stoffs ins Tschechische durch Vavřinec von Březová auf, die dieser um 1410 angefertigt hat. So fügen sie sich zu dessen von den älteren englischen und französischen Mandeville-Ausgaben abweichenden Textarrangement, geben allerdings nur Episoden aus den ersten 13 Kapiteln wieder.⁵¹ Das hier vorgestellte Beispiel (siehe Abb. 2) illustriert die Geschichte zum Grab des Hermes, das sich laut Erzählung des John Mandeville aber nicht in einer Höhle, Pyramide oder einem Tempel Ägyptens befindet, sondern in der Hagia Sophia zu Konstantinopel:

⁴⁸ Siehe die ausführliche Beschreibung der Istanbuler Handschrift bei Persis Berlekamp: *Painting as Persuasion: A Visual Defense of Alchemy in an Islamic Manuscript of the Mongol Period*, in: Muqarnas. An Annual on the Visual Culture of the Islamic World 20, 2003, S. 35–59.

⁴⁹ In keinem der überlieferten Manuskripte ist der vollständige Bilderzyklus erhalten. Zum Motivbestand der einzelnen Handschriften siehe Crisciani, Pereira (Anm. 39), S. 142f.

⁵⁰ Obrist (Anm. 38), S. 151.

⁵¹ Zur Handschriftenbeschreibung siehe Josef Krása: *The Travels of Sir John Mandeville. A Manuscript in the British Library*, New York 1983, S. 12–43.

Item sollt ihr wissen, dass in der Kirche der heiligen Sophia, die ich oben erwähnt habe, der Kaiser von Konstantinopel einen Freund begraben lassen wollte. Als sie ihm dort sein Grab bereiten wollten, fanden sie in der Erde, unter einer großen goldenen Tafel, einen Leichnam. Auf der Tafel stand in Hebräisch, Griechisch und Latein Folgendes: „Jesus Christus wird geboren werden von einer Jungfrau namens Maria, und ich glaube an ihn.“ Aus dem Geschriebenen ging außerdem hervor, dass der Mann schon tausend Jahre tot war, bevor Christus geboren wurde. Diese Tafel befindet sich heute in Konstantinopel, in der Sophienkirche. Sie sagen, der Tote sei der weise Philosoph Hermes gewesen.⁵²

Die Zeichnung aus der Londoner Handschrift gibt die Episode anschaulich wieder: die Hagia Sophia als gotische Sakralarchitektur im Hintergrund, die Arbeiter bei den Aushubarbeiten, der Leichnam des Hermes im Bildzentrum und daneben die goldene Tafel, auf die der Kaiser und sein Hofstaat eifrig gestikulierend verweisen. Hier ist es also nicht das Bild allein, sondern bereits der illustrierte Text, der die neuen Kontexte herstellt. Aus der Auffindungslegende der Smaragdtafel sind noch einige Elemente wiederzuerkennen: die Gestalt des Hermes an einem verborgenen Ort, die Tafel mit einer Inschrift aus grauer Vorzeit und natürlich der Vorgang der Entdeckung. Einige Umformungen scheinen noch eher geringfügig, z. B. dass aus der Höhle respektive dem Tempel ein Erdgrab und eine Kirche und aus der Smaragdtafel eine Goldtafel werden. Die Inschrift birgt allerdings keine Alchemie, sondern ein Bekenntnis zu Christus als Sohn der Jungfrau Maria. Die Übersiedlung der Auffindungsgeschichte in das geheimnisvolle aber bereits christliche Konstantinopel, das im Westen als Hort des Wissens und der Reliquienschatze bekannt war, erscheint da nur folgerichtig. Bemerkenswerterweise vollzieht sich in der Mandeville-Episode keine vordergründige Christianisierung des Hermes. An Stelle der alchemischen Inschrift tritt nämlich die Referenz an einen anderen Hermes-Text. Den mythisch-philosophischen Dialog des Hermes mit seinem Schüler Asklepios, daher die schlichte Benennung „Asclepius“ für den lateinischen Text, verstanden bereits frühchristliche Autoren als Anspielung auf die christliche Offenbarung und die dort erwähnte Schaffung eines zweiten Gottes durch den Schöpfergott als prophetische Erkenntnis der trinitarischen Natur.⁵³ Seit der Früh-

⁵² Die tschechische Mandeville-Version weist zwar ein eigenwilliges Textarrangement, aber keinen wesentlich anderen Textbestand als die mittelhochdeutschen Übersetzungen auf. Aus Praktikabilitätsgründen ist hier die Übertragung der mittelhochdeutschen Fassung von Michael Velser angeführt: *Reisen des Ritters John Mandeville vom Heiligen Land ins ferne Asien (1322–1356)*, hg. v. Christian Buggisch, Lenningen 2004, S. 67f.

⁵³ Siehe Heiduk (Anm. 1), S. 28–33.



Abb. 2: Die Auffindung des Hermes-Grabes und der Goldtafel in der Hagia Sophia nach John Mandeville. London, British Library Ms. Add. 24189, fol. 7r. © British Library Imaging Services.

scholastik des 12. Jahrhunderts und damit zeitgleich zu den frühesten Übersetzungen auf dem Feld der Alchemie griff die lateinische Gelehrtenwelt diese frühchristliche Lesart wieder sehr intensiv auf.⁵⁴

Auch andere Künstler des 15. Jahrhunderts stellten den Trismegistos mit der Tafel aus der Alchemie in den christlichen Offenbarungskontext. Das

⁵⁴ Ebd., S. 102–176.

berühmteste Beispiel hierfür ist sicherlich die Intarsie des Giovanni di Stefano († um 1506) am Eingang des Doms von Siena. Die Figur des Hermes fügt sich hier, von den Sibyllen flankiert, in die beeindruckende marmorne Bildlandschaft des Fußbodens, deren Programm die heidnischen Propheten Christi thematisiert.⁵⁵ Als *Hermes Mercurius Trimegistus Contemporaneus Moysse* gibt ihn die Beschriftung der Intarsie aus und die Haltung des orientalisierend eingekleideten Trismegistos erinnert dann auch an Darstellungen des Mose. An Stelle der Gebotstafeln überreicht er mit der rechten Hand den Ägyptern Buchstaben und Gesetze in Form eines aufgeschlagenen Buches, während seine linke Hand auf einer von kleinen Sphingen getragenen Tafel mit Glaubenssätzen über den Schöpfergott ruht, wie sie die christliche Interpretation aus dem „Asclepius“ herauslas.⁵⁶ Motivische Parallelen zu dieser prophetischen Hermes-Figur mit Tafel zeigen wiederum Darstellungen aus dem Kontext der Alchemie wie beispielsweise der sog. Apothekeauslucht des Rathauses von Lemgo (datiert auf 1612).⁵⁷ Tafelinschriften wie *Quod est superius est sicut id quod est inferius* nehmen dabei wieder einen eindeutigen Bezug zur Smaragdtafel. Diese motivischen Abhängigkeitsverhältnisse bei unterschiedlicher Kontextualisierung stellen, wie die Ikonographie des Hermes Trismegistos insgesamt, ein Forschungsdesiderat dar.

⁵⁵ Eine Abbildung des Hermesbildes im Gesamtkontext der Fußbodenintarsien des Doms zu Siena ist beispielsweise online zu finden unter: <https://operaduomo.siena.it/en/sites/floor/> (Stand: 9.4.2021).

⁵⁶ Eine ausführliche kulturgeschichtliche Interpretation der Hermes- und Sibyllendarstellungen findet sich bei Peter Dronke: *Hermes and the Sibyls. Continuation and Creation*, Cambridge 1990.

⁵⁷ Eine Beschreibung des Figurenprogramms und seiner Inschriften der Apothekeauslucht bietet der Online-Katalog der „Deutschen Inschriften“, <https://www.inschriften.net/lemgo/inschrift/nr/di059-0176.html> (Stand: 9.4.2021). Detailaufnahmen der Figuren einschließlich des Hermes finden sich online unter: <http://www.nhv-ahnenforschung.de/Torbogen/Orte/lemgo.htm>. Der prophetische Hermes mit einem alchemischen Sinnspruch auf einer Tafel oder einem Spruchband scheint häufiger dargestellt worden zu sein. Als weitere, wenn auch eklektisch ausgewählte Beispiele ließen sich das Hermes-Bild zum Auftakt eines anderen „Aurora consurgens“-Zyklus nennen (Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. qu. 848, fol. 4r; datiert um 1520) und das Gemälde, das vermutlich einst die Tür eines Arzneischränkchens der Innsbrucker Hofapotheke zierte (Pharmaziemuseum der Universität Basel; datiert um 1740; Abbildung in: Bachmann, Hofmeier [Anm. 10], S. 23).

Nach den Buchmalereien der „Aurora consurgens“ und aus dem Londoner Mandeville-Zyklus des 15. Jahrhunderts steht das nächste Beispiel des „Amphitheatrum Sapientiae Aeternae“ für die alchemische Kupferstich-Bildkunst im Zeitalter des Buchdrucks. Über den Lebensweg des Autors des „Amphitheatrum“, Heinrich Khunrath, ist wenig bekannt.⁵⁸ 1560 kam er in Leipzig zur Welt, begann dort auch sein Studium, was er dann 1588 mit einer Promotion in der Medizin in Basel abschloss. Um 1591 ist er als Leibarzt im Dienst Graf Wilhelm Rosenbergs und in Prag nachweisbar. In der Folgezeit taucht er punktuell als Arzt in Berlin, Magdeburg und Gera auf, 1605 starb er entweder in Dresden oder in seiner Geburtsstadt Leipzig. Sein Œuvre umfasste neben dem „Amphitheatrum“ einen astrologischen Traktat und eine Reihe weiterer alchemischer Schriften, die sich medico-alchemischen Aspekten, Laborgerätschaften oder der *chrysopoeia*, der transmutatorischen Goldherstellung, widmeten. Dieses Schrifttum verhalf ihm zu Ansehen unter Zeitgenossen, insbesondere Paracelsus-Jünger wie Johann Arndt oder Michael Meier schätzten ihn sehr und auch John Dee bestand auf einem persönlichen Treffen während seiner Kontinentalreise 1589. Das „Amphitheatrum“ trug einerseits zu seiner Bekanntheit bei und andererseits wurde er für seine Abfassung posthum 1625 von der Sorbonne verurteilt.

Eine erste, allerdings nur mit vier Kupferstichen versehene Ausgabe des „Amphitheatrum“ erschien 1595 in Hamburg. Lediglich vier Exemplare dieser Erstausgabe sind bekannt. Heinrich Khunrath verstarb über den Vorbereitungen zur Drucklegung einer zweiten, erweiterten Ausgabe, die 1609 in Hanau veröffentlicht wurde. Abweichende Angaben bei Jahreszahlen auf einzelnen Kupferstichen, zum Druckort und Veröffentlichungsjahr in einzelnen Exemplaren sowie die praktisch in jeder Ausgabe divergierende Anordnung der Bilder bereiten der Forschung manche Rätsel über die genauen Begleitumstände zu dieser zweiten Ausgabe.⁵⁹ Ihre nachhaltige Rezeption, die auch zu weiteren Auflagen und Übersetzungen führte, hinderte dies nicht. Das Motiv des Oratorium-Laboratorium aus dem Bildzyklus ist vermutlich

⁵⁸ Zur Biographie Khunraths siehe Joachim Telle: Art. Heinrich Khunrath, in: Alchemie. Lexikon einer hermetischen Wissenschaft, 1998, S. 194–196; Bachmann, Hofmeier (Anm. 10), S. 159f.; Peter Forshaw: ‚Alchemy in the Amphitheatre‘. Some Consideration of the Alchemical Content of the Engravings in Heinrich Khunrath’s *Amphitheatre of Eternal Wisdom* (1609), in: Art and Alchemy, hg. v. Jacob Wamberg, Kopenhagen 2006, S. 195–220, hier S. 196.

⁵⁹ Siehe Umberto Eco: Der seltsame Fall der Hanau 1609, in: ders.: Die Kunst des Bücherliebenden, München 2009, S. 97–137 (ital. Orig.: Lo strano caso della Hanau 1609, Milano 1989); Forshaw (Anm. 58), S. 197f.

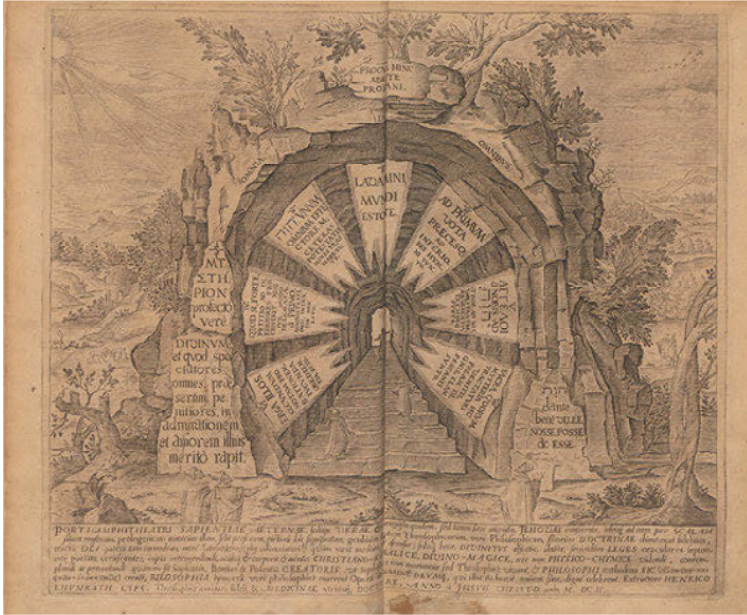


Abb. 3: Das Tor zum Amphitheater der Weisheit nach Heinrich Khunrath. Heinrich Khunrath: *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae*, Hanau [Druck: Wilhelm Antonius] 1609, Bildtafel ohne Seitenzählung; ETH-Bibliothek Zürich, Rar 9441. © Plattform für digitalisierte Drucke aus Schweizer Institutionen (www.e-rara.ch).

das am häufigsten reproduzierte Bild zur Geschichte der Alchemie.⁶⁰ Nach Heinrich Khunraths eigener Aussage stellt das „Amphitheatrum“ eine himmlisch-spirituelle Übung als Kommentar zur Heiligen Schrift und zum Buch der Natur dar.⁶¹ Sie beruht auf den drei Säulen der Kabbala, Magie und Alchemie, deren Zusammenhang in der gemeinsamen Mikro- und Makrokosmos-Symmetrie zu sehen ist. Damit stehen in der Alchemie nicht mehr die konkreten Transmutationsprozesse der Materie im Vordergrund, sondern die Kontemplation über die Natur, zu der die Bilder eigenständige Sinnträger

⁶⁰ Zum Exemplar des „Amphitheatrum“ der ETH Zürich ist ein Digitalisat frei zugänglich unter: <https://www.e-rara.ch/zut/content/zoom/1391554> (Stand: 9.4.2021).

⁶¹ *Totique, Celestis Exercitus Spiritualis, Militiae; Proximo Suo Fideli; Et Sibimetipsi; Naturae Atque Arti* [...] (Heinrich Khunrath: *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae*, Hamburg [Druck: Lucius] 1595, Titelseite; zitiert nach der Wiedergabe in Eco [Anm. 59], S. 121).

darstellen. Die eigenen umfangreichen Texte, mit denen das Buch ausgestattet ist, sind nach inhaltlichen Symmetrien angeordnet. Ein besonders deutliches Beispiel für die Verschränkungen des „Amphitheatrum“ bilden die Passagen mit Kommentaren zu Bibelstellen wie den Sprüchen Salomos, die von Khunraht konsequent auf den Stein der Weisen ausgelegt werden.⁶²

Das Bildprogramm gerade der zweiten Ausgabe veranschaulicht den Einweihungscharakter dieser Form von Kontemplation.⁶³ Die Leserschaft steigt wiederholt Treppen empor und durchschreitet Portale auf das Licht der Erleuchtung zu (siehe Abb. 3). Das symbolische Eingangstor zum Amphitheatrum ist dabei von den sieben Gesetzen der Weisheit flankiert. Nach dem imaginären Durchschreiten solcher Tore stehen die nun Eingeweihten unter anderem vor der Smaragdtafel (siehe Abb. 4). Bei Khunrath, der die Kupferstiche selbst entwarf, ist der Inschriftentext jedoch nicht mehr auf einer handlichen, lokomobilen Tafel angebracht, sondern auf einem gewaltigen lokostatischen, pyramidenförmigen Felsbrocken, der aus einem Fluss vor einem malerischen Landschaftshintergrund emporgewachsen zu sein scheint. Wohl nicht von ungefähr erinnert der Felsbrocken an einen Vulkan, dem quasi ultimativen alchemischen Brennofen. Mehrere Flammenzungen, die aus verschiedenen Felsspitzen hervorkommen, verstärken die Vulkanassoziation. Der Text der Inschrift ist auf Latein und Deutsch angebracht. Den Tafelsentenzen folgt noch der lateinische Anfang des so genannten „Pimander“, eines mystisch-philosophischen Hermes-Traktats, der durch die Übersetzung Marsilio Ficinos Mitte des 15. Jahrhunderts Einzug in die lateinische Gelehrtenwelt gehalten hat. Die Legende unter dem Kupferstich, in der von *pyramidum petrosarii triumphalus*, dem pyramidenförmigen Triumphstein, die Rede ist, erläutert die Inschrift als den Anfangs- und den Endzustand der Welt. Sie kommt damit einem Urtext der Schöpfung gleich, der nach Khunraths spiritueller Konzeption durchaus dem Buch Genesis an die Seite gestellt werden kann.

⁶² Zur Beschreibung des „Amphitheatrum“ vgl. Forshaw (Anm. 58); Lawrence M. Principe: *The Secrets of Alchemy*, Chicago, London 2013, S. 198–201; Wilhelm Schmidt-Biggemann: *Der Text der Bilder. Das ikonologische Programm von Khunraths *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae**, in: Heinrich Khunrath – *Amphitheatrum Sapientiae Aeternae* – Schauplatz der ewigen allein wahren Weisheit, hg. v. Carlos Gilly u. a., Stuttgart, Bad Cannstatt 2014, S. 41–82.

⁶³ Zu den folgenden Bildmotiven vgl. auch Bachmann, Hofmeier (Anm. 10), S. 161–167; Stefan Laube: *Die Alchemie – Kontexte und Phänomene*, in: *Goldenes Wissen* (Anm. 31), S. 176–238, hier S. 216f.



Abb. 4: Die „Tabula smaragdina“ nach Heinrich Khunraths „Amphitheatrum Sapientiae Aeternae“. Heinrich Khunrath: Amphitheatrum Sapientiae Aeternae, Hanau [Druck: Wilhelm Antonius] 1609, Bildtafel ohne Seitenzählung; ETH-Bibliothek Zürich, Rar 9441. © Plattform für digitalisierte Drucke aus Schweizer Institutionen (www.e-rara.ch).

3.

Heinrich Khunraths Version der Hermes-Offenbarung bildet gleichsam eine Übersteigerung ihres von Beginn an angelegten Kerngedankens. Die Inschrift hält das Urwissen unmanipulierbar fest und verleiht den Sentenzen Zeitlosigkeit, was ihre schlichte textuelle Niederschrift allein nicht adäquat erreichen kann. Hermes Trismegistos und seine Tafelinschrift verdichten sich zu einem Symbol für das innerste Geheimnis, das sich als Bildelement in den Darstellungen von einer rein sprachlichen Dimension löst und damit einen Imaginationsraum markiert, der sich nicht nur durch eine intellektuelle, sondern auch sinnliche Wahrnehmung eröffnet. Diese besonders alchemischen Texten beigefügten Denkbilder – also über Illustrationen weit hinausgehende, an die Sinne gerichtete Medien der intuitiven Anregung und

Erfassung⁶⁴ – erlauben bestimmte Interpretationen oder auch weitgehende Neukontextualisierungen. Die Imagination von der Tafelinschrift besitzt dabei universalen Charakter, die auch ganz ohne den ohnehin kaum verständlichen Text der Sentenzen funktioniert. Die Darstellung in der „Aurora consurgens“ erweist sich mit der Beschriftung in Piktogrammen und ohne Buchstaben in diesem Sinne als besonders konsequent und nimmt damit, allerdings noch in Unkenntnis ägyptischer Schriftzeichen, die Hieroglyphenmode der späten Renaissance vorweg. Athanasius Kircher und seine Zeitgenossen sahen in den Hieroglyphen, die bereits nach antiker Überlieferung ebenfalls eine Erfindung des Hermes Trismegistos sein sollen⁶⁵, Bildermedien, die einen ursprünglichen Sinn zum Ausdruck brachten.⁶⁶ Diskursive Zusammenhänge zwischen Mystik, Theologie, Naturkontemplation und experimenteller Laborarbeit verbanden alle genannten Rezipienten von Albertus Magnus bis Isaac Newton und von der „Aurora consurgens“ bis Heinrich Khunrath mit dem Inschriftentext des Hermes, der schließlich das große Ganze des Kosmos thematisierte. In der Erzählung von John Mandeville lässt sich dieses große Ganze auf Christus reduzieren; der dort zu beobachtende Verzicht auf die Alchemie folgt damit einer durchaus plausiblen Logik. Völlig offen und allen zugänglich kann dieses tiefste Geheimnis des Kosmos jedoch nicht sein, eines solchen Wissens gilt es sich erst würdig zu erweisen. Nur Eingeweihte gelangen an dieses Wissen. Bereits das Auffinden an verborgenen Orten wird wie ein symbolischer Einweihungsakt gestaltet. Die Inschrift selbst markiert die Schwelle zum Geheimnis und ihr Inhalt bedarf der weiteren Entschlüsselung. Die Lektüre der Inschrift kommt

⁶⁴ Die Notwendigkeit zur Vermittlung und Wahrnehmung alchemischer Geheimnisse jenseits von Sprache und Schrift thematisiert die Alchemietradition selbst explizit. Zur Zeit Heinrich Khunraths bezeichnet etwa Michael Maier auf dem Titelblatt seiner „Atalanta fugiens“ die Bildmotive seines Werkes als „*emblemata nova de secretis naturae chymica, accommodata partim oculis et intellectui*“; Michael Maier: *Atalanta fugiens*, Oppenheim [Druck: Johann Theodor de Bry] 1618, Titelblatt. Zu Denkbildern in der Alchemie siehe auch Laube (Anm. 38).

⁶⁵ Den Erfindungsmythos der ägyptischen Schrift durch Thoth-Hermes griff bereits Platon auf und wird unter anderem auch von Isidor von Sevilla kolportiert; vgl. Heiduk (Anm. 1), S. 67.

⁶⁶ Zu Athanasius Kirchers „Entzifferung“ der Hieroglyphen siehe exemplarisch Joscelyn Godwin: *Athanasius Kircher's Construction of the Hieroglyphic Tradition*, in: *Constructing Tradition. Means and Myths of Transmission in Western Esotericism*, hg. v. Andreas B. Kilcher, Leiden, Boston 2010, S. 427–447.

dann einem Lesemysterium⁶⁷ gleich. Der konkrete Akt des Lesens ist also ein weiterer Weiheschritt hin zur ewigen Weisheit.

⁶⁷ Den Begriff Lesemysterium prägte Richard Reitzenstein in Bezug auf die hermetische Überlieferung der Antike; Richard Reitzenstein: Die hellenistischen Mysterienreligionen nach ihren Grundgedanken und Wirkungen, Stuttgart ³1927 (ND Darmstadt 1966), S. 52 und 64.

Helge Perplies (Heidelberg)

Kommentar zu den Beiträgen von E. Kapeller und M. Heiduk

Auf den ersten Blick haben die Beiträge von Edith Kapeller und Matthias Heiduk nicht viel gemein, außer dass sie Repräsentationen von Inschriften in Text und Bild untersuchen. Heiduk beschäftigt sich mit dem Ursprung der Alchemie und ihrem ‚Gründungsdokument‘, der Smaragdtafel; Kapeller widmet sich dagegen Inschriften und Grabmälern im Umfeld von Ladislaus Sunthayms Babenberger-Genealogie.

Matthias Heiduk behandelt in seinem Beitrag die Inschrift jener Tafel des Hermes Trismegistos, die den Ausgangspunkt des Wissens um die Alchemie bildet. In ihrer bekanntesten Form steht diese Inschrift auf einer Smaragdtafel, aber auch andere lokomobile und lokostatische Inschriftenträger stellt Heiduk vor: Säulen, Statuen, sogar Felsbrocken. In jedem Fall bleibt die Inschrift nicht am Artefakt verhaftet, sondern sie tritt aus ihm heraus und erscheint in Texten und Bildern. Heiduk beschreibt den Imaginationsraum um den Inschriftentext und seine Rezeption in der westlichen Alchemie. Seit dem 12. Jahrhundert ist die wirkmächtige Variante im Westen verbreitet, nach der die Smaragdtafel mit der Inschrift in einem Gewölbe unter einer Hermesstatue gefunden wurde, zusammen mit einem Buch über das Geheimnis der Schöpfung. Überliefert ist diese Auffindungslegende in einem kosmologisch-naturkundlichen Werk, das vorgibt, jenes mit der Smaragdtafel gefundene Buch zu sein. Die verschiedenen lateinischen und volkssprachigen Fassungen des Inschriftentextes prägen die westliche Alchemie; Heiduk verfolgt ihre Deutung und Bedeutung durch die Zeit anhand von Verweisen und Kommentaren von Albertus Magnus, Roger Bacon, dem als Hortulanus bekannten Kommentator der „Tabula“ und Isaac Newton.

Nicht minder spannend sind die bildlichen Umsetzungen der Inschrift, zumal angesichts der großen Bedeutung von Bildern für die Wahrnehmung der Alchemie. Heiduk stellt eine Handschrift der „Aurora consurgens“ vor, die den Versuch einer Harmonisierung zwischen christlicher Offenbarung und Alchemie unternimmt. Eine bemerkenswerte Illustration greift auf die Traumvision des Muḥammad ibn Umail von einem thronenden Hermes mit Inschriftentafel in einem ägyptischen Tempel zurück, überführt sie aber in eine kirchenartige Sakralarchitektur. Bemerkenswert ist die Illustration zum

einen, weil der Text zwar zahlreiche seiner Zitate, nicht aber die Traumvision enthält; zum anderen, weil die einzige Motivvorlage eine arabische Handschrift ist, deren Überlieferungsgeschichtliche Kontexte noch unbekannt sind. Ganz anders ist der Verweishorizont der Inschrift auf einer Federzeichnung, die aus einer Handschrift mit Motiven zum Mandeville-Stoff stammt. Hier befindet sich die Tafel mit der Inschrift im Grab des Hermes, das der unbekannte Verfasser des Werkes in der Hagia Sophia in Konstantinopel verortet. Statt aber auf Alchemie hinzuweisen, berichtet die Goldtafel von der zukünftigen Geburt Christi und stellt damit einen intertextuellen und intermedialen Bezug zu einem anderen, Hermes zugeschriebenen Text her, der als Anspielung auf die christliche Offenbarung interpretiert wurde. Heideuks letztes Beispiel ist das „Amphitheatrum Sapientiae Aeternae“ des Heinrich Khunrath. Auf den Kupferstichen der zweiten, erweiterten Auflage des Werkes von 1609 ist die Inschrift nicht auf einer Tafel, sondern auf einem pyramidenförmigen Felsbrocken angebracht, der schon in seiner Form – die an einen Vulkan erinnert und damit auf den alchemischen Brennofen verweist – Bezüge zur Alchemie herstellt.

Edith Kapeller betrachtet in ihrem Beitrag die Rolle von Inschriften für die Babenberger-Genealogie Ladislaus Sunthayms, sowohl mit Blick auf deren Entstehung als auch für die Präsentation des genealogischen Wissens. Besondere Aufmerksamkeit widmet sie den sogenannten Sunthaym-Tafeln: acht große Pergamentblätter, die ursprünglich auf Holz aufgezogen waren und möglicherweise als Tafelbuch durchgeblättert werden konnten. Anlass für Sunthayms Werk, das auf 1491 datiert wird, war die wenige Jahre zuvor erfolgte Kanonisierung des Babenberger Leopold III., im 12. Jahrhundert Markgraf und Stifter von Klosterneuburg und Kloster Heiligenkreuz.

Als Quellen dienten Sunthaym sowohl lokomobile Artefakte wie Handschriften als auch lokostatische Artefakte wie Grabinschriften. Besondere Aufmerksamkeit widmet Kapeller einem Codex im Kloster Melk, der die Federzeichnung eines – vermutlich nie realisierten – Epitaphs enthält, auf dem die in Melk begrabenen Mitglieder der Babenberger verzeichnet sind. Auf dieser Basis versuchte Sunthaym die Zuordnung von Männern und Frauen zu rekonstruieren, was im Fall der titelgebenden *Frau Frówyza* zu einem Irrtum führte: Es handelt sich um die Ehefrau Adalberts I. und nicht, wie bei Sunthaym angegeben, um seine Schwiegertochter. Widersprüche zwischen den Inschriften der beiden Grablagen in Klosterneuburg und im Stift Heiligenkreuz veranlassten Sunthaym wohl auch dazu, ein unhistorisches Mitglied der Babenberger mit dem Namen Adalbert und dem schönen Epitheton *der Leichtfertig* in dem Grab in Heiligenkreuz zu verorten. In beiden Fällen ist es auffällig, dass Sunthaym den Wahrheitsgehalt seiner Quellen nicht anzuzweifeln scheint. Die Verwirrung um die Grablagen in Klosterneuburg und im Stift Heiligenkreuz hängen mit einer Umbettung

zahlreicher Babenberger im 13. Jahrhundert zusammen, mit denen ein Bedeutungsverlust der ehemaligen Residenz Klosterneuburg einherging. Umso größer ist die Bedeutung der Babenberger-Genealogie in Form der Sunthaym-Tafeln, die sich explizit im Kapitelsaal verorten, für die Memoria. Die Tafeln stehen symbolisch für die nicht mehr vorhandenen Gräber; die auf ihnen verzeichneten genealogischen Informationen – einschließlich Sterbervermerk und Grabbezeugung – für die nicht mehr vorhandenen Grabinschriften.

Auf den zweiten Blick fallen also, den unterschiedlichen Themen zum Trotz, dann doch einige Anknüpfungspunkte zwischen den Beiträgen ins Auge. Zunächst ist das breite mediale Spektrum zu nennen, das Kapeller und Heiduk für ihre jeweiligen Inschriften beschreiben: So kann die Inschrift des Hermes Trismegistos nicht nur auf verschiedenen Artefakten erscheinen, sondern auch von diesen losgelöst und in Texte und Bilder ganz unterschiedlicher Gattung und Form übertragen werden. Das genealogische Wissen über die Babenberger, das Sunthaym zusammenträgt, bildet nicht nur die Grundlage der Tafeln, sondern findet auch Niederschlag in einer Inkunabel und einem über acht Quadratmeter großen Gemälde. Trotz dieser Vielfalt fokussieren beide Beiträge auf Tafeln als Inschriftenträger, so dass anknüpfend an eine These Heiduks zu fragen wäre, was die Inschrift auf einer Tafel gegenüber der Niederschrift in einem Buch leistet. Die Tafel aus Smaragd oder Gold, auf der die Geheimnisse der Alchemie offenbart werden, betont den unabänderlichen Charakter der Offenbarung und stellt Bezüge zu ihrem Gegenstand her. Die aus Pergament und Holz bestehenden Sunthaym-Tafeln zeichnen sich durch ihre Funktionalität aus, die – ob als zusammengestecktes Tafelbuch oder in Einzelaufhängung – die nicht mehr vorhandenen Grabmäler repräsentieren.

Bemerkenswert ist auch die kontextuelle Verbindung der Inschriften mit Hermes Trismegistos, dem Gründervater der Alchemie, einerseits und dem jüngst kanonisierten Stiftsgründer Leopold III. andererseits. Die Inschrift auf der Smaragdtafel und ihre variantenreichen Repräsentationen in Texten und Bildern heben den Ursprung der Alchemie und ihren Begründer hervor, wie sich besonders anschaulich an der Intarsie im Dom von Siena zeigt: Hier ist Hermes in Anlehnung an Moses dargestellt, wie er den Ägyptern ein aufgeschlagenes Buch statt der Gebotstafeln überreicht. Zugleich vermittelt die Inschrift einen Abglanz der Weisheit des dreifach großen Hermes, von der sich die Leserinnen und Leser (meist wohl Leser) der alchemischen Schriften eigene Erkenntnisse erhoffen konnten. Sunthayms Babenberger-Genealogie beginnt zwar bereits im 10. Jahrhundert mit Leopold I., ihr Anlass ist aber die Kanonisierung Leopolds III. im Jahr 1485. Dies wird augenfällig in Klosterneuburg, wo die Sunthaym-Tafeln am Grab des Stifterehepaares die Möglichkeit zu einer Memoria für die gesamte Dynastie boten. Im Grenzbereich

zwischen kommemorativer und kultureller Memoria angesiedelt, ermöglichten die Tafeln mit ihrer außergewöhnlichen Materialität die Ausweitung der Rezipientengruppe und eine Verstetigung der Rezeption. Ihre spezielle Topologie am Grab des Heiligen trägt zudem zu ihrer Auratisierung bei, so dass Pilgerinnen und Pilger oder Angehörige des Konvents ihrerseits auf einen Abglanz von dessen Heiligkeit hoffen konnten, wenn sie die als Grabinschrift fungierenden Tafeln betrachteten.¹

¹ Vgl. dazu Benjamin Allgaier u. a.: Gedächtnis – Materialität – Schrift. Ein erinnerungskulturelles Modell zur Analyse schrifttragender Artefakte, in: *Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte* 69, 2019, S. 181–244, hier S. 186–200.

Jan Ilas Bartusch (Heidelberg)

Das genealogische Reimgedicht in der Wernau'schen Chronik (1592) des Valentin Salomon von Fulda.

Überlegungen zur Frage nach der inschriftlichen Ausführung

1. Problemstellung: Überlieferung einer verlorenen oder einer fiktiven Inschrift?

Es gehört zu den Grundeinsichten moderner Kommunikationsforschung, dass Mitteilungen im mündlichen oder schriftlichen Austausch niemals nur Inhalte kodieren, sondern daneben immer auch bestimmte Wirkungsabsichten bzw. Handlungsbestrebungen erkennen lassen.¹ Ebenso bewusst und intentional erfolgt die Erwähnung von Inschriften in der Literatur. So sollen entsprechende Kopialüberlieferungen in historiographischen oder epischen Texten vor allem die Stichhaltigkeit zentraler Nachrichten untermauern oder die Bedeutung der darin behandelten Personen bzw. Monumente illustrieren. Denn im Vergleich zu den nur auf Papier oder Pergament verzeichneten Texten vermitteln Inschriften dem Rezipienten meist schon vor ihrer Entzifferung die Information, dass sie mit vergleichsweise höherem Aufwand angefertigt wurden und dadurch Anspruch auf eine gesteigerte Wahrnehmung erheben. Diese Tatsache verdeutlicht einmal mehr, dass neben dem Inhalt auch die Materialität überlieferter Texte stets eine besondere Beachtung verdient – nicht, weil die Beschaffenheit des Beschreibstoffes für einen tieferen Wahrheitsgehalt der Aussage bürgen könnte, sondern weil die Performanz einer Mitteilung ihr stets eine semantisch hochrelevante Prägung verleiht.² Für die umfassende Auswertung einer Inschrift ist daher die Berücksichtigung ihres Trägers und ihrer handwerklichen Realisierung uner-

¹ Vgl. Klaus Beck: *Kommunikationswissenschaft*, 6. überarb. Aufl., München, Tübingen 2020, S. 35–58.

² Vgl. dazu unter anderem die Beiträge der Reihe *Materialie Textkulturen. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereiches 933*, bisher 32 Bde., Berlin, München, Boston 2015ff., darunter z. B. Francisca Feraudi-Gruénais: *Die Rolle des „Textträgers“ in der Epigraphik. Rezeptionspraktische Text-Akteur-*

lässlich. Während diesem Ansatz bei der Bearbeitung von Originalen in der Regel nichts im Wege steht, fällt eine Beurteilung der Ausführung von nur mehr abschriftlich tradierten Inschriften schon schwerer. Denn in der Regel beschränken sich die Chronisten auf die Übermittlung des Textes und beschreiben Material bzw. Technik nur dann genauer, wenn es sich um besonders kostbare Werkstoffe oder um eine außergewöhnliche Gestaltung handelt. Meist aber geht die konkrete Umsetzung einer Inschrift aus ihrer Kopialüberlieferung überhaupt nicht hervor. Dies kann einerseits der spezifischen Interessenlage des Verfassers geschuldet sein, der Tatsachen, die ihm als selbstverständlich oder gleichgültig erscheinen, nicht explizit benennt. So hat etwa der württembergische Arzt Oswald Gabelkover in seinen umfangreichen genealogischen Aufzeichnungen aus der Zeit um 1600 vielfach darauf verzichtet, die konkreten Quellen seiner Notizen anzugeben.³ Oftmals ist dann nur vage aus dem Formular zu erschließen, ob sie auf inschriftlichen Sterbevermerken einschlägiger Grabmäler beruhen oder etwa aus Einträgen in Totenbüchern resultieren. Fragen nach dem Material und der technischen Ausführung bleiben dabei überwiegend unbeantwortet.⁴

Relationen am Beispiel eines rezenten Spolienfundes, in: *Schriftträger – Textträger. Zur materialen Präsenz des Geschriebenen in frühen Gesellschaften*, hg. v. Annette Kehnel, Diamantís Panagiotópoulos, Berlin, Boston, München 2014, S. 37–72.

- ³ Zu Oswald Gabelkover vgl. Volker Himmelein: Eine Allianztafel Habsburg – Württemberg, in: *Schwäbische Heimat* 50, 1999, S. 23–27; Michael Klein: Zur Entwicklung der Geschichtsschreibung von Württemberg, in: *Landesgeschichte in Deutschland. Bestandsaufnahme – Analyse – Perspektiven*, hg. v. Werner Buchholz, Paderborn 1998, S. 225–255, hier S. 231; *Die Handschriften der Sammlung J 1 im Hauptstaatsarchiv Stuttgart*, bearb. v. Michael Klein, Wiesbaden 1980, S. 38; Christoph Friedrich von Stälin: Art. Gabelkover, Oswald, in: *Allgemeine Deutsche Biographie* 8, 1878, S. 290f., eine digitale Version des Artikels findet sich online unter: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd124602509.html#adbcontent> (Stand: 16.1.2021); zu Gabelkovers genealogischen Schriften vgl. Rolf Götz: *Wege und Irrwege frühneuzeitlicher Historiographie. Genealogisches Sammeln zu einer Stammfolge der Herzöge von Teck im 16. und 17. Jahrhundert*, Ostfildern 2007, S. 154–160; *Die Handschriften* (siehe oben), S. 123f. Nr. 48g.
- ⁴ Zu Oswald (und Johann Jakob) Gabelkovers Arbeitsweise vgl. DI 94: *Die Inschriften des Landkreises Freudenstadt*, ges. u. bearb. v. Jan Ilas Bartusch, Wiesbaden 2016, S. XLII; DI 57: *Die Inschriften der Stadt Pforzheim*, ges. u. bearb. v. Anneliese Seeliger, Wiesbaden 2003, S. XLIII; DI 41: *Die Inschriften des Landkreises Göppingen*, ges. u. bearb. v. Harald Drös, Wiesbaden 1996, S. XXVf.

Daneben ist mitunter auch damit zu rechnen, dass Verfasser die Inschriftlichkeit von Texten nur vorgeben, um deren Aussagen im eigenen Interesse ein höheres Gewicht beizumessen bzw. als unanfechtbar zu deklarieren. Beispielsweise berichtet Froben Christoph Graf von Zimmern in seiner um die Mitte des 16. Jahrhunderts geschriebenen „Zimmerischen Chronik“ von einem gewirkten Bildteppich.⁵ Dieser sei zu Beginn des 12. Jahrhunderts von einer gewissen Herzogin Elisabeth von Teck, der angeblichen Gemahlin Gottfrieds von Zimmern, gemeinsam mit neun Jungfrauen erstellt worden und hätte bis zu seiner Zerstörung im Bauernkrieg in der Alpirsbacher Klosterkirche gehangen. Darin eingewirkt gewesen wären verschiedene Szenen zum Ersten Kreuzzug, wobei unter den dargestellten Figuren verschiedentlich auch jener Gottfried von Zimmern mit der Namenbeischrift *Gottifredus dux de Zimbris* in Erscheinung getreten sei.⁶ Da sich weder die Herzogin Elisabeth noch Gottfried von Zimmern zuverlässig nachweisen lassen und in der gesamten Chronik immer wieder das Ziel aufscheint, den Freiherren von Zimmern eine höhere Abkunft anzudichten, wird man Teppich und Inschrift, die mit dem Titel *dux* diese Intention ja verdächtig passgenau bedient, getrost in das Reich der Legende verweisen dürfen.⁷

Schließlich kommt es aber auch immer wieder vor, dass die Schwierigkeiten bei der Beurteilung der ehemaligen Ausführung einer verlorenen Inschrift aus der erst nachträglich entstandenen Lückenhaftigkeit der betreffenden Überlieferung resultieren. Wenn dieser Sachverhalt dann im Zuge ihrer Rezeption weitgehend ausgeblendet und die Auswertung stets nur auf bestimmte punktuelle Aspekte eingeschränkt bleibt, können sich mitunter Fehleinschätzungen verfestigen, die den Wert der gesamten Quelle in ein falsches Licht rücken. Exemplarisch für eine solche nie näher hinterfragte Beurteilung lassen sich unter anderem die als „Wernau'sche Chronik“ be-

⁵ Vgl. Die Chronik der Grafen von Zimmern. Handschriften 580 und 581 der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek Donaueschingen, hg. v. Hansmartin Decker-Hauff, Rudolf Seigel, Bd. 1, Konstanz, Stuttgart 1964, S. 74, 90; zur Chronik vgl. Gerhard Wolf: Adlige Hauschroniken des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, in: Handbuch Chroniken des Mittelalters, hg. v. Gerhard Wolf, Norbert Ott, Berlin, Boston 2016, S. 399–445, hier S. 426–432.

⁶ Vgl. DI 94: Landkreis Freudenstadt (2016) (Anm. 4), S. 115 Nr. *86.

⁷ Vgl. ebd.; siehe dazu Klaus Graf: „Der adel dem purger tretg haß“. Feindbilder und Konflikte zwischen städtischem Bürgertum und landsässigem Adel im späten Mittelalter, in: Adelige und bürgerliche Erinnerungskulturen des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit, hg. v. Werner Rösener, Göttingen 2000, S. 191–204, hier S. 200. Zur Genealogie der Herzöge von Teck vgl. Götz (Anm. 3), S. 195–230.

zeichneten Aufzeichnungen des Valentin Salomon von Fulda anführen.⁸ Der Begriff „Chronik“ stellt dabei eine sich erst nachträglich eingebürgerte Bezeichnung des an sich ohne Titel überlieferten Werkes dar, das der Autor nach dreizehnjähriger Arbeit im Jahre 1592 abgeschlossen hatte. Obwohl der Text selbst vollständig vorliegt, deuten verschiedene Passagen darauf hin, dass er aus einem größeren Überlieferungszusammenhang gerissen wurde, zu dem auch ein heute verlorener Bildträger gehörte. Diese bisher kaum beachtete Feststellung wirft Fragen auf, denen sich die folgende Untersuchung näher widmet.

Die Schrift fristete über mehrere Jahrhunderte eine mehr oder minder verborgene Existenz und wurde erstmals 1865 durch den Germanisten Karl August Barack der Öffentlichkeit bekannt gegeben, als er seine Beschreibung der Handschriften der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek zu Donaueschingen publizierte.⁹ Der Bearbeiter führt darin die Abhandlung unter dem Titel „Des Valentin Salomon von Fulda Genealogie und Chronik des adeligen Geschlechtes derer von Werdnaw“ und charakterisiert sie recht abwertend als „in verworrenere Weise zusammengestoppelt[e]“ Familiengeschichte, die „am Schluss [...] mit einem genealogischen Reimgedicht versehen“ sei. Obwohl die Handschrift mangels breiteren Quellenmaterials zur Geschichte der niederadeligen Familie von Wernau bis in die Gegenwart regelmäßig benutzt und zitiert wird, haben nachfolgende Autoren Baracks Beurteilung nie näher geprüft, sondern meist kritiklos übernommen. So spricht etwa Gerhard Hergenröder in seiner 1992 publizierten Stadtgeschichte von Wendlingen von „Chronikalischen Niederschriften zur Geschichte der Herren von Wernau“¹⁰, so benennt Rolf Götz in seinen Beiträgen zur Stadtgeschichte von Kirchheim unter Teck bzw. von Weilheim an der Teck (beide

⁸ Vgl. Des Valentin Salomon von Fulda Genealogie und Chronik des adeligen Geschlechtes derer von Werdnaw, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Cod. Don. 586, 1592 (im Folgenden unter der Sigle „WLB“). Zur davon abhängigen Überlieferung siehe Anm. 41f.

⁹ Vgl. Die Handschriften der Fürstlich-Fürstenbergischen Hofbibliothek zu Donaueschingen, bearb. v. Karl August Barack, Tübingen 1865, Nr. 586. Zu Baracks Biographie vgl. Karl Kimmich: Der Löwe bricht aus! Unser Ausflug 2019: Zimmerische- und Reichsstadt-Geschichte in Straßburg. Wir begleiten den Domherrn Gottfried Christoph von Zimmern († 1570), Bösing 2018, S. 43–47; Joseph L. Wohleb: Art. Barack, Karl August, in: Neue Deutsche Biographie 1, 1953, S. 580, eine digitale Version des Artikels findet sich online unter: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd100837050.html#ndbcontent> (Stand: 18.1.2021).

¹⁰ Vgl. Gerhard Hergenröder: Wendlingen am Neckar – Auf dem Weg zu einer Stadt. Die Geschichte von Wendlingen, Unterboihingen und Bodelshofen, hg.

Lkr. Esslingen) das Werk als „Wernauer Familienchronik“¹¹ bzw. als „Familiengeschichte“, die der Verfasser „auch in Reimen zusammengefasst“¹² habe, und so beschränkt sich auch Immo Eberl auf die Bezeichnung „Genealogie der Familie von Wernau“¹³. Anton Denzinger greift indessen in seiner Chronik der Stadt Wernau am Neckar auf die missverständliche Formulierung „Werdnauisches Stammbuch“ zurück und spricht von den Reimen im Anhang als „Familiengeschichte in Versen“.¹⁴ Obwohl alle vorgestellten Versuche, die Handschrift in das breite Spektrum historischer Quellen terminologisch einzuordnen, keineswegs falsch sind, unterschlagen sie dennoch zentrale Texteigenschaften, so dass die eigentliche Funktion der gesamten Schrift – vor allem aber ihres poetischen Anhangs¹⁵ – bisher unbeachtet blieb. Denn nach eigener Aussage des Autors Valentin Salomon von Fulda soll es sich bei diesem Annex um die kopia! überlieferten Inschriften zu einem monumental ausgeführten Stammbaum der Familie von Wernau handeln.¹⁶ Demnach wären die chronikalischen Aufzeichnungen im Vorfeld also vor allem als inhaltlicher Kommentar zu einer genealogischen Tafelmalerie zu verstehen. Da der angebliche Inschriftenträger allerdings im Original verloren ist und sich auch sonst keine unabhängigen Indizien zu dessen ehemaliger Existenz finden lassen, erhebt sich die Frage nach der Bewertung von Salomons Behauptung: Stellen die überlieferten Reime tatsächlich die historisch verlässliche Abschrift eines einst handwerklich umgesetzten Textes dar? Oder repräsentieren die als Inschriften deklarierten Verse vielleicht doch nur eine literarische Fiktion, die lediglich darauf abzielt, den Wahrheitsanspruch der zuvor geschilderten Familiengeschichte in poetischer

v. d. Stadt Wendlingen am Neckar, Wendlingen/Neckar 1992, S. 488 mit Anm. 5, 21.

¹¹ Vgl. Rolf Götz: Geschichte Kirchheims von der ersten urkundlichen Nennung im Jahre 960 bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, in: Kirchheim unter Teck. Marktort, Amtsstadt, Mittelzentrum, hg. v. Rainer Kilian, Kirchheim/Teck 2006, S. 97–273 mit S. 889–904, hier S. 895 Anm. 404, 415.

¹² Vgl. Rolf Götz: Weilheim im Spätmittelalter: Von der Stadtgründung im Jahre 1319 bis in die Zeit um 1500, in: Weilheim. Die Geschichte der Stadt an der Limburg, hg. v. Manfred Waßner, Weilheim/Teck 2007, S. 69–147, hier S. 91.

¹³ Vgl. Immo Eberl: Die Grafen von Berg, ihr Herrschaftsbereich und dessen adelige Familien, in: Ulm und Oberschwaben. Zeitschrift für Geschichte und Kunst 44, 1982, S. 29–171, hier S. 112 Anm. 1061.

¹⁴ Vgl. Anton Denzinger: Wernau Neckar. Werden und Wachsen. Eine Chronik, hg. v. d. Gemeinde Wernau/Neckar zur Stadterhebung 1968, Wernau/Neckar 1968, S. 18, 30.

¹⁵ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 112v–120v.

¹⁶ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 112v.

Form zu beteuern? Auf der Suche nach einer Antwort sollen nachfolgend die Argumente für und wider die beiden umrissenen Hypothesen zusammengestellt und gegeneinander abgewogen werden.

2. Valentin Salomon von Fulda

Name, Leben und Werk des für die Aufzeichnungen bürgenden Verfassers Valentin Salomon von Fulda, der sich in seiner Schrift selbst als *Liebhaber Teütscher Poetrej, Genealogej vnnnd Maler*¹⁷ bezeichnet, finden in den meisten kunst- oder literaturgeschichtlichen Nachschlagewerken bisher kaum Erwähnung. Weder das Verfasserlexikon der Frühen Neuzeit noch das von Thieme und Becker begründete Künstlerlexikon widmen ihm einen Eintrag.¹⁸ Immerhin führt die aus letzterem hervorgegangene Online-Datenbank des Allgemeinen Künstlerlexikons seine Person auf, identifiziert sie allerdings als Maler zu Ingolstadt, wo er sich allenfalls ein Jahr aufgehalten haben kann.¹⁹ Diese Fehlinformation irritiert vor allem deshalb, weil die mehrfach nachlesbare Selbstbezeichnung „Valentin Salomon von Fulda, Maler zu Horb“ bereits 1934 von Hans Rott zitiert wird.²⁰ Dieser bezog sich dabei auf die Paralipomena zu Martin Crusius' Schwäbischer Chronik, der auch in seinen Tagebüchern auf Salomon als Gewährsmann für genealogische Angaben

¹⁷ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 2r; siehe auch Die Handschriften (Anm. 9), Nr. 586.

¹⁸ Vgl. Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon 5, 2016; De Gruyter – Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker 100, 2018; Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart 30, 1936.

¹⁹ Vgl. Art. Salomon, Valentin, in: Allgemeines Künstlerlexikon Online, 2020, <https://doi.org/10.1515/AKL> (Stand: 19.1.2021), hier unter Berufung auf Hanns Kuhn: Die Alt-Ingolstädter Maler, in: Sammelblatt des Historischen Vereins Ingolstadt 56, 1938, S. 3–58, hier S. 20 mit Anm. 23 (Seitenangabe in der Datenbank falsch).

²⁰ Vgl. Hans Rott: Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, Bd. 2: Alt-Schwaben und die Reichsstädte, Stuttgart 1934, S. 228. Zu dieser vielfach wiederkehrenden Selbstbezeichnung vgl. WLB (Anm. 8), fol. 2r; Valentin Salomon von Fulda: Collectanea und Beschreibung zerschiedener [...] adelichen Familien, meistenß in Schwaben [...], 1569–1609, in: HStA Stuttgart J 1, Nr. 150, Valentin Salomon von Fulda: Genealogische Kollektaneen, fol. 1r–229r, hier fol. 40v, 124v, 172r u.ö.; siehe auch unten im Editionsteil das Akrostichon in (Q), ferner Die Handschriften (Anm. 3), S. 197 Nr. 150.

zur Familie von Bubenhofen verweist.²¹ In jüngerer Zeit hat ihn ferner Werner Fleischhauer in seinem Standardwerk über die Renaissance in Württemberg berücksichtigt und in anderem Zusammenhang anhand der Signatur *FVS* auf Holzschnittbildern der Tübinger Professorenbildnissammlung als mutmaßlichen Formschneider ausgewiesen.²² Die ausführlichste Abhandlung zu Salomons Leben und Schaffen stammt indessen von dem Freudenstädter Stadtarchivar Hans Rommel, der 1967 in einem Aufsatz dessen *Collectanea und Beschreibung zerschiedener Gräfflichen, Freyherrlichen, und Adelichen Familien, meistenß in Schwaben und auch einigen anderen benachbarten Ländern* vorstellte.²³ Dennoch bleibt die Biographie des Malers und Genealogen bis auf wenige Eckpunkte dunkel. Durch Oswald Gabelkover wissen wir, dass er in oder bei Fulda als ein Kind des Ehepaars Matthias und Genove Salomon zur Welt kam.²⁴ Der Vater – 1505 als Sohn des Dorfschultheißen Hans Salomon zu Eichenzell (Lkr. Fulda) geboren – war Leinweber, verdiente sein Geld aber offenbar auch durch Kriegsdienste. Sollte Valentin mit dem gleichnamigen Maler zu Ingolstadt identisch sein, so wäre er dort 1567 in die Bürgerschaft und gleichzeitig als Meister in die Malerzunft aufgenommen worden.²⁵ Schon ein Jahr später vollendete er je-

²¹ Vgl. Martin Crusii [...] Schwäbische Chronick [...] aus dem Lateinischen erstmals übersetzt, und mit einer Continuation vom Jahr 1596 biß 1733 [...] versehen [...], hg. v. Johann Jacob Moser, Bd. 2, Frankfurt/Main 1733, S. 462; Martinus Crusius: Paraleipomenos rerum Sueuicarum liber, Frankfurt/Main 1596, S. 101; Diarium Martini Crusii 1596–1597, hg. v. Wilhelm Göz, Ernst Conrad, Tübingen 1927, S. 336 (Tagebucheintrag zum 4. Mai 1597).

²² Vgl. Werner Fleischhauer: Renaissance im Herzogtum Württemberg, Stuttgart 1971, S. 185; ders.: Die Anfänge der Tübinger Universitätsbildnissammlung. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei der Spätrenaissance im Herzogtum Württemberg, in: Neue Beiträge zur südwestdeutschen Landesgeschichte. Festschrift für Max Miller, Stuttgart 1962, S. 197–216, hier S. 208f. (Letzteren Hinweis verdanke ich meinem Heidelberger Kollegen Dr. Harald Drös.)

²³ Vgl. Hans Rommel: Valentin Salomon von Fulda, Maler zu Horb, und seine Genealogie der Hippen von Remmingsheim (1595), in: Festschrift Reinhold Rau zum 70. Geburtstag am 12. Dezember 1966, hg. v. Stadtarchiv Tübingen, Tübingen 1967, S. 17–19; siehe dazu Salomon von Fulda (Anm. 20), fol. 1r–229r; zur Handschrift siehe auch Die Handschriften (Anm. 3), S. 197f. Nr. 150.

²⁴ Vgl. auch im Folgenden Oswald Gabelkover: [Familienstemma Salomon von Fulda], in: Oswald u. Johann Jakob Gabelkover: Genealogische Kollektaneen, 16./17. Jh., Umschläge 1–940, hier Umschlag 886, o. S., in: HStA Stuttgart J 1 Nr. 154, Oswald u. Johann Jakob Gabelkover, Sammelmappen, E. 16./A. 17. Jh.

²⁵ Vgl. Kuhn (Anm. 19), S. 20 mit Anm. 23.

doch sein erstes nachweisbares Werk in Nördlingen, wo er gemeinsam mit Jesse Herlin den sog. Kleinen Altar für die St.-Georgs-Kirche schuf (heute Stadtmuseum Nördlingen, Inv.-Nr. 29a–h).²⁶ Dieser bestand aus acht Bildtafeln, unter denen eine das Thema der evangelischen Predigt veranschaulicht.



Abb. 1: Tafel zum Thema „Predigt“ vom sog. Kleinen Altar der St.-Georgs-Kirche in Nördlingen (© Stadtmuseum Nördlingen, Inv.-Nr. 29g, Foto: Peter Herzig).

²⁶ Vgl. Freya Strecker: Augsburgere Altäre zwischen Reformation (1537) und 1635. Bildkritik, Repräsentation und Konfessionalisierung, Münster 1998, S. 34f. mit Anm. 80. Zu Jesse Herlin vgl. Dietmar-H. Voges: Herlin, Jesse, in: Rieser Biographien, hg. v. Albert Schlagbauer, Wulf-Dietrich Kavasch, Nördlingen 1993, S. 162–164 (Lit.). Für die Übermittlung der Inv.-Nr. und entsprechenden Bildmaterials danke ich herzlich Frau Andrea Kugler M.A., Stadtmuseum Nördlingen.

Hier ist Valentin Salomon neben seinem älteren Berufskollegen als Zuhörer im Kirchengestühl am Fensterende der vorderen Bankreihe sitzend abgebildet (Abb. 1).²⁷ Der Wert dieses einzigen Porträts, das von ihm überliefert ist, wird dabei durch die Signatur in dem unmittelbar vor ihm liegenden Buch noch einmal gesteigert, denn sie bezeugt neben der Miturheberschaft auch sein Lebensalter: *Valentinus / Salomon · / Fuldtanus / pictor // ÆTatis suæ · 26 / anno / 1568/avo* ·.²⁸ Demnach fällt die Geburt des Fuldaer Malers in die Zeit um 1542.²⁹ Schon 1569 verschlug es ihn dann nach Horb am Neckar (Lkr. Freudenstadt), offenbar auf Vermittlung des dortigen Obervogts Basilius Hipp von Remmingsheim.³⁰ Hier dürfte er seither mit sporadischen Unterbrechungen bis zu seinem Tod gewohnt haben.³¹ Für sein Ableben lässt sich das Jahr 1609 als terminus a quo ansetzen, da er in den erwähnten Genealogischen Kollektaneen auch noch die Teilnehmer des in diesem Jahr ausgerichteten Hochzeitsturniers Herzog Johann Friedrichs von Württemberg aufzählt.³²

²⁷ Vgl. Andrea Kugler: Sogenannter Kleiner Altar aus St. Georg, in: „Geld und Glaube“. Leben in evangelischen Reichsstädten [Katalog zur Ausstellung im Antonierhaus, Memmingen 12. Mai bis 4. Oktober 1998], hg. v. Wolfgang Jahn u. a., Augsburg 1998, S. 124–126 Kat.-Nr. 53 (Abb. 53a–h, hier 53e mit falsch zugeordneter Bildbeischrift, richtig: 53g).

²⁸ Transkription nach Foto (Stadtmuseum Nördlingen, Foto: Andrea Kugler M.A., der ich für die Bildübermittlung herzlich danke); Übers.: *Valentin Salomon von Fulda, Maler, seines Alters 26 im Jahre 1568*. Siehe auch: Die Kunstdenkmäler von Schwaben 2: Stadt Nördlingen, bearb. v. Karl Gröber, Adam Horn, München 1940, S. 323.

²⁹ Zur Varianz des tatsächlichen Lebensalters bei der Verwendung des Formulars *anno [...] aetatis suae* vgl. DI 61: Die Inschriften der Stadt Helmstedt bis 1800, ges. u. bearb. v. Ingrid Henze, Wiesbaden 2005, S. 35f. mit Anm. 103.

³⁰ Vgl. Rommel (Anm. 23), S. 17; zu Obervogt Basilius Hipp siehe auch DI 94: Landkreis Freudenstadt (2016) (Anm. 4), S. 105 Nr. *25 mit Anm. 555.

³¹ Nach seiner Signatur auf der von ihm 1578 gefertigten Augenscheinkarte zum Waldgebiet Längenhardt bei Pfalzgrafenweiler (Lkr. Freudenstadt) hat er offenbar zeitweilig in Dettingen (Stadt Horb am Neckar, Lkr. Freudenstadt) gewohnt, vgl. HStA Stuttgart C 3 Bü 3072/20, [Augenscheinkarte Längenhardt], o. S.: *Valentin Salomon von Fulda Maler zu Dettingen ob Horb. 1578*. In späteren Aufzeichnungen nennt er sich dann durchweg *Ma(h)ler zu Horb*, vgl. Anm. 20.

³² Vgl. Salomon von Fulda (Anm. 20), fol. 225r–228v. Zu Herzog Johann Friedrichs von Württemberg Hochzeit mit Barbara Sophia Markgräfin von Brandenburg vgl. Harald Schukraft: Stuttgart im Freudentaumel. Eine Herzogshochzeit der Superlative, in: *Schönes Schwaben* 23/24, 2009, Nr. 11, S. 13–16.

In dieser langen Horber Zeit muss er nach eigenen Angaben sehr produktiv gewesen sein.³³ Dabei lag sein Hauptinteresse – abgesehen von der Arbeit als Kunst- und Wappenmaler – in der Erstellung von Ahnentafeln und Stammbäumen für niederadelige Familien. Davon konnte er offenbar gut leben, auch weil der Adel im 16. Jahrhundert immer stärker unter Rechtfertigungsdruck geraten war und seine Angehörigen sich allenthalben veranlasst sahen, ihre untadelige Abkunft nachzuweisen.³⁴ Nur so war es ihnen möglich, bestimmte Bildungseinrichtungen zu besuchen (Ritterakademien), wohldotierte Ämter bzw. Stiftspründen zu erwerben oder Adelsgesellschaften beizutreten. Valentin Salomon versuchte nun, auf diesem Markt eine besondere Attraktivität zu erlangen, indem er seine genealogischen Erkenntnisse nicht nur chronologisch zusammenstellte und in Stemmata einordnete, sondern auch in Reime kleidete. Beispielsweise verfasste er 1595 für das Stammbuch des jüngeren Basilius Hipp von Remmingsheim einen Abriss von dessen Familiengeschichte, den er am Ende mit farbigen Wappen, einem Lobgedicht auf die Abkunft des Adressaten sowie einer Stammbaum-Skizze beschloss.³⁵ Ein noch umfangreicheres Werk, das ebenfalls aus einer Ahnentafel des Auftraggebers mit beigesetzten Versen bestand, widmete der Maler 1596 Jakob von Ehingen (gest. 1625) und führte es selbst für die Weitenburg

³³ Vgl. die zahlreichen Verweise auf seine eigenen Werke in Salomon von Fulda (Anm. 20), passim; DI 94: Landkreis Freudenstadt (2016) (Anm. 4), Nr. *21, 76, 288, 310f., 320, 326; Rommel (Anm. 23), S. 17–19.

³⁴ Vgl. dazu auch im Folgenden Elizabeth Harding, Michael Hecht: Ahnenproben als soziale Phänomene des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, in: Die Ahnenprobe in der Vormoderne. Selektion – Initiation – Repräsentation, hg. v. Elizabeth Harding, Michael Hecht, Münster 2011, S. 9–83; Kilian Heck: Genealogie als Monument und Argument. Der Beitrag dynastischer Wappen zur politischen Raumbildung der Neuzeit, München, Berlin 2002, S. 34–41; ders.: Ahnentafel und Stammbaum. Zwei genealogische Modelle und ihre mnemotechnische Aufrüstung bei frühneuzeitlichen Dynastien, in: Seelenmaschinen. Gattungstraditionen, Funktionen und Leistungsgrenzen der Mnemotechniken vom späten Mittelalter bis zum Beginn der Moderne, hg. v. Jörg Jochen Berns, Wolfgang Neuber, Wien 2000, S. 563–584, hier S. 570; Alfred Schröcker: Die deutsche Genealogie im 17. Jahrhundert zwischen Herrscherlob und Wissenschaft, in: Archiv für Kulturgeschichte 59, 1977, S. 426–444, hier S. 428–435. Zur Adelskrise vgl. Hans Christian Erik Midelfort: Adeliges Landleben und die Legitimationskrise des deutschen Adels im 16. Jahrhundert, in: Stände und Gesellschaft im Alten Reich, hg. v. Georg Schmidt, Stuttgart 1989, S. 245–264.

³⁵ Vgl. Rommel (Anm. 23), S. 18; siehe dazu Salomon von Fulda (Anm. 20), fol. 103r–113v (Familiengeschichte), fol. 114r–115v (Reimgedicht), fol. 115v–116r (Stammbaum-Stemma).

bei Starzach (Lkr. Tübingen) auf einem 7-schuhigen Wandtuch aus.³⁶ Ähnliche genealogische Ausarbeitungen – teils in Versform, teils nur als regestenartige Zusammenfassungen – hinterließ Salomon für viele weitere südwestdeutsche Adelsfamilien, darunter für die Geschlechter Bletz von Rothenstein, von Bubenhofen, von Geroldseck, von Liechtenstein, von Kaltenthal, von Neuneck, von Werdenstein usw.³⁷ Aber auch in anderen, nicht genealogisch motivierten Schöpfungen seiner Hand manifestiert sich seine laienhafte Vorliebe für die Dichtkunst. Dazu zählt insbesondere ein Altartabel zu Dettlingen (Stadt Horb am Neckar), dessen Flügel lange gereimte Versinschriften zur Legende der Heiligen Agatha und zur Stiftungsgeschichte des Schreins enthalten.³⁸ Während Salomons Urheberchaft hier nur aus paläographischen und reimimmanenten Indizien hervorgeht, trägt ein in Resten erhaltenes Holzepitaph der Horber Familie Leins aus dem Jahre 1588 sein Malermonogramm, dessen verschlungene Buchstaben die Signatur *V(alentin) S(alomon) M(aler)* ergeben.³⁹

3. Die sog. Wernau'sche Chronik

Die sich wiederholende Beobachtung, dass Valentin Salomon seine Bildwerke gern mit umfangreichen Texten ausstattete, verdient nun auch bei der Interpretation der sog. „Wernau'schen Chronik“ besondere Beachtung. Diese bisher weitgehend unpublizierte Schrift ist in drei bekannten Manuskripten überliefert. Unter ihnen kommt dem 1993 aus der Fürstenbergischen Hofbibliothek für die Württembergische Landesbibliothek erworbenen Codex Donaueschingensis 586, bestehend aus 120 beschriebenen Papierbögen

³⁶ Vgl. Rommel (Anm. 23), S. 17; siehe dazu Salomon von Fulda (Anm. 20), fol. 35r–37v. Mit „Wandtuch“ ist offenbar ein Gemälde auf Leinwand gemeint, vgl. Art. gewand, in: Frühneuhochdeutsches Wörterbuch online, http://fwb-online.de/go/gewand.s.2n_1604987719 (Stand: 22.2.2021).

³⁷ Vgl. Rommel (Anm. 23), S. 17–19; Salomon von Fulda (Anm. 20), fol. 1r–229r; siehe auch [Sammlungen zu einem Stammbaum der Familie Gut von Sulz mit Beiträgen von Salomon von Fulda], in: HStA Stuttgart J I, Nr. 154, Gabelkover (Anm. 24), Umschlag 144, o. S.

³⁸ Vgl. DI 94: Landkreis Freudenstadt (2016) (Anm. 4), Nr. 311 (Abb. 265f.).

³⁹ Vgl. ebd., Nr. 310 (Abb. 267–270). Ein fast identisches Signet aus den beiden verschränkten Buchstaben *VS* – allerdings ohne das *M* – findet sich in WLB (Anm. 8), fol. 23r (2. Zeile).

in Folio, die weitaus größte Bedeutung zu, weil es sich dabei aller Wahrscheinlichkeit nach um das Autograph handelt.⁴⁰



Abb. 2: Deckblatt der sog. Wernau'schen Chronik, 1592 (© Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Cod. Don. 586, fol. 1r)

⁴⁰ Vgl. WLB (Anm. 8). Die Beurteilung als Autograph resultiert aus dem Schriftvergleich mit Salomons Signatur auf dem Nördlinger Altar (vgl. Anm. 28) und mit Salomons Handschrift auf den Papierbögen am Dettlinger St.-Agatha-Schrein, vgl. DI 94: Landkreis Freudenstadt (2016) (Anm. 4), Nr. 310 (Abb. 267–270). Überdies besitzt der Kodex einen lederbezogenen Holzeinband mit den auf der Vorderseite eingepprägten Auftraggeberinitialen: *H(ANS) V(EIT) V(ON) W(ERD)NAW // 1592*; zur Person siehe unten.

Von den beiden jüngeren Handschriften muss sich eine noch 1968 im Gräflich Rechberg'schen Archiv zu Donzdorf (Lkr. Göppingen) befunden haben, gilt aber derzeit als verschollen.⁴¹ Sie entstand nach paläographischen Gesichtspunkten vermutlich im 18., allenfalls zum Ende des 17. Jahrhunderts. Die dritte gehört indessen zum ursprünglichen Handschriftenbestand der Würzburger Universitätsbibliothek und lässt sich dem 17. Jahrhundert zuordnen.⁴²

Wie aus dem Vorwort der Abhandlung hervorgeht, hatte Valentin Salomon den Auftrag zu ihrer Anfertigung im Jahre 1579 von Hans Wilhelm von Wernau zu Dießen (Stadt Horb am Neckar) erhalten.⁴³ Dieser war als Sohn des Veit von Wernau (gest. 1535) und der Gertrud von Ehingen gemeinsam mit seinen drei Brüdern Hans Veit, Hans Burkhardt und Hans Ludwig im Jahre 1552 in den Genuss einer umfangreichen Erbschaft aus dem Besitz ihres reichen Onkels, des kinderlos verstorbenen Hans von Ehingen, gelangt.⁴⁴ Dadurch vermochte die Familie nun auch am oberen Neckar nahe

⁴¹ Vgl. die Faksimile-Abbildungen und den entsprechenden Bildnachweis („Gräflich Rechbergsches Archiv Donzdorf“) in Denzinger (Anm. 14), S. 94–96 (Abb. 34–36), 312; siehe auch die entsprechende Zuweisung in von Wernau, Herren. 1449–1545, 1601–1687, bearb. v. Norbert Stein (Repertorien. Staatsarchiv Ludwigsburg, Bestand B 146), masch. Ms., Ludwigsburg 1993, o. S. (Online-Version geringfügig überarb. v. Norbert Hofmann, 2005, <https://www2.landesarchiv-bw.de/ofs21/olf/einfueh.php?bestand=17024> [Stand: 21.1.2021]); Hergenröder (Anm. 10), S. 488 Anm. 26. Dennoch konnte das betreffende Manuskript (= im Folgenden unter der Sigle „Gfl-RAD“) auch auf mehrmalige Nachfrage (2011, 2013, 2019) weder in den Beständen des vom Kreisarchiv Göppingen betreuten Rechberg'schen Archivs in Donzdorf (Lkr. Göppingen) noch in der privaten Bibliothek der Familie von Rechberg nachgewiesen werden. Ebenso wenig wird es im Archiv-Inventar geführt (Freundliche Auskünfte von Walter Ziegler, ehem. Kreisarchivar im Landratsamt Göppingen, v. 10.11. u. 16.12.2011, sowie von Bernhard Graf von Rechberg, Donzdorf, v. 20.2.2013). Eine Kopie des Manuskripts befindet sich im Besitz des Fördervereins Wernauer Geschichtsstube (Stadt Wernau am Neckar). Dem Vorsitzenden, Herrn Ferdinand Schaller, danke ich herzlich für einen Abzug.

⁴² Vgl. Salomon von Fulda: [Adelich Wernauscher Stammbaum], 1592, Universitätsbibliothek Würzburg, M. ch. f. 256 (im Folgenden unter der Sigle „UBWü“); siehe dazu Die Handschriften der Universitätsbibliothek Würzburg, Bd. 5: Bestand bis zur Säkularisierung. Erwerbungen und Zugänge bis 1803, bearb. v. Hans Thurn, Wiesbaden 1994, S. 139.

⁴³ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 3r–v.

⁴⁴ Vgl. zur genealogischen Einordnung Hans Wilhelms von Wernau die Stammtafel der Familie (Auszug) in Hergenröder (Anm. 10), S. 153. Eine annähernd

Horb, vor allem in den Dörfern Bieringen (Stadt Rottenburg am Neckar), Dettlingen, Dießen und Bittelbronn (allesamt Stadt Horb am Neckar, Lkr. Freudenstadt) Herrschaftsrechte zu erwerben, während ihr ursprünglicher Grundbesitz – darunter der namensgebende Weiler Wernau bei Erbach – im heutigen Alb-Donau-Kreis zwischen Ulm und Ehingen zu suchen ist.⁴⁵ Von dort hatten sie ihren Einflussbereich schon im 15. Jahrhundert auf nordwestlich davon gelegene Gebiete ausgeweitet und sich am mittleren Neckar um das Städtchen Wendlingen (insbesondere in Unterboihingen und Pfauhausen), ebenso in Kirchheim unter Teck und Weilheim an der Teck (allesamt Lkr. Esslingen) niedergelassen.⁴⁶ Als es dann im 16. Jahrhundert zu Besitzverlusten und zum Erlöschen der Seitenlinie zu Bach bei Erbach (Alb-Donau-Kreis) kam, konnte der sich abzeichnende Niedergang des Geschlechts durch das erwähnte Ehinger Erbe und den damit verbundenen Erwerbungen um Horb am Neckar, später auch Dettlingens (Stadt Horb am Neckar), noch einmal aufgehalten werden.⁴⁷ Schließlich starb die Familie aber dann doch schon zum Ende des 17. Jahrhunderts aus, nachdem sie mit Konrad Wilhelm von Wernau für 1683/84 immerhin noch einen Fürstbischof von Würzburg gestellt hatte.⁴⁸

vollständige Stammtafel des Geschlechts bietet Johann Gottfried Biedermann: *Geschlechtsregister Der Reichsfrey unmittelbaren Ritterschaft Landes zu Franken Loeblichen Orts Rhoen und Werra [...], Bayreuth 1749, Taf. CCCCXXVI–CCCCXXXI*; siehe auch Denzinger (Anm. 14), S. 41 (Stammtafel der Nachkommen Hans Veits). Die frühen Generationen bis um 1400 sind aufgearbeitet in Eberl (Anm. 13), S. 159 (Taf. 10). Zur Ehinger Erbschaft vgl. von Wernau, *Herren* (Anm. 41), o. S.; Karl Holzherr: *Geschichte der Reichsfreiherrn zu Ehingen bei Rottenburg a. N., Stuttgart 1884*, S. 68.

⁴⁵ Zur Herrschafts- und Besitzgeschichte der Familie vgl. von Wernau, *Herren* (Anm. 41), o. S.; Eberl (Anm. 13), S. 111–113; zu Wernau (Stadt Erbach) vgl. *Das Land Baden-Württemberg. Amtliche Beschreibung nach Kreisen und Gemeinden*, hg. v. der Archivdirektion Baden-Württemberg, Stuttgart 1978, Bd. 7, S. 349.

⁴⁶ Vgl. Hergenröder (Anm. 10), S. 81–84 (zu Wendlingen/Unterboihingen); Götz (Anm. 11), S. 221f. (zu Kirchheim); Götz (Anm. 12), S. 88–93 (zu Weilheim a. d. Teck); Denzinger (Anm. 14), S. 27–45 (zu Wernau-Pfauhausen).

⁴⁷ Zum Aussterben der Wernauer Seitenlinie zu Bach vgl. von Wernau, *Herren* (Anm. 41), o. S.; Biedermann (Anm. 44), Taf. CCCCXXIX. Zum Erwerb Dettlingens vgl. *Das Land Baden-Württemberg* (Anm. 45), Bd. 5, S. 637.

⁴⁸ Vgl. Dieter Michael Feineis: Die Wahl von Konrad Wilhelm von Wernau (1683–1684) zum Fürstbischof von Würzburg nach den Würzburger Domkapitelsprotokollen, in: *Würzburger Diözesangeschichtsblätter* 65, 2003, S. 67–117.

Im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts fühlte sich indessen Salomons Auftraggeber Hans Wilhelm von Wernau – obwohl selbst kinderlos – noch vom Glauben an die künftige Prosperität seiner weiteren Familie getragen. Er bat daher den poetisch veranlagten Maler im Jahre 1579, sämtliche noch verfügbaren Quellen zur Verfertigung eines Wernauer Stammbaums zu ermitteln und auszuwerten. Als Hans Wilhelm dann schon 1580 verstarb, ließ dessen Bruder Hans Veit von Wernau die Arbeit auf seine Kosten fortsetzen und schickte Salomon erneut auf genealogische Forschungsreisen.⁴⁹ Mit dieser Sammlungs- und Kompilationstätigkeit war der Beauftragte dann über ein Jahrzehnt lang beschäftigt und brachte sie erst 1592 – offenbar in der neu errichteten Wernauer Residenz zu Pfauhausen (heute Stadt Wernau/Neckar) – zu Ende.⁵⁰

Der überlieferte Text gliedert sich in zwei große Abschnitte: Der erste – weitaus längere – besteht aus einer chronologisch geordneten Abfolge von teils regestenartigen, teils chronikalischen Berichten zur Familiengeschichte, die mitunter legendenhaft und nicht immer stimmig in die allgemeine Reichsgeschichte eingebettet werden.⁵¹ Im zweiten Teil fasst der Autor indessen die zuvor detailreich geschilderten Entwicklungslinien des Adelsgeschlechts von Wernau in einem umfangreichen Reimgedicht zusammen, das er durch poetische Ausführungen zu den Ahnen der Eltern und Schwiegereltern seines zweiten Auftraggebers Hans Veit von Wernau ergänzt.⁵²

Für seine genealogischen Aussagen beruft sich der Verfasser teils auf archivalische oder monumentale Quellen – darunter Urkunden, Seelbücher, Grabmäler, heraldische Zeugnisse oder andere inschriftlich bezeichnete Ausstattungsstücke von Kirchen und Kapellen –, teils auf ihm bekannte historiographische Schriften, deren Zuverlässigkeit er freilich nicht näher hinterfragt.⁵³ Hierzu zählen insbesondere die nach der Mitte des 15. Jahrhunderts entstandene und heute als weitgehend fiktiv erkannte „Schwäbische

⁴⁹ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 3v–5r.

⁵⁰ Zum Zeitpunkt der Fertigstellung vgl. ebd., fol. 112r (Januar 1592), 116v (1592). Für den 27. Juli 1591 bezeugt der Autor, dass er *eben ein halb Jahr zu Pfauhausen gewest*, vgl. Salomon von Fulda (Anm. 20), fol. 200r. Kurz zuvor (1582–88) hatte Hans Veit von Wernau das Pfauhausener Schloss laut der daran angebrachten Inschrift großzügig umbauen lassen, vgl. Denzinger (Anm. 14), S. 67, o. S. (Bild 15); siehe auch WLB (Anm. 8), fol. 108v–109r.

⁵¹ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 6r–112v.

⁵² Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 112v–120v; siehe hierzu unten die Textedition.

⁵³ Vgl. die Quellenaufzählung in WLB (Anm. 8), fol. 3r: [...] *an gemelten örttern hab ich inn den Clostern, Kirchen, Vnnd Kirchhöfen, an allen Grabsteynen, Schiltten, Ornaten, Messgewendern, gemälen, an Tafeln Tüchern*

Chronik“ des Thomas Lirer von Rankweil⁵⁴, daneben eine angeblich um 1234 unter Abt Heinrich von Karpfen (gest. 1234) verfasste Geschichte des Klosters Reichenau aus der Feder eines Konventualen namens Ortulph⁵⁵, ferner die Aufzeichnungen Felix Fabris (gest. 1502)⁵⁶, die „Chronik“ des Se-

Chorgewelben, Wänden, in Fenstern, aus Seelbüchern, Stiftungen vnd Bruderschafften, die von Werdnaw mit iren Namen, Jarzalen Monatstagen ired absterbens abzeychnet Vvnd beschriben; siehe auch ebd., fol. 91r: [...] auß etlichen Cronicken, Thurnier vnd andern Büchern, Vraltten beschreibungen, Documenten, Brieflichen Vhrkunden, Siegeln, allerley gemälen, Schiltten, Grabsteÿnen, anderen Geschlechts Stammabäumen, vvnd Anoten, Auch auß Nachfolgenden Seel Registern, vvnd gedenckens Verkündungen [...] habe können [...] erfahren vvnd zu Wegen brinnen. Zu Salomons Beschreibung seiner eigenen Arbeitsweise siehe auch Salomon von Fulda (Anm. 20), fol. 23r, abgedruckt in Rommel (Anm. 23), S. 17.

⁵⁴ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 2r; zur Chronik Thomas Lirers vgl. Wolf (Anm. 5), S. 412–414; Ralf-Henning Steinmetz: Die Verfügbarkeit der Fakten: Historiographische Fiktionen und fiktive Historiographie in der „Lirer-Chronik“, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 141, 2012, S. 190–209; Götz (Anm. 3), S. 20–22; Klaus Graf: Exemplarische Geschichten: Thomas Lirers „Schwäbische Chronik“ und die „Gmünder Kaiserchronik“, München 1987, passim.

⁵⁵ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 2v (hier wird der Abt irrtümlich als *Heÿnrich[en] Graffen] von Kalbe* bezeichnet), 17r, 33v. Ein Verfasser namens *Ortulph[us]* als Historiograph der Abtei Reichenau ist anderweitig unbekannt, vgl. die Zusammenstellung der bekannten Quellenwerke und Handschriften in: Die Benediktinerklöster in Baden-Württemberg, bearb. v. Franz Quarthal, Augsburg 1975, S. 533–546, sowie die Registerinträge in: Die Chronik des Gallus Oheim, bearb. v. Karl Brandi, Heidelberg 1893, S. 185f.; Die Reichenauer Handschriften, Bd. 3: 1. Alfred Holder: Register zum I. und II. Band. Grundstock der Bibliothek. Die alten Kataloge, 2. Karl Preisendanz: Zeugnisse zur Bibliotheksgeschichte. Register, Neudruck mit bibliographischen Nachträgen (Die Handschriften der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe 7), Wiesbaden 1973, passim.

⁵⁶ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 2v, 17r. Zu Werk und Biographie des Ulmer Dominikaners Felix Fabri vgl. zuletzt Werner Williams-Krapp: Die Literatur des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Teil 1: Modelle literarischer Interessenbildung, Berlin, Boston 2020, S. 332–344; Die Welt des Frater Felix Fabri, hg. v. Folker Reichert, Alexander Rosenstock, Weißenhorn 2018, passim. Salomon dürfte sich – ohne die Schrift ausdrücklich zu benennen – insbesondere auf Fabris *Descriptio Theutoniae, Sueviae et civitatis Ulmensis* (1497) bezogen haben (vgl. *Rerum Suevicarum scriptores aliquot veteres* [...], ed. Melchior Goldast, editio secunda emendatior, Frankfurt/Main 1727, S. 13–113;

bastian Franck von Wörd (gest. 1542)⁵⁷, das „Closterbuch“ des Caspar Bruschius (gest. 1559)⁵⁸, die von Johannes Basilius Herold (gest. 1567) verfasste „Zollerische Stammens Ordnung vnnnd Beschreibung“⁵⁹, die „Cosmogra-

siehe auch *Tractatus de civitate Ulmensi*. Traktat über die Stadt Ulm, hg., übers. u. komm. v. Folker Reichert, Eggingen 2012).

⁵⁷ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 2v, 15v. Zu Werk und Biographie Sebastian Francks vgl. Patrick Hayden-Roy: Sebastian Franck, in: *Protestants and Mysticism in Reformation Europe*, hg. v. Ronald E. Rittgers, Vincent Evener, Leiden, Boston 2019, S. 120–138; Vasily Arslanov: „Seliger Unfried“. Modalitäten und Strategien der Popularisierung historischen Wissens bei Sebastian Franck (1499–1542), Leipzig 2017, passim; Wilhelm Kühlmann: Sebastian Franck (1499–1542) – Geistfrömmigkeit und Protest, in: *Jahrbuch für badische Kirchen- und Religionsgeschichte* 6, 2012, S. 73–90. Zu der von Salomon benutzten Chronik vgl. Yvonne Dellsperger: *Lebendige Historien und Erfahrungen. Studien zu Sebastian Francks „Chronica Zeitbuoch vnnnd Geschichtsbibell“ (1531/1536)*, Berlin 2008, passim.

⁵⁸ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 10v–11r, 14v, 34r, 59r, 67v u.ö. Zu Biographie und Werk des Caspar Bruschius vgl. Hermann Wiegand: Art. Bruschi, Caspar, in: *Verfasser-Datenbank*, 07.07.2012, <https://doi.org/10.1515/vdbo> (Stand: 15.3.2021); Walther Ludwig: *Gaspar Bruschius als Historiograph deutscher Klöster und seine Rezeption*. Paul Gerhard Schmidt zum 25. März 2002 gewidmet, Göttingen 2002, passim; Adalbert Horawitz: *Caspar Bruschius – Ein Beitrag zur Geschichte des Humanismus und der Reformation*, hg. v. Verein für Geschichte der Deutschen in Böhmen, Leipzig, Prag, Wien 1874, passim. Zum „Closterbuch“ vgl. *Gasparus Bruschius: Monasteriorum Germaniae Praecipuorum ac maxime illustrium. Centuria prima*, Ingolstadt 1551.

⁵⁹ WLB (Anm. 8), fol. 16v. Zu Werk und Biographie Johannes Herolds vgl. Heinz Holeczek: Art. Herold, Johannes Basilius, in: *Verfasser-Datenbank*, 07.07.2012, <https://doi.org/10.1515/vdbo> (Stand: 15.3.2021); Andrea Weibel: Art. Herold, Johannes Basilius, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*. HLS, 11.12.2007, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/025285/2007-12-11/> (Stand: 27.1.2021); Andreas Burckhardt: *Johannes Basilius Herold. Kaiser und Reich im protestantischen Schrifttum des Basler Buchdrucks um die Mitte des 16. Jahrhunderts*, Basel, Stuttgart 1967, passim. Zu Herolds Urheberschaft des verlorenen „Zollerischen Stammbuchs“ vgl. Wolf (Anm. 5), S. 432; Otto Mazal: *Die Annotationen des Grafen Eitel Friedrich von Hohenzollern in den Annalen des Hauses Habsburg von Gerard de Roo*, in: *De captu lectoris. Wirkungen des Buches im 15. und 16. Jahrhundert dargestellt an ausgewählten Handschriften und Drucken*, hg. v. Wolfgang Milde, Werner Schuder, Berlin, New York 1988, S. 195–202, hier S. 198; Rudolf Seigel: *Zur Geschichtsschreibung beim schwäbischen Adel in der Zeit des Humanismus. Aus den Vorarbeiten zur Textausgabe der Hauschronik der Grafen von Zollern*, in: *Zeitschrift für württembergischen Landesgeschichte* 40, 1981, S. 93–118, hier S. 113.

phia“ Sebastian Münsters (gest. 1552)⁶⁰ oder auch Notizen Oswald Gabelkovers (gest. 1616)⁶¹. Indessen verzichtet Salomon darauf, die von ihm erwähnten und exzerpierten Turnierbücher genauer zu bezeichnen. Aus der Reihenfolge der abgehandelten Ritterspiele und den entsprechenden Detailangaben lässt sich jedoch ableiten, dass er sich wohl fast ausschließlich auf Georg Rükners 1530 erstmals im Druck erschienene Schrift bezog.⁶² Auf der Basis dieser Quellen mit vielfältigen Informationen gerüstet, habe er das Material dann – wie er am Ende seines Vorworts schreibt – zu *eýner Genealogia, Geschlecht, Sipp- vnnnd Stambaum gericht, inns Werk bracht, gemalt, mit Reimen geziert vnnnd beschriben*.⁶³ Die aus dieser Formulierung erwachsende Vermutung, dass es sich bei dem überlieferten Text also nicht um eine eigenständige Chronik, sondern vielmehr um den ausführlichen Kommentar zu einem einst großformatig gemalten, heute aber verlorenen Stammbaum der Familie von Wernau handeln dürfte, scheint in einem Satz am Ende des ersten Werkteils seine Bestätigung zu finden. Hier heißt es in nah verwandter Wortwahl:

⁶⁰ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 29v, 36r, 42r, 62r, 73r (meist nur auf *Monasterus* ohne Nennung des Werkes verwiesen). Zu Sebastian Münster und seiner 1544 erstmals erschienenen *Cosmographia* vgl. zuletzt Mathew McLean: *The Cosmographia of Sebastian Münster. Describing the World in the Reformation, Aldershot/Hampshire 2007*, passim; Günther Wessel: *Von einem, der daheim blieb, die Welt zu entdecken. Die Cosmographia des Sebastian Münster oder wie man sich vor 500 Jahren die Welt vorstellte*, Frankfurt/Main, New York 2004, passim.

⁶¹ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 62r (ohne Werktitel). Zu Oswald Gabelkover vgl. Anm. 3.

⁶² Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 26v (Turnier zu Magdeburg, 938), fol. 29v (Rothenburg ob der Tauber, 942), fol. 32v (Konstanz, 948), fol. 34r (Merseburg, 969), fol. 35r (Braunschweig, 996), fol. 36v (Trier, 1019; Halle, 1042), fol. 37r (Augsburg, 1080) etc. Vgl. dazu Georg Rükner: *Anfang, vrsprung, vnnnd herkommen des Thurnirs in Teutscher nation, Wieuil Thurmier biß vff den letzten zu Worms, auch wie, vnd an welchen ortten die gehalten*, Simmern 1530, fol. 28vff., fol. 47vff., fol. 60rff., fol. 69vff., fol. 77vff., fol. 86rff., fol. 95vff., fol. 104vff. etc., siehe urn:nbn:de:bvb:12-bsb00090290-0 (Stand: 27.1.2021). Zu Verfasser und Werk vgl. Wolf (Anm. 5), S. 414f.; Klaus Graf: *Herold mit vielen Namen. Neues zu Georg Rükner alias Rugen alias Jerusalem alias Brandenburg alias ...*, in: *Ritterwelten im Spätmittelalter. Höfisch-ritterliche Kultur der Reichen Herzöge von Bayern-Landshut*, hg. v. Franz Niehoff, Landshut 2009, S. 115–125, eine digitale Version des Artikels findet sich online: urn:nbn:de:bsz:25-opus-71401 (Stand: 27.1.2021); Götz (Anm. 3), S. 23f.

⁶³ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 5r.

Weil nun gar vil vnnd genugsam vorderst inn der preuatio vnnd sonst klärlich beschriben, warumb, wann, wo, wie vnnd durch wen, Der Adelich Wernawisch Stambaum zusammen getragen, geordnet, gestellt, gemalt, mit Reimen geziert vnnd beschriben, Darüber ich auch nun Gott Lob, mit dem seinen Hilff Zue Auslegung, zu besserer andeutung Vnnd erklerung Dis Buch beschriben Vnnd volendet, [...].⁶⁴

Dass diese kommentierende Hauptfunktion des ersten und weitaus größeren Abschnitts der Niederschrift bisher keine nähere Beachtung fand, mag am engen Recherchefokus der meisten Rezipienten gelegen haben. Vielfach kam es ihnen auf eine genauere Einordnung der Quelle gar nicht an, die ihnen lediglich als Fundgrube für Informationsmaterial zur Wernau'schen Familiengeschichte dienen sollte. Daneben dürfte es aber auch an der semantischen Mehrdeutigkeit der frühneuhochdeutschen Begrifflichkeiten – wie *richten*, *ordnen*, *stellen*, *ins Werk bringen*, *mit Reimen zieren und beschreiben* (siehe oben) – gelegen haben, aus denen nicht eindeutig hervorgeht, auf welches „Werk“ sich der Verfasser de facto bezog: auf eine monumentale Malerei oder eine genealogische Ausarbeitung in Textform?⁶⁵ Tatsächlich liefert Valentin Salomon an keiner Stelle eine explizite Beschreibung eines Bildträgers. Erst bei sorgfältiger Durchsicht seiner Ausführungen finden sich vereinzelt lokalisierende Wendungen, die auf die ehemalige Existenz eines großformatigen Inschriftenträgers schließen lassen. Da diese Beobachtung für die epigraphische und kunstgeschichtliche Auswertung dieser Quelle von zentraler Bedeutung ist, seien die wichtigsten sprachlichen Indizien im Folgenden kurz vorgestellt und interpretiert.

4. Das Trägerobjekt des Wernau'schen Stammbaums

Die beschreibenden Formulierungen finden sich überwiegend im zweiten, poetischen Teil von Salomons Schrift, wo der Autor die einzelnen Abschnitte seines Reimgedichts bestimmten Bereichen auf dem Schrifträger zuordnet. So heißt es gleich zu Beginn:

⁶⁴ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 112v.

⁶⁵ Vgl. z. B. die durchaus mehrdeutige Erklärung für die Wendung „einen Stammbaum aufrichten, aufstellen, aufsetzen“: Art. Stammbaum, in: Jacob u. Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=S40066> (Stand: 15.3.2021): „verwandtschaft und geschlechtsfolge der angehörigen einer familie darthun.“

[...] Wil ich nun ettlich Stuck Vnnd die Carmen diß loblichen Wercks hierzu schreiben, Vnnd die Örter anzeÿgen, vnd erstlich die inn den 4 Eÿer Scheiblin, nemblich, vnd innen in eÿm Eÿer Scheiblin, ob den Wurzel bildern, auf der Rechten hand zwischen Benznaw Vnnd Wernawer Schilt [...].⁶⁶

Demnach verortet er einen Teil seiner Verse in vier eiförmigen Scheiben – vermutlich in vier hochovalen Textfeldern –, von denen eines zwischen den beiden Wappenschilden von Wernau und von Benzenau (Pienzenau) unmittelbar zur Rechten oberhalb der Stammbaumwurzel ausgeführt war. Diesem Platz weist er die Reime (A) zu.⁶⁷ Ein weiteres der vier sog. *Eÿer Scheiblin* lokalisiert Salomon *dargegen inn diser Höhe auf der lingken seitten hinn zwischen dem Ersten vnnd anderem Hutwappen*.⁶⁸ Es wurde demnach von den zugehörigen Wappenhelmen flankiert und enthielt die Verse (B). Angesichts der erwähnten Wappendarstellungen und der Textlokalisierungen in vom Umfeld abgesetzten, eiförmigen Feldern wird man bezüglich des fraglichen Inschriftenträgers zunächst von einem Werk der Wand- oder Tafelmalerei ausgehen. Diese Hypothese lässt sich jedoch durch weitere Textpassagen noch konkretisieren, in denen auch die übrigen Verse verortet werden. Dazu gehören insbesondere folgende Beschreibungen⁶⁹:

[...] das gantz Specificirt Wernnauisch Stamswerck, wie sölches an allen Orten Jnnen vnd vssen zu sehen [...]

[...] oben beÿ den Zweigbildern [...] zu der Rechten/Lincken des Creutzs [...]

[...] Carmina, so Jnnwendig an beyden Flügelen, vnder den 6. Anen Baumen beschriben [...]

[...] oben [...] an dem rechten/lincken Flügel [...] in eÿm Zettelin ob dem [...] Wappen [...]

[...] zu vnderst vnder deß Stammes Wurzel bildern [...]

Insbesondere aus den Verweisen auf zwei Flügel sowie auf eine äußere und innere Bemalung lässt sich ableiten, dass die bildliche Umsetzung des Stammbaums offenbar nicht auf Papier- oder Pergamentbögen, aber ebenso wenig auf Putz oder Leinwand erfolgt sein kann. Vielmehr dürfte es sich bei dem Trägerobjekt um ein bemaltes Triptychon mit zwei beweglichen Seitenteilen gehandelt haben. Dabei geben die verstreuten deskriptiven Wendun-

⁶⁶ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 112v.

⁶⁷ Vgl. auch im Folgenden die Edition der Reimgedichte am Ende dieses Beitrages.

⁶⁸ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 113r.

⁶⁹ Vgl. ebd., fol. 112r–116v. Die Zitate folgen hier verkürzt und teilweise miteinander verschränkt; zum exakten Wortlaut der einzelnen Textstellen siehe die Anm. 146f., 152, 154, 156, 158, 165, 169, 177, 185, 189, 193, 196, 202, 207.

gen zu erkennen, dass auf der mittleren Tafel des Flügelretabels der eigentliche Stammbaum abgebildet war. Oberhalb seiner Wurzel zweigten mindestens zehn Hauptäste ab, welche die verschiedenen Generationen verkörperten. Dementsprechend ist im kommentierenden Teil der Schrift auch immer wieder von *Stützen*, *Staffeln* oder *Stufen* des Stammbaums die Rede.⁷⁰ Dabei lässt Valentin Salomon die konkrete Generationenabfolge allerdings erst mit jenem Benz von Wernau beginnen, den er in die Zeit um 1246 einordnet. Obwohl er dessen Vorfahren teilweise namentlich benennt und bis auf Altvater Eckhard I. in das Jahr 831 zurückführt, gesteht er doch ein, dass sich diese älteren Familienangehörigen *aber Vnwissenheijt halb, zu dises Stammes Anfang nit ordenen oder richten wellen*.⁷¹ Der Maler brachte sie daher ohne nähere Bestimmung in den „Wurzelbildern“ des Stammbaums unter, die pauschal als dessen erste *Stütze* bzw. Generationengruppe gelten. Die Brüder Benz und Werner gehörten deshalb nach dieser Ordnung bereits der zweiten Stufe an. Dass es Salomon freilich auch an dieser Stelle mit den offenkundigen Ungereimtheiten seiner Quellen nicht so genau nahm, geht schon daraus hervor, dass er den hier um 1246 eingeordneten Benz zuvor zum Gefolgsmann Herzog Heinrichs I. von Bayern erklärt und in die kriegerischen Auseinandersetzungen mit dessen Bruder und künftigen Kaiser Otto I. verwickelt.⁷² Andererseits hätte wiederum Benzens Bruder Werner schon im Jahre 649 (!) für die Umbenennung seines Landgutes „auf der Aw“ bei Ulm in „Werner-Aw“ gesorgt, nach der sich schließlich alle seine Nachkommen zubenannten.⁷³ Die erkennbaren Unstimmigkeiten sind so eklatant, dass sich eine Überprüfung der Stichhaltigkeit von Salomons Angaben zur frühen Familiengeschichte erübrigt. Vielmehr liegt der Wert seiner Aufzeichnung in den teilweise singulären Überlieferungen zum 14. bis 16. Jahrhundert, aber auch in der Spiegelung der historischen Einsichten seiner Zeit. Dazu gehörte auch die Annahme, dass das bayerische Niederadelsgeschlecht von Pienzenau alias Benzenau angesichts des ähnlichen Wappens mit der Familie von Wernau stammverwandt gewesen sein müsse, weshalb Valentin Salomon neben der sagenhaften Verwandtschaftsgeschichte auch die beiden Wappen wiedergibt.⁷⁴ Oberhalb davon verzweigte sich dann der Stammbaum generationenweise bis in das 16. Jahrhundert (Abb. 3). Eingefügt waren zweifellos

⁷⁰ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 42v, 43r, 44r, 44v, 53v u.ö.

⁷¹ Vgl. ebd., fol. 42v.

⁷² Vgl. ebd., (Anm. 8), fol. 31v, 42v.

⁷³ Vgl. ebd., (Anm. 8), fol. 32r. Zum namengebenden Weiler Wernau bei Erbach (Alb-Donau-Kreis) vgl. Anm. 45.

⁷⁴ Zu den Herren von Pienzenau vgl. zuletzt Erwin Riedenaier: Die Hofmark Wildenholzen der Herren von Pienzenau, in: Land um den Ebersberger Forst

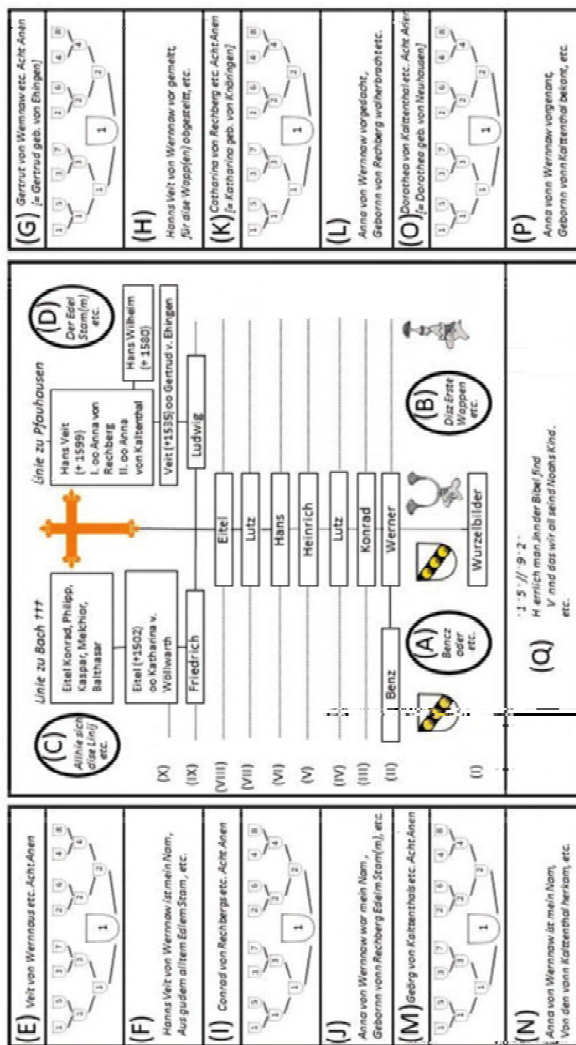


Abb. 3: Schematischer Rekonstruktionsversuch des Wernau'schen Stammbaums nach der Beschreibung Valentin Salomons von Fulda (unvollständig)

12, 2010, S. 30–35; zum Pienzenauer und Wernauer Wappen vgl. Abgestorbener Bayerischer Adel. 3. Teil, bearb. v. Gustav Seyler (J. Siebmachers grosses und allgemeines Wappenbuch 6,1,3), Nürnberg 1911, S. 8f. (Taf. 5), S. 135 (Taf. 92).

die Namen der agnatischen Familienmitglieder, gegebenenfalls auch ihre Lebensdaten und Eheverbindungen. Das obere Stammende mündete schließlich in ein Kruzifix. Zur Rechten des Kreuzes – da Salomon analog zu den heraldischen Gepflogenheiten stets aus der Objektperspektive beschreibt, also aus dem Blickwinkel des Betrachters links davon – endeten die Zweige der letzten Vertreter der im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts erloschenen Linie zu Bach (Gde. Erbach, Alb-Donau-Kreis), wozu die fünf Brüder Kaspar, Balthasar, Eitel, Philipp und Melchior sowie die Schwestern Elisabeth und Apollonia zählten.⁷⁵

Auf der gegenüberliegenden, rechten Seite waren indessen die jüngeren Mitglieder der noch blühenden Linie zu Unterboihingen (Stadt Wendlingen am Neckar, Lkr. Esslingen) und Pfauhausen (Stadt Wernau/Neckar, Lkr. Esslingen) aufgeführt, darunter die beiden Auftraggeber des Stammbaums, Hans Wilhelm (gest. 1580) und Hans Veit (gest. 1599), mit ihren zwei Brüdern und fünf Schwestern.⁷⁶ Zu den jüngsten Familienvertretern gehörten im Jahre 1592 die zahlreichen Kinder aus den beiden Konnubien Hans Veits, der zunächst mit Anna von Rechberg und in zweiter Ehe mit Anna von Kaltenthal vermählt war.⁷⁷ Diese jüngsten Zweige wurden vermutlich in den oberen Tafelecken von den zwei übrigen der vier *Eyer Scheiblin* flankiert, deren Texte auf das Absterben bzw. Fortbestehen der jeweiligen Linie Bezug nahmen (C, D).

Während das Mittelfeld des Triptychons den Stammbaum des gesamten Geschlechts enthielt, widmeten sich die Innenseiten der Flügel nach Auskunft der Texte (E–P) ausschließlich der Abkunft Hans Veits von Wernau und seiner beiden Gemahlinnen. Die Seitenteile zeigten hier jeweils die heraldischen Acht-Ahnen-Proben von Hans Veits Eltern (Veit von Wernau und Gertrud von Ehingen), ebenso von den Eltern Annas von Rechberg (Konrad von Rechberg und Katharina von Knöringen) sowie von jenen Annas von Kaltenthal (Georg von Kaltenthal und Dorothea von Neuhausen). Dabei waren die Wappen der je acht väterlichen bzw. schwiegerväterlichen Ahnen auf dem heraldisch rechten Flügel und die Wappen der je acht mütterlichen bzw. schwiegermütterlichen Ahnen auf dem heraldisch linken Flügel untergebracht.⁷⁸ Da Salomon die Anordnung der Schildgruppierungen als sechs *Anen Baumen*⁷⁹ beschreibt, ist von stemmaförmigen Gebilden auszugehen,

⁷⁵ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 84v–85r; siehe dazu Biedermann (Anm. 44), Taf. CCCCXXIX.

⁷⁶ Vgl. Biedermann (Anm. 44), Taf. CCCCXXIXf.; Hergentröder (Anm. 10), S. 153 (Stammtaf.).

⁷⁷ Vgl. Anm. 76.

⁷⁸ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 113v–116r.

⁷⁹ Vgl. ebd., fol. 113v (siehe zur Anordnung der Wappen auch Anm. 159).

in denen der Proband unten erscheint und seine Ahnen sich nach oben verzweigen (Abb. 3). Mithin ergibt sich für jeden Flügel die Ausführung von 24 verschiedenen und – unter Einrechnung der Wiederholungen – von 45 Wappenschilden, auf beiden Flügeln also in der Summe 48 bzw. 90 Ahnenwappen. Zusätzlich war über jeder Ahnenprobe ein „Zettel“ mit der entsprechenden Identifizierung ausgeführt (E, G, I, K, M, O).

Gleichwohl kann die heraldische Ausgestaltung nur einen Teil der Flügel ausgefüllt haben, da unter jedem der sechs Ahnentafeln nochmals Blöcke aus jeweils 30 Versen eingefügt gewesen sein sollen, welche die genealogischen Abstammungsverhältnisse in Textform kommentierten (F, H, J, L, N, P). Demnach enthielten die Flügellinnenseiten insgesamt 180 Knittelverse. Doch auch damit nicht genug: Für den Bereich unterhalb der Wurzelbilder im Mittelfeld – vermutlich also in einer Art Predella – überliefert der Autor ein zusätzliches Reimgedicht aus weiteren 176 Versen, die den Wernau'schen Stammbaum inhaltlich zusammenfassen und erklären (Q).

Spätestens an dieser Stelle stellt sich angesichts der 380 Verse (einschl. A–D) sowie zusätzlicher Wappenbeischriften die Frage nach der monumentalen Umsetzung des Stammbaumes aus anderer Perspektive erneut. Denn obwohl die erwähnten Lokalisierungen durchaus auf einen verlorenen Inschriftenträger schließen lassen, so irritiert an dessen mutmaßlicher Existenz doch die enorme Textfülle. Schließlich ist eine solche Masse an Inschriften auf einem einzelnen mobilen Träger zwar nicht undenkbar, aber immerhin äußerst ungewöhnlich.⁸⁰ Könnte es sich daher bei der Beschreibung eines gemalten Wernau'schen Stammbaumes vielleicht doch nur um ein literarisches Stilmittel handeln, das in der geistigen Vorstellung des Lesers ein kostbares Kunstwerk evozieren und ihm auf diesem Wege die Bedeutung der Familie desto eindrücklicher vor Augen führen sollte? In der Terminologie der Erzähltheorie würde es sich folglich um die Schilderung eines fiktiven Inschriftenträgers in einem chronikalischen – seinem Anspruch nach also faktualen – Text handeln.⁸¹ Diese Hypothese entspräche in etwa der eingangs erwähnten Überlieferung zu dem angeblichen Alpirsbacher Bildteppich in

⁸⁰ Vgl. dazu die bisher edierten Inschriften in der Reihe: Die Deutschen Inschriften, hg. v. den Akademien der Wissenschaften zu Berlin u. a., Berlin 1942ff., Bde. 1ff.

⁸¹ Zu den erzähltheoretischen Termini vgl. die von Laura Velte und Ludger Lieb verfasste Einleitung zu diesem Band; siehe dazu zuletzt auch Dustin Breitenwischer, Hanna-Myriam Häger, Julian Menninger: Zur Geschichte und Medialität faktualer und fiktionaler Erzählpraktiken: Eine Einleitung, in: Faktuales und fiktionales Erzählen II. Geschichte – Medien – Praktiken, hg. v. dens., Baden-Baden 2020, S. 7–29 (Lit.).

der Zimmerischen Chronik.⁸² Dabei ist das Phänomen der Kompilation von historischen Tatsachen und fiktiven Schilderungen bereits für die spätmittelalterliche Chronistik durchaus typisch.⁸³ Ein zentraler Grund für diese Tendenz lag vor allem im wachsenden Bedürfnis der Leserschaft nach überwiegend unterhaltsamer und kurzweiliger Lektüre, weshalb die Autoren ihre Werke vielfach durch Verse, Lieder, dramatische Einschübe oder auch Bildbeschreibungen aufzulockern versuchten.⁸⁴ Gerade für das 16. Jahrhundert lässt sich daher auf zahlreiche weitere Parallelen für die Erdichtung angeblich realer Inschriften in historiographischen Darstellungen oder Quellensammlungen verweisen.⁸⁵ Mögen die Motive dafür im Detail auch variieren, so ging es letztlich auch hierbei um die Emotionalisierung des Re-

⁸² Vgl. Anm. 5.

⁸³ Vgl. dazu unter anderem Timo Felber: *Historiographisierung als Kompilationstechnik. De-Fiktionalisierung in der Weltchronik Heinrichs von München*, in: *Faktales und fiktionales Erzählen II* (Anm. 81), S. 57–81, hier S. 67f.

⁸⁴ Vgl. Rolf Sprandel: *Chronisten als Zeitzeugen. Forschungen zur spätmittelalterlichen Geschichtsschreibung in Deutschland*, Köln, Weimar, Wien 1994, S. 214–216; Franz-Josef Schmale: *Fälschungen in der Geschichtsschreibung*, in: *Fälschungen im Mittelalter, Teil 1: Kongreßdaten und Festvorträge, Literatur und Fälschung*, Hannover 1988, *Monumenta Germaniae Historica* Schriften 33/I, S. 121–132, hier S. 129f.

⁸⁵ Vgl. Andreas Zajic: *Inventionen und Intentionen eines gelehrten Genres: Gedruckte Inschriftensammlungen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Mit exemplarischen Glossen zur Praxis (epigraphischer) Gelegenheitsdichtung des Adels in der frühen Neuzeit*, in: *Traditionen, Zäsuren, Umbrüche. Inschriften des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit im historischen Kontext. Beiträge zur Internationalen Fachtagung für Epigraphik vom 9. bis 12. Mai 2007 in Greifswald*, hg. v. Christine Magin, Ulrich Schindel, Christine Wulf, Wiesbaden 2008, S. 165–192; Andreas Zajic: *Gedruckte (Grab-)Inschriftensammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts – ein Vergleich*, in: *Epigraphica & Sepulcralia. Fórum epigrafický a sepulkrálních studií 1*, 2005, S. 235–284, hier S. 242–246, 249f.; Alphons Lhotsky: *Quellenkunde zur mittelalterlichen Geschichte Österreichs*, Graz 1963, S. 68. Zu fiktiven antiken Inschriften vgl. Wilhelmine Grabenweger: *Falsche und fremde römische Inschriften im Norikum*, Magisterarbeit, Wien 2008, S. 25–27, 35f., 42–44, 50–57 u. a. m., eine digitale Version der Magisterarbeit findet sich online unter: http://othes.univie.ac.at/2433/1/2008-11-07_9505205.pdf (Stand: 3.2.2021). Zu fiktiven mittelalterlichen Inschriften vgl. Andreas Zajic: *Von echten Gräbern und fiktiven Inschriften. Die Rolle der Babenbergergrablege für die Selbstvergewisserung des Melker Konvents in Mittelalter und Früher Neuzeit*, in: *Ein Heiliger unterwegs in Europa. Tausend Jahre Koloman-Verehrung in Melk (1014–2014)*, hg. v. Meta Niederkorn-Bruck, Wien, Köln, Weimar 2014, S. 445–472; Marie Bláhová: *Vier Epitaphe aus den böhmischen mittelalterlichen Chroniken und*

zipienten, der über die vorgeblichen Inschriften von den geschilderten Sachverhalten einen stärkeren Eindruck gewinnen sollte.⁸⁶ Es würde daher keineswegs irritieren, wenn es sich bei Salomons Beschreibung eines Wernau'schen Stammbaums lediglich um eine Art Ekphrasis handelte, in welche die genealogischen und heraldischen Mitteilungen in Form einer Reimchronik eingeflochten wären.⁸⁷ Dann hätte es also weder das Triptychon als reales Kunstobjekt noch den darauf gemalten Stammbaum mit den eingefügten Texten als konkrete Inschriften gegeben, sondern nur die literarisch vermittelte Illusion davon. Diese Hypothese könnte sich insbesondere auf die im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts verfasste „Braunschweigische Reimchronik“ berufen.⁸⁸ Hier stellt der Autor unmittelbar zu Beginn seiner Ausführungen das Bild des Stammbaums gleichsam als „Prinzip der Text-

Annalen, in: *De litteris, manuscriptis, inscriptionibus ... Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Koch*, hg. v. Theo Kölzer u. a., Wien, Köln, Weimar 2007, S. 271–278, hier S. 275.

⁸⁶ Vgl. dazu Christopher Wood: *Notation of Visual Information in the Earliest Archeological Scholarship*, in: *Word & Image* 17, 2001, Heft 1/2, S. 94–118, hier S. 94: „A text inscribed on a durable support always looks like better historical evidence than a text merely written on perishable parchment or paper.“

⁸⁷ Zum Terminus „Ekphrasis“ vgl. Britta Bußmann: *Wiedererzählen, Weitererzählen und Beschreiben. Der „Jüngere Titarel“ als ekphrastischer Roman*, Heidelberg 2011, S. 19–30. Zu frühnezeitlichen Formen ekphrastischer Dichtungen vgl. die Überblicksdarstellung in Arwed Arnulf: *Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert*, München, Berlin 2004, S. 491–568; Elisabeth Klecker: *Tapissereien Kaiser Maximilians. Zu Ekphrasen in der neulateinischen Habsburg-Panegyrik*, in: *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken. Eine literarische Tradition der Großdichtung in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit*, hg. v. Christine Ratkowitsch, Wien 2006, S. 181–202. Zur spätmittelalterlichen und frühnezeitlichen Reimchronistik vgl. Stefan Lafaie: *Spätmittelalterliche Reimchronistik in Deutschland und Italien. Volkssprachliche Versliteratur zwischen poetischer Geschichtskonstruktion und juristischer Herrschaftslegitimation*, unter besonderer Berücksichtigung von fünf Beispieltexen aus der Zeit von 1280–1400, Diss. Frankfurt/Main 1992, passim; Leopold Hellmuth: *Geschichtsepik und Reimchronistik*, in: *Von der Handschrift zum Buchdruck. Spätmittelalter, Reformation, Humanismus 1320–1572*, hg. v. Ingrid Bennewitz, Ulrich Müller, Reinbek/Hamburg 1991, S. 140–148.

⁸⁸ Vgl. *Braunschweigische Reimchronik*, hg. v. Ludwig Weiland, in: *Monumenta Germaniae Historica, Deutsche Chroniken*, Bd. 2, Hannover 1877, S. 430–587, die digitalisierte Ausgabe findet sich online unter: http://www.mgh.de/dmgh/resolving/MGH_Dt._Chron._2_S._430 (Stand: 12.2.2021);

organisation⁸⁹ vor und kommt im gesamten Werk immer wieder darauf zurück:

Eynen boum han ich irsên,
dhen mach men wunderlichen spehen:
von Brunewich dhen edelen stam.
wenne her suze wurzelen nam,
daz ist heruz von Saxen.
her ist wunderlich gewaxen
von zwen wurzelen uz gesprozzen
und hat sich obermittes ir geslozzen,
daz her is wurten wider eyn.
an sinnen ramen ouch irsceyn
menich vuorste hoheborn
und menich koninch uzirkorn [...]⁹⁰

Dem Leser wird hier zur Orientierung das Bild eines Stammbaumes vor Augen gestellt, ohne dass dem Werk eine reale Zeichnung davon beigefügt worden wäre. Offensichtlich hatte der Autor Bedenken, dem Rezipienten die Fülle an Informationen zu ehemals synchron ablaufenden Vorgängen über das nur sukzessiv entschlüsselbare Medium der Sprache ohne bildhafte Gedächtnisstützen bzw. Mnemotechniken verständlich genug mitteilen zu können. Gerade diese Sorge hat aber andererseits zum Ende des Mittelalters verstärkt dazu geführt, dass Chronisten ihre Werke zunehmend mit physisch wahrnehmbaren Graphiken und Illustrationen – darunter vor allem auch mit Stammbäumen – ausstatteten, aus denen die geschilderten genealogischen Verhältnisse in ihren Ästen, Verzweigungen und Generationenabfolgen anschaulicher abzulesen waren als allein aus dem Text.⁹¹ Als besonders frühes und prägendes Beispiel gilt dabei die Zeichnung des Welfenstammbaums in

siehe dazu Gesine Mierke: Norddeutsche Reimchroniken – Braunschweigische und Mecklenburgische Reimchronik, in: *Handbuch Chroniken* (Anm. 5), S. 197–224, hier S. 203–212; Beate Kellner: *Ursprung und Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter*, München 2004, S. 374–393, digitale Version online unter: <https://www.amad.org/jspui/handle/123456789/77829> (Stand: 12.2.2021).

⁸⁹ Vgl. Kellner (Anm. 88), S. 376.

⁹⁰ Vgl. Braunschweigische Reimchronik (Anm. 88), S. 461 (Verse 148–159).

⁹¹ Vgl. dazu grundlegend Gert Melville: *Geschichte in graphischer Gestalt. Beobachtungen zu einer spätmittelalterlichen Darstellungsweise*, in: *Geschichtsschreibung und Geschichtsbewußtsein im späten Mittelalter*, hg. v. Hans Patze, Sigmaringen 1987, S. 57–154; zu den Illustrationen der Weltchroniken

der Weingartener Überlieferung zu der um 1170 entstandenen „Historia Welforum“, der auch als „Urstammbaum“ bezeichnet wird.⁹² In welchem Maße sich der Umfang der Bildausstattungen in den humanistisch geprägten Chroniken vermehrte, zeigt etwa die Kurfürst Friedrich I. (dem Siegreichen) von der Pfalz und Herzog von Bayern gewidmete Chronik des Matthias von Kemnat (um 1475)⁹³ oder die von Kaiser Maximilian I. in Auftrag gegebene und von Jakob Mennel 1518 vollendete „Fürstliche Chronik genannt Kaiser Maximilians Geburtsspiegel“.⁹⁴ Insofern müsste man in Bezug auf die Wernau'sche Chronik annehmen, Valentin Salomon habe sich in einer Zeit

vgl. Claudia Annette Meier: *Chronicon pictum. Von den Anfängen der Chronikenillustration zu den narrativen Bilderzyklen in den Weltchroniken des Hohen Mittelalters*, Mainz 2005, passim.

⁹² Vgl. *Historia Welforum*, hg., übers. u. erl. v. Erich König, Stuttgart 1938, S. 35–95, o. S. (Abb.), Digitalisat der Ausgabe online unter: urn:nbn:de:hbz:061:1-27355 (Stand: 12.2.2021); siehe dazu Wolf (Anm. 5), S. 400–403; Kellner (Anm. 88), S. 322–339 (Lit.), S. 334f. (Abb. 10); siehe auch Christiane Klapisch-Zuber: *Stammbäume. Eine illustrierte Geschichte der Ahnenkunst*, München 2004, S. 66f. (Abb.).

⁹³ Vgl. Matthias von Kemnat: *Chronik Friedrichs I., um 1476*, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Heid. N.F. 9, fol. 2v–36r, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/codheidnf9> (Stand: 11.3.2021); siehe dazu Birgit Studt: *Fürstenhof und Geschichte. Legitimation durch Überlieferung*, Köln, Weimar, Wien 1992, passim; Maren Gottschalk: *Geschichtsschreibung im Umkreis Friedrichs I. des Siegreichen von der Pfalz und Albrechts IV. des Weisen von Bayern-München*, Diss. München 1989, S. 41f.

⁹⁴ Zu Jakob Mennels „Fürstlicher Chronik“ (Österreichische Nationalbibliothek Wien, cvp 3072*–3077) vgl. Beate Kellner: *Formen des Kulturtransfers am Hof Kaiser Maximilians I. Muster genealogischer Herrschaftslegitimation*, in: *Kulturtransfer am Fürstenhof. Höfische Austauschprozesse und ihre Medien im Zeitalter Kaiser Maximilians I.*, hg. v. Matthias Müller, Karl-Heinz Spieß, Udo Friedrich, Berlin 2013, S. 52–103, hier S. 55–62 (Abb. 1–3); Beate Kellner, Linda Webers: *Genealogische Entwürfe am Hof Kaiser Maximilians I. (am Beispiel von Jakob Mennels Fürstlicher Chronik)*, in: *Genealogische Diskurse*, hg. v. Wolfgang Haubrichs, Stuttgart, Weimar 2007, S. 122–149; Marianne Pollheimer: *Wie der jung weiß kunig die alten gedachtnus insonders lieb het. Maximilian I., Jakob Mennel und die frühmittelalterliche Geschichte der Habsburger in der „Fürstlichen Chronik“*, in: *Texts and Identities in the Early Middle Ages*, hg. v. Richard Corradini u. a., Wien 2006, S. 165–176; Dieter Mertens: *Geschichte und Dynastie – zu Methode und Ziel der „Fürstlichen Chronik“ Jakob Mennels*, in: *Historiographie am Oberrhein im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, hg. v. Kurt Andermann, Sigmaringen 1988, S. 121–153.

zunehmender Visualisierungstendenzen bewusst gegen eine Text-Bild-Kombination entschieden, um sich als Maler allein auf die Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache zu beschränken. Ist diese Überlegung schon wenig überzeugend, so kommt hinzu, dass die Braunschweigische Chronik auf einen abstrakten Stammbaum zurückgreift, während sich Salomon von Fulda hingegen auf einen ganz konkreten, gemalten Baum an einem zweiflügeligen Bildträger bezieht. Sollte es sich dabei dennoch nur um eine sprachliche Methode zur Veranschaulichung genealogischer Zusammenhänge handeln, besäße die Wernau'sche Chronik mit dieser stilistischen Eigenheit nach derzeitigem Forschungsstand ein Alleinstellungsmerkmal.

Zieht diese Feststellung die Hypothese, das Referenzobjekt in Salomons Schilderungen sei reine Fiktion, auch stark in Zweifel, so kann sie dadurch freilich noch nicht als widerlegt gelten. Es scheint daher ratsam, nicht nur auf der Ebene der literarischen Gattung nach vergleichbaren Überlieferungen zu suchen, sondern auch die beschriebenen Eigenschaften des Inschriftenträgers auf einen möglichen Realitätsbezug zu überprüfen. Die nachfolgende Untersuchung geht daher der Überlegung nach, ob im Bereich der spätmittelalterlichen bzw. frühneuzeitlichen Tafelmalerei überhaupt triptychonartige Bildträger existierten, die nachweislich mit Stammbäumen oder Ahnentafeln versehen waren. Sollte dies der Fall sein, wäre das Augenmerk in einem zweiten Schritt auf die Frage zu lenken, ob sich unter diesen – oder zumindest damit nah verwandten – Objekten Beispiele finden lassen, die in vergleichbarem Umfang mit poetischen Texten ausgestattet waren.

5. Das Triptychon als Medium genealogischer Informationen?

In Hinblick auf das Triptychon als Bildträger ist zunächst festzuhalten, dass es im Mittelalter fast ausschließlich für den liturgischen Gebrauch konzipiert wurde und in diesem Rahmen auch – überwiegend als Altarretabel oder Reliquiar – Verwendung fand.⁹⁵ Dementsprechend blieb auch die Ikonographie

⁹⁵ Zur Geschichte des Triptychons vgl. Marius Rimmele: Das Triptychon als Metapher, Körper und Ort. Semantisierungen eines Bildträgers, München 2010, S. 24–41; Karl Werner Bachmann u. a.: Art. Flügelretabel, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte 9, 2003, Sp. 1450–1536, eine digitale Version des Artikels findet sich online unter: <https://www.rdklabor.de/w/?ol-did=95485> (Stand: 14.2.2021); Victor M. Schmidt: Triptych, in: Grove Art Online, update 2009, <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T086221> (Stand: 14.2.2021); Klaus Krüger: Aller zierde wunder trugen die *altaere*. Zur Genese und Strukturentwicklung des Flügelaltarschreins im 14. Jahrhundert, in: Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins, hg. v. Hartmut Krohm, Wiesbaden 2001, S. 69–86; Karl Schade: Ad excitandum

weitgehend auf religiöse Motive, insbesondere Heiligendarstellungen, eingeschränkt. Erst in der Renaissance lässt sich mitunter eine Profanisierung des Triptychons beobachten, das nun vermehrt auch für die private Andacht erworben wurde oder im sakralen Umfeld verstärkt dem Repräsentationsbedürfnis seiner Stifter dienen sollte.⁹⁶ An der Konzentration auf religiöse Bildthemen änderte sich dadurch jedoch kaum etwas, allenfalls wählten die Maler andere biblische Szenen aus oder verliehen den Stifterdarstellungen ein größeres Gewicht. Nur selten finden sich ab dem ausgehenden 15. Jahrhundert auch Triptycha, deren Bildprogramme ausschließlich auf die Vergewärtigung weltlicher Zusammenhänge ausgerichtet waren.⁹⁷ Zu dieser äußerst kleinen Gruppe, die bisher allerdings weder zuverlässig zusammengetragen noch wissenschaftlich aufgearbeitet worden ist, gehören tatsächlich einzelne Exemplare mit Stammbaumdarstellungen.⁹⁸ Dabei handelt es sich vor allem um bedeutende Objekte aus den Kunstkammern des europäischen Hochadels. An erster Stelle ist dabei auf den im Stiftsmuseum zu Klosterneuburg (Stadt Klosterneuburg, pol. Bez. Tulln) ausgestellten Babenberger-Stammbaum zu verweisen (Inv.-Nr. GM 86).⁹⁹ Das in der Werkstatt des

devotionis affectum. Kleine Triptychen in der altniederländischen Malerei, Weimar 2001, passim; Antje Maria Neuner: Das Triptychon in der frühen altniederländischen Malerei. Bildsprache und Aussagekraft einer Kompositionsform, Frankfurt/Main 1995, passim; Claudia Lichte, Gerhard Weilandt: Prachtvoll und wandelbar. Entstehung und Funktion von Flügelretabeln im Mittelalter, hg. v. Württembergischen Landesmuseum Stuttgart, Stuttgart 1994, passim; Wolfgang Pilz: Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit, München 1970, S. 9–22; Klaus Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel, Heidelberg 1959, S. 7–87.

⁹⁶ Vgl. Miriam Simone Pawlik: „Nicht-kultische Triptycha“. Ein Phänomen der Frühen Neuzeit in den Niederlanden, masch. Magisterarbeit der Universität Wien 2008, S. 14–17, digitale Version der Magisterarbeit online unter: <https://doi.org/10.25365/thesis.1216> (Stand: 14.2.2021); Joanna Barck: Das Kerkring-Triptychon von Jacob van Utrecht oder Die bürgerliche Säkularisierung mittelalterlicher Bildräume, Frankfurt/Main 2001, S. 114–122; Lankheit (Anm. 95), S. 19–35.

⁹⁷ Wolfgang Pilz kannte davon in Deutschland lediglich vier Exemplare, vgl. Pilz (Anm. 95), S. 16 mit Anm. 20.

⁹⁸ Vgl. Berthold Hinz: Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, S. 139–218, hier S. 153–155.

⁹⁹ Vgl. Heike Schlie: Bedeutungsstiftende Links und objektbiografische Konstellationen: Das Goldschmiedewerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klos-

Malers Hans Part zwischen 1489 und 1492 entstandene Triptychon ist ca. acht Meter breit und vier Meter hoch. Auf dem Mittelstück sind alle 27 männlichen Vertreter des Hauses Babenberg in das runde Medaillons ausbildende Astgeflecht des agnatischen Familienstammbaums eingefügt, während auf den Seitenflügeln die Halbfiguren von 46 Ehefrauen und Töchtern dem Betrachter entgegenglicken.

Als etwas jüngeres Beispiel sei ferner das um 1520–1530 angefertigte Triptychon mit der väterlichen Genealogie des nachmaligen Kaisers Karl V. angeführt, das sich im Besitz der Brüsseler Bibliothèque Royale befindet (Inv.-Nr. MHs. 14569).¹⁰⁰ Hier sind Mittelteil und Flügel mit Pergamentbögen beklebt, auf denen die sich auf Noah berufende, teilweise auch trojanische und römische Helden integrierende Ahnenreihe stemmaartig wiedergegeben ist. Die Familienmitglieder, die als Brustbilder in kleinen Medaillons erscheinen, werden außerdem in verschiedenen, das Königshaus glorifizierenden Texten näher vorgestellt. Die Kette endet rechts unten mit dem Vater Karls V., Philipp dem Schönen, und dessen heraldischer 32-Ahnen-Probe. Interessanterweise besitzt dieses Triptychon eine Art Predella – wie sie auch für den Wernau'schen Stammbaum zu erschließen ist –, in der ein zentrales Medaillon das Abbild Karls V. zwischen den Wappen seiner Herrschaften und flankierenden Textblöcken zeigt. Dieses Werk weist insofern gleich mehrere Parallelen zu Salomons Beschreibung auf, als es sowohl im Aufbau als auch in der quantitativen Textausstattung vergleichbar ist. Zwar sind die

terneburg, in: *Object Links – Dinge in Beziehung*, hg. v. Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Wien 2019, S. 179–206, hier S. 203 (Abb. 23); Georg Scheibelreiter: *Der Babenberger-Stammbaum aus Klosterneuburg. Rückwärtsgewandte Heraldik als Chiffre historischen Geschehens*, in: Ders.: *Wappenbild und Verwandtschaftsgeflecht. Kultur- und mentalitätsgeschichtliche Forschungen zu Heraldik und Genealogie*, Wien 2009, S. 177–199; Klapisch-Zuber (Anm. 92), S. 166–169; *Der heilige Leopold. Landesfürst und Staatssymbol* [Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung, Stift Klosterneuburg 30. März–3. November 1985], hg. v. Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Abt. III/2 – Kulturabteilung, Wien 1985, S. 297f.; Floridus Röhrig: *Der Babenberger Stammbaum im Stift Klosterneuburg*, Wien 1975, passim; siehe hierzu auch die Ausführungen von Edith Kapeller in diesem Band, S. 267–281.

¹⁰⁰ Vgl. *Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas*, hg. v. der Bundeskunsthalle, Bonn 2000, S. 109f., Nr. 1 (Abb. 1; Lit.); *Carolus. Charles Quint 1500–1558*, hg. v. Hugo Soly, Gent 1999, S. 164f., Nr. 2 (Abb. 2; Lit.); *Reyes y mecenas. Los reyes católicos – Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, hg. v. Ministerio de Cultura [d'España], Ministerio Federal de Ciencia e Investigación de Austria, Barcelona 1992, S. 505f., Nr. 257 (Abb.).

Beischriften hier nicht in gebundener Sprache formuliert, doch verknüpfen sie auf ähnliche Weise genealogische und chronikalische Informationen. Als weiteres Pendant verdient hier das nur geringfügig ältere, in die Zeit zwischen 1516 und 1519 datierbare Triptychon mit der mütterlichen Genealogie Karls V. Erwähnung, das heute ebenfalls in der Brüsseler Bibliothèque Royale verwahrt wird (Inv.-Nr. Hs. 14570).¹⁰¹ Es ist bezüglich der Größe und des Formats, aber auch der Fertigungstechnik und des Text-Bild-Programms mit der väterlichen Genealogie nah verwandt, besitzt allerdings keine Predella.

Nur am Rande sei auf ein drittes profanes Triptychon für Karl V. verwiesen, das sich heute in den Städtischen Sammlungen zu Mecheln (Inv.-Nr. S/10) befindet.¹⁰² Die ursprünglich um 1517/18 angelegte, allerdings später ergänzte Malerei zeigt zwar keinen Stammbaum, aber immerhin die heraldische Vier-Ahnen-Probe des Herrschers, dessen Abbild außerdem von den zahlreichen Wappen der von ihm regierten Herrschaften umringt und flankiert wird.

Doch blieb die profane Verwendung von Triptycha nicht auf hochadelige Kreise beschränkt. So besitzt etwa das Bayerische Nationalmuseum in München noch ein vom sog. Meister von Mühldorf (Wilhelm Pätzold) 1516 geschaffenes Dreitafelgemälde (Inv.-Nr. 77a [XVIII]), auf dem der Künstler die Ahnen seines Auftraggebers aus dem Niederadelsgeschlecht Pfeffinger bis auf das Jahr 1217 zurückverfolgt.¹⁰³ Die betreffenden Familienmitglieder sind hier mit ihren Ehefrauen der Reihe nach von links nach rechts als Brustbilder in das Geäst eines Baumes eingebunden und mit Schriftbändern versehen, die sie mit Namen und Jahresangaben identifizieren.

¹⁰¹ Vgl. Carolus (Anm. 100), S. 165, Nr. 3 (Abb. 3; Lit.); Reyes (Anm. 100), S. 506f., Nr. 258 (Abb.).

¹⁰² Vgl. *Women of Distinction. Margaret of York / Margaret of Austria*, hg. v. Dagmar Eichberger, Leuven 2005, S. 87f., Nr. 24 (Lit.; Abb. 24).

¹⁰³ Vgl. Karl Voll, Heinz Braune, Hans Buchheit: *Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums*, München 1908, S. 26–28, Nr. 77a; Isolde Hausberger: *Der Meister von Mühldorf. Der Maler Wilhelm Pätzold, Mühldorf/Inn 1973*, S. 61–70 (Abb. 14f.); Hinz (Anm. 98), S. 154 (Abb. 15f.); Lankheit (Anm. 95), S. 31 (Taf. 13). Zum Meister von Mühldorf vgl. Martin Stadler: *Auf den Spuren von Skulpturen. Spätmittelalterliche Kunst im Landkreis Mühldorf, Mühldorf/Inn 2009*, S. 44–51; Volker Liedke: *Der Maler Wilhelm Pätzold und der Bildschnitzer Matthäus Krinis, zwei bedeutende Mühldorfer Meister vom Anfang des 16. Jahrhunderts*, in: *Ars Bavarica* 59/60, 1989, S. 1–44, hier S. 8–15. Zur Adelsfamilie Pfeffinger vgl. Enno Bünz: *Die Heiltumsammlung des Degenhart Pfeffinger*, in: *Ich armer sundiger mensch. Heiligen- und Reliquienkult am Übergang zum konfessionellen Zeitalter*, hg. v. Andreas Tacke, Göttingen 2006, S. 125–169, hier S. 131f., mit Anm. 22f. (Lit.).

Zwar kein Triptychon, aber ein Diptychon ließ offenbar die letzte Vertreterin der zur Nürnberger Ehrbarkeit zählenden Familie Ketzler, Marie von Ploben, im Jahre 1595 erstellen (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. Gm 582a/b).¹⁰⁴ Der darauf abgebildete Stammbaum verteilt sich über beide Klapptafeln, auf denen die Angehörigen als Brustbilder mit ihren Wappenschilden und kurzen Beischriften präsentiert werden.

Ein weiteres, wiederum dem Niederadel zuzurechnendes Beispiel stammt indessen schon aus dem 18. Jahrhundert. Im Jahre 1739 erwarb Wilhelm Ludwig Thumb von Neuburg das Schloss in Wendlingen-Unterboihingen (Lkr. Esslingen).¹⁰⁵ Im Treppenhaus des Hauptgebäudes ist eine Wand mit einer Holzverkleidung versehen, die durch Flügeltüren stellenweise geöffnet werden kann. Eines der auf- und verschließbaren Gelasse birgt im Inneren den in Öl gemalten Thumbschen Familienstammbaum, dessen hohe, in die Nische eingepasste Holztafel auf den Innenseiten der Türen von zwei Eheallianzwappen und den dazugehörigen heraldischen 8-Ahnen-Proben flankiert wird (Abb. 4).¹⁰⁶

Auch diese Anordnung entspricht weitgehend dem von Valentin Salomon beschriebenen Triptychon, dessen Mittelteil ja ebenfalls den Familienstammbaum enthielt, während die Flügel mit den Ahnenproben der Eltern bzw. Schwiegereltern des Auftraggebers versehen waren.

Vor dem Hintergrund der hier vorgestellten Beispiele zeichnet sich eine Tradition im Repräsentationsbedürfnis frühneuzeitlicher Adelsfamilien ab, das darauf abzielte, der eigenen Abkunft durch die Visualisierung auf einem bisher ausschließlich sakral geprägten Bildträger eine besondere Würde zu verleihen. Als mittelbares Vorbild diente dabei das ikonographische Motiv der Wurzel Jesse, für deren Wiedergabe auf Flügeltreibern sich zahlreiche

¹⁰⁴ Vgl. Klaus Arnold: Wallfahrten als Nürnberger Familientradition um 1500, in: Wallfahrten in Nürnberg um 1500. Akten des interdisziplinären Symposiums vom 29. und 30. September 2000 im Caritas Pirckheimer-Haus in Nürnberg, hg. v. Klaus Arnold, Wiesbaden 2002, S. 133–141, hier S. 135f., 138f. (Abb. 1f.); Germanisches Nationalmuseum. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, bearb. v. Kurt Löcher, Carola Gries, Stuttgart, Ostfildern-Ruit 1997, S. 372–375 (Abb. Gm 582a/b); Theodor Aign: Die Ketzler. Ein Nürnberger Handelsherrn- und Jerusalempilger-Geschlecht, Neustadt/Aisch 1961, S. 80f., o. S. (Abb. 2–4).

¹⁰⁵ Vgl. Hergenröder (Anm. 10), S. 162; Norbert Bongartz, Jörg Biel: Kunst, Archäologie und Museen im Kreis Esslingen, Stuttgart 1983, S. 241.

¹⁰⁶ Ich danke Freifrau Marisa und Freiherrn Hans Jörg Thumb von Neuburg, Wendlingen-Unterboihingen, für die Gelegenheit zur Besichtigung und Ablichtung des Stammbaums.

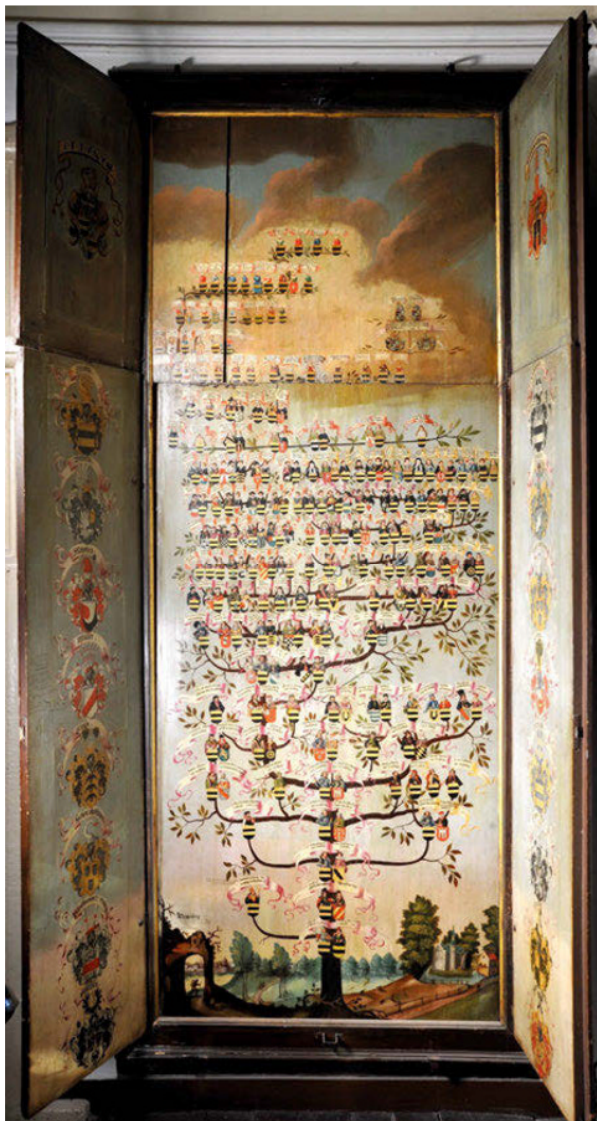


Abb. 4: Wendlingen-Unterboihingen (Lkr. Esslingen), Schloss, Wandglas mit dem Stammbaum der Familie Thumb von Neuburg, M. 18. Jh. (© Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Foto: Elke Schneider)

ältere Belege anführen lassen.¹⁰⁷ Die Suggestivität des Baumschemas erlangte dabei eine solche Wirkung, dass es auch dort übernommen wurde, wo es gar keinen natürlich-genealogischen Hintergrund zu vermitteln gab. So haben unter anderem verschiedene Ordensgemeinschaften darauf zurückgegriffen, um Kongregationszugehörigkeiten oder Filiationen zu verdeutlichen. Zu den frühen Beispielen zählen dabei Bildwerke des Franziskanerordens, etwa auf dem Nürnberger Einblattdruck „Rosarium beati Francisci“ von 1484 (Albertina-Museum Wien, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 1930/190).¹⁰⁸ Ähnlich eindrücklich gestaltet sich diese Übernahme am Frankfurter Dominikaneraltar, einem von Hans Holbein dem Älteren 1501 bemalten Polyptychon, das sich heute im Museum Städel befindet (Inv.-Nr. HM 6-20; LG 1).¹⁰⁹ Hier zeigen die Außenflügel auf der Werktagsseite links eine Darstellung der Wurzel Jesse und analog dazu auf der rechten Seite einen sog. Dominikanerstammbaum, der die heiliggesprochenen Ordensmitglieder als gewachsene Gemeinschaft vorstellt. Nur wenige Jahre jünger ist das Kartausenstammbaum-Triptychon im Germanischen Nationalmuseum (Inv.-Nr. GNM 580), geschaffen um 1512/13 von Bernhard Strigel.¹¹⁰ Dabei

¹⁰⁷ Vgl. Susan L. Green: *Tree of Jesse. Iconography in Northern Europe in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, New York, London 2019, S. 119–140 (Schöllbacher Altar, 1515), S. 134 (Amorsbrunner Altar, um 1521) u. a.; siehe auch Brigitte Heise, Hildegard Vogeler: *Die Altäre des St. Annen-Museums. Erläuterungen der Bildprogramme*, Lübeck 1993, S. 88–91, Kat.-Nr. 18 (Wurzel-Jesse-Altäre zu Lübeck, 1510–20); Alois Thomas: *Art. Wurzel Jesse*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie* 4, 1972, Sp. 549–558. Zur Vorbildhaftigkeit der Wurzel Jesse für den profanen Stammbaum vgl. Christiane Klapisch-Zuber: *La genèse de l'arbre généalogique*, in: *L'arbre. Histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen Age*, hg. v. Michel Pastoureau, Paris 1993, S. 41–81.

¹⁰⁸ Vgl. Marianne P. Ritsema van Eck: *Genealogy as a Heuristic Device for Franciscan Order History in the Middle Ages and Early Modernity: Texts and Trees*, in: *Franciscan Studies* 77, 2019, S. 135–169, hier S. 147f. (Abb. 6), digitalisierter Artikel online unter: <https://muse.jhu.edu/article/740406> (Stand: 18.3.2021).

¹⁰⁹ Vgl. Frankfurt am Main, ehem. Dominikanerkloster. Dominikaneraltar, 1501. Heute Städel Museum Frankfurt am Main, bearb. v. Johann Schulz (Mittelalterliche Retabel in Hessen (Objektdokumentation) – Ein Forschungsprojekt der Philipps-Universität Marburg, der Goethe-Universität Frankfurt und der Universität Osnabrück), online 2016, urn:nbn:de:bsz:16-artdok-35652 (Stand: 17.2.2021), S. 1–26 (Lit.; Abb.: <https://www.bildindex.de/document/obj20844093?part=1> [Stand: 17.2.2021]); Klapisch-Zuber (Anm. 92), S. 160f. (Abb.).

¹¹⁰ Vgl. Thomas Schauerte: *Größe als Argument. Genealogie als Movens der neuen Gattung Riesenholzschnitt im 16. Jahrhundert*, in: *Neue Modelle im*

handelt es sich zwar genau genommen nicht um einen Stammbaum, sondern nur um mehrere das Bild unterteilende Ranken, welche die dargestellten Ordensprovinzen mit ihren Niederlassungen teils gegeneinander abtrennen, teils miteinander verknüpfen. Dennoch bleibt die Anlehnung an das Motiv des Stammbaums, der hier verschiedene mit Kartäusermönchen besetzte Blüten austreibt, unverkennbar.

Es zeigt sich, dass es zu Beginn der Frühen Neuzeit neben den profanen Stammbäumen auf privaten Triptycha auch im sakralen Bereich zahlreiche Belege für Verfremdungen der Wurzel Jesse auf Flügelretabeln gab. Diese Beobachtungen bezeugen ein Aufbrechen der festen Bindung zwischen dem mittelalterlichen Bildträger und seinen bisher ausschließlich religiösen Motiven. Insofern besteht auch aus dieser Perspektive kein Grund, an der künstlerischen Umsetzung des von Salomon von Fulda beschriebenen Wernau'schen Stammbaums auf einem Dreitafelwerk zu zweifeln.

6. Die Textausstattung der profanen Triptycha

Richtet man indessen das Augenmerk auf die Beschriftung der vorgestellten Werke, so ist freilich festzuhalten, dass kein einziges von ihnen eine mit dem Wernau'schen Stammbaum vergleichbare Fülle an Versen aufweist. Die ausführlichsten Informationen enthalten dabei noch die väterliche und die mütterliche Genealogie Karls V., die jedoch beide ausschließlich in Prosa beschriftet sind.¹¹¹ Allerdings finden sich verschiedene Belege für profane, durch Flügeltüren verschließbare Laden, die zwar nicht mit Stammbäumen oder Ahnentafeln, aber mit wissenschaftlichem oder heraldischem Bildwerk versehen sind und dabei zahlreiche versifizierte Texteingänge aufweisen. Dieser Tradition einer kleinteilig gefüllten und poetisch reichen Retabelausgestaltung darf unter anderem das astronomisch-astrologische Polyptychon

Alten Europa. Traditionsbruch und Innovation als Herausforderung in der Frühen Neuzeit, hg. v. Christoph Kampmann u. a., Köln, Weimar, Wien 2012, S. 77f. (Abb. 6); Germanisches Nationalmuseum (Anm. 104), S. 497–505; Frederike Klos-Buzek: Das Kartausenstammbaumtriptychon, in: Kunst des Heilens. Aus der Geschichte der Medizin und Pharmazie [Katalog der Niederösterreichischen Landesausstellung in der Kartause Gaming vom 4. Mai bis 27. Oktober 1991], Wien 1991, S. 122; Friedrich Stöhlker: Das Kartausenstammbaum-Triptychon im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und sein Abhängigkeits- und Funktionsverhältnis zum Basler Statutenkomplex des Jahres 1510, in: Spiritualität heute und gestern, hg. v. James Hogg, Bd. 4, Salzburg 1984, S. 21–41.

¹¹¹ Vgl. wie Anm. 100f.

des Marcus Schinnagel von 1489 (Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Inv.-Nr. 1995-323) zugerechnet werden.¹¹² Es ist allseits bedeckt von den Abbildern himmelskundlicher Scheibeninstrumente, von Monatsbildern, Tierkreiszeichen, Tabellen u.v.m., aber auch mit umfangreichen, teilweise versifizierten Textblöcken. In einem Nachtrag von 1611 wurden insbesondere die Flügelaußenseiten mit den Vollwappen von Reischach und von Speth versehen und mit je neun elegischen Distichen kombiniert. Hinsichtlich des hier spürbaren *horror vacui* eng verwandt ist der 1657 von Hans Heinrich Schwyzer angefertigte „Regimenttsspiegel“ aus dem Züricher Rathaus (Schweizerisches Nationalmuseum Zürich, Inv.-Nr. LM-3611).¹¹³ Dieser aufklappbare Schrein zeigt die Wappen aller Züricher Amtsinhaber seit 1489, deren teilweise winzige Schilde vielfach auf drehbar montierten Scheiben wiedergegeben sind, während auf den Flügeln das Züricher Stadtre Regiment in einem mehrstrophigen Preisgedicht als kosmosgleich und gottgewollt verherrlicht wird.

Gleichwohl ändern diese Beispiele nichts an der Beobachtung, dass monumental ausgeführte Stammbäume bzw. Ahnentafeln nicht nur auf Triptycha, sondern auch auf den für genealogische Darstellungen viel häufiger verwendeten Einzeltafeln und Leinwandgemälden, in der Wand- und Buchmalerei, an Grabmälern etc. kaum mit längeren poetischen Texten verknüpft worden sind. Vielmehr beschränken sich die Beischriften ganz überwiegend auf kurze identifizierende Angaben.¹¹⁴ Stellvertretend für unzählige Beispiele sei hier der von Andreas Rüttel dem Jüngeren zwischen 1566 und 1579 entworfene und vermutlich im Auftrag Herzog Ludwigs von Württemberg

¹¹² Vgl. Heidrun Franz: *Das Hauptwerk des Astrologen Marcus Schinnagel von 1489. Alltagsmanagement und Zukunftsdeutung an der Schwelle zur Neuzeit*, Hamburg 2014, S. 115–286 (mit Abb.).

¹¹³ Vgl. Sundar Henny: *Vom Leib geschrieben. Der Mikrokosmos Zürich und seine Selbstzeugnisse im 17. Jahrhundert*, Köln, Weimar, Wien 2016, S. 184–186 (Lit.); siehe auch Simon Teuscher: *Verwandtschaft in der Vormoderne. Zur politischen Karriere eines Beziehungskonzepts*, in: *Die Ahnenprobe in der Vormoderne* (Anm. 34), S. 85–106, hier S. 102 (Abb. 4), S. 104f., mit Anm. 48 (Lit.), o. S. (Taf. VIII f.).

¹¹⁴ Vgl. Ottokar Lorenz: *Lehrbuch der gesamten wissenschaftlichen Genealogie. Stammbaum und Ahnentafel in ihrer geschichtlichen, sociologischen und naturwissenschaftlichen Bedeutung*, Berlin 1898, S. 109; siehe hierzu die Zusammenstellungen in Klapisch-Zuber (Anm. 92), passim; Harding, Hecht (Anm. 34), passim; Heck, Ahnentafel (Anm. 34), S. 563–584; Birgit Studt: *Symbole fürstlicher Politik. Stammtafeln, Wappenreihen und Ahnengalerien in Text und Bild*, in: *The Mediation of Symbol in Late Medieval and Early Modern Times. Medien der Symbolik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hg. v. Rudolf Suntrup, Jan R. Veenstra, Anne Bollmann, Frankfurt/Main 2005,

entstandene Stammbaum der Herzöge von Teck erwähnt, der sich heute im Foyer des Stuttgarter Landesmuseums Württemberg (Inv.-Nr. E 798) befindet.¹¹⁵ Wie üblich sind auch hier den agnatischen Familienmitgliedern neben dem jeweiligen Wappen lediglich der Name, die Zeitstellung und mitunter eine Konubiums- oder Standesangabe beigegefügt.¹¹⁶ Selten fallen diese Informationen – wie etwa innerhalb des Habsburger-Stammbaumes im Hauptsaal der Burg Tratzberg¹¹⁷ (Gde. Stans, pol. Bez. Schwaz) in Tirol – umfangreicher, und nur in Einzelfällen poetisch aus.¹¹⁸ Zu den Ausnahmen zählt das imposante Wandepitaph für Landgraf Georg I. von Hessen-Darmstadt und seine Frau Magdalena, geb. Gräfin zur Lippe, das zwischen 1589 und 1597 in der evangelischen Stadtkirche zu Darmstadt errichtet wurde.¹¹⁹ Es zeigt neben zahlreichen Bildwerken die Stammwappen des Ehepaars sowie deren beider 16-Ahnen-Proben. Ringsum preisen ca. 200 deutsche Reimverse die Abkunft und die Taten der Verstorbenen.

S. 221–256; Walther Gräbner: Ueber Ursprung und Art bildlicher Darstellungen von Stammtafel und Ahnentafel mit besonderer Berücksichtigung der deutschen genealogischen Kunst des sechzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts, in: Vierteljahrsschrift für Wappen-, Siegel- und Familienkunde 31, 1903, S. 1–66, hier S. 21–54.

¹¹⁵ Vgl. Götz (Anm. 3), S. 117–123 (mit Abb. 6); Rolf Götz: Die Stammtafel der Herzöge von Teck im Städtischen Museum Kirchheim u. T. – Eine Arbeit des Stuttgarter Archivars Andreas Rüttel († 1587), in: Schriftenreihe des Stadtarchivs Kirchheim unter Teck 6, 1987, S. 45–59 (mit Abb.).

¹¹⁶ Vgl. die Edition der Beischriften in Götz (Anm. 3), S. 119–123.

¹¹⁷ Vgl. Franz-Heinz von Hye: Der Habsburger-Stammbaum von 1505/06 auf Schloß Tratzberg/Tirol, Innsbruck 2003, S. 15–166 (Abb. u. Edition der Texte).

¹¹⁸ Häufiger lassen sich poetisch verfasste Inschriften innerhalb von genealogisch angeordneten Bildzyklen nachweisen, die die betreffenden Figuren im Porträt wiedergeben, jedoch nicht in einen Stammbaum einbinden, vgl. z. B. die Beischriften zum Gemäldezyklus der Pfalzgrafen bei Rhein auf dem Heidelberger Schloss in DI 12: Die Inschriften der Stadt und des Landkreises Heidelberg, ges. u. bearb. v. Renate Neumüllers-Klauser, Stuttgart 1970, Nr. 169; zu vergleichbaren Quellen vgl. Studt (Anm. 114), S. 221–256; Jean-Marie Moeglin: *Memoria et conscience dynastique. La représentation monumentale de la généalogie princière dans les principautés allemandes (XIV^e–XV^e s.)*, in: *Héraldique et emblématique de la Maison de Savoie (XI^e–XVI^e s.)*, hg. v. Bernard Andenmatten, Agostino Paravicini Bagliani, Annick Vadon, Lausanne 1994, S. 169–205.

¹¹⁹ Vgl. DI 49: Die Inschriften der Stadt Darmstadt und der Landkreise Darmstadt-Dieburg und Groß-Gerau, ges. u. bearb. v. Sebastian Scholz, Wiesbaden 1999, Nr. 263.

Allerdings wird man ausschließen dürfen, dass sich Valentin Salomon bei der Gestaltung seines vorgeblichen Triptychons von ähnlich monumentalen Grabmalern des Hochadels leiten ließ. Andererseits ist ihm aber ebenso wenig die eigenständige Schöpfung einer neuen genealogischen Kunstform zuzutrauen, die erstmals die traditionellen Stammbaumdarstellungen mit poetischen Inschriften verknüpft hätte. Sucht man daher nach anderen Medien der Frühen Neuzeit, an denen sich der Maler orientiert haben könnte, gerät recht bald die damals prosperierende Druckgrafik in den Blick. In Form der beliebig zu vervielfältigenden Riesenholzschnitte und großformatigen Kupferstiche vermochte sie nicht nur eine breite Öffentlichkeit zu erreichen, sondern zugleich auch eine beeindruckende Wirkung zu erzielen, weshalb sie gerade zur Vermittlung adeliger Abstammungslehren vielfach genutzt wurde.¹²⁰ Dabei erwarb vor allem der berühmte, aus 198 Druckstöcken zusammengesetzte Holzschnitt der Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. einen hohen Bekanntheitsgrad.¹²¹ Der Kaiser hatte dieses Werk auf der Grundlage verschiedener Vorarbeiten um 1512 in Auftrag gegeben und gleich mehrere Künstler mit dessen Umsetzung betraut. Während die Grundkonzeption und die Formulierung der Beischriften in den Händen von Johannes Stabius lagen, lieferten Jörg Kölderer, Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer und andere gemeinsam mit den Mitarbeitern ihrer Werkstätten die zeichnerischen Vorlagen bzw. Formschnitte in Holz. Der ca. 350 x 290 cm große Abdruck zeigt einen aufwendig gestalteten, dreiteiligen Triumphbogen, über dessen mittlere

¹²⁰ Vgl. hierzu Schauerte (Anm. 110), S. 67–85; Volker Bauer: *Wurzel, Stamm, Krone: Fürstliche Genealogie in frühneuzeitlichen Druckwerken* [Katalog zur Ausstellung der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 1.9.2013 bis zum 23.2.2014], Wolfenbüttel 2013, S. 218, Kat.-Nr. 47.

¹²¹ Zur Ehrenpforte vgl. grundlegend Thomas Ulrich Schauerte: *Die Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I. Dürer und Altdorfer im Dienst des Herrschers*, München, Berlin 2001, passim (zur Anzahl der Druckstöcke S. 428f.); siehe auch ders.: *Der Kaiser dem Kaiser. Maximilians „Ehrenpforte“ als kunsthistorischer Sonderfall*, in: *Maximilianus – Die Kunst des Kaisers*, hg. v. Lukas Madersbacher, Erwin Pokorny, Berlin, München 2019, S. 94–101, S. 206–209; *Le finzioni del potere. L'Arco Trionfale di Albrecht Dürer per Massimiliano I d'Asburgo tra Milano e l'Impero* [Ausstellungskatalog Biblioteca Nazionale Braidense, Milano, 7.5–29.6.2019], hg. v. Alessia Alberti, Roberta Carpani, Roberta Ferro, Milano 2019, passim; Kellner (Anm. 94), S. 78–90; Schauerte (Anm. 110), S. 70–75; Sven Lüken: *Kaiser Maximilian I. und seine Ehrenpforte*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61, 1998, Heft 4, S. 449–490; Eduard Chmelarz: *Die Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I.*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 4, 1886, S. 289–319, Digitalisat online unter: <https://doi.org/10.11588/diglit.5533> (Stand: 29.3.2021).



Abb. 5: Ehrenpforte Kaiser Maximilians I., Riesenholzschnitt 1517/18, Ausschnitt (© Wikimedia Commons: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/>; Sammlung: Metropolitan Museum of Art: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/388475>)

rem Durchgang die Ahnen Maximilians in einen Stammbaum eingebunden sind, flankiert von den Wappen der österreichischen, spanischen und burgundischen Besitzungen (Abb. 5).¹²²

Über den beiden Außendurchlässen sowie seitlich davon werden zudem die wichtigsten militärischen und politischen Erfolge des Kaisers in 23 (später 24) Bildszenen gefeiert.¹²³ Beigesetzt sind zahlreiche Knittelverse, in denen Johannes Stabius die betreffenden Ereignisse näher erläutert und das Herrscherhaus preist.¹²⁴ Zusätzlich bietet er dem Betrachter innerhalb der Sockelzone eine in Prosa formulierte „Clavis“ an, in der er Sinn und Zielsetzung des gesamten Bildprogramms ausführlich darlegt.¹²⁵ Diesen Textbeigaben maß Maximilian eine so hohe Bedeutung bei, dass er für eine zweite Auflage der Ehrenpforte sogar eine lateinische Übersetzung in Auftrag gab.¹²⁶ Bereits in der ersten Fassung von 1517/18 war das riesige Werk ca. 700 Mal gedruckt worden und hing in den fürstlichen Kunstkammern, aber auch in zahlreichen Rathäusern des Reichs zur Schau.¹²⁷ Es darf daher als sehr wahrscheinlich gelten, dass auch Valentin Salomon von Fulda als Bürger der vorderösterreichischen Stadt Horb am Neckar davon Kenntnis hatte.

Die breite Rezeption und Vorbildwirkung dieses monumentalen Werkes lässt sich anhand zahlreicher weiterer Stammbaumdrucke belegen, die bald darauf im Auftrag anderer europäischer Adelsfamilien entstanden. Dazu

¹²² Vgl. *Le finzioni* (Anm. 121), S. 154–156 (Taf. 18), S. 166–168 (Taf. 22); Schauerte, *Die Ehrenpforte* (Anm. 121), S. 117–142 (Genealogie/Heraldik), S. 215–228 (Wappenfelder), S. 229–244 (Stammbaum), S. 376f. (Abb. Wappenfolge), S. 378f. (Abb. Stammbaum).

¹²³ Vgl. *Le finzioni* (Anm. 121), S. 124f. (Taf. 6), S. 134–139 (Taf. 11f.), S. 142–153 (Taf. 14–17), S. 157–161 (Taf. 19f.); Schauerte, *Die Ehrenpforte* (Anm. 121), S. 143–167, S. 258–284, S. 384f. (Abb.), S. 388f. (Abb.).

¹²⁴ Vgl. dazu die Edition in Giovanni Gobber: *I testi della Porta dell'onore di Massimiliano I*, in: *Le finzioni* (Anm. 121), S. 91–107, hier S. 100–104; Schauerte, *Die Ehrenpforte* (Anm. 121), S. 258–284. Zum Verfasser Johannes Stabius und dessen Sprachcharakteristik vgl. Giovanni Gobber: *Una nota sulla „Reichssprache“ di Massimiliano e la lingua della „clavis“*, in: *Le finzioni* (Anm. 121), S. 108–112; Karl Röttel: *Johann Stabius, Humanist und Kartograph*, in: *Verfasser und Herausgeber mathematischer Texte der frühen Neuzeit*, hg. v. Rainer Gebhardt, Annaberg-Buchholz 2002, S. 289–298.

¹²⁵ Vgl. die Edition der „Clavis“ in Schauerte, *Die Ehrenpforte* (Anm. 121), S. 399–406.

¹²⁶ Vgl. Schauerte, *Die Ehrenpforte* (Anm. 121), S. 258–284 (Historien mit Übersetzung nach Chelidonius), S. 399–406 (Clavis mit Übersetzung nach Chelidonius), S. 462–465 (zu deutschen und lateinischen Separatausgaben der Historien); siehe auch Lücken (Anm. 121), S. 452, Anm. 12.

¹²⁷ Vgl. zur hohen Auflage Schauerte, *Die Ehrenpforte* (Anm. 121), S. 111, 452.

zählt beispielsweise der nach dem Willen Herzog Julius' von Braunschweig-Wolfenbüttel von Franz Algermann konzipierte und von Georg Scharffenberg in Holz geschnittene Stammbaum des Hauses Braunschweig-Lüneburg, der immerhin aus 19 Druckstöcken bestand und um 1584 in einer Größe von 120 x 220 cm erstmals abgedruckt wurde (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Sig. Graph. A4:18).¹²⁸ Er enthält im Zentrum die fünf Einzelstammbäume der süddeutschen Welfen, der Billunger, der Karolinger, der Sachsen sowie der Herzöge zu Braunschweig und Lüneburg. In zwei flankierenden Textstreifen werden auch hier verschiedene Vertreter der Welfen in zahlreichen panegyrischen Versen gepriesen.¹²⁹ Ähnlich verhält es sich mit den zwar deutlich kürzeren, aber ebenfalls gereimten Textblöcken auf dem nur aus 15 Stöcken zusammengesetzten Holzschnitt mit den Ahnen Herzog Ludwigs von Württemberg (Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Inv.-Nr. E 2260).¹³⁰ Dieses Druckwerk von 1585 beruht auf den genealogischen Vorarbeiten Andreas Rüttels dem Jüngeren, auf deren

¹²⁸ Vgl. Bauer (Anm. 120), S. 134f., Nr. 4 (Lit.; Abb.); Christian Lippelt: Prachtstammbaum des braunschweig-lüneburgischen Welfenhauses von Franz Algermann – Quellen und Kommentar, Wolfenbüttel 2013, <http://diglib.hab.de/edoc/ed000222/start.htm> (Stand: 22.2.2021); zu Franz Algermann vgl. Andrea Hofmann: Psalmenrezeption in reformatorischem Liedgut. Entstehung, Gestalt und konfessionelle Eigenarten des Psalmliedes, 1523–1650, Leipzig 2015, S. 181–183; Christian Lippelt: Art. Algermann, Franz, in: Braunschweigisches Biographisches Lexikon. 8. bis 18. Jahrhundert, 2006, S. 37f.; Erika A. Metzger: Art. Algermann, Franz, in: Die Deutsche Literatur. Biographisches und bibliographisches Lexikon, Reihe 2: Die deutsche Literatur zwischen 1450 und 1620, Abt. A, 2: Autorenlexikon, 1991, Nr. 147. Zu Georg Scharffenberg vgl. Christian Heusinger: Scharf(f)enbergs Welfischer Stammbaum (1582–1589), in: Braunschweigisches Jahrbuch für Landesgeschichte 86, 2005, S. 171–177.

¹²⁹ Vgl. die Abschrift der Texte in Frantz Algerman: Dialogus von dem uhralten Fürstlichen Stam Braunschweig erklärungsweise in Reimen gefast [...] auf den anno (15)84 publicirten Stambaum [...], 1589, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 19.22.2 Aug. 4^o, <http://diglib.hab.de/mss/19-22-2-aug-4f/start.htm> (Stand: 9.3.2021).

¹³⁰ Vgl. Harding, Hecht (Anm. 34), S. 57–59 (Abb. 18), o. S. (Taf. IVf.); Fleischhauer (Anm. 22), S. 184; Hermann Ehmer: Die Ahnenprobe Herzog Christophs von Württemberg in der Schlosskirche in Stuttgart, in: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte 70, 2011, S. 253–263, hier S. 260–263; die Transkription der Texte siehe in Max Bach: Zwei württembergische Ahnentafeln im Museum vaterländischer Altertümer in Stuttgart, in: Besondere Beilage des Staatsanzeigers für Württemberg 14/15, 1893, Ausg. v. 20.10.1893, S. 209–213, hier S. 211.

Grundlage der Maler Jakob Züberlin den Entwurf lieferte und der Holzschneider Joachim Lederlein die Ausführung übernahm.¹³¹ Der Baum der Ahnentafel wird in den unteren Ecken von zwei Schrifttafeln flankiert, die in volkssprachlichen Versen den Urheber der Zusammenstellung nennen und deren Informationen noch einmal zusammenfassen. Die poetische Qualität ist dabei mit dem Niveau der Wernauer Stammbaumverse durchaus vergleichbar:

Sechszehn Anherrn und Anfrawen
Von Wirtemberg kann man sie schauen,
Ulrich Hertzog Christophs Vatter war,
Der ward alt 63 Jahr
[...]
Nun geh jetzund und sag mein Knab
Das Wirtemberg schlecht Anen hab¹³²

Dass dieser niederschwellige Anspruch für die damaligen Stammbaumdrucke durchaus typisch war, mag ein letztes Beispiel aus einer breiten Palette sonstiger Parallelen verdeutlichen.¹³³ Es belegt außerdem, dass zum Ende des 16. Jahrhunderts die Verbreitung umfangreicher illustrierter und poetisch

¹³¹ Zu Andreas Rüttel d. J. vgl. Anm. 115; zu Jakob Züberlin vgl. [Anon.]: Art. Züberlein, Jakob, in: Allgemeines Künstlerlexikon Online (Anm. 19), 2009, https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_00193752/html (Stand: 23.3.2021); zu Joachim Lederlein vgl. [Anon.]: Art. Lederlein, Joachim, in: ebd., https://www.degruyter.com/document/database/AKL/entry/_20012153/html (Stand: 23.3.2021).

¹³² Vgl. Bach (Anm. 130), S. 211.

¹³³ Vgl. an weiteren mit Reimen ausgestatteten Stammbaumdrucken des 16./17. Jh. die Verweise in Bauer (Anm. 120), S. 67–71, und S. 218f., Kat.-Nr. 47 (Ahnentafel der Sophia Eleonora Landgräfin von Hessen-Darmstadt, Kupferstich 1665); Carsten Neumann: David Chytraeus und die Kunst am Hofe Herzog Ulrichs zu Mecklenburg, in: David Chytraeus (1530–1600). Norddeutscher Humanismus in Europa. Beiträge zum Wirken des Kraichgauer Gelehrten, hg. v. Karl-Heinz Glaser, Steffen Stuth, Ubstadt-Weiher 2000, S. 45–72, hier S. 50f. (Abb. zu Cornelius Krommeny, Jacob Lucius: Genealogie der Herzöge zu Mecklenburg, Holzschnitt 1578); Gräbner (Anm. 114), S. 36, Anm. 1–3 (hier die Versbeigaben nicht gesichert), S. 42, Anm. 1, und S. 57f., Anm. 2 (Stammbaum der Valois u. Bourbonen, 16. Jh.); Oswaldus Portnerus: In Austriacae arborem genealogiae poemation epicum paraphrasticum, in: [Elias Ehinger]: Serenissimorum Austriae Ducum, Archiducum, Regum, Imperatorum genealogia a Rudolpho I. Habsburgensi Caesare ad Ferdinandum II. Rom. Imp. semper augustum etc. aere incisa a Wolfgango Kiliano, Augsburg 1623, <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10328197-9>

verklärter Stammbäume auch über Bücher erfolgte, in die sie als ausklappbare Tafeln eingeklebt waren.¹³⁴ So findet sich innerhalb von Lorenz Fausts „Anatomia Statuae Danielis“, einer weltgeschichtlich-teleologischen Ausdeutung der Prophetie Daniels zum Traum Nebukadnezars (Dan 2, 31–45), ein Stammbaum der Herzöge von Sachsen aus dem Jahre 1585.¹³⁵ Zu den hier beigeetzten Versen zählen unter anderen:

JN diesem stammbaum findt man recht/
Der Saechsichen Fuersten geschlecht/
[...]
Du wolst vns auch aus gnaden geben/
Ein stilles vnnd gerueglichs leben/
[...]
Durch dein lieben Sohn Jesum Christ/
Der vnser H E R R vnd Heyland ist.

Solche einfachen Reimbindungen begegnen in nah verwandter Form in den Versen zum Wernau'schen Stammbaum (siehe (A) Verse 1f.; (C) Verse 6f.; (J) Verse 27f.). Wenngleich sich auch keine direkten Übernahmen konstatieren lassen, so zeichnet sich doch ausreichend ab, an welchen Vorbildern sich Valentin Salomon von Fulda in seinem poetischen Schaffen orientierte.

(Stand: 24.2.2021), o. S.; Johannes Sambucus: Wappen und Ahnen (Stammbaum) Kaiser Maximilians II., um 1566, Österreichisches Staatsarchiv / Haus-, Hof- u. Staatsarchiv Wien, SB Kartensammlung T, Ke3-6/8, <https://media.gettyimages.com/photos/family-tree-of-the-house-habsburg-by-the-hungarian-humanist-johannes-picture-id82090995?s=2048x2048> (Stand: 24.2.2021); Principum Christianorum Stemmata cum brevibus ejusdem notationibus, ed. Antonius Albizzius, Augsburg 1608, <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11197697-9> (Stand: 24.2.2021), o. S. (In singulas Christianorum procerum stirpes hexasticha).

¹³⁴ Vgl. zu genealogischen Druckschriften in der Frühen Neuzeit Bauer (Anm. 120), passim; Volker Bauer: Die gedruckte Ahnentafel als Ahnenformular. Zur Interferenz von Herrschafts-, Wissens- und Medienordnung in der Universalgenealogie des 17. Jahrhunderts, in: Die Ahnenprobe in der Vormoderne (Anm. 34), S. 125–156.

¹³⁵ Vgl. Laurentius Faustus: Anatomia Statuae Danielis. Kurtze und eigentliche erklerung der grossen Bildnis des Propheten Danielis, Darin ein historischer außzug der vier Monarchien, und aller jhrer Heupt Regenten (...) Beneben Christlicher erinnerung und erklerung der Genealogien, vnd Fürstlichem Stammbaums der hochlöblichen Hertzogen zu Sachsen, etc. [...], Leipzig 1586, <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11117089-3> (Stand: 25.2.2021), o. S. (Faltblatt nach S. 300); siehe dazu Bauer (Anm. 120), S. 54 (Abb. 18), S. 176f., Kat.-Nr. 26.

Letztlich findet damit seine Bestätigung, was ohnehin als selbstverständlich gelten durfte – dass ein bildender Künstler, der sich als *Liebhaber Teutscher Poetrey, Genealogej und Maler*¹³⁶ verstand, seine Anregungen in den kursierenden Druckschriften seines Metiers suchte.

7. Fazit

Richtet man am Ende der Untersuchung den Blick erneut auf die eingangs gestellte Frage, ob es sich bei der von Valentin Salomon verfassten Beschreibung des Wernau'schen Stammbaums um eine zuverlässige Kopialüberlieferung zu einem verlorenen Inschriftenträger oder um eine literarische Fiktion zum Zweck einer wirkungsvollen Familienpropaganda handelt, können die vorgestellten Argumente folgendermaßen zusammengefasst werden:

1) Aus der Biographie Valentin Salomons lässt sich ableiten, dass er als ausgebildeter Kunstmaler zur Wiedergabe eines figürlichen Stammbaums durchaus befähigt war. Seine poetischen Neigungen hatten ihn überdies mehrfach dazu bewogen, verschiedene seiner Gemälde zusätzlich mit Reimversen zu versehen.

2) Die Entwicklung des ursprünglich sakral geprägten Bildträgers „Triptychon“ liefert in der Frühen Neuzeit ausreichende Belege für dessen zunehmende Profanisierung. Dazu gehört nachweislich auch seine Ausstattung mit Stammbäumen bzw. baumartig gestalteten Ahnentafeln.

3) Die Verknüpfung visueller Stammbaumschemata mit poetisch verfassten Beischriften setzt sich im Zuge der von Kaiser Maximilian I. initiierten Propaganda zur panegyrischen Würdigung seiner Abkunft überall im Reich durch. Als bevorzugte Medien dienten dafür vor allem großformatige Holzschnitte und Kupferstiche, in kleinerer Ausführung auch Faltblätter in Büchern.

An dieser Stelle klafft nun trotz aller Indizien, die für die ehemalige Existenz eines handwerklich erstellten Bildträgers sprechen, eine kleine Argumentationslücke. Denn bisher fand sich tatsächlich kein weiteres Triptychon mit einem gemalten Stammbaum, das zusätzlich mit einem versifizierten Inschriftenprogramm vergleichbaren Ausmaßes versehen war. Folglich bliebe Salomons Werk, auch wenn man eine monumentale Ausführung postuliert, ein kunstgeschichtlicher Sonderfall. Dieser Befund lässt sich allerdings aus der langen und gebrochenen Entstehungsgeschichte des Objektes gut erklären. So fällt bei der Rekonstruktion seines Aufbaus (Abb. 3) auf, dass der eigentliche Familienstammbaum vollständig auf den Schrein des Tripty-

¹³⁶ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 2r.

chons begrenzt bleibt, während die Flügel ausschließlich den Ahnen des zweiten Auftraggebers, Hans Veits von Wernau, und seiner beiden Ehefrauen gewidmet sind. Hingegen erfährt dessen Bruder Hans Wilhelm, der den eigentlichen Anstoß zu dieser Arbeit gegeben hatte, hier keinerlei Würdigung (E–P). Auch im Abriss der Familiengeschichte auf der Predella (Q) wird letzterer nur unter den vier Söhnen Veits von Wernau aufgeführt, ohne dass dabei sein Anteil am Zustandekommen des Werkes zum Ausdruck käme. Sogar das lange Akrostichon nennt nur Hans Veit mit vollem Titel und in den eingerückten Versen den Maler Valentin Salomon. Es verfestigt sich daher die Vermutung, dass die erste, noch von Hans Wilhelm von Wernau befürwortete Konzeption tatsächlich nur die traditionelle Einzeltafel vorsah, auf der lediglich der Stammbaum mit den Namen und Lebensdaten der Familienmitglieder Platz finden sollte – ohne zusätzliche Verse. Deren Ausführung scheint indessen auf einer nachträglichen Planänderung nach den Vorstellungen Hans Veits zu beruhen, der sich nach dem Tod seines Bruders veranlasst sah, die weitere Finanzierung des noch unfertigen Werkes zu übernehmen. Im Gegenzug wollte er es aber offenbar viel stärker auf die Präsentation seiner eigenen Person und engsten Angehörigen ausrichten. Durch die Überschneidung dieser zwei verschiedenen Auftraggeberintentionen entstand schließlich jene merkwürdig hybride Form des Triptychons, das den chronologisch aufwachsenden Familienstammbaum im Schrein mit dem Prinzip der in die Vergangenheit zurückblickenden Ahnenprobe auf den Flügeln verknüpft. Die Seitenteile dürften demnach erst in einem zweiten Schritt an die ursprüngliche Tafel angefügt worden sein, um den Wünschen Hans Veits zu entsprechen. Vor dem Hintergrund dieser Genese wird letztlich auch verständlich, warum das beschriebene Triptychon nur in seinen Teilen die bekannten kunstgeschichtlichen Entwicklungslinien reflektiert – denn als Ganzes offenbart es sich als praktische Notlösung eines Malers, der den konkurrierenden Vorstellungen zweier Herren zu genügen hatte.

Schlussendlich wird durch die Einbeziehung der Vorfahren von Hans Veits Ehefrauen das Informationsgewicht viel stärker auf die Wahlverwandtschaft der Familie verlagert. Eine derartige Kombination aus den genealogisch gegenläufigen Darstellungsmethoden des Stammbaums und der Ahnentafel, die überdies agnatische und kognatische Vorfahren unterschiedlich stark berücksichtigen, ist als literarisches Stilmittel oder gar Mnemotechnik grundsätzlich nicht geeignet. Im Gegenteil – die ausschließlich in Worte gekleidete Informationsfülle würde den Leser viel mehr in Verwirrung versetzen, als dass die darin verschlüsselten Baumstrukturen ihm zur Orientierung dienen könnten. Diese Einsicht entzieht der Hypothese eines rein fiktiven Gemäldes letztlich jegliche Grundlage, denn von der literarischen Beschreibung einer solch komplexen Sonderform war weder eine größere Anschaulichkeit noch eine gesteigerte emotionale Wirkung zu erwarten.

8. Edition des Reimgedichts zum Wernau'schen Stammbaum

Die nachfolgende Edition des von Valentin Salomon von Fulda verfassten Reimgedichts zum Wernau'schen Stammbaum bietet den Text des mutmaßlichen Autographen.¹³⁷ Da es sich dabei nach obigen Ausführungen offensichtlich um eine ehemalige Inschrift handelt, richtet sich die Transkription nach den Maßgaben des Corpuswerks „Die Deutschen Inschriften“.¹³⁸ Abweichende Lesarten aus den beiden jüngeren Überlieferungen¹³⁹ werden folglich nur dann angegeben, wenn sie semantisch relevant sind. Zusätzlich muss im Rahmen dieses Beitrages auch auf die Berücksichtigung von Schreibvarianzen für Eigennamen verzichtet und die inhaltliche Kommentierung auf wenige Einzelangaben reduziert werden.¹⁴⁰ Dazu zählt insbesondere die Auflistung der Wappenführer zwischen den einzelnen Inschriften. Die Identifizierung der topographischen Bezeichnungen, die sich in den Reimen mehrfach wiederholen, erfolgt dagegen bereits hier.¹⁴¹

Zur näheren Orientierung werden die Hauptbestandteile des Inschriftenträgers durch römische Zahlzeichen voneinander geschieden: Schrein (I), Flügel (II), Predella (III). Ferner sind den einzelnen Textabschnitten die Großbuchstaben (A–Q) vorangestellt, die auch im Rekonstruktionsschema

¹³⁷ WLB (Anm. 8), fol. 112v–120v. Zur Charakterisierung der Handschrift als Autograph vgl. Anm. 40.

¹³⁸ Vgl. hierzu die Benutzungshinweise in den Einleitungen zu den Bänden der Reihe Die Deutschen Inschriften (Anm. 80).

¹³⁹ UBWü (Anm. 42), fol. 180r–190r; GflRAD (Anm. 41), fol. 148v–160r.

¹⁴⁰ Eine stärker kommentierte Edition ist für den künftigen Band zu den Inschriften des Landkreises Esslingen in der Reihe Die Deutschen Inschriften vorgesehen. Bisher wurden lediglich Teile des Reimgedichts abgedruckt bzw. in Faksimile veröffentlicht, so die nicht lokalisierbaren Reime, das Ende von (P) und der Abschnitt (Q) nach GflRAD (Anm. 41) in Denzinger (Anm. 14), S. 30–33, o. S. (Bild 35f.); ferner auch Teile von (Q) nach WLB (Anm. 8) in Götz (Anm. 12), S. 91.

¹⁴¹ Aldingen (Stadt Remseck am Neckar, Lkr. Ludwigsburg), Altheim (Alb-Donau-Kreis), Bieringen (Stadt Rottenburg am Neckar, Lkr. Tübingen), Bittelbronn (Stadt Horb am Neckar, Lkr. Freudenstadt), Boihingen s. Unterboihingen, Dettlingen (Stadt Horb am Neckar, Lkr. Freudenstadt), Dießen (Stadt Horb am Neckar, Lkr. Freudenstadt), Fulda (Lkr. Fulda), Pfauhausen (Stadt Wernau/Neckar, Lkr. Esslingen), Ravensburg (Lkr. Ravensburg), Reichenau (Insel im Bodensee bzw. Benediktinerabtei in Mittelzell, Lkr. Konstanz), Sindlesau siehe Reichenau, Staufeneck (Burg in Salach, Lkr. Göppingen), Unterboihingen (Stadt Wendlingen am Neckar, Lkr. Esslingen), Weilheim an der Teck (Lkr. Esslingen), Wernau (Stadt Erbach, Alb-Donau-Kreis), Zürich (Kt. Zürich).

(Abb. 3) wiederkehren und dort die aus der Beschreibung ermittelten Plätze ihrer Ausführung markieren. Zusätzlich werden die Lokalisierungen des Autors teils im Vorfeld, teils in den Anmerkungen zitiert. Nicht zu verorten sind dabei nur sieben Reimpaare, die Valentin Salomon weit vorn inmitten des ersten Chronikteils und getrennt von den übrigen Versen an jener Stelle einfügt, wo er auf Benz von Wernau zu sprechen kommt.¹⁴² Deren inschriftliche Ausführung bleibt daher ungewiss:

Reimlin

Die Wurtzel dises Stammes hoch	Vnd in der Sindlesaw bekannt
had keyner nie ergründet noch,	Die itzt die Reichaw ist genannt,
Eckerdt der Allt, Eckerdt der Jung,	daruon der Stam(m) gantz Lobesan,
Niemands erfunden im Vhrsprung,	Zum Ersten fing zu Grunen an,
Ohn Zweifel ir VorEltern recht,	Vvnd Grunet noch bisz itzt fürwar
Auch warent Von Edlem Geschlecht,	Sechzig vnnnd Sibenhundert Jar ¹⁴³ , .

Herr Gott erweiter disen Stam(m)en
Durch dein Sohn Jesum Christum¹⁴⁴ Ame(n)¹⁴⁵.

8.1. Die Inschriften

I. Im Schrein:

Wil ich nun ettlich Stuck Vvnd die Carmen diß loblichen Wercks hierzu schreiben, Vvnd die Örtter anzeygen, vnd erstlich die inn den 4 Eyer Scheiblin [...].¹⁴⁶

A¹⁴⁷ Bentz oder Benedictus recht,
Von dem Kombt¹⁴⁸ Bentznauer geschlecht,

¹⁴² WLB (Anm. 8), fol. 42v; UBWü (Anm. 42), fol. 74v–75r; GflRAD (Anm. 41), fol. 55v. In WLB sind die Versanfänge jeweils rot unterstrichen.

¹⁴³ In GflRAD (Anm. 41) danach eine Schleife mit Abschwung.

¹⁴⁴ *dein Sohn Jesum Christum*] *Jesum Christum deinen Sohn* GflRAD (Anm. 41).

¹⁴⁵ In GflRAD (Anm. 41), und UBWü (Anm. 42) das Versende durch eine Schleife mit Abschwung gekennzeichnet.

¹⁴⁶ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 112v.

¹⁴⁷ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 112v: [...] *innen in eym Eyer Scheiblin, ob den Wurtzel bildern, auf der Rechten hand zwischen Bentznaw Vvnd Wernawer Schilt.*

¹⁴⁸ Nach UBWü (Anm. 42), und GflRAD (Anm. 41) emendiert aus *Kombt Kombt*.

Von seinem Bruder Wernnern schaw,
da komen die vonn Wernnaw¹⁴⁹,
Wie nach der leng beschriben stat,
denn Thoten Gott der Herr genadt¹⁵⁰,

Wappen: Benzenau (Pienzenau), Wernau.¹⁵¹

B¹⁵² Disz Erste Wappen guth vnnd Schlecht,
had diszer Stam(m) gefüret recht,
darnach Trej Niclus Kuglein drein,
Vonn Goltt sambt eynem Monschein,
letzt für denn Hut eÿ(n) Gùlden Kron,
han sie durch dinnst bekom(m)en schon,

Wappen: Wernau, Benzenau (Pienzenau).¹⁵³

C¹⁵⁴ Allhie sich dise Linij endt,
der Gott genad vnnd zu sich wendt,
all Sünd vnnd Missethad Verzeih,
Eÿn frölich Vrstend Jnn Verleih,
Well inn durch Jesum Christum geben,
Das Jmer werent Ewig¹⁵⁵ leben,

D¹⁵⁶ Der Edel Stam(m) der Zeit so hoch,
Gott Lob vnnd Dannck er grunet noch,
Herr Gott erhalt die Edlen Zweig,
Genad vnnd Wolfard Jnn Verleich,

¹⁴⁹ Danach in UBWü (Anm. 42) eine Schleife mit Abschwung.

¹⁵⁰ Vgl. wie Anm. 149.

¹⁵¹ Beidemaal nur der Wappenschild.

¹⁵² Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 113r: *Item dargegen inn diser Höhe auf der lingken seitten hinn zwischen dem Ersten, vnnd anderem Hutwappen, [...]*.

¹⁵³ Beidemaal nur das Oberwappen als Ergänzung zum betreffenden Schild auf der anderen Seite, vgl. Anm. 151. Reihenfolge ungewiss.

¹⁵⁴ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 113r: *Item oben bej den Zweig bildern deß abgangenen Wernnauischen geschlechts zu Bach, zu der Rechten des Creützs. Gemeint ist die Linie zu Bach (Stadt Erbach, Alb-Donau-Kreis).*

¹⁵⁵ *Jmer werent Ewig] ewig Ymmerwehrend GflRAD* (Anm. 41).

¹⁵⁶ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 113r: *Item oben bej den Zweig bildern des noch lebenden Wernnawischen Stamms zu Pfauhausen etc. Zu der lincken des Creützs.*

beschütz Vnnd Schirm den Edlen Stamen,
Durch dein Sohn Jesu(m) Christum Amen,

II. Auf den Flügeln:

Nun folgend die Carmina, so Innwendig an beyden Flügeln, Vnder den .6. Anen Baumen beschriben, alls nemblich, von Wernnaw, Ehingen, Rechberg, Knöringen, Kaltenthal, vnnd Neühausen, Vnnd erstlich, deß Junckern Sechtzehen Anen von Vatter vnnd Mutter an beyden flügeln.¹⁵⁷

E¹⁵⁸ Veit von Wernnaw zu Wernnaw Pfauhausen vnd vnd(er) Boÿhing 8 Anen von Vatter vnnd Mutter.

Wappen¹⁵⁹: Wernau (1), Roth (2), Westerstetten (3), Westerstetten (4), Ellerbach (5), Marschalk von Pappenheim (6), Westernach (7), Burggraf von Burtenbach (8).

F¹⁶⁰ Hanns Veit von Wernnaw ist mein Nam,
Aus gudem alltem Edlem Stam,
Naturaliter Jch herkam,
So was mein Vatter Veit genant,
Veit von Wernnaw wolbekant,
Es ist sein Seel inn Gottes handt,
Mein Lieber Vatter selig frumb,
für diese Anen oben rumb,

¹⁵⁷ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 113v. Mit dem *Juncker* ist Salomons zweiter Auftragegeber Hans Veit von Wernau (gest. 1599) gemeint.

¹⁵⁸ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 113v: *Oben an dem [...] rechten flügel von seim Vatter also in eÿnem Zettelin ob dem Wernnawischen Wappen, nemblich [...]*.

¹⁵⁹ Es folgen die acht Ahnenwappen, die sich innerhalb der sich baumartig verzweigenden Ahnentafel (vgl. Inschrift (F): [...] *diese Anen obenrumb / Wie sie Baums weisz stehn*) mehrfach wiederholten. Salomon führt die väterlichen und mütterlichen Ahnen jeweils im Wechsel an. Die den Wappenführern hier beigefügten Nummern markieren die Verteilung der Wappen innerhalb der Ahnentafel (vgl. Abb. 3). Zu den Wappen der einzelnen Geschlechter vgl. Abb. 2 sowie Otto von Alberti: *Württembergisches Adels- und Wappenbuch*, 2 Bde., Bd. 2 fortgesetzt von Friedrich von Gaisberg-Schöckingen, Stuttgart 1889/1916, passim; *Oberbadisches Geschlechterbuch*, bearb. v. Julius Kindler von Knobloch, hg. v. d. Badischen Historischen Kommission, 3 Bde., Heidelberg 1898, 1905, 1919, passim. Die Zuverlässigkeit der genealogischen Aussagen Salomons ließ sich nicht in jedem Falle nachweisen; sie entspricht den Angaben des Autors in Salomon von Fulda (Anm. 20), fol. 200r–v.

¹⁶⁰ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 113v: *Darnach vnder dem Wapen*.

Wie sie Baumsweisz stehn also¹⁶¹ guder,
von seinem Vatter vnnd der Mutter,
Alltuatter vnnd Alltmutter mein,
Herr Gott welst Jnn genedig sein,
Wernnaw das erst ohn allen spot,
darauf das annder die von Roth,
auf Wernnaw kombt doher¹⁶² getretten,
das tritte Wappen Wessterstetten,
das Viert auf Roth inn gleichem fall,
ist Westerstetten Noch eyn mal,
das fünffte Wappen Ellerbach¹⁶³,
darauf das Sexte gleich hernach,
das ist Marschalck von Bappenheym,
das Siebent Wappen daher reinn,
mit eynem Wolff Heyst Wessternach,
das Acht Burggraf von Burtttenbach,
das seind itzt die Acht Anen mein,
Von Meinem Vatter selig fein,
Gott well Glück Frid vnd Segen geben,
all denen die noch seind bej Leben,
den Thoten Gott Barmhertzig sej,
all Sünd vnnd Missethat verzej¹⁶⁴.

G¹⁶⁵ Gertrut von Wernnaw. Z(u) P(fauhausen) V(nder) B(ojhing)¹⁶⁶ ge-
bornne¹⁶⁷ von Ehingen · 8 · anen Von Vatter, Vnnd Mutter

Wappen¹⁶⁸: Ehingen (1), Neuneck (2), Heimerdingen (3), Ow (4), Richtenberg (5), Weitingen (6), Feist von Ihlingen (7), Bebenburg (8).

H¹⁶⁹ Hanns Veit von Wernnaw vor gemeltt,
für dise Wopp(en) obgesteltt,

¹⁶¹ *stehn allso*] *Also sten* UBWü (Anm. 42).

¹⁶² Nach UBWü (Anm. 42), und GflRAD (Anm. 41) emendiert aus *do doher*.

¹⁶³ Danach in UBWü (Anm. 42) eine Schleife mit Abschwung.

¹⁶⁴ Vgl. wie Anm. 163.

¹⁶⁵ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 114r: *Oben an dem lincken Flügel, in eynem Zettelin, ob dem Ehinger Wappen allso*.

¹⁶⁶ *V(nder) B(ojhing)*] *Vnnd Boihingen* GflRAD (Anm. 41).

¹⁶⁷ *geborenen* GflRAD (Anm. 41); *geborne* UBWü (Anm. 42).

¹⁶⁸ Vgl. wie Anm. 159.

¹⁶⁹ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 114r: *Darnach vnnder dem Wappen folgend Reimen*.

Von¹⁷⁰ meiner Lieben Mutter selig,
die mir dann seind ganntz Wolgefelig,
Änj Vhränj, Gugkänj,
vnnd wie sie han geheÿrat hie,
mein Mutter die wasz wolerkant,
Gertrud von Wernnaw ward genanntt,
Gebornn von Ehingen sie war,
der Gott genadt die Seel bewar,
von der für ich die Anen allt¹⁷¹,
Wie sie darob seind abgemalt,
Ehingen ist das erst gar schlecht,
nur gelb vnnd Schwartz von farben recht,
Das ander mit dem Weissen Sternn,
das ist Neüneck Jch hab es gernn,
das tritt ist Heÿmartingen trat¹⁷²,
Zwen Rote¹⁷³ Rechen Creützweisz had,
Das vierte Wappen wolbeschaw,
Mit Rotem Lewen die von Aw¹⁷⁴,
das fünffte Wappen Richtenberg,
Jst abgetheÿlet¹⁷⁵ vber Zwerch,
mit sampt dem Lew(en) vnnd dem Schiltt,
das Sechst ist Weitting mir auch giltt,
das Siebent ist von Farben frisch,
die Feÿst vonn Jlling(en) mit dem Fisch,
das Achtet Wappen Rot vnnd Weisz,
ist Bebenbürg mit allem fleisz,
disz seind auch die Acht anen Mein,
von Meiner Mutter selig fein¹⁷⁶,

¹⁷⁰ Nach GfIRAD (Anm. 41), und UBWü (Anm. 42) emendiert aus *Mon.*

¹⁷¹ *Acht* UBWü (Anm. 42).

¹⁷² So offenbar für *traut*.

¹⁷³ *Zwen Rote*] Fehlt in GfIRAD (Anm. 41).

¹⁷⁴ Danach in UBWü (Anm. 42) eine Schleife mit Abschwung.

¹⁷⁵ *auch getheÿlet* GfIRAD (Anm. 41).

¹⁷⁶ Danach in UBWü (Anm. 42) eine Schleife mit Abschwung.

I¹⁷⁷ Conrad von Rechbergs¹⁷⁸ von Hohen Rechberg. Zu Stauffneck
(etcetera)¹⁷⁹ Acht Anen von Vatter vnnnd Mutter

Wappen¹⁸⁰: Rechberg (1), Kämmerer von Worms gen. von Dalberg (2), Stöf-
feln (3), Flersheim (4), Montfort (5), Helmstatt (6), Eberstein (7), Randeck (8).

J¹⁸¹ Anna von Wernnaw war mein Nam,
Gebornn Vonn Rechberg Edelm¹⁸² Stam(m),
Wie dann die Wappen obeÿinander,
anzeÿgen die Geschlecht allsander¹⁸³,
Vom Vatter vnd dem Anherrn gleich,
Vränj vnnnd Gugkänj Reich,
Mein Vatter Conrad was genant,
Eÿner von Rechberg wolbekannt,
Genad im Gott er füret fein,
Vom Vatter vnd der Mutt(er) sein,
all obgestellte Anen guth,
Von Grafen Herrn vnd Edlem Bluth,
Rechberg von Hohen Rechberg Recht,
das Erst eÿn gar¹⁸⁴ Edles Geschlecht,
die Kamerer von Wormbs bekannt,
So die von Dalberg seind geNandt,
gehört zu Rechberg dann sie warn,
Mein Anherr vnnnd Anfraw vor Jarn,
Nun kombt auf Rechberg her das tritt,
die Herrschafft Stöffeln felet nit,
Das von Dalberg her musz sein,
sindt die von Flerschheÿm an dem Rein,
das fünfft von Rechberg an dem Ort,

¹⁷⁷ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 114v: *Ann dem Rechten Flügel inn der Mitten, des Junckern ersten Frawen gehörig, in einem Zettelin ob dem Rechberger Wap-
pen.*

¹⁷⁸ *Conrad von Rechbergs] Conrads von Rechberg GflRAD (Anm. 41); Conradts
von Rechbergs UBWü (Anm. 42).*

¹⁷⁹ Fehlt in UBWü (Anm. 42), dafür hier lediglich ein Punkt auf der Grundlinie.

¹⁸⁰ Vgl. wie Anm. 159.

¹⁸¹ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 114v: *Darnach vnder dem Wappen folgenden Rei-
men.*

¹⁸² *ausz Edlem GflRAD (Anm. 41).*

¹⁸³ *allsander so mich erfrewen GflRAD (Anm. 41).* Aufgrund der abweichenden
Reimbindung endet der voranstehende Vers hier auf *anzeigen.*

¹⁸⁴ *eÿn gar] gar ein GflRAD (Anm. 41).*

Das ist die Graffschafft Montefort,
das Sehst vonn Dalberg Helmstet fein,
von Stöffeln Graffschafft Ebersteÿn,
das Acht von Flerschheÿm Randeck ist,
Genad inn der Herr Jesus Christ,
disz seind itzt die Acht Anen Recht,
Vom Vatter deren Keÿns ist schlecht,

K¹⁸⁵ Catharina von Rechberg. V(on) H(ohenrechberg) Z(u) St(aufeneck) ge-
borne¹⁸⁶ von Knöringen Acht Anen von Vatter vnnd Mutter¹⁸⁷

Wappen¹⁸⁸: Knöringen (1), Welden (2), Stadion (3), Pienzenau (4), Stain (5),
Knöringen (6), Grafeneck (7), Speth (8).

L¹⁸⁹ Anna von Wernnaw vorgedacht,
Gebornn Von Rechberg wolherbracht,
Mein Anen von der Mutter werdt,
Obstehent wie man die begerdt,
Eÿns vmb das ander man da sicht,
Verheÿrat vnnd Baumsweisz gericht,
Cathrein von Rechberg war mein Mutter,
Gebornn von Knöring allso gutter,
Herr Gott ir Schultt vnnd Sünd Verzej,
Eÿnn Frölich Vrstend ir verlej,
von der für ich die Anen Recht,
Acht gud vnnd Allt Edler Geschlecht,
Knöringen das erscht Schwartz vnnd Weisz,
mit eÿnem Ring der für den Preisz,
das ander mit den grünen felden,
Auch Roth vnnd Weisz seind die von Welden,
disz seind Äni vnnd Anen werd,
von meiner Mutter hie auf Erd,
das Tritt hernach von Knöring schon,
das ist das Wappen Stadio(n),
Das viert von Welden recht beschaw,
Das ist das Wappen Bentzenaw,

¹⁸⁵ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 115r: *Ann dem Lincken Flügel in der Mitten, des Junckern ersten Frawen gehörig, in eÿnem Zettelin, ob dem Knöringer Wap-
pen.*

¹⁸⁶ *gebornen* GfIRAD (Anm. 41).

¹⁸⁷ Danach in UBWü (Anm. 42) eine Schleife mit Abschwung.

¹⁸⁸ Vgl. wie Anm. 159.

¹⁸⁹ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 115r: *Darvnder dem Wappen folgende Reimen.*

Zwo Vrahen gehörn mir zu,
der Herr geb Inn die Ewig Ruh¹⁹⁰,
das fünfft von Knöring das ist Steÿn,
das Sechst von Welden Knöring fein,
das siebent Grafnek seind Freiherrn,
das Acht ist Spet ich¹⁹¹ hab es gern,
seind meine vier Guckanen frej,
den Gott das Himelreich verlej¹⁹².

M¹⁹³ Geörg von Kalttenthals zu Aldingen, Acht Anen von Vatter vnnd Mutter

Wappen¹⁹⁴: Kaltenthal (1), Ellerbach (2), Baldmanshofen?¹⁹⁵ (3), Güss von Güssenberg (4), Neuhausen (5), Freyberg (6), Marschalk von Pappenheim (7), Seben (8).

N¹⁹⁶ Anna Von Wernnaw ist mein Nam,
Von den Vonn Kaltenthal herkam
Wie Mann die obeÿnander sicht,
Vatt(er) vnnd Anherr recht gericht,
Vränj Vnnd Guckänj Schon,
Vnnd wohin sie geheÿrat han,
Mein Vatter Jörg vonn Kaltenthal,
ob Gottwol¹⁹⁷ inn des¹⁹⁸ Himmels Sal,
für Obgesetzte Anen fein,
Vom Vatter vnnd der Mutter sein,
Wie sie geordnet vnnd gestellt,
deren¹⁹⁹ Gott genad Inn Jener Weltt,
Erstlich das Kaltenthalisch reht,

¹⁹⁰ In UBWü (Anm. 42) danach eine Schleife mit Abschwung.

¹⁹¹ *ich ich* GfIRAD (Anm. 41).

¹⁹² Danach in UBWü (Anm. 42) eine Schleife mit Abschwung.

¹⁹³ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 115v: *An dem Rechten Flügel vnden, deß Junckern anderen Frawen gehorig, In eÿnem Zettelein, ob dem Kaltenthaler Wappen.*

¹⁹⁴ Vgl. wie Anm. 159.

¹⁹⁵ Adelsgeschlecht nicht identifiziert. Nach der Datenbank zur Genealogie der süddeutschen Patrizier, <http://süddeutsche-patrizier.de/tng/familygroup.php?familyID=F5968&tree=patrizier> (Stand: 10.3.2021), soll eine „Elisabeth von Baltzheim in Kirchen“ [d. i. Kirchheim] gemeint sein.

¹⁹⁶ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 115v: *Darnach vnder dem Wappen folgend Reimen.*

¹⁹⁷ *gott wol* GfIRAD (Anm. 41); *Gott will* UBWü (Anm. 42).

¹⁹⁸ *inn des*] *ins* GfIRAD (Anm. 41).

¹⁹⁹ *Denen* GfIRAD (Anm. 41); *deren* UBWü (Anm. 42).

von seinem Vatter gar nicht schlecht,
darzu gehöret Ellerbach,
d(a)z ist das ander gleich hernach,
mein Anherr vnd mein Anfrau gudt,
Gott haltt die Seel inn seiner Huth,
das Tritt von Kaltenthal herbracht,
Jst lustig Schwarz vnd Gelb geschacht,
heÿst Baldmanshofen vnnnd darnach,
kombt auf das Wappen Ellerbach,
die Güss vonn Gissenberg gerecht,
seind mein Vranen vom Geschlecht,
das fünfft bej Kaltenthal Neühausen²⁰⁰,
das Sechst ist Freiberg ohn grausen,
das siebent das ist Marschalck eben,
das Acht vonn Güssen, das ist Seben,
behüt sie Gott vor Lait vnd qual,
beläÿth²⁰¹ die Seel inns Himels sal,

O²⁰² Dorothea von Kaltenthal, geborne²⁰³ von Neühausen²⁰⁴, Acht Anen
von Vatter vnnnd Mutter

Wappen²⁰⁵: Neuhausen (1), Weiler (2), Baldeck (3), Gültlingen (4), Auer von
Bulach (5), Luckarshausen?²⁰⁶ (6), Schellenberg (7), Speth (8).

P²⁰⁷ Anna Vonn Wernnaw Vorgenant,
Gebornn Vonn Kaltenthal bekant,
für von der Lieben Mutter Mein,
die obstehend Acht Anen fein,
Vränj vnd Gugkänj schon,
vnnnd wie sie sich verheÿrat han,
Mein Mutter traw ich Gott ohn qual,
hiesz Dorothe von Kaltenthal,
geborme vonn Neühausen allt,

²⁰⁰ vnd *Newhauszen* GfIRAD (Anm. 41).

²⁰¹ Mhd. Form für „geleiten“. *beraith* UBWü (Anm. 42).

²⁰² Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 116r: *An dem Lincken Flügel vnden, des Junckern
anderen Frawen gehörig, In eÿnem Zettelein, ob dem Neühausischen Wappen.*

²⁰³ *gebornen* GfIRAD (Anm. 41); *gebornn* UBWü (Anm. 42).

²⁰⁴ In GfIRAD (Anm. 41) danach eine Schleife mit Abschwung.

²⁰⁵ Vgl. wie Anm. 159.

²⁰⁶ Adelsgeschlecht nicht identifiziert.

²⁰⁷ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 116r: *Darvnder dem Wappen folgend Reimen.*

der güdig Gott die Seel erhalt,
Von der für ich die Anen fein,
wie sie darob gemalet sein,
Neühausen ist das erst von Jr,
das ich von meiner Mutter fier,
darzu gehört mit allem fleisz,
Weiler das Wappen Rot vnnd weisz,
das ist das ander dann sie sein,
der Änj vnnd Vränj mein,
Das Tritt auf Neühausen der frist,
Baldek so abgestorben ist,
mit weissem hund in plauem Schiltt,
das viert auf Weiler mir auch giltt,
Gültling Trej Schwartz Adler had Recht,
das fünfft Auer vonn Bulach schlecht,
das Sechst von Weiler Lückershausen,
das Siebent Schellenberg ohn grausen,
das Acht die Spetten von Esstetten,
Gott well ir Liebe Seel erretten,
behüt(en) vor der Hellen gluth,
das sie ererben Ewigs guth.
Amen.

III. In der Predella:

Item zu vnderst vnder deß Stammes Wurtzel bildern, dieselben sampt dem aufrechten noch werenden Stamm vnnd herkommen mit den Vordern Versalen vnnd Buchstaben, auf des Junckern Namen Vnnd besitzung, vnnd darzwischen die Inneren Versalen vnd Buchstaben auf meinen Tauf vnnd zu namen, sampt dem gewerb gedichtet vnnd beschriben.²⁰⁸

Q · 1 · 5 · // · 9 2 ·²⁰⁹
H errlich man Jnn der Bibel find
V nnd das wir all seind Noahs Kind,
A lls Noah nach der Sündflud grosz,
A usz der Arch sampt sein mitgenosz,
N un Wider kam herfür mit Heyl,

²⁰⁸ Vgl. WLB (Anm. 8), fol. 116v. Das nachfolgende Akrostichon ist in der Edition durch ein größeres Spatium jeweils nach dem ersten Buchstaben hervorgehoben. Die betreffenden Versalien sind in WLB vielfach, aber ohne ersichtliche Regel rot ausgezeichnet.

²⁰⁹ Die Jahreszahl innerhalb eines Linienspiels wiedergegeben, das sie auch unterbricht. Fehlt in UBWü (Anm. 42).

L iesz iedem Sohn der Weltt eÿn theÿl,
S ölch Trej Theÿl, theÿlten vnder sich
E rbawten²¹⁰ sie auch Embsiglich,
V nnd kament²¹¹ von Jnn Manch geschlecht,
N ach aller Arth vnnd Jrem Recht,
E ÿnerleÿ Zungen Reth vnnd Sprach,
T heten sie brauchen bisz hernach,
J nn Babilon König Nemroth zwar,
J m Bawt den Thurnn inn Sennaar²¹²,
T rib sie Gott von Jrm Willen ab,
N ew Sprach vnder sie Theÿlt vnnd gab,
V nnd waren alle End der Weltt
V ersehen vnnd mit Volck bestellt,
O berst²¹³ König Fürsten vnnd Regenten,
S olche Herschten an allen Enten,
N ach dem ward inn Europa Reich
S ölchs zu Regiren vnnd dergleich
V nser Tuisco²¹⁴ erster Herr,
A nfänger Teütscher Sprach vnnd Ehr,
N ach dem Vil König Fürsten vnnd Herrn
L öblich geherschet Nah vnnd Fern,
D ie Sprach vnnd Sitten han behalten
O hn²¹⁵ Krieg vnnd Streit nit han vorwalten
Z u letzt den Römern vnnder geben,
M it Krieg vnnd Streit den Kaysern eben
V nnd ward letztlich ohn hindernus
O b allen Carolus Magnus
W irdig der Erste Teütsche Kayser

²¹⁰ *Erbawen* GfIRAD (Anm. 41).

²¹¹ *khommet* UBWü (Anm. 42); *Kahmen* GfIRAD (Anm. 41).

²¹² Bezeichnung für das in Gn 10,10; 11,2 u.ö. genannte Land Schinar bzw. Sinear.

²¹³ *Oberste*, GfIRAD (Anm. 41).

²¹⁴ *Tuiszco* UBWü (Anm. 42). Gemeint ist der in Tac. Germ. 2, 2 (Cornelius Tacitus: *Germania*, saggio introduttivo, nuova traduzione e note a cura die Sergio Audano (Classici greci e latini), Santarcangelo di Romagna 2020) erwähnte germanische Gott, der in der Frühen Neuzeit zum Stammvater der Deutschen umgedeutet wurde, vgl. Ilse Haari-Oberg: *Die Erfindung von Geschichte in der Schweizer Chronistik: An den Beispielen der Trierer Gründungssage und der „Germania“ des Tacitus im 16. und 17. Jahrhundert*, Basel 2019, S. 44–57.

²¹⁵ *Ohn* UBWü (Anm. 42); *Oohn* GfIRAD (Anm. 41).

Das Reimgedicht in der Wernau'schen Chronik

N och viler²¹⁶ Königreich eyn durchreÿser,
E r was grosmechtig Vmb vnnd Vmb,
V nüberwindlich durchleücht frumb,
R ömisches Reichs eyn mehrer werd,
O hn vnderlas er auch begerd
D as die Christlich Religion
N icht abgang sonder fürderts schon,
N icht ohn Kossten vnnd grossz Vnruh,
F rej Stiff vnnd Clöster richt er zu
A ufs zierlichst, Kostlichst best der gleichen
V mb vnnd Vmb in all sein Reichen,
W olbegabt vnnd begnaden thet,
L ust zu Geÿstlichen Leüten hett
Z u dem richt er im Teütschland rech²¹⁷
D en Adel auf der vor was schlecht,
V on Fürsten Grafen vnnd von Herren,
A llerleÿ Stend die²¹⁸ thet er mehren
P riueiligirt Befreit sie Wol
M acht auch den Adel Tugent Vol
F or Jm des Adels wenig gedaht
A lleÿn Hertzog vnnd Grafen macht
A mpts Namen warn vnnd der gleich,
L öblich in dem Römischen Reich,
W as fürstlich war dasselb regirt
E yn gantze Landschafft Guberirt²¹⁹
H ertzogen Oberst Haupteüit recht
R ichter vnnd Vögt die Grafen schlecht
A llsz Land, Marckt, Pfaltz,²²⁰ Burguögt vnnd Richter
V nnd andre mehr des Reichs Schlichter,
V nnd waren²²¹ Frej Land Banerherrn,
N och höher inn Jrm Stand vnnd Ehrn,
S emper Freien den Fürsten noch
D ie Mittel Freien nit so hoch
E rfarme Dinstleüt Rittermessig
L etzt Vnderfreyen Landsessig²²²
N ach dem auch freje Burger warn,

²¹⁶ Noch viler] Nach veiler GfIRAD (Anm. 41).

²¹⁷ Sic! Lies mit GfIRAD (Anm. 41) und UBWü (Anm. 42): *recht*.

²¹⁸ Fehlt in UBWü (Anm. 42).

²¹⁹ Sic! Lies mit GfIRAD (Anm. 41): *Guberniert*.

²²⁰ *Marckt, Pfaltz,] Pfaltz: Marckt: GfIRAD (Anm. 41).*

²²¹ *andere waren GfIRAD (Anm. 41).*

²²² Danach in UBWü (Anm. 42) eine Schleife mit Abschwung.

J nn Stett vnnd Flecken wolerfarn,
V on den seind Herr Vnnd Junckern komen
E yn sölchen Anfang alls genomen,
N ach Adel Ehr²²³ vnnd Tugent trachten,
B ei Keÿser(n)²²⁴ König²²⁵ zu wegen brachten
D urch dinnst Krieg Mannheÿt Ritterschafft²²⁶
H erlich denn Adel Tugenthafft,
E dele Kneht genennet Recht
A uch Ehrnuest From das gantz Geschlecht,
R echtmessig Erblich²²⁷ Tittulirt
B esonder Wappen iedes fiert
B ej den man das Geschlecht erkent,
E rblehen Güter Zinns Gültt Rent²²⁸,
O rt Wohnung, Sitz vnnd Schlösser Vest,
R ichten sie zu aufs aller best,
J nn allen Landen in dem Reich,
T hurnier ersuchten vnd dergleich,
H ielten im Stand Vnnd Adel schon,
E ccert der Allt, Eckert sein Sohn,
J m Closter Reichenaw genandt
V rsprünglich der Zeit Vnbekandt,
N ach Edeler Arth Ehrnuest vnnd From,
D ie Ersten Zwen von disem Stam,
G enad durch ir Trew dinnst erWurben
S eelig Inn Christo beÿd absturben,
E ccerdt der Jung eÿn Sohn Verliesz,
C hristlich der Erlealdus hiesz,
N ach seines Vatters Thodt vom Abbt,
H öflich erzogen Vnnd begabt,
D urch sein fleissige Dinnst Vnnd Traw,
E rlangt denn Hof genandt²²⁹ die Aw,
J m Folgt sein Sohn genandt Niclas
R echt bawt Was Vberblieben was,
E r nent den Hof seim Namen nach,
P essert das Wappen allersach,
S ein Jüngster Sohn Wernnher mit Nam,

²²³ Fehlt in GflRAD (Anm. 41).

²²⁴ *Kaiser* GflRAD (Anm. 41); *khaiszern* UBWü (Anm. 42).

²²⁵ *vnnd König* GflRAD (Anm. 41).

²²⁶ *vnnd Ritterschafft* GflRAD (Anm. 41).

²²⁷ *Erbarlich* GflRAD (Anm. 41).

²²⁸ *vnnd Rent* GflRAD (Anm. 41).

²²⁹ Fehlt in GflRAD (Anm. 41).

O b andern disen Sitz bekam,
S eim Namen Nach, Jnn Wernnaw Nent,
E r bessert inn an allem ent,
E s folgt im sein Sohn Nielaus nach
T hurnniren Mann den Eckhard sach,
N ach dem kam Eribald der Erscht,
E yn Zeit Zu Wernnaw er auch herscht,
V olgt nun Herr Conrad Ritter fein,
R itt inn Thurnnier genn Zürich nein,
N un hebt sich an der Stam gerad
E ittel der Erst den Anfang had
D isem folgt Benntz sein Tritter Sohn,
J m Nach Conrad der ander schon,
B ringt Lutz den Ersten der Thurnnirt,
Z u Rauenspurg mit aller Zirt,
J czt kombt der Erste Heÿnerich,
V und sein Vier Brüder Eÿniglich
E rhöhung dises Stams begert,
H err Hanns der Edel Ritter Wert,
R icht auf den Baum Zu beÿden Seitten
O ben thet er sich weit ausz spreitten,
J st aber Vbers Sechst Gelidt
R echt zu den Seitten blieben nit,
N ach im Lutz oder Ludwig guth,
B aums Zweig auch weit ausspreÿten thuth,
G leich auf inn kömbt Eittel sein Sohn,
Sambt allen seinen Brüdern schon,
E s macht sein Bruder Burckhard fein,
Die Alltheÿmische Linij Kleÿn,
N icht Lang had sie aber²³⁰ gegront,
Eittel Zu Weilheÿm had gewont,
Der had den Stammen basz erstreckt,
Dann Gott had im Fünff Söhn erWeckt,
Der Erst Eittel eÿnn Teütscher Herr²³¹,
Der ander Doctor Casperr²³²,
Derselbig Herr Vmbkommen ist
Von eÿnem Bruder woltbewist,
Herr Wilhelm Ritter Was der Tritt,
Eÿnn Fürnem Mann verheÿrath nitt,
Nach disem Friderich der Viert,

²³⁰ *had sie aber] aber hat sie* GflRAD (Anm. 41).

²³¹ In UBWü (Anm. 42) am Wortende eine Schleife mit Abschwung.

²³² In UBWü (Anm. 42) folgt eine Schleife mit Abschwung.

Wie man vermeÿnt, vom selben Wirt
Vmbracht der Doctor erstgemelt,
Sein Linij die wird ausgestellt,
Der Fünffte Sohn Ludwig mit Nam,
Derselb erhelt vnnd mert den Stam,
In der Ehe vier Schwestern guth,
Vier Döchter auch bekhommen thut,
Dartzu Trej Sön inn Lebens zeit,
Genennet Wilhelm, Hanns, Vnnd Veit,
Veit Erbt vom Vatter ohne gausen,
Wernnaw, Boyhing, vnnd Pfawhausen,
Den Stammen er erWeitern thet,
Vier Sön darzu Fünff döcher het,
Hanns Burckhard der Wernnaw bekam,
Der ander Hanns Ludwig mit Nam,
Pfauhausen das ward im zu Theyl²³³,
Wilhelm ererbt durch Glück vnnd Heyl,
Vom Vetter Hanns Von Ehing Reich,
Diessen Vnnd Bieringen dessgleich,
Dettling vnnd Bittelbronn noch mehr
Kam alls von seinem Vetter²³⁴ her,
Hanns Veit Vnder Boyhing bekam,
Alls nun sein Brüder allesam,
Ohn Erben von²³⁵ im Sturbent ab,
Da Erbt er all Jr guth vnnd hab,
Wernaw Pfauhausen Boyhingen,
Diessen Biering vnnd Dettlingen,
Bittelbron Ja noch vil mehr,
Das Guth vnnd Stammen fürdert er
Wie man wol sicht mit Gottes Huldt,
Sagt Valntin Salomon von Fuldt

²³³ *thailt* UBWü (Anm. 42).

²³⁴ *Vatter GflRAD* (Anm. 41).

²³⁵ Sic! Lies: *vor*.

Michael R. Ott (Bochum) und Iris Roebing-Grau (Berlin, München)

Zusammenfassung der Ergebnisse Inscriptlichkeit und Wahrheit – eine Beziehungsgeschichte¹

Noch vor dem antiken Troja wurde im 19. Jahrhundert Oinoanda, die ‚Weinreiche‘, entdeckt. Entdeckungen allein aber bewahren noch nicht vor dem Vergessen. Wer weiß schon, wo die antike Bergstadt liegt, in der man die bislang größte griechische Inschrift gefunden hat? In Oinoanda, Nordlykien, in der heutigen Türkei, in einer einst wohlhabenden Stadt sollen nicht nur großartige Festspiele stattgefunden haben, man hat dort offenbar auch öffentlich gestritten und philosophiert. Ein reicher Bürger, Diogenes mit Namen, wird heute als Autor der Inschrift geführt, die sich über eine gesamte Wand erstreckte und einst mehr als drei Meter in die Höhe reichte. Zwar wird der Inhalt dieser monumentalen Gravur noch immer erschlossen, die schon bekannten Teile aber lassen bereits erkennen, dass die Lehre des Epikur gegen Platon verteidigt werden sollte. Kritisiert wird etwa dessen Vorstellung von der Unvergänglichkeit der Welt, die doch – so stellt die Inschrift fest – wenn sie erschaffen worden sei, auch vergehen müsse. Es sind die großen Fragen nach Anfang und Ende, die diese Wand zu lesen gibt.

Das steinerne Manifest zelebriert mittels seiner Materialität den Gestus des letzten Wortes. Die Wahrheit wird in Stein gemeißelt, mit riesigen Lettern präsentiert und sie bleibt so auf ewig für alle sichtbar. Wer vor dieser Inschrift gestanden haben mag, dürfte sich nicht zum Widerspruch eingeladen gefühlt haben.

Nicht immer und überall aber lassen sich Inschrift und Wahrheitsanspruch so eng miteinander verbinden. Wenn von Inschriften berichtet und erzählt wird, wenn Inschriften erfunden werden, wenn sie gar so phantastisch sind, dass es sie gar nicht geben kann, dann wird die Verbindung von Inschrift und Wahrheit brüchig und komplex. Im Mittelalter werden Inschriften erzählend imaginiert und in der Frühen Neuzeit zum Medium für explizit

¹ Die im Folgenden in Klammern angegebenen Namen und Seitenzahlen beziehen sich auf die Beiträge im vorliegenden Band „Literatur und Epigraphik. Phänomene der Inscriptlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit“.

Utopisch-Phantastisches. Damit steht auch die Beziehung von Inschriftlichkeit und Wahrheit auf dem Prüfstand.

Wer heute in Niederösterreich Sgraffitofassaden aus dem 16. Jahrhundert betrachtet, versteht vielleicht, dass die konfessionellen Auseinandersetzungen der Zeit in den Bibelmotiven gespiegelt werden (vgl. Schichta, S. 213–235). Auch mag ein gewisser Aufruf zu „Recht, Ordnung und Gehorsam“ erkennbar sein. Vielleicht nimmt man wahr, dass die Geschichten mit massivem Aufwand und mit Macht in den städtischen Raum gerückt werden. Schwieriger aber fällt das Verständnis angesichts des Verweischarakters der Fassaden mit ihrer Intertextualität, die zwar offen und für alle sichtbar ausgestellt wird, deren Lesbarkeit jedoch spezifisches Wissen voraussetzt. Nicht nur korrespondieren die Häuser untereinander, sie beziehen sich auf Ovid ebenso wie auf Wickram und eröffnen einen mehrfach kodierten Zusammenhang, in dem die Inschriftlichkeit an Eindeutigkeit einbüßt.

Noch komplexer wird dieses Verhältnis, sobald das ästhetische Phänomen als literarisches Motiv auftaucht. Nicht reale, sondern fiktive beschriebene Hauswände imaginiert in der Mitte des 16. Jahrhunderts Kaspar Stiblin, seines Zeichens Lehrer für alte Sprachen und Weltreisender im Geiste (vgl. Pulina, S. 237–260). In den Ferien schreibt er über eine Reise nach Macaria, eine erdichtete Insel, gelegen im Indischen Ozean. Die Stadt wird dem Reisenden zum Buch, überall begegnen ihm Textfragmente, mit denen die Hauswände verziert sind. Zu lesen ist in diesen Sentenzen, wie das soziale Zusammenleben bestmöglich zu gestalten sei. Zitiert werden dabei nicht nur einige der Autoren, die der schreibetischreisende Altphilologe gut gekannt haben dürfte, sondern auch der Gestus der Inschriftlichkeit selbst und die ihm innewohnende diffuse Verbindung von Antike und Wahrheit: Stiblin bereist ein ausgedachtes Oinoanda als Ort frühneuzeitlicher Selbstreflexion.

Zwar wahrlich nicht das Gleiche, aber doch Ähnliches geschieht in den Künstlerviten bei Giorgio Vasari, wenn er das in Stein Gemeißelte für seine Lebensgeschichten in Anspruch nimmt (vgl. Hermann, S. 193–206). Der italienische Kunsthistoriker *avant la lettre*, selbst Architekt, beschließt die Biographien anderer Künstler stets mit einem Epitaph. Ihr Leben wird also nicht nur erzählt, die historische Information wird mit dem Gestus der Grabinschrift abgeschlossen – und Grabinschriften stehen wie kaum eine andere inschriftliche Form für das letzte Wort.

Wir lesen bei Vasari nicht nur Schwarz auf Weiß von den Künstlern, sondern uns wird gleichsam in Stein gemeißelt ihre Bedeutsamkeit und ihr unvergänglicher Ruhm vor Augen geführt. Nicht nur werden die Verstorbenen erinnert, sie werden aufgenommen in einen imaginären kollektiven Kontext der Verehrung. Um dieses Privileg allen zuteilwerden zu lassen, schreckt Vasari auch nicht davor zurück, fiktive gleichberechtigt neben reale Epitaphe zu stellen. Gerade dieser Kunstgriff macht deutlich: Es geht nicht um

Informationsvermittlung und Realität, es geht um die Aura der ewigen Wahrheit. Dies wird noch dadurch bekräftigt, dass in der zweiten Fassung dieses Erinnerungsprojektes die Epitaphe zum großen Teil gestrichen sind. Die Grabinschriften waren verzichtbar im Sinne einer größeren historischen Genauigkeit, der die Inszenierung einer gefühlten historischen Tiefe weichen musste. Vielleicht ist beides symptomatisch für den historischen Zeitraum, in dem Inschriftlichkeit langsam von einer allgemeineren Schriftlichkeit überlagert wird; ein Zeitraum auch, in dem beide Bereiche diffundieren und ihre Hoheitsansprüche neu verhandelt werden müssen. In Stein gehauene antike Zeitlosigkeit verkommt zum Accessoire, das der Zensur einer modernen und wissenschaftlicheren Akkuratessse zum Opfer fällt.

Den postmortalen Ruhm, den Vasari seinen Künstlern zumindest in der ersten Fassung seiner *Viten* großzügig andichtet, hätte auch Enea Silvio Piccolomini, Humanist und ab 1458 Papst, gerne Leonhard von Leyming gegönnt, dem von ihm offenbar geschätzten Bischof (vgl. Schröder-Stapper, S. 141–162). Das Epitaph zu dessen geplanter Grabstätte wurde zwar nie realisiert, aussagekräftig ist es aber auch als bloßes Projekt. In panegyrischer Manier werden die Tugend, der Einsatz für das Gemeinwohl und die Bautätigkeit des Bischofs gefeiert. Erst in der dreizehnten Zeile kippt der Hymnus auf die Seite der rhetorischen Frage: „Heu, cur, Leonardus obit?“ Die Antwort ist jedoch überraschend banal und wirkt im Kontrast zum vorausgegangenen Pathos fast komisch, verweist sie doch schlicht auf die allgemeine Sterblichkeit des Menschen. Bedenkt man, dass dieser ambitionierte Vorschlag für ein Epitaph dem noch lebenden Bischof offenbar freimütig vom Autor selbst vorgestellt wurde, wird deutlich, dass die (geplante) Grabinschrift Teil eines Gesprächs unter Lebenden ist, die um wechselseitige Anerkennung und Ruhm buhlen. Ist es zu weit gegriffen, wenn man in dieser Inschrift ein soziales Medium erkennt, das losgelöst vom Wahrheitsanspruch gerade mit seiner steinernen Materialität instrumentalisiert wird zur narzisstischen Inszenierung, die die größte aller Kränkungen zu verwinden helfen soll: den eigenen Tod?

Eine weitere Variation im freien Spiel der Schrift mit der Inschriftlichkeit ist erreicht, wenn das Epitaph nicht nur in einer biographischen Einzeldarstellung aufgeht wie bei Vasari, sondern in einer genealogischen Erzählung, in der historische Tiefe abgebildet werden soll. Das ist der Fall in der Babenberger-Genealogie, die von Ladislaus Sunthaym angefertigt wurde, um die Abstammung des Markgrafen Leopold III. darzustellen, als dieser im 15. Jahrhundert heiliggesprochen wurde (vgl. Kapeller, S. 267–281). Plötzlich war es wichtig, öffentlich zu dokumentieren, wo dieser Klosterstifter herkam. Dies ließ sich am glaubwürdigsten als Abschrift von (Grab-)Inschriften inszenieren, die das Ansehen einer anderen Person, des

besagten Markgrafen nämlich, festigen sollten. Eine stumme Reihe von Zeugen betritt gleichsam den Raum und lässt die Lesenden wissen, dass ihr Nachkomme sich auf eine ununterbrochene Linie aristokratischer Herkunft berufen kann.

Zu einem performativen Selbstwiderspruch führt dieses Verfahren allerdings, wenn der Ursprung abhandenkommt, wenn Inschriften ausschließlich kopiaal überliefert sind. Wie sah das Original überhaupt aus – wenn es denn eines gab? Und worauf gründet sich hier die Wahrheit? Im Fall der von Valentin Salomon angefertigten Beschreibung des Wernau'schen Stammbaums führen diese Fragen direkt in ein undurchdringliches Dickicht, in dem nicht nur Inschrift und Schriftlichkeit nicht mehr voneinander zu trennen sind, sondern auch die Grabinschrift übergeht in die Chronik, die Dichtung, das Tafelbild (vgl. Bartusch, S. 313–374). Fest steht, dass auch die Familie „Werdnaw“ das Interesse an ihren Ahnen – ihrem Ursprung – dokumentiert wissen wollte und dafür einen Künstler beauftragt hat, einen Stammbaum anzufertigen, der wohl in der Form eines Triptychons gestaltet war. Dieses Werk aber ist verloren. Geblieben ist die Chronik, die nun allein diesen monumentalen, retrospektiven Repräsentationsanspruch kommunizieren muss, in dem ausgerechnet die eigenen Ursprünge ästhetisch erfahrbar gemacht werden sollen.

Eine Fortsetzung findet die sich steigernde Unschärfe zwischen der Inschrift mit Wahrheitsanspruch und der Praxis einer ungleich fiktionsanfälligeren Schriftlichkeit, wenn die Grabinschrift nicht in ein historiographisches Werk aufgenommen wird, sondern wenn sich die Literatur ihrer annimmt. Was passiert eigentlich, wenn Inschriften zum Gegenstand von Erzählungen werden? Besonders spannend wird dieses Experiment, wenn Konflikte zur Darstellung kommen und die Inschrift in ihrer memorialen Funktion instrumentalisiert wird, wie in der „Ecbasis captivi“ aus dem 11. Jahrhundert (vgl. Velte, S. 115–139). Erzählt wird, dass eine Partei siegreich aus einem Streit hervorgeht und diese dann die Grabinschriften für die Gegenseite schreibt. Zu lesen gibt es in dieser Narration „konkurrierende Sinnaspekte“, die von den Epitaphien stillgestellt, verschwiegen, mithin verdrängt werden, weil eben immer nur *eine* Wahrheit erzählt werden soll. Solange diese aber durch die Fiktion entsprechend gerahmt ist, bleibt sie relativ, auch wenn eine steinerne Inschriftlichkeit sie gleichsam untermauert.

Bei Boccaccio wird in einer höchst ingeniosen Geschichte die Eindeutigkeit dem Erzählen noch einmal auf ganz eigene Art entzogen (vgl. Bohnengel, S. 171–192). Nur mehr als bloßer Topos wird das Epitaph in der italienischen Novelle aufgerufen, ganz ohne den Text der Inschrift. Allerdings soll eben dieses unvollständige Zitat gerade zeigen, dass bei Boccaccio das in Versen gehaltene Epitaph programmatisch abgelöst wird von der Prosa, die die Inschrift beerbt und somit auch ihre erinnernde Aufgabe über-

nimmt. Nicht mehr was der Steinmetz im Material festhält, sei ‚wahr‘, sondern wovon die Dichter berichten. Ob die erzählte Verquickung von homo-sozialer und heterosozialer Liebe diesen gravierenden Paradigmenwechsel möglich macht? Gewiss immerhin ist, dass sich hier die Schriftlichkeit vor die Inschriftlichkeit schiebt und sie in ihrer Verfügungsgewalt über ein Andenken in der Zeit entmachtet.

Ebenfalls mehr Schrift als Inschrift ist die geschaute Vision der Mechtild von Hackeborn (vgl. Buschbeck, S. 27–52). Sie sieht Maria und zugleich Worte auf deren Brust. Außerdem korrespondiert diese Inschrift mit dem gesprochenen Gebetstext, woraus sich ein „mehrfach verschachteltes Entsprechungsverhältnis“ ergibt „zwischen Schriftzitat, in der Liturgie gesungenem oder gesprochenem Text, visionärer Schau, Inschrift, Inschriftenträger und Inschriftenauslegung sowie instruierend propagierter, gelesener und nachgesprochener Gebetsformel“. Nur im Bereich der Mystik kann eine unreal anmutende Szene, in der zudem die Materialität der Inschrift völlig getilgt ist, aufs Engste mit einem eigenen Anspruch auf Wahrheit verbunden werden, als deren Zeugin die Visionärin dann fungiert. Auch andere dieser Zeugen wie Christina von Hane oder Heinrich Seuse machen von ihnen geschaute Inschriften auf Papier und Pergament für eine weltliche Lektüre verfügbar (vgl. Kirakosian, S. 83–112). In ihr können retrospektive ‚Brücken zum Visionsgeschehen‘ geschlagen werden und die weltlichen Lesenden werden zu Schauenden. Zwar ist die Wahrheit, der sie sich nähern, über die mystische Zeugenschaft und die Materialität des Dokuments doppelt vermittelt, aber sie sehen, dass Gott schreibt.

Verborgen und offenbart zugleich wird etwas auch in Inschriften auf Sakralobjekten, die im Modus der Allegorese eine schier unendliche Regression in Gang setzen, in der die eine Bedeutung auf die andere verweist (vgl. Disselhoff, S. 53–78). Vielfältige figurale Echoeffekte verstellen den Blick auf die Wahrheit und führen gleichzeitig zu ihr hin. Am Ende stehen Christus und die Passion. Nur die christliche Welt mit einem etablierten System der Deutung kann diese Zusammenstellung von Inschriftlichkeit und Geheimnis erfolgreich präsentieren. Wir sind dann zwar weit entfernt von Oinoanda und doch sind wir ihm gleichzeitig ganz nah.

Übertroffen wird Mystik nur von Alchemie, weil dort das Geheimnis gänzlich entrückt ist in einen mythischen Raum der Erzählungen, in dem die Regeln der Figuralallegorese nicht mehr greifen (vgl. Heiduk, S. 283–307). In vielen von diesen Erzählungen kommt auch eine Inschrift vor. Sie soll auf einer smaragdgrünen Tafel eingraviert sein, die – einmal mehr – die Wahrheit birgt, das Wissen von der Materie der Welt bereithält. Dieser ultimative Fluchtpunkt allen Fragens aber zeichnet sich aus durch seine Unerreichbarkeit. Er ist nur scheinbar in Sicht, schiebt sich doch immer wieder etwas Unentzifferbares zwischen die Leserschaft und die Erkenntnis.

In der wirkungsmächtigsten Variante der Legende ist immerhin ein Aufindungsort genannt. In einer Höhle soll Apollonios im ersten Jahrhundert nach Christus unter einer Hermessäule einen Greis angetroffen haben, der die Tafel samt Inschrift in der Hand gehalten habe. Die Höhle zeigt es bereits an: Hier trifft die Vorstellung von kondensierter *veritas* auf Geheimnisthaftigkeit. Nicht öffentlich, sondern im Verborgenen sitzt dieser Greis, der der Zeit enthoben scheint und deswegen auch von einer unendlich weisen Vergangenheit nicht abgeschnitten ist. Nur der Alte kennt den Anfang. Die erste Zeile der Inschrift soll lauten: „Das Wahre ohne Lüge ist gewiss und am wahrhaftigsten“ und man versteht, wenn man weiterliest, dass es, wie schon bei der Diskussion zwischen Epikur und Platon, um die Erschaffung der Welt geht. Unangefochten verteidigt auch diese, von Fiktionen umgebene Inschrift durch ihre steinerne Materialität ihren Wahrheitsanspruch. Aber es ist nur mehr ein erzählter Anspruch, den sich die literarischen Texte zunutze machen. Ihre Schriftlichkeit triumphiert über die Inschriftlichkeit und überführt sie in etwas, das man allenfalls die ‚Wahrheit der Fiktion‘ nennen kann.

Die Höhle des Apollonios wird im Mythos in der Stadt Tyana verortet, in Kappadokien, dieser überaus geschichtsträchtigen Region in der heutigen Türkei. Tyana, das heutige Kemerhisar, liegt auf aktuellen Karten von Oinoanda nur acht Autostunden entfernt.

Auswahlbibliographie zu Literatur und Epigraphik in Mittelalter und Früher Neuzeit

1. Zitierte Bände der Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 933 „Materiale Textkulturen“ (MTK)

- MTK 1: *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, hg. v. Thomas Meier, Michael R. Ott, Rebecca Sauer, Berlin, München, Boston 2015, <http://doi.org/10.1515/9783110371291>.
- MTK 2: *Verborgен, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz*, hg. v. Tobias Frese, Wilfried E. Keil, Kristina Krüger, Berlin, Boston 2014, <http://doi.org/10.1515/9783110353587>.
- MTK 5: *Erscheinungsformen und Handhabungen heiliger Schriften*, hg. v. Joachim Friedrich Quack, Daniela Christina Luft, Berlin, München, Boston 2014, <http://doi.org/10.1515/9783110371277>.
- MTK 6: *Schriftträger – Textträger. Zur materialen Präsenz des Geschriebenen in frühen Gesellschaften*, hg. v. Annette Kehnel, Diamantis Panagiotopoulos, Berlin, München, Boston 2015, <http://doi.org/10.1515/9783110371345>.
- MTK 14: *Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages*, hg. v. Irene Berti u. a., Berlin, Boston 2017, <http://doi.org/10.1515/9783110534597>.
- MTK 15: *Metatexte. Erzählungen von schrifttragenden Artefakten in der alttestamentlichen und mittelalterlichen Literatur*, hg. v. Friedrich-Emanuel Focken, Michael R. Ott, Berlin, Boston 2016, <http://doi.org/10.1515/9783110417944>.
- MTK 20: *Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und UnSichtbarkeit*, hg. v. Wilfried E. Keil u. a., Berlin, Boston 2018, <http://doi.org/10.1515/9783110619928>.
- MTK 21: *Inschriftenkulturen im kommunalen Italien. Traditionen, Brüche, Neuanfänge*, hg. v. Katharina Bolle, Marc von der Höh, Nikolas Jaspert, Berlin, Boston 2019, <http://doi.org/10.1515/9783110642261>.
- MTK 22: *Zerstörung von Geschriebenem. Historische und transkulturelle Perspektiven*, hg. v. Carina Kühne-Wespi, Klaus Oschema, Joachim Friedrich Quack, Berlin, Boston 2019, <http://doi.org/10.1515/9783110629040>.
- MTK 23: *Sacred Scripture / Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture*, hg. v. Tobias Frese, Wilfried E. Keil, Kristina Krüger, Berlin, Boston 2019, <http://doi.org/10.1515/9783110629156>.

- MTK 26: Material Aspects of Reading in Ancient and Medieval Cultures. Materiality, Presence and Performance, hg. v. Anna Krauß, Jonas Leipziger, Friederike Schücking-Jungblut, Berlin, Boston 2020, <http://doi.org/10.1515/9783110639247>.
- MTK 30: Writing beyond Pen and Parchment. Inscribed Objects in Medieval European Literature, hg. v. Ricarda Wagner, Christine Neufeld, Ludger Lieb, Berlin, Boston 2019, <http://doi.org/10.1515/9783110645446>.

2. Zitierte Bände des Akademien-Projekts „Die Deutschen Inschriften des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“ und „Deutsche Inschriften online“

- DI 12: Die Inschriften der Stadt und des Landkreises Heidelberg, ges. u. bearb. v. Renate Neumüllers-Klauser, Stuttgart 1970, online: www.inschriften.net.
- DI 41: Die Inschriften des Landkreises Göppingen, ges. u. bearb. v. Harald Drös, Wiesbaden 1996, online: www.inschriften.net.
- DI 49: Die Inschriften der Stadt Darmstadt und der Landkreise Darmstadt-Dieburg und Groß-Gerau, ges. u. bearb. v. Sebastian Scholz, Wiesbaden 1999, online: www.inschriften.net.
- DI 57: Die Inschriften der Stadt Pforzheim, ges. u. bearb. v. Anneliese Seeliger-Zeiss, Wiesbaden 2003.
- DI 58: Die Inschriften der Stadt Hildesheim, ges. u. bearb. v. Christine Wulf, Wiesbaden 2003, online: www.inschriften.net.
- DI 59: Die Inschriften der Stadt Lemgo, nach der Samm. u. den Vorarb. v. Hans Fuhrmann bearb. v. Kristine Weber u. Sabine Wehking, Wiesbaden 2004, online: www.inschriften.net.
- DI 61: Die Inschriften der Stadt Helmstedt bis 1800, ges. u. bearb. v. Ingrid Henze, Wiesbaden 2005, online: www.inschriften.net.
- DI 67: Die Inschriften der Stadt Passau bis zum Stadtbrand von 1662, red. v. Christine Steiniger unter Mitarb. v. Franz A. Bornschlegel u. a., auf Grund v. Vorarb. v. Klaus Ulrich Högg, Wiesbaden 2006, online: www.inschriften.net.
- DI 75: Die Inschriften des Doms zu Halberstadt, ges. u. bearb. v. Hans Fuhrmann, Wiesbaden 2009, online: www.inschriften.net.
- DI 78: Die Inschriften der Stadt Baden-Baden und des Landkreises Rastatt, ges. u. bearb. v. Ilas Bartusch, Wiesbaden 2009, online: www.inschriften.net.
- DI 82: Die Inschriften des Bundeslandes Tirol. Teil 1: Die Inschriften der Politischen Bezirke Imst, Landeck und Reutte, ges. u. bearb. v. Werner Köfler und Romedio Schmitz-Esser, Wien 2013, online: www.inschriften.net.
- DI 88: Die Inschriften des Landkreises Hildesheim, ges. u. bearb. v. Christine Wulf, Wiesbaden 2014, online: www.inschriften.net.

DI 94: Die Inschriften des Landkreises Freudenstadt, ges. u. bearb. v. Jan Ilas Barusch, Wiesbaden 2016.

DI 99: Die Inschriften der Stadt Ingolstadt, ges. u. bearb. v. Christine Steininger, Wiesbaden 2017, online: www.inschriften.net.

3. Ausgewählte Forschungsliteratur zur Inschriftlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit

Allgaier, Benjamin, Katharina Bolle, Nikolas Jaspert, Konrad Knauber, Ludger Lieb, Evelien Roels, Rebecca Sauer, Nele Schneiderei, Kirsten Wallenwein: Gedächtnis – Materialität – Schrift. Ein erinnerungskulturelles Modell zur Analyse schrifttragender Artefakte, in: *Saeculum* 69, 2019, S. 181–244.

Balbach, Anna-Maria: Sprache und Konfession. Frühneuzeitliche Inschriften des Totengedächtnisses in Bayerisch-Schwaben, Würzburg 2014.

Becht-Jördens, Gereon: Schrift im Mittelalter – Zeichen des Heils. Zur inhaltlichen Bedeutung von Material und Form, in: *MTK* 5, S. 245–310.

Béreiziat-Lang, Stephanie, Michael R. Ott: From Tattoo to Stigma: Writing on Body and Skin, in: *MTK* 30, S. 193–207.

Bláhová, Marie: Vier Epitaphe aus den böhmischen mittelalterlichen Chroniken und Annalen, in: *De litteris, manuscriptis, inscriptionibus...* Festschrift zum 65. Geburtstag von Walter Koch, hg. v. Theo Kölzer u. a., Wien, Köln, Weimar 2007, S. 271–278.

Brinkmann, Inga: Grabdenkmäler, Grablegen und Begräbniswesen des lutherischen Adels. Adlige Funeralrepräsentation im Spannungsfeld von Kontinuität und Wandel im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert, Berlin, München 2010.

Debiais, Vincent: Messages de pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale, Turnhout 2009.

Debiais, Vincent: Le chant de formes. L'écriture épigraphique, entre matérialité du tracé et transcendance des contenus, in: *Revista de poética medieval* 27 (2013), S. 101–129.

Debiais, Vincent: Urkunden in Stein. Funktionen und Wirkungen urkundlicher Inschriften, in: *MTK* 21, S. 65–90.

Drös, Harald: Tradition und Wandel an der Schwelle zur Neuzeit. Inschriften und Waffen, Rüstungen und Kriegsgerät, in: *Traditionen, Zäsuren, Umbrüche. Inschriften des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit im historischen Kontext*, hg. v. Christine Magin, Ulrich Schindel, Christine Wulf, Wiesbaden 2008, S. 277–296.

Epp, Ramona: Die nicht-originale Überlieferung der Inschriften, in: *DI* 67, S. XXII–XXXIII.

Epp, Ramona, Christine Steininger: Die Inschriftenträger bzw. Inschriftenarten, in: *DI* 67, S. LVIII–LXVI.

- Ernst, Ulrich: Facetten mittelalterlicher Schriftkultur. Fiktion und Illustration. Wissen und Wahrnehmung, Heidelberg 2006.
- Favreau, Robert: *Épigraphie médiévale*, Turnhout 1997.
- Feraudi-Gruénais, Francisca: Die Rolle des „Textträgers“ in der Epigraphik. Rezeptionspraktische Text-Akteur-Relationen am Beispiel eines rezenten Spolienfundes, in: MTK 6, S. 37–72.
- Fitzenreiter, Martin: (Un)Zugänglichkeit. Über Performanz und Emergenz von Schrift und Bild, in: MTK 6, S. 179–208.
- Folger, Robert: Die Imagination der Materialität. Das Liebesgefängnis (*Cárcel de amor* 1492), Metatextualität und soziale Praxis, in: MTK 15, S. 217–238.
- Frese, Tobias: „Denn der Buchstabe tötet“ – Reflexionen zur Schriftpräsenz aus mediävistischer Perspektive, in: MTK 2, S. 1–15.
- Frese, Tobias, Kristina Krüger: Sacred Scripture / Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture. An Introduction, in: MTK 23, S. 1–10.
- Fuchs, Rüdiger: Warum tragen Heiltümer Inschriften? – Oder: Warum Heiltümer Inschriften tragen, in: Heilige und geheiligte Dinge. Formen und Funktionen, hg. v. Andrea Beck, Klaus Herbers, Andreas Nehring, Stuttgart 2017.
- Griese, Sabine: Text-Bilder und ihre Kontexte. Medialität und Materialität von Einblatt-Holz- und -Metallschnitten des 15. Jahrhunderts, Zürich 2011.
- Guthke, Karl S.: Sprechende Steine. Eine Kulturgeschichte der Grabschrift, Göttingen 2006.
- Henkel, Nikolaus: Die Stellung der Inschriften des deutschen Sprachraums in der Entwicklung volkssprachiger Schriftlichkeit, in: Vom Quellenwert der Inschriften, hg. v. Renate Neumüllers-Klauser, Heidelberg 1992, S. 161–187.
- Henze, Ingrid: Einleitung, in: DI 61, S. VII–LVI.
- Hilgert, Markus: Textanthropologie. Die Erforschung von Materialität und Präsenz des Geschriebenen als hermeneutische Strategie, in: Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin 142, 2010, S. 87–126.
- Hilgert, Markus: Materiale Textkulturen. Textbasierte historische Kulturwissenschaften nach dem material culture turn, in: Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften, hg. v. Herbert Kalthoff, Torsten Cress, Tobias Röhl, Paderborn 2016, S. 255–267.
- Ingrand-Varenne, Estelle: Des inscriptions sans matière? Foulcoie de Beauvais et Baudri de Bourgueil, le paradoxe de la poésie à caractère épigraphique, in: Matières à débat. La notion de matière littéraire dans la littérature médiévale, hg. v. Christine Ferlampin-Acher, Catalina Girbea, Rennes 2017, S. 197–192.
- Ingrand-Varenne, Estelle: Langues de bois, de pierre et de verre. Latin et français dans les inscriptions médiévales, Paris 2017.
- Kehnel, Annette, Diamantis Panagiotopoulos: Textträger – Schriftträger: Ein Kurzportrait (statt Einleitung), in: MTK 6, S. 1–14.

Auswahlbibliographie

- Kiening, Christian: Medialität in mediävistischer Perspektive, in: *Poetica* 39, 2007, S. 285–352.
- Kiening, Christian, Martina Stercken (Hg.): *SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne*, Zürich 2008.
- Kloos, Rudolf M.: *Einführung in die Epigraphik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Darmstadt 1992 [1980].
- Knöll, Stefanie: *Die Grabmonumente der Stiftskirche in Tübingen*, Stuttgart 2007.
- Koch, Walter: Zu den Babenbergergräbern in Heiligenkreuz, in: *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich*, N. F. 42, 1976, S. 193–215.
- Koch, Walter: „Dem Got Genad“. Grabformular und Aufgaben der Epigraphik, in: *Der Tod des Mächtigen. Kult und Kultur des Todes spätmittelalterlicher Herrscher*, hg. v. Lothar Kolmer, Paderborn u. a. 1997, S. 181–299.
- Koch, Walter: *Inschriftenpaläographie des abendländischen Mittelalters und der früheren Neuzeit*, Bd. 1: Früh- und Hochmittelalter, Wien, München 2007.
- Kohn, Renate: Zwischen standesgemäßem Repräsentationsbedürfnis und Sorge um das Seelenheil. Die Entwicklung des frühneuzeitlichen Grabdenkmals, in: *Macht und Memoria. Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Mark Hengerer, Köln, Weimar, Wien 2005, S. 19–46.
- Körner, Hans: *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997.
- Kraack, Detlev: *Monumentale Zeugnisse der spätmittelalterlichen Adelsreise. Inschriften und Graffiti des 14.–16. Jahrhunderts*, Göttingen 1997.
- Kühne-Wespi, Carina, Klaus Oschema, Joachim Friedrich Quack: Zerstörung von Geschriebenem. Für eine Phänomenologie des Beschädigens und Vernichtens, in: *MTK* 22, S. 1–40.
- Küstern, Urban: *Marken der Gewissheit. Urkundlichkeit und Zeichenwahrnehmung in mittelalterlicher Literatur*, Düsseldorf 2012.
- Lembke, Astrid: *Inchriftlichkeit. Materialität, Präsenz und Poetik des Geschriebenen im höfischen Roman*, Berlin, Boston 2020.
- Liddel, Peter, Polly Low (Hg.): *Inscriptions and their Uses in Greek and Latin Literature*, Oxford 2013.
- Lieb, Ludger: Spuren materialer Textkulturen. Neun Thesen zur höfischen Textualität im Spiegel textimmanenter Inschriften, in: *Höfische Textualität. Festschrift für Peter Strohschneider*, hg. v. Beate Kellner, Ludger Lieb, Stephan Müller, Heidelberg 2015, S. 1–20.
- Lieb, Ludger: Von Gottes Glanz und Schrift. Flüchtige Texte als Zeichen des Ewigen, in: *Schein & Sein. Ruperto Carola Forschungsmagazin* 11, 2017, S. 79–85.
- Lieb, Ludger, Michael R. Ott: Schrift-Träger. Mobile Inschriften in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters, in: *MTK* 6, S. 15–36.
- Lieb, Ludger, Ricarda Wagner: Dead Writing Matters? Materiality and Presence in Medieval German Epitaphs, in: *MTK* 14, S. 15–26.

- Magin, Christine, Ulrich Schindel, Christine Wulf (Hg.): Traditionen, Zäsuren, Umbrüche. Inschriften des späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit im historischen Kontext, Wiesbaden 2008.
- Marshall, Sophie: Körper – Ding – Schrift im „Parzival“ und „Titurel“, in: Zeitschrift für Deutsche Philologie 3, 2018, S. 419–452.
- Mayer, Mateusz: Grablegen, Grabmäler und Grabkapellen im Stift Klosterneuburg, in: Das Stift Klosterneuburg. Wo sich Himmel und Erde begegnen, hg. v. Wolfgang Christian Huber, Klosterneuburg 2014, S. 130–151.
- Mras, Gertrud, Renate Kohn (Hg.): Epigraphik 2000. Neunte Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik, Wien 2006.
- Neufeld, Christine: Writing Spaces. Inscriptions on Architecture, in: MTK 30, S. 223–238.
- Neukirchen, Thomas: Inscriptio. Rhetorik und Poetik der Scharfsinnigen Inschrift im Zeitalter des Barock, Tübingen 1999.
- Oltrogge, Doris: Scriptio similis auri. Gold und Goldähnlichkeit in der Handschriftenausstattung. Surrogat, Imitation, Materialillusion?, in: Codex und Material, hg. v. Patrizia Carmassi, Gia Toussaint, Wiesbaden 2018, S. 159–178.
- Ott, Michael R.: Philologie der Worte und Sachen. Friedrich Panzers Inschriftenforschung als disziplinäre Herausforderung, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 88, 2014, S. 234–255.
- Ott, Michael R.: Der Held, die Waffe, die Schrift. Aspekte einer Dreiecksbeziehung in deutschsprachigen Texten des 13. Jahrhunderts, in: Helden, Heroes, Héros 3, 2015, S. 59–65.
- Ott, Michael R.: Die höfische Welt der Dinge. Wolframs von Eschenbach Parzival, in: Handbuch Literatur & Materielle Kultur, hg. v. Susanne Scholz, Ulrike Vedder, Berlin, Boston 2018, S. 163–171.
- Petrucci, Armando: La scrittura. Ideologia e rappresentazione, Turin 1986.
- Petrucci, Armando: Le scritture ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale, Turin 1995.
- Preston, Beth: The Functions of Things. A Philosophical Perspective on Material Culture, in: Matter, Materiality, and Modern Culture, hg. v. Paul Graves-Brown, London 2000, S. 22–49.
- Rehm, Ulrich, Linda Simonis (Hg.): Poetik der Inschrift, Heidelberg 2019.
- Rehm, Ulrich: Bildappelle an die Nachwelt. Grabbild und Epitaph als Medien des Totengedächtnisses im Mittelalter, in: Handbuch der Bildtheologie, Bd. II: Funktionen des Bildes im Christentum, hg. v. Reinhard Hoeps, Paderborn 2020, S. 28–111.
- Sarti, Raffaella (Hg.): Stones, Castles and Palaces to be read. Graffiti and Wall Writings in Medieval and Early Modern Europe, Florenz 2020.
- Schmid Keeling, Regula: Öffentliche Geschichte. Kommunale Inschriften in der frühneuzeitlichen Stadt, in: Interaktion und Herrschaft. Die Politik der frühneuzeitlichen Stadt, hg. v. Rudolf Schlögl, Konstanz 2004, S. 409–448.

- Scholz, Sebastian: Totengedenken in mittelalterlichen Grabinschriften vom 5. bis zum 15. Jahrhundert, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 26, 1999, S. 37–59.
- Scholz, Sebastian: „Durch eure Fürbitten ist er Gefährte der Heiligen“. Grabinschrift als Ausdruck des Totengedenkens im Mittelalter, in: Bücher des Lebens – Lebendige Bücher, hg. v. Peter Erhart, Jakob Kuratli Hübli, St. Gallen 2010, S. 153–161.
- Schultz, Sascha A.: Inscriptions on Stone, in: MTK 30, S. 179–192.
- Steininger, Christine: Einleitung, in: DI 99, S. 9–56.
- Tebbe, Karin: Epitaphien in der Grafschaft Schaumburg. Die Visualisierung der politischen Ordnung im Kirchenraum, Marburg 1996.
- Trinca, Beatrice: Schriftliche Berührung – gedruckte Süße. Zum ‚bot der gotlichen mildigkeit‘, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 135, 2016, 349–366.
- Tripps, Johannes: Teilnahme, Erlösung und ewiges Gedenken. Strategien der Sichtbarkeit von Fürbittinschriften auf liturgischen Geräten, in: MTK 20, S. 329–353.
- Valentinitich, Helfried: Grabinschriften und Grabmäler als Ausdruck sozialen Aufstiegs im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit, in: Epigraphik 1988: Referate und Round-Table-Gespräche, hg. v. Walter Koch, Wien 1990, S. 168–178.
- Velte, Laura: Vom Erzählen wiedererzählen. Selbstreferentielle Erzählstrategien in Floire et Blancheflor, Konrad Flecks Flore und Blanscheflor und Giovanni Boccaccios Filocolo, in: Renarrativierung in der Vormoderne. Funktionen, Transformationen, Rezeptionen, hg. v. Verena Linder-Spohn, Sebastian Kleinschmidt, Thorsten Glückhardt, Baden-Baden 2019, S. 151–181.
- Velte, Laura: Sepulchral Representation: Inscribed Tombs and Narrated Epitaphs in the High Middle Ages, in: MTK 30, S. 255–274.
- Velte, Laura: Sepulkralsemiotik. Grabmal und Grabinschrift in der europäischen Literatur des Mittelalters, Tübingen, Basel 2021.
- Velte, Laura, Michael R. Ott: Writing Between Stillness and Movement. Script-Bearing Artefacts in Courtly German Literature, in: MTK 30, S. 17–39.
- Walz, Dorothea: Das *Epitaphium Vilithutae* (carm. IV 26). Überlegungen zum Epitaphienbegriff des Venantius Fortunatus, in: Mittellateinische Biographie und Epigraphik, hg. v. Walter Berschin, Heidelberg 2005, S. 55–68.
- Wood, Christopher S.: Notation of Visual Information in the Earliest Archeological Scholarship, in: Word & Image 17.1–2, 2001, S. 94–118.
- Wulf, Christine, Sabine Wehking, Nikolaus Henkel (Hg.): Klöster und Inschriften, Glaubenszeugnisse gestickt, gemalt, gehauen, graviert, Wiesbaden 2010.
- Westerhoff, Wolfgang: Sgraffito in Österreich. Eine Übersicht, Krems/Donau 2009.
- Zajic, Andreas: „Zu ewiger gedächtnis aufgericht“. Grabdenkmäler als Quelle für Memoria und Repräsentation von Adel und Bürgertum im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. Das Beispiel Niederösterreichs, Wien, München 2004.

Auswahlbibliographie

- Zajic, Andreas: Gedruckte (Grab-)Inchriftensammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts – ein Vergleich, in: *Epigraphica & Sepulcralia. Fórum epigrafickýh a sepulkrálních studií* 1, 2005, S. 235–284.
- Zajic, Andreas: Inventionen und Intentionen eines gelehrten Genres: Gedruckte Inchriftensammlungen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts. Mit exemplarischen Glossen zur Praxis (epigraphischer) Gelegenheitsdichtung des Adels in der frühen Neuzeit, in: *Traditionen, Zäsuren, Umbrüche. Inchriften des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit im historischen Kontext*, hg. v. Christine Magin, Ulrich Schindel, Christine Wulf, Wiesbaden 2008, S. 165–192.
- Zajic, Andreas: Texts on Public Display: Strategies of Visualising Epigraphic Writing, in: *Uses of the Written Word in Medieval Towns*, hg. v. Marco Mostert, Anna Adamska, Turnhout 2014, S. 389–426.
- Zajic, Andreas: Von echten Gräbern und fiktiven Inchriften. Die Rolle der Babenbergergrablege für die Selbstvergewisserung des Melker Konvents in Mittelalter und Früher Neuzeit, in: *Ein Heiliger unterwegs in Europa. Tausend Jahre Koloman-Verehrung in Melk (1014–2014)*, hg. v. Meta Niederkorn-Bruck, Wien, Köln, Weimar 2014, S. 445–472.

Register (Orte, Personen, Werke)

- Absalon (Sohn des David) 230f.
Adalbert I. (Babenberger) 271,
273–275, 310
Agnes von Meranien 270
Ajardo-Acosta, Fidel 185
Alanus ab Insulis 94
Alanus von Rupe 46
Albertus Magnus 289f., 296, 307,
309
Alfeld (St. Nicolai-Kirche) 49
Algermann, Franz 353
Alpirsbach (Klosterkirche) 315,
336
Altzella 166
Anna von Kaltenthal 335
Anna von Rechberg 335
Apollonios 284, 286f., 297, 380
Ariès, Philippe 117
Assmann, Jan 161
Athenaios 244f.
Auerbach, Erich 39, 41, 48f., 198
August von Sachsen 165f.
Aurora consurgens 295, 297, 299,
302, 306f., 309
Bacon, Roger 290, 309
Bagdad 130f.
Barack, Karl August 316
Basilius Hipp von Remmingsheim
321f.
Barnouw, Dagmar 252
Benz von Wernau 333, 359
Benzenau (Pienzenau) 332f., 360
Blum, Gerd 198
Boccaccio, Giovanni 171–177,
186–192, 208f., 378
Decameron 171, 173, 189
Bohnengel, Julia 208f.
Botticelli, Sandro 105
Bourdieu, Pierre 151
Braunschweigische Reimchronik
338, 340
Brunelleschi, Filippo 195, 199–
204, 206
Buschbeck, Björn Klaus 79, 81
Camilla 129
Christina von Hane 44, 85, 95f.,
98–100, 107–109, 111f., 379
Vita 44, 107f., 111
Colmar 231
Denzinger, Anton 317
De secretis naturae 287
Dido 129
Diepenbrock, Melchior 141f.
Diogenes 375
Disselhoff, Dennis 79
Domenico de Ilioni 167
Dominikus von Preußen 44–46, 48
Leben-Jesu-Rosenkranz 44–46
Drackh (Trackh), Hans 222, 231
Dresden 166, 303
Eberl, Immo 317

Register (Orte, Personen, Werke)

- Ebner, Christine 55, 65, 71, 74, 80
Offenbarungen 55, 65, 74
Gnadenvita 80
- Ecbasis captivi* 120f., 124–126,
139, 378
- Eichenberger, Nicole 32
- Elisabeth (Hl.) 27
- Elisabeth von Teck 315
- Embricho von Mainz 126, 128–
130, 132
Vita Mahumeti 120, 126, 129–
132, 139
- Erasmus von Rotterdam 233
- Ernst (Babenberger) 272–274
- Ernst, Ulrich 55
- Euripides 242, 246, 248, 257
- van Eyck, Jan 50, 81
- Faust, Lorenz 355
Faustbuch 218
- Favreau, Robert 167, 216
- Filostrato 171, 179, 190, 192
- Fleischhauer, Werner 319
- Florenz 171, 193, 199–201, 218
- Foerster, Thomas 88
- Franz, Marie-Louise von 296
- Franziskus von Assisi 100
- Frauenlob (Heinrich von Meißen)
55, 57, 60–62, 64f., 71–74, 79f.
- Freiburg im Üechtland (Franziska-
nerkirche) 50
- Freising 155
- Fritsch, Susanne 60
- Frówyza 270f., 310
- Fuchs, Rüdiger 54
- Fulda 319
- Gabelkover, Oswald 314, 319, 330
- Gabriel (Erzengel) 27
- Gahmuret 130–135, 137, 168
- Gahtan, Maia Wellington 203f.
- Genette, Gérard 43
- Gent 125
- Gmünd 220, 232f.
- Götz, Rolf 316
- Grüninger, Bartholomäus 231
- Guardastagno, Guiglielmo 171,
186, 188–190, 192
- Guillem des Cabestany 173–175,
179f., 183–186, 192
- Hägerstrand, Thorsten 160
- Halberstadt 89
- Hamburg 303
- Hamburger, Jeffrey 33
- Hanau 303
- Hans von Brugg 223
- Hans Veit von Wernau 325, 327,
334f., 357f.
- Hans Wilhelm von Wernau 325,
327, 334, 357
- Heiduk, Matthias 309–311
- Heiligenkreuz 267, 273–275, 310
- Heiningen 88
- Heinrich der Klausner 31–35, 37,
39–41, 43, 48, 81
Mariemirakel 31–41, 43, 48,
81
- Heinrich von Veldeke
Eneasroman 129
- Helfta (Zisterzienserinnenkloster)
27
- Helmstedt (Kloster St. Marienburg)
88
- Hergenröder, Gerhard 316
- Herlin, Jesse 320
- Hermann, Lukas 207
- Hermes Trismegistos 283–289,
296–307, 309–311
- Hildesheim (Mariendom) 88
- Holbein, Hans 347

- Horb am Neckar 321, 323, 325f.,
 353
 Horn 232
 Hortulanus 288, 290, 291, 309
 Hund, Wiguleus 155

 Ibn Umail, Muhammad (Senior
 Zadith) 285, 296–298, 309
 Ignatius von Antiochien 103–105,
 112
 Ingolstadt 155, 158, 318
 Innsbruck 165
 (Jakobskirche) 166
 Isengrim 125f., 128

 Jesus Christus 45, 59–64, 67, 69,
 71, 73f., 95–105, 122f., 132,
 147, 299–301, 307, 310, 356,
 379f.
 Christuskind 44, 95
 Johannes von Viktring 165

 Kamenzin, Manuel 169
 Kapeller, Edith 309–311
 Karl V. (Habsburger) 166, 343,
 348
 Khunrath, Heinrich 302–307, 310
Amphitheatrum Sapientiae Ae-
ternae 302–304, 310
 Kiening, Christian 39
 Kirakosian, Racha 44
 Kirchheim unter Teck 316, 326
 Kirchner, Athanasius 292, 306
 Kiyarad, Sarah 258
 Kloos, Rudolf M. 142f., 167
 Klosterneuburg 267f., 273–278,
 310f., 342
 Kleon (Athen) 247, 253, 260
 Knapp, Fritz Peter 188
 Koch, Walter 277

 Konstantinopel 301
 (Hagia Sophia) 299f., 310
 Konstanz (Predigerkirche) 87
 Korinth 245, 249
 Kraack, Detlev 163
 Krems an der Donau 217, 220,
 222f., 231, 234
 Kytzler, Bernhard 239

 Langmann, Adelheid 85, 97f., 101,
 104f., 111f.
 Largier, Niklaus 33, 36, 40, 73
 Lederlein, Joachim 354
Legenda Aurea 104
 Le Goff, Jacques 159
 Lembke, Astrid 36, 79
 Lentes, Thomas 40
 Leonhard von Layming 146–148,
 150, 152–158, 164f., 377

 Leipzig 302f.
 Leopold I. (Babenberger) 270,
 272, 311
 Leopold II. (Babenberger) 271f.,
 274
 Leopold III. (Babenberger) 267–
 269, 273, 275, 310f., 377
 Lieb, Ludger 161
 Lotman, Jurij 255f.
 Löwe, Matthias 250
 Luther, Martin 233

 Macaria 237–239, 249, 252f.,
 256f., 259f., 376
 Mammutius/Mohammed 126–129,
 130, 132, 135, 139
 Mandeville, John 299, 301f., 307
 Maria (Hl., Gottesmutter) 27–30,
 32–35, 37f., 40–43, 47f., 50,
 59, 61f., 64, 67, 80, 103, 148,
 301, 379

Register (Orte, Personen, Werke)

- Marsuppini 201
Maximilian I. (Habsburger) 267f.,
339, 350f., 353, 357
Mechthild von Hackeborn 27–31,
35, 41, 45f., 379
Liber specialis gratiae 27–31,
34, 45
Meinhard II. von Görz-Tirol 165
Meißen 166
Melk (Benediktinerstift) 271f.,
275, 310
Moritz von Sachsen 165f.
Morus, Thomas 238, 251f., 257
Müller, Matthias 168

Neuschäfer, Hans-Jörg 175f.
Newton, Isaac 292–294, 307, 309
Noah 228, 343
Nördlingen (St.-Georgs-Kirche)
320

Oinoanda 375f., 379f.
Oporinus, Johannes 263
Ottokar aus der Gaal 136–138,
168f.
Österreichische Reimchronik
136, 138

Panzer, Friedrich 10f.
Paravicini, Werner 142
Part, Hans 342
Passau 146–149, 153–156, 158,
165
Passional 32, 41, 43
Pero 225, 227
Perpignan 175–177, 181, 184
Petrus (Hl.) 88
Pfaffe Konrad 133
Rolandslied 132–135
Phokion 244, 255

Piccolomini, Enea Silvio (Papst
Pius II.) 148f., 153–159, 164f.,
377
Pindar 244, 249, 259
Podskalsky, Laurentius 163
Pulina, Dennis 261, 263
Pyramus und Thisbe 191, 225, 228

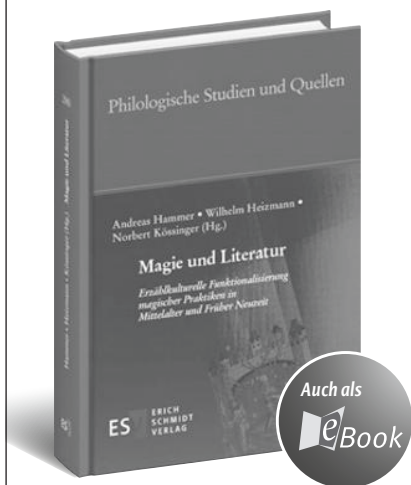
Rahmsdorf, Sabine 252, 254
Raimon de Castell Rossillon 175–
177
Ravensburg 267, 280
Regensburg 155, 163
Retz 220, 232–234
Rheinau (Kloster) 295
Ringler, Siegfried 34
Rommel, Hans 319
Romulus und Remus 225, 227
Rossiglione, Guiglielmo 171, 188–
192
Rott, Hans 318
Rudolf von Habsburg 136, 138,
168f.
Rüttel, Andreas (der Jüngere) 349,
354

Salzburg 155
Scharffenberg, Georg 353
Schichta, Gabriele 261f.
Schilling, Michael 121
Schindler, Herbert 155
Schinnagel, Marcus 348
Schlettstadt 237, 251
Scholz, Sebastian 152
Schröder-Stapper, Theresa 163–
165
Schwyzer, Hans Heinrich 348
Secretum secretorum 287f.
Seuse, Heinrich 85–87, 92, 95, 97,
102–105, 111f., 379

Register (Orte, Personen, Werke)

- Severin von Sachsen 165f.
Siena (Dom) 301, 311
Sigismund von Tirol 164
Speyer (Dom) 136, 168f.
Stabius, Johannes 351
Stagel, Elsbeth 86, 92, 102f.
Stams (Zisterzienserabtei) 164–
166
Steininger, Christine 148
St. Gallen 291
Stiblin, Kaspar 237–244, 246–260,
263f., 376
*Commentariolus de Eudaemo-
nensium republica* 237, 239,
263f.
Stockinger, Ludwig 250
Strigel, Bernhard 347
Strohschneider, Peter 99
Strozzi, Filippo (der Jüngere) 201
Sunthaym, Ladislaus 267–281,
309–311, 377
Sunthaym-Tafeln 268f., 275,
279, 310f.
Tabula smaragdina 287–294,
296f., 309
Thali, Johanna 50
Thomas von Aquin 118, 295
Tobias (Sohn des Tobit) 228, 230
Torrentino, Lorenzo 193
Troja 343, 375
Tyana 284, 380
Uc de Saint-Circ 173
Valentin Salomon von Fulda 316–
319, 321–323, 325, 331, 333f.,
340, 345, 350, 353, 356–359,
378
Wernau'sche Chronik 315,
323, 340
Valentinitsch, Helfried 158
Vasari, Giorgio 193–205, 208f.,
376f.
Viten 193–199, 201–208, 377
Velte, Laura 164, 167f., 191, 196f.
Venantius Fortunatus 116
Welser, Anton 163
Wendlingen 316, 326, 344f.
Wernau (Neckar) 316, 317, 327
332
Westerhoff, Wolfgang 220, 222
Wickram, Jörg 230f., 376
Wien 267, 277
Wolfram von Eschenbach 120,
130, 135–138, 168
Parzival 120, 130–135, 139,
168
Titirel 137, 168
Yangzhou 167
Ysengrimus 120, 125f., 129, 139
Zajic, Andreas 277f.
Zimmern, Froben Christoph von
315
Zimmerische Chronik 315, 336
Zimmern, Gottfried von 315
Züberlin, Jakob 354
Zürich 295f., 299
(Rathaus) 348

Faszination Magie



Magie und Literatur Erzählkulturelle Funktionalisierung magischer Praktiken in Mittelalter und Früher Neuzeit

Herausgegeben von **Andreas
Hammer, Wilhelm Heizmann und
Norbert Kössinger**

2022, 388 Seiten, fester Einband,
€ 79,95. ISBN 978-3-503-19916-7

eBook: € 72,90. ISBN 978-3-503-19917-4

Philologische Studien und Quellen,
Band 280

Magie und magisches Denken besitzen für mittelalterliche Gesellschaften einen herausragenden Stellenwert. Der vorliegende Band nähert sich dem Faszinationsbereich aus einer dezidiert literaturwissenschaftlichen Perspektive und nimmt das Phänomen in Fallstudien vom Mittelalter bis zur Renaissance in den Blick.

Methodisch grundlegender Ausgangspunkt ist der Gedanke, dass literarische Texte einen spezifischen Zugang zu Zauber und Magie bieten, da sie magische Praktiken jenseits ihres realen Geltungsanspruches verhandeln können. Dieser Ansatz ermöglicht eine vergleichende Perspektive auf unterschiedliche kulturelle und narrative Kontexte mit ihren je eigenen Genres, medialen Vermittlungsformen und differierenden Erzählkonzeptionen.

Online informieren und bestellen:

 www.ESV.info/19916

ESV ERICH
SCHMIDT
VERLAG

Auf Wissen vertrauen

Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG
Genthiner Str. 30 G · 10785 Berlin
Tel. (030) 25 00 85-265
Fax (030) 25 00 85-275
ESV@ESVmedien.de · www.ESV.info



Die Geburt der Dichtung im Herzen

Untersuchungen zu Autorschaft, Personifikation und Geschlecht im Minnesang, im „Parzival“, in „Der Welt Lohn“ und im „Roman de Silence“

Von Julia Rütthemann

2021, 490 Seiten, mit farbigen Abbildungen, fester Einband, € 99,95.

ISBN 978-3-503-19589-3

eBook: € 91,40.

ISBN 978-3-503-19590-9

Philologische Studien und Quellen,
Band 283

ESV ERICH
SCHMIDT
VERLAG

Auf Wissen vertrauen

Herzmetaphorik

Frau Aventure klopft an das Herz des Erzählers des „Parzival“, Frau Welt veranlasst den Ritter Wirnt von Gravenberg in „Der Welt Lohn“ durch eine Erkenntnis im Herzen zur Abkehr vom weltlichen Leben, die Minne(dame) drängt ins Herz des Minnesängers, der so zum Sang befähigt wird: Das Muster einer Inspiration männlicher Dichter bzw. Protagonisten durch weibliche Personifikationen ist in der mittelalterlichen Literatur weit verbreitet.

Die Studie widmet sich den dieser Topik zugrunde liegenden, christlich geprägten Konzeptionen von Autorschaft und darin wirksamen mütterlichen Poetiken. Sie zeigt, dass in der Inszenierung literarischer Kreativeprozesse Vorstellungen von Schwangerschaft und Geburt ‚fruchtbar‘ gemacht werden, die bereits in theologischen Denkfiguren angelegt sind. Der zweite Teil der Studie setzt sich mit dem narratologischen Status und den Gendercodierungen semi-personifiktatorischer Figuren und teilliterarischer Räume auseinander.

Online informieren und bestellen:

 www.ESV.info/19589

Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG
Genthiner Str. 30 G · 10785 Berlin
Tel. (030) 25 00 85-265
Fax (030) 25 00 85-275
ESV@ESVmedien.de · www.ESV.info

BEIHEFTE ZUR ZEITSCHRIFT FÜR
DEUTSCHE PHILOLOGIE

Auf Aventiure



Aventiure Ereignis und Erzählung

Herausgegeben von
Michael Schwarzbach-Dobson
und Franziska Wenzel

2022, 260 Seiten, € 69,95. Preis
bei Abnahme der Reihe: € 59,95.

ISBN 978-3-503-20919-4

eBook: € 63,90.

ISBN 978-3-503-20920-0

Beihefte zur Zeitschrift für deutsche
Philologie, Band 21

Im Zuge der gegenwärtigen Konjunktur narratologischer Untersuchungen steht immer wieder das Verhältnis von Ereignis und Erzählung im Fokus der Forschung. Für die Literatur des Mittelalters kann diese Relation besonders markant am Erzählkonzept der Aventiure aufgezeigt werden. Nicht nur lässt sich das mittelhochdeutsche Wort ‚âventiure‘ sowohl als Ereignis wie als Erzählung übersetzen, auch das Erzählen von ebendieser Aventiure konfiguriert in vielen mittelalterlichen Texten eine besondere narrative Dynamik: ein Schema aus Suchen und Finden von Anerkennung, Liebe und Herrschaft, innerhalb dessen der Protagonist soziale wie kulturelle Schwellen überschreitet.

Damit öffnet sich ein weiter Horizont erzähltheoretischer wie kulturgeschichtlicher Fragestellungen, der in unterschiedlicher Perspektivierung aufgegriffen wird.

Online informieren und bestellen:

 www.ESV.info/20919

ESV ERICH
SCHMIDT
VERLAG

Auf Wissen vertrauen

Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG
Genthiner Str. 30 G · 10785 Berlin
Tel. (030) 25 00 85-265
Fax (030) 25 00 85-275
ESV@ESVmedien.de · www.ESV.info

▼ Zur Schriftkultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit gehören nicht nur Handschriften und Drucke, sondern auch Inschriften, die auf unterschiedlichen Materialien und Gegenständen, auf Plätzen und Gebäuden angebracht wurden. Auf den ersten Blick scheint ihr Zweck offenkundig: Sie zeigen Besitz an oder erinnern an vergangene Personen und Ereignisse. Rekonstruiert man aber die Kontexte und Praktiken sowie die Bedeutung von Beschreibstoffen, Layout und Formaten, eröffnen Inschriften eine Vieldeutigkeit, die keine einfachen Antworten mehr zulässt. Gesteigert wird dies noch, wenn man real erhaltene mit solchen Inschriften konfrontiert, die in Chroniken, Romanen, Legenden oder mystischen Visionen dieser Zeit beschrieben werden.

Die Autorinnen und Autoren des vorliegenden Buches fragen danach, welche Bedeutungen den Inschriften in Mittelalter und Früher Neuzeit beigemessen wurden – etwa im städtischen Raum, an Gräbern, in intermedialen Konstellationen – und welche Funktionen sie darüber hinaus im historiographischen, geistlichen oder genealogischen Erzählen ausbilden konnten.