BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 117

Inschrift und Material
Inschrift und Buchschrift

Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik Ingolstadt 1997

Herausgegeben von
Walter Koch und Christine Steininger

MÜNCHEN 1999
VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
IN KOMMISSION BEI DER C.H.BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
ABHANDLUNGEN · NEUE FOLGE, HEFT 117

Inschrift und Material
Inschrift und Buchschrift

Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik Ingolstadt 1997

Herausgegeben von
Walter Koch und Christine Steininger

MÜNCHEN 1999
VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
IN KOMMISSION BEI DER C. H. BECK'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG MÜNCHEN

Mit 2 Textabbildungen, 30 Tabellen und 240 Abbildungen auf 104 Tafeln

ISSN 0005–710X
ISBN 3 7696 01122

© Bayerische Akademie der Wissenschaften, München 1999
Reproduktion der Abbildungen: e + r Repro GmbH, Donauwörth
Satz, Druck und Bindung: C. H. Beck'sche Buchdruckerei, Nördlingen
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany

Inhalt

Vorwort 5

Tagungsprogramm 9

Teilnehmerliste 11

Inschrift und Material

Matthias EXNER (München), Gemalte monumentale Inschriften. Kunsthistorische Einordnung ausgewählter frühmittelalterlicher Denkmäler aus Bayern. 15

Sebastian SCHOLZ (Mainz), Gemalte monumentale Inschriften. Paläographische Einordnung ausgewählter frühmittelalterlicher Denkmäler aus Bayern. 31

Robert FAVREAU (Poitiers), Les inscriptions sur plomb en Moyen Âge. 45

Peter ZAHN (München), Inschriftenträger in Messing 1460–1650 – Kriterien zu ihrer Beschreibung – Mit Auswahlbibliographie. 65

Johann Michael FRITZ (Heidelberg), Inschriften auf mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten. Techniken und künstlerische Gestaltung. 85

Clemens M. BAYER (Bonn), Versuch über die Gestaltung epigraphischer Schriften mit besonderem Bezug auf Materialien und Herstellungstechniken. Beobachtungen und Folgerungen anhand von Inschriften rhein-maasländischer Goldschmiedearbeiten des 12. und 13. Jahrhunderts. 95

Inschrift und Buchschrift

Guglielmo CAVALLO (Roma), Scritture librarie e scritture epigrafiche tra l'Italia e Bisanzio nell'alto medioevo. 127

John HIGGITT (Edinburgh), Epigraphic lettering and book script in the British Isles. 137

Vicente GARCIA LOBO (Leòn), La scrittura publicitaria en la Peninsula Iberica siglos XII–XIV. 151

Encarnaciòn MARTIN LOPEZ (Leòn), La scrittura publicitaria en la Peninsula Iberica siglo XV. 191

Herbert E. BREKLE (Regensburg), Das typographische Prinzip. Versuch einer Begriffserklärung. 207

Franz-Albrecht BORNSCHLEGEL (München), Druckschriften und epigraphische Schriften auf der Schwelle zum Frühdruck am Fallbeispiel Augsburg. 213

Walter KOCH (München), Auf dem Weg zur Gotischen Majuskel. Anmerkungen zur epigraphischen Schrift in romanischer Zeit. 225

Abbildungsnachweis 249

Verzeichnis der Autoren 251

Tafelteil 253

Vorwort

Die achte Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik wurde – in der Zeit vom 9.–12. Oktober 1997 – von der Inschriftenkommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Ingolstadt veranstaltet. Wenn diese epigraphischen Kongresse in Verbindung mit den interakademischen Sitzungen der Kommissionsvorsitzenden des deutschen Inschriftenwerkes, des – international gesehen – bei weitem ältesten, bereits in der Zwischenkriegszeit begründeten Unternehmens zur Sammlung, Bearbeitung und Edition der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Inschriften, nicht mehr aus unserer wissenschaftlichen Landschaft wegzudenken sind, so darf ich mit Genugtuung daran erinnern, daß der Anstoß zu dieser Veranstaltungsreihe von Bayern ausging. Es war die Idee und das unermüdliche Engagement von Rudolf M. Kloos († 1982), der 1980 in Landshut erstmals die in epigraphicis Tätigen und an den Inschriften Interessierten aus Nachbarbereichen zu einem Meinungsaustausch zusammenführte – und dies über die engen Grenzen der Bearbeitungsgebiete der in dem Unternehmen „Die Deutschen Inschriften" verbundenen Akademien Deutschlands und Österreichs, aber auch über nationale Grenzen hinaus. Nach Landshut folgten die Tagungen in Klagenfurt (1982), Lüneburg (1984), Worms (1986), Graz (1988), Esslingen (1990) und Bonn (1993). Nach Ingolstadt ist die nächste Tagung für Wien (2000) vorgesehen.

Seit der Landshuter Tagung im Jahre 1980 sind von den bis zum heutigen Tag erschienenen 48 Bänden der Editionsreihe 29, d.h. 60%, zuletzt in knapp zwei Jahrzehnten vorgelegt worden. Gut zweieinhalb Dutzend Bände stehen zur Zeit in Bearbeitung. Die zunehmende Intensivierung der Bemühungen der letzten Jahre ist offenkundig und angesichts der meist nur bescheidenen personellen und materiellen Ressourcen durchaus beeindruckend. Daß dies möglich war, ist nicht zuletzt das Verdienst der Mitarbeiter gewesen, die durch ihre fachliche Kompetenz, ihr großes Engagement sowie ihre Fähigkeit und Bereitschaft zu enger Kooperation über die Akademiegrenzen hinweg immer mehr zu Trägern des Gesamtunternehmens geworden sind. Nichtsdestoweniger wissen wir alle, wie unendlich viel Arbeit noch vor uns liegt, wie sehr alle Chancen zur rascheren Fertigstellung der Bände, freilich ohne Qualitätsverlust, ergriffen werden müssen, wie sehr immer wieder Bewußtseinsarbeit zu leisten ist, daß wir es mit umfassend nutzbaren Quellenwerken ersten Ranges zu tun haben, deren Erarbeitung ihre Zeit braucht, schließlich wie sehr für eine weitere Beschleunigung der Arbeiten und die Erfüllung der gesteckten Ziele eine Verbesserung der personellen und materiellen Situation dringend erforderlich wäre. Diese Bewußtseinsarbeit ist auch vor dem Hintergrund der durch Umweltzerstörung, aber auch Unverstand gefährdeten Quellengruppe der Inschriften geboten. Großflächige und rasche Photoaktionen zur zunächst wenigstens bildlichen Fixierung von für die historische, kulturelle und soziale Infrastruktur einer Region kostbaren und bei Zerstörung nicht wieder herstellbaren Quellenguts werden immer mehr zur zusätzlichen Aufgabe unserer Arbeitsstellen – Arbeiten, die aus dem normalen Etat in der Regel nicht finanziert werden können. In Bayern etwa laufen zur Zeit großangelegte Sicherheitsverfilmungen im Regierungsbezirk Schwaben sowie in der Stadt Regensburg, einer der inschriftenreichsten Städte Deutschlands, – beides Aktionen, deren Durchführung wir dem Verständnis und der Munifizenz der zuständigen Kulturverwaltungen verdanken.

Europaweit – oder doch in wesentlichen Zonen – sehen wir nicht weniger das gesteigerte Interesse an der Edition des inschriftlichen Quellengutes und an der Entwicklung der Wissenschaft von den mittelalterlichen, aber den auch neuzeitlichen Inschriften. Vor kurzem erschien der 19. Band des französischen Inschriftenwerkes, dessen höchst effiziente Arbeitsstelle im Mittelalterzentrum der Universität Poitiers angesiedelt ist. Eben wurde der letzte eines zunächst auf fünf Bände projektierten Schweizer Editionswerkes vorgelegt. Seit längerem laufen Unternehmungen in Polen und in Italien (Ligurien). Vor kurzem erschienen erste Bände eines neuen spanischen und eines neuen tschechischen Corpuswerkes. In Großbritannien ist ein Unternehmen, das wenigstens den keltischen Inschriftensteinen gewidmet sein soll, in der Gründungsphase. Neben den regelmäßigen Fachtagungen des deutschen Inschriftenwerkes fanden in den letzten Jahren epigraphische Kongresse und Veranstaltungen in Erice (1991), Rom (1993), Poitiers (1995), León (1995 und 1996) und Oxford (1996) statt. Die führenden Vertreter der mittelalterlichen Epigraphik aus elf europäischen Ländern nahmen an unserer Ingolstädter Tagung teil. Ihre Anwesenheit war Zeugnis für die sich immer mehr intensivierende internationale Zusammenarbeit, für Meinungsaustausch und Diskussion der vielfach regional unterschiedlichen Gegebenheiten auf dem Wege zu einer erstrebten komparativischen europäischen Epigraphik des Mittelalters. Einige von ihnen – neben Mitarbeitern des deutschen Inschriftenwerkes und Kollegen von Nachbardisziplinen – konnten als kompetente Referenten unserer Tagung gewonnen werden.

Unsere Veranstaltung war im wesentlichen schriftkundlichen Aspekten gewidmet. Aufgabe der Inschriftenpaläographie ist es, neben der Kennzeichnung der allgemeinen epigraphischen Schriftentwicklung Kriterien des Datierens und nach Möglichkeit auch des Lokalisierens zu erarbeiten. Epigraphisches Schreiben ist in ein Beziehungsgeflecht eingebunden, das die gesamte Schriftlichkeit (Inschrift, Buch und Urkunde, auch Druck) umfaßt. Demnach ist Inschriftenpaläographie ein Teilbereich – nach meinem Dafürhalten der wesentlichste – einer als Hilfswissenschaft verstandenen Epigraphik wie auch der allgemeinen Paläographie. Sie hat den spezifischen Stellenwert der Inscriptionen im Rahmen des gesamten Schriftwesens im Wandel der Zeiten zu charakterisieren. Epigraphische Schrift – überwiegend gestaltete Schrift – ist zugleich die dem Individuellen am meisten entzogene Schreibweise. Die Suche nach Kriterien der graphischen Ausformung hat sich unsere Tagung zur Aufgabe gestellt und zwei Aspekte ausgewählt: zunächst einmal sollte eine etwaige Auswirkung der verschiedenen Materialien und der technischen Ausführung auf das unmittelbare Schriftbild untersucht werden. Im weiteren ging es um die Frage einer Wechselwirkung von Buchschrift (Auszeichnungsschrift) und Inschrift. Hiermit standen zwei Themenkreise von zentraler schriftkundlicher Relevanz zur Diskussion.

Ingolstadt als eines der hochrangigen historischen Zentren Bayerns, zugleich eine inschriftenreiche Stadt besonderen sozial-kulturellen Zuschnitts, bot sich als Tagungsort unseres Zusammentreffens von selbst an und bedarf keiner besonderen Begründung. Die Tatsache freilich, daß zur Zeit die inschriftlichen Denkmäler der Stadt in Sammlung und wissenschaftlicher Bearbeitung stehen, war zweifellos unmittelbarer Anlaß für die Ortswahl gewesen. Das Universitätsjubiläum, das so eng Ingolstadt mit München, dem Sitz der bayerischen Inschriftenkommission, verbindet, gerade im Jahre 1997 gab unserer Ortswahl zusätzlichen Sinn. Legen doch die historischen Inschriften ein eindrucksvolles Zeugnis vom akademischen Leben in dieser Stadt und vom hohen Ansehen, das seine Universität genoß, ab. Dem Herrn Oberbürgermeister, Herrn Peter Schnell, und der Stadtverwaltung danke ich für das große Interesse, das sie unserer Veranstaltung entgegenbrachten, ebenso für den Empfang, zu dem alle Teilnehmer der Tagung geladen waren.

Sehr herzlich danke ich unserer Hohen Akademie, die die Mittel für diese Fachtagung bereitgestellt und somit ihre Abhaltung erst ermöglicht hat, ebenso all jenen, die durch ihren Arbeitseinsatz die Vorbereitung leisteten und einen reibungslosen Verlauf gewährleisteten. Zu allererst gilt mein Dank Frau Dr. Beatrix Schönewald, der Leiterin des Stadtmuseums, des Stadtarchivs und der Wissenschaftlichen Bibliothek. Wir durften die Tagung nicht nur an ihrem Dienstsitz im Museum abhalten, sondern sie hat von allem Anfang an mit Tatkraft und Geschick uns die Wege in Ingolstadt geebnet und somit die entscheidenden Voraussetzungen vor Ort geschaffen. Ebenso bin ich ihren Mitarbeitern zu Dank verpflichtet. Ich danke der Fachschule für Steintechnik in München, Herrn Steinmetzmeister Gerhard Schröder und seinen Schülern, für eindrucksvolle Demonstrationen am Objekt. Besonderer Dank gebührt für umfassende Vorbereitungsarbeiten meinen Mitarbeiterinnen an der Münchener Inschriftenkommission, Frau Dr. Christine Steininger, die wirksam von Frau Dr. des. Sabine Ryue unterstützt wurde. Ebenso danke ich allen unseren Hilfskräften, den Damen Ramona Epp und Tanja Nikolai sowie den Herren Dirk Emden, Christian Friedl, Sebastian Gleixner und Hans-Christian Ries für unermüdliches Engagement. Die Führungen auf der Exkursion in Eichstätt übernahmen in dankenswerter Weise Frau Ryue und Herr Dr. des. Franz Bornschlegel, Mitarbeiter meines Münchener Universitätsinstituts.

Alle Referenten des Kongresses haben ihre Beiträge – zum Teil in stark erweiterter Form – zur Verfügung gestellt. Hierfür gilt ihnen mein Dank. Ebenso bedanke ich mich bei Herrn Dr. des. Franz Bornschlegel, Herrn Dr. Klaus Höflinger, Frau Ingrid Neudecker und Frau Dr. Irmhild Schäfer, die das ganze oder einen Teil des Manuskriptes Korrektur gelesen haben. Die Drucklegung der Tagungsakten ermöglichte im Rahmen ihrer Abhandlungen die Bayerische Akademie der Wissenschaften, die beträchtliche Geldmittel zur Verfügung stellte. Im Namen der Inschriftenkommission möchte ich hierfür herzlich Dank sagen. Einen Beitrag zur Finanzierung leistet in dankenswerter Weise auch das Ingolstädter Stadtmuseum und Stadtarchiv durch die Zusage der Abnahme eines bestimmten Kontingents von Tagungsbänden. Last, but not least danke ich sehr herzlich meiner Mitarbeiterin, Frau Dr. Christine Steininger, die sich nicht nur unermüdlich für das Zustandekommen dieses Kongresses, sondern in gleicher Weise für die redaktionelle Vorbereitung dieses Tagungsbandes eingesetzt hat. Bei ihr lag die Hauptlast der Arbeit.

München, im März 1999

Walter Koch
Kommissionsvorsitzender

Tagungsprogramm

Donnerstag 9. 10. 97

16.00h Tagungsbeginn
Begrüßung der Teilnehmer
17.00h Steininschriften – ein Material in der Praxis
Fachschule für Steintechnik München
Leitung: Gerhard SCHRÖDER, Steinmetzmeister
20.00h Öffentlicher Abendvortrag
Ingolstadt – Stadt und Geschichte
Beatrix SCHÖNEWALD, Stadtarchiv Ingolstadt

Freitag 10. 10. 97

Inschrift und Material

9.00h Gemalte monumentale Inschriften. Kunsthistorische und paläographische Einordnung ausgewählter frühmittelalterlicher Denkmäler aus Bayern
Matthias EXNER, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege
Sebastian SCHOLZ, Inschriften-Kommission Mainz
10.45h Les inscriptions sur plomb au Moyen Âge
Robert FAVREAU, Corpus des inscriptions de la France Médiévale, Poitiers
12.00h Inschriften in Messing 1460–1650. Kriterien zu ihrer Beschreibung
Peter ZAHN, Freier Mitarbeiter der Inschriften-Kommission München
13.00h Mittagspause
15.00h Inschriften auf mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten – Techniken, künstlerische Gestaltung und Paläographie
Johann M. FRITZ, Heidelberg
Clemens M. BAYER, Inschriften-Kommission Düsseldorf

Inschrift und Buchschrift

16.30h Scritture librarie e scritture epigrafiche tra l'Italia e Bisanzio nell'alto medioevo
Guglielmo CAVALLO, Roma
20.00h Öffentlicher Abendvortrag
Die Inschriften der Stadt Ingolstadt
Christine STEININGER, Inschriften-Kommission München

Samstag 11. 10. 97

9.00h Epigraphische Schrift und Buchschrift auf den Britischen Inseln
John HIGGITT, Edinburgh
10.30h La scrittura publicitaria en la Penìnsula Ibérica
Vincente GARCIA LOBO/Encarnación MARTIN LOPEZ, Leòn

11.30h Epigraphische Stadtführung
Christine STEININGER, Inschriften-Kommission München
13.00h Mittagspause
15.00h Inschrift und Druckschrift. Technische und theoretische Aspekte typographisch erzeugter Schriften und deren Rezeption in der Epigraphik
Herbert E. BREKLE, Regensburg
Franz-Albrecht BORNSCHLEGEL, Epigraphisches Forschungs- und Dokumentationszentrum Universität München
16.30h Auf dem Weg zur Gotischen Majuskel
Walter KOCH, München
20.00h Empfang durch die Stadt Ingolstadt

Sonntag 12. 10. 97

8.00h-14.00h Exkursion nach Eichstätt
Franz-Albrecht BORNSCHLEGEL, Epigraphisches Forschungs- und Dokumentationszentrum Universität München
Sabine RYUE, Inschriften-Kommission München

Teilnehmerliste

Dr. Joan ALBU, Strad Michailo vitazul 25/Ap.70, Ro-2400 Zibiu
Jochen BAHNMÜLLER, Krankenhausstr. 27, D-85221 Dachau
Kurt BALLER, Am kurzen End 24, D-14558 Bergholz-Rehbrücke
Ilas BARTUSCH, Sundgauallee 12/04/10, D-79110 Freiburg
Clemens M. BAYER, Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Arbeitsstelle Inschriften, Konviktstr. 11, D-53113 Bonn
Barbara BERND, Agnesstr. 17, D-80798 München
Fr. Jerome BERTRAM O.P., The Oratory, 25 Woodstock Road, Oxford, GB-OX26HA
Prof. Dr. Werner BESCH, Hobsweg 64, D-53125 Bonn
Prof. Dr. Hartmut BOOKMANN (†), Seminar für Mittlere und Neuere Geschichte der Universität Göttingen, Platz der Göttinger Sieben 5, D-37073 Göttingen
Priv. Doz. Dr. Karl BORCHARDT Wiesenweg 18, D-91541 Rothenburg o.T.
Dr. des. Franz A. BORNSCHLEGEL, Institut f. Geschichtliche Hilfswissenschaften, Geschwister-Scholl-Platz 1, D-80539 München
Prof. Dr. Egon BOSHOF, Universität Passau, Lehrstuhl für Mittelalterliche Geschichte, Innstr. 25, D-94032 Passau
Prof. Dr. Herbert BREKLE, Spessartstr. 17a, D-93057 Regensburg
Prof. Guglielmo CAVALLO, Via D. Comparetti 73, I-00137 Roma
Flavia DE RUBEIS, Via Giacinta Pezzana 110, I-00197 Roma
Dr. Albert DIETL, Karl-Theodor-Str. 44, D-80803 München
Dr. Johann DORNER, Orffstr. 10, D-84489 Burghausen
Dr. Harald DRÖS, Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Inschriften-Kommission, Karlstr. 4, D-69117 Heidelberg
Dirk EMDEN, Adalbertstr. 82, D-80799 München
Ramona EPP, Leonrodstr. 73, D-80636 München
Dr. Michael EXNER, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Hofgraben 4, D-80539 München
Prof. Robert FAVREAU, 6 Rue Montautier, F-86000 Poitiers
Christian FRIEDL, Huttererstr. 12a, D-81249 München
Prof. Dr. Michael FRITZ, Unter der Schanz 4, D-69117 Heidelberg
Dr. Rüdiger FUCHS, Akademie der Wissenschaften und der Literatur * Mainz, Inschriften-Kommission, Geschwister-Scholl-Str. 2, D-55131 Mainz
Dr. des. Hans FUHRMANN, Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Inschriftenkommission, Kröllwitzer Str. 44, D-06120 Halle
Prof. Vincente M. GARCIA LOBO, Departamento de patrimonio artistico y cultural, Universidad de Leòn, Campus Universitaria de Veganzana, E- 24071 Leòn
Dr. Helga GIERSIEPEN, Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Arbeitsstelle Inschriften, Konviktstr. 11, D-53113 Bonn
Birgit GILCHER, Schneckenburgerstr. 34, D-81675 München
Dr. des. Maria GLASER, Melchior-Fanger-Str. 10, D-82205 Gilching
Sebastian GLEIXNER, Zennerstr. 13, D-81379 München
Thomas GLÖSS, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Wächterstr. 11, D-04107 Leipzig

Marion GRONEMANN, Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Inschriftenkommission, Kröllwitzer Str. 44, D-06120 Halle
Prof. Dr. Reinhard HÄRTEL, Forschungsinstitut für Historische Grundwissenschaften, Universität Graz, Heinrichstr. 26, A-8010 Graz
Carola HÄRTING, Am Bachl 2, D-85098 Großmehring
Dr. Helmut HÄUSLE, Zellerweg 2, A-6807 Feldkirch-Tisis
Dr. Ingrid HENZE, Wallgasse 20, D-38350 Helmstedt
Franz X. HERRMANN, Simon-Breu-Str. 44a, D-97074 Würzburg
John HIGGITT, University of Edinburgh, 19 George Square, Edinburgh, GB-EH89LD
Franz JÄGER, Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Inschriftenkommission, Kröllwitzer Str. 44, D-06120 Halle
Dr. Renate JOHNE, Akademievorhaben „Die Deutschen Inschriften", Am Neuen Markt 7/8, D-14467 Potsdam
Dr. Werner KARL, Aventinstr. 51, D-85051 Ingolstadt
Lilly KETTLER, 13, Rue Henri Dunant, CH-1700 Freiburg
Dr. Wilfried KETTLER, 13, Rue Henri Dunant, CH-1700 Freiburg
Walburga KNORR, Haidschlagweg 3, D-93051 Regensburg
Prof. Dr. Walter KOCH, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Inschriften-Kommission, Marstallplatz 8, D-80539 München
Dr. Renate KOHN, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Inschriften-Kommission, Fleischmarkt 22, A-1010 Wien
Tanja KOHWAGNER, Fröttmaninger Str. 24b, D-80805 München
Dr. Krzysztof KOWALSKI, Góalska 51 8/19, PL-80–292 Gdańsk
Manfred KOZEL, Kammerhof 6, D-85354 Freising
Jaroslaw KRAJEWSKI, Wyspanskiego 10a, PL-81-701-Sopot
Dr. Klaus KRÜGER, Zwätzengasse 14, D-07743 Jena
Dr. Klaus LUTZE, Heinersdorfer Str. 25, D-12209 Berlin
Dr. Claudia MADEL-BÖHRINGER, Boschhorn 21, D-89335 Ichenhausen
Encarnaciòn MARTIN LOPEZ, Departamento de patrimonio artistico y cultural, Universidad de Leòn, Campus Universitaria de Veganzana, E- 24071 Leòn
Dr. Yvonne MONSEES, Akademie der Wissenschaften und der Literatur * Mainz, Inschriften-Kommission, Geschwister-Scholl-Str. 2, D-55131 Mainz
Mag. Gertrud MRAS, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Inschriften-Kommission, Fleischmarkt 22, A-1010 Wien
Dr. Renate NEUMÜLLERS-KLAUSER, Werderplatz 8, D-69120 Heidelberg
Dr. Eberhard NIKITSCH, Akademie der Wissenschaften und der Literatur * Mainz, Inschriften-Kommission, Geschwister-Scholl-Str. 2, D-55131 Mainz
Prof. Dr. Richard PERGER, Josefstädterstr. 11, A-1080 Wien
Dr. Elke RAMMLMAIR, Rentscherstr. 4, I-39100 Bozen
Hans-Christian RIES, Herzogstr. 103, D-80796 München
Dr. Jirí ROHÀCEK, Basteckého 2504/20, CZ-155 00 Praha 5
Gerhard A. ROTH, Albert-Greiner-Str. 40, D-86161 Augsburg
Dr. des. Sabine RYUE, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Inschriften-Kommission, Marstallplatz 8, D-80539 München
Prof. Dr. Ulrich SCHINDEL, Seminar für Klassische Philologie, Humboldtallee 19, D-37073 Göttingen
Dr. Sebastian SCHOLZ, Akademie der Wissenschaften und der Literatur * Mainz, Inschriften-Kommission, Geschwister-Scholl-Str. 2, D-55131 Mainz

Dr. Beatrix SCHÖNEWALD, Stadtarchiv, Auf der Schanz 45, D-85049 Ingolstadt
P. Dr. Rainer SCHRAML OCist, Stift Wilhering, A-4073 Wilhering
Gerhard SCHRÖDER, Augsburgerstr. 18, D-86842 Türkheim
Prof. Dr. Ernst SCHUBERT, Große Schlossgasse 3, D-06108 Halle
Dr. Anneliese SEELIGER-ZEISS, Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Inschriften-Kommission, Karlstr. 4, D-69117 Heidelberg
Dr. des. Ingo SEUFERT, Melchior-Fanger-Str. 10, D-82205 Gilching
Dr. Claudia SPORER-HEIS, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Museumsgasse 15, A-6020 Innsbruck
Dr. Christine STEININGER, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Inschriften-Kommission, Marstallplatz 8, D-80539 München
Andrea STOCKHAMMER, Jaschkagasse 5, A-1230 Wien
Ingrid ÜBELSTEDT, Neubaustr. 19, D-85139 Wettstetten
Zoltàn VÀRADY, Múzeúm Krt. 4/B (Arch. Inst. Elte), H-1088 Budapest
Georg VOGELER, Ittlingerstr. 49, D-80933 München
Renate VOGELER; Drosselweg 7, D-69214 Eppelheim
Martina VOIGT; Akademievorhaben „Die Deutschen Inschriften", Am Neuen Markt 7/8, D-14467 Potsdam
Richard WAGNER, Agnesstr. 17, D-80798 München
Rudolf WAGNER, Postweg 9, D-86556 Kühbach
Kristine WEBER, Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Arbeitsstelle Inschriften, Konviktstr. 11, D-53113 Bonn
Dr. Sabine WEHKING, Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Inschriften-Kommission, Theaterstr. 7, D-37073 Göttingen
Dr. Christine WULF, Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Inschriften-Kommission, Theaterstr. 7, D-37073 Göttingen
Prof. Dr. Peter ZAHN Brentanostr. 17, D-80807 München
Andreas ZEILER, Josefstädterstr. 105/9, A-1080 Wien
Dr. Joachim ZDRENKA, Akademievorhaben „Die Deutschen Inschriften", Am Neuen Markt 7/8, D-14467 Potsdam
Prof. Dr. Dr. Dr. h.c. Harald ZIMMERMANN, Beckmannweg 1, D-72076 Tübingen
Nadja ZWEIGLER, Karl-Marr-Str. 3, D-81479 München

Matthias Exner

Gemalte monumentale Inschriften.

Kunsthistorische Einordnung ausgewählter frühmittelalterlicher Denkmäler aus Bayern

Die Wand als Beschreibstoff für Inschriften verschiedener Art stellt die Epigraphik insofern vor besondere Anforderungen, als die Vorgaben maltechnischer Zwänge wie auch die im Material begründeten Probleme der Erhaltung und Restaurierung bei der Beurteilung des schriftgeschichtlichen Befundes zu berücksichtigen sind. Wenn sich der Versuch eines Überblicks über die technischen Voraussetzungen nach einigen stichwortartigen Hinweisen zum übrigen Material auf die bayerischen Denkmäler aus frühmittelalterlicher Zeit konzentriert, so trägt dies zum einen den Fragen der Kunstgeschichte an ein bislang wenig beachtetes Material, zum anderen dem Tätigkeitsfeld der gastgebenden Kommission Rechnung[1].

Träger der Inschriften ist ein gelegentlich einschichtiger, meist zwei- und manchmal auch mehrschichtiger Putzaufbau, bei dem ein etwas gröberer „arriccio" entweder direkt auf das Mauerwerk oder auf den verstrichenen Setzmörtel aufgetragen und dann vom feineren „intonaco" als dem eigentlichen Malschichtträger abgedeckt wurde[2]. Erfolgte der Malschichtauftrag mehr oder weniger freskal, wurde direkt auf den Intonaco gemalt, in der Regel wohl, nachdem im noch feuchten Putz durch Schnurschlag oder Ritzung die Hauptlinien der Komposition und eben auch die Linien zur Markierung der Zeilen vorgegeben worden waren. Der Carbonatisierungsprozeß des aushärtenden Kalkmörtels führte in diesem Fall zur Ausbildung einer stabilen und harten Sinterschicht, die sich umhüllend um die Pigmente von Malerei oder Schrift legte. Dieses Vorgehen ist allerdings auch bei Erstausmalungen keineswegs selbstverständlich: Restauratorische Untersuchungen der letzten Jahre haben wiederholt zeigen können, daß die erste Malschicht erst einige Zeit nach dem Abbinden des bauzeitlichen Putzes aufgebracht worden sein kann[3]. In diesen Fällen wurde dann in der Regel zu

---

[1] Veränderte und um Anmerkungen erweiterte Fassung des am 10. 10. 1997 in Ingolstadt gehaltenen Vortrags; seitdem erschien vom selben Verfasser der Beitrag „Denkmäler frühmittelalterlicher Wandmalerei in Bayern. Bestand, Ergebnisse, Aufgaben" in: Wandmalerei des frühen Mittelalters. Bestand, Maltechnik, Konservierung, hg. Matthias EXNER (ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees 23), München 1998, S. 99–118, in dem die hier behandelten Denkmäler etwas ausführlicher und mit zahlreicheren Abbildungen vorgestellt werden.

[2] Zu Putzaufbau und Maltechnik vgl. Paul PHILIPPOT, Die Wandmalerei. Entwicklung, Technik, Eigenart. Wien – München 1972; Oskar EMMENEGGER, Techniken der Wandmalerei, ihre Schäden und die typischen Schadensursachen. In: Historische Technologie und Konservierung von Wandmalerei. Vortragstexte der 3. Fach- und Fortbildungstagung der Fachklasse Konservierung und Restaurierung. Bern 1985, 76–94; Albert KNOEPFLI und Oskar EMMENEGGER, Wandmalerei bis zum Ende des Mittelalters. In: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken 2. Stuttgart 1990, 1–212.

[3] Zu *Mals* s. Oskar EMMENEGGER und Helmut STAMPFER, Die Wandmalereien von St. Benedikt in Mals im Lichte einer maltechnischen Untersuchung. In: Die Kunst und ihre Erhaltung. Rolf E. Straub zum 70. Geburtstag. Worms 1990, 247–268 (247); zu *Reichenau-Oberzell* s. Helmut F. REICHWALD, Die ottonischen Monumentalmalereien an den Hochschiffwänden in der St. Georgskirche Oberzell auf der Insel Reichenau. Veränderungen – Bestand – Maltechnik. Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 2 (1988) 107–170; Dörthe JAKOBS, Die Wandmalereien von St. Georg in Reichenau-Oberzell. Untersuchung – Dokumentation – Kontroversen. In: Wandmalerei des frühen Mittelalters. Bestand, Maltechnik, Konservierung, hg. Matthias EXNER (ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees 23). München 1998, 161–190 (177); zu *Fulda-Neuenberg* s. Ulrich HAROSKA – Christine KENNER, Die Wandmalereien in der Krypta der St. Andreaskirche zu Fulda-Neuenberg. Bestand, Konservierung und erste Ergebnisse zur Maltechnik. In: ebd. 219–236 (232); weitere Beispiele bei Hans Peter AUTENRIETH, Oberitalienische Wandmalereien vom 9. bis 11. Jahrhundert. Zum Stand der Konservierung, Dokumentation und kunsthistorischen Forschung. In: ebd. 129–154 (141 mit Anm. 101).

Beginn des eigentlichen Malvorgangs eine zusätzliche Kalktünche auf den Putz aufgetragen, um den kalkgebundenen Pigmenten dennoch eine ausreichend stabile Verbindung mit dem Malgrund zu sichern. Man spricht in diesem Fall von Kalksecco- oder einfach nur Kalkmalerei. Die Praxis läßt sich aber keinesfalls als ein entweder/oder von freskalem oder Secco-Auftrag beschreiben, sondern erlaubt auch terminologisch schwer faßbare Zwischenstufen[4]. Die Wandmalereien von St. Maximin in Trier zum Beispiel, zu denen eine mit Namensbeischriften versehene Darstellung der Kreuzigung Christi aus den Jahren um 900 gehört, werden als „freskal angelegte Malerei mit Trockenvollendung" beschrieben[5]. Diese sog. Trokkenvollendung bezieht sich freilich eher auf den mehrschichtigen Farbauftrag polychromer und malerisch differenzierter Partien, kaum auf den monochromen Bestand der Namensbeischriften.

Diese vertreten durchaus den einfachsten und schlichtesten Typus gemalter monumentaler Inschriften aus dem frühen Mittelalter: in *einer* Farbe, zumeist einem aus Ocker gewonnenen Rotbraunton, seltener in Schwarz gemalte Buchstaben vor weiß getünchtem oder putztonigem Grund. In dem spätkarolingischen Beispiel aus Trier wurden zumindest bei der JOHANNES-Beischrift die Hilfslinien in einem helleren Rotton angelegt. Dem Namen selbst folgen Schlußzeichen, wie sie aus Auszeichnungsschriften frühmittelalterlicher Handschriften geläufig sind. Zahlreiche Befunde von Einzelbuchstaben aus den verschiedentlich ergrabenen Beständen fragmentierter Wandmalereien lassen sich dem in St. Maximin dokumentierten Prinzip zuordnen und bestätigen seine Verbreitung (Abb. 1)[6].

Das Prinzip ist alt und in der Form monochromer Namensbeischriften vor hellem Grund beispielsweise in einem Wandbild der römischen Pontianus-Katakombe aus dem 6. Jahrhundert bezeugt[7]. Zeilenvorgaben waren dafür offenbar nicht zwingend erforderlich und konnten insbesondere dann entfallen, wenn die Buchstaben eines Namens sowohl links wie rechts des Kopfes auf den freibleibenden Raum verteilt wurden, wie etwa bei den Heiligen Gallus und Magnus auf einem Wandbild des späten 10. Jahrhunderts in der Krypta von St. Mang in Füssen[8]. Auch die Anordnung der Buchstaben in vertikalen Kolumnen untereinander, wie sie unter anderem für die Namen des Stifterpaares, Hiltepurc und Winidhere, in der ottonischen Phase II der Sylvesterkapelle in Goldbach gewählt wurde, konnte die vorberei-

---

[4] Zu den terminologischen Problemen vgl. jetzt: AUTENRIETH, Oberitalienische Wandmalereien (wie Anm. 3), 141 mit Anm. 93–98.

[5] Trier, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum: Matthias EXNER, Die Fresken der Krypta von St. Maximin in Trier und ihre Stellung in der spätkarolingischen Wandmalerei (Trierer Zeitschrift, Beiheft 10). Trier 1989, 48.

[6] *Paderborn* (um 780): Wilhelm WINKELMANN, Capitalis Quadrata. Westfalen 48 (1970) 171–176; Hilde CLAUSSEN, Die Wandmalereifragmente. In: Uwe LOBBEDEY, Die Ausgrabungen im Dom zu Paderborn 1978/80 und 1983 (Denkmalpflege und Forschung in Westfalen, 11,1). Bonn 1986, Teilbd. 1, 247–279; *Hersfeld* (um 850): Hans FELDTKELLER, Eine bisher unbekannte karolingische Großkirche im Hersfelder Stift. Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1964, 1–19 (12f.); *Köln*, Dom, Westkrypta und Bereich der Ostapsis (3. V. 9. Jh. ?): Willy WEYRES, Die Domgrabung XXVIII. Die Westapsis von Bau VII. Kölner Domblatt 51 (1986) 177–194 (187 Abb. 6; Elisabeth JÄGERS); ders., Die vorgotischen Bischofskirchen in Köln (Studien zum Kölner Dom, 1), Köln 1987, 232–235; Karen KELLER, Die frühmittelalterlichen Wandmalereifragmente aus der Grabung des Kölner Domes. Technologie und Konservierung. Ms. (Diplomarbeit FH) Köln 1992, I, 21f.; II, 27, 74; zur umstrittenen Baugeschichte vgl. zuletzt: Günther BINDING, Vorromanische Kirchenbauten (Geschichtlicher Atlas der Rheinlande, Beiheft XII/3), Köln 1996, 20, 53f.

[7] Giuseppe WILPERT, Le pitture delle Catacombe Romane. Rom 1903, Taf. 255,1; zur Dat.: Ernst KITZINGER, Römische Malerei vom Beginn des 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts. München 1934, 47 (Anm. 3); vgl. John OSBORNE, The Roman Catacombs in the Middle Ages. Papers of the British School at Rome 53 (1985) 278–328 (Taf. 20b).

[8] Walther BERTRAM, Ein ottonisches Wandbild in der St. Magnus-Krypta in Füssen. Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. F. 1 (1950) 23–25; vgl. jetzt EXNER, Wandmalerei in Bayern (wie Anm. 1) 107–109 (mit Abb. 151).

tende Anlage von Zeilen entbehrlich machen[9]. Längere, also aus mehreren Worten gefügte Inschriften waren dagegen wohl stets wenigstens von einem farbig differenzierten Bänderungs- und Liniensystem eingefaßt, wie in der noch ausführlicher vorzustellenden Krypta von St. Emmeram in Regensburg (Abb. 8).

Die maltechnisch aufwendigere und sicher von Anfang an als kostbarer empfundene Lösung war demgegenüber die farbig hinterlegte Zeile, wie sie in vollfarbigen Dekorationssystemen mit polychromen Hintergründen üblich war, so, um ein weiteres Beispiel aus St. Emmeram zu zitieren, bei den Resten der jüngeren Ausmalung im Verbindungsgang zur Ramwoldkrypta (Abb. 9)[10]. Dieses Beispiel aus der Zeit um 980 läßt das Schema gut erkennen: Es handelt sich um weiße Buchstaben, die in einem zweiten Arbeitsgang auf den roten Flächenton des Schriftbandes aufgemalt wurden. Der Kalkanteil der weißen Farbe wirkt dabei zugleich als Intensivierung des Bindemittelanteils der roten Grundierung, so daß dort, wo die weißen Buchstaben aufliegen, die rote Farbe besser und intensiver haftet als auf den Flächen ohne Schrift. Diesen Zusammenhang muß man kennen, um den Befund eines berühmten Inschriftfragments in San Salvatore in Brescia richtig verstehen und deuten zu können, wo die für Datierung und historische Einordnung der Ausmalung höchst bedeutenden Reste eines monumentalen Titulus nur in stark verändertem Erscheinungsbild überliefert sind[11]. Von dem oberhalb der Arkadenscheitel umlaufenden Schriftband, das zwischen die Büstenmedaillons der Arkadenzwickel und das unterste Bildregister eingespannt ist, blieb auf der Südwand ein in Teilen noch lesbarer Abschnitt erhalten, der mit einer Akkusativ-Formel an den langobardischen König Desiderius erinnert, auf den die Anlage zurückgeführt wird, mit dem Nominativ TIRO HLV[...] jedoch offensichtlich den zum Zeitpunkt der Ausmalung regierenden Herrscher nennt, nach der Bernhard Bischoff verdankten Lesung entweder Hludovicus oder Hluotharius, also einen der in Italien regierenden Nachfolger Karls des Großen, nach heutiger Auffassung am ehesten wohl Ludwig II[12]. Im hier angesprochenen Kontext gewinnt dieses Beispiel aber vor allem wegen der technischen Besonderheit der Überlieferung Bedeutung: Die Inschrift wirkt heute rot auf hellem Grund, was eben dadurch zu erklären ist, daß die in Secco aufgetragenen weißen Buchstaben mit den jüngeren Überfassungen verlorengingen, die rote Farbe des Untergrundes aber nur dort erhalten blieb, wo durch den Bindemittelanteil der weißen Schriftzeichen eine intensivere Verbindung zwischen Malgrund und Farbauftrag erreicht wurde[13]. Es liegt also keine Pigmentum-

---

[9] Demgegenüber lassen die horizontal angeordneten Namensbeischriften der die Stifter begleitenden Heiligen durchaus die vorbereitende Anlage von Hilfslinien zur Markierung der Schriftzeilen erkennen: Helmut F. REICHWALD, Die Sylvesterkapelle in Goldbach am Bodensee. Bestand – Restaurierungsgeschichte – Maßnahmen – Technologie. In: Wandmalerei des frühen Mittelalters. Bestand, Maltechnik, Konservierung, hg. Matthias EXNER (ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees, 23). München 1998, 191–218 (Abb. 286 f.).

[10] Farbabb.: EXNER, Wandmalerei in Bayern (wie Anm. 1) Abb. 157.

[11] Gaetano PANAZZA, Gli scavi, l'architettura e gli affreschi della Chiesa di San Salvatore in Brescia. In: La Chiesa di San Salvatore in Brescia. Atti dell'ottavo Congresso di studi sull'arte dell'alto Medioevo 2. Mailand 1962, 5–228 (95, Abb. 100); vgl. Barbara B. ANDERSON, The Frescoes of San Salvatore at Brescia. Diss. Berkeley 1976. Ann Arbor 1977; Adolf WEIS, Die langobardische Königsbasilika von Brescia. Wandlungen von Kult und Kunst nach der Rombelagerung von 756. Sigmaringen 1977; Seminario Internazionale sulla Decorazione pittorica del San Salvatore di Brescia (Brescia 1981), Atti. Pavia 1983; Adriano PERONI, San Salvatore di Brescia. Un ciclo pittorico altomedievale rivisitato. Arte Medievale 1 (1983) 53–80; zuletzt: Saverio LOMARTIRE, Riflessioni sulla decorazione del San Salvatore di Brescia alla luce delle nuove indagini archeologiche. In: Wandmalerei des frühen Mittelalters. Bestand, Maltechnik, Konservierung, hg. Matthias EXNER (ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees, 23). München 1998, 40–48.

[12] Gian Piero BOGNETTI, Brescia Carolingia. In: Storia di Brescia, Bd. 1. Brescia 1963, 458 f.; Florentine MÜTHERICH, Discussione. In: Seminario Internazionale (wie Anm. 11), 80 f.; vgl. Werner JACOBSEN, San Salvatore in Brescia. In: Studien zur mittelalterlichen Kunst 800–1250. Festschrift für Florentine Mütherich zum 70. Geburtstag. München 1985, S. 75–80.

[13] Farbabb.: Storia di Brescia (wie Anm. 12) nach S. 464.

wandlung vor, wie sie beispielsweise ja auch durch Bleiweißanteile oder ähnliches denkbar wäre, sondern eine Art Negativ der ursprünglich weißen Inschrift.

Der Grund mußte natürlich nicht notwendigerweise rot sein, auch wenn dies sicherlich der häufigste Fall ist: In San Vincenzo al Volturno, im Benevent, ist die Schriftzeile unter der Kreuzigung der Epiphaniuskrypta aus dem 2. Viertel des 9. Jahrhunderts blau unterlegt[14], ebenso der Titulus der karolingischen Erstausstattung in Goldbach (Anm. 9, 23; Abb. 2), im Langhaus von S. Maria Antiqua in Rom (757–67) verteilen sich die weißen Schriftzeichen vertikal angeordneter Beischriften über die roten und blauen Flächen des Bildgrundes[15], und das wenig ältere Kreuzigungsfresko der dortigen Theodotuskapelle zeigt die Namensbeischriften unterschiedslos über die verschiedenfarbig gehaltenen Berge Gareb und Agra verteilt[16].

Mitunter kommen sogar beide Möglichkeiten gleichzeitig in einem Zyklus vor, der einschichtige monochrome und der zweischichtige weiße Farbauftrag über farbigem Grund: So in der Krypta von St. Maximin in Trier, wo man für die mehr oder weniger freskal angelegte Kreuzigungsszene der ehemaligen Westwand die bereits erwähnten roten Schriftzeichen wählte, während bei der gleichzeitigen Neuausmalung des älteren Tonnengewölbes, einer Kalkseccomalerei, auf die roten Rahmenstreifen des Bildregisters weiße Beischriften aufgemalt wurden[17]. Noch nicht publiziert sind die jüngsten Untersuchungen zum Bestand der Tituli in der karolingischen Klosterkirche St. Johann in Müstair, Graubünden, wo gleichfalls neben dem vorherrschenden Typus pastos aufgesetzter weißer Tituli auf farbigem Grund[18] im unteren Register der Nordapsis auch schwarze Buchstaben auf hellem Grund begegnen[19]. Sollte sich dieser durch Freilegungsverluste und Übermalungen stark reduzierte und verunklärte Befund in der Nordapsis bestätigen[20], so wäre hier ein Beleg für eine hierarchische Steigerung der in karolingischer Zeit gebräuchlichen Inschrifttypen von den unteren zu den reicher gestalteten oberen Registern gewonnen.

---

[14] San Vincenzo al Volturno e la cripta dell'abbate Epifanio, Monte Cassino 1970, Abb. 45; vgl. Hans BELTING, Studien zur beneventanischen Malerei. Wiesbaden 1968, 24–41, 193ff. mit Taf. XXIII; John MITCHELL, The crypt reappraised. In: San Vincenzo al Volturno 1: The 1980–86 Excavations, T. 1, hg. Richard HODGES (Archaeological monographs of the British School at Rome, 7). London 1993, 75–114; Valentino PACE, La pittura medievale nel Molise, in Basilicata e Calabria. In: La pittura in Italia. L'Altomedioevo, hg. Carlo BERTELLI. Mailand 1994, 270–274 (Abb. 349).

[15] Datierbar in das Pontifikat Papst Pauls I. (757–67): Jean HUBERT, Jean PORCHER und W. Fritz VOLBACH, Frühzeit des Mittelalters. München 1968, Abb. 137; vgl. KITZINGER, Römische Malerei (wie Anm. 7) 33; weitere Beispiele: Guglielmo MATTHIAE, Pittura Romana del Medioevo 1. Rom ²1987, 153–155.

[16] Datierbar in das Pontifikat Papst Zacharias' (741–52): BERTELLI, L'Altomedioevo (wie Anm. 14) Abb. 267; vgl. KITZINGER, Römische Malerei (wie Anm. 7) 26–31; MATTHIAE, Pittura Romana (wie Anm. 15), 138–147; Hans BELTING, Eine Privatkapelle im frühmittelalterlichen Rom. Dumbarton Oaks Papers 41 (1987) 55–69.

[17] EXNER, St. Maximin (wie Anm. 5), Taf. II, III, VI.

[18] S. Linus BIRCHLER, Zur karolingischen Architektur und Malerei in Münster-Müstair. In: Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern. Akten zum III. Internationalen Kongreß für Frühmittelalterforschung (1951). Olten – Lausanne 1954, 167–252 (183, 184); zur Datierung in das 2. Viertel des 9. Jahrhunderts vgl. Caecilia DAVIS-WEYER, Müstair, Milano e l'Italia carolingia. In: Il millennio ambrosiano. La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa, hg. Carlo BERTELLI. Mailand 1987, 202–237.

[19] Der fragmentierte Titulus zur ersten Szene des untersten Registers (Verurteilung Petri und Pauli durch Nero), beginnend mit „UBI ...", zeigt schwarze Buchstaben auf hellem, putzfarbenen Grund, eingebunden in ein differenziertes Liniensystem: BIRCHLER, Müstair (wie Anm. 18), 225. In den beiden anderen Apsiden ist diese Zone vollständig von der romanischen Putz- und Malereischicht bedeckt. Die Publikation einer umfassenden Untersuchung und Bestandsaufnahme der Tituli von Müstair steht noch aus (H.R. Sennhauser, Diskussionsbeitrag: Kolloquium Müstair Kloster St. Johann, 9.–11. September 1998. Grundlagen zur Pflege und Konservierung der mittelalterlichen Wandbilder).

[20] Zu den bisherigen Ergebnissen maltechnischer und konservatorischer Untersuchungen vgl. jetzt: Oskar EMMENEGGER, Klosterkirche St. Johann in Müstair. Maltechnik und Restaurierungsprobleme. In: Wandmalerei des frühen Mittelalters. Bestand, Maltechnik, Konservierung, hg. Matthias EXNER (ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees, 23). München 1998, 56–66.

Ein besonders anschauliches und vergleichsweise vollständig erhaltenes Beispiel für den Typus des erläuternden Bild-Titulus bietet die St. Georgskirche von Oberzell auf der Reichenau mit ihrem ottonischen Wandmalereizyklus, trotz der Übermalungen, die den originalen Schriftbestand verunklären (Abb. 3)[21]. In die Rahmenstreifen der acht Szenen aus dem öffentlichen Wirken Jesu sind hier Tituli in der Form elegischer Distichen eingepaßt, die von Walter Berschin auf der Grundlage der jüngsten restauratorischen Untersuchungen 1994 neu ediert wurden[22]. Die weißen Capitalis Quadrata-Buchstaben füllen den unteren der horizontalen roten Rahmenstreifen, was schon deshalb einleuchtet, weil die Tituli auf diese Weise dem Betrachter näher und damit besser zu lesen waren. Doch war dieses Prinzip offenbar nicht zwingend, wie die spärlichen Reste einer ersten, noch karolingischen Ausmalung der nahegelegenen Sylvesterkapelle in Goldbach vermuten lassen: Unterhalb des Mäanders, der den ursprünglichen oberen Abschluß der für die ottonische Ausmalung nachträglich aufgestockten Langhauswände bildet, finden sich Fragmente von Tituli (Abb. 2), die Berschin jüngst als Bestandteil eines Gedichts von Walahfrid Strabo identifiziert hat[23]. Unter der Überschrift „IN ECCLESIA SANCTI MARTIANI · IN GOLHDBAH" ist der vollständige Titulus, der Wirken und Martyrium des Heiligen zum Inhalt hat, in einer Fuldaer Sammelhandschrift der Vaticana mit Gedichten Walahfrids überliefert[24]. Falls diese Verse illustriert waren, könnten die entsprechenden Bilder – es müßte sich um einen Zyklus zum Martyrium des hl. Martianus von Tortona handeln – nur unterhalb des Schriftbandes angebracht gewesen sein. Dies wäre allein kein Hinderungsgrund für eine solche Annahme, da durch hochmittelalterliche Beispiele wie den Apokalypsenzyklus von S. Severo in Bardolino die Möglichkeit einer derartigen Verteilung von Bild und Text grundsätzlich bestätigt wird[25], doch gibt es ansonsten auch aus jüngerer Zeit keinerlei Hinweise auf eine illustrierte Redaktion der Martianus-Vita[26], und die sonst beobachtete Zurückhaltung gegenüber illustrierten Heiligenviten in den Bilddokumenten aus karolingischer Zeit spricht wohl eher gegen die Vorstellung einer bildlichen Wiedergabe des in den Walahfrid-Versen geschilderten Inhalts[27]. Spuren einer nicht deutbaren Polychromie unter der ottonischen Übermalung der Erstfassung im Bereich der Langhauswände könnten auch auf gemalte Vela oder ornamentalen Dekor bezogen werden[28].

---

[21] JAKOBS, Reichenau-Oberzell (wie Anm. 3) Abb. 216–219, 225–228, 239–243 (mit der älteren Lit.); s. auch unten, mit Anm. 32.

[22] Walter BERSCHIN, Die Tituli der Wandbilder von Reichenau-Oberzell St. Georg. Mittellateinisches Jahrbuch 29 (1994) 3–17; zur Zeitstellung vgl. zuletzt JAKOBS, Reichenau-Oberzell (wie Anm. 3) 177 mit Anm. 80.

[23] Walter BERSCHIN, Voll Neid erhob Satan die Waffen. Die karolingische Inschrift der Wandmalereien von Goldbach am Bodensee. Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 30. 8. 1997, S. 31; vgl. REICHWALD, Goldbach (wie Anm. 9) 201, 214 (Anm. 5) mit Abb. 275, 289.

[24] Rom, Biblioteca Vaticana, Reg. lat. 469 (Fulda, um Mitte 9. Jh.), fol. 27^{v}: MGH Poet. Lat. II, hg. Ernst DUEMMLER. Berlin 1884 (Ndr. 1964), 409; vgl. Andreas WILMART, Codices Reginenses latini 2. Vatikan 1945, 630; die in Goldbach lesbaren Fragmente ohne Verknüpfung mit dem Walahfrid-Titulus publiziert in: MGH Poet. Lat. V, 2, hg. Karl STRECKER. Berlin 1939 (Ndr. 1978), 365.

[25] Um 1100: Francesco BUTTURINI, La pittura frescale dell'anno Mille nella diocesi di Verona. Verona 1987, Abb.198–217; vgl. Anna CAIANI, Gli affreschi della Chiesa di S. Severo a Bardolino (Arte Veronese, 1). Verona 1968; Yves CHRISTE, Le cycle inédit de l'invention de la croix à S. Severo de Bardolino. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres [Paris]. Comptes rendus des séances 1978, 76–109; Peter K. KLEIN, Les cycles de l'Apocalypse du haut Moyen Âge (IXe – XIIIe s.). In: L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques IIIe – XIIIe siècles, Genf 1979, 135–186 (146 f.).

[26] Vgl. Antonio RIMOLDI, Marciano. In: Bibliotheca Sanctorum 8 (1967) Sp. 695.

[27] In den Handschriften begegnen entsprechende Zyklen nicht vor dem 10. Jahrhundert, zu einigen Beispielen im Bereich der Wandmalerei vgl. ANDERSON, San Salvatore (wie Anm. 11) 89 f.

[28] Die restauratorischen Untersuchungen konnten farblos getünchte oder im Putzton stehende Flächen unterhalb des freigelegten Titulus ausschließen, jedoch „keine Anhaltspunkte über formale Zusammenhänge" der befundeten Farbspuren gewinnen: REICHWALD, Goldbach (wie Anm. 9) 201.

Als ganz ungewöhnlicher Befund stehen daneben die noch ungedeuteten Schriftzeichen, die in der Torhalle des ehemaligen Nazariusklosters in Lorsch an der Ostwand des Obergeschosses freigelegt wurden und als bauzeitliche Zeugnisse vor Aufbringung der ersten Verputzung auch in technischer Hinsicht einen Sonderfall darstellen[29]. In zwei Zeilen sind die Buchstaben direkt auf den verstrichenen Setzmörtel aufgetragen, wurden also durch die Putzschicht, die eine erste Raumfassung trug, bereits abgedeckt. Für die Probleme von Lesung und Datierung – die ersten Buchstaben könnten immerhin die auf den Patron des Klosters bezogene Lesung „Sanctus Nazarius Beatus Martyr" nahelegen – kann auf die Bearbeitung durch Sebastian Scholz im Band Bergstraße der Deutschen Inschriften verwiesen werden[30]. – Ein weiterer Sonderfall, eine ins Monumentale übertragene gemalte Urkunde, soll am Ende dieses Überblicks ausführlicher vorgestellt werden[31].

Zuvor – und noch vor den Hinweisen zu Regensburg und Solnhofen – ein Wort zur Zustandskritik und der mit dem vielfach verfälschenden Charakter von Restaurierungen verbundenen Problematik: Art und Umfang neuzeitlicher Übermalungen können im Zweifelsfall bekanntlich durch Beachtung und Dokumentation unterschiedlicher UV-Fluoreszenzen geklärt werden. Im Fall der schon zitierten Wandmalereien der Georgskirche in Oberzell auf der Reichenau kommt hinzu, daß die Tituli bereits im Zuge der gotischen Übermalungen der Bildfelder abgedeckt worden waren, bevor sie nach der Freilegung des 19. Jahrhunderts 1921/22 ergänzend und verändernd übermalt wurden (Abb. 3)[32]. Die Dokumentation dieser Beobachtungen und die Trennung von ottonischem und modernem Buchstabenbestand erlaubte Korrekturen an der älteren Transkription, die in die bereits genannte Neu-Edition durch Berschin einflossen (vgl. Anm. 22).

Wiederholten Mahnungen der Inschriften-Kommissionen folgend ist der Buchstabenbestand historischer Inschriften für die moderne Denkmalpflege mittlerweile wohl weitgehend sakrosankt. Da die diesbezüglichen konzeptionellen Ansätze jedoch ein eigenes Thema wären, möchte ich die allgemeinen Betrachtungen an dieser Stelle abbrechen und kurz jene bayerischen Denkmäler frühmittelalterlicher Wandmalerei noch vorstellen, deren Schriftbestand Sebastian Scholz im folgenden Beitrag eingehender analysieren wird.

Geht man vom Forschungsstand aus, so müßten ergrabene Fragmente aus der sog. Sola-Basilika von Solnhofen im Altmühltal am Beginn der Überlegungen stehen[33]. Die Bearbei-

---

[29] Vgl. Matthias EXNER, Die Reste frühmittelalterlicher Wandmalerei in der Lorscher Torhalle. Bestand, Ergebnisse, Aufgaben. Kunst in Hessen und am Mittelrhein 32/33 (1992/93) 43–63 (Abb. 1); Hans Michael HANGLEITER und Stefan SCHOPF, Untersuchung historischer Oberflächen und Farbigkeiten in der Lorscher Torhalle. In: Wandmalerei des frühen Mittelalters. Bestand, Maltechnik, Konservierung, hg. Matthias EXNER (ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees, 23). München 1998, 17–33 (Abb. 20).

[30] Vgl. Sebastian SCHOLZ, Die Inschriften des Landkreises Bergstraße (Die Deutschen Inschriften 38). Wiesbaden 1994, 4–7 Nr. 2.

[31] S. unten, S. 27f.

[32] JAKOBS, Reichenau-Oberzell (wie Anm. 3) 176f. mit Abb. 239, 241; Hinweise auf einen gotischen Buchstabenbestand fanden sich nicht, die Tituli wurden offenbar im roten Flächenton der Rahmenstreifen abgedeckt (mündl. Mitteilung D. Jakobs, Stuttgart); eine umfassende Publikation aller Beobachtungen zur Schichtenchronologie und zum Originalbestand ist durch das Landesdenkmalamt in Stuttgart derzeit in Vorbereitung.

[33] Vladimir MILOJČIĆ, Ergebnisse der Grabungen von 1961–1965 in der Fuldaer Propstei Solnhofen an der Altmühl (= Sonderdruck aus 46.–47. Bericht der Röm.-Germ. Kommission 1965–1966). Berlin 1968; ders., Die Propstei Solnhofen an der Altmühl in Mittelfranken. Untersuchungen 1961–1966 und 1974. In: Ausgrabungen in Deutschland, T. 2. Mainz 1975, 278–312; s. auch Waltraut SCHRICKEL, Solnhofen. Solabasilika und Propstei. Entstehung und Entwicklung eines kirchlichen Zentrums. Gunzenhausen 1987, 15; vgl. Peter MARZOLFF, Solnhofen. Solabasilika. In: Führer zu archäologischen Denkmälern in Deutschland, Bd. 15. Landkreis Weißenburg-Gunzenhausen. Stuttgart 1987, 152–164 (157f.).

ter ordneten einen größeren Bestand an ornamentalen und figürlichen Wandmalereifragmenten, die in den 60er-Jahren ergraben und mittlerweile in die Prähistorische Staatssammlung nach München verbracht wurden, den vom Ausgräber ins 8. Jahrhundert datierten Bauphasen zu. Eine kleine Auswahl der über 1000 Fragmente wurde von Mitarbeitern der Prähistorischen Staatssammlung für die Schausammlung zu einer Figur zusammengesetzt (Abb. 4), die als Zeugnis der Wandmalerei des 8. Jahrhunderts 1988 Bestandteil der Bajuwarenausstellung war[34]. Ungeachtet der Vorbehalte gegenüber den zu didaktischen Zwekken eingebrachten Ergänzungen des Gesamtkonturs muß klargestellt werden, daß weder die Zusammengehörigkeit der hier vereinigten Fragmente zu einer einzigen Figur noch die Ergänzung des zu S[ANC]TE SIMO(NE) verbundenen Buchstabenbestandes gesichert ist. Eine Klärung kann hier nur von der Gesamtheit des überlieferten Bestandes ausgehen, wobei zunächst festgehalten sei, daß das geborgene Material an Wandmalereiresten, der komplizierten mehrphasigen Baugeschichte gemäß, maltechnisch, farblich und gegenständlich differenzierbare Komplexe unterscheiden läßt[35]. Die maltechnischen Unterschiede hat eine restauratorische Voruntersuchung und Sortierung ausgewählter Stücke im Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege aufgelistet, eine systematische Beschäftigung mit der Gesamtheit des Materials und dessen Sortierung nach zusammengehörigen Gruppen steht jedoch noch aus.

Leider ist auch für die übrigen Fundkomplexe, insbesondere für die zu Datierungszwecken unentbehrliche Keramik, die Auswertung noch nicht abgeschlossen. Man ist deshalb bis auf weiteres auf knappe Vorberichte Peter Marzolffs zu den Nachgrabungen von 1974 bis 79 angewiesen, deren Ergebnisse einige Probleme der umstrittenen, auf Milojčić fußenden Darstellungen der Baugeschichte zurechtrücken lassen[36]. So ist mittlerweile klargestellt, daß es die einem ersten steinernen Kirchenbau angeblich folgende Holzkirche nie gegeben hat[37]. Auch die sog. große Apsis, die als Bau Ia auf die gesicherte und im Grundriß klar erkennbare Doppelapsis von Bau I gefolgt wäre, ist offenbar Fiktion. Auf die Doppelapsis folgte nach Marzolff ein Rechteckchor[38]. Ein korrekt periodisierter Grundriß, der diesen Erkenntnissen bereits Rechnung trüge, ist jedoch noch nicht greifbar, schon deshalb nicht, weil 1994/95 neuerliche Ausgrabungen westlich des bisher bekannten Komplexes, die durch die Fundamentierung für ein neu errichtetes Schutzdach notwendig wurden, den Westabschluß der Basilika anschneiden konnten und damit weitere Befunde zu synchronisieren und einzuarbeiten sind[39].

Ungeachtet dieses klärenden Zugewinns ist jedoch der Hauptangelpunkt für die Periodisierung der Solnhofer Kirchenbauten, die karolingische Datierung der großen dreischiffigen Basilika, deren Nordschiff die Tumba des als Gründer und Titelheiliger verehrten Sola über-

---

[34] Hermann DANNHEIMER, Zur Ausstattung der Kirchen. In: Kat. Die Bajuwaren. Von Severin bis Tassilo 488–788, Ausst. Rosenheim und Mattsee 1988. München – Salzburg 1988, 299f. mit Abb. 198, 463 zu Kat.nr. R 191.

[35] EXNER, Wandmalerei in Bayern (wie Anm. 1) 99, Abb. 137a-b.

[36] MARZOLFF, Solnhofen (wie Anm. 33); ders., Kellenstrich in allen Etagen. Vorstellung eines Glockenturmes. Architectura 24 (1994) 150–160; zuletzt: ders., Solnhofen und der Heiligenberg bei Heidelberg. In: Wohn- und Wirtschaftsbauten frühmittelalterlicher Klöster (Symposium Zurzach und Müstair 1995), hg. Hans Rudolf SENNHAUSER. Zürich 1996, 107–125.

[37] Vgl. Vorromanische Kirchenbauten. Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen, hg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 3). München 1966–71, 315–317 (Friedrich OSWALD); Nachtragsband. München 1991, 392f. (Werner JACOBSEN).

[38] Freundl. Mitteilung Peter MARZOLFF, Heidelberg, vom 25. 5. 1992; die in den Vorromanischen Kirchenbauten (wie Anm. 37) referierte relative Chronologie der Bauten ist entsprechend zu modifizieren.

[39] Vgl. einstweilen Karl Friedrich ZINK, Die Sola-Basilika – 30 Jahre nach ihrer ersten Freilegung. In: Villa nostra. Weißenburger Blätter für Geschichte, Heimatkunde und Kultur von Stadt und Weißenburger Land 3 (1997) 5–14.

baut und inkorporiert, nach wie vor umstritten[40]. Den von kunsthistorischer Seite wiederholt geäußerten Zweifeln an der Frühdatierung folgend hat Werner Jacobsen 1991 die große Basilika in ihrer überlieferten Gestalt nach der Beurteilung von Bauzier, Stuckplastik und Wandmalerei wieder mit einem Weihedatum des 11. Jahrhunderts in Verbindung gebracht und aus dem Corpus der Vorromanischen Kirchenbauten ausgeschieden[41]. Aus heutiger Sicht darf ergänzend nachgeschoben werden, daß eines der wichtigsten Argumente für die Frühdatierung der nördlichen Kirchenwand, die schriftgeschichtliche Einordnung einer dort aufgemalten Inschrift (Abb. 5b) in das frühere 9. Jahrhundert, kritischer Überprüfung offenbar nicht standhält[42].

Nun ergibt sich aber ein mit dem derzeit publizierten archäologischen Befund nicht auflösbarer Widerspruch zur kunsthistorischen Datierung der Basilika durch die Einbeziehung der Schriftquellen: Nicht so sehr durch die erst in neuzeitlichen Werken überlieferte Nachricht, 819 sei eine dreischiffige Kirche geweiht worden, eine „Basilica ... a fundamentis instaurata" und mit zwei Säulenreihen versehen[43], denn der Wert dieser Aussage ist schon dadurch herabgesetzt, daß dem Datum 819 der Name eines erst zwei Jahrzehnte später amtierenden Bischofs zugeordnet wird[44]; vielmehr durch einen Widerspruch zu der einzigen zeitgenössischen und im ganzen wohl glaubwürdigen Quelle, einem Erhebungsbericht in der Sola-Vita des Ermenrich von Ellwangen[45]. Die Lebensbeschreibung des Hl. Sola selbst wie die Angaben zum Auftritt Karls des Großen in Solnhofen und zahlreiche Wunderberichte bezog der Verfasser aus mündlicher Tradition und damit aus zweiter Hand. Im 10. Kapitel jedoch berichtet er als Augenzeuge von einem an der Nordseite der Kirche gelegenen Grabmal des Sola sowie anschließend, relativ detailgenau, von dem Ereignis einer Reliquienerhebung, zu der er Zeitgenosse war. Demnach wurde mit Zustimmung des Bischofs Altwin von Eichstätt um 838/39 der in einem Erdgrab bestattete Sarkophag des Heiligen gehoben und geöffnet und anschließend an derselben Stelle etwas erhöht wieder beigesetzt[46]. Das offenbar erst seitdem durch eine oberirdische Tumba ausgezeichnete Grab, in der Quelle

---

[40] Die ältere Forschung zusammengefaßt in: Die Kunstdenkmäler von Bayern, Reg.bez. Mittelfranken, Bd. V. Stadt und Bezirksamt Weißenburg, bearb. v. Felix MADER und Karl GRÖBER. München 1932, S. 426–37. – Zur Frühdatierung s. Christian BEUTLER, Das Grab des Hl. Sola. Walraff-Richartz-Jahrbuch 20 (1958) 55–68; ders., Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter. Unbekannte Skulpturen aus der Zeit Karls des Großen. Düsseldorf 1964, 143–153; ders., Die Entstehung des Altaraufsatzes. Studien zum Grab Willibrords in Echternach. München 1978, 85ff.; vgl. dagegen: Victor H. ELBERN, Rez. v. Chr. Beutler, Bildwerke. Zeitschrift für Kunstgeschichte 28 (1965) 261–69 (267f.); Willibald SAUERLÄNDER, Medaillon mit Gestirnsgottheit. In: Kat. Bayern Kunst und Kultur. Ausst. München 1972, 314 Nr. 64; zuletzt: Ulrich ROSNER, Die ottonische Krypta (40. Veröffentlichung der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln). Köln 1991, 103 Anm. 49.

[41] Vorromanische Kirchenbauten (wie Anm. 37), Nachtragsband, 392f. mit Hinweis auf eine vergleichbare Kryptenanlage in Unterregenbach, 10./11. Jh. (ebd. 428ff.); ROSNER, Krypta (wie Anm. 40) 103ff., 278f. mit Datierung „10./11. Jh."; Werner JACOBSEN, Der Klosterplan von St. Gallen und die karolingische Architektur. Entwicklung und Wandel von Form und Bedeutung im fränkischen Kirchenbau zwischen 751 und 840. Berlin 1992, 119.

[42] Vgl. den Beitrag SCHOLZ, unten, S. 43f.

[43] „Qua occasione etiam Basilica ibidem a fundamentis instaurata, ac duplici columnarum ordine aucta, postmodum ac Altuvino Eistetensi Episcopo solemni ritu consecrata est, ut testatur sequens Epigraphe, quam ex veteri membrana eruimus": Johann Friedrich SCHANNAT, Dioecesis Fuldensis Hierarchia. Frankfurt a. M. 1727, cap. XV, S. 142–147 (143).

[44] „Altwin regierte von 837?-847? als Bischof von Eichstätt": Andreas BAUCH, Quellen zur Geschichte der Diözese Eichstätt, Bd. 1 (Eichstätter Studien, N.F. 19). ²Regensburg 1984, 245 Anm. 58.

[45] Ermanricus (Ermenrich von Ellwangen), Sermo de vita S. Sualonis dicti Soli (ca. 840): ed. Oswald HOLDER-EGGER, MGH SS XV, 1. Hannover 1887 (Ndr. 1963), 151–163.

[46] „... carissimus Deo Solus, cuius tu hic ex aquilonali oratorii latere monumentum aspicis ... levavimus sarcofagi operculum ... subtus terram positum ... perspeximus non solum sancti viri ossa integra ... Post haec vero ... statuimus beati viri memoriam aliquantulum altius quam pridem fuisset, non tamen in alio quam pene in eodem loco": ebenda, 162.

„monumentum" genannt, hat er selbst noch gesehen. Falls man auch die freilich toposverhaftete Mitteilung in Betracht ziehen wollte, bei der Öffnung des Sarkophags habe süßer Wohlgeruch die ganze Kirche erfüllt („ut tota basilica suavissime ex eo redoleret impleta")[47], müßte man annehmen, daß die Tumba gegen 840 bereits in den sukzessive nach Westen verlängerten und erweiterten Kirchenbau integriert gewesen wäre. Geht man ferner von der aus kultgeschichtlichen Gründen wahrscheinlichen Beibehaltung des Begräbnisorts aus und berücksichtigt die der Lagebeschreibung des Ermenrich entsprechende Situierung im nördlichen Seitenschiff der Basilika, so müßte die überlieferte Tumba, genauer gesagt die durch fünf nachweisbare Umbauphasen entstandene Konstruktion (Abb. 5a)[48], mit dem in der Quelle von 840 beschriebenen *monumentum* identisch sein. An die Auswertung und Publikation der gesamten Grabungsbefunde wird deshalb auch die Frage zu richten sein, ob es nicht Hinweise dafür gibt, daß eine bereits im frühen 9. Jahrhundert zur Größe der in Teilen erhaltenen Basilika angewachsene Anlage später in den Formen des 10. bis 11. Jahrhunderts erneuert wurde.

Nach diesem langen Exkurs nochmals ein Blick auf die Wandmalereibestände. Ganz grob haben wir es offenbar mit drei deutlich unterscheidbaren Komplexen zu tun:

Erstens mit den Resten eines vermutlich sehr bescheiden ausgestatteten ersten Kirchenbaus, dessen Wände ganz oder überwiegend weiß getüncht waren, zweitens mit der in situ erhaltenen Wandmalerei im nördlichen Seitenschiff der großen Basilika (Abb. 5b), die ich dem 11. Jahrhundert zuweisen und deshalb später behandeln möchte, und drittens mit einem noch ungeordneten Komplex von mehreren hundert farbig gestalteten Fragmenten, die sich nach Mörtelstruktur und -farbigkeit sowie Maltechnik und Motiv in mindestens zwei bis drei Gruppen unterteilen lassen und den Bau- bzw. Umbauphasen III bis IV zuzuweisen wären, darunter auch jene Stücke, die zu der fragmentierten Figur eines Hl. Simon zusammengesetzt wurden (Abb. 4a.b). Die Stücke mit figürlichem Dekor weisen einen mehrschichtigen Farbauftrag über einer als Grundierung aufgebrachten Kalktünche auf, mit weißen Lichtern und Abschattierungen, und zumindest in einem Fall mit einer Art Verdaggio im Inkarnat. Die spärlichen Reste von Faltenzeichnung bei der rekonstruierten Figur geben für eine kunsthistorische Einordnung wenig her. Eine gewisse Weichheit im Duktus könnte ebensosehr für eine Datierung in karolingische Zeit sprechen wie der hohe Anteil von Rosétönen in der Farbpalette. Derlei im Kontext einer Baumaßnahme des frühen 9. Jahrhunderts anzusiedeln, etwa nach dem Übergang der Sola-Cella in Fuldischen Besitz und der Erhebung zur Propstei, würde aus kunsthistorischer Sicht wohl keine Probleme machen. Daß mit dieser auch maltechnisch relativ aufwendigen und professionellen Malerei die Einsiedlerzelle des 8. Jahrhunderts geschmückt gewesen sei, erscheint dagegen wenig glaubwürdig.

Als ältester in situ überlieferter Bestand gemalter mittelalterlicher Inschriften in Bayern dürfen die Reste von Schriftbändern gelten, die in der Ringkrypta von St. Emmeram in Regensburg den Wölbungsansatz der äußeren Ringmauer begleiten (Abb. 6, 8a.b.). Bekanntlich wurden im Ringgang der Emmeramskrypta sowie im Vorjoch des südlichen Eingangs zur Krypta 1952 und 1962–64 punktuelle Freilegungen vorgenommen, die Teile einer unfigürlichen frühmittelalterlichen Ausmalung der Ringkrypta erkennen lassen[49]. Die Such-

---

[47] Ebenda.

[48] Azer ARASLI – Thomas HACKLBERGER, Berichte zur Bauforschung und Befunduntersuchung ... (Ms. masch. 1992; Bayer. Landesamt für Denkmalpflege), 55–71; vgl. EXNER, Wandmalerei in Bayern (wie Anm. 1) Abb. 135 a-f.

[49] Walter HAAS, Max PIENDL und Hans K. RAMISCH, Beiträge zur Baugeschichte von St.Emmeram in Regensburg. Thurn und Taxis-Studien 2 (1962) 127-156, hier: 146–153: Die Wandmalereien in der Ringkrypta und im Verbindungsgang zur Ramwoldkrypta (RAMISCH); Hilde CLAUSSEN und Matthias EXNER, Abschlußbericht der Arbeitsgemeinschaft für frühmittelalterliche Wandmalerei. Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 4 (1990) 261–290 (279–282 mit Abb. 18–21); EXNER, Wandmalerei in Bayern (wie Anm. 1) 102–107 mit Abb. 141–147, 165–169.

schnitte erlauben die Vermutung, daß das Dekorationssystem mit rot, weiß und grau ablinierten Friesen am Wölbungsansatz und entsprechend gefaßten Fensterlaibungen durch die Teilfreilegung weitgehend erfaßt ist (Abb. 7a–b). Zu den Motiven gehören Flechtornamente am Gurtbogen und auf der Innenseite des Ringgangs, Rankendekor im Vorjoch und eben jene gerahmten Schriftbänder am äußeren Wölbungsansatz, die hier angesichts der epigraphischen Fragestellung im Zentrum des Interesses stehen.

Die Buchstaben sind einzeilig in schwarzer Farbe auf das weiße, gelb und rot ablinierte Schriftband gemalt. Ein durch auskristallisierende Salze besonders gefährdeter Abschnitt südlich des Scheitels (Abb. 8b) wurde im Zuge der laufenden Erhaltungsmaßnahmen aus konservatorischen Gründen wieder abgedeckt[50].

Ohne auf die in der Forschung umstrittene Interpretation der aus späterer Überlieferung zusammengetragenen Angaben zur Bautätigkeit des 8. Jahrhunderts einzugehen[51], genügt für die hier zu behandelnden Fragen die Feststellung, daß die erste urkundliche Erwähnung einer „cripta sancti Emmerami" im Jahr 791 einen zuverlässigen terminus ante quem für die Datierung der Ringkrypta bietet[52]. Damit gewinnen jene Nachrichten, denen zufolge Abtbischof Sintpert (768–91) Bauherr der karolingischen Klosterkirche war, an Wahrscheinlichkeit[53]. Restauratorische Befunduntersuchungen zeigten allerdings mittlerweile, daß innere und äußere Mauerschale des Ringgangs nicht gleichzeitig entstanden, sondern der tonnengewölbte Ringgang erst durch eine nachträgliche Zufügung an den inneren Mauerblock geschaffen wurde[54]. Unabhängig von der daraus abzuleitenden Frage, ob die innere Mauerschale demnach noch dem von Sintpert angetroffenen Vorgängerbau zuzuweisen wäre oder ob hier nicht eher eine Zweiphasigkeit des Sintpertbaus vorliegt, genügt in diesem Kontext die Feststellung, daß die Ringkrypta als Bestandteil dieses Sintpertbaus angesprochen werden darf, für den die Überlieferung der Annalen das Baujahr 783 bereithält[55].

Entgegen früheren Angaben handelt es sich bei den Malereien der Ringkrypta nicht um eine freskale Anlage im eigentlichen Sinn, sondern trotz der umfangreich vorhandenen Vorritzungen um eine Kalkseccomalerei über einer – zumindest partiell – sekundär aufgebrach-

---

[50] Zum Konservierungskonzept vgl. Jürgen PURSCHE, Zur Konservierung der frühmittelalterlichen Wandmalereien in der Ringkrypta von St. Emmeram in Regensburg. In: Wandmalerei des frühen Mittelalters. Bestand, Maltechnik, Konservierung, hg. Matthias EXNER (ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees 23). München 1998, 119–128.

[51] Zum Forschungsstand vgl. Vorromanische Kirchenbauten (wie Anm. 37), 273–276 (F. OSWALD); Nachtragsband, 336–339 (W. JACOBSEN); Jochen ZINK, Zur frühen Baugeschichte der ehem. Benediktinerklosterkirche St. Emmeram in Regensburg. In: 1250 Jahre Kunst und Kultur im Bistum Regensburg. Berichte und Forschungen. München – Zürich 1989, 79–176 (87 ff.); ders., Neue Forschungen zur Baugeschichte von St. Emmeram und St. Rupert. In: St. Emmeram in Regensburg. Geschichte – Kunst – Denkmalpflege (Beiträge des Regensburger Herbstsymposiums 1991; = Thurn und Taxis-Studien 18). Kallmünz 1992, 117–162 (125 ff.); Udo OSTERHAUS, Ausgrabungen bei St. Emmeram. In: ebenda, 41–48.

[52] Traditionsnotiz zu einem „sub cripta sancti Emmerammi" vollzogenen Rechtsgeschäft: Die Traditionen des Hochstifts Regensburg und des Klosters St. Emmeram, hg. Josef WIDEMANN (Quellen und Erörterungen zur Bayerischen Geschichte, N. F. 8). München 1943, 5 Nr. 6; Max PIENDL, Fontes monasterii S. Emmerami Ratisbonensis. Bau- und kunstgeschichtliche Quellen. Thurn und Taxis-Studien 1 (1961) 1–183, hier: 16 Nr. 9.

[53] „Sintpertus ... qui beato Emmerammo basilicam novam amplioribus spatiis et propensiore sumptu construxit atque ornavit" (Arnold von St. Emmeram [1. Hälfte 11. Jh.], De miraculis et de memoria S. Emmerammi lib. II. De memoria beati Emmerammi et eius cultorum: ed. Georg WAITZ, MGH SS IV, Hannover 1841 [Ndr. 1982], 543–574, hier: 565); vgl. PIENDL, Fontes (wie Anm. 52), 15 Nr. 8.

[54] Martin MUTH, Bestandsdokumentation Ringkrypta in der Basilika St. Emmeram, Regensburg (Ms. masch. 1993; Bayer. Landesamt für Denkmalpflege, München); s. auch PURSCHE, Zur Konservierung (wie Anm. 50) 124.

[55] Das Datum 783 überliefern u. a. die Annales Ratisponenses (um 1130–67): PIENDL, Fontes (wie Anm. 52), 15 Nr. 8; das daraus abgeleitete Datum um 780/90 auch bei ZINK, Neue Forschungen (wie Anm. 51), 126.

ten Kalktünche[56]. Der Abstand zur Bauzeit scheint dem technischen Befund zufolge aber nur unerheblich zu sein. Geht man von einer Errichtung der Krypta in ihrer überlieferten Gestalt um 783, dem in den jüngeren Annalen überlieferten Datum und einem Abstand der Malerei zur Bauzeit von maximal einer Generation aus, so ergibt sich eine Datierung um 800 oder im frühen 9. Jahrhundert, was aus kunsthistorischer Sicht durchaus plausibel erscheint. Unmittelbare Vergleiche, die diesen Ansatz stützen könnten, sind im Bereich der Wandmalerei bislang allerdings nicht bekannt[57]. Und auch die Buchmalerei, wiewohl durch die Untersuchungen zur Initialornamentik vor- und frühkarolingischer Handschriften des südostbayerischen Raums gut erschlossen, bietet keine überzeugenden Anhaltspunkte[58]. So kommt derzeit allenfalls dem epigraphischen Befund eine genauer datierende Rolle zu, wofür auf den Beitrag von Sebastian Scholz verwiesen wird.

In ottonische Zeit führt am selben Ort die Ausmalung einer zweigeschossigen Außenkrypta, die der aus Trier nach Regensburg gelangte Abt Ramwold östlich an den Chor der karolingischen Klosterkirche anfügen ließ und deren Weihe für das Jahr 980 zuverlässig bezeugt ist[59]. Sie ist durch einen tonnengewölbten Stichgang mit der Ringkrypta verbunden und war offensichtlich mit einem umfangreichen Zyklus figürlicher Wandmalereien ausgestattet, von dem nach dem Verlust der ursprünglichen Oberflächen durch eine tiefgreifende Barockisierung nur noch am Gewölbe dieses Verbindungsgangs einige Reste festgestellt werden konnten[60].

Es handelt sich um eine vom Wölbungsansatz bis zum Scheitel reichende Fläche auf der Nordhälfte der Tonne, die nach Westen durch den Durchbruch zur Ringkrypta, nach Osten durch eine Fensterlaibung begrenzt wird (Abb. 9). Der durch die Freilegung erkennbare Bildausschnitt zeigt unterhalb eines mittig gliedernden Schriftbands zwei Gruppen halbfiguriger, nach Osten gewandter Figuren, deren Zug vorne und hinten von je einem nimbierten Engel geleitet wird, und darüber einen weiteren, ganzfigurigen Engel in fliegender Haltung. Die Identifizierung der Szene ist durch den Inhalt des Inschriftfragments gegeben: Der Mt 25,34 entlehnte Text [...VE]NITE BENEDICTI PATRIS ME[I] [PE]RCIPI[TE...], zu ergänzen wäre „paratum vobis regnum a constitutione mundi", ist Teil der sog. Wiederkunftsrede Jesu mit der Ankündigung des Jüngsten Gerichts und verweist eindeutig auf eine

---

[56] Gewisse Unterschiede resultieren aus der bereits angesprochenen Ungleichzeitigkeit des Trägermaterials: „Gemeinsam ist der gesamten Malerei eine neue Kalktünche als Grundierung, die auf der neuen Putzfläche als Erstfassung und auf dem bereits weißgetünchten Altputz als Zweitfassung zu liegen kam" (PURSCHE, Zur Konservierung [wie Anm. 50] 124 mit Abb. 166, 169 und weiteren Details zum Malprozeß).

[57] Zu einem Vergleich mit ergrabenen gemalten Flechtornamentfragmenten aus Genf, die eine ähnliche farbige Differenzierung der Bänder durch Liniendekor zeigen und dem 8. Jahrhundert zugewiesen werden können, s. EXNER, Wandmalerei in Bayern (wie Anm. 1) Abb. 148.

[58] Vgl. Katharina BIERBRAUER, Die Ornamentik frühkarolingischer Handschriften aus Bayern (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Kl., Abhandlungen N. F. 84). München 1979; dies., Die vorkarolingischen und karolingischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek (Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München, Bd. 1). Wiesbaden 1990; s. auch Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. IX, Lief. 104/104 (1995) Sp. 851–980 (910ff.).

[59] Abt Ramwold aus St. Maximin in Trier begann 978 den Bau einer fünfschiffigen, ursprünglich zweigeschossigen Außenkrypta, die 980 durch Bischof Wolfgang geweiht wurde, s. Notae S. Emmerammi: ed. Oswald HOLDER-EGGER, MGH SS XV, 2. Hannover 1888 (Ndr. 1991), 1094f.; PIENDL, Fontes (wie Anm. 52) 22–25 Nr. 23; vgl. HAAS – PIENDL – RAMISCH, Beiträge (wie Anm. 49) 129–145; Walter HAAS, Zur Ramwoldkrypta bei St. Emmeram in Regensburg. In: 26. Bericht des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege 1967, 39–50; Vorromanische Kirchenbauten (wie Anm. 37), 273–276 (F. OSWALD); Nachtragsband, 336–339 (W. JACOBSEN); ZINK, Baugeschichte (wie Anm. 51) 100ff.; ROSNER, Krypta (wie Anm. 40) 90ff., 245f.

[60] RAMISCH, Wandmalereien (wie Anm. 49) 150ff.; EXNER, Wandmalerei in Bayern (wie Anm. 1) 109–111 mit Abb. 154, 157–159.

Weltgerichtsthematik. Es handelt sich also um Gruppen von Engeln geleiteter Seliger, wie sie zu einer Weltgerichtsdarstellung gehören[61]. Der Vollständigkeit und guten Lesbarkeit wegen vergleiche man das vielleicht berühmteste Beispiel in der Wandmalerei bis zum Ausgang des 11. Jahrhunderts, die Westwand von Sant'Angelo in Formis in Süditalien, wo die Seligen gleich auf zwei Zonen verteilt sind[62]. Sie werden durch dasselbe Bibelzitat geladen, wie das Schriftband des linken Engels zeigt[63]. Wie vollständig das Gerichtsszenarium demgegenüber in St. Emmeram war und wie es auf die Flächen des kleinen Tonnengewölbes verteilt gewesen sein könnte, läßt sich nicht mehr klären. Unmittelbar gegenüber, auf der Südseite der Wölbung, wäre entweder für eine Gruppe Verdammter oder aber für eine zweite Gruppe von Seligen Platz, mit der schon deshalb zu rechnen ist, weil das erhaltene Fragment nur weibliche Figuren zeigt. Geht man deshalb von einer weiteren Gruppe von Seligen aus, so müßte man gleichfalls mit zwei spiegelbildlich angeordneten Gruppen von Verdammten rechnen, vermutlich dann am anderen Ende des Verbindungsgangs. Zur Rekonstruktion des Textpendants, das jenen wohl auf einem gleichartigen Inschriftstreifen zugeordnet war, darf man wiederum nach Sant'Angelo in Formis blicken, wo der rechte Engel das Matthäus-Zitat „Ite maledicti in ignem eternum" entrollt. Unklar bleibt jedoch bereits, an welcher Stelle des Gewölbes der Weltenrichter dargestellt war, ob er von Aposteln und weiteren Figurengruppen begleitet war etc.

Das Wandbild ist durch die Hacklöcher einer jüngeren Überputzung in seiner Lesbarkeit erheblich gestört. Aus maltechnischer Sicht handelt es sich wiederum um Kalkseccomalerei, wobei sich auch hier bei der Begrenzung des Schriftbandes wie bei den Nimben Vorritzungen feststellen lassen[64]. Eine zwingende Verknüpfung mit dem Erstverputz der zum Weihedatum von 980 gehörigen Bauphase läßt sich demnach aus dem Befund selbst nicht ableiten, immerhin ergaben sich aber auch keine Beobachtungen, die dagegen sprechen. Das kunstwissenschaftliche Problem liegt darin, daß sich das durch die Baugeschichte nahegelegte Datum mit Mitteln der vergleichenden Stilkritik kaum erhärten läßt, da andere Wandbilder dieser Epoche aus Südostbayern nicht bekannt sind und die Regensburger Buchmalerei der Zeit offenbar andere Wege geht.

Wo die Malerei der Ramwoldzeit anknüpft, zeigt nichts zuverlässiger als Ramwolds eigenes Bildnis, das er einer den Stil des Codex Aureus aus der Hofschule Karls des Kahlen imitierenden Zierseite einfügen und der karolingischen Prachthandschrift vorbinden ließ

---

61 Zu ähnlichen Gruppen zusammengefaßt sind beispielsweise die Seligen, die an der Westwand der karolingischen Klosterkirche in Müstair von Engeln zum Jüngsten Gericht geleitet werden (2. Viertel 9. Jh.): BIRCHLER, Müstair (wie Anm. 18), 230; Beat BRENK, Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes (= Wiener byzantinische Studien, 3). Wien 1966, 113f. mit Fig. 11 und Abb. 30.

62 Sant'Angelo in Formis (Campania), Basilika (1072–87?): Ottavio MORISANI, Gli Affreschi di S. Angelo in Formis. Cava dei Tirreni 1962, Abb. 66; Francesco Saverio PARADISO, Sant'Angelo in Formis. Capua 1995, Abb. 31; vgl. Otto DEMUS, Romanische Wandmalerei. München 1968, 114–117; Gian Marco JACOBITTI – Salvatore ABITA, La basilica benedettina di Sant'Angelo in Formis. Neapel 1992; Valentino PACE, La pittura medievale in Campania. In: La Pittura in Italia. L'Altomedioevo, hg. Carlo BERTELLI. Mailand 1994, 243–260 (247ff.).

63 MORISANI, Affreschi (wie Anm. 62) Abb. 66; EXNER, Wandmalerei in Bayern (wie Anm. 1) Abb. 156; zur älteren Bildtradition dieser Matthäus-Zitate, deren Wiedergabe wohl fester Bestandteil eines verbreiteten Überlieferungszweiges des westlichen Weltgerichtsbildes war, vgl. Peter K. KLEIN, Zum Weltgerichtsbild der Reichenau. In: Studien zur mittelalterlichen Kunst 800–1250. Festschrift für Florentine Mütherich zum 70. Geburtstag. München 1985, 107–124 (110).

64 PURSCHE, Zur Konservierung (wie Anm. 50) 124f. – Abb. 9 gibt das Wandbild im Zustand der 1998 abgeschlossenen Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen wieder, in deren letzter Phase eine Sicherung der Ränder und eine Beruhigung des Erscheinungsbildes durch Kittung der Hacklöcher erreicht wurde (A. Porst – R. Zenger, Gröbenzell).

(Abb. 10)[65]. Doch weder dieses sozusagen programmatische Bildnis noch die wenigen übrigen Beispiele figürlicher Darstellungen, die von der Frühphase der Regensburger ottonischen Buchmalerei Zeugnis geben, wie das Regelbuch aus Niedermünster[66], lassen in ihrer graphischen Strenge Zusammenhänge mit den vergleichsweise malerischen Formen des Wandbildes erkennen. Und doch kann man Anhaltspunkte für den retrospektiven Charakter dieser Miniaturen auch in der Wandmalerei benennen. Der fliegende Engel über der Inschrift dürfte mit seiner markanten Drehung des Kopfes und dem hoch aufgeblähten Faltenmotiv eine Idee von der dahinterstehenden Vorlagenschicht vermitteln. Beide Gewandstücke, die Tunika wie der Mantel, werden unterhalb von Hüfte bzw. Knie in einem wohlgerundeten Schwung nach hinten geführt und vermitteln so die Vorstellung eines im Fluge vom Wind geblähten Stoffes. Zur Verdeutlichung des Motivs seien die fliegenden Engel des Mariae-Himmelfahrt-Bildes in einem Reichenauer Lektionar des frühen 11. Jahrhunderts aus Hildesheim angeführt, deren hellblaue Tunika-Enden in ganz ähnlicher Weise vom Luftwiderstand aufgebläht erscheinen[67]. Im Detail wirkt die Gewandmodellierung der beiden Reichenauer Engel – dem Stil der späten Liuthar-Gruppe entsprechend – härter als im Wandbild der Regensburger Krypta, doch auch aus der Regensburger Malerei des ausgehenden 10. und frühen 11. Jahrhunderts ist uns diese Art von Illusionismus sonst nicht bekannt. So muß man sich bei der Suche nach möglichen Voraussetzungen an die karolingischen Quellen halten, aus denen man im Skriptorium von St. Emmeram bekanntlich schöpfte. Der Codex Aureus bietet zwar keine motivisch wirklich passende Analogie, aber doch entsprechende Tendenzen, so im Thronbild Karls des Kahlen bei den huldigenden Provinzen „Francia" und „Gotia"[68], deren relative Nähe zum Wandbild insbesondere im Vergleich mit der ottonischen Kopie im Regensburger Sakramentar Heinrichs II. deutlich wird[69]. Es kann kein Zweifel sein, daß das Wandbild der Ramwoldkrypta, wenn man nicht eine völlige Autonomie der Gattungen annehmen will, von den reifen oder späten Werken des Skriptoriums denkbar weit entfernt und folglich so früh wie aus baugeschichtlicher Sicht möglich anzusetzen ist, und das wäre um 980.

In die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts führt uns dagegen die Dedikationsinschrift der Thomaskapelle in der alten Hofhaltung zu Bamberg, die dort 1935 entdeckt, in der Folge freigelegt und gesichert und 1960 abgenommen wurde (Abb. 16)[70].

---

[65] München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000, fol. 1^{r}: Georg LEIDINGER, Der Codex Aureus der Bayerischen Staatsbibliothek in München. München 1921–25 (Faksimile-Ausgabe); vgl. Wilhelm KOEHLER (†) – Florentine MÜTHERICH, Die Karolingischen Miniaturen, Bd. V. Die Hofschule Karls des Kahlen. Berlin 1982, 176f.; Kat. Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters. Ausst. Regensburg 1987. München 1987, 24 (F. MÜTHERICH) und 31 Nr. 13 (U. KUDER) mit Taf. 91; BIERBRAUER, Katalog (wie Anm. 58) 127–131 Kat.nr. 248.

[66] Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Lit. 142, fol. 4^{v}, 5^{v}, 58^{v}, 65^{r}: Kat. Regensburger Buchmalerei (wie Anm. 65) 31 Nr. 14 (U. KUDER) mit Taf. 3, 92.

[67] Hildesheim, Dombibliothek, Hs. 688, Lektionar und Kollektar (Reichenau, um 1010–30), fol. 77^{r}: Kat. Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen. Ausst. Hildesheim 1993. Hildesheim – Mainz 1993, 479–482 Nr. VII-23 (U. Kuder) mit Farbabb. S. 481.

[68] Clm 14000 (wie Anm. 65), fol. 5^{v}: KOEHLER – MÜTHERICH (wie Anm. 65), Taf. 46; Kat. Das Evangeliar Heinrichs des Löwen und das mittelalterliche Herrscherbild (Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskataloge 35). München 1986, Taf. 3; EXNER, Wandmalerei in Bayern (wie Anm. 1) Abb. 155a-b.

[69] München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4456 (Regensburg, 1002–1014), fol. 11^{v}: Kat. Herrscherbild (wie Anm. 68) 44f. Nr. 9 (F. MÜTHERICH) mit Taf. 18; Kat. Regensburger Buchmalerei (wie Anm. 65) 32f. Nr. 16 (U. KUDER) mit Taf. 7.

[70] Bayer. Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (Bamberg, Vorraum zur Altdeutschen Galerie); Farbabb. des 1960 hergestellten Zustands mit den zeittypischen Kittungen, Retuschen und Einstimmungen von Fehlstellen: EXNER, Wandmalerei in Bayern (wie Anm. 1) Abb. 160.

Es handelt sich um eine Weiheinschrift mit pastos aufgesetzten weißen Buchstaben auf purpurfarbenem Grund mit helleren roten Zeilen, die erstmals 1936 durch Rudolf Rauh gelesen, bestimmt und ediert wurde[71]. Sie stammt aus der Apsis der Thomaskapelle, einer ehemals bischöflichen Hauskapelle in der sog. Alten Hofhaltung, deren Anlage im Kern auf Kaiser Heinrich II. zurückgeht[72]. Der ursprünglich längsrechteckige Saalbau mit Apsis wurde nach einem Brand im Jahre 1185 durchgreifend verändert, das Apsismauerwerk zugunsten eines höhergelegenen querrechteckigen Raumes, der späteren Katharinenkapelle, teilweise abgetragen und verfüllt. Durch die Höherlegung des Niveaus blieb im unteren Bereich der Putz des Apsismauerwerks erhalten, wo die durch Heinrich Mayer angelegten Sondagen mit dem Abtrag des Füllmaterials die Freilegung der Inschrift erreichten[73]. Sie befand sich axial über einem Altar, die Unterkante des Schriftfeldes etwa 2m über dem Bodenniveau. Die Erhaltung war schon bei der Freilegung fragmentarisch, da der entscheidende obere Teil wohl bereits durch die romanische Reduktion des Apsismauerwerks zerstört worden war. Für die maltechnischen Angaben ist man derzeit noch auf die Mitteilungen der Erstveröffentlichung von Mayer und Rauh angewiesen, da zu den mit der Abnahme verbundenen Maßnahmen von 1960 bislang keine Dokumentation aufgefunden werden konnte und die jüngsten restauratorischen Untersuchungen durch Mitarbeiter der Schlösserverwaltung noch nicht abgeschlossen wurden[74]. Träger der Malerei ist eine sekundär auf die bauzeitliche Putzoberfläche aufgesetzte Mörtelschicht, deren geglättete Oberfläche offenbar noch eine weitgehend freskale Abbindung des roten Rahmen- und Liniensystems ermöglichte. Zwischen den Zeilen wurde flächig der purpurfarbene Grund aufgebracht, bei dem es sich nach Mitteilung von Staschull und Häfner um mit Pflanzenschwarz ausgemischten roten Ocker handelt. Darüber liegen pastos die weißen Buchstaben der als Kalkmalerei aufgebrachten Inschrift, die offenbar auf die Weihehandlung Papst Benedikts VIII. Bezug nimmt, dessen Besuch in Bamberg für den April 1020 gesichert ist. Für Fragen der Lesung und des Inhalts sowie der damit verbundenen Datierungsfrage wird auf den Beitrag von Sebastian Scholz verwiesen; zum Typus der in die Monumentalmalerei übertragenen Purpurinschrift läßt sich aus kunsthistorischer Sicht anmerken, daß dieser Gebrauch zwar ungewöhnlich und mit dem hier vorgestellten Beispiel nördlich der Alpen wohl erstmals belegt ist, jedoch durchaus auf ältere Beispiele aus Italien zurückgeführt werden kann.

Prominentestes Beispiel ist die monumentale griechische Inschrift aus der Zeit Papst Johannes VII. (705–707) an der Apsiswand des Chores von S. Maria Antiqua in Rom, wo angesichts der deutlich dunkelroten Färbung des Grundes bereits Per Jonas Nordhagen die

---

[71] Rudolf RAUH, Die Dedikationsinschrift der Thomaskapelle in der Alten Hofhaltung zu Bamberg. Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1936, 202–204; vgl. dazu Dedicationes Bambergenses. Weihenotizen und -urkunden aus dem mittelalterlichen Bistum Bamberg, hg. Wilhelm DEINHARDT (Beiträge zur Kirchengeschichte Deutschlands, 1). Freiburg i.B. 1936, 6 Nr. 4.

[72] Zum baulichen Befund s. Vorromanische Kirchenbauten (wie Anm. 37), 33 (F. OSWALD); vgl. jetzt Walter BURANDT, Die Baugeschichte der Alten Hofhaltung in Bamberg, Bamberg 1998.

[73] Heinrich MAYER, Neue Forschungen auf dem Domberg zu Bamberg. Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1936, 199–202; ders., Bamberger Residenzen. Eine Kunstgeschichte der Alten Hofhaltung, des Schlosses Geyerswörth, der Neuen Hofhaltung und der Neuen Residenz zu Bamberg (Bamberger Forschungen und Abhandlungen, 1). München 1951, 18–21 mit Abb. 5f.; BURANDT, Baugeschichte (wie Anm. 72), 76–80, 142 mit Abb. 58, 63, 145; Handskizzen Mayers, die heute in der Staatsbibliothek Bamberg verwahrt werden (Msc. misc. 15[c]: Katalog der Handschriften der Staatsbibliothek Bamberg, Bd. 4. Wiesbaden 1966, 54; freundl. Hinweis Renate Baumgärtel, Bamberg), bieten leider keine ergänzende Information (freundl. Mitteilung Bernhard Schemmel, Bamberg).

[74] Auf mündliche Mitteilungen der Restauratoren Klaus Häfner und Matthias Staschull (Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München) bei einem gemeinsamen Werkstatt-Termin am 16. 2. 1999 darf ich mich im Folgenden dankbar beziehen. Eine Publikation der Untersuchungsergebnisse durch Häfner und Staschull ist vorgesehen.

Imitation einer Silberschrift auf Purpurgrund vermutet hat[75]. Daß auch ein zweites Beispiel, die Inschrift im sog. Tempietto von Cividale (Abb. 11), innerhalb einer Ausmalung mit deutlichen Byzantinismen überliefert ist, dürfte wohl kein Zufall sein[76]. Wie in diesen älteren, byzantinisch geprägten Beispielen die Purpurfarbigkeit des Grundes imaginiert wurde, ist nicht untersucht.

So bleibt abschließend noch auf das eingangs aus dem Kontext karolingischer Denkmäler ausgeschiedene Wandbild an der Nordwand der Sola-Basilika in Solnhofen zurückzukommen, das wir mit jenem Neu- oder tiefgreifenden Umbau der Klosterkirche in Verbindung bringen wollen, der zwischen 1065 und 1071 durch Bischof Gundekar II. von Eichstätt geweiht wurde[77].

Es handelt sich um einen schmalen, nur etwa 80 cm breiten Bildstreifen von ca. 2 m Höhe an der Innenseite der Nordwand, am östlichen Ende der Tumba, der bis zum Beginn der Bauuntersuchungen in den 60er-Jahren durch einen nachmittelalterlichen nord-südlichen Mauerzug in Gestalt einer Doppelarkade abgedeckt war und so Spuren der im übrigen bereits vergangenen frühmittelalterlichen Oberflächen bewahrte[78]. Zu Tage kamen die Reste einer figürlichen roten Pinselzeichnung, deren Lesbarkeit sich im wesentlichen auf den Nachweis einer Gruppe dicht gedrängter, nach Osten gewandter Figuren über einem Inschriftfragment beschränkt (Abb. 5b). Die Bernhard Bischoff verdankte Lesung der auf den Eichstätter Bischof Altwin bezogenen Inschrift belegte den thematischen Zusammenhang mit der Vita des Hl. Sola[79].

Die erheblichen kunsthistorischen Probleme, den Stil der fragmentierten Zeichnung mit den überlängten Gestalten und knickbrüchigen Falten im frühen 9. Jahrhundert unterzubringen, veranlaßten in den Jahren 1992/93 restauratorische Nachuntersuchungen des Landesamts für Denkmalpflege. Wichtigstes Ergebnis ist der Nachweis einer sekundären Aufbringung der Malerei und ihrer Trägerschicht, d.h. einer definitiven chronologischen Trennung von Architektur und Malerei, ohne daß der zeitliche Abstand allerdings technisch näher definierbar wäre. Demnach wies das Bruchsteinmauerwerk zunächst eine Pietra-rasa-Oberfläche auf, die bereits verschmutzt war, als eine – offenbar ungefaßte – erste Putzglätte aufgebracht wurde[80]. Verschmutzungsspuren in erst vom Restaurator getrennten Schichtenpaketen sichern auch dieser Ebene einen gewissen Bestand, bevor eine zweite Putzschicht aufgebracht

---

[75] Per Jonas NORDHAGEN, The frescoes of John VII (A.D. 705–707) in S. Maria Antiqua in Rome (Acta ad Archaeologiam et artium historiam pertinentia, 3). Rom 1968, 47 mit Taf. LXVIf.; s. auch Carlo BERTELLI, La pittura medievale a Roma e nel Lazio. In: Ders., L'Altomedioevo (wie Anm. 14) 211.

[76] Carlo Guido MOR, La grande iscrizione dipinta del Tempietto Longobardo di Cividale. Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, ser. altera in 8°, 2 (1982) 95–122; zur umstrittenen Datierung der Ausmalung, die auch hier als zweite Gestaltungsphase offenbar von der Bauzeit abgerückt werden muß, vgl. Hans-Peter L'ORANGE – Hjalmar TORP, Il Tempietto longobardo di Cividale (Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia VII/1, 2, 3). Rom 1977–79; Adriano PERONI, Frühmittelalterlicher Stuck in Oberitalien. Offene Fragen. In: Stuck des frühen und hohen Mittelalters. Geschichte, Technologie, Konservierung, hg. Matthias EXNER (ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees, 19). München 1996, 25–36; Paolo CASADIO, Teresa PERUSINI und Piera SPADEA, Zur Stuckdekoration des „Tempietto Longobardo" in Cividale: Technische und naturwissenschaftliche Untersuchungsergebnisse. In: ebd. 37–51 (mit der älteren Lit.).

[77] Vgl. Brun APPEL, Die Altar- und Kirchenweihen der Bischöfe Gundekar und Otto. In: Das „Pontifikale Gundekarianum". Faksimile-Ausgabe des Codex B4 im Diözesanarchiv Eichstätt. Kommentarband, hg. Andreas BAUCH und Ernst REITER. Wiesbaden 1987, 148ff., hier: 166 (fol. 60^{r},Sp. a: „Solenhouen").

[78] Zum Vorzustand vgl. Kunstdenkmäler von Mittelfranken (wie Anm. 40) Abb. 323.

[79] Briefliche Mitteilung an Milojčić vom 25. 4. 1961: BEUTLER, Bildwerke (wie Anm. 40) 148f. (mit Beschreibung des Freilegungszustandes); MILOJČIĆ, Ergebnisse (wie Anm. 33) 152; ders., Propstei Solnhofen (wie Anm. 33) 298.

[80] Thomas HACKLBERGER, Berichte zur Bauforschung und Befunduntersuchung der Tumba und Nordmauer-Südseite im nördlichen Seitenschiff (Ms. masch. 1992; Bayer. Landesamt für Denkmalpflege), 63.

wurde, die durch eine horizontale Putzkante oberhalb der Tumba ihren zonenweisen Auftrag von oben nach unten im Sinn klassischer Pontate erkennen läßt[81]. Sie war bereits restlos abgebunden und trocken, als eine sämig-dickschichtige Kalktünche aufgebracht wurde, die zum eigentlichen Träger von Malerei und Inschrift wurde. Fehlstellen in dieser teilweise offenbar bereits reduzierten Schicht wurden zu Beginn des Malvorgangs durch eine dünne, lasurartige Kalktünche ausgeglichen, und nur mit dieser Kalktünche ging die rote Pinselzeichnung eine in Ansätzen freskale Bindung ein. – Dem entspricht, daß die Restauratoren in der Chronologie der Tumbabauphasen zwei ältere Zustände rekonstruieren konnten, die der Ebene mit der Pinselzeichnung zeitlich vorangehen, was in einer maltechnischen Übereinstimmung farbiger Dekorationsreste der dritten Tumba-Phase mit der Pinselzeichnung der Nordwand eine Bestätigung findet[82]. – Wir können die Malereireste demnach weitgehend losgelöst von der eingangs referierten Debatte um die Datierung der Architektur betrachten.

Es handelt sich, dem zweizonigen Putzauftrag gemäß, um ein Bildsystem mit zwei Registern bildlicher Darstellungen, die durch ein horizontales Inschriftband getrennt sind[83]. Die Figurengruppe über dem Schriftzug dürfte zu der Inschrift gehören und deshalb auf jene [NU]NCII zu beziehen sein, die zu einem Bischof geschickt sind, dessen Name zu Altuin ergänzt werden darf. Da sich die Darstellung in unmittelbarer Umgebung der Tumba befindet, darf man annehmen, daß sie sich auf die durch Ermenrich von Ellwangen so ausführlich überlieferte Reliquienerhebung bezieht, für die, wie ausdrücklich berichtet wird, das Einverständnis des Bischofs Altwin von Eichstätt eingeholt wurde[84]. Vermutlich ist dies der konkrete Inhalt der Szene, an die sich demnach nach Westen und Osten weitere Episoden der Sola-Vita anschlossen.

Im Grunde ergibt sich damit schon aus der Deutung ein Argument gegen die ältere Frühdatierung, denn sofern illustrierte Viten lokaler Heiliger überhaupt ein Gegenstand der karolingischen Malerei waren, dürfte die im mittleren 9. Jahrhundert von einem Zeitgenossen erst aufgezeichnete Reliquienerhebung kaum gleichzeitig schon bildwürdig gewesen sein. Für das mittlere 11. Jahrhundert jedoch könnte man sich eine illustrierte Redaktion der Vita am Ort des verehrten Heiligengrabes durchaus vorstellen, und in diese Zeit dürfte am ehesten auch eine Figurengruppe gehören, die den Fragmenten von Solnhofen in Proportion und Faltenzeichnung recht nahesteht: es handelt sich um Fragmente einer ungedeuteten Szene in der Apsis der Einhard-Basilika von Steinbach im Odenwald, die von den Resten der karolingischen Ausmalung am Obergaden zu trennen sind[85].

Mit einer Revision des paläographischen Urteils scheint sich zumindest für diesen Rest einer nachträglichen Ausmalung der Sola-Basilika die Argumentationskette für die Spätdatierung einigermaßen zu runden.

---

[81] Jürgen PURSCHE, Gutachten der Restaurierungswerkstätten zu den Wandmalereien der Sola-Basilika vom 11. 5. 1992 (Ms. Masch; Bayer. Landesamt für Denkmalpflege), S. 3.

[82] HACKLBERGER, Berichte zur Bauforschung (wie Anm. 80) 64 ff.

[83] Zum Nachweis einer Vorlinierung des Schriftbandes mittels Schnurschlag (Farbspritzer) s. PURSCHE, Gutachten Sola-Basilika (wie Anm. 81) 15.

[84] S. oben, S. 22 mit Anm. 45 f.

[85] S. CLAUSSEN – EXNER, Abschlußbericht (wie Anm. 49) 283–85 (mit der älteren Lit.); vgl. Thomas LUDWIG, Otto MÜLLER, Irmgard WIDDRA-SPIESS, Die Einhards-Basilika in Steinbach bei Michelstadt im Odenwald, hg. Landesamt für Denkmalpflege Hessen unter Mitwirkung der Einhard-Arbeitsgemeinschaft e. V. Mainz 1996, 172 ff., Taf. 72–76; Stefan SCHOPF, Die Wandmalereien der Einhardsbasilika in Steinbach. Untersuchungen zum Bestand an historischen Putzen, Fassungen und Malschichten. In: Wandmalerei des frühen Mittelalters. Bestand, Maltechnik, Konservierung, hg. Matthias EXNER (ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees, 23). München 1998, 75–83 mit Abb. 107, 110.

Sebastian Scholz

Gemalte monumentale Inschriften.

Paläographische Einordnung ausgewählter frühmittelalterlicher Denkmäler aus Bayern

Die für diesen Beitrag ausgewählten gemalten Inschriften sind bisher keiner eingehenden paläographischen Analyse unterzogen worden. Es handelt sich um die Inschriften der Ringkrypta und ihres Verbindungsganges in St. Emmeram in Regensburg, um die Weiheinschrift der Thomaskapelle in der Alten Hofhaltung in Bamberg sowie um eine Inschrift aus der Solabasilika in Solnhofen. Ihre Datierung erfolgte bisher vor allem aufgrund baugeschichtlicher oder formaler Kriterien. Für alle maltechnischen und kunsthistorischen Probleme sei jedoch auf den Beitrag von Matthias Exner in diesem Band verwiesen. Hier wird nun zu prüfen sein, ob mit Hilfe einer paläographischen Untersuchung tragfähige Datierungskriterien gewonnen werden können und wie diese sich zu den bisherigen Erkenntnissen verhalten. Die paläographische Einordnung der Inschriften stellt methodisch allerdings ein erhebliches Problem dar. Im 9., 10. und 11. Jahrhundert stehen nur sehr wenige sicher datierte Wandmalereiinschriften zum Vergleich zur Verfügung[1], und auch sicher datierte Monumentalinschriften aus anderen Bereichen sind rar. Zudem beginnen sich die Schriftformen ab dem Ende des 9. Jahrhunderts vom Schriftideal der karolingischen Kapitalis zu entfernen. Diese Entwicklung ist sprunghaft und regional verschieden, wodurch ein Vergleich weiter erschwert wird. Es hat sich allerdings immer wieder gezeigt, daß die Buchstabenformen in Inschriften von den Auszeichnungsschriften der Codices beeinflußt sein können oder sogar direkt von ihnen abhängen[2]. Deshalb wird hier der Vergleich von Inschriften und Handschriften eine wichtige Rolle spielen.

I. Die Inschrift des Verbindungsganges der Ringkrypta von St. Emmeram

In der Ringkrypta der ehemaligen Benediktinerklosterkirche St. Emmeram in Regensburg wurden in den Jahren 1952 und 1962 bis 1964 Fragmente von Wandmalereiinschriften am

---

[1] So ist die Datierung der Tituli der Wandbilder von Reichenau-Oberzell in ottonische Zeit erst kürzlich durch W. BERSCHIN, Die Tituli der Wandbilder von Reichenau-Oberzell St. Georg. Mittellateinisches Jahrbuch 29 (1994) 3–17, vor allem aufgrund einer sprachlichen und metrischen Analyse in Frage gestellt worden. Eine grundlegende paläographische Analyse der Tituli liegt bis jetzt nicht vor. Sie ist allerdings wegen der wiederholten Übermalung und Restaurierung des ursprünglichen Buchstabenbestandes auch nur mit großen Schwierigkeiten durchführbar. Ein Vergleich mit Inschriften in Metall, wie etwa der Inschrift des Trierer Petrusstabes, ist problematisch, weil die besondere Fertigungstechnik hier oft zu einer anderen Ausformung der Buchstaben führt; zum Petrusstab vgl. demnächst Die Inschriften der Stadt Trier, gesammelt und bearbeitet von R. FUCHS (Die Deutschen Inschriften) (in Bearbeitung).

[2] Zum Einfluß handschriftlicher Vorlagen auf Inschriften vgl. R. RAUH, Die Dedikationsinschrift der Thomaskapelle in der Alten Hofhaltung zu Bamberg. Deutsche Kunst- und Denkmalpflege 1936, 202–204, hier 202; R. BAUMGÄRTEL-FLEISCHMANN, Der Sternenmantel Kaiser Heinrichs II. und seine Inschriften. In: Epigraphik 1988, hg.: W. KOCH (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Denkschriften, 213) Wien 1990, 105–125, hier 122–124; J. HIGGITT, The Stone-Cutter and the Scriptorium. In: ebd. 149–161; Die Inschriften der Stadt Worms, gesammelt und bearbeitet von R. FUCHS (Die Deutschen Inschriften 29) Wiesbaden 1991, Nr. 4; Die Inschriften des Landkreises Bergstraße, gesammelt und bearbeitet von S. SCHOLZ (Die Deutschen Inschriften 38) Wiesbaden 1994, Nr. 2; S. SCHOLZ, Karolingische Buchstaben in der Lorscher Torhalle. Versuch einer paläographischen Einordnung. In: Inschriften bis 1300. Probleme und Aufgaben ihrer Erforschung. Referate der Fachtagung für mittelalterliche und frühneuzeitliche Epigraphik, Bonn 1993, hg.: H. GIERSIEPEN und R. KOTTJE (Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften 94) Opladen 1995, 103–123, hier 121–123; W. KOCH, Auszeichnungsschrift und Epigraphik. Zu zwei Westschweizer Inschriften der Zeit um 700 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 1994, Heft 6) München 1994.

nord-östlichen (B) und am südlichen Teil (C) der Außenmauer sowie im Verbindungsgang zur Ramwoldkrypta (A) freigelegt[3]. Am Anfang der Untersuchung soll die paläographische Analyse der Inschrift aus dem Verbindungsgang (A) stehen (Abb. 9), da von ihr auch Aufschlüsse über die Zeitstellung der beiden anderen Inschriftenfragmente zu erwarten sind.

Die Ramwoldkrypta wurde nach den „Notae sancti Emmerammi", die im 15. Jahrhundert wohl aus älteren Quellen kompiliert wurden, im Jahr 980 geweiht[4]. Durch Beschreibungen aus den Jahren 993[5] und 1037[6] ist die Existenz der Ramwoldkrypta für diese Zeit belegt, womit auch die Existenz des Verbindungsganges gesichert ist, da er den einzigen Zugang zur Ramwoldkrypta bildet. Die Inschrift könnte allerdings auch in späterer Zeit auf die Wand des Verbindungsganges gemalt worden sein, da die Buchstabenformen ihrem Typ nach bis in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts möglich sind.

Die Buchstaben (Buchstabengröße 6,5 cm) der Inschrift (A) stehen in Weiß auf einem rötlich-braunen Band. Die Inschrift ist einzeilig geschrieben. Die einzelnen Wörter sind voneinander abgesetzt, ohne daß Worttrenner zu erkennen sind. Der noch lesbare Text lautet:

A [... VE]NITE[7] BENEDICTI PATRIS ME[I] [PE]RCIPI[TE ...][8]

Die Inschrift ist mit breiter Strichstärke in einer wuchtigen Monumentalkapitalis ohne Unzialbuchstaben geschrieben. Die Linksschrägenverstärkung ist außer bei *M* nicht mehr eindeutig zu erkennen, doch scheinen auch *A* und *N* mit Linksschrägenverstärkung gebildet zu sein. Alle Bögen weisen deutliche Bogenverstärkungen auf. Das *A* ist leicht trapezförmig mit geradem Mittelbalken. Möglicherweise trägt es einen nach links überstehenden Deckbalken. Das *E* zeigt drei gleich lange Balken, die am Ende zu Sporen ausgezogen sind. Der Mittelteil des *M* steht auf der Zeilenmitte, der Bogen des *P* ist geschlossen, und die Cauda des *R* setzt am Schnittpunkt von Bogen und Haste an. Sie ist ganz leicht konkav gebogen und in *PERCIPITE* weiter nach rechts verlängert als in *PATRIS*. Die Sporen an den Hasten- und Balkenenden sind nur schwach ausgeprägt und fehlen bei manchen Buchstaben ganz[9].

Bei der Bedeutung des Skriptoriums von St. Emmeram kann man davon ausgehen, daß in der Inschriftenproduktion Einflüsse des Skriptoriums sichtbar werden. Um zu einer tragfähigen Aussage zu gelangen, werden hier deshalb im wesentlichen Handschriften und Inschriften der fraglichen Zeit aus Regensburg zum Vergleich herangezogen.

Dem Codex aureus aus St. Emmeram ist nach seiner Restaurierung ein Einzelblatt mit dem Bild des Abtes Ramwold vorangestellt worden (fol. I r) (Abb. 10). Eine Beischrift im Rahmen des Bildes vermerkt, daß der Codex unter Abt Ramwold restauriert wurde. In zwei gerahmten Zierfeldern über und unter dem Bild des Abtes steht die Namensbeischrift:

---

[3] Vgl. M. EXNER in: H. CLAUSSEN und M. EXNER, Abschlußbericht der Arbeitsgemeinschaft für frühmittelalterliche Wandmalerei. Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 2 (1990) 261–290, hier 279–282.

[4] MGH SS 15,2, 1094.

[5] M. PIENDL, Fontes monasterii s. Emmerami Ratisbonensis, Bau- und kunstgeschichtliche Quellen. In: Quellen und Forschungen zur Geschichte des ehemaligen Reichsstiftes St. Emmeram in Regensburg, hg.: M. PIENDL (Thurn und Taxis-Studien 1) 1961, 1–183, hier 25, Nr. 24.

[6] Arnold, De miraculis et memoria beati Emmerami libri duo (Migne Patrologia Latina 141, 1056 f.).

[7] Die Buchstaben *VE* sind undeutlich, aber noch lesbar.

[8] Mt 25,34.

[9] Die paläographische Analyse beruht auf einer Autopsie der Inschriften, die ich am 5. Januar 1995 zusammen mit Herrn Dr. Matthias Exner, München, vorgenommen habe. Die Photos zeigen in mancher Hinsicht ein täuschendes Bild der Inschriften, so daß die paläographische Analyse nur am Original in allen Punkten nachvollzogen werden kann.

RAMVOLDVS/INDIGN(VS) ABBAS (Ramwold, der unwürdige Abt)[10]. Ramwold war seit 975 Abt von St. Emmeram und starb am 17. Juni 1000[11]. In dieser Zeit muß also auch die Restaurierung erfolgt sein. Die Namensbeischrift in den Zierfeldern ist in einer wuchtigen Monumentalkapitalis mit breiter Strichstärke geschrieben worden. Die Buchstaben *A, M, N* und *V* sind mit Linksschrägenverstärkung gebildet, wobei die Ausprägung der Verstärkung bei *N* und *V* nicht einheitlich ist. Alle Bögen zeigen deutliche Bogenverstärkungen. Das leicht trapezförmige *A* trägt einen geraden Mittelbalken sowie einen sehr dünnen, nach beiden Seiten überstehenden Deckstrich. Der Mittelteil des *M* reicht nicht ganz bis auf die Grundlinie, und die gerade Cauda des *R* setzt am Schnittpunkt von Bogen und Haste an. Die große Ähnlichkeit zu den Buchstaben der Wandmalereiinschrift des Verbindungsganges wird zunächst in der Gestaltung der einzelnen Buchstaben sichtbar, die nur in dem etwas tiefer gezogenen Mittelteil des *M* und der geraden Cauda des *R* kleinere Abweichungen zeigen[12]. Gerade der Unterschied beim *R* kann aber kein Gegenargument sein, da die Inschriften der Zeit um 1000 in der Regel eine starke *R*-Varianz aufweisen. Auch die Flächigkeit der Buchstaben mit ihren breiten Hasten und den deutlich verstärkten Bögen ist der Inschrift und der Buchschrift gemeinsam. Eine weitere auffallende Parallele besteht darin, daß die Sporen an den Hasten- und Balkenenden auch in der Ramwoldbeischrift meist nur schwach ausgeprägt sind und bei einigen Buchstaben sogar ganz fehlen.

Ebenfalls mit der Wandmalereiinschrift vergleichbare Buchstabenformen weist das Sakramentar König Heinrichs II. auf, das zwischen 1002 und 1014 in St. Emmeram entstand[13]. Als Beispiele seien hier besonders die Seiten genannt, welche die Krönung Heinrichs (fol. 11 r)[14], den thronenden König (fol. 11 v) (Abb. 12), die Frauen am Grab (fol. 15 v) sowie die Hand Gottes (fol. 21 r) zeigen. Ein wesentlicher Unterschied zu der Wandmalereiinschrift und dem Einzelblatt aus Clm. 14000 besteht darin, daß die Auszeichnungskapitalis in Clm. 4456 stark mit unzialen Buchstaben vermischt ist. Betrachtet man die Kapitalisbuchstaben jedoch isoliert, ergeben sich auffallende Übereinstimmungen mit den vorgenannten Beispielen. Die Kapitalisbuchstaben weisen eine breite Strichstärke auf, das fast spitze *A* ist mit Linksschrägenverstärkung gebildet und trägt einen geraden Mittelbalken sowie einen dünnen, nach links überragenden Deckstrich. Die Bögen des *B* sind flach, weshalb hier die Verstärkung fehlt, die bei den stärker gerundeten Bögen von *C, D, G, O, P, Q, R* und *S* vorhanden ist[15].

---

[10] Bayer. Staatsbibl. Clm. 14000; vgl. G. SWARZENSKI, Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts, Leipzig 1901, ND Stuttgart 1969, 30 ff.; U. KUDER, Die Handschriften (ottonische Zeit). In: Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters. Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg, München 1987, Kat.-Nr. 13 mit Taf. 91; Schreibkunst. Mittelalterliche Buchmalerei aus dem Kloster Seeon, hg.: J. KIRMEIER, A. SCHÜTZ, E. BROCKHOFF (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 28) Regensburg 1994, 49 mit Abb.; H. KELLER, Das Bildnis Kaiser Heinrichs im Regensburger Evangeliar aus Montecassino (Bibl. Vat., Ottob. lat. 74). Zugleich ein Beitrag zu Wipos Tetralogus. Frühmittelalterliche Studien 30 (1996) 173–214, hier 191 f.

[11] Ch. RÄDLINGER, Ramwold. In: Lexikon des Mittelalters 7 (1995) 432 f.

[12] Überraschenderweise findet sich ein dem *R* der Inschrift vergleichbares *R* in der Kapitalis Rustica der Rahmenbeischrift beim zweiten *R* von *RENOUAUERAT*.

[13] Bayer. Staatsbibl. Clm. 4456; vgl. A. CHROUST, Monumenta palaeographica. Denkmäler der Schreibkunst im Mittelalter, Serie I, Bd. 1, Lief. 3, Taf. 3, München 1907, Abb. von fol. 60 r; Regensburger Buchmalerei (wie Anm. 10) Kat.-Nr. 16 mit Taf. 6–8 und Taf. 94; H. HOFFMANN, Buchkunst und Königtum im ottonischen und frühsalischen Reich (Schriften der MGH 30,1) Stuttgart 1986, 293 f.

[14] Zur Darstellung und zur Leserichtung der Hexameter vgl. U. KUDER, Bischof Ulrich von Augsburg in der mittelalterlichen Buchmalerei. In: Bischof Ulrich von Augsburg 890–973. Seine Zeit – sein Leben – seine Verehrung. Festschrift aus Anlaß des tausendjährigen Jubiläums seiner Kanonisation im Jahre 993, hg.: M. WEITLAUFF (Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte 26/27) 1993, 413–482, hier 415–426.

[15] Das kapitale *D* kommt nur auf fol. 21 r einmal vor. Es ist sonst auf den hier behandelten Seiten immer unzial.

Das *E* besitzt drei gleich lange Balken, die allerdings etwas schlanker sind als in der Wandmalereiinschrift. Der Mittelteil des mit Linksschrägenverstärkung gebildeten *M* reicht bis zur Zeilenmitte. Es gleicht in seiner Form fast vollständig jenem der Wandmalereiinschrift. Bei *N* und *V* ist die Linksschrägenverstärkung deutlich ausgeprägt, und die gerade Cauda des *R* setzt am Schnittpunkt von Bogen und Haste an. Die Ausprägung der Sporen an den Hasten- und Balkenenden ist sehr unterschiedlich. Bei manchen Buchstaben sind die Sporen stark ausgezogen, bei anderen Buchstaben nur angedeutet. Einzelne Buchstabenformen weisen somit große Ähnlichkeiten zu der Wandmalereiinschrift auf, doch sind die Übereinstimmungen insgesamt nicht so groß wie bei der zuvor besprochenen Handschrift[16].

Das vermutlich zwischen 1027 und 1042 in Regensburg entstandene Uta-Evangelistar weist bereits klar erkennbare Unterschiede zu der Wandmalereiinschrift auf (Abb. 13)[17]. Die wuchtigen Kapitalisbuchstaben sind mit breiten Strichen geschrieben, die Sporen stark ausgezogen, und auch die Verbreiterung der freien Hastenenden wird deutlich betont. Die Kapitalis ist mit unzialem *D, E, Q* und *U* vermischt[18]. Unterschiede lassen sich vor allem bei folgenden Buchstaben feststellen: Beim *A*, das wieder leicht trapezförmig ist, steht der Deckstrich nach beiden Seiten über. Beim *C*, das mit relativ kurzen Bogenenden gebildet ist, steht die nicht mehr aus der Rundung des Bogens konstruierte Bogenverstärkung bereits an der Grenze zur Bogenschwellung. Die gerade Cauda des *R* setzt nicht im Schnittpunkt von Bogen und Haste, sondern in der Mitte des unteren Bogenabschnitts an. Insgesamt gewinnt die Schrift des Uta-Evangelistars dadurch einen Duktus, der sich von den zuvor genannten Beispielen erkennbar abhebt. Ganz ähnliche Schriftmerkmale zeigt auch das wohl ebenfalls zwischen 1027 und 1042 in Regensburg entstandene Evangeliar Heinrichs III. aus Montecassino[19].

Als nächstes sollen die in St. Emmeram vorhandenen Steininschriften des 11. Jahrhunderts betrachtet werden[20]. An der Südwand der Ramwoldkrypta ist das Epitaph Ramwolds angebracht, das unmittelbar nach seinem Tod im Jahre 1000 entstanden sein dürfte (Abb. 14). Die Inschrift ist in einer breiten Monumentalkapitalis geschrieben, die nur einen Unzialbuchstaben aufweist[21]. Die Buchstaben *A, M, N* und *V* sind mit Linksschrägenverstärkung gebildet. Das *A* kommt sowohl in der leicht trapezförmigen als auch in der spit-

---

[16] Die wesentlich größer geschriebene Kapitalis der übrigen Zierseiten weist allerdings einen anderen Duktus auf. Die Buchstaben sind schlanker und besser proportioniert, vgl. die Abb. bei SWARZENSKI, Buchmalerei (wie Anm. 10) Taf. VI, 16; Taf. IX, 22; Taf. X, 23 u. 24.

[17] Bayer. Staatsbibl. Clm. 13601; zum Vergleich wurden die Seiten fol. 2r (Madonna mit der Äbtissin Uta als Stifterin), fol. 3v (Kreuzigung mit Symbolfiguren), fol. 4r (Messe des hl. Erhard) und fol. 59v (Evangelist Lukas) herangezogen, vgl. SWARZENSKI, Buchmalerei (wie Anm. 10) Taf. XII–XVII; Regensburger Buchmalerei (wie Anm. 10) Kat.-Nr. 17 mit Taf. 10–12 und Taf. 96; HOFFMANN, Buchkunst (wie Anm. 13) 294. Zur Datierungsfrage vgl. jetzt KELLER, Bildnis (wie Anm. 10) S. 197–199 und dazu unten Anm. 19.

[18] Während unziales *E* und *U* regelmäßig verwendet werden, kommen unziales *D* und *Q* nur jeweils einmal vor.

[19] Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Ottob. lat. 74, fol. 15v, fol. 16r, fol. 193v; vgl. Regensburger Buchmalerei (wie Anm. 10) Kat.-Nr. 18 mit Taf. 97 und Taf. 13f.; bereits HOFFMANN, Buchkunst (wie Anm. 13) 300f. hat darauf hingewiesen, daß Hand B des Codex frühestens in die 30er Jahre des 11. Jh. zu datieren sei. KELLER, Bildnis (wie Anm. 10) passim, konnte zeigen, daß die Umschrift des Herrscherbildes ebensogut auf Heinrich III. wie auf Heinrich II. bezogen werden kann. Zudem findet das im Evangeliar gezeigte Bild herrscherlicher Gerechtigkeit in den Werken Wipos seine unmittelbare Entsprechung, so daß es sich bei dem dargestellten Herrscher wohl um Heinrich III. und nicht um Heinrich II. handelt.

[20] Zur Vergleichbarkeit von Wandmalereiinschriften und Steininschriften vgl. SCHOLZ, Karolingische Buchstaben (wie Anm. 2) 121.

[21] Das *Q* in *REQVIEM* ist unzial; eine Edition und eine Abbildung des Textes bietet F. MADER (Bearbeiter), Die Kunstdenkmäler der Oberpfalz. XXII. Stadt Regensburg. I. Dom und St. Emmeram, München 1933, ND München/Wien 1981, 290 mit 287, Abb. 197.

zen Form vor. Die Bögen bei *B* und *R* sind flacher als die Bögen von *C, D, G, O, P* und *S*, die eine gut ausgeprägte Bogenverstärkung zeigen[22]. Das *E* trägt drei gleich lange Balken, und der Mittelteil des *M* steht meist auf der Zeilenmitte. Nur in einzelnen Fällen reicht der Mittelteil über die Zeilenmitte hinaus. Die Cauda des *R* setzt in der Mitte des unteren Bogenabschnitts an und ist meistens gerade, manchmal aber auch leicht konvex gebogen. Sporen sind an den Hasten- und Balkenenden kaum zu erkennen, doch ist dies durch die Fertigungstechnik bedingt, da die eingetieften Buchstaben mit Blei ausgegossen worden sind. Die Hasten und Bögen sind nicht so breit ausgeführt wie bei der Wandmalereiinschrift, doch ist dies in Stein auch kaum zu erwarten. Die Buchstabenformen weisen mit Ausnahme des *R* nur kleinere Unterschiede zu der Wandmalereiinschrift auf. Insgesamt zeigt die Inschrift also einen Duktus, der jenem der Wandmalereiinschrift sehr nahe steht.

In der Vorhalle von St. Emmeram befinden sich drei über einen Meter große Steinplatten mit den reliefierten Figuren von Christus, Emmeram und Dionysius (Abb. 15). An der Fußbank Christi ist ein Brustbild angebracht, dessen Umschrift Abt Reginward als Auftraggeber nennt. Die drei Platten müssen somit in der Amtszeit Reginwards zwischen 1048 und 1064 entstanden sein[23]. Bei allen drei Platten sind die Inschriften von derselben Hand gefertigt worden, so daß sie zusammen behandelt werden können. Die Inschriften sind in einer breiten Monumentalkapitalis geschrieben worden, die zusätzlich noch unziale *E* und *U* beinhaltet. Das fast immer ohne Linksschrägenverstärkung gebildete *A* ist spitz. Während die Bögen von *B* und *R* kaum verstärkt sind, zeigen *C, D, G, O, P, Q* und *S* eine deutliche Bogenverstärkung. Das kapitale *E* trägt drei gleich lange Balken. Der Mittelteil des mit Linksschrägenverstärkung gebildeten *M* reicht bis auf die Grundlinie. Während das *V* stets mit Linksschrägenverstärkung gebildet ist, erscheint das *N* teils mit und teils ohne Linksschrägenverstärkung. Beim *R* lassen sich zwei verschiedene Formen unterscheiden. Die Cauda der einen Form ist gerade und setzt am unteren Bogenabschnitt an, die Cauda der anderen Form ist leicht gewellt und setzt im Schnittpunkt von Bogen und Haste an. Sporenbildung ist weder an den Bogen- noch an den Hastenenden zu erkennen. Die Inschriften zeigen Buchstabenformen, die noch an klassischen antiken und karolingischen Vorbildern orientiert sind und nur durch die regelmäßig verwendeten unzialen *E* und *U* sowie durch das *R* mit leicht gewellter Cauda variiert werden[24]. Insgesamt ist der Duktus der Buchstaben jedoch etwas weiter von der Wandmalereiinschrift entfernt als jener des Ramwoldepitaphs. Das bedeutet zugleich, daß hier die fortschrittliche Entwicklung des Skriptoriums nicht mitvollzogen wurde[25]. In den Inschriften der Vorhalle stehen neue Buchstabentypen, wie sie für *E, R* und *U* Verwendung fanden, neben älteren Formen. Dies ist allerdings nicht zuletzt auf ein Fertigungsproblem zurückzuführen. Die immer komplizierter werdenden Formen der Kapitalis in den Codices konnten im Stein nur mit großer Mühe ausgeführt werden. Bei Wandmalereiinschriften war es sehr viel leichter, die Besonderheiten der Handschriften zu übernehmen.

Paläographisch am nächsten stehen der Wandmalereiinschrift mit Sicherheit die Ramwoldbeischrift aus dem Codex aureus und die Inschrift des Ramwoldepitaphs. Trotz des ge-

---

[22] *C* und *G* kommen auch in der eckigen Form vor.

[23] H. KARLINGER, Romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg 1050–1260, Augsburg 1924, 2 mit Taf. 3–6; möglicherweise entstanden die Figuren im Umfeld der Weihe der Wolfgangskrypta durch Papst Leo IX. am 7. Oktober 1052, vgl. ebd.

[24] Einen ähnlich konservativen Charakter zeigt die Weiheinschrift der romanischen Nikolauskapelle in Worms, vgl. Die Inschriften der Stadt Worms (wie Anm. 2) Nr. 11.

[25] Vgl. dazu oben bei Anm. 10ff. sowie Regensburger Buchmalerei (wie Anm. 10) Kat.-Nrr. 18, 20, 23.

ringen Vergleichsmaterials ist deshalb auch aus rein paläographischer Sicht eine Einordnung der Inschrift des Verbindungsganges in die Zeit zwischen 980 und den ersten Jahren des 11. Jahrhunderts vertretbar.

II. Die Inschriften der Ringkrypta von St. Emmeram

Die zeitliche Einordnung der Inschrift des Verbindungsganges hat auch Folgen für die Datierung der Inschriften am nord-östlichen (B) und am südlichen Teil (C) der Außenmauer der Ringkrypta (Abb. 6a, b). Vor der Diskussion der Datierungsfrage soll hier zunächst eine Edition und eine paläographische Analyse der fraglichen Inschriften erfolgen.

Die Buchstaben (Buchstabengröße 5 cm) sind einzeilig in schwarzer Farbe auf den Putz gemalt. Das Schriftband wird nach oben und unten durch gelbe Linien begrenzt. Die Schriftbänder weisen erhebliche Beschädigungen auf. Die Inschriften sind nur noch bruchstückhaft zu lesen:

B [...][26] MO[R]TIS[27] AMARE [..]S RE[.I..]GIT[28] E[R..]T[.]M[...]
C [...]X[...][29]

Eine Wiederherstellung des Textes ist bislang noch nicht gelungen, und auch die Suche nach eventuellen Vorlagen blieb bisher ergebnislos. Ergänzungsversuche werden dadurch erschwert, daß man nicht nur mit untergestellten Buchstaben wie in *MORTIS* zu rechnen hat, sondern auch mit eingestellten Buchstaben. Allerdings spricht die Verbindung *MORTIS AMARE* dafür, daß sich der Text auf das Totengedenken bezog, da die Wendung häufig in diesem Zusammenhang vorkommt[30]. Obwohl die Frage nach dem Textinhalt also zunächst ungelöst bleiben muß, kann die Paläographie der Buchstaben einen Anhaltspunkt für die Entstehung der Inschriften liefern. Soweit es der Befund erkennen läßt, ist die Inschrift (B) der Ringkrypta in einer reinen Kapitalis in scriptura continua geschrieben. Die Buchstaben sind insgesamt relativ schlank und gestreckt. Das *A* ist leicht trapezförmig und trägt keinen Deckbalken. Das zweite *A* in *AMARE* besitzt im Gegensatz zum ersten Linksschrägenverstärkung. Der mittlere Balken des *E* ist etwas kürzer als der obere und der untere Balken. Der Mittelteil des *M* ist mit Rechtsschrägenverstärkung (!) gebildet. An seiner unteren Spitze ist noch ein Zierhaken angesetzt. Das *O* ist rund, das *R* trägt einen recht großen Bogen, an dem eine ganz leicht konkav gebogene Cauda ansetzt, und das *S* ist mit einem kleineren oberen Bogen gebildet. Die Buchstaben *M, S* und *T* besitzen an den Hasten-, Balken- und Bogenenden deutlich ausgeprägte Sporen, die beim Balken des *T* in Form von Dreiecken nach unten gezogen sind. Auffällig ist die insgesamt schlechte Ausführung der Inschrift. Die Buchstaben weisen unregelmäßige Proportionen auf, und die Hasten und Bögen sind im Strich ungleichmäßig. Da zudem die Begrenzungslinien nicht gerade sind, stehen die Buchstaben nicht auf einer Höhe.

---

[26] Vor dem *M* sind noch die Spuren zweier Buchstaben zu erkennen. Möglich wäre *PE*, doch läßt sich dies aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes nicht mehr entscheiden.

[27] *T* mit untergestelltem *I*.

[28] Hinter dem *E* ist noch der Ansatz eines Bogens zu erkennen, so daß als mögliche Buchstaben *C, G, O* und *Q* in Frage kommen. Die Worttrennung ist aufgrund des fragmentarischen Zustandes der Inschrift nicht sicher.

[29] Die Inschrift (C) konnte vom Autor leider nicht autopsiert werden, da sie bei seinem Besuch in Regensburg bereits wieder abgedeckt worden war.

[30] Vgl. z.B. die bei O. SCHUMANN, Lateinisches Hexameter-Lexikon 3 (MGH Hilfsmittel 4,3) München 1981, 439 zusammengestellten Belege.

Der Vergleich dieses Befundes mit dem der Wandmalereiinschrift des Verbindungsganges sowie mit den oben vorgestellten Handschriften und Inschriften des 10. und 11. Jahrhunderts zeigt, daß die Ringkryptainschrift (B) einen völlig anderen Charakter besitzt, der sich auch nicht mit anderen handschriftlichen und inschriftlichen Zeugnissen der Zeit deckt. Eine Entstehung der Inschrift in der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts oder im elften Jahrhundert scheidet damit aus. In der Zeit danach sind die Buchstabenformen nicht mehr denkbar. Zudem spricht noch ein weiterer Punkt gegen eine späte Entstehung der Inschrift. Sowohl bei den behandelten Regensburger Handschriften als auch bei den Inschriften kann man eine sehr hohe Ausführungsqualität feststellen, die bei der Inschrift der Ringkrypta nicht gegeben ist. Es ist kaum vorstellbar, daß man zwar die übrigen Schriftzeugnisse mit großer Sorgfalt herstellte, aber ausgerechnet die Inschrift in der Nähe der confessio des hl. Emmeram auf einem deutlich geringeren Niveau ausführte.

Die Ringkrypta ist zum erstenmal für das Jahr 791 sicher belegt[31], doch könnte die Inschrift auch erst zwischen 800 und 1000 entstanden sein. Seit etwa 800 begann sich die karolingische Schriftreform in den Kulturzentren allmählich auch auf die Inschriftenproduktion auszuwirken. Dies führte ab den 30er Jahren des 9. Jahrhunderts zur Verwendung von Buchstabenformen, die sich an dem Vorbild antiker Inschriften der hohen Kaiserzeit orientierten. Kennzeichnend ist das Bemühen um wohlproportionierte Buchstaben sowie die regelmäßige Verwendung von Linksschrägenverstärkungen, Bogenverstärkungen und Schattenachsen. Gegen Ende des 9. Jahrhunderts begannen sich die Buchstabenformen der Inschriften allmählich von den antiken Vorbildern zu lösen[32]. Trotzdem sind die Nachwirkungen der hier skizzierten Entwicklung bis in das 11. Jahrhundert feststellbar. In Regensburg sind dafür das Ramwoldepitaph sowie die Figurenplatten der Vorhalle gute Beispiele[33]. Auch die zwischen 883 und 915 entstandenen Wandmalereiinschriften der Krypta von St. Maximin in Trier[34], die eine schlanke Kapitalis ohne Linksschrägenverstärkung zeigen, sind nicht ohne die karolingischen Vorläufer denkbar. Die Inschrift der Ringkrypta scheint aber, sieht man einmal von einem gewissen Bemühen um Klarheit der Formen ab, von der karolingischen Schriftreform kaum beeinflußt worden zu sein. Für die Zeit vor 800 fehlt jedoch sicher datiertes inschriftliches Vergleichsmaterial.

Der auffälligste Buchstabe der Ringkryptainschrift (B) ist das *M* mit Rechtsschrägenverstärkung und dem am Mittelteil angesetzten Zierhaken. Zu diesem *M* gibt es in den sicher datierbaren Inschriften des 9., 10. und 11. Jahrhunderts keine Parallele[35]. Ein Anhaltspunkt für eine Frühdatierung ergibt sich hier also nur aus dem Fehlen vergleichbarer Buchstabenformen in den sicher datierten Inschriften späterer Zeit.

---

[31] Vgl. J. ZINK, Zur frühen Baugeschichte der ehem. Benediktinerklosterkirche St. Emmeram in Regensburg. In: 1250 Jahre Kunst und Kultur im Bistum Regensburg, München-Zürich 1989, 79–176, hier 92.

[32] Zur Paläographie karolingischer Inschriften vgl. SCHOLZ in Die Inschriften des Landkreises Bergstraße (wie Anm. 2) XXXIX–XLI und Nrr. 1–5; SCHOLZ, Karolingische Buchstaben (wie Anm. 2) passim und S. SCHOLZ, Eine karolingische Inschrift aus Neuenheerse. Westfalen 74 (1996) 142–153.

[33] Vgl. oben bei Anm. 20 und bei Anm. 23.

[34] Vgl. dazu M. EXNER, Die Fresken der Krypta von St. Maximin in Trier (Trierer Zeitschrift, Beiheft 10) Trier 1989, 43f., 79 mit Abb. 9.

[35] Ein ähnliches *M*, das allerdings ohne Verstärkung der Schräghasten gebildet ist, zeigt die Inschrift für den Priester und Mönch Amulricus. Die Inschrift wird von K. BÖHNER, Die fränkischen Altertümer des Trierer Landes, Berlin 1958, 1, 248f. u. 2, Taf. 73–75 ins 8. Jh. datiert. Auch die Inschrift des Mönchs Gerola aus Trier weist ein vergleichbares *M* auf, das allerdings mit Linksschrägenverstärkung gebildet ist. Eine paläographische Datierung dieser Inschrift steht bislang noch aus, vgl. dazu demnächst Die Inschriften der Stadt Trier (wie Anm. 1). Die Kenntnis beider Steine verdanke ich den Hinweisen meines Kollegen Dr. Rüdiger Fuchs, Mainz.

Auch die Auszeichnungsschriften der zum Vergleich herangezogenen Handschriften[36] zeigen in keinem Fall in solchem Maße Ähnlichkeiten zu der Inschrift der Ringkrypta (B), wie es bei der Inschrift des Verbindungsganges (A) und den mit ihr verglichenen Handschriften der Fall war. Die fragliche Form des *M* kommt – allerdings mit Linksschrägenverstärkung – sowohl im 8. Jahrhundert als auch in den folgenden Jahrhunderten viel zu häufig in den Handschriften vor, um als Datierungskriterium zu dienen. Aufgrund des fehlenden Vergleichsmaterials stößt die Methode der Datierung durch den paläographischen Vergleich hier an ihre Grenze. Es läßt sich kein positiver Beweis dafür erbringen, daß die Inschrift der Ringkrypta im 8. Jahrhundert oder zu Beginn des 9. Jahrhunderts entstand. Trotzdem ergeben sich aus der paläographischen Analyse wertvolle Anhaltspunkte für die Datierung der Inschrift, weil die zweite Hälfte des 10. Jahrhunderts und das 11. Jahrhundert mit ziemlicher Sicherheit als Entstehungszeitraum ausgeschlossen werden können. Da die Inschrift zudem keine Merkmale der nach 830 gebräuchlichen karolingischen Kapitalis zeigt, weisen alle Beobachtungen zusammengenommen auf ihre Entstehung vor 830 hin.

III. Die Dedikationsinschrift der Thomaskapelle in der Alten Hofhaltung zu Bamberg

Bei den Grabungen in der Pfalz in Bamberg wurde zwischen 1934 und 1936 die Thomaskapelle freigelegt, an deren Apsiswand sich über dem ehemaligen Altar eine Inschrift befand (Abb. 16, 17)[37]. Die auf den geglätteten Putz mit weißen Buchstaben auf einen dunkeltonigen, purpurähnlichen Grund gemalte Inschrift wird von einem roten Rahmen eingefaßt. Die Zeilen sind durch rote Bänder voneinander abgesetzt. Der obere Teil der Inschrift fehlt, und die ersten drei erhaltenen Zeilen weisen aufgrund der Oberflächenbeschädigung nur noch wenige lesbare Buchstaben auf. Etwas besser ist der Erhaltungszustand der vierten Zeile. Während heute in den restlichen sieben Zeilen nur noch an wenigen Stellen Spuren von Buchstaben zu erkennen sind, waren gerade diese Zeilen nach der Freilegung relativ gut lesbar. Die Lesung und die Analyse der Inschrift müssen deshalb vom Photo erfolgen[38]. Rudolf Rauh hat die Inschrift 1936 zuerst ediert und die verlorenen Zeilen sowie die nicht mehr lesbaren Stellen des erhaltenen Teils nach dem Formular anderer Weiheinschriften des 11. Jahrhunderts ergänzt[39]. Auf der Grundlage des Originals, der Lesung Rauhs und des Photos läßt sich folgender Text herstellen:

---

[36] Herangezogen wurden Codices Latini antiquiores 1–10, hg.: E. A. LOWE, Oxford 1934–1963; K. HOLTER, Der Buchschmuck in Süddeutschland und Oberitalien. In: Karl der Große 3. Karolingische Kunst, Düsseldorf 1965, 74–114; K. BIERBRAUER, Die Ornamentik frühkarolingischer Handschriften aus Bayern (Bayerische Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Abhandlungen NF, Heft 84) München 1979; Regensburger Buchmalerei (wie Anm. 10); A. WEINER, Die Initialornamentik der deutsch-insularen Schulen im Bereich von Fulda, Würzburg und Mainz (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Bistums und Hochstifts Würzburg 43) Würzburg 1992.

[37] H. MAYER, Neue Forschungen auf dem Domberg zu Bamberg. Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1936, 190–202, hier 199f.

[38] Photo im Archiv des Erzbistums Bamberg, Signatur: NLT 23, Foto. Bamberg 20.

[39] RAUH, Dedikationsinschrift (wie Anm. 2) 203f.; RAUH stützte sich auf die Sammlung von F. X. KRAUS, Die christlichen Inschriften der Rheinlande, Bd. 2, Freiburg-Leipzig 1894, aus der er vor allem folgende Weiheinschriften heranzog: Nrr. 74, 142, 162, 167, 184, 458, 593.

[ANNO DOMINICE INCARNATIONIS MILLESIMO XX INDICTIONE III ... KAL(ENDAS)[40] MAII DEDICATA EST

1 HEC CAPELLA A VENERABI]L[I PAPA][41]
2 BEN[EDICTO ROMANE ECC]L(ESI)E EP(ISCOP)O
3 IN HO[NO]R[E(M)] D[(OMI)NI N(OST)RI IE(S)V[42]] CHR(IST)I[43] ET VIC
4 TORIOSISSIME S(AN)C(T)E CRVCIS E[T]
5 S(ANCTE) MAR[IE VI(R)G(INIS)] S(AN)C(T)I THOME AP(OSTO)[L]I [ET S(AN)C(T)I]
6 CLEM(EN)T[IS] M(ARTYRIS) (ET)[44] S(ANCTE) MARIE MAGDAL(ENE) [CO(N)TI]
7 NENT(VR) AVT(EM) HIC RELIQ(V)IE[45] DE LIGN[O D(OMI)]N[I]
8 THO[ME] AP(OSTOLI) STEPHANI[46] P(RO)TOM(ARTYRIS) [GE]OR[GII][47]
9 LAVRENTII M(ARTYRIS) · CLEM(EN)TIS[48] M(ARTYRIS) · LANT[P(ER)TI[49] ELEV][50]
10 THERII M(ARTYRIS) SILVESTRI[51] C(ON)F(ESSORIS) VODALRIC[I[52] EP(ISCOP)I]
11 AFRE V(IRGINIS) C[EC]ILIE[53] V(IRGINIS) ANATHOLIE V(IRGINIS)

„Im Jahre der Fleischwerdung des Herrn 1020, in der dritten Indiction, an dem ... Tag vor den Kalenden des Mai ist diese Kirche von dem ehrwürdigen Papst Benedikt, dem Bischof der römischen Kirche, geweiht worden zu Ehren unseres Herrn Jesus Christus und des siegreichsten heiligen Kreuzes und der heiligen Jungfrau Maria, des heiligen Apostels

---

[40] *XVIII (?) KAL* RAUH, Dedikationsinschrift (wie Anm. 2) 203 mit Anm. 3 und 204. Allerdings hat W. DEINHARDT, Dedicationes Bambergenses. Weihenotizen und -urkunden aus dem mittelalterlichen Bistum Bamberg, Freiburg 1936, 6 dieses Datum (14. April) zu Recht abgelehnt. Papst Benedikt VIII. traf nämlich erst an diesem Tag, dem Gründonnerstag 1020, in Bamberg ein. Da eine Kirchenweihe am Karfreitag und Karsamstag nicht möglich ist, kann die Weihe frühestens am Ostersonntag erfolgt sein. Vielleicht fand sie aber auch erst am darauffolgenden Sonntag (24. April) zusammen mit der Weihe der Stiftskirche St. Stephan statt, vgl. dazu K. J. BENZ, Untersuchungen zur politischen Bedeutung der Kirchweihe unter Teilnahme der deutschen Herrscher im hohen Mittelalter (Regensburger Historische Forschungen 4) Kallmünz 1975, 166–176.

[41] RAUH, Dedikationsinschrift (wie Anm. 2) 203 nimmt den Verlust von drei Zeilen an. Die Datumsangabe hat Rauh nach dem Vorbild der in Anm. 39 genannten Weiheinschriften ergänzt. Allerdings hat er dabei die Wortkürzungen nicht berücksichtigt. So weist z. B. die Weiheinschrift für die Nikolauskapelle am Wormser Dom von 1058, deren erster Teil völlig mit der Bamberger Inschrift übereinstimmt, in der Datierungsformel zahlreiche Kürzungen auf, vgl. Die Inschriften der Stadt Worms (wie Anm. 2) Nr. 11 mit Abb. 3. Berücksichtigt man die Möglichkeit der Kürzungen, so muß man mit einem ausführlicheren Text als dem von Rauh hergestellten rechnen. In ihm könnte auch Kaiser Heinrich II. genannt gewesen sein wie etwa in der Weiheinschrift der Adalbertskirche auf der Reichenau, in der Papst Leo IX. als Weihender genannt wird und Kaiser Heinrich III. in der Datierungsformel erscheint, vgl. KRAUS, Inschriften (wie Anm. 39) Nr. 74.

[42] Vermuteter Befund *IHV* mit Kürzungsstrich.

[43] Befund *XPI* mit Kürzungsstrich.

[44] Tironisches *ET*, bestehend aus Deckbalken und leicht gebogener Schräghaste.

[45] *L* und *Q* mit eingestelltem *I*.

[46] *N* und *I* sind verschränkt.

[47] *(GEORII ?)* RAUH, Dedikationsinschrift (wie Anm. 2) 204; der Bogen des ersten *G* ist noch zu erkennen, *O* und *R* sind fast vollständig zu sehen. Zwischen *G* und *O* ist nur Platz für einen Buchstaben, während nach dem *R GII* genau in den vorhandenen Platz paßt.

[48] *I* ist unter den Balken des *T* gestellt.

[49] *A* klein über den Balken des *L* gestellt.

[50] *(ELEV?)* RAUH, Dedikationsinschrift (wie Anm. 2) 204, doch kommt bei dem folgenden, eindeutig zu lesenden *THERII* kein anderer Heiliger in Frage.

[51] *V* ist über den Balken des *L* gestellt.

[52] *V* und *O* sind miteinander verschränkt.

[53] *I* über den Balken des *L* gestellt.

Thomas und des heiligen Märtyrers Clemens und der heiligen Maria Magdalena. Es sind aber folgende Reliquien darin enthalten: vom Kreuz des Herrn, vom Apostel Thomas, vom Erzmärtyrer Stephan, von Georg, vom Märtyrer Laurentius, vom Märtyrer Clemens, von Lambert und dem Märtyrer Eleutherius, vom Bekenner Silvester und vom Bischof Ulrich sowie von der Jungfrau Afra, der Jungfrau Cecilia und der Jungfrau Anatholia".

Der Ausgräber der Kapelle, Heinrich Mayer, wies darauf hin, daß die Inschrift erst nach 993 entstanden sein könne, da unter den Reliquien auch die des Bischofs Ulrich von Augsburg genannt seien, dessen Gebeine erst 993 erhoben wurden[54]. Rudolf Rauh datierte die Inschrift in die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts und wies dazu allgemein auf die Ähnlichkeit der Buchstabenformen zum Schriftstil der Buchkalligraphie hin. Eine eingehende paläographische Untersuchung nahm er allerdings nicht vor[55]. Ein wichtiges weiteres Argument für seine Datierung bildete die Formel „in honorem Domini nostri Iesu Christi et victoriosissime sancte crucis et sancte Marie virginis", die Rauh in dieser Form nur in Weiheinschriften aus der Zeit zwischen 1009 und 1068 nachweisen konnte[56]. Aufgrund dieser Datierung lag es nahe, das *BEN* in der zweiten Zeile zu *BENEDICTO* zu ergänzen und von einer Weihe der Kapelle durch Papst Benedikt VIII. auszugehen. Papst Benedikt kam am 14. April 1020 auf Einladung Kaiser Heinrichs II. nach Bamberg und weihte wohl in Anwesenheit Heinrichs am 24. April die Stiftskirche St. Stephan. In dieser Zeit muß auch die Weihe der Thomaskapelle erfolgt sein[57]. Das Ziel der folgenden Untersuchung ist es nun, anhand einer genauen paläographischen Analyse die Datierung abzusichern und mögliche Vorlagen zu benennen.

Die Inschrift ist in einer gut proportionierten, schwungvollen Kapitalis geschrieben, die mehrere Ligaturen, Buchstabeneinstellungen und -verschränkungen aufweist. Die Buchstaben *A, M, N* und *V* sind mit einer kräftigen Linksschrägenverstärkung gebildet. Die runden Buchstaben *B, C, G, O* und *Q* zeigen eine breite Bogenverstärkung. Dies gilt auch für das unziale *E* und das unziale *M*. Die Verbreiterung der freien Hastenenden wird deutlich betont, und die Sporen an den Hasten- und Balkenenden sind stark ausgeprägt. Zudem sind manche rechtsschräge Hasten und auch einige linksschräge Hasten leicht geschwungen. Das *A* ist spitz und trägt einen dünnen Deckstrich, der nach links weiter übersteht als nach rechts. Das kapitale *E* besitzt drei gleich lange Balken. Bemerkenswert sind die drei kapitalen E-caudata in den Zeilen 2 und 4 am Schluß von *ECCLESIE,* in *VICTORIOSISSIME* und *SANCTE* sowie die unziale *E*-Caudata in *ANATHOLIE* in der letzten Zeile. Der Mittelteil des *M* reicht fast bis auf die Grundlinie. Er ist asymmetrisch gebildet, so daß der Berührungspunkt der beiden Schräghasten nach rechts verschoben ist. Der Bogen des unzialen *M* ist links geschlossen. Das *R* trägt eine gewellte Cauda, die in der Mitte des unteren Bogenabschnitts ansetzt. Insgesamt ist das Schriftbild von einer Kapitalis geprägt, die trotz manch abweichender Form noch in der Tradition der karolingischen Kapitalis steht.

Die Gestaltung der Inschrift mit hellen Buchstaben auf einem dunkelfarbigen Grund und die Absetzung der einzelnen Zeilen durch andersfarbige Zwischenräume hat ihr Vorbild in den Incipit- und Widmungsseiten der Prachthandschriften[58]. Es ist deshalb naheliegend, auch die Vorbilder für die verwendete Schrift in den Handschriften zu suchen. Die bei der Kapi-

---

[54] MAYER, Forschungen (wie Anm. 37) 200.

[55] RAUH, Dedikationsinschrift (wie Anm. 2) 202.

[56] RAUH, Dedikationsinschrift (wie Anm. 2) 204.

[57] Vgl. BENZ, Untersuchungen (wie Anm. 40) 166–176.

[58] Vgl. z.B. Zierde für ewige Zeit. Das Perikopenbuch Heinrichs II., Kat. Ausst. Bayerisches Nationalmuseum, hg.: H. FILLITZ, R. KAHSNITZ, U. KUDER, Frankfurt a.M. 1994, Taf. 2, 9, 12f. und Trier, Stadtbibliothek, Hs. 171/1626 in: Vor dem Jahr 1000. Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu, Kat. Ausst. Schnütgen Museum, Köln 1991, 141, Abb. 112.

talis vorhandene kräftige Linksschrägen- und breite Bogenverstärkung ist ein häufiges Merkmal in Auszeichnungsschriften am Ende des 10. und in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts und begegnet auch in den bereits vorgestellten Regensburger Handschriften. Allerdings zeigt die breitere, gedrungenere Kapitalis dieser Handschriften einen deutlich anderen Duktus als die Bamberger Inschrift. Der auffälligste Buchstabe in der Bamberger Inschrift ist mit Sicherheit das kapitale *M* mit seinem asymmetrischen, nach rechts verschobenen Mittelteil. Dieses *M* kommt in genau derselben Ausprägung in den Auszeichnungsschriften der Codices vor, die im letzten Drittel des 10. und in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts auf der Reichenau entstanden. Als Beispiele seien hier etwa der um 969 geschriebene Gero-Codex[59] genannt oder das um 970 geschaffene Sakramentar[60], das sich heute in der Universitätsbibliothek Leipzig befindet (Abb. 18). Das fragliche *M* läßt sich auch regelmäßig auf den von einem Reichenauer Schreiber geschriebenen Zierseiten des Egbertcodex nachweisen, der zwischen 977 und 993 in Trier entstand (Abb. 19)[61]. Ebenso ist hier das zwischen 996 und 1002 anzusetzende Evangeliar Kaiser Ottos III. zu erwähnen, das sich in der Schatzkammer des Aachener Domes befindet (Abb. 20)[62]. Eine besondere Nähe zu der Bamberger Inschrift zeigt vor allem die Auszeichnungskapitalis des Perikopenbuchs Heinrichs II. (Abb. 21, 22). Laut dem Widmungsgedicht auf der ersten Seite ließ Heinrich das Perikopenbuch für den Bamberger Dom anfertigen. Es entstand also nach 1007 und möglicherweise vor 1014, da Heinrich in dem Gedicht als rex bezeichnet wird. Der späteste Zeitansatz ist aber auf jeden Fall 1024[63]. Die Parallelen zur Bamberger Inschrift gehen hier über das wieder besonders ins Auge fallende, asymmetrische *M* hinaus. Das *R* trägt ebenfalls eine gewellte Cauda, die in der Mitte des unteren Bogenabschnitts ansetzt, eine Parallele, die bei der großen *R*-Varianz der Zeit auffallen muß. Aber auch die Verhältnisse der Hastenstärken zueinander sowie die feine Ausziehung der Sporen sind vergleichbar. Insgesamt sind die Auszeichnungskapitalen des Perikopenbuches in ihrem Duktus durchaus mit der Kapitalis der Bamberger Inschrift vergleichbar[64]. Das wichtigste Kriterium bleibt aber das *M* mit dem asymmetrisch nach rechts verschobenen Mittelteil, da es sich bei den Auszeichnungsschriften im letzten Drittel des 10. und in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts nur dort feststellen läßt, wo Reichenauer Schreiber tätig waren. Natürlich gibt es auch beim *M* eine gewisse Varianz, so daß auch im Perikopenbuch Heinrichs II. manchmal ein symmetrisches *M* erscheint, doch ist dies nicht typisch[65]. Um die Mitte des 11. Jahrhunderts verschwindet das asymmetrische *M* in den Reichenauer Handschriften allmählich wieder. Das Würzburger Lektionar zeigt symmetrisches

[59] Vor dem Jahr Tausend (wie Anm. 58) 118, Nr. 31 mit 20, Abb. 12. Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Hs. 1948.

[60] Vor dem Jahr 1000 (wie Anm. 58) 128–131, Nr. 34 mit Abb. 102–104, Leipzig, Universitätsbibliothek, Rep. I 4° 57.

[61] Codex Egberti. Teilfaksimile-Ausgabe des Ms. 24 der Stadtbibliothek Trier, Tafelband, Wiesbaden 1983; vgl. dazu HOFFMANN, Buchkunst (wie Anm. 13) 488f.

[62] Vor dem Jahr 1000 (wie Anm. 58) Nr. 36 mit Abb. 13; vgl. dazu HOFFMANN, Buchkunst (wie Anm. 13) 307; H. HOFFMANN, Bamberger Handschriften des 10. und des 11. Jahrhunderts (MGH Schriften 39) Hannover 1995, 30.

[63] Bayer. Staatsbibl. Clm. 4452; MGH Poetae 5, 433, Nr. 11; vgl. HOFFMANN, Buchkunst (wie Anm. 13) 332f.; R. KAHSNITZ, Heinrich II. und Bamberg, die Reichenau und das Perikopenbuch. In: Zierde für ewige Zeit (wie Anm. 58) 9–37, hier 14–18 mit Taf. 1.

[64] Vgl. Zierde für ewige Zeit (wie Anm. 58) Taf. 2, Taf. 5, Taf. 9, Taf. 31, Taf. 43.

[65] Vgl. Zierde für ewige Zeit (wie Anm. 58) Taf. 4 und Taf. 6, jeweils mit einem symmetrischen *M* in der unteren Schriftleiste. Bei den Inschriften ist in der Bau- und Weiheinschrift von 984 an der Pfarrkirche von Gingen konsequent ein vergleichbares asymmetrisches *M* verwendet worden. Eine konkrete Vorlage ließ sich aber nicht ermitteln. Die Kirche gehörte zum Kloster Lorsch und wurde von Abt Salmann und Bischof Gebhard II. von Konstanz geweiht, vgl. Die Inschriften des Landkreises Göppingen, bearbeitet und gesammelt von H. DRÖS (Die Deutschen Inschriften 41) Wiesbaden 1996, Nr. 2.

und asymmetrisches *M* nebeneinander[66]. Dasselbe gilt auch für das heute in Baltimore aufbewahrte, wohl zeitgleich entstandene Evangeliar[67]. Das ebenfalls um die Mitte des 11. Jahrhunderts geschriebene Reichenauer Evangelistar zeigt fast ausschließlich ein symmetrisches *M* mit bis auf die Grundlinie reichendem Mittelteil. Als Variante kommt zudem ein *M* mit nach links verschobenem Mittelteil vor, während ein *M* mit nach rechts verschobenem Mittelteil fehlt[68]. Die Auszeichnungsschrift des Evangelistars zeigt auch bei anderen Buchstaben deutliche Abweichungen zum Perikopenbuch. So ist das *A* leicht trapezförmig, und das *R* ist mit einer geraden Cauda gebildet.

Neben den Schriftparallelen zum Perikopenbuch Heinrichs II. zeigt die Bamberger Inschrift allerdings auch Besonderheiten, die im Perikopenbuch nicht vorkommen, z.B. das links geschlossene unziale *M* und die unziale *E*-Caudata sowie die Buchstabeneinstellungen und -verschränkungen. Ein vergleichbares *M* findet sich aber bereits im Evangeliar Ottos III. und in dem in St. Emmeram entstandenen Sakramentar Heinrichs II. (Clm 4456)[69]. Die *E*-Caudata ist für die Auszeichnungsschrift der Zeit untypisch. In Monumentalinschriften kommt sie aber in Italien schon ab dem letzten Viertel des 9. Jahrhunderts vor und läßt sich ab der Mitte des 11. Jahrhunderts auch nördlich der Alpen nachweisen[70]. Als ein Beispiel sei hier die Weiheinschrift für die Nikolauskapelle am Wormser Dom von 1058 genannt, deren Schriftstil ansonsten ebenfalls noch von der karolingischen Kapitalis geprägt ist[71]. Die Verwendung der *E*-Caudata bleibt in den Inschriften im wesentlichen auf das 11. Jahrhundert beschränkt, da sie im 12. Jahrhundert durch das einfache *E* verdrängt wird[72]. Die durch den Platzmangel bedingten Buchstabeneinstellungen und Buchstabenverschränkungen lassen sich sowohl in Handschriften als auch in Inschriften aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts feststellen. So etwa im Evangeliar Heinrichs III. aus Montecassino[73], in der wohl zwischen 975 und 1011 entstandenen Urkunden- und Stifterinschrift des Reginbraht aus der katholischen Pfarrkirche in Eltville[74] und im Epitaph des St. Emmeramer Abtes Ramwold[75].

Faßt man die einzelnen paläographischen Beobachtungen zusammen, so darf eine Entstehung der Bamberger Weiheinschrift im 11. Jahrhundert als sicher gelten. Die Nähe der Inschrift zu Reichenauer Handschriften aus dem Ende des 10. und dem Anfang des 11. Jahrhunderts, vor allem zum Perikopenbuch Heinrichs II., legt es zudem nahe, die Entstehungszeit der Inschrift nicht lange nach der Weihe der Thomaskapelle 1020 anzunehmen. Ob die hier genannten Handschriften allerdings die Vorlage für den Inschriftenschreiber bil-

---

[66] Würzburg, Universitätsbibliothek M.p. th. q. 5., vgl. P. BLOCH, Das Reichenauer Evangelistar. Vollständige Faksimile-Ausgabe des Codex 78 A 2 aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz-Berlin, Kommentarband und Faksimile-Druck, Graz 1972, Abb. 1–20; zur Datierung vgl. HOFFMANN, Buchkunst (wie Anm. 13) 347f.

[67] Baltimore, Walters Art Gallery, W 7; vgl. BLOCH, Evangelistar (wie Anm. 66) Abb. 21–49; zur Datierung vgl. HOFFMANN, Buchkunst (wie Anm. 13) 313.

[68] BLOCH, Evangelistar (wie Anm. 66) Faksimile-Druck passim; zur Datierung vgl. HOFFMANN, Buchkunst (wie Anm. 13) 3.

[69] Vgl. O. PÄCHT, Buchmalerei des Mittelalters, München 1985, Taf. XV; Regensburger Buchmalerei (wie Anm. 10) Taf. 7, vgl. dazu oben bei Anm. 13.

[70] Vgl. dazu ausführlich Die Inschriften des Landkreises Calw, gesammelt und bearbeitet von R. NEUMÜLLERS-KLAUSER (Die Deutschen Inschriften 30) Wiesbaden 1992, XXVI.

[71] Die Inschriften der Stadt Worms (wie Anm. 2) Nr. 11.

[72] Vgl. Anm. 70.

[73] SWARZENSKI, Buchmalerei (wie Anm. 10) Taf. XLIX-LIII.

[74] Die Inschriften des Rheingau-Taunus-Kreises, gesammelt und bearbeitet von Y. MONSEES (Die Deutschen Inschriften 43) Wiesbaden 1997, Nr. 4 mit Abb. 3.

[75] MADER, Kunstdenkmäler (wie Anm. 21) 287, Abb. 197; vgl. dazu oben bei Anm. 21.

deten oder ob er vielleicht auf der Reichenau ausgebildet worden war, läßt sich nach dem derzeitigen Stand der Forschung nicht entscheiden.

IV. Die Wandmalereiinschrift der Sola-Basilika in Solnhofen

Bei Restaurierungsarbeiten in den Jahren 1957 und 1958 wurden an der Nordwand der Basilika Fresken freigelegt, unter denen sich ein Schriftband befindet (Abb. 5a,b)[76]. Die Buchstaben (Buchstabengröße 8 cm) sind in rotbrauner Farbe auf den Putz gemalt worden. Der fragmentarische Text lautet[77]:

[...]NCII AD EPISCOPV(M)[78] ALT[I]N[...][79]

Die Kapitalisinschrift ist in Scriptura continua geschrieben. Die nicht sehr sorgfältig ausgeführten Buchstaben stehen dicht gedrängt. Auch Buchstabeneinstellungen wurden verwendet. Das leicht trapezförmige *A* ist mit einer extremen Linksschrägenverstärkung gebildet und trägt einen nach links weisenden Deckstrich. Die Bögen von *C, O* und *S* sind nicht verstärkt, während *D* und *P* eine leichte Bogenverstärkung aufweisen. Die Hasten- und Balkenenden sind zu breiten Sporen ausgezogen.

Bereits Bernhard Bischoff wies darauf hin, daß die Schrift „nicht nach klassischen Mustern regularisiert" sei, die im Frankenreich seit dem Ende des 8. Jahrhunderts zunehmend an Einfluß gewannen[80]. Bischoff datierte die Inschrift deshalb in das späte 8. Jahrhundert oder in die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts. Aufgrund des heutigen Zustandes der Inschrift und des geringen Buchstabenbestandes läßt sich eine Datierung mit Hilfe der Untersuchung einzelner Buchstabenbestandteile nicht gewinnen. So wird, wie schon bei der Ringkryptainschrift, der Duktus der Kapitalis zum entscheidenden Merkmal.

Auffällig sind bei der Solnhofener Inschrift vor allem die breite Strichstärke, die Hastenverbreiterung sowie die Drängung der Buchstaben. Diese Merkmale lassen sich in karolingischer Zeit in Inschriften und in Handschriften weder in der Zeit vor der Orientierung an den Formen der römischen Kapitalis noch aus der Zeit danach in dieser Art feststellen. Vergleichbar sind hier vielmehr die Handschriften des 11. Jahrhunderts wie z.B. der bereits erwähnte Uta-Codex oder das wohl zeitgleich entstandene Evangeliar Heinrichs III. aus Montecassino[81]. Auch die um 1064 entstandene gemalte Dedikationsinschrift des Bonifatiusaltars an der Kryptanordwand im Eichstätter Dom zeigt diese Merkmale[82]. Hinzu kommt noch, daß die Buchstaben der Solnhofener Inschrift zwar nicht nach klassischen Mustern regularisiert sind, wie Bischoff zu Recht feststellte, daß sie aber dennoch an diese Muster an-

---

[76] V. MILOJČIĆ, Ergebnisse der Grabungen von 1961–1965 in der Fuldaer Propstei Solnhofen an der Altmühl (Mittelfranken). 46.–47. Bericht der Römisch-Germanischen Kommission 1965–1966, 133–174, hier 150f.

[77] Die Lesung beruht auf einer Autopsie der Inschrift, die ich am 8. Oktober 1997 zusammen mit Herrn Dr. Matthias Exner, München, vorgenommen habe.

[78] *O* in *C* eingestellt; *V* unter den Bogen des *P* gestellt.

[79] Unter den Balken des *T* ist ein nicht mehr vollständig erkennbarer Buchstabe gestellt, bei dem es sich um ein *I*, vielleicht aber auch um ein *V*, handeln könnte.

[80] Zitat bei MILOJČIĆ, Ergebnisse (wie Anm. 76) 152; zur Verwendung klassisch-römischer Vorbilder für die Herstellung karolingischer Inschriften vgl. die in Anm. 32 genannten Titel.

[81] Vgl. dazu oben bei Anm. 17ff.

[82] Vgl. dazu W. SAGE, Die Ausgrabungen in den Domen zu Bamberg und Eichstätt 1969–1972. Jahresberichte der bayerischen Bodendenkmalpflege 17/18 (1976/1977) 178–234, hier 225f. mit Abb. 37. Auch die Inschriften des 11. Jahrhunderts aus den Krypten in Saint-Germain d'Auxerre zeigen einen vergleichbaren Duktus, vgl. J. MARILIER und J. ROUMAILHAC, Mille ans d'épigraphie dans les cryptes de Saint-Germain d'Auxerre (857–1857). Bulletin de la Société des Fouilles Archéologiques de l'Yonne 6 (1989) 15, Abb. 11f.

gelehnt sind. Seit dem Ende des 9. Jahrhunderts ist in den Inschriften eine allmähliche Entfernung von den klassisch-römischen Vorbildern festzustellen[83]. Die Verwendung von breiten Strichstärken, Hastenverbreiterung und Buchstabendrängung sind Merkmale dieser Entwicklung. Die Solnhofener Inschrift steht dem Befund nach somit eher den Handschriften und Inschriften des 11. als des 8. oder 9. Jahrhunderts nahe.

Anhand der vorgestellten Beispiele werden die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen einer Datierung mit Hilfe der paläographischen Analyse sichtbar. Eine zuverlässige paläographische Einordnung der Inschriften ist nur mit ausreichendem Vergleichsmaterial möglich. Die Inschrift aus dem Verbindungsgang zur Ramwoldkrypta und die Weiheinschrift der Thomaskapelle zeigen einmal mehr, daß die Auszeichnungsschriften der Handschriften für die Produktion von Inschriften als Vorlagen gedient haben. Die Inschriften aus der Ringkrypta von St. Emmeram und aus der Sola-Basilika machen aber deutlich, daß sich solche Vorlagen keineswegs immer benennen lassen. Zudem zeigt das Bamberger Beispiel, ein wie weites Umfeld man bei der Suche nach Vorlagen zu berücksichtigen hat.

---

[83] Vgl. oben bei Anm. 32.

Robert Favreau

Les inscriptions sur plomb au Moyen Age

Pline l'Ancien, qui consacre au plomb un long passage de son *Histoire naturelle*[1], distingue le plomb blanc, produit notamment en Espagne, qui est de nature plus sèche, est utilisé en alliage, en particulier pour l'étamage, et le plomb noir, qui est tout humidité: «Du plomb noir nous faisons des tuyaux et des plaques; on l'extrait à grand-peine en Espagne et sur toute l'étendue des Gaules; en Grande-Bretagne on le trouve à la surface du sol en telle abondance qu'une loi interdit même d'en produire plus d'une certaine quantité». Pline souligne ainsi deux **caractères particuliers de ce métal**: une production nettement localisée, des emplois spécifiques. L'étude du commerce du plomb au Moyen Age confirme que le plomb n'est produit que dans quelques pays, une localisation encore plus réduite que celle du vin ou du sel. Le principal producteur en est la Grande-Bretagne (Cornouailles, pays de Galles, Yorkshire, Derbyshire), et on en trouve encore dans l'Eifel et le cours moyen de la Moselle[2], la France et l'Espagne du Nord (Galice, Cantabrie). C'est dire qu'on peut s'attendre à ce qu'il soit moins employé dans l'Europe du Sud que dans l'Europe du Nord. Pour son utilisation Pline parlait de tuyaux et de plaques, les architectes la constatent pour les couvertures des toits, gouttières et canalisations[3], tandis que les chroniques et autres sources écrites citent toits, fonts baptismaux, vases d'eau bénite, reliquaires, sarcophages, calices, patènes et croix funéraires, lames placées dans les tombes[4]. Le plomb a l'avantage d'être très malléable et de se prêter parfaitement au martelage[5]. Il est aussi «résistant à certains agents de dissolution dans le sol et dans l'air», d'où son utilisation dans de très nombreux usages, et notamment pour les inhumations[6]. Ajoutons que c'est un métal dont le prix est peu élevé et qui ne nécessite pas, pour être mis en œuvre, des ouvriers très qualifiés. Et son intérêt, pour l'épigraphiste, est qu'il a servi de support à des inscriptions dans des domaines très précis, à quelques exceptions près: les lames ou croix placées dans les tombes, les identifications de reliques ou de translations de corps, où l'on retrouve la facilité de transformation en plaques et l'avantage d'une longue conservation à l'intérieur d'une tombe ou d'un reliquaire, et en troisième lieu, les enseignes de pèlerinage qui ont pu être produites à vil prix en très grand nombre. L'examen de croix inscrites a conduit à conclure que l'on traçait les inscriptions sur plomb «avec un instrument aigu qui dut ressembler au style antique»[7]. L'épitaphe du saint ermite Godric à Finchale en 1170 a été gravée sur une lame de plomb *stylo ferreo*, avec un stylet en fer[8], et l'auteur du livre de Job écrivait au VIe siècle avant Jésus-Christ: «Qui me donnera que mes paroles soient gravées au stylet de fer sur des lames de plomb ou sculptées au ciseau sur le roc?» (Job, XIX, 23–24).

---

[1] Livre XXXIV, éd. et trad. H. LE BONNIEC, Paris, 1953 (Collection des Universités de France... Guillaume Budé), p. 160–165. Isidore de Séville, dans ses *Etymologies*, reprend en grande partie Pline (*P. L.*, 82, c. 588).

[2] Hans VAN WERVEKE, «Note sur le commerce du plomb au Moyen Age», *Mélanges d'histoire offerts à Henri Pirenne*, t.I, Bruxelles, 1926, p. 653–668.

[3] E. VIOLLET LE DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, t. 7, Paris, s.d., p. 209–211, «plomberie».

[4] Otto LEHMANN-BROCKHAUS, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307*, Munich, 1955–1956, *passim* (voir table).

[5] E. VIOLLET LE DUC, *op. cit.*, p. 209.

[6] H. LECLERCQ, «Plomb», *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, XIV-1, Paris, 1939, c. 1191.

[7] Abbé COCHET, «Sépultures chrétiennes de la période anglo-normande trouvées à Bouteilles près Dieppe, en 1857», *Bulletin monumental*, 25, 1859, p. 283.

[8] O. LEHMANN-BROCKHAUS, *op. cit.*, I, n° 1733, p. 477.

* *

*

I. Inscriptions sur plomb dans les tombes

Les inscriptions sur plomb trouvées dans les tombes se présentent sous deux **formes** principales: plaques et croix. Les plaques sont une forme que citent le livre de Job, Pline l'Ancien, Isidore de Séville et de nombreuses chroniques. Elles sont le plus souvent rectangulaires, mais on trouve aussi l'ovale à Bordeaux en 1160[9], le losange à Châteauroux en 1137[10], le disque au Mont-Saint-Michel en 1186 et 1191[11]. Les croix sont ordinairement latines, et parfois sont pattées, et même très fortement pattées dans le cas des croix de Bouteilles en Normandie, qui ont été découpées dans des plaques de plomb. Ces lames ou ces croix étaient placées dans la tombe sur la poitrine du défunt, le texte gravé placé généralement vers l'extérieur. C'est ce qui ressort des constatations des fouilleurs, à Bouteilles ou à Bury-Saint-Edmond pour des croix[12], à Saint-Denis[13] ou à Fontevraud pour des plaques[14], et ce qui est indiqué dans des sources écrites: croix trouvée dans les bras de saint Ansbert évêque de Rouen[15], épitaphe sur plomb placée «sur la poitrine» de l'archevêque de Trèves, Poppo († 1045)[16], petite croix mise sur la poitrine de l'évêque de Toul, Étienne († 996)[17]. L'inscription est parfois, mais rarement, écrite sur les deux côtés de la plaque, au Mont-Saint-Michel par l'abbé Robert de Torigny, pour l'abbesse Irmingart[18], à St. Bendts pour l'épitaphe du premier roi des Danois en 1182[19], ou sur les deux côtés de la croix, comme dans l'épitaphe de l'évêque de Metz Étienne de Bar en 1163[20]. On trouve aussi dans les tombes des calices et des patènes funéraires[21], qui peuvent

---

[9] *C. I. F.M.*, 5, éd. R. FAVREAU, B. LEPLANT, J. MICHAUD, Paris, 1979, p. 89–90.

[10] J. BEVLAY, *Catalogue du musé de Châteauroux*, Châteauroux, 1910, p. 181, n° 1064.

[11] Léopold DELISLE, «Inscriptions trouvées dans les tombeaux de Robert de Torigny et de Martin *de Furmundeis*, abbés du Mont-Saint-Michel», *Bull. Soc. nat. Antiq. France*, 1875, p. 151–152.

[12] Abbé COCHET, «Croix d'absolution placées sur les morts au moyen âge en France et en Angleterre», *Bull. Comité langue, hist. et arts France*, III, 1855–1856, p. 310 et 320; *ID.*, «Sépultures chrétiennes de la période anglo-normande trouvées à Bouteilles près Dieppe en 1857», *Bulletin monumental*, 25, 1859, p. 274–276, 279.

[13] Alain ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort. Étude sur les plaques funéraires, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIIIe siècle*, Paris, 1975, p. 46 et n. 56.

[14] Robert FAVREAU et Daniel PRIGENT, «Deux épitaphes sur plomb du XIIe siècle à Fontevraud», *Fontevraud. Histoire-Archéologie*, n° 3, 1994, p. 20.

[15] *Vita s. Ansberti, AA. SS.*, Février, II, p. 355.

[16] *AA. SS.*, juin, I (Paris, 1865), p. 102: *supra pectus istud in plumbo habetur anaglyphum.*

[17] Chronique de Moyenmoutier publiée par G. PERTZ, *M. G. H., Scriptores*, IV, Hanovre, 1841, p. 91: *pectori ejus crucicula superposita*, et *Gallia christiana*, XIII, c. 982.

[18] Bernard BISCHOFF, «Bemerkungen zu den Chiemseer Inschriften», dans V. MILOJČIĆ, *Bericht über die Ausgrabungen und Bauuntersuchungen in der Abtei Frauenwörth auf der Fraueninsel in Chiemsee 1961–1964*, Munich, 1966 (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse N. F. 65 A), p. 278–281, pl. h.-t.

[19] Anders BAEKSTED, *Danske Indskrifter. En indledning til studiett af dansk Epigraphik*, Copenhague, 1968 (Danske historisk faeeles forennings handboger), p. 46–47, fig. 14–15.

[20] Xavier BARBIER DE MONTAULT, «Les croix de plomb placées dans les tombeaux en manière de *pitacium*», *Bulletin de la Société archéol. et histor. du Limousin*, t. 36, 1888, p. 23–50; Hartmut EHRENTRAUT, «Bleierne Inschrifttafeln aus mittelalterlichen Gräbern in den Rheinlanden», *Bonner Jahrbücher des rheinischen Landesmuseums in Bonn und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande*, 152, 1952, p. 203, n° 18.

[21] F. VAN MOLLE, «Notes sur quelques calices funéraires du XIe siècle en France et en Belgique», *Les Monuments historiques de la France*, 1966, p. 113–119.

être en plomb et comporter une inscription – calice d'un chanoine de Saint-Seurin de Bordeaux en 1318[22], patène d'un chanoine de Saint-Omer en 1436[23]. Une épitaphe de 1165 avait été gravée à Montmorillon sur une bulle de plomb[24]. Des bulles pontificales ont été trouvées dans une quinzaine de tombes, et correspondent de façon privilégiée à la période des papes d'Avignon[25]. On peut dire que le plomb est un métal qui a été particulièrement usité pour les objets et inscriptions qui pouvaient accompagner le défunt dans la tombe. Hildegarde de Bingen avait bien noté, dans le livre IX, *De metallis,* de son traité sur la Physique que le plomb posé sur un homme mort se conservait fort bien[26].

* *

*

La **localisation** de ces inscriptions funéraires montre que la pratique d'inscriptions funéraires sur plomb dans les tombes semble ignorée du Sud et de l'Est de la France, à l'exception de la Lorraine. Sur un plan plus général que la France ces inscriptions funéraires sur plomb se rencontrent en Angleterre, en Belgique, aux Pays-Bas, en Allemagne, en Suisse, en Autriche, au Danemark, en Pologne, mais non, sous réserve d'un examen particulier, pour l'Espagne et l'Italie, et donc apparaissent plutôt dans l'Europe septentrionale que méridionale. Il y a probablement une relation entre cette localisation et celle des principaux centres de production du plomb. Sans doute y a-t-il aussi des raisons de pratique locale, car, si on peut bien comprendre l'importance des croix funéraires de la ville épiscopale de Metz, on s'explique mal le nombre de croix trouvées dans le cimetière des chanoinesses de Remiremont ou dans le cimetière de la paroisse de Bouteilles en Normandie, pas plus que la localisation particulière de huit croix à Périgueux. On observera que cette répartition se rapproche fort de celle qui a été cartographiée pour les dix-sept bulles pontificales de plomb des XIVe et XVe siècles trouvées dans les tombes[27].

Pour la **datation** on observera un emploi plus fréquent aux XIe-XIIIe qu'aux XIVe-XVe siècles: pour la France, en dehors d'inscriptions sur deux cercueils de plomb à Nantes et à Clermont on a des textes sur 62 lames, dont 5 des XIVe-XVe siècles, et sur 74 croix dont 24 pour les XIVe-XVe siècles – 23 à Metz et à Remiremont. Mais on pourra trouver encore cette pratique aux XVIe et XVIIe siècles.

* *

*

---

[22] J. A. BRUTAILS, «Note sur deux croix d'absolution», *Bulletin Comité Trav. histor. et scientif. Archéol.*, 1902, p. 493–494.

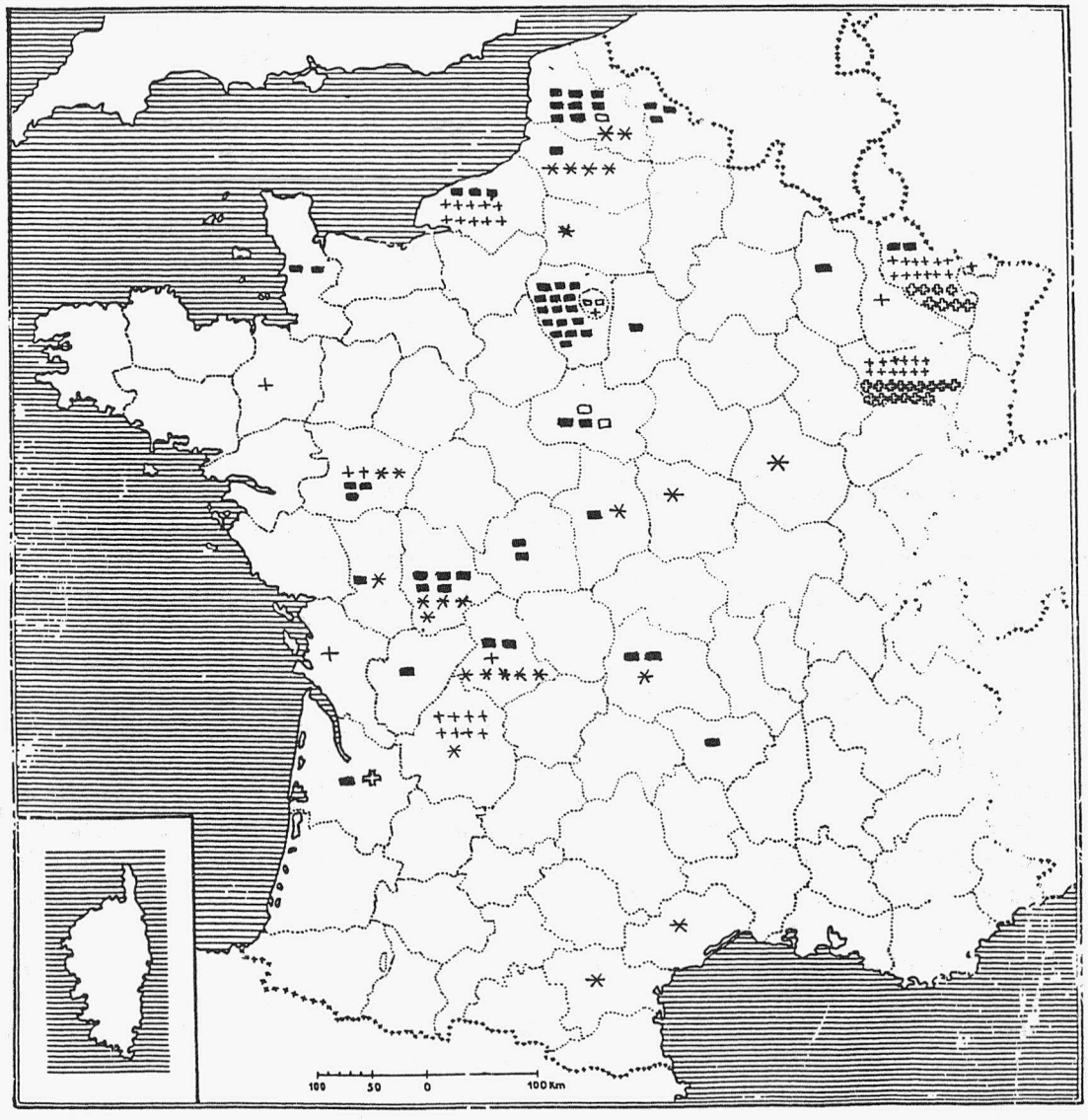
[23] *Epigraphie du département du Pas-de-Calais*, publiée par la Commission départementale des monuments historiques, t. V, 2e partie, p. 56.

[24] *C. I. F.M.*, 1, éd. R. FAVREAU et J. MICHAUD, Poitiers et Paris, 1974, n° 98, p. 122–123, fig. 73.

[25] Elzbieta DABROWSKA-ZAWADZKA et François COMTE, «Un rite funéraire peu connu: le dépôt de bulles pontificales dans les tombes ecclésiastiques (XIVe-XVe siècle)», *Bull. Soc. nat. Antiq. France*, 1993, p. 209–223. On a trouvé à Évreux dans une tombe une bulle pontificale en plomb de Benoît VII (974–975): BOURBON, «Récentes découvertes archéologiques faites dans le chœur de la cathédrale d'Évreux», *Bulletin Comité Trav. histor. et scientif. Archéol.*, 1895, p. 4.

[26] *P. L.*, 197, c. 1348.

[27] Cf. article cité n. 25, p. 210, fig. 1.



Si l'on s'arrête au **contenu** de ces inscriptions funéraires déposées à l'intérieur des tombes, on imagine qu'il devrait être très simplifié par rapport à celui des épitaphes placées sur les tombes ou sur des pierres et destinées à être lues par le plus grand nombre. C'est ce que montre l'épitaphe gravée sur airain de l'archevêque de Trèves, Poppo († 1045), qui comporte l'année et le jour du décès ainsi que l'éloge du défunt, alors que l'inscription sur plomb placée dans la tombe se limite à POPPO TREV(ERENSIS) ARCHIEPISCOPUS OBIIT DECIMO SEXTO KALENDARUM JULII, «Poppo, archevêque de Trèves, est mort le 16 des calendes de juillet»[28]. C'est encore ce que l'on constate pour le 6e prieur de Grandmont,

[28] *AA. SS.*, juin I, p. 102.

Guillaume, à la fin du XIIe siècle: CERNE: PRIOR SEXTUS WILELMUS PRO GREGE FACTUS EXUL CUM CHRISTO, TUMULO REQUIESCIT IN ISTO, sur la lame de plomb dans le cercueil, HIC JACET DOMPNUS GUILLERMUS REVERENDISSIMUS VI PRIOR. VERUS ISRAELITA IN QUO DOLUS NON ERAT. VIXIT IN PRIORATU XVIII ANNIS ET III MENSIBUS, sur la pierre du sarcophage[29]. Mais ce n'est plus le cas pour les deux épitaphes d'Anne de Bourgogne en 1432, car celle qui est gravée sur une plaque de plomb pliée en deux placée dans la tombe est plus développée que celle qui accompagne la statue gisante de marbre: qualificatifs particuliers pour Anne, son père Jean de Bourgogne, son mari Jean, duc de Bedford, et indication de l'hôtel de Bourbon où mourut la jeune duchesse[30].

Dans la plupart des cas on n'a pas dû faire une double épitaphe, l'une visible par tous, l'autre dans la tombe. Le fait que les inscriptions sur plaques ou croix de plomb placées avec le corps ne pouvaient être vues, sinon à l'occasion de l'ouverture du tombeau, a entraîné pour elles des caractères particuliers.

En premier lieu il semble bien y avoir un moindre souci de la forme littéraire. Alors que les épitaphes des grands personnages de l'Église ou du siècle sont, aux XIe-XIIe siècles, très fréquemment en vers, on ne note, pour environ 160 lames ou croix funéraires sur plomb en France que six inscriptions métriques (3,7%), alors qu'un décompte portant sur 1579 inscriptions des VIIIe-XIIIe siècles en France permet de détacher 185 inscriptions métriques (11,7%), soit une proportion de trois fois plus[31]. Lors de l'ouverture d'une tombe à Saint-Julien de Brioude (Haute-Loire) en 1400, on a trouvé une lame de plomb d'un chanoine Pierre, qui se qualifie de «disciple» de saint Julien et a été identifié avec un chanoine de ce nom en 1060[32]: l'épitaphe se compose de deux distiques élégiaques, avec rimes léonines pour le premier. A Corbie l'épitaphe sur plomb trouvée dans le sarcophage de l'abbé Nicolas Ier mort en 1123 est formée de six hexamètres, seule la mention du jour du décès étant en prose[33]. Au musée de Châteauroux l'épitaphe sur plomb de Gérard, fondateur de l'abbaye de Miseray († 1137), comporte quatre hexamètres, rimant deux par deux par leurs derniers pieds, et sur la tranche, trois autres hexamètres léonins riches[34]. Sur une croix du XIIe siècle découverte en 1856 dans le cimetière normand de Bouteilles on a trois vers, aux quantités approximatives avec une apostrophe au lecteur dont on peut s'étonner pour un texte placé dans un cercueil: QUISQUIS LEGIS VERSUS HOS TER DICAS QUOD REQUIEM DET SIBI CHRISTUS, «Qui que tu sois qui lis ces vers, dis trois fois que le Christ lui donne le repos»[35]. On se reportera à l'inscription de Guillaume de Treignac prieur de Grandmont citée plus haut (2 hexamètres léonins riches). Enfin l'épitaphe de Jean de Fontaine, chanoine de Saint-Omer, en 1436, sur une patène funéraire en plomb, se compose de dix vers rimant deux à deux, la date seule étant

---

[29] *C. I. F.M.*, 4, *Limousin*, p. 101.

[30] Le gisant est conservé au Musée du Louvre, la plaque de plomb au Musée national du Moyen âge (Cluny). Anne de Bourgogne avait été enterrée aux Célestins de Paris.

[31] Robert FAVREAU, «Inscriptions antérieures à 1300. Réflexions à propos de l'expérience française», *Inschriften bis 1300. Probleme und Aufgaben ihrer Erforschung*, éd. Helga GIERSIEPEN et Raymund KOTTJE, Bonn, 1995 (Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften), p. 94.

[32] Bernard CRAPELET, *Auvergne romane*, La Pierre-qui-Vire, 4e éd., 1972, p. 268; Pierre CUBIZOLLES, *La noble chapitre Saint-Julien de Brioude*, Brioude, 1978, p. 350.

[33] MARTONNE (de), «Rapport sur les travaux de la Société pendant l'année 1836», *Mém. Soc. Antiq. France*, 2e s., t. 4, 1838, p. XI–XIIII, fac-sim.

[34] J. BEVLAY, *op. cit.* (n. 10), p. 181, n° 1064. Dans le relevé fourni il manque un pied au dernier «vers».

[35] X. BARBIER DE MONTAULT, «Les croix de plomb...» (n. 20), p. 42.

en prose[36]. Hors de France on ne trouve guère non plus, semble-t-il, d'inscriptions funéraires sur plomb en vers: trois distiques élégiaques à Westminster Abbey à Londres pour quatre défunts[37], épitaphe versifiée de l'abbesse Irmingart à Chiemsee[38].

En second lieu on ne trouve dans ces textes que peu de prières pour le défunt: formule liturgique *anima ejus requiescat in pace (amen)*, à Angers en 1080, à Remiremont en 1124, à Orléans en 1311, *cujus anima per misericordiam Dei in pace requiescat, amen*, à Arras en 1280, *Deus l'aiice* à Metz en 1336, «Dieu ait son ame Jesus Maria» en 1429 sur une croix de Remiremont, ou demande directe de prière sur deux croix de Remiremont, «priez pour elle» en 1405, *orate pro ea* en 1489. Il en est, là aussi, de même hors de France: ORA PRO NOBIS de l'épitaphe de Chiemsee, MISERERE, CHRISTE, SERVI TUI, AMEN, de l'épitaphe du prévôt Gérard d'Arc à Bonn († 1169), DEUS ASSIT EIS de l'épitaphe versifiée de l'abbaye de Westminster pour l'épouse du roi Sebert, morte en 695, et trois autres personnages.

* *

*

La **fonction** essentielle de la plaque ou de la croix placées dans la tombe est d'assurer la pérennité du nom du défunt et son **identification** par sa fonction, au-delà des dégradations possibles de la tombe par les hommes et au-delà de la réduction du corps en cendres au fil du temps. Cette fonction ressort bien des cas où après ouverture des tombes longtemps après le décès on tient à garder l'identité des défunts. A l'abbaye de Saint-Denis près de Paris, lors de la translation des cendres des prédécesseurs de Louis IX au XIIIe siècle, on plaça dans chaque tombe des petites plaques de plomb qui y seront retrouvées en 1793:

HIC JACET LUDOVICUS REX FILIUS DAGOBERTI REGIS
HIC JACET CAROLUS MARTELLUS REX
HIC JACET PEPINUS REX
HIC JACET BERTRANDA UXOR PIPINI REGIS
HIC JACET HERMANTRUDIS REGINA UXOR CAROLI CALVI
HIC JACET KALLOMANNUS REX FILIUS LUDOVICI BALBI. ODO REX
HIC JACET HUGO CHAPET REX
ROBERTUS REX
CONSTANTIA UXOR EJUS
HENRICUS REX
LUDOVICUS GROSSUS REX
PHILIPPUS REX FILIUS LUDOVICI REGIS
CONSTANTIA UXOR LUDOVICI REGIS[39].

Dans la tombe du fondateur de l'abbaye de Komburg on a trouvé en 1948 cinq plaques de plomb: quatre identifient, avec le jour de leur mort à partir du calendrier romain, le fondateur Burchard, son frère le comte Henri, le moine Vignaud, le troisième abbé Hartwig, la cinquième plaque rappelant un transfert des restes de ces personnages en 1719[40].

---

[36] *Épigraphie du Pas-de-Calais*, V, 2e partie, p. 56: vers latins octosyllabiques, à l'exception d'un dodécasyllabe pour le nom du défunt.

[37] O. LEHMANN-BROCKHAUS, *op. cit.* (n. 4), II, p. 154, n° 2772.

[38] B. BISCHOFF, *op. cit.* (n. 18).

[39] A. ERLANDE-BRANDENBURG, *op. cit.* (n. 13), p. 45, note 53.

[40] Rainer JOOS, *Kloster Komburg im Mittelalter. Studien zur Verfassungs-, Besitz- und Sozialgeschichte einer fränkischen Benediktinerabtei*, Sigmaringen, 1987, p. 105, note 17.

Le simple rappel du nom et de la fonction, avec souvent le jour de la mort et l'année se trouve dans un bon nombre de ces inscriptions funéraires sur plomb, «pour la mémoire des siècles à venir» comme on le trouve gravé sur une lame de plomb à Finchale en Angleterre[41]: HIC REQUIESCIT CORPUS DOMINI RAINERII PICTAVENSIS ECCLESIE MAJORIS CAPISTERII – Rainier, chevecier de la cathédrale de Poitiers –, et HIC REQUIESCIT CORPUS GIRAUDI DE BRIA RELIGIOSI SACERDOTIS, pour deux plaques de plomb du début du XIIe siècle trouvées à Fontevraud en 1989[42], + HIC REQUIESCIT DOMNUS MARTINUS DE FURMENDEIO ABBAS HUJUS LOCI, au Mont-Saint-Michel en 1191[43], IDIBUS MARTII OBIIT RICHILDIS COMITISSA en l'abbatiale d'Hasnon (Nord) au XIe siècle[44], HIC REQUIESCIT HUGO EPISCOPUS à Saint-Lucien de Beauvais (X^e ou XIe siècle)[45], PETRUS PRIMUS ABBAS (d'Airvault, 1112), ou HIC JACET WILLELMUS EPISCOPUS PICTAVENSIS III (Guillaume III Tempier, 1197), à Poitiers[46]. C'est aussi le cas pour la plupart des croix de Metz (fig. 23) et de Remiremont. A St. Paul in Lavanttal (Carinthie), la plaque de plomb du tombeau du duc Léopold Ier, mort en 1326, ne porte que LEOPOLDUS DUX AUSTRIE, et celle de la duchesse Elisabeth morte en 1343, ANNO DOMINI M°CCC°XLIII OBIIT DOMINA ELIZABETH RELICTA QUONDAM DOMINI HEINRICI DUCIS AUSTRIE ET STIRIE[47]. Il en est de même pour les épitaphes sur lames de plomb de l'archevêque de Mayence Henri en 1153[48], pour celle de l'évêque Wolfgang à Ratisbonne[49], ou pour celles des archevêques de Trèves Egilbert († 1101) et Bruno († 1124) à Trèves[50].

Un certain nombre de ces lames ou croix de plomb placées dans les tombes portent des épitaphes fort semblables à celles qui ont pu être placées à la vue de tous. Il m'a semblé, toutefois, que l'éloge des vertus du défunt était plus rare et moins développé dans les épitaphes sur plomb où, en revanche, sa carrière ou ses actes sont mis davantage en évidence. Cette différence tient sûrement pour une part à la vogue de l'épitaphe métrique de l'époque carolingienne au début du XIIIe siècle, les compositions versifiées se souciant plus de la forme littéraire et de la vie édifiante du défunt que de ses actes. Or la métrique est beaucoup plus rare dans les inscriptions des tombes que dans les épitaphes lisibles par tous. Là est sans doute une raison importante pour une pause des renseignements sur les carrières dans l'épigraphie funéraire aux XIe-XIIe siècles, alors que les épitaphes des XIIIe-XVe siècles insisteront sur les titres, les fonctions multiples et donneront parfois le déroulement détaillé de la vie des défunts.

Les inscriptions versifiées citées ci-dessus pour Châteauroux, Corbie, Grandmont, Saint-Omer, comportent des éléments d'éloge des mœurs et mérites des défunts. Une croix de 1067 à Angers dit le défunt *pauperibus largus pauper ipse factus*[51]. Le moine de Fontgombault

---

41 *Laminam plumbeam composuere, in qua diem depositionis ejus et annum his verbis ad monimentum seculorum sequentium exsculpi...* à Finchale (Durham), Otto LEHMAN-BROCKHAUS, *Lateinische Schriftquellen...*, (n. 4), I, n° 1733, p. 477.

42 R. FAVREAU et D. PRIGENT, *op. cit.* (n. 14), p. 19–26.

43 L. DELISLE, *op. cit.*, (n. 11), p. 152 et h.-t.

44 L. SERBAT, «Un historien imaginaire du XIe siècle: le moine Tomellius», *Mém. Soc. nat. Antiquaires de France*, 8e s., VIII, 1934, p. 121 et n. 1.

45 Abbé DELETTRE, *Histoire du diocèse de Beauvais depuis son établissement au IIIe siècle jusqu'au 2 septembre 1792*, Beauvais, t. I, 1842, p. 426.

46 *C. I. F. M.*, 1, éd. R. FAVREAU et J. MICHAUD, Poitiers et Paris, 1974, n° 28, p. 30–31 et n° 99, p. 123–124.

47 Georg WACHA, «Blei», *Alte und moderne Kunst*, 24, n°s 166–167, 1979, p. 54, fig. 14 et 15.

48 *Die Inschriften der Stadt Einbeck*, éd. Horst HÜLSE (Die Deutschen Inschriften 42. Göttinger Reihe 7) Wiesbaden 1996, p. 3 et pl. 1.

49 KL. NOVEMBRIS WOLFGANGUS EPISCOPUS OBIIT.

50 H. EHRENTRAUT, *op. cit.*, (n. 20), p. 200, n° 13, fig. 4, et p. 201, n° 16, fig. 5.

51 X. BARBIER DE MONTAULT, «Les croix de plomb» (n. 20), p. 30–32.

Gobert, *Goberti monachi sacerdotis. . . Christum amavit*[52]. La moniale de Jouarre Elisabeth est dite *nobilis genere, cujus vita casta ac Deo omnibus modis intenta*[53]. Le troisième abbé de Fécamp, Guillaume de Ros, mort en 1107, est qualifié de *vir in omnibus boni testimonii*, mais le texte précise aussi qu'il fut d'abord chantre et archidiacre de Bayeux puis moine de Caen avant d'être placé à la tête de l'abbaye de Fécamp qu'il dirigea 27 ans et demi de manière excellente, renouvelant et l'église et ses dépendances tant à l'intérieur qu'à l'extérieur[54]. De même pour Pierre de Noyon, évêque d'Arras, l'éloge des qualités est très limité par rapport aux détails sur la vie du prélat:

ANNO DOMINI MILLESIMO DUCENTESIMO OCTOGESIMO TERTIO, NONAS SEPTEMBRIS OBIIT PATER REVERENDUS PETRUS EPISCOPUS HIC SEPULTUS, DE NOVIOMO ORIUNDUS, QUI LARGUS ET PIUS PER VIGINTI ANNOS ET MENSES SEPTEM HANC ATTREBATENSEM REXIT ECCLESIAM. JURA EPISCOPATUS DECLARAVIT ET POSSESSIONES MULTAS ADQUISIVIT ET DE EISDEM CAPITULO LARGITER EROGAVIT. TANDEM, PROPTER PROPRII CORPORIS DEBILITATEM PETITA MAGNIS SUMPTIBUS CEDENDI LICENTIA ET CUM DIFFICULTATE OBTENTA, HUJUS EPISCOPATUS LIBERE CESSIT REGIMINI, NIHIL DE BONIS EPISCOPATUS PERPETUIS RETINENDO, CUJUS ANIMA PER MISERICORDIAM DEI IN PACE REQUIESCAT. AMEN[55].

L'évêque de Verdun Heymon, mort en 1024, est sobrement dit *reparator et innovator hujus loci*[56]. De l'abbé de Saint-Ouen de Rouen Rainfroi, mort en 1142, il est dit qu«il restaura son église après un incendie, l'entoura d'un mur, l'enrichit d'autres biens»[57]. L'épitaphe sur plaque de plomb de l'abbé de Saint-Cyprien de Poitiers Rainaud, mort en 1100, est entièrement consacrée à retracer sa vie (fig. 25): HIC REQUIESCIT VENERABILIS PATER NOMINE RAINALDUS, IN PAGO PICTAVIENSIUM ORTUS, MAGISTER PRIUS SCOLARUM FAMOSUS, DEIN CASE DEI MONACHUS IBIQUE PRIOR CLAUSTRALIS PROBATUS, POSTREMO IN HOC MONASTERIO ABBAS ORDINATUS, QUOD REXIT XXV ANNIS VI MENSIBUS XVIIII DIEBUS, MIGRANS AD CHRISTUM X KALENDAS JUNII, EPISCOPO PICTAVORUM PETRO, COMITE WILLELMO, «Ici repose le vénérable Père du nom de Rainaud, né en pays poitevin, d'abord maître-école réputé, puis moine de La Chaise-Dieu et promu prieur claustral de cette abbaye, enfin ordonné abbé de ce monastère qu'il gouverna 25 ans 6 mois 19 jours. Il s'en fut vers le Christ le 10 des calendes de juin, alors que Pierre était évêque de Poitou et Guillaume comte»[58]. Il est rare, à cette époque de trouver un *curriculum vitae* aussi complet et précis.

L'épitaphe du roi des Danois Waldemar († 1180) retrace ses victoires sur les Slaves, la conversion de son peuple à la foi du Christ, la construction d'un mur pour protéger le royaume, l'édification d'un château à Sproga[59]. L'archevêque de Cologne Héribert († 1021) *de suo proprio sumptu hoc monasterium [Deutz] fecit*, et l'évêque de Brême Liemar, mort en 1101,

---

[52] Léon PALUSTRE, «Découvertes en Berry», *Bull. Monum.*, 55, 1889, p. 61, fac-sim.; dom Jacques BASCHET, *L'abbaye royale Notre-Dame de Fontgombault*, Poitiers et Fontgombault, 1991, p. 35–36, n. 22, pl. h.-t.

[53] Texte et dessin transmis par M.-J.-P. LAPORTE, que j'ai plaisir à remercier ici. La plaque de plomb se présente sous forme de disque.

[54] *Trésors des abbayes normandes. Rouen-Caen, 1979*, Rouen, 1979, p. 96, n° 107.

[55] *Épigraphie du Pas-de-Calais*, I, Arras, 1883, p. 16 et 83–84, fac-similé, p. 82.

[56] *Gallia christiana*, XIII, c. 1184.

[57] *Trésors des abbayes normandes...*, (n. 54), p. 96–97, n° 108.

[58] *C. I. F.M.*, 1 (n. 46), n° 26, p. 28–29.

[59] A. BAEKSTED, *op. cit.*, (n. 19), p. 46–47, fig. 14 et 15.

est dit «le constructeur» de sa cathédrale[60]. Le prévôt Gerhard d'Are († 1169) ECCLESIAM MULTIS EDIFICIIS ET LUMINIBUS DECORAVIT, ET PREDIIS DITAVIT ET CORPORA SANCTORUM MARTYRUM TRAN[S]TULIT, EISQUE ORNAMENTA MULTA CONTULIT[61]. Herbert, évêque de Cologne († 1021) «a fait faire l'abbaye de Deutz à ses propres frais»[62]. Sur la croix du prévôt Humbert († 1086) trouvée en 1988 à Saint-Servais de Maastricht, le défunt est dit «homme illustre» et ses fonctions sont précisées, mais ensuite il n'est question que des améliorations et embellissements qu'il apporta à son église : . . .PREBENDAS AUXIT, RESTAURAVIT ECCLESIAM SANCTUARIO, CHORO, CRIPTA, SEPULCHRO DOMINI, ET DUCIS KAROLI CAPELLIS III LATERALIBUS ET UNA OCCIDENTALI VESTIARIO, CAPITOLIO, SCOLIS ET TOTO CLAUSTRO ORNAVIT, ET INTEGRIS ALTARIBUS PICTURA, ARCA PETRINA SANCTORUM MONULFI ET GONDULFI, ET SEPULCHRO EORUNDEM IN MEDIO TEMPLI, CAPSIS, CASULIS, PALILIS, TURRIBULO MAJORE ET ACERRA SUA ET CETERIS UTENSILIBUS CONSTRUXIT, ET ORNAVIT CIBORIUM QUOD EST POST ALTARE SANCTI SERVATII. HOC MAXIME PLANXIT QUOD MORTE IMPEDIENTE OPUS INCEPTUM NON CONSUMMAVIT[63]. On pourra encore voir l'épitaphe que l'archidiacre Gautier a fait écrire sur parchemin et sur une lame de plomb pour l'évêque de Thérouanne, Jean de Commines (1099–1130): le texte est exceptionnel par sa longueur et par un partage égal entre l'éloge du défunt et l'énumération des «nombreux biens qu'il a faits»[64].

Certaines de ces inscriptions funéraires sur plomb placées dans les tombes sont l'occasion de fortes **affirmations de foi**, très probablement demandées à l'avance par ceux dont elles accompagnent le corps. C'est particulièrement le cas pour les croix. Ainsi à Périgueux on trouve sur une croix l'Alpha et l'Omega seuls, sur deux autres PAX LUX REX LEX, sur deux autres encore DEUS REX A Ω ou LEX CHRISTUS A Ω, et on conserve au Musée de la ville un moule de croix sépulcrale avec la composition PAX LEX LUX REX ordonnée autour du X[65]. De même une croix du Musée de Limoges portait avant l'obit IHS XPS sur le bras supérieur, A et Ω sur les bras latéraux[66]. Sur les bords de la plaque de plomb de l'abbesse Irmingart à Chiemsee on a gravé un verset de l'épître aux Philippiens (IV, 4): CREDITE ET GAUDETE IN DOMINO SEMPER ITERUM DICO GAUDETE, tandis que le verset suivant (IV, 5) est gravé sur les bords du revers de la plaque: MODESTIA VESTRA NOTA SIT OMNIBUS HOMINIBUS DOMINUS PROPE [*est*], revers au centre duquel on a écrit, autour d'une croix à trois traverses, A Ω CRUX LUX REX LEX. Dans le cas de cette plaque le choix des textes, et par exemple de *crux* au lieu de *pax*, doit incomber à l'abbé Gerhard, GERHARDUS ABBAS FECIT (revers)[67]. Particulièrement significatives de cette affirmation de foi sont les plaques et croix qui portent le *Credo*, la solennelle profession de foi du chrétien. C'est d'abord la croix de plomb de Dietwinus évêque de Liège mort en 1175, conservée en la collégiale Notre-Dame de Huy, qui, aussitôt après le nom de l'évêque et le

---

[60] H. EHRENTRAUT, «Bleierne Inschrifttafeln. . .» (n. 20), p. 78; *Das Reich der Salier 1024–1125. Katalog zur Ausstellung des Landes Rheinland-Pfalz*, Sigmaringen, 1992, p. 339.

[61] H. EHRENTRAUT, «Bleierne Inschrifttafeln. . .» (n. 20), n° 19, p. 203.

[62] *Ibid.*, n° 1, p. 192.

[63] *Das Reich der Salier 1024–1125. . .*, p. 339–342; Titus A. S. M. PANHUYSEN, «De Sint-Servaaskerke te Maastricht in de vroege middleeuven», *Bulletin Knob [Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond]*, 1991–1, p. 17.

[64] *Vita Johannis episcopi Teruanensis auctore Waltero archidiacono, M. G. H., Scriptores*, XV-2, Hanovre, 1888, p. 1150.

[65] *C. I. F.M.*, 5, *Dordogne, Gironde*, éd. R. FAVREAU, B. LEPLANT, J. MICHAUD, Poitiers, 1979, p. 47–54.

[66] X. BARBIER DE MONTAULT, «Les croix de plomb» (n. 20), p. 41.

[67] B. BISCHOFF, *op. cit.* (n. 18).

jour de sa mort comporte le texte du *Credo* puis celui du *Pater,* et se termine par: SEPULTUS SUM IN ECCLESIA SANCTE MARIE QUAM DEO CONSTRUXI[68]. Plus sommaire est la plaque de plomb du tombeau de la princesse danoise Gunilde, nièce du roi Canut, à Saint-Donatien de Bruges, en 1087: PATER NOSTER. CREDO IN DEUM PATREM ET CETERA QUE IN SIMBOLO APOSTOLICO SUNT SCRIPTA[69]. Combien émouvante est la plaque de l'évêque de Cracovie Maurus († 1118) au trésor de la cathédrale (fig. 26): VIAM UNIVERSE CARNIS INGRESSUS EST CREDENS IN DEUM PATREM, toute la suite du symbole des apôtres n'étant donnée que par l'initiale de chaque mot, jusqu'à VITAM ETERNAM AMEN[70]. Enfin en 1137 la plaque de plomb trouvée dans le tombeau de l'archevêque de Mayence Aldebert I porte: EGO PECCATOR ADELBERTUS. . . OBII CREDENS IN DEUM PATREM et la suite du *Credo* jusqu'à III DIE RESURREXIT A MORTUIS[71].

Proches de ces croix de dévotion sont les croix de préservation sur lesquelles on inscrit des textes destinés à éloigner le démon[72]. Plusieurs croix de plomb trouvées dans le cimetière des frères à Bury-Saint-Edmond portent ainsi d'un côté: CRUX CHRISTI TRIUMPHAT et de l'autre CRUX CHRISTI PELLIT HOSTEM[73]. «Lorsqu'un chrétien est enseveli hors d'un cimetière on doit placer près de sa tête une croix et pour signifier qu'il était chrétien, et parce que le diable redoute grandement ce signe, et qu'il aura horreur de s'approcher de ce lieu qui est désigné par la croix», écrit Guillaume Durand dans son *Rationale divinorum officiorum*[74].

Dans ces inscriptions sur plomb trouvées dans les tombes on doit faire une place à part aux **croix d'absolution**, qu'on trouve en France à Périgueux et en Normandie, et en Angleterre à Chichester et sans doute ailleurs. Dans ses *Decreta pro ordine Sancti Benedicti* Lanfranc décrit de quelle manière l'agonie et la mort d'un frère doivent être accompagnées. Après avoir confessé ses fautes le mourant reçoit l'absolution de tous ses frères et à son tour il leur donne l'absolution. Le mourant est déposé sur un lit de cendre en forme de croix. Les frères chantent le *Credo in unum Deum.* Au moment de la mise au tombeau on «place sur la poitrine du défunt l'absolution qui a été écrite et qui est lue par les frères»[75].

Trois croix de plomb provenant de Saint-Front et du cimetière de la Cité de Périgueux sont gravées de la même formule d'absolution: DOMINUS DEUS OMNIPOTENS, QUI POTESTATEM DEDIT SANCTIS APOSTOLIS SUIS LIGANDI ATQUE SOLVENDI, IPSE TE DIGNETUR, FRATER [ELIA, STEPHANE, RAMNULFUS] A CUNCTIS PECCATIS TUIS, ET QUANTUM MEAE FRAGILITATI PERMITTITUR, SIS ABSOLUTUS ANTE FACIEM ILLIUS QUI VIVIT ET REGNAT IN SECULA

---

[68] Elzbieta DABROWSKA, «Sredniowieczne pochowki biskupie w katedrze Krakowskiej. Stan Badan», *Katedra Krakovska w Sredniowieczu*, Cracovie, 1996, p. 115 (résumé en allemand p. 119–120).

[69] C. A. SERRURE, «Les sciences auxiliaires de l'histoire de Belgique», p. 42.

[70] M. WALICKIE, *Sztuka Polska przedromanska i romanska do schylku XIII wieku*, Varsovie, 1971, p. 711–712.

[71] *Die Inschriften der Stadt Mainz von frühmittelalterlicher Zeit bis 1650*, éd. Fritz Viktor ARENS et Konrad F. BAUER, Stuttgart, 1958 (Deutschen Inschriften 2. Heidelberg Reihe. 2 Bd), n° 12, p. 17–18.

[72] Alfred RAMÉ, «Croix de préservation placées sur les morts au moyen âge en France et en Angleterre», *Revue des Sociétés savantes des départements,* 2e s., t. 3, 1860, 1er semestre, p. 656–662: l'auteur insiste sur les prières de «protection» adressées à la croix contenues dans le missel de Jean Talbot, le vaincu de Castillon (1453).

[73] Abbé COCHET, «Croix d'absolution. . .» (n. 12), p. 320.

[74] Guillaume DURAND, *Rationale divinorum officiorum, liber septimus de officio mortuorum: «in quocumque loco extra cimiterium christianus sepeliatur semper crux capiti illius apponi debet, ad notandum illum christianum fuisse, quia hoc signum diabolus valde veretur et timet accedere ad locum crucis signaculo insignitum».*

[75] LANFRANC, *Decreta pro ordine S. Benedicti, P. L.*, 150, c. 508–514: *absolutionem scriptam et a fratribus lectam super pectus ejus ponant* (c. 514).

SECULORUM [pour Ramnulfe: QUI VIVIT ET REGNAT CUM DEO PATRE IN UNITATE SPIRITUS SANCTI], «Que notre Seigneur Jésus Christ, qui a donné à ses saints apôtres le pouvoir de lier et de délier, daigne t'absoudre, frère [Élie, Étienne, Ramnulfe], de tous tes péchés. Et autant qu'il est permis à mon indignité, sois absous devant la face de Celui qui vit et règne dans les siècles des siècles [ou: règne avec Dieu le Père dans l'unité du Saint-Esprit][76]. La croix d'Élie est datée de 1072, et les autres croix doivent être du XIe ou du début du XIIe siècle dans la mesure où l'on utilise encore les oraisons «déprécatives», c'est-à-dire la formule où c'est le Seigneur qui donne l'absolution. L'absolution «indicative», celle où le prêtre lui-même donne l'absolution, *Ego te absolvo*, n'apparaît qu'à la fin du XIe siècle et supplante à partir du XIIe siècle l'absolution déprécative[77].

D'autres croix d'absolution en plomb ont été trouvées, au cours des années 40 et 50 du XIXe siècle, dans les tombes du cimetière désaffecté de Bouteilles en Normandie. L'abbé Cochet qui a effectué une partie de ces fouilles avait trouvé une autre croix contenant une formule d'absolution à peu près illisible à Quiberville-sur-Mer dans le même arrondissement de Dieppe. On peut relever sur ces croix trois formules d'absolution. La plus habituelle se retrouve sur six croix, sous réserve de quelques minimes différences (fig. 27):

Dominus Jesus Christus, qui dixit discipulis suis quodcumque ligaveritis super terram erit ligatum et in celis, et quodcumque solveritis super terram erit solutum et in celis, de quorum numero, licet indignos, nos esse voluit, ipse te absolvat per ministerium nostrum ab omnibus criminibus tuis quecumque cogitatione, locutione, operatione negligenter egisti, et nexibus absolutum perducere dignetur ad regna celorum, qui vivat et regnat Deus per omnia secula seculorum (ou: *qui vivat et regnat, Pater et Filius et Spiritus Sanctus per omnia secula seculorum, amen*).

Cette prière se trouve telle quelle dans le Manuel à l'usage de l'Église de Rouen imprimé en 1531 et toujours dans le Rituel de Rouen édité en 1771: c'était l'absolution donnée par le prêtre au mourant lorsqu'il lui administrait le sacrement des malades[78]. On en trouve déjà une forme très voisine dans le Pontifical romano-germanique du Xe siècle[79] et le texte, à deux variantes près est fourni dans les absolutions publiées par dom Martène[80].

Une seconde prière suit la précédente sur la croix de Maselin: *Omnipotens Deus misereatur animae (tuae), condonet peccata tua praeterita, praesentia et futura, liberet te ab omni malo, conservet et confirmet in omni opere bono et perducat te, Cristus filius Dei, ad vitam aeternam et ad sanctorum consortium. . . absolutionem et remissionem pacis, penitentiae, tribuat tibi, Maseline, omnipotens, pius et misericors Jeshus. Amen.*

On la rencontre aussi sur une autre croix, arrêtée à *ad vitam aeternam*, et venant après un *Confiteor: Confiteor Deo et omnibus sanctis ejus et tibi, Pater, quia peccavi nimis in legem Dei quecumque feci, cogitando, loquendo, operando, in pollutione, in meditatione, in opere, in consensu, et in omnibus vitiis meis malis. Ideo precor, Pater, et ores pro me ad Dominum Deum nostrum.*

La dernière oraison trouvée sur une croix de Bouteilles est celle que prononçait le prêtre lorsque le corps était descendu dans la fosse:

Absolve, Domine, animam famuli tui, B., ab omni vinculo delictorum ut in resurrectionis gloria inter sanctos et electos tuos ressuscitatus respiret.

---

[76] *C. I. F.M.*, 5, *Dordogne, Gironde*, éd. R. FAVREAU, B. LEPLANT, J. MICHAUD, Poitiers, 1979, p. 37–38, 52–55.

[77] E. VACANDARD, «Absolution des péchés dans l'Église latine du VIIe au XIIe siècle», *Dictionnaire de théologie catholique*, I, Paris, 1903, c. 161–168. La terminologie *Oratio deprecativa* et *Oratio indicativa* est celle de saint Thomas d'Aquin dans la *Somme théologique, pars tertia quaestio LXXXIV. De sacramento poenitentiae*, articulus III.

[78] Abbé COCHET, «Croix d'absolution. . .» (n. 12), p. 316–317.

[79] *Le Pontifical romano-germanique du dixième siècle*, éd. Cyrille VOGEL et Reinhard ELZE, Cité du Vatican, II, 1963 (Studi e Testi, 227), p. 267–268 (*Absolutio*).

[80] Dom Edmond MARTENE, *De antiquis ecclesiae ritibus libri quatuor. Pars secunda*, Rouen, 1700, p. 64, 83, 220, 225, 235.

C'est une oraison qui figure déjà dans l'office des défunts d'un antiphonaire du début du XIe siècle[81].

La croix d'absolution de la tombe de Godefroi, évêque de Chichester, mort le 25 septembre 1088, comporte une absolution indicative parfaitement claire et en constitue un des premiers exemples: ABSOLVIMUS TE, GODEFRIDE EPISCOPE, VICE SANCTI PETRI PRINCIPIS, APOSTOLO CUI DOMINUS DEDIT LIGANDI ATQUE SOLVENDI POTESTATEM, UT QUANTUM TUA EXPEDIT ACCUSATIO ET AD NOS PERTINEAT REMISSIO SIT TIBI DEUS REDEMPTOR OMNIPOTENS SALUS OMNI[*um*] PECCATORUM TUORUM PIUS INDULTOR-AMEN[82]. Cette autorité déléguée au prêtre pour remettre les péchés renvoie au pouvoir confié à Pierre (Matthieu, XVI, 19) et par lui à l'Église: *In persona Christi Ecclesia ligandi et solvendi potestatem accepit* explique le Décret de Gratien[83]. Cette absolution figure à de nombreuses reprises dans les anciens manuscrits[84].

II. Inscriptions relatives aux reliques

En dehors des inscriptions funéraires – épitaphes, affirmations de foi, absolution, préservation –, une autre grande catégorie d'inscriptions sur plomb est constituée par les identifications de reliques, à l'occasion de leur réception, de leur déposition, ou, plus souvent, de leur invention, élévation ou transfert. On a pu graver un texte pour rappeler la réception de reliques. Le Musée d'Angers conserve une inscription gravée sur plomb des Xe-XIe siècles: RELIQUIE SANCTI PETRI[85], celui de Narbonne a possédé une plaque de plomb identifiant les reliques des saints Just et Pastor rapportées d'Espagne par l'archevêque Guifred de Cerdagne en 1058: HIC REQUIESCIT CORPUS SANCTI PASTORIS, HIC REQUIESCIT CORPUS SANCTI JUSTI[86]. Sur un reliquaire en plomb venant de l'église de Verrue et conservé en l'abbaye Sainte-Croix près de Poitiers est gravé, sur une face latérale (fig. 24): INNOCENCIUM RELIQUIE HIC REQUIESCUNT ET ALIORUM MARTIRUM, sur l'autre: SANCTI GEORGII (XIe siècle)[87], et à la cathédrale de Poitiers une plaque de plomb porte RELIQUIE DE LEGIONE SANCTI MAURICII[88]. Se rattachent à ce même ordre d'inscriptions les lames de plomb déposées dans l'autel, lors de la dédicace d'une église ou de la consécration d'un autel. Dans la caisse de l'autel de la chapelle Saint-André près de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers on a trouvé en 1772 une lame de plomb gravée sur ses deux faces, soit d'un côté:

HEC SUNT RELIQUIE SANCTORUM MARTIRUM URBANI PAPE ET MARTIRIS, CRISANTI ET DARIE, MARTIRUM, SANCTI HIRENEI MARTIRIS, ANNO AB INCARNACIONE DOMINI MC LXII. IN HOC ALTARI REPOSITE IIII KALENDAS SEPTEMBRIS.

---

[81] *Corpus antiphonalium officii*. III. *Invitatoria et Antiphonae*, éd. René-Jean HESBERT, Rome, 1968 (Rerum ecclesiasticarum documenta. Series major. Fontes IX), p. 24, n° 1211. Voir aussi Knud OTTOSEN, *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead*, Aarhus, 1993, p. 397.

[82] X. BARBIER DE MONTAULT, «Les croix de plomb...» (n. 20), p. 33.

[83] *Corpus juris canonici*, éd. E.-L. RICHTER et E. FRIEDBERG, *Pars prior. Decretum magistri Gratiani*, Leipzig, 1922, c. 968. Voir aussi le *Tractatus de potestate ligandi et solvendi* de Richard de Saint-Victor (*P. L.*, 196, c. 1159–1178).

[84] Dom E. MARTENE, *De antiquis ecclesia ritibus...*, p. 42, 88, 91.

[85] J. CORBLET, «Chronique», *Revue de l'art chrétien*, III, 1859, p. 581.

[86] *C. I. F.M.*, 12, éd. R. FAVREAU, J. MICHAUD, B. MORA, Paris, 1988, p. 81–82.

[87] *C. I. F.M.*, 2, éd. R. FAVREAU, J. MICHAUD, Poitiers et Paris, 1975, n° 42, p. 66–67.

[88] *C. I. F.M.*, 1, *Id.*, n° 3, p. 3–4.

De l'autre côté: HEC RELIQUIE IN HOC ALTARI FUERUNT IN DEDICACIONE ECCLESIE REPOSITE. PETRUS AURIENSIS EPISCOPUS CANONICUS SANCTI HILARII CONSECRAVIT ECCLESIAM.

Ainsi était gardée mémoire pour les temps à venir de cette consécration d'église par un ancien chanoine de Saint-Hilaire devenu évêque d'Orense en Espagne[89]. Ottavio Banti a étudié, pour Pise, une série d'«inscriptions du XIIe siècle sur lame de plomb relatives au culte des reliques»[90]. Elles concernent toutes, sauf une, des inscriptions relatives à la dépose de reliques dans un autel au moment de sa création, – et généralement de la dédicace de l'église à S. Giorgio in Ponte en 1107, 1158, 1179, à S. Pietro in Vincoli en 1119, à S. Stefano Oltr' Ozeri en 1122, et à Campolungo, église S. Giovanni Battista, en 1111. Voici les deux inscriptions de S. Pietro in Vincoli, conservées aujourd'hui au Museo Nazionale di San Matteo à Pise:

ANNO AB INCARNATIONE DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI MCXVIIII, INDICTIONE XII, XIII KALENDAS DECEMBRIS, PETRUS, SANCTE PISANE ECCLESIE ARCHIEPISCOPUS, ECCLESIAM BEATI PETRI A VINCULIS IN FORIPORTA IN CIVITATE PISANA CONSECRAVIT, ET HAS RELIQUIAS IN MAJORI ALTARI AD HONOREM BEATI PETRI ET SANCTI MARTINI ET SANCTI BLASII CONDIDIT, VIDELICET ANTIQUAS RELIQUIAS ANTIQUI ALTARIS DE LIGNO CRUCIS UBI CHRISTUS PEPENDIT, DE SEPULCRO DOMINI, EX VELO SANCTE MARIE MATRIS DOMINI, DE VESTIMENTO SANCTI PETRI, EX VESTIMENTO SANCTI JOHANNIS BAPTISTE, EX UNGULIS SANCTI MARTINI. PRETEREA ALIAS RELIQUIAS QUAS PETRUS EJUSDEM ECCLESIE PRIOR CUM FRATRIBUS SUIS STUDIOSE ACQUISIVIT, SCILICET ALEXANDRI PAPE, CORNELII PAPE, SIMPLICII PAPE, FRIDIANI EPISCOPI, SANCTORUM MARTIRUM BLASII, JOHANNIS ET PAULI, MARCI ET MARCELLIANI, QUADRAGINTA MARTIRUM, HERMETIS, VALENTINI, SOCIORUM SANCTE RUFINE, NABORIS ET NAZARII, THEODORI, GORDIANI.

Cette inscription de l'autel majeur est fort semblable à celles que l'on trouve, sur marbre et à la vue de tous, dans les églises de Rome à cette époque[91]. L'inscription de l'autel mineur, l'autel matutinal sans doute, est plus brève:

ANNO AB INCARNATIONE DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI MCXVIIII, INDICTIONE XII, XIII KALENDAS DECEMBRIS, PETRUS, SANCTE PISANE ECCLESIE ARCHIEPISCOPUS, ECCLESIAM BEATI PETRI A VINCULIS IN FORIPORTA IN CIVITATE PISANA CONSECRAVIT, ET HAS RELIQUIAS IN MINORI ALTARI AD HONOREM SANCTI LAURENTII ET BEATORUM APOSTOLORUM SYMONIS ET JUDE RECONDIDIT, VIDELICET DE SANGUINE YCONE QUAM FECIT NICHODEMUS, VIGILII PAPE, VALENTINI MARTIRIS, MINIATI MARTIRIS, DONATI EPISCOPI.

On a aussi en la cathédrale S. Blaise de Brunswick, une inscription sur disque de plomb pour la consécration d'un autel sans mention des reliques qui y furent déposées:

+ ANNO DOMINI M°C°LXXX° VIII° DEDICATUM EST HOC ALTARE IN HONORE BEATE DEI GENITRICIS MARIE + AB ADELOGO VENERABILI

---

[89] *Ibid.*, I, n° 70, p. 75–77.

[90] Ottavio BANTI, «Di alcune iscrizioni del secolo XII su lamine plumbee relative al culto delle reliquie. Note di epigrafia medievale», *Quaderni Ticinesi di numismatica e antichità classiche*, 1990, p. 297–319. Il donne une série de références à d'autres études sur des inscriptions sur plomb à Vérone, Modène, Bologne, Cingoli, Pistoia.

[91] R. FAVREAU, «Inscriptions de dédicace d'églises et de consécration d'autels à Rome XIe-XIIIe siècles» (à paraître dans les *Mélanges* qui seront offerts à Mme ROMANINI).

EPISCOPO HILDELSEMENSI FUNDANTE AC PROMOVENTE ILLUSTRI DUCE HENRICO + FILIO FILIE LOTHARII IMPERATORIS ET RELIGIOSISSIMA EJUS CONSORTE MATHILDI + FILIA HENRICI SECUNDI REGIS ANGLORUM FILII MATHILDIS IMPERATRICIS ROMANORUM

L'éloge des fondateurs et de leur illustre origine y tient la place principale[92].

Mais les inscriptions sur plomb relatives aux reliques se trouvent surtout dans les tombes des saints. Il s'agit le plus souvent de plaques de plomb placées bien après la mort, lorsque la sainteté du défunt a été reconnue par la piété populaire, et donc écrites lors de l'ouverture du tombeau ou du transfert des reliques. Ainsi lorsqu'on trouve en 1239 dans le sarcophage de saint Ursin à Bourges, un évêque du VIe siècle, une lame de plomb qui porte: HOC EST CORPUS BEATI URSINI PRIMI ARCHIPRAESULIS BITURIGAE CIVITATIS[93], il est évident qu'il ne s'agit pas d'une inscription placée au moment de la sépulture puisque le titre d'archevêque n'existe pas à cette date. Une des inscriptions qui accompagnent les reliques de sainte Couronne et de saint Léopard à la cathédrale d'Aix, est en hexamètres léonins, ce qui conduirait à écarter les IIe et IVe siècles, époques de la mort des deux saints, même si ne figuraient pas dans chacune des inscriptions le nom de l'empereur Otton III qui donna ces reliques à Aix: CLAUDITUR HIC MAGNUS LEOPARDUS NOMINE CLARUS CUJUS IN OBSEQUIO REGNABAT TERTIUS OTTO[94]. L'écriture seule suffirait à écarter le Ve siècle, époque où vécut (?) l'évêque de Cingoli Essuperanzio, pour la date de la lame de plomb trouvée en 1984 à l'occasion d'une reconnaissance des reliques du saint:

+ ISTE SUNT RELIQUIE BEATI EXUPERANTII EPISCOPI ET CONFESSORIS[95].

En 1257 on découvrit la tombe de s. Alban dans l'église de Saint-Alban en Angleterre, et «dans le tombeau fut trouvée une lame de plomb sur laquelle était inscrit, selon l'usage des anciens – *secundum antiquorum consuetudinem* – ce *titulus*»: IN HOC MAUSOLEO INVENTUM EST VENERABILE CORPUS SANCTI ALBANI PROTHOMARTYRIS ANGLORUM[96]. C'est évidemment de ces ouvertures de tombeaux que date le grand nombre de ces inscriptions sur plomb. Ainsi en 1129 l'abbé de Saint-Riquier Anscher fait ouvrir le tombeau de saint Angilbert, montre le corps au peuple assemblé, puis fait refermer le tombeau en y plaçant l'inscription suivante qui sera trouvée au XVIIe siècle lors d'une nouvelle ouverture de la tombe:

ANNO AB INCARNATIONE DOMINI MCXXVIIII A DOMNO ANSCHERO ABBATE APERTUM EST HOC SEPULCHRUM S. ANGILBERTI ET CORPUS EJUS ADSTANTI POPULO OSTENSUM AC DENUO CLAUSUM[97].

Il en est de même pour le corps de saint Guilhem à Saint-Guilhem-du-Désert, «élevé» (*levatum*) le 27 février 1139 et replacé dans son tombeau le 5 mars suivant par l'évêque

---

92 *Die Inschriften der Stadt Braunschweig bis 1528*, éd. Dietrich MACK et Andrea BOOCKMANN (Die Deutschen Inschriften 35. Göttinger Reihe 5) Wiesbaden 1993, n° 19, p. 29–30, fig. 18.

93 *Gallia christiana*, II, c. 5; *AA.SS*, Novembre, IV, p. 104.

94 *Die Inschriften des Aachener Doms*, éd. Helga GIERSIEPEN (Die Deutschen Inschriften 31. Düsseldofer Reihe 1) Wiesbaden 1992, n° 16, p. 14–15.

95 Guiseppe AVARUCCI et Antonio SALVI, *Le iscrizioni medioevali di Cingoli*, Padoue, 1986 (Universitá degli Studi di Macerata. Publicazioni della Facoltá di Lettere e Filosofia. Testi e documenti, 1), n° 1, p. 20–24, pl. 1: datation proposée par les auteurs, première décennie XIIIe siècle.

96 *Mathei Parisiensis monachi Sancti Albani Chronica majora*, éd. Henry Richard LUARD, vol. V, *A. D. 1248 to AD 1259*, Londres, 1880 (Rerum britannicarum medii aevi scriptores), p. 608.

97 *La Picardie historique et monumentale*, publiée par la Société des Antiquaires de Picardie. Fondation E. Soyez, t. IV. *Arrondissement d'Abbeville*, 2e partie, notice sur Saint-Riquier par G. DURAND, Amiens-Paris, 1907–1911, n° 3, n. 2, p. 210 et pp. 229–230, 346.

d'Albi[98]. C'est sans doute le même cas pour la châsse des reliques du saint évêque de Cambrai-Arras du VIIe siècle Vindicien en la cathédrale d'Arras en 1155 et en 1275 (*repositum est corpus, reconditum*)[99].

Lorsqu'il s'agit d'inscription placée au moment du décès, on ne trouve pas l'adjectif *sanctus* ou *beatus*. Ainsi lorsqu'on ouvrit en 1364 le tombeau de sainte Bonne, vierge, morte à Pise en 1207, on trouva une inscription sur une «table de plomb» qui disait seulement:

ANNO DOMINICAE INCARNATIONIS MCCVIII, QUARTO KALENDARUM JUNII VENERABILIS RE ET NOMINE BONA, DEVOTA HUJUS ECCLESIAE ET MINISTRA REQUIESCIT[100].

Parfois ces inscriptions sur plomb relatent des transferts de reliques. C'est le cas pour la plaque qui rappelait que saint Bertin (fin VIIe siècle) avait été enseveli par son successeur l'abbé Erlefrid et que son corps avait été transféré (*translatum*) *in scrinio plumbeo* par Folcuin, évêque de Thérouanne au milieu du IXe siècle, plaque retrouvée lors d'un nouveau transfert vers 1052[101], ou de la plaque qui rapporte qu'en 1055 Gui évêque d'Amiens procéda à la translation du corps de saint Paschase Radbert, abbé de Corbie, auteur «d'un remarquable traité des sacrements du Corps du Seigneur»[102]. Ce fut aussi le cas pour les restes de saint Augustin à Cantorbéry: avec son corps et ses os on trouvera en 1221 une *lamina plumbea* avec l'inscription: *Anno. . . 1091. . . transtulit abbas Guido corpus beati Augustini de loco ubi per quingentos annos jacuerat, et reposuit omnia ossa ipsius sancti in praesenti loculo, et alia plura de corpore sancto collocavit abbas in feretro argenteo, ad laudem Regnantis in secula*[103].

Ces inscriptions sur plomb peuvent avoir été utilisées pour servir de justification à des prétentions d'authenticité. C'est la cas pour des inscriptions exposées au Musée diocésain de Ratisbonne, qui prétendaient prouver que Ratisbonne avait des reliques de saint Denis, ou pour la tentative de Godefroy évêque d'Amiens qui vers 1120 fit placer dans la châsse de saint Firmin qu'il avait fait ouvrir une plaque de plomb avec l'inscription: FIRMINUS MARTYR AMBIANORUM EPISCOPUS, soulevant du même coup l'ire des moines de Saint-Denis qui pouvaient arguer d'une inscription trouvée dans la châsse qu'ils possédaient, qui affirmait que c'était le corps de saint Firmin[104]. Et quant à Saint-Front on ouvrait au XIe–XIIIe siècle puis au XVe siècle le tombeau de Front et qu'on pouvait lire sur une lame de plomb: «Ci git le corps du bienheureux Front, disciple du Christ, et par le baptême fils bien aimé de saint Pierre»[105], qui aurait alors douté que le saint patron de l'église rattachait le diocèse de Périgueux au temps même du Christ?

III. Fonts baptismaux

On a fait, au Moyen Age, d'assez nombreux fonts baptismaux en plomb. Mais il s'agit alors de fonts destinés à de modestes édifices, et ils sont de ce fait le plus souvent anépigraphes.

---

[98] *C. I. F.M.*, 12, *Aude, Hérault*, éd. R. FAVREAU, J. MICHAUD, B. MORA, Paris, 1988, p. 160–161.

[99] *Épigraphie du département du Pas-de-Calais* (n. 23), VIII, p. 268.

[100] *AA.SS.*, Mai, VII (Paris, 1867), p. 160.

[101] *Épigraphie du département du Pas-de-Calais* (n. 23), V, 2e partie, p. 50. Musée de Saint-Omer.

[102] Abbé J. CORBLET, «Notice sur une inscription du XIe siècle provenant de l'abbaye de Corbie», *Revue de l'art chrétien.*

[103] O. LEHMANN-BROCKHAUS, op. *cit.* (n. 4), t. I, n° 869, p. 245.

[104] Dom Michel FÉLIBIEN, *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denis*, Paris, 1706, p. 143; *Histoire littéraire de la France*, X, p. 482.

[105] H. BRUBIERE, «Ouverture du tombeau de saint Front en 1440», *Bulletin de la Soc. histor. et archéol. Périgord,* XIX, 1982, p. 378 et 381.

Dans une étude parue en 1899, le chanoine Pottier signale 18 fonts baptismaux des XIIe-XVe siècles en France, avec une seule inscription, sur des fonts baptismaux de 1407 au Musée de Rouen: BENEDICTUS IHESUS CHRISTUS DEI [FILIUS] MISERERE NOBIS UT ISTE PUER . . .[106]. Surtout il faut citer les fonts baptismaux de St. Augustin à Brookland (Kent) d'environ 1200[107] et ceux de Saint-Evroult-de-Montfort[108] dans l'Orne, du XIe-XIIe siècle, qui les uns et les autres sont ornés des signes du zodiaque et des travaux des mois, avec des inscriptions identifiant signes et mois, en latin (zodiaque) et en français (mois), à Brookland, en latin à Saint-Evroult. Serafín Moralejo Alvarez a montré, en étudiant les signes du zodiaque au portail de l'agneau de Saint-Isidore de León[109] qu'un traité de Zénon, évêque de Vérone en 362–371/2, rédigé à l'intention des «néophytes après le baptême»[110], donne la clé de leur utilisation: «les néophytes viennent d'être appelés à une nouvelle vie, et de même que les païens font pour leurs nouveaux-nés, l'horoscope qui va régler toute leur existence, il veut en faire autant pour les nouveaux-nés dans le Christ», et il s'attache donc à trouver un sens mystique à chacun des signes du zodiaque. Ainsi l'*Aquarius* verse l'eau sur deux *poissons*, qui représentent Juifs et Gentils rassemblés par le baptême en un seul peuple du Christ; le *taureau* figure le boeuf du sacrifice et Zénon invite le chrétien à prendre le joug sur ses épaules afin de travailler à la moisson céleste; les *gémeaux* évoquent les deux testaments, le *lion* la résurrection, à partir de l'interprétation christianisée du *Physiologus*[111], la *Vierge* Marie, la *balance* la justice; quant au *scorpion* et au *sagittaire* ils sont des figures du démon, le *cancer* et le *capricorne* représentent l'avarice et l'adultère; enfin le *bélier* n'est autre que l'Agneau de Dieu. Les mois sont, par ailleurs, souvent identifiés aux douze apôtres et deviennent, d'après Moralejo, «de nouvelles constellations (qui) président à la renaissance spirituelle des hommes». Ils figurent aussi, évidemment, le nouveau temps qui s'ouvre pour le baptisé[112].

IV. Enseignes de pèlerinage

La dernière grande catégorie d'inscriptions sur plomb est relative aux enseignes de pèlerinage. Les pèlerins avaient coutume d'en rapporter de leur voyage, en signe de dévotion – *imagines plumbeas sculptas imaginis dictae sanctae Mariae* [Marie-Madeleine] *quae peregrinis dantur ad devotionem ipsius sanctae*, dit un acte de Saint-Maximin en Provence en 1354[113] –, pour prouver qu'ils avaient bien effectué le pèlerinage – ils pouvaient aussi demander des attestations aux gardiens des sanctuaires, et ils en firent aussi particulièrement usage pendant la guerre de Cent Ans, car l'enseigne, fixée sur le chapeau ou le vêtement, servait de sauf-conduit res-

---

[106] Chanoine F. POTTIER, «Les cuves baptismales en plomb au diocèse de Montauban», *Bull. archéol. et histor. Soc. archéol. Tarn-et-Garonne*, XXVII, 1899, p. 315.

[107] Georges ZARNECKI, *English Romanesque Lead Sculpture. Lead Fonts of twelfth Century*, Londres, 1957, p. 37–40.

[108] G. BOUET, «Note sur les fonts baptismaux de Saint-Evroult», *Bull. monumental*, XVIII, 1852, p. 424, dessin; Jean GOURHAND, «Vue d'ensemble de quelques monuments romans de l'Orne», *Art de Basse-Normandie*, 1975, n° 66, p. 36, fig. 77.

[109] «Pour l'interprétation iconographique du portail de l'agneau à Saint-Isidore de León: les signes du Zodiaque», *Les cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, n° 8, juin 1977, p. 137–173.

[110] *P. L.*, 11, c. 492–496.

[111] R. FAVREAU, «Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales», *Comptes rendus des séances de l'année 1991, juillet-octobre, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, p. 613–636.

[112] Voir aussi Marjorie Jean Hall PANADERO, *The Labors of the Months and the Signs of the Zodiac in Twelfth-Century French Façades*, The University of Michigan, Ph. D. 1984, et Bénédicte VALIN, *Le zodiaque dans la sculpture romane de la France de l'Ouest*, Mémoire de maîtrise, Université de Poitiers, spécialement p. 145–147.

[113] E. HUCHER, «Des enseignes de pèlerinage», *Bulletin monumental*, 19, 1853, p. 512.

pecté par la plupart des belligérants des deux camps[114]. Pour réaliser ces enseignes on utilisait des moules «en schiste ardoisier, pierre dure ou volcanique»[115], ou en métal. Les enseignes pouvaient être en or ou argent, mais le plus souvent étaient en plomb, en étain, bronze ou cuivre. En fait le grand nombre était en plomb, pur ou en composition avec l'étain, car le plomb permettait le meilleur marché. Les enseignes de Notre-Dame de Rocamadour fin XIVe-début XVe siècle se vendaient 2 à 3 deniers[116]. On aurait vendu en quinze jours, en 1466, aux pèlerins du sanctuaire suisse de Maria-Einsiedeln (c^{on} Schwyz) 133000 enseignes du «sacre des anges», scène ou le Christ, en évêque, assisté de deux anges, consacrait la chapelle[117].

Au siècle dernier Arthur Forgeais a montré l'intérêt des «plombs historiés trouvés dans la Seine»[118], et depuis lors on peut établir toute une bibliographie sur ces modestes, mais précieux témoignages de la piété populaire[119].

Très nombreuses sont les enseignes de pèlerinage accompagnées d'une inscription qui identifie le lieu de pèlerinage. Mais ces inscriptions portent rarement plus que cette identification. Le nom est parfois précédé de *signum, sigillum*, «ensaigne». Pour Maria Einsiedeln il y avait deux variantes d'enseignes, «une, plus riche, avec une inscription plus longue, l'autre plus simple avec une inscription plus courte»[120]. Un des pèlerinages les plus fameux était celui de Notre-Dame de Boulogne. En 633 était arrivé au port de Boulogne un navire sans matelots ni rames, mais avec une image de la Vierge à l'Enfant en bois qui fut placée dans une chapelle. En 1319 le roi de France accorda aux habitants de Paris et autres qui avaient été à ce pèlerinage la permission de faire construire près de Saint-Cloud une église qui prit le nom de Notre-Dame de Boulogne; l'abbesse de Montmartre, dame du lieu décida que la paroisse s'appellerait Boulogne-sur-Seine. L'enseigne de Notre-Dame de Boulogne représente la Vierge dans un bateau. Une enseigne de la première moitié du XIVe siècle porte : + SIGNUM SANCTE MARIE DE BOLONIA[121]. Sur une autre de la fin du XIVe siècle on lit: AVE MARIA... DOMINUS TECUM BENEDICTA TU IN MULIERIBUS. D'autres du XVe siècle portent: NOSTRE DAME, ou SAINTE MARIE DE BOULOIGNE ou + NOTRE DAME DE BOULONGNE[122]. Quelques autres légendes, d'autres lieux de pèlerinages portent aussi l'*Ave Maria*. Sur les enseignes de saint Eloi on trouve SIGILLUM SANCTI ELIGII NOVIOMENSIS EPISCOPI, ou SIGNUM SANCTI ELIGII, ou seulement ELIGIUS, et de même pour saint Gilles, S. BEATI EGIDII ABBAS (*sic*), ou seulement

---

[114] Ludovic VALON, «Iconographie des sportelles du Roc-Amadour», *Bull. de la Soc. des études litéraires, scientifiques et artistiques du Lot*, 51, 1930, p. 17: Robert FAVREAU, *La commanderie du Breuil-du-Pas et la guerre de Cent Ans dans la Saintonge méridionale*, Jonzac, 1986, p. 103: «aux pellerins allants audit saint Eutrope [de Saintes] rencontrans les ennemis ne mesfaisoient jamais, pourveu que à aller et au revoir portassent chandelle, et au retour l'enseigne saint Eutrope...» (enquête, janvier 1461 n. s.)

[115] L. VALON, *op. cit.*; Denis BRUNA, «Un moule pour enseignes de pèlerinage à l'image de la "Belle Vierge" de Ratisbonne», *Bull. Soc. nat. des Antiquaires de France*, 1992, p. 317–324 (moule en schiste de 1519, conservé au Musée national du Moyen Age à Paris).

[116] L. VALON, *op. cit.*, p. 20–21.

[117] *Santiago de Compostela. 1000 ans de pèlerinage européen*, Gand, Abbaye Saint-Pierre, 1985, n° 261, p. 314. «Étude sur le commerce des ces «enseignes», par Esther COHEN, *In haec signa*: Pilgrim badge trade in southern France» (Le Puy en particulier), *Journal of Medieval History*, II-1, 1976, p. 193–214.

[118] Arthur FORGEAIS, *Notice sur des plombs historiés trouvés dans la Seine*, Paris, 1858; *Collection des plombs historiés trouvés dans la Seine. Deuxième série. Enseignes de pèlerinages*, Paris, 1863; *id. Quatrième série. Imagerie religieuse*, Paris, 1865.

[119] Bibliographie sur les enseignes de pèlerinage dans dom Jacques DUBOIS et Jean-Loup LEMAITRE, *Sources et méthodes de l'hagiographie médiévale*, Paris, 1993, p. 327; voir aussi *Santiago de Compostela*, (note 117), p. 303–319.

[120] *Santiago de Compostela* (n. 117), n° 261, p. 314.

[121] *Ibid.*, n° 243, p. 309.

[122] A. FORGEAIS, *Collection... Deuxième série* (n. 118), p. 10–13, 17, 23–24, 25; X. BARBIER DE MONTAULT, «L'*Ave Maria* du Musée de Guéret», *Bull. Soc. scientif. histor. et archéol. Corrèze*, VI, 1884, p. 263.

SANCTUS EGIDIUS. Ludovic Valon est un des rares auteurs qui se soit intéressé à l'aspect épigraphique dans son étude des enseignes de Rocamadour. Voici ce qu'il en dit (fig. 28):

«La légende + SIGILLUM BEATE MARIE DE ROCAMADOR encadrée entre filets pleins ou perlés, présente presque toujours l'A, seconde lettre de Maria, à la pointe inférieure de l'auréole et la croix + toujours à la pointe supérieure. Jusqu'à la fin du XIIe siècle, les caractères sont en capitales romaines associées avec quelques rares lettres gothiques. Au XIIIe siècle c'est l'inverse qui se produit tout d'abord, puis on arrive à l'apogée scripturaire du gothique. Au XIVe siècle les capitales romaines s'associent de nouveau aux lettres gothiques et de plus en plus à mesure qu'on s'approche de 1400, pour dominer ensuite au XVe».

Cette légende est restée invariable jusqu'au XVe s. où l'on rencontre l'unique variante, + SANTA MARIA ROCAMADOR, que la période de déclin peut seule expliquer.

Au point de vue épigraphique, les sportelles du XIIe siècle montrent les tâtonnements du début: certaines lettres sont retournées ou renversées; mais à partir du XIIIe, les légendes sont correctes et belles jusqu'à la fin du XIVe siècle, pour retomber ensuite dans l'imperfection.

Les dimensions des enseignes sont grandes au XIIe siècle: 0, m 070 à 0,075 de hauteur, 0,040 à 0 m, 045 de largeur et 6 bélières. Elles diminuent au XIIIe : 0 m, 060 à 0,065 de hauteur, 0 m, 035 à 0 m, 040 de largeur et 6 bélières encore, pour atteindre leur minimum au XIVe siècle avec 0, m 050 de hauteur, 0, m 030 de largeur et 4 anneaux»[123]. La seule légende épigraphique d'une enseigne qui sorte de l'ordinaire est celle que donne Victor Gay sur une enseigne de plomb du XIIIe siècle trouvée dans la Seine: BIEN AIT QUI MA FET QUI ME VENT ET QUI ME PORTE. MARYE[124].

L'intérêt de ces légendes épigraphiques est évidemment de nous faire connaître les principaux lieux de pèlerinage et leur nom. Pour la France on trouve des enseignes pour sainte Barbara, sainte Catherine (Mont-Sainte-Catherine à Rouen), saint Claude (Saint-Claude, Jura), saint Corneille de Compiègne, «saint Denis l'Aéropagite et ses compagnons» (Saint-Denis près de Paris), saint Drogon, reclus à Sebourg-en-Hainaut, patron des bergers, saint Eloi de Noyon, saint Eutrope de Saintes, saint Faron, évêque de Meaux et saint Fiacre, saint Georges, saint Gilles (Saint-Gilles-du-Gard), saint Jean Baptiste dont la tête était vénérée à Amiens, saint Julien l'Hospitalier, saint Julien du Mans, saint Julien «de Vovant», saint Laurent et saint Étienne, saint Léonard de Noblat, saint Leu d'Esserent, sainte Marie Madeleine (à Saint-Maximin dans le Var), saint Martin (Tours), saint Marty (Mauriac), saint Mathurin de Larchant, saint Maur (Saint-Maur-des-Fossés), saint Michel (Mont-Saint-Michel), saint Nicolas (Saint-Nicolas-du-Port en Lorraine), saint Pierre, saint Quentin, et pour le Saint Suaire (Chambéry), et les différents sanctuaires mariaux (Boulogne, Chartres, Liesse en Picardie, Paris, Le Puy, Rocamadour, Toulouse: Mont Carmel). Il faudrait aussi tenir compte du lieu où ces enseignes de pèlerinage ont été trouvées. Ainsi le catalogue consacré en 1985 au pèlerinage de Compostelle note-t-il une enseigne de saint Éloi trouvée à Noyon, une de Saint-Nicolas-de-Port trouvée à Utrecht, des enseignes de Saint-Denis trouvées à Londres, Paris, Visby (Suède), Tyr (Liban), une de Saint-Martin de Tours trouvée en Suède, des enseignes de Rocamadour trouvées à Huntingdon, à Londres, à Schleswig, etc. On notera ici la croix de plomb provenant d'Archiac en Saintonge et conservée au Musée national du Moyen Age à Paris (Cluny): elle accompagnait le corps d'un pèlerin nommé Etelbert, natif de Cologne, mort au château d'Archiac, au temps de Philippe Ier (1060–1108)[125]. Il y avait

---

[123] L. VALON, «Iconographie des sportelles de Roc-Amadour» (n. 114), p. 83.

[124] V. GAY, *Glossaire archéologique du Moyen Age et de la Renaissance*, t. I, Paris, 1882, p. 634, fig.

[125] J. A. BRUTAILS, «Note sur deux croix d'absolution», *Bull. Comité des Travaux historiques et scientifiques. Archéologie*, 1902, p. 490–493, pl. II, n° 1.

des sanctuaires vénérés dans toute la chrétienté. Une exposition sur la région du Rhin et de la Meuse a montré en 1972 combien étaient répandues les enseignes de pèlerinage, conservées en pièces originales ou fixées sur des cloches, pour Aix-la-Chapelle, saint Servais de Maestricht, saint Quirin de Neuss, saint Corneille de Cornelimünster, saint Lambert de Dusseldorf, saint Mathias de Trèves, saint Hubert[126].

On a employé le plomb pour bien d'autres menus objets, sachets en plomb en relation avec la relique de la sainte larme que Jésus répandit sur Lazare, conservée en l'abbaye de la Trinité de Vendôme, et qui portaient l'inscription: LACRIMA DEI (XIIIe, XIVe siècle), méreaux des corporations de métiers au XVe siècle[127], tuyau de plomb réparé au temps du pape Jean Ier (526)[128], ampoule à thériaque du XIIIe siècle[129], crayon de réglure du même siècle[130], baguette de plomb du XIVe siècle, portant sur la poignée: + AMOURS[131], statuette de la Vierge (MATER DEI)[132], etc. Mais les inscriptions médiévales sur plomb se trouvent essentiellement de façon tout à fait caractéristique, dans les emplois précis identifiés ci-dessus: épitaphes placées dans les tombes, croix d'absolution ou de préservation accompagnant de même le corps du défunt, identification de reliques, en particulier à l'occasion d'inventions et de transferts, fonts baptismaux, enseignes de pèlerinage, en fonction des qualités propres du plomb et de son faible coût. Ces inscriptions sont souvent simples, et en tout cas beaucoup moins recherchées que les inscriptions sur pierre ou marbre exposées à la vue de tous ou sur les métaux précieux travaillés par des artistes de qualité pour des commanditaires importants. Elles nous apportent en tout cas leur lot propre d'informations sur la piété, notamment la piété populaire, et sur ce que l'on estimait le plus fondamental à transmettre, dans la mesure où nombre de ces textes n'était pas immédiatement portés à la vue de tous. Revers de ce matériau simple, bon marché: bien des croix, plaques, enseignes de pèlerinage cités dans des études du siècle dernier ou même de la première moitié du XXe siècle ont disparu. Raison de plus pour en signaler l'intérêt pour l'Histoire.

---

[126] Kurt KOESTER, «Insignes de pèlerins et objets de dévotion», *Rhin-Meuse. Art et Civilisation 800–1400,* Cologne et Bruxelles, 1972, p. 146–160.

[127] A. FORGEAIS, *Collection. . .Première série. Méreaux des corporations de métiers*, Paris, 1862, p. 42, 44, 53, 56–57, 60, 94, 96, 125, 131; *Quatrième série. Imagerie religieuse*, Paris, 1865, p. 65–72 (la sainte Larme).

[128] H. LECLERCQ, «Plomb» (n. 1), c. 1207: SALVO PAPA JOHANNE STEFANUS PREPOSITUS REPARAVIT

[129] *C. I. F. M.*, 9, éd. R. FAVREAU, B. LEPLANT, J. MICHAUD, Paris, 1984, p. 93: ✣ TRIACHA ✣ BONA E FINE.

[130] VALLET DE VIRIVILLE, «Les crayons employés à régler les manuscrits», *Bull. Soc. nat. des Antiquaires de France*, 1866, p. 72–77, dessin, avec l'inscription: KAROLI SCRIPTORIS.

[131] V. GAY, *Glossaire archéologique du Moyen Age et de la Renaissance*, t. I, Paris, 1882, p. 102, fig.

[132] *C. I. F.M.*, 11. *Pyrénées-Orientales*, éd. R. FAVREAU, J. MICHAUD, B. MORA, Paris, 1986, p. 157.

Peter Zahn

Inschriftenträger in Messing 1460–1650
– Kriterien zu ihrer Beschreibung –
Mit Auswahlbibliographie

„Marmor aeraque", sagt Horaz, wenn er Denkmäler meint: Marmor und Erz. Von Marmor als Inschriftenträger war (gestern) bei den Mitarbeitern der Fachschule für Steintechnik unter der Leitung von Gerhard Schröder die Rede, über Blei hat (soeben) Robert Favreau (Les inscriptions sur plomb au Moyen Age) gesprochen. – Ich möchte Ihre Aufmerksamkeit auf das Erz lenken. Mein Thema lautet „Inschriftenträger in Messing, Kriterien zu ihrer Beschreibung. – Warum „Messing"?

Den Begriff „Messing" (engl. brass; frz. laiton; it. ottone; sp. láton; lat. aurichalcum) wähle ich deshalb, weil wir seit den zahlreichen Analysen spätmittelalterlicher Kupferlegierungen der siebziger Jahre inzwischen wissen, daß die metallenen Grabplatten unserer großen Kirchen und Dome seit Ende des 14. Jahrhunderts zumeist in Messing gegossen wurden. Die Arbeiten aber, die seit etwa 1460 aus Nürnberg stammen, sind ausschließlich Messinggüsse[1]: diese sind Kupferlegierungen mit Anteilen von Zink (Zn) bis ca. 15%. „Messink" sagte man im Mittelalter, wie heute noch in Norddeutschland, Zink reimt sich darauf; für mich war das immer eine Eselsbrücke.

1. Begriffe – Material

Kurz zu den Begriffen: „Bronze", „Messing", „Rotguß" und „Gelbguß". In der kunstwissenschaftlichen Literatur stößt man hierzu noch immer auf „Verallgemeinerungen und Falschaussagen"[2], wobei oft der Einfachheit halber die historischen Begriffe „Rotguß" und „Gelbguß" mit Bronze und Messing gleichgesetzt wurden[3].

Diese Unklarheiten haben ihre Ursache in der Terminologie der Allgemeinlexika von der Jahrhundertwende bis in die neueste Zeit. Im achtzehnbändigen „Meyers Konversationslexikon" von 1894 ff. heißt es (in Band 3, 1895 S. 523) unter „Bronze" noch: „Legierungen des Kupfers mit Zinn oder mit Zinn und Zink und etwas Blei" und weiter „moderne Bronze, vielfach zu Bildsäulen, Büsten, Ornamenten . . . benutzt, besteht aus Kupfer und Zink". Entsprechend wird im Artikel „Messing" (in Band 12, 1897 S. 185 f.) nur die industrielle Verwendung behandelt. Der erste nach 1945 erschienene zwölfbändige „Große Brockhaus" (in der 16. Auflage von 1952 ff.) erklärt „Bronze" als „Sammelname für Kupfer-Zinn-Legierungen" (Band 2, 1953 S. 359), nennt diese „Rotguß" und die Kupfer-Zink-Legierung „Gelb-

[1] Die Vollzitate von Werken, die in den Anmerkungen nicht auszitiert werden, finden sich in der beigefügten Literaturauswahl. v. BIBRA, Bronzen und Kupferlegierungen; A. W. DÖBNER, Peter Vischer-Studien. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg (künftig: MVGN) 9 (1892) 165 ff.; WERNER, Analysen; RIEDERER (vgl. Literaturauswahl im Anhang).

[2] Im folgenden nach: RIEDERER, Zusammensetzung Renaissancestatuetten 42 f.

[3] Der Verf. kann sich selber nicht ausnehmen: ZAHN, Beiträge 59; Die Inschriften der Friedhöfe St. Johannis, St. Rochus und Wöhrd zu Nürnberg [bis 1580]. Ges. und bearb. von Peter ZAHN (Die Deutschen Inschriften 13), München 1972, XVI; Rudolf M. KLOOS, Einführung in die Epigraphik des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Darmstadt 1980, 55.

guß" („Messingguß"). Die Plastiken von der Antike über die Renaissance bis zu Peter Vischers Nürnberger Sebaldusgrab werden in diesem Zusammenhang als „Bronzen" bezeichnet. Jedoch auch im Artikel „Messing" derselben Auflage wird die antike und mittelalterliche Metallplastik mit ähnlichen Beispielen erläutert: „kirchliche Geräte, Taufbecken, Chorpulte, Weihwasserkessel, Grabplatten, Aquamanilien, Kronleuchter" sind genannt und auch das Sebaldusgrab wird als „Hauptwerk aus Messing" bezeichnet (Band 7, 1955 S. 710). – Nicht viel klarer ist die Abstimmung der Lexikon-Einträge zu Beginn der achtziger Jahre. „Meyers Großes Universallexikon" (in 15 Bänden) sagt zwar, Bronze sei die „Sammelbezeichnung für Kupferlegierungen mit mehr als 60% Kupfergehalt, die nicht als Messing gelten . . .", unter „Bronzekunst" werden dann aber weiterhin die Messinggeräte, Grabmäler, Taufbecken und Leuchter des Mittelalters und der Renaissance genannt, einschließlich der Großplastik der für uns soeben vergangenen Gegenwart, wie der von Henry Moore (Band 2, 1981 S. 650 f.). Im Artikel „Messingarbeiten" derselben Auflage sind wiederum die Kleinkunstwerke des 12.–14. Jahrhunderts aus den Werkstätten des Maas-Tales und (seit dem 15. Jahrhundert) aus Nürnberg aufgeführt: „Messingbecken, Kronleuchter, Mörser, Gewichtssätze" (Band 9, 1983 S. 301).

Die Artikel der Allgemeinlexika geben ja stets den Stand der Fachlexika und der Spezialveröffentlichungen wieder; sie sind auch häufig von denselben Autoren verfaßt. So finden wir in Hans Robert Weihrauchs inzwischen klassischem Standard-Artikel „Bronze . . ." im „Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte" den Begriff in diesem alle Arten von Kupferlegierungen fassenden Sinn gebraucht[4], und selbst in der zwischen 1990 und 1992 erschienenen Propyläen-Technikgeschichte ist dies der Fall [5]. Es verwundert daher nicht, daß auch die neueren kunstwissenschaftlichen Lexika von „Bronze" sprechen, wenn es um Kunstwerke geht, und von „Messing" bestenfalls bei Gegenständen des Kunsthandwerkes: das „Lexikon der Kunst" (in zwölf Bänden, Freiburg, Herder 1987) kennt nur „Bronzeguß" (Band 2 S. 322), kein Messing. – Das gleichnamige „Lexikon der Kunst" (Leipzig, Seemann 1987 ff., dann München, Saur 1990 ff.) enthält ebenfalls nur „Bronze" und „Bronzekunst" (Bd. 1 1987 S. 657 f. und 658 ff.), der Artikel „Messing" (Bd. 4 1992 S. 699 f.) behandelt allein Hausrat und Gebrauchswaren. Es ist zu hoffen, daß das stets ein Maximum an seriöser Information bietende „Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte" dem zukünftigen Artikel „Messing" eine neue Aufmerksamkeit widmen wird. Allein, wegen seines bedächtigen Fortschreitens – derzeit sind die letzten Lieferungen zum Buchstaben „F" zu erwarten – wird dieser Artikel nicht vor dem Jahre 2036 zu lesen sein.

Auch Heinz Stafski hat sich, entgegen der Überschrift seines Artikels „Der künstlerische Messingguß" in der 1971 erschienenen Monographie über Nürnberg, offenbar nicht entscheiden wollen, indem er bei den Grabplastiken der Vischer, Labenwolf, Wurzelbauer und auch deren Brunnen den Begriff Messing tunlichst vermied, dafür aber von Metall und mehrfach von Bronze sprach[6].

Unter Bronze versteht man aber nämlich seit längerem eine Legierung aus Kupfer (Cu) und Zinn (Sn), der seit der Antike auch Blei (Pb) zugegeben wird. Bronzen können 0–30% Zinn, 0–30% Blei und 50–95% Kupfer enthalten. Glockenbronze hat gewöhnlich etwa 80% Kupfer und 20% Zinn, Geschützbronze etwa 90% Kupfer und entsprechend etwa 10% Zinn. Bronze ist dichter, härter, politurfähiger und – klingender als Messing.

---

[4] Hans Robert WEIHRAUCH, Bronze, Bronzeguß, Bronzeplastik [Art.]. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (künftig: RDK) 2, Sp. 1182 ff.

[5] Propyläen-Technikgeschichte. Hg. von Wolfgang KÖNIG. Unveränd. Neuausgabe der 1990 bis 1992 ... ersch. Originalausgabe. Berlin 1997. – Hier besonders Bd. 1 „Landbau und Handwerk" und Bd. 2 „Metalle und Macht".

[6] Heinz STAFSKI, Der künstlerische Messingguß. In: Nürnberg. Geschichte einer europäischen Stadt. Bd. 1. Hg. G. PFEIFFER. München 1971, 229–235.

Auch die Farbe von Bronze ist vom Kupfergehalt abhängig: bei 99–90% Kupfer ist sie kupferrot oder dunkelgelb, bei 88% Kupfer orangegelb, bei 85% Kupfer rein gelb, bei 80% Kupfer gelblich weiß und von da an weißl; bei 50–35% Kupfer wird die Farbe grauweiß, und bei noch geringerem Kupfergehalt ist sie wieder weiß und zinnähnlich[7].

Messing nennen wir dagegen die Legierung aus Kupfer und vorwiegend Zink (Zn). Sie wurde vermutlich in Palästina zwischen 1400 und 1200 v. Chr. erfunden: der Sage nach von dem an der Schwarzmeerküste lebenden thrakisch-phrygischen Volksstamm der Mossyoniken, von denen der Pseudo-Aristoteles weiß, sie würden ein „gelbes Kupfer durch Zusammenschmelzen von Kupfer mit einer Erde" – einem Zinkerz also – herstellen[8]. Immerhin hieß Messing im klassischen Griechenland „mossynoikos chalkos". Im 1. Jh. v. Chr. ist es dann weit verbreitet, gewonnen durch Schmelzen von Kupfer mit dem Zinkerz Galmei (cadmea), wovon auch Plinius d.Ä. berichtet[9]. Der Zinkgehalt blieb wegen der Eigenschaften dieses Ausgangsstoffes bis ins 18. Jh. stets unter 30 Prozent. Geringe Anteile von Zinn und Blei sind im Messing üblich. Das deutsche Wort läßt sich erst um 1100 als „mässe", später „messinc" nachweisen[10]. Auch für das Messing gilt: „umso fester, hämmerbarer, dehnbarer und schöner gefärbt, je mehr das Kupfer vorherrscht". Die Legierung „muß in geschmolzenem Zustand dünnflüssig sein, um die Form gut zu füllen, und sich leicht ziselieren lassen (was durch Bleigehalt begünstigt wird)"[11]. Die Farbe ist auch beim Messing in der gleichen Weise vom Kupfergehalt abhängig: die Kupferanteile ergeben ebensolche Färbungen wie bei der Bronze.

Mehrstofflegierungen nennt man solche Metallverbindungen, die neben ihrem Hauptanteil Kupfer etwa gleich große Anteile an Blei, Zinn und Zink enthalten. Sie werden heute Rotguß oder Mehrstoffzinkbronzen genannt. Der historische Begriff „Rotguß" ist dagegen ein Warenbegriff, keiner des Materials! Er bezeichnet das Produkt des Rotgießers in Abgrenzung zu den Erzeugnissen der Grapen- und Kannengießer, Glocken- und Stückgießer. Ein Rotgießer konnte von daher also die Materialien Kupfer, Bronze, Messing oder eine Mehrstofflegierung verarbeitet haben. Bei den Erzeugnissen der Nürnberger Vischerhütte handelt es sich aber ausschließlich um Messing, und zwar um solches von besonders hoher Qualität. Eine Materialangabe „Rotguß" macht also für sich genommen heute keinen rechten Sinn mehr, es sei denn, man meint ausdrücklich „Mehrstoffzinkbronzen". In den älteren Lexika findet man die Bezeichnung „Rotguß" bisweilen für Messinge mit Kupferanteilen von mehr als 90 Prozent. Der Begriff „Gelbguß" aber wird allein auf Messing beschränkt, also synonym gebraucht: die rein gelbe Farbe rührt von dem Zinkanteil von 16 bis 25% her[12].

2. Analysen/Ergebnisse

Wir kennen inzwischen umfangreiche Analysenreihen von vielen Tausenden von Objekten, die besonders seit den 70er und 80er Jahren von Otto Werner[13] und bis in die jüngste

---

[7] Artikel „Bronze" in MEYERS Konversations-Lexikon. Bd. 3. 5. Aufl. Leipzig – Wien 1895, 523f.

[8] PSEUDO-ARISTOTELES, De Mirab. Ausc., Kap. 62. Vgl. Jean R. MARÉCHAL, Petite Histoire du Laiton et du Zinc. In: Techniques et Civilisations 16 (1954) 109–128 (Dt. Übers.: Kleine Geschichte von Messing und Zink. Lammersdorf: 1957, S. T 207).

[9] PLINIUS Gaius P. Secundus, Historiae Naturalis XXXIV § 2–3.

[10] WISWE, Hausrat 7; Johann Andreas SCHMELLER, Bayerisches Wörterbuch. Sonderausgabe der von G. Karl FROMMANN bearb. 2. Ausg. München 1872–1877. München 1985. Bd. I,2 Sp. 1668. – Jacob und Wilhelm GRIMM, Deutsches Wörterbuch. Fotomechan. Nachdr. d. Erstausg. 1885, München 1985, Bd. 6 Sp. 2114 und 2132.

[11] MEYERS Konversations-Lexikon (wie Anm. 7) 524.

[12] RIEDERER, Zusammensetzung Renaissancestatuetten 42.

[13] WERNER, Analysen.

Zeit von Josef Riederer[14] am Rathgen-Forschungslabor der Stiftung Preussischer Kulturbesitz in Berlin mit Hilfe der Atomabsorptions-Spektralanalyse durchgeführt worden sind. Analysen von 80 bedeutenden Grabplatten aus der Nürnberger Vischer-Hütte der Zeit von 1457 bis 1556 hat Riederer schon 1983 veröffentlicht[15]. Es sind darunter die Arbeiten für hochgestellte Auftraggeber in Altenburg, Bamberg, Ellwangen, Lübeck, Magdeburg, Meissen, Merseburg, Wittenberg und Würzburg. Das Ergebnis ist durchwegs Messing. Jüngst hat Josef Riederer die Analysen von 94 Grabtafeln der Zeit von 1520 bis 1719 im Besitz des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg veröffentlicht, die ehemals von den Friedhöfen St. Johannis und St. Rochus stammen. Auch sie sind in Messing gegossen[16].

Die Ergebnisse all dieser Analysen sind bemerkenswert: anhand der bisher untersuchten rund 200 Grabplatten und Epitaphien läßt sich nachweisen, daß Nürnberger Messinge von Augsburger oder etwa rheinischen Legierungen deutlich unterscheidbar sind, und daß sich ihre Zusammensetzung vom 15. bis ins 17. Jh. kontinuierlich so verändert, daß gegenwärtig schon mit Sicherheit die Nürnberger Herkunft feststellbar und eine grobe Datierung innerhalb eines Zeitraums von etwa zwei Jahrzehnten möglich ist. So konnte Riederer vor kurzem Teile von Messingleuchtern aus dem Wrack eines im 17. Jahrhundert vor der dalmatinischen Küste gesunkenen Handelsschiffes in die Zeit zwischen 1580 und 1620 datieren und als nürnbergisch identifizieren[17].

Es ist also mittlerweile sehr wohl gerechtfertigt, Nürnberger Metall-Grabplatten und Epitaphien als „Messing" anzusprechen, wie dies ja auch die Quellen des 15. bis 17. Jahrhunderts tun und wie ich dies vor 30 Jahren in meiner Dissertation vorgeschlagen habe[18]. Die meisten Kunsthistoriker aber ziehen noch immer den erst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts üblich gewordenen Begriff „Bronze" der schlichteren und in diesem Falle richtigen Bezeichnung „Messing" vor. Das Ergebnis der Analysen wird dabei einfach nicht zur Kenntnis genommen, ja es wird sogar öffentlich davor gewarnt, sie ernst zu nehmen[19].

Josef Riederer mußte in diesem Zusammenhang schon 1982 konstatieren: „. . . es gehört zu den Beispielen einer bemerkenswerten Einseitigkeit der kunstgeschichtlichen Forschung, daß in Deutschland mit erheblichem Aufwand ein ‚Glockenatlas' erstellt wird, bei dem auf Angaben über das Material verzichtet wird"[20]. Diese kritische Beobachtung läßt sich auch auf die gleichwohl höchst verdienstvollen inventarähnlichen Monographien zu den mittelalterlichen Bronzetüren[21], Türziehern[22], Aquamanilien und Renaissancestatuetten ausdehnen. Zuletzt noch vor wenigen Jahren, im dreibändigen Katalog der Braunschweiger Ausstellung „Heinrich der Löwe und seine Zeit" (1995) wird das Material der zahlreichen beschriebenen und abgebildeten Aquamanilien von Ursula Mende durchwegs selbst dort als „Bronze" bezeichnet, wo die (sogar von ihr in den Literaturangaben genannten!) Analysen Werners und Riederers die Legierung Messing ergeben haben[23]. Nur in einigen Fällen wird von anderen Katalogbearbeitern der (richtige) Begriff „Messing" verwendet; in einem Fall wird das Er-

---

[14] Zu den Arbeiten von Josef RIEDERER vgl. die folgenden Anmerkungen und die Literaturauswahl im Anhang.

[15] RIEDERER, Metallanalysen Vischer-Werkstatt 89–99.

[16] RIEDERER, Abhängigkeit 65–71.

[17] RIEDERER, Bestimmung Messingleuchter 265–267.

[18] ZAHN, Beiträge 60.

[19] So im Diskussionsbeitrag des Heidelberger Kunsthistorikers Johann Michael Fritz zum Referat des Verfassers am 10.10.97 in Ingolstadt.

[20] RIEDERER, Bibliographie Material und Technologie 292.

[21] MENDE/HIRMER, Bronzetüren.

[22] MENDE, Türzieher.

[23] HEINRICH DER LÖWE und seine Zeit 1, Kat.-Nr. D27 (Riederer-Analyse), F23a (Werner-Analyse), G25, G28 und G111 (Werner-Analysen) – Alle Artikel gezeichnet mit „U.M" (=Ursula Mende).

gebnis mit Verweisung auf Metallanalysen des Instituts für Geochemie der Universität Frankfurt am Main mitgeteilt: „Kupferlegierung mit 3.3% Zinn, 2.5% Blei, 7.0% Zink . . .“ (das ist Messing)[24]. Die kunstgeschichtliche Literatur aber spricht entgegen dem Analysenbefund seit dreißig Jahren und länger auch beim „Braunschweiger Löwen“ (1166) immer noch von „Bronze“, obwohl schon v. Bibra 1869 beim Löwen den höheren Zinkanteil nachgewiesen hat und neuere Analysen zwar sehr heterogene Legierungen gezeigt haben, bei denen aber die Messinge überwiegen[25]. Dasselbe gilt für den siebenarmigen Leuchter in Braunschweig, der im Heinrich-der-Löwe-Katalog ebenfalls als „Bronze“ geführt wird[26], obwohl eine Analyse Werners von 1970 eindeutig Messing ergeben hat[27]. Entsprechende Werte wurden wieder 1985 von Riederer veröffentlicht, zehn Jahre vor der Braunschweiger Ausstellung[28].

Halten wir fest: aus Kupfer-Zinn-Legierungen (Bronze) sind in der Regel Glocken, Kanonen, und, soweit bisher untersucht, die großen Domportale des hohen Mittelalters: so die Mainzer Domtüre (um 1009–1014)[29], die Augsburger (vor 1065)[30], die Hildesheimer Bernwardstür (um 1015)[31] und die Türflügel von San Zeno in Verona (1138). Als Bronzen werden auch zahlreiche Groß-Statuen bezeichnet, obwohl von ihnen bisher nur wenige Analysen bekannt sind. Dazu gehört wahrscheinlich der von grüner Patina bedeckte Pferdeführer von Hans Wimmer vor der Alten Pinakothek in München, während die in bräunlichem Gold glänzende, von Henry Moore geschaffene Plastik „die Liegende“ zwischen der Alten und der Neuen Pinakothek in München, nach Auskunft des Berliner Erzgießers Hermann Noack sen. mehr Zink als Zinn enthält, also Messingguß ist, was auch eine Analyse Otto Werners bestätigt[32]. Weitere Beispiele für große Statuen aus Messing sind die Diana im Münchener Hofgarten von Hubert Gerhart (um 1594, 77.03 Cu; 19.12 Zn; 0.91 Sn; 2.29 Pb), das Denkmal Friedrichs des Großen von Christian D. Rauch Unter den Linden in Berlin (1839–51, 88.30 Cu; 9.50 Zn; 1.40 Sn), der Löwenbändiger von A. Wolff vor dem Alten Museum in Berlin (1854–56, 88.88 Cu; 9.72 Zn; 1.40 Sn), oder das Denkmal für Friedrich Wilhelm IV. in Köln (89.55 Cu; 7.46 Zn; 2.99 Sn).

Der in Augsburg und München tätige Niederländer Hubert Gerhart verwendete in der Mehrzahl Zinnbronzen für die großen Münchener Aufträge, wie die Brunnengruppe Mars, Venus und Amor (um 1585, heute im Bayerischen Nationalmuseum München, 94.12 Cu; 0.30 Zn; 4.77 Sn; 0.67 Pb), die Figur des Erzengels Michael an der Fassade der Michaelskirche (von Martin Frey 1588 gegossen). Die Löwen am Westportal der Münchener Residenz goß er in der Mehrstofflegierung Rotguß, mit annähernd gleichen Teilen von Zink, Zinn und Blei; für Statuetten verwendete er wiederum Messing. Auch der von Hans Krumpper entworfene und von Wenglein 1619 gegossene Wittelsbacher Brunnen in der Residenz ist aus Zinnbronze[33]. Aus Bronze sind auch das von Andreas Schlüter geschaffene, von Johann Jacobi i. J. 1700 gegoßene Reiterstandbild des Großen Kurfürsten vor dem Charlottenburger Schloß

---

[24] a. a. O. Bd. 1 G43 („Messing“), F17/37 (S. 423) mit Verweisung auf F18/08 (S. 401) und auf „in Auswertung befindliche Metallanalysen durch Arbeitsgruppe H. Urban (u. a.) Frankfurt a. M., Inst. f. Geochemie“ (gez. „K. K.“ = Karsten Kablitz).

[25] v. BIBRA, Bronzen und Kupferlegierungen; RIEDERER, Metallanalyse Braunschweiger Löwe 171 f.

[26] HEINRICH DER LÖWE und seine Zeit 1, Kat.-Nr. D27.

[27] WERNER, Vorkommen Zink und Messing 259–269.

[28] RIEDERER, Metallanalyse Braunschweiger Löwe 177.

[29] Analyse (Bronze) RIEDERER, Geschichte 283 f.

[30] Analyse (Bronze) RIEDERER, Geschichte 283 f. RIEDERER, Metallanalyse Platten 101 f.

[31] Analyse (Mehrstoffzinkbronze) RIEDERER, Geschichte 284.

[32] Frdl. telefon. Auskunft von Herrn Hermann Noack sen. vom 6. 10. 1997. – WERNER, Analysen (Teil 1) 197 Nr. 359 (8.5% Zn gegen 3.5% Sn).

[33] RIEDERER, Korrosionsschäden Bronzen der Münchner Residenz, Tabelle S. 51.

in Berlin (89.09 Cu; 1.64 Zn; 5.82 Sn; 2.82 Pb sowie 87.91 Cu; 1.38 Zn; 7.45 Sn; 2.65 Pb) und der Schäfer am Teich in Potsdam (89.20 Cu; 1.12 Zn; 8.86 Sn; 0.51 Pb; 0.18 Fe)[34].

Aus Kupfer-Zink-Legierungen (Messing) sind also gewöhnlich die Grabplatten und Epitaphien des Mittelalters, sowie die meisten Kleinobjekte wie Statuetten, Türzieher, Aquamanilien und sakrale Gegenstände. Otto Werner hat von rund 200 solcher Messingobjekte des 11. bis 13. Jahrhunderts die Analysen veröffentlicht. Er kommt zu folgenden Mittelwerten:

Zinn	Blei	Zink	Nickel	Antimon	Arsen
2.8	2.5	11.3	0.04	0.17	0.11

Der Kupferanteil beträgt dabei im Durchschnitt 83%[35]. Der höhere Zinkanteil und damit die Legierung Messing wird auch durch die Analysen englischer Grabplatten des 14.–16. Jahrhunderts bestätigt, welche H. K. Cameron 1974 und Malcolm W. Norris 1978 veröffentlicht haben. Das in England verwendete Messingmetall war, wie Cameron anhand der englischen Zoll-Listen bewiesen hat, bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts auch vom Festland importiert worden, und zwar, wie es dann Otto Werner anhand der Blei-Zink-Werte belegen konnte, sowohl aus dem Westen (dem Maas-Tal, aus Köln, Lüttich und Dinant), wie aus dem Norden Deutschlands (Braunschweig, Lübeck)[36]. Inwieweit auch Importe aus Süddeutschland eine Rolle spielen, ist bisher nicht näher untersucht worden. Immerhin gibt es zu denken, daß ab 1504 Godhard Wigerink († 24. 4. 1518) wichtigster Lübecker Geschäftspartner der Fugger war, unter anderem im Silber- und Messinghandel. Er verlegte auch andere Augsburger und Nürnberger Waren, darunter Exemplare der 1493 in Nürnberg gedruckten Schedelschen Weltchronik. In der Endabrechnung von 1509 schuldet er hierüber einen Betrag von 16 fl. 15 ß. Auch seine Messing-Grabplatte in der Lübecker Marienkirche ist von Peter Vischer d. J. aus Nürnberg durch die Vermittlung der süddeutschen Geschäftspartner Wigerinks gegossen und geliefert worden[37].

Wir wollen jedoch das Thema der Analysen hier verlassen, zumal die Entnahme von Bohrproben an Metalldenkmälern bisher noch nicht selbstverständlich ist. Für die nahe Zukunft sind jedoch weitere Analyse-Ergebnisse von nord- und süddeutschen Messing- und Bronzearbeiten zu erwarten. Bis dahin sollen auch die bisherigen Zuschreibungen an einzelne Werkstätten zurückgestellt werden.

3. Kriterien der Beschreibung

Die Bearbeitungs- und Editionsgrundsätze für die „Münchener Reihe" des deutschen Inschriftenwerkes[38] sehen die Beschreibung des Inschriftenträgers an mehreren Stellen vor. Im

---

[34] Die nicht eigens mit Anmerkungen versehenen Belege sind zusammengefaßt aus dem bemerkenswert ausführlichen, den Bronze- und Messinggüssen des 19. Jahrhunderts zeitlich am nächsten stehenden Artikel „Bronze" in: MEYERS Konversations-Lexikon von 1895 (wie Anm. 7) 524, weiter aus: RIEDERER, Zusammensetzung Renaissancestatuetten 46 und aus: WEIHRAUCH (wie Anm. 4) Sp. 1199f.

[35] WERNER, Analysen (Teile 2 und 3) 108; – Auch bei RIEDERER, Metallanalyse Braunschweiger Löwe 178.

[36] CAMERON, Technical Aspects 215–237; NORRIS, Monumental Brasses 34–36. WERNER, Analysen (Teile 2 und 3) 158ff. (Liste von 30 der Analysen Camerons auf S. 160f.).

[37] Lübeck, Marienkirche, Vorhalle. – Simon MELLER, Peter Vischer der Ältere und seine Werkstatt. Leipzig 1925, Abb. 129. Zur Person zuletzt Peter ZAHN, Die Endabrechnung über den Druck der Schedelschen Weltchronik (1493) vom 22. Juni 1509. Gutenberg-Jahrbuch 66 (1991) 192 Nr. 36. – WERNER, Analysen (Teil 1) 194 Nr. 347–348 (14.8 und 12.8% Zink).

[38] Bayerische Akademie der Wissenschaften. Kommission für die Herausgabe der Deutschen Inschriften des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Bearbeitungs- und Editionsgrundsätze für die „Münchener Reihe" des deutschen Inschriftenwerkes/zusammengestellt von Walter KOCH, mit Beiträgen von Christine BEHAM und Franz-Albrecht BORNSCHLEGEL. München 1991.

Einleitungsteil Kap. II.3.6 sind „auswertende und zusammenfassende Kapitel . . . denkbar, etwa (zu) Material und technische(r) Ausführung" (S. 10); im Katalogteil Kap. III ist unter III.2.2.1 (Nennung des Inschriftenträgers) der Unterabschnitt 2.2.1.6 (S. 19) der „Kennzeichnung der verschiedenen Materialien" gewidmet: „Zumindest sollte (beim behandelten Werkstoff Stein, d. Verf.) die Farbe . . . angegeben werden" und für das Material „mitunter . . . Rat von baugeologischer Seite eingeholt werden". – Diese Grundsätze lassen sich mühelos auch auf Inschriftenträger aus Metall anwenden. Wenn keine Materialanalyse vorliegt oder keine solche möglich erscheint, so gibt es doch eine Reihe anderer Beobachtungen, die festgehalten werden sollten.

3.1 Farbe

Unerläßlich ist es, die Farbe der Oberfläche bei der Beschreibung zu nennen. Die natürliche Farbe der Kupferlegierungen ist der braunglänzende bis goldähnliche Glanz, der dort erhalten bleibt, oder wieder zum Vorschein kommt, wo es die Konservierung, der Gebrauch oder die Berührung und Abnützung des Metalls bewirken. Dieser natürliche Glanz begegnet uns an manchen Domtüren, wie etwa der von San Zeno in Verona, der Porta di San Ranieri in Pisa und andernorts[39]. Auf Grabplatten wird dies nur selten der Fall sein: dort, wo die Platte oder das Epitaph von Anfang an im Innenraum angebracht und dadurch vor Verwitterungspatina geschützt war. Beispiele hierfür sind das Epitaph für Dr. Johannes Eck (1486–1543) im Frauenmünster zu Ingolstadt, das seine braunrot-glänzende Oberflächenfarbe behalten hat (Abb. 29)[40], oder zwei auf Marmorplatten im Fußboden an der Schwelle zum Chor des Ulmer Münsters eingelassene kleinere Epitaphien, deren erhabene Teile wie Schrift und Wappen, von den Füßen der Besucher abgeschliffen, sich mit einer hellen messinggelben Oberfläche von der dunkleren Patina des Metallgrundes abheben[41]. Die anfangs hellbraune oder braunschwarze Oberfläche wird im Freien unter dem Einfluß von Luftsauerstoff und Nässe nach und nach von einer Verwitterungspatina aus basischen Carbonaten bedeckt, die von hellgrün bis schwarz reichen kann (Abb. 30, 31, 49–52). Bei fortgeschrittener Verwitterung, die oft die Materialstärke erheblich verringert (wie dies etwa bei Kupferdächern der Fall ist, die durch den sauren Regen geschädigt sind), spricht man dann von Korrosion[42].

Die Oberfläche kann demnach als glänzend, grün, grünbraun, braun, rotbraun, braunschwarz, schwarz oder grau bezeichnet werden.

3.2 Form, Einzelteile

Die äussere Gestalt der Messing-Epitaphien, -grabtafeln und -grabplatten des 15. bis 17. Jahrhunderts, ist in ihren vielerlei Formen bereits an anderer Stelle am Beispiel des erhal-

---

[39] MENDE/HIRMER, Bronzetüren Abb. 56 und 69 (San Zeno, Türzieher des linken Flügels), Abb. 81 und 93 (Leib der von S. Zeno geheilten Prinzessin), Abb. 171 (Pisa, rechter Türflügel, Verkündigung an die Hirten).

[40] Ingolstadt, Frauenkirche. Eck, Johannes 10. 2. 1543. – Nürnberger Arbeit in der Art der Werkgruppe H, vgl. ZAHN, Beiträge 127–129.

[41] Ulm, Münster: Norcker, Margret, geb. Murer, 1496 (fünfzeilige Rechtecktafel, mitgegossen kleines Wappenschild: Vogel auf Dreiberg; got. Min. erhaben). Ulm, Münster: Gienger, Hans, dat. 1500 (siebenzeilige Rechtecktafel, darunter zwei Wappenschilde; Kapitalis u. Fraktur erh. – Nach den Merkmalen der Schrift um 1550 entstanden).

[42] RIEDERER, Korrosionsschäden Bronzeplastiken 1097 ff.; RIEDERER, Korrosionsschäden Bronzen der Münchner Residenz 52 ff.

tenen Bestands der Nürnberger Friedhöfe (Abb. 31) ausführlich beschrieben worden[43]. Außerhalb des Herstellungsortes befindet sich der zweitgrößte Bestand an nürnbergischen Messing-Grab- und Gedenktafeln in Rothenburg ob der Tauber. Dietrich Lutz hat sie in Band 15 der „Deutschen Inschriften" publiziert[44]. Fassen wir aus den leicht zugänglichen Bänden dieser Reihe die wichtigsten Merkmale zusammen[45].

In der Frühzeit sind es kleine Formate: die flache Tafel in Kelchform (DI 15 Rothenburg Nr. 62, dat. 1438, um 1460); die flache Rundscheibe mit Wappen (DI 13 Nürnberg Abb. 1, 40; DI 14 Fitzlar Nr. 3, dat. 1397, nicht vor 1465) oder mit Schriftband (DI 13 Nürnberg Abb. 4, 15, 34; DI 15 Rothenburg Nr. 183): das ein- oder mehrzeilige Schriftband (DI 13 Nürnberg Abb. 45; DI 15 Rothenburg Nr. 148), auch mit Wappen (DI 13 Nürnberg Abb. 11, 18, 39, 48; DI 15 Rothenburg Nr. 92, 134, 146); die mehrzeilige Rechtecktafel (mit oder ohne Zeilenleisten) mit glattem Rahmen (Abb. 30) (DI 13 Nürnberg Abb. 2, 6, 14, 36, 71, 79, 92; DI 15 Rothenburg Nr. 154, 158, 168), mit tütenförmig eingerollten Rahmen (DI 13 Nürnberg Abb. 20; DI 15 Rothenburg Nr. 122, 123, 173), (und) mit angegossenen Wappenschilden (DI 13 Nürnberg Abb. 8–10, 16, 17, 46, 49, 72; DI 15 Rothenburg Nr. 139, 144), die Dreipaßtafel (DI 13 Nürnberg Abb. 12, 31) oder die Vierpaßtafel mit Wappen (DI 15 Rothenburg Nr. 87).

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts nehmen die stärker reliefierten Platten zu, Ornamentformen der Renaissance werden aufgenommen, bis dann im 16. und 17. Jahrhundert die bisher üblichen Formen der Rundmedaillons (DI 13 Nürnberg Abb. 108, 116; DI 15 Rothenburg Nr. 221, 235, 296), der Dreipässe (DI 13 Nürnberg Abb. 37, 52, 124), der Vierpässe (DI 13 Nürnberg Abb. 29) und der Rechtecktafeln mit dem Dekor von Stabgirlanden, Akanthus (DI 13 Nürnberg Abb. 21, 22, 32, 33, 41–42, 51, 54, 109; DI 15 Rothenburg Nr. 209, 218), Voluten (DI 15 Rothenburg Nr. 223, 238, 382, 408, 450, 456), Lorbeerkranz (DI 13 Nürnberg Abb. 116, 119–120; DI 15 Rothenburg Nr. 224, 284, 299), Schweifwerk (DI 13 Nürnberg Abb. 138; DI Rothenburg Nr. 161), Masken (DI Rothenburg Nr. 265), Palmetten (DI 13 Nürnberg Abb. 78) und anderem Ornamentwerk (DI 13 Nürnberg Abb. 95, 96, 99, 124; DI Rothenburg Nr. 383, 389, 426, 479), üblich werden und sich die Renaissance-Portalarchitekturen durchsetzen (Ingolstadt, Eck Abb. 29; DI 13 Nürnberg Abb. 61, 70, 73, 80, 105–106, 112–113, 129, 137; DI 15 Rothenburg Nr. 272).

Eine Besonderheit sind die großformatigen Bischofs- oder Domherren-Grabplatten aus Messing. Bei ihnen überwiegen die flachen, zum Hochrechteck zusammengeführten Schriftleisten, die oft eine nur gravierte oder flachreliefierte Figur des Begrabenen einrahmen (Abb. 35–44, 49–52). Bei der Beschreibung dieser Denkmäler ist besonders auf die Anzahl (und damit Paßform) der einzelnen Teile zu achten: solche Beobachtungen können wichtige Aufschlüsse über die Herstellungstechnik und damit Eigenheiten der Werkstätten liefern. Im Folgenden soll dies am Beispiel von Grabplatten in Erfurt verdeutlicht werden.

Erfurt gehörte zum Mainzer Erzbistum; einige der im Dom begrabenen Domherren und Weihbischöfe haben sich messingne Grabplatten aus Nürnberg bestellt. Diese gehören z. T.

---

[43] ZAHN, Beiträge Kap. II „Äußere Merkmale", II.21 „Grundformen" 29f.; und im Abschnitt „Form, Ornament, Darstellung" der Einleitung von DI 13 (Nürnberg) XVII f.

[44] Die Inschriften der Stadt Rothenburg ob der Tauber/ges. und bearb, von Dietrich LUTZ (Die deutschen Inschriften 15) München 1976 (im folgenden zitiert DI 15 (Rothenburg)), im Abschnitt 4. „Inschriftenarten, Herstellung, Inhalt und Formular" S. XXI ff. der Einleitung. – Ergänzend zu den Nürnberger Provenienzen die Rezension (von ZAHN): MVGN vgl. Anm. 1 Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 66 (1979) 370.

[45] Die folgenden Beispiele (vorwiegend aus Nürnberger Provenienz) werden nach dem Vorbild von KLOOS, Einführung (wie Anm. 3) mit den Abbildungsnummern des Deutschen Inschriftenwerkes zitiert (Die Deutschen Inschriften, hrsg. von den Akademien der Wissenschaften ... Bd. 1 ff., 1942 ff. – Zitierweise ist DI mit Ort, Nr. und/oder Abb.).

zu den Serienanfertigungen der Vischerhütte, die ähnlich in Bamberg und Würzburg zu finden sind. Sie sind in vorbildlicher Weise in der Leipziger Dissertation 1991 von Falko Bornschein beschrieben worden, die kürzlich in Erfurt im Druck erschienen ist[46].

Die Grabplatte des Dompropsts Heinrich von Gerbstädt († 14. 5. 1451) besteht aus sieben Teilen (ursprünglich waren es acht Teile, die rechte untere Schriftleiste mit Eckmedaillon ist verloren und durch ein Holzmodell ersetzt). Dies zeigt eine Bildmontage (Abb. 35) nach der Beschreibung bei Bornschein (und dem Augenschein des Verfassers). Die Teile sind hier: (1–3) drei halbe seitliche Schriftleisten mit Eckmedaillons, (4) die untere Schriftleiste mit Blattkonsole und Wappen, (5) die obere Schriftleiste mit Vierpaßfries und Kreuzrose, (6) der Architekturbaldachin mit Lanzettgalerie und drei krabbenbesetzten Kielbögen zwischen Fialen, schließlich (7) die Figur selbst[47].

Oft erschließt sich der Befund erst bei genauerem Hinsehen: an der zwölfteiligen Grabplatte für Conrad von Breytenbach († 31. 12. 1579) sind die abgerundeten Enden der Schriftleisten zum Teil sehr paßgenau an die kreisrunden Eckmedaillons herangerückt (Abb. 36). In der Testamentsabrechnung Conrad von Breytenbachs um 1581 (Dom Archiv Erfurt GG III E3100) wird das Gußmaterial als Messing bezeichnet[48]. Auch sollte in der Beschreibung festgehalten werden, wenn eines der Ansatzstücke verschoben ist, wie im Falle der Grabplatte für Paulus Huthenne († 28. 4. 1532) beim Eckmedaillon und Schriftband-Ansatz oben links: dies kann auf eine erneute Befestigung beim Austausch des Steins hindeuten (Abb. 37). Die Bildmontage (Abb. 38) verdeutlicht auch hier Zahl und Anordnung der 16 Teile: (1–4) die vier Eckmedaillons (Vierpässe mit Evangelistensymbolen) mit je zwei Ansatzstücken, (5–6) die obere und untere Schriftleiste, (7–10) die vier gleichlangen seitlichen Schriftleisten, (11–12) Wappen und Mitra, (13–14) die zweigeteilte Figur des Geistlichen (die Teilung verläuft in Höhe der rechten Hand, biegt mit der Gewandfalte im Bogen nach unten, wieder hinauf zum Buch und entlang des linken Ärmels nach aussen), schließlich noch (15–16) die beiden seitlichen Säulen des ehemaligen Baldachins, von dem (ebenso wie von der Krümme des Pedums) nur noch die Dübellöcher im Stein künden[49].

Die Teilung kann auch weniger aufwendig im rechten Winkel durch die Mitte der Figur verlaufen, wie bei der neunteiligen Grabplatte für Wolfgang Westhermeyer († 31. 5. 1568), einer Erfurter Arbeit, deren Gußmaterial in der Testamentsabrechnung für Westhermeyer von 1571 (Dom Archiv Erfurt GG III E3525) ebenfalls als „Messing" bezeichnet wird (Abb. 39)[50]. Manchmal ist die Teilung der Figur leicht zu erkennen: sie verläuft bei Johannes Bonemilch († 17. 10. 1510) bogenförmig in der Höhe seiner Schulter (Abb. 40). Die Bildmontage verdeutlicht auch hier die 14 Teile der Grabplatte: (1–4) die vier Eckmedaillons (Vierpässe mit Rosetten) mit je zwei Ansatzstücken, (5–6) die obere und untere Schriftleiste, (7–10) die vier gleichlangen seitlichen Schriftleisten, (11–12) die zweigeteilte Figur und

---

[46] BORNSCHEIN, Grabplatten. – Die Kenntnis dieser in der Beschreibung der Metall-Epitaphien mustergültigen und damals noch ungedruckten Dissertation verdanke ich dem freundlichen Hinweis von Klaus Hallof, Berlin.

[47] Erfurt, Dom. Nördlicher Querschiff-Arm, Südabschluß der Westwand. Heinrich von Gerbstädt († 14. 5. 1451). – BORNSCHEIN, Grabplatten 57–64, 102–103 (Bildmontage aus dortiger Abb. 1). Auch Dia Zahn 267.

[48] Erfurt, Dom. Westwand. Conrad von Breytenbach († 31. 12. 1579). Vgl. BORNSCHEIN, Grabplatten 23f, 33, 45, zum Material 35 Anm. 135; Dia Zahn 247.

[49] Erfurt, Dom. Langhaus Südwand. Paulus Huthenne († 28. 4. 1532). Vgl. BORNSCHEIN, Grabplatten 75–79, 142–143 (Bildmontage aus dortiger Abb. 21); auch Dia Zahn 285.

[50] Erfurt, Dom. Südl. Seitenschiff. Wolfgang Westhermeyer († 31. 5. 1568). Falko BORNSCHEIN, Die Erfurter weihbischöflichen Grabplatten des 16. Jahrhunderts. Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte 44 (1992) 162–167, Abb. S. 164; – BORNSCHEIN, Grabplatten 30–33, 35, 85; Dia Zahn 255.

(13–14) die beiden seitlichen Säulen des ehemaligen Baldachins[51]. Nicht in der hier verwendeten Abbildung, jedoch am Original und in einer kontrastreichen Fotografie sind deutlich im Stein die Dübellöcher und die Vertiefungen sichtbar, an denen ehemals Baldachin, Krümme, Wappenschild und Mitra befestigt waren. Sie sollten, wenn nicht fotografiert, in einer Handzeichnung festgehalten werden (Abb. 41)[52].

Dies gilt auch für die Peter Vischer d.Ä. zugeschriebene Figur in der Grabplatte für Johannes von Heringen, deren untere Hälfte als flaches Relief in den Stein gehauen ist und am rechten Fuß ehemals einen Wappenschild aus Messingguß trug, von dem die Umrisse und drei Dübellöcher zeugen (Abb. 42)[53]. Die Bildmontage (Abb. 43) verdeutlicht auch hier besser als jede verbale Beschreibung die 11 einzelnen Teile: (1–4) in den Ecken die vier Wappenschilde mit je zwei Ansatzstücken für die Schriftleisten, (5–6) die beiden gleichlangen Schriftleisten oben und unten, (7–10) die vier seitlichen, jeweils mit etwa 1/3 und 2/3 Länge unterschiedlich geschnittenen Schriftleisten und (11) die hochrechteckige, flachreliefierte und gravierte Porträttafel[54].

An dieser Stelle darf erwähnt werden, daß in jedem Falle auch die Maße der Schriftleisten, wie der anderen Teile wiedergegeben werden müssen. Eine Besonderheit an dieser in Nürnberg gegossenen Grabplatte sind die paarweise eingeritzten, winkelförmigen Montagezeichen an den Fugen der Schriftleisten, auf die dankenswerterweise erstmals Falko Bornschein aufmerksam gemacht hat. Sie sind, nach dem Augenschein des Originals, in der Handzeichnung (Abb. 44) festgehalten[55].

Verlassen wir Erfurt weiter in Richtung Nordosten und besuchen den Dom St. Marien in Fürstenwalde an der Spree. Er war seit 1385 Bischofskirche des Grenzbistums Lebus und spielte eine gewichtige Rolle im Verhältnis zwischen Brandenburg und Bayern. Im Vertrag von Fürstenwalde verzichteten am 13. August 1373 die bayerischen Fürsten Markgraf Otto und Herzog Friedrich zugunsten Kaiser Karls IV. auf Brandenburg gegen fünfhunderttausend Goldgulden, Städte und Schlösser in der Oberpfalz und den Titel „Kurfürst" für Otto zeitlebens. Schon im Juli 1432 wurde die damalige Domkirche von den Hussiten zerstört: der Fürstenwalder Bischof Christof von Rotenhan hatte nämlich wesentlich zum Todesurteil gegen Jan Hus beigetragen. In der heutigen Form ist der Dom aus den Jahren 1446 bis 1470. Nach den Kämpfen der Roten Armee im April 1945 um den Spree-Übergang und den Weg nach Berlin war Fürstenwalde zu 85% zerstört: vom Dom waren nur noch die Umfassungsmauern stehengeblieben. Von 1952 bis 1956 wurden die Türme instandgesetzt. Bis 1966 waren die Mauern des Kirchenschiffs zusammen mit den Anbauten des ursprünglichen Querschiffs gesichert und der Dom St. Marien erhielt dank einer Spende der badischen Landeskirche wieder ein Dach. Erst am 31. Oktober 1995 aber wurde er wieder eingeweiht.

Zwei Messingepitaphien Nürnberger Provenienz sind im Chor der Kirche erhalten geblieben. Die wohl ältere von beiden ist die zwölfteilige gravierte und ziselierte Grabplatte für Bischof Johannes VII. Deher († 28. 7. 1455), den Erneuerer der Kirche nach dem Hussiten-

---

[51] Erfurt, Dom. Langhaus Südwand. Johannes Bonemilch († 17. 10. 1510). – BORNSCHEIN, Grabplatten (1997) 71–75, 130–131 (Bildmontage aus dortiger Abb. 15); auch Dia Zahn 281.

[52] Erfurt, Dom. Langhaus Südwand. Johannes Bonemilch († 17. 10. 1510) Handzeichnung nach Original und Fotos des Autors (Dia Zahn 257 und 258 vom 18. 9. 1997).

[53] Erfurt, Domkreuzgang, Südostecke. Johannes von Heringen († 28. 9. 1505), Ausschnitt untere linke Ecke. Dia Zahn 283.

[54] Erfurt, Domkreuzgang, Südostecke. Johannes von Heringen († 28. 9. 1505). BORNSCHEIN, Grabplatten 68–71, 128–129 (Bildmontage aus dortiger Abb. 14); MELLER, Peter Vischer (wie Anm. 37) 87, Abb. 42; Peter VISCHER/Aufnahmen von Günther BEYER und Klaus BEYER, einf. Text von Fritz KÄMPFER. Dresden 1960, Abb. 38. Auch Dia Zahn 277.

[55] BORNSCHEIN, Grabplatten 69 Anm. 256. Auch Dia Zahn 279.

sturm. Sie wird Hermann Vischer d.Ä. aus Nürnberg zugeschrieben[56]. Seit 1985 sind die zwölf gleichgroßen, je etwa 487 mal 588 mm messenden und 5–8 mm starken Platten anläßlich einer Ausstellung im Berliner Dom mittels der ursprünglichen mitgegossenen groben Ösen der Rückseite auf einen Eisenrahmen montiert worden, auf dem sie jetzt an der Nordwand des Chorumgangs hängen. Allem Anschein nach sind sie für den Transport aus Nürnberg zersägt worden: die Schnittfugen gehen nicht nur waagrecht mitten durch die Buchstaben der Umschrift, die Schrägschraffur des Schrift- und Bildgrundes (Abb. 45–46) und durch die figürlichen Darstellungen (Abb. 47), sondern schneiden auch senkrecht knapp neben den Kanten die Kapitelle, Fialen und Pilaster der bildbegrenzenden Architekturteile an (Abb. 48)[57].

Die zweite, mit Sicherheit aus der Nürnberger Vischerhütte stammende Grabplatte ist die für den aus dem fränkischen Geschlecht gebürtigen Bischof Christoph von Rotenhan, gest. 1436 (Abb. 49). Wir haben hier wieder den Typus des Bischofsgrabmals vor uns, wie er uns auch in Bamberg, Würzburg und Erfurt begegnet: ein auf den Sandstein montierter hochrechteckiger Schriftrahmen aus mehreren Teilen mit Wappenschilden als Eckstücken, im unteren Drittel des Mittelfelds das Vollwappen und darüber, hier etwas zu klein geraten, die Figur des Bischofs[58]. Nach den Merkmalen der Schrift, der Anordnung der Teile und des Vollwappens (mit Stechhelm) ist die Arbeit nicht vor 1470 entstanden. Dies paßt auch gut zum historischen Kontext. In der 1432 zerstörten Kirche konnte vor deren Wiederaufbau im Jahr 1470 für den 1436 verstorbenen Bischof wohl kaum eine Grabtafel aus Nürnberg geliefert und errichtet worden sein. Auch war Hermann Vischer d. Ä., der Gründer der Gießhütte, erst 1453 als Geselle nach Nürnberg gekommen. Sein erstes größeres gesichertes Werk ist das Wittenberger Taufbecken von 1457, an dem er sich inschriftlich nennt[59]. Weitere Vergleiche mit Grabplatten des Rotenhan-Typs müssen aber noch angestellt werden. Auffallend ist jedoch die gleiche Form der Wappenschilde und die gleiche Technik der Befestigung der Schriftbänder am Grabmal des Grafen Otto IV. von Henneberg († 1502) in der Stiftskirche zu Römhild; unter Hermann Vischer d.Ä. war der Auftrag hierzu noch erteilt worden, Peter Vischer d.Ä. hat das Grabmal zwischen 1480 und 1488 gegossen[60].

Aus der Nähe (Abb. 50 und 51) ist die Passgenauigkeit der Teile zwischen den Wappentafeln an den vier Ecken und den aus gleichlangen Stücken zusammengesetzten seitlichen Schriftleisten zu beobachten, auch die regelmäßig behauene Schraffur des Schriftgrundes

---

[56] Fürstenwalde/Spree, Dom St. Marien. Chor, Nordwand. Bischof Johannes VII. von Deher († 28. 7. 1455). – Fritz Traugott SCHULZ, (Artikel) Vischer. In: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hg. U. THIEME und F. BECKER 34 ,404. – Die Bezirke Cottbus und Frankfurt/Oder. Bearb. im Institut für Denkmalpflege (Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, hg. Georg DEHIO). München, Berlin (Sonderausg. für die Wissensch. Buchgesellschaft, Darmstadt 1987) 130. – Die jüngst im Oktober 1997 vorgenommenen Analysen von RIEDERER ergaben Messing; die Zuordnung bedarf noch weiterer Untersuchung (frdl. briefl. Mitteilung v. 3. 2. 1998).

[57] Fürstenwalde/Spree, Dom St. Marien. Chor, Nordwand. Bischof Johann VII. von Deher († 28. 7. 1455), Details. – Dias Zahn 294, 295, 308, 310 vom Sept. 1997.

[58] Fürstenwalde/Spree, Dom St. Marien. Chor, Nordwand. Bischof Christof von Rotenhan († 22. 9. 1436). – Die Bezirke Cottbus und Frankfurt/Oder (wie Anm. 56). 130. – Dia Zahn 297. – Die jüngst im Oktober 1997 vorgenommenen Analysen von RIEDERER ergaben Messing; die innenliegenden Teile (Figur und Vollwappen) sind zinn- und bleiärmer, auch in der Konzentration der Spurenelemente von den Schriftleisten verschieden: sie wurden offensichtlich gesondert gegossen. Die Zuordnung bedarf noch weiterer Untersuchung (frdl. briefl. Mitteilung v. 3. 2. 1998).

[59] SCHULZ, Vischer (wie Anm. 56 THIEME/BECKER) 404b; MELLER, Vischer (wie Anm. 37) 20f mit Abb. 5; Peter VISCHER 1960 (wie Anm. 54) Abb. 1–5. – Analyse (Messing) RIEDERER, Geschichte 286f., RIEDERER, Metallanalysen Vischer-Hütte Nr. 1a-1d.

[60] SCHULZ, Vischer (wie Anm. 56 THIEME/BECKER) 404b. MELLER, Vischer (wie in Anm. 37) 50–52 mit Abb. 29. – Peter VISCHER 1960 (wie Anm. 54) Abb. 10. Deutsche Kunstdenkmäler. Ein Bildhandbuch, hg. Reinhardt HOOTZ ... Thüringen. 3. verb. Aufl. Darmstadt 1990. 261 (Abb.), 443.

(Abb. 51 und 52). Die grüne Verwitterungspatina ist damit zu erklären, daß diese unteren Teile der Grabtafel trotz ihrer Schutz-Ummauerung von 1941 in den Jahren zwischen 1945 und 1966 der Feuchtigkeit besonders ausgesetzt waren. Es haben sich in dieser Zeit mineralische Ausblühungen gebildet, wie sie unter der Röntgenfeinstrukturanalyse als Kupferkarbonate (etwa Malachit und Azurit) oder als Kupferchloride (wie Atacamit und Paratacamit) erkennbar sind[61].

3.3 Oberfläche, Relief

Die Oberfläche eines Epitaph-Gusses kann nur grob oder gar nicht nachbearbeitet sein („ausbereitet", wie es in den zeitgenössischen Quellen heißt), wie beim Epitaph für den Propst Anton Kress († 1513) in der Nürnberger Lorenzkirche, das Peter Vischer d. J. zugeschrieben wird[62]. Die Oberfläche kann auch graviert und ziseliert sein, nach Art der aus englischen Kathedralen geläufigen gravierten Messingplatten („incised slabs"), wie bei den Grabplatten für Kurfürst Albrecht den Beherzten von Meissen († 1500) und die Herzogin Sidonie im Meissener Dom, geschaffen von Peter Vischer d.Ä.[63], oder bei den schon besprochenen Grabplatten für Johannes VII. Deher in Fürstenwalde (Abb. 45–48) oder Johannes von Heringen in Erfurt, der zudem vor einem damaszierten Textilhintergrund steht, gewissermaßen einem Markenzeichen der Vischerhütte (Abb. 43).

3.3.1 Schrift-/Zeilen, Schriftgrund

Auch die materiellen Details der Schrift und des Schriftgrundes sollten beachtet werden: ob die Schriftzeilen von Zeilenleisten gerahmt sind (DI 13 Nürnberg Abb. 2; DI 15 Rothenburg Nrr. 134, 139, 144, 148, 154, 158, 173); ob die Schrift graviert oder geätzt ist, der Schriftgrund glatt oder gepunzt (Abb. 8; DI 15 Rothenburg Nr. 168), schrägschraffiert (DI 15 Rothenburg Nrr. 87, 123, 134, 158) oder kreuzschraffiert ist (Abb. 45–46, 52); ob die Interpunktionszeichen, Wort- und Zeilentrenner wie ein Blatt (Abb. 52; DI 13 Nürnberg Abb. 16), ein Herz, ein Kreuz (Abb. 46), eine Schleife (DI 13 Nürnberg Abb. 14) oder eine Raute (DI 15 Rothenburg Nr. 168) geformt sind, oder wie Paragraphzeichen (§) aussehen (DI 13 Nürnberg Abb. 27, 31; DI 15 Rothenburg Nrr. 168, 173). In nur einem mir bekannten Fall einer Messing-Tafel ist die Schrift vertieft eingemeißelt: hier ist sie mit einer weißen Masse ausgefüllt, um die Inschrift besser von der Oberfläche der Tafel abzuheben (Abb. 33)[64].

3.4 Befestigung[65]

Nur am Farbfoto können wir gleichzeitig die Farbe und die für die Nürnberger Erzeugnisse typische Befestigungsart ansprechen: die versenkten, wie die übrige Oberfläche bearbeiteten

---

[61] OTTO, Bestandteile 662. – RIEDERER, Pflege 98. – RIEDERER, Entwicklung 98 ff. Dias Zahn 298, 299, 303.

[62] MELLER, Vischer (wie Anm. 37) Abb. 103. – Peter VISCHER (wie Anm. 54) Abb. 56 (Ausschnitt). – Analyse (Messing) RIEDERER, Geschichte 286 f. – RIEDERER, Metallanalysen Vischer-Hütte Nr. 39.

[63] Peter VISCHER (wie Anm. 54 Abb. 36–37 (Ausschnitte). – Analysen (Messing) RIEDERER, Geschichte 286 f. – RIEDERER, Metallanalysen Vischer-Hütte Nr. 17 (Albrecht) und 35 (Sidonie).

[64] Nürnberg, Rochusfriedhof, Grab 627: Niclaus Horchamer (Zinn = Kandengiesser), 1583. – ZAHN, Beiträge (wie Anm. 3) 71.

[65] Zur Befestigungstechnik der Epitaphien, die für alle kleinformatigen Arbeiten aus Nürnberg typisch ist, vgl. ZAHN, Beiträge (wie Anm. 3) 31.

Stabdübel aus Messing. Auf dem Epitaph für Christoph Coler von 1536 (DI 13 Nürnberg Nr. 283 mit Abb. 45) erkennt man neben der grünen Patina sechs runde Dübel aus Messing in hellerem Grün (Abb. 31). Bei diesen Dübeln oder Stehbolzen kann es sich um genormte Fertigware in Stangenform handeln, welche die Messinghütten und Drahtziehereien aus der Umgebung Nürnbergs herstellten. Die Dübel können also durchaus in ihrer Materialbeschaffenheit vom übrigen Gußmaterial der Grabmäler abweichen. Neben der unterschiedlichen grünen und schwarzgrauen Patina sieht man in der unteren grünen Tafel des Epitaphs für Gertraut Bernsdorffer von 1559 (DI 13 Nürnberg Nr. 898) ebenfalls die runden Dübel, diesmal in dunklerer Farbe; auch im Giebelfeld der dunkleren Auferstehungstafel sind zwei runde Dübel zu erkennen (Abb. 32)[66]. Wo die Stangendübel ausgebrochen sind, sind die runden Dübellöcher ein deutlicher Hinweis auf die ursprüngliche Befestigungsart. Bei späterem Wechsel der Anbringung oder dem Austausch des Trägersteins sind dann oft einfachere Schrauben, Bolzen, Haken oder Klammern verwendet worden (DI 13 Nürnberg Abb. 2, 3, 24, 26, 31, 34, 35, 41, 49, 54, 59 usw.; DI 15 Rothenburg Nrr. 92, 123, 139, 146, 148, 201, 202, 218, 309).

Diese versenkten Dübel können auch gut versteckt sein, wie in der Mozzetta der Grabplatte für Johannes von Stein im Dom zu Bamberg († 1505) (Abb. 34)[67]. Ihre Anordnung kann weiter auch Aufschluß geben über gut verborgene Fugen wie bei der Erfurter Grabplatte für Wolfgang Westhermeyer († 1568), einer Erfurter Arbeit, wie Bornschein nachweisen konnte: hier sind Dübel sowohl an den Rändern der Schriftleisten zu erkennen wie in der Mitte der Figur (Abb. 39)[68]. Bisweilen kann die Handzeichnung ein sicheres Mittel sein, die Befestigung der Teile zu dokumentieren: etwa in der Erfurter Grabplatte für Johannes Bonemilch († 1510), wo die Zeichnung die nur aus der Nähe sichtbaren Dübel in der Hals- und Schulterzone festhält (Abb. 41)[69]. Dasselbe gilt für eventuelle Risse und Reparaturen auch in den Schriftleisten. Um den Zustand eines Objektes an schlecht beleuchtbaren Orten für die Beschreibung festzuhalten, sind oft mehrere fotografische Aufnahmen mit unterschiedlicher Belichtung nötig; hier im Falle des Grabmals für Johannes von Heringen († 1505) im Domkreuzgang zu Erfurt (Peter Vischer d. Ä. zugeschrieben) um neben den Dübeln in den Schriftleisten und im Wappenschild (Abb. 42)[70] auch den behauenen Stein im Bild festzuhalten. Die Spuren der Dübellöcher des ehemals vorhandenen Wappenschildes sind im Fotoabzug bereits nicht mehr zu erkennen: hier kann die Bildmontage (Abb. 43)[71] oder eine Handzeichnung den Zustand festhalten. Eine Besonderheit dieser Grabtafel sind zudem die winkelförmig gravierten Montagezeichen an den Fugen der Schriftleisten an der rechten Seite. Falko Bornschein hat auf sie in seiner Dissertation hingewiesen (Abb. 44)[72].

---

[66] Nürnberg, Johannisfriedhof, Grab 78: Bernsdorffer, Gertraut († 5. 4. 1559) DI 13 (Nürnberg) 898. Grüne und schwarzgraue Patina, Dübel in anderen Farben. (Dia Zahn 76; Farb-Abb. auch in Jahrbuch der Bayer. Akademie d. Wissenschaften 1967, Titelbild und S. 2).

[67] Bamberg, Dom: Johannes von Stein, 1505. Detail Kopf mit Dübel. (Dia Zahn 197). – Analyse (Messing) RIEDERER, Metallanalysen Vischer-Hütte Nr. 24.

[68] Erfurt, Dom: Wolfgang Westhermeyer († 31. 5. 1568). Detail Mitte. Erfurter Arbeit, Gußmaterial in der Testamentsabrechnung von 1571 als „Messing" bezeichnet. BORNSCHEIN, Die Erfurter weihbischöflichen Grabplatten (wie Anm. 50) 162–167, Abb S. 164; BORNSCHEIN, Grabplatten 30–33, 35, 85. – Dia Zahn 255.

[69] Erfurt, Dom: Johannes Bonemilch († 17. 10. 1510). 12 Teile. Handzeichnung mit Fugen und Dübellöchern für ehemalige Teile und im Bereich des Oberkörpers der Figur (Dia Zahn 283).

[70] Erfurt, Dom: Johannes von Heringen († 28. 9. 1505). Unterteil der Figur ist behauener Stein. Detail unten links (Dia Zahn 262).

[71] Erfurt, Dom: Johannes von Heringen, 1505. 11 Teile. Bildmontage aus BORNSCHEIN, Grabplatten Abb. 14 (Dia Zahn 277).

[72] Erfurt, Dom: Johannes von Heringen († 28. 9. 1505).11 Teile. Handzeichnung mit Fugen und Dübellöchern, auch für ehemalige Teile (Dia Zahn 279).

Auch an der heute aus zwölf Teilen bestehenden Grabtafel für den Bischof Johann VII. von Deher im Dom St. Marien zu Fürstenwalde lassen sich Beobachtungen zur Befestigung der Teile machen: links und rechts neben dem Stoß der Felder 4 und 5 sind die ursprünglichen Dübel sichtbar, in Feld 8 aber nebeneinander zwei große nietenförmige Bolzen in rötlichem Metallton (Abb. 47)[73]. In der Nahaufnahme (Abb. 20)[74] ist deutlich zu sehen, daß ihre Oberflächen nachträglich den Gewandtfalten angeglichen sind. In der Tat hat die Analyse ergeben, daß es sich bei diesen Bolzen um fast reines Kupfer (98,31% mit 1,7% Blei) handelt, während die etwas kleineren ursprünglichen Dübel aus derselben Messinglegierung sind wie die Bildtafeln[75]. Eine weitere Besonderheit ist an der Fürstenwalder Rotenhan-Grabplatte zu beobachten: eine Beschädigung des Steins aussen an der Mitte der linken Schriftleiste macht an der Fuge zwischen den beiden gleichlangen Stücken die Verbindung der beiden Metallteile sichtbar: die untere Schriftleiste hat eine L-förmige Nut, auf der die obere Schriftleiste aufsitzt[76]. Die hier angewandte Befestigungstechnik kommt demnach ohne die Stabdübel aus Messing aus, die wir an so vielen Beispielen gesehen haben. Die Schriftleisten und Wappenschilde sind hier mit seitlich angegossenen oder angelöteten zungenartigen Messingplättchen unter Mörtel mit dem Stein verbunden (Abb. 49–52), wie dies ganz deutlich an der Ketzel-Gedächtnistafel (1509–20) in der Nürnberger Johanniskirche zu erkennen ist (DI 13 Nürnberg Nr. 12, Abb. 3).

Mit meinen Beispielen wollte ich Ihren Blick schärfen für Details, welche die Herstellung, den Transport und die Aufrichtung der Messing-Inschriften und ihrer figürlichen Teile besser verständlich machen. Unter den Kriterien für die Beschreibung solcher Objekte sollten diese Details nicht unberücksichtigt bleiben. In der Epigraphik, wie in allen Zweigen der Historischen Grundwissenschaften, gilt seit Dom Mabillon, daß nur die genauere Beobachtung auch zu verfeinerten Methoden der Disziplin führen kann.

Kurzfassung

1. Begriffe, Material

1.1 Messing (engl. brass; frz. laiton; it. ottone; sp. láton; lat. aurichalcum):
Kupferlegierung mit hohem Anteil an Zink (Zn) (bis ca. 35%), Blei (Pb) (ca. 1–5%) und Zinn (Sn) (ca. 0,5–2%) fast immer enthalten; Kupfer (Cu) ist Hauptbestandteil (ca. 78–91%).

1.2 Bronze (engl. u. frz. bronze; it. bronzo; sp. bronce):
Kupferlegierung mit hohem Anteil an Zinn (Sn) (bis 30%), seit der Antike auch Blei (bis 30% möglich), geringere Mengen an Zink (Zn); Kupfer ist Hauptbestandteil (bis 95%).

1.3 Mehrstofflegierung = Mehrstoffzinnbronze = Rotguß (im modernen Sinn): Kupferlegierung mit annähernd gleichen Anteilen an Blei, Zinn und Zink.

---

[73] Fürstenwalde, Dom: Johann VII. von Deher († 28. 7. 1455). Detail vom Stoß der Felder 4–5 und 7–8, Schnittkanten, ursprüngliche Dübel und spätere Kupferbolzen. (Dia Zahn 308).

[74] Fürstenwalde, Dom: Johann VII. von Deher († 28. 7. 1455). Detail vom Stoß der Felder 4–5 und 7–8, Nahaufnahme: Schnittkanten, ursprüngliche Dübel und spätere Kupferbolzen. (Dia Zahn 310).

[75] Freundliche briefl. Mitteilung Prof. RIEDERERS v. 3. 2. 1998 aus den im Oktober 1997 vorgenommenen Analysewerten.

[76] Fürstenwalde, Dom: Christoph von Rotenhan († 22. 9. 1436, um 1470). Detail linke Schriftleiste Mitte, Stoß mit Nut (Dia Zahn 303).

1.4 Rotguß (als historischer Begriff) ist Warenbegriff (kein Materialbegriff) als Produkt des Rotgießers (in Abgrenzung zu den Erzeugnissen der Grapen- u. Kannen-, Glocken- und Stückgießer). Das vom Rotgießer erzeugte Material kann aus Kupfer, Bronze, Messing oder aus einer Mehrstofflegierung sein. In Nürnberg ist es durchwegs Messing von hoher Qualität.

1.5 Gelbguß: Materialbegriff, ausschließlich auf Messing beschränkt (in der „klassischen" Legierung von 65% Cu und 35% Zn).

2. Analysen/Ergebnisse

Aus Bronze sind: Glocken, Kanonen, Apothekenmörser (mehrheitlich); Domtüren (soweit bisher untersucht): Mainz (1014), Augsburg (1066), Hildesheim (11. Jh).

Aus Messing sind: Grab- und Gedenkplatten (Epitaphien) ab Ende 14. Jh., (von Riederer untersucht: 80 Grabplatten von 1457 bis 1556 aus der Vischerhütte Nürnberg, 94 Grabplatten, ehemals der Nürnberger Friedhöfe, heute im Germanischen National-Museum); der Braunschweiger Löwe (1166, heterogen, aber Messing überwiegt); Renaissance-Statuetten; Taufbecken; Kleinobjekte wie Türzieher, Aquamanilien. Leuchter, Hausrat und sakrale Gegenstände (200 Objekte des 11.–13. Jhs. von Otto Werner, weitere des 16. und 17. Jhs. von Riederer untersucht).

Zuweisung nach Orten (z. B. Nürnberg, Augsburg, Innsbruck) wegen der Spurenelemente und örtlicher Eigenheiten möglich. Datierungsreihen für Nürnberger Messinge schon weit fortgeschritten.

3. Kriterien der Beschreibung

3.1 Farbe. Patina. Korrosion
- (glänzend; grün; grünbraun; braun, rotbraun, schwarzbraun; schwarz; grau)

3.2 Form
- (Einzel-)Teile: Figur, Wappen, Schriftleiste(n), Fugen.
- (Maße auch der Einzelteile)
- (evt. Handskizze)

3.3 Oberfläche/Relief
- erhaben; (ein)graviert
- unbearbeitet
- nachbearbeitet: graviert, ziseliert; gepunzt, damasziert (Textilhintergrund)
- ausgebessert (z.B. Bruchstelle genietet, gelötet)

3.3.1 Schrift-/Zeile(n). Schriftgrund
- erhaben; vertieft; graviert; geätzt
- unbearbeitet
- nachbearbeitet
- Schriftgrund (glatt; schräg- oder kreuzschraffiert; gepunzt usw.)
- Wort- und Zeilen-Trenner (§-Zeichen, Blatt, Herz, Raute, „Quadrangel" etc.)
- Interpunktionszeichen
- Zeilenleiste(n)

3.4 Befestigung
– original / nicht mehr original
– (Messing-) Stabdübel, -(Steh-)Bolzen, -Stifte, Eingußstutzen
– Plan mit Oberfläche; rund (Durchmesser!); Kopf rechteckig, -quadratisch
– (Messing-, Eisen-) Haken, -Klammern, -Krampen
– (Eisen wenn ölgeschmiedet, nichtrostend!)
– Ziernägel
– Dübelloch (bei nicht mehr originaler Befestigung anstelle des Stabdübels)
– Position der Befestigungselemente – (evtl. Handskizze) – (Maße!)

Literaturauswahl

Kupferlegierungen (Bronzen/Messinge)

Kilian ANHEUSER, Antike und neuere Techniken zur Vergoldung von Metallen und Nichtmetallen. In: Berliner Beiträge zur Archäometrie 13 (1995) 87–97.

Ernst. Frh. von BIBRA, Die Bronzen und Kupferlegierungen der alten und ältesten Völker mit Rücksicht auf jene der Neuzeit. Erlangen 1869.

Falko BORNSCHEIN, Grabplatten für die Geistlichkeit des Marienstiftes im Dom zu Erfurt aus der Zeit von 1470 bis 1550. Erfurt 1997. (Überarb. Fassung d. Diss. Leipzig 1991).

H. K. CAMERON, A List of Monumental Brasses on the Continent of Europe. London 1971. Addendum published 1973. Reprint 1977.

H. K. CAMERON, Technical Aspects of Medieval Monumental Brasses. In: The Archaeological Journal 131 (1974) 215–237.

H. K. CAMERON, The Metals Used in Monumental Brasses. In: Transactions of The Monumetal Brass Society 8 (5) (1946).

Ex aere solido. Bronzen von der Antike bis zur Gegenwart; eine Ausstellung der Stiftung Preussischer Kulturbesitz. Berlin 1983.

Ernst Günther GRIMME, Bronzebildwerke des Mittelalters. Darmstadt 1985.

Heinrich der Löwe und seine Zeit: Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125 bis 1235. Katalog der Ausstellung Braunschweig 1995 im Herzog Anton Ulrich-Museum. München 1995.

R. HUGHES und M. ROWE, The Colouring, Bronzing and Patination of Metals. Crafts Council 1982.

Ursula MENDE und Albert HIRMER und Irmgard ERNSTMEIER-HIRMER, Die Bronzetüren des Mittelalters: 800–1200. 2. Auflage. München 1994.

Ursula MENDE, Die Türzieher des Mittelalters (Denkmäler deutscher Kunst. Bronzegeräte des Mittelalters 2). Berlin 1981.

Malcolm W. NORRIS, Monumental Brasses: The memorials. London 1977.

Malcolm W. NORRIS, Monumental Brasses: The craft. London 1978.

Malcolm W. NORRIS, The Schools of Brasses in Germany. In: Journal of the British Archaeological Association 19 (1956) 34–52.

Helmut OTTO, Röntgen-Feinstrukturanalysen von Patinaproben. In: Freiberger Forschungshefte. Reihe B (Metallgewinnung, Metallurgie, Werkstoffwissenschaft) 37 (1959) 66–77.

Helmut OTTO, Über röntgenographisch nachweisbare Bestandteile in Patinaschichten. In: Die Naturwissenschaften 48 (1961) 661–664.

Arthur PELTZER, Geschichte der Messingindustrie und der künstlerischen Arbeiten in Messing (Dinanderies) in Aachen und in den Ländern zwischen Maas und Rhein von der Römerzeit bis zur Gegenwart. In: Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 30 (1908) 235–463.

Josef RIEDERER, Die Abhängigkeit der Zusammensetzung von Messinggrabplatten des Johannisfriedhofs in Nürnberg von der Herstellungszeit. In: Berliner Beiträge zur Archäometrie 12 (1993) 65–71.

Josef RIEDERER, Die chemische Analyse früher Apothekenmörser aus Deutschland. In: Berliner Beiträge zur Archäometrie 12 (1993) 55–63.

Josef RIEDERER, Der Beitrag der Metalluntersuchung am Rathgen-Forschungslabor zur Kunst- und Kulturgeschichte. In: Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz 15 (1978) 105–115.

Josef RIEDERER, Die Bestimmung der Herkunft von Teilen von Messingleuchtern des 16. Jahrhunderts aus einem Schiffsfund. In: Mitteilungen d. Vereins f. Geschichte d. Stadt Nürnberg 78 (1991) 265–267.

Josef RIEDERER, Bibliographie zu Material und Technologie kulturgeschichtlicher Objekte aus Kupfer und Kupferlegierungen. In: Berliner Beiträge zur Archäometrie 7 (1982) 287–342.

Josef RIEDERER, Bronzerestaurierung. In: Denkmalpflege in der Bundesrepublik Deutschland. München 1974, S. 100–101.

Josef RIEDERER, Zur historischen Entwicklung der Kenntnis von Korrosionsprodukten auf kulturgeschichtlichen Objekten aus Kupferlegierungen. In: Berliner Beiträge zur Archäometrie 11 (1992) 93–111.

Josef RIEDERER, Die Erkennung von Fälschungen kunst- und kulturgeschichtlicher Objekte aus Bronze und Messing durch naturwissenschaftliche Untersuchungen. In: Berliner Beiträge zur Archäometrie 10 (1988) 81–84.

Josef RIEDERER, Geschichte des Bronzegußes. In: Ex aere solido. Bronzen von der Antike bis zur Gegenwart. [Katalog] Berlin 1983, 277–290.

Josef RIEDERER, Die Konservierung von Bronzeskulpturen. In: Maltechnik – Restauro 78 (1972) 40–41.

Josef RIEDERER, Korrosionsschäden an den Bronzen der Münchener Residenz. In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 30 (1972) 49–56.

Josef RIEDERER, Korrosionsschäden an Bronzeplastiken. In: Werkstoffe und Korrosion 23 (1972) 1097–1100.

Josef RIEDERER, Die Metallanalyse des Braunschweiger Löwen. In: Der Braunschweiger Löwe. Hg. v. Gerd Spies. Braunschweig 1985, 167–179.

Josef RIEDERER, Die Metallanalyse der Platten der mittelalterlichen Bronzetür des Augsburger Domes. In: Berliner Beiträge zur Archäometrie 13 (1995) 99–108.

Josef RIEDERER, Metallanalysen an Erzeugnissen der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Bronzegießereien. In: Montanwirtschaft Mitteleuropas vom 12. bis 17. Jahrhundert. Bochum (Der Anschnitt. Zeitschrift für Kunst und Kultur im Bergbau. Beiheft 2). Bochum 1984, 153–158.

Josef RIEDERER, Metallanalysen an Erzeugnissen der Vischer-Werkstatt. Berliner Beiträge zur Archäometrie 8 (1983) 89–99.

Josef RIEDERER, Metallanalysen Augsburger Bronze- und Messingskulpturen des 16. Jahrhunderts. In: Berliner Beiträge zur Archäometrie 10 (1988) 85–95.

Josef RIEDERER, Metallanalysen Nürnberger Statuetten aus der Zeit der Labenwolf-Werkstatt. In: Berliner Beiträge zur Archäometrie 7 (1982) 175–202.

Josef RIEDERER, Metallanalysen von gotischen Mörsern aus Norddeutschland. In: Berliner Beiträge zur Archäometrie 10 (1988) 81–84.
Josef RIEDERER, Metallanalysen von Statuetten der Wurzelbauer-Werkstatt in Nürnberg. In: Berliner Beiträge zur Archäometrie 5 (1980) 43–58.
Josef RIEDERER, Die Pflege von Bronzeskulpturen im Freien. In: Berliner Beiträge zur Archäometrie 2 (1977) 96–104.
Josef RIEDERER, Die Zusammensetzung der Bronzegeschütze des Heeresgeschichtlichen Museums im Wiener Arsenal. In: Berliner Beiträge zur Archäometrie 2 (1977) 27–40.
Josef RIEDERER, Die Zusammensetzung deutscher Renaissancestatuetten aus Kupferlegierungen. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 36 (1982) 42–48.
Otto WERNER, Analysen mittelalterlicher Bronzen und Messinge (Teile 1–4). In: Archäologie und Naturwissenschaften 1 (1977) 144–220 (Teil 1); 2 (1981) 106–170 (Teile 2 und 3); Berliner Beiträge zur Archäometrie 7 (1982) 35–174 (Teil 4).
Otto WERNER, Über das Vorkommen von Zink in antiken und mittelalterlichen Kupferlegierungen. In: Baeseler-Archiv N. F. 16 (1968) 277–321.
Otto WERNER, Über das Vorkommen von Zink und Messing in Antike und Mittelalter. In: Erzmetall 23 (1970) 259–269.
Otto WERNER, Zusammensetzung neuzeitlicher Nachgüsse und Fälschungen mittelalterlicher Messinge und Bronzen. In: Berliner Beiträge zur Archäometrie 5 (1980) 11–35.
Mechthild WISWE, Hausrat aus Kupfer und Messing. München 1979.
Peter ZAHN, Beiträge zur Epigraphik des 16. Jahrhunderts. Die Fraktur auf den Metallinschriften der Friedhöfe St. Johannis und St. Rochus zu Nürnberg (Münchener Historische Studien Abt. Geschichtliche Hilfswissenschaften 2). Kallmünz 1966.

Archäometrie: Allgemeines/Bibliographie

Josef RIEDERER, Archäometrie in Berlin. – In: Berliner Beiträge zur Archäometrie 5 (1980) 7–10.
Josef RIEDERER, Archäologie und Chemie – Einblicke in die Vergangenheit. Ausstellung des Rathgen-Forschungslabors SMPK September 1987 – Januar 1988. Berlin 1987.
Josef RIEDERER, Kunstwerke chemisch betrachtet. Materialien, Analysen, Altersbestimmung. Berlin – Heidelberg – New York 1981.
Deutschsprachige Literatur zur Archäometrie (1978–1979 u. Nachtrag 1976–1978). In: Berliner Beiträge zur Archäometrie 5 (1980) 241–249.
Deutschsprachige Literatur zur Archäometrie (1980–1981 u. Nachtrag 1976–1979). In: Berliner Beiträge zur Archäometrie 7 (1982) 342–352.
Deutschsprachige Literatur zur Archäometrie (Nachträge 1976–1982). In: Berliner Beiträge zur Archäometrie 8 (1983) 367–377.
Deutschsprachige Literatur zur Archäometrie (Nachträge 1976–1982). In: Berliner Beiträge zur Archäometrie 9 (1984) 196–201.
Deutschsprachige Literatur zur Archäometrie (1983–1984). In: Berliner Beiträge zur Archäometrie 9 (1984) 202–209.
Bibliographie der deutschsprachigen Literatur zur Archäometrie (1985–1989). In: Berliner Beiträge zur Archäometrie 11 (1992) 275–315.
Deutschsprachige Literatur zur Archäometrie (1990–1994). In: Berliner Beiträge zur Archäometrie 13 (1995) 221–244.

Monudoc & Monulit. Datenbanken zur Denkmalpflege

Monudoc & Monulit. Datenbanken zur Denkmalpflege auf CD-ROM. – CD-ROM-Ausg./Für Windows. Stuttgart 1993 ff. (Wird jährlich aktualisiert, kostenloser Test für 4 Wochen).

Monudoc-Faktenauslesen

Dendrochronologie (Monudoc-Faktenauslesen 12). Stuttgart 1996.
Metalle in der Denkmalpflege – Bronze, Kupfer, Zink, Zinn (Monudoc-Faktenauslesen 29). Stuttgart 1994.
Metalle in der Denkmalpflege – Aluminium, Blei, Messing, Stahl (Monudoc-Faktenauslesen 30). Stuttgart 1994.
Produkte für die Steinkonservierung – Reinigung und Hydrophobierung (Monudoc-Faktenauslesen 19). Stuttgart 1994.
Produkte für die Steinkonservierung – Festigung und Ergänzung (Monudoc-Faktenauslesen 20). Stuttgart 1994.
Untersuchungen für die Natursteinkonservierung (Monudoc-Faktenauslesen 4). 2. Aufl. Stuttgart 1994.
Verwitterung von Naturstein – Steinzerfall (Monudoc-Faktenauslesen 6). Stuttgart 1994.
Denkmalpflege und Naturwissenschaft – Natursteinkonservierung II. Hg. Rolf Snethlage. Stuttgart 1998.
Jahresberichte Steinzerfall – Steinkonservierung. Bd. 6. 1994–1996. Hg. Rolf Snethlage. Stuttgart 1998.

Johann Michael Fritz

Inschriften auf mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten

Techniken und künstlerische Gestaltung

Inschriften auf mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten gibt es in großer Zahl, ja es gibt sie – um es gleich zu Anfang deutlich zu sagen – geradezu massenhaft. Fast jede Goldschmiedearbeit des Mittelalters trägt eine deutlich und absichtsvoll angebrachte Inschrift. Diese erläutert entweder kurz, z.B. mit dem Namen JHESUS auf den Rotuli, die liturgische Funktion eines Meßkelches oder sie erklärt ausführlich, vielfach sogar in Versen, die theologische Aussage des ganzen Werkes, wie bei dem berühmtesten Emailwerk des Mittelalters, dem um 1181 vollendeten Klosterneuburger Altar des Nikolaus von Verdun. Häufig wird damit sogar die Intention des Stifters verbunden, in anderen Fällen steht dessen Name, meist mit der Aufforderung, seiner im Gebet zu gedenken, für sich allein[1].

Man könnte nach diesen allgemeinen Feststellungen denken, im Mittelalter habe es – festgefügten Vorstellungen folgend – nur kirchliche Goldschmiedearbeiten gegeben. Das ist natürlich vollkommen falsch, denn selbstverständlich sind Werke profaner Bestimmung wie Becher, Pokale, Gürtel, Schmuckstücke und Ketten in kaum vorstellbarer Menge gearbeitet worden, die die Produktion liturgischer Gegenstände um ein Vielfaches überstiegen. Nur ist von den weltlichen Herrlichkeiten, die naturgemäß ganz selten Inschriften tragen, so gut wie nichts übrig geblieben, so daß die kirchlichen Werke heute – je nach Perioden – über 90% des Erhaltenen ausmachen. Das glücklich Bewahrte schließlich stellt allenfalls noch ein Prozent bis ein Promille des ursprünglich Geschaffenen dar: diese Dimension muß man sich immer wieder vor Augen führen, um Fehlurteile zu vermeiden[2].

Und noch etwas ist zu bedenken: die bedeutenderen kirchlichen Werke sind stets – wie es einige erhaltene Verträge zeigen – das Ergebnis von genauer Absprache zwischen Auftraggeber und Goldschmied, während die weltlichen Gegenstände in aller Regel auf Vorrat und als Handelsobjekt gearbeitet worden sind.

*

Auf mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten gibt es nun zwei Arten von Inschriften:

– die eine Art, stets unscheinbar und ganz versteckt angebracht, kann der paläographisch nicht Geschulte so gut wie nicht lesen; – bei der zweiten Art von Inschriften, die stets ins Auge fallend präsentiert werden, geht es dagegen erheblich leichter. Das hängt mit dem repräsentativen Charakter der Inschriften und der sorgfältigen künstlerischen Gestaltung zusammen, aber vor allem mit der Technik, in der sie ausgeführt sind.

Tun wir also im folgenden einen Blick in eine spätmittelalterliche Goldschmiedewerkstatt, die Niklaus Manuel Deutsch in Bern 1515 gemalt hat (Abb. 55)[3]. Da sieht man den hl.

---

[1] Vgl. Ulrike BERGMANN, Prior omnibus autor – an höchster Stelle aber steht der Stifter, in: Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Hg. von Anton LEGNER. Köln 1985, 1, 117–148; Johann Michael FRITZ, Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa. München 1982, ausgewählte Inschriften 340–344.

[2] FRITZ, Goldschmiedekunst (wie Anm. 1) 21–36, 67.

[3] FRITZ, Goldschmiedekunst (wie Anm. 1) 44, 61, Taf. I.

Eligius, den Patron der Goldschmiede mit zwei Gesellen bei der Arbeit, und zwar nicht irgendwelcher, sondern hier sind ganz bewußt die drei Aufgaben für das Meisterstück dargestellt: das Schmieden eines Kelches, das Stechen eines Siegels und das Versetzen eines Edelsteines in einen Ring. Von der für Inschriften wichtigsten Technik, dem Gravieren, wird noch ausführlich die Rede sein.

Vor dem Lederkissen des Gesellen liegt eine Reißnadel. Mit einem derartigen Instrument ist die schwer lesbare Inschrift geritzt, die als Beispiel für die erste Art dient. Sie fand sich unter einer Reliefplatte eines Kelches im Domschatz von Osnabrück[4]. Vielleicht hat der Stifter selbst recht ungelenk die Worte in das Silber gerissen, denn sie lauten: „fecit michy engelbertus hoffslegers auryfaber de cosvldige anno 1468". In dieser simplen Technik des Ritzens sind mehrfach Signaturen oder Gewichtsangaben ausgeführt.

Die wichtigste Technik des Gold- und Silberschmiedes wird in der Bezeichnung ihres Berufes genannt: das Schmieden, das man auch als Treiben bezeichnet. Mit Hilfe verschiedener Hämmer und Punzen wird das Metall kalt geschmiedet, dabei also die Ronde verformt und durch stetes Hämmern dann sinnvoll geformt, nicht nur zu Gefäßen und Figuren, sondern aus der goldenen oder silbernen Platte werden auch Inschriften herausgetrieben.

Erhaben punzierte Inschriften

Dies zeigt das kleine Altarziborium König Arnulfs von Kärnten in der Münchner Schatzkammer, das um 870 im westfränkischen Bereich entstanden ist (Abb. 53)[5]. Die Weiheinschrift und die Textzitate zu den Darstellungen aus dem Neuen Testament sind in getriebenen Majuskeln wiedergegeben wie das VADE SATANAS (Matth 4, 10) bei der Szene der Versuchung Christi. Die Buchstaben wurden mit Punzen, auf die mit dem Hammer geschlagen wird, erhaben aus dem Goldblech herausgetrieben, sie stehen alle auf einer imaginären geraden Linie und haben die gleiche Höhe, so daß der Eindruck einer sehr sorgsamen Planung entsteht.

Dasselbe gilt für das nach 1006 wohl in Regensburg entstandene Kreuz der Königin Gisela, gleichfalls in der Münchner Schatzkammer[6]. Hier erkennt man deutlich, wie der Platz für die Arme des Gekreuzigten ausgespart und die Inschrift auf die übrige freie Fläche verteilt ist.

Bei der Goldenen Altartafel Heinrichs II. aus dem Basler Münster ist die erklärende Beischrift T(E)MP(E)R(ANTIA) mit Kürzungsstrichen zusammen mit der Darstellung der Temperantia gleichfalls aus demselben Blech herausgetrieben. Ebenso sind die Inschriften auf den Bögen über den fünf Hauptpersonen gearbeitet (Abb. 54)[7].

Dieselbe Technik findet sich bereits bei dem im 2. Viertel des 9. Jhs. in Mailand entstandenen Goldaltar des Magisters Wolvinius, etwa den Inschriften der berühmten Szene, wie dieser vom hl. Ambrosius gekrönt wird[8].

In derselben Weise wird noch die Beschriftung der aus derselben Kupferplatte herausgetriebenen Apostel beim Schrein des hl. Heribert punziert, der um 1160/70 in Köln geschaf-

---

[4] Walter BORCHERS, Der Osnabrücker Domschatz. Osnabrück 1974, 112 ff.; FRITZ, Goldschmiedekunst (wie Anm. 1) 305 f., Nr. 872–874, die Inschrift 344, Nr. 9.

[5] Schatzkammer der Residenz München, Katalog, 3. Auflage, hrsg. von Herbert BRUNNER, München 1970, 35–38, Nr. 5; Percy Ernst SCHRAMM und Florentine MÜTHERICH, Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. 2. ergänzte Auflage. München1981, 139, Nr. 61.

[6] Schatzkammer der Residenz München (wie Anm. 5) 40 f., Nr. 8.

[7] Rudolf F. BURCKHARDT, Der Basler Münsterschatz (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 4. Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt 2). Basel 1933. Unveränderter Nachdruck 1982, 29–44, Nr. 1; Jean-Pierre CAILLET, L'antiquité classique, le haut moyen âge et Byzance au musée de Cluny. Paris 1985, 229–237, Nr. 163.

[8] Victor H. ELBERN, Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter. Darmstadt 1988, 47 ff.

fen wurde[9]. Danach begegnet diese noble, vorwiegend in Goldblech ausgeführte Technik mit erhaben getriebenen Buchstaben nicht mehr, die offensichtlich für Inschriften von hoher Bedeutung im frühen und hohen Mittelalter bevorzugt wurde.

Vertiefte Inschriften

Die durch ihre Größe ausgezeichnete Weiheinschrift der Basler Altartafel über und unter dem eigentlichen Bildfeld ist dagegen in einer anderen Technik ausgeführt (Abb. 54). Schon durch die Farbe des Metalls ist erkennbar, daß hier zwölf Platten aus vergoldetem Kupferblech verwendet wurden, in die Buchstaben eingegraben und dann – vor allem wohl zur besseren Erkennbarkeit – mit rotem Email ausgefüllt wurden[10]. Das heißt, die Buchstaben wurden in ihrer Form vertieft gearbeitet.

Das konnte prinzipiell auf zweierlei Weise geschehen:

Zum einen durch Bearbeiten mit verschiedenen Punzen, die das Material genauso wie bei den erhabenen Buchstaben nur verdrängen, so daß man auch hier von Punzieren spricht. Das erhabene wie das vertiefte Punzieren von Linien beruht also auf der beträchtlichen Dehnbarkeit des Materials.

Zum anderen aber kann das Vertiefen mit Hilfe von Sticheln erfolgen, die in ihrem Querschnitt verschieden geformt sein können. Der Ausdruck hierfür lautet Stechen oder – heute überwiegend benutzt – Gravieren[11].

Das Gravieren

Beim Gravieren wird durch den scharfen schneidenden Stichel Material ausgehoben. Dabei wird der Stichel – wie auf der Berner Tafel zu sehen – mit dem Zeigefinger geführt und durch Druck mit dem Handballen auf den Knauf vorwärts gedrückt. Das zu gravierende Werkstück ist dabei mit Kitt auf einem Lederkissen befestigt und kann mit der linken Hand gedreht werden, wenn Rundungen zu stechen sind oder gar um 90 Grad, um Kreuzlagen auszuführen.

Das Gravieren ist die gleiche Technik wie die des Kupferstechens, nur muß bei letzterem wegen des Abdrucks mit Farbe peinlich darauf geachtet werden, daß keine zu großen Vertiefungen entstehen und die Platte ganz plan bleibt. Bei Gravierungen, die nicht für den Druck bestimmt sind, kann die Darstellung auch leicht reliefhaft, also an einigen Stellen tiefer sein. Es ist im Prinzip die gleiche Technik wie beim Stechen eines Siegelstempels, nur eben um einiges tiefer.

Vielfach sind die beiden Techniken, das nur Material verdrängende Punzieren und das Span abhebende Gravieren nebeneinander für dieselbe Darstellung verwendet worden. Ob Punzen und/oder Stichel benutzt wurden, kann jeweils nur durch genaue technische Untersuchung festgestellt werden, ist aber in diesem Zusammenhang nicht so wichtig.

---

[9] Ornamenta ecclesiae (wie Anm. 1), Bd. II, Nr. E 91.

[10] CAILLET, L'antiquité (wie Anm. 7), Nr. 163.

[11] Johann Michael FRITZ, Gestochene Bilder. Gravierungen auf deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik (Beihefte der Bonner Jahrbücher 20). Köln – Graz 1966, 1–8, 23–34.

Technischer und künstlerischer Entstehungsprozeß

Wichtig ist vielmehr, sich immer wieder den technischen und künstlerischen Entstehungsprozeß klarzumachen: denn für alle Inschriften, gleich welcher Technik, bedarf es einer ganz genauen Planung:

Um den Vorgang besser zu verstehen, betrachten wir die Patene des sog. Bernhardskelches in St. Godehard in Hildesheim aus dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts und lesen dazu, was Theophilus Presbyter im dritten Buch der um 1100 niedergeschriebenen Schedula diversarum artium über die Anfertigung einer Patene schreibt[12]:

„Und wenn du willst, schlage mit dem Zirkel innen zwei Kreise und zeichne mit der stumpfen Reißnadel in die Mitte das Bild des Lammes oder die Rechte (Gottes) ... und zeichne Buchstaben (litteras) zwischen jene beiden Kreise und graviere (die Zeichnung) mit dem feinen Stichel ...".

Ob die figürliche Darstellung und erst recht die komplizierte Schrift, die in das Rund eingepaßt werden mußte, freihändig mit der Reißnadel geritzt wurde, muß bezweifelt werden. Für die Kreise wurde ein technisches Hilfsmittel, der Zirkel, benutzt. Auch für die Figuren war ein Hilfsmittel notwenig, eine präzise, in der Größe entsprechende Vorzeichnung, die durch Pausen auf die grundierte Platte übertragen wird[13]. Auf diese Weise zeichnen sich dann die wesentlichen Partien des Entwurfes auf der Grundierung ab, die der Stecher zunächst ausführt. Dann kann er mit der genau durchgebildeten Zeichnung vor Augen – und das war gerade bei Buchstaben besonders wichtig – die Gravierung vollenden. Ähnliches muß man sich auch für die erhaben oder vertieft gearbeiteten Punzierungen vorstellen. Spontanäität war da jedenfalls nicht gefragt, sondern sorgfältiges Wiedergeben der Vorlage.

Wie das im einzelnen zuging, läßt sich für die Frühzeit schwer rekonstruieren, wir wissen aber aus spätmittelalterlicher Zeit, wie sorgfältig Gravierungen und ebenso Kupferstiche durch exakte Vorzeichnungen vorbereitet wurden, die dann mit Hilfe von Kohle und Kreide durchgegriffelt wurden, wie das von Albrecht Dürer sowohl von Vorzeichnungen für Kupferstiche wie sogar für Gravierungen bekannt ist.

Dürer hat das Bildfeld mit den Darstellungen der Stifter, die für den Fuß einer Monstranz bestimmt waren, ganz genau gezeichnet, so daß sie durch Pausen auf die gewölbte Fläche übertragen werden konnten. Wie ein solches fertiges Werk aussah, zeigt die Gravierung auf dem Fuß einer um 1400 in Köln entstandenen Monstranz[14].

Natürlich war das Pausen mit dem weichen, sich anschmiegenden Papier verhältnismäßig leicht. Es muß aber schon vor dem Aufkommen des Papiers Methoden gegeben haben, mit Hilfe von dünn geschabten Pergamenten die Übertragung präziser Vorzeichnungen vorzunehmen, wie es Cennino Cennini am Ende des 14. Jahrhunderts berichtet.

Solche Pausen mit mehrfach benötigten Motiven konnten auch seitenverkehrt oder um 90 Grad gedreht werden, etwa um eine Blattranke daraus zu komponieren, wie bei der Schmalseite eines Buchdeckels aus dem Welfenschatz von 1339, für die ein einziges Blatt in immer wieder gedrehter Position verwendet wurde.

Vielleicht geht die Arbeitserleichterung aber noch weiter: denn von einer Gravierung mit ihren vertieften Linien kann – ohne Farbe – ein Reibeabdruck genommen und dank der auf

---

[12] Der Schatz von St. Godehard. Ausstellung des Diözesan-Museums Hildesheim. Hg. von Michael BRANDT. Hildesheim 1988, 105, Nr. 34; Erhard BREPOHL, Theophilus Presbyter und die mittelalterliche Goldschmiedekunst. Köln – Graz 1987, Kap. 26, 94.

[13] Vgl. FRITZ, Gestochene Bilder (wie Anm. 11) 390ff.

[14] Für dieses und das folgende FRITZ, Gestochene Bilder (wie Anm. 11) 184–186, zur Monstranz von St. Columba, die heute im Kölner Domschatz aufbewahrt wird, 90–99.

der Unterseite entstandenen Reliefs mit Hilfe von Kreidegrund und Kohle auf andere Flächen übertragen werden. Diese Praxis läßt sich vielfältig nachweisen.

Jedenfalls stellt sich die Frage, ob nicht etwa die außerordentlich präzisen Buchstaben auf der Basler Goldenen Tafel, die sich nahezu identisch wiederholen, mit Hilfe von Schablonen und Pausen entstanden sind. Man sollte daher an Originalen prüfen, ob sich derartige Verfahrensweisen auch bei Inschriften feststellen lassen.

Bei allen Metalltechniken ist ein einfach Drauflosarbeiten ganz nach Intuition ausgeschlossen. Genauso wie bei einer Inschrift in Stein oder ebenso bei einer mit dem Meißel bearbeiteten Grabplatte aus Messing bedarf es der genauen Planung der Linien, dem für die Schrift zur Verfügung stehenden Feld, der Größe und Breite der Buchstaben. Das ist vielfach nicht ganz konsequent geschehen und bei mancher Grabinschrift hat es Schwierigkeiten gegeben.

In jedem Falle: Dieses grundsätzlich Gesagte ist eine Konstante, die für alle Werke aus Metall gilt, mögen sich die Techniken wandeln, manche ganz verschwinden, andere neu aufkommen, bei anderen die technischen und stilistischen Mittel sich verfeinern, wie das bei der Gravierung im Laufe der Jahrhunderte zu beobachten ist.

Die Farbigkeit der Inschriften

Diese Aspekte sollten bei der Betrachtung der folgenden Bilder als roter Faden im Auge behalten werden, wenn es auch vordergründig um andere Gesichtspunkte geht. Eine entscheidende Rolle zur deutlichen Hervorhebung spielt die Farbigkeit der Inschriften, ähnlich wie bei Wandmalereien, Mosaiken und Steinen, denn etwa die Grabmäler waren farbig gefaßt.

So heben sich die Majuskeln des Tassilo-Kelches, eingespannt in zwei mit dem Zirkel vorgezeichnete Kreise, dank der Vergoldung ihrer Vertiefungen deutlich vom silbern belassenen Grund ab. Die Vertiefungen anderer Buchstaben, wie Alpha und Omega, sind mit schwärzlichem Niello gefüllt[15]. Dagegen ist die gesamte Rückseite des um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstandenen Kreuzes aus St. Blasien (Abb. 56), heute in St. Paul, vergoldet, so daß die einfachen Linien der Buchstaben und Darstellungen, mit Punzen und Sticheln vertieft, nur bei guter Beleuchtung deutlich hervortreten[16]. Vor allem die geometrischen Formen müssen mit Hilfe einer präzisen Vorlage auf die Fläche gepaust worden sein.

Bei der kleinen Vollschmelztafel des Essener Mathildenkreuzes aus dem späten 10. Jahrhundert sind die Namen ähnlich wie die Stege für die Darstellung in die Vertiefung eingelassen und ganz mit blauem, transluzidem Email umschmolzen (Abb. 57)[17]. Diese Technik, jetzt bei einem Senkschmelz, begegnet gleichartig bei den Emails der Reichskrone. Dagegen ist der Name David vertieft in die Goldplatte eingelassen und – ähnlich wie beim Basler Antependium – mit rotem Email gefüllt, also die Schrift selbst farbig[18]. Der Höhepunkt der preziösen Technik des Zellenschmelzes (émail cloisonné), dessen Grundlage dünnes Goldblech bildet, liegt nördlich der Alpen im 10. und 11. Jahrhundert.

---

[15] ELBERN, Goldschmiedekunst (wie Anm. 8) 25.

[16] Hermann FILLITZ, Das Adelheid-Kreuz aus St. Blasien. In: Das tausendjährige St. Blasien. 200jähriges Domjubiläum. Karlsruhe 1983, II, 213–229.

[17] Ornamenta ecclesiae (wie Anm. 1) II, Nr. B 1.

[18] Gunther G. WOLF, Die Wiener Reichskrone. Schriften des Kunsthistorischen Museums. Hg. von Wilfried SEIPEL 1, 1995, 59. Die Vertiefung für die Figuren ist allerdings ungewöhnlicherweise – wie David BUCKTON, London, British Museum, festgestellt hat – in der Technik des émail champlevé hergestellt.

In beträchtlichem Gegensatz zu diesen Kostbarkeiten stehen die allerdings künstlerisch nicht minder bedeutenden Grubenschmelze (émail champlevé), die im 12. und frühen 13. Jahrhundert im Maasland und in Köln entstanden, denn ihr Grundmetall ist das um ein Vielfaches billigere, nur vergoldete Kupfer. Auch hier treten wie beim Zellenschmelz komplementäre Techniken auf, d.h. im konkreten Fall: entweder erscheinen die Inschriften farbig oder aber ihr Grund. Im ersten Fall sind die Buchstaben mit dem Stichel vertieft, im zweiten Fall ist der sie umgebende Grund gleichfalls mit Sticheln weggeschnitten und mit Email gefüllt. Das klingt ganz einfach, ist aber in Wahrheit eine langwierige mühevolle Arbeit. Beide Arten sind auf dem Bild mit dem hl. Jacobus vom Siegburger Anno-Schrein zu sehen, der um 1183 in Köln entstand (Abb. 58)[19].

Im späten 13. Jahrhundert entwickelte sich in Paris und Siena etwa gleichzeitig die Technik des mit transluziden Emails überschmolzenen Reliefschnittes (émail translucide à basse taille)[20]. Die Inschrift mit Majuskeln ist wie die Gesichter vergoldet, sie werden von durchscheinendem Email umgeben. Die kleine arca eucharistica aus Kloster Lichtenthal bei Baden-Baden ist vielleicht um 1330 in Straßburg entstanden (Abb. 59)[21]. Auch die Buchstaben in den eingangs erwähnten Rotuln der Kelche werden stets durch Email hervorgehoben. In Deutschland hat das transluzide Email nur eine kurze Blütezeit von wenigen Jahrzehnten erlebt und verliert sich – im Gegensatz zu Italien und Spanien – bald nach 1350. Die wunderschöne Kunst des transluziden Emails, das wie gleichzeitige Glasmalereien leuchtet, war wohl für die meisten Goldschmiede zu kompliziert: das Relief mußte mühevoll in Silber geschnitten, die verschiedenfarbigen Emails aufgeschmolzen, und die kleinen Silberplatten in das gesamte Werk eingesetzt werden.

Vier verschiedene Techniken

Im folgenden präsentiere ich vier Beispiele von ganz verschiedenen Techniken, die sich jeweils nur verhältnismäßig kurze Zeit einiger Beliebtheit zur Wiedergabe von Inschriften erfreuten. Bei den ersten beiden Gruppen kann gleichfalls wie bei den Emails die Inschrift als Metall oder umgekehrt als davon abgesetzter Farbton erscheinen.

1. Das Niello

Darunter versteht man bläuliche oder schwarze Schwermetallsulfide, die als Farbkontrast auf einen Rezipienten aufgebracht werden. Zur Hervorhebung von Inschriften sahen wir es bereits in den Vertiefungen von Alpha und Omega beim Tassilo-Kelch. Bei der um 1230 entstandenen Staurothek von Trier (Abb. 87, 88) ist das rahmende Schriftband nielliert. Nach der Mitte des 13. Jahrhunderts verliert sich diese Technik weitgehend[22].

2. Der Braunfirnis

Der Braunfirnis dient gleichfalls zur besseren Hervorhebung von Ornamenten, figürlichen Darstellungen und Inschriften, selbst auf größeren Flächen. Die Feuervergoldung erfolgt erst nach dem Aufbringen des Braunfirnis auf die Kupferplatte. Die Technik wurde im 11. und

---

[19] Ornamenta ecclesiae (wie Anm. 1) II, Nr. F 90.

[20] Marie-Madeleine GAUTHIER, Emaux du moyen âge occidental. Fribourg 1972, 245–277.

[21] FRITZ, Goldschmiedekunst (wie Anm. 1), Taf. IV, Abb. 224.

[22] Jochem WOLTERS, Niello im Mittelalter. In: Europäische Technik im Mittelalter. Hg. von Uta LINDGREN. Berlin 1996, 169–186. Zur Trierer Staurothek: Ornamenta ecclesiae (wie Anm. 1) III, Nr. H 41.

12. Jahrhundert als angenehmer Kontrast von Braun und Gold verwendet, wie auf der Rückseite der Arche des hl. Willibrord in Emmerich (Abb. 60) oder bei den großen Radleuchtern von Hildesheim und Großkomburg[23].

3. Das Travail pointillé

Im späten 14. Jahrhundert kam in Paris eine in ihrer Wirkung außerordentlich noble Technik auf, das Travail pointillé, das in der Folgezeit auch kostbare Werke aus Burgund und Köln schmückte. Mit Hilfe zart eingeschlagener Punkte entstanden in dieser Technik der Punktpunzierung figürliche und ornamentale Darstellungen, deren Modellierung sich aus der Dichte der Punkte ähnlich wie bei einem Raster ergibt, aber auch Inschriften, wie bei einer Kölner Reliquienmonstranz von 1414. Dort nennt sich stolz ein Kölner Bürger als Stifter[24].

4. Die Aussägetechnik

In geradezu selbstgefälliger Weise wird bei einem spätgotischen Kelch am Fußrand eine Inschrift präsentiert. In mühsam ausgesägten Minuskeln liest man: „Wir katherina von gotes gnaden herczogin von osterich ..." usw. Der Grund für diese etwas aufdringliche Inschrift war leicht zu ermitteln: der Kelch gehörte 1447 zum Heiratsgut der Schwester Kaiser Friedrichs III. und befindet sich nach wie vor in der ehemaligen Stiftskirche von Baden-Baden[25].

Allen vier Techniken ist wiederum gemeinsam, daß ihre Anwendung sorgfältig in Zeichnungen vorbereitet werden muß und die Ausführung mehrere Arbeitsgänge verschiedener Mitarbeiter erfordert.

Gravierungen des späten Mittelalters

Die Technik par excellence, mit deren Hilfe im späten Mittelalter Inschriften vorzugsweise auf Goldschmiedearbeiten wiedergegeben werden, ist die Gravierung[26]. Man schätzte offensichtlich – namentlich in Deutschland – deren Hell-Dunkel-Kontrast. Seit dem 14. Jahrhundert hatte sich die Technik, entsprechend der sich immer mehr ausbildenden Modellierung in Malerei und Zeichnung, stetig weiter entwickelt, sich von der reinen Umrißzeichnung gelöst und war zu zarten schraffierenden Strichlagen vorgedrungen, die mit sehr feinen Sticheln ausgeführt wurden. Aus der Fülle der überaus vielfältigen Inschriften zeige ich nur sechs Beispiele.

Die Bildfelder eines kleinen, nur 18 x 11 cm messenden Tafelreliquiars in Form eines Diptychons (Abb. 61) sind ganz mit gravierten Darstellungen bedeckt[27]. Auf diesem Flügel kniet ein Ritter des Deutschen Ordens, der Komtur von Elbing, empfohlen von der hl. Barbara, vor der thronenden Maria mit dem Kind. Die Minuskelinschrift beginnt auf dem anderen

---

[23] WOLTERS, Niello (wie Anm. 22) Braunfirnis, 147–161.

[24] Neil STRATFORD, De opere punctili. Beobachtungen zur Technik der Punktpunzierung um 1400. In: Das Goldene Rössl, Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400. Hg. von Reinhold BAUMSTARK, München 1995, 131–145; FRITZ, Gestochene Bilder (wie Anm. 11), 99–100, Anm. 165 und FRITZ, Goldschmiedekunst (wie Anm. 1) 124f. und Nr. 442 (Kölner Monstranz).

[25] FRITZ, Goldschmiedekunst (wie Anm. 1) Nr. und Abb. 583.

[26] FRITZ, Gestochene Bilder (wie Anm. 11), passim.

[27] In Warschau, Polnisches Armeemuseum: FRITZ, Gestochene Bilder (wie Anm. 11) 301–306; FRITZ, Goldschmiedekunst (wie Anm. 1) Nr. und Abb. 297–301.

Flügel und setzt sich auf dem gezeigten fort: „noch gotis gebort tucint drihundirt ior unde ach unde achzic ior ...". Die Buchstaben heben sich hell von dem dunkel wirkenden schraffierten Grund ab und überschneiden mehrfach kühn das vorgegebene Bildfeld.

Die Gewohnheit, die Darstellungen, seien es nun Figuren, Ornamente oder Inschriften, gleichsam mit einer dunklen Folie zu umgeben und ihnen auf diese Weise bildmäßige Wirkung zu verleihen, hatte sich im späten 14. Jahrhundert ausgebildet und bleibt mindestens bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts erhalten. Danach stehen die immer stärker modellierten Figuren auf dem blanken, schimmernden, gänzlich unbearbeiteten Grund.

Die charaktervoll stilisierten spätgotischen Minuskeln, wie sie auf der Tafel des Komturs von 1388 erscheinen, hat Wolfgang VON STROMER kürzlich als „gespornte Lettern" bezeichnet. Gleichartige Buchstaben sind auf zwei Kupferplättchen graviert, die im Schutt der Königsburg von Budapest gefunden wurden und die jeweils ein ganzes Alphabet präsentieren[28]. Von diesen Buchstaben ließen sich mit Hilfe von Papier leicht Reibeabdrücke nehmen, diese dann auf eine Metallfläche übertragen und dann gravieren.

Im weiteren werden noch zwei meisterhaft gestochene Bilder, wie derartige Gravierungen in den Inventaren der Zeit genannt werden, behandelt. Zunächst die Rückseite des Reliquienaltärchens von Mariapfarr aus dem Jahre 1443, die gänzlich graviert ist[29]. Aber diese Rückseite zeigt nun nicht einfach eine Inschrift, sondern das dort wiedergegebene Reliquienverzeichnis ist wie eine Urkunde gestaltet. Die tief gestochenen Buchstaben stehen vor hellem Grund, während die umgebenden Ornamente sich in ihrer Form von dem kreuzschraffierten Grund abheben.

Das Urkundenhafte wird bei der zweiten Gravierung noch stärker betont, denn an den Seiten rollen sich – geradezu porträthaft genau dargestellt – die Enden des Pergaments zusammen. Gleichfalls porträthaft ist auch der Kopf des knieenden Papstes Pius II. gestaltet, dessen Geschenke zur Gründung der Universität Basel im Jahre 1460 in Versen gerühmt werden. Der dunkle Grund um den Papst ist wiederum kreuzschraffiert, während die Schrift der Urkunde auf dem hell leuchtenden Pergament erscheint. Diese brillante Gravierung befindet sich auf der Agnus-Dei-Monstranz aus dem Basler Münsterschatz (Abb. 62)[30]. Für beide Gravierungen muß es – ähnlich wie für die gleichzeitigen Kupferstiche – eine präzise Vorzeichnung gegeben haben, die durch Pausen übertragen worden ist.

Freilich, Pausen sind auch eine gefährliche Sache. Vor einigen Jahren schrieb mir eine Mitarbeiterin Ihrer Inschriftenkommission, man sei in den USA einem Werk des in Minden tätigen Goldschmiedes Reinecke vam Dressche auf der Spur. Aus der Abbildung ließ sich schnell erkennen, daß das kleine Büstenreliquiar ein allenfalls einhundert Jahre altes Falsifikat ist, und schlimmer, daß die gravierte Signatur im Boden entweder eine Kopie nach der berühmten Schließe in Berlin ist, die vielleicht mit Hilfe eines Reibeabdrucks vom Original, wahrscheinlicher aber nur nach einem Facsimile in einem Buch hergestellt worden ist[31].

---

[28] Wolfgang VON STROMER, Gespornte Lettern. Leitfossilien des Stempeldrucks (ca. 1370–1490). In: Gutenberg Jahrbuch 71 (1996) 23 ff., besonders 44 ff.; zu den in Budapest gefundenen Plättchen 59.

[29] FRITZ, Gestochene Bilder (wie Anm. 11) 226–232; FRITZ, Goldschmiedekunst (wie Anm. 1), Taf. XI und Abb. 588.

[30] FRITZ, Gestochene Bilder (wie Anm. 11) 49–51; FRITZ, Goldschmiedekunst (wie Anm. 1) Nr. 521, 522.

[31] Brief von Frau Dr. Sabine Wehking von der Inschriften-Arbeitsstelle der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften in Bonn vom 5. 4. 1995 unter Bezug auf Thomas Michels, Eine Büste des 15. Jahrhunderts aus Minden im Priorat St. Paul, Keyport, N.J. (USA). In: Zwischen Dom und Rathaus – Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte der Stadt Minden. Hg. von Hans NORDSICK. Minden 1977, 123–127.- Zur Schließe in Berlin: FRITZ, Goldschmiedekunst (wie Anm. 1) Nr. 878.

Das in Posen gearbeitete Reliquiar der hl. Sabina im dortigen Dom (Abb. 63)[32] zeigt eine Seite, die ganz – darin den gravierten Figuren ebenbürtig – mit einer gleichfalls gravierten Inschrift und der Jahreszahl 1510 gefüllt ist.

Alle gezeigten Inschriften, die stets einen ausgesprochen repräsentativen Charakter besitzen, wirken – gleich, ob antiken Vorbildern verpflichtet oder nicht – in ihrer noblen Form und sorgfältigen Ausführung ein wenig wie die steinernen Denkmäler antiker Epigraphik. Die Texte enthalten kaum Schreibfehler, die Buchstaben sind außerordentlich exakt wiedergegeben.

Daher stellt sich die Frage, die Sie beantworten müssen: wurden die Texte von Klerikern – von wem sonst? – aufgeschrieben und die Buchstaben von ihnen sorgfältig aufgezeichnet nach Musteralphabeten? Nach einem wie dem Gesehenen in Budapest konnte das natürlich auch der Goldschmied selbst. Dann erst erfolgte die Ausführung durch den Meister und seine auf bestimmte Techniken spezialisierten Mitarbeiter.

Aus künstlerischer Sicht ließe sich noch einiges zum Verhältnis vom Buchstaben zum Bildfeld sagen, oder in welcher Weise die Inschrift durch Linien begrenzt, durch Schraffierung hervorgehoben wird oder ganz frei auf der Fläche steht. Auch könnte man noch manche Aussagen über die Rolle der Inschrift innerhalb des gesamten Werkes machen. Aber das würde jetzt zu weit führen.

Nur ein Werk sei auch unter den genannten Aspekten zum Schluß betrachtet, denn die gravierte Inschrift des einzigen, hier gezeigten weltlichen Gegenstandes ist unübersehbar und zweifellos sehr absichtsvoll angebracht. Es handelt sich um einen „zwifacht kopf", wie es in spätmittelalterlichen Inventaren heißt, nicht um einen Doppelkopf, das ist bekanntlich etwas anderes. Der Pokal im Museum von Torun/Thorn an der Weichsel ist im frühen 15. Jahrhundert entstanden (Abb. 64). Buchstaben und Inschriftband sind ähnlich wie bei dem Elbinger Reliquiar von 1388 gestaltet[33]. Auf den beiden Pokalhälften liest man:

„wir sich vlisit an guten seten – deme folget gerne gelucke mete
gote dynen ane wanc – das ist allir wysheyt antvanc".

---

[32] FRITZ, Gestochene Bilder (wie Anm. 11) Nr. 572, Abb. 323.

[33] Zur Inschrift: FRITZ, Goldschmiedekunst (wie Anm. 1) 344, Nr. 86; VON STROMER, Gespornte Lettern (wie Anm. 28) 44, Anm. 49, Abb. 27.

Clemens M. M. Bayer

Versuch über die Gestaltung epigraphischer Schriften mit besonderem Bezug auf Materialien und Herstellungstechniken

Beobachtungen und Folgerungen anhand von Inschriften rhein-maasländischer Goldschmiedewerke des 12. und 13. Jahrhunderts

Inhalt*

I. Zur Paläographie (S. 96)

A. Materialien und Techniken: Vorbemerkungen zur Terminologie (S. 96)

B. Exemplarische Befunde: Feststellungen und erste Folgerungen (S. 98)

Exkurs: Verschiedene Alphabete in einer Schrift? (S. 100)

C. Folgerungen für die epigraphische Paläographie des 12. und 13. Jahrhunderts (S. 102)

1. Das herkömmliche Modell: Von der „romanischen" zur „gotischen" Majuskel (S. 102)
2. Ein neues Modell (S. 104)
   a. Problem (S. 104)
   b. Struktur und Elemente (S. 104)
   ‚Buchstaben-Formen' (S. 105) – ‚Schrift-Konzeptionen' (S. 107). Zum Zusammenhang zwischen Konzeption und Technik (S. 109). Zur Kontamination verschiedener Konzeptionen (S. 110). Zu den Komposit-Schriften (S. 110). – ‚Zierformen' und ‚Zierelemente' (S. 110) – ‚Weitere stilbildende Faktoren' (S. 111) – ‚Erscheinungsformen' (S. 112) – ‚Schrift-Typen' (S. 112)
   c. Zum Verlauf der epigraphischen Schriftgeschichte (S. 113)

II. Zur Wahl von Material und Technik (S. 114)

A. Pragmatische Kriterien (S. 114)

B. Semiotische Kriterien (S. 117)

1. Vorbemerkung (S. 117)
2. Hierarchie der Materialien (S. 117)
3. Ikonologie der Materialien (S. 117)

III. Schlußbemerkungen (S. 120)

Anhang: Katalog der abgebildeten Objekte (S. 121)

[Abbildungen:] Tafel 31–41, Abb. 65–91
Abbildungsnachweis (S. 249f)

---

* Es handelt sich um die wesentlich überarbeitete und erweiterte Fassung des ersten Teils meines Vortrags. Der zweite Teil behandelte das Problem, ob die technischen Urheber der Inschriften auf Goldschmiedewerken, also die Goldschmiede, schriftkundig waren; diese Untersuchung soll später (ebenfalls in überarbeiteter und erweiterter Form) an anderem Ort erscheinen. – Für Anregungen und für die kritische Durchsicht des Typoskripts danke ich meinen Kollegen Frau Dr. Helga Giersiepen, Bonn, und Herrn Dr. Harald Drös, Heidelberg.

I. ZUR PALÄOGRAPHIE

A. Materialien und Techniken: Vorbemerkungen zur Terminologie

Inschriften auf Werken der Goldschmiedekunst werden in verschiedenen Techniken und unter Verwendung verschiedenartiger Materialien ausgeführt[1]. Von seltenen Fällen abgesehen[2], kommen bei der epigraphischen Ausstattung eines Goldschmiedewerks folgende Techniken zur Anwendung: Gravur und Treibarbeit, Email, Braunfirnis und Niello. Bei gravierten und getriebenen Inschriften ist als Material ausschließlich Metall verwendet[3], dagegen sind emaillierte, niellierte und gefirnißte Inschriften zwar auch auf einem metallenen Werkstück (dem sogenannten Rezipienten) ausgeführt, doch werden zur Herstellung weitere Materialien benötigt, nämlich farbige Glasmasse (Email)[4], Niellomasse (Niello)[5] oder Leinöl (Braunfirnis)[6], die auf dem Rezipienten in ausgehobenen Gruben oder Linien (Email und

---

[1] Zu den verschiedenen Techiken s. den Beitrag von Johann Michael FRITZ, Inschriften auf mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten. Techniken und künstlerische Gestaltung (im vorliegenden Band S. 85–93), passim; vgl. die einschlägigen Abschnitte bei Erhard BREPOHL, Theorie und Praxis des Goldschmieds. 12., verbesserte Auflage. München – Wien ^{12}1996. (s. 7–9 im Inhaltsverzeichnis sowie 544–52 im Sachwortverzeichnis), und s. die Hinweise unten Anm. 2–7.

[2] Beispiele: Buchstaben aus ausgeschnittenem Blech (Opus interrasile): Rückdeckel des Kostbaren Bernward-Evangeliars, zu seiten Marias, und Deckel des Ratmann-Sakramentars, Alpha und Omega, in Hildesheim; s. STEENBOCK, Prachteinband (wie Anhang Nr. 1) Nr. 66 mit Abb. 92 und Nr. 96 mit Abb. 135, Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen. Katalog der Ausstellung Hildesheim 1993. Hg. Michael BRANDT/Arne EGGEBRECHT. Bd. 2. Hildesheim – Mainz 1993. Nr. VIII-30 (Kostbares Bernward-Evangeliar) (Michael BRANDT). Buchstaben aus aufgefädelten Perlen: Krone („Reichskrone") in Wien, Bügel; s. zum Beispiel Reich der Salier (wie Anhang Nr. 2) 242f. mit Abbildung S. 241 (Mechthild SCHULZE-DÖRRLAMM), Mechthild SCHULZE-DÖRRLAMM, Die Kaiserkrone Konrads II. (1024–1039). Eine archäologische Untersuchung zu Alter und Herkunft der Reichskrone (Römisch-Germanisches Zentralmuseum, Monographien 23). Sigmaringen 1992. 102–04.142 mit Abb. 1. Tf. 2.12 f., oder Gunther G. Wolf, Die Wiener Reichskrone (Schriften des Kunsthistorischen Museums 1). Wien 1995. Abb. 1.4.5.

[3] Beim Gravieren wird das betreffende Werkstück mit dem Grabstichel und der Graviernadel bearbeitet, wobei Teile des Materials in Spänen abgehoben werden; beim Treiben (Punzieren) wird ein Blech (zumeist aus Silber) durch den Treibhammer und mit Hilfe von Punzen (Stahlstifte, die mit dem Hammer angeschlagen werden) ohne Materialverlust nur umgeformt. Zur Gravur s. FRITZ, Inschriften (wie Anm. 1) 87–89.91–93, vgl. BREPOHL, Theorie und Praxis (wie Anm. 1) 417–20, und Jörg-Holger BAUMGARTEN, Goldschmiedetechniken. In: Ornamenta ecclesiae (wie Anhang Nr. 1) 1,377–84, hier 382; zur Treibarbeit s. FRITZ, Inschriften (wie Anm. 1) 86f., vgl. BREPOHL, Theorie und Praxis (wie Anm. 1) 268–86, und BAUMGARTEN, Goldschmiedetechniken (wie oben) 384. – Bei eingetieften Formen läßt sich bisweilen nur durch eine genaue technische Untersuchung feststellen, ob sie durch Gravieren (Entfernung von Material) oder durch Punzieren (Verdrängung von Material) hergestellt worden sind; s. FRITZ, Inschriften (wie Anm. 1) 87.

[4] S. Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Begonnen von O. SCHMITT, hg. E. GALL und L. H. HEYDENREICH. Bd. 1ff. Stuttgart 1937 ff. [zitiert als RDK], hier 5, 1–66 s. v. ‚Email', zur Technik ebd. 2–5 (Erich STEINGRÄBER), LexMA (wie Anhang Nr. 4) 3,1868f. 1871–73 s. v. ‚Email', I. Allgemein. III. Abendland (V. H. ELBERN), und FRITZ, Inschriften (wie Anm. 1) 89f.; vgl. BREPOHL, Theorie und Praxis (wie Anm. 1) 407–13, und BAUMGARTEN, Goldschmiedetechniken (wie Anm. 3) 378.

[5] Meist schwarze oder stahlblaue Masse aus dem Sulfid eines Schwermetalls oder häufiger aus einer Mischung von Sulfiden mehrerer Schwermetalle; vom 11. bis zum 13. Jahrhundert besteht die Niellomasse zumeist aus einer Mischung der Sulfide von Silber, Kupfer und Blei. S. Jochem WOLTERS, Niello im Mittelalter. In: Europäische Technik im Mittelalter. 800 bis 1200. Tradition und Innovation. Ein Handbuch. Hg. Uta LINDGREN. Berlin 1996. 169–86, hier 171–81, besonders 172, und LexMA (wie Anhang Nr. 4) 6, 1145 s. v. ‚Niello' (J. WOLTERS); vgl. FRITZ, Inschriften (wie Anm. 1) 89.90; s. ferner BREPOHL, Theorie und Praxis (wie Anm. 1) 405–07, und BAUMGARTEN, Goldschmiedetechniken (wie Anm. 3) 383. – Zur Vorbereitung des Rezipienten s. WOLTERS, Niello (wie oben) 175.

[6] S. Jochem WOLTERS, Braunfirnis. In: Europäische Technik im Mittelalter (wie Anm. 5) 147–61, passim, und RDK (wie Anm. 4) 2,1107–1110 s. v. ‚Braunfirnis' (Karl Hermann USENER), LexMA (wie Anhang Nr. 4) 2,583f. s. v. ‚Braunfirnis' (W. ARENHÖVEL); vgl. FRITZ, Inschriften (wie Anm. 1) 90f., und BAUMGARTEN, Goldschmiedetechniken (wie Anm. 3) 378.

Niello) aufgeschmolzen oder auf dessen gesamter Oberfläche (Leinöl) eingebrannt werden[7]. Die Verfahren, welche einen zusätzlichen Werkstoff verwenden, nutzen den Farbkontrast zwischen diesem Werkstoff und dem (vergoldeten) Metallrezipienten, um Bilder, Ornamente und Schriften darzustellen. Dabei kann entweder durch den Rezipienten oder durch den aufgebrachten Werkstoff die positive Form des betreffenden Gegenstands gebildet werden: So kann zum Beispiel eine Email-Inschrift (in Grubenschmelz) je nachdem metall-positiv (und damit email-negativ)[8] sein oder, im Gegenteil, email-positiv (und damit metall-negativ)[9]; wenn es sich um eine Konturschrift handelt, so kann der Kontur ebenfalls metall-positiv oder aber email-positiv sein.

Die oben genannten fünf Techniken bieten also jeweils mehrere Möglichkeiten, Inschriften auszuführen. Soweit diese technischen Möglichkeiten für den Untersuchungszeitraum von Bedeutung sind, werden sie in der folgenden Zusammenstellung angeführt; damit werden zugleich die Termini und Ausdrücke verzeichnet, die im vorliegenden Beitrag zur Benennung der verschiedenen Ausführungsweisen benutzt werden (diese sind durch einen Asterisk kenntlich gemacht).

- Gravur: a) Schrift gravur-positiv* (Buchstaben eingetieft); b) Kontur-Schrift* (gelegentlich in Verbindung mit Braunfirnis; s. unten bei ‚Braunfirnis'), der Buchstabenkörper ist insgesamt oder teilweise konturiert[10] (Kontur eingetieft, Binnenfläche der Buchstabenkörper gravur-negativ); c) Schrift gravur-negativ (Buchstaben erhaben)[11].
- Treibarbeit (Buchstaben erhaben oder eingetieft)[12].
- Email: 1) Grubenschmelz: 1.a) Schrift email-positiv*; 1.b) Schrift metall-positiv*; 1.c) Kontur-Schrift, Kontur metall-positiv, Binnenfläche der Buchstabenkörper und Grund des Schriftstreifens email-positiv[13]. – 2) Zellenschmelz (als Vollschmelz oder Senkschmelz)[14].
- Braunfirnis (gelegentlich mit graviertem Kontur[15]; s. oben bei ‚Gravur'): a) Schrift firnis-positiv*; b) Schrift metall-positiv*[16].

---

[7] Zur jeweiligen weiteren Bearbeitung wie zur Vergoldung s. die Angaben in der einschlägigen Literatur; vgl. die Verweise oben in den Anm. 4–6. – Braunfirnis kommt gelegentlich auch in Verbindung mit Gravur oder Treibarbeit (in Gestalt von gepreßten ornamentalen Eintiefungen) vor; s. WOLTERS, Braunfirnis (wie Anm. 6) 148–51, besonders 149f.

[8] Der Buchstabenkörper besteht aus Metall, seine Umgebung aus Email.

[9] Der Buchstabenkörper besteht aus Email, seine Umgebung aus Metall.

[10] Vgl. seit neuestem Deutsche Inschriften. Terminologie zur Schriftbeschreibung, erarbeitet von den Mitarbeitern der Inschriftenkommissionen der Akademien der Wissenschaften .... Wiesbaden 1999 [zitiert als: Terminologie zur Schriftbeschreibung]. 19. Allerdings ist dort der Terminus „Konturschrift" solchen Schriften vorbehalten, deren Buchstabenkörper insgesamt konturiert sind; daneben wird für Schriften, bei denen nur die breiten Buchstabenelemente (zum Beispiel Bogenverstärkungen) in Umrißlinien dargestellt sind, die schmalen jedoch als einfache Linien, der Ausdruck „teilweise konturierte Buchstaben" als eigener Terminus verwendet.

[11] Im Untersuchungszeitraum selten. Beispiel: Platte von einem Buchdeckel in Paris; s. Rhein und Maas 1 (wie Anhang Nr. 1) Nr. G 20 (Dietrich KÖTZSCHE).

[12] Beispiel für eine Schrift in erhaben punzierten Buchstaben: Heribert-Schrein in Deutz (Köln), Tituli der Apostel auf den Langseiten (Disposition in Zäsur); s. Ornamenta ecclesiae (wie Anhang Nr. 1) 2 Nr. E 91 (Martin SEIDLER) mit den Abbildungen S. 314–17.

[13] Selten. Beispiel: Eilbertus-Tragaltar in Berlin, Inschrift auf den Zargen der Deckplatte und der Bodenplatte; s. KÖTZSCHE, Stand der Forschung (wie Anhang Nr. 4) 217 mit Tafel 9 (hinter S. 212).

[14] Im Untersuchungszeitraum selten. Beispiel: Anno-Schrein in Siegburg, Inschriften auf der Schmalseite ehemals mit Michael; s. Abbildung bei Hermann SCHNITZLER, Rheinische Schatzkammer. Die Romanik. Tafelband. Düsseldorf 1959. [nach Vorschlag des Autors zitiert als: Schatzkammer II] Tf. 143.

[15] Beispiele: Hadelinus-Schrein in Visé, Giebelseiten: Schrift metall-positiv mit graviertem Kontur (vgl. Anm. 122). Barbarossa-Leuchter in Aachen, die beiden großen umlaufenden Inschriften: Schrift firnis-positiv mit graviertem Kontur (allerdings ist der ursprünglich aufgetragene Firnis heute bis auf geringe Reste verloren; s. dazu unten Anm. 57).

[16] Weitere Differenzierungen im Hinblick auf den Umgang mit dem Kontrast von Firnis und Gold s. bei WOLTERS, Braunfirnis (wie Anm. 6) 150.

- Niello: a) Schrift niello-positiv (gewöhnliche Ausführungsweise); b) Schrift metall-positiv* (weniger gebräuchlich).

B. Exemplarische Befunde: Feststellungen und erste Folgerungen

Die bei der Ausführung von Inschriften verwendeten Materialien und die dabei eingesetzten Techniken sind nicht ohne Bedeutung für die Schriftgestalt. Dies erhellt aus einer vergleichenden Untersuchung solcher Inschriften, die von derselben Werkstatt und etwa zur gleichen Zeit, aber in verschiedenen Materialien und Techniken ausgeführt wurden. Damit die Bedingung einer nach Zeit und Werkstatt gleichen Provenienz (wenigstens nach jetzigem Kenntnisstand) als erfüllt angesehen werden kann, werden im Folgenden Inschriften jeweils desselben Trägers miteinander verglichen; beim Dreikönigen-Schrein, an dem verschiedene Werkstätten im Laufe mehrerer Jahrzehnte gearbeitet haben, stehen die zu vergleichenden Inschriften auf einem zusammengehörigen Teil des insgesamt stilistisch heterogenen Werkes.

Mauritius-Innocentius-Schrein (Anhang Nr. 6), Abb. 72–78: Inschriften auf dem Kleeblatt-Bogen in Email, Grubenschmelz, Schrift metall-positiv (Abb. 73); Inschriften der Schriftleisten auf dem Stylobat (umlaufend) und auf den Architraven (Langseiten) in Braunfirnis, Schrift firnis-positiv (Abb. 74–75). – Auf den ersten Blick machen die beiden Schriften einen recht verschiedenartigen Eindruck. Die Email-Schrift wirkt sehr klar und ruhig, der Anteil an runden Buchstabenformen[17] ist nicht sehr groß (unziales *E*[18], eingerolltes *G*, unziales *H*); Verzierungen finden sich (in recht bescheidenem Maße) nur an der Cauda des *R* (kleine Ablaufmotive in Gestalt einer Einrollung oder Halbpalmette). Dagegen weist die Braunfirnis-Schrift eine größere Vielfalt der Formen auf; ihre Bogenschwellungen sind oft ein wenig stärker, und sie zeigt häufiger (geringfügigen) Schmuck an den Abläufen (s. dazu unten im Exkurs), zudem erscheint sie etwas freier und lebhafter in der Ausführung. (Weitere Beobachtungen zum paläographischen Befund der Braunfirnis-Inschriften bietet unten der Exkurs.) – Trotz der genannten Unterschiede gehen beide Schriften auf die gleichen Vorlagen zurück. Dies erweisen signifikante Übereinstimmungen wie zum Beispiel die Gestaltung des *S* (Mittelteil in gestreckter Schwellung verbreitert, Buchstabe leicht nach links geneigt) oder die Form der Ablaufmotive. Offenbar standen der Werkstatt Muster-Alphabete mit Buchstaben in verschiedenen Formen (und Stilen) zur Verfügung (Genaueres hierzu weiter unten im Exkurs); aus diesem Fundus wurde je nach Technik eine andere Auswahl getroffen: Für die Email-Schrift wurden strengere, fast immer schmucklose Formen bevorzugt, für die Firnis-Schrift häufiger auch freiere runde, ornamentierte und teils gleichsam „malerische" Formen. Die Wahl der Form und stilistischen Prägung der Buchstaben geschah demnach im Hinblick auf die jeweiligen technischen Bedingungen und Möglichkeiten.

Dreikönigen-Schrein (Anhang Nr. 4), Abb. 69: Inschriften auf dem Bogen und auf der Schriftleiste darüber in Email, Grubenschmelz, Schrift metall-positiv; Inschrift des Schriftbandes in Gravur, Buchstaben teilweise konturiert. – Die Email-Schrift wirkt insgesamt recht flächig, doch eignen ihr, kontrastierend mit den breiten Teilen der Buchstaben (senkrechte Hasten etwa bei *I*, *M*, *N*, keilförmig verbreiterte schräge Hasten bei *A*, *V* und Bogenschwellungen bei rundem *E* und *O*), auch lineare Elemente; besonders charakteristisch erscheinen in dieser Hinsicht *A* (in seinen verschiedenen Formen), eckiges *M* und *N* sowie *S*: In deutli-

[17] Zu den Bezeichnungen ‚runde' und ‚eckige' Buchstabenformen s. unten Teil I.C.2.b, S. 105–07, unter ‚Buchstaben-Formen'.

[18] Neben kapitalem *E*.

chem Unterschied zu den breiten seitlichen Hasten sind der Mittelbalken (gerade oder geknickt) des *A*, der Mittelteil des *M* und der schräge Mittelbalken des *N* linear verdünnt; der Mittelteil des *S* ist durch Schwellung beinahe zu einem Oval umgeformt, während die Bogenabschnitte darüber und darunter linear verdünnt sind. Die Gravur-Schrift ist zwar offenkundig der Email-Schrift angeglichen (s. etwa die Kontrastierung von linearen und flächigen Elementen), aber die Schriftbilder sind trotzdem verschieden. Bei genauer Betrachtung zeigen die meisten Buchstaben je nach Technik einen (manchmal nur leicht) veränderten Umriß (besonders *A* in seinen verschiedenen Formen, *E* und *O*); ausgerundete Ansätze von Balken (etwa beim runden *E*) oder Sporen finden sich nur in der Email-Schrift, ebenso bestimmte Motive wie eingerollte Ausläufer (an der linken Haste des pseudounzialen *A* und an der Cauda des *R*). – Die genannten Unterschiede erweisen aber keineswegs, daß für die beiden Schriften verschiedene Muster-Alphabete benutzt wurden. Vielmehr deutet der Befund insgesamt eher darauf hin, daß verschiedenartige Techniken anhand gleicher Muster unterschiedliche Schriftbilder haben entstehen lassen; zudem wird die geringere Größe der Gravur-Schrift deren Gestaltung beeinflußt haben. Man hat den Eindruck, daß die kleinere, gravierte Kontur-Schrift die Formen der größeren Email-Schrift vereinfachend nachbildet.

Staurothek in Trier (Anhang Nr. 9), Abb. 87–89: Vorderseite: Inschrift des Rahmens in Niello, Schrift metall-positiv (Abb. 87–88); Rückseite: Inschriften in Gravur (Abb. 89). – Je nach Technik sind die Buchstaben durchweg verschieden gestaltet. Die Niello-Schrift erscheint insgesamt sehr flächig, doch wird sie zugleich von einer Kontrastierung flächiger und linearer Elemente bestimmt; im Bereich der abgebildeten Ausschnitte sind die eckigen Buchstaben *M* und *N* kennzeichnend für diese kontrastierende Stilisierung: Gegenüber sehr breit ausgeführten seitlichen Hasten sind der Mittelteil des *M* und der Schrägbalken des *N* linear verdünnt (s. Abb. 87). Auffällig ist die reiche Verzierung der Niello-Schrift: Die Sporen und Ausläufer (etwa bei pseudounzialem *A* und rundem *N*) sind regelmäßig fadenartig verlängert und meist mit kleinen Blattornamenten[19] besetzt (Lettres fleuries), zudem kommen Nodi (bei *I*) und Zierpunkte vor. Die Gravur-Schrift weist zwar häufiger Buchstabenelemente auf, die in gewissem Maße flächig gebildet sind, also keilförmig verbreiterte Hasten (besonders bei *A* und *V*), Bogenschwellungen (vor allem bei rundem *N*), oder verstärkter Mittelteil beim *S*; trotzdem wirkt die Schrift insgesamt[20] nicht eigentlich flächig. Eine Kontrastierung linearer und flächiger Elemente als eine das Schriftbild bestimmende Gestaltungsweise ist nicht angestrebt. Auffällig sind die großen, kräftig ausgeprägten Sporen. Besondere Verzierungen kommen nicht vor. – Da auch die Grundformen der Buchstaben beider Schriften kaum signifikante Übereinstimmungen aufweisen[21], dürften je nach Technik verschiedene Muster-Alphabete herangezogen worden sein.

Staurothek in Mettlach (Anhang Nr. 8), Abb. 82–86: Mitteltafel vorne: Inschriften in Email, Grubenschmelz, Schrift metall-positiv (Abb. 82.85); Flügel vorne (und hinten) sowie Mitteltafel hinten: Inschriften in Gravur (Abb. 83–84.86). – Die emaillierte und die gravierte Schrift wirken zunächst völlig verschieden. Die Email-Schrift ist insgesamt sehr flächig, aber auch hier kontrastieren die breiten Teile der Buchstaben (Hasten und Bogenschwellungen) mit linearen Elementen; diese Gestaltungsweise tritt wiederum bei *M* und *S* besonders deut-

[19] Gelegentlich kommen auch andere vegetabilische Ornamentmotive vor, wie zum Beispiel eine kleine Ranke; s. Abb. 87, zwischen *D* und *O*.

[20] S. Gesamtaufnahme der Rückseite bei SCHNITZLER, Schatzkammer II (wie Anm. 14) Tf. 10; vgl. ebd. Tf. 14 ein instruktiver Ausschnitt.

[21] Den gesamten Bestand der epigraphischen Ausstattung zeigen (wenngleich nicht überall deutlich) die Abbildungen in Ornamenta ecclesiae (wie Anhang Nr. 1) 3,128f. und, großenteils besser erkennbar, bei SCHNITZLER, Schatzkammer II (wie Anm. 14) Tf. 10f.

lich in Erscheinung: Beim stets runden (und links geschlossenen) *M* sind die drei Bögen in der Mitte geschwollen, doch oben und unten zu Fäden verdünnt; beim *S* ist der Mittelteil wieder durch starke Schwellung fast zu einem Oval umgeformt, und die beiden Bogenabschnitte oben und unten sind zu Fäden verdünnt. Das (stets unziale) *E* hat durchweg einen kräftigen Abschlußstrich (nicht dagegen das *C*); beim runden *H* und *N* ist die Haste flächig verbreitert, der Bogen erscheint meistens wie angehängt. Die Gravur-Schrift ist dagegen linear gestaltet. Wenn das (unziale) *E* geschlossen ist, dann mehr durch die Verbindung der Sporen als durch die Ausführung eines deutlichen Abschlußstriches. – Bei genauerem Hinsehen läßt sich allerdings erkennen, daß beide Schriften die gleichen Grundformen verwenden; hingewiesen sei nur auf die jeweilige Gestalt der runden Buchstaben *D*, *E*, *M*,[22] *N*, *T*, besonders auf *R* mit starkem Zacken auf der Cauda und schließlich auf *S*, das auch in der linearen Ausführung der Gravur-Schrift eine leichte Verdickung des Mittelteils aufweist. Diese Beobachtungen legen den Schluß nahe, daß für beide Schriften dasselbe Musteralphabet benutzt wurde und daß die ganz unterschiedliche Ausgestaltung und Wirkung der Buchstaben allein (oder vornehmlich) durch die verschiedenen Materialien und Techniken bedingt sind, in denen diese Schriften ausgeführt wurden.

An allen vier Beispielen hat sich gezeigt, daß zwischen Material und Technik einerseits und der Schriftgestalt andererseits ein Zusammenhang besteht; im vorgegebenen Rahmen paläographischer Entwicklungen nehmen also auch die verschiedenen technischen Möglichkeiten (mit ihren jeweiligen ästhetischen Wirkungen) offenkundig Einfluß auf die Schriftgestalt. Die herangezogenen Beispiele haben unterschiedliche Weisen dieser Einflußnahme erkennen lassen: verschiedene Gestaltung gleicher Muster durch den Einsatz verschiedener Techniken bei der Herstellung der Inschrift (Dreikönigen-Schrein, Staurothek in Mettlach); verschiedene Auswahl einzelner Formen aus einem gemeinsamen Bestand variierender Muster im Hinblick auf die besonderen Möglichkeiten der jeweiligen Technik (Mauritius-Innocentius-Schrein); Wahl verschiedener Muster-Alphabete im Hinblick auf die unterschiedlichen Techniken (Staurothek in Trier).

Exkurs: Verschiedene Alphabete in einer Schrift?

Die Braunfirnis-Inschriften am Mauritius-Innocentius-Schrein (Anhang Nr. 6) verbinden Buchstaben von auffällig verschiedener Art[23]: Zum einen werden traditionelle Kapitalis-Grundformen in schlichter Ausführung verwendet, zum anderen kommen runde Formen von lebhafter Wirkung vor. Der Unterschied wird noch dadurch betont, daß nur die runden Formen (einschließlich *R*) mit Ornamenten versehen sind (bescheidene Ablaufmotive in Gestalt von Einrollungen, Blättchen und Halbpalmetten). Deutlich in Erscheinung tritt die jeweilige Eigenheit besonders an solchen Stellen, an denen Buchstaben gleicher Art eine Gruppe bilden:

Mauritius-Innocentius-Schrein (Anhang Nr. 6), Abb. 76: Eine Gruppe von Buchstaben in schmucklosen eckigen Formen (Kapitalis).

Derselbe Träger, Abb. 77: Eine Gruppe von Buchstaben in (geringfügig) verzierten runden Formen (Unziale, Halbunziale und Minuskel).

Die zwei doch so verschiedenartigen Buchstaben-Gruppen sind nur durch ein schmuckloses unziales *E* voneinander getrennt:

---

[22] Das stets runde *M* ist in beiden Schriften links geschlossen; in der Email-Schrift ist der rechte Bogen ausnahmslos unten nach rechts umgebogen, in der Gravur-Schrift ist er dagegen manchmal nach rechts umgebogen, manchmal nach rechts umgeknickt, manchmal nach links unten verlängert; s. Abb. 84.

[23] Vgl. die Hinweise zu den Schriften dieses Schreins oben in Teil I.B, S. 98.

Derselbe Träger, Abb. 78: Der Abschnitt der Inschrift (auf dem Stylobat des Schreins) mit den beiden Buchstaben-Gruppen, die in Abb. 76 und 77 isoliert gezeigt werden.

Bei den Inschriften des 12. und 13. Jahrhunderts, die in „Gemischten Majuskeln"[24] ausgeführt sind, hat das jeweils verwendete Alphabet, zusammengesetzt aus ‚eckigen' und ‚runden' Buchstaben[25], gewöhnlich doch einen mehr oder weniger einheitlichen Stil[26] gewonnen; dies zeigen zum Beispiel die paläographisch zusammengehörigen Teile der epigraphischen Ausstattung des Servatius-Schreins (Anhang Nr. 7), des Karls-Schreins (Anhang Nr. 5), oder, etwas später, der Staurotheken in Mettlach und Trier[27]. Nicht so die Braunfirnis-Inschriften des Mauritius-Innocentius-Schreins: Ihr Buchstabenbestand läßt zwei Alphabete erkennen, nämlich eines aus kapital bestimmten Schriftzeichen und ein anderes aus runden (also meist unzialen) Schriftzeichen; der Unterschied macht sich nun aber nicht nur im Hinblick auf die Grundform der Buchstaben[28] geltend, sondern gerade auch im Hinblick auf den Stil der Schrift[29].

Diese Beobachtung läßt vermuten, daß der Werkstatt ein Musterbuch zur Verfügung stand, welches verschiedene Alphabete mit Buchstaben in verschiedenen Formen und Stilen zur Auswahl bot. Musterbücher waren sicher sehr verbreitet, überliefert sind indes nur wenige[30]. Das sogenannte ‚Reiner Musterbuch' (Anhang Nr. 10) ist Teil einer Sammelhandschrift, von der man, angesichts der in ihr enthaltenen Texte, nicht annehmen kann, daß sie als Hilfsmittel für den Werkstattbetrieb hergestellt wurde[31]; es handelt sich demnach zwar nicht um ein wirkliches Musterbuch[32], doch ist offenkundig, daß der betreffende Teil der Handschrift (fol. 1–13) Inhalte von Musterbüchern wiedergibt, wenigstens zur Hauptsache (der Kodex gehört somit zu den älteren Zeugnissen für Musterbücher, ohne selbst ein solches zu sein). Die Handschrift entstand wohl 1220–1230, also nur wenig später als der Mauritius-Innocentius-Schrein; der Teil mit dem sogenannten ‚Musterbuch' enthält unter anderem drei Musteralphabete:

---

[24] Zu dieser Bezeichnung s. etwa LexMA (wie Anhang Nr. 4) 1,1259 f. s. v. ‚Auszeichnungsschriften' (J. J. JOHN).

[25] Zu diesen Bezeichnungen s. unten Abschnitt I. C.2.b, S. 105, unter ‚Buchstaben-Formen'.

[26] Das gilt natürlich nur im Hinblick auf eine bestimmte Inschrift oder auf eine Gruppe von Inschriften, die nach Technik und Stil zusammengehören; wie oben dargelegt wurde (Teil I. B, S. 98–100), können sich auf ein und demselben Träger durchaus sehr verschiedenartige Inschriften befinden.

[27] Die emaillierten oder niellierten Inschriften der beiden Staurotheken beruhen allerdings auf Alphabeten, deren Mischmajuskel auf eine ganz spezifische Weise stilisiert ist; s. dazu weiter unten Teil I. C.2.b, S. 107–10, unter ‚Schrift-Konzeptionen'.

[28] Das wäre nichts Außergewöhnliches, da ja bei allen Inschriften in Mischmajuskel selbstredend verschiedene Grundformen benutzt werden.

[29] Eine genaue paläographische Analyse erweist allerdings, daß man sich bei der Ausführung der Inschriften gleichwohl hier und da um eine gewisse stilistische Ausgleichung bemühte; s. demnächst BAYER, Inschriften der Abtei Siegburg (wie Anhang Nr. 6).

[30] S. Lexikon des gesamten Buchwesens (2. Aufl.) 5,278 s. v. ‚Musterbücher' (D. OLTROGGE): „Als technisches Hilfsmittel des Werkstattbetriebs waren M[usterbücher] starkem Verschleiß ausgesetzt, so daß nur relativ wenige Ex[emplare], zumeist fragmentarisch, überliefert sind"; vgl. Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Neubearbeitung. Bd. 1–7. Leipzig 1987–1994. Hier 5,63 f. s. v. ‚Musterbuch', und LexMA (wie Anhang Nr. 4) 6,974 f. s. v. ‚Musterbuch' (B. BRAUN-NIEHR); s. auch Peter SPRINGER, Modelle und Muster, Vorlage und Kopie, Serien. In: Ornamenta ecclesiae (wie Anhang Nr. 1) 1,301–14, hier besonders 305 f.; vgl. ebd. die Katalog-Nrn. B 87–B 91. – Die Chancen für die Überlieferung von Musterbüchern waren schon deshalb besonders ungünstig, weil ihre dauernde Aufbewahrung nicht vorgesehen war, denn welches ‚technische Hilfsmittel des Werkstattbetriebs' findet schon den Weg in die Bibliothek einer Institution, die über lange Zeit hin Bestand hat?

[31] Der Kodex bietet einen Überblick über das Wissen seiner Zeit, vielleicht wurde er als eine Art Lehrbuch zusammengestellt; s. Anhang Nr. 10 die Hinweise zu Bestimmung und Bezeichnung der Handschrift.

[32] Dies erklärt die Überlieferung der Handschrift: Das ‚Reiner Musterbuch' ist, anders als die allermeisten Musterbücher (s. Anm. 30), vor allem deswegen erhalten geblieben (und dazu noch in gutem Zustand), weil es gar kein Musterbuch war!

‚Reiner Musterbuch' (Anhang Nr. 10), Abb. 91: Fol. 4r: Beginn zweier abgestuft aufwendiger Alphabete mit Mustern für Zierinitialen (1220–1230); oben stehen Rankeninitialen, darunter Initialmajuskeln mit linearem Dekor (frühe Form des Fleuronné)[33]. Das Ranken-Alphabet hat gelegentlich Doppelformen (nämlich für *A*, *M* und *V*), das Fleuronné-Alphabet fast durchgängig (außer für *B*, *C* und *G*), doch betreffen diese Unterschiede nur die Gestalt der Buchstabenkörper, wohingegen das Erscheinungsbild der Initialen insgesamt stilistisch harmonisiert ist. Eine gewisse Einheitlichkeit der Wirkung wird für beide Alphabete übrigens schon durch die Gleichartigkeit des jeweiligen Dekors gewährleistet.

Dieselbe Handschrift, Abb. 90: Fol. 1r, Nachtrag (13. Jahrhundert): Dieses Alphabet zeigt in einer schlichteren Auszeichnungsschrift (Ziermajuskeln)[34] für jeden Buchstaben regelmäßig drei Formen (außer für *I*, das nur mit zwei Formen vertreten ist). Unterschiede machen sich aber nicht nur bei der Grundgestalt des Buchstabenkörpers geltend (eckige oder runde Form), sondern auch in der stilistischen Auffassung (statisch oder dynamisch) und im Hinblick auf den Dekor (schmucklos oder verziert).

Die Handschrift bietet ein aufschlußreiches Beispiel für die Zusammenstellung verschiedener Alphabete in ein und derselben Vorlage. Mit einem ähnlich ausgestatteten Musterbuch konnten also in derselben Werkstatt durchaus verschiedene Alphabete nebeneinander als Muster bei der Ausführung von Schriften benutzt werden. Für die Inschriften des Mauritius-Innocentius-Schreins sind vielleicht Buchstaben aus verschiedenen, getrennt verzeichneten Alphabeten verwendet worden oder aber (und das ist wahrscheinlicher) aus einem Alphabet, das jeweils Buchstaben verschiedener Form und verschiedenen Stils anführt. Ein solches ‚variierendes Musteralphabet'[35] ist das Reiner Alphabet in schlichten Ziermajuskeln (‚Musterbuch' fol. 1r; s. Abb. 90); ganz ähnlich wie dieses könnte die Vorlage der Inschriften des Schreins ausgesehen haben.

C. Folgerungen für die epigraphische Paläographie des 12. und 13. Jahrhunderts

1. Das herkömmliche Modell: Von der „romanischen" zur „gotischen" Majuskel

Die Veränderungen der epigraphischen Schrift, die sich ungefähr in dem Zeitraum von 1150 bis 1230 beobachten lassen[36], werden in der deutschsprachigen Literatur allgemein als Übergang von einer Schriftart zu einer anderen gesehen, als der allmähliche Wechsel nämlich von der sogenannten „romanischen" zur „gotischen" Majuskel[37]. Als charakteristisch für diese Entwicklung beschreibt KLOOS in seiner Übersicht über die „Geschichte der epigra-

[33] Die beiden Alphabete brechen fol. 6v bei den Buchstaben *X* (Rankeninitialen) und *L* (Fleuronné-Initialen) ab, der Rest fehlt. Es handelt sich offenkundig um Muster für primäre und sekundäre Initialen, deren Anordnung einem einheitlichen Plan entsprechen dürfte; s. dagegen UNTERKIRCHER, Kommentar (wie Anhang Nr. 10) 32: „Nicht viel jünger [sc. als die Rankeninitialen], aber offensichtlich auf den freigebliebenen unteren Seitenrändern nachgetragen, ist das Alphabet mit den roten, schwarz verzierten Initialen."

[34] Manchmal mit Elementen der Silhouetten-Ornamentik geringfügig verziert.

[35] Die vorgenannten könnte man demgegenüber als ‚separierte Musteralphabete' bezeichnen.

[36] Chronologie nach Rudolf M. KLOOS, Einführung in die Epigraphik des Mittelalters und der frühen Neuzeit ([Reihe:] Die Kunstwissenschaft). 2., ergänzte Auflage [mit einem Vorwort von Walter KOCH]. Darmstadt 1992. 125.129; der zeitliche Ansatz oder die Dauer des ins Auge gefaßten Prozesses sollen hier nicht weiter problematisiert werden.

[37] S. den Überblick bei KLOOS, Epigraphik (wie Anm. 36) 125–32, der auch als Zusammenfassung der älteren Forschung zu verstehen ist.

phischen Schrift in Mittelalter und Neuzeit" die zunehmende Verwendung unzialer und anderer runder Buchstabenformen[38]; des weiteren nennt er als bestimmende Tendenzen „die Durchbildung der einzelnen Buchstaben und ihrer Konturen und ihr gegenseitiges Abschließen"[39]. Unter ‚Durchbildung' versteht KLOOS hier die Ausgestaltung des Konturs der Buchstabenkörper, das heißt Erscheinungen wie die Ausrundung der Ansätze von Balken und Bögen an den Hasten, die keilförmige Verbreiterung der Hastenenden, die Schwellung der Bögen[40] oder andere ornamentale Formveränderungen. Diese verschiedenen Gestaltungsformen haben eines gemeinsam: eine gewisse Flächigkeit. Was das ‚gegenseitige Abschließen der Buchstaben' betrifft, so führt KLOOS weiter aus: „Ein wichtiges Merkmal des neuen Stils ist die Abschließung verschiedener offener Buchstaben durch einen Abschlußstrich, dessen Vorhandensein im allgemeinen den terminologischen Anhaltspunkt für die Benennung als gotische Majuskel gibt. / Das unziale E geht in der Entwicklung voran. Die Sporen der beiden Arme und des Querbalkens berühren sich so eng, daß ihr ‚Zusammenwachsen' zu einem durchgehenden Strich unmittelbar vorbedingt war"[41].

Nach diesen Kriterien sind die emaillierten Inschriften der Staurothek in Mettlach zweifelsfrei in „gotischer" Majuskel ausgeführt, der gravierte Titulus + *S(AN)C(TV)S · LVTWIN ·* auf demselben Träger hingegen wohl „noch" in „romanischer" Majuskel[42]:

Staurothek in Mettlach (Anhang Nr. 8), Abb. 85–86: Allgemeine Beschreibung des paläographischen Befunds s. oben Teil I.B. Bei der emaillierten Schrift (Abb. 85) fällt die Flächigkeit als allgemeines Mittel zur Ausgestaltung des Buchstabenkörpers deutlich ins Auge, ebenso der sehr kräftig gebildete Abschlußstrich des *E* (s. Abb. 85 unten rechts); im Vergleich dazu bleibt die gravierte Schrift (Abb. 86) im wesentlichen linear.

Es verursacht natürlich terminologisches Unbehagen, zeitgenössische Inschriften desselben Trägers teils als „romanische" und teils als „gotische" Majuskel zu bezeichnen[43], zumal die (durchaus offenkundigen) Unterschiede nicht etwa darauf beruhen, daß zwei schriftgeschichtlich verschieden fortgeschrittene Hände am Werk waren, sondern darauf, daß die Ausführung, wie oben festgestellt wurde[44], in jeweils verschiedenen Materialien und Techniken erfolgte. Überhaupt lassen sich die Ergebnisse, die durch die Untersuchung der Inschriften ausgewählter Träger (s. Teil I.2) gewonnen wurden, kaum vereinbaren mit der weithin rezipierten Vorstellung über den Verlauf der epigraphischen Schriftgeschichte in der Zeit zwischen 1150 und 1230, wie sie etwa von KLOOS im Anschluß an die frühere Forschung skizziert wird und wie sie terminologisch in der Dichotomie der Bezeichnungen „romanische" und „gotische" Majuskel zum Ausdruck kommt. Verfeinerungen des Modells rechnen

---

[38] S. KLOOS, Epigraphik (wie Anm. 36) 114–67, hier 125.127; zur Bezeichnung ‚runde' Buchstabenformen s. unten Teil I.C.2.b, S. 105.107, unter ‚Buchstaben-Formen'.

[39] S. KLOOS, Epigraphik (wie Anm. 36) 129; vgl. ebd. 125.

[40] Vgl. ebd. 126.

[41] S. ebd. 129–31.

[42] Bezieht man die übrigen gravierten Inschriften der Staurothek (s. Abb. 83–84) in die Betrachtung ein, so lassen sich vielleicht auch Anhaltspunkte dafür finden, die Gravur-Schrift der „gotischen" Majuskel zuzuordnen. Man darf jedenfalls vermuten, daß manch ein Epigraphiker, der die Gravur-Schrift in der dichotomen Begrifflichkeit „romanischer" und „gotischer" Majuskel zu benennen hätte, vor allem eine peinlich genaue Suche nach geschlossenem (und fast geschlossenem) *E* unternähme, um sich anhand dieses sicheren Kriteriums mehr oder weniger beruhigt für einen der beiden Termini zu entscheiden; wenn er schließlich das Etikett „gotische" Majuskel wählen sollte, dann sicher nicht zuletzt unter dem Eindruck der Email-Schrift und der kunsthistorischen Datierung.

[43] Nur am Rande sei hier bemerkt, daß die Übernahme dieser beiden Begriffe aus der kunsthistorischen Stilistik in die (epigraphische) Paläographie schon an sich ein Problem ist; der Verfasser will dazu an anderem Ort eingehender Stellung nehmen.

[44] S. oben Teil I.B, S. 99f.

selbstverständlich mit differenzierten Entwicklungen, das heißt, sie gehen davon aus, daß sich der Übergang von der einen zur anderen Schrift nicht gleichmäßig vollzogen hat, sondern mit Unterschieden in bezug auf Räume und Zeiten[45], Inschriften-Träger und Materialien[46], vielleicht auch Institutionen oder Personenverbände, und in der Tat lassen sich mit Hilfe dieses differenzierenden Modells viele paläographische Beobachtungen befriedigend einordnen. Trotzdem scheint – zumindest im Bereich der rhein-maasländischen Goldschmiedekunst – ein anderes Modell dem Verlauf der epigraphischen Schriftgeschichte eher zu entsprechen.

2. Ein neues Modell

a. Problem

Die paläographischen Untersuchungen am Mauritius-Innocentius-Schrein, am Dreikönigen-Schrein und an den Staurotheken in Trier und Mettlach haben nicht nur erwiesen, daß Material und Technik die Schriftgestalt beeinflussen, sondern sie haben auch gezeigt, daß verschiedene Schriften in derselben Werkstatt zur Verfügung standen und gelegentlich auf ein und demselben Träger nebeneinander ausgeführt wurden; wichtig ist dabei vor allem die Feststellung, daß auch in der Zeit zwischen 1230 und 1250 eine linear bestimmte Schrift durchaus neben einer flächigen verwendet werden konnte, wie das Beispiel der Staurothek in Mettlach deutlich genug gezeigt hat. Während allerdings die lineare Gravur-Schrift der Mettlacher Staurothek als durch Material und Technik bedingte Umformung einer ursprünglich flächigen Schrift anzusehen ist (s. oben Teil I.B), begegnen auf anderen Trägern auch lineare Schriften als eigenständige Formgebungen; ein Beispiel solcher Schriften (und zwar neben anderen gleichzeitigen, aber flächigen Schriften am selben Träger!) bietet etwa der Marien-Schrein in Aachen (ca. 1220–1238)[47].

b. Struktur und Elemente

Aus diesen Beobachtungen ergibt sich die Folgerung, daß die epigraphische Schriftgeschichte des Untersuchungszeitraums (und des Untersuchungsbereichs) in verschiedenen, zeitlich parallelen Bahnen verlaufen ist; sie stellt sich also nicht als Abfolge zweier „Schichten" (einer „romanischen" und einer „gotischen") dar oder als (zeitlich) „horizontaler" Wechsel von Schriftarten, sondern als Aufteilung in mehrere „Stränge" paläographischer Entwicklungen oder als (zeitlich) „vertikales" Nebeneinanderbestehen verschiedener Schriften.

Diese paläographische Vielfalt läßt sich unter Berücksichtigung der in Teil I.B gewonnenen Untersuchungsergebnisse mit folgendem Modell erklären: Für die meisten (theoretisch für alle) Buchstaben stehen verschiedene ‚Formen' zur Verfügung, die vermischt (eben als „Mischmajuskel") und in wechselnder Auswahl die Alphabete der Inschriften ergeben; es gibt mehrere grundlegende Gestaltungsweisen oder ‚Konzeptionen' dieser epigraphischen Mischmajuskel; bisweilen sind die Buchstaben durch ‚Zierformen' oder mit zusätzlichen ‚Zierelementen' geschmückt; auf die Ausgestaltung der Schrift wirken sodann verschiedenartige ‚weitere stilbildende Faktoren' ein. All diese Umstände führen dazu, daß zahlreiche ‚Erscheinungsformen' der Mischmajuskel entstehen. Gleiche Schriften sind Ausführungen desselben ‚Typs'. (Diese Unterscheidungen können auch dazu beitragen, Vorgänge und Ergebnisse paläographischer Veränderungen im Rahmen der epigraphischen Schriftgeschichte genauer zu beobachten und

---

[45] S. etwa KLOOS, Epigraphik (wie Anm. 36) 128.

[46] S. etwa ebd. 131.

[47] Genaueres s. unten in Teil I.C.2.b, S. 109, unter ‚Linien-Konzeption'; zum Marien-Schrein s. ebd. Anm. 65.68.

zu beschreiben, um sie schließlich besser zu verstehen.) Im Folgenden werden die sieben Begriffe erläutert und die mit ihnen bezeichneten Gegenstände eingehender dargestellt.

‚Buchstaben-Formen':

Die Grundformen der Mischmajuskel[48] sind ihrer Herkunft nach entweder kapital oder nicht-kapital; ihrem Phänotyp nach können die meisten (vereinfachend) als ‚rund' oder ‚eckig' bezeichnet werden[49]. Mit Rücksicht auf ihre Herkunft lassen sich runde und eckige Formen[50] wie folgt bestimmen: Als eckige Buchstaben werden die betreffenden Formen der Kapitalis sowie einige eckig stilisierte Sonderformen (wie eckiges *C*, *G* oder *O*) verwendet, als runde Buchstaben wiederum die betreffenden Formen der Kapitalis sowie bestimmte Formen der Unziale, Halbunziale und Minuskel sowie einige rund stilisierte Sonderformen (vor allem eingerolltes *G* oder gebogenes *L*). Für alle Buchstaben stehen mehrere Formen zur Verfügung, und zwar für die meisten sowohl eckige wie runde (in eckiger wie in runder Form kommen zum Beispiel häufiger vor *A*, *E*, *H*, *M*, *N*); für *Q* sind nur runde Formen bekannt[51]; die gewöhnlich benutzten Formen für *P* und *R* entziehen sich der Einteilung in eckig oder rund.

Im allgemeinen geht man davon aus, daß während des 12. und 13. Jahrhunderts die Verwendung nicht-kapitaler runder Formen in der epigraphischen Mischmajuskel allmählich zunimmt[52]; wie einzelne Beobachtungen erweisen, ist der Verlauf dieser Formen-Rezeption jedoch keineswegs als stetige Steigerung zu verstehen[53].

---

[48] Eine Übersicht über die Vielfalt der Formen bietet jetzt die Terminologie zur Schriftbeschreibung (wie Anm. 10) 31–45, unter der Überschrift „Majuskeln A-Z".

[49] Unter die runden Formen werden auch die bloß gebogenen oder teilweise gerundeten Buchstaben gerechnet, wie zum Beispiel unziales *H*, gebogenes *L*, rundes *N* oder halbunziales *T*.

[50] Im Unterschied zu dieser Terminologie ist in der Literatur zur sogenannten „romanischen" und „gotischen" Majuskel bei manchen Autoren eine Ausdrucksweise verbreitet, welche die nicht-kapitalen runden Formen fast durchweg als Unziale bezeichnet (allenfalls ist gelegentlich auch von Halbunziale die Rede), selbst solche Buchstabenformen, die sicher nicht von der Unzialen (oder Halbunzialen) abgeleitet sind, wie etwa das runde *N*; s. zum Beispiel KLOOS, Epigraphik (wie Anm. 36) 125–32. Kritisch dazu Clemens M. M. BAYER, Der verschollene Vitus-Schrein des Gladbacher Münsters: Inschriften und Ikonographie. Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 195 (1992) 68–99, hier 93 Anm. 53, und DERS., Der Mauritius-Tragaltar in Siegburg: Bemerkungen zu Datierung, Ikonographie und Ikonologie unter besonderer Berücksichtigung der Inschriften. Heimatblätter des Rhein-Sieg-Kreises 60–61 (1992–1993) 7–46, hier 14 Anm. 62. Vgl. auch unten Anm. 63. – Die neue Terminologie zur Schriftbeschreibung (wie Anm. 10) gebraucht für runde Formen, die weder unzial noch halbunzial sind, folgende Bezeichnungen: eingerolltes *G* und *Q*, gebogenes *L* und *Y*, rundes *F* und *N;* rundes *T* wird nur als rund, nicht auch als halbunzial bezeichnet. S. jetzt auch den ausdrücklichen Hinweis ebd. 30: „Der Begriff ‚unzial' wird im folgenden nur für solche Grundformen verwendet, die in Unzial-Schriften belegt sind und sich von den Formen der Kapitalis unterscheiden (A, D, E, G, H, M, Q, U). Demzufolge wird der Begriff ‚unzial' nicht mehr für die runden Formen der Buchstaben F, N und T verwendet." Zu Herkunft, Form und entsprechender Benennung von rundem *F*, *N* und *T* s. auch Walter KOCH, Paläographie der Inschriften österreichischer Fresken bis 1350. MIÖG 77 (1969) 1–42, hier 18 Anm. 60 (zu N). 25 Anm. 82 (F,T).28 (T).

[51] Jedenfalls in dem Bereich, dem die vorliegende Untersuchung gilt.

[52] Vgl. etwa KLOOS, Epigraphik (wie Anm. 36) 125–32.

[53] Für den Bereich der Goldschmiedekunst s. zum Beispiel DI 31 (= Aachen, Dom [wie Anhang Nr. 5]) Nr. 35 (GIERSIEPEN) die Ausführungen über den paläographischen Befund des Marien-Schreins: „Der paläographische Vergleich zwischen dem Karls- und dem Marienschrein führt zu dem überraschenden Ergebnis, daß die Schriftformen des jüngeren Schreins insgesamt konservativer und weniger vielfältig sind als die des Karlsschreins.(.) ... Variationen von Buchstabenformen innerhalb einer Inschrift beschränken sich auf die Giebelinschriften und sind auch dort nicht in großem Maße zu finden. Eine Reihe von Unzialbuchstaben, die der Karlsschrein bereits zeigt, sind für den Marienschrein gar nicht oder kaum verwendet worden"; s. auch Die Inschriften der Stadt Braunschweig bis 1528. Bearbeitet von Andrea BOOCKMANN auf Grund einer ... Materialsammlung des Herrn ... Dietrich Mack (Die Deutschen Inschriften. Hg. von den Akademien der Wissenschaften ... 35). Wiesbaden 1993. LI, im Kapitel „Schriftformen" der Einleitung:

Häufiger läßt sich beobachten, daß unterschiedliche Formen desselben Buchstabens offenbar absichtlich variierend verwendet werden. Es begegnet die Variation auf Distanz (die beteiligten Formen sind durch andere Buchstaben voneinander getrennt) und die Variation bei Buchstaben-Dopplungen (die beteiligten Formen stehen unmittelbar nebeneinander)[54]; die variierende Buchstaben-Dopplung geht gelegentlich mit Nexus litterarum (Ligatur) einher, besonders die Verbindung von eckigem und rundem *N*[55]. Augenscheinlich beruht die Formvariation auf einem ästhetischen Bedürfnis.

Beispiel:

– Radleuchter („Barbarossa-Leuchter") in Aachen[56]: Die beiden großen umlaufenden Inschriften (ursprünglich in Braunfirnis[57], firnis-positiv mit graviertem Kontur): Variation auf Distanz s. Inschrift A,1–8 und B,1–8 passim;

„So zeigen jüngere Stücke des Braunschweiger Stiftsschatzes aufgrund ihrer Herstellungsmodalitäten ältere Schriftformen als z.B. die beiden ersten Nummern dieses Bandes, die Stabkreuze der Gräfin Gerdrud aus der ersten Hälfte bzw. der Mitte des 11. Jahrhunderts. Hier sind bereits einzelne unziale Buchstabenformen zwischen die sonst durchgehend breiten weit auseinanderstehenden Kapitalisformen gesetzt. Vier jüngere Beispiele aus dem 11. und 12. Jahrhundert weisen noch eine nahezu reine Kapitalis auf, wofür unterschiedliche Gründe der Provenienz und der Schriftüberlieferung maßgeblich waren. ..." – Als Hintergrund der Darlegungen beider Autorinnen ist die Vorstellung zu erkennen, daß normalerweise die Verwendung runder (unzialer) Formen einigermaßen beständig anwachsen müßte.

[54] Zur Sache und zur Terminologie s. BAYER, Mauritius-Tragaltar (wie Anm. 50) 14 mit Anm. 68.

[55] Vgl. KLOOS, Epigraphik (wie Anm. 36) 127.

[56] S. DI 31 (= Aachen, Dom [wie Anhang Nr. 5]) Nr. 28 A-B (GIERSIEPEN), für die Buchstabenformen s. Abb. 19e. – Zur Datierung: Eckdaten nach DI 31 (s. oben) 1156/1184; kunsthistorische Einordnung nach Zeit der Staufer (wie Anhang Nr. 3) Nr. 537 (Dietrich KÖTZSCHE) um 1165–1170.

[57] Über die Technik, den Erhaltungszustand und die Farbgebung dieser Inschriften hat der Verfasser sich vor Jahren vorsichtig geäußert; s. Clemens BAYER, Die beiden großen Inschriften des Barbarossa-Leuchters. In: Celica Iherusalem. Festschrift für Erich Stephany. Hg. Clemens BAYER/Theo JÜLICH/Manfred KUHL. Köln-Siegburg 1986. 213–40, hier 213: „Die Konturen der Buchstaben sind in das Metall eingraviert, und die so entstandene ‚Buchstabenfläche' ist von einer schwärzlichen Farbe bedeckt; über und unter den Buchstaben verlaufen mit roter Farbe ausgefüllte schmale Bänder ..." und ebd. 214 Anm. 3: „In der Literatur heißt es zumeist, die Buchstaben seien in Braunfirnis auf vergoldetem Grund angelegt (...); dies trifft jedoch zumindest nicht für die vom Verf. aus unmittelbarer Nähe betrachteten Abschnitte der Inschriftenstreifen zu: Dort ließ sich lediglich die oben beschriebene Bemalung mit Farbe feststellen. ... Es ist natürlich möglich, daß sich unter dem Farbauftrag auch auf den Inschriftstreifen Reste eines Braunfirnis bzw. einer Vergoldung befinden, da für die ursprüngliche Gestaltung der Buchstaben die Verwendung von Braunfirnis vermutet werden kann (...)." Aus der Nähe, mit Hilfe einer Leiter, konnte der Verfasser damals nur einige Abschnitte der Inschriften untersuchen, eine Autopsie des Leuchters insgesamt konnte nur aus größerer Entfernung, vom Fußboden der Kirche aus, erfolgen. – Teils andere Wahrnehmungen verzeichnet Georg MINKENBERG, Der Barbarossaleuchter im Dom zu Aachen. Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 96 (1989) 69–102, hier 75f.: „Die Majuskeln der Inschriften sind graviert und mit Braunfirnis, die Wortanfänge mit Rotlack ausgelegt (.)", und ebd. 96 Anm. 93: „Der Autor hatte im Frühjahr 1985 Gelegenheit, den Leuchter zwei Tage von einem Gerüst aus zu betrachten. ... Ausbesserungen mit ‚Goldfarbe' und ‚Bemalungen mit Farbe' (BAYER S. 214) wurden nicht in dem von Bayer beobachteten Umfang wahrgenommen. Die Verwendung von Rotlack (...) scheint ursprünglich." Die Ergebnisse der Betrachtungen von MINKENBERG sind übernommen in DI 31 (= Aachen, Dom [wie Anhang Nr. 5]) Nr. 28 (GIERSIEPEN): „die Buchstaben sind mit Braunfirnis, die Wortanfänge mit Rotlack ausgelegt." – Inzwischen ist der Leuchter mit großem Aufwand gereinigt und gesichert worden, die Arbeiten dauerten von 1990 bis 1998. Anläßlich deren Abschlusses ist eine Publikation erschienen, die unter anderem summarische Angaben über den Zustand des Leuchters und über seine Restaurierung enthält, dabei wird auch über die Inschriften und über die Verwendung roter Farbe kurz berichtet; s. Herta LEPIE in: Herta LEPIE/Lothar SCHMITT, Der Barbarossaleuchter im Dom zu Aachen. Aachen 1998. 13: „Bei solchen Reinigungsvorgängen ist wohl der gesamte Braunfirnisschmuck, der die Buchstaben der Inschriftbänder, die Ornamentstreifen, ferner die acht Ornamentplatten der kleinen Rundtürme und die Michaelsplatte bedeckte, bis auf kleinste dunkelbraune Farbreste verlorengegangen. Das, was als vermeintlicher Braunfirnis auf den Teilen zu sehen ist, ist der rohe Kupfergrund mit Patina", und ebd. 16: „Die Ornamentstreifen auf der Innenseite des Leuchtergerüstes erhielten – wohl nach Verlust des Braunfirnis[!] – an dessen Stelle eine rote Farbfassung, desgleichen die Rahmen der Inschriftstreifen." – Bei einer erneuten Autopsie des Leuchters im November 1998 (vom Fußboden des Erdgeschosses aus, mit Hilfe eines Fernglases) konnte der Verfasser ebensowenig wie 1986 (s. oben) irgendeinen Buchstaben in roter Farbe ausfindig machen; lediglich die Anfangskreuze der beiden großen Inschriften und einige Verstrenner in Form von Kreuzen sind

Variation bei Buchstaben-Dopplungen s. A,3 *ILLE, IOHANNES*; 6 *AETTHRA*; B,2 *ATTENDERE*; 6 *STELLA*.

Sowohl der Verlauf der Rezeption nicht-kapitaler runder Formen wie die Verbreitung der Formvariation sind noch genauer zu erfassen. Dabei sollten nicht nur Zeit und Raum berücksichtigt werden, sondern auch die zur Ausführung der Inschriften verwendeten Materialien und Techniken. Aufmerksamkeit verdient zudem die Frage, ob es Zusammenhänge gibt zwischen den verschiedenen Schrift-Konzeptionen (s. unten, gleich anschließend) und dem Gebrauch bestimmter Buchstaben-Formen; zwischen dem Vorkommen von Zierformen und Zierelementen und dem Gebrauch bestimmter, nämlich runder Formen ist jedenfalls ein Zusammenhang zu erkennen[58].

‚Schrift-Konzeptionen':

Es gibt offenbar verschiedene Grundauffassungen von der Gestalt oder dem Schriftbild der Mischmajuskel. Diese Konzeptionen sind allem Anschein nach nicht das Ergebnis spontaner Schöpfungen oder unikaler Gestaltungen eines Meisters im Hinblick auf ein bestimmtes Goldschmiedewerk; vielmehr handelt es sich um allgemeine Vorstellungen von bestimmten Stilisierungen epigraphischer Schrift, die eine gewisse Verbreitung hatten. Konzeptionen sind also abstrakte Auffassungen, nicht etwa Gestaltungen tatsächlich ausgeführter Inschriften (im Unterschied zu den Erscheinungsformen)[59]. Ihre Zahl war vermutlich eher gering. Einige Konzeptionen werden im Folgenden genannt und durch die Angabe auffälliger Gestaltungsweisen näher bezeichnet; dabei wird deutlich, daß die hier behandelten Konzeptionen sich im wesentlichen durch die Gestaltung der Strichstärke unterscheiden (bei der Feststellung weiterer Konzeptionen könnten sich auch andere Kriterien ergeben, wie etwa das Verhältnis von Höhe und Breite der Buchstaben).

- Normal-Konzeption. Prinzip: Variation der Strichstärke in mäßigem Umfang, hauptsächlich durch Bogenschwellungen und Verbreiterungen der Hastenenden. Sporen meist deutlich ausgeprägt und (annähernd) regelmäßig verwendet. – Varianten: etwa im Hinblick auf Strichstärke oder Formenbestand des Alphabets (Verhältnis von runden zu eckigen Buchstaben).

Beispiele:

- Karls-Schrein (Anhang Nr. 5), Abb. 71: Tituli der Schmalseite mit Maria (Email, Grubenschmelz, metall-positiv).
- Mauritius-Tragaltar in Siegburg[60]: Tituli der Deckplatte (Email, Grubenschmelz, metall-positiv).

Die Strichstärke insgesamt und das Maß ihrer Variation sind offenkundig auch von Material und Technik abhängig; Schriften in Braunfirnis oder in Grubenschmelz mit metallpositiven Buchstaben haben meist eine größere Strichstärke und ein größeres Variationsmaß als Schriften in Gravur oder in Grubenschmelz mit email-positiven Buchstaben.

---

rot. – Über die Technik und die Farbigkeit der beiden großen Inschriften des Barbarossa-Leuchters kann also nach derzeitigem Kenntnisstand folgendes gesagt werden: Ursprünglich waren sie in Braunfirnis mit graviertem Kontur ausgeführt, die Schrift war firnis-positiv; heute ist der ehemals aufgetragene Firnis bis auf geringe Reste verloren. Die Buchstaben haben ausnahmslos eine schwärzliche Färbung, doch ist diese laut des kurzgefaßten Restaurierungsberichtes (LEPIE) nichts anderes als „der rohe Kupfergrund mit Patina". Rot sind die rahmenden Zierleisten über und unter der Schrift, die Anfangskreuze und einige Verstrenner (sowie die Ornamente auf der Innenseite des Leuchtergerüstes), nicht aber auch bestimmte Buchstaben; die rote Farbfassung ist wahrscheinlich nicht ursprünglich.

[58] S. unten im Abschnitt ‚Zierformen' und ‚Zierelemente', S. 110f.

[59] S. unten im einschlägigen Abschnitt, S. 112.

[60] S. Ornamenta ecclesiae (wie Anhang Nr. 1) 2 Nr. F 46 (Stefan SOLTEK).

- Lombarden-Konzeption. Prinzip: Variation der Strichstärke in größerem Umfang, Buchstaben insgesamt recht flächig, Ecken oft ausgerundet. Offene Buchstaben häufig durch einen Abschlußstrich geschlossen, Sporen stets deutlich ausgeprägt. In manchen Schriften dieser Konzeption haben geschlossenes *C* und kapitales *D* spiegelverkehrt die gleiche Form.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird die Lombarden-Konzeption zwar nicht eingehender behandelt[61], doch sollen wenigstens ihre Genese und Benennung kurz erläutert werden. Die Konzeption hat sich unter dem Einfluß der Tendenzen der ‚Durchbildung' und ‚Abschließung' des Buchstabenkörpers[62] allmählich aus der Normal-Konzeption entwickelt; diese neue (und im Vergleich zur Normal-Konzeption auch jüngere) Stilisierungsstufe kann im Anschluß an die Terminologie der buchschriftlichen Paläographie als ‚Lombarden-Konzeption' bezeichnet werden[63] (Inschriften dieser Konzeption entsprechen den Schriften, die KLOOS „die vollendete Form der gotischen Majuskel" nennt[64]).

- Fläche-Faden-Konzeption. Prinzip: Kontrastierung flächiger und sehr dünner linearer Elemente; Leitbuchstaben: *H, M, N, S.* – Varianten: etwa mit rundem *H, M, N*, mit eckigem *H, M, N.*

Beispiele:
- Dreikönigen-Schrein (Anhang Nr. 4), Abb. 69: Inschriften auf dem Bogen und auf der Schriftleiste darüber (Email, Grubenschmelz, metall-positiv).
- Staurothek in Mettlach (Anhang Nr. 8), Abb. 82.85: Tituli auf der Vorderseite der Mitteltafel (Email, Grubenschmelz, metall-positiv): *M, N* meistens rund.
- Marien-Schrein in Aachen[65]: Marien-Seite, zum Beispiel der Titulus zum Apostel Simon (Email, Grubenschmelz, metall-positiv).

Die bei der Fläche-Faden-Konzeption verwendete Form der Kontrastierung muß von anderen Formen des Wechsels der Strichstärke unterschieden werden, also von Erscheinungen wie Linksschrägenverstärkung und Bogenverstärkung bei antiker oder antikisierender Kapitalis (wenngleich diese ebenfalls mit den Mitteln kontrastierender Elemente arbeiten). Aller-

---

[61] S. gleichwohl die Hinweise unten, S. 109.113 f.

[62] Zu diesen „Tendenzen" s. oben, S. 103, und unten, S. 111 (bei Anm. 77).

[63] Zur buchschriftlichen Lombarde s. Konrad HAEBLER, Handbuch der Inkunabelkunde. Stuttgart 1979 (Nachdruck der Ausgabe von 1925). 91 f.; Herbert KÖLLNER (in Zusammenarbeit mit Sigrid VON BORRIES und Hermann KNAUS), Zur kunstgeschichtlichen Terminologie in Handschriftenkatalogen. In: Zur Katalogisierung mittelalterlicher und neuerer Handschriften, hg. Clemens KÖTTELWESCH (Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie, Sonderheft [1]). Frankfurt a. M. 1963. 138–54, hier 154, Nr. 14; Otto MAZAL, Buchkunst der Gotik (Buchkunst im Wandel der Zeiten 1). Graz 1975. 50; Bernhard BISCHOFF, Paläographie des römischen Altertums und des abendländischen Mittelalters (Grundlagen der Germanistik 24). Berlin ^{2}1986. 298; Lexikon des gesamten Buchwesens (2. Aufl.) 4,597 f. s. v. ‚Lombarden' (S. CORSTEN); Christine JAKOBI-MIRWALD, Buchmalerei. Ihre Terminologie in der Kunstgeschichte. Vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage. Berlin 1997. 68. – Außer BISCHOFF (vgl. unten Anm. 64) bezeichnen alle zitierten Autoren die Lombarden als eine bestimmte Ausprägung von Unzial-Buchstaben; s. HAEBLER: „... die einfachen gerundeten Unzialen (Lombarden)"; KÖLLNER: „einfache, bauchig gerundete Initialen des Unzial-Alphabets"; MAZAL: „Bauchig gerundete Initialen des Unzialalphabets"; CORSTEN (in: LGB^{2}), etwas vorsichtiger: „Initialen von unzialem Schriftcharakter"; JAKOBI-MIRWALD: „Einfache, bauchig gerundete Unzial-Initiale". Demgegenüber ist jedoch festzustellen, daß es sich bei den Lombarden in Wirklichkeit um eine Mischmajuskel handelt, die zwar viele Unzial-Formen rezipiert hat, aber durchaus kein Unzial-Alphabet darstellt! (In dieser Hinsicht bietet die Abbildung, welche dem einschlägigen Artikel des LGB^{2} beigegeben ist, ein tatsächlich illustrierendes Beispiel, nämlich eine D-Lombarde in kapitaler, nicht in unzialer Form!)

[64] KLOOS, Epigraphik (wie Anm. 36) 131; vgl. ebd. 130 Abb. 7 die betreffenden Buchstabenformen. – Vielleicht ist in diesem Zusammenhang der Hinweis von Interesse, daß Bernhard BISCHOFF in einer Übersicht über die Ausstattung späterer Handschriften für schmucklose Initialen den Ausdruck ‚gotische Majuskel' als Synonym für den Terminus ‚Lombarden' verwendet; s. DERS., Paläographie (wie Anm. 63) 298 (im Kapitel „Das Spätmittelalter"): „Für die Buchausstattung kamen neue, meist internationale Moden auf.(.) Bescheidenere Anfangsbuchstaben haben die schweren bauchigen Formen gotischer Majuskel (Lombarden); ..."

[65] S. DI 31 (= Aachen, Dom [wie Anhang Nr. 5]) Nr. 35 mit Abb. 22 g. Vgl. oben, S. 104 (bei Anm. 47).

dings ist es möglich, daß diese Formen der Verstärkung bestimmter Teile des Buchstabenkörpers die Stilisierung der Fläche-Faden-Konzeption anregend beeinflußt hat.

Die Fläche-Faden-Konzeption scheint sich häufiger mit der Lombarden-Konzeption zu verbinden (vgl. unten den Abschnitt ‚Zur Kontamination verschiedener Konzeptionen'). Vielleicht beruht die Niello-Schrift der Staurothek in Trier (Anhang Nr. 9), und zwar in jener Ausgestaltung, wie sie auf Abb. 88 zu sehen ist, auf einer Verbindung dieser beiden Konzeptionen.

- Linien-Konzeption. Prinzip: Der Buchstabenkörper besteht aus (nicht allzu breiten) Linien, die Strichstärke bleibt einheitlich oder wechselt nur geringfügig[66]. Sporen sind häufiger klein oder unauffällig, gelegentlich entfallen sie (fast) ganz. – Varianten: etwa im Hinblick auf die Breite des Strichs oder auf die Form des (geringen) Wechsels der Strichstärke.

Beispiele:
- Buchdeckel aus Sint-Truiden (Anhang Nr. 1), Abb. 65: Tituli (Email, Grubenschmelz, metall-positiv und email-positiv).
- Gregorius-Tragaltar in Siegburg[67]: Tituli und versifizierte Theologoumena auf der Deckplatte und auf den Wandungen (Email, Grubenschmelz, email-positiv).
- Marien-Schrein in Aachen[68]: Karls-Seite, zum Beispiel Titulus zu Karl d. Gr. (Email, Grubenschmelz, email-positiv).

Eine epigraphische Schrift in linear gehaltener Erscheinungsform (s. unten den betreffenden Abschnitt) geht keineswegs notwendig auf eine Linien-Konzeption zurück. Vielmehr ist festzustellen, daß solche Schriften häufig Schwundformen anderer Konzeptionen sind, deren (lineare) Erscheinungsform durch bestimmte Faktoren (s. unten den betreffenden Abschnitt) bedingt ist, vor allem wohl durch Material und Technik; außerdem kommen lineare Inschriften in stilloser Ausführung vor. Besonders Gravur-Schriften erweisen sich bei genauerer Untersuchung (wenn es sich nicht um stillose Schriften handelt) häufiger als linearisierte Umformungen der Normal-Konzeption oder noch stärker flächigen Konzeptionen der Mischmajuskel, also der Fläche-Faden-Konzeption oder der Lombarden-Konzeption[69]. Für die Einordnung und Interpretation des paläographischen Befundes ist es selbstverständlich von Bedeutung, ob die betreffende lineare Schrift als genuine Erscheinungsform einer eigenständigen Linien-Konzeption anzusehen ist, oder ob es sich um die Schwundform einer nicht-linearen Konzeption oder um eine stillose Schrift handelt; eine sichere Feststellung der Zusammenhänge wird allerdings oft gar nicht möglich sein[70].

Zum Zusammenhang zwischen Konzeption und Technik

Zumindest bei emaillierten Inschriften in Grubenschmelz scheint ein solcher Zusammenhang vorzuliegen. Email-positive Schriften beruhen oft auf einer Linien-Konzeption, metall-positive Schriften dagegen fast immer auf einer flächigen Konzeption, also auf einer Normal-

---

[66] Einige Buchstaben zeigen eher und deutlicher als andere den Einfluß einer Tendenz zu wechselnder Strichstärke oder zu einer gewissen Flächigkeit; s. zum Beispiel *V* mit keilförmig verbreiterten Hasten.

[67] S. Ornamenta ecclesiae (wie Anhang Nr. 1) 2 Nr. F 47 (Stefan SOLTEK), Abb. s. SCHNITZLER, Schatzkammer II (wie Anm. 14) Tf. 154.156–58.

[68] S. DI 31 (= Aachen, Dom [wie Anhang Nr. 5]) Nr. 35 mit Abb. 22c; vgl. Abb. bei SCHNITZLER, Schatzkammer II (wie Anm. 14) Tf. 54. S. auch oben, S. 104 (bei Anm. 47).

[69] Hingewiesen wurde bereits mehrfach auf die linear gehaltene Gravur-Schrift der Staurothek in Mettlach (Anhang Nr. 8), die eben nicht als Erscheinungsform einer Linien-Konzeption zu verstehen ist, sondern als (technisch bedingte) linearisierte Umgestaltung eines Alphabets in Fläche-Faden-Konzeption. – Von diesen technisch bedingten Linearisierungen sind Phänomene zu unterscheiden, die auf der Interferenz verschiedener Typen beruhen; s. im folgenden Abschnitt ‚Zur Kontamination verschiedener Konzeptionen'.

[70] Vgl. unten die Abschnitte ‚Zur Kontamination verschiedener Konzeptionen', S. 110, und ‚Erscheinungsformen', S. 112.

Konzeption, Lombarden-Konzeption oder Fläche-Faden-Konzeption (vgl. die Beispiele, die oben zu den einzelnen Schrift-Konzeptionen aufgeführt werden). Besonders deutlich läßt sich dieser Zusammenhang am Aachener Marienschrein beobachten: Die Tituli der Karls-Seite sind alle linear konzipiert und email-positiv ausgeführt, die Tituli der Marienseite sind alle flächig konzipiert und metall-positiv ausgeführt. (Bei der Interpretation des Befundes am Marienschrein ist zu beachten, daß die beiden Seiten auch kunsthistorisch dem Stil nach unterschieden werden.)

Zur Kontamination verschiedener Konzeptionen

Die Gestalt einer Erscheinungsform kann durch mehrere Konzeptionen bestimmt sein. Meist wird es sich um Interferenzen handeln, bei denen eine (grundlegende) Konzeption von paläographischen Motiven einer anderen Konzeption überformt wird (und zwar, ohne daß die charakteristische Ausprägung der letzteren insgesamt realisiert werden müßte). Möglicherweise ist die Schrift, in welcher die Tituli zu den Königen auf den Langseiten des Karls-Schreins (Anhang Nr. 5) ausgeführt sind, durch solche Interferenzen beeinflußt: Die Erscheinungsform, wie sie zum Beispiel die Schrift des Titulus + *HENRICVS · I · I · I · IMPERATOR · ROMANOR(VM)* (Abb. 70) aufweist, könnte dadurch entstanden sein, daß eine Linien-Konzeption unter dem Einfluß der Fläche-Faden-Konzeption umgeformt wurde[71]; zu beachten sind besonders die Formen von *H*, *M*, *N*.

Zu den Komposit-Schriften

Einen Sonderfall stellen Komposit-Schriften dar, die Erscheinungsformen verschiedener Konzeptionen ohne stilistische Angleichung nebeneinander in derselben Inschrift verwenden; als Beispiel seien die Braunfirnis-Inschriften des Mauritius-Innocentius-Schreins (Anhang Nr. 6, Abb. 74–78; s. oben in I.B.Exkurs) in Erinnerung gerufen.

‚Zierformen' und ‚Zierelemente':

Das Schriftbild kann auf verschiedene Weise und in recht unterschiedlichem Umfang von Verzierungen bestimmt sein. Dieser Schmuck[72] besteht entweder in ornamentalen Veränderungen von Schriftelementen (Buchstabenkörper, bestimmte Buchstabenteile, Interpunktionszeichen) oder aber aus ornamentalen Zusätzen[73].

Beispiele:

- Mauritius-Innocentius-Schrein (Anhang Nr. 6), Abb. 74–75.77–78: Inschriften auf dem Stylobat und auf dem Architrav (Braunfirnis, firnis-positiv)[74]: Buchstaben mit ornamentalen Veränderungen und Zusätzen.
- Derselbe Träger, Abb. 73: Titulus auf dem Marien-Giebel (Email, Grubenschmelz, metall-positiv): Bestimmte Worttrenner sind ornamental verändert.
- Servatius-Schrein (Anhang Nr. 7), Abb. 80–81: Dachschrägen, Inschriften auf den Streifen entlang dem First und der Traufe (Braunfirnis, firnis-positiv): Worttrenner sind ornamental verändert.
- Staurothek in Trier (Anhang Nr. 9), Abb. 87–88: Inschrift auf dem Rahmen (Niello, metall-positiv): Buchstaben mit ornamentalen Zusätzen in vegetabilen Formen, sogenannte Lettres fleuries.

---

[71] Allerdings läßt der Befund auch eine andere Interpretation zu: Es könnte auch eine frühe, sozusagen unentwickelte Form der Fläche-Faden-Konzeption zugrunde liegen.

[72] Hier ist nur die Rede von ornamentalem, nicht auch von figuralem Schmuck.

[73] Einen Überblick über Zierformen epigraphischer Schriften s. jetzt in Terminologie zur Schriftbeschreibung (wie Anm. 10) 67–74; ebd. 71 f. Abschnitt 4.4 über „Zusätzlich angefügte Zierelemente".

[74] Vgl. oben in I.B.Exkurs, S. 100.

Es scheint übrigens, daß derartige Verzierungen häufiger an runden Formen (einschließlich *R*) als an eckigen Formen vorkommen; hingewiesen sei hier nur auf den Mauritius-Innocentius-Schrein (s. oben) und auf die beiden großen Inschriften des Barbarossa-Leuchters in Aachen[75].

Vermutlich gibt es auch einen Zusammenhang zwischen dem Schmuck (in bezug auf Häufigkeit, Art und Umfang) einerseits und dem Material oder der Technik einer Inschrift andererseits; das Problem kann hier jedoch nicht eingehender untersucht werden.

‚Weitere stilbildende Faktoren':

Mit diesem Ausdruck werden hier Gegebenheiten zusammengefaßt, die an dem komplexen Prozeß der Ausgestaltung beteiligt sind, welcher bewirkt, daß die betreffende (abstrakte) Schrift-Konzeption schließlich in einer bestimmten Erscheinungsform als (tatsächlich ausgeführte) Inschrift Gestalt gewinnt. Die kunsthistorische Forschung untersucht auf ihrem Gebiet analoge Gegebenheiten herkömmlicherweise im Hinblick auf deren Bedeutung für den ‚Stil' eines Werkes; man unterscheidet in der Kunstgeschichte zudem, mit Rücksicht auf ähnliche Faktoren wie die unten angeführten, einen ‚Zeitstil', ‚Raumstil', ‚Werkstattstil', ‚Individualstil' und auch einen ‚Materialstil'[76].

- Tendenzen der epigraphischen Schriftgeschichte. Im Anschluß an KLOOS (und die ältere Forschung) sind vor allem zu nennen: „die Durchbildung der einzelnen Buchstaben und ihrer Konturen" sowie deren „gegenseitiges Abschließen"[77].
- Entwicklungen im Bereich der Buchschriften, besonders bei den Auszeichnungsschriften.
- Verfügbare Vorlagen (vor allem Musterbücher oder andere Inschriften-Träger). Über Vorlagen in Gestalt von Musterbüchern wurde oben gehandelt (s. oben in I.B.Exkurs). Eine Vorlage kann der Tradition der eigenen Werkstatt entstammen (s. unten, gleich anschließend) oder von auswärts übernommen werden.
- Stilistische Traditionen der Werkstatt. Diese können mittels überlieferter Vorlagen (s. oben) oder durch erlerntes Wissen der in der betreffenden Werkstatt ausgebildeten Goldschmiede wirksam sein.
- Fertigkeiten und individueller Stil des ausführenden Goldschmieds. Aufschlußreich ist ein Vergleich zwischen den Inschriften der Tragaltäre der „Gregorius-Gruppe", besonders zwischen denjenigen der Deckplatten der Stücke in Köln, Schnütgen-Museum[78], und in Siegburg, St. Servatius[79]. Unter dieser Rubrik ist auch auf das Problem der „Altersschrift"[80] hinzuweisen.
- Materialien und Techniken. Deren Bedeutung für die jeweilige Erscheinungsform einer Inschrift konnte oben nachgewiesen werden (s. Teil I.B, mit Zusammenfassung S. 100).

---

[75] S. DI 31 (= Aachen, Dom [wie Anhang Nr. 5]) Nr. 28 (GIERSIEPEN) mit Abb. 19e. Vgl. im ‚Reiner Musterbuch' (Anhang Nr. 10) fol. 1^{r} das variierende Musteralphabet aus Ziermajuskeln (Abb. 90); s. auch die einschlägigen Hinweise oben in I.B.Exkurs, S. 100.

[76] S. zum Beispiel, jeweils s.v. ‚Stil', LexMA (wie Anhang Nr. 4) 8,183f. (G. BINDING), Wörterbuch der Kunst, begründet von Johannes JAHN, fortgeführt von Wolfgang HAUBENREISSER (Kröners Taschenausgabe 165). Zwölfte, durchgesehene und erweiterte Auflage. Stuttgart ^{12}1995. 813f., und Lexikon der Kunst (wie Anm. 30) 7,60–62; die Artikel bieten reiche Angaben zur Literatur.

[77] S. KLOOS, Epigraphik (wie Anm. 36) 129; vgl. ebd. 125. Vgl. die einschlägigen Ausführungen oben, S. 103.108.

[78] Aus Köln, St. Maria im Kapitol; s. Ornamenta ecclesiae (wie Anhang Nr. 1) 2 Nr. E 102 (Stefan SOLTEK), Abb. ebd. 338.

[79] Aus Siegburg, Abtei St. Michael; s. Ornamenta ecclesiae (wie Anhang Nr. 1) 2 Nr. F 47 (Stefan SOLTEK), Abb. s. SCHNITZLER, Schatzkammer II (wie Anm. 14) Tf. 154.158.

[80] Es ist möglich (und vielleicht sogar wahrscheinlich), daß jemand im Alter eine Schrift benutzt, die er lange zuvor erlernt hat.

‚Erscheinungsformen':

Der Begriff soll (im Unterschied zur Konzeption[81]) die jeweilige Schriftgestalt der tatsächlich ausgeführten Inschrift bezeichnen, und zwar in bezug auf deren Verhältnis zu einer bestimmten Konzeption. Die Zuordnung einer Erscheinungsform zu einer Konzeption ist demnach Gegenstand der Interpretation des paläographischen Befundes. Eine Erscheinungsform kann die betreffende Konzeption sehr deutlich zum Ausdruck bringen oder auch nur sehr schwach; in jedem Fall müssen aber signifikante Anhaltspunkte vorliegen, um eine bestimmte Schrift zur Erscheinungsform einer bestimmten Konzeption zu erklären. Die Analyse kompliziert sich, wenn eine Kontamination verschiedener Konzeptionen vorliegt.

Beispiele:

- Staurothek in Mettlach (Anhang Nr. 8), Abb. 82.85: Tituli auf der Vorderseite der Mitteltafel (Email, Grubenschmelz, metall-positiv): Erscheinungsform der Fläche-Faden-Konzeption in deutlicher Ausprägung.
- Derselbe Träger, Abb. 83.86: Tituli auf der Innenseite der beiden Flügel (Gravur): Ebenfalls Erscheinungsform der Fläche-Faden-Konzeption[82], allerdings in sehr schwacher Ausprägung.

‚Schrift-Typen':

Wenn verschiedene Inschriften paläographisch übereinstimmen, so liegt ihnen die gleiche feste Schriftprägung zugrunde; diese kann als Typ bezeichnet werden[83]. Inschriften desselben Typs haben die gleiche Erscheinungsform, das heißt, ihre Schrift geht auf dieselbe Konzeption zurück und ist von denselben stilbildenden Faktoren geprägt; sie zeigen zudem (wenigstens annähernd) die gleiche Auswahl an Buchstaben-Formen. Dies impliziert, daß solche Inschriften aus der gleichen Werkstatt (oder zumindest aus dem gleichen Umkreis) stammen, womöglich sogar von derselben Hand ausgeführt worden sind. Durch die Identifizierung von Schrift-Typen könnte ein wichtiger Beitrag zur Erforschung der rhein-maasländischen Goldschmiedekunst geleistet werden, sei es, daß (a) auf verschiedenen Trägern gleiche Typen festgestellt werden, sei es, daß (b) auf einem Träger verschiedene Typen ausgemacht werden[84]; derlei Befunde (die bis heute kaum je erhoben wurden) wären in Beziehung zu setzen mit den jeweiligen Ergebnissen der kunsthistorischen Stilkritik.

Beispiele:

a) Gleicher Typ auf verschiedenen Trägern:
   - Heribert-Schrein in Deutz (Köln)[85]: Dachschräge der Paulus-Seite, Inschriften innerhalb der Bildfelder der Medaillons (Email, Grubenschmelz, email-positiv)[86].

---

[81] Vgl. oben im einschlägigen Abschnitt, S. 107.

[82] Vgl. die paläographische Analyse oben Teil I.B, S. 99f.

[83] Der Begriff lehnt sich an die Benennung der Buchschriften des 8. Jahrhunderts an, welche der karolingischen Minuskel vorausgingen; s. den Überblick bei BISCHOFF, Paläographie (wie Anm. 63) 140–47, vgl. LexMA (wie Anhang Nr. 4) 8,1852 s.v. ‚Vorkarolingische Minuskel' (P. LADNER); zur Bezeichnung ‚Typ' s. auch BISCHOFF (wie oben) 75. Die ‚Typen' dieser (buchschriftlichen) Minuskel und die ‚Typen' der (epigraphischen) Mischmajuskel können in bezug auf den Prozeß ihrer Genese als analoge paläographische Erscheinungen gesehen werden, denn beide Schrift-Gruppen sind auf dem Wege der Kalligraphisierung durch schließlich verschiedenartige Stilisierungen entstanden, jene aus der Halbkursive, diese aus älteren Gestaltungsweisen der Mischmajuskel.

[84] Letzteres gilt besonders für große, komplexe Goldschmiedewerke, also vor allem für die großen Reliquien-Schreine.

[85] S. SCHNITZLER, Schatzkammer II (wie Anm. 14) 32–34 Nr. 26 mit Tf. 85 (Gesamtansicht der Paulus-Seite). 93–95 (die sechs Medaillons), und Ornamenta ecclesiae (wie Anhang Nr. 1) 2 Nr. E 91 (Martin SEIDLER). Aufschlußreich für den paläographischen Befund ist besonders Medaillon 11, „Aussöhnung mit Heinrich II."; s. SCHNITZLER (wie oben) Tf. 95 oben oder Ornamenta ecclesiae (wie oben) 2,321.

[86] Es handelt sich um die Tituli einzelner Bildelemente und um den Text eines Schriftbandes. Die Langtituli der Bild-Medaillons auf den rahmenden Schriftstreifen bleiben hier außer Betracht; ihre Schrift ist ebenfalls in Grubenschmelz, jedoch metall-positiv ausgeführt.

– Zwei aus dem ursprünglichen Zusammenhang gelöste Schriftbänder in Siegburg[87] (wahrscheinlich Fragmente vom Mauritius-Innocentius-Schrein; Anhang Nr. 6): Zitate aus der Hl. Schrift (ebenfalls Email, Grubenschmelz, email-positiv).

Die Inschriften der genannten Träger zeigen übereinstimmende Erscheinungsformen, sie gehören also zum gleichen Typ. Ein auffälliges und seltenes (damit auch signifikantes) paläographisches Motiv dieses Typs ist die nach rechts unten verlängerte linke Schräghaste des *V*.

b) Verschiedene Typen auf demselben Träger:

– Anno-Schrein in Siegburg[88]: Verglichen werden hier nur die Inschriften der Langseiten[89]. Die Maternus-Seite wie die Mauritius-Seite weisen jeweils zwei Serien von Inschriften auf, nämlich die Langtituli zu den verlorenen Sitzfiguren in den Arkaden (Email, Grubenschmelz, metall-positiv) und die Kurztituli zu den erhaltenen Dreiviertelfiguren in den Zwickeln über den Säulen (Email, Grubenschmelz, email-positiv).

Die Inschriften einer Serie gehören jeweils zum selben Typ, so daß auf den beiden Seiten insgesamt vier Schrift-Typen festzustellen sind; während die jeweils zwei Typen einer Seite einander sehr gleichen[90], unterscheiden sie sich deutlich von den zwei Typen der anderen Seite. Dieser paläographische Befund entspricht der stilkritischen Scheidung der beiden Seiten aus kunsthistorischer Sicht[91].

c. Zum Verlauf der epigraphischen Schriftgeschichte

Vor dem Hintergrund der bisher gewonnenen Ergebnisse soll versucht werden, für den Bereich der rhein-maasländischen Goldschmiedekunst wenigstens einen Vorgang innerhalb der komplexen epigraphischen Schriftgeschichte in seinem zeitlichen Verlauf grob zu skizzieren, und zwar das Auftreten und die Entwicklung der Schrift-Konzeptionen. (Zwar wären auch andere Vorgänge, wie zum Beispiel die Rezeption runder Formen, in ihrem zeitlichen Verlauf darzustellen, doch kann dies im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht geleistet werden[92].)

Auf der Grundlage älterer Gestaltungsweisen der Mischmajuskel entsteht im Laufe des 12. Jahrhunderts die Normal-Konzeption; daneben bilden sich auf dem Wege fortwährender Stilisierung andere Konzeptionen aus, wie etwa im letzten Viertel des 12. und im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts die Linien-Konzeption oder die Fläche-Faden-Konzeption. Im Laufe des 13. Jahrhunderts entwickelt sich die Normal-Konzeption zur Lombarden-Konzeption, die andere Konzeptionen schließlich weitgehend (wenn auch nicht völlig) verdrängt. Die Lombarden-Konzeption entsteht also anscheinend nicht durch eine Konvergenz von Entwicklungen verschiedener Konzeptionen, sondern durch die Dominanz einer be-

---

[87] S. Monumenta Annonis (wie Anhang Nr. 6) 207 Nr. E 6 (Anton VON EUW), A) und B), mit Abbildung ebd. 209 (nur die beiden oberen Schriftbänder); vgl. demnächst BAYER, Inschriften der Abtei Siegburg (wie Anhang Nr. 6), und DERS. in DI Siegburg.

[88] S. ZEHNDER, Schatz (wie Anhang Nr. 6) 388–400 Nr. 1, Rhein und Maas 1 (wie Anhang Nr. 1) Nr. K 3 (Dietrich KÖTZSCHE), Monumenta Annonis (wie Anhang Nr. 6) 202 Nr. E 1 (Anton VON EUW) mit den Abbildungen ebd. 188 f. 197–200 sowie den Farbtafeln 18–21, besonders instruktiv ist ebd. die Gegenüberstellung der Farbtafeln 20 (Mauritius-Seite) und 21 (Maternus-Seite); vgl. demnächst BAYER, Inschriften der Abtei Siegburg (wie Anhang Nr. 6), und DERS. in DI Siegburg.

[89] Erhalten sind auch die Inschriften der Giebelseiten, doch sollen diese hier außer Betracht bleiben (die Inschriften der Dachschrägen sind verloren).

[90] Die geringen Differenzen dürften auf den Einsatz verschiedener Techniken (Schrift des einen Typs jeweils metall-positiv, des anderen email-positiv; s. oben) zurückzuführen sein; zu Material und Technik als stilbildenden Faktoren s. oben, S. 100.111.

[91] S. etwa Rhein und Maas 1 (wie Anhang Nr. 1) Nr. K 3 (Dietrich KÖTZSCHE): „Bei den Bronzefigürchen [in den Zwickeln] sind nach dem Stil zwei Gruppen zu scheiden. Während die Figuren der rechten Langseite [Maternus-Seite] den Propheten am Dreikönigenschrein nahestehen und die unmittelbare Einwirkung des Nikolaus von Verdun zeigen, sind die anderen [Mauritius-Seite] noch mehr der kölnischen Stilüberlieferung in der Nachfolge des Heribertschreines ... verhaftet und stehen darin den Dachreliefs des Maurinus- und Albinusschreines nahe (Schnitzler)."

[92] Dafür fehlt es bisher noch an genaueren Kenntnissen; s. oben in Teil I. C.2.b unter ‚Buchstaben-Formen', S. 105, mit Anm. 53. Bekannt ist eben nur, daß im allgemeinen die Verwendung runder Formen vom Ende des 11. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts zunimmt; s. etwa KLOOS, Epigraphik (wie Anm. 36) 123–32.

stimmten Konzeption. Die Vorherrschaft der Lombarden-Konzeption erklärt sich nicht im Rahmen der epigraphischen Schriftgeschichte, sie ist vielmehr begründet durch Phänomene und Entwicklungen der zeitgenössischen Buchausstattung: Als bescheidenere Initialen zur Gliederung des Textes werden Lombarden zahlreich verwendet[93], und seit dem 13. Jahrhundert bestimmen sie wesentlich das Erscheinungsbild des aufgeschlagenen Buches mit.

Die allmähliche Transformation der Normal-Konzeption zur Lombarden-Konzeption ist der Vorgang, welcher in der herkömmlichen Terminologie epigraphischer Paläographie als Übergang von der „romanischen" zur „gotischen" Majuskel beschrieben wird; im Bereich der buchschriftlichen Paläographie entspricht dem der Übergang von der Initialmajuskel zur Lombarde[94].

II. ZUR WAHL VON MATERIAL UND TECHNIK

A. Pragmatische Kriterien

Goldschmiedearbeiten sind aufwendig, die Werkstoffe meist teuer[95]. Die Objekte können durch die Wahl der Materialien verschieden kostbar ausgeführt werden; der Aufwand hängt von der Bedeutung ab, die dem betreffenden Werk von seinem Auftraggeber beigemessen wird, sowie selbstverständlich von dessen wirtschaftlichen Möglichkeiten. Einer solchen Materialwahl, die nach gewissen Vorentscheidungen unter anderem ökonomischen Kriterien verpflichtet ist, folgt natürlich gewöhnlich auch der epigraphische Anteil der Gesamtausstattung.

Dabei kann die Entscheidung (a) für ein ganzes Objekt einheitlich getroffen worden sein, so daß dieses insgesamt mit sehr kostbaren oder mit etwas weniger aufwendigen Materialien hergestellt ist. Meistens ist aber festzustellen, daß (b) die Teile eines Objektes mit unterschiedlichem Aufwand gestaltet sind: Die wichtigeren Teile (oder Ansichten) zeigen wertvollere Materialien und aufwendigere Techniken als die minder wichtigen Teile (die Abstufung kann terminologisch gefaßt werden mit den Bezeichnungen ‚Hauptseite' und ‚Nebenseite'; mitunter kann es sinnvoll sein, weiter abzustufen in ‚Nebenseite erster Klasse', ‚zweiter' oder sogar ‚dritter Klasse'). Inschriften in Email sind deshalb oft den Vorderseiten oder Hauptansichten (also den ‚Hauptseiten') der Werke vorbehalten, während auf den Unterseiten oder Rückseiten (den ‚Nebenseiten') derselben Objekte Inschriften stehen können, die in weniger aufwendigen Techniken verfertigt sind, also vor allem in Braunfirnis[96] oder in Gravur, bisweilen auch in Niello[97].

---

[93] Vgl. BISCHOFF, Paläographie (wie Anm. 63) 298.

[94] Zur terminologischen Scheidung zwischen Initialmajuskeln und Lombarden s. Elisabeth KLEMM, Die romanischen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek. Teil 1: Die Bistümer Regensburg, Passau und Salzburg. Textband (Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München 3,1). Wiesbaden 1980. 12; vgl. JAKOBI-MIRWALD, Buchmalerei (wie Anm. 63) 68.

[95] Zur Kostbarkeit von Werkstoffen s. Thomas RAFF, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe (Kunstwissenschaftliche Studien 61). München 1994. 46–48, mit Hinweisen auf Quellen des 12. Jahrhunderts; s. ferner ebd. 20f.50–59.61–64.

[96] Zur Verwendung von Braunfirnis bei Inschriften auf Goldschmiedewerken des 11. bis 13. Jahrhunderts aus dem Bereich der alten Kirchenprovinz Köln s. Albert LEMEUNIER, Le vernis brun dans l'orfèvrerie de l'Occident médiéval, spécialement dans l'ancien archevêché de Cologne. Contribution à l'étude des techniques et du décor. Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de docteur en histoire de l'art et archéologie. Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, Année académique 1992–1993. Vol. 1–5. Liège [1993] (maschinenschriftlich), hier 1, 186–200.

[97] Diese Feststellung schließt selbstverständlich nicht aus, daß Inschriften in Braunfirnis, Gravur oder Niello (vielleicht neben getriebenen oder emaillierten Inschriften) auch auf den Hauptseiten eines Goldschmiedewerkes vorkommen

Beispiele:

a) Der Aufwand ist einheitlich größer oder geringer:
   - Buchdeckel (Vorderdeckel) eines Evangelistars aus Sint-Truiden (Anhang Nr. 1), Abb. 65: Kupferblech, getrieben und vergoldet; Email, Grubenschmelz. – Schrift in Email, Grubenschmelz, metall-positiv und email-positiv.
   - Buchdeckel (Vorderdeckel) eines Chartulars aus Prüm (sogenannter „Liber aureus"; Anhang Nr. 2), Abb. 66: Kupferplatte, graviert und vergoldet. – Schrift in Gravur.

   Prachteinbände sind im allgemeinen liturgischen Handschriften vorbehalten[98], und am häufigsten sind sie für solche Bücher überliefert, welche die Evangelien enthalten, also für Evangeliare und Evangelistare[99]. Für ein Chartular ist der ‚Liber aureus' aus Prüm zwar ungewöhnlich aufwendig geschmückt[100], aber im Vergleich mit dem Prachteinband eines Evangelistars bleibt er eben doch schlichter.

b) Die verschiedenen Seiten eines Objekts sind mit unterschiedlichem Aufwand gestaltet:
   - Staurothek in Mettlach (Anhang Nr. 8), Abb. 82–84: Hauptseite ist die Vorderseite der Mitteltafel (Abb. 82). Sie bietet die Kreuzreliquie dar, deren Fassung reich mit Filigran, Edelsteinen und Perlen geschmückt ist. Die übrige Fläche ist mit 20 flachen Reliquien-Kammern in symmetrischer Anordnung ausgefüllt, deren emaillierte Deckel figürliche Darstellungen aufweisen; 16 zeigen die betreffenden Heiligen und benennen diese durch beigefügte Kurztituli, hinzu kommen vier kleinere Bilder ohne Inschriften, welche die Personifikationen von Sol und Luna und zwei Engel zeigen. Dreifacher, abgestufter Rahmen, dessen Kostbarkeit von innen nach außen abnimmt. Schrift der 16 Kurztituli in Email, Grubenschmelz, metall-positiv. – Nebenseiten erster Klasse sind die Vorderseiten (oder Innenseiten) der beiden Flügel (Abb. 83). Auf jedem Flügel eine größere Standfigur (Petrus und Liutwin) in getriebenem Relief mit Beischriften. Zweifacher, abgestufter Rahmen, dessen Leisten nach Material, Technik und Ornamentik den beiden äußeren Leisten des Rahmens der Mitteltafel entsprechen. Schrift der beiden Kurztituli in Gravur. – Nebenseiten zweiter Klasse sind die Rückseiten (oder Außenseiten) der beiden Flügel[101] und die Rückseite der Mitteltafel (Abb. 84). Die figürlichen Darstellungen hier sind nur graviert, die Rahmungen bestehen aus schmucklosen gravierten Leisten. Zahlreiche Inschriften; Schrift ebenfalls in Gravur, Buchstabenhöhe etwas geringer als bei den gravierten Inschriften auf den Vorderseiten der Flügel. – Es ist deutlich, daß der abgestuften Bedeutung von Hauptseite, Nebenseite erster Klasse und Nebenseite zweiter Klasse eine in bezug auf Material und Schmuck abgestufte Ausstattung entspricht, welcher wiederum eine nach Material, Technik und Buchstabenhöhe abgestufte epigraphische Ausstattung entspricht (Email-Schrift, größere Gravur-Schrift, kleinere Gravur-Schrift).
   - Staurothek in Trier (Anhang Nr. 9), Abb. 87–89: Die Vorderseite (Hauptseite) zeigt die Kreuzrelique sowie zahlreiche weitere Reliquien, welche in 20 von Bergkristallen überdeckten Kammern deponiert sind. Die innere Tafel[102] ist mit kostbaren Materialien (vergoldetes Kupfer und Silber, Edelsteine, Perlen), die in verschieden Tech-

---

können; s. etwa die Staurothek in Trier (Anhang Nr. 9), Abb. 87–88, mit einer langen Niello-Inschrift auf der Vorderseite. – Zur Verwendung von Braunfirnis auf den Nebenseiten von Objekten s. etwa RDK (wie Anm. 4) 2, 1107–10 s. v. ‚Braunfirnis' (Karl Hermann USENER); vgl. unten S. 116 mit Anm. 103. – WOLTERS, Braunfirnis (wie Anm. 6) 151 f., hält es für einen Irrtum, anzunehmen „Braunfirnis sei nur wegen seiner Preisgünstigkeit geschätzt worden, fände sich deswegen vorwiegend auf der Unter- oder Rückseite der Arbeiten und sei nur in Ausnahmefällen für figürliche Darstellungen verwendet worden (.)." Was die Verwendung von Braunfirnis „vorwiegend auf der Unter- oder Rückseite" betrifft, so ist die oben getroffene Unterscheidung zu beachten: Bei einem Objekt, das einheitlich ausgestattet ist, mag auch die Hauptseite in Braunfirnis gestaltet sein; bei einem Objekt jedoch, dessen verschiedene Seiten mit unterschiedlichem Aufwand ausgestattet sind, wird Braunfirnis hauptsächlich auf den Nebenseiten verwendet. Es gibt wohl kaum eine Goldschmiedearbeit, deren Hauptseite in Braunfirnis ausgeführt ist, während die Nebenseiten mit Filigran, Treibarbeiten und Email bedeckt sind! Es ist also mit USENER und anderen daran festzuhalten, daß die Wertschätzung für Braunfirnis offensichtlich geringer war als für bestimmte andere Techniken.

98 S. BISCHOFF, Paläographie (wie Anm. 63) 50; vgl. STEENBOCK, Prachteinband (wie Anhang Nr. 1), passim.

99 Der Katalog bei STEENBOCK, Prachteinband (wie Anhang Nr. 1), umfaßt insgesamt 127 Einbände. Nach den Angaben ebd. 233 im „Verzeichnis der in die Einbände eingeschlossenen Handschriften" (und unter Berücksichtigung der korrigierten Bestimmung der Handschrift aus Sint-Truiden in Düsseldorf; s. unten Anhang Nr. 1) gehören davon 52 zu einem Evangeliar und 13 zu einem Evangelistar; Einbände für Sakramentare und Psalter folgen mit jeweils sechs Exemplaren, die übrigen verteilen sich auf sonstige Bücher oder sind ohne Handschriften überliefert.

100 Prachteinbände für Chartulare sind anscheinend nur für Klöster im Erzbistum Trier hergestellt worden; s. SAUER, Fundatio und Memoria (wie Anhang Nr. 2) 214–98, hier besonders 216.

101 Abbildungen s. zum Beispiel bei SCHNITZLER, Schatzkammer II (wie Anm. 14) Tf. 18, oder in Ornamenta ecclesiae (wie Anhang Nr. 1) 3,66 Nr. H 42.

102 Gesamtaufnahme s. zum Beispiel bei SCHNITZLER, Schatzkammer II (wie Anm. 14) Tf. 11, oder in Ornamenta ecclesiae (wie Anhang Nr. 1) 3, 129 Nr. H 41.

niken verarbeitet sind, reich geschmückt. Dreifacher, abgestufter Rahmen; er besteht (von innen nach außen) aus einer schmalen Leiste mit einer niellierten Inschrift, einem durchbrochenen Fries aus bewohnten Ranken in gegossenem Silber (Schräge) und einer breiteren Leiste mit Emailplatten (Grubenschmelz) sowie Schmuckplatten mit Filigran, Edelsteinen und Perlen. – Die Rückseite (Nebenseite) ist graviert und weist Ornamente, figürliche Darstellungen und Inschriften auf. – Die Hauptseite wird also durch Material und Technik wiederum sehr deutlich von der Nebenseite abgesetzt; diese Abstufung gilt auch für die epigraphische Ausstattung (Niello-Schrift auf der Hauptseite, Gravur-Schrift auf der Nebenseite).

Die einfacheren Techniken, also Gravur und Braunfirnis, werden ebenfalls oft angewandt, um längere Inschriften auszuführen, wie etwa umfangreiche Reliquien-Kataloge (die übrigens häufig auf den Nebenseiten der Objekte angebracht sind)[103]. Gerade hier dürften im Hinblick auf Arbeitsaufwand und Materialkosten ökonomische Rücksichten eine Rolle spielen.

Beispiel:

- Kreuz mit Reliquien-Depositum in Burtscheid (Anhang Nr. 3), Abb. 67–68: Die Prachtseite des doppelarmigen Kreuzes (Abb. 67) ist vollständig mit Filigran, Edelsteinen und Perlen überzogen. – Die Bildseite (Abb. 68) zeigt eine große Blattranke als Symbol des Lebensbaumes, davor und darin befinden sich figürliche Darstellungen, nämlich auf dem Längsbalken der gekreuzigte Christus (etwa in der Mitte), darunter die Personifikation der Ecclesia, darüber der wiederkehrende Christus als Weltenrichter, in den sechs dreiblattförmigen Balkenenden die vier Evangelisten und (zu Seiten des Weltenrichters) zwei Engel; alle Darstellungen sind nielliert. Am Rand steht ringsumlaufend auf einem schmalen Streifen, der das Bildwerk rahmt, ein langer Reliquien-Katalog[104], der im Unterschied zu den Darstellungen aber graviert ist[105]; die Schrift ist also in einer sparsameren Technik ausgeführt als die Bilder. Trotz des reichen ikonographischen Programms muß diese Seite (gegenüber der Prachtseite) als Nebenseite betrachtet werden.

Auf bestimmten, recht großen Goldschmiedewerken wie den Radleuchtern sind bisweilen Inschriften angebracht, die auch aus einiger Entfernung noch lesbar sein sollen und deswegen größere Buchstaben verlangen, als sie sonst auf Werken der Goldschmiedekunst vorkommen; solche Schriften sind meistens in Braunfirnis ausgeführt. Dabei dürften neben ökonomischen auch technische und ästhetische Gründe eine Rolle gespielt haben[106].

Beispiele:

- Ambo („Heinrichs-Ambo") in Aachen[107]: Stifterinschrift auf Schriftstreifen am oberen und unteren Rand der Brüstung. Schrift in Braunfirnis, metall-positiv; Buchstabenhöhe 2,7 cm[108].
- Radleuchter („Barbarossa-Leuchter") in Aachen[109]: Langtitulus mit Anrufung Mariens und Stifterinschrift, auf zwei parallelen Schriftstreifen ringsumlaufend. Schrift ursprünglich in Braunfirnis, firnis-positiv mit graviertem Kontur; Buchstabenhöhe 6,7 cm[110].

---

[103] S. LEMEUNIER, Vernis brun 1 (wie Anm. 96) 189: „La présence des inscriptions au vernis brun au revers des reliquaires est donc issue de la rencontre de deux traditions: l'une qui affecte prioritairement cet emplacement à l'identification du contenu, et l'autre qui lui réserve, de manière préférentielle, un traitement au vernis brun."

[104] Er umfaßt nicht weniger als 44 Positionen; vgl. DI 32 (= Aachen, Stadt [wie Anhang Nr. 3]) Nr. 7 (GIERSIEPEN).

[105] In der Literatur ist die irrige Annahme verbreitet, auch die Inschrift sei, wie die Darstellungen, nielliert. Bei einer Autopsie konnte der Verfasser jedoch feststellen, daß die Inschrift lediglich in Gravur ausgeführt ist.

[106] In bloßer Gravur ausgeführte Buchstaben verlieren ab einer gewissen Größe an Wirkung.

[107] Aachen, Dom. Entstanden 1002–1014; s. DI 31 (= Aachen, Dom [wie Anhang Nr. 5]) Nr. 19 A (GIERSIEPEN).

[108] Buchstabenhöhe nach DI 31 (wie vorige Anmerkung) Nr. 19 A.

[109] Aachen, Dom. Aachen, 1156–1184; s. oben Anm. 56.

[110] Buchstabenhöhe nach DI 31 (= Aachen, Dom [wie Anhang Nr. 5]) Nr. 28 A-B (GIERSIEPEN). – Zu Technik und Material der Inschriften s. oben S. 106 mit Anm. 57.

B. Semiotische Kriterien

1. Vorbemerkung

Die Ökonomie der Materialien kann pragmatisch gesehen werden, aber zugleich eignet ihr Bedeutung: Indem sie, wie oben (Teil II.A) gezeigt wurde, zwangsläufig eine Hierarchie der Teile etabliert, stellt sie in abgestufter Weise auch deren Wichtigkeit dar.

Was also unter pragmatischem Aspekt als Einsparung oder umgekehrt als Steigerung des Aufwandes gesehen wird, ist unter semiotischem Aspekt als allgemeine Bezeichnung unterschiedlicher Wichtigkeit zu verstehen: Hierarchie der Materialien. Darüber hinaus kann gewissen Materialien eine bestimmte Bedeutung zukommen: Ikonologie der Materialien.

2. Hierarchie der Materialien

Bei den vergleichenden Untersuchungen von Hauptseiten und Nebenseiten (verschiedener Klassen), die oben (Teil II.A) eigentlich mit Blick auf ökonomische Verhältnisse und pragmatische Entscheidungen angestellt worden sind, ist zugleich aber auch schon implizit das Wichtigste über eine semiotisch verstandene Hierarchie der Materialien festgestellt worden. Das Problem soll hier aber explizit und mit anderem Interesse behandelt werden.

Bei den großen Reliquien-Schreinen haben die Giebelseiten offenkundig als Hauptansichten zu gelten; dies lassen Morphologie, Ikonographie und Ornamentik deutlich genug erkennen, und zudem entsprach die ursprüngliche Aufstellung der Schreine diesem Sachverhalt[111]. Die Bewertung der Giebelseiten als der Hauptseiten kommt häufig aber auch durch die Materialwahl oder durch die Techniken zum Ausdruck, die für die Inschriften verwendet sind.

Beispiele:

- Mauritius-Innocentius-Schrein (Anhang Nr. 6), Abb. 72–73: Während unterhalb der Säulen, auf dem Stylobat, die Inschriften auf allen vier Seiten gleicherweise in Braunfirnis ausgeführt sind, wird bei den Inschriften oberhalb der Säulen eine Unterscheidung getroffen: Auf den Langseiten ist die Schrift auf dem Architrav in Braunfirnis angebracht, auf den Giebelseiten hingegen steht die Schrift jeweils auf einem Kleeblattbogen und ist in Email (Grubenschmelz, metall-positiv) ausgeführt. Die Giebelseiten, die ohnehin schon durch Edelsteine und Filigran reicher geschmückt sind, werden also auch noch durch das architektonische Motiv (Kleeblattbogen statt Architrav) und durch das Material und die Technik der Inschriften (Email statt Braunfirnis) ausgezeichnet.
- Karls-Schrein (Anhang Nr. 5), Abb. 70–71: An den Langseiten wie an den Giebelseiten haben die Arkaden einfach gestufte Bögen, der innere Bogen trägt den betreffenden Kurztitulus. Die Arkaden der Giebelseiten sind jedoch durch größeren Aufwand, der auch die Inschriften betrifft, hervorgehoben: An den Langseiten wird die Stirn der äußeren Bögen durch einen ornamentalen Email-Streifen gebildet, und die Email-Schrift des Titulus auf der Stirn des inneren Bogens ist email-positiv; dagegen wird auf den Giebelseiten die Stirn der äußeren Bögen durch einen mit Filigran und Edelsteinen besetzten Schmuckstreifen gebildet, und die Email-Schrift auf der Stirn des inneren Bogens ist metall-positiv (übrigens läßt sich hier durch die Verbindung mit dem abgestuft aufwendigen Schmuck auf der Stirn der äußeren Bögen besser als in anderen Fällen erkennen, daß bei Email-Schriften in Grubenschmelz die metall-positive Ausführung höher geschätzt wurde als die email-positive Ausführung)[112].

3. Ikonologie der Materialien

In bestimmten Zusammenhängen können Werkstoffe genauere Bedeutungen haben; dies gilt im Bereich der Goldschmiedekunst für die Verwendung von Metallen[113] und besonders

---

[111] S. etwa zum Servatius-Schrein KROOS, Schrein des heiligen Servatius (wie Anhang Nr. 4) 298–312.

[112] Eine Email-Schrift in Grubenschmelz ist auch technisch einfacher email-positiv herzustellen als metall-positiv.

[113] S. RAFF, Sprache der Materialien (wie Anm. 95), mit den Verweisen unter den einschlägigen Lemmata im „Materialverzeichnis" ebd. 145f.; s. ferner zum Beispiel Theo JÜLICH, Sakrale Gegenstände und ihre Materialien als Bedeutungsträger. Rheydter Jahrbuch 19 (1991) 245–59, hier 249 (Gold).

von Edelsteinen[114]. Bei den Inschriften auf Goldschmiedewerken scheint allerdings die Semantik der Materialien (und Techniken) meist auf die Hierarchisierung als Mittel der Hervorhebung beschränkt zu bleiben (jedenfalls was die Arbeiten aus dem Rhein-Maas-Raum betrifft). Gelegentlich läßt sich jedoch auch in der epigraphischen Ausstattung der Objekte eine speziellere Semantik der verwendeten Materialien feststellen; Bedeutung kommt in diesen Fällen offenbar vor allem der Farbe von Werkstoffen zu, deren Verweiskraft semiotisch in Anspruch genommen wird.

Bei Braunfirnis-Inschriften ist zwar naturgemäß die Wahl von Farben sehr beschränkt, doch bietet diese Technik die spezielle Möglichkeit der Kontrast-Variation.

Beispiel:

– Servatius-Schrein (Anhang Nr. 7), Abb. 80–81: Auf den beiden Dachschrägen ist die Auferweckung der Toten am Jüngsten Tag dargestellt; auf der einen Dachschräge sind die Seligen, auf der anderen die Verdammten zu sehen. Auf jeder Seite befinden sich drei Rundmedaillons mit Gruppen von Seligen oder Verdammten, die jeweils ein Schriftband vorweisen. Die Texte auf diesen Schriftbändern gehen auf die Schilderung des Jüngsten Gerichts bei Matthäus zurück[115], es handelt sich um jeweils drei (ausgewählte) Fragen der Gerechten und der Verdammten an den Weltenrichter Christus im Hinblick auf die (insgesamt eigentlich sechs) Werke der Barmherzigkeit[116]. Der Wortlaut der Fragen von Gerechten und Verdammten ist in den Inschriften (abweichend von der biblischen Quelle) genau parallelisiert; so fragen zum Beispiel die Gerechten: + *D(OMI)NE · Q(VA)NDO · TE · VIDIM(VS) · ESV/RIENTE(M) · (ET) · PAVIMVS · TE* · („Herr, wann haben wir dich hungernd gesehen und dich gespeist?")[117]; und entsprechend die Verdammten: + *D(OMI)NE · Q(VA)NDO · TE · VIDIM(VS) · ESV/RIENTE(M) · (ET) · N(ON) · PAVIMVS · TE* · („Herr, wann haben wir dich hungernd gesehen und dich nicht gespeist?")[118]. – Die Inschriften sind in Braunfirnis ausgeführt und verschieden kontrastiert: Die Fragen der Gerechten sind firnis-positiv geschrieben (die Buchstaben stehen also braun auf goldenem Grund), die Fragen der Verdammten hingegen firnis-negativ (so daß die Buchstaben golden auf braunem Grund stehen). Diese Umkehrung des Hell-Dunkel-Kontrastes ist von Kunsthistorikern verschiedentlich (und wohl ganz zu Recht) semiotisch interpretiert worden[119]: In der Tat wird der Betrachter bereitwillig ei-

---

[114] S. Lexikon der christlichen Ikonographie. Hg. Engelbert KIRSCHBAUM ... Bd. 1–8. Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968–1976, hier 1,578–80 s.v. ‚Edelsteine' (K. HAHN/L. KAUTE), Christel MEIER, Gemma spiritalis. Methode und Gebrauch der Edelsteinallegorese vom frühen Christentum bis ins 18. Jahrhundert. Teil 1 [mehr nicht erschienen] (Münstersche Mittelalter-Schriften 34,1). München 1977. Passim, und RAFF, Sprache der Materialien (wie Anm. 95), mit den Verweisen unter den einschlägigen Lemmata im „Materialverzeichnis" ebd. 145f.; s. ferner zum Beispiel JÜLICH, Sakrale Gegenstände (wie Anm. 113) 249–57. Über den Bergkristall (besonders im Hinblick auf seine Verwendung für die Bekrönungen von Reliquiaren) s. KROOS, Schrein des heiligen Servatius (wie Anhang Nr. 4) 119f.

[115] S. Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem. Adiuvantibus Bonifatio FISCHER, Iohanne GRIBOMONT, H.F.D. SPARKS, W. THIELE recensuit et brevi apparatu instruxit Robertus WEBER. Editio tertia emendata quam paravit Bonifatius FISCHER cum sociis H.I. FREDE, Iohanne GRIBOMONT, H.F.D. SPARKS, W. THIELE. Tomus 1–2. Stuttgart ^{3}1983. [zitiert als: Vulgata] Matth. 25,31–46, hier 25,37–39.44.

[116] Edition der Inschriften in De monumenten in de gemeente Maastricht 3 (De monumenten van geschiedenis en kunst in de provincie Limburg. Geïllustreerde beschrijving, bewerkt en uitgegeven van wege de Rijkscommissie voor de monumentenzorg. 1,3). 's-Gravenhage 1935. 400f. (der volle Wortlaut wird allerdings nur für die drei Inschriften mit den Fragen der Gerechten gegeben); s. dazu KROOS, Schrein des heiligen Servatius (wie Anhang Nr. 4) 144.182–90. – Zur Auswahl dieser drei Werke der Barmherzigkeit (Speisen der Hungrigen, Beherbergen der Fremden, Bekleiden der Nackten) s. KROOS (wie oben) 183.

[117] Vgl. Vulgata (wie Anm. 115) Matth. 25,37: *tunc respondebunt ei iusti dicentes/Domine quando te vidimus esurientem et pavimus/sitientem et dedimus tibi potum.*

[118] Vgl. Vulgata (wie Anm. 115) Matth. 25,44: *tunc respondebunt et ipsi* [sc. die Verdammten] *dicentes/Domine quando te vidimus esurientem aut sitientem/.../et non ministravimus tibi.*

[119] S. den Hinweis bei Philippe VERDIER, Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement dernier. Cahiers de civilisation médiévale 16 (1973) 97–121.199–213 mit Planche I–XVI, hier 200; KROOS, Schrein des heiligen Servatius (wie Anhang Nr. 4) 187, verzeichnet (etwas brachylogisch) den Sachverhalt und interpretiert ihn im Lichte einschlägiger Texte (vgl. unten Anm. 121); ausführlicher ist LEMEUNIER, Vernis brun 1 (wie Anm. 96) 190f. (ohne Verweis auf VERDIER oder KROOS in diesem Zusammenhang): „D'une manière assez générale, ces textes sacrés [sc. Inschriften auf Schriftbändern] sont traités en contraste négatif [gemeint: metall-negativ ausgeführt], par opposition

ner Deutung folgen, die planende Absicht zu symbolischer Aussage postuliert, wenn helle, golden strahlende Schriftbänder (mit dunkler Schrift) den Seligen, dunkle Schriftbänder (mit heller Schrift) hingegen den Verdammten zugewiesen sind[120], zumal auf Textzeugnisse verwiesen werden kann, die diese Deutung stützen[121].

Die Umkehrung des Firnis-Gold-Kontrastes hat nicht in jedem Falle semiotische Bedeutung. Eine solche Interpretation muß sich im Hinblick auf den ikonologischen Kontext oder anhand von Zeugnissen aus der literarischen Tradition rechtfertigen lassen, ästhetische Evidenz allein dürfte meistens nicht ausreichen. Es ist nämlich zu beachten, daß gelegentlich die Kontrastierung einer Braunfirnis-Ausstattung von der einen zur anderen Seite eines Objektes umgekehrt werden kann, und zwar offenbar ohne jede semantische Implikation: Augenscheinlich ist die Variation an sich bezweckt, will sagen ihre ästhetische Wirkung[122].

Bei Email-Inschriften steht im Unterschied zu Braunfirnis-Inschriften der ganze Farbenreichtum zur Verfügung, den die farblich differenzierende Herstellung von Glasmasse zu bieten vermag. Theoretisch könnte also fast jede Farbe bei der Ausführung emaillierter Inschriften verwendet werden, doch wie es sich tatsächlich verhält, wäre noch eigens zu untersuchen; es ist aber zu vermuten, daß ästhetische und praktische Erwägungen die Wahl meist sehr einschränken: Zum Beispiel ist eine blaue Schrift (email-positiv) auf goldenem

---

au reste des vernis bruns, généralement traités en positif [also: metall-positiv]. Dans les inscriptions, l'or réservé aux fonds confère à la Parole ainsi matérialisée, prestige, rutilance et ferveur. Cette observation confirme l'interprétation symbolique que l'on peut tirer, dans certains cas, de ces contrastes. Il en est ainsi sur la châsse de saint Servais, où l'adoption du principe ‚positif' pour les vernis bruns des phylactères tenus par les Damnés, et du principe opposé pour ceux des Elus sur l'autre versant, répond au sens des inscriptions figurant sur leurs phylactères. On y lit en effet les mêmes textes se rapportant aux première, troisième et quatrième Œuvres de Miséricorde, mais écrits tantôt sur le mode affirmatif (versant des Elus), tantôt sur le mode négatif (versant des Damnés)."

[120] Man kann bei der Interpretation dieses Befundes die Umkehrung des Kontrastes allerdings auch in einer Weise dämonisieren, die beim Leser wohl eher ein Gefühl von Heiterkeit bewirken dürfte; s. VERDIER, Staurothèques mosanes (wie Anm. 119) 200: „Sur leurs phylactères, obscurcis de vernis brun, les lettres dorées luisent d'une manière infernale."

[121] S. KROOS, Schrein des heiligen Servatius (wie Anhang Nr. 4) 187, mit einschlägigen Zitaten aus Werken Ambrosiasters, Isidors von Sevilla und Hildegards von Bingen.

[122] Hingewiesen sei nur auf folgende Beispiele von Umkehrungen des Kontrastes bei ornamentalen oder epigraphischen Ausstattungen in Braunfirnis: Servatius-Schrein in Maastricht (abgesehen von der oben behandelten Kontrast-Umkehrung auf den Schriftbändern in den Bildmedaillons der Dachschrägen): Die Inschriften der Langseiten sind firnis-positiv, die umlaufende Inschrift der Giebelseite mit Servatius ist metall-positiv (= firnis-negativ); s. KROOS, Schrein des heiligen Servatius (wie Anhang Nr. 4) Abb. 45 f.87–92 (Langseiten) und Abb. 111 (Giebelseite mit Servatius). Hadelinus-Schrein in Visé: Die Langtituli auf den Langseiten sind firnis-positiv, die umlaufenden Inschriften beider Giebelseiten sind metall-positiv (= firnis-negativ), letztere haben einen gravierten Kontur; zwar sind die Giebelseiten (um 1040–1050) über ein Jahrhundert älter als die Langseiten (1165–1170 und 1180, mit Restaurierungen des 14. Jahrhunderts; Datierung nach DIDIER/LEMEUNIER, s. unten), doch fällt dies für die (ästhetische) Bewertung der Kontrast-Umkehrung kaum ins Gewicht, da die Langseiten ja im Hinblick auf die Giebelseiten angefertigt wurden (und dies übrigens ungefähr zur gleichen Zeit und in der gleichen Region wie der Servatius-Schrein, bei dem eine ganz ähnliche Art der Kontrast-Umkehrung festzustellen ist); s. Rhein und Maas 1 (wie Anhang Nr. 1) G 4 (Dietrich KÖTZSCHE) mit Farbtafel vor S. 229 und Robert DIDIER/Albert LEMEUNIER, La châsse de saint Hadelin de Celles-Visé. In: Trésors d'art religieux au pays de Visé et saint Hadelin. Visé 1988. 91–200. Passim, zur Datierung s. besonders 173–84, mit zwölf Farbtafeln nach S. 110 und zahlreichen weiteren Abbildungen. Anno-Schrein in Siegburg: Die Ornamente (kufische Schrift) auf der inneren schmalen Schräge der Kassetten-Rahmen des Daches sind auf der Mauritius-Seite firnis-positiv, auf der Maternus-Seite metall-positiv (= firnis-negativ); s. die Abbildungen in Monumenta Annonis (wie Anhang Nr. 6) 188.200 (Mauritius-Seite) 189.196.201 und Farbtafel 18 f. (Maternus-Seite), besonders deutlich ist die Kontrast-Umkehrung zu erkennen auf den beiden einander gegenübergestellten farbigen Abbildungen bei Albert LEMEUNIER, Les vernis bruns de la châsse de saint Annon: Identification de deux membra disjecta. Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art 66 (1997) 3–17, Abb. 3f.; zur Sache s. ebd. 6 f.

Grund oder umgekehrt eine goldene Schrift (metall-positiv) auf blauem Grund ebenso schön anzusehen wie gut zu lesen. Die Verwendung einer für Inschriften weniger gebräuchlichen Farbe, etwa Rot, kann hingegen ein Hinweis darauf sein, daß die Wahl semiotisch motiviert ist.

Beispiel:

– Emailplatte in New York[123]: Pfingstbild (Grubenschmelz). Die Herabkunft des Heiligen Geistes ist durch feurige Strahlen dargestellt, die email-positiv in Rot und Weiß ausgeführt sind; eine Beischrift[124] bezeichnet sie als *SP(IRITV)S//D(OMI)NI.* – Der Titulus ist email-positiv in Rot ausgeführt: Offenkundig ist diese Farbgebung als Verweis auf die Feuerstrahlen zu verstehen.

III. SCHLUSSBEMERKUNGEN

Es versteht sich von selbst, daß im Rahmen dieses Beitrags dessen Gegenstandsbereich, nämlich die Inschriften der rhein-maasländischen Goldschmiedearbeiten des 12. und 13. Jahrhunderts, nicht vollständig erfaßt und im Hinblick auf die behandelten Fragen untersucht werden kann; trotzdem soll dieser Sachverhalt auch am Schluß noch einmal ausdrücklich erwähnt werden (gleich eingangs bezeichnet der Titel die vorgelegte Arbeit schon als einen „Versuch"). Wenn also exemplarische Befunde die Basis der Untersuchung bilden, können deren Ergebnisse von vornherein nicht vollständig sein; weitergehende Folgerungen haben erst recht nur bedingte Gültigkeit. Besonders das schriftgeschichtliche Modell, das zur Erklärung bestimmter paläographischer Befunde in Abschnitt I.C.2 vorgestellt wird, müßte weiter geprüft werden; es wird sich zeigen, ob es Versuchen der Falsifikation standhält und ob seine Tauglichkeit auf den hier untersuchten Bereich, also die Epigraphik der rhein-maasländischen Goldschmiedekunst, beschränkt ist (eine ähnliche Untersuchung über Inschriften, die in Stein ausgeführt sind, könnte zum Beispiel durchaus andere Ergebnisse bringen). Was die Vorschläge zur Terminologie betrifft, die besonders in den Abschnitten I.A und I.C.2.b unterbreitet werden, so wird der Gebrauch erweisen, ob sie sich bewähren.

Für alle epigraphischen Phänomene, die in Teil I und II behandelt werden, gilt jedenfalls, daß ihre Verbreitung in Raum und Zeit sowie ihr Vorkommen auf Trägern verschiedener Art in größerem Umfang zu erfassen bleibt und dabei genauer zu beschreiben ist. Es dürfte deutlich geworden sein, daß eine angemessene Interpretation der paläographischen Befunde nur dann möglich ist, wenn auch die verwendeten Materialien und die eingesetzten Techniken berücksichtigt werden, und zwar unter sehr verschiedenen Aspekten: Zu beachten sind technische Möglichkeiten, ästhetische Wirkungen und semantische Implikationen. Zudem muß stets der Verlauf der allgemeinen Schriftgeschichte im Blick behalten werden, vor allem die Entwicklung der Auszeichnungsschriften im Buchwesen.

---

[123] New York, Metropolitan Museum of Art. Maasland, ca. 1150–1160; s. STRATFORD, Enamels 2 (wie Anhang Nr. 7) 58–67, Nr. 3, hier besonders 61, Nr. 3 (G), mit Abb. VII (Ausschnitt, farbig) und 16.

[124] Durch Platzmangel bedingt, ist der Titulus recht ungewöhnlich disponiert, er steht nämlich in Zäsur links und rechts vom Kopf des heiligen Petrus, der die Mitte des Bildes einnimmt.

Anhang: Katalog der abgebildeten Objekte

Die in Abbildungen herangezogenen Stücke haben für die Argumentation besondere Bedeutung; sie sind hier eigens aufgeführt, um die Übersicht zu erleichtern und um den Anmerkungsapparat zu entlasten. Der Katalog ist nach Objekten geordnet: Erst sind in alphabetischer Folge die Goldschmiedearbeiten verzeichnet, am Schluß steht die Handschrift aus Rein. Die Bibliographie beschränkt sich auf die Angabe ausgewählter, meist neuerer Literatur, wobei aber die leicht zugänglichen Kataloge der wichtigeren Ausstellungen stets berücksichtigt werden.

1. Buchdeckel (Vorderdeckel) eines Evangelistars

Maasland, 3. Viertel 12. Jahrhundert

Düsseldorf, Hauptstaatsarchiv (zugehörig zu Hs. G XI 1; aus der ehemaligen Abteikirche St. Trudo in Sint-Truiden)

Zum Buchdeckel: Frauke STEENBOCK, Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik. Berlin 1965. Nr. 101 mit Abb. 140. – Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. Eine Ausstellung des Schnütgen-Museums der Stadt Köln und der belgischen Ministerien für französische und niederländische Kultur ... 1972 ... Hg. vom Schnütgen-Museum der Stadt Köln/Anton LEGNER. Köln 1972. [zitiert als: Rhein und Maas 1] Nr. G 18 (Dietrich KÖTZSCHE). – Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik (in Köln [Bd. 2]). Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle. Hg. Anton LEGNER. Bd. 1–3. Köln 1985. 1 Nr. C 21 (Anton VON EUW).

Zur Buchausstattung (Miniaturen und Initialen): Rhein und Maas 1 (wie oben) Nr. J 22 (Jacques STIENNON). – Marie-Rose LAPIÈRE, La Lettre ornée dans les manuscrits mosans d'origine bénédictine (XIe-XIIe siècles) (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège 229). Paris-Liège 1981. 234–36.396 Nr. 95. – Ornamenta ecclesiae (wie oben) 1, im bereits zitierten Artikel.

Zum Inhalt der Handschrift: Archive des nichtstaatlichen Bereichs. Handschriften. Bearb. von Friedrich Wilhelm OEDIGER (Das Hauptstaatsarchiv Düsseldorf und seine Bestände 5). Siegburg 1972. 279–81, Nr. G XI 1: Nach diesen Angaben handelt es sich um ein Evangelistar (mit dem Rest eines Kollektars), nicht um ein „Evangeliar" (STEENBOCK[125], STIENNON) oder um ein Lektionar (LAPIÈRE: „lectionnaire"; VON EUW: „Evangelienperikopen und Lesungen").

Abb. 65: Gesamtaufnahme, Vorderdeckel.

2. Buchdeckel (Vorderdeckel) eines Chartulars (sogenannter „Liber aureus" von Prüm)

Trier oder Prüm, um 1101–1106

Trier, Stadtbibliothek (zugehörig zu Cod. 1709; aus der ehemaligen Abtei St. Salvator in Prüm)

STEENBOCK, Prachteinband (wie Anhang Nr. 1) Nr. 80 mit Abb. 109 (Abb. 108 zeigt den Rückdeckel). – Rhein und Maas 1 (wie Anhang Nr. 1) Nr. H 2 (Dietrich KÖTZSCHE). – Schatzkunst Trier. Hg. Bischöfliches Generalvikariat Trier (Treveris sacra 3). Trier 1984. Nr. 70 (Franz RONIG). – Das Reich der Salier. 1024–1125. Katalog zur Ausstellung des Landes Rheinland-Pfalz, veranstaltet vom Römisch-Germanischen Zentralmuseum Mainz, Forschungsinstitut für Vor- und Frühgeschichte, in Verbindung mit dem Dom- und Diözesanmuseum Mainz. Sigmaringen 1992. 376f. (Mechthild SCHULZE-DÖRRLAMM). – Christine SAUER, Fundatio und Memoria. Stifter und Klostergründer im Bild. 1100 bis 1350 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 109). Göttingen 1993. 215–45 (s. ferner die Stellenangaben ebd. 402 im Register s. v. ‚Trier/Stadtbibliothek/Ms. 1709'). – DIES., Der Einband des liber aureus. In:

[125] Als „Evangeliar" bezeichnet STEENBOCK das Buch jedenfalls im Text des Katalog-Artikels und im „Verzeichnis der in die Einbände eingeschlossenen Handschriften" (ebd. 233), in der Überschrift des Katalog-Artikels nennt sie es hingegen „Lectionarium evangeliorum" (so wird die Handschrift auch in der Überschrift bei OEDIGER bezeichnet).

Das „Goldene Buch" von Prüm (Liber aureus Prumiensis). Faksimile, Übersetzung der Urkunden, Einband. Im Auftrag des Geschichtsvereins Prümer Land hg. von Reiner NOLDEN. Prüm 1997. 394–406.

Der Rückdeckel entspricht in Material und Gestaltung dem Vorderdeckel.

Abb. 66: Gesamtaufnahme, Vorderdeckel.

3. Kreuz mit Reliquien-Depositum

Aachen, um 1230–1240

Burtscheid (Stadt Aachen), Katholische Pfarrkirche St. Johann Baptist (ehemalige Abteikirche)

Die Zeit der Staufer. Geschichte-Kunst-Kultur. Katalog der Ausstellung Stuttgart 1977. Bd. 1: Katalog. Hrsg. von Reiner HAUSSHERR. Bd. 2: Abbildungen. Hg. von Christian VÄTERLEIN unter Mitarbeit von Ursula SCHNEIDER und Hans KLAIBER. Stuttgart 1977. [zitiert nach Nr. (Bd. 1) und Abb. (Bd. 2), ohne den jeweiligen Band eigens zu bezeichnen.] Nr. 569 (Dietrich KÖTZSCHE) mit Abb. 373 f. – Die Inschriften der Stadt Aachen. Gesammelt und bearbeitet von Helga GIERSIEPEN. Geleitwort von Raymund KOTTJE (Die Deutschen Inschriften. Hg. von den Akademien der Wissenschaften ... 32). Wiesbaden 1993. [zitiert als: DI 32 (= Aachen, Stadt)(GIERSIEPEN)] Nr. 7.

Abb. 67–68. – Abb. 67: Gesamtaufnahme, Prachtseite; Abb. 68: Gesamtaufnahme, Bildseite.

4. Schrein der heiligen Drei Könige

Köln, um (oder nach) 1181 – um 1230 (KÖTZSCHE und LAUER) / ab (oder nach) 1198 – um 1220 oder später (KROOS)

Köln, Hohe Domkirche

Rhein und Maas 1 (wie Anhang Nr. 1) Nr. K 1 (Dietrich KÖTZSCHE). – Dietrich KÖTZSCHE, Zum Stand der Forschung der Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts im Rhein-Maas-Gebiet. In: Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. [Bd.] 2: Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs. Hg. Anton LEGNER. Köln 1973. 191–236, hier 226–28. – Ornamenta ecclesiae (wie Anhang Nr. 1) 2 Nr. E 18 (Rolf LAUER). – Renate KROOS, Zur Datierung des Dreikönigenschreins: Kunstchronik 38 (1985) 290.295–98, passim. – Renate KROOS, Der Schrein des heiligen Servatius in Maastricht und die vier zugehörigen Reliquiare in Brüssel (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 8). München 1985. 134–39. – Lexikon des Mittelalters. Bd. 1–6/7–9. München – Zürich 1980–1993/München 1995–1998 [zitiert als LexMA] 3,1389 f. s. v. ‚Dreikönigenschrein' (R. LAUER).

Abb. 69: Ausschnitt, rechte Langseite (David-Seite) unten: Prophet Jonas.

5. Schrein des heiligen Karl

Aachen, ab oder nach 1182–1215 oder etwas später (KROOS 1994) / Metallverkleidung großenteils vielleicht 1210–1220 (s. die Bemerkung zur Datierung weiter unten)

Aachen, Dom (ehemalige Stiftskirche St. Marien)

KÖTZSCHE, Stand der Forschung (wie Anhang Nr. 4) 198.213. – Dietrich KÖTZSCHE (im Auftrag des Domkapitels zu Aachen), Der Holzschrein des Karlsschreines in Aachen. Kunstchronik 38 (1985) 41 f. – KROOS, Schrein des heiligen Servatius (wie Anhang Nr. 4) 120–24. – Renate KROOS, Zum Aachener Karlsschrein. „Abbild staufischen Kaisertums" oder „fundatores ac dotatores"? In: Karl der Große als vielberufener Vorfahr. Sein Bild in der Kunst der Fürsten, Kirchen und Städte. Hg. Lieselotte E. SAURMA-JELTSCH (Schriften des Historischen Museums 19). Sigmaringen 1994. 49–61, zur stilistischen Einordnung und Datierung s. 49–57, besonders 53–57. – Die Inschriften des Aachener Doms. Gesammelt und bearbeitet von Helga GIERSIEPEN. Geleitwort von Raymund KOTTJE (Die Deutschen Inschriften. Hg. von den Akademien der Wissenschaften ... 31). Wiesbaden 1992. [zitiert als: DI 31 (= Aachen, Dom) (GIERSIEPEN)] Nr. 34.

Zur Datierung: Friedrich I. wohnte zwar 1165 der Heiligsprechung Karls d.Gr. bei, doch bieten die Quellen (seien es nun schriftliche oder ikonographische Zeugnisse) keinen Hinweis darauf, daß er, was den später entstandenen Schrein betrifft, Einfluß auf dessen Gestaltung genommen oder Unterstützung zu dessen Herstellung gewährt hätte; demnach ist

die Lebenszeit Friedrichs I. († 1190) für die Datierung des Karls-Schreins ohne Bedeutung. Hingegen sind unter anderem folgende Sachverhalte und Beobachtungen zu berücksichtigen: (a) Der innere Holzkasten ist aus dem Holz einer Eiche gefertigt, die „um 1182 n. Chr. oder wenig später" gefällt wurde[126]. (b) Die Reliquien sind 1215 bei Gelegenheit des Aufenthaltes Friedrichs II. und unter dessen Mitwirkung in den Schrein übertragen worden, aber diese Translation setzt keineswegs voraus, daß der Schrein damals vollendet war[127]. (c) Einige der Reliefs auf den Dachschrägen scheinen „mindestens ebenso modern" (KROOS) zu sein wie die Reliefs auf der Dachschräge der Karls-Seite des Marien-Schreins (um 1220–1238) in Aachen[128]. (d) Auf den Langseiten sind bekanntlich 16 Herrscher dargestellt, die durch Beischriften namentlich bezeichnet werden[129], darunter Otto IV. mit dem Titel *Romanorum imperator* (Königskrönung 1198 in Aachen, Kaiserkrönung 1209 in Rom) und Friedrich II. mit dem Titel *rex Romanorum et Sicilie* (Krönungen zum König des Römischen Reichs 1212 in Mainz und 1215 in Aachen, Kaiserkrönung 1220 in Rom); wichtig ist in diesem Zusammenhang, daß die 16 Figuren von Königen und Kaisern stilistisch keine bedeutenden Unterschiede aufweisen und daß entsprechend die 15 erhaltenen Beischriften (eine ist verloren) paläographisch übereinstimmen, also demselben Schrift-Typ[130] angehören. – Angesichts dieser Feststellungen soll die Vermutung geäußert werden, daß zumindest ein wesentlicher Teil der Metallverkleidung erst in der Zeit zwischen den Kaiserkrönungen Ottos IV. und Friedrichs II. hergestellt worden ist, also in dem Jahrzehnt von 1210 bis 1220; der Holzkasten (und damit die Grundgestalt des Schreins) ist dagegen sicher früher entstanden.

Abb. 70–71. – Abb. 70: Ausschnitt, linke Langseite (Ludwig-Seite): Kaiser Heinrich III.; Abb. 71: Gesamtaufnahme, rückwärtiger Giebel (Schmalseite mit Maria).

6. Schrein des heiligen Mauritius und und des heiligen Innocentius

Köln (?), um 1183 – um 1220 (BAYER)
Siegburg, Katholische Pfarrkirche St. Servatius (aus der Abteikirche St. Michael in Siegburg)

Günter ZEHNDER, Der Schatz der Pfarrkirche St. Servatius in Siegburg. In: Heimatbuch der Stadt Siegburg 2, hg. von der Stadt Siegburg durch Hermann Josef ROGGENDORF. Siegburg ^{2}1985 (1. Aufl. 1967) 383–471, hier 400–07 Nr. 2. – KÖTZSCHE, Stand der Forschung (wie Anhang Nr. 4) 221. – Monumenta Annonis. Köln und Siegburg. Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter. Eine Ausstellung des Schnütgen-Museums der Stadt Köln in der Cäcilienkirche vom 30. April bis zum 27. Juli 1975. Hg. Anton LEGNER; Redaktion: Anton VON EUW/Anton LEGNER/Joachim M. PLOTZEK. Köln 1975. 207 Nr. E 5 (Anton VON EUW). – Demnächst: Clemens M. M. BAYER, Die älteren Inschriften der Abtei Siegburg. 11. bis 13. Jahrhundert. Edition, Kommentar und begleitende Untersuchungen (Arbeitstitel), und DERS. in DI Siegburg.

Die Wandfelder zwischen den Säulen und die Kassettenfelder auf den Dachschrägen sind heute leer; ursprünglich befanden sich dort figürliche, wohl in Silber getriebene Darstellungen, die aber nach der Aufhebung der Abtei 1803 (Säkularisation) verloren gingen.

Abb. 72–78 (NB.: Die Angaben „links" und „rechts" für die Langseiten verstehen sich aus der Sicht des Betrachters der Giebelseite mit Mauritius und Innocentius). – Abb. 72: Gesamtansicht übereck (Schmalseite ehemals mit Mauritius und Innocentius); Abb. 73: Ausschnitt, rückwärtiger Giebel (Schmalseite ehemals mit Maria); Abb. 74: Ausschnitt, rechte Langseite: Architrav; Abb. 75: Ausschnitt, linke Langseite: Architrav; Abb. 76: Ausschnitt, linke Langseite: Inschrift auf dem Stylobat; Abb. 77: Ausschnitt, linke Langseite: Inschrift auf dem Stylobat; Abb. 78: Ausschnitt, linke Langseite: Stylobat.

7. Schrein des heiligen Servatius

Maastricht, nach 1160 – gegen 1190 (KROOS)
Maastricht, Basiliek Sint Servatius

---

[126] S. KÖTZSCHE, Holzschrein (wie Anhang Nr. 5) 41.

[127] S. etwa KROOS, Schrein des heiligen Servatius (wie Anhang Nr. 4) 52.121f., und DIES., Karlsschrein (wie Anhang Nr. 5) 56.

[128] S. KROOS, Karlsschrein (wie Anhang Nr. 5) 56.

[129] S. DI 31 (= Aachen, Dom [wie Anhang Nr. 5, oben]) Nr. 34 M-AA (GIERSIEPEN).

[130] S. oben Teil I. C.2.b, S. 112f., unter ‚Schrift-Typen'.

Rhein und Maas 1 (wie Anhang Nr. 1) Nr. G 8 (Dietrich KÖTZSCHE). – KÖTZSCHE, Stand der Forschung (wie Anhang Nr. 4) 198. – KROOS, Schrein des heiligen Servatius (wie Anhang Nr. 4), passim; zur stilistischen Einordnung 93–139, vor allem 104–20 (Zusammenfassungen 120 und 139); zur Deposition der Reliquien im Schrein (zwischen 1196 und 1200) 52. – Neil STRATFORD, Catalogue of Medieval Enamels in the British Museum. Volume II: Northern Romanesque Enamel. London 1993. 95.

Abb. 79–81. – Abb. 79: Gesamtansicht übereck (Schmalseite mit Servatius); Abb. 80: Ausschnitt, linke Dachschräge (Petrus-Seite): Medaillon mit einer Gruppe von Seligen; Abb. 81: Ausschnitt, rechte Dachschräge (Paulus-Seite): Medaillon mit einer Gruppe von Verdammten.

8. Staurothek

Trier, um 1230–1240 (KROOS) oder später, vielleicht um 1250 (s. die Bemerkung zur Datierung weiter unten)
Mettlach, Katholische Pfarrkirche St. Lutwinus (aus der zerstörten Abteikirche St. Peter in Mettlach)

Zeit der Staufer (wie Anhang Nr. 3) Nr. 565 (Dietrich KÖTZSCHE) mit Abb. 367 f. – Schatzkunst Trier (wie Anhang Nr. 2) Nr. 74 (Franz RONIG). – Ornamenta ecclesiae (wie Anhang Nr. 1) 3 Nr. H 42 (Ulrich HENZE). – KROOS, Datierung des Dreikönigenschreins (wie Anhang Nr. 4) 298. – Ulrich HENZE, Die Trierer Kreuztafeln des frühen 13. Jahrhunderts. In: Schatzkunst Trier. Forschungen und Ergebnisse. Hg. Franz J. RONIG, Redaktion: Hans-Walter STORK (Treveris sacra 4). Trier 1991. 101–15, passim. – SAUER, Fundatio und Memoria (wie Anhang Nr. 2) 306–11; s. ferner ebd. 311–26.

Zur Datierung: Die Staurothek in Mettlach ist bekanntlich mit derjenigen in Trier, St. Matthias (s. Anhang Nr. 9), eng verwandt (dies übrigens mehr im Hinblick auf Morphologie, Disposition, Motivik und Ikonographie als im Hinblick auf den Stil), so daß die beiden Stücke von der Forschung chronlogisch stets nah aneinandergerückt werden. Deshalb ist die Datierung des Trierer Reliquiars in die Mitte des 13. Jahrhunderts, wie sie BECKER neuerdings vorschlägt (s. unten Nr. 9), selbstverständlich auch für das Mettlacher Reliquiar von Bedeutung.

Abb. 82–86. – Abb. 82: Vorderseite (geöffnet): Mitteltafel; Abb. 83: Vorderseite (geöffnet): die beiden Flügel; Abb. 84: Rückseite: Mitteltafel; Abb. 85: Ausschnitt, Vorderseite (geöffnet): Emailplatten vom oberen Teil der Mitteltafel; Abb. 86: Ausschnitt, Vorderseite (geöffnet): Titulus vom rechten Flügel.

9. Staurothek

Trier, um 1250 (BECKER; s. die Bemerkung zur Datierung weiter unten)
Trier, Abteikirche St. Matthias

Rhein und Maas 1 (wie Anhang Nr. 1) Nr. M 2 (Anton VON EUW). – Zeit der Staufer (wie Anhang Nr. 3) Nr. 566 (Dietrich KÖTZSCHE) mit Abb. 369. – Schatzkunst Trier (wie Anhang Nr. 2) Nr. 73 (Franz RONIG). – Ornamenta ecclesiae (wie Anhang Nr. 1) 3 Nr. H 41 (Ulrich HENZE). – KROOS, Datierung des Dreikönigenschreins (wie Anhang Nr. 4) 298. – HENZE, Trierer Kreuztafeln (wie Anhang Nr. 8), passim. – SAUER, Fundatio und Memoria (wie Anhang Nr. 2) 299–306; s. ferner ebd. 311–26. – Petrus BECKER, Überlegungen zur Geschichte und zur Deutung des Kreuzreliquiars von St. Matthias: Kurtrierisches Jahrbuch 35 (1995) 89–98 mit Farbtafeln I–III (S. 11–13). Zur Datierung s. 89–94, besonders 90.93.

Zur Datierung: BECKER (wie oben) glaubt, den auf der Rückseite der Staurothek unten rechts dargestellten *Isenbardus Prior* in die Reihe der Prioren von St. Matthias einordnen zu können. Zwar ist ein Prior dieses Namens in der sonstigen Überlieferung des Klosters nicht bezeugt, doch hält BECKER ihn aufgrund verschiedener Beobachtungen und Vermutungen für den Nachfolger des 1246 (oder 1243) verstorbenen Priors Otto. Nach Ottos Tod ist erst für 1263–1266 mit Engelbert wieder ein Prior in den Quellen zu belegen. – Die bisher späteste Datierung aus kunsthistorischer Sicht ist von Renate KROOS (wie oben) vorgebracht worden, die mit Blick auf den einschlägigen Artikel im Katalog ‚Ornamenta ecclesiae' (s. oben) forderte, die Datierung „um 1220" sei „in Richtung 1230/40 zu korrigieren". KROOS hält unter stilgeschichtlichem Aspekt und aus antiquarischen Gründen aber auch eine noch spätere Datierung in die Zeit um 1250 für plausibel (mündliche Mitteilung).

Zur materiellen Beschaffenheit und zur Überlieferung der epigraphisch ausgeführten historischen Notiz auf der Vorderseite: Nach Otto VON FALKE/Heinrich FRAUBERGER, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der kunst-historischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902 [Textband/Tafelband]. Frankfurt am Main 1904. 90, und Dietrich KÖTZSCHE im Katalog ‚Zeit der Staufer' (s. oben) ist die Inschrift nielliert; sonst heißt es meist, sie sei emailliert. Eine Autopsie konnte leider nicht durchgeführt werden, doch bestätigen gute Abbildungen[131] allem Anschein nach die Auskunft von VON FALKE/FRAUBERGER und KÖTZSCHE. – Der linke Schriftstreifen war etwa von der Mitte an, beginnend mit den Hunderten der Jahreszahl (also ab *CCVII* ...), verloren und ist aufgrund nichtoriginaler Überlieferungen erneuert worden; s. VON FALKE/FRAUBERGER, Schmelzarbeiten (wie oben) 90, und vgl. ebd. Tf. 89 (Inschrift des linken Streifens bricht nach ... *DOMINI M* ab) mit der Abbildung bei SCHNITZLER, Schatzkammer II (wie Anm. 14) Tf. 11 (Inschrift restauriert); s. auch Ulrich HENZE, Die Kreuzreliquiare von Trier und Mettlach. Studien zur Beziehung zwischen Bild und Heiltum in der rheinischen Schatzkunst des frühen 13. Jahrhunderts. Dissertation Münster 1988. 10f.

Abb. 87–89. – Abb. 87: Ausschnitt, Vorderseite: Rahmen; Abb. 88: Ausschnitt, Vorderseite: Rahmen; Abb. 89: Ausschnitt, Rückseite: Maria.

10. Sammelhandschrift mit „Musterbuch" (sogenanntes ‚Reiner Musterbuch')

Rein, 1220–1230 (ROLAND); Alphabet fol. 1^{r} Nachtrag 13. Jahrhundert (UNTERKIRCHER)

Wien, Österreichische Nationalbibliothek (Codex Vindobonensis 507, das „Musterbuch" steht fol. 1–13; aus der Abtei Rein in der Steiermark)

Hermann Julius HERMANN, Die deutschen romanischen Handschriften (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich 8,2 = Neue Folge 2). Leipzig 1926. 352–62, Nr. 231, besonders 352–58. – Zeit der Staufer (wie Anhang Nr. 3) Nr. 746 (Renate KROOS) mit Abb. 538. – Reiner Musterbuch. Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Musterbuches aus Codex Vindobonensis 507 der Österreichischen Nationalbibliothek. Kommentar Franz UNTERKIRCHER (Codices selecti phototypice impressi, facsimile vol. 64/commentarium vol. 64*). Graz 1979. Zu Lokalisierung und Datierung der Handschrift s. 10f.45.48f.50, zur Datierung des nachgetragenen Musteralphabets fol. 1^{r} ebd. 32.35. – Buchmalerei der Zisterzienser. Kulturelle Schätze aus sechs Jahrhunderten. Katalog zur Ausstellung „Libri Cistercienses" im Ordensmuseum Abtei Kamp. Stuttgart 1998. 68–73 Nr. 8 (Martin ROLAND).

Zu Bestimmung und Bezeichnung der Handschrift: Es handelt sich nicht etwa um ein aus ursprünglich verschiedenen Teilen zusammengesetztes Buch, sondern um eine kodikologisch einheitliche Handschrift mit einer zusammengehörigen Auswahl von Bildern, Mustern und Texten. Mit Blick auf die Texte (unter anderem: Honorius Augustodunensis, Imago mundi; Wilhelm von Conches, Philosophia mundi; Hugo von St. Viktor, Didascalicon) ist festzustellen, daß die Handschrift nicht für den Werkstattbetrieb hergestellt worden ist; vielmehr eignet ihr insgesamt eher „der Charakter eines recht gepflegten, fast luxuriösen Lehrbuchs" (KROOS)[132].

Abb. 90–91. – Abb. 90: fol. 1^{r}: Musteralphabet; Abb. 91: fol. 4^{r}: Beginn zweier Musteralphabete.

---

[131] S. vor allem die Farbaufnahmen in Ornamenta ecclesiae (wie Anhang Nr. 1) 3,124 (Ausschnitte) in Verbindung mit ebd. 129 (Gesamtaufnahme) zu Nr. H 41.

[132] Vgl. UNTERKIRCHER, Kommentar (wie oben) 50: „Für die Klosterbibliothek des Stiftes Rein bedeutete das Buch eine umfassende Bildungsquelle. Denn es enthält eine Sammlung von Werken, die in das Studium der Philosophie, der Naturwissenschaften und der Theologie einführen. Außerdem enthielt diese theoretische Enzyklopädie auch noch Hilfsmittel für die Praxis des Schreibens und Illustrierens." S. ferner oben in I.B.Exkurs, S. 101 mit Anm. 31f.

Guglielmo Cavallo

Scritture librarie e scritture epigrafiche fra l'Italia e Bisanzio nell'alto medioevo

Nello studio dei rapporti tra scritture epigrafiche e scritture librarie si deve sempre tener presente che si tratta di scritture eseguite su materiali diversi, mediante tecniche diverse, e destinate ad assolvere funzioni diverse. Il confronto, perciò, è costretto a limitarsi soprattutto agli aspetti visuali della scrittura (tipologia delle lettere nel loro complesso o di singole lettere, nessi o legature, spessore dei tratti o solchi, elementi decorativi secondari, talora maniere di strutturazione delle righe e di impaginazione del testo), giacché in questi aspetti visuali è possibile cogliere analogie o coincidenze, mentre il discorso su materiali, tecniche e funzioni può servire solo a sottolineare le differenze. Tenendo conto di questi problemi di metodo – qui ridotti a linee essenziali e forse semplicistiche – si possono valutare più correttamente i fenomeni.

Rapporti tra scritture epigrafiche e scritture librarie sono intercorsi nel mondo greco-romano fin da epoca molto antica. Si può ricordare qualche testimonianza. Per l'ambito latino, basti richiamare i cosiddetti ‚documenti legali', vale a dire le iscrizioni, incise su *tabulae* bronzee, di trattati, senatoconsulti, costituzioni imperiali, editti, decreti. A partire dall'età sillana queste *tabulae* nel loro aspetto più caratteristico si presentano nella specie di grandi rotoli, quasi libri, di bronzo, tanto che Jean Mallon ha parlato di „image, coulée dans le bronze, d'un de ces *volumina* qui composaient les bibliothèques de l'Empire romain et dont il ne nous est parvenu ... que d'infimes et rarissimes débris". Di qui l'ipotesi, avanzata dallo stesso Mallon, che „la fabrication des affiches de bronze aurait incombé aux autorités locales, le texte à afficher étant envoié de Rome sous une forme plus portative", in pratica „sous la forme matérielle d'un rouleau de papyrus"[1]. Questa trasposizione di un rotolo librario su bronzo si può ricostruire, ad esempio, sul fondamento delle *tabulae* – ritrovate ad Osuna in Spagna e riferibili ad età flavia – della *Lex Coloniae Genetivae Iuliae*, la quale risaliva ad epoca cesariana, ma che fu pubblicata più tardi (fig. 92). La legge occupa una sequenza di nove tavole bronzee connesse tra loro con un sistema di listelli, anche questi di bronzo. L'impaginato in colonne e spazi intercolonnari che si susseguono con regolarità assoluta, la scrittura accurata assai più affine a tipi di capitale libraria come quella del carme *De bello Actiaco* (P. Herc. 831) piuttosto che alle forme solenni delle iscrizioni monumentali, le iniziali distintive per modulo e posizione all'inizio dei paragrafi fanno di queste tavole-bande bronzee un vero e proprio ‚libro affisso'.

Un fenomeno in qualche modo analogo a quello che si verifica per la capitale latina, in ambito greco antico sembra costituito da certa scrittura epigrafica attestata soprattutto nei secoli II e III, anche in iscrizioni cristiane. Si possono citare quali esempi un'iscrizione celebrativa da Atene riferibile al II secolo d. C.[2] (fig. 93) e un'epigrafe funeraria cristiana su una lastra marmorea rinvenuta a Roma nella catacomba di Priscilla[3] (fig. 94), da assegnare, proprio sul

---

[1] J. Mallon, *De l'écriture. Recueil d'études publiées de 1937 à 1981,* Paris 1982, p. 53.

[2] Mi limito a rimandare a O. Kern, *Inscriptiones Graecae*, Bonnae 1913, tav. 48.

[3] ICUR IX 26144. Si vedano anche C. Wessel, *Inscriptiones Graecae christianaes veteres Occidentis*, Bari 1989, nr. 631; A. Felle, *Loci scritturistici nella produzione epigrafica romana*, in „Vetera Christianorum", 32 (1995), pp. 61–89: 64–66.

fondamento delle forme grafiche ad una data difficilmente più tarda dell'inizio del IV secolo. Si tratta di una scrittura caratterizzata dal forte arrotondamento dei tratti curvilinei, dalle scanalature sottili, da forme di origine corsiva come quelle di *my* e *xi*, sicché si deve ritenere vi sia stata una stretta connessione grafica tra uso lapidario e uso librario, ove si consideri la cosiddetta ‚maiuscola rotonda' adoperata in coevi *volumina* librari di qualità alta, come – per ricordare l'esemplare forse più noto – l' ‚Omero di Hawara' del tardo II secolo d.C.[4] (fig. 95).

In altri casi, sia latini sia greci, è ancor più difficile dire se sia stata la scrittura libraria a ispirare tipologie epigrafiche o viceversa. Si pensi ad esempi di capitale latina parietale eseguita a pennello, o libraria eseguita con calamo a punta morbida, o si pensi, ancora, a certe scritture greche fortemente apicate che fin da età ellenistica si incontrano sia nelle epigrafi sia nei rotoli librari.

Questo richiamo al mondo greco-romano non è casuale. Esso serve ad introdurre il discorso su un'area culturale, quella gravitante tra l'Italia e Bisanzio, che nell'alto medioevo ebbe per certi territori e per certi aspetti una storia comune, e nella quale da una parte si fece sentire più che altrove il peso della tradizione antica, e d'altra parte proprio per questo più evidenti si rivelano momenti di trasformazione e di frattura con il passato.

Ma prima di entrare nel vivo delle questioni è corretto rilevare per il medioevo, tutto il medioevo occidentale e orientale, una difficoltà di fondo che limita qualsiasi indagine del genere: la mancanza sia di un *corpus* delle iscrizioni medievali d'Italia, sia di un *corpus* delle iscrizioni bizantine, pur se qualche aiuto può venire da ampie raccolte di materiali e da contributi sparsi. Nonostante questa difficoltà, un'indagine per campionature ha permesso di delineare e proporre un certo quadro.

Come primo terreno di indagine si è scelta Roma tra i secoli VII–IX. La città a quest' epoca fu sede di un ducato bizantino, di una colonia ora più ora meno numerosa di immigrati greco-orientali, di un succedersi piuttosto lungo di papi di stirpe greca, sicché una produzione di iscrizioni greche venne sempre ad affiancare quella di iscrizioni latine. Ovviamente non dovette mancare in quello stesso periodo nell'Urbe una circolazione di libri greci o importati da Costantinopoli e da territori eccentrici di cultura greca, o prodotti localmente, pur se si possono immaginare o individuare soltanto su basi più o meno plausibili ma pur sempre ipotetiche.

Per Roma il discorso deve iniziare da Santa Maria Antiqua, che costituisce un vero e proprio ‚archivio' di iscrizioni distribuite nell'arco di più secoli[5]. Qui se ne può presentare non più che una significativa selezione. E' d'obbligo considerare, innanzi tutto, le iscrizioni greche dell'epoca di Giovanni VII (papa dal 705 al 707), tra le quali spicca la grande scritta veterotestamentaria sull'arco trionfale dipinta in lettere bianche su fondo rosso scuro (fig. 96). Le lettere, inscrivibili in un modulo quadrato, mostrano studiato contrasto tra pieni e filetti, massima regolarità di tracciato, tratti di coronamento terminali alle estremità delle aste sia verticali sia oblique; *alpha*, *delta* e *lambda* sono sormonatate da un tratto decorativo; *theta* mostra linea mediana talora sporgente oltre le curve; *ypsilon* ha l'asta verticale corta; *omega* presenta curve divaricate alla base e linee interne coronate da un trattino decorativo in comune. Nonostante peculiarità sue proprie questa scrittura si dimostra di ispirazione libraria richiamando la maiuscola biblica nel modulo quadrato e nella forma della

[4] Basti il rinvio a E. G. Turner, *Greek Manuscripts of the Ancient World*, Second Edition Revised and Enlarged, ed. by P. J. Parsons, London 1987, nr. 13.

[5] Sulla paleografia delle iscrizioni greche di Santa Maria Antiqua si veda il mio lavoro *Le tipologie della cultura nel riflesso delle testimonianze scritte*, in *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'alto medioevo*, Spoleto 1988 (Settimane di studio del CISAM, XXXIV), pp. 467–516: 484–489 (con bibliografia), e tavv. XII–XVII.

più parte delle lettere, nel chiaroscuro pesante, ora verticale ora obliquo, nell'impaginazione rigorosa. L'impressione, perciò, è quella di trovarsi di fronte alla pagina monumentale di un manoscritto purpureo, vergato con inchiostro argenteo; e non vi è dubbio che il modello sia da cercare nella produzione libraria cristiana d'apparato, ove è testimoniato l'uso – sia in Oriente sia in Occidente – di pergamene tinte di porpora e scritte con inchiostri preziosi.

A quanto mostrano scritte dipinte coeve della grande iscrizione sull'arco trionfale in Santa Maria Antiqua – si possono ricordare almeno i *tituli* a fianco delle figure di santi nel presbiterio e nella cappella dei Santi Medici, o la scritta frammentaria di rotolo sulla facciata affrescata dell'oratorio dei Quaranta Martiri – quello di Giovanni VII si propone come un vero e proprio „programma di esposizione grafica"[6], realizzato in forme fortemente omogenee, ed ispirato ad analoghe riprese di tipologie librarie nelle iscrizioni monumentali a Costantinopoli e più latamente nel mondo greco-orientale. In epigrafi di chiese metropolitane come quelle dedicatorie a rilievo di S. Polieutto e dei Santi Sergio e Bacco, rispettivamente del 524/527 e del 535, o come quella musiva dell'abside di Santa Irene del 750 ca. (fig. 98), o ancora nell'epigrafe di una stele di confine del *xenodochion* di Pylai dell' 800 ca. ora al Museo Archeologico di Istanbul (fig. 97), già Cyril Mango notava un tipo di scrittura „clearly influenced by penmanship", richiamando esplicitamente le forme grafiche del cosiddetto Dioscoride di Vienna (Vindob. Med. gr. 1), vale a dire le tipologie della maiuscola biblica[7] (fig. 99). L'influenza di questa scrittura si può rilevare – oltre che nella forma delle lettere – sia, ancora una volta, nel contrasto fra tratti spessi e tratti sottili, evidente in special modo nella scritta dell'abside di Santa Irene, sia nell'uso di orpelli decorativi soprattutto alle estremità dei tratti orizzontali di *gamma*, *delta*, *epsilon*, *tau*, del tratto obliquo superiore di *kappa* e del corno destro di *ypsilon*. In particolare nella stele di Pylai si possono osservare le lettere *rho* ed *ypsilon* con asta discendente al disotto del rigo di base, caratteristica assai tipica della maiuscola biblica d'uso librario. Ritornando alle iscrizioni di Santa Maria Antiqua dell'epoca di Giovanni VII, nel linguaggio grafico di queste gli orpelli decorativi si dimostrano meno marcati, ma in ogni caso si tratta di una scrittura epigrafica di ispirazione libraria riecheggiante modelli analoghi greco-orientali, soprattutto costantinopolitani.

Ancora di ispirazione libraria sembrano in ambito greco sia in Occidente che in Oriente forme epigrafiche riferibili alla maiuscola ogivale diritta. Sempre per Roma si possono invocare le scritte dipinte della cosiddetta „seconda decorazione" della chiesa di S. Saba forse dell'VIII secolo, ma senza escludere il VII[8] (fig. 101), e l'epitafio di Teopempto ora a S. Giorgio in Velabro spezzato in frammenti non più componibili, da assegnare al secolo IX[9] (fig. 102). Si tratta di una scrittura evidentemente introdotta a Roma dall'Oriente, dove si trova attestata – ad esempio – nell'iscrizione a rilievo di Leone III e Artabasdos di Iznik (Nicea) del 727/740, o nell'epigrafe dedicatoria di una chiesa a S. Gabriele ad Alakilise, in

---

[6] Il concetto è formulato da A. Petrucci, *Potere, spazi urbani, scritture esposte: proposte ed esempi, in Culture et idéologie dans la génèse de l'état moderne*, Rome 1985, pp. 85–97: 86–90.

[7] C. Mango, *Byzantine Epigraphy (4th to 10th Centuries)*, in *Paleografia e codicologia greca*. Atti del II Colloquio internazionale, a cura di D. Harflinger e G. Prato, I, Alessandria 1991, pp. 235–249: 237, 239, 241, 244 (parole citate) e sg., tavv. 8, 9, 15, 16 (vol. II, pp. 124 sg. e 130 sg.).

[8] P. Styger, *Die Malereien in der Basilika des hl. Sabas auf dem kl. Aventinum in Rom*, in „Römische Quartalschrift", 28 (1914), pp. 60–78; Cavallo, *Le tipologie* cit. p. 489 sg. A favore del tardo secolo VIII (dopo il 787) si mostra D.H. Wright, *A Byzantine Painter Working in Rome just after 787*, in „Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers", 1 (1975), pp. 62–64.

[9] Si vedano il mio lavoro *Le tipologie* cit., p. 491; Mango, *Byzantine Epigraphy* cit., p. 243 e tav. 24 (vol. II, p. 139); A. Guillou, *Recueil des inscriptions grecques médiévales d'Italie*, Rome 1996, p. 129 sg. (nr. 118) e tavv. 116–117.

Licia, dell'812, o ancora nell'iscrizione, una tra le tante, di Michele III al Museo di Iznik, ancora da Nicea, dell'858[10] (fig. 100). Anche in questi casi si osserva l'uso di orpelli decorativi alle estremità di certi tratti delle lettere *gamma, delta, epsilon, kappa, tau, ypsilon*: un uso proprio della maiuscola ogivale diritta libraria nella sua ultima fase.

Nel mondo bizantino la continuità di diversi tipi (o meglio canoni) di maiuscola fino al secolo IX e talora anche oltre, pur se in concomitanza con la minuscola a partire dal suo diffondersi nelle pratiche librarie proprio intorno ai primi decenni di quel secolo, fece sì che le forme dell'epigrafia talora trovassero ispirazione nelle scritture più calligrafiche dei libri, o almeno seguissero un comune linguaggio. Altro discorso s'impone per le scritture latine, anche nella stessa Roma. Le iscrizioni latine dipinte ‚ufficiali' di VII e VIII secolo – tra cui quelle della stessa Santa Maria Antiqua – continuano in generale, pur se con scarti tecnici e a livelli diversi di stile e di esecuzione, la capitale latina epigrafica, né si rivelano riprese o precise influenze di derivazione libraria. Una situazione diversa, invece, mostrano le iscrizioni romane non ‚ufficiali' di VIII e IX secolo. Il rimando al lavoro di Nicolette Gray sulla paleografia delle iscrizioni altomedievali in Italia è qui d'obbligo[11], ma con un richiamo anche ai complementi e alle precisazioni di Paola Supino Martini che pone l'accento proprio su certe relazioni con le coeve forme librarie nella Roma di quell'epoca[12].

La questione concerne fondamentalmente quella che la Gray chiama „popular school"[13], espressione impegnativa giacché non di una vera scuola si tratta, peraltro con stili distinti assai macchinosamente al suo interno, ma di una serie di manifestazioni grafiche disomogenee che proprio a Roma si dimostrano caratterizzate dall'intrusione di forme librarie dell'onciale nella capitale epigrafica. Si possono invocare almeno alcuni casi di questo fenomeno. Forse al secolo VIII – ma senza escludere il IX – va riferito l'epitafio di Bonusa e Menna dalla chiesa di Sant'Agata dei Goti[14], con *D, E, G, h, q, u* di tipo onciale, e con una forma di *A* assai caratteristica, attestata anche in manoscritti italo-greci per *alpha*, e distinta da asta di destra ad andamento verticale, o quasi, e occhiello sollevato in alto (fig. 103). Per intrusioni di lettere onciali nelle pratiche epigrafiche romane vanno ancora ricordate, per il secolo VIII, un'iscrizione da Santa Maria in Cosmedin degli anni 772/795 con *D, E, G, M* (fig. 104); un frammento di epitafio del chiostro dei Santi Quattro Coronati con *D, E* e *q* (fig. 105); e per il IX le iscrizioni sulla vera da pozzo di San Giovanni a Porta Latina con *G, h, u*, e di San Marco con *D, E, G, M, u*; l'epitafio di Formusano con le medesime lettere di tipo onciale (fig. 106); l'iscrizione di Lupo Grigarius dell'epoca di Sergio II (844/847) (fig. 107); infine va ricordata un'epigrafe dall'area di Sant'Ippolito all'Isola Sacra, databile forse tra il 795 e l'816, e comunque difficilmente più tarda del primo secolo IX, con *D, E, M, u* onciali[15]. In epigrafi

---

[10] Mango, *Byzantine Epigraphy* cit., p. 245, tavv. 14, 17, 22 (vol. II, pp. 129, 132, 137).

[11] N. Gray, *The Paleography of Latin Inscriptions in the Eigth, Ninth and Tenth Centuries in Italy*, in „Papers of the British School at Rome", 16 (1948), pp. 38–167.

[12] P. Supino Martini, *La produzione libraria e quella epigrafica*, in P. Supino Martini – A. Petrucci, *Materiali ed ipotesi per una storia della cultura scritta nella Roma del IX secolo*, in „Scrittura e civiltà", 2 (1978), pp. 45–95: 77–91.

[13] Gray, *The Paleography* cit., pp. 78–86, 105–123.

[14] L'epigrafe è ora conservata ai Musei Vaticani (inv. nr. 33118). Si vedano C. Cecchelli, *La vita di Roma nel medioevo*, I, *Le arti minori e il costume*, Roma 1951–1952, p. 383, e S. Morison, *Politics and Script. Aspects of Authority and Freedom in the Development of Graeco-Latin Script from the Sixth Century B. C. to the Seventh Century A. D.*, Oxford 1972, p. 126 sg. e fig. 85. Riproduzione anche in A. Silvagni, *Monumenta Epigraphica Christiana saeculo XIII antiquiora quae in Italiae finibus adhuc exstant*, I, *Roma*, in Civitate Vaticana 1943, tavv. XXXVIII.4.

[15] A parte quest'ultima epigrafe dall'area di Sant'Ippolito – sulla quale si veda D. Mazzoleni, *I reperti epigrafici*, in *Ricerche nell'area di Sant'Ippolito all'Isola Sacra*, Roma 1983, p. 138 sg. (nr. 246) e tav. LXII – sulle altre iscrizioni si rinvia a Gray, *The Paleography* cit., rispett. pp. 54 (nr. 14), 85 (n.ri 56 e 58), 122 sg. (n.ri 116–117, quest'ultimo ai Musei Vaticani), 117 sg. (nr. 106, ora al Museo dell'Alto Medioevo a Roma), e a Supino Martini, *La produzione* cit., pp. 77–91.

particolarmente rozze, come ad esempio quella del chiostro dei Santi Quattro Coronati o l'epitafio di Formusano le lettere onciali alternano con le corrispondenti capitali, segno di assenza di qualsiasi educazione sistematica alla scrittura epigrafica.

Iscrizioni graffite, tracciate presso luoghi di culto, confermano la resistenza dell'onciale a Roma come scrittura usuale, e quindi nelle pratiche epigrafiche tra i secoli VII–IX, a quanto risulta dall'indagine su un buon numero di graffiti conservatisi nella chiesa inferiore di S. Clemente, nella cripta di Cornelio delle catacombe di S. Callisto, nel cimitero dei ss. Marcellino e Pietro; e lo stesso fenomeno si è potuto constatare non lontano da Roma, nella chiesa di Sant'Eusebio, presso Ronciglione, ove pure graffiti di quell'epoca sono conservati[16].

Fuori di Roma e del territorio extra-urbano qui ricordato, le intrusioni dell'onciale libraria nelle iscrizioni sono più rare. Nell'Italia altomedievale vi è soltanto un'altra area in cui il fenomeno è sufficientemente attestato, anche a livelli qualitativi di esecuzione grafica piuttosto alti: la zona a sud della stessa Roma fino al cuore della Longobardia minore. In un'epigrafe greco-latina da Terracina, incisa su una delle colonne del portico davanti alla cattedrale, s'incontrano nella parte latina *D*, *E*, *M*, *h*, *u* di tipo onciale. L'epigrafe rivela, datone il carattere ufficiale, fattura accurata, scalanature regolari, forcellature alle estremità dei tratti (nella scritta latina vi si menziona un Giorgio, *consul et dux* del ducato di Roma nel 663, mentre la parte greca contiene una formula di acclamazione imperiale)[17]. Più a sud, nella Longobardia minore, intrusioni di lettere dell'onciale libraria si possono osservare a Benevento negli epitafi dei principi longobardi Radelchi e Radelgario, rispettivamente dell'851 ca. e dell'854[18]. Nella prima, *E*, *M*, *u* dell'onciale alternano con le corrispondenti capitali (s'incontra, inoltre, una *m* di tipo minuscolo pur se raramente) (fig. 108); nella seconda epigrafe si ritrovano le forme di E e di M (di rado) onciali, cui viene ad aggiungersi la *q*. Oltre che in questa produzione epigrafica di livello alto, l'intrusione di onciali (o minuscole) è testimoniata anche in epigrafi non 'ufficiali' del IX secolo da Benevento come l'epitafio di Mauro con *q* e *u* (fig. 109); un frammento di carme sepolcrale con *E* e *u* (fig. 110); l'epigrafe di Ghidenardo – un tempo integra, ma andata quasi totalmente distrutta – con *E* ed una rara forma di *b* minuscola[19] (fig. 111). Infine va ricordata – sottolineandone il particolare interesse – l'iscrizione di Chisa (817–832 ca., per la menzione di Sicone di Benevento)[20], dove, insieme alla *M* onciale, tratteggi raddoppiati come quelli di *T*, del tratto di destra della *A*, e della traversa della *N* (fig. 112) si trovano largamente testimoniati in manoscritti latini più o meno coevi in beneventana (penso in particolare al Vat. lat. 3313 da Benevento)[21] (fig. 113).

Ottime riproduzioni dei n.ri Gray 14, 56, 106, 117 in Silvagni, *Monumenta* cit., I, tavv. XIV.5, XXXVII.6, XV.3, XXXVIII.3.

[16] C. Tedeschi, *L'onciale usuale a Roma e nell'area romana in alcune iscrizioni graffite*, in „Scittura e Civiltà", 16 (1992), pp. 313–330.

[17] Guillou, *Recueil* cit., pp. 130–132 (nr. 119) e tavv. 118–119.

[18] Gray, *The Paleography* cit., p. 217 (n.ri 120 e 121). Le epigrafi sono andate perdute; se ne veda una riproduzione in Silvagni, *Monumenta* cit., IV, *Beneventum*, in Civitate Vaticana 1943, tavv. III. 2 e II. 3.

[19] Su queste iscrizioni, conservate a Benevento, Museo del Sannio, Dipartimento di Medievalistica, inv. risp. n.ri 6830, 6778 e 6761, si veda E. Galasso, *La scrittura beneventana nelle epigrafi dell'alto medioevo*, in „Samnium", 50 (1977), pp. 151–162: 155 n. 13, 158 n. 23, 159 n. 29. Riproduzione di inv. n.ro 6830 in P. Rugo, *Le iscrizioni dei secoli VI–VII–VIII esistenti in Italia*, IV, *I ducati di Spoleto e Benevento*, Cittadella 1978, p. 58 (nr. 60).

[20] Conservata a Benevento, Museo del Sannio, Dipartimento di Medievalistica, inv. n.ro 6831. Si vedano Galasso, *La scrittura beneventana* cit., p. 154 n. 11, e F. De Rubeis, *La scrittura a S. Vincenzo al Volturno fra manoscritti ed epigrafi*, in *San Vincenzo al Volturno. Cultura, istituzioni, economia*, a cura di F. Marazzi, Montecassino 1996, pp. 21–40: 31. Una riproduzione in Rugo, *Le iscrizioni* cit., IV, p. 56 (nr. 56).

[21] E. A. Lowe, *Scriptura Beneventana. Facsimiles of South Italian and Dalmatian Manuscripts from the Sixth to the Fourteenth Century*, I, Oxford 1929, tav. XV.

A differenza che in ambito greco-bizantino, nel campo della scrittura latina libraria era già da tempo avvenuta la sostituzione della capitale con altre scritture, l'onciale, la semionciale, fino alle precaroline e alle caroline: tutte scritture minuscole, a parte l'onciale di complessa origine grafica. Questo faceva sì che alla scrittura epigrafica potevano venire non più che suggestioni non sistematiche, limitate a singole lettere che, soprattutto nelle iscrizioni di qualità più bassa come quelle romane non ‚ufficiali', sembrano dovute ad esperienze grafiche fatte a penna e su pergamena, trasferite su pietra da mani scarsamente educate. Le ragioni sono da cercare a Roma come nell'Italia meridionale longobarda, a Benevento (così come a Capua o a Montecassino[22]), nell'attardamento grafico di questi territori. A Roma la stessa epigrafia ‚ufficiale', in sostanza quella di committenza pontificia o che in questa si iscrive, protrae stancamente esperienze tardoantiche; e soltanto con l'epitafio di Adriano I, alla fine del secolo VIII, vi penetra il linguaggio del rinnovamento grafico carolingio, ma senza indurvi tracce di peso. E d'altra parte proprio a Roma l'onciale si era protratta più a lungo che altrove nelle pratiche di scrittura e di lettura: conseguenza, anche questa, di una cultura latina che si dimostra piuttosto dimessa e restia a rinnovarsi fino a tutto il secolo VIII e parte del IX. Ed è una situazione di marginalità e di isolamento rispetto ai processi maturati al di là e al di qua delle Alpi che determina nella Longobardia minore l'elaborazione di una cultura scritta tutta locale, sia epigrafica sia libraria sia documentaria. Non a caso la Gray nella fase iniziale di sviluppo dell'epigrafia beneventana, in particolare di quella di corte, vi vedeva analogie significative con quella aulica di Pavia[23], mentre più tardi le iscrizioni beneventane acquistano una loro specificità assumendo proprio lettere dell'onciale libraria, ed evolvendosi, così, in uno stile grafico opposto a quello pavese prima, più latamente carolingio più tardi. La sola eccezione è costituita – si vedrà – da S. Vincenzo al Volturno, l'abbazia che mostra anche altrimenti forme di cultura che non sempre si inquadrano nella tipologia beneventana o, se si vuole, longobardo-cassinese.

L'uso di tipologie minuscole nelle pratiche librarie a partire all'incirca dal secolo IV nella scrittura latina e dal secolo IX nella scrittura greca venne a determinare un fenomeno diverso rispetto a quello fin qui osservato, vale a dire la ripresa di forme epigrafiche come scritture distintive in codici in minuscola (o anche in onciale); ma va osservato, tuttavia, che talora può essere la scrittura di apparato o distintiva ad ispirare forme epigrafiche (è il caso, già ricordato, dell'iscrizione di Chisa) o vi può essere stata una interazione di modelli[24]. In Italia fenomeni del genere sono testimoniati sia sul versante greco in quei territori dell'Italia meridionale rimasti sotto il dominio di Bisanzio, o laddove non mancarono comunque etnie e insediamenti greci dovuti alla vicinanza con quei territori, sia sul versante latino già nella tarda antichità, e poi tra Longobardi e Carolingi[25].

---

[22] Per Capua si veda sempre Gray, *The Paleography* cit., pp. 135–139; e per Montecassino i contributi di A. Pantoni, *Nuovi contributi epigrafici alla storia di Montecassino*, in „Benedectina", 14 (1960), pp. 151–156, e *Documenti epigrafici sulla presenza di Settentrionali a Montecassino nell'alto medioevo*, in „Benedectina", 12 (1958), pp. 205–232.

[23] Gray, *The Paleography* cit., pp. 59–64.

[24] Vedi quanto scrivono A. Petrucci, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione,* Torino 1986, p. 5, e B. Breveglieri, *Le iscrizioni medievali fra esecutori e osservatori,* in *Modi di scrivere. Tecnologie e pratiche della scrittura dal manoscritto al CD-ROM,* a cura di C. Leonardi, M. Morelli e F. Santi, Spoleto 1997, pp. 69–103: 76–92.

[25] Un caso esemplare – fuori d'Italia – di interazione tra scrittura epigrafica e scrittura distintiva è stato indagato da W. Koch, *Auszeichnungsschrift und Epigraphik. Zu zwei Westschweizer Inschriften der Zeit um 700.* Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Sitzungsberichte, Jahrgang 1994, Heft 6. Lo stesso fenomeno si può osservare in relazione alle scritture distintive diplomatiche, per cui si veda la ricerca specifica dello stesso W. Koch, *Epigraphik und die Auszeichnungsschrift in Urkunden,* in *Documenti medievali greci e latini. Studi comparativi,* a cura di G. De Gregorio e O. Kresten, Spoleto 1998, pp. 309–326.

Alla ‚epigraphische Auszeichnungsmajuskel' come capitolo della paleografia greca ha dedicato un importante contributo Herbert Hunger, il quale prende in esame una vasta serie di materiali librari prodotti nelle diverse aree di cultura greco-bizantina che coprono un lungo arco di tempo, dall'886/901 al 1395, per ricordare le date estreme dei testimoni considerati[26]. In questa sede l'osservazione dei fenomeni sarà limitata all'Italia meridionale bizantina fino al secolo XI, prima della definitiva conquista normanna del 1071. Per l'epoca tra la fine del IX e tutto il X secolo già Hunger ha preso in esame un certo numero di manoscritti italo-greci in relazione alle ‚epigraphische Auszeichnungsschriften' da essi offerte: il Patm. 33, terminato a Reggio di Calabria nel 941[27] (fig. 114); il Vat. gr. 2138 e il Vat. gr. 2020, scritti da una medesima mano l'uno a Capua nel 991 e l'altro, almeno la seconda parte, presso Gaeta nel 993[28]; i due tomi – ove se ne accolga l'attribuzione, assai discussa, all'Italia meridionale – Paris. gr. 1476 + Paris. gr. 1470 di mano di un copista Anastasio che ne termina la trascrizione nell'890[29]; l'Oxon. Laud. gr. 75 del 976[30] (fig. 115). Per il secolo XI a codici già segnalati da Hunger quali il Laur. 11.9 del 1020/1021[31], e il Vat. gr. 1650 prodotto nel 1037 ancora una volta a Reggio[32], si possono aggiungere altri significativi esempi: penso soprattutto al Vat. Chis. R IV 18 (fig. 116), e a un gruppo di manoscritti vergati da uno stesso copista, Leone, la cui attività, da assegnare alla prima metà del secolo XI e forse alla Puglia bizantina, è stata recentemente ricostruita essendosene riconosciuta la mano in almeno sei esemplari[33]: l'Athen. 74, il Vindob. Theol. gr. 188 (fig. 117), i Crypt. A. a. III e A. b. III, l'Oxon. Lincoln College 82, il Vat. gr. 1287. In questi esemplari (a parte l'ultimo, assai mutilo), prodotti tutti tra l'ultimo scorcio del IX secolo e l'XI non avanzato, è largamente adoperata – talora accanto ad altre – una ‚epigraphische Auszeichnungsmajuskel' con caratteri ora più semplici ora più leziosi, tracciati in alcuni manoscritti con inchiostro rosso. Si tratta di una scrittura dal modulo slanciato, talvolta connotata da nessi e da lettere rimpicciolite, ed elaborata, nelle sue espressioni più artificiose, in senso fortemente decorativo. Sono da osservare *alpha* ora con pancia arrotondata e alta sull'asta, ora con traversa e rinforzata da una linea orizzontale superiore, *beta* con pance per lo più distanziate, *my* con linee oblique talvolta inizianti al di sotto delle estremità superiori dei tratti verticali, *ny* molto spesso con la traversa ‚a scalino', *omega* in certi casi con le curve appiattite sul rigo di base. In generale nei codici di origine campana si possono osservare forme più semplici, mentre nel gruppo di manoscritti vergati da Leone, questa ‚epigraphische Auszeichnungsmajuskel' presenta uno stile decisamente fiorito (si noti in particolare, pur se non sistematico, l'attacco a ricciolo della pancia superiore del *beta* e dell'occhiello del *rho*).

Sull'ispirazione epigrafica di questa scrittura non può esservi dubbio. Si potrebbero ricordare molte epigrafi greco-orientali; e del resto lo stesso Hunger ne prende in considerazione un buon numero. Ma nella stessa Italia meridionale bizantina, e più in generale ove in

---

[26] H. Hunger, *Epigraphische Auszeichnungsmajuskel. Beitrag zu einem bisher kaum beachteten Kapitel der griechischen Paläographie,* in „Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik", 26 (1977), pp. 193–210; ma si veda anche, dello stesso H. Hunger, *Minuskel und Auszeichnungsschriften im 10.–12. Jahrhundert,* in *La paléographie grecque et byzantine,* Paris 1977, pp. 201–220: 207 sg.

[27] K. and S. Lake, *Dated Greek Minuscule Manuscripts to the Year 1200,* vols. I–X and Indices, Boston 1934–1945, ms. 15 (tav. 34).

[28] Ibid., ms. 266 (tav. 472) e ms. 268 (tav. 475 sg.).

[29] Ibid., ms. 134 (tav. 228).

[30] Ibid., ms. 55 (tav. 102). L'attribuzione all'Italia meridionale resta tuttavia dubbia.

[31] Ibid., ms. 369 (tavv. 692 sg.)

[32] Ibid., ms. 283 (tav. 516).

[33] Si veda M. D'Agostino, *Osservazioni codicologiche, paleografiche e storico-artistiche su alcuni manoscritti del „gruppo Ferrar",* in „Rudiae", 7 (1995), pp. 131–144.

Occidente era presente una certa tradizione greca si producevano iscrizioni pur se, almeno per l'alto medioevo, le testimonianze non sono molte. La ‚epigraphische Auszeichnungsmajuskel' del Patm. 33 trova confronto in forme grafiche reperibili già nell'iscrizione napoletana di Teodoro del 720/721 da S. Maria di Donnaromita[34], ma diffuse in tutto il mondo bizantino fino al secolo XI, come mostrano certe testimonianze ricordate, ancora una volta, da Cyril Mango. Oltre ad una analoga „impression d'ensemble", in scritture distintive di indole epigrafica come quella del Vat. Chis. R IV 18 o del ‚gruppo di Leone', si possono osservare modulo delle lettere, nessi e forme di *beta*, di *kappa* e di *my* quali – per limitare gli esempi alla stessa Italia meridionale – in un'epigrafe come quella celebrativa di Basilio Mesardonita del 1011 da S. Nicola a Bari[35] (fig. 118), mentre l'*omega* con le curve appiattite reperibile nel codice chigiano (e nel Bodl. Laud. gr. 75) trova riscontro in un'iscrizione dipinta del 959 nella cripta delle Sante Marina e Cristina a Carpignano nel Salento[36] (fig. 119).

In campo latino già nella tarda antichità si può osservare qualche ripresa della capitale epigrafica in funzione di scrittura distintiva come nel cosiddetto codex Arcerianus A di Wolfenbüttel, Guelf. 36.23 Aug. 2, del V–VI secolo[37] e nel codice LIII (51) della Biblioteca Capitolare di Verona assegnato al tardo VI[38] (fig. 120), scritti l'uno in onciale con ogni verosimiglianza a Roma, l'altro in semionciale nella stessa Verona. I caratteri dell'epigrafia monumentale sono richiamati non solo dall' „impression d'ensemble" ma anche dai trattini di coronamento di certe lettere, dalle forcellature alle estremità dei tratti sia verticali sia orizzontali, dai nessi (per es. AE).

Più tardi, nell'Italia settentrionale, prima longobarda e poi carolingia, e in quella parte del Mezzogiorno che venne ad identificarsi politicamente con la Longobardia minore e culturalmente con l'area beneventano-cassinese, non sono molte le scritture distintive che sembrano essersi ispirate alle forme epigrafiche, giacchè, invece, come „Auszeichnungsschriften" furono adoperate le scritture di antica tradizione libraria, la capitale e l'onciale. Tuttavia non mancano alcune espressioni che si rifanno a modelli epigrafici. Nel codice Ambros. F 84 sup., prodotto in un centro dell'Italia settentrionale nel secolo VIII[39] (fig. 121), è testimoniata una scrittura distintiva che sembra riprendere tipologie di iscrizioni a rilievo; il modello epigrafico si rivela, inoltre, nei segni divisori, pur se non regolari, tra le parole, nelle lettere rimpicciolite (per es. I, E), nei nessi (per es. NC, DE, TA). E' sempre all'Italia settentrionale, allo scriptorium di Nonantola e al primo secolo IX si deve attribuire il cod. Patr. 20 di Bamberga (da f. 70 in avanti), nel quale a f. 70v – attualmente mutilo – si può vedere quanto resta di una scrittura distintiva assai interessante[40] (fig. 122). Le parole incipitarie, infatti, risultano scritte a grandi lettere capitali auree entro bande rettangolari colorate. Per l'età longobarda e poi carolingia è possibile che il modello sia stato offerto da iscrizioni dipinte come, nella stessa Italia settentrionale, quella di Santa Maria in Valle a Cividale o l'altra lungo la navata del S. Salvatore a Brescia; ma non si può certo escludere, dato l'uso dell'oro, che nel codice di Bamberga

---

[34] CIG IV 9543. Guillou, *Recueil* cit., p. 134 sg. (nr. 121) e tav. 120.

[35] Ibid., pp. 154–159 (nr. 143) e tav. 137.

[36] A. Guillou, *Notes d'épigraphie byzantine*, in „Studi medievali", 3ª ser., 11 (1970), pp. 403–408: 403–406 (rist. in A. Guillou, *Culture et société en Italie Byzantine (VIe -XIe s.)*, London 1978, nr. VIII); C.D. Fonseca – A.R. Bruno – V. Ingrosso – A. Marotta, *Gli insediamenti rupestri medievali nel Basso Salento*, Galatina 1979, pp. 62–64.

[37] CLA IX 1374b.

[38] CLA IV 506.

[39] CLA III 341.

[40] Mi limito a rimandare a B. Bischoff, *Manoscriti nonantolani dispersi dell'epoca carolingia*, in „La Bibliofilia", 85 (1983), pp. 99–124: 111–114 (il contributo è edito anche in *Libri manoscritti e a stampa da Pomposa all'Umanesimo*, a cura di L. Balsamo, Firenze 1985, pp. 1–26: 13–16).

sia stata ripresa la tipologia di lettere metalliche – forse di rame dorato – quali da tracce lasciate nel supporto lapideo si son potute ricostruire nell'Italia del centro-sud per S. Pietro a Corte a Salerno del tempo di Arechi II, per la scritta posta dall'abate Giosuè nei primi anni del secolo IX sulla facciata della chiesa di S. Vincenzo al Volturno, per l'iscrizione funeraria – forse dell'abate Ingoaldo, morto intorno all'830 – di Farfa[41]. Né vanno dimenticati, come possibili modelli, anche lettere preziose fabbricate come fibbie, monili, ornamenti per oggetti di lusso. Si può citare, pur se non proviene dall'Italia, la scritta di dedica della corona votiva del re visigoto Recesvindo (653–672), fatta di lettere auree pendenti, al pari di gemme, dalla corona stessa[42]. Anche nell'Italia longobarda e poi carolingia non doveva mancare un'oreficeria più o meno analoga, le cui iscrizioni hanno potuto ispirare certa scrittura distintiva a Nonantola.

Nell'Italia meridionale, o meglio nella Longobardia minore, il rapporto tra scritture epigrafiche e scritture librarie venne a manifestarsi, come s'è già osservato, soprattutto con intrusione di forme librarie – dall'onciale – nelle iscrizioni. Il fenomeno inverso si mostra raro. In altri casi si è potuto trattare dell'uso di una medesima scrittura, libraria (distintiva) ed epigrafica, adattata alla natura del supporto, senza che si possa parlare di precisa ripresa dell'una dall'altra. O può esservi stata una pluralità di interazioni. Istruttiva si rivela l'indagine condotta per un ambito che è stato meglio individuato da scavi e ricerche recenti, quello di S. Vincenzo al Volturno, la „città monastica", dove peraltro non trova riscontro quanto si è potuto constatare per i caratteri dell'epigrafia in altri centri come Benevento o Capua o Montecassino[43]. Già la Gray, in relazione alla scritta dipinta della cripta dell'abate Epifanio, riferibile alla prima metà del secolo IX (fig. 123), aveva notato una tipologia grafica assai diversa da quella delle epigrafi beneventane[44]. Il che trova conferma in una più larga serie di iscrizioni di S. Vincenzo, tra le quali spiccano le scritte in rosso o a linee alterne in rosso e nero sui rotoli sorretti dai profeti nell'affresco della sala dell'assemblea e del vestibolo, sempre nella zona della cripta di Epifanio (fig. 124). In questo solco grafico si inseriscono, inoltre, le iscrizioni di Teudelas e di Tamfrid[45] (fig. 125) coeve del *titulus* di Epifanio e che con questo mostrano strette analogie tanto che si è potuto parlare di una „stilizzazione vulturnese", che unifica in un solo linguaggio epigrafico le scritte della „città monastica" nel periodo del suo massimo splendore[46]. A parte le scritte dipinte sui rotoli dei profeti, che presentano qualche peculiare caratteristica, come una *E* onciale, alternata alla capitale, caratteri distintivi della stilizzazione sono la *A* con il tratto interno ripiegata ad angolo acuto, pur se nell'epigrafe di Tamfrid essa alterna con *A* di forma normale, la *E* alta con tratti orizzontali terminanti a triangolo, la *D* caratterizzata da compressione laterale, la S con esiti sempre a triangolo, e, limitatamente all'iscrizione di Tamfrid, la *O* a mandorla e la *R* con tratto obliquo convesso.

---

[41] Su queste iscrizioni si vedano gli studi, ampiamente illustrati, di J. Mitchell, *Literacy Displayed: the Use of Inscriptions at the Monastery of San Vincenzo al Volturno in the Early Ninth Century*, in *The Uses of Literacy in Early Medieval Europe*, ed. by R. McKitterick, Cambridge 1990, pp. 186–225, e *The Display of Script and the Uses of Painting in Longobard Italy*, in *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Spoleto 1994 (Settimane di studio del CISAM, XLI), pp. 887–951.

[42] Il rapporto tra lettere-monili come quelle della corona di Recesvindo e certe tipologie di iniziali o scrittura distintiva è stato proposto da C. Nordenfalk, *Die spätantiken Zierbuchstaben*, Stockholm 1970, Textb., p. 128, Tafelb., tavv. 34–35; sulla corona stessa si vedano ultimamente le schede di G. Ripoll López, in *The Art of Medieval Spain. A. D. 500–1200*, New York 1993, pp. 53–56 (n.ri 12a e 12b).

[43] Per le iscrizioni di S. Vincenzo al Volturno si rimanda al puntuale e specifico studio di De Rubeis, *La scrittura a S. Vincenzo al Volturno* cit., pp. 21–40; ma si vedano anche la primitiva indagine di A. Pantoni, *Le chiese e gli edifici del monastero di San Vincenzo al Volturno*, Montecassino 1980, pp. 157–182, e i contributi di Mitchell citati alla nota 41.

[44] Gray, *The Paleography* cit., p. 160 sg.

[45] S. Vincenzo al Volturno, inv. n.ri 2876 e 2877.

[46] De Rubeis, *La scrittura a S. Vincenzo al Volturno* cit., p. 35.

Questa stilizzazione – nel riverberare aspetti grafici della produzione lapidaria beneventana, come la *O* e la *R* or ora descritte, reperibili ambedue in frammenti da Benevento e da Montecassino, e la seconda nell'iscrizione beneventana di Sicone dell'832 ca.[47] – se ne distacca per la sistematica ripresa del solco a sezione triangolare, per l'equilibrio nello spessore dei tratti nelle scritte dipinte, per il rigore dell'impaginazione, quali s'incontrano a S. Vincenzo per tutta la prima metà del secolo IX. A quanto a ragione è stato scritto, l'epigrafia vulturnese di quest'epoca „affonda le sue radici da una parte nella tradizione longobarda di Benevento ...; dall'altra nella presenza franca all'interno del cenobio ..."[48]. Ed invero la gravitazione di S. Vincenzo al Volturno verso il mondo franco aveva reso il monastero partecipe del programma di riforma grafica carolingia, vale a dire della ripresa della tradizione tardo-antica nelle iscrizioni.

Ed è, pur se con variazioni, questa capitale che è attestata come scrittura distintiva in manoscritti che possono essere ritenuti di origine vulturnese come il cod. III.9 della Biblioteca Capitolare di Benevento (fig. 126), contenente, non a caso, l'*Expositio in Apocalypsin* di Ambrogio Autperto, il monaco e abate franco che visse tra i longobardi, quasi simbolo di quell'incontro tra due culture che scritture epigrafiche e scritture librarie documentano.

---

[47] Gray, *The Paleography* cit., p. 126 (nr. 118). Riproduzione in Silvagni, *Monumenta* cit., IV, tav. III. 1.

[48] De Rubeis, *La scrittura a S. Vincenzo al Volturno* cit., p. 35.

John Higgitt

Epigraphic Lettering and Book Script in the British Isles

The relationship between book scripts and the lettering of medieval inscriptions in other media such as stone, mural painting and metalwork ranges from distant to intimate. When they are closely related, the book script in question is usually a display script marked by the kind of boldness, clarity, or aesthetic elaboration that is often thought appropriate for inscriptions. In his study, „Auszeichnungsschrift und Epigraphik: zu zwei Westschweizer Inschriften der Zeit um 700", Professor Koch provides a stimulating survey of how the relationship between these two fields changes through the Middle Ages, as well as illustrating how close the resemblance can sometimes be[1]. In my paper for the Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik in Graz in 1988 I examined some evidence from early medieval Britain and Ireland for scribal influence in the lettering and wording of inscriptions[2]. I pointed to some striking similarities in Northumbria between the lettering of inscriptions and the display script of books. It is possible, for example, to make specific comparisons between a number of inscriptions found on the sites of the influential and well documented Northumbrian monasteries of Lindisfarne, Monkwearmouth and Jarrow and lettering in manuscripts attributable to these monasteries. In such cases the lettering of the inscriptions on stone looks as if it could have been designed by scribes used to writing the display scripts and formal text scripts of their monasteries. Indeed some Northumbrian monasteries of around the 8th century appear to have developed their own distinct house-styles for the lettering, wording and physical form of their inscribed monuments. The inscriptions from Lindisfarne, Monkwearmouth, Jarrow, Whitby, Hartlepool and from the one or more ecclesiastical centres in York suggest that there may have been continuing contacts between the designers of epigraphic lettering and the local scriptorium. It should be remembered, however, that the only centres in Northumbria to which surviving early medieval manuscripts can be attributed with any degree of certainty are Lindisfarne and the double monastery of Monkwearmouth and Jarrow; and there has been some argument in recent years about the attribution of manuscripts to Lindisfarne[3]. Sometimes, as at Lindisfarne, the preferred script for inscriptions was „Insular decorated capitals", a script used in and perhaps developed for the display script of Insular manuscripts like the Lindisfarne Gospels. In some other Northumbrian centres, where Roman capitals, often mixed with uncial or other forms, were used for inscriptions, the

---

[1] Walter KOCH, Auszeichnungsschrift und Epigraphik: zu zwei Westschweizer Inschriften der Zeit um 700. Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte, Jahrgang 1994, Heft 6 (1994) 5–37.

[2] John HIGGITT, The Stone-Cutter and the Scriptorium: Early Medieval Inscriptions in Britain and Ireland. In: Epigraphik 1988: Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik, Graz, 10.–14. Mai 1988 (Österreichische Akademie der Wissenschaften Philosophisch-Historische Klasse. Denkschriften 213). Wien 1990, 149–62.

[3] See, for example: Michelle BROWN, The Lindisfarne Scriptorium from the Late Seventh to the Early Ninth Century. In: St Cuthbert, his Cult and his Community to AD 1200. Ed. Gerald BONNER, David ROLLASON and Clare STANCLIFFE. Woodbridge 1989, 151–63; Dáibhi Ó CRÓININ, Is the Augsburg Gospel Codex a Northumbrian Manuscript? In: op. cit., 189–201; and Nancy NETZER, Willibrord's Scriptorium at Echternach and its Relationship to Ireland and Lindisfarne. In: op. cit., 203–12.

capitals seem to have remained close to versions current in books rather than establishing independent traditions of epigraphic lettering[4].

There was at this time another, purely epigraphic, tradition of inscriptions in England, that of runes. Inscriptions in runes co-existed with Roman-letter inscriptions; indeed they sometimes, as on some of the Lindisfarne name-stones or the Ruthwell Cross, appear on the same monument. The surviving runic inscriptions on stone and wood from the pre-Viking period are all, or nearly all, ecclesiastical in origin. It is not surprising therefore that some of these runic inscriptions show the influence of formal Roman-letter inscriptions in a regular layout, or in the use of serifing. Individual runes were sometimes adopted as „additional symbols" in Anglo-Saxon manuscripts but there is no evidence that runes were ever used as a book script in England[5].

Was the very close relationship between inscriptions and books in early Northumbria unique in the history of English medieval epigraphy? My purpose in this paper is to take the search for contacts between book script and epigraphic script beyond early Northumbria by surveying the evidence of inscriptions in England in various media from around the 9th century to the later Middle Ages. My comments on English inscriptions of the 12th century and later must be provisional and tentative because few of them have been adequately published, let alone subjected to epigraphic analysis. The early medieval inscriptions of Britain and Ireland have been published in a number of collections but regrettably there is as yet no equivalent, for the later medieval centuries, to the Deutsche Inschriften, the Corpus des inscriptions de la France médiévale, or other national corpora[6].

I would like to start by examining one or two inscriptions of the 9th century or thereabouts in which it may be possible to detect the involvement of scribes trained in the use of book scripts. The two different styles of lettering used for the two vernacular texts on the fragmentary, 9th- to 10th-century stone cross from Alnmouth in Northumbria reveal two contrasting views on the types of capitals that were appropriate for inscriptions. What seems to be the sculptor's signature is in small, comparatively informal capitals that include an Insular decorative capital form of M and the runic characters *ac* and *wynn* used for A and W. The other text seems to have been a memorial inscription and its capitals are larger and more

---

[4] For the inscriptions referred to in the text see: Elisabeth OKASHA, Hand-List of Anglo-Saxon Non-Runic Inscriptions. Cambridge 1971; John HIGGITT, The Dedication Inscription at Jarrow and its Context. In: Antiquaries Journal 59 (1979) 343–74; James LANG et al., York and Eastern Yorkshire (Corpus of Anglo-Saxon Stone Sculpture 3). 44–47, 62–66, 85–86, 108–09; John HIGGITT, Monasteries and Inscriptions in Early Northumbria, the Evidence of Whitby. In: From the Isles of the North: Early Medieval Art in Ireland and Britain. Ed. Cormac BOURKE (Proceedings of the Third International Conference on Insular Art held in the Ulster Museum, Belfast, 7–11 April 1994). Belfast 1995, 229–36. For a definition and a discussion of „Insular decorative capitals" see: John HIGGITT, The Display Script of the Book of Kells and the Tradition of Insular Decorative Capitals, In: The Book of Kells: Proceedings of a Conference at Trinity College Dublin 6–9 September 1992. Ed. Felicity O'MAHONY. Dublin 1994, 209–33.

[5] R. I. PAGE, An Introduction to English Runes. London 1973 (for a general survey), 104, figs 16 and 25 and pls 1 and 2 (for serifing and other possible influence from Roman letter inscriptions) and pp. 200–14 for some uses of runes in manuscripts.

[6] For excellent surveys of the national corpora see: Walter KOCH, Literaturbericht zur mittelalterlichen und neuzeitlichen Epigraphik (1976–1984) (Monumenta Germaniae Historica, Hilfsmittel 11). München 1987, 42–52; Walter KOCH, Literaturbericht zur mittelalterlichen und neuzeitlichen Epigraphik (1985–1991) (Monumenta Germaniae Historica, Hilfsmittel 14). München 1994, 48–72. Publications of early medieval Insular inscriptions in Roman lettering include: R. A. S. MACALISTER, Corpus Inscriptionum Insularum Celticarum. 2 vols, Dublin 1945 (Neudruck. Dublin 1996) and 1949; V. E. NASH-WILLIAMS, The Early Christian Monuments of Wales. Cardiff 1950; OKASHA, Hand-List (op. cit. in n. 4); Elisabeth OKASHA, The Non-Ogam Inscriptions of Pictland. In: Cambridge Medieval Celtic Studies 9 (1985), 43–69; Elisabeth OKASHA, Corpus of Early Christian Inscribed Stones of South-West Britain. London and New York, 1993.

carefully laid out. They consist of Roman capitals or common angular variants. One could argue that the sculptor was literate and knew how to draw up an inscription (at least a maker-formula with his name) in rather informal Insular decorative capitals but that the memorial text, which was more important from the point of view of the patrons, was designed by someone familiar with more formal lettering, perhaps a scribe whose training had included manuscript display script[7].

Some of the early Northumbrian inscriptions on stone employed scripts based on Insular text scripts rather than on capitals. The script used was normally half-uncial, the highest grade of text script. The calligraphic lettering of the Latin inscription on the fragmentary memorial stone from Billingham looks as if it could have been designed by a scribe of perhaps the second half of the eighth or first half of the ninth century whose habitual hand was an Insular half-uncial or a hybrid minuscule. Similarly the carefully ruled-out lines of lettering (in Old English) on a fragment of a cross-head from Dewsbury are in a neat Insular half-uncial that is not very distant from book script, but could a well trained scribe have been responsible for the reversed S in this text? However there were also less formally laid-out inscriptions in half-uncial, such as the Old English memorial text on the cross-shaft from Yarm, that suggest that this kind of script was beginning to be used as an independent epigraphic script in some places in eighth- and ninth-century Northumbria, as it was in Ireland and Wales[8].

Inscriptions on lead are a class of inscribed object that was perhaps normally designed, if not always cut onto the lead, by scribes. Two examples of around the 9th century that have been found in England in recent years show, however, very different levels of scribal accomplishment. The lead plaque found in recent excavations at Flixborough was elegantly inscribed in a „hybrid (or high-grade) minuscule" and Michelle Brown is surely right in arguing that „The scribe responsible for this inscription was undoubtedly used to producing manuscripts, for the style of script belongs to a tradition of handwriting rather than inscriptions[9]". The writing on the fragments of lead from Kirkdale on the other hand is much less expert and is perhaps the work of someone trained in what Julian Brown has called a „basic teaching script" (the equivalent of Armando Petrucci's „scrittura di base", rather than any formal book script). However different these two inscriptions on lead may seem, the writing in both is that of someone trained to write with a pen[10].

---

[7] OKASHA, Hand-list (op. cit. in n. 4), 47–48, pls 2a and 2b.

[8] OKASHA, Hand-List (op. cit. in n. 4), 52–53 (Billingham), 65–66 (Dewsbury) and 130 (Yarm); C. D. Morris, Two Early Grave-Markers from Billingham. In: Archaeologia Aeliana 5th ser., 2 (1974), 49–56. For analyses of „the Insular system of scripts" and for the terms „Insular half-uncial" and „Insular hybrid minuscule" see: Julian BROWN, The Irish Element in the Insular System of Scripts to circa A. D. 850, in: Janet BATELY, Michelle P. BROWN and Jane ROBERTS ed., A Palaeographer's View: the Selected Writings of Julian Brown. London 1993, 201–20; Michelle P. Brown, A Guide To Western Historical Scripts from Antiquity to 1600. The British Library.London 1990, 48–57. For illustrations of contemporary Irish and Welsh inscriptions see: MACALISTER, Corpus (op. cit. in n. 6). NASH-WILLIAMS, The Early Christian Monuments (op. cit. in n. 6).

[9] Elisabeth OKASHA, A Second Supplement to Hand-List of Anglo-Saxon Non-Runic Inscriptions. In: Anglo-Saxon England 21 (1992), 37–85, at pp. 46–47, pl. IIIc; MPB [Michelle P. BROWN] In: The Making of England: Anglo-Saxon Art and Culture AD 600–900. Ed. Leslie WEBSTER and Janet BACKHOUSE. The British Museum. London 1991, 95.

[10] Lorna WATTS, Philip RAHTZ, Elisabeth OKASHA, S. A. J. BRADLEY and John HIGGITT, Kirkdale – the Inscriptions. Medieval Archaeology 41 (forthcoming). T. J. (Julian) BROWN's discussion of „basic teaching script" (citing Petrucci) is in: The Durham Gospels. Ed. C. D. VEREY (Early English Manuscripts in Facsimile 20). Copenhagen 1980, 51–52; and Julian BROWN, Tradition, Imitation and Invention in Insular Handwriting of the Seventh and Eighth Centuries. In: A Palaeographer's View: the Selected Writings of Julian Brown. Ed. Janet BATELY, Michelle P. BROWN and Jane ROBERTS. London 1993, 179–200, at pp. 191–92. See also A. PETRUCCI, Libro, scrittura e scuola, In: La Scuola

Inscriptions painted onto wall-plaster are another class of early medieval inscription that is likely often to have been executed by literate clerics rather than by professional painters and so again one might expect direct contacts with book scripts. At any rate the painting of inscriptions of this kind was thought to be the province of the monastic scholar in 11th-century Burgundy, if we can trust Rodolfus Glaber's story that he was asked to renew worn-out painted inscriptions on the altars of St-Germain in Auxerre that had been written by „scolastici" many years before[11]. Unfortunately we have only two small fragments of such painted lettering from Anglo-Saxon England. These were found in excavations in the church at Heysham. The serifing by „stem-thickening" on the Heysham capitals is not common in manuscript display script but something similar can be seen in the display capitals of the 8th-century Codex Aureus in Stockholm[12]. This is, however, much too slender a basis on which to build any general theory about the relationship of painted mural inscriptions and manuscript display script in Anglo-Saxon England.

It is time now to extend our investigation of epigraphic lettering to inscriptions on stone from Anglo-Saxon England south of the Humber. Northumbria was not necessarily unique amongst the early Anglo-Saxon kingdoms in the strongly localized and monastic character of its inscriptions, but, as Elisabeth Okasha's distribution map makes clear, very few inscriptions on stone from before the 10th century survive south of the river Humber[13]. It is likely that geology, the lack in some areas of good stone for building and carving, and the intensive later development of much of the southern part of England account for some of this discrepancy, which may therefore be more apparent than real. There may have been ecclesiastical centres south of the Humber that were comparable to those in early Northumbria in having their own epigraphic traditions but, if so, the evidence no longer seems to survive. Two, probably ninth-century, inscribed gravemarkers show that Roman capitals could be used in southern England for inscriptions on stone before the 10th century. One was found in excavations at the Old Minster in Winchester and the other is at nearby Whitchurch. The lettering of the short text at Winchester is regular and neatly serifed and the forms are „Roman", as in general are those at Whitchurch, with the exception of the angular C and G and uncial Q[14]. Too little is known of ninth-century display script in southern England to allow us to determine what, if anything, these capitals owed to contemporary manuscripts. The rather later inscriptions on the early 10th-century embroidered stole and maniple ordered by Queen Ælfflæd for Bishop Frithestan of Winchester may bring us close to the display script of some scribe or scriptorium, perhaps in Winchester. These again are carefully formed Roman capitals, in this case with a high proportion of angular forms. The pronounced „wedge" serifs on the embroidered lettering are a feature of earlier Insular lettering in books and in inscriptions. They had appeared about a century earlier on the display capitals of the Book of Cerne and

---

nell'occidente latino dell'alto medioevo (Settimane di Studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo 19). Spoleto 1972, I, 313–37.

[11] Rodulfus Glaber Opera. Ed. John FRANCE, Neithard BULST and Paul REYNOLDS (Oxford Medieval Texts). Oxford 1989, 226–27.

[12] John HIGGITT, Anglo-Saxon Painted Lettering at St Patrick's Chapel, Heysham. In: Early Medieval Wall Painting and Sculpture in England. Ed. Sharon CATHER, David PARK and Paul WILLIAMSON (British Archaeological Reports, British Series 216) Oxford 1990, 31–40; J.J.G. ALEXANDER, Insular Manuscripts 6th to the 9th Century (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles). London 1978, ill. 152 („Codex Aureus", Stockholm, Royal Library, MS A.135, fol. 11 r).

[13] OKASHA, Hand-List (op. cit. in n. 4), 140 (Map 1).

[14] Dominic TWEDDLE, Martin BIDDLE, Birthe KJØLBYE-BIDDLE et al., South-East England (Corpus of Anglo-Saxon Stone Sculpture, 4). Oxford 1995, 271–74, ills 482, 485–90; OKASHA, Hand-List (op. cit. in 4) 126–27, 127–28, pl. 140.

the Book of Nunnaminster and it is possible that similarly serifed manuscript display script survived into the early 10th century or that it was revived then from older models. The Roman capital forms in the three inscriptions that we have just considered may reflect the influence of Carolingian capitals, but it is also possible that these inscriptions look back to an independent English tradition of Roman, or predominantly Roman, capitals that can be seen in the display script of some southern English manuscripts of the 8th or earlier 9th centuries[15].

The ecclesiastical culture of the south of England was gradually transformed from the middle years of the 10th century onwards by the adoption from the Continent of the ideas and practices of the Benedictine Reform movement. These contacts also led English scribes to take up and adapt the Carolingian minuscule script and Roman capitals, as well as many features of the decoration of Continental books. In some manuscripts such as the Benedictional written for Bishop Ethelwold in Winchester (London, British Library, Add. MS 49598), probably in the 970 s, the golden capitals of the display script are clearly based on the revived Roman capitals of Carolingian manuscripts. In other cases, such as the additions that were made in about 970, probably at Glastonbury, to the Leofric Missal (Oxford, Bodleian Library, MS Bodley 579), the capitals are more mixed, with more use of such forms as angular C and S or pointed O. In comparison with the capitals of the Benedictional of Ethelwold, this latter type of capital also tends to be heavier, to lack fine serifing and to show less contrast of thick and thin. Sandy Heslop's distinction between „Æthelwoldan" and „Dunstanesque" capitals in English manuscripts of this period is a useful one, although it may not cover all of the variations, particularly by the middle of the 11th century[16]. How far, if at all, can we find correspondences to such display capitals in the inscriptions of the last century before the Norman Conquest?

The nearest epigraphic equivalent to the elegant „Æthelwoldan" capitals seems to be in metalwork, on the 11th-century southern English portable altar in the Musée de Cluny in Paris with its fine serifs and contrast of thick and thin, but the capitals on the altar also include some less classical alternative forms, such as uncial E, H and Q, pointed O and square C. Similarly treated capitals with a similar, but by no means identical, range of forms can be seen in the display script of an approximately contemporary English gospel-book (Cambridge, Pembroke College, MS 302)[17]. English inscriptions on stone, on the other hand, make use of capitals which, with their angular forms, seem to have more in common with the „Dun-

[15] The Relics of Saint Cuthbert. Ed. C. F. BATTISCOMBE. Oxford 1956, 375–432, pls XXIV–XXV, XXXIII–XXXIV; Michelle P. BROWN, The Book of Cerne: Prayer, Patronage and Power in Ninth-Century England. London – Toronto – Buffalo 1996, pls I–V, fig. 10 (Books of Cerne and Nunnaminster) For earlier, predominantly Roman, display capitals see: ALEXANDER, Insular Manuscripts (op. cit. in n. 12) ills 143–45, 152, 156, 160, 174. 176–78; E. A. LOWE, English Uncial. Oxford 1960, pl. XXXb.

[16] For the imitation of Carolingian models in script and book decorations during the period of the Benedictine Reform see: T. A. M. BISHOP, English Caroline Minuscule. Oxford 1971; Elzbieta TEMPLE, Anglo-Saxon Manuscripts 900–1066 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles). London 1976. For the display capitals of the Benedictional of St Ethelwold and the Leofric Missal see: Robert DESHMAN, The Benedictional of Æthelwold. Princeton, N. J. 1995, pls 2–3, 9, 11, 13, 17, 23, 27, 29; Robert DESHMAN, The Leofric Missal and Tenth-Century English Art. In: Anglo-Saxon England 6 (1977) 145–73, pls II, IV; TEMPLE, Anglo-Saxon Manuscripts ills 54–56. The distinction between „Æthelwoldan" and „Dunstanesque" capitals is made in: T. A. HESLOP, The Production of de luxe Manuscripts and the Patronage of King Cnut and Queen Emma. In: Anglo-Saxon England 19 (1990), 151–95, at pp. 162–72, pls II, III.

[17] Elisabeth OKASHA, A Supplement to Hand-List of Anglo-Saxon Non-Runic Inscriptions. In: Anglo-Saxon England 11 (1983) 83–118, at pp. 95–96, pl. VIII; Elisabeth OKASHA and Jennifer O'REILLY, An Anglo-Saxon Portable Altar: Inscription and Iconography. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 47 (1984) 32–51, pls 15 a and 15 c; TEMPLE, Ango-Saxon Manuscripts 112–13, ill. 290–91 (Pembroke College Gospels).

stanesque" than „Æthelwoldan" capitals, even in balanced and carefully laid-out examples such as those at Orpington or Breamore, but the inscriptions go even further than „Dunstanesque" display script in their avoidance of serifs and of contrast between thick and thin[18]. This lettering seems to be related in some way to the „Dunstanesque" display capitals, but the inscriptions on stone do not exactly reproduce known types of display script. Perhaps the capitals in the inscriptions and those in „Dunstanesque" display scripts both represent an earlier tradition than the Carolingian-looking „Æthelwoldan" type, a tradition of English capitals older than the renewed Carolingian influences of the Reform Period. Unfortunately it does not seem to be possible to match up the display script of any Reform Period manuscripts of known provenance with any inscriptions from the same centres and so it must remain very uncertain how far the epigraphic scripts of late Anglo-Saxon England were indebted to book scripts.

The two 11th-century inscriptions from Deerhurst are in broad, well designed capitals that both employ uncial E and square C alongside the „Roman" forms. The well-known longer inscription, now in Oxford, commemorates a dedication that took place in 1056; the building dedicated was the 11th-century „Odda's Chapel" rather than the older and larger priory church. Three or four years after this dedication, King Edward gave the monastery, but perhaps not the chapel, at Deerhurst to the French abbey of Saint-Denis. Should we look for the background to this accomplished lettering, with its neat use of *litterae insertae*, in England or on the Continent, in books or on stone? Features of this lettering such as the *litterae insertae* can be matched both in some late Anglo-Saxon display capitals and amongst French inscriptions of the 10th and 11th centuries. We may be justified in seeing the Deerhurst inscription in the context of a new development identified by Paul Deschamps in some Continental inscriptions of the mid and later 11th century. He argued that inscriptions like the dedication inscription at Waha (1050) or Moissac (1063) show greater care in execution and a new concern with clarity, while retaining the 11th-century predilection for *litterae insertae* and ligatures. Deerhurst's use of a few uncial letters amongst its capitals is another point in common with such inscriptions. This is no provincial piece: the patron, Earl Odda, was a kinsman of the king and the presiding bishop, Ealdred of Worcester, had recently visited both Rome and Germany. A fuller investigation of mid 11th-century inscriptions and display script on the Continent might help to establish how this new epigraphic style reached England[19].

We know very little about northern English manuscripts in the century before the Norman Conquest but inscriptions of this time in Yorkshire are in unrefined, often angular,capitals. The exception is the inscribed sundial at Great Edstone where the broad, controlled forms of the capitals are more like those in the south. The more typical capitals of the celebrated mid 11th-century sundial at Kirkdale do not immediately look as if

[18] OKASHA, Hand-List (op. cit. in n. 4) 56, 105, pls 15–16, 99; TWEDDLE/BIDDLE/KJØLBYE-BIDDLE et al., South-East England (op. cit. in n. 14) 147–49, 253–56, ills 105–07, 429–33.

[19] OKASHA, Hand-List (op. cit. in n. 4) 63–65, pls 28 and 29; The Golden Age of Anglo-Saxon Art 966–1066. Ed. Janet BACKHOUSE, D. H. TURNER and Leslie WEBSTER. The British Museum, London 1984, 131–32; A History of Gloucestershire (Victoria History of the Counties of England) 2. London 1907, 103–05; A History of Gloucestershire (Victoria History of Counties of England) 8. London 1968, 36, 37-38. For examples in late Anglo-Saxon display script of broadly comparable *litterae insertae* and ligatures see: TEMPLE, Ango-Saxon Manuscripts (op. cit. in n. 16) ills 74, 93, 120, 126, 223, 290, 297, 319. For Waha, Moissac and comparable inscriptions see: Paul DESCHAMPS, Étude sur la paléographie des inscriptions lapidaires de la fin de l'époque mérovingienne aux dernières années du XIIe siècle. In: Bulletin monumental 88 (1929), 5–86, at pp. 21–35, figs 22 and 23. See also (for Ealdred): Frank BARLOW, The English Church 1000–1066. 2nd edn, London – New York 1979, 86–90; and (for Odda) Frank BARLOW, Edward the Confessor. London 1970, 75, 114–15, 121–23, 125.

they owe much to book script but even here there are suggestions of the habits of clerical literacy, if not of refined calligraphy. One of the two men named as having a role in making the sundial was Brand the priest, who perhaps composed the wording of the text. If so, perhaps he was also responsible for use of a cross as a *signe de renvoi* to guide the reader from one section of text on the sundial to the next. This looks very much like the contribution of a man used to dealing with books, even if he was not a practitioner of calligraphic display script[20].

The first hundred or so years after the Norman Conquest saw a great expansion of monasticism in England; and large numbers of very fine books, some with elaborate display script, were written in, or for, English monasteries. Much of the book production was still monastic but there is some evidence for the employment of professional scribes and illuminators. Sometimes the more ambitious decoration might be carried out by professional illuminators, some of whom may have worked, like Master Hugo at Bury St Edmunds who was also a metalworker, in more than one medium. Continental evidence suggests that artists who were professed monks might also on occasion be equally versatile. We know, for example, of Fulco, a 12th-century monk of the Mosan monastery of Saint-Hubert, who was skilled in the illumination of initials and in the carving of wood and stone[21]. Such versatility must have favoured the interchange of ideas between artistic media and it is very likely that on occasion, as in the early Middle Ages, artists with experience of manuscript display script were called on to design the layout and lettering of inscriptions in other media. It is unfortunately hard to test this hypothesis, since very few inscriptions seem to survive from major centres of book production in England of this period. There are, however, some parallelisms and a few possible contacts between manuscript display script and epigraphic script during these years.

One such parallelism is the decoration of capitals with round dots on, or close to, the stroke of the letters („runde Zierpunkte"). This feature can be seen now and again in English display capitals during the 11th and 12th centuries and in two inscriptions on stone, one of *c.* 1100 and the other of the earlier 12th century. These are an inscribed slab in Barking in Essex that mentions Bishop Maurice of London (1086–1107) and a limestone relief at Ipswich depicting St Michael the Archangel fighting the dragon[22]. Of course capitals embellished in this manner can also be found widely in inscriptions and manuscripts on the Conti-

---

[20] For Great Edstone and Kirkdale see: OKASHA, Hand-List (op. cit. in n. 4), 73, 87–88, pls 41 and 64; LANG et al., York (op. cit. in n. 4) 133–35, 163–66, ills 451–53, 568–73. The interpretation of the cross as a *signe de renvoi* is in: R. I. PAGE, Runes and Runic Inscriptions: Collected Essays on Anglo-Saxon and Viking Runes. Ed. David PARSONS. Woodbridge 1995, 330, n. 11.

[21] For Master Hugo see: C. M. KAUFFMANN, The Bury Bible. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 29 (1966), 60–81, at pp. 62–64; Gesta Sacristarum, in: Memorials of St. Edmund's Abbey. Ed. T. ARNOLD (The Chronicles and Memorials of Great Britain and Ireland during the Middle Ages [= Rolls Series] 96). London 1890–96, II, 289–96, at pp. 289–90. Fulco of Saint-Hubert was working in the first half of the 12th century and he was described as *„in illuminationibus capitalium litterarum et incisionibus lignorum et lapidum peritum"*. See Marie-Rose LAPIÈRE, La lettre ornée dans les manuscrits mosans d'origine bénédictine xie-xiie siècles (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège 229). Paris 1981, 173–74 and 174, n. 10; Lawrence NEES, review of Marie-Rose LAPIÈRE in: Speculum 58 (1983) 768–71.

[22] Examples of English display capitals with dot ornament are illustrated from manuscripts of between c. 980 and c. 1170 in: TEMPLE, Anglo-Saxon Manuscripts (op. cit. in n. 16) fig. 52, ills 83, 260, 262, 300, 319; C. M. KAUFFMANN, Romanesque Manuscripts 1066–1190 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles). London 1975, fig. 26, ills 1, 30, 56, 117, 143, 190, 232, 239, 255. The Barking slab is illustrated in: Miller CHRISTY, Three more Essex Incised Slabs. In: Transactions of the Essex Archaeological Society new series 12 (1913) 315–22, at p. 316. For Ipswich: OKASHA, Hand-List (op. cit. in n. 4) 82–83, pl. 58; English Romanesque Art 1066–1200. Ed. George ZARNECKI, Janet HOLT and Tristram HOLLAND. Hayward Gallery. London 1984, 164–65.

nent; and so it is not clear whether these two English inscriptions were stimulated by epigraphic or scribal fashions.

The texts of some inscriptions of the Romanesque period are built up into elaborate patterns of letters through the use of devices such as ligaturing (*lettres conjointes*), or the placing of one, two or even three smaller letters within large ones (*litterae insertae* or *lettres enclavées*), or the interweaving or overlapping of letter forms (*lettres entrelacées*). These may require some effort to decipher, as one can see in the well known examples in the cloister at Moissac or on a tympanum from Saint-Bénigne in Dijon[23]. Two examples show that the type was also known in England. One was on a stone from Southwark in London, which is now apparently lost but was recorded in a rubbing and early engravings; and the other is on a recumbent tomb from the Cluniac priory of Monkton Farleigh in Wiltshire. Neither can be dated but the tomb commemorates Ilbert de Chaz, an early benefactor of Monkton Farleigh, which was founded between 1120 and 1123[24]. We know nothing of the circumstances in which these inscriptions were designed. Their lettering takes devices also found in some display script to greater extremes than I have so far found in English manuscripts. However, at least one monastic scribe in 12th-century England was familiar with such interwoven lettering. The scribe of the Benedictine Abbey of Westminster who executed the most stylish and intricate of the *tituli* in the mortuary roll of Abbot Vitalis of Savigny, who died in 1122, was certainly capable of designing inscriptions of this type. A number of the other religious communities that made entries into the roll also treated the headings of their contributions with the formality of inscriptions, but none as skilfully as the Westminster scribe, who may have been using a brush rather than a pen[25]. Unfortunately no comparable inscriptions remain at Westminster.

It is possible, incidentally, to compare the *titulus* for Abbot Vitalis from the recently founded Augustinian priory of Great Bricett in Suffolk with an approximately contemporary inscription on the jambs of the door of the former priory church. The scribe who wrote the entry into the mortuary roll at Great Bricett was not, however, very accomplished; and the inscription is, like several English inscriptions of this period, very damaged. That they both use a pointed O and split strokes is perhaps no more than coincidence[26].

So far the results of our search for specific contacts between manuscript display script and epigraphic lettering in the decades following the Norman Conquest have been a little disappointing. The clearest case is in the field of wall-painting and it takes us beyond England, an

---

[23] DESCHAMPS, Étude (op. cit. in n. 19) esp. 22–23 (for terminology and 11th-century examples), figs 28 (Moissac) and 48 (Saint-Bénigne).

[24] There is an engraving of the tomb slab of Ilbert de Chaz at Monkton Farleigh in: J. E. JACKSON, The History of the Priory of Monkton Farley. In: Wiltshire Archaeological and Natural History Magazine 4 (1858) 267–84, pl. opp. p. 283. For Monkton Farleigh see: A History of Wiltshire (Victoria History of the Counties of England) 3. London 1956, 262–68; A History of Wiltshire (Victoria History of the Counties of England) 7. London 1953, 55; Medieval Religious Houses: England and Wales. Ed. David KNOWLES and R. Neville HADCOCK. 2nd edn London 1971, 97, 101. The inscription found at Southwark is illustrated in: Mr. [Richard] Gough, Conjectures on an antient Tomb in Salisbury Cathedral. In: Archaeologia 2 (1773), 188–93, pl. XIII, fig. 3; Samuel PEGGE, A Sylloge of the Remaining Authentic Inscriptions relative to the Erection of our English Churches (Bibliotheca Topographica Britannica 41). Society of Antiquaries, London 1787, 56; William CAMDEN, Britannia or a Chorographical Description of the Flourishing Kingdoms of England, Scotland, and Ireland and Islands Adjacent. Ed. Richard GOUGH. 4 vols, London 1806, I, 260, pl. XI, fig. 3. The rubbing is now in the British Library (Add. MS 27349, fol. 42).

[25] T.S.R. BOASE, English Art 1100–1216. Oxford 1953, 66–67, fig. 7; Rouleau mortuaire du B. Vital, Abbé de Savigni. Ed. L. DELISLE. Paris 1909, pl. XXVII (no. 100).

[26] DELISLE, Rouleau mortuaire (op. cit. in n. 25) pl. XXXIX (no. 164); H. Munro CAUTLEY, Suffolk Churches and their Treasures. 4th rev. ed., Ipswich 1975, 246; A History of Suffolk (Victoria History of the Counties of England), 2. London 1907, 94–95.

important reminder of the international careers of some artists around the 12th century. Walter Oakeshott's studies of the magnificent bible made for the Benedictine cathedral priory at Winchester led him to conclude that two or three of the later artists who illuminated the bible also worked as mural painters in the chapter house of the convent of Sigena in Catalonia. He also argued that the inscriptions that accompany these paintings should be attributed to one of the rubricators of the Winchester Bible, the „Uncial Forms rubricator"[27]. In both the bible and at Sigena this confident and impressive lettering is characterized by the use of rounded and uncial forms, strong modelling, an unusual form of uncial M, distinctive flourishing and the regular use of a single point to divide words. If we accept these attributions, we have here a clear case of a style of lettering moving easily between display script and monumental painting; and we can imagine the calligrapher, the „Uncial Forms rubricator" as one of a group of itinerant secular artists of the later 12th century.

In her publication of the more or less contemporary stained glass of Canterbury Cathedral, Madeline Caviness examined the lettering of the inscriptions. Although she was unable to find any relationships with manuscripts as close as that argued for by Oakeshott at Winchester, she saw „remarkable similarities" between the work of the earliest of the artists, the so-called Methuselah Master (attributed to around the later 1170 s), and „the general repertory of forms" in the display script of the Dover Bible, which was written at Canterbury somewhat earlier (around the middle of the 12th century). She drew the general conclusion that „the epigraphy of the glass depends on forms already introduced in manuscripts though the slightly more restricted repertory [in the glass] is closer to that of seals"[28]. If we accept this analysis, the earliest of the glass-painters who were involved in the reglazing of Canterbury Cathedral after the fire of 1174, followed forms that had appeared somewhat earlier in manuscript display script.

The capitals attributed to the „Uncial Forms rubricator", which we have just seen at Winchester and Sigena, are an early form of the rounded Gothic capitals of the 13th and 14th centuries. Gothic capitals appear in a variety of styles in England during these years, both in display script and in inscriptions in various media. By the 13th century, however, it is less likely that such similarities can be explained as a result of the same craftsmen working both in manuscripts and in inscriptions. The production of books was now largely in the hands of professional craftsmen and their trades were separate from those working in other media[29]. As far as I know, there has been no general study of English Gothic capitals; but very useful work has been done on the lettering of monumental brasses and of seals[30]. („Gothic capital" is preferable to the old term „Lombardic", which is still used by some British scholars con-

---

[27] Walter OAKESHOTT, Sigena: Romanesque Paintings in Spain and the Winchester Bible Artists. London 1972, 137–41; Walter OAKESHOTT, The Sigena Paintings and the Second Style of Rubrication in the Winchester Bible, In: Kunsthistorische Forschungen: Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag. Ed. A. ROSENAUER and G. WEBER. Salzburg 1972, 90–98; Walter OAKESHOTT, The Two Winchester Bibles. Oxford 1981, 24–25, 28, 35–36.

[28] Madeline Harrison CAVINESS, The Windows of Christ Church Cathedral Canterbury. London 1981, 220–23, pl. 162.

[29] Nigel MORGAN, Early Gothic Manuscripts [I] 1190–1250 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles). London 1982, 14–15.

[30] For discussions of lettering on English medieval brasses see: Sally BADHAM, John BLAIR and Robin EMMERSON, Specimens of Lettering from English Monumental Brasses, London 1976; John COALES ed., The Earliest English Brasses: Patronage, Style and Workshops 1270–1350. Monumental Brass Society, London 1987. For further references see: Sally BADHAM, The Contribution of Epigraphy to the Typological Classification of Medieval English Brasses and Incised Slabs, in: Katherine FORSYTH, John HIGGITT and David PARSONS ed., Roman, Runes and Ogham: Medieval Inscriptions in the Insular World and on the Continent. Stamford (forthcoming). The classic study of the epigraphy of English seals is: H. S. KINGSFORD, The Epigraphy of Medieval English Seals. In: Archaeologia 79 (1929) 149–78.

cerned with inscriptions in Gothic lettering, because it more clearly associates this lettering with contemporary lettering in manuscripts and beyond the British Isles[31]). In the absence of published collections and critical studies of later medieval inscriptions in England, it is difficult to investigate the relationship between epigraphic lettering and book scripts in any detail. Through the 13th century and the earlier decades of the 14th both inscriptions and display script bear witness to the same broad fashion for rather compressed capitals with a preference for rounded and uncial forms. Letters are often heavily modelled and letters such as C, E and U are typically closed by the fusion of their serifs into a long hair-line stroke. Display script, however, now generally plays a less important role in manuscripts than it had in the 12th century; it usually appears as short passages of continuation lettering following illuminated initials and it tends to be somewhat overwhelmed by other aspects of the illumination. Craftsmen working in books and those working in other media used similar forms of lettering; but it is not easy to tell to what extent, if at all, books were seeking to recreate the effects of inscriptions, or inscriptions those of books. At least one inscription, the well-known verse comparing a building to a rose (*ut rosa flos florum sic est domus ista domorum*) that is painted onto the wall of the chapter house of *c.* 1280 at York Minster, is, in its present condition, very reminiscent of the panels of display script following illuminated initials in some 13th-century English and French manuscripts. The lines of Gothic capitals in gold against coloured panels are very like those in some books, but the York lettering has been restored, probably more than once, and so there is some uncertainty about the original treatment of this inscription[32].

During the 14th century formal Gothic minuscule or *textura*, which some British scholars still call „black letter" when referring to epigraphic lettering, gradually takes over as the preferred script for inscriptions. Some of the inscriptions in the now destroyed wall-paintings of the Painted Chamber of the royal palace at Westminster were in Gothic minuscule. In his study of these paintings Paul Binski suggests that these inscriptions should be dated to as early as the last decade of the 13th century or the first decade of the 14th[33]. In monumental brasses the change started in the 1330 s and in seals apparently a few years later[34]. Gothic minuscule appears in some inscriptions on stone during the first third of the century, perhaps in the

---

[31] cf. Nicolete GRAY, A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity. Oxford 1986, 109–21.

[32] For examples of Gothic capitals in English display script of the 13th and 14th centuries see: GRAY, A History (op. cit. in n. 31) figs 127–28, 132, 134; MORGAN, Early Gothic Manuscripts [I] (op. cit. in n. 29); Nigel MORGAN, Early Gothic Manuscripts [II] 1250–1285 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles). London 1988; Lucy Freeman SANDLER, Gothic Manuscripts 1285–1385 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles). 2 vols, London 1986. Gothic capitals in gold on coloured panels can be seen for example in: Nicolete GRAY, A History fig. 132; MORGAN, Early Gothic Manuscripts [I] (op. cit. in n. 29) ill. 107; Lucy Freeman SANDLER, Gothic manuscripts I, ill. 24. For the inscription in York Minster chapter house see: Camden's Britannia, newly Translated into English: with Large Additions and Improvements. Ed. Edmund GIBSON.London 1695, 722; Francis DRAKE, Eboracum: or the History and Antiquities of the City of York [...] London 1736, Book II, 477; York Minster: Chapter House and Vestibule. Ed. E. A. GEE. Royal Commission on Historical Monuments (England), London 1974, unpaginated Introduction and pl. 3 (inscription just visible to right of door). The York verse had been inscribed in the tile floor of Westminster Abbey a few decades earlier, in the 1250 s: W. R. LETHABY, Westminster Abbey Re-examined. London 1925, 110–12.

[33] Paul BINSKI, The Painted Chamber at Westminster (Society of Antiquaries of London, Occasional Papers, new series 9). London 1986, 115–23, pls IX, XV, XVII–XIX.

[34] The earliest approximately datable use of Gothic minuscule in an English brass seems to be in the brass to Laurence de St Maur (Seymour) of *c.* 1337 in the parish church of Higham Ferrers: Paul BINSKI, in: COALES, The earliest English Brasses (op. cit. in n. 30) 106–10, fig. 99; Age of Chivalry: Art in Plantagenet England 1200–1400. Ed. Jonathan ALEXANDER and Paul BINSKI. Royal Academy of Arts. London 1987, 293. For seals see: KINGSFORD, The Epigraphy (op. cit. in n. 30).

1320 s. One of the earliest must be the slab at Tetney in Lincolnshire commemorating William of Elkynton and his wife Alice, who both died in 1328[35].

It is interesting that two of the earliest inscriptions in England in Gothic minuscule, both incidentally with royal associations, are fine examples of *textualis praescissa* or *sine pedibus* rather than, what became usual, *textura* or *textualis quadrata*. The first of these consists of passages from a French version of the Book of Maccabees (and some other shorter inscriptions) accompanying paintings of the Old Testament in the Painted Chamber at Westminster Palace; these were destroyed in the disastrous fire of 1834 and can now only be studied through copies made before the fire. (The inscriptions in the Painted Chamber also included lettering in *quadrata*.) My second early example of *praescissa* (*sine pedibus*) is a brass plaque marking a foundation stone laid by Edward III in the Augustinian priory founded in 1337 at Bisham in Berkshire. *Praescissa* still appears alongside *quadrata* in the mid 14th-century paintings from St Stephen's Chapel in the royal palace at Westminster[36]. The choice of *praescissa* for epigraphic lettering probably reflects a preference for this artificial and expensive script amongst English patrons and owners of books of devotion and liturgical books during the 13th and earlier 14th centuries. The De Brailes Hours of *c.* 1240, the Nuremberg Hours of the end of the 13th century and the Luttrell Psalter of *c.* 1330 are notable examples[37]. Whoever designed the lettering of these inscriptions, it is likely that it was chosen because the patrons already thought of it as a prestigious and solemn script through their experience of it in books. What were the reasons for the change from Gothic capitals to *textura*? The change coincides with a gradual decline in the use of Gothic capitals for display script in English 14th-century manuscripts[38]. Equally, as more and more of the laywomen and laymen who were wealthy enough to be commemorated with inscribed monuments came to own books of hours or psalters, they will have become familiar with *textura* and will have thought of it as the natural choice for solemn religious texts. Another motivation may have been a desire to display longer texts, a text in Gothic minuscule normally occupying less space than the same text in Gothic capitals. Most of the time no doubt craftsmen simply followed workshop models

---

[35] F. A. GREENHILL, Monumental Incised Slabs in the County of Lincoln. Francis Coales Charitable Foundation. Newport Pagnell 1986, xxiii, 114.

[36] BINSKI, The painted Chamber (op. cit. in n. 33) pls IX (*praescissa* in the Painted Chamber) and XVIII–XIX (*quadrata*). For the Bisham Abbey inscription see: ALEXANDER/BINSKI, Age (op. cit. in n. 34) 498; Muriel CLAYTON, Catalogue of Rubbings of Brasses and Incised Slabs. Victoria and Albert Museum, London 1968, pl. 63.1 (for a clear reproduction of a rubbing showing the *praescissa* lettering). *Praescissa* and *quadrata* from St Stephen's Chapel at Westminster are illustrated in, repectively: Freeman SANDLER, Gothic Manuscripts (op. cit. in n. 32) I, fig. 23; ALEXANDER/BINSKI, Age (op. cit. in n. 34) plate on 499.

[37] For *praescissa* and *quadrata* in English manuscripts see: S. M. [Stanley MORISON], ‚Black-Letter' Text. Cambridge 1942; S.J.P. VAN DIJK, An Advertisement Sheet of an Early Fourteenth-Century Writing Master at Oxford. In: Scriptorium 10 (1956) 47–64, pls 8–11; Michelle P. BROWN, A Guide to Western Historical Scripts from Antiquity to 1600. The British Library, London 1990, 82–83. 13th- and 14th-century examples of *praescissa* are illustrated in MORGAN, Early Gothic Manuscripts [I] (op. cit. in n. 29) ills 1, 4, 16, 86, 91–92, 96–98, 104–05, 110, 114–20, 163–69, 240–48 (De Brailes Hours etc.); MORGAN, Early Gothic Manuscripts [II](op. cit. in n. 32) ills 18–22, 69–71, 105, 184-87, 231–33, 280, 283–85, 288–89, 294, 310–11, 313, 319–23, 334–35; Freeman SANDLER, Gothic Manuscripts (op. cit. in n. 32) ills 9–12, 18–20, 48–49, 51, 59, 64–67, 75–76, 79, 82, 91, 97–101, 109–12, 140–43, 148–49, 155, 170, 184–85, 204–05, 224, 226, 238, 274–78 (Luttrell Psalter), 280 (Luttrell Psalter), 282 (Luttrell Psalter), 303–04. For the Nuremberg Hours, a manuscript written in France for an English patron, see: Eleanor SIMMONS, Les Heures de Nuremberg. Paris 1994, pls XVIII, XX, XXII, XXIV, XXVI, XXVIII, XXX, XXXII–XLII.

[38] The plates in Freeman SANDLER, Gothic Manuscripts (op. cit. in n. 32) illustrate the gradual decline in the use of Gothic capitals after initials through the 14th century. She also illustrates (I, ill. 208) Gothic minuscule display script in an English psalter of about the 1320s. Gothic capitals continued to be used sporadically for display script into the early 15th century: Kathleen SCOTT, Later Gothic Manuscripts 1390–1490 (A Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles). 2 vols, London 1996, I, ills 187–89, 194, 236, 239–41.

without thinking about book script when creating inscriptions in Gothic minuscule but, as we have seen, there are some grounds for thinking that the growing numbers of literate lay patrons may have influenced those designing inscriptions to make their lettering resemble that in books. Whether that is true or not, it is interesting that many of the Gothic minuscule inscriptions make use of initials of various types, either Gothic capitals or elaborated minuscule letters, that reflect the design of books, sometimes quite closely[39].

So far in my discussion of 12th-century and later inscriptions I have been mainly concerned with what inscriptions may have borrowed from manuscripts. Sometimes the influence can be in the opposite direction, for example when the rubricator approaches his text as if it were a monumental inscription. The most obvious symptom of epigraphic influence in this period is the adoption by some rubricators (and illuminators) of the practice of placing one to three points between words, as word-separators rather than as punctuation. This was a feature of the painted inscriptions in Sigena and in the very closely related work of the „Uncial Forms rubricator" in the Winchester Bible that I discussed earlier in this paper. This use of word-separating dots never seems to have been very common but a trawl through the illustrations of the volumes of the *Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles* reveals a number of examples dating from between the late Anglo-Saxon period and the early 14th century[40].

There is one class of publicly displayed document for which the techniques of the scribe were adopted. I am referring to *tabulae*, that is texts written on vellum for open display and sometimes mounted on boards. *Tabulae* are perhaps a special case and occupy an intermediate position between the book and monumental inscriptions carved in stone or painted onto walls. Their particular relevance to this discussion may be to show that too firm a line should not be drawn between the manuscript book and the public inscription. The „Magna tabula Glastoniensis" consists of six leaves of vellum mounted on four hinged boards of rather over a metre in height (ill. 127). The effect of these exceptionally large and densely written „pages" with their red or blue initials decorated with penwork flourishing in the alternative colour is like an overgrown book. The various texts concerning Glastonbury Abbey and its history were written in ink some time in the later 14th century, probably for the benefit of pilgrims visiting the abbey[41]. Of about the same date is what has been described as a „parchment placard ... in large letters" with extracts of charters in favour of Westminster Abbey, which „was evidently drawn up to be posted somewhere in the church" (ill. 128). Its purpose of warning off anyone who might wish to infringe the abbey's privileges is made clear in the opening words: „*Uereantur et paueant qui priuilegia seu libertates huius Ecclesie in aliquo uiolare uel infringere conantur*". It is about 56 by 53 cm. in height, and in format more like a charter than a book; and its two principal initials are ornamented with elaborate penwork[42].

---

[39] For illustrations of elaborated initials in inscriptions in Gothic minuscule on brasses see: CLAYTON, Catalogue (op. cit., in n. 36) pls 63–64; Sally BADHAM, Specimens (op. cit. in n. 30) pl. 7.

[40] For Sigena and the „Uncial Forms rubricator" see above n. 27. Word separation by dots in manuscript display script is illustrated in: TEMPLE, Anglo-Saxon Manuscripts (op. cit. in n. 16) ills 169–70; KAUFFMANN, Romanesque Manuscripts (op. cit. in n. 22) fig. 34, ills 158, 172, 235, 238, 255, 259, 280; MORGAN, Early Gothic Manuscripts [I] (op. cit. in n. 29) pl. on p. 29, ills 102, 222; MORGAN, Early Gothic Manuscripts [II] (op. cit. in n. 32) ill. 78; Freeman SANDLER, Gothic Manuscripts (op. cit. in n. 32) ills 39–30, 58.

[41] Bodleian Library, MS Lat. hist. a.2: J. A. BENNETT, A Glastonbury Relic. In: Somersetshire Archaeological and Natural History Society's Proceedings 34 (1888) 117–22; J. A. ROBINSON, Two Glastonbury Legends: King Arthur and St Joseph of Arimathea. Cambridge 1926, 41–42, pl. IV; Otto PÄCHT and J. J. G. ALEXANDER, British, Irish, and Icelandic Schools (Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford, 3). Oxford 1973, 65 (no. 716).

[42] Westminster Abbey, Muniment Xb:,The History of Westminster Abbey by John Flete. Ed. J. Armitage ROBINSON. Cambridge 1909, 13.

At Canterbury Cathedral is preserved a parchment roll of about 269 cm. by 24 cm., which, in a large and formal Gothic hand, records the verses that had been inscribed in the 12th-century choir windows of Canterbury Cathedral to accompany typologically arranged scenes from the Old and New Testament (ill. 129). The size of the writing suggested to M. R. James that the roll might have been intended for display in the church for the benefit of visitors[43]. The *tabulae* at York Minster take the form of sheets of parchment mounted on two hinged wooden triptychs, one 143.5 cm. and the other 115 cm. high (ill. 130, 131). The writing is large and impressive (although now in poor condition); on one triptych (Add. 534) the script is *textura* and minims are 5 mm. high, whilst on the other (Add. 533) it is an *anglicana* (4 mm.). The latter is concerned with the history of the church of York and the former carries rather more miscellaneous texts on universal and British history[44]. The script of each of the *tabulae* we have just examined is comparatively large and bold to aid the reader of these public documents but otherwise the treatment remains bookish and lacks the monumentality of most inscriptions; but that was inevitable, given the amount of text the authorities at these churches wanted their visitors to read.

It is time to try to draw some conclusions. I hope that this exploratory survey has shown that there are continuing points of contact between book script and the script of inscriptions in medieval England. The evidence, however, is diverse and very incomplete and much of it is unpublished or awaits modern critical study. The nature of the relationship changes from the intimate contact seen between the two spheres in the early Middle Ages, when, at least sometimes in a monastic context, the same individuals seem to have been practitioners of both epigraphic and book script. We have seen equally close links in the later 12th century between rubrication in the Winchester Bible and painting at Sigena, although in this case the artists were almost certainly laymen. At most periods there seem to be parallelisms or suggestions of borrowings, usually from display script to epigraphic lettering. The relationship between these two fields of lettering seems not to have been arbitrary but rather to have been intimately bound up with the status and training of the craftsmen. The tastes and expectations of the intended readers, or patrons (when patrons were involved), and the nature of their experience of written texts also no doubt sometimes played a part in determining the treatment of the texts. Finally, although the evidence is very imperfect, this survey helps to underline the exceptional nature of the very close links between epigraphic lettering and book scripts in early medieval Northumbria[45].

---

[43] Canterbury Cathedral Archives, C 246: Montague Rhodes JAMES, The Verses formerly Inscribed on Twelve Windows in the Choir of Canterbury Cathedral (Cambridge Antiquarian Society Publications, Octavo Series 38). Cambridge 1901.

[44] York Minster Library, MSS Add. 533 and 534: N. R. KER and A. J. PIPER, Medieval Manuscripts in British Libraries, IV, Paisley-York. Oxford 1992, 824–26. See also: J. S. PURVIS, The Tables of the York Vicars Choral. In: Yorkshire Archaeological Journal 41 (1966), 741–48; F. HARRISON, Life in a Medieval College. London 1952, 65–67. For references to two further examples of what were probably *tabulae* of parchment intended for display, one of the 12th and the other of the 15th century, see: N. R. KER, Medieval Manuscripts in British Libraries, II, Abbotsford-Keele. Oxford 1977, 490–91 (Durham Cathedral Library, MS C.III.24); Nicholas ORME, Exeter Cathedral as it was 1050–1550. Newton Abbot 1986, 47.

[45] I am very grateful to Amanda Thompson, Dr Tony Trowles and Dr Michael Stansfield, custodians of the surviving *tabulae* at York, Westminster and Canterbury, who greatly assisted me by providing me with photographs and information. I would also like to thank Dr John Blair for information on the lost inscription from Southwark.

Vicente García Lobo

La escritura publicitaria en la Península Ibérica. Siglos X–XIII

La escritura publicitaria. A la hora de precisar el título de nuestro estudio, hemos dudado no poco si titularlo **La escritura epigráfica**, habida cuenta que estamos en un congreso de „Epigrafía medieval"; sin embargo, después de aceptar la sugerencia del prof. W. Koch en cuanto al tema – **Inscripciones y libros** – nos hemos decidido por el presente título – **La escritura publicitaria** – pues en él podríamos incluir tanto la escritura epigráfica como la escritura análoga que encontramos frecuentemente en *Títulos*, *Incipits* y *Explicits* de los códices medievales. En efecto, creemos que el calificativo **publicitaria** es el que mejor conviene a ambas escrituras que – ya lo adelantamos ahora – solo difieren en el medio o soporte y, por supuesto, en el proceso de materialización gráfica del que se derivarán algunas diferencias accidentales de las que daremos cuenta a lo largo del trabajo[1].

La segunda parte del título – **en la Península Ibérica** – quizá resulte poco adecuado, toda vez que nos limitaremos a una parte de ella – Castilla y León – y, dentro de esta región, al antiguo reino de León más concretamente. Sin embargo preferimos mantener el título tal como lo formulamos al principio, por tratarse del primer trabajo que se realiza en este sentido y ser presentado en el contexto de este Congreso internacional en el que la Península Ibérica, con todas sus variedades y peculiaridades, está representada por nuestros trabajos solamente. El ámbito cronológico quedará repartido entre la Dra. Martín López, cuyo estudio se ciñe al siglo XV, y yo mismo que pretendo contemplar los siglos X–XIII, ambos inclusive. Por lo que se refiere al siglo XIV, siglo de transición entre ambos trabajos, será contemplado por los dos: en el primer caso como conclusión y, en el segundo, como punto de partida.

¿Qué entendemos por publicitario, por publicidad? Como escribía Maurice Audin, *„el término ‚publicidad' ha adquirido en nuestra época un sentido muy concreto, ligado estrechamente a la actividad económica y, particularmente, a la política de ventas; sin embargo, no siempre fue así. Inicialmente la palabra ‚publicidad' tenía el significado concreto de ‚notoriedad' y lo ha mantenido en ciertos casos"*[2]. Lo vió claro en su dia el prof. Angel Canellas cuando calificó las inscripciones por él reunidas como fuente de la Diplomática visigoda de *„Actas de **notoriedad**"*[3].

Evidentemente, el que primero habla de „publicidad" aplicada al mundo de las inscripciones es el prof. Robert Favreau quien en 1969 definía la Epigrafía como „ciencia de los que

---

[1] Insistimos una vez más que nuestro estudio comparativo tiene como base la sola condición de „publicitaria" de ambas escrituras; no contemplamos otras notas, diferenciadoras ciertamente, como son la „universalidad" y la „permanencia" que acompañan como esenciales a la escritura publicitaria de las inscripciones y de las que carece la de los códices.

[2] „Certes, le terme ‚publicité' a pris, a notre époque, un sens très précis lié étroitement à l'activité économique, et plus particulièrement à la politique de vente; mais il n'en fut pas tousjours ainsi. Initialement, le mot ‚publicité' avait le sens précis de ‚notoriété' et il l'a gardé dans quelques cas". Cf. M. AUDIN, Histoire de l'imprimerie. Rodioscopie d'une ère: de Gutenberg à l'informatique. Paris 1972, 298.

[3] A. CANELLAS, De Diplomática Hispano-Visigoda: Miscelánea de estudios dedicados al profesor Antonio Marín Ocete I. Granada 1974, 147; reeditado en: Diplomática Hispano-Visigoda. Zaragoza 1979, 76s. Incluye como „Actas de notoriedad" Los *Epitaphia*, las *Consecrationes*, y una *Notitia proprietatis*.

está escrito, generalmente sobre un soporte resistente, en orden a una **publicidad** universal y permanente"[4].

Esta definición del prof. Favreau, junto con las definiciones tradicionales de documento y de libro, están en la base de nuestra definición de inscripción que hemos formulado en los siguientes términos: *„cualquier testimonio escrito en orden a una publicidad universal y permanente"*[5].

Pero ¿cómo calificar la escritura que destaca en los *Títulos, Incipits* y *Explicits* de muchos códices medievales? Esta escritura, generalmente mayúscula, tiene una funcionalidad muy concreta: la de **llamar la atención, hacer notorio**, lo que allí se dice. Es, pues, una escritura de **notoriedad**; es, pues, una escritura **publicitaria**. ¿Pueden, entonces, equipararse la escritura epigráfica y la escritura destacada de los códices? En cuanto a tal escritura, sí. Al menos eso es lo que intentamos mostrar a Vds. en nuestros trabajos la Dra. Martín López y yo mismo estudiando el caso del antiguo reino de León durante los siglos X al XV, ambos inclusive, con la salvedad antes apuntada del siglo XIV. Evidentemente se distancian la una de la otra en las notas de **permanencia** y de **universalidad** que acompañan a la escritura publicitaria epigráfica y de las que carece la escritura publicitaria de los códices; en ésta, en cambio, apreciamos una mayor tendencia estética y ornamental que más raramente encontramos en la escritura epigráfica.

El método de trabajo será el paleográfico; esto es, el estudio de todos los elementos gráficos, comenzando por el ángulo de escritura, como realidad previa al trazado de los caracteres. A continuación se examinarán los caracteres alfabéticos como elemento básico de la escritura, analizando su ductus y forma, su módulo, y su peso. Estudiaremos en tercer lugar las abreviaturas, consideradas como recurso gráfico aleatorio pero casi siempre presente en el conjunto escrito[6]. También serán tenidos en cuenta los nexos, los cruzamientos, y las letras inscritas, como técnicas caligráficas especiales propias de la escritura publicitaria. Finalmente consideraremos los signos complementarios de la escritura, especialmente el de puntuación, como recurso de separación de palabras.

El Angulo de escritura[7]. Aun admitiendo las dificultades y riesgos que supone determinar el ángulo de escritura en la escritura publicitaria, en la que predomina el diseño sobre el trazado espontáneo[8], lo hemos calculado, no obstante, tomando algunas letras en que

---

[4] Cf. R. FAVREAU, L'épigraphie médiéval. En: Cahiers de Civilisation Médiévale 12 (1969) 393–398; reed. en: Etudes d'épigraphie médiévale. Poitiers 1995, 5.

[5] Cf. V. GARCIA LOBO, Los medios de comunicación social en la Edad Media. La comunicación publicitaria. León 1991, 16. Esta definición ha de entenderse, ya lo advertimos, en el contexto de las de documento y de libro que le preceden.

[6] Bernhard Bischoff incluye las abreviaturas entre los „signos accesorios de la esritura". Cf. Bernhard BISCHOFF, Paléographie de l'Antiquité romaine et du Moyen Age occidental. Trad. de A. ATSMA y J. VEZIN. París 1985, 169ss.

[7] Definido por Jean MALLON, Paléographie romaine. Madrid 1952, 22 como „la posición en que ese encontraba el instrumento escriptorio con relación a la línea":, ha sido contestado por diferentes autores si no en su concepto sí en la manera de medirlo y determinarlo. Nosotros seguiremos de cerca la doctrina malloniana.

[8] Ya nuestro discípulo Maximino Gutiérrez, en su estudio de las inscripciones medievales de la provincia de Zamora, nos ponía sobre aviso de las dificultades que esta empresa entrañaba: „Es preciso subrayar desde este momento -dice él- la dificultad que entraña precisar el ángulo de escritura en buena parte de nuestras inscripciones. A las dificultades que plantean aquellas cuyos caracteres se ejecutaron sin contraste entre finos y gruesos debemos añadir otras, presentes en los epígrafes en que dicho contraste se aprecia fácilmente. En estas se puede constatar que el ángulo de escritura cambia al ejecutar algunos trazos, al tiempo que trazos con el mismo ángulo no tienen igual grosor, como cabría esperar". Cf. Maximino GUTIERREZ, Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium I/2 (Zamora. Estudios), León-Turnhout (de próxima aparición).

En la base de estas dificultades subyace el problema de la *Ordinatio* de nuestras inscripciones. No parece probable que ésta se hiciera espontáneamente con una tiza o un carbón. Tenemos motivos para pensar que se hacía a punta seca medi-

la espontaneidad de la escritura nos pareció más evidente[9]. De su cálculo y estimación podemos adelantar que lo consideramos un mero ensayo y que a las cifras obtenidas daremos solamente un valor meramente ilustrativo, nunca absoluto ni demostrativo.

La Forma y el Ductus. Son sin duda estos elementos, sobre todo la forma de las letras, los que mejor se prestan a un estudio comparativo. Ellos nos ayudarán, más que ningun otro elemento, a establecer los paralelismos entre la escritura publicitaria de inscripciones y la de códices, llevandonos a veces a conclusiones interesantes sobre las manos que trazaron algunas de las piezas por nosotros estudiadas.

El Módulo. Variable de una inscripción a otra y de un códice a otro, es poco indicativo a nuestro propósito tal y como lo define y determina J. Mallon[10]. En cambio, entendemos que puede ser altamente revelador el estudio de lo que Léon Gilissen llama **Relación modular (RM)**[11]; ésta nos va a ser útil para descubrir analogías y tendencias caligráficas y, sobre todo, para señalar los hitos de la evolución de la escritura desde la visigótica hasta la gótica, incluida la del siglo XIV. Para su determinación tomaremos como altura de las letras la comprendida entre las paralelas en que se inscriben, y como ancho la resultante de dividir la longitud de una línea por el número de letras y signos de la misma[12].

El Peso. Desde el punto de vista subjetivo, y tal y como lo define Jean Mallon[13] – el mayor o menor grosor de los trazos de las letras – el peso es otro de los elementos significativos a la hora de individualizar escrituras. Sin embargo, como afirma Léon Gilissen, es necesario „distinguir de forma más neutra y objetiva" la pesadez o ligereza de una escritura. Para ello el propio Gilissen propone una fórmula[14], ampliamente criticada por mi discípulo el Dr. Gutiérrez por ineficaz en el caso de las inscripciones y matemáticamente errónea[15], quien a su vez la corrige y propone otra nueva.

---

ante un trazo fino alrededor del cual se diseñaba a pincel el resto de la letra con sus gruesos y sus finos. Cf. V. GARCIA LOBO, La epigrafía del claustro de Silos. En: El Románico en Silos. Centenario de la consagración de la iglesia y claustro, Abadía de Silos 1990, 93–95.

[9] Definido por Jean MALLON, Paléographie (cf. n. 7) 22, como „la position dans laquelle s'est trouvé placé l'instrument du scribe par rapport à la direction de la ligne", ha sido ampliamente contestado por diversos autores, especialmente Léon Gilissen, si no en su concepto sí en su método de valoración. Cf. cuanto dice al respecto nuestro dicípulo Maximino Gutiérrez en su obra ya citada (nota anterior). Nosotros seguiremos en método más sencillo expuesto por R. MARICHAL, L'écriture latine et l'écriture grecque du Ier au VIe siècle. En: L'Antiquité classique 19 (1950) 127 s.

[10] „*Ce sont les dimensions des formes: la largeur...et surtout la hauteur*" MALLON, Paléographie (cf. n. 7) 23.

[11] Léon GILISSEN, L'expertise des écritures médiévales. Recherche d'une méthode avec application à un manuscrit du XIe siècle: Le Lectionnaire de Lobbes. Codex Bruxellensis 18018. Gant 1973, 20–32. „Le module ne definirait pas...mais avant tout le *rapport* entre les dimensions des formes" (pág. 20); y más adelante dice: Pour notre part nous serions plutôt enclin à réintégrer l'idée de proportion dans la notion..et même à mettre l'accent sur cet aspect de rapport et de proportion" (*ibid.*). „Néanmoins...il vaut sans doute mieux...parler de ‚rapport modulaire', lorsqu'il s'agit de la proportion entre la hauteur et la largeur des lettres" (págs. 20–21).

[12] No contamos las letras inscritas en otras y que, por lo tanto no ocupan espacio. En cambio contamos toda clase de signos que ocupen espacio y contamos también los puntos y espacios de separación de palabras. Los cálculos que haremos en su momento se efectuarán sobre reproducciones fotográficas en que solo serán indicativas las medidas relativas, nunca las absolutas, que deberían hacerse sobre las piezas originales. Las precisiones no irán más allá de 1/2 mms.

[13] „...une écriture lourde est celle qui est éxécutée avec un instrument doux faisant fortement contraster les gras et les maigres, et qu'une écriture légère est celle qui est éxécutée avec un instrument dur qui ne marque pour ainsi dire aucune différence entre les pleins et les déliés" MALLON, Paléographie (cf. n. 7) 23.

[14] Cf. GILISSEN, L'expertise (cf. n.11) 38.

[15] „Sin embargo, escribe M. Gutiérrez, esta fórmula, cuya falta de adecuación para ciertas escrituras ya intuye el propio Gilissen, no responde a los razonamientos de su autor, concretamente en el numerador, según demostraremos..." GUTIÉRREZ; Corpus (cf. n. 8) XX.

Nosotros preferimos atenernos por el momento a la apreciación subjetiva de Jean Mallon señalando en cada caso el mayor o menor contraste entre trazos gruesos y finos.

Las Abreviaturas. El interés crítico, y práctico, del estudio de las abreviaturas ya fue subrayado en su dia por G. Battelli[16]. En el caso de la escritura publicitaria, además de las comparaciones oportunas que hemos de establecer entre la de inscripciones y la de códices, el interés es triple, pues a los dos anteriores hemos de añadir otro cultural. Como afirmaba Jean Durliat a propósito de su estudio de las inscripciones bizantinas del norte de Africa, „la cultura de los lapicidas está muy cercana a la de los escribas"[17]. En efecto, de forma general podemos afirmar que las abreviaturas de la escritura publicitaria tanto epigráfica como libraria son las mismas que las de la escritura ordinaria no apreciándose más diferencias que las debidas a la iniciativa personal de cada calígrafo. Solamente podemos señalar como específico de la escritura publicitaria la mayor o menor frecuencia en su utilización que estará en relación con el mayor o menor espacio escriptorio disponible.

Otros elementos de la escritura. Nos referimos a nexos, cruzamientos, letras inscritas y signos complementarios. Todos ellos pueden ser considerados como recursos caligráficos propios de la escritura publicitaria, por más que los nombres de „nexos" y de „signos complementarios" los hayamos tomado de la escritura ordinaria. Como señalaremos en su momento, y sin que podamos excluir en ellos cierto efecto estético, su finalidad principal es la de ganar espacio.

Llamamos **nexo** al aprovechamiento de uno o más trazos de una letra para ejecutar otra.

Entendemos por **cruzamiento** la técnica de entrelazar o cruzar unas letras con otras. Desconocido en la escritura ordinaria, debemos considerarlo como un recurso caligráfico propio de la escritura publicitaria.

La **inscripción** o *inserción* de unas letras en otras es también una técnica caligráfica propia de la escritura publicitaria sin correspondencia en la escritura ordinaria. Consiste en incluir, total o parcialmente, unas letras en otras. Sin excluir otras, generalmente se inscriben las vocales en consonantes.

Por **signos complementarios de la escritura** entendemos todos aquellos elementos gráficos que marcan distintas pausas y entonaciones de la lectura: pausas, interrogación, admiración y separación de palabras. Ya adelantamos desde ahora que en la escritura publicitaria solo encontramos los signos de separación de palabras y los de pausa (final).

A la hora de estudiar la evolución de la escritura publicitaria, escritura eminentemente mayúscula, entiendo que debemos atenernos a los mismos criterios de clasificación empleados en la Península Ibérica para la escritura minúscula ordinaria, sea ésta libraria sea documental[18]. Así, de acuerdo con los distintos ciclos, tenemos **escritura visigótica**, **escritura carolina**, y **escritura gótica**. El ciclo visigótico se extiende, aproximadamente, desde el siglo VIII hasta mediados del XII; el ciclo carolino va desde la primera mitad del siglo XII hasta el primer

---

[16] Giulio BATTELLI, Lezioni di Paleografia, 3ª ed. Città del Vaticano 1949, 101: „Lo studio delle abbreviazioni -escribe Battelli- como sussidio della paleografia ha uno scopo duplice: *pratico*, per interpretare con esattezza il significato del compedio, e *critico*, per servirsi di esse come elemento per la datazione e la localizzazione del manoscritto".

[17] „L'étude des abbréviations confirme que les textes gravés entretiennent des rapports très étroits avec les textes écrites, et que, de ce fait, la culture des lapicides est très proche de celle des scribes". Cf. J. DURLIAT, Ecritures „écrites" et écritures épigraphiques. Le dossier des inscriptions byzantines d'Afrique. En: Studi Medievali 21 (1980) 26.

[18] Ya en 1982 aplicábamos este mismo criterio para las inscripciones de San Miguel de Escalada (León) y lo justificábamos con las siguientes palabras: „La clasificación desde el punto de vista paleográfico de las 31 piezas escritas que forman nuestra colección no presenta dificultad mayor, siempre que sea posible, como lo es, aplicar a la escritura de aquellas los criterios clasificadores establecidos para la escritura en general dentro de los extremos cronológicos de la colección". Cf. V. GARCIA LOBO, Las inscripciones de San Miguel de Escalada. Estudio crítico. Barcelona 1982, 19.

tercio el siglo XIII; y el ciclo gótico comienza, más o menos, en los años treinta del siglo XIII y llega hasta finales del siglo XVI.

En general, podemos decir que durante los ciclos visigótico y carolino la escritura publicitaria se vale de la letra mayúscula, aunque en casos excepcionales emplee la minúscula; en cambio, durante el ciclo gótico se usa la letra mayúscula en los siglos XIII y XIV y la minúscula a partir del siglo XV.

Por lo que se refiere al aspecto externo del conjunto escrito hemos de distinguir, también de una forma general, entre escritura rural y escritura urbana[19], caracterizadas, la primera, por su mayor torpeza e irregularidad y, la segunda, por su caligrafía y solemnidad[20]. Esta distinción hemos de tenerla muy en cuenta, toda vez que cuanto se diga en el presente trabajo será de aplicación preferentemente a la escritura urbana cuya regularidad nos permitirá descubrir y establecer normas.

I. Escritura Visigótica[21].

Tiene su origen gráfico en la escritura publicitaria romana del periodo visigodo. A partir del siglo VII empezamos a ver algunos de los trazos individualizadores de nuestra escritura visigótica (il. 132), que se caracteriza por unas formas alfabéticas determinadas y peculiares, como vermos a continuación, entre las que destacan la **A** sin trazo horizontal, la **R** con el tercer trazo rectilíneo, la **S** con un segundo trazo alargado y el primero y tercero poco desarrollados, la **U** de origen minúsculo cuyo segundo trazo rebasa la línea de escritura, y la **O** de tipo romboidal o ovalado.

Sin embargo no podemos hacer mayores precisiones sobre los orígenes cronológico y geográfico de esta escritura toda vez que, en el estado actual de nuestros conocimientos, no disponemos en nuestro ámbito de inscripciones datadas con seguridad en los primeros siglos de la Reconquista[22].

1. Las fuentes

Vamos a trabajar con material tanto epigráfico como codicológico de los siglos X y XI[23]. Por lo que se refiere al área cultural, dos serán los centros que vamos contemplar: San Miguel

[19] Ello no quiere decir que, necesariamente, la primera se encuentre en el campo y, la segunda, en la ciudad.

[20] Ya hemos esbozado esta clasificación en nuestro trabajo V. GARCIA LOBO, La epigrafía palentina del románico. En: Enciclopedia del Románico (en prensa).

[21] Conviene recordar aquí, para todos aquellos que no estén familiarizados con la terminología paleográfica de la Península Ibérica, la distinción entre **visigótico** y **visigodo**. Si este último calificativo se aplica a todo lo referente al periodo de asentamiento de los visigodos (ss. V al VIII), lo visigótico hace alusión a la escritura nacida a principios del s. VIII precisamente en el momento en que el reino visigodo se desmorona como consecuencia de la invasión musulmana (año 711). Durante el periodo visigodo, la escritura es romana, tanto en su versión antigua como nueva.

[22] Por eso, y de manera provisional, podemos repetir lo que escribía el prof. Tomás Marín a propósito de los orígenes de la escritura visigótica ordinaria: „Lo que parece imposible fijar, a pesar de estarse intentando contínuamente por los autores, es el tiempo y el lugar precisos -si es que los hubo- en que puede darse por aparecida la nueva escritura. La varias hipótesis miran a los grandes centros culturales de la España visigoda (Sevilla, Toledo, Tarragona) como a sitios y ambientes adecuados para que apareciera. En general se está de acuerdo con que en el siglo VII pudo estar constituida la nueva escritura, aunque los primeros frutos de la misma que nos son conocidos correspondan ya al siglo VIII y se presenten impregnados de elementos mozárabes. Cf. Tomas MARIN, Paleografía y Diplomática. Unidad 2. Madrid 1977, 114.

[23] Conviene advertir que no contemplamos en nuestro trabajo aquellas partes de *Títulos, Incipits* y *Explicits* trazados en letra uncial ya que no tienen correspondencia en la escritura epigráfica.

de Escalada y su área de influencia para el siglo X, y San Isidoro de León para el siglo XI. En ambos casos contamos con material suficiente para poder establecer las comparaciones pertinentes.

Del siglo X, y por lo que se refiere a inscripciones, tenemos en primer lugar (il. 134) una piedra de altar (**Ara**), cuyo texto publicamos en el Apéndice, nº 1; data de hacia el 914, fecha de la consagración de la iglesia[24]. Contamos también con la inscripción fundacional de San Pedro de Montes, en el Bierzo leonés (il. 136), fechada el año 919 (**Montes**); su relación con el ámbito cultural de San Miguel de Escalada es evidente[25] (Apéndice, nº 2). Del monasterio de Tábara (provincia de Zamora y diócesis de Astorga) procede una inscripción fragmentaria (il. 135) que tiene todas las trazas de ser un *Epitaphium* datable, como veremos, en torno al año 968 (**Epitaph.**); la relación de Tábara con San Miguel de Escalada está asegurada a través del calígrafo *Magius* que trabajó el año 922 en el *Beato de Escalada* y el año 968 en el *Beato de Tábara*[26] (Apéndice, nº 3).

Como material codicológico trabajaremos con el *Beato* de San Miguel de Escalada (il. 137, 133), también conocido como *Codex thompsonianus 97*, y *Beato Morgan 644*[27], copiado el año 922 por el calígrafo *Magius*, (**Beato 1**). No podíamos dejar de consultar el *Beato* de Tábara (il. 139) del Archivo Histórico Nacional de Madrid (Códice 1097-B), iniciado por *Magius* y concluido el 27 de julio del año 968 por sus discípulos *Emeterius, Senior y Muniu*[28] (**Beato 2**).

Por lo que se refiere al siglo XI, contamos en San Isidoro de León con dos inscripciones: la que nosostros llamamos *Roboratio*, que mejor debería llamarse *Chronica*, de doña Sancha (il. 138), datable hacia el año 1063 (**Roboratio**) (Apéndice nº 4), y la *Roboratio* de la campana de *Rodericus Gundisalbiz* (il. 140) del año 1086 (**Campana**), (Apéndice nº 5). Contamos también con el llamado *Beato* de Fernando I (il. 141) de la BN Madrid (Vitr. 14–2), copiado, al menos en parte, el año 1047 por el calígrafo *Facundus*[29] (**Beato 3**).

2. El ángulo de escritura.

Insistimos una vez más en la necesidad de tomar cautelas a la hora de enjuiciar las cifras obtenidas en nuestros gráficos. Su valor será meramente indicativo.

De acuerdo con los gráficos del cuadro podemos señalar que la escritura visigótica estaría trazada con un ángulo que oscila entre los 35° del *Epitaphium* de Tabara y los 46° de la *Roboratio* de doña Sancha. No deja de ser curioso observar cómo el calígrafo Magius trabajó en el *Beato* de Escalada con un ángulo de 45° y en el Tábara con 41°; en el *Epitaphium* de Tábara que, como veremos más adelante, artribuimos también a la mano de *Magius*, trabajó con 35°.

Mayor uniformidad observamos en las tres piezas isidorianas – *Beato* de Fernando I, *Roboratio* de doña Sancha, y *Campana* de *Rudericus* ejecutadas todas entre 45–46°; también entre estas tres piezas descubriremos afinidades de escuela como veremos.

---

[24] Cf. su estudio en GARCIA LOBO, Las inscripciones (cf. n..18) 62, y Lám. IV, 1.

[25] Para estas cuestiones, cf, GARCIA LOBO, Las inscripciones (cf. n. 18) 12, nota 4, y 41–47.

[26] Cf. al respecto V. GARCIA LOBO, El „Beato" de San Miguel de Escalada. En: Archivos Leoneses 33 (1979) 205–270, especialmente págs. 246–247.

[27] Sobre este códice y su bibliografía cf. nuestro trabajo, ya citado, GARCIA LOBO, *El „Beato"* (cf. n.26), y más recientemente V. GARCIA LOBO y I. WILLIAMS y B. SHAILOR, El Beato de San Miguel de Escalada. Madrid 1991.

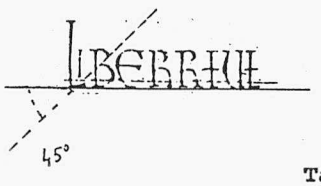
[28] Sobre este códice cf. M. C. DIAZ DIAZ, Códices visigóticos en la Monarquía leonesa. León 1983, 318–321.

[29] Sobre este códice y su relación con San Isidoro de León, cf. DIAZ Y DIAZ, Códices (cf. n. 28) 328–332.

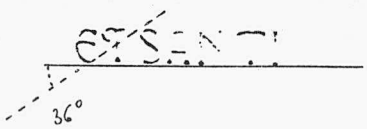
Cuadro de ángulos de escritura

Escalada

Beato 1

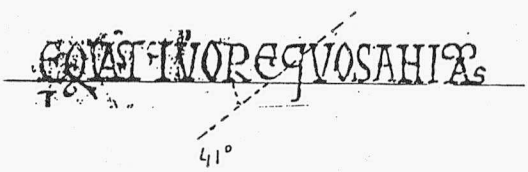


Ara



Tábara

Beato 2



Epitaphium

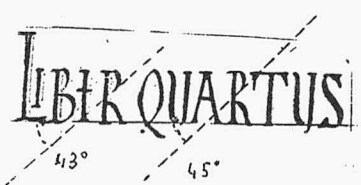


San Pedro de Montes



San Isidoro de León

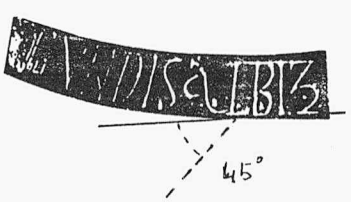
Beato 3



Roboratio



Campana



3. Caracteres alfabéticos y numerales.

Constituyen los elementos básicos de la escritura. El alfabeto visigótico está compuesto, como ya hemos dicho, fundamentalmente de caracteres mayúsculos[30], que tienen su origen en la *capital clásica* y en la *uncial* romanas; a éstos se añaden letras *minúsculas agrandadas*.

a. Forma y ductus. La forma de las letras del alfabeto visigótico viene condicionada por la procedencia de las mismas. Por lo tanto las letras de origen capital y uncial responderán básicamente al canon de aquéllas sean de época romana o de época carolina, de las que, a veces, es difícil distinguirlas aunque tengan un estilo propio. Las procedentes de minúsculas agrandadas, en cambio, responden al canon típico visigótico.

En cuanto al *ductus* no podemos menos de remitir a las observaciones formuladas por Léon Gilissen al respecto[31]. Por nuestra parte nada especial hemos descubierto, si no es la constancia gráfica del mismo en cada una de las letras, procedan de donde procedan.

El examen general del **Cuadro de alfabetos** que presentamos a continuación nos permitirá comprobar que las formas alfabéticas tanto de las inscripciones como de los códices responden a un mismo canon y se encuentran indistintamente en ambos medios, pudiendo destacar como caracteres típicos: **A** sin trazo horizontal, por más que también se use la A con trazo horizontal; **H** de tres trazos rectilíneos, el tercero más corto que el primero; **M** de origen capital con los trazos 1 y 4 convergentes hacia arriba; **N** con su trazo medio tendente a la horizontalidad; **O** de forma romboidal y, en su defecto, la de forma ovalada; **R** con su tercer trazo tendente a la forma rectilínea; **S** con sus curvas superior e inferior poco desarrolladas unidas por un trazo que tiende a la forma rectilínea; **T** „de bucle" a la izquierda, que consideramos de origen minúsculo, aunque también se emplea otra de origen capital con un remate alargado en el brazo izquierdo[32]; **U**, cuyo segundo trazo, rectilíneo, tiende a sobrepasar la línea de escritura.

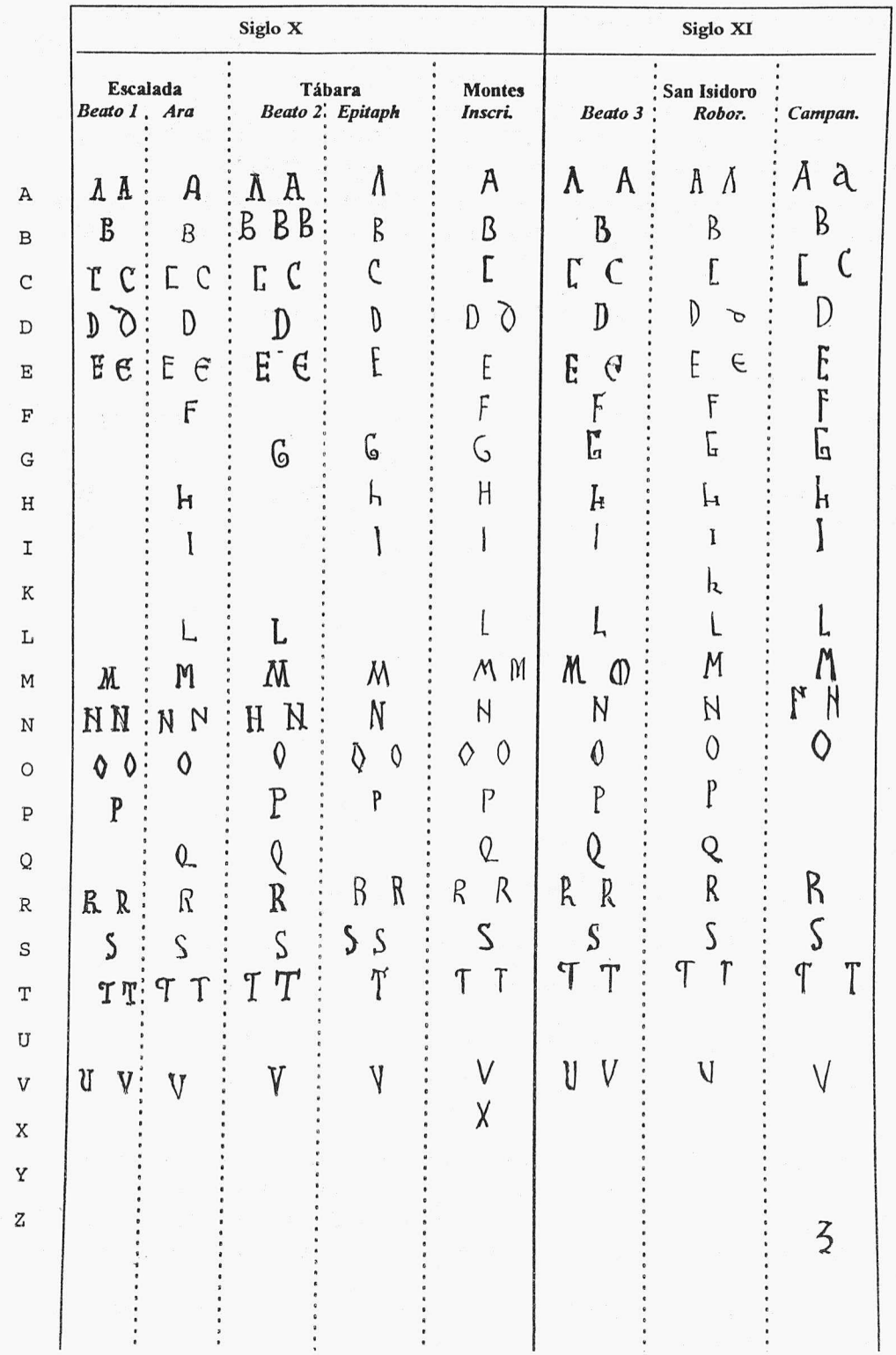
---

[30] Solamente en inscripciones torpes, de cultura rural, podemos encontrar letras minúsculas mezcladas, en mayor o menor proporción, con las mayúsculas.

[31] GILISSEN, L'expertise (cf. n. 11) 40–41.

[32] Modalidad típica del calígrafo *Magius* en el *Beato de Escalada* es la que llamamos „de cuerno". También la encontramos en el *Beato de Valcavado* y el de *Fernando I* que por esa y otras razones se nos antojan de la misma escuela caligráfica.

Cuadro de alfabetos



En un estudio comparativo debemos fijarnos, sobre todo en las siguientes letras de las piezas del siglo X: **B, C** (redonda), **G**, y **T** (capital) de los *Beatos 1* y *2* y del *Epitaphium* trazadas en un mismo estilo. **T** (de bucle) de los *Beatos 1* y *2* y del *Ara*, con el mismo estilo personal. **M** del *Ara* y de **Montes** totalmente semejantes. Entre las piezas del siglo XI tienen un sello particular las **G** de trazos rectilíneos y las **U** del *Beato 3* y de la *Roboratio*. Todo ello nos lleva a atribuir el fragmento del *Epitaphium* de Tábara a la misma época y escuela caligráfica que los *Beatos 1* y *2*. También vemos el mismo estilo, cuando no la misma mano en el *Ara* y en el *Beato 1* y en la inscripción de Montes. En fin, no pueden negarse las afinidades de estilo que hay entre las tres piezas isidorianas del siglo XI.

b. Modulo (Relación modular). A tenor de las cifras obtenidas, podemos afirmar que la escritura visigótica es más alta que ancha en una proporción del doble, aproximadamente.

Cadro de R(elaciones) M(odulares)

Escalada

Beato 1	*Ara*
Alto: 8	Alto: 6,5
RM: 1,7	**RM: 1,8**
Ancho:5,1	Ancho:4

Tábara

Beato 2	*Epitaphium*
Alto: 7,5	Alto: 11,
RM: 1,6	**RM: 2,3**
Ancho:4,6	Ancho: 4,6

Montes

Inscripción

Alto: 5,5
RM: 1,9
Ancho:2,8

San Isidoro

Beato 3	*Roboratio*	*Camapana*
Alto: 8	Alto: 5,5	Alto: 17,5
RM: 1,8	**RM: 2,2**	**RM: 2**
Ancho:4,3	Ancho:2,5	Ancho:8,5

c. Peso. En general, parece que la escritura publicitaria visigótica es más ligera en las inscripciones que en los códices, en los que se aprecia un mayor contraste entre trazos gruesos y finos, aunque en estos los trazos gruesos se obtienen normalmente rellenando de tinta el espacio marcado previamente por dos líneas; los trazos finos, en cambio, suelen ser más espontáneos.

Como consecuencia de lo anterior, la distribución de trazos gruesos y trazos finos no es homogénea y regular en ninguno de los dos medios

También podemos afirmar que la escritura publicitaria visigótica, en cualquier de los dos medios, es la menos pesada de todas las medievales.

4. Abreviaturas

Es el segundo de los elementos básicos de la escritura a considerar.

Lo primero que se advierte tras el examen de las abreviaturas visigóticas es que, además de encontrarlas repetidas en uno y otro medio – el epigráfico y el librario – son las mismas de la escritura ordinaria. También constatamos una menor presencia de abreviaturas en los códices que en las inscripciones. La razón estriba en que el *ordinator* de los **Títulos**, **Incipits** y **Explicits** de los códices dispone generalmente del espacio adecuado a la extensión del texto que le dejó el calígrafo, y por ello siente menor necesidad de recurrir a las abreviaturas.

Cuadro de abreviaturas

Abreviatura			**B. Esc. Mont.**	**B. Táb.**	**B. Fern.**	**Camp.**	**Rob.**	**Ordin.**
ANGEL.	=	Angelus	×					×
APSTLI	=	Apostoli	×					×
D	=	De				×	×	×
DIE	=	Diem					×	×
DNI	=	Domini	×			×		×
E	=	Est		×				×
ECCLA	=	Ecclesia				×		×
ECCLAR-	=	Ecclesiarum				×		
ECCLE	=	Ecclesie	×			×		
ECLA	=	Eclesia			×			×
EGLA	=	Eglesia			×			
EQUOR.	=	Equorum				×		
F	=	Feria					×	×
FR	=	Frater					×	×
GRAS	=	Gratias				×		×
HUI.	=	Huius		×		×		×
IAN	=	Ianuarii					×	×
IHRSLM	=	Iherusalem				×		
IHU	=	Ihesu	×					×
IIIIOR	=	Quatuor	×			×		
KL	=	Kalendas						×
LB	=	Liber	×					×
NME	=	Nomine	×					
NNE	=	Nomine		×				×
NSI	=	Nostri				×		×
NSTRI	=	Nostri	×					
PRSBTR	=	Presbiter		×				×
QUA	=	Quam					×	×
SAB	=	Sabbato					×	

Abreviatura			B. Esc. Mont.	B. Táb.	B. Fern.	Camp.	Rob.	Ordin.
SCDA(S)	=	Secunda(us)			×	×		×
SCI	=	Sancti	×				×	×
SCNDS	=	Secundus	×					×
V°	=	Quinto	×			×		×
VIIIB.	=	Octabus				×		
XPI(O)	=	Christi(o)			×	×		×

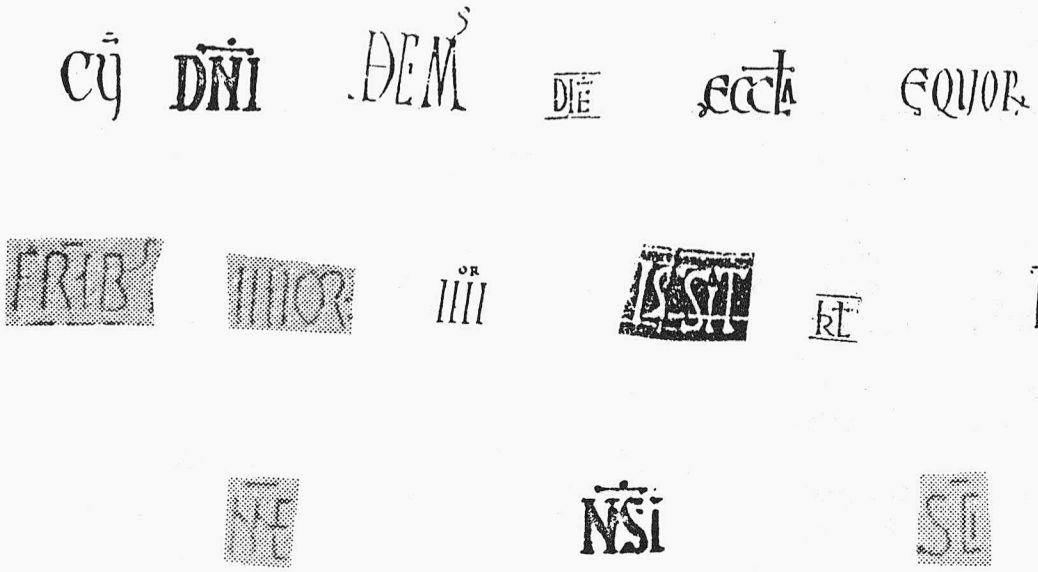
Podemos comprobar que la escritura publicitaria visigótica abrevia por los dos sistemas ya conocidos de la escritura ordinaria: contración y suspensión, ésta simple y silábica[33]. Como contracciones típicas visigóticas destacamos, sobre todo, las de **Nomine (NME, NNE), Nostri (NSI)**.

Por lo que se refiere a los signos de abreviación, observamos cómo en la *Roboratio* del siglo XI se usa, con valor de signo general, la raya con el punto sobrepuesto, de claro origen librario; de hecho también el *Beato 3* usa el punto y la raya como signo general.

Asímismo observamos que tanto en códices como en inscripciones se usa la raya cortando el trazo vertical de la L que, generalmente, se alarga. El *Beato 3* y la *Roboratio* tienen en común la abreviatura DE con la raya cortando la D.

Entre los signos especiales destaca el de final – US a base del *semicolon*, especial de S más pequeña colocada en la parte superior izquierda de la letra a que afecta.

Cuadro de signos abreviativos



[33] Tanto para la teoría sobre las abreviaturas como para su comparación con la escritura ordinaria tomamos como referencia el capítulo correspondiente de A. MILLARES CARLO, Tratado de Paleografía española I. Madrid 1983, 89–98, y el compendio de A. CAPPELLI, Dizionario di Abbreviature latine ed italiane. 6ª ed., Milán 1973.

5. Otros elementos de la escritura

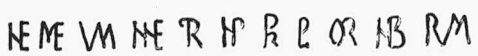
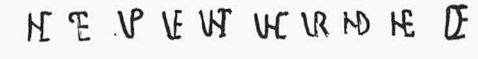
No menos reveladores a nuestros efectos comparativos se nos muestran otros elementos de la escritura publicitaria, como son los nexos, las letras inscritas, los cruzamientos y los signos complementarios. En general podemos afirmar que todos estos elementos son comunes a uno y otro medio. Los cuadros siguientes pueden darnos una idea plástica de ello.

a. Nexos. De tradición clásica[34], la mayor o menor abundancia de nexos depende de la mayor o menor disponibilidad de campo escriptorio. Tenemos el caso del fragmento de Tábara en que no aparece ni uno solo; es explicable, toda vez que el calígrafo disponía de toda la superficie de la losa sepulcral para distribuir un texto que sabe adaptar al campo disponible. Tampoco utiliza esta técnica el autor de la inscripción del *Ara* de San Miguel de Escalada cuyo texto aparece holgado en el campo escriptorio, ni el del *Beato* de Fernando I.

En cambio son decididamente abundantes en la inscripción de San Pedro de Montes donde tenemos un texto desproporcionadamente extenso. También son abundantes en la *Roboratio* de doña Sancha de San Isidoro de León; texto narrativo y extenso, los nexos llegan a afectar a tres letras (UNT, NT, UE, etc.). Por lo que se refiere a los códices, son escasos en el Beato de Escalada: el calígrafo disponía para la ejecución de sus *Títulos, Incipits* y *Explicits* de espacio suficiente; sin embargo, los que usa no dejan de ser representativos de su estilo personal (TR, PR, con mucha frecuencia, UPRA). Por lo que se refiere al Beato de Tábara también son escasos. Por su parte, el Beato de Fernando I carece de ellos.

Como nexo típico de la escritura visigótica en general hemos de destacar el del numeral cuarenta (XL)

Cuadro de nexos

Escalada	Beato 1	
	Ara	
Tábara	Beato 2	
	Epitap.	
Montes	Inscrip.	
S. Isidoro	Beato 3	
	Roborat.	
	Campana	

[34] Cf. R. CAGNAT, Cours d'Epigraphie latine. Ed. anast. de la 4ª ed.. Roma 1976, 24–27.

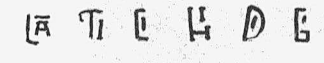
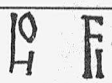
b. Cruzamientos. Son muy escasos en la escritura visigótica. Hasta tal punto que podemos afirmar que sólo los usa el calígrafo *Magius* en el *Beato* de Escalada (TO y TI dos veces) y en el de Tábara (TI, una sola vez)

Cuadro de cruzamientos

Escalada	Beato 1	
	Ara	
Tábara	Beato 2	
	Epitap.	
Montes	Inscrip.	
S. Isidoro	Beato 3	
	Roborat.	
	Campana	

c. Letras inscritas. Más o menos frecuentes según la necesidad caligráfica, encontramos este recurso en todas las piezas estudiadas. No obstante llama la atención el *Ara* de San Miguel en que encontramos un solo caso; se trata de la I de la sílaba LI (RELIQVIE) de la línea 1 cuyo texto es precisamente el más extenso.

Cuadro de letras inscritas

Escalada	Beato 1	
	Ara	
Tábara	Beato 2	
	Epitap.	
Montes	Inscrip.	
S. Isidoro	Beato 3	
	Roborat.	
	Campana	

d. Signos complementarios. Los signos complementarios de la escritura visigótica se reducen a **los puntos de separación** de palabras y a las **hederae**.

Por lo que se refiere a los **puntos de separación** de palabras podemos afirmar que se trata de un recurso propio, fundamentalmente, de la escritura de inscripciones, cuya tradición se remonta a la época clasica[35]. Constatamos, no obstante, que incluso en nuestros epígrafes son poco frecuentes e irregulares. De hecho no aparecen en el *Ara* de San Miguel; escasean en la inscripción de Montes, y se distribuyen de manera irregular: aparecen unas veces uno, otras dos y, otras, tres. Lo mismo podríamos decir de la *Roboratio* de doña Sancha y de la *Campana* de San Isidoro.

En cambio las *Hederae*, que también hunden sus raices en la época de Augusto[36], son comunes a códices e inscripciones. Se utilizan preferentemente en los finales de línea – para alinear verticalmente – y de texto. Su función, por lo tanto, parece ser estética, además de pausa final. El caso más claro de función estética lo tenemos en el *Ara* de San Miguel de

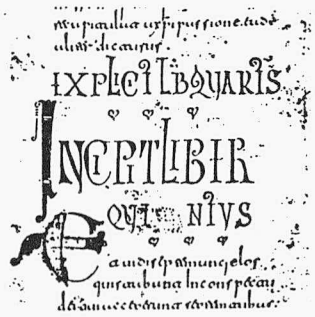
[35] Cf. R. CAGNAT, Cours (cf. n. 34) 28s.

[36] R. CAGNAT, Cours (cf. n. 34) 28.

Escalada en que aparecen al final de las líneas 2,3 y 4, careciendo de ellas las líneas 1, 5 y 6. En Montes y en la *Roboratio* de doña Sancha aparecen al final de escrito y puede tener un valor de punto final, aunque también sirve para alinear.

En el *Beato* de Escalada las encontramos muy frecuentemente y se emplean con una triple finalidad: como final de la escritura publicitaria, separándola de la ordinaria; como final de escrito, reforzando la pausa final significada ya por el punto; y como alineación. Curiosamente, no las encontramos en el *Beato* de Tábara ni siquiera en la parte caligrafiada por *Magius*. En el *Beato* de Fernando I, cuyas analogías caligráficas con el de Escalada ya hemos señalado, también aparecen profusamente con el triple valor que tenían en aquél.

Cuadro de Hederae









II. Escritura Carolina[37]

Aproximadamente, tenemos escritura carolina en Castilla y León desde mediados del siglo XII hasta el primer tercio del siglo XIII en que ya podemos hablar de escritura gótica[38]. Debemos advertir, no obstante, que se trata de una escritura carolina muy evolucionada, en la que las resonancias de la „escritura monumental de la época de los emperadores romanos"[39], ya se habían perdido; en realidad se trata de la escritura llamada „románica"[40]. Se caracteriza esta escritura por su alfabeto, compuesto de capitales y unciales en que la tendencia a las formas cerradas de que habla el prof. Koch, ya empieza a notarse; se caracteriza tambien por un sistema abreviativo peculiar, muy distinto del visigótico, y por unos nexos y signos complementarios también peculiares.

1. Fuentes.

Para el estudio de la escritura carolina nos atendremos a un solo centro cultural – San Isidoro de León – cuya producción epigráfica y libraria nos es bien conocida. Por un lado tenemos el Códice III.1 que contiene la llamada *Biblia románica* (il. 142), copiada en y para aquel monasterio el año 1162[41] (**Biblia**), y el Códice XII (il. 143), conocido como *Breviario y Ritual* de 1187 (**Breviario**).

Por lo que se refiere a inscripciones, disponemos de tres ejemplos. El primero data del año 1149 (Apéndice, 6) y se trata de la *Consecratio* (il. 144) de la iglesia de San Isidoro (**Consecr. 1**). El segundo data de 1159 (Apéndice, 7), es de la misma mano que el anterior, y recoge el *Epitaphium sepulcrale* de la infanta doña Sancha (il. 145), mujer muy ligada a aquella comunidad de canónigos (**Epitaphium**); esta inscripción presenta la peculiaridad de que fue ejecutada en dos tiempos y épocas distintas, debiendo leerse, primero, las líneas 1–3–5 que corresponden al original de 1159 y, después, las líneas 2–4–6 de la *Ampliatio* del siglo XIII. El tercero es la *Consecratio* (il. 146) de la Capilla de la Trinidad (**Consecr. 2**) que lleva fecha de 1190 (Apéndice, 8).

---

[37] No pretendemos entrar ahora en la cuestión, disputada sobre todo entre los paleógrafos españoles, de si en los reinos occidentales de la España medieval – Castilla, León, etc.- hubo escritura carolina. Nos atenemos a la corriente tradicional que llama escritura carolina a la que se dio en esta región desde mediados del siglo XII hasta mediados XIII. Cf. al repecto MILLARES CARLO, Tratado (cf. n. 33) 109. Dice Millares sobre la carolina de documentos: „Puede, en efecto, afirmarse que hasta poco más o menos los promedios del siglo XIII, y desde occidente a oriente de la Península, mantuviéronse, así la unidad morfológica de la escritura, minúscula regular y bien formada, ..." (ibid.). Y más adelante, sobre la de códices: „...hallamos ya en el siglo XII, aplicada a la transcripción de códices, la minúscula carolingia...dentro del siglo XII se inicia, además, la gran tranformación de la escritura que dio por resultado el tipo de letra generalmente llamado ‚gótico'..." (pág. 182).

[38] En la provincia de Zamora, concretamente en el monasterio de Tábara, la tenemos de forma sistemática a partir del año 1136. Cf. GUTIERREZ, Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium I/1 (Zamora. Colección epigráfica). Turnhout-León 1997, 25ss (ns. 15ss.). Para nuestro trabajo, no hacemos distinción entre carolina y pregótica, aunque en su dia habrá que hacerla.

[39] W. KOCH, Inscripciones y estudios epigráficos de los paises de lengua alemana. En: Estudios Humanísticos 18 (1996) 161–182, especialmente 169.

[40] „Ahora trataremos de la evolución de la escritura epigráfica desde la escritura carolina, pasando por la *románica* hasta llegar a la escritura mayúscula de la época gótica" KOCH, Inscripciones (cf. n. 39) 172.

[41] Biblioteca de San Isidoro de León, Cód. III, 1,2, y 3. Sobre estos tres códices puede verse el espléndidio trabajo de nuestra discípula A. SUAREZ GONZALEZ, Los códices III.1, III.2, III.3, IV y V (Biblia, Liber capituli, Misal) En: Patrimonio cultural de San Isidoro de León. Serie Bibliográfica. II. León 1997, 83–322. En las págs. 225–233 estudia especialmente la escritura publicitaria en la que señala cinco tipos distintos.

2. Angulo de escritura.

Hemos descartado, en el cálculo de estos valores, el *Epitaphium* de doña Sancha, por la mala calidad de nuestra reproducción. En las demás piezas, hemos obtenido unos valores que oscilan entre los 50° del *Breviario* y de la *Consecratio 2* y los 52° de la *Biblia*; valores que, insistimos nuevamente, hemos de tomar con todas las precauciones.

Si nuestros valores fueran fiables, no podemos menos de señalar la constancia de ángulo que mantienen nuestras piezas. También sería importante destacar los paralelismos existentes entre la *Biblia* y la *Consecratio 1*, de fechas muy próximas, y del *Breviario* y la *Consecratio 2*, ambas piezas de las postrimerías del siglo XII. Más adelante veremos cómo la comparación de las formas nos llevará a establecer afinidades caligráficas entre las dos primeras, a las que añadiremos también el *Epitaphium* de doña Sancha.

Cuadro de ángulos de escritura

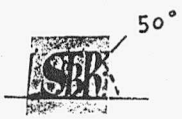
Biblia



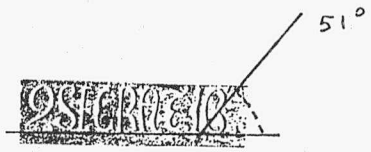
Epitaphium



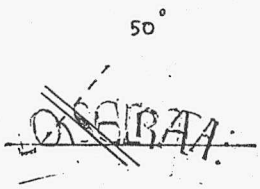
Braviario



Consecratio 1

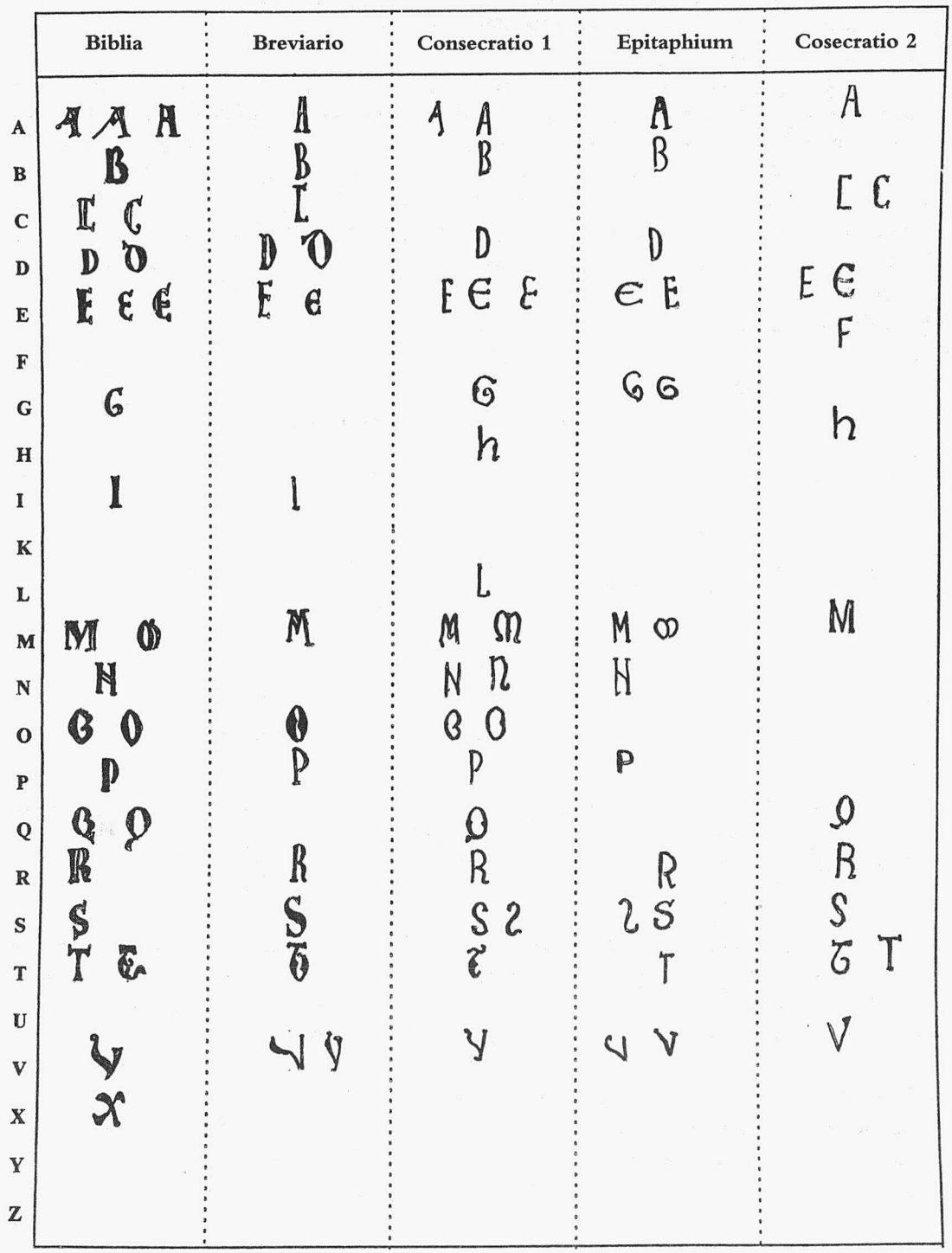


Consecratio 2



3. Caracteres alfabéticos y numerales.

Cuadro de alfabetos



a. Forma y ductus. Debemos destacar en primer lugar la gran variedad de formas, explicable, a mi juicio, por la paulatina introducción de caracteres de procedencia uncial. También llama la atención la aparición de formas que después llamaremos góticas. Estos fenómenos, detectables especialmente en el *Breviario* y en la *Consecratio 2*, no deben extrañarnos si tenemos en cuenta lo avanzado de la fecha de estas piezas. Como formas típicamente carolinas señalaríamos las capitales, la **G** cuyo tercer trazo arranca en posición media, la **S** con sus curvas cerradas, y la **T** a medio cerrar.

No obstante, quizá el mayor interés de nuestro cuadro esté en la comparación de ciertos caracteres individuales. Así la segunda **E** de la *Biblia* que vemos repetida en la *Consecratio*; lo mismo podríamos decir de la **O** „de riñón" y de la **T** uncial. Una letra singular y significativo es la **U-V** que vemos repetida con características similares en la *Biblia, Breviario, Consecratio 1* y *Epitaphium*. En fin, no deja de llamar la atención la abundancia de **S** vueltas que tenemos tanto en la *Consecratio 1* como en el *Epitaphium* de doña Sancha.

Todo ello nos autoriza a ver, si no la misma mano en todas estas piezas, o algunas de ellas, al menos la misma escuela y estilo caligráficos.

b. Módulo. Remitiendo nuevamente a las advertencias formuladas a propósito de la escritura visigótica, estos son los valores obtenidos en las piezas objeto de nuestro estudio:

Cuadro de Relaciones Modulares

Biblia		Breviario	
Alto: 8,5	RM: 2,29	Alto: 7	RM: 2,3
Ancho: 3,7		Ancho: 3	

Consecratio 1		Epitaphium		Consecratio 2	
Alto: 6,5	RM: 2,1	Alto: 10	RM: 2,1	Alto: 6	RM: 1,7
Ancho: 3		Ancho: 4,6		Ancho: 3,5	

A la vista de estas cifras, deberíamos concluir que la escritura carolina es mucho más alta que ancha, y más esbelta que la visigótica. Sin embargo estos valores deben ser corregidos en el sentido de que los letreros analizados abundan en las técnicas caligráficas de ahorro de espacio: nexos, cruzamientos, letras inscritas; por lo tanto la RM debe ser menor[42]. En el caso concreto de la *Consecratio 2* en que, como veremos, a penas utiliza estos recursos, la Relación Modular es menor; esto es, sus letras, en efecto, no son tan desmesuradamente altas.

c. Peso. En general, debemos decir que la escritura publicitaria carolina es mucho más pesada que la visigótica, especialmente la de códices. Y ello no solo porque los trazos sean más espesos sino porque los contrastes entre los gruesos y los finos es más acusado.

[42] Quizá deba adaptarse el método de Gilissen al caso concreto de las inscripciones, teniendo en cuenta estos fenómenos que no se dan en la escritura ordinaria.

4. Abreviaturas.

También en el ámbito de las abreviaturas observamos la doble correspondencia entre las abreviaturas de la escritura publicitaria epigráfica y la escritura publicitaria de las inscripciones entre sí, y de estas con la escritura ordinaria.

Cuadro de abreviaturas

			Bibl.	*Brev.*	*Cons. 1*	*Epit.*	*Cons. 2*	*Ordinar*
Abbtis	=	Abbatis						×
ABBATIB.	=	Abbatibus			×			
Archieps	=	Archiepisc.						×
ARCHIEP.I	=	Archiepiscopi			×			
C	=	Centesima			×			×
CC	=	Ducentesima					×	×
COSECRATA	=	Consecrata					×	
C	=	cum						×
CV	=	Cum			×	×		
CVENT.	=	Conventus			×			
CVLME	=	Culmen				×		
DCBR.y	=	December		×				
DETIS	=	Demtis				×		
DANN	=	Domna				×		×
ECCLE	=	Ecclesie			×			×
ECLA	=	Ecclesia					×	×
EPI	=	Episcopi			×			×
EPLA	=	Epistola	×					×
ESPIE	=	Esperie				×		
FEBRVI	=	Februarii				×		
GLIA	=	Gloria				×		×
H	=	Habet		×				
HB	=	Habet		×				
I	=	In				×		×
IFANTA	=	Infanta				×		
INMENSV	=	Inmensum				×		
IOHIS	=	Iohannis			×			×
IPATORE	=	Imperatore			×			
I TICIE	=	Iusticie			×			
KL	=	Kalendas		×				
LXXX	=	Octogesima			×			×
M	=	Millesima			×		×	×
MAN	=	Manus			×			
P	=	Per			×	×		×
P	=	Pro				×		×
PSENTE	=	Presente			×			
QD	=	Quod	×					×
QT	=	Quotum				×		

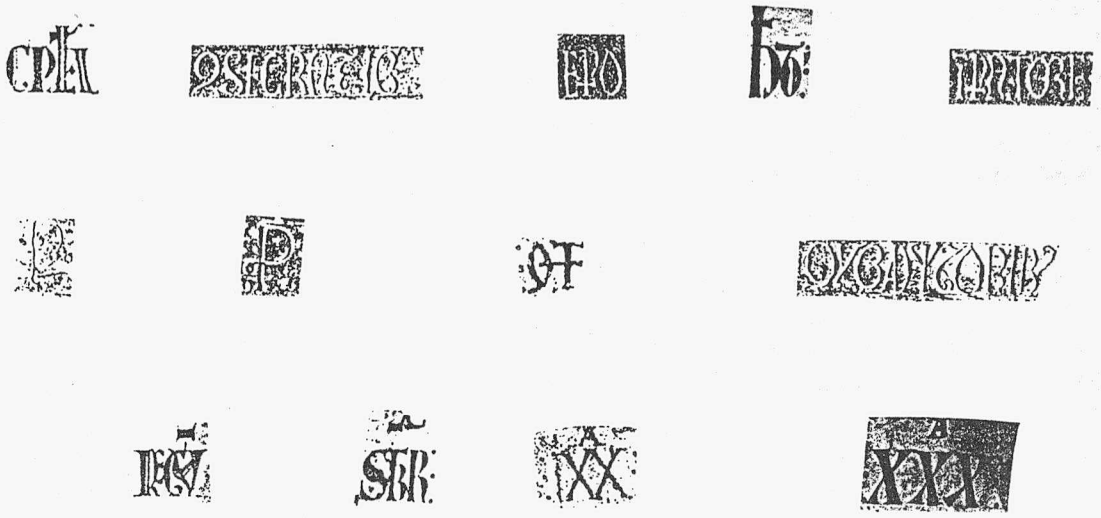
			Bibl.	*Brev.*	*Cons. 1*	*Epit.*	*Cons. 2*	*Ordinar*
REGV	=	Regum	×					
SACIA	=	Sancia			×	×		
SCDI	=	Secundi	×					×
SCI	=	Sancti	×		×			×
SPEVLV	=	Speculum				×		
STBR y	=	September		×				
VII	=	Septima			×		×	×
VII	=	Septimo					×	×
XX	=	Vigesima					×	×
XXX	=	Triginta		×				
SECRATIO	=	Consecratio			×			

En cuanto a los sistemas abreviativos, podemos comprobar que en la escritura publicitaria se emplean los dos habituales de la escritura ordinaria: suspensión mixta y silábica – y contracción. Entre las primera destacaríamos la suspensión de la terminación *-us* suplida por el signo especial y, entre la mixta de *quotum* abreviada *Qt.* Entre las contracciones, son frecuentes las que suprimen la **n**, a demás de las habituales de **Dna** (Domina), **Epi** (Episcopi), etc.

Por lo que se refiere a los signos abreviativos, debemos señalar la presencia de la raya simple superpuesta, con valor general y usada especialmente para abreviar finales en nasal o colocada en posiciones concretas con valor especial, como en el caso de **Per** y **Pre**. También con valor general se emplea, aunque escasamente, la raya en forma de *medio yugo* como vemos en el *Breviario*[43].

Como signos especiales destacan el de **Pro**, **Con** y **Us**. Las letras sobrepuestas son especialmente usadas la A y la O capitales reducidas de tamaño en las abreviaturas de los numerales de las fechas.

Cuadro de signos abreviativos

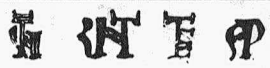


[43] Al emjuiciar éste y otros datos del *Breviario* no debemnos olvidar su fecha ya avanzada y, por lo tanto, su mayor cercanía a la gótica

5. Otros elementos de la escritura

a. Nexos. La escritura carolina se nos muestra tanto o más generosa que la visigótica en el empleo de nexos, siempre en relación con el mayor o menor espacio disponible y, como en aquélla, aprovechando preferentemente los trazos rectos de las letras. No obstante, quizá el más significativos de los nexos carolinos, por lo constante, sea el de OR que convierte en redondo el primer trazo de la R.

Cuadro de nexos

Biblia	
Breviario	
Consecr.1	
Epitaphium	
Consecr.2	

Así, en la *Consecratio 1* tenemos NE, AR, AD, TR, OMP, NE, ND, EN, OR, etc. En el *Epitaphium*, poco abundantes, destacan el de OR, IMN, NT, TR, ANN, etc. En la *Consecratio 2*, de texto breve y bien distribuido en el campo epigráfico, solo aparece el de AT y ET, con la E vuelta hacia atrás.

En la *Biblia* son significativos los de INC, NT, HE, TE, et. y en el *Breviario*, el de TB, VE, y MB.

b. Cruzamientos. También son relativamente abundantes los cruzamientos en la escritura carolina. Al contrario que en la escritura visigótica, en ésta no podemos hacer distinción entre escritura epigráfica y libraria ya que ambas se valen de este recurso para ganar espacio.

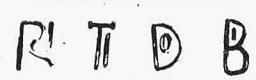
Cuadro de cruzamientos

Biblia	
Breviario	
Consecr.1	
Epitaphium	
Consecr.2	

En la *Consecratio 1* el más llamativo de ellos, por único y constante en la conjunción *et*, es el de ET, con la E más pequeña, cruzada en el trazo vertical de la T. En el *Epitaphium*, además del cruzamiento de ET siempre que ambas letras se juntan formando o no sílaba, tenemos el de IS, VD, y TV. La *Consecratio 2* carece de ellos; la explicación, lo mismo que en caso de los nexos, está en la abundancia de campo escritorio. También en la *Biblia* son abundantes, como es el caso de GV, GVS, LA, etc. Son escasos, en cambio, en el *Breviario* donde solo encotramos el de TU semejante en todo al que encontramos en el *Epitaphium*.

c. Letras inscritas. También en la escritura carolina el empleo de este recurso caligráfico está en relación directa con la disponibilidad de campo escriptorio.

Cuadro de letras inscritas

Biblia	
Breviario	
Consecr.1	
Epitaphium	
Consecr.2	

No usadas en la *Consecratio 2* por las razones anterioramente expuestas, son en cambio abundantes en la *Consecratio 1* y en el *Epitaphium*, como puede apreciarse en el cuadro anterior. Especialmente llamativo es el caso del final de la última línea de la *Consecratio 1* en que la falta de espacio hizo que el *ordinator* inscribiera prácticamente todas las letras de las últimas palabras. También son abundantes en la *Biblia* y no faltan ejemplos en el *Breviario*.

d. Signos complementarios. En la escritura carolina se reducen a los puntos -tres- de separación de palabras alineados verticalmente. En este caso, la escritura publicitaria de códices se aleja también de la epigráfica; si en ésta su uso es constante y regular, en los códices aparecen de forma esporádica e irregular. Así, mientras que en la *Biblia*, cuando aparecen tienen valor de pausa final, en en calendario del *Breviario* tienen valor de separación de palabras como en las inscripciones.

Creemos ver en este uso librario de los puntos alineados la influencia y contaminación de la escritura epigráfica.

III. Escritura Gotica. Siglo XIII

No creemos sea éste el momento de precisar todas y cada una de las características de la escritura gótica ni cuándo podemos darla por formada. Por lo que se refiere a la Península Ibérica sí podemos afirmar que la encontramos formada antes que la minúscula ordinaria[44]. Por lo que se refiere al alfabeto aceptamos la descripción del prof. Koch cuando habla de letras capitales y unciales con tendencia a las formas cerradas[45]; se pierden las proporciones y el paralelismo entre formas largas y estrechas y se introducen elementos de diseño[46]. Si bien los sistemas abreviativos siguen la tendencia carolina, hay ciertas peculiaridades que afectan sobre todo al signo que *-us* que, como advierte Millares Carlo, *„se coloca frecuentemente en la caja del renglón"*[47].

1. Fuentes.

El estudio comparativo de este tipo de escritura también tendrá como soporte material codicológico y epigráfico procedente de San Isidoro de León. Por lo que se refiere a códices tenemos en primer lugar el Códice XIII (il. 147), de fecha incierta, pero catalogado como del siglo XIII[48], que contiene un *Breviario y Ritual* (**Breviario**), y el Códice XX (il. 148) con el texto del *Chronicon Mundi* de Lucas de Tuy escrito y copiado probablemente antes de 1239[49] (**Chronicon**).

En cuanto a inscripciones hemos de advertir que no disponemos de ejemplar alguno datado expresamente en el siglo XIII. Sin embargo hay en el Panteón real de este monasterio

---

[44] Cf. lo que decimos a propósito de la pervivencia de la escritura carolina en la nota 36.

[45] „Se trata -escribe el prof. Koch- de un alfabeto compuesto de capitales y unciales, lleno de dinamismo, caracterizado por la espacialidad y redondez con tendencia a las formas cerradas; esta tendencia se manifiesta primero en la E uncial y más tarde en la C": Koch, Inscripciones (cf. n. 39) 172).

[46] KOCH, Inscripciones (cf. n. 39) 173.

[47] KOCH, Inscripciones (cf. n. 39) 191.

[48] Cf. J. PEREZ LLAMAREZ, Catálogo de los códices y documentos de la Real Colegiata de San Isidoro de León. León 1923, 40.

[49] Fecha en que es nombrado obispo de la sede tudense. Cf. M. RAMOS, Tuy-Vigo, Diócesis de: En: Diccionario de Historia Eclesiástica de España, IV. Madrid 1975, 2598–2602.

una serie de *Epitaphia sepulcralia* correspondientes a personajes de los siglos X, XI y XII cuyos letreros fueron renovados en el siglo XIII, sospechamos nosotros, en una espléndida caligrafía publicitaria gótica[50]. En concreto trabajaremos, además de con la *Ampliatio* del *Epitaphium* de la infanta doña Sancha (il. 145) de que hablamos más arriba (**Ampliatio**), con el *Epitaphium* (Apéndice, 9) del rey Alfonso V de León (il. 149), muerto el año 1027 (**Epitaphium 1**) y un fragmento del *Epitaphium* (Apéndice, 10) del rey Bermudo III, (il. 150), cuya muerte tuvo lugar el año 1037 (**Epitaphium 2**). Sin embargo, para que nos sirva de referencia a la hora de establecer comparaciones y confrontar formas alfabéticas y otras características de la escritura gótica, tendremos en cuenta también el *Epitaphium sepulcrale* del obispo don Manrique de Lara, (il. 151) de fecha 14 de febrero de 1204, de la catedral de León (Apéndice, 11).

---

[50] De ahí que nosotros hayamos clasificado estas inscripciones, desde el punto de vista de la tradición, como *renovationes*. Cf. V. GARCIA LOBO y E. MARTIN LOPEZ, De Epigrafía medieval. Introducción y Album. León 1995, 43.

2. Angulo de escritura.

Si ya advertíamos que no solía ser constante en la escritura publicitaria en general, nos atrevemos a decir que en la gótica lo es menos. A simple vista se comprueba que en una misma letra hay varios, como es el caso de la **A** del *Chronicon*. En general creo que se puede sostener que tiende a cerrarse, llegando incluso a los 0°: Así estarían ejecutadas ciertas letras, o partes de letras, como la ya mencionada **A**.

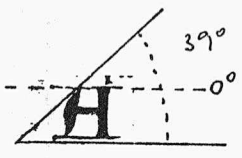
No obstante, siguiendo el método anterior de buscar aquellas letras que parecen ejecutadas con cierta espontaneidad, hemos obtenidos los valores que refleja el siguiente cuadro:

Cuadro de ángulos de escritura

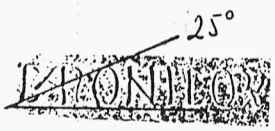
Breviario



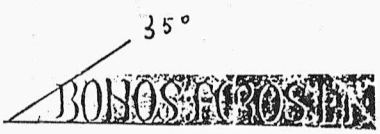
Chronicon



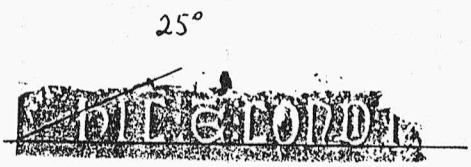
Ampliatio



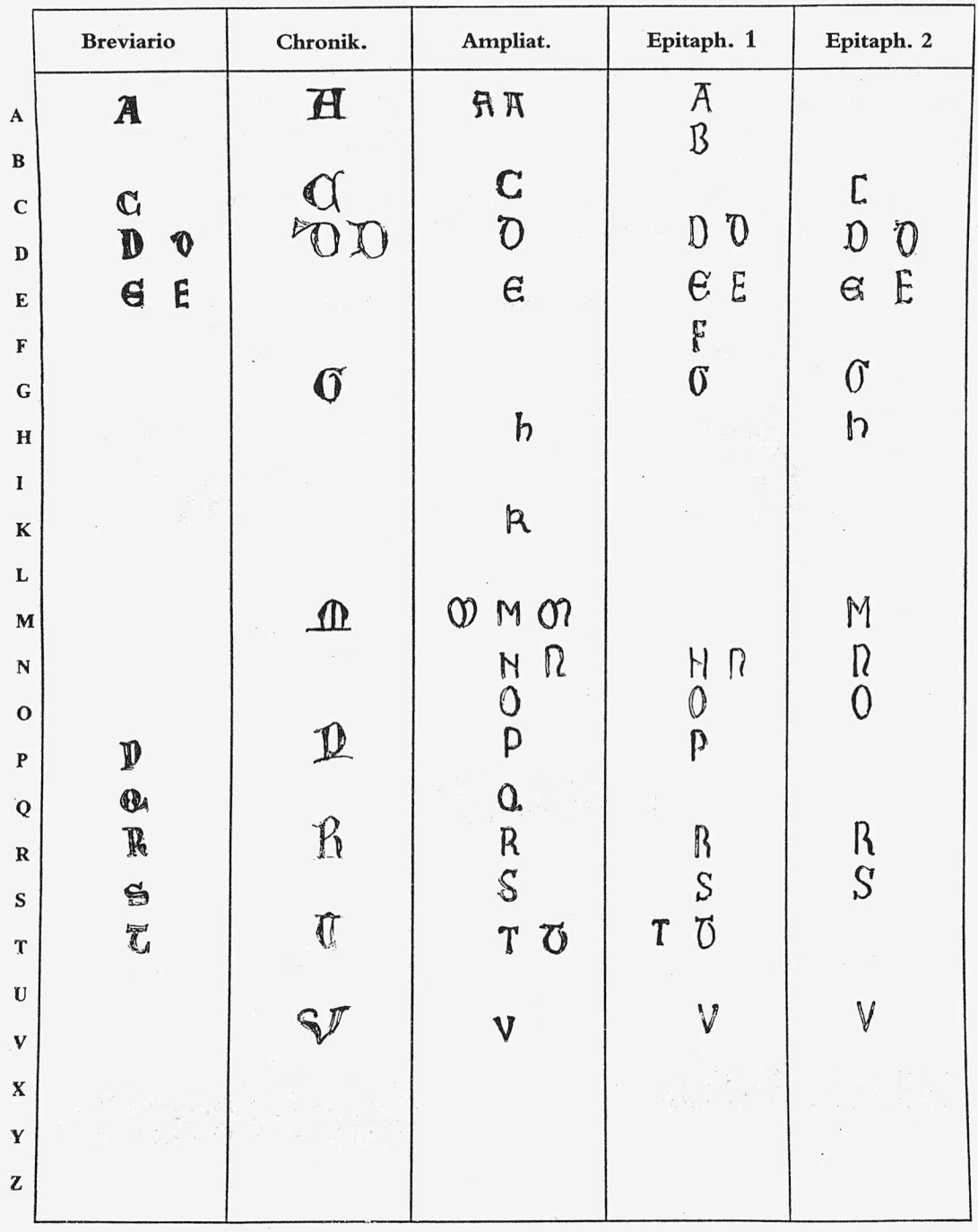
Epitaphium 1



Epitaphium 2



Cuadro de alfabetos



Los caracteres alfabéticos siguen siendo mayúsculos y proceden en su mayoría de las capitales y unciales anteriores, aunque con predominio de estos últimos; también tenemos en el *Epitaphium 1* algunas minúsculas agrandadas como puede comprobarse en el cuadro. Como características de esta escritura podemos destacar el predominio de las formas redondas por su ascendencia uncial, la proporcionalidad entre la altura y la longitud de las letras que nos da unos caracteres anchos, y la tendencia al cerramiento de las formas.

a. Forma y ductus. La primera realidad a destacar nuevamente es la identidad de formas en ambas escrituras, la epigráfica y la libraria. Fijémonos al respecto en las **E**, **G**, etc. Como caracteres típicos quizá debamos fijarnos en las **D** unciales, en las **D** capitales „abombadas" por su parte superior e inferior, en las **G** cuyo segundo trazo arranca desde arriba; la **H** en que vemos el mismo fenómeno; la **M** uncial, cuyos dos primeros trazos se cierran formando una O; y la **T** con un tercer trazo que arranca desde arriba cerrando espacio. Los numerales siguen el mismo canon de las letras que los representan.

b. Módulo. El estudio de la relación modular, en este caso, tendrá una doble formulación. Por lo que se refiere a las inscripciones la seguiremos calculando como lo hemos hecho hasta ahora; esto es, el cálculo de la anchura de las letras se hace sobre la media de todas las que entran en una línea. En cambio, en los códices, donde disponemos solo de letras aisladas, los valores tanto de la altura como de la anchora serán los correspondientes a la media de ocho letras analizadas.

Cuadro de Relaciones Modulares

Breviario	*Chronicon*
Alto: 8,2	Alto
RM: 1,1	**RM: 1,3**
Ancho:6,9	Ancho:

Ampliatio	*Epitaphium 1*	*Epitaphium 2*
Alto: 8,5	Alto: 4,5	Alto: 6,5
RM: 1,5	**RM: 2,14**	**RM: 2,3**
Ancho:5,4	Ancho:2,1	Ancho:2,8

Los valores obtenidos en las letras de los códices, como puede apreciarse, oscilan entre 1,1 en el *Breviario* y 1,3 en el *Chronicon*. Se trata, pues, de letras prácticamente cuadradas o ligeramente más altas.

En cambio, los valores que nos dan las inscripciones son contradictorios: mientras que la *Ampliatio* nos da un valor de 1,5, los otros dos *Epitaphia*, que consideramos *Renovationes* del siglo XIII, nos dan unos volores de 2,3 y 2,14, respectivamente, que recuerdan más los valores de la gótica del siglo XIV. En el primer caso las letras son poco más altas que anchas, mientras que en los otros dos son más del doble altas que anchas[51].

[51] Lo curioso es que en estos casos no caben las correcciones propuestas en la escritura carolina; en efecto, aquí los nexos y cruzamientos apenas se dan. Quizá este dato sea una primera llamada de atención sobre la datación -primer tercio del siglo XIII- que venimos proponiendo. Por su parte el *Epitaphium* del obispo Rodrigo, presenta los siguientes valores: Alto: 7; Ancho: 6,1, y **RM: 1,1.**

c. Peso. Nuestra escritura gótica también se manifiesta pesada en el sentido de que los contrastes entre trazos grusos y finos son acusados

3. Abreviaturas

El estudio de las abreviaturas se limitará, por razones obvias, al material epigráfico; como referencia solo tendremos la escritura ordinaria, tanto documental como libraria. Advertimos desde este momento que la escasez de abreviaturas en el *Epitaphium 2* ha de explicarse por su carácter fragmentario.

Cuadro de Abreviaturas

		Ampliat.	*Epitaph. 1*	*Epitaph. 2*	*Ordinaria*
ADEFOSI	= Adefonsi	×	×		×
APD	= Apud		×		×
BTM	= Beatum	×			×
C	= Centesima				×
CANONICOR	= Canonicorum				×
CONDIT.	= Conditus			×	
DANN	= Domna	×			×
E	= Est			×	×
E	= Era	×			×
ECCLIA	= Ecclesia	×	×		×
FEC	= Fecit		×		×
FILI.	= Filius		×	×	×
H	= Hic	×	×		×
HAC	= Hanc		×		×
II	= Secundo		×		×
INPATORIS	= Imperatoris	×			×
INTERFECT	= Interfectus		×		×
KLS	= Kalendas	×			×
LEGIONE	= Legionem		×		×
LVTO	= Lutero		×		
LX	= Sexagesima	×			×
M	= Maii		×		×
M	= Millesima	×			×
ORDINE	= Ordinem	×			×
P	= Post		×		×
PDIE	= Pridie	×			×
POPLAVIT	= Populavit		×		×
Q	= Qui		×		×
QA	= Quia	×			×
QNTA	= Quinta		×		×
R	= Requiescit	×			
RAIMVDI	= Raimundi	×			×
SPONSV	= Sponsum	×			×
VEREMVD.	= Veremudus			×	×
VII	= Septima	×			×

Nuevamente podemos comprobar que las abreviaturas usadas en la escritura publicitaria -en este caso, epigráfica- se corresponden con las de la escritura ordinaria. En cuanto a los sistemas de abreviación, perviven los ya conocidos.

Por lo que se refiere a los signos, hemos de destacar la forma de „medio yugo" que adopta el signo general en la *Ampliatio* mientras que en los *Epitaphia 1* y *2* es una línea recta colocada sobre la letra a que afecta. Cuando afecta a la **L** suele colocarse cortándola o de forma oblicua.

Entre los signos especiales, el de *-us* aparece desplazado siempre a la derecha aunque unas veces en la parte superior y, otras, ocupando el espacio de una letra más (*Epitaphium 2*, línea 3). También debemos llmar la atención del signo de – *um* final (*Ampliatio*) y el de *er* (*Epitaphium 1*, línea 6), de claro origen librario.

Las letras sobrepuestas se usan especialmente en las abreviaturas de los numerales; En este sentido destaca la **a** abierta, que encontramos tanto en la *Ampliatio* como en el *Epitaphium 1*. Otras abreviaturas típicas son la de **hic** y la de **qui**.

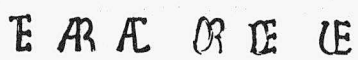
Cuadro de signos abreviativos



4. Otros elementos

a. Nexos. Desaparecidos los letreros publicitarios de los códices, solamente podemos estudiarlos en las inscripciones. Son relativamente abundantes según la extensión del texto y la disponibilidad de espacio. Mientras que apenas los tenemos en la el *Epitaphium 2* – OR – y en la *Ampliatio* – solo los de ET, NE y OR – aundan en el *Epitaphium 1* – AL, AC, AE, ET, OR, repetidas veces, algunos – y son de tradición anterior.

Cuadro de nexos

Ampliatio	
Epitaphium 1	
Epitaphium 2	

b. Cruzamientos. Como podemos observar, en la escritura gótica, al menos en los ejemplares estudiados por nosotros, desaparece completamente este recurso caligráfico. Más difícil resulta encontrar una explicación. Para ganar espacio disponen los *ordinatores* del sistema de „letras inscritas" como vemos a continuación. Quizá se trata de ganar legibilidad que, indudablemente, se pierde con los cruzamientos.

c. Letras inscritas. No podemos decir lo mismo de la técnica de letras inscritas. Abundan en el *Epitaphium 1* hasta tal punto que parece la técnica preferida del *ordinator* para ganar espacio; escasean, en cambio, en la *Ampliatio* y en el fragmento del *Epitaphium 2*

Cuadro de letras inscritas

Ampliat.	
Epitaphium 1	
Epitaphium 2	

d. Signos complementarios. Lo mismo que en la escritura carolina, se reducen a los puntos alineados verticalmente de separación de palabras. No podemos menos de insistir en

su regularidad de uso y de número -tres- que contribuye a dar solemnidad al conjunto gráfico.

IV. Consideraciones finales. El Siglo XIV

Como adelantábamos al principio, creemos haber mostrado que, aun admitiendo las diferencias de soporte y de funcionalidad que tiene esta escritura aplicada a inscripciones o a códices, la escritura publicitaria, en cuanto tal escritura, es esencialmente la misma en uno y otro medio, al menos hasta mediados del siglo XIII.

Panorama distinto se nos antoja el del siglo XIV. Lo primero que debemos destacar es el distanciamiento que se produce entre la escritura publicitaria de las incripciones y la de los códices. La escritura publicitaria de las inscripciones, fundamentalmente mayúscula, sigue su evolución que podemos concretar en la persistencia de la tendencia a las formas cerradas y sensiblemente alargadas, como podemos apreciar en el *Epitaphium* del prior Beltrán de Aramón (Apéndice, 12), muerto el año 1328, de la ilustracion 152, y en los valores de la Relación modular calculada sobre las letras del mismo ejemplo.

La **Relación modular** de esta escritura es:
Alto: 4
RM: 2
Ancho: 2

En cambio los códices, siguiendo una tendencia iniciada en el siglo XII y acentuada durante el XIII, sustituyen la escritura mayúscula por la ordinaria a la que se da otro color -generalmente el rojo- a fin de que lleme la atención el texto a destacar. Pero este tema será objeto de la Comunicación de la Dra. Martín López

APENDICE

– 1 –

c. 914. San Miguel de Escalada

Consecratio *del altar del ábside de la nave del Evangelio.*

SAN MIGUEL DE ESCALADA, Iglesia mozárabe, nave izquierda, ábside. Piedra de altar. Letra visigótica. Buena conservación. (il. 134)

PUBL.: V. GARCIA LOBO, *Las inscripciones de San Miguel de Escalada. Estudio crítico*, Barcelona 1982, pág. 62 y Lámina IV, 1. (En adelante, *Las inscripciones de Escalada*).

+ HIC SVNT RELIQVIE RECONDITE
SANCTE MARINE ♡
ET SANCTE CECILIE ♡
ET SANCTI ACISCLI ♡
ET SANCTI CRISTOFORI
ET SANCTE COLVMBE

+ *Hic sunt reliquie recondite sancte Marine et sancte Cecilie et sancti Aciscli et sancti Cristofori et sancte Columbe.*

+ Aquí están guardadas las reliquias de santa Marina y de santa Cecilia y de san Acisclo y de san Cristóbal y de santa Columba.

– 2 –

919, octubre, 24. San Pedro de Montes

Chronica fundacional del monasterio de San Pedro de Montes, en el Bierzo (León).

SAN PEDRO DE MONTES, Iglesia, muro del claustro, lápida de 101 x46 cms. Letra visigótica. Buena conservación (il. 136)

PUBL.: M. GOMEZ MORENO, *Catálogo monumental de España. Provincia de León*, Madrid 1925, pág. 130. (En adelante, *Catálogo*).

INSIGNE MERITIS BEATVS FRVCTVOSVS : POSTQVAM CONPLVTENSE CONDIDIT ·
CENOBIVM : ET NN̄E SC̄I PETRI BREBI OPERE IN HOC LOCO FECIT ORATORIVM :
POST QVEM NON INPAR MERITIS VALERIVS SC̄S OPVS AEGLESIE DILATABIT :
NOBISSIME GENNADIVS PR̄SBTR CVM XII FR̄IB^{S} RESTAVRABIT : ERA DCCCCXXXIIIA
PONTIFEX EFFECTVS A FVNDAMENTIS MIRIFICE VT CERNITUR DENUO EREXIT
N̄ OPPRESSIONE VVLGI SED · LARGITATE PRETII ET SVDORE FRVM HUI^{S} MONASTERII
CONSECRATVM Ē HOC TEMPLV̄ AB EP̄IS IIIIOR: GENNADIO ASTORICENSE : SA BARICO
DVMIENSE : FRVNIMIO LEGIONENSE : ET DVLCIDIO SALAMANTICENSE : SVB ERA
NOBIES CENTENA : DECIES QVINA : TERNA : ET QVATERNA : VIIIIO KLDRVM NBM̄BRVM ☩

Insigne meritis beatus Fructuosus, postquam conplutense condidit cenobium, et nomine Sancti Petri brebi opere in hoc loco fecit oratorium. Post quem, non inpar meritis, Valerius sanctus opus aeglesie dilatabit. Nobissime Gennadius presbiter cum duodecim fratribus restaurabit, Era nongentesima trigesima tertia. Pontifex effectus, a fundamentis mirifice, ut cernitur, denuo erexit, non oppressione vulgi sed largitate pretii et sudore fratrum huius monasterii. Consecratum est hoc templum ab episcopis quatuor: Gennadio astoricense, Sabarico dumiense, Frunimio legionense, et Dulcidio salamanticense, sub Era nobies centena, decies quina, terna et quaterna, nono kalendarum nobembrium.

Célebre por sus méritos, san Fructuoso, después de haber fundado el monasterio de Compludo, construyó también aquí un oratorio bajo la advocación de San Pedro. Tras él, el no menos célebre san Valerio amplió la fábrica de la iglesia. Ultimamente, el año 895, el presbítero Genadio lo restauró con doce monjes. Consagrado obispo, una vez más lo levantó desde sus cimientos de forma admirable como puede comprobarse, no a base de mano de obra barata, sino con salarios generosos y el sudor de los monjes del propio monasterio. El templo fue consagrado por cuatro obispos: Genadio, de Astorga; Sabarico, de Dumio; Frunimio, de León; y Dulcidio, de Salamanca, el 24 de octubre del 919.

– 3 –

c. 968. San Salvador de Tábara

Epitaphium sepulcrale? de fundador de monasterios, probablemente también del de Tábara.

TABARA, Iglesia de Santa María. (il. 135)

PUBL.:

[.....]R CENOBII HVIVS HIC CORPORE [...]
[...C]OGNOMINATVS DENVO REN[.....]
[...]ESIONIS CVNCTO GREGI SVO IN[...]
[...MO]NASTERIA ORDINATE INSTRV[XIT...]
[...M]ITIS PATIENS MANSVETVS [.....]
[...]RGEM REGIMINIS SVSTINENS SAN[...]

[... condito]r cenobii huius, hic corpore [...c]ognominatus denuo ren[.....]esionis cuncto gregi suo in[...m]onasteria ordinate instru[xit.....m]itis patiens mansuetus [.....]rgem regiminis sustinens san[.....].

... fundador (?) de este monasterio, aquí corporalmente ... como sobrenombre; de nuevo ... a toda su grey ... monasterio ordenadamente estableció ... afable, paciente, manso ... soportando ...

– 4 –

p. 1063. San Isidoro de León

Roboratio[52] de la reina doña Sancha que patrocinó e hizo concluir las obras de la iglesia de San Isidoro.

SAN ISIDORO DE LEON, Panteón, muro oriental. Lápida. Letra visigótica. Buena conservación. (il. 138)

PUBL.: J.Mª QUADRADO, *Recuerdos y bellezas de España. León*, Barcelona 1855, ed. fac. León 1989, pág. 111, nota 1 (transcripción paleográfica).

+HANC QVĀ CERNIS AULĀ SC̄I IOHANNIS ~~BB~~ ⁝ OLIM FVIT LVTEĀ ⁝ QVĀ
NVPER EXCELLENTISSIMVS FREDENANDVS REX ET SANCIA REGINA ĘDIFI
CAVERVNT LAPIÐĀ ⁝ TUNC AB URBE ISPALI ADDVXERVNT IBI CORPVS
SC̄I ISIDORI AEP̄I
IN DEDICATIONE TEMPLI HVIVS DIĒ XII° K~~L~~ IAN̄ ERA ·Ī· CI ⁝ ÐINDE IN
ERA ·Ī· CIII VI° IDˢ
MAI ⁝ ADDVXERVNT IBI Ð VRBE AVILA CORPVS SC̄I VINCENTI FR̄ SAVINE
XP̄ETISQUE
IPSIVS ANNO PREFATVS REX REVERTENS Ð OSTES AB VRBE VALENTIA
HINC IBI
DIE SĀB ET OBIIT DIE III F VI° K~~L~~ IĀN ERA ·Ī· CIII° SANCIA REGINA
DEO DICATA PEREGIT ♔

+ *Hanc quam cernis aulam Sancti Iohannis Baptiste olim fuit luteam, quam nuper excellentissimus Fredenandus rex et Sancia regina aedificaverunt lapideam. Tunc ab urbe Ispali adduxerunt ibi corpus sancti Isidori aepiscopi in dedicatione templi huius die duodecimo kalendas ianuarii, Era millesima centesima prima.*

[52] Mejor haríamos calificándola de *Chronica* de la iglesia de San Isidoro, tal y como hacemos con la fundacional de San Pedro de Montes anteriormente citada.

Deinde, in Era millesima centesima tertia, sexto idus mai adduxerunt ibi de urbe Avila corpus sancti Vincenti frater Savine Christetisque. Ipsius anno prefatus rex, revertens de ostes ab urbe Valentia hinc ibi, die sabatto et obiit die tertia feria sexto kalendas ianuarii, Era millesima centesima tertia. Sancia regina, Deo dicata, peregit.

Este templo de San Juan quie estas viendo, en otro tiempo fue de tapial; pero hace poco el excelentísimo rey Fernando y la reina Sancha lo levantaron en piedra. En ese momento trajeron de Sevilla aquí el cuerpo de san Isidoro obispo para la dedicación de este templo, que tuvo lugar el 21 de diciembre del año 1063. Más tarde, el 10 de mayo del año 1065, trajeron aquí desde Avila el cuerpo de san Vicente el hermano de Sabina y Cristeta. Ese mismo año, un sábado llega aquí desde Valencia el mismo rey de luchar contra los enemigos y muere el martes (siguiente) dia 27 de dicimebre del amo 1065. La reina Sancha, consagrada a Dios, terminó las obras.

– 5 –

1086.

Roboratio de Rodrigo González, que mandó hacer una campana en honor de san Lorenzo.

SAN ISIDORO DE LEON, Claustro, capilla. Campana de bronce de 57 cms. de diámetro. Letrero a lo largo del borde. Letra visigótica. Buena conservación. (il. 140)

PUBL.: *Catálogo*, pág. 208.

+IN NME DNI OB HONOREM SCI LAVRENTI ARCE DCNI RVDERICVS GVNDISALBIZ HOC SIGNVM FIERI P̂ SIT IN ERA ĈX̂XIIII P^{S} T S

+In nomine Domini. Ob honorem sancti Laurenti arcediaconi Rudericus Gundisalbiz hoc signum fieri iussit in Era centesima vigesima quarta post millesima. S.

En el nombre del Señor. Rodrigo González mandó hacer esta campana en honor de san Lorenzo archidiácono el año 1086

– 6 –

1149, marzo, 6. San Isidoro de León

Consecratio de la iglesia de San Isidoro tras las obras llevadas a cabo por la infanta doña Sancha.

SAN ISIDORO, Iglesia, brazo del crucero. Lápida de mármol de 124 x 56 cms. Letra carolina. Buena conservación. (il. 144)

SVB ⁝ ERA ⁝ M̂ ⁝ Ĉ ⁝ LX̂X̂ ⁝ VÎI ⁝ ET ⁝ QVODVM ⁝ PRIDIE ⁝ NONAS ⁝ MARCII ⁝
+ ⁝ FACTA ⁝ EST ⁝ ECCŁE ⁝ SĈI ⁝ ISIDORI ⁝ ↄSECRATIO ⁝ ꝑ ⁝ MAN$^{9}_{S}$ ⁝ RAIMVNDI ⁝
TOLETANE ⁝ SEDIS ⁝ ARCḤEꝑI ⁝ ET ⁝ IOḤIS ⁝ LEGIONENSIS ⁝ EꝑI ⁝ ET ⁝ MARTINI ⁝
OVETENSIS ⁝ EꝑI ⁝ ET ⁝ RAIMVNDI ⁝ PACENSIS ⁝ EꝑI ⁝ IS ⁝ ET ⁝ ALIIS ⁝ QVOADIVTORIB^{9} ⁝ PETRO ⁝
COMPVSTALLANE ⁝ SEDIS ⁝ ARCḤEꝑO ⁝ ET ⁝ PELAGIO ⁝ MINDVNIENSI ⁝ EꝑO ⁝ ET ⁝ GVIDONE ⁝
LVCENSI ⁝ EꝑO ⁝ ET ⁝ ARNALDO ⁝ ASTVRICENCI ⁝ EꝑO ⁝ ET ⁝ BERNARDO ⁝ SAGONTINO ⁝ EꝑO ⁝ ET ⁝ BERNARDO ⁝
ZEMORENSI ⁝ EꝑO ⁝ ET ⁝ PETRO ⁝ AVILENSI ⁝ EꝑO ⁝ CV̄ ⁝ ALIIS ⁝ OCTO ⁝ ABBATIB^{9} BENEDICTIS ⁝ P̄SENTE ⁝
EXCELLENTISSIMO ⁝ Ī̄ꝑATORE ⁝ ADEFONSO ⁝ ET ⁝ Ī̄FANTA ⁝ DN̄A ⁝ SĀCIA ⁝ ET ⁝ REGE ⁝

SANCIO : ATQVE : REGE : FREDENANDO : ET : ĪFANTA : C̄STANCIA : DMNO : PETRO : C̄VENTꝰ : S̄ ISIDORI ꝑORE

Sub Era millesima centesima octogesima septima et quodum pridie nonas marcii, + facta est ecclesie Sancti Isidori consecratio per manus Raimundi toletane sedis archiepiscopi et Iohannis legionensis episcopi et Martini ovetensis episcopi et Raimundi pacensis episcopi is et aliis quoadiutoribus: Petro compustallane sedis archiepiscopo et Pelagio minduniensi episcopo et Guidone lucensi episcopo et Arnaldo asturicenci episcopo et Bernardo sagontino episcopo et Bernardo zemorensi episcopo et Petro avilensi episcopo, cum aliis octo abbatibus benedictis, presente excellentissimo imperatore Adefonso et infanta domna Sancia et rege Sancio atque rege Fredenando et infanta Constancia, domno Petro conventus Sancti Isidori priore.

El dia 6 de marzo del año 1149 tuvo lugar la consagración de la iglesia de San Isidoro a manos de Raimundo, arzobispo de Toledo, y de Juan obispo de León y de Martín obispo de Oviedo y de Raimundo obispo de Badajoz. Por estos y por otros colaboradores: Pedro arzobispo de Compostela, Pelayo obispo de Mondoñedo, Guido obispo de Lugo, Arnaldo obispo de Astorga, Bernardo obispo de Sigüenza, Bernardo obispo de Zamora y Pedro obispo de Avila, con otros ocho abades benditos, en presencia del excelentisimo emperador Alfonso y de la infanta doña Sancha y de los reyes Sancho y Fernando y de la infanta constancia, siendo prior del monasterio de San Isidoro Pedro.

– 7 –

1159, febrero, 28. San Isidoro

Epitaphium sepulcrale de la infanta doña Sancha, hermana del emperador Alfonso VII.

SAN ISIDORO DE LEON, Panteón, sepulcro. Losa de 197 x 62 cms. Letra carolina. buena conservación. (il. 145)

PUBL.: M. RISCO, *España Sagrada*, XXXV, Madrid 1784, pág. 360 (transcripción paleográfica).

+ ESꝑIE : SPECVLV̄ : DECVS : ORBIS : GŁIA : REGNI ꝰITICIE : CVLMĒ : ET : PIETATIS : APEX

+ ħ : R̂ : REGINA : DN̄A : SANCIA : SOROR : INꝑATORIS : ADEFŌSI : FILIA : ORRACHCE : REGINE : ET : RAIMV̄DI :

+ SACIA : ꝑ : MERITIS : INMENSV̂ : NOTA : ꝑ : ORBĒ : PRO : DOLOR : EXIGVO : CLAVDERIS : Ī : TVMVLO :

+ ħ : STATVIT : ORDINĒ : REGVLAR[IV̄] : CANONICORꝝ : IN : ECCŁIA : ISTA : ET : QĪA : DICEBAT : BT̂M : YSIDORVM :

+ SOL : BIS : SEXCENTOS : DĒTIS : TRI[B]VS : EGERAT : ANNOS : CV̄ : PIA : SVBCVBVIT : FINIS : ERAT : FEBR̄VI :

+ SPONSV̄ : SVVM : VIRGO : OBIIT : Ĕ : M̆ : C̆ : L̆X᷑ : V̆II : ꝺDIE : KŁS : MARCII :

(Línea 1) + *Esperie speculum decus orbis gloria regni iusticie culmen et pietatis apex.* **(Línea 2)** *Hic requiescit regina domna Sancia soror inperatoris Adefonsi, filia Orrachce regine et Raimundi.* **(Línea 3)** *Sancia pro meritis inmensum nota per orbem. ¡Pro dolor! exiguo clauderis in tumulo.* **(Línea 4)** *Hec statuit ordinem regularium canonicorum in ecclesia ista. Et quia dicebat beatum Ysidorum.* **(Línea 5)** *Sol bis sexcentos demtis tribus egerat annos cum pia subcubuit; finis erat februi.* **(Línea 6)** *sponsum suum virgo obiit Era millesima centesima nonagesima septima, pridie kalendas marcii.*

Espejo de España, honra del orbe, gloria del reino, dechado de justicia y *summum* de la piedad, tú, Sancha, reconocida como tal por todo el mundo gracias a tus méritos. Cuando murió al sol le faltaban tres para completar mil doscientos años (de la Era hispánica).

Aquí descansa la reina doña Sancha, hermana del Emperador Alfonso e hija de la reina Urraca y de Raimundo. Ella fue la que instituyó en esta iglesia la orden de los canónigos regulares. Y, como decía que su esposo era san Isidoro, murió virgen el dia 28 de befrero del año 1149.

– 8 –

1190, noviembre, 25.

Consecratio de la capilla de la Trinidad del monasterio de San Isidoro.

SAN ISIDORO DE LEON, Capilla de Santo Martino, puerta de entrada. Letra carolina. Buena conservación. Incompleta. (il. 146)

PUBL.: V. GARCIA LOBO, *Las inscripciones medievales de San Isidoro de León*: Santo Martino de León, León 1987, págs. 394–396.

CŌSECRATA ⁝ FVIT ⁝ HEC ⁝ ECL̄A ⁝ ERA ⁝ M̂ ⁝ CĈ ⁝ XX̂ ⁝ VÎII ⁝ ET ⁝ ~~QT~~ ⁝ VII°

Consecrata fuit hec eclesia Era millesima ducentesima vigesima octava et quotum septimo (Kalendas decembris)

Fue consagrada esta iglesia el año 1190, el dia 25 de noviembre.

– 9 –

1027, mayo, 5. León

Epitaphium sepulcrale del rey Alfonso V de León que repobló la ciudad, la dotó de fueros, y fundó la iglesia de San Juan y San Pelayo.

SAN ISIDORO DE LEON, Panteón, sepulcro. Losa de 187 x 54 cms. Letra gótica. Buena conservación. (il. 149)

PUBL.: *España Sagrada*, XXXV, pág. 29.

h̄ ⁝ IACET ⁝ REX ⁝ ADEFŌ
SUS ⁝ QI ⁝ POPL̄AVIT ⁝
LEGIONĒ[53] ⁝ ET ⁝ DEDIT ⁝ EI ⁝
BONOS ⁝ FOROS ⁝ ET ⁝
FEC̄ ⁝ ECCL̄IĀ ⁝ HĀC ⁝ DE ⁝ LV
TÕ ⁝ LATERE ⁝ HABVIT ⁝ PRE
LIA ⁝ CVM ⁝ SARACENIS ⁝ ET ⁝
INTERFECT⁹ ⁝ EST ⁝ SAGITA ⁝
AP̄D ⁝ UESEV̄ ⁝ IN ⁝ POR
TVGAL ⁝ FVIT ⁝ FILI⁹ ⁝ REGIS ⁝
VEREMVDI ⁝ ORDO
NII ⁝ OBIIT ⁝ ERA ⁝
M̆ ⁝ SEXAGESIMA ⁝
Q̇NTA ⁝ III° ⁝ NĂS ⁝ M̆ ⁝

Hic iacet rex Adefonsus qui populavit Legionem post destrucionem Almazor et dedit ei bonos foros et fecit ecclesiam hanc de luteo latere. Habuit prelia cum saracenis et interfectus est sagita apud Veseum, in Portugal. Fuit filius regis Veremudi Ordonii. Obiit Era Millesima sexagesima quinta, tertio nonas maii.

Aquí yace el rey Alfonso, el que repobló León tras la destrucción de Almanzor y la dotó de buenos fueros y construyó esta iglesia de adobe. sostuvo guerras con los moros y una flecha lo mató en Viseo, en tierra de Portugal. Fue hijo del rey Bermudo Ordóñez. Murió el 5 de mayo del año 1027.

---

[53] Interlineado: P⁹ ⁝ DESTR[U]CIOIĒ ⁝ ALMAZOR

– 10 –

1037. León

Epitaphium sepulcrale del rey Bermudo III de León, hijo de Alfonso V.

SAN ISIDORO DE LEON, Claustro, muro oriental. Fragmento de losa de 68 x 50 cms. Letra gótica. Buena conservación. (il. 150)

HIC : Ē : CONDIT? :
VEREMVD? : IVNIOR :
REX : LEGIONIS : FILI?:
[ADEF]ŌSI : REGIS :
[ISTE : HABVIT : GVERRĀ :]
[CV̄ : COGNATO : SVO : REGE :]
[MAGNO : FREDENANDO :]
[ET : INTEFECT? : EST : AB :]
[ILLO : Ī : TAMARA : PRĀ :]
[LIĀDO : Ĕ : M̆ : LX̆X : V̆ :]

Hic est conditus Veremudus iunior, rex Legionis, filius Adefonsi regis. Iste habuit guerram cum cognato suo rege magno Fredenando, et interfectus est ab illo in Tamara praeliando, Era millesima septuagesima quinta.

Aquí está escondido Vermudo el Joven, rey de León, hijo del rey Alfonso. Mantuvo guerra con su cuñado Fernando el rey Magno a cuyas manos murió durante la batalla de Támara el año 1037.

– 11 –

1205, febrero, 14. León

Epitaphium sepulcrale del obispo don Manrique de Lara

LEON, Catedral, Iglesia, brazo del crucero. Letra gótica. Buena conservación (il. 151)

PUBL.: *Recuerdos y Bellezas*, pág. 86, nota 3

+SVB ERA : MĿA : C̆C̆ : X̆v III : ET QT̄ : XVI : KĿS : MARCII :
PRESVL : MANRIC? IACET HIC RŌNIS AMIC? SĒSV. CŌSILIO. MORIB? ELOQIO.
PUBLICA MORS PESTIS. SI CEDE POSS; HONESTIS CEDET HVIC MIRO. VIS VIOLENTA VIRO.

Sub Era millesima ducentesima quadragesima tertia et quotum decimo sexto kalendas marcii, presul Manricus iacet hic rationis amicus sensu consilio moribus eloquio. Publica mors pestis si cedere posset honestis cederet huic miro vis violenta viro.

El dia 14 de febrero del año 1205 (murió) el obispo Manrique. Yace aquí; destacaba por lo razonable de su consejo, de sus costumbres, de su palabra. La muerte general de la peste, su pudiera ceder ante los honestos, cedería su fuerza violenta ante este varón.

– 12 –

1328, octubre, 29. San Miguel de Escalada

Epitaphium necrologicum del prior don Beltrán de Aramón, de San Miguel de Escalada.

SAN MIGUEL DE ESCALADA, Pórtico, puerta de entrada a la iglesia, dintel. Piedra de 100 x 35 cms. Letra gótica. buena conservación. (il. 152)

PUBL.: *Las inscripciones de Escalada*, págs. 85–86 y Lámina XXVII, 2.

: O : DN̂E : D̄S : ET : SĀTA : MARIA : MATER : D̄I : ILLUMINĒT : NOS : ET : DĒT
: BONV̄ : SECUL
Ū : AD : ISTŪ : RELIGIOSŪ : OBIIT : IIII̊ : KŁ : NOUĒBR : FAMUL9 : D̄I : DŌN9 :
BERTR̄AD9 : DE : ARAMONE : P
RIOR : HUI9 : MONASTERII : VIR : I9T9 : QI : MULTA : BONA : OPERAUT : Ī :
ISTO : MONASTERIO : ERA : M̊ : CC̊C :
L̊X : ŮI : ĀNOS : Z : RECUꝑAUIT : UILLĀ : GILLĀ : QE : ERAT : ꝑDITA : ꝑ : L̊ :
AÑOS : Z : TENEBAT : EĀ : GŌSAL9 : DNIC9 : QI : ERAT :
NOTARIV9 : DE : REGO

O Domine Deus et sancta Maria mater Dei! Illuminent nos et dent bonum seculum ad istum religiosum. Obiit quarto kalendas novembris famulus Dei domnus Bertrandus de Aramone, prior huius monasterii, vir iustus qui multa bona operavit in isto monasterio, Era millesimo tricentesimo sexagemo sexto annos. Et recuperavit Villam Gillam que erat perdita per quinquagesimo annos, et tenebat eam Gonsalus Dominicus qui erat notarius de Rego.

¡Oh Señor Dios y Santa María madre de Dios! ellos nos iluminen y concedan la felicidad eterna a este religioso. Falleció el dia 29 de octubre del año 1328 el siervo de Dios don Beltrán de Aramón, prior de este monasterio, hombre justo que hizo mucho bien en él. Además, recuperó *Villa Gilla* que había estado enejenada durante cincuenta años ya que la tenía Gonzalo Domingo que entonces era notario de Riego.

Mª Encarnación Martín López

La Escritura publicitaria en la Península Ibérica. Siglo XV

Tal y como acabamos de ver, la escritura publicitaria tanto de inscripciones como de códices, se vale de letras mayúsculas para conseguir los efectos de „notoriedad"-„legibilidad" que persigue[1]. A partir del siglo XIII se produce un divorcio entre la escritura de inscripciones y la de códices. Mientras que la primera continúa la tradición anterior a base de letras mayúsculas, la de códices va abandonando éstas y se inclina por la letra minúscula a la que dota de un módulo mejor, mayor caligrafía y, sobre todo, distinto color de tinta: la tinta roja normalmente. Este fenómeno ya podemos apreciarlo en los **Códices de Santo Martino** (il. 153), e incluso en la *Biblia románica* de San Isidoro de León donde junto a los letreros publicitarios tradicionales, estudiados anteriormente por el prof. García Lobo, van apareciendo otros en letra minúscula que destacan por su tinta roja.

En los códices del siglo XIII ya podemos dar por desaparecidos estos letreros, como ha señalado García Lobo, que fueron sustituidos por la escritura minúscula ordinaria de color rojo. En ocasiones se aprecia un mayor módulo que contribuye a potenciar la llamada de atención pretendida.

Este fenómeno va a pasar de los códices a las inscripciones; de tal forma que, en el siglo XV, la letra minúscula irrumpirá con fuerza en el mundo de las inscripciones hasta desplazar, casi completamente, a la mayúscula.

Si bien en Alemania y Francia este fenómeno es más temprano[2], en el estado actual de nuestros conocimientos relativos a la Península Ibérica no podemos afirmar con seguridad que se diera antes del siglo XV, al menos en los reinos occidentales[3]. En efecto, para los reinos orientales, concretamente el territorio levantino, el prof. Gimeno Blay recoge dos testimonios de 1376 y 1384[4], respectivamente, en este tipo de escritura, de cuya originalidad nosotros no nos permitimos dudar. En efecto, se trata de un *monumentum aedificationis* el

---

[1] No tomamos en consideración las pocas letras minúsculas empleadas en este periodo ni otros fenómenos de la escritura ordinaria, como ciertos nexos, que aparecen esporádicamente en las inscripciones del siglo XIII y XIV. Tampoco vamos a dilucidar ahora si ello es debido a influencias de la minuta epigráfica o a inclinaciones caligráficas del *ordinator* habituado a escribir códices.

[2] „Los más antiguos ejemplos alemanes han de datarse hacia los años 20 del siglo XIV. En el último cuarto de siglo la gótica minúscula comienza a desplazar a la mayúscula" Cf. W. KOCH, Inscripciones y estudios epigráficos de los paises de lengua alemana. En: Estudios Humanísticos 18 (1996) 177. „Puis l'écriture minuscule gothique supplante la capitale. . .aux XIV et XV siècles". Cf. R. FAVREAU, Les inscriptions médiévales. Turnhout 1979, 75.

[3] Lo mismo parece que sucede en Italia donde los primeros ejemplos en gótica minúscula aparecen en primeros años del XV. Vid. C. VARALDO, L'epigrafia medievale in Liguria tra XII e XV secolo. En: Epigraphik 1988. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik, Graz 10.–14. Mai 1988. Referate und Round-Table Gespräche. Ed. Walter KOCH (Denkschriften der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Phil-Hist. Klasse 213 = Veröffentlichungen der Kommission für die Herausgabe der Inschriften des Deutschen Mittelalters 2). Wien 1990, 240.

[4] F. GIMENO BLAY, Materiales para el estudio de las escrituras de aparato bajomedievales. La colección epigráfica de Valencia. En: Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik, Graz 10.–14. Mai 1988. Referate und Round-Table Gespräche. Ed. Walter KOCH (Denkschriften der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Phil-Hist. Klasse 213 = Veröffentlichungen der Kommission für die Herausgabe der Inschriften des Deutschen Mittelalters 2). Wien 1990, 195–216.

primero, y de un *Epitaphium sepulcrale*. Respecto a los reinos occidentales tenemos algunas inscripciones, incluso de fecha muy temprana, trazadas en letra gótica minúscula caligráfica, pero en todas ellas asoma la sospecha de que no sean textos originales, sino copias posteriores[5].

Como acabamos de decir, si no tuviéramos la sospecha de que los testimonios más tempranos de que disponemos no son textos originales, la introducción de la escritura minúscula en el campo epigráfico dataría, por lo que a Castilla y León se refiere, del año 1328, fecha del *Epitaphium sepulcrale* de García Rodríguez de Valcárcel (il. 154), del monasterio de Santa María de Carracedo[6]. Del año 1365 data otro *Epitaphium sepulcrale*, el de Alfonso Fernández Ginés (il. 155), de la iglesia zamorana de Santo Tomé[7].

Como causas de este fenómeno, sin que podamos excluir otras, queremos apuntar tres muy relacionadas entre sí. Por un lado, la decadente evolución de la letra mayúscula que en algunos casos se había vuelto poco menos que ilegible por barroca y amanerada (il. 156).

Pensamos que el cambio en el mensaje publicitario, que ahora se hace más prolijo, también debió influir no poco en la adopción de la letra minúscula que aprovecha mejor el siempre escaso campo epigráfico[8]. En fin, la difusión del libro y de la lectura hizo más familiares al lector la letra minúscula, sobre todo la gótica caligráfica que desde el siglo XIV se empleaba no solo en los códices solemnes y de lujo sino también como publicitaria en los Títulos y otras partes destacables de los libros universitarios.

De tal forma que el mero mimetismo de los usos caligráficos publicitarios en los códices nos parece la razón inmediata de su empleo epigráfico[9].

De cuanto llevamos dicho fácilmente se infiere que vamos a tratar de la escritura gótica contemplando los cuatro aspectos fundamentales que configuran un tipo de escritura determinado: caracteres alfabéticos y numerales, abreviaturas, nexos, y signos complementarios.

Ahora bien, teniendo en cuenta que cronológicamente nos situamos en los siglos XIV y XV momento en que la escritura gótica había perdido ya aquella unidad inicial[10], hemos de precisar que nuestro estudio tendrá como protagonista la variedad por nosotros llamada

---

[5] Sobre estas cuestiones, y a falta de estudios más concluyentes, nos atenemos a la doctrina expuesta en V. GARCIA LOBO, Las inscripciones medievales de San Isidoro de León. Un ensayo de Paleografía epigráfica medieval. Santo Martino de León. León 1987, 387. „Es difícil en el estado actual de la Epigrafía medieval – dice el prof. García Lobo – establecer unos criterios seguros para distinguir con acierto la tradición epigráfica. En general, creo que se pueden admitir como originales las inscripciones no diplomáticas y, de entre las diplomáticas, las no funerarias. En cuanto a las funerarias, las necrológicas deben ser calificadas de copias. Las sepulcrales, por su parte, presentan una casuística más compleja. Las trazadas sobre lápidas parietales ... son copias literales posteriores a la fecha de fallecimiento ...". El ejemplo de Carracedo, *Epitaphium sepulcrale* – caería dentro de esta excepción, pues no está trazado sobre la losa del sepulcro, sino sobre una lápida parietal.

[6] Vid. cuanto decimos en la nota 17.

[7] Damos cuenta de él en la nota 17.

[8] Los caracteres internos, esto es, el texto y las fórmulas, van a experimentar así mismo un cambio, que ya viene produciendose lentamete en periodos anteriores, pero que ahora en los albores del siglo XV se consolida definitivamente. Nos referimos a la introducción de nuevas fórmulas adoptadas del campo documental, con ello, se amplía la tipología de las inscripciones, sobretodo, las diplomáticas, como son las dotaciones o los aniversarios. Un ejemplo de lo que decimos lo tenemos en la inscripción de Juan Alonso de Mera que veremos más adelante y que reproduce en piedra parte del formulario documental.

[9] Algunos autores apelan al prestigio social de que gozaba la gótica textual en el terreno librario. Cf. F. GIMENO, Materiales (cf. n. 4) 201.

[10] La unidad gráfica no excluyó la variedad. Así la escritura a partir del XIII se convierte en un acto social y, por tanto, su uso se amplía lo que supone la multiplicación de tipos de escritura para los diferentes usos. Vid. C. ALVAREZ, La escritura latina en la plena Edad Media: la llamada gótica libraria e España. En: Historia Instituciones Documentos 12 (1985) 1–34.

„gótica caligráfica"[11], también conocida como „gótica textualis caligráfica" o „littera formata"[12].

1. Las fuentes

Lo mismo que para los siglos X al XIII, nuestro material de trabajo será fundamentalmente leonés, aunque aportaremos en casos concretos ejemplos de otras procedencias.

Por lo que se refiere a códices, y procedentes de la biblioteca de San Isidoro de León, citaremos en primer lugar el Códice XXV, titulado *De eruditione principum* (il. 157), del siglo XIV, y escrito en pergamino, a dos columnas, en letra gótica cursiva[13]; su interés para nuestro trabajo estriba en que los Títulos están trazados en gótica minúscula caligráfica a tinta roja. Del siglo XIV también es el Códice XXVII de la misma Biblioteca, que es una *Grammatica* latina (il. 158); códice universitario, está escrito en papel y en letra gótica cursiva, con títulos en gótica caligráfica minúscula. Del siglo XV, y de la misma biblioteca, hemos seleccionado los Códices XXXVI y XXXIX, un *Breviario* y una *Grammatica latina* respectivamente, el primero de los cuales fue escrito en San Isidoro el año 1475; en ambos encontramos Títulos en letra gótica minúscula caligráfica. De la Biblioteca Capitular de Barcelona hemos tomado el llamado *Misal de Santa Eulalia*[14] (il. 159), del año 1403, escrito en una espléndida letra gótica caligráfica[15].

El material epigráfico, en cambio, tiene una procedencia más variada. De la catedral leonesa hemos tomado una *Indulgentiae* concedidas por el obispo Pedro Cabeza de Vaca el año 1456 (il. 160), un *Monumentum dotationis* dado por Juan Alonso de Mera (il. 163, 164) y el *Epitaphium sepulcrale* de la sepultura del canónigo Fernando del Campo (il. 165, 166), del año 1480, así como el también *Epitaphium* de Gonzalo Osorio (il. 167). De San Isidoro de León procede el *Epitaphium sepulcrale* de Marcos Fernández y su madre Mencía, del año 1483. Del monasterio de Santa María de Carracedo (El Bierzo, territorio más occidental de León) tenemos el *Epitaphium sepulcrale* de García Rodríguez de Valcárcel, fechado el año 1328, de cuya originalidad se duda[16]; el también berciano convento de San Francisco de Villafranca nos proporcionó el *Epitaphium sepulcrale* de Juan de Noceda y de su mujer Inés Alonso, de 1479. El *Epitaphium sepulcrale* de Pedro de Acuña, del año 1482, procede del monasterio de Santa María de Dueñas (Palencia) (il. 169). En cambio el *Epitaphium* de Alfonso Fernández Ginés, fechado el año 1365, procede de la iglesia de Santo Tomé de Zamora, que parece ser una copia[17].

---

[11] Llamada por Millares „gótica perfecta" Cf. A. MILLARES CARLO, Tratado de Paleografía Española, vol. I. Madrid 1983, 210. Posteriormente fué calificada por Tomás Marín como „gótica caligráfica" Cf. T. MARIN, Paleografía y Diplomática. Madrid 1977, 308.

[12] Clasificada así por A. CANELLAS, Exempla scripturarum latinarum, 2° ed. Zaragoza 1974. En su estudio sobre la gótica libraria Carmen Alvarez mantiene esta misma nomenclatura, Cf. C. ALVAREZ, La escritura latina (cf. n. 10) 19.

[13] Contiene, además, el tratado *De Dispensationibus* y *Sermones* del papa Inocencio III.

[14] Publicado por Josefina y Mª Dolores MATEU IBARS, Colectánea paleográfica de la Corona de Aragón. Siglos IX–XVIII. Barcelona 1980.

[15] No debe extrañarnos que tomemos este ejemplar como punto de comparación y referencia con inscripciones leonesas, pues como dice A. Millares, „la uniformidad de su escritura no permite, a nuestro juicio, clasificarlos geográficamente, ni hablar, dentro de la gótica, de variedades castellana, aragonesa, gallega o catalana". Cf. A. MILLARES CARLO, Tratado (cf. n. 11) 185.

[16] El profesor García Lobo considera esta inscripción como copia del siglo XV. Cf. V. GARCIA LOBO, Inscripciones en el monasterio de Carracedo. Catálogo del Museo del monasterio de Carracedo. León 1996.

[17] Cf. M. GUTIERREZ, Corpus Inscriptionum Hispaniae Mediaevalium I/1 (Zamora. Colección epigráfica). Turnhout-León 1997, 66–67 y Lámina XL A.

2. El ángulo de escritura

Como realidad previa al trazado de toda escritura, es el primer elemento a examinar. Como ya advertía en su día el Dr. Maximino Gutiérrez[18], es este tipo de escritura, la escritura gótica minúscula caligráfica, la que mejor se presta de todas las escrituras epigráficas al cálculo del ángulo de escritura.

Y es que, a diferencia de las mayúsculas más proximas al diseño que a la escritura común, la escritura minúscula presenta unas formas gráficas muy semejantes a las utilizadas en la escritura ordinaria. Por tanto, el ángulo de escritura puede seguirse con mayor fidelidad[19].

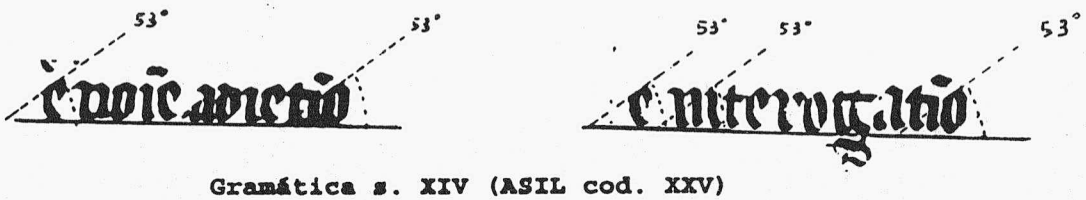
Hemos elegido las letras más claras como son la **e**, la **o**, y la **a**, en los códices, comprobando sus valores con otras letras como la **s** y la **t**. El resultado, **53 grados**, es uniforme en todos los ejemplos librarios. Esta uniformidad se rompe ligeramente en el caso de las inscripciones. Las letras más representativas son la **c**, y la **d**, cuyos valores se comprobaron con la **g**, la **m** y la **a**, coincidiendo en todos ellos predomina el valor de **51 grados**. En el epitafio de Fernando de Campo observamos una oscilación entre los **51 y 53 grados**, variación mínima por otra parte y nada extraña. En cambio la inscripción de Juan de Mera está ejecutada con un ángulo de **51 grados** – que vemos en el gráfico – que mantiene constante a lo largo de todo el texto.

---

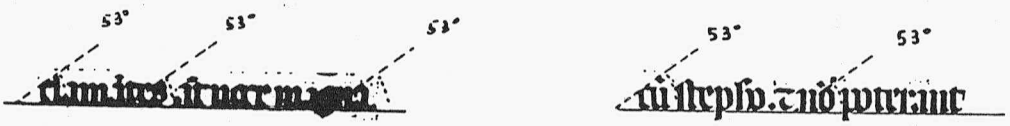
[18] M. GUTIERREZ, Corpus inscriptionum Hispaniae Mediaevalium, I/2 (Zamora. Estudios), de próxima aparición.

[19] Para medir el ángulo, a diferencia de como hacía el prof. García Lobo, tomamos el formado por la perpendicular de los trazos gruesos con la línea de escritura.

Angulo de escritura



Gramática s. XIV (ASIL cod. XXV)



Misal de Santa Eulalia s. XV (A.C. Barcelona)



Epitaphium de Fernando Campo (año 1480)



Epitaphium de Juan Alonso de Mera (s. XV)

A la vista de estos valores, podemos constatar la proximidad entre la escritura libraria y la epigráfica en cuanto al ángulo de escritura se refiere. Una homogeneidad que es extensible a la gótica de privilegios cuyo ángulo de escritura está entre los 50 y 53 grados[20].

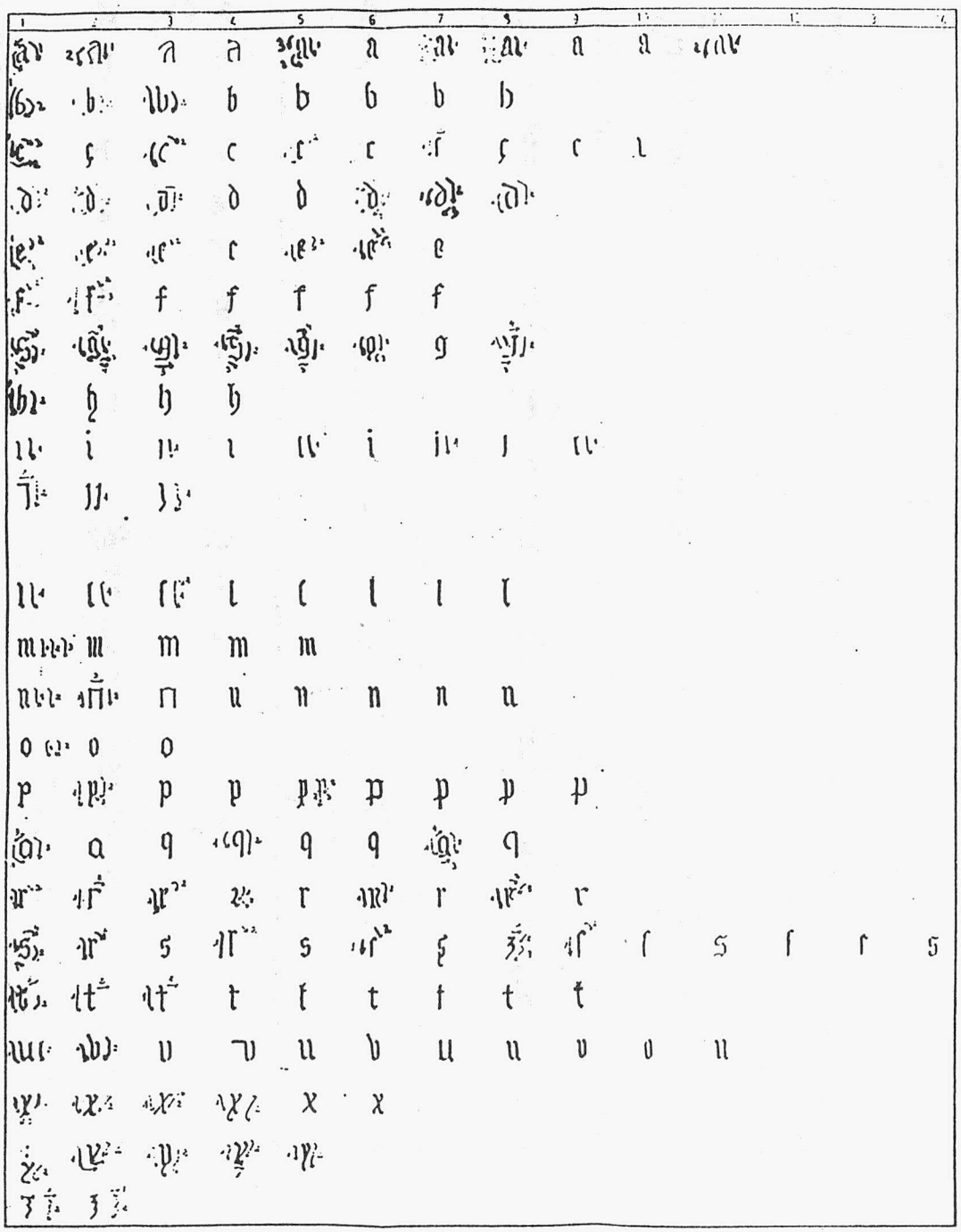
[20] El ángulo de la escritura ordinaria fu analizado detalladamente por S. DOMINGUEZ SANCHEZ, Patrimonio cultural de San Isidoro de León. Serie documental. Documentos del siglo XIV, Vol. II/1. León 1994, 17–18.

3. Los caracteres alfabéticos y numerales

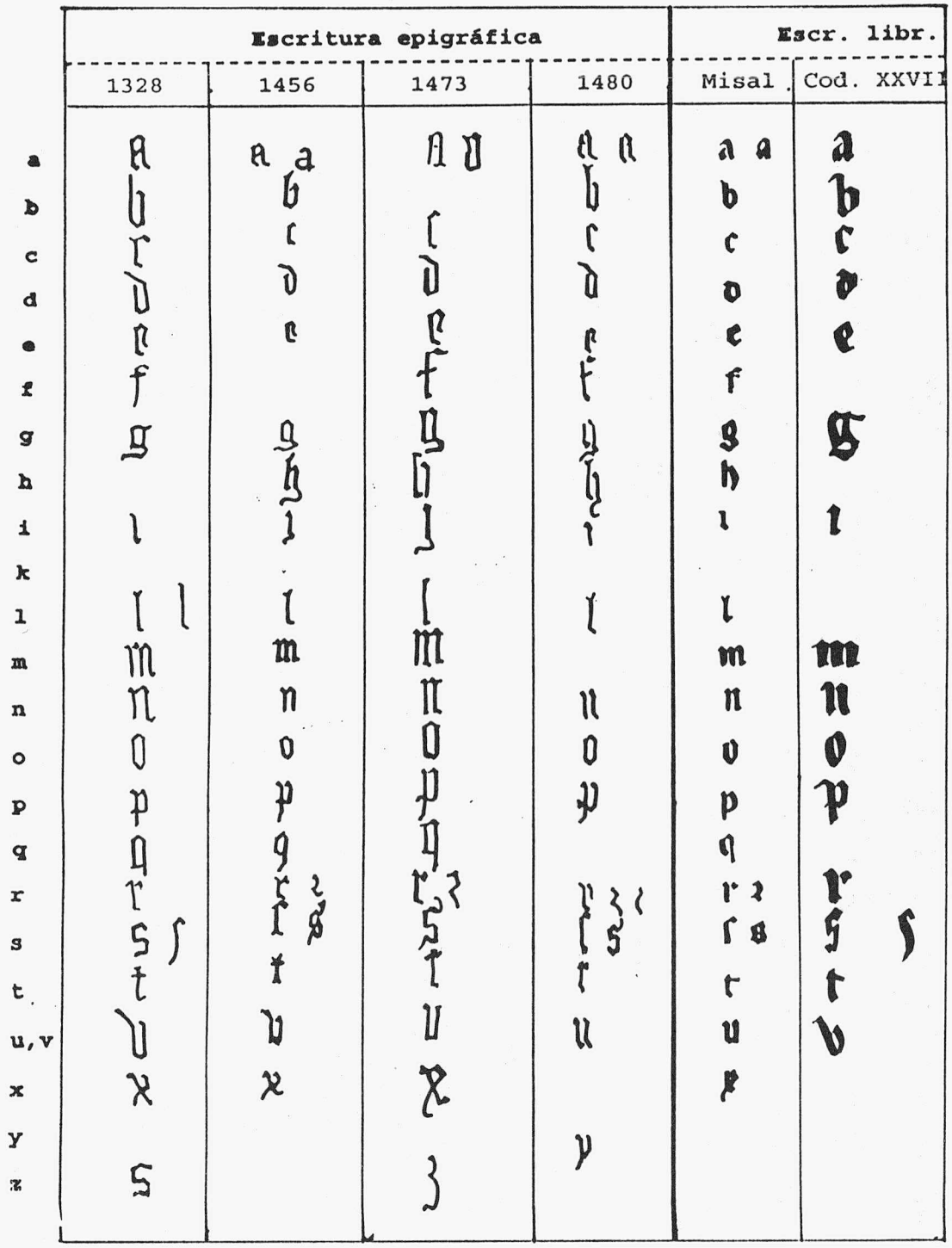
a. Forma y ductus

Como caracteres típicos de esta escritura destacamos los siguientes:

Quadro de alfabetos 1



Cuadro de alfabetos 2



a: Según el ductus, la clasificación quedaría determinada en tres tipos de a: de dos trazos, de tres y de cuatro.

La a de cuatro trazos es la típica forma caligráfica con capelo abierto y que hallamos desde las primeras inscripciones del XIV hasta el final del periodo de escritura minúscula (tipo 1). Una variante de esta es cuando el capelo tiende a cerrar (tipo 7). Este tipo evoluciona a una tercera forma, que es cuando el capelo se cierra (tipo 8). Todos estos tipos son evolución de una misma a caligráfica, ello no impide que aparezcan simultáneamente a lo largo de todo el siglo XV.

La a de tres trazos tiene una forma semejante a la caligráfica aunque el segundo trazo es más redondo y el capelo ya esta cerrado por un solo trazo (tipos 5,6,9,10).

La más sencilla es la a de dos trazos, abierta por abajo y que encontramos en las inscripciones de mediados del XV. Este tipo de a aparece en códices, creemos que más tempranamente, sobretodo de áreas no castellanas. En los códices castellano leoneses apenas se utiliza.

b: es ejecutada generalmente mediante dos trazos. El astil suele ser recto y corto, mientras que el cuerpo de la letra es geométrico y cerrado (tipo 2, 5, 7). El astil tiende a geminarse a mediados del XV (tipo 4). Aunque casi siempre es cerrada a finales del XV hallamos una letra de cuerpo abierto por abajo que se asemeja a la h (tipo 8).

c: la típica caligráfica es ejecutada en tres trazos (tipo 1,2). Pronto su forma se simplifica en dos trazos, el primero curvo que forma el cuerpo de la letra y el segundo, superior, de trazado descendente (tipo 5, 6). Esta forma es la más extendida en la inscripciones castellanas. A finales del XV el segundo trazo es corto y recto lo que da un aspecto a la letra semejante a la s alta (tipo 7).

d: es de origen uncial, de tres y cuatros trazos rectos. La letra puede quedar abierta por la parte superior (vid. gráfico 1, col. 3).

e: puede ser abierta o cerrada. La e cerrada se ejecuta por medio de tres trazos, el tercero cierra el ojo de la letra. Este tipo (tipo 1 y 4) lo hallamos a finales del XIV y primera mitad de XV. La e abierta es la más extendida, sobretodo en la segunda mitad del XV, y, quizás por esta peculiar forma, la más despegada de la tradición libraria. Está formada por dos trazos, el segundo desciende y se prolonga en arco a la izquierda para rematar a la derecha.

f: generalmente es ejecutada mediante tres trazos: el primero vertical remata con un pequeño trazo de izquierda a derecha. Cuando la f es de influencia cursiva, (vid. gráfico 1, col. 1) no hay remate sino que el trazo vertical gira ligeramente a la izquierda.

g: presenta siete formas, aunque tres son las más frecuentes que pasamos a describir. El primer tipo (tipo 2) es de cinco trazos. El cuerpo de la letra es hexagonal. El caído se inclina de izquierda a derecha. El segundo tipo (tipo 3) se ejecuta por medio de tres trazos. El tercer tipo (tipo 5) es de cuatro trazos. El cuerpo es hexagonal similar al primer tipo.

o: presenta una forma ejecutada mediante dos trazos. Es la típica gótica caligráfica, de cuerpo hexagonal.

p: generalmente es trazada mediante tres trazos, verticales, cortados a bisel. El caído siempre es muy corto y recto.

q: realizada mediante tres trazos, de cuerpo hexagonal, el caído apenas desciende por debajo de renglón.

r: hay dos tipos de r, la recta ejecutada mediante dos trazos, y la redonda, utilizada en nexos.

s: también de dos formas: la s alta formada por dos trazos, uno vertical y el segundo remata por arriba la letra; la s de doble curva ejecutada en cuatro trazos.

z: ejecutada en dos trazos, un trazo horizontal y un segundo trazo descendente en forma de doble arco. En las inscripciones de influencia cursiva se utiliza la z cursiva en forma de 5 muy similar en el trazado a la s y que más adelante comentaremos.

Haremos, a continuación, un análisis comparativo entre la escritura libraria y la epigráfica. En primer lugar destacamos el acusado paralelismo de la gótica libraria (misal del siglo XV) (il. 159) y la epigráfica (Cabeza de Vaca) (il. 160).

Se trata de una escritura de módulo estrecho y alto, de astiles y caídos poco desarrollados. Predominan los trazos verticales sobre los horizontales lo que dificulta su lectura. En cuanto a las formas, a excepción de la **e**, observamos las mismas características prácticamente en todas las letras: la **g**, la **o** de cuerpo geométrico, la verticalidad de la **m**, **n**, incluso la **a** de capelo casi cerrado se aprecia tanto en el códice como en la inscripción. En definitiva, estamos ante la misma letra, al menos en lo fundamental.

Pero frente a los paralelismos existen algunas características diferenciadoras. El comportamiento de la escritura epigráfica es más conservador. Condicionada quizás por el soporte duro es más geométrica que la ordinaria, mientras que ésta por influencia de la humanística tiende a redondear las formas. Este marcado caracter geométrico se observa en los letreros de murales y pinturas (il. 161).

Entre las diferencias pocas son tan claras como la que muestra la grafía de la **e**. En la escritura ordinaria es cerrada, mientras que en las inscripciones se generaliza una forma abierta, a base de dos trazos, uno vertical y otro arqueado que se estiliza hacia finales del XV. Otra particularidad de las inscripciones es la prolongación de las letras **i**, **h** mediante un trazo fino por debajo de la línea de escritura que facilita su identificación y por tanto la lectura. Podemos observarlo en la inscripción de Juan de Mera, dando al conjunto cierto dinamismo, junto con los elementos cursivos y el empleo de mayúsculas.

Lo mismo que la escritura caligráfica ordinaria se contamina de formas cursivas, también observamos este fenómeno en la de las inscripciones[21]. En los textos publicitarios de los códices del siglo XIV, aunque trazados en letra caligráfica, se deslizan grafías cursivas como la **s** final de curva muy abierta, llegando a ser ésta la forma habitual. Este mismo fenómeno podemos observarlo en muchas inscripciones. El ejemplo más significativo es la dotación de capilla realizada por Juan de Mera (il. 164) conservada en la Catedral. Se trata de una inscripción de buena factura, bien ordenada, escritura caligráfica, aunque con mala separación de palabras dado lo extenso del texto. La rigidez del conjunto se ve interrumpida por el empleo generalizado en todo el texto de la s cursiva. Se trata, pues, de una aplicación idéntica a la que vemos en códices (il. 162), siempre en finales de palabra, y por influencia directa de estos.

Como resultado de este análisis podemos decir que la letra gótica minúscula de las inscripciones es la misma que la caligráfica de códices, con las particularidades anteriormente señaladas.

b. El módulo[22].

Los valores obtenidos en nuestros ejemplos y que se reflejan en el **Cuadro** adjunto, no hacen sino confirmar cuanto habíamos descubierto anteriormente: que la escritura gótica

[21] Ello nos parece una prueba evidente de la relación existente entre la escritura ordinaria, documental o libraria, y la publicitaria.

[22] El método propuesto por Gilissen para hallar la proporción entre la altura y la longitud de las letras en la escritura ordinaria fue aplicado ya a las inscripciones góticas y pudo comprobarse la estrecha relación que guardaban éstas con la escritura de códices. También se pudo comprobar que los valores de la Relación Modular influyen directamente en otro de los elementos constitutivos de los caracteres gráficos como es el peso. Cf. M. GUTIERREZ, Corpus I,2 (cf. n. 18) XII.

caligráfica publicitaria es la misma en códices y en inscripciones. También nos pondrá de relieve una de las características de toda escritura en su estadio evolucionado – tal es el caso de nuestra gótica – y es el alargamiento de las formas. A excepción del epitafio de Fernando de Campo, donde se observa una letra desproporcionadamente alta, el resto presenta una escritura el doble de alta que de ancha.

Cuadro de Relaciones Modulares

Epitafio de Juan de Mera Alto: 5 **RM**= 2'08 Ancho: 2'4	Epitafio de Fernando de Campo Alto= 9 **RM**= 3'8 Ancho= 3'8
Gramática (s. XIV) Alto= 4'5 **RM**= 2'2 Ancho= 2	Misal de Santa Eulalia (s. XV) Alto= 4 **RM**=1'8

c. El peso

Es un elemento relacionado con los anteriores y dependiente del instrumento escriptorio. Por tanto, y a la luz de los datos ya expuestos, podemos decir que la gótica minúscula es una escritura pesada, de fuertes contrastes entre trazos finos y gruesos, y en la que se observa un incremento del peso con respecto a las escrituras anteriores[23].

4. Abreviaturas

También el estudio de las abreviaturas nos va a poner de relieve la correspondencia que existe entre la escritura epigráfica y la ordinaria. Solo encontramos una diferencia en cuanto a la frecuencia de las mismas: mientras que son abundantes en la escritura ordinaria, escasean en la epigráfica[24]. Por lo demás, los sistemas y los signos abreviativos son los mismos en una y otra escritura.

La suspensión se reduce prácticamente a la abreviación de los finales **m**, **n**. Este mismo sistema se aplica a monosílabos que quedan reducidos a la letra inicial; así la preposición **de** suprime la **e**, y el pronombre relativo **que**, se reduce a la **q**. A continuación exponemos las abreviaturas más frecuentes por suspensión:

–
capella= capellan
–
d= de

[23] De nuevo hemos de acudir al estudio de las inscripciones de Zamora para ver un análisis exhaustivo sobre el peso de la escritura epigráfica. En él observamos que la escritura minúscula ofrece los valores más altos, por tanto son las escrituras más pesadas. Vid. M. GUTIERREZ, Corpus I,2 (cf. n. 18) XII–XVIII.

[24] La explicación de este fenómeno no podemos buscarla, como en épocas anteriores, en la mayor o menor disponibilidad de campo escriptorio. En efecto, teóricamente habría menor disponibilidad en el campo epigráfico que en el librario. La explicación quizá haya que encontrarla en el carácter técnico de los códices góticos.

–
dea= dean
–
dexaro= dexaron
–
feziero= fezieron
–
gra= gracia
–
ha= han
–
ite= item
mon°= monasterio
mug= muger
o
ot= otro
–
purificacio= purificacion
–
q= que
–
sa= san
–
seculoru= seculorum

En la contracción encontramos, lo mismo que en la escritura ordinaria, la modalidad de pura y „por letra final sobrepuesta". En el primer caso se mantienen la primera o primeras y última o últimas letras de la palabra, desapareciendo las intermediaso (eglia= iglesia, epla= epistola); en el segundo caso, permanenciendo la primera o primeras letras de la palabra, se conserva la última que se sobrepone con valor de signo abreviativo (mon°= monasterio, pu^{a}= publica, not°= notario); esta modalidad abreviativa nos parece una „contaminación" de la escritura documental donde se usa de manera prolija[25].

Las abreviaturas más abundantes son aquellas que abrevian una sola letra intersilábica, generalmente una **n**, **m**, **e** (capo= campo, catadas= cantadas, comedador= comendador, dlante= delante, bachillr= bachiller, mugr= muger). En estos casos pensamos que se trata más de aligerar la lectura eliminando letras que de „ahorrar" campo de escritura[26].

Principales abreviaturas abreviaturas por contracción:

–
aia= anima
–
ano= anno
–
bachillr= bachiller
–
capo= campo

[25] No hemos encontrado ningún caso de letra intermedia sobrepuesta, tan frecuentes en los documentos del siglo XV y XVI.

[26] Sobre las abreviaturas y su comparación con la escritura ordinaria vid. A. MILLARES *Tratado* ..., pp. 227–230.

–
catadas= cantadas
–
cavallo= cavallero
–
code= conde
–
comedador= comendador
–
dlante= delante
–
dni= domini
–
ecclie= ecclesie
–
eglia= eglesia
–
enl= en el
–
epla= epistola
–
epus= eposcopus
–
fernado= fernando
–
iglia= iglesia
–
mrs= maravedis
–
mugr= muger
not°= notario
–
noviebre= noviembre
–
nros= nuestros
–
obpo= obispo
–
psente= presente
–
senor= señor
–
sut= sunt
–
Vicete= vicente
–
xpo= Christo

Así mismo, fué usado el sistema de superposición vocálica con valor fijo, esto es, indicando la falta de u en **g, q** y de r en **c, p, g, t**:

i
aq = aqui
o
ot = otro
a
ql = qual
a
qrenta = quarenta

Los signos de abreviación también tienen el doble valor de general y especial. El signo abreviativo general consiste en una línea superpuesta sobre toda o parte de la palabra abreviada.

Los signos especiales usados en las inscripciones son los mismos de la escritura ordinaria: el de **ur** (un trazo en forma de z que podemos ver en el epitafio de Fernando de Campo: sepulta= sepultura) (il. 166);

el de **er** (una raya ondulante que podemos en el ejemplo anterior y en el epitafio de Juan de la Nozeda)[27];

el de **us** (especie de 9 que encontramos en la parte superior de la **l** de *famul* = *famulus* del epitafio de Gonzalo Osorio) (il. 167);

el de **pre** (la raya colocada sobre la **p**); una pequeña línea sobre la p abrevia *pre*; el de *per, por, para* (la raya cortando el caido de la **p**, como ocurre en pa= para pdon= perdon

ppetuas= perpetuas
–
pptuamete= perpetuamente
psona= persona
vispas= visperas

5. Otros elementos

La gótica minúscula se caracteriza por carecer de cruzamientos y letras insertas. Así pues, este apartado queda reducido a dos elementos: los nexos y los signos de puntuación o complementarios.

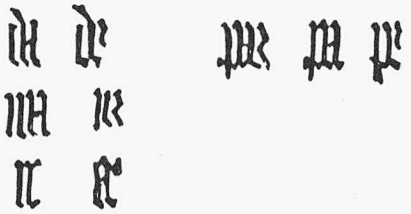
a. Nexos

A diferencia de lo que sucede en la escritura ordinaria, la publicitaria no se prodiga en nexos. Como ya hemos comentado anteriormente, las inscripciones en gótica minúscula presentan, en general, una buena factura. La alta calidad de ejecución se aprecia no solo en el espejo epigráfico y en los caracteres alfabéticos sino también en otros elementos gráficos como son los nexos y los signos de puntuación. Así pues, no hallamos nexos en las inscripciones ciudadas.

[27] En el caso de Fernando de Campo vemos que el lapicida pierde el significado de la abreviatura y escribe la r final.

Diferente comportamiento es el de las inscripciones con ciertos rasgos de cursividad, ya comentados, como son el epitafio de Valcarcel y la dotación de Juan de Mera. En ellas sí son frecuentes los nexos de *d, m, p* con vocal (de, do, da; ma, na, pa, pe) donde el trazo se yuxtaponen, siendo común a amas el trazo que las une.

Cuadro de Nexos

1328	s. XV
	

b. Signos complementarios

Los paralelismos se observan también en los elementos complementarios como son los puntos de separación, que ahora constituyen verdaderos elementos decorativos. Así vemos en los códices del XIV, como en nuestra Gramática, que ya aparecen los dos puntos unidos por una línea curva, y el mismo elemento de separación lo hallamos aplicado esta vez a las inscripciones, en este caso, una inscripción procedente de Dueñas (Palencia) (il. 168, 169).

El elemento de separación más frecuente es el punto intermedio, abandonándose los dos y tres puntos verticales que vimos en periodos anteriores (il. 166, 170).

La presencia de los elementos de separación no son todo lo habituales que quisiéramos, siendo frecuentes las inscripciones sin separación de palabras[28]. Las inscripciones de buena factura se distinguen por la buena separación de palabras, a veces sin elementos de puntuación[29]. La aparición de éstos es, por tanto, muestra de una mayor y mejor caligrafía.

6. Evolución de la escritura

La gótica minúscula caligráfica continúa utilizándose a lo largo de los siglos XVI y XVII. Sin embargo, a diferencia de los códices donde pronto se adoptan formas redondas, en las inscripciones continúan las formas quebradas, compartiendo espacio ahora con las escrituras humanísticas, sin a penas modificaciones morfológicas; la principal transformación afectará al desarrollo de los astiles y los caídos[30].

En efecto, siguiendo una tendencia iniciada en la segunda mitad del siglo XV en observamos en los astiles y caidos de las letras **b**, **h**, y **l** una bifurcación o geminación (véase el epitafio de Fernando del Campo, de 1480), en el siglo XVI esta geminación se hace más acusada y se extiende a otras letras como la **p** y la **q** (véase la inscripción del arcediano de

[28] Vease la mencionada inscripción de Juan de Mera lám. VII.

[29] Este es el caso de la inscripción de Cabeza de Vaca.

[30] Ya advertíamos en su dia de las dificultades que encontrábamos a la hora de distinguir cronológicamente la escritura gótica del siglo XV de la del XVI. Cf. V. GARCIA LOBO – E. MARTIN LOPEZ, *De epigrafía medieval. Introducción y album*, León 1995, p. 33. Hoy nos atrevemos a proponer como crityerio más segur de datación el examen de los astiles y caídos de las letras y esta tendencia al desarrollo y geminación de los mismos.

Babia de la Catedral de León, o en el epitafio de Elena Ruiz en el claustro de San Isidoro) (il. 171).

Los trazos geminados se estilizan e incurvan aún más en el siglo XVII; el conjunto escrito gana así en dinamismo, suavizando la rigidez y verticalidad anteriores.

Herbert E. Brekle

Das typographische Prinzip
Versuch einer Begriffserklärung

Etymologisches, Begriffliches und Technisch-Handwerkliches

Der kürzlich verstorbene Kommunikationsphilosoph Vilém Flusser hat sich 1992 in seinem geistreichen Essay *Die Schrift* in einem weiten philosophischen und kommunikationskritischen Kontext auch mit dem Begriff Typographie auseinandergesetzt. Er versteht darunter *„weniger eine Technik zur Herstellung von Drucksachen ... [als] vielmehr ... eine neue Art des Schreibens und Denkens"* (44). Gleichwohl nähert sich Flusser seinem Thema erst einmal etymologisch: griechisch τύπος bedeute zunächst einmal „Spur", γράφειν „graben"; somit sei das Wort Typographie „im Grunde ein Pleonasmus, der mit ‚Grubengraben' oder ‚Schriftzeichenschreiben' übersetzt werden könnte" (44f.). Flusser konstruiert hier also – grammatisch-semantisch gesprochen – τύπος als inneres effiziertes Objekt von γράφειν.

Sieht man genauer hin, ist τύπος als resultatives nomen acti von τύπτειν „schlagen", also als „Etwas durch Schlagen Erzeugtes", als „Abdruck", „Abbild" oder „Prägung" zu verstehen. Begrifflich-semantisch ist *Abdruck* etc. als relationales Substantiv zu kategorisieren, bei dem eine Argumentposition nicht besetzt ist; sie wird implizit mitgedacht: „Abdruck" ist ja immer „Abdruck von etwas". Versucht man nun die semantischen Umgewichtungen und Veränderungen, die sich durch die Zeiten an lehnwörtlichen Reflexen von τύπος im Lateinischen und in praktisch allen europäischen Sprachen feststellen lassen, auch nur grob zu rekonstruieren, dann stößt man auf einen grundlegenden qualitativen semantischen Schritt, nämlich den Übergang von „Abdruck(en)" auf das, wovon sie Abdrucke sind und das ist die moderne Grundbedeutung von *Typus* und seinen einzelsprachlichen Varianten. Eine Explikation dieses Schrittes könnte folgendermaßen aussehen: Menschen, die mit Abdrucken einer Hand, eines Fußes oder irgendeines Artefakts (Brandeisen, Stempel etc.) konfrontiert sind, erkennen, daß mehrfache Abdrucke eines Gegenstandes einander im wesentlichen gleich sind. Der induktive Generalisierungsprozeß bildet die Voraussetzung für die neue Bedeutung von *Typus:* es geht nicht mehr um Abdruck(e) von etwas, sondern um das, wovon es Abdrucke sind, nämlich von einem Typus. Ein Typus – konkret-materiell oder abstrakt – kann sich also in indefinit vielen Abdrucken oder Exemplaren manifestieren; alle zeigen das ihnen „typisch" Gemeinsame.

Die Bedeutung von *Typographie* als einer Wortprägung der Neuzeit[1] läßt sich nicht mehr – wie Flusser es tut – einfach als Pleonasmus deuten, vielmehr waren sich die ersten Schriftschneider, -gießer, -setzer und Buchdrucker der Beziehung zwischen Typ (genauer Patrize

[1] Cf. William A. MASON, A history of the art of writing. New York 1920. 466: „The word ‚typographus' seems first to have appeared in print in the preface of the first edition of the ‚Astronomicon' of Manilius, by P. Stephanus Dulcinius Scolae, printed at Milan in 1488."

etc.) und dessen mehrfach geschichteter Instantiierung als Matrizen, Lettern und Abdrucken von Lettern auf Papier schon von ihrer handwerklichen Praxis her voll bewußt[2].

Streng genommen sind jedoch Patrizen (siehe Abb. 172), die zwar als materielle Ausgangsformen für den komplexen typographischen Prozeß gelten können, nicht als die Urtypen für bestimmte typographisch zu realisierende Buchstabenformen anzusehen. Der Patrizenschneider mußte sich nämlich seinerseits Vorbilder für die Buchstabenformen, die er seitenverkehrt in Stahlstempel schnitt, auswählen; dies konnten – wie im Falle Gutenbergs – handschriftliche Vorbilder einer bestimmten Schriftart – z.B. der „klerikalen" Textura[3], die er fast sklavisch nachzuahmen suchte – sein; dem Patrizenschneider konnte jedoch auch eine bestimmte Schriftart *in abstracto* als Menge von Buchstabenformen vorschweben; dies wären dann die eigentlichen Typen. Im letzteren Falle[4] mußte er eine eidetisch in seinem Gehirn gespeicherte Schriftart – mit all den für diese „typischen" Buchstabenformen – in seine konkret-materielle Ziselierarbeit am Patrizenstempel umsetzen.

Vorläufig kann festgehalten werden, daß durch die Gutenberg-Technologie das typographische Prinzip auf der Basis der westlichen Alphabetschrift um die Mitte des 15. Jahrhunderts in technisch ausgereifter Form realisiert war. Trotz einiger Weiterentwicklungen in der technischen Peripherie[5] war diese Art der typographischen Repräsentation und Vervielfältigung von Texten bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts vorherrschend.

Es verdient festgehalten zu werden, daß mit der Gutenberg-Technologie ein technisches Verfahren erfunden, ausgeführt und auch gleich optimiert wurde, das zugleich auch das für spätere Industrialisierungsprozesse und das heutige ökonomische System bestimmende Prinzip der Massenproduktion realisiert. Der maschinellen massenhaften Produktion von Gütern liegt – wie der Gutenberg-Technologie – die Relation zwischen Typ und Exemplar zugrunde. Fast alle Artefakte (Exemplare) in unserer Umgebung stammen aus der typgesteuerten Massenproduktion; Ausnahmen sind aufgrund individueller Intentionen gefertigte Unikate.

Definitionsversuch

Als definitorische Bestimmungen des typographischen Prinzips können gelten:

- es ist wegen der eindeutigen physikalisch geregelten Abbildungsbedingungen ein besonders klarer Fall der allgemeineren Typ-Exemplar (type-token)-Relation;
- die Menge der zum Zwecke von Textrepräsentationen verwendeten Typen ist jeweils die Extension eines bestimmten graphemischen Systems, das hinsichtlich seiner Abbildungsbeziehungen auf morphologische, syllabische oder phonologische Systeme grundsätzlich als autonom angesehen werden kann[6]. Im wesentlichen können drei Arten von graphemischen Systemen unterschieden werden:
  1. (logo)morphographische (z.B. die chinesische Schrift)
  2. syllabographische (z.B. die japanische katakana-Schrift (mit kanji-Zeichen aus 1. gemischt))
  3. alphabetische (z.B. semitische/westliche) Schriften.

---

[2] Vgl. zu Details Herbert E. BREKLE, Typographie. In: Schrift und Schriftlichkeit. Hg. Hartmut GÜNTHER und Otto LUDWIG. Berlin-New York 1994, 204–227, und Otto HUPP, Gutenberg und die Nacherfinder. In: Gutenberg-Jahrbuch (1929) 31 ff. für historisch-technische Varianten der Letternherstellung.

[3] Vgl. Herbert E. BREKLE, Die Antiqualinie von ca. -1500 bis ca. +1500. Münster 1994, 231 f.

[4] Herbert E. BREKLE, Anmerkungen zur Klassifikations- und Prioritätsdiskussion um die frühesten Druck-Antiquaschriften in Deutschland und Italien. In: Gutenberg-Jahrbuch (1993) 30–43.

[5] BREKLE, Typographie (wie Anm. 2) 209 f.

[6] Vgl. BREKLE, Antiqualinie (wie Anm. 3) 19 ff.

Bei 1. repräsentieren die Grapheme grundsätzlich lexikalische, bei 2. silbische und bei 3. phonologische Einheiten der jeweiligen Sprache. Eine 1 : 1-Abbildung der jeweiligen alphabetischen Grapheme auf Einheiten der gesprochenen Sprache kann, muß jedoch nicht gegeben sein (man vergleiche etwa das hier einschlägige historisch gewachsene Orthographiesystem des Englischen).

- Alle in einer typographisch realisierten Textrepräsentation vorkommenden Graphemformexemplare („tokens"), die einen Text als Serie von Figur-Grund-Differenzen visuell (auch taktil oder haptisch) wahrnehmbar konstituieren, müssen hinsichtlich ihrer Formeigenschaften mit jenen des ihnen jeweils zugrunde liegenden Graphemtyps (der Type oder Letter) identisch sein.
- Die Identität der Formeigenschaften von gedruckten Graphemformexemplaren (alle zu einer bestimmten Schriftart gehörend) mit jenen ihrer jeweiligen Typen muß durch die Anwendung physikalisch-mechanischer – heute durch opto-elektronische/digital-elektronische – Techniken (bzw. durch die diesen Techniken zugrundeliegenden „Naturgesetze") gesichert sein[7].
- Grundsätzlich müssen typographisch realisierte Textrepräsentationen aus Sequenzen von das jeweilige graphematische System konstituierenden *minimalen* Einheiten bestehen, d.h. diese Einheiten müssen sich auch materiell als einzelne („bewegliche") Lettern erweisen. (s. unten für Gegenbeispiele).

Wenn man das Minimalitätskriterium der einzelnen „beweglichen", d.h. mehrfach in neuen Kombinationen verwendbaren Lettern aufgibt, dann wären Abdrucke von Ganztext- bzw. Ganzwortstempeln, Schablonen, Blockbuchplatten immer noch typographisch hergestellt; allerdings mit der wichtigen Einschränkung, daß sich durch die von Hand z.B. auf einer Holzplatte geschnitzten „Lettern" für einunddieselbe Buchstabenform genau genommen ein Variantenraum eröffnet. Das heißt, daß sich die Identität zwischen Type und Exemplar (= jeweiliger Abdruck einer aus der Holzplatte individuell herausgearbeiteten „Letter") auf die jeweilige Formvariante einer solchen „Letter", die auf einer Holzplatte nur einmal vorkommt, beschränkt. Der Typus einer Buchstabenform wäre in diesem Fall also in der einmaligen Formgebung einer solchen Unikat-Letter gegeben, während in der Gutenberg-Technologie der Typus an der Patrizenform eines Buchstabens festzumachen ist und die Typ-Exemplar-Identität über Matrize(n), Letter(n) bis zu den Abdrucken zwangsweise gewährleistet ist.

Die typographische Sequenzierung bildet ihrerseits das Prinzip der Kompositionalität ab, das jedem natürlich-sprachlichen Ausdruck notwendigerweise zugrunde liegt. Im Modus der gesprochenen Sprache zeigt sich dieses Kompositionalitätsprinzip auf zwei Strukturebenen: Sequenzen phonologischer Einheiten konstituieren bedeutungstragende Einheiten (Morpheme, Lexeme), diese bilden wiederum die Bauelemente sprachlicher Ausdrücke auf den Ebenen des Satzes bzw. des Textes. Im Modus der geschriebenen Sprache werden im Falle eines alphabetischen Graphemsystems beide Strukturebenen repräsentiert, im Falle eines logographischen Systems dagegen lediglich die Ebene der bedeutungstragenden Einheiten (Morpheme, Lexeme). Ein syllabographisches System erfaßt Einheiten der ersten Strukturebene, nämlich Silben, die ihrerseits aus phonologischen Einheiten aufgebaut sind. Sowohl

[7] Damit sind – trivialerweise – handschriftlich hergestellte Textrepräsentationen ausgeschlossen; beim Schreiben werden bekanntlich neuronal verankerte schreibmotorische Programme aktiviert, deren Ergebnisse in der Regel eine beträchtliche Varianzbreite aufweisen (inter- und intraindividuell). Im Falle der kalligraphischen Textrepräsentation kann die Varianzbreite allerdings gegen Null gehen. Gleichwohl bleiben die qualitativen Unterschiede zwischen den typographischen hardware- und den handschriftlichen „wetware"-Herstellungsbedingungen natürlich bestehen. Vgl. BREKLE, Typographie (wie Anm. 2) 210 für Einzelheiten.

alphabetische als auch syllabographische Systeme repräsentieren Einheiten der ersten Strukturebene – sind also phonographisch – mit dem Unterschied, daß erstere grundsätzlich minimale lautliche Einheiten, letztere dagegen zusammengesetzte lautliche Einheiten (Silben) repräsentieren.

Historische Randbemerkungen und Beispiele aus der Zeit vor Gutenberg

Das Verfahren, von irgendwelchen Gegenständen Abdrucke herzustellen, war sicherlich schon in grauer vorhistorischer Zeit bekannt. Eines der frühen klaren Beispiele für die Realisierung des typographischen Prinzips bietet der berühmt-berüchtigte, unentzifferte Diskos von Phaistos (ca. 1800 v. Chr. – 1600 v. Chr., Fundort: Kreta; Abb. 173). Sollte die Vermutung zutreffen, daß es sich dabei um eine (logographische?) Textrepräsentation handelt, so hätten wir es tatsächlich mit einem „gedruckten" Text zu tun, bei dem alle definitorischen Kriterien des typographischen Prinzips erfüllt sind[8]. Entscheidend ist, daß materielle „Typen" sich mehrfach instantiiert auf der Tonscheibe nachweisen lassen.

HUPP (s. Anm. 2: 52ff.) diskutiert fachkompetent die typographische Herstellungstechnik kurzer Texte auf antik-römischen Fingerringen und auf spätmittelalterlichen Siegeln. Die Eindrücke der Buchstabenformen wurden durch das Einschlagen einzelner „Punzen" (= Letternstempel, die das Buchstabenbild natürlich seitenverkehrt zeigten) erzeugt (daneben wurden Inschriften auch sozusagen handschriftlich graviert, d.h. jede einzelne Buchstabenform wurde vom Graveur jeweils mit einem Grab- oder Punktierstichel neu „geschrieben" (quasi „gepixelt")). Vor kurzem hat LIPINSKI[9] auf kurze, mittels einzelner Buchstabenpunzen erzeugte Inschriften auf einem silbernen Altaraufsatz in Cividale aufmerksam gemacht, der um 1200 zu datieren ist. Derart mit Letternstempel erzeugte Inschriften erfüllen in nachvollziehbarer Weise die Kriterien einer typographischen Textrepräsentation.

In einem qualitativ deutlichen Ausmaß wird das genannte typographische Kriterium der Minimalität bei verschiedenen Arten von Siegelstempeln, Herstellerstempeln, „Apothekerstempeln" u.ä. aus verschiedenen Epochen des Altertums und des Mittelalters verletzt: hier handelt es sich um Ganzwortstempel – vergleichbar den heute noch verwendeten Logotypen wie „&" – oder gar um Ganztextstempel bzw. deren Abdrucke.

Beispiele für diesen im strengen Sinne nicht-typographischen Herstellungsmodus von Wort-, Satz- und Textrepräsentationen finden sich im Mittelalter sowohl in Europa wie auch im Nahen und Fernen Osten[10]. Im europäischen Raum gehören dazu vor allem die im späten Mittelalter hergestellten Blockbücher – auch Armenbibeln genannt. Ihr Kennzeichen ist, daß in eine kompakte Holzplatte Bilder und Texte geschnitten und – nach der Einführung des Papiers Ende des 14. Jahrhunderts – auf dieses ökonomisch und technisch günstige Medium seitenweise gedruckt wurden.

Seltener trifft man Beispiele für Schablonendruck. In der wegen ihrer romanischen Fresken berühmten Kirche von Urschalling am Chiemsee findet sich in der jüngeren Malschicht

---

[8] Die spiralige Sequenzierung der Exemplare graphematischer Einheiten, die Tatsache, daß sie in eine Tonscheibe eingedrückt (Blindprägung!) und nicht aufgedruckt sind, stellen lediglich Varianten im Möglichkeitsraum der technischen Randbedingungen der typographischen Textrepräsentation dar.

[9] Angelo LIPINSKI, La pala argentea del patriarca Pellegrino nella collegiata di Cividale e le sue iscrizioni con caratteri mobili. Ateneo Veneto N.S. 24 (1984) 75–80.

[10] Zur Geschichte des Blockbuchdrucks und des Drucks mittels einzelner („beweglicher") Lettern in China und Korea cf. z.B. Thomas F. CARTER, The invention of printing in China and its spread westward. New York 1925, Powkey SOHN, Early Korean Typography, Seoul 1987; Wen-Yuan TING, Von der alten chinesischen Buchdruckkunst. In: Gutenberg-Jahrbuch (1929) 9–17.

(um 1400) ein umlaufendes Schriftband, das aus iterierten Abdrucken einer Schablone besteht. Diese zeigt in ausgeschnittenen Textura-Minuskeln zweimal die Formel „Ave Maria"[11] (Abb. 174). Auch hier ist das Kriterium einer aus einzelnen Lettern bzw. deren serialisierten Abdrucken bestehenden Textrepräsentation nicht erfüllt. Die anderen, das typographische Prinzip bestimmenden Kriterien (s. o.) sind dagegen erfüllt.

Über eine besondere Spielart der typographischen Textrepräsentation berichtet LEHMANN-HAUPT[12]. Aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts sind in England (Surrey, Oxford, Birmingham) eine große Anzahl von Pflasterziegeln erhalten[13], die jeweils den Eindruck einer Buchstabenform zeigen. Durch entsprechende Aneinanderreihung konnten im Fußboden von Kirchen und Abteien Inschriften erzeugt werden. Die typographietechnische Besonderheit dieses Verfahrens besteht darin, daß die Sequenzierung von Buchstabenformen zu Wörtern und Sätzen mittels Lettern oder Punzen nicht fortlaufend auf dem endgültigen Trägermaterial erfolgt, sondern die Sequenzierung eine Repräsentationsstufe weiter stattfindet: erst die mit Ab- bzw. Eindrücken von Holzlettern versehenen Pflasterziegel werden zu Texten zusammengesetzt. Dasselbe Verfahren wird heute noch beim „Scrabble"-Spiel und in aus einzelnen ausgeschnittenen Buchstabenabdrucken zusammengesetzten Texten (z. B. anonyme Erpresserbriefe) angewendet. Gleichwohl sind alle definitorischen Kriterien des typographischen Prinzips erfüllt.

Abschließend soll ein im mittelalterlich-europäischen Raum seltener Fall von typographischer Textrepräsentation vorgestellt werden, bei dem ebenfalls alle Kriterien für die Anwendung des typographischen Prinzips erfüllt sind. Es geht um die mit dem Jahre 1119 datierte Weiheinschrift des Klosters St. Georg in Regensburg-Prüfening (Abb. 175). Die Inschrift befindet sich auf einer gebrannten Tonplatte (ca. 260 mm breit, ca. 410 mm hoch, ca. 30 mm dick). Der Text besteht aus 17 Zeilen Blocksatz, die nach dem Brennen der Platte alternierend weiß-rot übermalt wurden. In BREKLE, Typographie[14] wird analytisch detailliert nachgewiesen, daß

1. die für den „Druck" verwendeten Lettern einzeln aus einem geeigneten Material (vermutlich Holz) geschnitzt wurden,
2. diese Lettern *in sequentia* textzeilenbildend in eine weiche Tonplatte eingedrückt wurden.

Typographietechnisch gesehen heißt dies, daß der Satz- und Druckvorgang gleichzeitig abgelaufen ist. Daraus folgt, daß der Prüfeninger Typograph für jedes Vorkommen eines Graphems immer dieselbe Letter verwenden konnte. Aus der Sicht der fast 350 Jahre später entwickelten Gutenberg-Technik hieße dies, daß die Fächer des Prüfeninger Setzkastens grundsätzlich jeweils mit nur einer Letter belegt waren. Wiederum im Vergleich mit der weitaus komplexeren Gutenberg-Technik mußte der Prüfeninger Typograph den mehrfach geschichteten Herstellungsprozeß materieller Buchstabentypen (Patrize → Matrizen → Lettern (→ Abdrucke von Lettern)) nicht durchlaufen; ihm genügte pro Buchstabentyp (Graphem) grundsätzlich die Herstellung genau einer Letter (Unikat!), mittels derer er – auch in einunderselben Zeile – beliebig viele Graphemexemplare durch Eindrücken erzeugen konnte (mechanisiert läuft dasselbe Verfahren bekanntlich bei der klassischen Schreibmaschine ab). Diese Ausführungen lassen leicht erkennen, daß der Herstellungsmodus der Prüfeninger Weiheinschrift den für das typographische Prinzip aufgestellten Kriterien vollauf genügt.

---

[11] Rudolf M. KLOOS, Einführung in die Epigraphik des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Darmstadt 1980, 85 irrt, wenn er von dem „fortwährend wiederholten Namen Mariä" spricht.

[12] Helmut LEHMANN-HAUPT, Englische Holzstempelalphabete des XIII. Jahrhunderts. In: Gutenberg-Jahrbuch (1940) 93–97.

[13] Cf. Loyd HABERLY, Medieval English Pavingtiles. Oxford 1937.

[14] Herbert E. BREKLE, Typographie A.D.MCXVIIII im Kloster Prüfening. Regensburg 1993.

Im übrigen konnte durch ein kürzlich im Städtischen Museum Regensburg wieder aufgetauchtes Tontafelfragment, das Letterneindrücke einer etwas anderen Schriftart und Schriftgröße aufweist, nachgewiesen werden, daß es sich bei der Prüfeninger Weiheinschrift von 1119 um keinen einmaligen typographischen Kraftakt gehandelt hat[15].

Variabilität der Randbedingungen bei konkreten Anwendungen des typographischen Prinzips

Aus der hier vorgeschlagenen hinlänglich abstrakten Formulierung des typographischen Prinzips und den knapp vorgestellten Beispielen aus der Zeit vor Gutenberg ergibt sich, daß verschiedene materielle Realisierungen der Stufen eines typographischen Prozesses die für das Prinzip konstitutiven Kriterien nicht tangieren.

1. Es ist gleichgültig, in welcher Materieart sich Graphemtypen eines Schriftsystems manifestieren (Holz, Metall ... digital-elektronische Impulsmengen);
2. es ist gleichgültig, auf welches sinnlich wahrnehmbare Medium Exemplare von Graphemtypen projiziert werden: Eindrücke (Einbrennen) in weiche Materie, Aufdrucke mittels Farbe auf Papier, Textilien, Metalloberflächen etc.; die Graphemexemplare eines Textes können vertieft, flach oder erhaben realisiert sein, sie können per Laserstrahlen in ein nichtfestes Medium projiziert werden. Graphemexemplare können auch taktil (Braille-Schrift) oder dreidimensional haptisch erfahrbar gemacht werden.

---

[15] Herbert E. BREKLE, Eine weitere Spur einer typographischen Werkstatt beim Kloster Prüfening im 12. Jahrhundert. In: Gutenberg-Jahrbuch (1995) 23–26.

Franz-Albrecht Bornschlegel

Druckschriften und epigraphische Schriften auf der Schwelle zum Frühdruck am Fallbeispiel Augsburg*

Die wissenschaftliche Forschung zur Typographie der Inkunabelzeit richtete ihren Blick stets auf die kalligraphischen Buchschriften, die den frühen Druckern die Anregungen vermittelten und die sie möglichst getreu nachzuahmen suchten. Die epigraphischen Schriften jener Zeit wurden dabei kaum zur Kenntnis genommen, zu sehr schien ihre Entwicklung den Schriften der Buchschreiber und Buchdrucker nachzustehen oder andere Wege einzuschlagen, als daß ihnen eine entscheidende Rolle als Formenvermittler und Impulsgeber zugedacht worden wäre.

Andererseits finden sich in der Fachliteratur aber durchaus Hinweise auf Rezeptionen typographischer Schriften in der Epigraphik. Auf der Suche nach Vorlagen für Kompositionen vornehmlich kunsthistorisch bedeutsamer Denkmäler wurden bisweilen auch für die am Objekt befindlichen Inschriften Vorbilder herangezogen. Die in den Vergleichen zugrunde gelegten Holzschnittlettern oder beweglichen Lettern sind aber nicht immer über alle Zweifel erhaben und bedürften oft einer kritischen Überprüfung[1]. Eingehende Auseinandersetzungen mit typographischen Vorbildern für epigraphische Schriften bleiben allerdings die Ausnahme. Einen Markstein bildet die Untersuchung von Peter Zahn zu den Metallinschriften der Friedhöfe St. Johannis und St. Rochus in Nürnberg, in der sowohl Holzschnittlettern und bewegliche Lettern des Buchdrucks als auch Musteralphabete der Schreibmeister als Vorbilder der epigraphischen Fraktur erkannt und gewürdigt wurden[2].

Das Anliegen dieses Beitrages ist es nun, Entwicklungslinien und Wechselbeziehungen zwischen typographischen und epigraphischen Erzeugnissen aufzuzeigen, wozu eine lokal begrenzte, umfangreiche Materialbasis und ein kurzer Zeitraum anzuvisieren sind. Beste Vor-

---

* Dieser Beitrag ist Teildruck meiner 1994 an der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommenen Dissertation „Die Kapitalis der Renaissance in Augsburg". Ergebnisse wie auch Auszüge aus dieser Dissertation bieten ferner meine Beiträge: Franz-Albrecht BORNSCHLEGEL, Die frühe Renaissance-Kapitalis in Augsburg. In: Epigraphik 1988, Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik, Graz 10.–14. Mai 1988. Referate und Round-Table-Gespräche. Hg. von Walter KOCH (Denkschriften der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse 213 = Veröffentlichungen der Kommission für die Herausgabe der Inschriften des deutschen Mittelalters 2). Wien 1990, 217–225; DERS., Die Inschriften des Loy Hering und seiner Werkstatt. In: Pinxit, sculpsit, fecit. Kunsthistorische Studien. Festschrift für Bruno BUSHART. Hg. von Bärbel HAMACHER und Christl KARNEHM. München 1994, 39–50 sowie DERS., Etappen der Schriftentwicklung im Augsburger Buchdruck von Günther Zainer bis Johann Schönsperger d. Ä. In: Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hg. von Helmut GIER und Johannes JANOTA im Auftrag der Stadt Augsburg. Wiesbaden 1997, 153–172.

[1] Sowohl die frühhumanistische Kapitalis der um 1490 datierten Gedenktafel für Fastrada († 794) als auch die Kapitalis der Madonna der Palästinafahrer (um 1484), beide in Mainz, lassen sich m. E. nur schwerlich auf typographische Vorlagen Erhard Reuwichs bzw. Nicolas Jensons zurückführen; vgl. Die Inschriften der Stadt Mainz von frühmittelalterlicher Zeit bis 1650. Gesammelt und bearbeitet von Fritz Viktor ARENS auf Grund der Vorarbeiten von Konrad F. BAUER (Die Deutschen Inschriften 2). Stuttgart 1958, Nr. 1 und Nr. 206.

[2] Peter ZAHN, Beiträge zur Epigraphik des sechzehnten Jahrhunderts. Die Fraktur auf den Metallinschriften der Friedhöfe St. Johannis und St. Rochus zu Nürnberg (Münchener Historische Studien. Abteilung Geschichtliche Hilfswissenschaften 2). Kallmünz 1966, insbesondere 16–24.

aussetzungen bietet dafür die ehemalige Reichsstadt Augsburg mit einer weit überdurchschnittlichen typographischen und epigraphischen Produktion, die über einen Zeitraum von ca. 50 Jahren verfolgt werden soll, von der Einführung des Buchdrucks 1468 bis zum Beginn des dritten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts. Aufgrund lückenhafter Untersuchungen zum Augsburger Frühdruck kann man sich allerdings nur für die Inkunabelzeit auf eine breite und gut aufbereitete Materialfülle stützen. Zunächst sollen konkrete Fälle vorgestellt werden, in denen Abhängigkeiten oder Wechselwirkungen zum jeweils anderen Medium erkannt wurden oder anzunehmen sind. Besondere Gewichtung erhält hierbei die Problematik der Vorlagenbestimmung. Nachfolgend gilt das Augenmerk dem Entwicklungsverlauf typographischer und epigraphischer Schriften sowie der Frage nach gemeinsamen Tendenzen, Berührungspunkten und divergierenden Bestrebungen, die durch ausgewählte Beispiele demonstriert sein sollen.

In jüngst erschienenen Kunstinventaren wurde die erhaben ausgeführte Metallinschrift für den 1510 verstorbenen Kanoniker Sigismund Pflug im Augsburger Domkreuzgang (Abb. 176, 177) als „Venezianische Rotunda nach Erhard Ratdolt" bezeichnet[3]. Die Metalltafel, die gemäß den Protokollen des Domkapitals erst nach 1512 zur Aufstellung kam, wird dem Augsburger Bildhauer Jörg Muscat zugeschrieben[4]. Die harten, systematischen Brechungen der Schäfte und Rundungen der Minuskelbuchstaben, insbesondere die einheitliche Ausbildung von Quadrangeln an den auf der Grundlinie abgefangenen Schäften und Bögen, sprechen allerdings für den Schrifttyp der gotischen Minuskel und nicht für die vornehmlich in Oberitalien beheimatete, breiter proportionierte und weicher fließende Rotunda. Als nicht relevant für die Schriftbezeichnung erweisen sich die Versalien, die aufgrund ihrer Vielzahl und ihres großen Variantenreichtums hervorstechen.

Innerhalb des Augsburger Inschriftenwesens nimmt die Inschrift für Sigismund Pflug eine Sonderstellung ein, sowohl in der Ausgestaltung der Versalien, als auch in der Ausführung in dem für Monumentalinschriften der Stadt Augsburg selten verwendeten Medium Metall und schließlich in der für die Zeit um 1512 schon konservativ anmutenden Verhaftung in der gotischen Minuskel[5].

Die Vielzahl an Versalien – 63 an der Zahl –, bei denen sich nur selten Formen wiederholen, findet in der Augsburger Epigraphik keine Absicherung. Direkte Vorlagen aus dem Buchdruck der Stadt Augsburg können für die Inschrift allerdings nicht geltend gemacht werden. Nur wenige Buchstaben sind in typographischen Werken vorgeprägt, die zudem in nahezu identischer Ausprägung in mehreren Augsburger Offizinen aufscheinen (Abb. 178). Eindeutige Präferenzen zugunsten der Druckerei Erhard Ratdolts, wie Kosel sie zu erkennen glaubte, können nicht bestätigt werden. Die Frage nach der Vorlage für die Versalien der Inschrift, die durch den Augsburger Buchdruck nicht abzusichern sind, ist somit erneut zu stellen.

---

[3] Karl KOSEL, Der Augsburger Domkreuzgang und seine Denkmäler. Sigmaringen 1991, 284f. Nr. 270, Taf. 20. Die Schriftbezeichnung wurde von Chevalley übernommen; vgl. Denis A. CHEVALLEY, Der Dom zu Augsburg (Die Kunstdenkmäler von Bayern, N.F.1). München 1995, 478 Nr. 270.

[4] Staatsarchiv Augsburg, Hochstift Augsburg, Neuburger Abgabe. Akt 5494,50: Eintrag unter dem 9. August 1512. Die Zuschreibung der Inschriftentafel an Jörg Muscat erfolgte erstmals durch Karl Kosel; vgl. KOSEL, Domkreuzgang (wie Anm. 3) 284.

[5] Im Bereich der Monumentalinschriften stehen zwischen 1510 und 1550 etwa ein Dutzend originalüberlieferter Inschriften in gotischer Minuskel der über vierfachen Menge an Kapitalisinschriften gegenüber. Insbesondere die Domkapitulare hatten sich für ihre lateinischen Grabinschriften in der Regel auf die dem Zeitgeist entsprechende Kapitalis verlegt. Die Grabinschrift des Kanonikers Christoph (II.) von Knöringen, dessen Epitaph 1514 noch mit einer gotischen Minuskel beschriftet wurde, bildet hierin eine späte Ausnahme. Bei der Grabplatte Wolfgangs von Zillenhart von 1519 handelt es sich hingegen lediglich um den Nachtrag des Todesdatums; vgl. KOSEL, Domkreuzgang (wie Anm. 3), 435f. Nr. 396 und 445ff. Nr. 407 mit Abb. 144.

Nahezu zeitgleich mit der Inschriftentafel Pflug ist die Entstehung der Grabplatte des Ehepaars Hans Walther und Magdalena Radaer anzusetzen, die aus dem Augsburger St. Annakreuzgang stammt und gemäß dem jüngsten Todesdatum in das Jahr 1511 zu datieren ist (Abb. 179, 180). Die Inschrift mit ihren zentrierten, treppenförmig angeordneten Zeilen stellt ein Novum in den monumentalen epigraphischen Schriften der Stadt Augsburg dar. Die Anleihen dazu könnten sowohl von Druckwerken stammen, als auch von Auszeichnungsschriften des Buchbereichs. Ein der Augsburger Bildungsschicht wohlbekanntes Druckerzeugnis, das den Inschriften der römischen Vergangenheit gewidmet ist, stellt die 1505 in der ersten Auflage erschienene „Romanae vetustatis fragmenta in Augusta Vindelicorum ..." des Konrad Peutinger dar[6]. Der renommierte Drucker Erhard Ratdolt hatte für die Wiedergabe der römischen Inschriften eigens eine große und klare Antiqua geschaffen, die sich in ihrem monumentalen Charakter von der kleineren Antiquatype des Kommentars abheben sollte und den epigraphischen Schriften der Römerzeit angemessen war. Mit dieser Type gestaltete Ratdolt auch das Incipit und Explicit der Sylloge[7] (Abb. 181).

Wie sehr sich Peutinger über die typographische Gestaltung Gedanken machte, lassen Probedrucke der Widmungsinschrift erkennen, die von der endgültigen Form abweichen[8]. Das Explicit aus Peutingers Sylloge zeigt eine an hochrangigen epigraphischen Schriften der Römerzeit ausgerichtete Kapitalis, in der aber das leicht trapezförmige A mit moderatem Deckstrich und das K mit langen Armen sofort als zeitgenössische Formen zu entlarven sind. In den markanten, geradezu überbetonten Serifen, die allerdings durch die Verrestaurierung in den 60er Jahren unseres Jahrhunderts noch verstärkt wurden, hinterläßt die Optik des Buchdrucks ihre deutlichen Spuren.

Die Gegenüberstellung mit der Inschrift der Grabplatte Walther weist aber, über die Zentrierung des Textes hinaus, auf deutliche Unterschiede in der Ausführung der Buchstaben und Proportionierung. Dies verdeutlichen insbesondere das spitze A mit Kopfserife und das R mit leicht konkav geschwungener Cauda. Als unsicheres Argument für eine Ableitung unserer Inschrift von der Ratdoltschen Type steht die konsequente Durchgestaltung der Buchstaben mit markanten Serifen, die in der Inschrift überdies die V-förmig zulaufenden Teile der Buchstaben N, V und W erfassen. In Kombination mit dem klassischen Wechsel von Haar- und Schattenstrichen ist dieses Phänomen über die Grabplatte und den Totenschild des Hans Walther hinaus nicht in der Augsburger Epigraphik nachzuweisen, ebenfalls der meist über der optischen Mitte des Buchstabens zu liegen kommende Querbalken des A.

Eindeutigere Bezüge zwischen Buchdruck und Epigraphik liegen in den Gedenkinschriften für Kaiser Maximilian (Abb. 182, 183) und König Philipp den Schönen von Spanien (Abb. 184, 185) aus dem Jahr 1519 vor sowie in zwei Holzschnitten gleichen Motivs aus der „Oratio funebris in depositione gloriosissimi Imperatoris Caesaris Maximiliani Augusti ...", die Johannes Faber am 16. Januar 1519 in der Stadt Wels in Oberösterreich, vier Tage nach dem Ableben Kaiser Maximilians, gehalten hatte (Abb. 186–189). Die Grabrede wurde noch im gleichen Jahr bei der Augsburger Offizin Wirsung/Grimm gedruckt[9]. Als Auftraggeber zeichnet der Augsburger Humanist und Dominikanerprior Johannes Faber verantwortlich,

---

[6] Konrad PEUTINGER, Romanae vetustatis fragmenta in Augusta Vindelicorum et eius Dioecesi. Augusta Vindelicorum 1505.

[7] Vgl. Peter HALM, Die „Fier Gulden Stain" in der Dominikanerkirche zu Augsburg. In: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift für Theodor MÜLLER. München 1965, 195–222, hier 208.

[8] HALM, Gulden Stain (wie Anm. 7), 209.

[9] Johannes FABER, Oratio funebris in depositione gloriosissimi Imperatoris Caesaris Maximiliani Augusti ... in oppido Welss ... habita. Augusta Vindelicorum 1519.

der auch in dreien der vier Gedenktafeln des Hauses Habsburg inschriftlich als Stifter ausgewiesen ist[10].

In der Forschung wurden die Inschriftendenkmäler als Vorbild für den Holzschnitt der im gleichen Jahr erschienenen „Oratio funebris" angenommen[11]. Innerhalb der „Oratio funebris" ist zunächst festzustellen, daß die 1,8 mm hohen Holzschnittlettern kaum Gemeinsamkeiten mit den Großbuchstaben der etwa doppelt so großen Antiqua des Textes aufweisen. Weit evidenter sind die Übereinstimmungen mit den 50 bis 60 mm in der Höhe messenden, also in etwa 30 mal größeren Buchstaben der Gedenktafeln. Schon die zentrierte Anordnung des Textes bei gleichem Zeilenumbruch und die mit wenigen Ausnahmen identischen Abbreviaturen, aber auch die im selben Kontext differierende Schreibweise von *CHRISTIANAE* mit und ohne H würden für eine Abhängigkeit des Holzschnittes von der Gedenktafel sprechen. Der Holzschnitt weist zudem dieselben markanten Buchstaben auf: ein K mit geraden, langen Armen, die an dem von der Haste abführenden horizontalen Balken ansetzen; M mit senkrechten Schäften und R mit vom Bogen gerade abgestreckter Cauda.

Der Verzicht auf Enklaven und Nexus litterarum diente ausschließlich der besseren Lesbarkeit der Holzschnittlettern, ebenso die bei der geringen Größe der Buchstaben leserfreundlichere Q(VE)-Kürzung. Abweichungen wie die in der Inschrift fehlenden I-Punkte und die im Buchdruck geläufige ET-Ligatur dürften allerdings in dem enggesteckten Rahmen der künstlerischen Freiheit des Formschneiders begründet sein, wohl kaum die Ersetzung des Diphtongs AE durch E und die Korrekturen einiger Verschreibungen[12].

Die Gedenktafeln für Kaiser Maximilian und König Philipp, die, wie Quellen vermuten lassen, sich seit Anbeginn über den in etwa 6 m hohen Arkaden des Mittelschiffes der ehemaligen Dominikanerkirche befanden, müßten bei den Detailübereinstimmungen mit dem Holzschnitt dem Formschneider jedenfalls noch vor der Versetzung in die Hochwand zur Verfügung gestanden haben. In diesem Fall hätten wir eine kopiale Überlieferung zweier, noch den „Werkstattgeruch" anhaftender Gedenktafeln vor uns. In Erwägung zu ziehen ist aber auch eine von beiden Medien benutzte Vorlage, die in der Epigraphik wie auch im Holzschnitt mit meist kleineren, gattungsspezifischen Modifikationen umgesetzt wurde.

Über die genannten Beispiele hinaus konnten für unseren abgesteckten zeitlichen Rahmen bislang keine weiteren Holzschnittlettern und bewegliche Lettern ausfindig gemacht werden, die in unmittelbare Nähe zu den monumentalen epigraphischen Schriften der Stadt Augsburg zu rücken wären.

Im folgenden sollen die Entwicklungsschritte der typographischen Schriften denen der Epigraphik gegenübergestellt werden und anhand zeitlicher Ausprägungen und Einschnitte sowie stilistischer Besonderheiten Unterschiede und Gemeinsamkeiten herausgearbeitet werden. Die Besprechung erfolgt in chronologischer Folge nach Einführung der Schriftarten in den Buchdruck der Stadt Augsburg[13]:

---

[10] Den beiden ersten der „Fier Gulden Stain" folgten 1520 die Ehrentafeln für Maximilians Enkel Kaiser Karl V. und für Erzherzog Ferdinand. Sie fügen sich in die Hochschiffwände der ehem. Dominikanerkirche St. Magdalena (jetzt Römisches Museum) ein, wobei sich jeweils die 1519 und 1520 datierten Gedenktafeln gegenüberstehen.

[11] HALM, Gulden Stain (wie Anm. 7), 196 sowie Claudia BAER, Die italienischen Bau- und Ornamentformen in der Augsburger Kunst zu Beginn des 16. Jahrhunderts (Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte 188). Frankfurt am Main u. a. 1993, 254 Anm. 327.

[12] In den Inschriften der Holzschnitte findet sich beim Lebensalter Maximilians die römische Zahl der Monate von *XVIII* auf *VIII* korrigiert (Zeile 8), während bei Philipp dem Schönen eine Richtigstellung im Wort *FELICITATEM* erfolgte (Zeile 14).

[13] Bei dem Überblick über die Druckschriften der Stadt Augsburg handelt es sich um eine verkürzte Wiedergabe meines typographischen Beitrages von 1997; vgl. BORNSCHLEGEL, Etappen (wie Anm. *) 153–172.

Bereits das erste typographische Erzeugnis der Stadt Augsburg, die mit der Signatur Günther Zainers versehenen und auf den 12. März 1468 datierten „Meditationes de vita Christi", präsentiert sich nicht in einer traditionellen gotischen Textschrift, sondern in der humanistischem Einfluß unterliegenden **Gotico-Antiqua** (Abb. 190)[14]. Carl Wehmer, der eine Tradition der Gotico-Antiqua in Augsburger Buchschriften voraussetzte, wobei er speziell auf jene Schriftart in den Büchern des Augsburger Berufsschreibers Heinrich Molitor aufmerksam machte[15], erkannte in der ersten Type Günther Zainers jedoch noch stärkere Anlehnungen an die „Mainzer Gotico-Antiqua-Familie"[16].

Seit 1470 verwendete Günther Zainer eine neue, kräftigere Gotico-Antiqua-Type, die seine Type 1 schon im folgenden Jahr vollständig ersetzen sollte (Abb. 191)[17]. Sie ist geringfügig größer, durch weiter auseinandergerückte Buchstaben im Gesamteindruck ausgeglichener, aber im Schriftensatz etwas konservativer. Mit seiner zweiten Type zielte Günther Zainer auf eine möglichst getreue Nachahmung der heimischen Buchschrift, womöglich um bei der von der neuen Technik des Buchdrucks noch zu überzeugenden Leserschaft keine allzugroßen Irritationen hervorzurufen und um auf Vertrautes zu setzen[18].

Die Gotico-Antiqua erfreute sich in Augsburg großer Beliebtheit. Sie blieb dort im 15. Jahrhundert, neben der Antiqua, die sich als Schrift der Inkunabelzeit noch nicht in dem Maße durchsetzen konnte, die eigentliche Programmschrift des Humanismus.

Die Versalien der Gotico-Antiqua weisen eine außergewöhnliche Vielfalt an Buchstaben auf. Die Setzkästen der Drucker umfaßten Alphabete, die von der gotischen Majuskel, von den spätmittelalterlichen Versalien und frühhumanistischen Schriften abgeleitet sind. Bezeichnenderweise wurden auch reine Kapitalis-Alphabete herangezogen, die gerne mittels Ausbuchtung an den Schäften verfremdet wurden. Von den im Buchdruck geläufigen Buchstaben findet nur ein geringer Prozentsatz Eingang in die Epigraphik der Inkunabelzeit, jedoch stärker in den frühhumanistischen Inschriften und der frühen Renaissance-Kapitalis als

---

[14] Ludwig HAIN, Repertorium bibliographicum, in quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum MD. typis expressi ordine alphabetico vel simpliciter enumerantur vel adcuratius recensentur. 4 Bde. Stuttgartiae – Lutetiae-Parisiorum 1826–1838, 3557. Zur Gotico-Antiqua im Buchdruck siehe u. a. František MUZIKA, Die schöne Schrift in der Entwicklung des lateinischen Alphabets. 2 Bde., Hanau/Main 1965, 2, 92–99, Otto MAZAL, Paläographie und Paläotypie. Zur Geschichte der Schrift im Zeitalter der Inkunabeln (Bibliothek des Buchwesens 8). Stuttgart 1984, 181–197, und Geoffrey D. HARGEAVES, Some characteristics and antecendents of the majuscules in fifteenth-century German gotico-antiqua typography. In: Gutenberg-Jahrbuch 61 (1986) 162–176. Der von Brekle propagierten Auflösung des Begriffes „Gotico-Antiqua" vermag sich der Vf. nicht anzuschließen; vgl. Herbert E. BREKLE, Anmerkungen zur Klassifikations- und Prioritätsdiskussion um die frühesten Druck-Antiquaschriften in Deutschland und Italien. In: Gutenberg-Jahrbuch 68 (1993) 30–43, hier 34.

[15] Carl WEHMER, Augsburger Schreiber aus der Frühzeit des Buchdrucks, 1: Heinrich Molitor. In: Beiträge zur Inkunabelkunde 2,2 (1938) 108–127, insbesondere 122.

[16] Carl WEHMER, Deutsche Buchdrucker des fünfzehnten Jahrhunderts. Wiesbaden 1971, 16, sah manche Verwandtschaft zu den ersten Typen des Straßburgers Heinrich Eggestein. Daß die erste Type Zainers bereits der Augsburger Schrifttradition verpflichtet ist, konnte durch konkrete Beispiele bislang nicht erhärtet werden; vgl. die Vermutung bei Josef BELLOT, Augsburg. Portrait einer Druckerstadt. In: Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie 17 (1970) 247–264, hier: 248; Ferdinand GELDNER, Die deutschen Inkunabeldrucker. Ein Handbuch der deutschen Buchdrucker des XV. Jahrhunderts nach Druckorten, 1: Das deutsche Sprachgebiet. Stuttgart 1968, 134, und MAZAL, Paläographie (wie Anm. 14) 188.

[17] Veröffentlichungen der Gesellschaft für Typenkunde des XV. Jahrhunderts. Jg. 1 ff. Halle an der Saale 1907 ff., Taf. 458, 459 (künftig: VGT). Die Type 1 taucht fortan nicht mehr in der Offizin Zainers auf, wurde aber von dem Augsburger Drucker Johann Schüßler weiterverwendet. Vgl. Konrad HAEBLER, Der deutsche Wiegendruck in Original-Typenbeispielen. 115 Inkunabelproben. München 1927, 14 und Carl WEHMER, Zur Beurteilung des Methodenstreits in der Inkunabelkunde. In: Gutenberg-Jahrbuch 8 (1933) 250–325, hier 298 (künftig: WEHMER, Methodenstreit).

[18] Zum absatzorientierten Verhalten der Buchdrucker siehe die Überlegungen von S. H. STEINMANN, Die schwarze Kunst. 500 Jahre Buchdruck. München 1958. 29–33.

in der gotischen Minuskel der Stadt Augsburg. Die Ausprägungen von Buchstaben mit Zierstrichen, die meist parallel zu den senkrechten Schäften verlaufen, zeigen sich in der Epigraphik nur vereinzelt. Der allgemeinen Tendenz im Buchdruck entsprechend, ist auch in der Augsburger Gotico-Antiqua ein kontinuierlicher Abbau von Doppelformen zu konstatieren.

Auch wenn die Gotico-Antiqua als epigraphische Minuskelschrift in Augsburg keinen Widerhall fand, gibt es nicht nur aufgrund der Versalien einige Parallelen in den frühhumanistischen Inschriften:

Nach der originalen Überlieferung setzten ihre frühesten Vertreter um 1480 ein und konzentrierten sich unmittelbar auf das Folgejahrzehnt. Sie demonstrieren ein unterschiedliches, individuell geprägtes Formenspektrum mit differierendem Schriftcharakter. Unmittelbare Formenübernahmen aus dem Buchdruck sind nicht ersichtlich, auch in den schmalen Proportionen heben sich die Buchstaben der Inschriften deutlich von den breitgelagerten Drucklettern ab. Während der „Historismus" in der Schreibkultur und im Buchdruck unter der Ausstrahlung des reformierten Benediktinerklosters St. Ulrich und Afra noch bis zum Jahrhundertende prägend war und mit der „Proba centum scripturarum" des Schreibmeisters Leonhard Wagner von 1518 einen um diese Zeit sehr späten – nahezu schon anachronistischen – Höhepunkt erreichte, repräsentierte im epigraphischen Bereich schon bald die Renaissance-Kapitalis das Bild des humanistischen Augsburg.

Frühhumanistische Inschriften sollten – wie bereits großteils in den 80er Jahren des 15. Jahrhunderts – fortan als Beschriftung ausschließlich retrospektiven Denkmälern vorbehalten bleiben[19].

Die Medaillonumschriften einer Gedenkplatte für die 1463 in das Kloster St. Katharina eingetretenen Schwestern Anna und Maria Walther, die nach 1502 zu datieren ist, zeigen eine für diese Zeit in Augsburg bereits anachronistische Schreibweise (Abb. 192)[20]. Die frühhumanistische Schrift lehnt sich stark an die Inschriften der gotischen Majuskel an, wofür pseudounziales A, abgeschlossenes C und Bogenschwellungen angeführt werden können. Auch die 1519 angefertigte Grabinschrift für den 1315 verstorbenen Gottfried Neuffen (Abb. 193) offenbart mit ihren rechts geschlossenen C- und E-Formen, die allerdings streng senkrechte Abschlußstriche vorweisen, deutliche Reminiszenzen an die gotische Majuskel. Die extrem lineare Ausmeißelung der kapitalen und unzialen Formen, aber auch die Weise der Ausbildung der Serifen verraten die „Handschrift" eines in Kapitalis geübten Künstlers, der mit ihm ungewohnten Aufgaben konfrontiert war.

Im Jahre 1471 bildete Günther Zainer mit seiner Type 3 die erste **Antiqua** im Augsburger Buchwesen aus, womit er neben den Straßburger Druckern Rusch und Mentelin zu den ersten Antiquadruckern des deutschsprachigen Raumes zählt. In der lateinischen Aderlaßtafel, ein Kalenderblatt für 1472, das Zainer Ende 1471 druckte (Abb. 195a)[21], schuf er eine verhältnismäßig saubere Antiqua, die allerdings nicht mit der venezianischen Antiqua eines Nicolas Jenson mit den exakt geschnittenen Serifen und den durchweg an der klassischen

---

[19] Vgl. dazu auch Walter KOCH, Memoriengräber. Darstellung – Text – Schrift, in: Épigraphie et iconographie. Actes du Colloque tenu à Poitiers les 5–8 octobre 1995 sous la direction de Robert FAVREAU (Civilisation Médiévale 2). Poitiers 1996, 125–140, Planche XXIII à XXVII.

[20] Eine zeitgleiche Anfertigung und gemeinsame Aufstellung der Gedenkinschrift und des Hans Holbein d. Ä. zugeschriebenen Gemäldeepitaphs der Waltherschwestern von 1502 in dem 1503 vollendeten Kreuzgang des Dominikanerinnenklosters ist anzunehmen. Die Inschrift des Gemäldeepitaphs nennt als Stifter Hans Walther, von dem aus demselben Jahr eine Jahrtagsstiftung vorliegt; vgl. Franz-Albrecht BORNSCHLEGEL, Die Kapitalis der Renaissance. Phil. Diss. München 1994 (masch.), Nr. 3.

[21] Walter Arthur COPINGER, Supplement to Hain's Repertorium bibliographicum. London 1895–1902, Neudruck Milano 1950, 2170. Siehe auch WEHMER, Deutsche Buchdrucker (wie Anm. 16), 19.

scriptura monumentalis orientierten Großbuchstaben konkurrieren konnte[22]. Bezeichnenderweise findet sich in dem Kalenderblatt Günther Zainers eine Bemerkung zu seiner typographischen Arbeit. „Ne italo cedere videamur" heißt es in der Schlußschrift, womit Zainer deutlich zum Ausdruck brachte, daß er in der Ausbildung seiner Antiqua eigene Wege zu beschreiten gedachte[23]. Während die Kleinbuchstaben in Zainers Type 3 mit manch ungelenk wirkender Buchstabenform und ihren altertümlichen Abbreviaturen stilistisch und entwicklungsgeschichtlich mit der frühen Druckantiqua – exklusive der venezianischen – konform gehen, offenbaren die Großbuchstaben mit den Kapitalisformen der frühen Renaissance (G, K, P, R), weit mehr aber das der Antiqua wesensfremde A mit Deckbalken und gebrochenem Mittelbalken sowie das H mit Ausbuchtung des Balkens auf eine intendierte Auflokkerung des Schriftbildes. Die „selbständige, eigenwillige Auseinandersetzung des deutschen Schreibers und Druckers mit dem italienischen Vorbild", die Wehmer für die – insbesondere augsburgische – Gotico-Antiqua konstatiert hat, trifft auch auf die Antiqua Zainers zu[24].

Das Reichskloster St. Ulrich und Afra, das in den Jahren 1473 bis 1474 eine Druckerei unterhielt, prägte seine erste Type in einer von Zainer unabhängigen Antiqua (Abb. 195b)[25]. Sie unterscheidet sich von Zainers Type 3 durch eine kräftigere Buchstabenkontur und vornehmlich durch ihre Großbuchstaben[26]. Als charakteristische Formen sind das F mit nach unten weisendem Zierstrich am Mittelbalken sowie das in die Unterlänge reichende P mit seinem in das Zweilinienschema eingepaßten Bogen zu nennen. Mit Ausnahme Erhard Ratdolts, der sich 1486 mit einem wohl noch in Venedig hergestellten Schriftmusterblatt mit drei verschiedenen Schriftarten in vierzehn Schriftgraden eindrucksvoll in Augsburg zurückmeldete, wurden erstaunlicherweise die gesamte Inkunabelzeit hindurch keine neuen Antiquaschriften in der Renaissancestadt Augsburg geschnitten (Abb. 196, 197).

Dies ist insofern bemerkenswert, da sich im monumentalen Inschriftenwesen der Stadt Augsburg in jener Zeit eine zunehmende Hinwendung zur Renaissance-Kapitalis abzeichnete.

Bereits nach einer kurzen, frühhumanistischen Experimentierphase war im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts ein deutliches Bemühen um eine Reformierung der epigraphischen Schrift erkennbar, indem sich die Kapitalis weitgehend von den unzialen und frühhumanistischen Formen befreite und das Schriftbild der klassischen scriptura monumentalis zu imitieren oder sich ihm anzunähern versuchte[27].

Die frühe Renaissance-Kapitalis der Stadt Augsburg spiegelt etwas zeitversetzt das gleiche Phänomen des Buchdrucks wider:

---

[22] Die seit 1470 eingeführte Type 1 des Nicolas Jenson repräsentierte zum damaligen Zeitpunkt die Antiqua in höchster Vollendung. Mit seiner Antiqua trug Jenson merklich zur Entwicklung Venedigs zum bedeutendsten Druckerzentrum des Abendlandes bei. Siehe VGT (wie Anm. 17), 564 und MUZIKA, Schöne Schrift (wie Anm. 14), 2, Abb. 52, 53.

[23] Dabei ging es ihm nach BELLOT, Augsburg (wie Anm. 16), 249 um die schöpferische Umgestaltung der für den deutschen Geschmack zu eintönigen, starren Schrift. Siehe dazu insbesondere den programmatischen Beitrag von Carl WEHMER, *Ne italo cedere videamur,* der in eingehender Weise die lokaltraditionellen Elemente des Augsburger Buchdrucks herausarbeitete; Carl WEHMER, *Ne italo cedere videamur.* Augsburger Buchdrucker und Schreiber um 1500. In: Augusta 955–1955. Forschungen und Studien zur Kultur- und Wirtschaftsgeschichte Augsburgs. Hg. von Hermann RINN. München 1955. 145–172 (künftig: WEHMER, Augsburger Buchdrucker).

[24] WEHMER, Methodenstreit (wie Anm. 17), 59.

[25] HAEBLER, Wiegendruck (wie Anm. 17), 17 mit Abb.; VGT (wie Anm. 17) 577.

[26] A und H integrieren sich in ihrer klassischen Durchgestaltungsweise in das Alphabet der Kapitalis. Desweiteren lassen die Verteilung der Haar- und Schattenstriche in den Buchstaben M und N sowie die nach innen gebogene, stachelförmige Cauda des R an eine stärkere Annäherung an die italienischen Antiquaschriften denken.

[27] Zu den inschriftenpaläographischen Besonderheiten der frühen Renaissance-Kapitalis in Augsburg siehe Franz-Albrecht BORNSCHLEGEL, Frühe Renaissance-Kapitalis (wie Anm. *) 217–225.

Sie stellt keine bloße Adaption römischer oder humanistischer Inschriften Italiens dar, sondern beschreitet ebenso eigene Wege. Die frühe Renaissance-Kapitalis Augsburgs verfügt über ein von unzialen und frühhumanistischen Formen bereinigtes Majuskel-Alphabet, für das Doppelformen und Proportionsschwankungen in den Einzelbuchstaben und der Buchstabengesamtheit kennzeichnend sind. Neben Kapitalisschriften, die von selbstbewußter Gestaltungskraft zeugen, gibt es aber auch unsichere Umsetzungen – ein förmliches Herantasten an die Renaissance-Kapitalis. Knapp zwei Jahrzehnte nach dem ersten Auftreten der reinen Renaissance-Kapitalis wird dieser immer stärker ausgedünnte Strang versiegen.

Ein Ausschnitt aus zwei Zeilen der Grabplatte des 1486 verstorbenen Bischofs Johann von Werdenberg (Abb. 194) soll genügen, um die hohe Qualität und gestalterische Präzision der Schrift zu veranschaulichen. Die konsequente Durchgestaltung der Buchstaben mit Sporen und der wenig kontrastreiche, aber systematische Wechsel von Haar- und Schattenstrichen sind ein untrügliches Zeichen und zeugen von einem hohen Schriftempfinden. Das lineare Schriftbild und die extremen Proportionsschwankungen waren bewußt eingeplant. Als Verfasser der Inschrift gilt der Humanist und Leibarzt des Bischofs, Adolf Occo[28].

Die frühe Renaissance-Kapitalis auf dem Epitaph des Ehepaars Schaller von 1494 (Abb. 198) verkörpert dagegen Unentschlossenheit in der Ausgestaltung der Buchstabenformen, der Proportionen und insbesondere der Sporen.

Während im Buchdruck von 1486 bis 1500 keine neue Antiquatype hergestellt wurde, gab es in der Epigraphik im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts deutliche Anstrengungen, dem Ideal der klassisch-antiken Inschriften gerecht zu werden. Der Prozeß des Umdenkens ist mit der zentralen Gestalt des Augsburger Humanismus, Konrad Peutinger, in Verbindung zu bringen, der nach dem Studium der Rechtswissenschaften in Bologna und Padua von 1497 bis 1534 Stadtschreiber und eigentlicher Leiter der Augsburger Politik war sowie Koordinator künstlerischer Unternehmungen der Stadt[29]. Als Rat Kaiser Maximilians sicherte er Augsburg die großen kaiserlichen Kunstaufträge und trug somit maßgeblich zum Aufstieg der Stadt zur Kunstmetropole bei. Für einige Personen seines Humanistenkreises „Sodalitas literaria" aus dem Klerus und Stadtpatriziat ist Peutinger als Verfasser von Grabinschriften überliefert, ebenso wie für Bau- und Gedenkinschriften[30]. Sie alle weisen Kapitalisinschriften in höchster Vollendung vor, wobei allerdings erst mit der Gedenktafel für Kaiser Otto III. von 1513/14[31] der experimentellen frühen Renaissance-Kapitalis ein Ende bereitet wurde[32].

Die erhaben ausgeführte, formvollendete Renaissance-Kapitalis auf der Grabplatte des 1500 verstorbenen Humanisten und Bürgermeisters Sigismund Gossenbrot beschränkt ihre geringen Modifikationen vorwiegend auf die Ausgestaltung der Serifen, wie beim Buchstaben M ersichtlich (Abb. 199). Nexus litterarum finden sich noch häufig, gelegentlich auch eine enklavierte Stellung. Nur in dieser Inschrift nachweisbar ist der auffällige Nexus littera-

---

[28] Wilhelmus WITTWER, Catalogus Abbatum monasterii SS. Udalrici et Afrae Augustensis. In: Archiv für die Geschichte des Bisthums Augsburg 3. Hg. von Anton STEICHELE. Augsburg 1860, 10–437, hier 334; vgl. Otto NÜBEL, Das Geschlecht Occo (1447–1606). In: Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben 10 (1973) 77–113, hier 79.

[29] Heinrich LUTZ, Conrad Peutinger (1465–1547). In: Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben 2 (1953) 129–161, insbes. 129 und 132f.

[30] Johann Georg LOTTER, Historia vitae atque meritorum Conradi Peutingeri Iuris Consulti Augustani. Hg. von Franz Anton VEITH. Augsburg 1783. 221–203, u.a. mit der Nennung der Grabinschrift für Sigismund Gossenbrot († 1500) und der Grundsteinlegungsinschrift für den Nordturm von St. Ulrich und Afra von 1507.

[31] Eine Beteiligung Konrad Peutingers an der Gedenktafel belegt sein Briefwechsel mit Spalatin und dem sächsischen Kurfürsten Friedrich den Weisen; vgl. Erich KÖNIG, Konrad Peutingers Briefwechsel (Veröffentlichung der Kommission für Erforschung der Geschichte der Reformation und Gegenreformation. Humanistenbriefe 1). München 1923, Nr. 126, 131, 141.

[32] Dazu ausführlicher BORNSCHLEGEL, Frühe Renaissance-Kapitalis (wie Anm. *) 221–224.

rum AE des Wortes *QVAE*, wobei ausschließlich das untere Drittel der Schäfte miteinander verschmolzen wurde.

Die Grundsteinlegungsinschrift zur Errichtung des Nordturms von St. Ulrich und Afra von 1507 (Abb. 200) soll als Beispiel einer aus Humanistenkreisen hervorgegangenen Bauinschrift dienen. Die Bemühungen um Kapitalisschriften von bester Qualität sind auch in dieser Inschriftengattung erkennbar.

Die zahlreichen Varianten und die minutiöse Ausgestaltung der Serifen der Renaissance-Kapitalis waren wegen der geringen Größe der Lettern im Buchdruck schon aus technischen Gründen nicht zu verwirklichen. Doppelformen sind in der Antiqua im Gegensatz zu allen anderen typographischen Schriften *nicht* vorhanden, und auch in der reinen Renaissance-Kapitalis wurden sie, bis auf wenige Ausnahmen, ausgesondert. Während der Buchdruck generell auf Nexus litterarum und Enklaven seiner Versalien verzichtete, bestimmten sie in der Frühphase das Erscheinungsbild der reinen Renaissance-Kapitalis.

In Augsburg scheint die bereits in mehreren deutschen Städten im Druck gepflegte **Rotunda** lange keinen Einfluß gewonnen zu haben[33]. Ihr erstmaliger Einsatz in Augsburg verschleiert sich zudem angesichts zahlreicher halbgotischer Schriften, die in ihrem italienisierenden Gepräge – bei Dominanz der Charakteristika der Gotico-Antiqua – auch Stilelemente der Rotunda in sich tragen[34]. Die Drucktätigkeit Erhard Ratdolts nach seiner Rückkehr aus Venedig leitete nicht nur den eigentlichen Beginn der Rotunda in Augsburg ein, sie führte Augsburg aus einer den modernen Strömungen in hohem Grade aufgeschlossenen, aber dennoch sehr eigenwillig gefärbten Schriftlandschaft von regionaler Wirksamkeit heraus zu internationaler Bedeutung. Ratdolt hatte von 1476 bis 1486 in der Lagunenstadt eine Druckerei betrieben und zum Aufstieg Venedigs zur Druckerstadt von Weltbedeutung entscheidend beigetragen. Auch wenn Ratdolts hohes Ansehen sich vorwiegend auf die Perfektion im Druck von Initialen und Schmuckleisten begründete, so knüpfte er gleichsam an die Bestleistungen der venezianischen Antiqua und Rotunda an[35].

Das wohl noch in Venedig entstandene Schriftmusterblatt (Abb. 196) mit allein zehn Rotundaschriften in verschiedenen Graden, mit dem Ratdolt in Augsburg für seine neue Offizin werben sollte, konfrontierte die Drucker der Reichsstadt mit den Errungenschaften und Möglichkeiten eines venezianischen Druckbetriebes[36]. Der Rezeption von Schriften in venezianischer Rotunda hat Ratdolt in Augsburg Vorschub geleistet und wohl auch für das gesamte deutsche Druckwesen Impulse gesetzt[37]. Mehr als in Venedig spezialisierte sich Ratdolt in Augsburg auf den Druck liturgischer Bücher und machte die Rotunda als Missaletype im deutschsprachigen Raum salonfähig. Sein erstes volldatiertes Druckwerk in Augsburg war das Obsequiale für die Diözese Augsburg vom 1. Februar 1487[38], in der seine Rotunda nahtlos

---

[33] A[lfred] HESSEL, Von der Schrift zum Druck. In: Zeitschrift des deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum 6 (1923) 89–105, hier 93.

[34] Siehe z.B. Johann Wiener, Type 1 (VGT [Anm. 17] 584), Johann Blaubirer, Type 1 (VGT [Anm. 17] 465), Hermann Kaestlin, Type 2 (VGT [Anm. 17] 593) und Christman Heyny (VGT [Anm. 17] 468).

[35] MUZIKA, Schöne Schrift (wie Anm. 14), 1, 403. Ratdolts Buchschmuck, Initialen und Typen waren bis ins 16. Jahrhundert hinein in ganz Europa verbreitet; vgl. Hans LÜLFING, Johannes Gutenberg und das Buchwesen des 14. und 15. Jahrhunderts. Kapitel V: Zwischen Gotik und Renaissance – Erhard Ratdolt. München-Pullach 1969, 125–166, hier 142 und Paul GEIßLER, Erhard Ratdolt. In: Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben 9 (1966) 97–153, hier 110.

[36] MAZAL, Paläographie (wie Anm. 14), 123. Das auf den 1. April 1486 datierte Reklameblatt war etwas ganz neues für Augsburg, wo die Drucker bis dahin noch fast ausschließlich mit einer groben Type gearbeitet hatten. Die Schriften orientierten sich nicht mehr an handschriftlichen Vorlagen, sondern waren ziemlich ausschließlich italienischen Vorlagen nachgeschnitten; vgl. HAEBLER, Wiegendruck (wie Anm. 17) 24.

[37] WEHMER, Deutsche Buchdrucker (wie Anm. 16) 67.

[38] HAIN, Repertorium (wie Anm. 14) 11925 und 11926.

an die zweit- bis viertgrößten Rotundaschriften des Schriftmusterblattes anknüpft. Die Augsburger Konkurrenz schwenkte schon sehr bald auf die von Ratdolt vorgeprägten venezianischen Rotundaschriften ein[39].

Die Rotunda als *epigraphische Schrift* hat im Inschriftenwesen der Stadt Augsburg *keinen* Niederschlag gefunden, allerdings in einem für die Augsburger Bildhauer Adolf und Hans Daucher gesicherten Relief im Dom zu Meißen[40] (Abb. 201, 202).

Das in den Jahren 1519 bis 1521 ausgeführte Relief mit der Beweinung Christi durch Maria und Johannes wurde von Herzog Georg von Sachsen als Supraporte zu seiner Grabkapelle in Auftrag gegeben. Die Augsburger Künstlerfamilie Daucher dürfte sich dem 1518 auf dem Reichstag in Augsburg anwesenden Herzog Georg durch ihre Werke empfohlen haben, möglicherweise durch die ihnen zugeschriebene Fuggerkapelle bei St. Anna, welche gerade vollendet war.

Vor allem Hans Daucher, der aufgrund stilistischer Indizien als Entwerfer des Portals der Georgskapelle im Meißener Dom verantwortlich zeichnet[41], ist auch mit den besten Arbeiten der Augsburger Kapitalis des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts in Verbindung zu bringen. Die auf höchstem Niveau durchgestaltete Rotunda des Meißener Reliefs, die wohl mit den hochrangigen Inschriften auf den metallenen Grabplatten der Nürnberger Vischerhütte in der Fürstenkapelle des Doms zu Meißen konkurrieren sollte, ist schwerlich mit der heimischen Tradition abzusichern. Vielmehr verweist sie nach Augsburg, wo die venezianische Rotunda Erhard Ratdolts und seiner Kollegen die Blütezeit der deutschen Rotunda einleitete und noch lange Ausstrahlung übte. Denkbar wäre aber auch die Vermittlung der Schrift über den Augsburger Schreibmeister Leonhard Wagner, der in seiner „Proba" über eine Vielzahl italienisierender Schriften verfügte[42] und mit den bedeutendsten Augsburger Formschneidern, Malern und Bildhauern zusammenwirkte.

Die dritte Schriftart – eine **Bastarda** – wurde von Johann Bämler 1472 in den Augsburger Buchdruck eingeführt[43]. Bämler, der als Schreiber und Rubrikator in der hiesigen Schreibtradition verwurzelt war, schuf eine „lokale Variante der handschriftlichen schwäbischen Bastarda"[44], die in der Epigraphik keine Nachahmung fand.

Im Unterschied zu vielen anderen deutschen Städten wurde die in epigraphischen Schriften wie gehobenen Buchschriften seit langem gepflegte **Textura** erst sehr spät in den Augsburger Druckschriften berücksichtigt. In der Frühphase der Inkunabelzeit war sie mit Ausnahme von Augsburg in allen deutschen Druckerstädten reichlich vertreten, in der Folgezeit fand sie ihren bevorzugten Einsatz in biblischen und liturgischen Büchern. Augsburgs Erstdrucker Günther Zainer hat, wie viele seiner Augsburger Kollegen, nie eine Texturatype verwendet, sie wurde nahezu vollständig von der Gotico-Antiqua und den Bastardschriften ersetzt. Eine der Ausnahmen bildete die Offizin Anton Sorgs, die neben einer eigenwilligen Gotico-Antiqua, der Bastarda und Rotunda auch eine Textura herstellte, die erstmals in den frühen 80er Jahren des 15. Jahrhunderts nachgewiesen werden konnte.

---

[39] Vgl. VGT (wie Anm. 17) 1 und 583.

[40] Siehe die chronologische Zusammenstellung der Quellen bei Thomas ESER, Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik der Renaissance. München 1996. 74–76.

[41] Vgl. Bruno BUSHART, Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg. München 1994. 348–350, und ESER, Hans Daucher (wie Anm. 40) 282–286 Nr. 43.

[42] Leonhard WAGNER, Proba centum scripturarum. Ein Augsburger Schriftmusterbuch aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Faksimile-Ausgabe. Mit einem Begleittext von Carl WEHMER. Leipzig 1963.

[43] Sein erster voll datierter Druck stammt vom 22. April 1472 – Siehe HAIN, Repertorium (wie Anm. 14), 10005, ferner MAZAL, Paläographie (wie Anm. 14) 166.

[44] MAZAL, Paläographie (wie Anm. 14) 166.

Im *epigraphischen Bereich* stellte die Textura noch kurz nach der Einführung des Buchdrucks die alleinige Schriftart dar, im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts – so die originale Überlieferung – wird sie durch die frühhumanistischen Inschriften und die stetig ansteigende Kapitalis auf unter 75% gedrückt.

Im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts blieb es Johann Schönsperger d. Ä. vorbehalten, als erster Drucker eine weitere neue Schriftart in Bleilettern umzusetzen. Es handelte sich dabei um die letzte große Schriftschöpfung aus dem Bereich der Bastarda, die **Fraktur.** Schönsperger, der 1508 zum kaiserlichen Buchdrucker auf Lebenszeit ernannt wurde, war in seiner langen Druckertätigkeit bislang noch nicht wie manche seiner Kollegen durch innovative Typenerfindungen hervorgetreten[45]. Von Kaiser Maximilian wurde er dennoch für die drucktechnische Ausführung zweier kaiserlicher Prachthandschriften – das Gebetbuch und den Theuerdank – auserwählt. Die ersten Probedrucke zum unvollendet gebliebenen Gebetbuch erfolgten 1513. Sie zeigen eine Fraktur (Abb. 203), die auf Vorlagen aus den Urkundenschriften der Reichskanzlei und den Lehrbüchern des jungen Maximilian zurückgeführt wurde[46]. Die Idee dazu stammte zweifelsohne vom Kaiser selbst[47].

In dem 1517 vollendeten Theuerdank[48] verwendete Schönsperger eine kleinere Type, die auch weniger fett und gebrochen als die Gebetbuchschrift wirkt (Abb. 204). Das Alphabet der Versalien wurde im Vergleich zur Gebetbuchfraktur, die keine Doppelformen aufwies, auf 88 Formen mit bis zu neun Varianten eines Buchstabens erweitert (Abb. 205). Sie erzielte damit stärkere kalligraphische Wirkung als die Gebetbuchtype.

Trotz der exklusiven Anlässe für das kaiserliche Gebetbuch und für des Kaisers poetisch sentimentalen gleichwie politisch propagandistischen Theuerdank etablierte sich die Fraktur rasch im Buchdruck. In Augsburg verwendeten nach Schönsperger die Drucker Grimm und Wirsung seit 1520 Frakturschriften in zwei verschiedenen Größen[49]. Die buchgerechte Weiterentwicklung der Fraktur sollte allerdings in Nürnberg erfolgen[50].

In den *monumentalen Inschriften* der Stadt Augsburg tritt die Fraktur im Medium Stein ab den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts auf. Eine frühe Ausnahme bildet die Gemäldeinschrift des Hans Holbein d. Ä. zugeschriebenen Schwarz-Epitaphs aus dem Jahre 1508 (Abb. 206). Die Vorlagen hierzu dürften von dem bereits erwähnten Schreibmeister Leonhard Wagner stammen, der mit dem Maler Holbein in enger Beziehung stand, welcher ihn mehrfach porträtierte[51]. Übernahmen aus Buchdruckfrakturen sind in Augsburg nicht zu erkennen, allerdings verwendete ein in Augsburg ausgebildeter Bildhauer außerhalb der Reichsstadt späte-

---

[45] Eher war ein Mangel an Originalität für den als rigorosen Nachdrucker bekannten Schönsperger bezeichnend; vgl. Carl WEHMER, Hans Schönsperger. In: Altmeister der Druckschriften. Frankfurt am Main 1940, 61–80, hier 61 und 66 sowie WEHMER, Augsburger Buchdrucker (wie Anm. 23) 162.

[46] Heinrich FICHTENAU, Die Lehrbücher Maximilians I. und die Anfänge der Frakturschrift. Hamburg 1961. 31. Zu den kontroversen Forschungsmeinungen zur Entstehung der Fraktur siehe die übersichtliche Darstellung von Peter ZAHN, Nürnberger kalligraphische Fraktur 1493 bis 1513 in Handschriften aus dem Besitz des Kirchenmeisters Sebald Schreyer. In: Grundwissenschaft und Geschichte. Festschrift für Peter ACHT. Hg. von Waldemar SCHLÖGL und Peter HERDE (Münchener Historische Studien. Abteilung Geschichtliche Hilfswissenschaften 15). Kallmünz 1976, 295–304, hier 296–298.

[47] WEHMER, Schönsperger (wie Anm. 45) 78.

[48] Kurzbeschreibung und neuere Literatur von Eva IRBLICH in: Kunst um 1492. Hispania – Austria. Die Katholischen Könige Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien. Innsbruck. Schloß Ambras 3. Juli–20. September 1992, 309f., Nr. 125.

[49] MUZIKA, Schöne Schrift (wie Anm. 14), 1, 521.

[50] WEHMER, Augsburger Buchdrucker (wie Anm. 23) 164.

[51] Vgl. Walter PÖTZL, Hans Holbein d. Ä. zeichnet Leonhard Wagner aus Schwabmünchen und Peter Wagner, 1502–1511 Abt in Thierhaupten. In: Walter PÖTZL, Lebensbilder zu Bildern aus dem Leben. Augsburg 1991, 4–30, insbes. 4 und 26.

stens ab den frühen 20er Jahren des 16. Jahrhunderts eine Frakturschrift, die vielfach Buchstabenformen aufweist, die in der Theuerdanktype vorgeprägt sind. Es handelt sich hierbei um den nach Eichstätt übersiedelten Künstler und Unternehmer Loy Hering, der zur Zeit seiner ersten Frakturausprägungen immer noch steten Kontakt mit Augsburg hielt und dort noch mehrere Aufträge zur Anfertigung von Epitaphien für den Domkreuzgang annehmen sollte[52]. Loy Hering, der für die biblischen Szenen seiner Epitaphien häufig nach Holzschnitten und graphischen Vorlagen, vornehmlich von Albrecht Dürer und seinem Kreis, gearbeitet hat, läßt auch für die Inschriften seiner Denkmäler eine strenge Vorlagennutzung vermuten. Seine Werkstattschriften Kapitalis und gotische Minuskel, und wohl auch die Fraktur, haben schon vor 1520 ihre endgültige, nahezu stereotype Form gefunden[53]. Das Kunstschaffen in Eichstätt, wo Loy Hering eine Monopolstellung hatte, wurde in der Epitaphplastik und Schrift deutlich von Augsburg diktiert, schon Jahrzehnte vor dem Zuzug Loy Herings.

Ein frühes Beispiel der Fraktur Loy Herings bietet das 1520 datierte Grabmal der Angelika von Eyb in Großenried bei Ansbach (Abb. 207). Als besonders auffällig für die Fraktur der Werkstatt Loy Herings erweist sich ihr kursiv geprägter Charakter mit reduzierten Schaftbrechungen auf der Grundlinie und den Schlaufenbildungen an den Buchstaben b, h, l und rundem s. Während die Kleinbuchstaben meist nur kleinere Varianten eines Phänotyps zulassen, existieren innerhalb des Versalienalphabets mehrere Spielarten von Buchstaben, die in identischer Form auch in der gotischen Minuskel der Loy Hering-Werkstatt verwendet wurden.

Die Graphiken zeigen die Frakturkleinbuchstaben der Werkstatt Loy Herings, vom ersten Auftreten, das vielleicht schon um 1516 angesetzt werden kann, bis zum Jahr 1524 (Abb. 208) sowie eine Gegenüberstellung der der Theuerdanktype und der Loy Hering-Werkstatt gemeinsamen Versalien und Minuskelbuchstaben (Abb. 209). Vor allem die in der Reihe vorangestellten E-, I- und M-Formen sind in den Druckschriften und epigraphischen Schriften Süddeutschlands meines Wissens vor dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts noch nicht anzutreffen – bei den Kleinbuchstaben weisen die Buchstaben h, l und s gemeinsam die markanten Schlaufenbildungen auf.

Schlußbetrachtung:

Zwischen dem Augsburger Buchdruck und der monumentalen Epigraphik gibt es zweifelsohne Berührungspunkte, aber kaum Übernahmen im Detail. In der wirtschaftlich prosperierenden Reichsstadt Augsburg, die sich vom Ende des 15. Jahrhunderts bis zur Einführung der Reformation als Magnet für die besten und qualifiziertesten Künstler erwies, war die Spezialisierung innerhalb der Betriebe weit vorangetrieben. Die Medien Buchdruck und Epigraphik mit ihren unterschiedlichen Schriftgrößen und Fertigungstechniken erforderten auch unterschiedliche Lösungen und Umsetzungen von Vorlagen.

Für den Bereich der Kleinkunst, deren Inschriften noch nicht systematisch gesammelt sind und die in die vorliegende Untersuchung nicht einbezogen wurden, mögen sich in den Metallarbeiten der Goldschmiede, die vielfach für das Druckgewerbe tätig waren, deutlichere Beziehungen zur Typographie ergeben als in der monumentalen Epigraphik. Das angesprochene Thema, das ein Desiderat in der Forschung darstellt, könnte eine lohnende Aufgabe für die Zukunft sein.

---

[52] Es handelt sich hierbei um die Epitaphien für die Kanoniker Johannes von Wolfstein (um 1520), Bernhard von Waldkirch (um 1523/24) sowie für das Ehepaar Martin und Apollonia von Waldeck (nach 1524); vgl. Peter REINDL, Loy Hering. Zur Rezeption der Renaissance in Süddeutschland. Basel 1977, 290f. A 17, 300f. A 29 und 306 A 34.

[53] Vgl. Franz-Albrecht BORNSCHLEGEL, Inschriften des Loy Hering (wie Anm. *) 39–50.

Walter Koch

Auf dem Wege zur Gotischen Majuskel
Anmerkungen zur epigraphischen Schrift in romanischer Zeit

Während uns mit der Gotischen Majuskel ein fester Begriff vor Augen steht – eine Schrift von europaweiter Verbreitung, deren charakteristische und verbindliche Merkmale wir ohne jedes Problem beschreiben und definieren können trotz Unterschieden in den Proportionen, trotz mancherlei Modifikationen in der Gestaltung, die sich regional, insbesondere wohl durch spätmittelalterliche Werkstätten bedingt, finden lassen, – so haben wir zweifellos unsere liebe Not mit der Schriftperiode davor, also bei der Schreibweise von der ausgehenden karolingischen Erneuerung bzw. – wenn wir unmittelbar an den deutschen Raum denken – von der sogenannten Ottonischen Renaissance bis hin zur gotischen Schrift. Letztere setzte bekanntlich regional unterschiedlich früh ein: im späten zwölften Jahrhundert, in unserem Raum in voller Ausprägung in der Regel im Laufe des 13. Jahrhunderts, in der Stadt Rom etwa erst um oder sogar etwas nach 1300. Ich will nicht verhehlen, daß es nicht wenige Schwierigkeiten bereitet, für die Zeit davor eine einigermaßen verbindliche folgerichtige Linie zu zeichnen, daß m.E. vielmehr das Kenntlichmachen verschiedener, nicht immer in Einklang zu bringender Aspekte dieser Phase „in der Mitte", der Zeit der Romanik, wohl noch am ehesten gerecht wird.

Spiegelbild dieses Mangels an einheitlicher unverwechselbarer Ausprägung ist die Vielfalt an Termini, die wir in kompetenten Publikationen – ich denke zunächst an das deutsche Inschriftenwerk[1] – finden: Frühe Majuskel[2], Majuskel[3], Gemischte Kapitalis[4], Alte Kapitalis[5], Kapitalis[6], Kapitalis mit unzialen Formen[7], Kapitalis mit unzialem E[8]. Dazu kommt etwa im ligurischen Unternehmen für Inschriften des 12. Jahrhunderts der Ausdruck „Capitale epigrafica dell' etá comunale"[9], der ganz drastisch erkennen läßt, wie schwierig es offenkundig ist, einen Terminus zu finden, der auf graphischen Gegebenheiten fußt. All diese Termini beschreiben den Einzelbestand – durchaus zutreffend, allerdings ohne nähere Spezifizierung –

---

[1] Die Deutschen Inschriften, hg. von den Akademien der Wissenschaften zu Berlin, Düsseldorf, Göttingen, Heidelberg, Leipzig, Mainz, München und der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zu Wien, seit 1942 (bisher erschienen Bd. 1–46, 48). – Künftig zitiert: DI.

[2] S. generell in DI XIV (Fritzlar) vom 10. Jh. bis um 1200. Vgl. weiters DI XVI (Rhein-Neckar-Kreis, II) Nr. 3 (12. Jh.); DI XII (Heidelberg) Nr. 1 a (nach 1094).

[3] So ist etwa in DI XXVII (Würzburg) von 800 bis ins spätere 13. Jahrhundert generell von „Majuskel" die Rede.

[4] Vgl. DI XVI (Rhein-Neckar-Kreis, II) Nr. 1 (10. Jh.).

[5] Vgl. DI XXVIII (Hameln) Nr. 1 (vor 1200).

[6] Vgl. DI XVIII (Bamberg) Nr. 1 (1034/46); DI XXIV (Lüneburg) Nr. 2 (11. Jh.); DI XXVI (Osnabrück) Nr. 3 (11. Jh.), 5 (12. Jh.?); DI XXXV (Braunschweig) Nr. 4, 6, 7 (11. Jh.), 9 (A. 12. Jh.); DI XLII (Einbeck) Nr. 5 (12. Jh.); XLV (Goslar) Nr. 1 (11. Jh.).

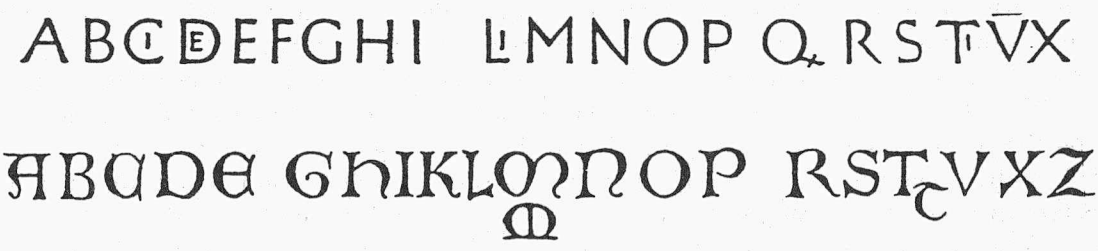
[7] Vgl. DI VIII (Mosbach, Buchen, Miltenberg) Nr. 2 (1. H. 13. Jh.); DI XLII (Einbeck) Nr. 4 (E. 12. Jh.).

[8] DI XLV (Goslar) Nr. 4 (11./12. Jh.).

[9] Corpus inscriptionum medii aevi Liguriae, bearbeitet am Institut für Paläographie und mittelalterliche Geschichte der Universität Genua, seit 1978 (bisher erschienen Bd. I–III). S. etwa Genueser Inschriften aus dem Jahre 1155 in Bd. III: Nr. 215, 216, 218 und 219. Zur näheren Kennzeichnung des Begriffes s. Bd. II S. 18.

oder wie im letzten Fall überhaupt nur einen Zeitansatz. Wenn sich in den letzten Bänden des deutschen Inschriftenwerkes die Bezeichnung „Romanische Majuskel" offenkundig zunehmend durchsetzt – ich bin für diesen Ausdruck immer eingetreten, nicht zuletzt deshalb, weil die Abgrenzung oder besser der Übergang von der romanischen zur gotischen Majuskelschrift zumindest aus südostdeutscher, d.h. also aus bayerisch-österreichischer Sicht, recht gut zu den zeitgenössischen Kunstepochen paßt –, so sollte man aber nicht übersehen, daß der Begriff „Romanische Majuskel" nicht auf gleicher Ebene wie etwa jener der „Gotischen Majuskel" oder „Gotischen Minuskel" steht, vielmehr eher eine Summe von Möglichkeiten zusammenfaßt. Der Ausdruck ist mir deshalb durchaus genehm, da er immer wieder zur Definition zwingt oder zumindest veranlaßt, nach gemeinsamen Charakteristika zu suchen.

Der Weg, den es insgesamt zurückzulegen gilt, ist klar. Zwei Schriftzeilen – eine aus karolingischer Zeit, eine in Gotischer Majuskel – mögen die beiden Pole in Erinnerung rufen[10]:



Zunächst haben wir im karolingischen Beispiel ein nahezu reines kapitales Alphabet in linearer Ausführung vor uns, wobei karolingische Inschriften in ihren guten Leistungen die antiken kaiserzeitlichen Vorbilder nicht bloß im Gesamteindruck, d.h. vornehmlich in den Proportionen, sondern auch in der Gestaltung der Einzelformen klar erkennen lassen[11]. Ihm steht diametral das gotische Beispiel gegenüber, ein kapital-unziales Mischalphabet, das vom Element des Runden – von unzialen Formen, aber auch der „runden" Ausführung manch kapitaler Form[12] – getragen wird. Es ist nicht mehr linear, sondern bewußt – als durchgehendes Stilprinzip – flächig gestaltet mit unverwechselbaren Spannungsverhältnissen, was Einzelformen und Gesamteindruck betrifft. Die Gotische Majuskel mit ihren deutlichen Schwellungen und ihren Buchstabenschließungen ist eine kraftvolle Schrift, ein kompaktes Schreiben, das die Buchstaben in einem festen Verband gestaltet und die einzelnen Formen, die durchaus variantenreich aussehen können, einem einheitlichen Stil von meist hoher

[10] Die beiden Schriftbänder sind entnommen Karl Brandi, Grundlegung einer deutschen Inschriftenkunde, DA 1 (1937) 27 (Tafel II/3: zum Jahre 882) bzw. 33 (Tafel III/5: zum Jahre 1276).

[11] S. vor allem die Westwerktafel der Kirche in Corvey (nach 836) – vgl. die Abbildung bei Renate NEUMÜLLERS-KLAUSER, Die Westwerktafel der Kirche in Corvey. Ein Beitrag zur karolingischen Epigraphik, Westfalen 67 (1989) 128 – aber etwa auch die Grabinschriften des Diakons Gisoenus (um 875) bzw. des Bischofs Ansegisus (um 880) in Lausanne bzw. Genf (s. Corpus Inscriptionum Medii Aevi Helvetiae. Die frühchristlichen und mittelalterlichen Inschriften der Schweiz II: Die Inschriften der Kantone Freiburg, Genf, Jura, Neuenburg und Waadt, gesammelt und bearb. von Christoph JÖRG, Freiburg 1984, Abb. 63 bzw. 66). Das Schweizer Inschriftenwerk wird künftig zitiert: CIMAH.

[12] Zu denken ist hierbei zunächst an die charakteristische Form des kapitalen D, aber auch an die sonstigen „aufgeblähten" Bögen, die den Schaft in ihrem Rücken überragen, ebenso an das pseudounziale A. Wesentlich für diesen Gesamteindruck sind auch das runde N, F und T – Formen des Minuskel- bzw. halbunzialen Bereichs, die schon vor geraumer Zeit in das Zweilinienschema aufgenommen und den Majuskeln angeglichen wurden. Zum Terminus des „runden" F und T s. in: Deutsche Inschriften. Terminologie zur Schriftbeschreibung. Wiesbaden 1999, 34 und 42.

Ästhetik unterordnet. Sie ist zugleich – zumindest bei den Inskriptionen nördlich der Alpen – der Endpunkt einer Schriftentwicklung, die – von den karolingischen Inschriften ausgehend – im Epigraphischen begründet liegt, ehe dann für Jahrzehnte mit der Gotischen Minuskel ein aus dem Schreibschriftlichen kommender Schriftstil den Inschriften dienstbar gemacht wurde[13].

Worum es geht, ist klar: Es ist der Weg von der einen Gestaltungsweise zur anderen. Es ist dies, wenn man so will, ein langwieriger Entwicklungsprozeß, der sich über nahezu zwei Jahrhunderte, mitunter über ein Vierteljahrtausend erstreckt. Bei anderer Gelegenheit habe ich die Schrift der romanischen Zeit, den Weg hin zur Gotik, als Übergangs- bzw. als Stilisierungsphase von großer zeitlicher Dimension genannt[14]. Man mag mir vorwerfen, daß in dieser Grundhaltung einiges an Geringschätzung oder zumindest Unterschätzung des epigraphischen Schreibens dieser Zeit liegt und sie dem Eigenwert dieser Schriftepoche zu wenig Rechnung trägt. Die Formulierung scheint mir dennoch legitim zu sein, solange unsere Blickrichtung in der Beurteilung der Spezimina dieses Zeitraumes in erster Linie wohl nach wie vor von der Frage nach dem „Nicht mehr" (karolingisch) bzw. „Noch nicht" (gotisch) bestimmt ist. Daß man nichtsdestoweniger sich bemühen wird, möglichst viel an Tendenzen und Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten, steht außer Frage.

Zunächst einmal einige grundsätzliche Bemerkungen. Auszugehen haben wir, wenn wir an unseren Raum denken, von den Schriftkriterien der karolingisch-ottonischen Renaissance, d.h. von einem kapitalen Schreiben, das mitunter mehr oder weniger häufige Nebenformen, etwa eckiges C oder G bzw. vereinzelt unziale Einsprengsel aufweist. Es sind nun Kräfte, die sich zu regen beginnen, am Werk, die das einstige verhältnismäßig disziplinierte Schreiben reduzieren: in der Gestaltung der Einzelformen – in den Proportionen, in der Ausformung der Sporen etwa und einigem mehr –, im unsystematischen Auftreten einzelner unzialer Formen, in einem modifizierten Gesamtduktus der Schriftzeilen, vor allem in der Zunahme „zeichnerischer" Elemente. Gefördert wird unser Verständnis für diesen Prozeß zweifelsohne, wenn man zur Kenntnis nimmt, daß die Inschriften der karolingischen Epoche und ihrer unmittelbaren Nachfolgezeit keineswegs nur „Meisterleistungen" im Sinne der alten antiken Monumentalis höchsten Niveaus waren[15], sondern nicht selten durchaus

---

[13] S. die Darstellung der Schriftentwicklung in Form einer Graphik bei Walter KOCH, Die spätmittelalterlichen Grabinschriften, in: Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Italien, hg. von Jörg GARMS und Angiola Maria ROMANINI (Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom I 10). Wien 1990, 451.

[14] Walter KOCH, Spezialfragen der Inschriftenpaläographie, in: Epigrafia medievale greca e latina. Ideologia e funzione, hg. von Guglielmo CAVALLO und Cyril MANGO. Spoleto 1995, 286 ff.

[15] Also Inschriften im Niveau der Inskription wie beispielsweise auf der Trajanssäule. S. dazu etwa: Walter OHLSEN, Monumentalschrift – Monument – Maß. Proportionierung des Inschriftenalphabets und des Sockels der Trajanssäule in Rom. Hamburg 1981, Abb. auf S. 14 und 15. – Ob sich nun die karolingischen Inschriften unmittelbar an epigraphischen Vorbildern der Antike orientierten, an Auszeichnungsschriften in zeitgenössischen Codices (vgl. etwa in der Züricher Alkuin-Bibel, s. Franz STEFFENS, Lateinische Paläographie, 2. Aufl. Berlin 1929, Taf. 47, oder in der Zweiten Bibel Karls des Kahlen, s. Percy Ernst SCHRAMM – Florentine MÜTHERICH, Denkmäler deutscher Könige und Kaiser I, 2. Aufl. München 1981, 263) oder an Musteralphabeten, wie uns eines in dem Ms. 250 der Burgerbibliothek in Bern (s. im Katalog der Ausstellung „Karl der Große – Werk und Wirkung". Aachen 1965, Abb. 36) vorliegt, ist m.E. zunächst einmal nur von sekundärer Bedeutung, da auch letzteren beiden ohne jeden Zweifel feierliche antike Inschriften in einer monumentalen Kapitalis – und sicherlich nicht antike handschriftliche Texte – als Vorbild dienten. Es sei aber nicht übersehen, daß auch die antike epigraphische Schrift – selbst wenn man nur die „scriptura monumentalis (quadrata)" ins Auge faßt – in Kleinmerkmalen kein völlig deckungsgleicher Block war. – Unter den nicht allzu zahlreichen Freskenresten aus karolingischer Zeit ahmt die nur mehr fragmentarisch erhaltene Weiheinschrift in der Laurentius-Krypta in der Kirche zu Saint-Germain d'Auxerre (zwischen 885 und 914) in hohem Maß das monumental-antike Vorbild nach. S. Sebastian SCHOLZ, Karolingische Buchstaben in der Lorscher Torhalle. Versuch einer paläographischen

mancherlei größere oder kleinere Abweichungen und Freiheiten in Details aufwiesen[16], sodaß die Voraussetzungen für Übergangsphasen leichter begreifbar sind.

Zu überlegen wäre auch generell, wenn wir über Mitteleuropa hinaus weitere Gebiete ins Auge fassen, ob oder wie Elemente des Vorkarolingischen über die karolingische Zeit hinweg weiterlebten, etwa auf einer „rustikaleren" Ebene in Zonen reicherer Schriftlichkeit, und ihren Einfluß in Richtung weniger strenger Disziplin und mehr Freiheit bzw. Möglichkeiten zu einer größeren Vielfalt geltend machten.

Eng wären damit die – hier allerdings nicht abzuhandelnden – Fragen verbunden, wie überhaupt Karolingische Renaissance im Epigraphischen wirksam geworden war[17], ob sie auf Zentren beschränkt blieb oder sich weit im Großreich auszudehnen vermochte[18], v.a. aber wie tief sie einwirken konnte oder – und hier wird man es wohl mit regionalen Unterschieden zu tun haben – nur eine oberflächliche Tünche darstellte[19]. Daß die Aufarbeitung dieser Kriterien nicht unwesentlich für die Frage wäre, von welchen Voraussetzungen aus die epigraphische Schrift den Weg ins Hochmittelalter antreten konnte, ist einsichtig.

Einordnung, in: Inschriften bis 1300. Probleme und Aufgaben ihrer Erforschung. Referate der Fachtagung für mittelalterliche und frühneuzeitliche Epigraphik. Bonn 1993, hg. von Helga GIERSIEPEN und Raymund KOTTJE (Abh. der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften 94). Opladen 1995, 108 Abb. 3.

[16] Vgl. die nicht seltenen starken Abflachungen beim Zusammenstoß diagonaler Schäfte, etwa in der Inschrift des Kanzlers Witgar († 887) in Augsburg. S. die Abbildung bei Bernhard BISCHOFF, Die karolingischen Inschriftensteine aus der Kryptagrabung 1961/62, in: Die Ausgrabungen in St. Ulrich und Afra in Augsburg 1961/62, hg. von Joachim WERNER (Münchener Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte 23). München 1977, Taf. 83. Hinzuweisen wäre auch auf eine gewisse Vergrößerung der Sporen zu schon merkbaren Kopf-, Fuß- und Schlußstrichen (vgl. CIMAH [wie Anm. 11] I Abb. 46 – Steinfragment des 9. Jh. in St. Maurice im Wallis) oder kurze, nach unten sich verbreiternde Caudae des (zuweilen offenen) R – statt der ausschwingenden stachelförmigen Gestalt –, etwa in der steif anmutenden Dedikationsinschrift (um 838) des Kryptaaltars auf dem Petersberg in Fulda (s. Abbildung bei NEUMÜLLERS-KLAUSER, Westwerktafel [wie Anm. 11] 132). – All jene Kriterien – z.T. im Zeichnerischen begründet – finden sich nicht weniger in Auszeichnungsschriften von Codices. Vgl. etwa im aus Salzburg stammenden Cod. 921 der Österreichischen Nationalbibliothek (f. 250), im Katalog der datierten Handschriften in lateinischer Schrift in Österreich Bd. I/1 (hg. von Franz UNTERKIRCHER. Wien 1969), Abb. 11 (836–859), aber auch in zeitgenössischen Handschriften von hoher Qualität. Vgl. etwa im Ebo-Evangeliar (f. 19), s. bei Florentine MÜTHERICH – Joachim E. GAEHDE, Karolingische Buchmalerei. München 1976/79, Taf. 15.

[17] Wohl zu Recht hat SCHOLZ, Karolingische Buchstaben (wie Anm. 15) 105ff., – neben der Frage der Qualität der Ausführung – auf Modifikationen und Entwicklungen in den Inschriften der Karolingerzeit hingewiesen. Diese interessanten Ansätze, die helfen könnten, die karolingische Epigraphik nicht als „Block", sondern differenzierter – mit größerer oder geringerer Beziehung zum Vorbild der antiken Monumentalis – zu sehen, sollten weiter im Auge behalten werden. Vgl. hierzu auch einige Bemerkungen bei Walter KOCH, Insular influences in inscriptions on the Continent (im Druck). – Vgl. auch Anm. 41.

[18] Nicht uninteressant ist etwa das Vordringen der karolingischen Inschriften in Oberitalien im Laufe des 9. Jahrhunderts, wo sie auf die Ausläufer der Inskriptionen im „langobardischen Hofstil" stießen. S. Angelo SILVAGNI, Monumenta epigraphica christiana saeculo XIII antiquiora quae in Italiae finibus adhuc exstant, Bd. II/1. Vatikan 1943, Taf. XI/2 und XI/6. Die für Jahrzehnte stilbildende Rolle des aus dem Frankenreich nach Rom verbrachten Hadrians-epitaphs ist allgemein anerkannt. S. dazu Nicolette GRAY, The Paleography of Latin Inscriptions in the Eigth, Ninth and Tenth Centuries in Italy, Papers of the British School at Rome 16, n.s. 3 (1948) 97.

[19] Recht signifikant erscheinen mir Schriftbilder, die offenkundig erkennen lassen, wie Kriterien karolingischen „Ordnungsdenkens" auf an sich rustikale, von vorkarolingischen Elementen geprägte Inschriften einwirkten und allmähliche Wandlungen in den Proportionen hervorriefen. S. etwa die Inschrift eines Madalfredus (802/08) im Stadtmuseum zu Poitiers (CIFM I/1 Nr. 36 – vgl. Anm. 27). Sie zeigt Zirkelstiche bei der Gestaltung kreisrunder Formen. Das Ergebnis der Bemühungen ist allerdings nichtsdestoweniger (noch) klar von einer antikischen Inschrift entfernt. Vgl. auch CIFM I/1, Abb. 37 (874), ebendort. Gerade in einer inschriftenreichen Stadt wie Poitiers sehen wir das Ringen und das Nebeneinander der Stile wie auch den Weg von Vorkarolingischem (s. CIFM I/1 Abb. 67 – E. 8. Jh.) – über die (neben den) beiden zuvor genannten Inskriptionen – zu „gereinigten" karolingischen Inschriften (s. CIFM I/1 Abb. 35 – 9. Jh.).

Daß dieser Problemkreis ganz besonders für Gebiete Randeuropas Geltung hat, in denen die Karolingische Renaissance nicht zum Tragen kam, ist offenkundig. Zu denken wäre etwa an das disziplinierte, fette epigraphische Schreiben in der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts in der „Langobardia minor", wie es sich etwa in den beneventanischen Fürstenepitaphien – deutlich abweichend von den Leitideen der Karolingischen Renaissance – äußerte[20], weiters an Inskriptionen dieser Zeit in Neapel[21], darüber hinaus an manch eigenwillige süditalienische, in griechischem Einfluß stehende Inschrift des 11. und auch noch des 12. Jahrhunderts[22]. Hinzuweisen wäre weiters auf das lateinische Inschriftenwesen in weiten Teilen der iberischen Halbinsel, das auf völlig anderen Voraussetzungen beruhte und erst in vorgerückter romanischer Zeit durch den Einfluß von Frankreich aus den Anschluß an das übrige Europa und den Weg hin zur Gotischen Majuskel fand[23]. Man wird also europaweit zunächst einmal eine differenzierte Sicht in der Frage der Entwicklung der Schrift in romanischer Zeit von vornherein akzeptieren müssen.

Wenn wir jedoch, um auf unseren Raum zurückzukommen, mit der Aussage Bauers[24] konfrontiert sind, die Schreibweise um die „Jahrtausendwende" knüpfe dort an, wo „die Entwicklung durch die karolingische Renaissance unterbrochen wurde", so scheint mir diese Formulierung als Gesamtaussage – zumindest für den deutschen Bereich, für das rheinländische Material, für das es ja ausgesprochen wurde – nicht zutreffend zu sein. Ich würde jedenfalls keineswegs so weit gehen, sondern den karolingischen Einschnitt als Basis der weiteren Entwicklung als durchaus entscheidend ansehen[25].

Die sich regenden Kräfte, von denen oben die Rede war, positiv ausgedrückt – die fehlende Disziplin negativ formuliert – bargen Möglichkeiten in sich, derer man sich bedienen konnte, die man durchaus unterschiedlich zu nutzen vermochte: für folgerichtige Wege hin zum Kanon der Gotischen Majuskel, aber auch für Seitenwege und Sonderentwicklungen, d.h. also für Stilisierungsversuche mitunter hohen Niveaus, Stilisierungen punktueller, aber auch regional oder (und) zeitlich ausgedehnter Art, die vor allem im 12., aber auch noch im 13. Jahrhundert zu einer ansehnlichen Vielfalt im Schriftbild der Inskriptionen führen konnten[26]. Sie brachen aber letztlich als Sackgassen der Entwicklung vielfach wieder zusammen. Ihr Zusammenbruch stellte überhaupt erst die Voraussetzung für das Werden eines gereinigten, zur Ruhe gekommenen Kanons, den der Gotischen Majuskel, dar, mochte auch das eine oder andere sehr individuelle Kriterium da oder dort noch einige Zeit fortleben.

---

[20] S. die Abbildungen dieser im Zweiten Weltkrieg bei der Zerstörung des Domes zu Benevent großteils verloren gegangenen Denkmäler bei SILVAGNI, Monumenta (wie Anm. 18) Bd. IV/2, Taf. II 2, 3, III, IV 1, 3.

[21] S. SILVAGNI, Monumenta (wie Anm. 18) Bd. IV/1 Taf. I–VI (Kalendarium der Kirche von Neapel).

[22] S. generell zu diesem Raum Guglielmo CAVALLO – Francesco MAGISTRALE, Mezzogiorno Normanno e scritture esposte, in: Epigrafia medievale (wie Anm. 14) 293–329. Vgl. auch Anm. 112.

[23] Beispiele zu der von den Spaniern als „escritura Visigótica" bezeichneten Kapitalis, die freilich zur epigraphischen Schreibweise in der Zeit des Westgotenreiches nur wenige Berührungspunkte aufweist, s. etwa bei Vicente GARCIA LOBO – Encarnación MARTIN LOPEZ, De Epigrafía medieval. Introducción y Album. León (1995), Taf. III–XIII. Die dann aus dem Norden, aus dem französischen Raum, eindringende Schreibweise der Romanik wird in der spanischen Literatur als „escritura Carolina" bezeichnet.

[24] Konrad F. BAUER, Mainzer Epigraphik. Beiträge zur mittelalterlichen Monumentalschrift, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum 9, Heft 2/3 (1926) 27.

[25] Dies kann freilich nicht bedeuten, daß es nicht durchaus sinnvoll sein kann zu fragen, ob in Zonen reicherer epigraphischer Schriftlichkeit nicht Vorkarolingisches – oder vielleicht eher Rustikales – da und dort eine beeinflussende Rolle spielte.

[26] Noch von einer sehr geringen Materialbasis ausgehend wies bereits Karl BRANDI, Grundlegung 29 f., auf eine epigraphische Vielfalt im 12. Jahrhundert hin. Mit Recht sprach zuletzt aus gesamteuropäischer Perspektive Nicolette GRAY, A History of Lettering, Oxford 1986, 88 ff., geradezu von „time of experiment".

Der immer bessere Einblick in reicheres Material, insbesondere durch die Fortschritte des französischen Unternehmens[27], das uns die wesentlich dichtere epigraphische Schriftlichkeit im Süden des Landes in dem uns hier betreffenden Zeitraum vor Augen führt, aber auch unser zunehmendes Wissen über die epigraphischen Gegebenheiten auf der Iberischen Halbinsel[28], ebenso unsere Kenntnis des stadtrömischen Bereichs[29], machen uns immer deutlicher, daß der Prozeß der Gotisierung – also die Entwicklung der Schrift von der Karolingischen Renaissance hin zur Gotik über die Romanik hinweg – nicht immer ein ruhig fortschreitend linearer Prozeß war, wie man aufgrund unserer inschriftenpaläographischen Literatur[30], die vornehmlich aus dem im wesentlichen ärmeren und vergleichsweise wohl auch uniformierteren deutschen Material schöpfte, zu vermuten geneigt war und der mit Abstrichen für den deutschen Bereich auch tatsächlich weitestgehend zutrifft, was nicht bedeutet, daß nicht auch bei uns gelegentlich Retardierungen und Brüche in der Entwicklung festzustellen sind[31]. Auch die Bedürfnisse – Schriften höheren und niedrigeren Ranges, etwa an ein und demselben Denkmal – können Modifikationen im Schriftbild mit sich bringen.

–

Unmittelbarer Ausgangspunkt der Überlegungen müssen für uns zweifellos jene nicht leicht zu definierenden Schreibweisen im Gefolge der karolingisch-ottonischen Renaissance sein. Ich denke hier vornehmlich an die „Bernwardsche" Epigraphik in Hildesheim, das regional größte Ensemble mit manch charakteristischer Gemeinsamkeit, das wir im mitteleuropäischen Bereich aus dieser Zeit haben[32], zudem von hoher formaler Qualität, – Inschriften, die allerdings nur schwer „nach vorne und hinten" abzugrenzen sind.

Der Versuch, die Beurteilung des Stilwandels hin zur romanischen Zeit und die Stilgesetzen zu objektivieren, führte zu den uns bekannten Proportionsziffern von Berges[33] – ein

---

[27] Corpus des inscriptions de la France médiévale, bearb. von Robert FAVREAU unter Mitarbeit von Jean MICHAUD und Bernedette MORA am Centre d'études supérieures de civilisation médiévale der Universität Poitiers, Editions du CNRS, Paris, seit 1974 (bisher erschienen Bd. I–XIX). Das französische Corpuswerk wird zitiert mit: CIFM.

[28] Die seit kurzem intensivierte Beschäftigung mit mittelalterlicher Epigraphik in Spanien, vor allem an der Universität León, hat uns bereits mancherlei Arbeiten beschert. An Abbildungswerken sei ein erster Band eines spanischen Corpus-Werkes genannt: Corpus Inscriptionum Hispaniae mediaevalium I/1: Zamora, bearb. von Maximino GUTIERES ALVEREZ (Monumenta Paleographica Medii Aevi, ser. Hispanica). Turnhout 1997. S. weiters: Inscripciones Medievales de Asturias, bearb. von Francisco DIEGO SANTOS. Oviedo (1996). Vgl. auch Anm. 23.

[29] Walter KOCH, Zur Epigraphik der Stadt Rom im späteren Mittelalter, in: Die mittelalterlichen Grabinschriften in Rom und Latium I: Die Grabplatten und Tafeln, redigiert von Jörg GARMS, Roswitha JUFFINGER und Bryan WARD-PERKINS (Publ. des Österr. Kulturinstituts in Rom II,5,1). Rom – Wien 1981, S. 25–40 bzw. ders., Zur stadtrömischen Epigraphik des 13. Jahrhunderts – mit Rückblick auf das Hochmittelalter, in: Epigraphik 1988. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik, Graz 10.–14. Mai 1988. Referate und Round-table-Gespräche, hg. von Walter KOCH (Denkschr. der Österr. Akademie der Wiss., Phil.-hist. Kl. 213 = Veröff. der Komm. für die Herausgabe der Inschriften des Deutschen Mittelalters 2). Wien 1990, 271–280.

[30] Ich denke an die für unser Verständnis grundlegenden Arbeiten von BAUER, Mainzer Epigraphik (wie Anm. 24), über Rudolf RAUH, Paläographie der mainfränkischen Monumentalinschriften (Teildruck: Einleitung und Entwicklungsgeschichte) Diss. München 1935, bis hin zu Rudolf M. KLOOS, Einführung in die Epigraphik des Mittelalters und der Neuzeit, 2. Aufl. Darmstadt 1992.

[31] Vgl. KLOOS, Einführung (wie Anm. 30) S. 128. – Immer wieder finden sich Denkmäler, die sich dem Fortschritt der Entwicklung zu entziehen suchten (s. unten 234). Es gab jedenfalls Möglichkeiten nebeneinander.

[32] Wilhelm BERGES (†), Die älteren Hildesheimer Inschriften bis zum Tode Bischof Hezilos († 1079). Aus dem Nachlaß hg. und mit Nachträgen versehen von Hans J. RIECKENBERG (= Abh. der Akad. d. Wiss. in Göttingen, Philol.-hist. Kl., 3. Folge 131). Göttingen 1983.

[33] A. a. O. 15 ff. – S. vorsichtig zurückhaltend hierzu Werner ARNOLD, Anmerkungen zu Wilhelm Berges' Edition der Hildesheimer Inschriften, in: Deutsche Inschriften. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik, Lüneburg 1984. Vorträge und Berichte, hg. von Karl STACKMANN (= Abh. d. Akad. d. Wiss. in Göttingen, Philol.-hist. Kl. 3. Folge 151). Göttingen 1986, 49 f.

an sich zweifellos verdienstvoller Versuch, an ein so sprödes Material, wie es dominant kapitale Inschriften nun einmal darstellen, Methoden der Objektivierung anzulegen. Jedoch abgesehen davon, daß einerseits Berges dieses methodische Instrumentarium an einem verhältnismäßig homogenen und auch qualitativ guten Material – an den Hildesheimer Denkmälern – entwickelte und daß andererseits nicht genügend Bestände nach diesen Kriterien bisher vergleichsweise untersucht wurden, gibt es eine Reihe von m.E. sehr wesentlichen Aspekten, die auf diesem „rechnerischen" Weg von vornherein nicht „einzufangen" sind:

- Enklaven, Verschränkungen, Nexus litterarum, „kleine" Formen.
- Fragen der Konturierung (linear, fetter, beginnende Schwellungen).
- Eindringen unzialer Formen.
- Disziplin der Zeilenführung, Buchstaben- und Wortabstände.
- Gesamteindruck des Schriftbandes, generell Inschriften minderer Disziplin und Qualität.

Darüber hinaus sagen Proportionswerte, also errechnete Mittelwerte, nichts darüber aus, ob eine Schriftzeile mit ihrem Alphabet bestimmt wird von relativen Mittelbreiten (wie häufig in der Romanischen Majuskel) oder von großen Schwankungen (wie etwa in der antiken Monumentalis oder in Folge in der Kapitalis der Karolingerzeit mit dem starken stilbedingten Wechsel von breiten und schmalen Formen).

Vielleicht ist es zweckmäßig, der Frage nachzugehen, welche Kriterien es sind, die eine Abkehr – oft nur eine behutsame Abkehr – vom Bild des Karolingisch-Ottonischen andeuten. Es ist dies zunächst ein Bündel von Möglichkeiten, die keineswegs immer alle gemeinsam vorkommen, vielmehr sind verschiedene Wege – dies gilt also vornehmlich für das 11. Jahrhundert, für seine erste Hälfte oder eventuell seine ersten drei Viertel – zu erkennen.

Ein solcher Weg – die Betonung liegt auf „ein" – scheint mir in der überreichen Anwendung von Nexus litterarum, Enklaven, Verschränkungen und in der Setzung „kleiner" Formen zu liegen. Sie sind an sich nichts Neues. Wir kennen sie – die Verschränkungen wohl weniger – seit den römisch-antiken Inschriften. Diese Elemente wurden jedoch in niveauvollen Inschriften eher sparsam angewendet und blieben dort meist auf wenige stereotype Möglichkeiten beschränkt. Ihre gehäufte Anwendung – etwa im westgotischen und insularen Bereich des 7. bzw. 8. Jahrhunderts –, insbesondere hypotrophe Gebilde, waren zweifellos eine Abkehr vom antiken Formengefühl. Dem entsprach wieder eine deutliche Zurückhaltung in ihrer Anwendung in Inschriften der Karolingischen Renaissance. Es gab sie wohl, sie bestimmten aber nicht das Schriftbild. Ursprünglich Maßnahmen des Platzsparens mit ästhetischen Aspekten, dem Füllen leerer Flächen in und zwischen den Buchstaben, waren sie in der Übersteigerung ohne Zweifel Elemente des Bildhaften, des Dekorativen, des Irrationalen, mitunter auch des Kryptischen. Sie führten zuweilen zu einer monogrammartigen Gestaltung von Buchstabengruppen und beeinträchtigten nicht selten die flüssige Lesbarkeit eines Textes. Wir finden eine sprunghafte Zunahme im 11. Jahrhundert – vor allem in dessen erster Hälfte. Wir finden dies im deutschen Bereich, noch mehr und intensiver in französischen Inschriften[34].

---

[34] S. etwa Paul DESCHAMPS, Etude sur la paléographie des inscriptions lapidaires de la fin de l'époque mérovingienne aux dérnières années du XIIe siècle, Bulletin monumental 88 (1929) 22ff. – Als italienische Beispiele s. etwa die großen Inschriftentafeln über die kriegerischen Unternehmungen der Stadt aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts an der Westfassade des Domes zu Pisa (vgl. Ottavio BANTI, Le epigrafi e le scritte obituarie del duomo di Pisa, in: Biblioteca del „Bollettino Storico Pisano" 5. Pisa 1996, Abb. 5 und 10.). Die Erscheinung ist also regional weit verbreitet gewesen,

Ein zweifellos treffliches deutsches Beispiel ist in der Stiftungsinschrift (um 1009) auf der Mainzer Willigistür – einst an der Liebfrauenkirche, jetzt am Marktportal des Domes – gegeben[35] (Abb. 210). Es ist insofern reizvoll, als hier ein Schriftbild verfremdet wurde, das in den Proportionen noch weitgehend vom Karolingischen bestimmt ist, freilich nicht mehr in Details wie etwa in der Anordnung der Balken in der optischen Mitte der Formen, wie sie allerdings auch nur besondere Leistungen in karolingischer Zeit in antiker Nachfolge beobachteten[36]. In einer einst im Sockel des Mainzer Fischturms eingemauerten Steininschrift von etwa 1000[37] finden wir die uns hier interessierenden Kriterien reich angewendet in einer streng kapitalen, in unsicherer Schreibweise ausgeführten Inschrift, die sich durch ein recht enges und gestrecktes Schriftbild schon deutlicher im Gesamteindruck, in den Proportionen, nicht sosehr in zahlreichen Einzelformen, vom karolingischen Schriftbild entfernt hat[38] (Abb. 211). Überfüllt mit Nexus litterarum, Enklaven und Verschränkungen sowie zahlreichen eingestreuten „kleinen" Formen bietet sich die Inschrift auf dem Epitaph des Abtes Hugo († 1032) in Saint-André-le-Bas zu Vienne dar (Abb. 213)[39]. In den Proportionen sind die schmalen, gestreckten Formen und das eng gedrängte Schriftbild maßgeblich[40]. Lediglich das kapitale D weist die einstige breite Dimension auf. In einem „horror vacui" – auch dies übrigens ein Merkmal dieser Inschrift, aber auch anderer dieser Zeitspanne, insbesondere in Frankreich – ist es jedoch fast stets mit eingeschriebenen kleinen Formen gefüllt[41].

---

freilich recht unterschiedlich in ihrer Dichte. So stellt etwa die reiche Anwendung dieser Kriterien in der Weiheinschrift eines Altars mit Reliquienkatalog (1123) in S. Maria in Cosmedin (s. SILVAGNI, Monumenta [wie Anm. 18] Bd. I, Taf. XXV, 1) zweifellos eine Ausnahme, ja einen Fremdkörper in der stadtrömischen Epigraphik dar. Diese Manier hatte zweifellos ihre Domäne in linearen, vornehmlich mehr engen und schlanken Inschriften des 11. Jahrhunderts. Das bedeutet nicht, daß sie nicht auch später da oder dort – vor allem aus dekorativen Gründen – auftreten konnte. Vgl. etwa unten 241.

[35] DI II (Mainz) Nr. 5.

[36] Was Einzelformen betrifft, so hat etwa G mit eingerollter Cauda, auch die Cauda des offenen R, schon deutlich das karolingische Vorbild verlassen. *Es sind dies übrigens zwei Kriterien, wo dies generell frühzeitig geschah.* Zu beachten sind weiters – das Gesamtbild wenig beeinflußend – Einsprengsel wie die, in das Zweilinienschema gehobene Minuskelform des q und unziales H, ebenso das eigenwillige, doch in dieser Zeit nicht singuläre A mit Mittelbalken, der den linken Schrägschaft schneidet.

[37] DI II (Mainz) Nr. 653.

[38] Es ist jegliches unziales Element hier noch gemieden, vielmehr sind sogar eckiges C und G – in recht schmaler Ausführung übrigens – zur Gänze anstelle ihrer „runden" Pendants gesetzt. Das Weiterleben der eckigen karolingischen Nebenformen – besonders des C – tief hinein ins Hochmittelalter kündigt sich hier an. Eine Liste eckiger C-Formen bis (vereinzelt) ins 13. Jahrhundert, europaweit gesammelt, findet sich in einem Katalog zusammengestellt bei William MONTORSI, Iscrizioni modenesi romaniche e gotiche. Duomo e palazzo del comune con un'appendice sulla torre. Modena 1977, 235ff.

[39] CIFM XV (Stadt Vienne) Nr. 56 Abb. 37. – Vgl. etwa auch CIFM IX (Aveyron, Lot, Tarn) Abb. 61 (vor 1004), CIFM XI (Pyrénées-Orientales) Abb. 106 (1019–1020), CIFM XIV (Alpes-Maritimes, Bouches-du-Rhone, Var) Abb. 63 (1048), CIFM XIV Abb. 102 (1051); CIFM VIII (Ariège, Haute-Garonne, Hautes-Pyrénées, Tarn-et-Garonne) Abb. 111 (1063), CIFM I/1 Abb. 47 (2. H. 11. Jh.).

[40] Schmale, eng gesetzte Schriften – oft mit eingestreutem eckigen C, G, S, rauten- oder mandelförmigem O, Q bzw. unzialem D sind in der französischen, vornehmlich südfranzösischen Epigraphik des 11. Jahrhunderts nicht selten vertreten. – Wie sehr breite Proportionen aber nach wie vor möglich sind, zeigt die Datumszeile unserer Inschrift in Vienne. Mit verziertem unzialen M am Beginn kommt der Zeile in begrenztem Maße Auszeichnungscharakter zu. Die Anordnung breiter, locker gesetzter Formen innerhalb eines sehr engen Schriftbildes fand zur Hervorhebung auch in der Grabplatte des Abtes Isarnus in Saint-Victor in Marseille Anwendung (s. CIFM XIV Abb. 63).

[41] Der Text weist übrigens spielerisch-dekorative Elemente auf, wie etwa mandelförmiges Q auf einer Cauda in Form einer flach liegenden Tilde, vor allem jedoch A mit gebrochenem, den linken Schrägschaft schneidenden Mittelbalken. Hier sind zweifellos Ansatzpunkte zur vergleichenden Betrachtung von epigraphischer Schrift und Elementen des Buchschriftlichen (Dekorschrift) gegeben. Diese Gestaltung des A, die wir zunächst aus dem Stil von Luxeuil kennen,

In der Massierung dieser Elemente – Enklaven, Nexus litterarum, Verschränkungen, „kleine" Buchstaben – liegt m.E. ein Weg der Abkehr vom karolingischen Schreiben. Freilich wäre es absurd zu meinen, daß man auf diese Weise allein die Epigraphik dieser Zeit in den Griff bekommen könnte. Es gibt genügend Beispiele, die davon nicht oder nur am Rande Gebrauch machten. Letzteres gilt übrigens für die bereits erwähnten „Bernwardschen" Inschriften in Hildesheim.

Das zuletzt gebotene Beispiel – die Grabinschrift des Abtes Hugo in Vienne – zeigte besonders kraß auch einen Wandel in den Proportionen[42] gegenüber den karolingischen Inschriften[43]. Dies ist zweifellos in dieser radikalen Form nicht immer gegeben. Modifikationen spielten sich mitunter in einer oft sehr behutsamen, kaum merkbaren Entwicklung ab. Zwei Inschriften, die einige Jahrzehnte, vielleicht sogar an die 100 Jahre, auseinanderliegen, mögen dies verdeutlichen. Gegenübergestellt sei das Epitaph des Bischofs Vultcherius in St. Maurice im Wallis (Abb. 212), das in das 11., vielleicht sogar noch 10. Jahrhundert gehört[44], dem nur noch fragmentarisch erhaltenen Grabstein der Hazecha im Kurpfälzischen Museum zu Heidelberg wohl bald nach dem Jahre 1094 (Abb. 214)[45]. Im ersten Beispiel haben wir es mit einer Kapitalis zu tun, die in den Proportionen wie in den Einzelformen noch klar in der karolingischen Tradition steht. Die jüngere Inschrift weist ein gleich strenges lineares Schriftbild auf, ja ist wohl sogar wesentlich sorgfältiger gearbeitet. Es wird ebenso – sieht man von eingestreuten unzialen E-Formen ab – völlig von der Kapitalis bestimmt. Wir sehen gegenüber dem älteren Beispiel keinen nennenswerten Bruch in der Entwicklung – und doch hat sich in den Proportionen einiges getan, was einen neuen Schriftcharakter erkennen läßt. Wir haben es mit einem behutsamen Modifizieren, nicht mit Spektakulärem, zu tun. Man sieht ein etwas schmäleres Schreiben generell, das sich daraus ergibt, daß die tradi-

finden wir – zusammen mit weiteren Charakteristika dieses Skriptoriums – in zwei vorkarolingischen Westschweizer Inschriften – also auch im altburgundischen Raum. S. dazu Walter KOCH, Auszeichnungsschrift und Epigraphik. Zu zwei Westschweizer Inschriften der Zeit um 700 (= Sb. München 1994/Heft 6). München 1994. Das Vorkommen solcher oder ähnlicher A-Formen weiterhin im handschriftlichen Bereich (s. etwa Paris Bibl. Nat. lat. 1118 f. 229': Charles SAMARAN – Robert MARICHAL, Cataloque des Manuscrits en écriture Latine II: Planches Tf. IX, zu 987–996) erklärt wohl ihr vereinzeltes Auftreten auch in Inschriften. Vgl. etwa eine Inschrift unbekannter Herkunft auf dem Epitaph eines Agluidius im Stadtmuseum zu Poitiers (CIFM I/1 Nr. 103, Abb. 81). Sie wurde von den Herausgebern des französischen Inschriftenwerkes um 869 angesetzt. Diese schmale, enge und gestreckte Schrift, die auf Traditionen aus dem ausgehenden 8. Jahrhundert zurückgeht (vgl. etwa CIFM VIII Abb. 3), könnte – einerseits zwar von den „Barbarismen" der fränkisch-merovingischen Inschriften gereinigt, andererseits aber nicht vom klassisch-monumentalen Schreiben der Karolingischen Renaissance erfaßt – ein Indiz für ein epigraphisches Schreiben „neben" dem uns geläufigen Bild der karolingischen Kapitalis und möglicherweise Bindeglied zu jenen schlanken Schriftbildern, die ab dem beginnenden 11. Jahrhundert massiv auftreten, sein. – Zu zumeist schlanken, mehr oder weniger rustikalen Schriftbildern aus der Zeit des ausgehenden 8. bis ins 10. Jahrhunderts, die keinen nennenswerten Einfluß der Kriterien und vor allem der Proportionen der Karolingischen Renaissance erkennen lassen, s. etwa CIFM XIII (Gard, Lozère, Vaucluse) Abb. 104 (9. Jh.), CIFM XI Abb. 22 (10. Jh.), CIFM I/3 (Charente, Charente-Maritime, Deux-Sèvres) Abb. 97 und 98 (10. Jh.).

[42] Es ist dies in dieser Deutlichkeit umso bemerkenswerter, als wir in Vienne mit dem Grab des Burgunderkönigs Boso († 887), aber auch gröberen Inschriften, das ganze 10. Jahrhundert hindurch kapitale Inschriften in karolingischen Proportionen überliefert haben (s. CIFM XV [Stadt Vienne] Abb. 22, 33, 34, 103, 104).

[43] Wenn von epigraphischen Schriftbildern die Rede ist, die wir geneigt sind, mit karolingischem Formgefühl in Verbindung zu bringen oder in seinem Nachhall zu sehen, spielen die Proportionen, der Wechsel von breiten und schmäleren Formen, sicherlich die wichtigste Rolle, da andere Merkmale, vor allem die disziplinierte Gestaltung der Einzelformen, zuvor ohnedies nur in sehr hochstehenden Beispielen gegeben waren oder zumindest im Laufe des 10. Jahrhunderts weitestgehend verloren gingen, sodaß die Proportion als augenfälligstes und auch am einfachsten zu bewahrendes Merkmal übrigblieb.

[44] CIMAH I (Wallis) Nr. 41, Fig. 54.

[45] DI XII (Heidelberg) Nr. 1a.

tionell breiten Formen (vor allem O, D, Q, M) in ihrer horizontalen Ausdehnung etwas reduziert sind[46].

Ein Ausgleich in der Breitendimension konnte natürlich auch dadurch erfolgen, daß die schmäleren Formen an Ausdehnung zugenommen haben. Das Ergebnis ist dann ein anderes als in den Inskriptionen zuvor, ein mehr breites und gedrungenes Schreiben – insgesamt nicht weniger ein Abrücken von den Proportionen der einstigen karolingischen Kapitalis. Ein besonders schönes Beispiel hierfür ist der Wignandus-Stein in Mainz, St. Stephan, von 1048 (Abb. 215)[47]. Mit einigen Abstrichen würde ich in dieses Umfeld auch die Weiheinschrift der Nikolauskapelle des Wormser Domes von 1058[48] setzen, die übrigens in der Regelmäßigkeit und Qualität der Ausführung der Formen beste Tradition erkennen läßt.

Beispiele wie diese – vor allem im Unterschied zu den ersteren – machen deutlich, daß Entwicklungen und ihr Tempo nicht homogen verliefen. Sie zeigen auch – und es ließe sich durchaus bildlich dokumentieren - daß Proportionen des älteren Schreibens, weitestgehend kapitale Alphabete wie auch eine extrem lineare, mitunter auch disziplinierte Ausführung lang weiterleben[49] oder immer wieder aufgegriffen werden konnten[50]. Das bedeutet, daß es gerade in einer Zeit, die offensichtlich keinen festen Kanon ihr eigen nannte, umso notwendiger ist, nach weiteren Kriterien zu suchen, die ein Voranschreiten der Zeit bzw. mehr oder weniger folgerichtige Entwicklungsschritte erkennen lassen.

Dies betrifft nun Merkmale in der Ausführung der Einzelformen – vorerst vielfach nur Kleinstmerkmale. Es sind dies Kriterien, die man vielleicht als „zeichnerische" Elemente bezeichnen könnte. Ich denke da nun zunächst an den Ansatz von Kopf-, Fuß- und Schlußstrichen an Schäften, Balken und gebogenen Linien, an Modifikationen bei der R-Cauda, besonders an erste Anzeichen einer Vergrößerung der Sporen, die in der Folge zu deren Ausrundung, in weiterer Folge später dann zu einer Änderung in der Konsistenz der Schäfte, nämlich zu mehr oder weniger starken Einschnürungen und zu neuen Spannungsverhältnissen bei den in Frage kommenden Einzelformen, führen sollten. Als erstes Beispiel sei – mit voller Absicht – das Taufrelief (1034/46) in der Evangelischen Pfarrkirche zu Großbirkach

---

[46] Wie behutsam dieser Prozeß hier vor sich ging, erkennt man daran, daß in einem Fall (kleines Fragmentstück) das kreisrunde O noch erhalten blieb.

[47] DI II (Mainz) Nr. 655.

[48] DI XXIX (Worms) Nr. 11, Abb. 3.

[49] Vgl. etwa noch die Grabplatte des Heinrich von Zöbing aus dem Jahre 1230 im Kreuzgang des Zisterzienserklosters Heiligenkreuz bei Wien. S. dazu Walter KOCH, Zu den Babenbergergräbern in Heiligenkreuz, Jb. f. Landeskunde von Niederösterreich NF 42 (1976) Taf. IV, 1. – In der stadtrömischen Epigraphik etwa lebte geradezu – nach einem „classical revival" um 1000 – eine von der Kapitalis und von linearer Gestaltung geprägte Richtung – wenn auch nicht mehr im Aussehen der einstigen Monumentalis – fort, die sich offenkundig den Möglichkeiten der Zeit, die uns in anderen Inschriften auch der Ewigen Stadt begegnen, mehr oder weniger konsequent widersetzte. Dieses Nebeneinander findet sich dort bis ins 13. Jahrhundert. So können zwei Inschriften, die beide das Jahr 1241 nennen, eindrucksvoll aufzeigen, was selbst noch im 13. Jahrhundert alles nebeneinander möglich war: Grabinschrift des Amauri de Montfort in den Vatikanischen Grotten bzw. Grabinschrift des Robert von Somercote in S. Crisogono. Mutet erstere Inschrift aufgrund der fast reinen Kapitalis und der streng linearen Ausführung wesentlich älter an, so entspricht die zweite Inskription jenem für das 13. Jahrhundert in Rom weit verbreiteten Typ (vgl. unten 246). S. dazu KOCH, Stadtrömische Epigraphik (wie Anm. 29) 272ff. und 276ff. (mit Abb.).

[50] Ein besonders eindrucksvolles Beispiel wäre die von Renate NEUMÜLLERS-KLAUSER, Fragen der epigraphischen Schriftentwicklung in Westfalen (1000–1300), in: Inschriften bis 1300 (s. oben Anm. 15), Abb. 2, gebotene Grabplatte der Stifterin Walburg († vor 900) in der Stiftskirche St. Saturnina zu Neuenheerse. Sie wird von Frau Neumüllers „um 1100" eingereiht – einem Ansatz, dem jedoch Sebastian SCHOLZ, Eine karolingische Inschrift aus Neuenheerse, in: Westfalen 74 (1996) 150, widerspricht. Er setzt die Inschrift in der Zeit des Todes der Walburg an. Ich danke Herrn Scholz für die Überlassung des Druckmanuskripts. Ein Einsatz um 1100 kommt sicherlich nicht in Frage.

angesprochen (Abb. 216)[51], dessen Inschrift eine noch reine Kapitalis von höchster Qualität und Harmonie in bester Zeilenführung bietet. Hier sind noch in hohem Maße – mit nur minimal verschmälertem O – die alten Proportionen gewahrt. Im streng linearen Schriftbild sind die Kriterien der optischen Mitte nach wie vor berücksichtigt. Und doch lassen sich hier schon – freilich noch höchst dezent – Kopfstriche (bei A), in kleine Kopf- und Fußstriche auslaufende Sporen (bei N) sowie die Vergrößerung von Sporen mit beginnender Ausrundung beobachten (besonders deutlich etwa bei I). In der qualitätvollen Weiheinschrift (1058) der Nikolauskapelle des Wormser Domes (Abb. 217)[52] ist auf den Kopfstrich des A hinzuweisen – in Verbindung mit dem Beginn einer trapezförmigen Auflösung des Buchstabens. Ausgangspunkt waren hierfür sicherlich die erwähnten Abflachungen, die vielfach karolingische Inschriften erkennen lassen. Eines Tages wird diese Vorgangsweise zu den breiten trapezförmigen Gebilden mit Kopfstrich oder sogar mächtigem Kopfbalken führen, die dann so sehr für die spätromanischen Inschriften – vor allem die im mitteleuropäischen Bereich – charakteristisch sein werden. Wie wenig einheitlich diese Entwicklungen verlaufen, kann man etwa auch aus der Gedenkinschrift für drei Würzburger Bischöfe (11. Jh.) im Dom zu Würzburg ersehen (Abb. 220)[53]. Zu beachten sind zwar die Kopf- und Schlußstriche bei A, kapitalem und unzialem E sowie N im Rahmen eines sehr linearen Schreibens, noch nicht jedoch ist eine Vergrößerung der Sporen festzustellen[54].

Sieht man unsere älteren Beispiele durch, so sehen wir diese Kriterien besonders deutlich ausgeprägt zunächst in Denkmälern mit geringem formalen Niveau oder auch in solchen, bei denen Herstellungstechnik bzw. Material diesen Tendenzen offensichtlich entgegenkamen. Die sehr rustikale Schreibweise auf der aus Dießen stammenden Tontafel mit der Grabinschrift der 1020 verstorbenen Stifterin Kunigunde, jetzt im Bayerischen Nationalmuseum zu München (Abb. 218)[55], ist durch starke „Strichbildung" gekennzeichnet (s. etwa bei A, C, E und T). Zu vergleichen ist dies – s. vornehmlich bei A, H, T und V – auch auf den Tontafeln mit den Inschriften zur Auffindung der Gebeine des hl. Dionysius (1049) im Diözesanmuseum zu Regensburg (Abb. 219)[56]. In dieser durch generell breite Proportionen geprägten Schrift sind auch die Ansätze zur Ausrundung der Serifen zu beobachten. Die etwas klobige Inschrift auf den Emailplatten des Borghorster Reliquienkreuzes (um 1050) zeigt nicht nur in reichem Maße Kopf- und Schlußstriche, Ausrundung der Sporen und in Folge schon deutliche Einschnürungen bei Schäften, sondern bereits auch unsystematisch flächige, d.h. fette Partien an Buchstaben (Abb. 221)[57]. In der in Kupferblech wenig sorgfältig gravierten Inschrift

---

[51] DI XVIII (Lkr. Bamberg) Nr. 1. Abb. 1.

[52] DI XXIX (Worms) Nr. 11. Abb. 3. Die Inschrift befindet sich heute im Domarchiv.

[53] DI XXVII (Würzburg) Nr. 6. Abb. 5.

[54] Im Bereich der Inschriften auf Fresken sei etwa auf jene im ottonischen Oktogon der Pfarrkirche von Wieselburg (Niederösterreich) aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts verwiesen: DI X (Niederösterreich I) Nr. 465. Die Inschrift sieht noch nahezu wie gemeißelt aus und ist nach wie vor den Proportionen, aber auch weitestgehend in der Ausführung der Einzelformen (in den Grundformen, aber auch in der Verteilung der Haar- und Schattenlinien) der karolingisch-ottonischen Renaissance verpflichtet. Freilich sehen wir auch hier schon deutlich ausgeprägte Kopf- und Fußstriche. Vgl. dazu Walter KOCH, Paläographie österreichischer Fresken bis 1350, MIÖG 77 (1969) 9.

[55] S. Armin WOLF, Königskandidatur und Königsverwandtschaft. Hermann von Schwaben als Prüfstein für das „Prinzip der freien Wahl", DA 47 (1991) 76–80 (mit Gutachten von Renate Neumüllers-Klauser), Abb. S. 79.

[56] S. Franz FUCHS, Die Regensburger Dionysiussteine vom Jahre 1049. In: Vom Quellenwert der Inschriften. Vorträge und Berichte der Fachtagung Esslingen 1990, hg. von Renate NEUMÜLLERS-KLAUSER (Supplemente zu den Sitzungsberichten der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Kl. 7). Heidelberg 1992, Abb. auf S. 158f.

[57] S. Anton LEGNER, Deutsche Kunst der Romanik. München 1982 (mit Aufnahmen von Albert und Irmgard HIRMER), Abb. 340.

auf dem Hildesheimer Hezilokreuz (vor 1079)[58] kamen lineares Schreiben und Strichbildung an den Enden von Linien offenkundig der Graviertechnik besonders entgegen. Stilwollen reinster Art in seinen Inschriften zeigt zweifellos der Teppich von Bayeux (wohl 1077), ein Produkt der Nadelarbeit[59]. Man hätte manches anders machen können. So hätte es keine Schwierigkeiten bedeutet, etwa Schwellungen an Rundungen anzubringen. Es geschieht jedoch charakteristischerweise nicht. Die Buchstaben – selbst eingestreute unziale Formen – sind streng linear ausgeführt. Kopf-, Fuß- und Schlußstriche sind jedoch integrierender Bestandteil dieser Schreibweise. Von einem Vergrößern und Ausrunden der Sporen ist allerdings noch nichts zu sehen (Abb. 222).

Waren mit den vergrößerten und ausgerundeten Sporen und den Folgen, die sie für die Struktur einer Form begründeten, sowie den Schlußstrichen Elemente ansatzweise gegeben, die in logischer Fortführung – man denke etwa an die späteren Buchstabenschließungen oder das Aufblähen der Bögen als Folge der eingeschnürten Schäfte – zu entscheidenden Kriterien der Gotischen Majuskel werden sollten, so gilt dies nicht weniger für das Auftreten eines runden, weichen und häufig etwas fetteren Schreibens, vielfach verbunden mit dem Eindringen und dann der Zunahme des unzialen Elements, d.h. die allmähliche und zunächst noch zögerliche Ausbildung eines kapital-unzialen Mischalphabets. Hierin haben wir neben dem unmittelbar zuvor Vorgeführten einen weiteren und zwar ganz wesentlichen – auf die Dauer den effizientesten – Strang einer Schreibweise in Umbildung der einstigen karolingischen Kapitalis zu sehen. Das Vorrücken des Unzialen förderte zweifellos das Auftreten einer zunächst noch bescheidenen Flächigkeit an exponierten Stellen mancher Formen[60]. Mögen auch von Anfang an verschiedene unziale Buchstaben – zunächst noch vereinzelt – in das kapitale Alphabet eingedrungen sein, so erlangte bekanntlich stärkeres Gewicht vorerst nur das unziale E[61]. Ein schönes Beispiel ist hierfür die Weiheinschrift aus Waha (Abb. 223)[62]. Diese Inschrift aus dem westlichen Reichsgebiet (Diözese Lüttich), mit 1051 datiert, zeigt nach wie vor die Neigung zu Enklaven, Verschränkungen und Nexus litterarum, aber auch – und dies ist in unserem Zusammenhang wesentlich – bereits ein verändertes Stilgefühl: höherer unzialer Anteil, relativ runder Gesamteindruck, insgesamt breite Proportionen, Konturierung der Formen mit einer mäßigen Flächigkeit, leicht aufgeblähte Bögen. Die Linierung der Tafel wirkt hingegen etwas antiquiert. Das Stück mutet so sehr aus einem Guß an, daß man nicht den Eindruck hat, daß wir es bei dieser Inschrift mit einer frühen Pionierleistung in dieser Gestaltungsart zu tun haben.

Hier wurde zweifellos ein Weg beschritten, der für die Ausbildung eines neuen Stils zukunftsträchtig war, freilich zunächst ein Weg von verschiedenen Möglichkeiten damals, wie wir gesehen haben – ein Weg, der sich aber letztlich dann durchsetzen sollte. Es könnten zweifellos aus dem westlichen Bereich noch andere zeitnahe Beispiele beigebracht wer-

---

[58] S. BERGES, Hildesheimer Inschriften (wie Anm. 32) Nr. 31.

[59] Der Wandteppich von Bayeux. London 1957. Abb. 34.

[60] Es wäre freilich verfehlt, wenn man annähme, daß das Vorkommen unzialer Formen grundsätzlich zur Flächigkeit führen müsse. Es liegen uns genügend romanische Inschriften vor, bei denen eine strenge Linearität der Ausführung auch die unzialen Formen miteinschließt. Vgl. etwa die beiden Pisaner Beispiele (s. Anm. 34) oder die Inschrift des Teppichs von Bayeux (s. Anm. 59).

[61] Es sei bei dieser Gelegenheit auch vermerkt, daß die Ausführung mancher unzialer Buchstaben der romanischen Zeit nicht zur Gänze denen im Mischalphabet der Gotischen Majuskel entspricht, ja daß bestimmte Ausformungen sich später dann nur selten nachweisen lassen. Dies gilt etwa für das unziale A oder das M, dessen beide Bögen offen sind, ebenso für das runde T mit sichelförmigem Bogen. Auch das unziale D sollte dann in der Gotischen Majuskel bei weitem von der charakteristischen „aufgeblähten" Form des kapitalen D an Häufigkeit übertroffen werden.

[62] S. die Abb. im Katalog: Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. Bd. 1. Köln 1972, 43 Nr. 7. und DESCHAMPS, Étude (wie Anm. 34) fig. 22.

den[63]. Bei der Frage, ab wann wir den zeitlichen Ansatz für diesen Stil im mitteleuropäischen Bereich annehmen können, landet man bekanntlich immer wieder bei der Diskussion über den Grabstein der Ruothildis von Pfalzel († um 1000)[64] und die Unverfälschtheit seiner Schrift. Die mit Recht von Rudolf M. Kloos einst geforderte genaue Untersuchung dieses Stückes wird wohl nun in Vorbereitung des Trierer Inschriftenbandes des deutschen Inschriftenwerkes geleistet werden. Kloos sprach – sollte das Stück nicht überarbeitet sein – von einem „geradezu programmatischen Beispiel"[65]. Selbst habe ich dieses Stück leider nie im Original gesehen und möchte mich deshalb hier auch nicht näher dazu äußern. Nur so viel vielleicht: Ich gebe gerne zu, daß man aufgrund des Gesamteindruckes fürs erste einen ein paar Jahrzehnte späteren Ansatz nicht ungern sähe. Doch weist die Inschrift durchaus auch das eine oder andere Kriterium auf, das man für einen Ansatz um 1000 geltend machen könnte[66] – bis hin zu einigen Parallelen in einer Inschrift aus dem letzten Viertel des 10. Jh. in Tannay, einem Ort in den Ardennen[67], also in räumlicher Nähe. Was die unzialen Formen betrifft, so sind sie damals zumindest im Einzelfall auch schon in Inschriften belegbar, im Buchbereich (Auszeichnungsschrift) natürlich ohne Problem aufzufinden.

Nun ist das Wort „Buchbereich" gefallen. Das Verhältnis zwischen den Codices und ihren Auszeichnungsschriften auf der einen Seite und Inschriften auf der anderen ist bisher noch viel zu wenig untersucht worden. In der Tat sehen wir immer wieder unter den mannigfachen Auszeichnungsmöglichkeiten und Auszeichnungsalphabeten, die uns in Handschriften begegnen, nicht selten auch Ausprägungen, die dem Aussehen von Inschriften, niveauvollen Inschriften, – vorsichtig formuliert – zumindest nahestehen[68]. Die Frage der Priorität von Inschriftlichem oder Schreibschriftlichem, die Frage etwa des Schöpfens aus einem gemeinsamen Auszeichnungspotential, die Frage nach der Wechselwirkung – es sind dies Fragen, die sich immer wieder neu der Beurteilung stellen und die m.E. keineswegs – weder nach Raum noch nach Zeit – einheitlich beantwortet werden können. Daß hierbei ein besserer Einblick in die Vorgänge im Vorfeld der Entstehung einer Inschrift, die Frage nach Layout und Vorzeichnung, die Frage nach den Personen, die hierfür zuständig waren, bedeutsam wäre, steht außer Zweifel. M. E. liegt in diesem Gesamtkomplex jedenfalls eine der zentralen Fragen der Epigraphik, wenn man Inschriftenpaläographie eingebettet im Feld der gesamten Schriftkunde sieht – bei aller Würdigung der spezifischen Eigenheiten der einzelnen Genera. So reizvoll es wäre, so ist es in diesen kurzen zusammenfassenden Ausführungen nicht möglich, darauf etwas ausführlicher einzugehen.

Was unseren unmittelbaren Zusammenhang betrifft, so wurde schon mehrmals die Bedeutung und Vorreiterrolle des Schreibschriftlichen (Zeichnerischen) für den allmählichen Gotisierungsprozeß der Inschriften angedeutet[69]. Es kann auch nicht verwundern, wenn jene

---

[63] Vgl. etwa CIFM VIII Abb. 111 (Moissac 1063) oder Deschamps, Étude (wie Anm. 34) Abb. 25 (Sens 1068).

[64] S. bei Franz Xaver KRAUS, Die christlichen Inschriften der Rheinlande. Bd. 2, Taf. VII 10.

[65] Kloos, Einführung 124.

[66] Gerahmte Schriftbänder, lockeres Schreiben, ausgewogener Wechsel von breiten und schmäleren Formen, kreisrundes O, zurückhaltende Setzung von kleinen Buchstaben und Verschränkungen, dreieckige A-Formen, einmal mit nach links verlängertem A-Balken, Form des Q.

[67] Paul DESCHAMPS, Étude (wie Anm. 34) Abb. 13.

[68] Der urkundliche Bereich mit seiner Auszeichnungsschrift scheint mir in unserem Zusammenhang hingegen nur ein periphäres Nebengleis darzustellen. S. dazu Walter KOCH, Epigraphik und die Auszeichnungsschrift in Urkunden, in: Documenti medievali Greci e Latini. Studi comparativi (Atti del seminario di Erice, 23–29 ottobre 1995), a cura di Giuseppe De Gregorio e Otto Kresten. Spoleto 1998, 309–326.

[69] S. etwa Walter KOCH, Inschriftenpaläographie – Ein schriftkundlicher Beitrag zu ausgewählten Inschriften Kärntens mit besonderer Berücksichtigung von Gurk, Carinthia I 162 (1972) 119f., ders., Spezialfragen (wie Anm. 14) 287, weiters NEUMÜLLERS-KLAUSER, Schriftentwicklung in Westfalen (wie Anm. 50) 82 und 84.

besprochenen Kriterien – Fuß-, Kopf- und Schlußstriche sowie das Ausrunden der Sporen – zunächst einmal ihre natürliche Domäne im Schreibbereich hatten. Wir finden sie – zumindest erstere – in Handschriften schon in karolingischer Zeit[70]. Selbst dort, wo in der Karolingerzeit einst als höchste Auszeichnungsstufe zunächst eine der strengen Monumentalis entsprechende Kapitalis herangezogen worden war[71], finden wir bald – durchaus noch unter Beibehaltung der Proportionen – in der Mikrostruktur der Einzelform mehr oder weniger deutlich jene als „zeichnerisch" bezeichneten Elemente. Dies gilt auch für den Einbruch des Unzialen. Wenn man so will, kann man sagen, daß das Schreibschriftliche aufgrund der natürlichen Gegebenheiten des Mediums einerseits den Inschriften – und ich meine hier denen in Stein – in der Entwicklung voraus war, andererseits daß es ihm gelang, die Inschriften in ihrem stilistischen Werdegang schließlich zu bestimmen und nach sich zu ziehen. Es zeigt sich darin sowohl die überragende Bedeutung der Buchkultur damals im weiten Feld der Schriftlichkeit als auch das Abrücken von einer epigraphischen Disziplin, die zumindest die hohen Leistungen der Karolingerzeit in ihrer Renaissancegesinnung kannten. Nun seien im Folgenden einige wenige – mehr zufällig ausgewählte – Buchseiten des späten 10. und des 11. Jahrhunderts vorgeführt, die einige exemplarische Bemerkungen ermöglichen. Hierbei geht es uns nur um die jeweils höchste Stufe im Rahmen der Auszeichnungshierarchie.

Wenn wir die Zeit um 1000 und das beginnende 11. Jahrhundert uns vor Augen führen, sehen wir noch hinreichend Beispiele, die monumentalen Anspruch ausdrücken wollen und somit im Gefolge der karolingischen Schriftbeispiele stehen[72]. Es sind im Gesamtbild lineare Schriften mit deutlichem Wechsel der Haar- und Schattenstriche in charakteristischer Verteilung[73]. Eine gewisse Flächigkeit ist nur an den Scheitelstellen von Rundungen – dem natürlichen Schreibfluß entsprechend – gegeben. Dies ist durchaus im Karolingischen vorgezeichnet. Dies gilt auch für Abflachungen und jene zuvor besprochenen haarlinienförmigen „Striche", die freilich nun in der Größe meist deutlich zugenommen haben[74]. Das Ausrunden der Sporen ist noch nicht gegeben oder auf Einzelfälle beschränkt[75]. Das noch im wesentlichen von den karolingischen Proportionen gekennzeichnete Alphabet ist nach wie vor von der Kapitalis getragen. Es hat sich unzialen Einsprengseln, vor allem dem E, vereinzelt auch dem U, A und H geöffnet[76], ohne daß sie das Schriftbild bestimmen würden. Zuweilen findet sich auch ein in den Zweilinienbereich gehobenes Minus-

[70] Vgl. oben 228.

[71] Vgl. oben 227.

[72] Vgl. etwa das Goldene Evangelienbuch von Echternach (vor 990), f. 5' (Abb. 224), in: Das Goldene Evangelienbuch von Echternach im Germanischen National-Museum zu Nürnberg. München 1956, Taf. 5; die Bibel von St. Vaast zu Arras (A. 11. Jh.), Bd. 3, f. 52' (Abb. 225), in: J.J.G. ALEXANDER, Initialen aus großen Handschriften. München 1978, Taf. 22; Arundel-Psalter in Canterbury (1012–1023), f. 93 (Abb. 226), in: ALEXANDER, Handschriften Taf. 16; Evangeliar Heinrichs II. (vor 1024, für Montecassino, aus Regensburg stammend), f. 16 (Abb. 227), in: Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters (Ausstellungskatalog), bearb. von Florentine MÜTHERICH und Karl DACHS (Katalogredaktion). München 1987, Taf. 13.

[73] Als Schattenstriche sind die Linksschrägen sowie die Schäfte generell – mit Ausnahme der beiden Schäfte des N und des linken Schaftes des M – ausgeführt.

[74] Vgl. oben 235. – Der Kopfstrich des A reicht – nicht untypisch für die Zeit – meist nur nach links.

[75] Dies betrifft vereinzelt Schäfte in Haarlinienform, vgl. etwa in der Bibel von St. Vaast. – Diese Schäfte, ebenso Haarlinienpartien bei Bögen, werden in dieser Handschrift gerne mit Pünktchen versehen. Diese Manier begegnet uns zuweilen in späterer romanischer Zeit, häufig dann – als Knoten auch und keineswegs auf Haarlinien beschränkt – im Rahmen der Gotischen Majuskel.

[76] S. E und U im Evangelienbuch von Echternach, ebenso in der Bibel von St. Vaast und im Arundel-Psalter (in beiden Fällen allerdings nur in einer verkleinerten Monumentalis, die im ersten Beispiel zur Unziale als der dritten Auszeichnungsform hinüberführt), unziales A hingegen im Evangeliar Heinrichs II.

kel-q[77]. Weitestgehend Aufnahme hat hingegen das runde G gefunden[78]. Die Cauda des R findet sich in der alten Form des Stachels[79] oder schon durchgebogen mit leichter Schwellung[80]. Was die Einzelformen sonst betrifft, so versucht da oder dort der Einsatz eckiger Formen noch den monumentalen Eindruck zu steigern[81]. Insgesamt zeigen diese Beispiele die gegenseitige Bedingtheit von epigraphischer Schrift und Auszeichnungsschrift. Letztere tritt mit monumentalem Anspruch an, zugleich ist sie Trägerin von Merkmalen, die die Umformung der Inskriptionen vorantreiben.

Ein wesentlicher Schritt weiter getan ist im Schriftbild auf der aus Regensburg stammenden Buchseite (1030–1050), die sich heute in der Lippischen Landesbibliothek zu Detmold befindet (Abb. 228)[82]. Wir sehen ein breites und recht klobiges Schriftbild. Haar- und Schattenstriche sind zugunsten einer undifferenzierten, insgesamt sehr fetten Linienführung aufgegeben. Die Diagonalschäfte sind pfahlförmig. Auffallend sind die bereits stark aufgeblähten Bögen bei D, aber auch beim (offenen) B, P und R. Dies steigert den insgesamt recht „runden" Gesamteindruck, ebenso das fast kreisförmige G mit ganz nach oben reichender Rolle. An den Bögen, vor allem jedoch bei der Cauda des R und der linken unteren Hälfte des X sehen wir mächtige Schwellungen. An Einzelformen fällt insbesondere das trapezförmige A mit mächtigem Kopfbalken auf[83]. Unziales E – nur vereinzelt vorkommend – und C sind allerdings noch offen. Die Schreibweise dieser Handschriftenseite – dem zeitgenössischen Epigraphischen in der Ausformung, nicht so sehr im Buchstabenbestand, weit vorausgeeilt – wird uns in den Inskriptionen erst in der spätromanischen Majuskelschrift ähnlich begegnen. Einen Vorgriff auf ein kapital-unziales Mischalphabet, wie wir es am Übergang von der Romanik zur Gotischen Majuskel – bei uns im 13. Jahrhundert – kennen[84], liefert uns im buchschriftlichen Bereich der im Archiv des Eichstätter Domkapitels liegende Liber Gundecharii (1071/72)[85]. Wir haben ein kapital-unziales Mischalphabet von beträchtlichem Niveau vor uns. Der Wechsel von Haar- und Schattenlinien sowie die nicht ungebührlich starken Schwellungen ergeben ein spannungsgeladenes Schriftbild, dem zur ausgeprägten Gotischen Majuskel nicht mehr viel fehlt. Kapitales und unziales E sowie C sind zwar noch

---

[77] Vgl. etwa in der Bibel von St. Vaast.

[78] Diese Verteilung des Formenbestandes trifft sich durchaus mit dem zeitgenössischer Inschriften. – Zumindest die von uns herangezogenen Beispiele machen nur sehr zurückhaltend von Nexus litterarum Gebrauch, hingegen kaum von Enklaven bzw. Verschränkungen. Letzteres ist nur im Evangeliar Heinrichs II. zu finden. Doch ist das eingesehene Material zu gering, um dies generell behaupten zu können. Daß diese Schriftbeispiele noch in der monumentalen Tradition der Karolingerzeit stehen, mag jedoch eine Erklärung hierfür sein.

[79] Vgl. etwa in der Bibel von St. Vaast.

[80] Vgl etwa im Evangelienbuch von Echternach.

[81] Das Evangeliar Heinrichs II. – zumindest auf unserer Beispielseite – versucht durch eckige C (ausschließlich) den vom Allgemeineindruck her nicht mehr so ganz gegebenen monumentalen Eindruck auf diese Weise zumindest zu steigern. Es fällt auch rundes G auf, dessen „Rolle" eckig gebrochen ist, sodaß eine Art „Mittelbalken" entsteht.

[82] Mscr. 71, Vorderspiegel, in: Regensburger Buchmalerei Taf. 103.

[83] S. übrigens auch das „byzantinische", H-förmige M, das später – in der Frühhumanistischen Kapitalis – zu den charakteristischen Formen gehören wird. Sollte es im 15. Jahrhundert nicht direkt byzantinischem Einfluß entstammen, sondern – wie so vieles andere – vorgotischen Nebenformen? Im unmittelbar epigraphischen Bereich der vorgotischen Zeit ist mir freilich dieses M nicht geläufig.

[84] Vgl. etwa die Inschriften auf dem Bildfenster des ehem. niederösterreichischen Kollegiatsstiftes Ardagger (bei Amstetten) von etwa 1240. S. dazu Walter KOCH, Zur Schrift auf den niederösterreichischen Bildfenstern, in: Corpus vitrearum medii aevi, Bd. Österreich 2: Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich, Teil 1, bearb. von Eva FRODL-KRAFT. Wien 1972, S. LIf.

[85] S.f. 56 (Abb. 229). – S. Anton CHROUST, Monumenta Palaeographica. Denkmäler der Schreibkunst des Mittelalters I, 3. München 1906, Taf. XXII/5.

nicht geschlossen[86], ihre Schließung ist jedoch durch die verlängerten Schlußstriche nicht mehr ferne. Wir haben jedenfalls ein Schriftbild vor uns, das der zeitgenössischen epigraphischen Schrift inzwischen weit – nach West-Ostgefälle zumindest 100–150 Jahre – voraus ist, zugleich jedoch den Gang der Entwicklung aufzeigt und vorwegnimmt.

Es wäre zweifellos ein Desiderat, über unsere wenigen vorgestellten Buchseiten hinaus große Bestände an Handschriften systematisch auf die Ausformung und Entwicklung ihrer Auszeichnungsschrift – jener freilich bloß, für die sich der Vergleich mit epigraphischen Erzeugnissen anbietet – zu überprüfen. Nur so könnten unter Berücksichtigung von Zeit, Region, Skriptorium und Niveauhöhe einigermaßen repräsentative Aussagen über Wandlungen im Stil gemacht werden.

Daß sich gemalte Inschriften, wo dem Pinselstrich insbesondere die Vergrößerung und Ausrundung der Sporen entgegenkommen mußte, bereitwillig und in der Regel früher diesem neuen Stil anschlossen, kann nicht überraschen[87]. Dies gilt, wie zahlreiche Beispiele dartun, auch für den Bereich der Goldschmiedearbeiten[88]. Daß fürs Datieren von Inskriptionen Fragen wie „Material des Inschriftenträgers (bzw. Herstellungstechnik) und Stil" – neben der Berücksichtigung der regionalen Komponente, aber auch der Niveauhöhe, d.h. vielfach des sozial-kulturellen Umfeldes, – häufig eine entscheidende Bedeutung zukommt, sei wieder ausdrücklich betont[89].

–

Wir sahen – und um dies zu zeigen, ging es vor allem – ein Potential an Möglichkeiten, das den einzelnen Herstellern von Inschriften zu Gebote stand. Ob sie es oder in welcher Intensität sie dies oder jenes in ihren Arbeiten wirksam werden ließen, blieb ihnen zunächst überlassen. Wir sahen auch jene Tendenzen, die den Stilwandel hin zur Gotischen Majuskel vorantrieben. Dies ist sicherlich einer der Gründe dafür, daß das Datieren von Inschriften des 11. Jh. – und oft tief hinein ins 12. Jh. – beträchtliche Schwierigkeiten bereitet und daß man bei Datierungsversuchen – eben in einer Zeit, die soviel an Uneinheitlichkeit aufwies – nie aufgrund isolierter Einzelmerkmale, sondern aus der Gesamtheit des Ensembles – und dies über den Schriftbefund hinaus – urteilen sollte.

Im 12. Jahrhundert mußte sich zeigen, wie man mit diesem Potential an Tendenzen und Formen umzugehen geneigt war. Ergebnis ist – europaweit gesehen – eine beträchtliche Vielfalt auf der Suche nach einem neuen Schreiben. Eine eingehende Beschäftigung mit den inschriftlichen Ausdrucksformen im 12. Jahrhundert und ihrer Einbindung in die zeitgenössische Schriftlichkeit insgesamt wäre m.E. ein Desiderat aus epigraphischer Sicht. Es ist jedoch nicht möglich, all das in diesen kurzen Ausführungen einzufangen. Es soll einer an-

---

[86] In zeitgenössischen, ja sogar noch älteren Handschriften – allerdings in Auszeichnungsschriften geringeren Niveaus – lassen sich bereits durchaus diese Schließungen feststellen. S. etwa SAMARAN – MARICHAL, Cataloque des Manuscrits (wie Anm. 41) III, Taf. XX (1051–81).

[87] Vgl. hierzu etwa Koch, Inschriftenpaläographie (wie Anm. 69) 120. Daß dies insbesondere ab dem beginnenden 12. Jahrhundert gilt, siehe ebenda 127.

[88] NEUMÜLLERS-KLAUSER, Schriftentwicklung in Westfalen (wie Anm. 50) 80, sprach zu Recht dezidiert davon, daß die „Goldschmiedeepigraphik" der „Schreibschriftlichkeit" näherstehe.

[89] Dies gilt vornehmlich für Zeiten, in denen ein Stil in Entwicklung steht, also insbesondere für die Zeit der Romanik. Die Differenz im Entwicklungsstand des Schriftbildes zwischen gemalten und in Stein gehauenen Inskriptionen konnte problemlos zwei Generationen ausmachen. Die gemalte Inschrift, ebenso die im Goldschmiedebereich, war im Regelfall deutlich voraus. Vgl. auch unten 246f. In der Epoche der ausgeprägten Gotischen Majuskel glichen sich die Unterschiede dann praktisch wieder aus. Vgl. KOCH, Spezialfragen (wie Anm. 14) 289ff.

deren Gelegenheit vorbehalten bleiben. Hier kann nur auf einiges wenige exemplarisch hingewiesen werden[90].

Die skurrile Verbindung höchst konservativer Elemente mit vorauseilenden Merkmalen bieten uns etwa die beiden viel gezeigten Tympanon-Felder aus St. Bénigne in Dijon (um 1160), die sich jetzt im dortigen Archäologischen Museum befinden[91]. Um es vorwegzunehmen: Wir haben es nicht nur mit bedeutenden Leistungen im künstlerischen Bereich zu tun. Vor allem bei einem der beiden Denkmäler, bei jenem, das die „maiestas domini" zeigt (Abb. 230), handelt es sich auch um eine handwerkliche Meisterleistung im Schriftsektor, die in der Qualität und in der Ästhetik der verspielten Ausführung nahezu singulär ist und für die man nur wenig findet, was verglichen werden könnte[92]. Von der Tendenz her lassen sich freilich durchaus Belege für Vergleichbares finden[93]. Wir haben es in unserem Beispiel mit einer Fülle von Dissonanzen zu tun, die sich insgesamt zu einem Bild von höchster Dekorativität verbinden:

- Beträchtlicher Wechsel von breiten und schmalen Formen, der nur begrenzt mit dem einstigen Wechsel in monumentalen Inschriften zu tun hat, da er z. T. andere Buchstaben betrifft. Die Abstände zwischen den Buchstaben unterscheiden sich beträchtlich. Ergebnis ist ein sehr differenziertes und unruhiges Bild voll von Spannungen und Bewegung.
- Wir sehen einen hohen Anteil an runden bzw. unzialen (recht unterschiedlich gestalteten) Formen. Sie bestimmen das Bild und sind Träger des Dekorativen. Sie verursachen Breite, Verspieltheit und dekorative Verzerrungen.
- Die runden Formen sind auch Träger einer gemäßigten und gebändigten Flächigkeit. Diese steht in reizvollem Gegensatz zu extrem linearen, konservativ gebildeten Formen von höchster Disziplin (etwa in der Gestaltung der Sporen).
- Bewußt als Mittel des Dekorativen findet sich der Einsatz von Enklaven (auch doppelt verschachtelt), kleinen Formen und Verschränkungen. Sie sind an einigen Stellen des Textes höchst phantasievoll gehäuft. So ergeben sie in der unteren Zeile geradezu einen optischen Parallelismus. Dieser überladene Einsatz war damals bereits zweifellos ein Element des Konservativen, freilich eingebettet in einen Formenbestand, der z. T. wenigstens den Schritt in Richtung Zukunft schon getan hat. Auch die kleinen und eingeschriebenen Formen sind von ihrer Gestaltung her in hohem Maß bereits Träger des Neuen (unzial, rund, gewisse Flächigkeit).

Nun – befinden wir uns mit diesem Denkmal auf dem Wege zur Gotischen Majuskel? In welcher Phase der Gotisierung halten wir? Das Ineinandergehen der Formen widerspricht

---

[90] Vgl. zum Folgenden auch KOCH, Grabinschriften (wie Anm. 13) 454f.

[91] S. etwa Willibald SAUERLÄNDER, Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270 (Aufnahmen von Max HIRMER). München 1970, Abb. 22 und 23. S. jetzt auch CIFM XX (Côte-d'Or) Nr. 27 und 28 (2. H. 12. Jh).

[92] Vergleichen könnte man etwa die Inschrift auf dem Sockel einer Marienstatue in Beaucaire, Presbyterium (2. H. 12. Jh. – CIFM XIII Abb. 8) oder das Epitaph eines Deodatus in N. D. de la Délivrance in Aniane (2. H. 12. Jh. – CIFM XII [Aude-Hérault] Abb. 59).

[93] S. ein Steinfragment des 12. Jh. in Museum zu Auch (CIFM VI Abb. 6). Ich denke hierbei vornehmlich an das Übereinanderstellen eingeschriebener kleiner Formen, allerdings in einem generell – trotz Dominanz „runder" Formen – recht linear ausgeführten Schriftbild. Dies war bereits in der Bauinschrift des Klosters Moissac (1100) vorgezeichnet (CIFM VI [Gers, Landes, Lot-et-Garonne, Pyrénées-Atlantiques] Abb. 199). Die Herkunft dieser Tradition aus dem 11. Jahrhundert (s. oben 232) ist evident. Mit Abstrichen zu vergleichen ist auch die Inschrift auf dem Epitaph des Raimond Escharran (1154) in der Kathedrale von Béziers (CIFM XII Abb. 62). In dieses Umfeld gehört auch die Pfeilerinschrift (vor Mitte 12. Jh.) mit der Kopie der Grabinschrift des Heiligen im Kreuzgang des altkastilischen Klosters Santo Domingo de Silos. Der Kreuzgang ist unter südfranzösischem Einfluß (Moissac) entstanden. S. die Abbildung bei Vicente GARCIA LOBO, La epigrafia del claustro de Silos, in: El Romanico en Silos. IX centenario de la consecracion de la iglesia y claustro. 1088–1988 (Studia Silesia, ser. maior 1). Abadia de Silos 1990, Taf. V.

der Tendenz der Gotischen Majuskel, deren Formen danach strebten, sich einzeln abzuschließen. Dies ist hier nicht im geringsten grundgelegt, auch nicht beim unzialen E. Auch das unruhige Schriftbild widerspricht dem Kanon der Gotischen Majuskel. Hier ist konservatives Denken mit Tendenzen verbunden, die in die Zukunft weisen. Vom einzelnen her enthält die Tafel nichts Außergewöhnliches oder Singuläres. Sie liegt in den Möglichkeiten ihrer Zeit. Als Ensemble ist sie ein Denkmal sui generis im Vorfeld der gotischen Schrift, eine Momentaufnahme von meisterlicher Hand auf der Suche nach Neuem[94].

Bei der Durchsicht des uns zugänglichen europäischen Materials des 12. und auch noch des 13. Jahrhunderts sehen wir so manches, das auf seine Weise den Weg zu Neuem zu gehen versucht. Dies gilt nach unserem bisherigen Wissensstand ganz besonders für Denkmäler des südlicheren Frankreich, die uns dank der raschen Fortschritte des französischen Editionsunternehmens schon zum Vergleich vorliegen. Wir sehen eine reiche Palette von Stilisierungen mehr oder weniger singulärer Art[95]. Die Ansatzpunkte für solche, vielfach verspielte Gebilde – ob in früheren epigraphischen Denkmälern gelegen oder bei Auszeichnungszeilen oder Initialen von Codices zu suchen[96] – sollten jeweils im Einzelfall untersucht und aufgespürt werden. Vielfach handelt es sich um derart exponierte Gestaltungsweisen, daß sie in manchen Fällen geradezu als regionale Sonderentwicklungen bezeichnet werden können. Mögen sie auch noch soviel bereits an Prinzipien und Einzelformen gotischen Schreibens beinhalten, so ist erst die Reduktion bzw. Aufgabe mancher Sonderformen sowie eine Beruhigung des Schriftbildes Voraussetzung, daß die Schrift zum vollen Formenkanon und Bild der Gotischen Majuskel gelangt. Es ließe sich hierzu vieles vorführen.

Zur Demonstration bieten sich als besonders geeignet Beispiele aus Toulouse[97] und Vienne[98] an. Es sind dies jeweils große Ensembles, die in voller Ausprägung im Laufe der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts einsetzten, in Vienne erst ab Ende dieses Jahrhunderts. Ersteres befindet sich großteils in einer eigenen epigraphischen Abteilung des Musée des Augustins und enthält Denkmäler aus dem südlichsten Frankreich, vornehmlich aus der Kathedrale St. Etienne und aus St. Sernin zu Toulouse sowie aus St. Paul zu Narbonne[99]. Die für uns ergiebigsten Bestände in der Stadt Vienne stammen aus der Kathedrale St. Maurice, der Abtei St. Pierre, der Großteil jedoch aus Kirche und Museum von St. André-le-Bas. All diese Komplexe umfassen ein quantitativ reiches und dichtes Material. Sie zeigen, wie sich Stile – gewiß das Ergebnis von Werkstättenarbeiten, die sich durchsetzten – durch Jahrzehnte halten konnten und deren exponierte Charakteristika erst allmählich – vielfach erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts oder noch danach – eliminiert wurden. Trotz oft beträchtlicher Gemeinsamkeiten in jeder der beiden Großkomplexe ließen nichtsdestoweniger manch charakteristische Individualitäten den Versuch, Werkstättengruppen herauszuarbeiten, als durchaus chancenreich erscheinen.

---

[94] Es ist zweifellos eine – durchaus legitime – Sache der Perspektive, eine Sache der Gewichtung einzelner Kriterien, wenn man Beispiele wie dieses schon einer frühgotischen Majuskelschrift zuordnet, wie es etwa Kloos, Einführung (wie Anm. 30) 126, getan hat. Letztlich ist es ein Spiel mit Termini in einer Zeit fließender Übergänge. Ich selbst neige allerdings eher zu einer gewissen Zurückhaltung, da es m. E. sonst den Blick für die Vielfalt, die es da oder dort im 12. Jahrhundert gibt, beeinträchtigt. Ich meine, daß die Merkmale des Kanons der Gotischen Majuskel schon klarer gegeben sein sollten.

[95] Vgl. etwa u. a. jene Inschriften, die „lettres perlées" und „lettres fleuries" aufweisen. S. hierzu etwa CIFM XV Nr. 42, 43, 48, 49.

[96] Zu Parallelen in der räumlichen Anordnung von Buchseite und Inschrift s. die Ausführungen von NEUMÜLLERS-KLAUSER, Schriftentwicklung in Westfalen (wie Anm. 50) 82 ff.

[97] CIMF VII Abb. 54 ff.

[98] CIFM XV passim.

[99] Über die angegebenen Provenienzen hinaus findet sich Vergleichsmaterial auch sonst – wenn auch seltener – im südlichen Frankreich, ja selbst jenseits der Pyrenäen.

In den in Frage kommenden Denkmälern im südlichsten Frankreich haben wir es in der Regel zunächst mit einem sehr flächigen, mitunter gezierten, aber vielfach recht klobigen Schriftbild zu tun, das insgesamt stark vom Element des Runden geprägt ist. Eine anfängliche gelegentliche Neigung zu spielerischen Enklaven und Verschränkungen (Abb. 231)[100] tritt um die Jahrhundertwende weitestgehend zurück. Der Trend zur Beruhigung des Schriftbildes sowie zu schlanken Buchstabenformen – häufig auch schon weniger klobig, sondern in einer besseren Konturierung der Formen – ist insbesondere ab dem 13. Jahrhundert unverkennbar. Dies sind zweifellos Wege hin zur Gotischen Majuskel – umso mehr als in diesem Raum, im südlichen Frankreich und auch jenseits der Pyrenäen, die frühen Beispiele der Gotischen Majuskel sich nicht selten langgestreckt und überaus schlank aneinander schmiegen. Was diesen Bereich epigraphischen Schreibens aber insgesamt ausmacht, sind zahlreiche eigenwillige Formen, die der späteren Gotischen Majuskel fremd sind. Wir haben es nicht mit einem festen Kanon zu tun, vielmehr steht zunächst ein Repertoire zur Verfügung, aus dem geschöpft werden konnte[101]. Wesentliches Merkmal ist zweifellos die Neigung zur Einschnürung oder Kerbung von Rundungen[102]. Sie sind hauptsächlich für manch groteske Form verantwortlich. Dies gilt insbesondere für eingeschnürte oder gekerbte C und O-Formen[103] – bis hin zu einer eigenwilligen, sehr markanten „ohrenförmigen" Gestalt des O oder zu der nach Art einer Acht. Häufig ist G und rundes T weit nach oben eingerollt. Wir finden häufig Minuskel–b (im Wort „obiit"), Minuskel–e – den Majuskelformen angepaßt und mit langer „Zunge" –, weiters eine breite Palette von Formen des A – neben trapezförmigen und dreieckigen Formen mit Kopfbalken, vollrundes A mit aufgerollten Enden, trapezförmige Gebilde mit einem mächtigen „Schopf" links oben (Abb. 232)[104], gekerbtes pseudounziales A sowie stark kopflastiges, rechts geneigtes pseudounziales A, das zur Gotischen Majuskel hinüberführt. Bis in die späten fünfziger Jahre des 13. Jahrhunderts finden sich die Charakteristika dieser Schreibweise[105], mitunter freilich nur mehr vereinzelt eingestreut. Es sind Inschriften

---

[100] S. CIFM VII (Stadt Toulouse) Abb. 62.

[101] Einen ersten Versuch, aufgrund graphischer Merkmale Denkmäler aus Toulouse von denen in Narbonne zu scheiden, s. KOCH, Grabinschriften (wie Anm. 13) 455.

[102] Es wurden allem Anschein nach regionale Eigenheiten, die schon Jahrzehnte zuvor in Ansätzen zu beobachten sind, aufgegriffen. S. hierzu CIFM VII Abb. 51 (Epitaph eines Munio, um 1104; aus dem Kreuzgang von St. Sernin, jetzt im Musée des Augustins). Wir sehen ein- und mehrfach, ein- und beidseitig gekerbtes O, gekerbtes unziales M, Einschnürung des C, aber auch des eckigen C und des E (in diesem Text, um Nachbarbuchstaben auszuweichen), Vorformen des ohrenförmigen O, Verdoppelungen von Balken und Schrägschäften, eingerollte Schrägschäfte, kopflastiges A. All dies spielt sich in diesem frühen, weit vorausliegenden Beispiel im Rahmen einer noch extrem linearen Schreibweise ab. Vgl. auch CIFM VII 52 und 53 (1151; aus Narbonne) mit der Neigung zu vollrunden A-Formen und Minuskel(?)- E mit geschlossenem oberen Bogen und langer „Zunge".

[103] Übrigens auch gelegentlich bei unzialem E und M. – Anfangs wohl angewandt, um die einzelnen Buchstaben besser aneinanderschmiegen zu können, haben Kerbungen und Einschnürungen sich dann weitestgehend verselbständigt und sind zu verspielt-dekorativen Elementen geworden – allerdings keineswegs beschränkt auf Inschriften von hohem formalem Niveau.

[104] CIFM VII Abb. 63.

[105] S. etwa CIFM VII Abb. 73 (Abb. 233). – Neben dieser Inschrift von 1230 steht als völlig singulärer Fremdkörper eine anspruchslose, mit unsicherer Hand gearbeitete Inschrift des gleichen Jahres (aus St. Sernin), die einerseits Merkmale des geschilderten Stils nur in minimalen Spuren aufweist (vielleicht ist nur auf die Verdoppelung von Balken und Schrägschäften hinzuweisen) und andererseits aufgrund des extrem linearen kapitalen Schreibens deutlich älter anmutet. Die geringe Professionalität der Ausführung zeigt sich nicht zuletzt in einer mißglückten Ausführung eines unzialen D und runden N. Die Existenz dieser Inschrift läßt – trotz offenkundiger Singularität – die Bandbreite der Möglichkeiten erkennen. Immerhin gibt es in dieser Zeit auch bereits erste, freilich noch recht steife Texte, die man mit gutem Gewissen als gotische Majuskelschrift ansprechen kann (vgl. CIFM VII 71; 1223). Sie weisen jene Sonderformen nicht auf, vielmehr sind die Buchstabenschließungen voll gegeben.

vielfach von hohem formalen Niveau[106]. Sie meiden geflissentlich die Buchstabenschließungen[107]. So um etwa 1260 setzt voll die Gotische Majuskel ein. In den schmäleren und schlanken Formen – daneben auch Inschriften mit breiten Buchstaben – mag ein Nachhall des ehemaligen Schreibens zu verspüren sein.

Blühende Fantasie im wahrsten Sinn des Wortes – der Ansatz floraler Elemente an auslaufenden Bogenlinien, ja geradezu gestrüppartige Verästelungen am Ende von Kopfbalken und Kopfstrichen, vornehmlich bei A und T –, insgesamt ein formaler Variantenreichtum ohnesgleichen, ist hybrides Kennzeichen zahlreicher Inskriptionen der reichen Bestände in der Stadt Vienne. Die Inskriptionen – überwiegend mit recht breiten Formen – sind dominant geprägt vom Element des Runden. Dies betrifft nicht nur die „runden" Formen und Partien der kapitalen und unzialen Buchstaben, sondern zusätzlich geradezu die Lust an Ausbuchtungen von Schäften, am Einrollen auslaufender Bögen, am spielerischen und vielfach unsystematischen Biegen und Krümmen der unterschiedlichsten Linien, d.h. die Freude an bizarren, die Proportionen oft sprengenden Gebilden. Insgesamt haben wir ein höchst dekoratives und in vielen Fällen rasend bewegtes Schriftbild vor uns (Abb. 234)[108], das in der überwiegenden Mehrzahl ein hohes Maß an handwerklicher Qualität erkennen läßt. Wir sehen dieses Schreiben – mit einem gewissen Auf und Ab in der Intensität – vom Ende des 12. Jahrhunderts an und es begegnet uns nahezu das gesamte 13. Jahrhundert hindurch. Es ist kaum möglich, die Vielfalt an Formen und der Ausprägungen zur Gänze einzufangen. Es ist ein reiches Reservoir, aus dem individuell mehr oder weniger geschöpft wurde. A kommt in zahlreichen Varianten vor: dreieckiges (mit und ohne Kopfstrich), trapezförmiges (mit Kopfbalken), vollrundes, auch pseudounziales A und zahlreiche, sich von den Grundformen ableitende Groteskformen. Häufig findet sich auch das unziale A mit Mittelbalken – oft im Rahmen eines Nexus litterarum. Gerne ist Minuskel–b eingestreut. T findet sich neben der Grundform auch mit ausgebuchtetem Schaft. Wir haben weiters die runde Form sowie die mit sichelförmigem Bogen. Der Kopfbalken begegnet in unterschiedlichen Lagen und Krümmungen. V ist zuweilen herzchenförmig gestaltet. Es gibt in manchen Texten Formen mit Innenstacheln. Zu den charakteristischen Merkmalen gehört jedoch die Neigung zur Verdoppelung von Balken, auch gebrochener Balken, selbst sogar des Winkels des M. Wir sehen auch verdoppelte Schrägschäfte des N und einfache (zuweilen auch doppelte) Schrägschäfte durch das runde (!) N. Die er-Kürzung findet sich sehr eigenwillig in Form einer längeren senkrechten geschlängelten Linie. Sie dringt gerne in oben offene Buchstabenkörper tief ein. Enklaven und kleine Buchstaben sind wenig vorhanden. Sie haben keinen Einfluß auf das Schriftbild. Das Studium der Details von Inschrift zu Inschrift kann einerseits viele Gemeinsamkeiten über zahlreiche Denkmäler hinweg deutlich machen, aber auch Gruppierungen ausmachen helfen, d.h. wohl Produkte ein und derselben Werkstatt (oder auch von Gruppen innerhalb von Werkstätten) kennzeichnen. Es zeigt sich hierbei, daß manche dieser Gruppen nur Denkmäler einer Kirche – etwa die der Kathedrale oder die von St. André-le-Bas – betreffen, andere Meister wieder allem Anschein nach nicht nur für einen Auftraggeber tätig waren. Nach einer ersten Übersicht beobachten wir einerseits sehr lineare

---

[106] An Niveau können die wenigen zeitgleichen frühen Beispiele der gotischen Majuskel – meist recht klobig und häufig breit (vgl. in Anm. 105, weiters: CIFM VII Abb. 81, 108) – nicht im entferntesten mit jenen regionalen Schreibweisen konkurrieren.

[107] Dies gilt auch für CIFM VII Abb. 109–111, die in den sehr schlanken Proportionen noch stark dem traditionellen Stil verpflichtet sind, die markanten Einzelformen jedoch nicht mehr aufweisen. Rundes A und hoch eingerolltes rundes T klingen noch nach.

[108] CIFM XV Abb. 74.

Schriftbilder, z. T. sogar von filigraner Dekorativiät[109], und andererseits sehr fette Ausführungen. Diese muten jedoch keineswegs klobig an. Vielmehr weisen sie eine ungemein differenzierte Gestaltung in den Konturen auf[110]. Die charakteristischen Merkmale verdichten sich gegen die Jahrhundertmitte zu. Was nun den Weg zur Gotischen Majuskel betrifft, so sind jene fett ausgeführten Beispiele in höchstem Maße von Flächigkeit und Schwellungen geprägt. Sie enthalten also viel Gotisches. Es ist sicherlich auch so, daß gegen Jahrhundertende zu die charakteristischen, vielfach hypotrophen Merkmale, um die es uns hier zunächst ging, zurückgedrängt wurden. Dies ändert jedoch nichts daran, daß manches noch geraume Zeit in deutlichem Maße erhalten blieb, ebenso das Gesamtbild. Betont sei auch, daß diese Schreibweise keine Buchstabenschließungen kennt. Es ist jedenfalls ein fester und kompakter Stil, der nahtlos – vielfach erst im 14. Jahrhundert – in eine eigenwillige, von der reichen regionalen Tradition deutlich beeinflußte, jedoch nun von „grotesken" Formen gereinigte Ausprägung einer Gotischen Majuskel überging[111].

Nun – es würde sich zweifellos lohnen, verschiedene Regionen vergleichend aufzuarbeiten[112]. Der blühenden Vielfalt, insbesondere im südfranzösischen Bereich, konnten die In-

---

[109] Dies trifft insbesondere für das Epitaph des Geoffroi Baudoin in St. André-le-Bas (1239) und die textreiche Grabtafel des Abtes Aimar in der Abtei St. Pierre zu (1245). S. CIFM XV Abb. 79–80 (Abb. 235) bzw. 111–114. Zu dieser Gruppe würde ich – übrigens in einigen Kirchen auffindbar – noch zuordnen: CIFM XV Abb. 53 (wohl Ende des 12. Jh.), 10 (1195), 21 (c. 1216), 73 (1225), wohl auch 90 (1271), 95 (1286), weiters 32 (c.1295), 99 (c. 1300). Ein Teil dieser Tafeln weist eine zarte Linierung auf. Die Beispiele zeigen ein systematisches Zunehmen der charakteristischen Merkmale bis zu einem Höhepunkt in den genannten Denkmälern von 1239 und 1245, hernach – nun in Verbindung mit einer bescheidenen Flächigkeit – wieder ein merkliches Abflauen dieser Kriterien. Die Charakteristika sind jedoch noch im letzten der aufgezählten Beispiele klar erkennbar. Dieser Gruppe stehen nahe (aber doch wohl abgrenzbar): CIFM XV Abb. 65 (A. 13. Jh.), 19–20 (1215).

[110] Drei Gruppen – bei nicht wenig Gemeinsamkeiten untereinander – ließen sich zusammenstellen, zunächst einmal zur Gänze Denkmäler aus der Kathedrale: CIFM XV Abb. 14 (E. 12./A. 13. Jh.), 26 (1222), 23 (1234), 25 (M. 13. Jh.), 31. Die Jahreszahl im letzten Denkmal ist beschädigt. Seine Ergänzung auf 1275 erscheint mir problematisch. Man sollte eher an das zweite Viertel des 13. Jahrhunderts denken. Nahestehen CIFM XV Abb. 74 (1226; s. oben) und 25. Ebenfalls ausschließlich Denkmäler der Kathedrale sind: CIFM XV Abb. 9 (1194), 11 (1197), 16 (E. 12./A. 13. Jh.), 15 (E. 12./A. 13. Jh.), 17 (1208), 24 (1235), 29–30 (nach 1260). Aus St. André-le-Bas stammen: CIFM XV Abb. 67 (A. 13. Jh., zu früh datiert?), 81 (1244), 84 (1249), 83 (1249), 85–88 (1252), 89 (1256) (Abb. 236), 92 (3. V. 13. Jh.). Ein eingehender Vergleich der jeweiligen Merkmale könnte da oder dort noch zu einer Präzisierung der zeitlichen Einreihung des einen oder anderen Denkmales führen.

[111] Das Studium einiger Inschriften des ersten Viertels des 14. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kirche von St. André-le-Bas läßt zunächst einmal ein nahtloses Fortleben der Inschriften des 13. Jahrhunderts erkennen. Dies gilt insbesondere für das Gesamtbild. Die einstige Bewegtheit des Schreibens lassen noch deutlich die Tafeln des Petrus de Martel († 1300) und die des Poncius de Auriol(is), seines Neffen Pocius und des Guelifius de Oriolo († 1321 – Abb. 237) erkennen. Auch manche Details der einstigen Schreibweise – allem voran die Verdoppelung von Balken, Schrägschäften und Winkeln – sind nach wie vor gegeben. Den gleichen Charakter, wenn auch deutlich beruhigt, präsentieren die Tafeln des Bonior[...] († 1309), des Petrus Rostaynz († 1316) und des Stephanus de Opere († 1325). Die starke Zurückhaltung, was Buchstabenschließungen betrifft, ist generell noch zu beobachten. Zuweilen ist es das unziale E, das die Schließung aufweist. Andere Beispiele – bei unzialem E und C – zeigen bestenfalls die Tendenz hierzu. Dieses Bildmaterial verdanke ich Frau Dr. Renate Kohn (Wien).

[112] Von hoher Eigenwilligkeit, wenn wir einen Blick nach Süditalien werfen, ist zweifellos die Inschrift auf dem Ambo in der Kathedrale zu Ravello, der von etwa 1130 stammt (Abb. 238 – Photo im Besitz des Vf.). Die durch zahllose Kerbungen gekennzeichnete Beschriftung – eine sehr lineare kapitale Schreibweise mit wenig unzialen Einsprengseln – mag in dieser überladenen Ausführung zwar Laune des Steinmetzen gewesen sein, doch werden im Prinzipiellen der Kerbung Traditionen virulent, die in Süditalien weit zurückzuverfolgen sind. Vgl. etwa ein wohl aus Salerno stammendes Inschriftenfragment – mit gekerbtem C und O – aus der Mitte des 9. Jahrhunderts, das sich jetzt im Museo Nazionale di S. Martino zu Neapel befindet (s. Silvagni, Monumenta IV/1 Taf. IV, 5), weiters – gekerbtes G – in der metrischen Grabinschrift des Abtes Elia (1105) beim rechten Kryptaabgang in S. Nicola zu Bari (s. CAVALLO-MAGISTRALE, Mezzogiorno Normanno [wie Anm. 22] Tf. XV). Einkerbungen, unechte Kerbungen (durch Innenstachel), Formen mit Innenschwellungen und eingeschnürte Formen (bzw. eingedrückte Bögen) finden sich durch Jahrhunderte nicht wenig

schriften im mitteleuropäischen Raum – sieht man vielleicht vom Adalbertprivileg am Willigistor des Mainzer Domes (1135)[113], sicherlich einem Sonderfall, ab – nichts Entsprechendes entgegensetzen. Was wir sehen, ist eine vergleichsweise deutliche Zurückhaltung und konservative Gesinnung, ein allmähliches Voranschreiten des Gotisierungsprozesses[114], der allerdings nahezu folgerichtig eines Tages über die mehr breiten und zuweilen klobigen Formen der spätromanischen Majuskel hinweg in die Gotische Majuskel einmündet[115]. Daß in dieser Phase der Entwicklung gemalte Inschriften – auch solche in Goldtreibarbeit – den Steininschriften klar vorausgingen, ließe sich für die gesamte romanische Zeit vielfach belegen[116].

---

in einem Umfeld, das griechischen Einfluß erkennen läßt, treten aber auch darüber hinaus auf. Es wäre lohnend, dem Verbreitungsgebiet einmal im Zusammenhang nachzugehen. – Zweifellos besser wissen wir inzwischen über die epigraphische Situation in der Stadt Rom Bescheid. Dort haben wir im Vorfeld der Gotischen Majuskel in einer größeren Anzahl von Denkmälern – allerdings erst im 13. Jahrhundert, reichend bis in die siebziger Jahre – ein recht gleichmäßiges, zugleich schmales und doch rund anmutendes Schriftbild vor uns, das zwar mancherlei Gotisches aufweist, insgesamt jedoch eine Menge sehr eigenwilliger, zur Variation neigender Formen enthält. Dazu gehört neben mandelförmigen Buchstabenkörpern das Einstreuen von Minuskelformen. Jedenfalls führt auch von diesen Inschriften kein unmittelbar direkter Weg hin zur Ausprägung der Gotischen Majuskel in Rom. S. dazu KOCH, Stadtrömische Epigraphik (wie Anm. 29) 273 f. (mit Abb.)

[113] DI II 10. – S. Wolfgang MÜLLER, Urkundeninschriften des deutschen Mittelalters (Münchener Historische Studien, Abt. Geschichtl. Hilfswissenschaften 13). Kallmünz 1975, 52 ff.

[114] Der von Rüdiger FUCHS, Die Inschriften der Stadt Worms (Die Deutschen Inschriften 29). Wiesbaden 1991, S. LIX, aufgrund seines Materials gewonnenen Ansicht, daß im Bereich der Lapidarinschriften das 12. Jahrhundert noch nicht „die entscheidende Phase für den Entwicklungssprung zur gotischen Majuskel" gewesen sei – bestätigt von Renate NEUMÜLLERS-KLAUSER, Schriftentwicklung in Westfalen (wie Anm. 50) 80 – ist trotz regionaler Modifikationen für den deutschen Bereich sicherlich zuzustimmen. Es entspricht dies auch sonst unseren bisherigen Erfahrungen. Neumüllers Formulierung, daß dieses Jahrhundert nicht „wegbereitend" gewesen sei, erscheint mir nichtsdestoweniger als zu kraß formuliert. Es war sicherlich als Entwicklungsstufe wesentlich. Die Schritte äußerten sich aber nur sehr unterschiedlich nach Region und Material des Inschriftenträgers. – Ein Blick bloß auf die Inschriften auf dem Verduner Altar des Meisters Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg bei Wien zeigt das vergleichsweise weit fortgeschrittene Schriftbild. Es ist zweifellos auch graphisch ein Fremdkörper in seinem jetzigen Umfeld. Vgl. das vorzügliche Abbildungs-
material bei Helmut BUSCHHAUSEN, Der Verduner Altar. Das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg. Wien 1980.

[115] Als Beispiel zur Mitte des 12. Jahrhunderts vgl. etwa die „Vierge de Dom Laurent" in S. Laurent zu Lüttich (s. im Katalog der Ausstellung „Rhein und Maas" Kunst und Kultur 800–1400, Bd. 1. Köln 1972, 282). Es handelt sich um ein lineares und doch flächiges Schreiben mit einer gewissen Neigung zu pfahlförmigen Schäften. Lediglich unziales E hat in dieser Inschrift Eingang in das kapitale Alphabet gefunden. Vgl. auch das Denkmal der Plektrudis aus dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts in St. Maria am Kapitol zu Köln (s. LEGNER, Deutsche Kunst Abb. 224 – Abb. 239). Die Grundsteinlegungsinschrift von St. Quirinus zu Neuß (1209) mag als Beispiel für jene gut belegbare späte romanische Majuskelschrift in unserem Raum stehen (s. im Katalog der Ausstellung „Rhein und Maas". Kunst und Kultur, Bd. 1, 93). Wir sehen ein kapitalunziales Mischalphabet von einer allerdings noch unsystematischen Flächigkeit. Sehr markant ist das trapezförmige A mit mächtigem Kopfbalken. Vgl. etwa auch die Schrifttafel des Paulus beim Südportal der Stiftskirche von Neuenburg (1191–95). S. CIMAH II (Freiburg, Genf, Jura, Neuenburg und Waadt) Fig. 71 (Abb. 240). Der unmittelbare Übergang zur gotischen Majuskelschrift ist jedenfalls vorbereitet. Es war dies eine breite Übergangszone, die im Südosten des Reiches im Steinbereich erst im vorgerückten 13. Jahrhundert, in den Grabdenkmälern im Zisterzienserkloster Heiligenkreuz bei Wien etwa – einem beträchtlichen, jedoch sehr einheitlichen Bestand von 24 beschrifteten Grabplatten, die sich über das gesamte 13. Jahrhundert verteilen – erst im Laufe der zweiten Jahrhunderthälfte zum Tragen kommen. S. dazu Walter KOCH, Zu den Babenbergergräbern in Heiligenkreuz, Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich 42 (1976) 207 ff. (mit Abb.).

[116] Vgl. auch oben 240. S. etwa die Inschrift auf dem Tympanonfeld des Westportals der ehemaligen Stiftskirche von Millstatt (um 1170/80) und zum Vergleich die auf der Magdalenenscheibe aus Weitensfeld (jetzt im Diözesanmuseum zu Klagenfurt, um 1170), beide in Kärnten. S. dazu Walter KOCH, Inschriftenpaläographie(wie Anm. 69) Abb. 3 und 5. Nicht weniger eindrucksvoll ist am Ende unserer Betrachtungsphase die Konfrontation – wieder im Kärntner Bereich – des Grabdenkmals der Herren von Heilec (Halleg) in der ehemaligen Stiftskirche von Viktring bei Klagenfurt (um 1265) mit den Fresken im „Himmel" des Gurker Domes (1260/64). S. ebenda Abb. 10 und 12. In der Steininschrift sehen wir

Ich muß nun abbrechen. – Neben den zahlreichen, punktuelle Spezialfragen aufgreifenden Referaten der Tagung sollten auch allgemeinere, Tendenzen und Richtungen aufzeigende Ausführungen stehen – mit einer Thematik freilich, die mit den Problemkreisen der Veranstaltung eng verknüpft war.

---

nach wie vor ein charakteristisches Beispiel der breiten, vielfach schwerfälligen spätromanischen Majuskelschrift, die in diesem Raum noch gang und gäbe war. Neben dem mächtigen trapezförmigen A fällt besonders das unziale E auf, das im Unterschied zur kapitalen Form, auch schon in spätromanischen Steininschriften häufig bereits geschlossen auftrat. Die Gurker Freskeninschriften sind bereits eine eindeutige Gotische Majuskel mit den für sie charakteristischen Merkmalen.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: K. Keller Köln. – Abb. 2, 3: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Stuttgart (D. Jakobs). – Abb. 4a, b: Prähistorische Staatssammlung München. – Abb. 5a: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München (Th. Hacklberger). – Abb. 5b: P. Marzolff, Heidelberg. – Abb. 6: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München (Meixner, Regensburg). – Abb. 7a: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München (J. Pursche). – Abb. 7b: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München (A. Bunz). – Abb. 8a: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München. – Abb. 8b: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München (Böhme). – Abb. 9: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München (A. Porst- R. Zenger). – Abb. 10: Bayerische Staatsbibliothek. – Abb. 11: P. Casadio, Udine. – Abb. 12, 13, 227, 228: Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters. Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg. München 1987, Tafel 7, 12, 13, 103. – Abb. 14, 15: Bayerische Akademie der Wissenschaften, Inschriften-Kommission (Ferstl, Regensburg). – Abb. 16, 17: Archiv des Erzbistums Bamberg. Signatur NLT 23, Foto. Bamberg 20. – Abb. 18, 20: Vor dem Jahr 1000. Abendländische Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu, Kat. Ausst. Schnütgen Museum. Köln 1991, Nr. 34, Nr. 36, Abb. 13. – Abb. 19: Codex Egberti. Teilfaksimile-Ausgabe des Ms. 24 der Stadtbibliothek Trier, Tafelband. Wiesbaden 1983. – Abb. 21, 22: Zierde für ewige Zeit. Das Perikopenbuch Heinrichs II. Kat. Ausstellung Bayerisches Nationalmuseum, hg. H. Fillitz, R. Kashnitz, U. Kuder. Frankfurt a.M., Taf. 9, 43. – Abb. 23–25, 27, 28: Centre National de la Recherche Scientifique, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, Poitiers. – Abb. 26: M. Walickie; Szutka Polska przedromanska i romanska do schylku XIII wieku. Varsovie 1971, 711 – Abb. 29: Münsterverwaltung Ingolstadt. – Abb. 53: Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Seen, Inv.Nr. ResMüSch. 5, Neg.Nr.: SN023788, Residenz München, Schatzkammer. – Abb. 55: Bremer Kunstmuseum. – Abb. 58, 72: Monumenta Annonis. Köln und Siegburg, Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter. Eine Ausstellung des Schütgen-Museums der Stadt Köln in der Cäcilienkirche vom 30. April bis zum 27. Juli 1975. Hg. Anton Legner; Redaktion: Anton von Euw/Anton Legner/Joachim M. Plotzek. Köln 1975, Tafel 21, 210 Nr. E 5 – Abb. 59: Trustees of the Pierpont Morgan Library. – Abb 61, 64: Waclaw Górski, Torun. – Abb. 62: Peter Heman, Basel – Abb. 63: Muzeum Nawdowe w Poznaniu. – Abb. 65: Frauke Steenbock, Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik. Berlin 1965. Abb. 140 (Bayerisches Nationalmuseum, München). – Abb. 66, 70, 71, 82–86: Hermann Schnitzler, Rheinische Schatzkammer. Die Romanik. Düsseldorf 1952 9. Abb. 16, 17, 19, 27, 33 (Ann Bredol-Lepper). – Abb. 67, 68: Ernst Günther Grimme, Kirchenschätze der ehemaligen Abteikirche St. Johann und der Pfarrkirche St. Michael in Aachen-Burtscheid. Aachen-Leipzig-Paris 1996, Abb. 11f. (A. Gold). – Abb. 69: Köln, Hohe Domkirche, Dombauarchiv (R. Matz/A.Schenk). – Abb. 73–78: Bonn, Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Abeitsstelle Inschriften (Gerda Helmer). – Abb. 79–81: Renate Kroos, Der Schrein des heiligen Servatius in Maastricht und die vier zugehörigen Reliquiare in Brüssel (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 8). München 1985, Abb. 44, 66, 72 (Ann Münchow). – Abb. 87–89: Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Katalog zur Ausstellung des Schütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle. Hg. Anton Legner. Bd. 3. Köln 1985, 124 H 41 (Rheinisches Bildarchiv Köln), 131 H 41 (Hirmer Verlag München). – Abb. 90, 91: Reiner Musterbuch. Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Musterbuches aus Codex Vindobonensis 507 der Österreichischen Nationalbibliothek. Kommentar Franz Unterkircher (Codices selecti phototypice impressi, facsimile vol 64/commentarium vol. 64*). Graz 1979, Faksimile. foll. 1r, 4r (Akademische Druck- und Verlagsanstalt). – Abb. 93: O. Kern, Inscriptiones Graecae, Bonn 1913, Taf. 48. – Abb. 94: Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, Roma. – Abb.: 96: G. Cavallo, Le tipologie della cultura nel riflesso delle testimonianze scritte. In: Bisanzio, Roma e l'Italia nell'alto medioevo, (Settimane di studio del CISAM 34). Spoleto 1988. – Abb. 97, 98, 100: C. Magno, Byzantine Epigraphy (4th to 10th Centuries). In: Paleografia e codicologia greca. Atti del II Colloquio Internazionale, a cura di D. Harflinger e G. Prato, I. Alessandria 1991, Tav. 16, 15, 22. – Abb. 102: Oscar Savio, Roma. – Abb. 103: Musei Vaticani, Archivio Fotografico Neg. XXXVI.10.87. – Abb. 104–106, 108: Monumenta epigraphica christiana saeculo XIII antiquiora quae in Italiae finibus adhuc extant, ed. Angelo Silvagni. Città del Vaticano 1943. – Abb. 109–112: Museo del Sannio, Dipartamiento di Medievalistica, Inv. 6830, 6778, 6761, 6831. – Abb. 113: E.A. Lowe, Scriptura Beneventana, Facsimiles of South Italian and Dalmatian Manuscripts from the Sixth to the Fourteenth Century I, Oxford 1929. tav. XV. – Abb. 114–116: K. and S. Lake, Dated Greek Manuscripts to the Year 1200, vols, I–X, Boston 1934–45, tav. 34, 516. – Abb. 118: Sopraintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici della Puglia, Bari, Neg. 12150. – Abb. 120, 121: E.A. Lowe: Codices Latini Antiquiores. Oxford 1934–71, IX 1374b, IV 506. – Abb. 122: B. Bischoff, Manoscritti nonatolani dispersi dell'epoca carolingia. In: La Bibliofilia 85 (1983) 113, fig. 9. – Abb. 124:

J. Mitchell, The Display of Script and the Uses of Painting in Longobard Italy. In: Testo e immagine nell'alto medioevo (Settimane di studio del CISAM 41). Spoleto 1994, Tab. XVII. – Abb. 126: F. De Rubeis, La scrittura a S. Vicenzo al Volturo fra manoscritti ed epigrafi. In: San Vicenzo al Volturno. Cultura, istituzioni, economia, a cura di F. Marazzi. Montecassino 1996. – Abb. 127: After J. A. Robinson, Two Gastonbury Legends: King Arthur and St. Joseph of Arimathea, Cambridge 1926, pl. IV – Abb. 128: By kind permission of the Dean and Chapter of Westminster. – Abb. 129: By kind permission of the Dean and Chapter of Canterbury. – Abb. 130, 131: By kind permission of the Dean and Capter of York. – Abb. 176, 177: Karl Kosel, Der Augsburger Domkreuzgang und seine Denkmäler. Sigmaringen 1991, Taf. 20 – Abb. 178, 208, 209: Zeichnungen des Verfassers. – Abb. 179: Bayerische Akademie der Wissenschaften, Inschriften-Kommission. – Abb. 195 b: Veröffentlichungen der Gesellschaft für Typenkunde des XV. Jahrhunderts. Jg. 8. Halle an der Saale 1914, Taf. 577. – Abb. 181, 190, 191, 195 a, 196, 197, 203: Franz-Albrecht Bornschlegel, Etappen der Schriftentwicklung im Augsburger Buchdruck von Günther Zainer bis Johann Schönsperger d. Ä. In: Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hg. von Helmut Gier und Johannes Janota im Auftrag der Stadt Augsburg. Wiesbaden 1997, Abb. 1, 2, 3 a, 5, 6, 10. – Abb. 186–189: Peter Halm, Die „Fier Gulden Stain" in der Dominikanerkirche zu Augsburg. In: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller. München 1965, Abb. 1, 2. – Abb. 201, 202: Bruno Bushart. Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg. München 1994, Abb. 125. – Abb. 204: Hermann Degering, Die Schrift. Atlas der Schriftformen des Abendlandes vom Altertum bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. 3. Auflage. Tübingen 1952, Taf. 164. – Abb. 205: František Muzika, Die schöne Schrift in der Entwicklung des lateinischen Alphabets. Bd. 1. Hanau/Main 1965, Abb. 310. – Abb. 206: Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Hg. von Gunther Gottlieb u. a. Stuttgart 1984, Abb. 45. – Abb. 210, 211, 215: Die Inschriften der Stadt Mainz von frühmittelalterlicher Zeit bis 1650, ges. u. bearb. v. Fritz Viktor Arens (Die Deutschen Inschriften 2). Stuttgart 1958. – Abb. 212: Corpus Inscriptionum Medii Aevi Helvetiae. Die frühchristlichen und mittelalterlichen Inschriften der Schweiz. Hg. Carl Pfaff. Die Inschriften des Kantons Wallis bis 1350. Bearb. von Christoph Jörg. Freiburg 1977, Fig. 54. – Abb. 213, 234–36: La ville de Vienne en Dauphiné. Ed. Robert Favreau, Jean Michaud, Bernadette Mora (Corpus des inscriptions de la France médiévale 15). Paris 1990, Abb. 37, 74, 79, 89. – Abb. 214: Die Inschriften der Stadt und des Landkreises Heidelberg. Gesammelt und bearbeitet von Renate Neumüllers-Klauser (Die Deutschen Inschriften 12). Stuttgart 1970, Abb. 1. – Abb. 216: Die Inschriften des Landkreises Bamberg. Hg. von Rudolf M. Kloos (Die Deutschen Inschriften 18). München 1980, Abb. 1. – Abb. 217: Die Inschriften der Stadt Worms. Gesammelt und bearbeitet von Rüdiger Fuchs (Die Deutschen Inschriften 29). Wiesbaden 1991, Abb. 3. – Abb. 218: Armin Wolf, Königskandidatur und Königsverwandtschaft. Hermann von Schwaben als Prüfstein für das „Prinzip der freien Wahl". In: Deutsches Archiv 47 (1991) 79. – Abb. 219: Franz Fuchs. Die Regensburger Dionysiussteine vom Jahre 1049. In: Vom Quellenwert der Inschriften. Vorträge und Berichte der Fachtagung Esslingen 1990. Hg. Renate Neumüllers-Klauser (Supplemente zu den Sitzungsberichten der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse 7). Heidelberg 1992, 158 f. – Abb. 220: Die Würzburger Inschriften bis 1525. Gesammelt und bearbeitet von Karl Borchardt (Die Deutschen Inschriften 27). Würzburg 1988, Abb. 5. – Abb. 221, 239: Anton Legner. Deutsche Kunst der Romanik. München 1982, Abb. 340, 224 (Albert und Irmgard Hirmer). – Abb. 222: Der Wandteppich von Bayeux. London 1957, Abb. 34. – Abb. 223: Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800–1400. Ausstellungskatalog. Bd. 1, Nr. 7. – Abb. 224: Das Goldene Evangelienbuch von Echternach im Germanischen National-Museum zu Nürnberg. München 1956, Taf. 5. – Abb. 225, 226: J. J. G. Alexander, Initialen aus großen Handschriften. München 1978, Taf. 22, 16. – Abb. 229: Anton Chroust, Monumenta Paleographica. Denkmäler der Schreibkunst des Mittelalters I, 3. München 1906, Taf. XXII,5. – Abb. 230: Willibald Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270. München 1970, Abb. 22, 23. – Abb. 231–233: Les inscriptions de la ville de Toulouse. Ed. Robert Favreau, Bernadette Leplant, Jean Michaud (Corpus des Inscriptions de la France médiévale 7). Paris 1982, Abb. 62, 63, 73. – Abb. 237: Dr. Renate Kohn, Wien. – Abb. 240: Corpus Inscriptionum Medii Aevi Helvetiae. Die frühchristlichen und mittelalterlichen Inschriften der Schweiz. Hg. Carl Pfaff. Die Inschriften der Kantone Freiburg, Genf, Neuenburg und Waadt. Bearbeitet von Christoph Jörg. Freiburg 1984, Fig. 71. – Alle weiteren Abb: Verfasser.

Verzeichnis der Autoren

Clemens M. BAYER, Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Arbeitsstelle Inschriften, Konviktstr. 11, D-53113 Bonn

Dr. des. Franz-Albrecht BORNSCHLEGEL, Institut f. Geschichtliche Hilfswissenschaften, Abteilung Epigraphik, Geschwister-Scholl-Platz 1, D-80539 München

Prof. Dr. Herbert E. BREKLE, Spessartstr. 17a, D-93057 Regensburg

Prof. Guglielmo CAVALLO, Via D. Comparetti 73, I-00137 Roma

Dr. Michael EXNER, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Hofgraben 4, D-80539 München

Prof. Robert FAVREAU, 6, Rue Montgautier, F-86000 Poitiers

Prof. Dr. Johann Michael FRITZ, Sentruper Höhe 8, D-48149 Münster

Prof. Vincente M. GARICA LOBO, Departamento de patrimonio artistico y cultural, Universidad de Leòn, Campus Universitaria de Veganzana, E-24071 Leòn

John HIGGITT, University of Edinburgh, 19 George Square, Edinburgh, GB-EH 89LD

Prof. Dr. Walter KOCH, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Inschriften-Kommission, Marstallplatz 8, D-80539 München

Encarnaciòn MARTIN LOPEZ, Departamento de patrimonio artistico y cultural, Universidad de Leòn, Campus Universitaria de Veganzana, E-24071 Leòn

Dr. Sebastian SCHOLZ, Akademie der Wissenschaften und der Literatur * Mainz, Inschriften-Kommission, Geschwister-Scholl-Str. 2, D-55131 Mainz

Prof. Dr. Peter ZAHN, Beltweg 14, D-80805 München

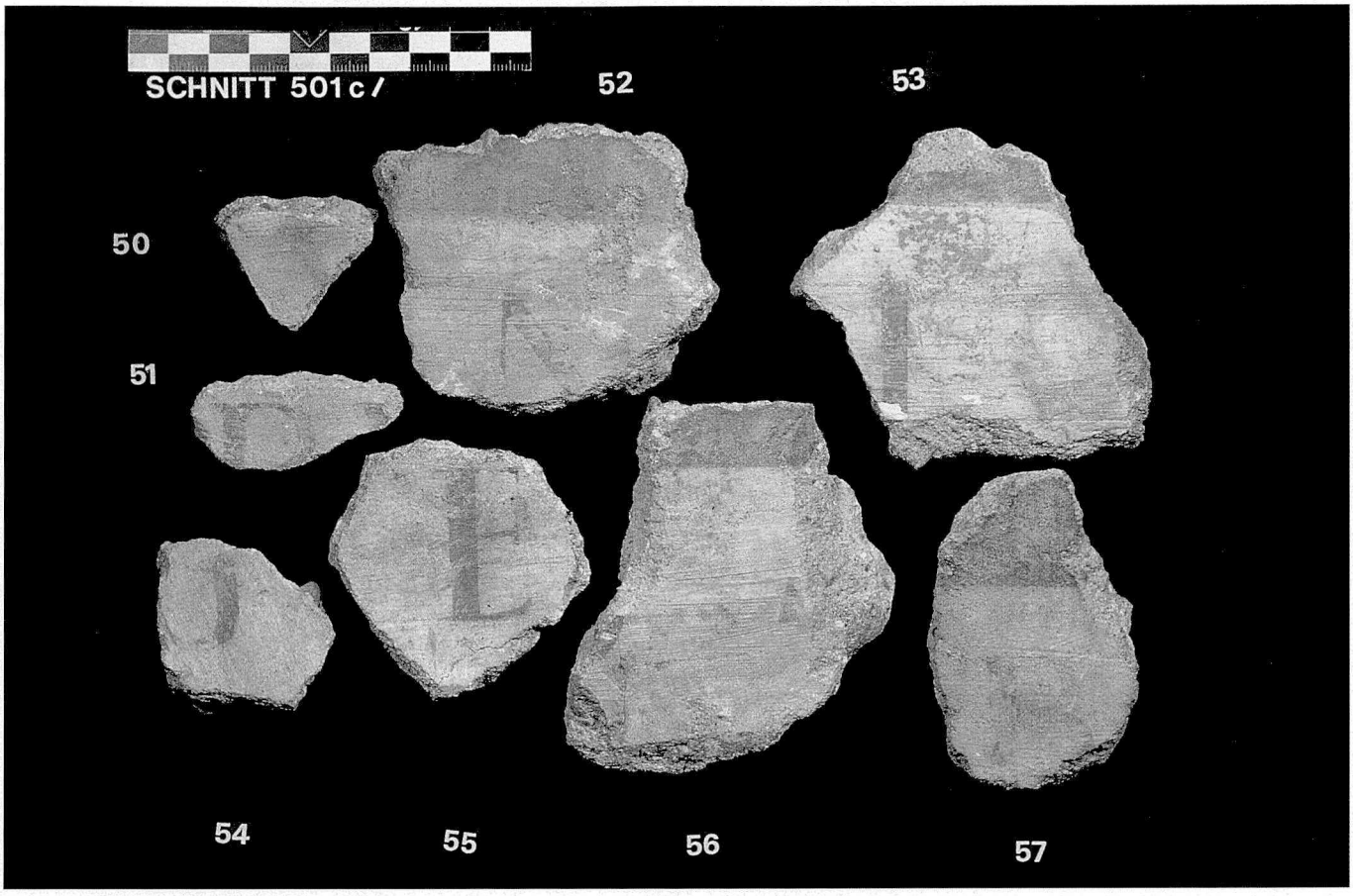


Abb. 1. Köln, Dombauverwaltung, Depot, Wandmalereifragmente aus der Domgrabung (östlich der Ostapsis; 9. Jh.)

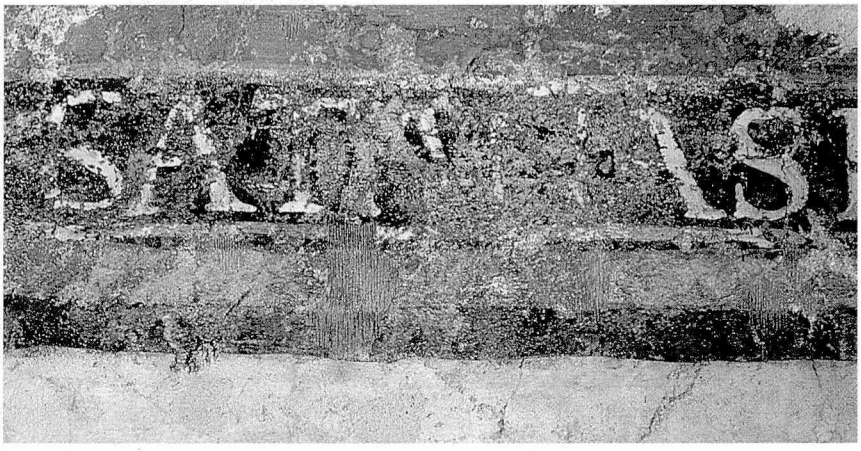


Abb. 2. Goldbach, Sylvesterkapelle, Schiff, Südwand, Titulus der bauzeitlichen Erstausstattung (2.V. 9. Jh.), Detail (1994)



Abb. 3. Reichenau-Oberzell, St. Georg, Nordwand, Heilung des Blindgeborenen, Titulus (2. H. 10. Jh.), Detail: Fragmente der originalen Buchstaben „VTOQ" und verschobene Übermalung „TOQV" von 1921/22 (Zustand 1994)

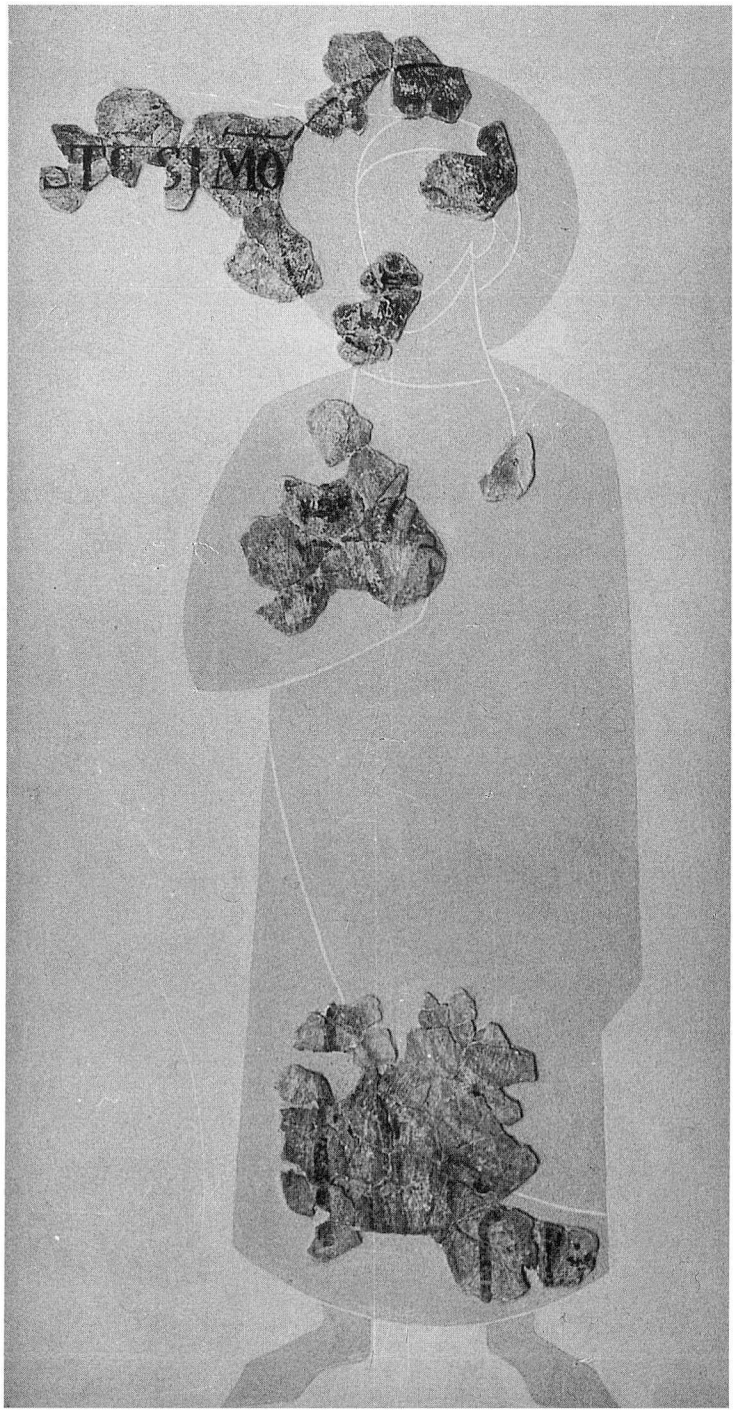


Abb. 4 a. München, Prähistorische Staatssammlung, Wandmalereifragmente aus der Sola-Basilika, Solnhofen (1. H. 9. Jh. ?): Reste einer Darstellung des Hl. Simon (?)

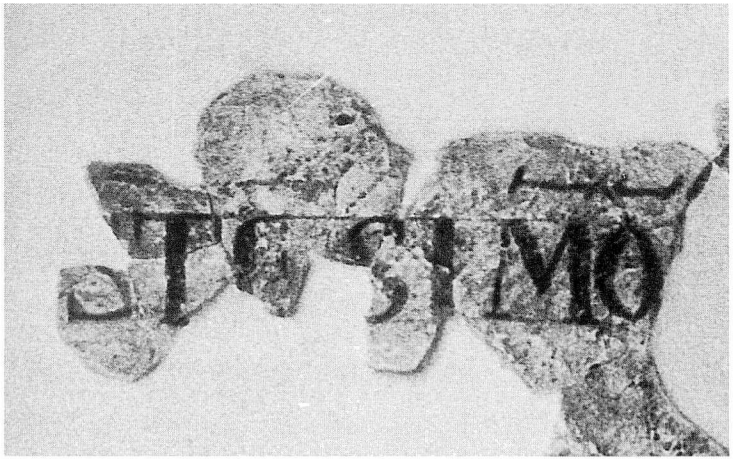


Abb. 4 b. München, Prähistorische Staatssammlung, Wandmalereifragmente aus der Sola-Basilika, Solnhofen: Darstellung des Hl. Simon (?), Detail Namensbeischrift



Abb. 5 a. Solnhofen, Sola-Basilika, nördl. Seitenschiff, Nordwand und Tumba von Süden (Zustand 1998)



Abb. 5 b. Solnhofen, Sola-Basilika, nördl. Seitenschiff, Nordwand, Wandmalerei mit Darstellung zu Bischof Altuin geschickter Boten und Titulusfragment (3.V. 11. Jh. ?; Zustand 1962)

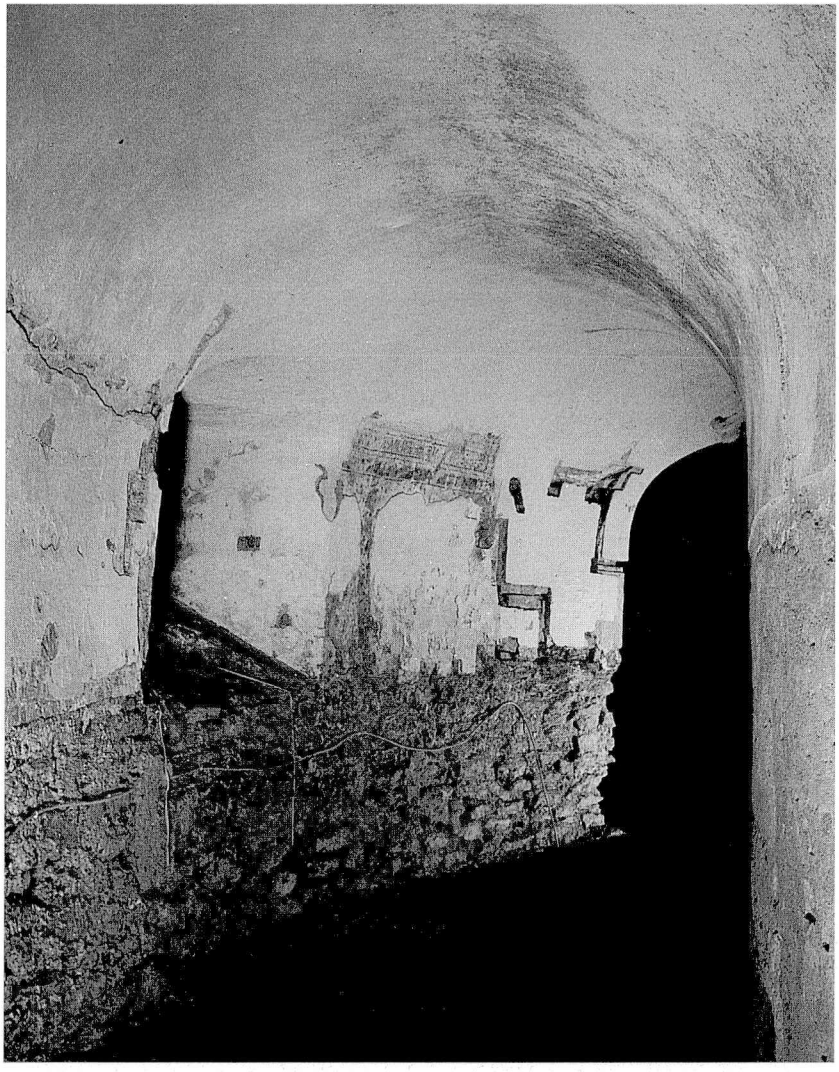


Abb. 6. Regensburg, St. Emmeram, Ringkrypta (783–91), nördl. Ringgang, Außenwand (Zustand 1988)

Abb. 7 a. Regensburg, St. Emmeram, Ringkrypta (783–91), südl. Ringgang, Fries am inneren Wölbungsansatz der Ringtonne: Flechtornament (Zustand 1998)



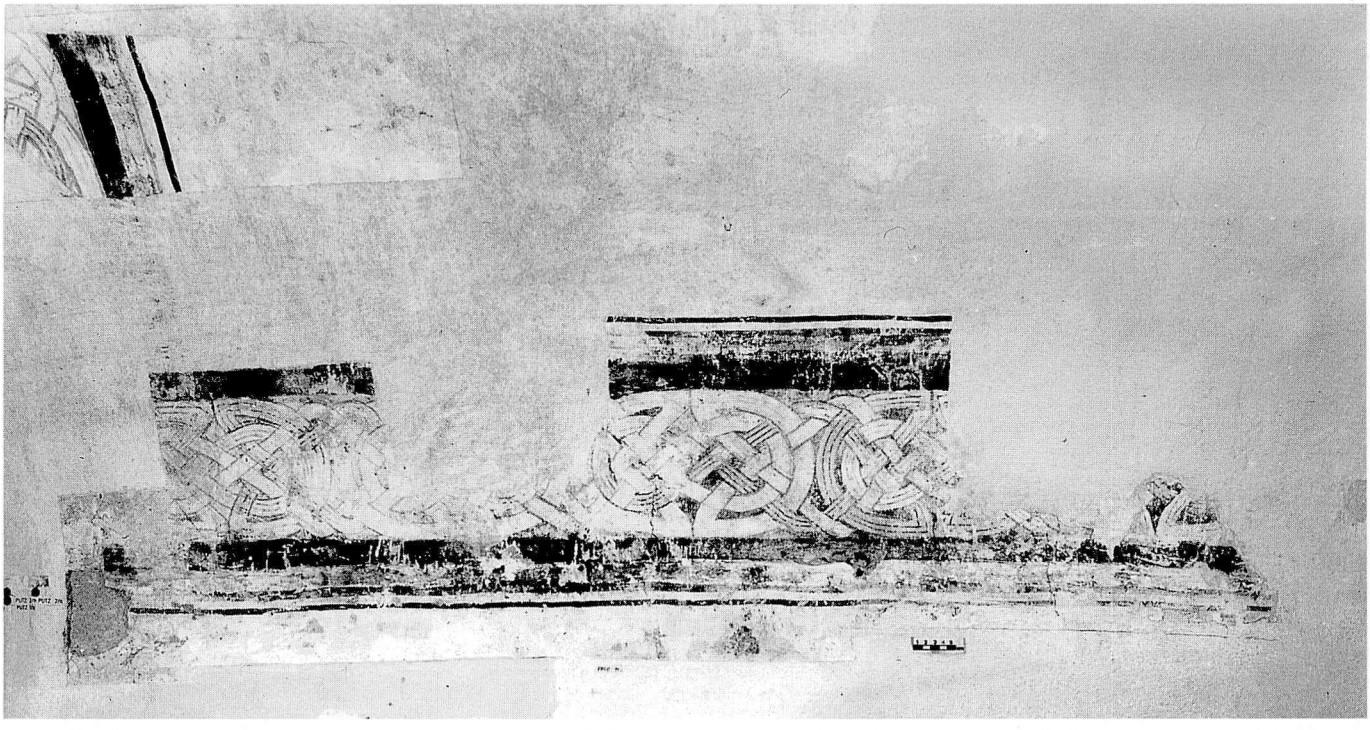


Abb. 7 b. Regensburg, St. Emmeram, Ringkrypta (783–91), südl. Ringgang, Fries am Südende der Ringtonne: Flechtornament (Zustand 1989)

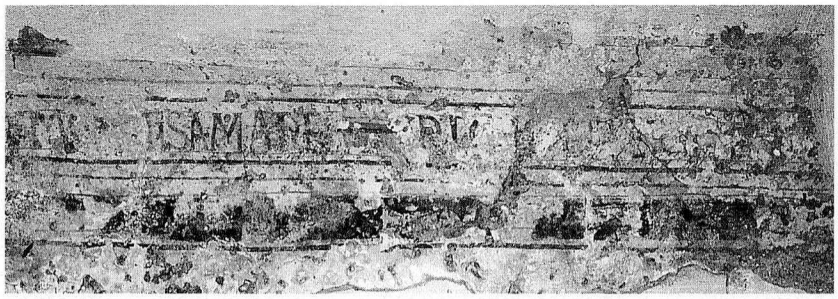


Abb. 8 a. Regensburg, St. Emmeram, Ringkrypta (783–91), nördl. Ringgang, gerahmtes Schriftband am äußeren Wölbungsansatz (Zustand 1989)

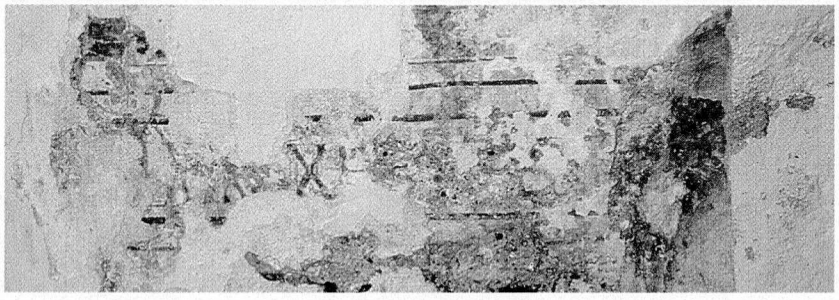


Abb. 8 b. Regensburg, St. Emmeram, Ringkrypta (783–91), südl. Ringgang, gerahmtes Schriftband am äußeren Wölbungsansatz vor der Neuverputzung (Zustand 1992)



Abb. 9. Regensburg, St. Emmeram, Ringkrypta, Verbindungsgang zur Ramwoldkrypta (gew. 980), Nordwand, Detail: Engel und Selige einer fragmentierten Darstellung des Jüngsten Gerichts (Zustand 1998)



Abb. 14. Regensburg, St. Emmeram, Epitaph des Abtes Ramwold



Abb. 15. Regensburg, St. Emmeram, Figurenplatte des hl. Dionysius

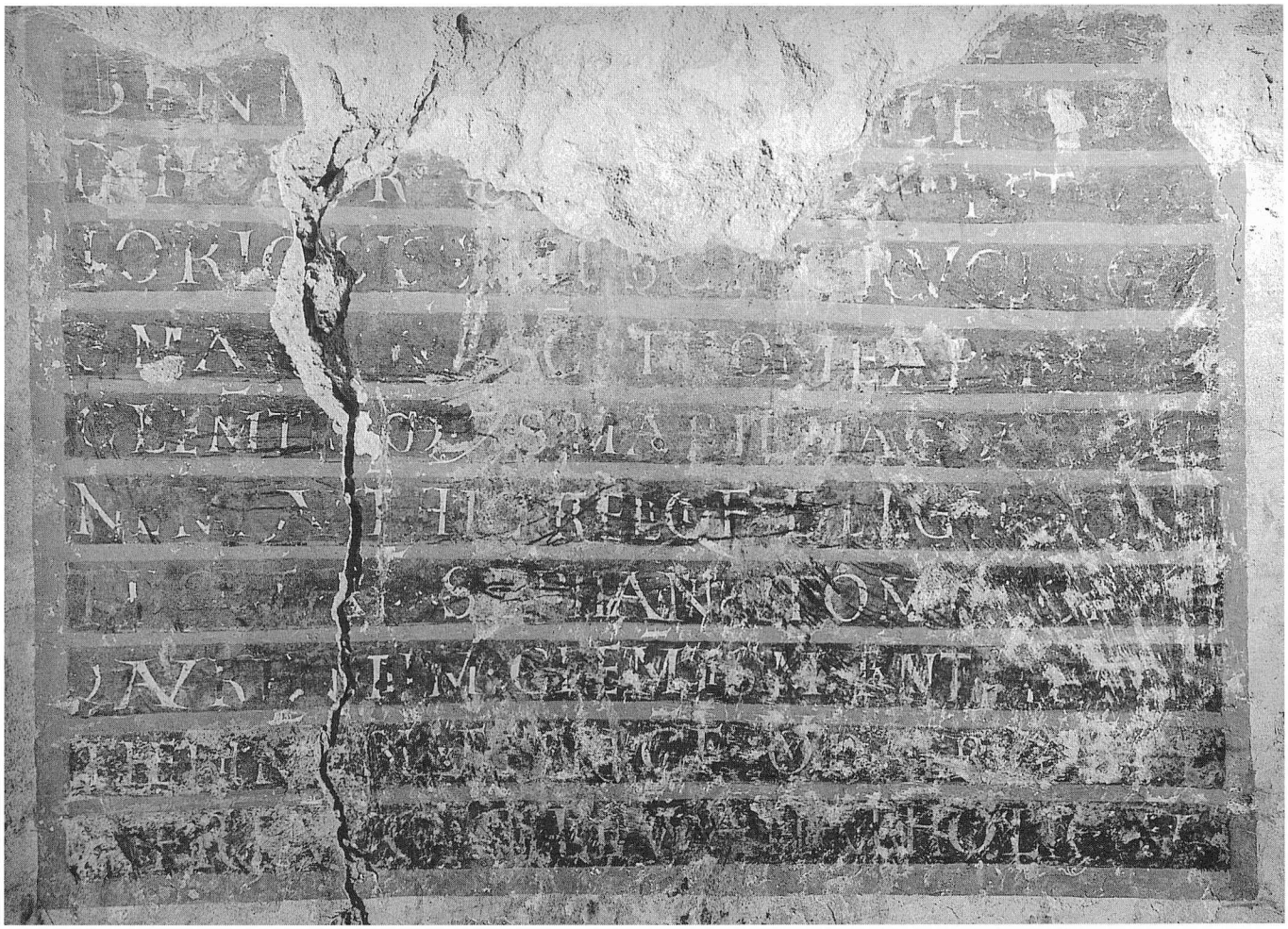


Abb. 16. Bamberg, ehem. Alte Hofhaltung, Thomaskapelle, Dedikationsinschrift



Abb. 17. Bamberg, ehem. Alte Hofhaltung, Thomaskapelle, Dedikationsinschrift (Detail)

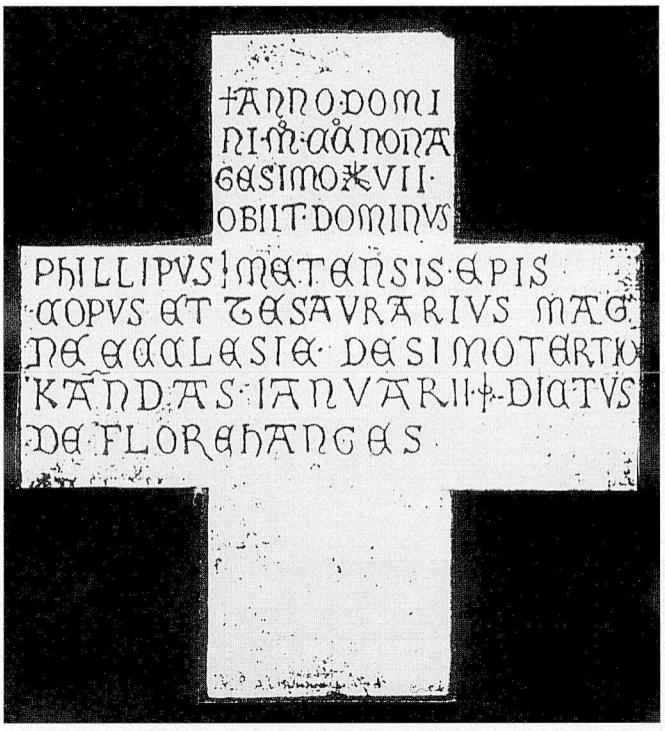


Abb. 23. Metz, Croix de l'évêque Philippe (1297)



Abb. 24. Saint-Benoît, Abbaye Sainte-Croix, Reliquaire de l'église de Verrue

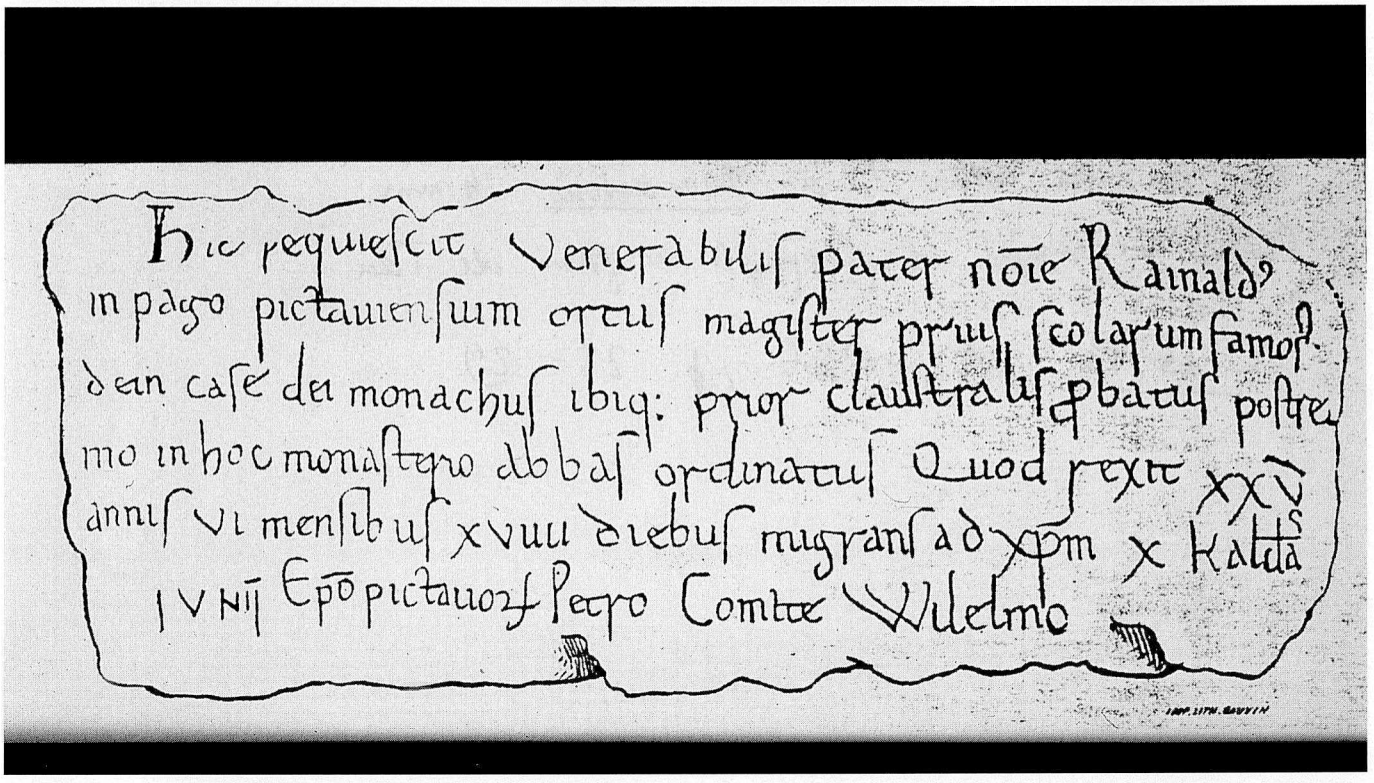


Abb. 25. Poitiers, Saint-Cyprien, Epitaphe de l'abbé Rainaud (1100)

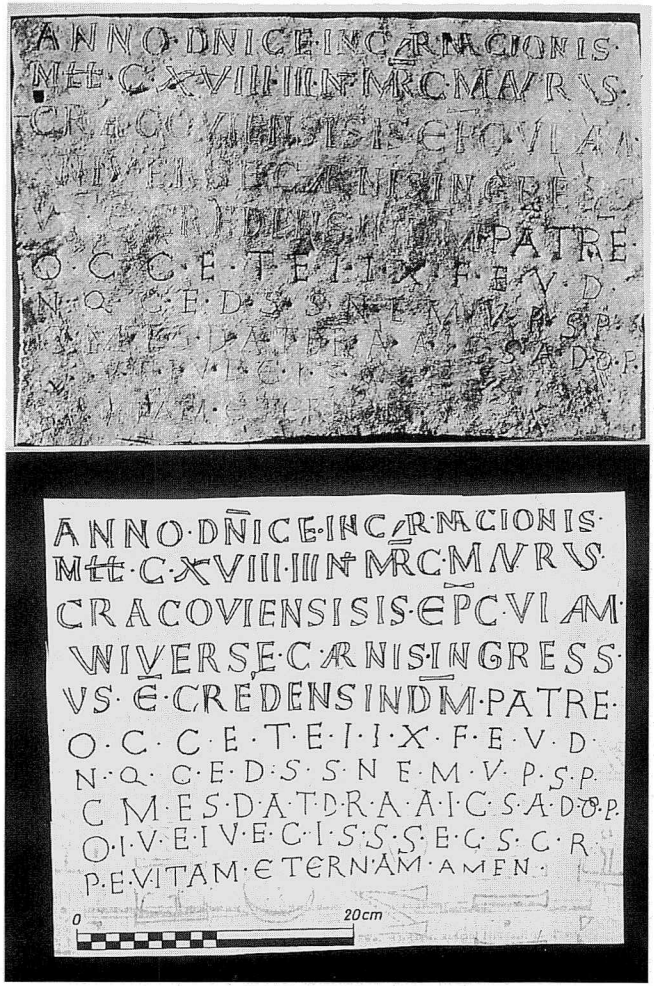


Abb. 26. Cracovie, Cathedrale Epitaphe de l'évêque Maurus (1118)

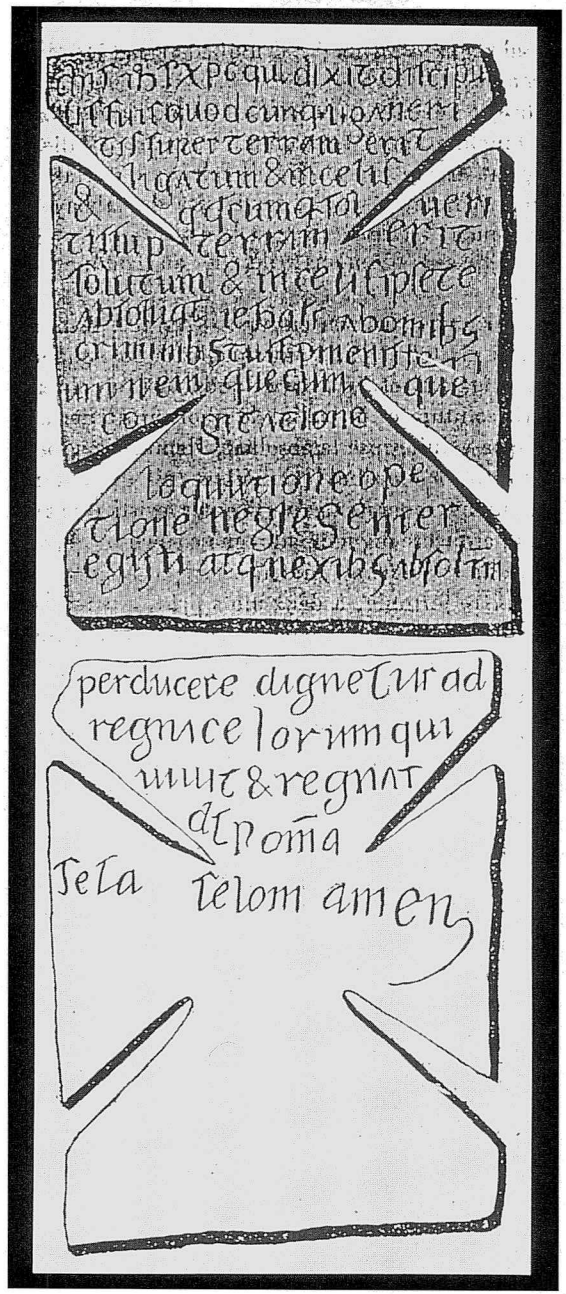


Abb. 27. Bouteille, Croix d'absolution (XIe siècle)



Abb. 28. Roc-Amadour, Enseigne de Pélerinage (XIV siècle)



Abb. 29. Ingolstadt, Münster, Epitaph Johannes Eck († 10. 2. 1563). Braunrote Farbe



Abb. 30. Nürnberg, Johannisfriedhof, Grab 649: Albrecht Dürer, 1528; Familie Frei – Dürers Schwiegereltern, 1521; Gedenktafel Joachim Sandrarts für Albrecht Dürer (17. Jh.). Alle drei in der typischen schwarzen Patina der Messingtafeln



Abb. 31. Nürnberg, Johannisfriedhof, Grab 1376: Christoph Coler († 10. 4. 1536). Grüne Patina, 6 Dübel in hellerem Grün



Abb. 32. Nürnberg, Johannisfriedhof, Grab 78: Gertraut Bernsdorffer († 5. 4. 1559). Grüne und schwarzgraue Patina, Dübel in anderen Farben



Abb. 33. Nürnberg, Rochusfriedhof Grab 627: Niclaus Horchamer (1583). Schrift vertieft (eingehauen?), mit weißer Masse ausgefüllt



Abb. 34. Bamberg, Dom, Johannes von Stein (1505). Detail Kopf mit Dübel

Abb. 35. Erfurt, Dom, Heinrich von Gerbstädt († 14. 5. 1451). 7 Teile. Bildmontage aus BORNSCHEIN (Anm. 46) Abb. 1





Abb. 36. Erfurt, Dom, Conrad von Breytenbach, († 31. 12. 1579). Eck-Medaillon links unten (Augustinus am Schreibtisch), Schriftleisten passend angesetzt



Abb. 37. Erfurt, Dom, Paulus Huthenne († 28. 4. 1532). Detail Eckmedaillon und Schriftband-Ansatz oben links



Abb. 38. Erfurt, Dom, Paulus Huthenne († 28. 4. 1532). Gesamtansicht, 16 Teile. Bildmontage aus BORNSCHEIN (Anm. 46) Abb. 21



Abb. 39. Erfurt, Dom, Wolfgang Westhermeyer († 31. 5. 1568). Detail Mitte

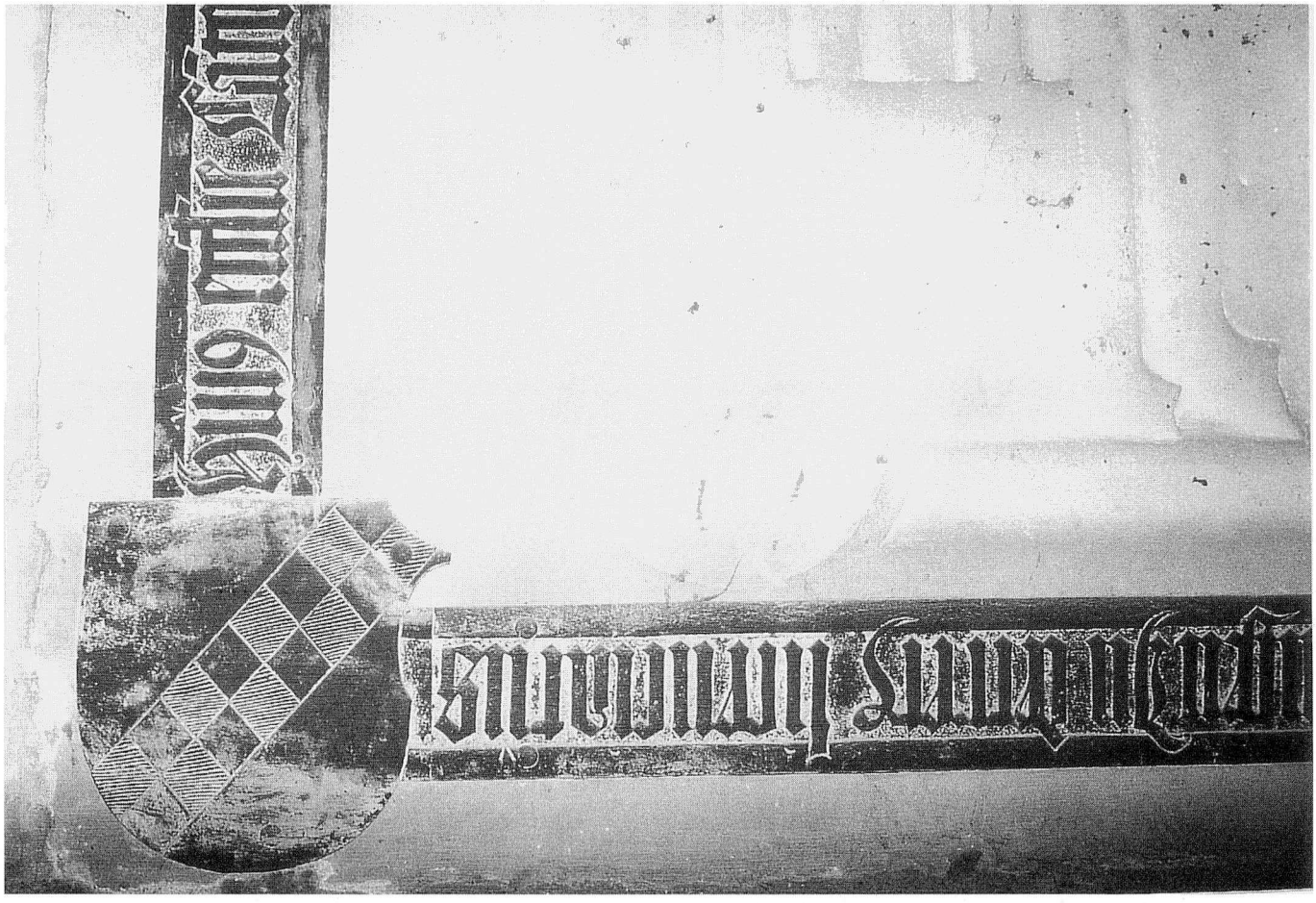


Abb. 40. Erfurt, Dom, Johannes Bonemilch († 17. 10. 1510). 12 Teile. Bildmontage aus BORNSCHEIN (Anm. 46) Abb. 15



Abb. 41. Erfurt, Dom, Johannes Bonemilch († 17. 10. 1510). 12 Teile. Handzeichnung mit Fugen und Dübellöchern für ehemalige Teile

Abb. 42. Erfurt, Dom, Johannes von Heringen († 28.9.1505). Detail unten links



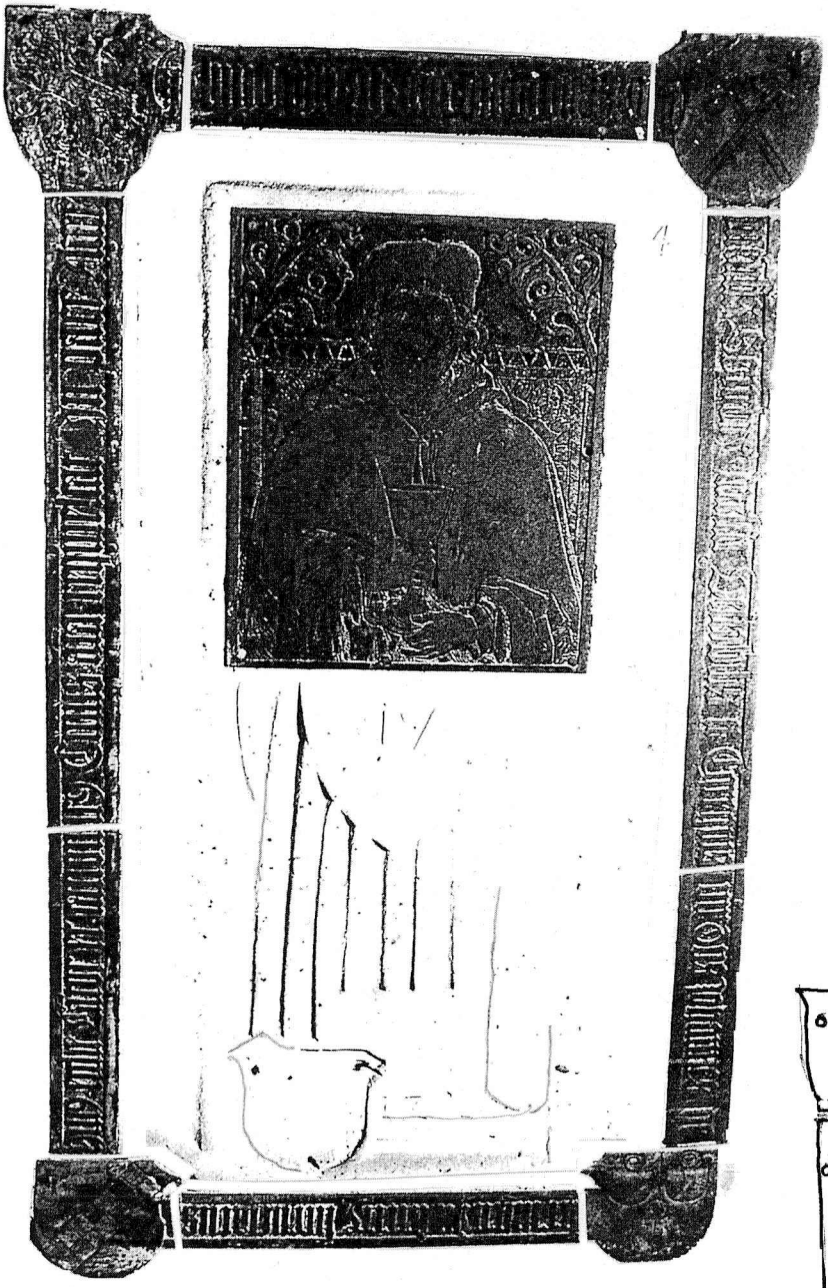


Abb. 43. Erfurt, Dom, Johannes von Heringen († 28. 9. 1505). 11 Teile. Bildmontage aus BORNSCHEIN (Anm. 46) Abb. 14



Abb. 44. Erfurt, Dom, Johannes von Heringen († 28. 9. 1505). 11 Teile. Handzeichnung mit Fugen und Dübellöchern, auch für ehemalige Teile

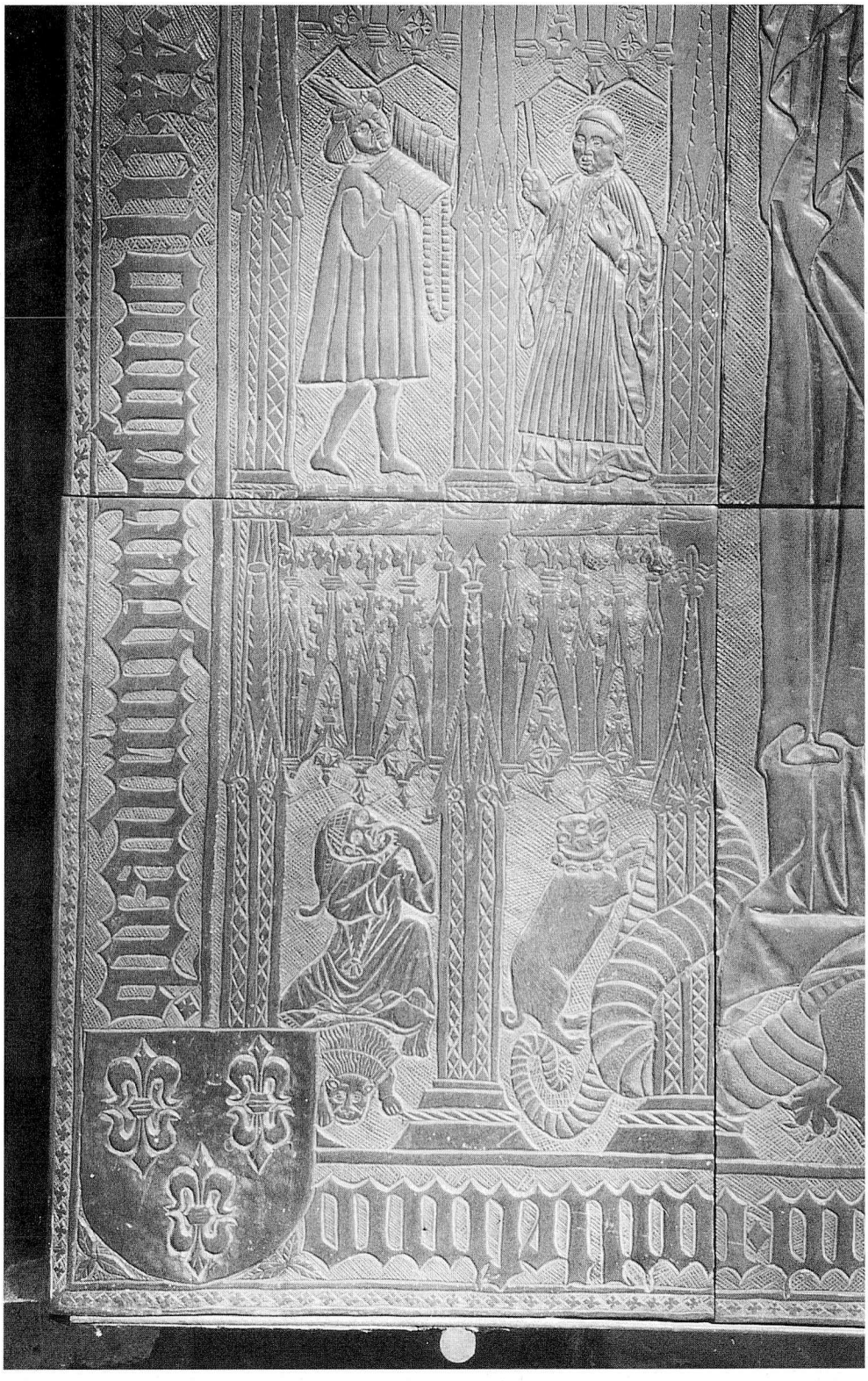


Abb. 45. Fürstenwalde, Dom, Johannes VII. von Deher (+28. 7. 1455). 12 Teile, Detail links unten, Feld 10. Schraffierter Schriftgrund

Abb. 46. Fürstenwalde, Dom, Johannes VII. von Deher († 28. 7. 1455). Detail Kante rechts aussen Mitte, Felder 6 und 9. Montage der Teile sichtbar mit Fugen und Plattenstärke 5–8 mm

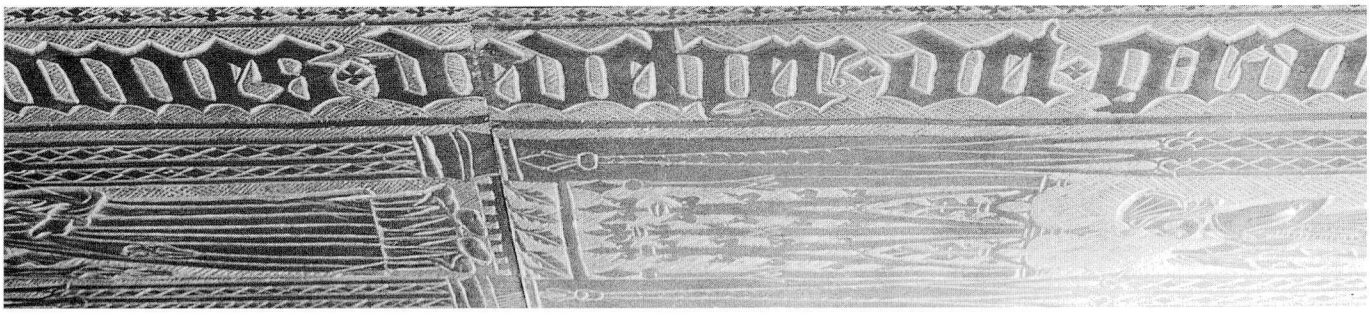




Abb. 47. Fürstenwalde, Dom, Johannes VII. von Deher († 28. 7. 1455). Detail vom Stoß der Felder 4–5 und 7–8, Schnittkanten, Kupferbolzen. (Dia Zahn 308)

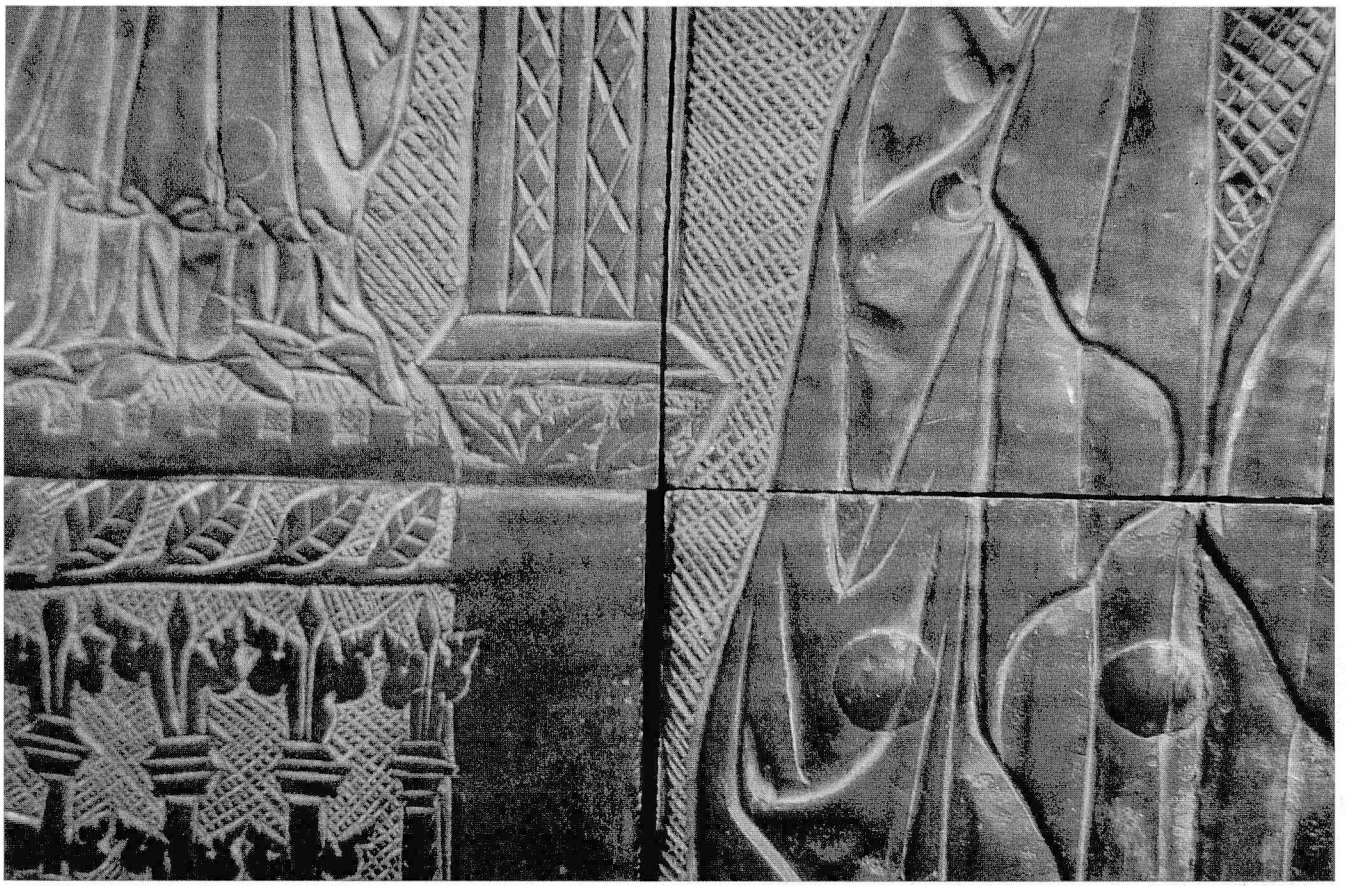


Abb. 48. Fürstenwalde, Dom, Johannes VII. von Deher († 28. 7. 1455). Detail vom Stoß der Felder 4–5 und 7–8, Nahaufnahme: Schnittkanten, Kupferbolzen

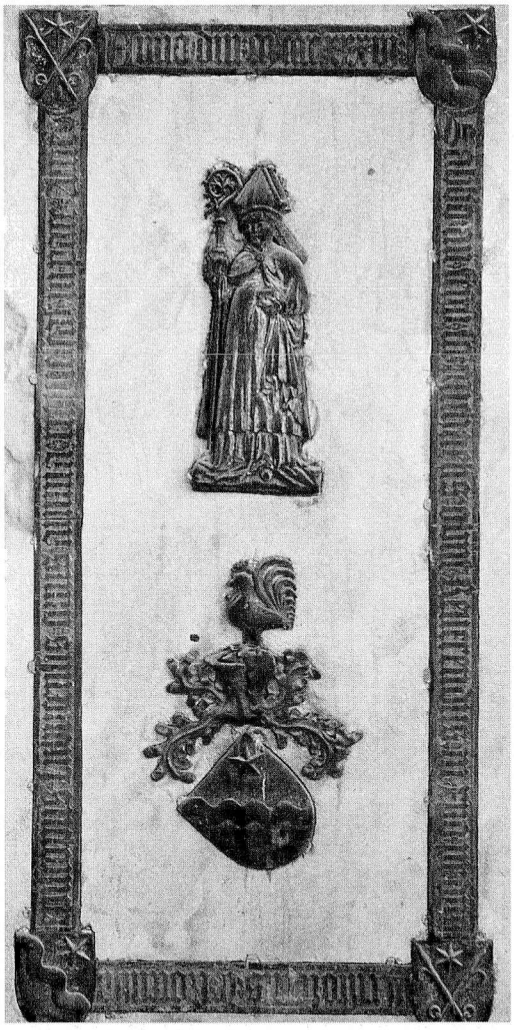


Abb. 49. Fürstenwalde, Dom, Christoph von Rotenhan († 22. 9. 1436, um 1470). Gesamtansicht. Grüne Verwitterungspatina

Abb. 50. Fürstenwalde, Dom, Christoph von Rotenhan († 22. 9. 1436, um 1470). Unteres Drittel



Abb. 51. Fürstenwalde, Dom, Christoph von Rotenhan († 22. 9. 1436, um 1470). Wappen unten rechts mit Stoß der Schriftbänder. Verwitterungspatina mit Ausblühungen von Kupfercarbonaten (Malachit, Azurit) oder Kupferchlorid (Atacamit)



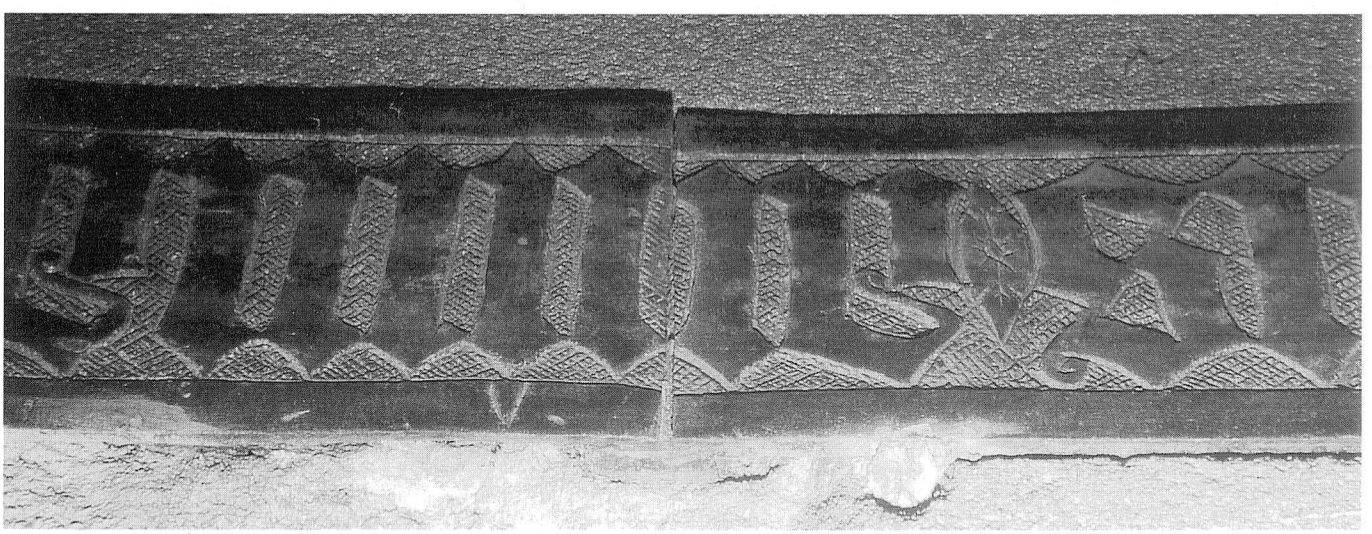


Abb. 52. Fürstenwalde, Dom: Christoph von Rotenhan († 22. 9. 1436, um 1470). Linke Schriftleiste, Stoß mit Nut



Abb. 53. München, Schatzkammer der Residenz, Altarziborium König Arnulfs von Kärnten (um 870)

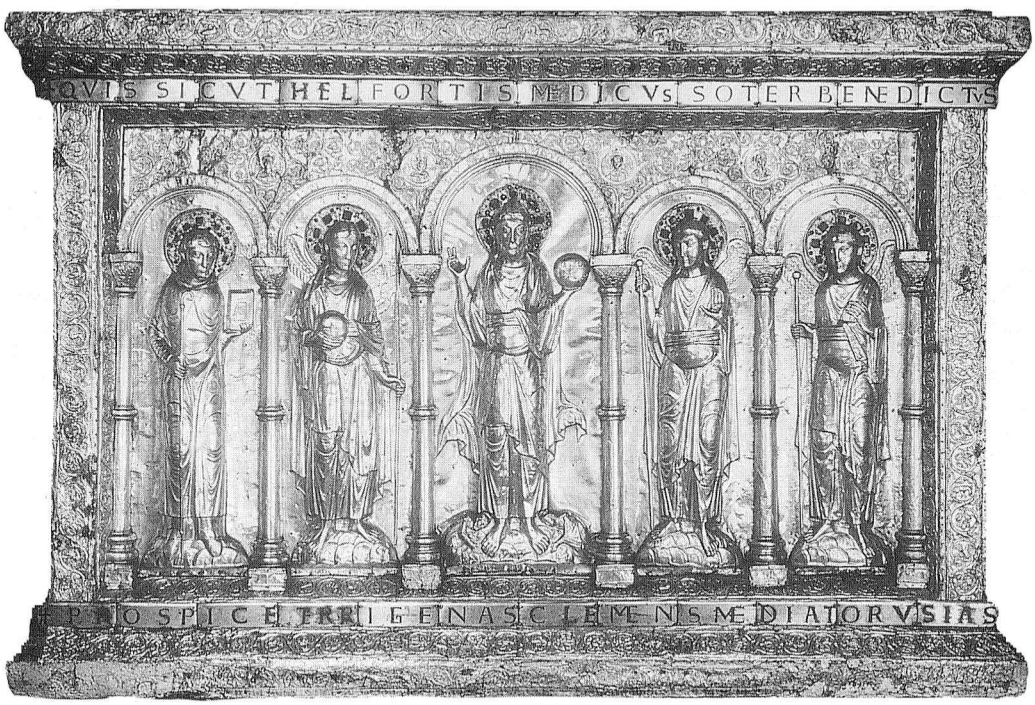


Abb. 54. Paris, Musée Cluny, Altartafel aus dem Basler Münsterschatz (Anfang 11. Jh.)

Abb. 55. (oben) Bern, Berner Kunstmuseum, Gravieren. Ausschnitt aus der Darstellung des hl. Eligius vom Altar der Berner Lux- und Loyen-Bruderschaft von Nikolaus Manuel Deutsch (Bern 1515)

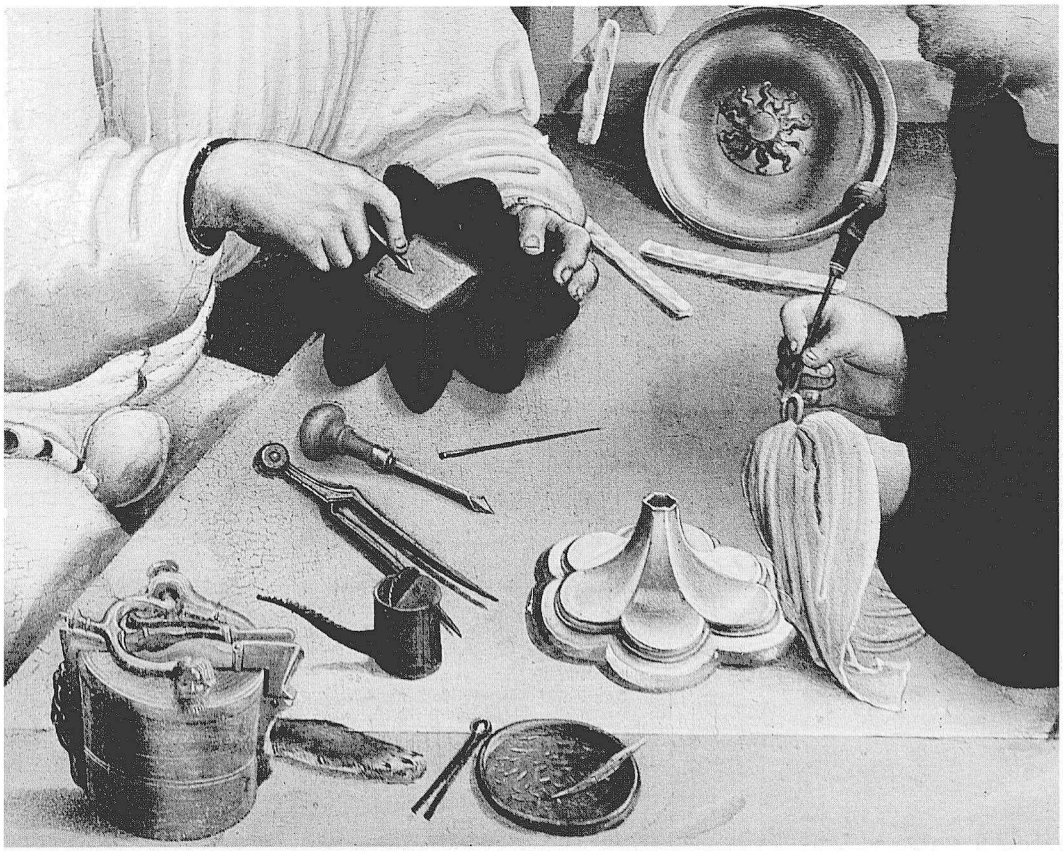


Abb. 56. (links) St. Paul im Lavanttal, Benediktinerstift, Kreuz der Königin Adelheid, Rückseite, aus St. Blasien (Mitte 12. Jh.)

Abb. 57. (rechts) Essen, Münsterschatz, Älteres Mathildenkreuz (Ausschnitt) (Ende 10. Jh.)





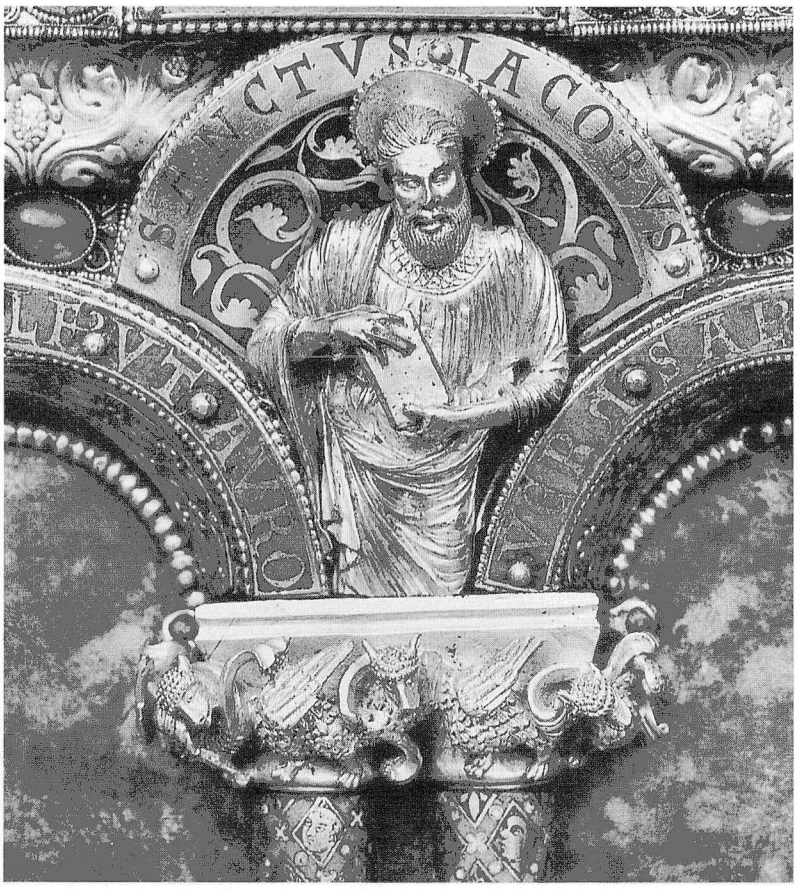


Abb. 58. Siegburg, Abteikirche St. Michael, Schrein des hl. Anno, Ausschnitt mit dem hl. Jacobus. Köln (um 1183)

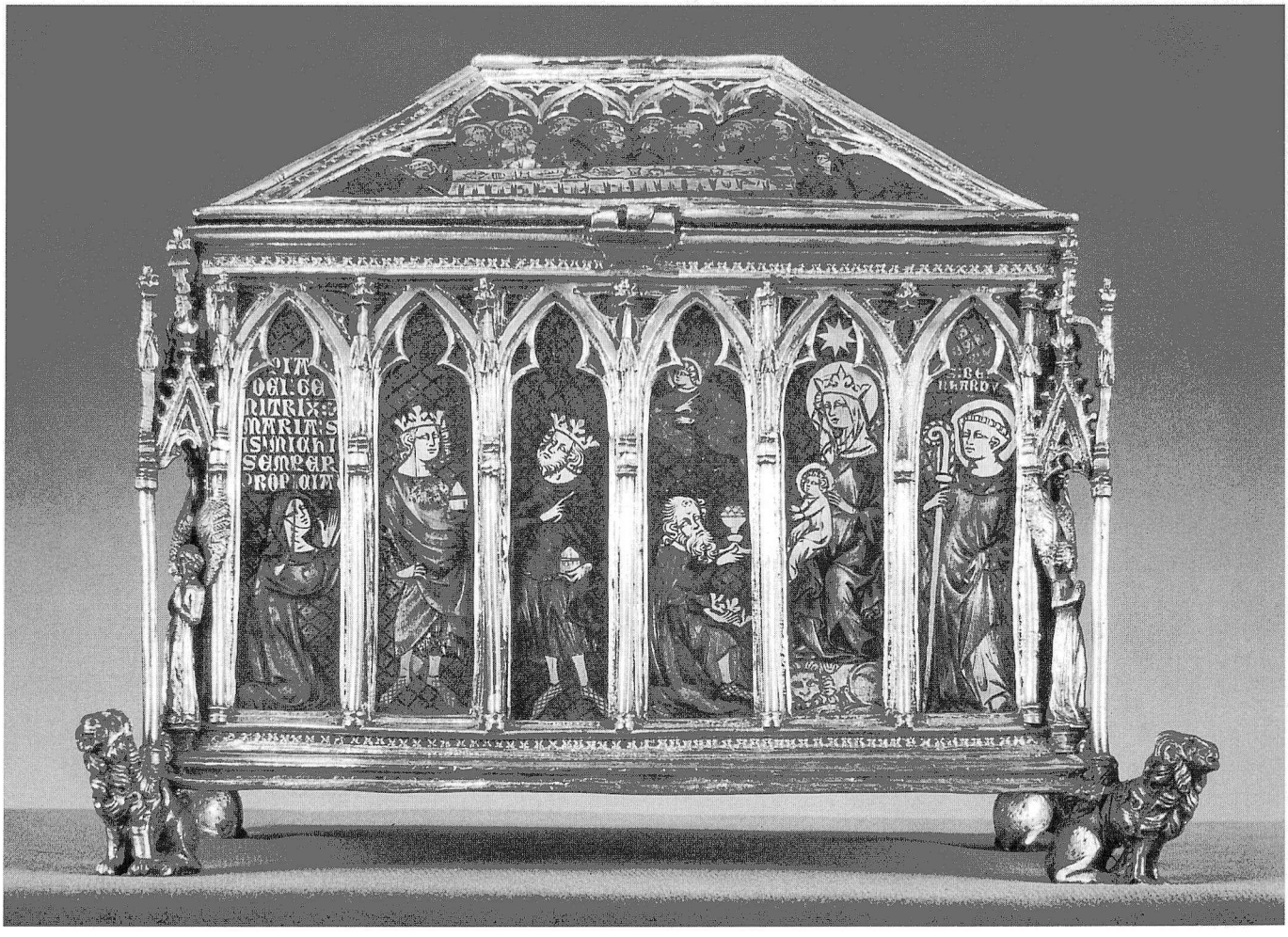


Abb. 59. New York, Pierpont Morgan Library, Eucharistisches Kästchen, aus Kloster Lichtenthal bei Baden-Baden (um 1330)



Abb. 60. Emmerich, St. Martin, Arche des hl. Willibrord (11. Jh.)

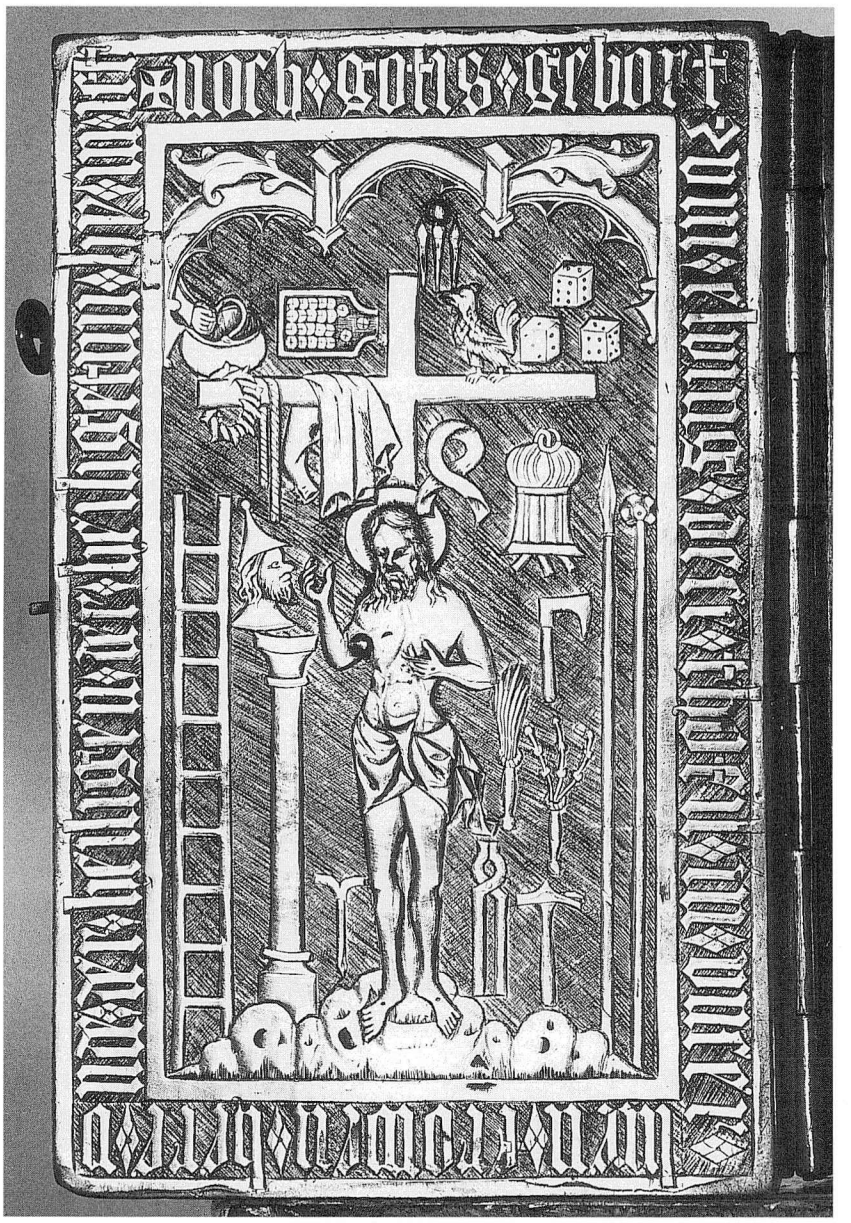


Abb. 61. Warschau, Polnisches Armeemuseum, Tafelreliquiar in Form eines Diptychons. Außenseite (1388)



Abb. 62. Berlin, Staatliche Museen, Kunstgewerbemuseum, Agnus-Dei-Monstranz. Rückseite. Aus dem Basler Münsterschatz (Basel, nach 1460)



Abb. 63. Poznan (Posen), Domschatz, Reliquiar der hl. Sabina (1510)



Abb. 64. Torun/Thorn, Museum, Pokal (frühes 15. Jh)



Abb. 65. Düsseldorf, Hauptstaatsarchiv, Buchdeckel eines Evangelistars aus Sint-Truiden (3.V. 12. Jh)

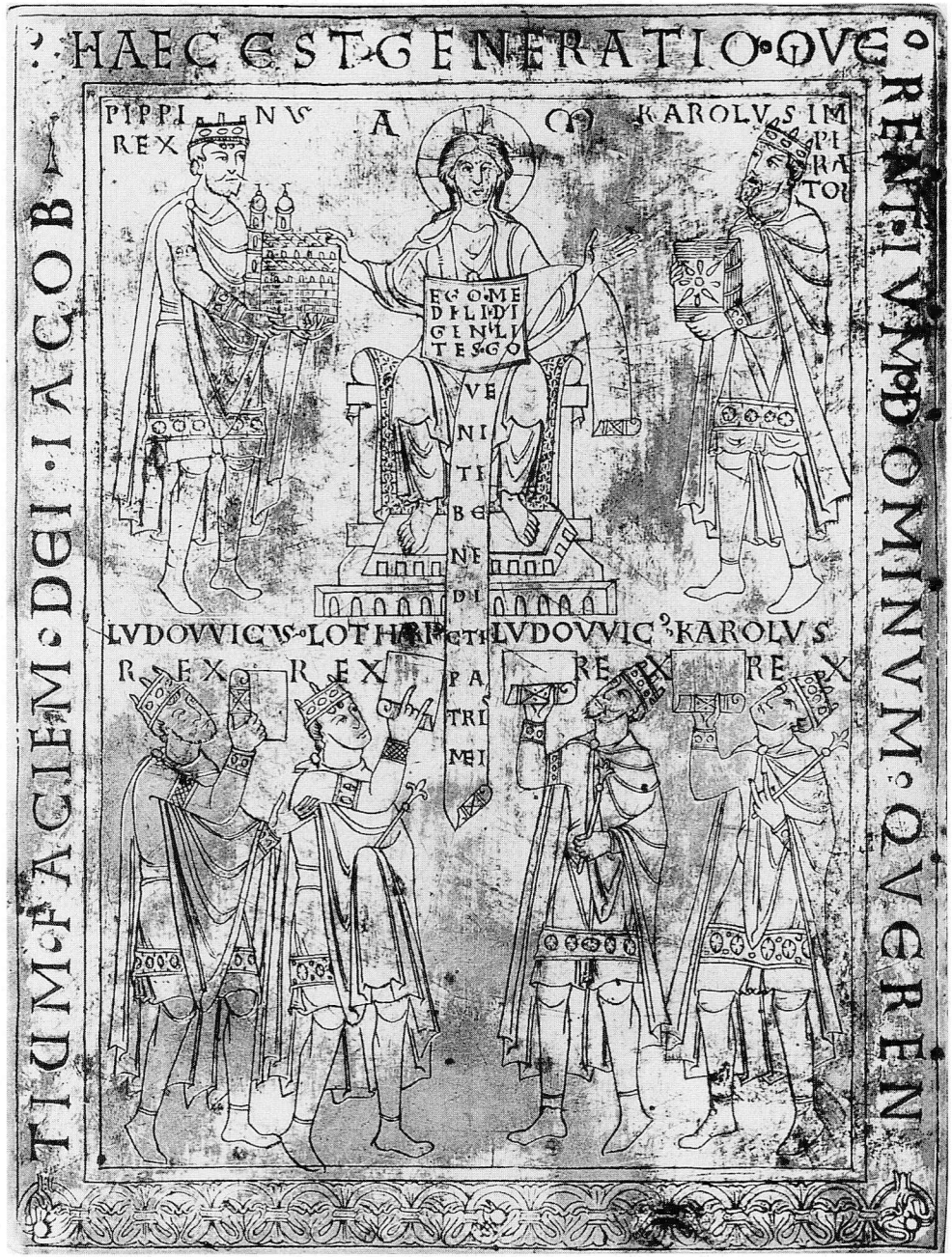


Abb. 66. Trier, Stadtbibliothek, Buchdeckel eines Chartulars aus Prüm („Liber aureus") (um 1101–1106)

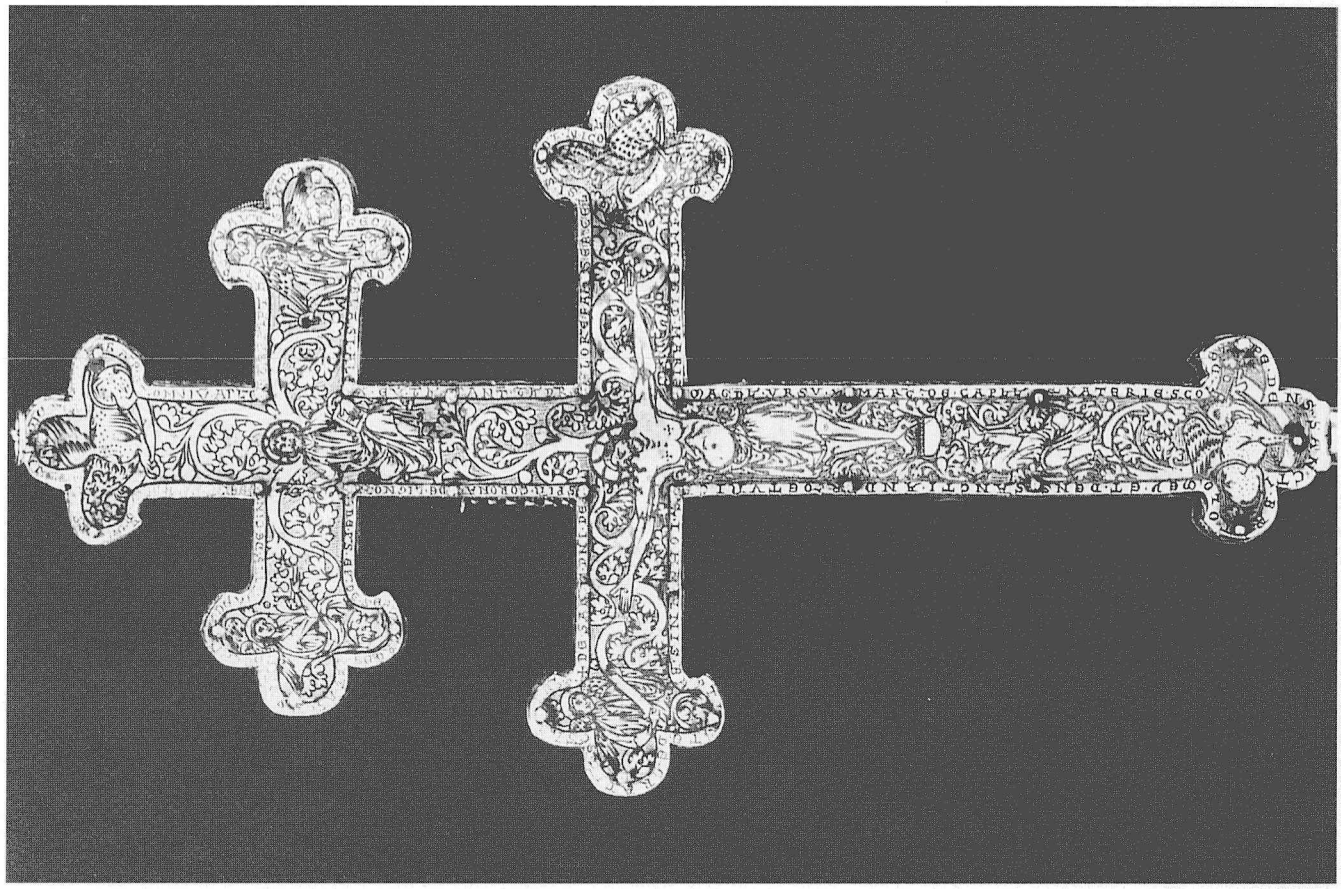


Abb. 68. Aachen- Burtscheid, St. Johann Baptist, Reliquien-Kreuz, Bildseite (um 1230–1240)

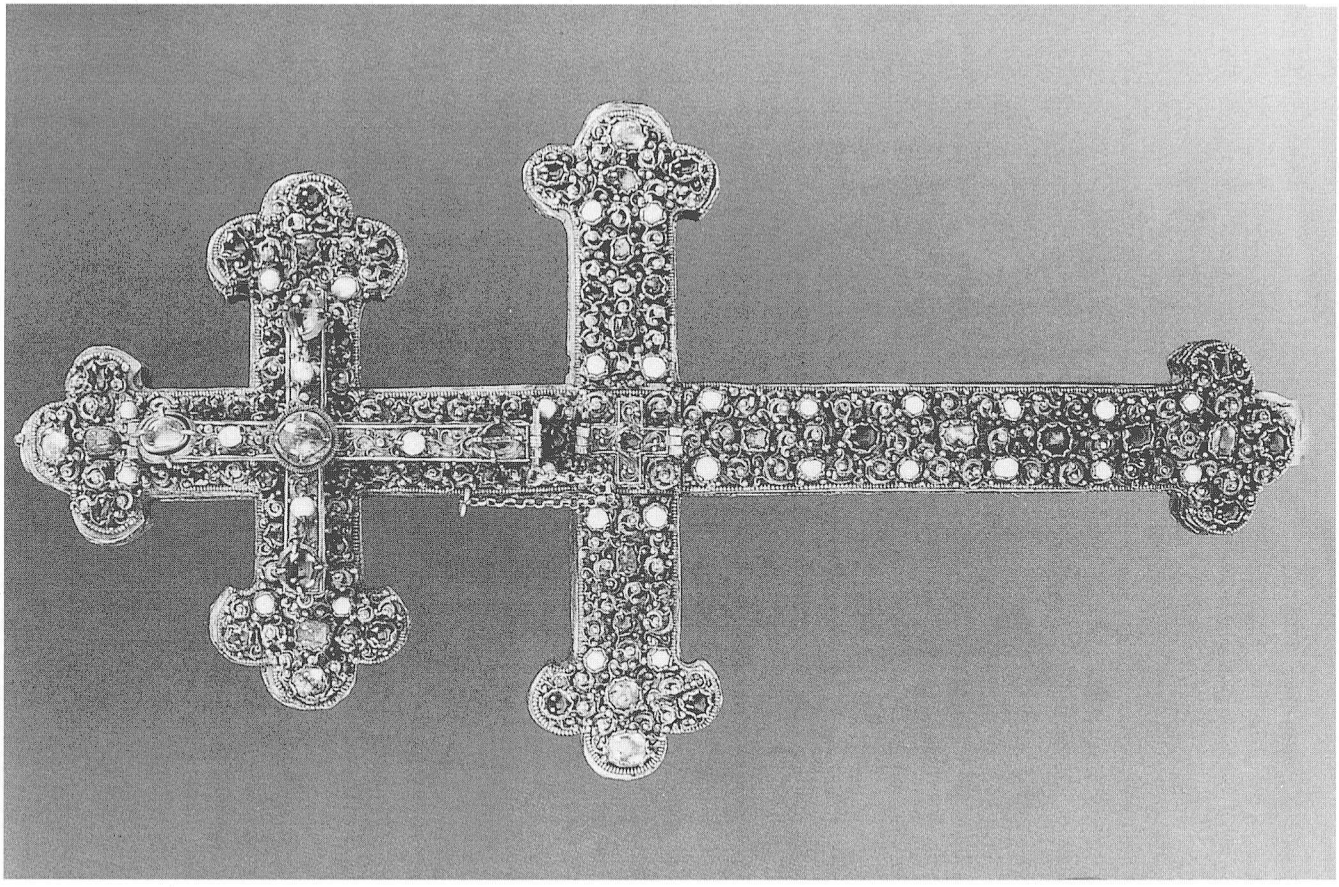


Abb. 67. Aachen-Burtscheid, St. Johann Baptist, Reliquien-Kreuz , Prachtseite (um 1230–1240)



Abb. 69. Köln, Hohe Domkirche, Dreikönigen-Schrein, David-Seite (Ausschnitt) (um 1181 – um 1230 / ab 1198 – um 1220 oder später)


HENRICVS·III·I·OPERATOR·ROMANO

Abb. 70. (Tafel 34) Aachen, Dom, Karls-Schrein, Ludwig-Seite (Ausschnitt) (nach 1182–1220)

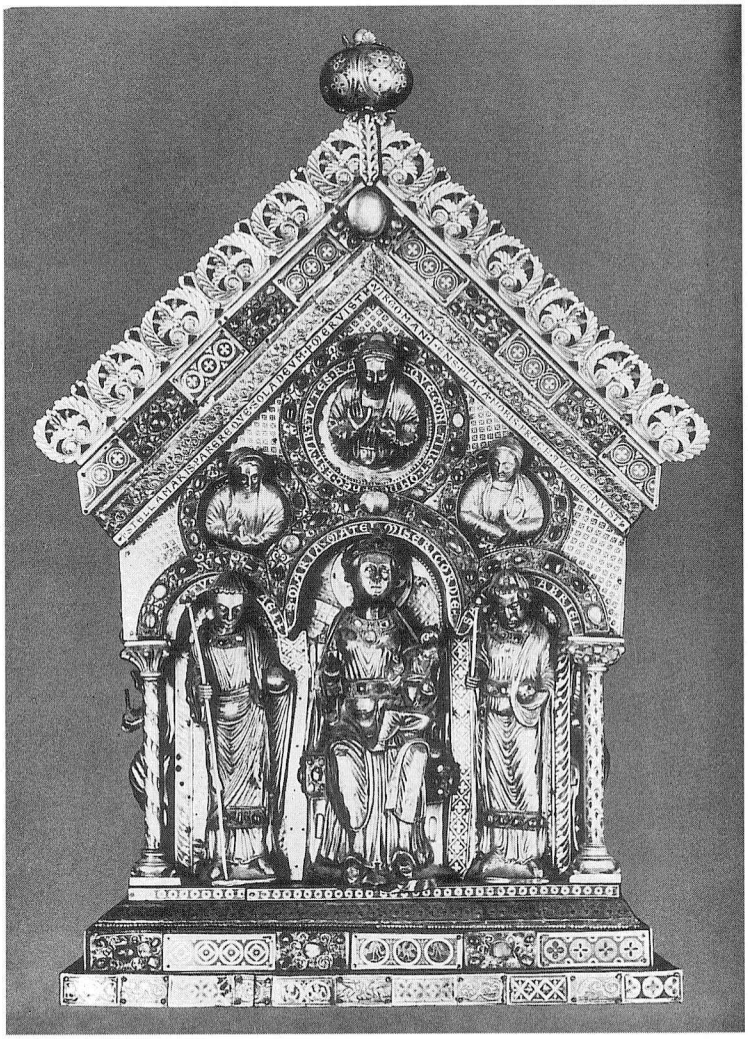


Abb. 71. Aachen, Dom, Karls-Schrein, Schmalseite mit Maria (nach 1182–1220)

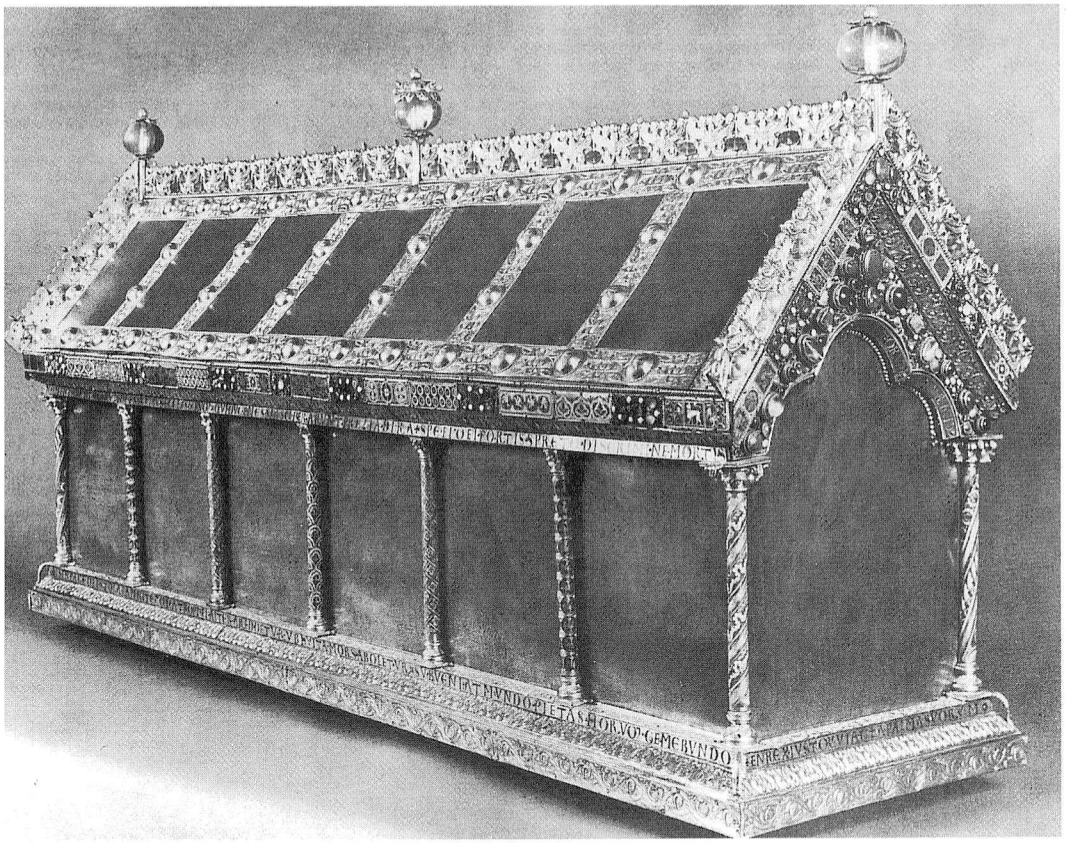


Abb. 72. Siegburg, St. Servatius, Mauritius-Innocentius-Schrein, linke Langseite und Schmalseite ehemals mit Mauritius und Innocentius (um 1183 – um 1220)

Abb. 73–78. Siegburg, St. Servatius, Mauritius-Innocentius-Schrein (um 1183 – um 1220)

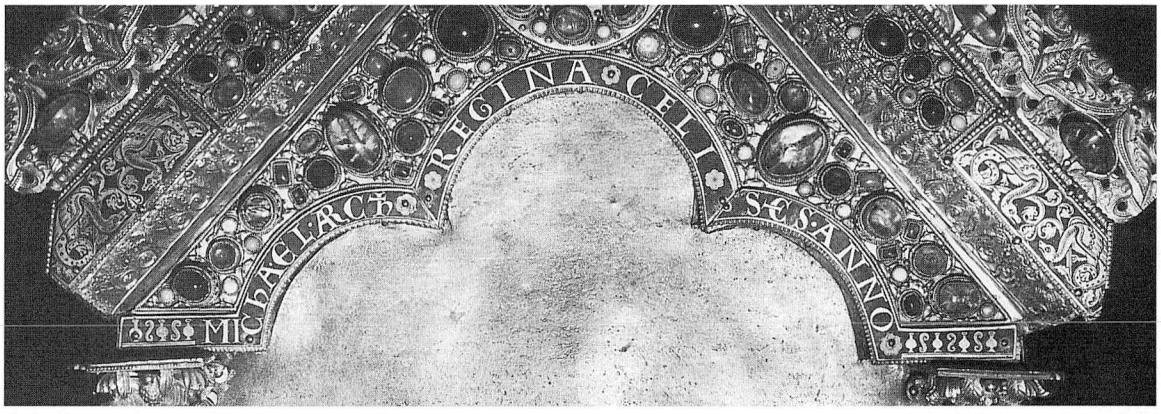


Abb. 73.
Schmalseite ehemals mit Maria
(Ausschnitt)



Abb. 74.
rechte Langseite
(Ausschnitt)



Abb. 75.
linke Langseite
(Ausschnitt)



Abb. 76.
linke Langseite
(Ausschnitt)



Abb. 77.
linke Langseite
(Ausschnitt)

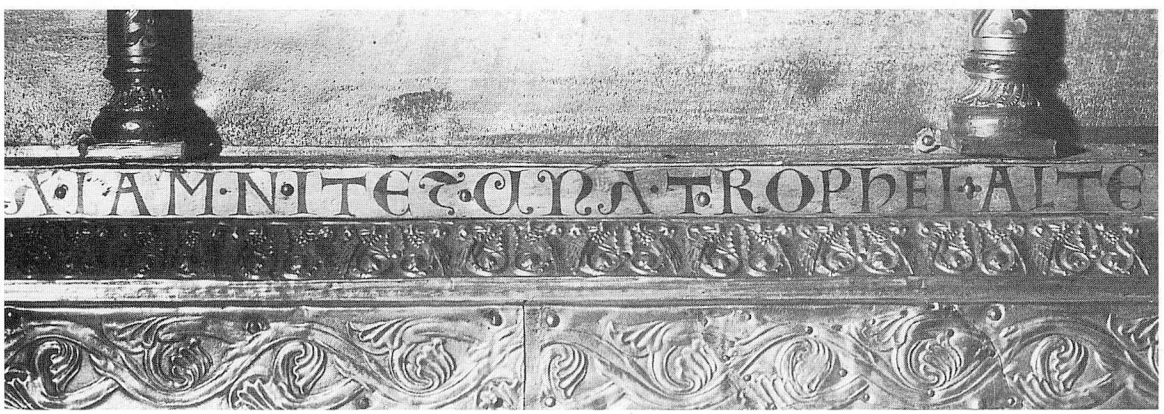


Abb. 78.
linke Langseite
(Ausschnitt)

Abb. 79–81. Maastricht, Basiliek Sint Servatius, Servatius-Schrein (nach 1160 – gegen 1190)

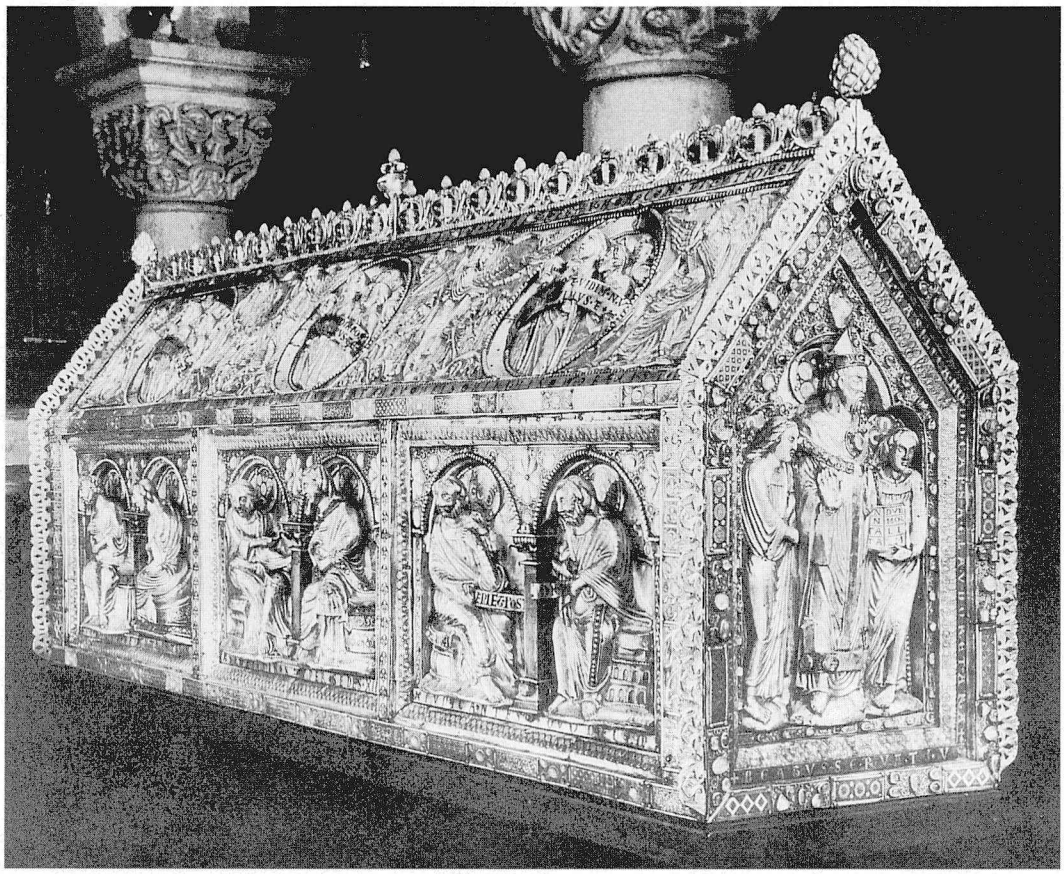


Abb. 79. Petrus-Seite und Schmalseite mit Servatius



Abb. 80. Dachschräge der Petrus-Seite (Ausschnitt)



Abb. 81. Dachschräge der Paulus-Seite (Ausschnitt)

Abb. 82–83. Mettlach, St. Lutwinus, Staurothek (um 1230–1240/um 1250)

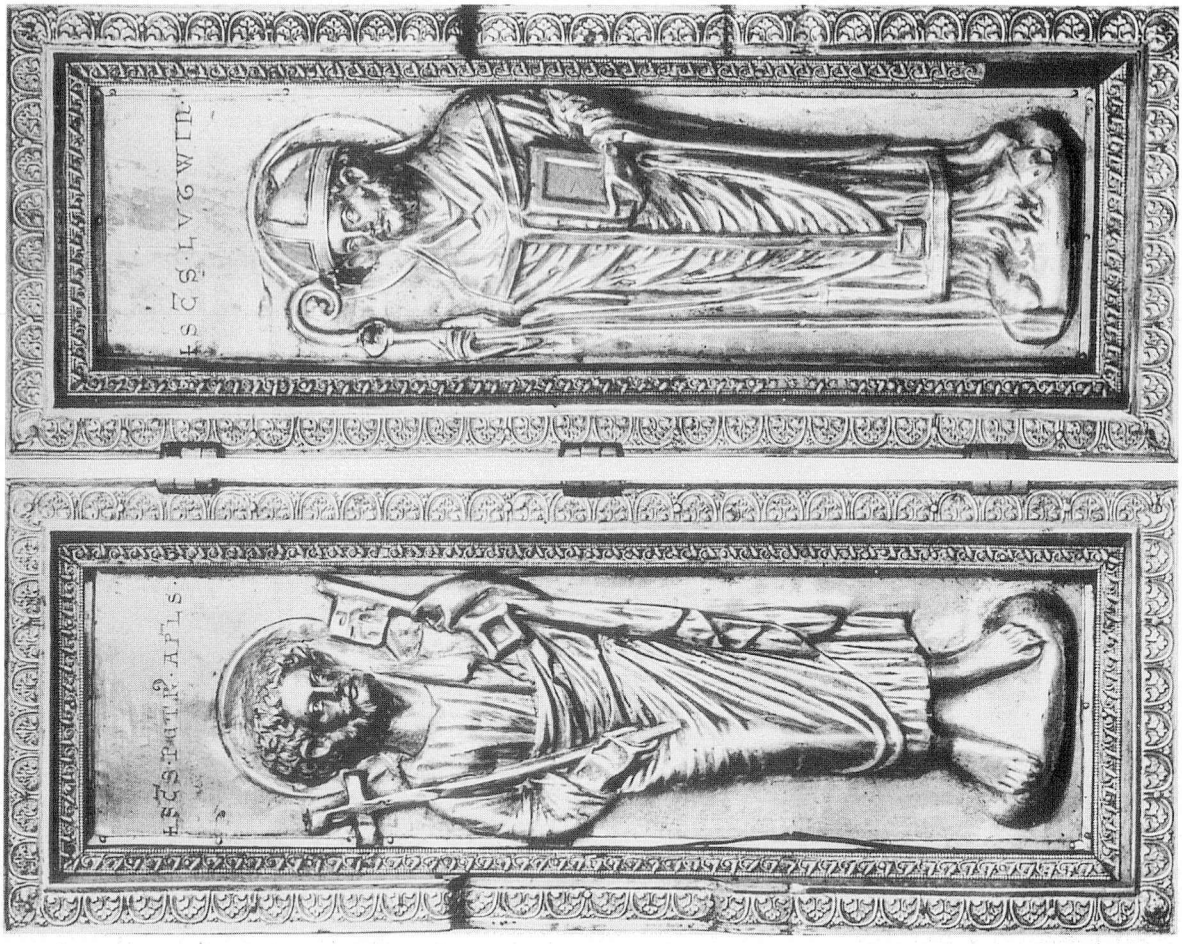


Abb. 83. Vorderseite der beiden Flügel

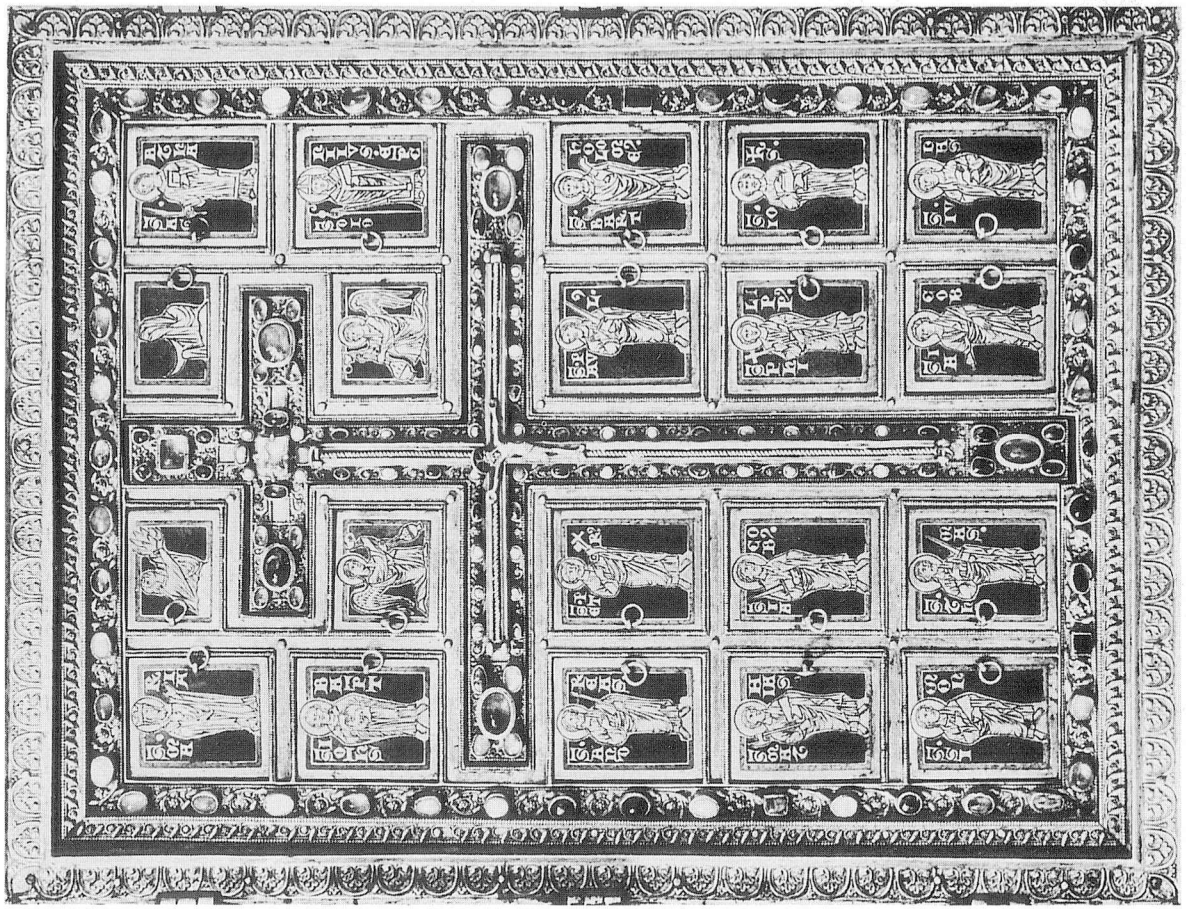


Abb. 82. Vorderseite der Mitteltafel

Abb. 84–86. Mettlach, St. Lutwinus, Staurothek (um 1230–1240/um 1250)



Abb. 84. Rückseite der Mitteltafel

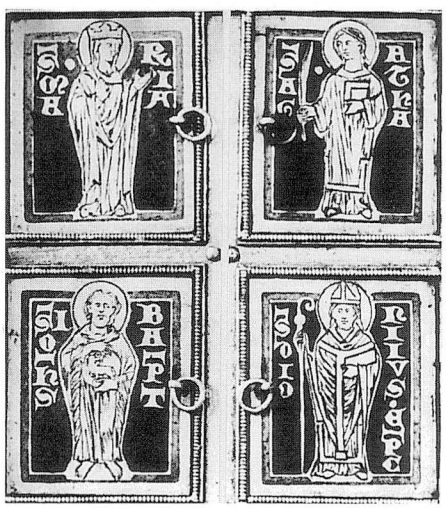


Abb. 85. Vorderseite der Mitteltafel (Ausschnitt)

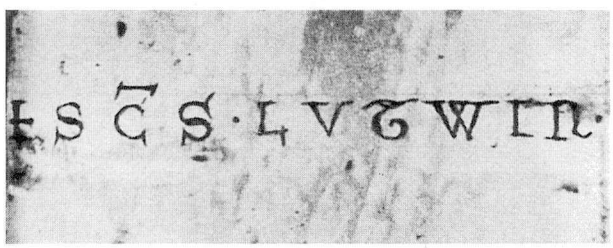


Abb. 86. Vorderseite des rechten Flügels (Ausschnitt)



Abb. 87 (oben) und 88 (unten). Vorderseite (Ausschnitte)





Abb. 89. Rückseite (Ausschnitt)

Abb. 87–89. Trier, St. Matthias, Staurothek um 1250

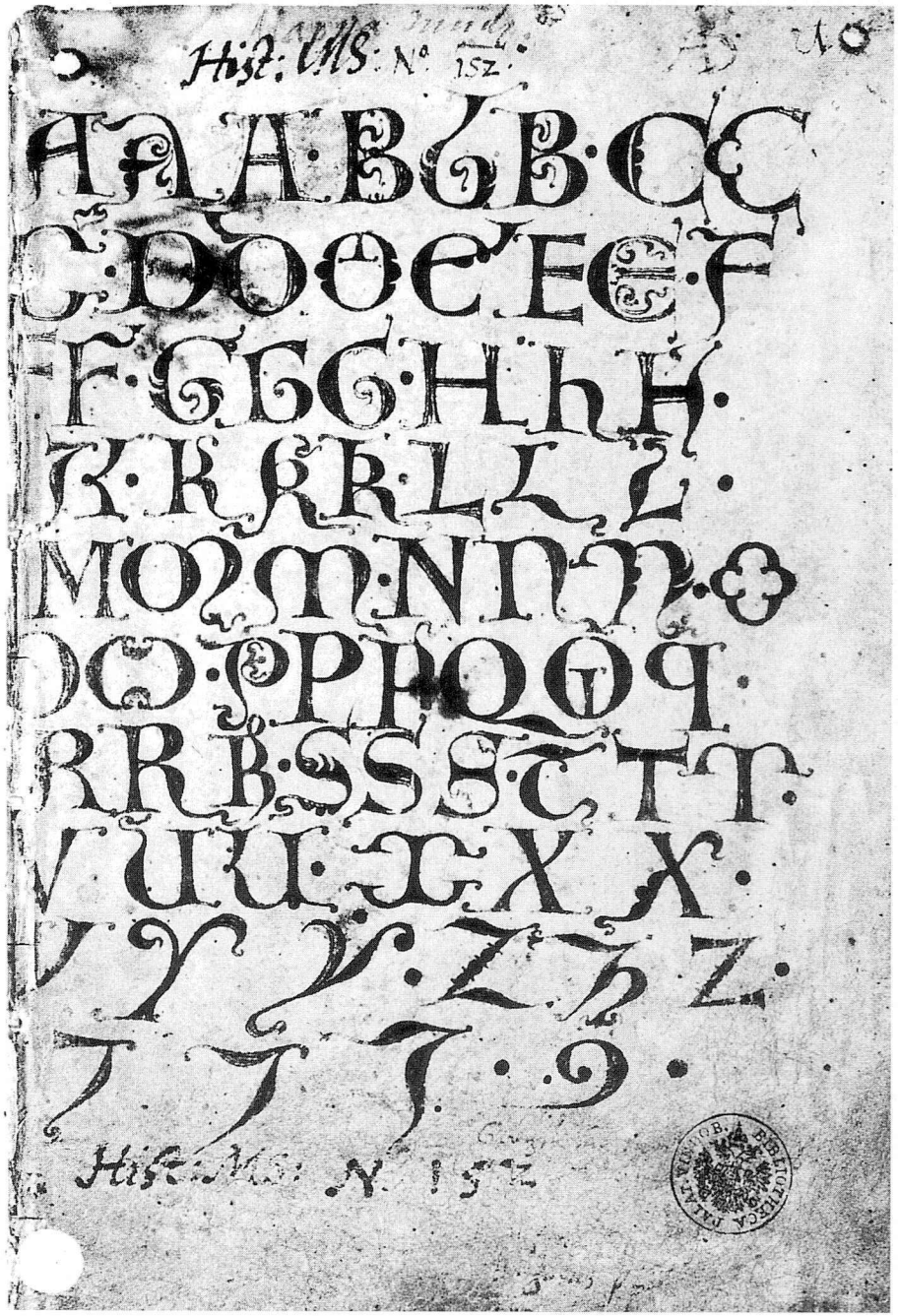




Abb. 90–91. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vindob. 507, Sammelhandschrift mit „Musterbuch" (sogenanntes ‚Reiner Musterbuch'), fol. 1r (Abb. 90) und 4r (Abb. 91) (1220–1230; 13. Jh.)



Abb. 92. Madrid, Museo Archeologico Nazionale, Tavola bronzea da Osuna (età flavia)



Abb. 93. Atene, Museo Archeologico, Iscrizione clelebrativa (tardo sec. II)

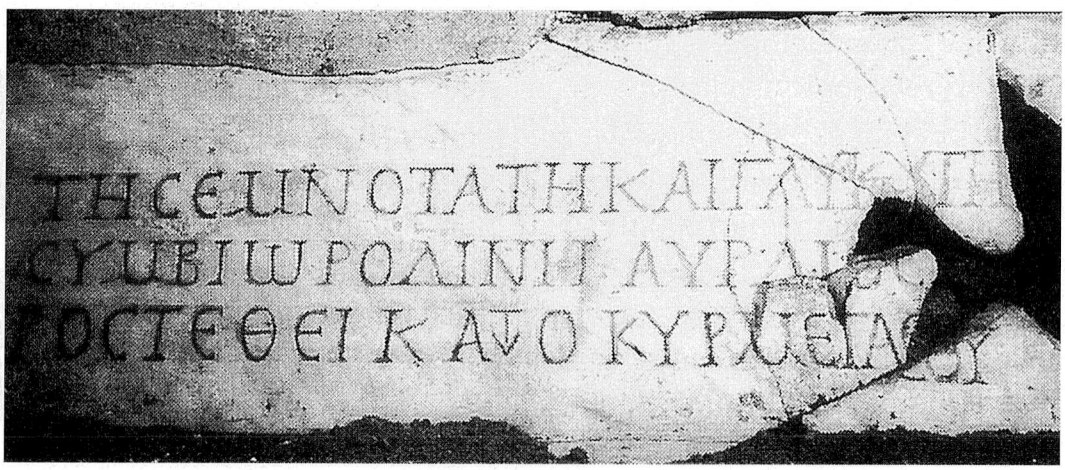


Abb. 94. Roma, Catacomba di Priscilla, Iscrizione funeraria cristiana (sec. III–IV)

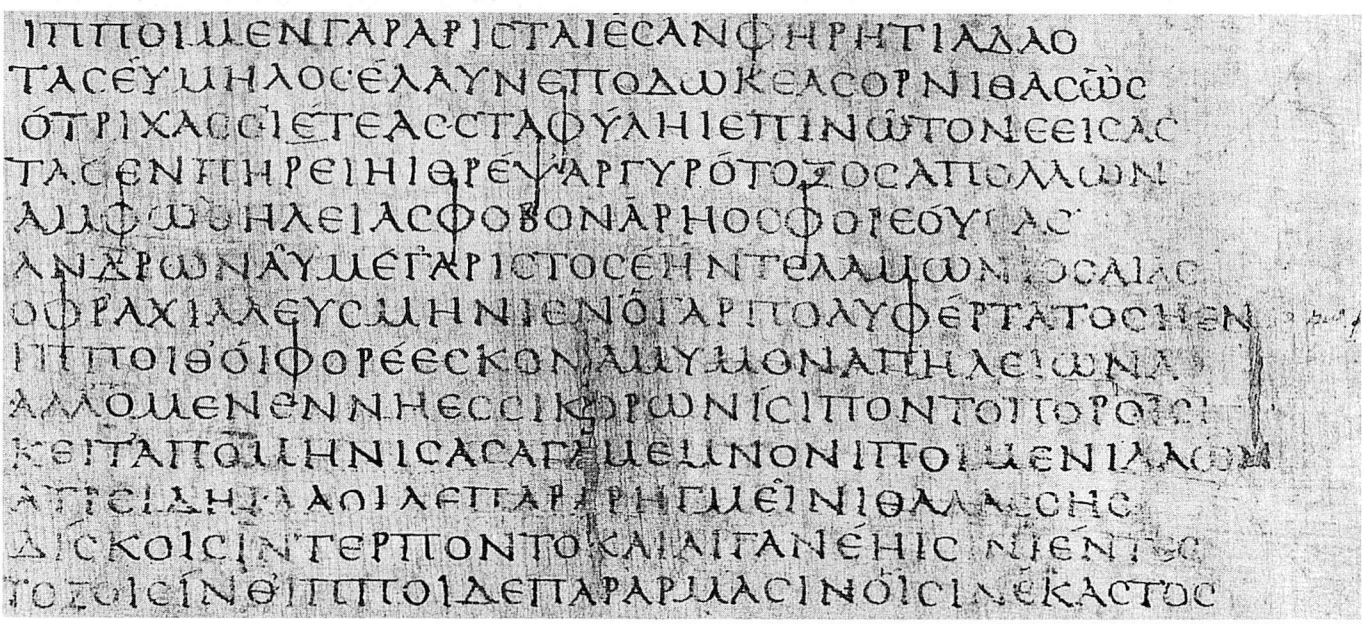


Abb. 95. Oxford, Bodleian Library, Ms. Gr. class. a, 1 (P) dell'Iliade (metà sec. II)

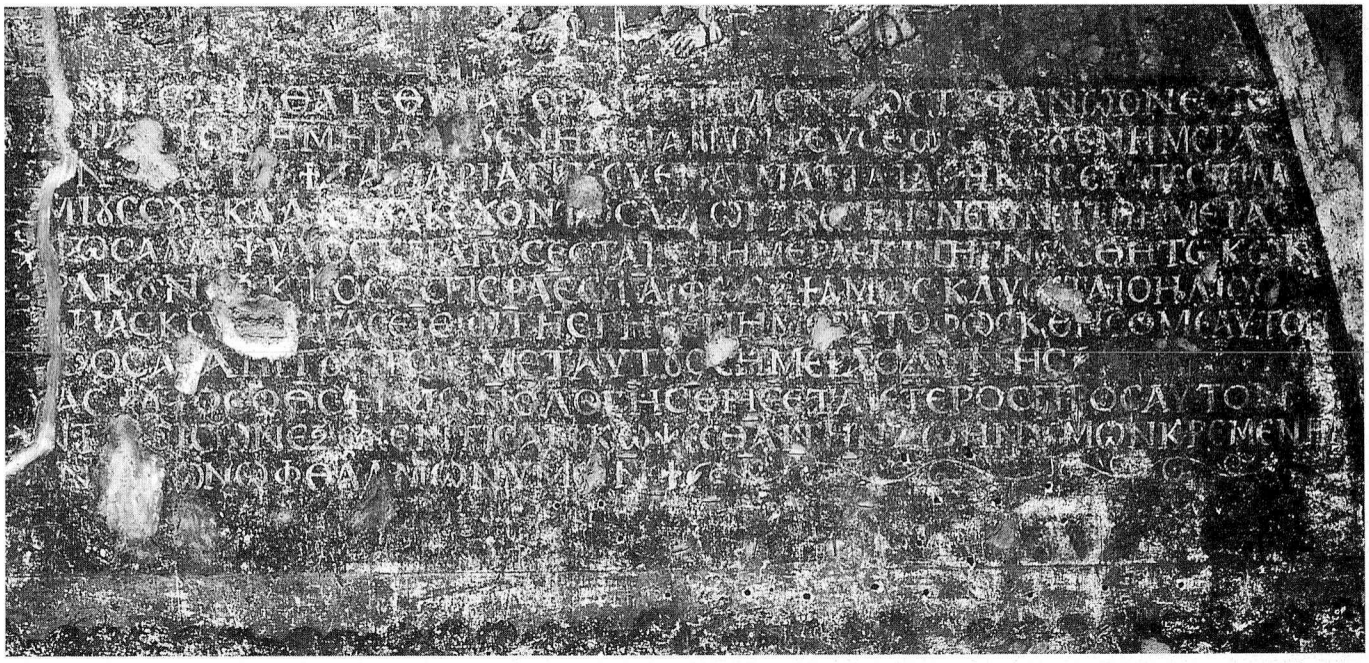


Abb. 96. Roma, Santa Maria Antiqua, Scritta sull'Arco trionfale (705–707)

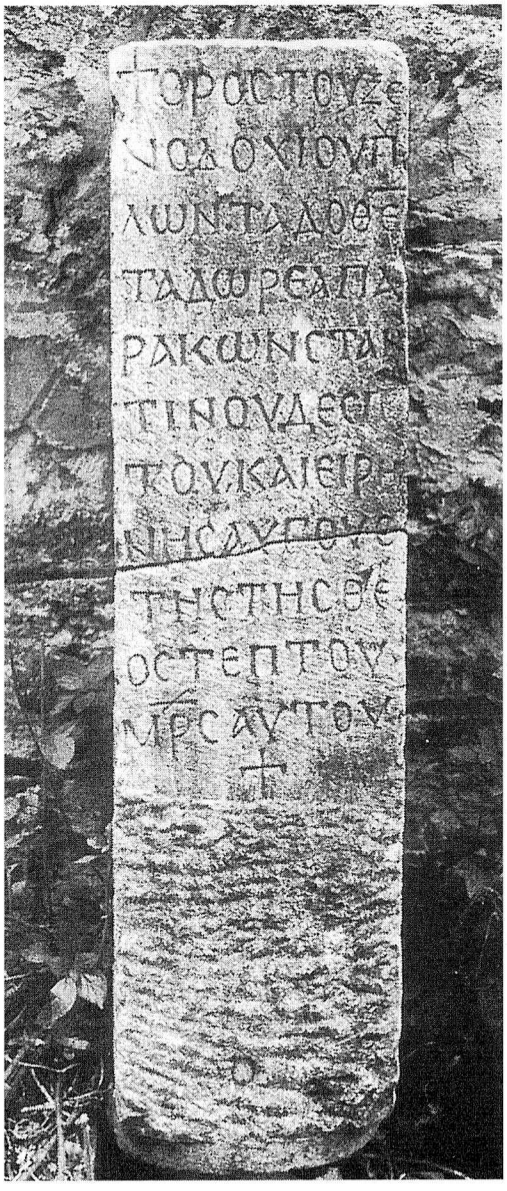


Abb. 97. Istanbul, Museo Archeologico, Stele di confine di Pylai (800 ca.)

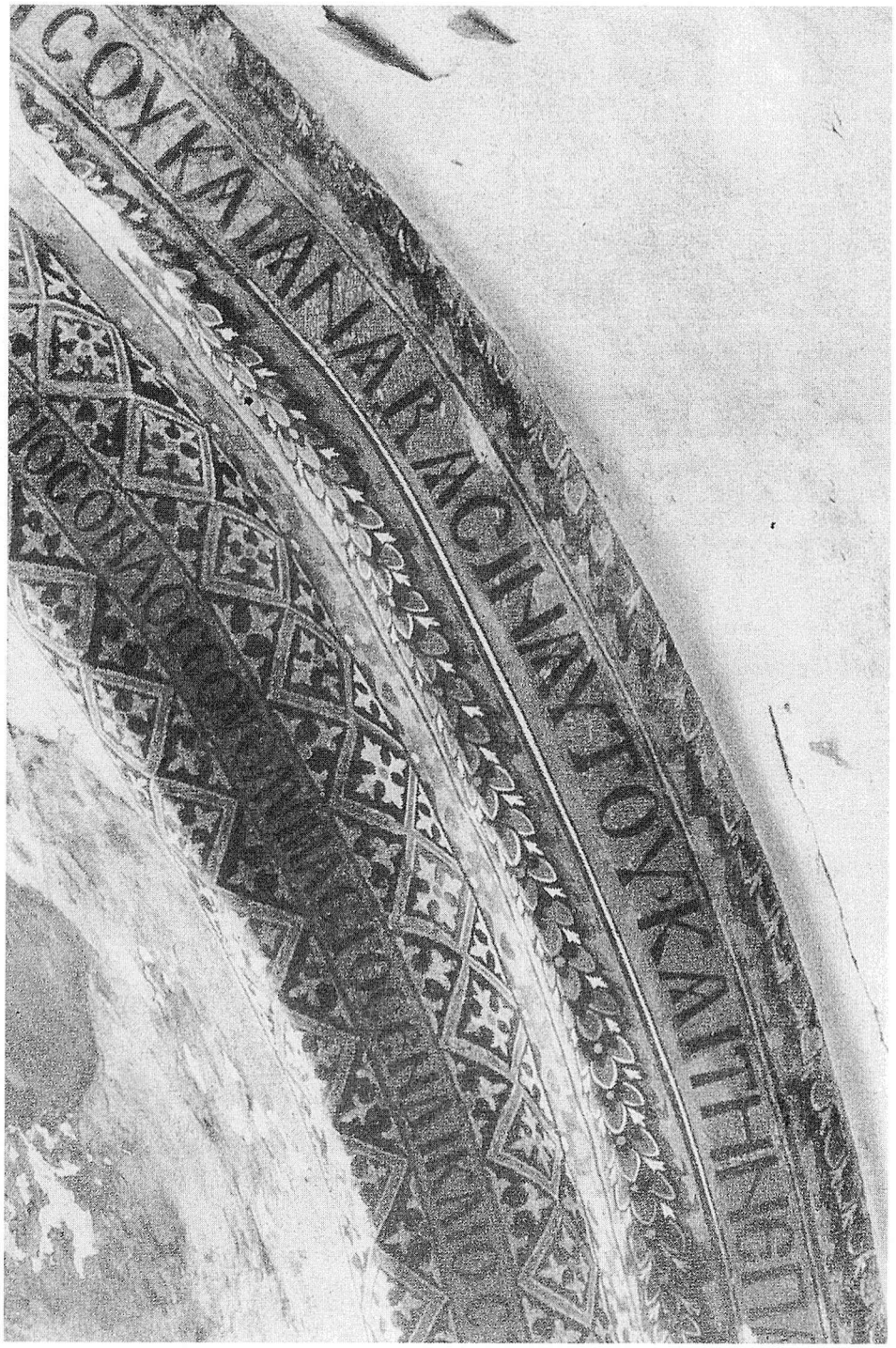


Abb. 98. Istanbul, S. Irene, Scritta musiva dell'abside (750 ca.)



Abb. 99. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Vindob. Med. gr. 1. Dioscoride, f. 30r (inizio sec. VI)



Abb. 100. Iznik, Museo Archeologico, Iscrizione di Michele III (858)



Abb. 101. Roma, S. Saba, Iscrizione dipinta (sec.VII–VIII)

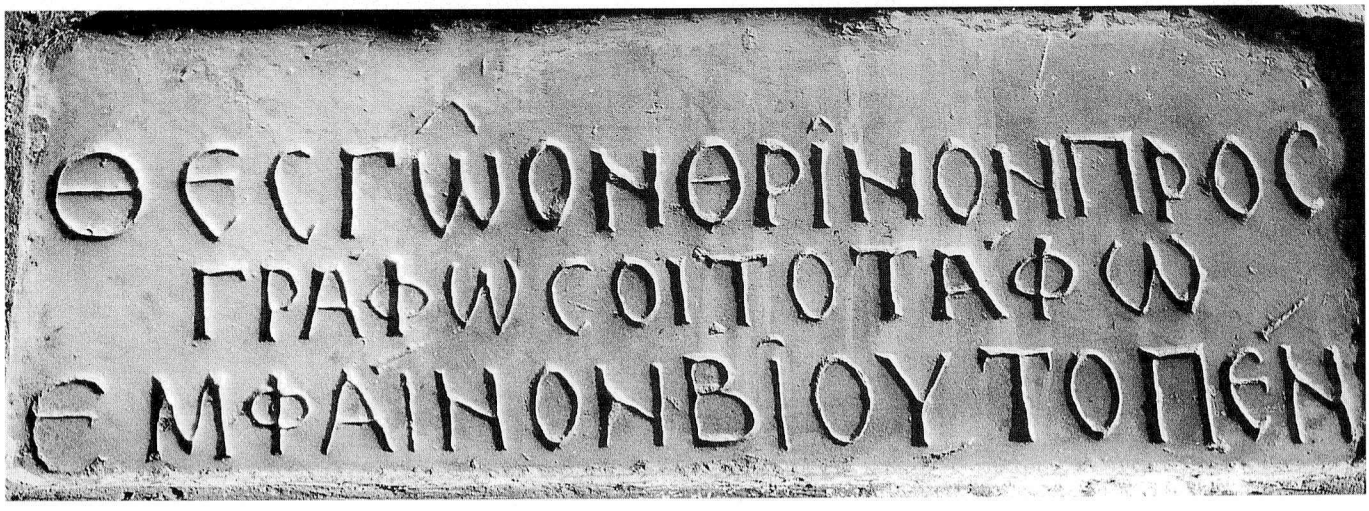


Abb. 102. Roma, S. Giorgio in Velabro, Epitafio di Teopempto (sec. IX)

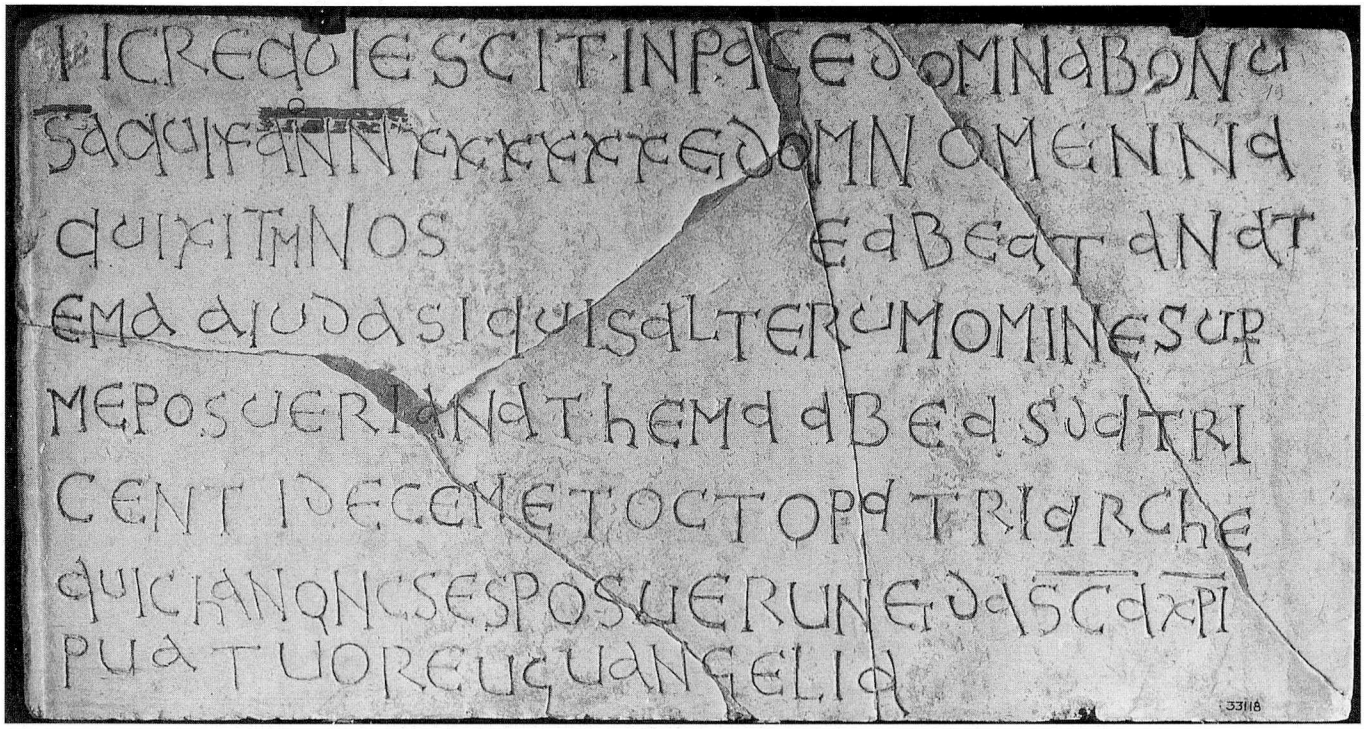


Abb. 103. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Epitafio di Bonusa e Menna da S. Agata dei Goti (sec. VIII–IX)



Abb. 104. Roma, Iscrizione da S. Maria in Cosmedin (772–795)



Abb. 105. Roma, Epitafio dal chiostro dei SS. Quattro Coronati (sec.VIII)

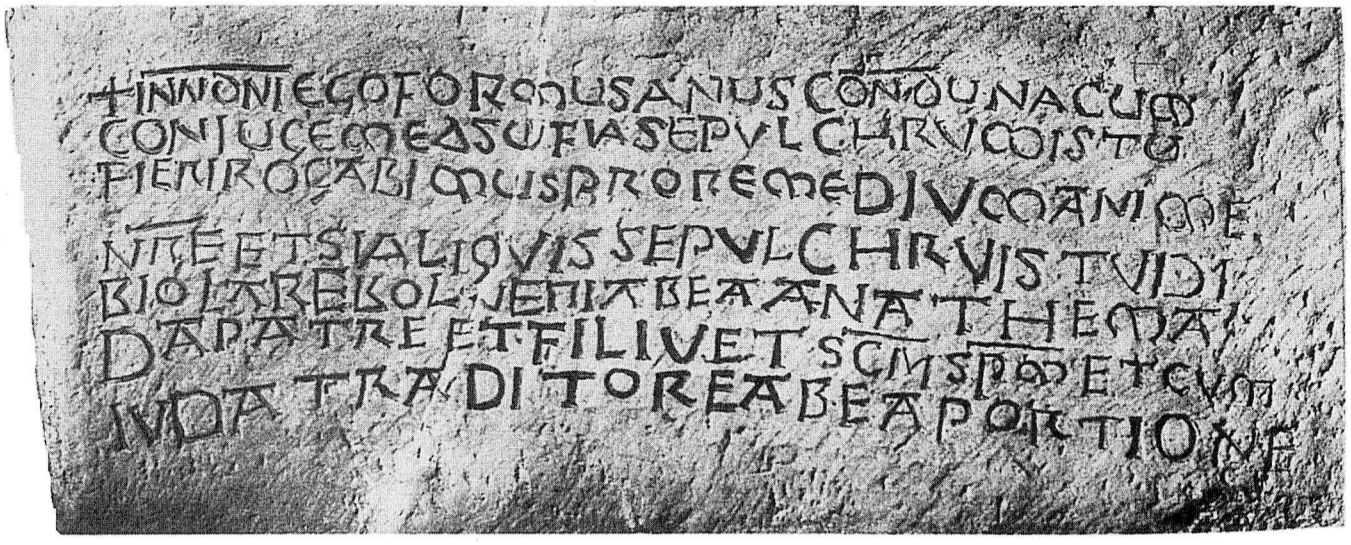


Abb. 106. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Epitafio di Formusano (sec. IX)

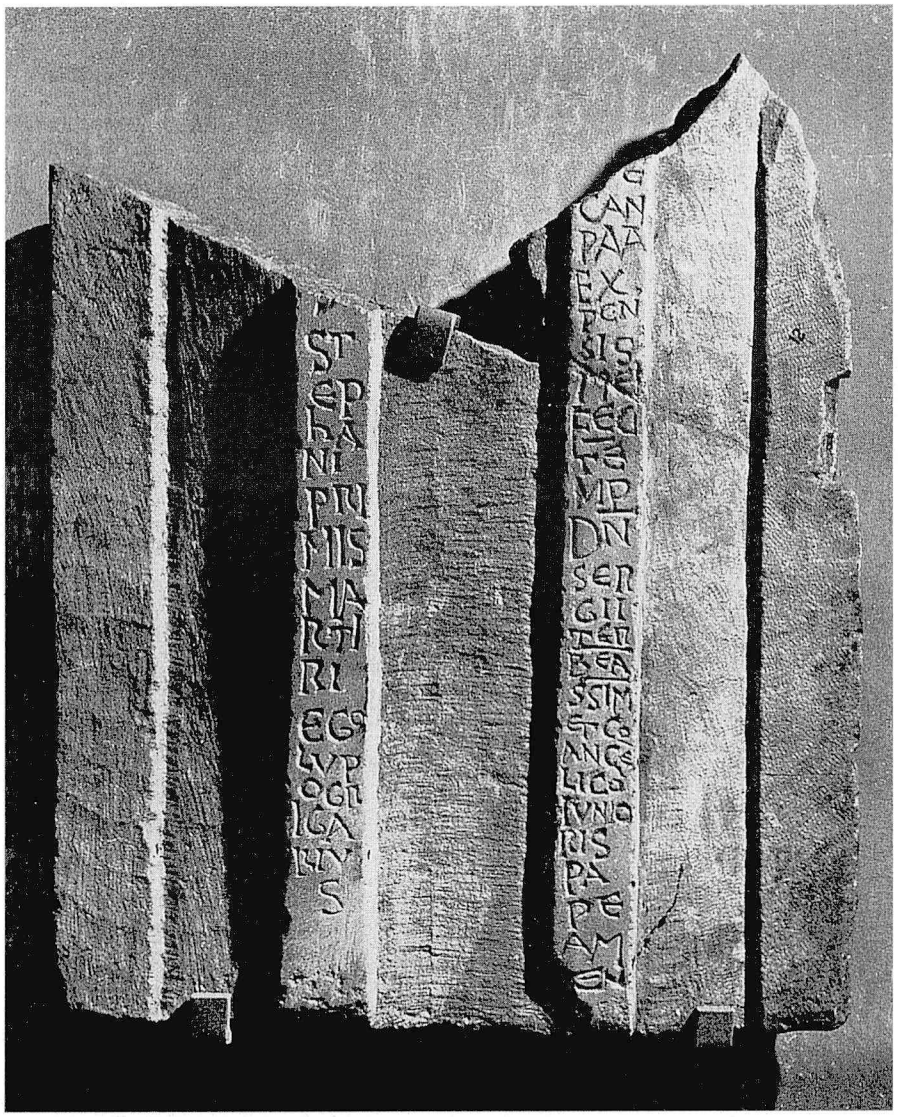


Abb. 107. Roma, Museo dell'Alto Medioevo, Iscrizione di Lupo Grigarius (844–847)



Abb. 108. Benevento, Epitafio di Radelchi, ora disperso (851)

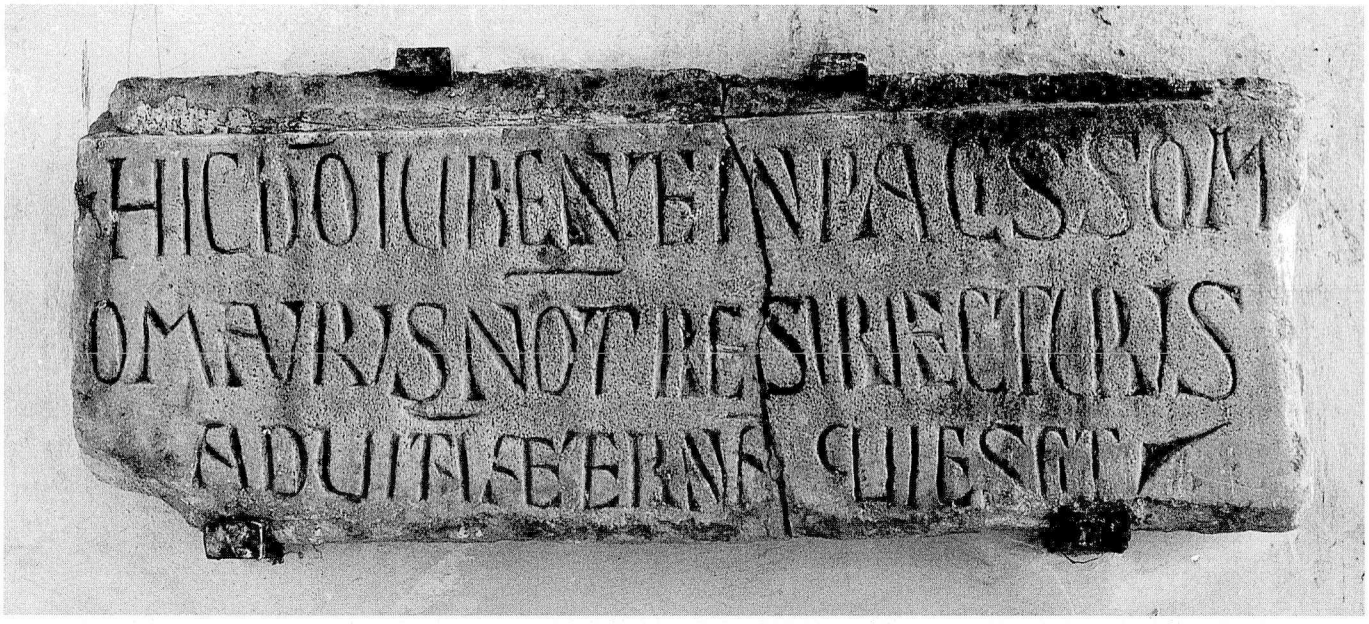




Abb. 109. (oben) Benevento, Museo del Sannio, Epitafio di Mauro (sec. IX)

Abb. 110. Benevento, Museo del Sannio, Frammento di carme sepolcrale (sec. IX)

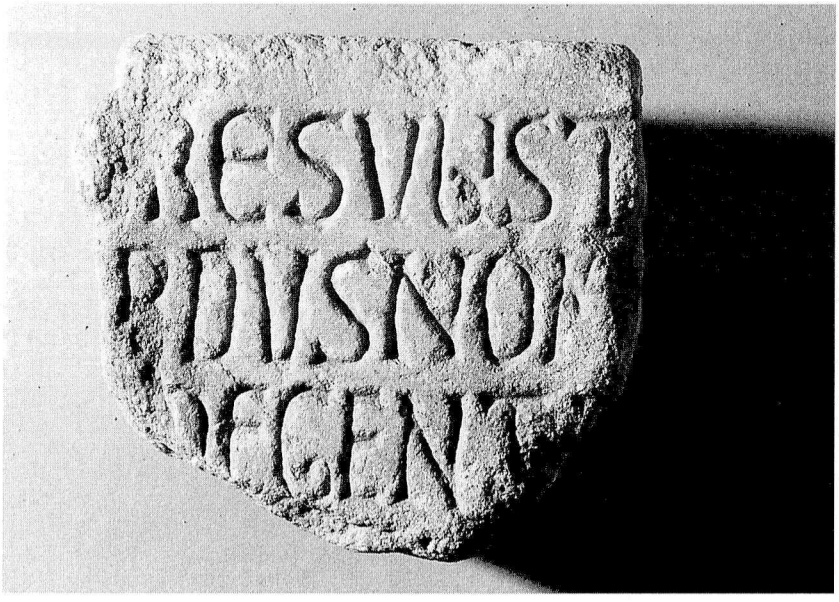


Abb. 111. Benevento, Museo del Sannio, Epigrafe di Ghidenardo (sec. IX)

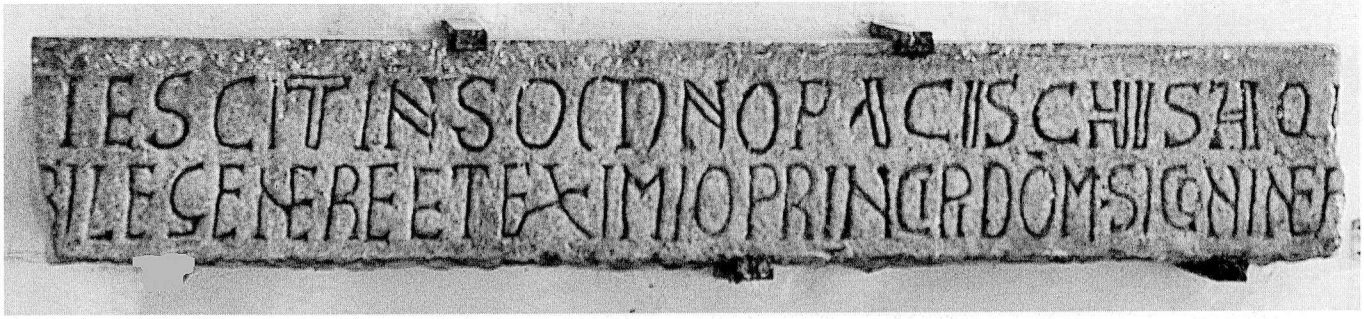


Abb. 112. Benevento, Museo del Sannio, Iscrizione di Chisa (817–832 ca.)

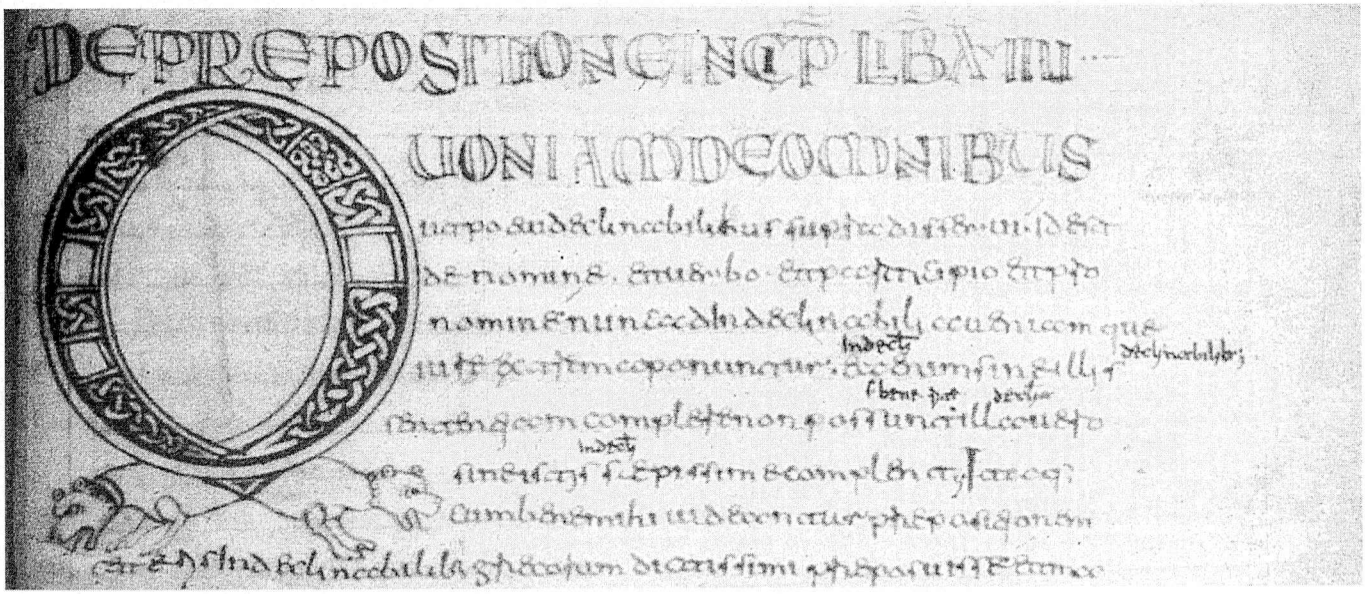


Abb. 113. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3313, f. 248r

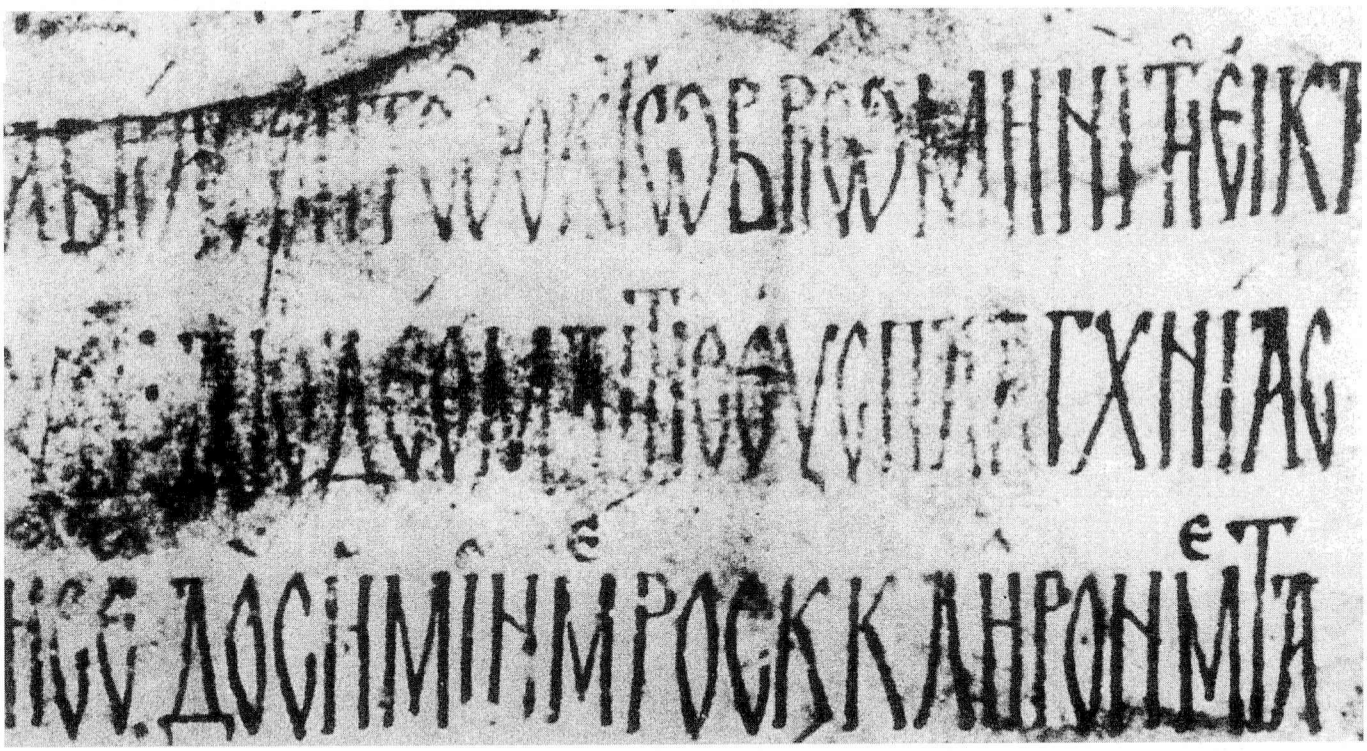


Abb. 114. Patmos, Monastero di S. Giovanni Teologo, Patm. 33 (941)



Abb. 115. Oxford, Bodleian Library, Laud. gr. 75, f. 363v (976)

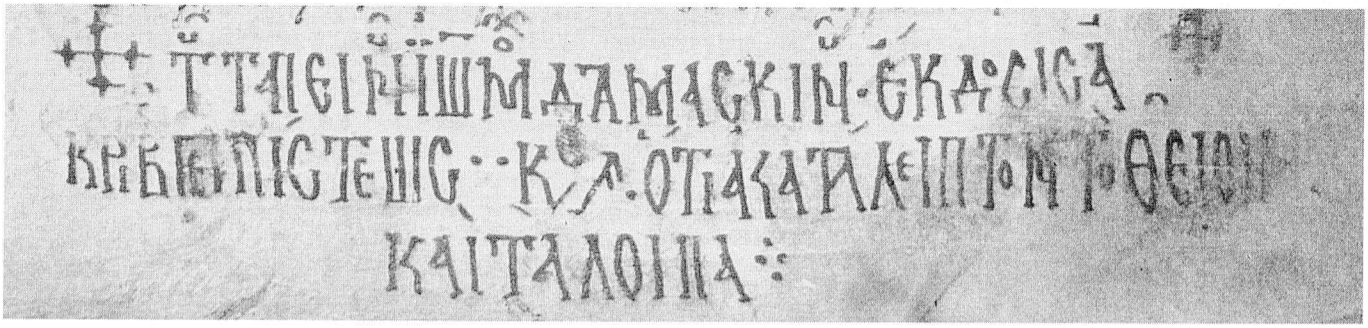


Abb. 116. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chis. R. IV 18, f. 48r (prima del 1029–1030)

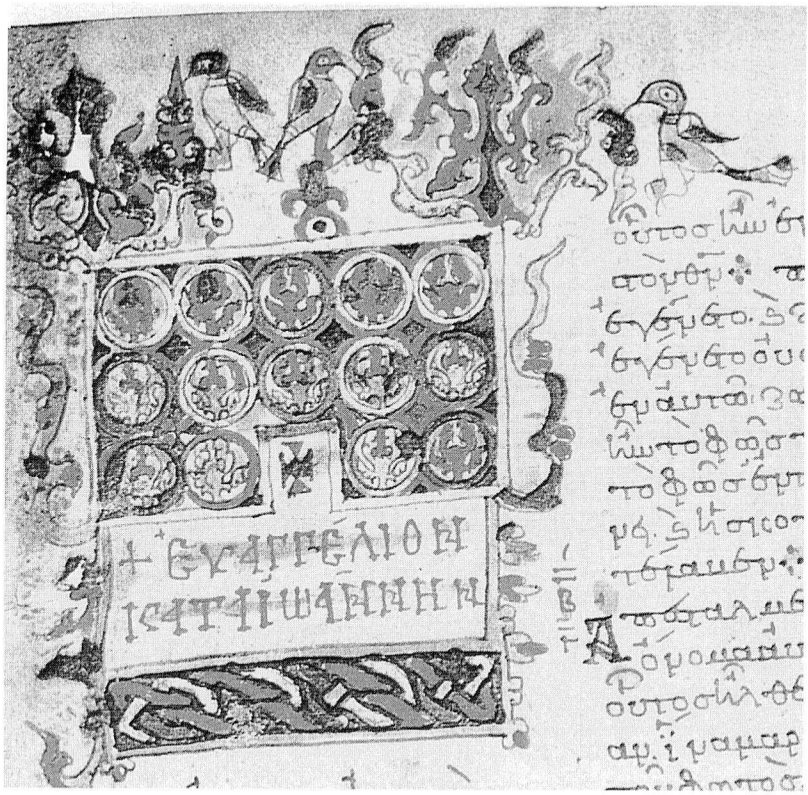


Abb. 117. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Vindob. Theol. gr. 188, f. 128r (sec. XI, prima metà)

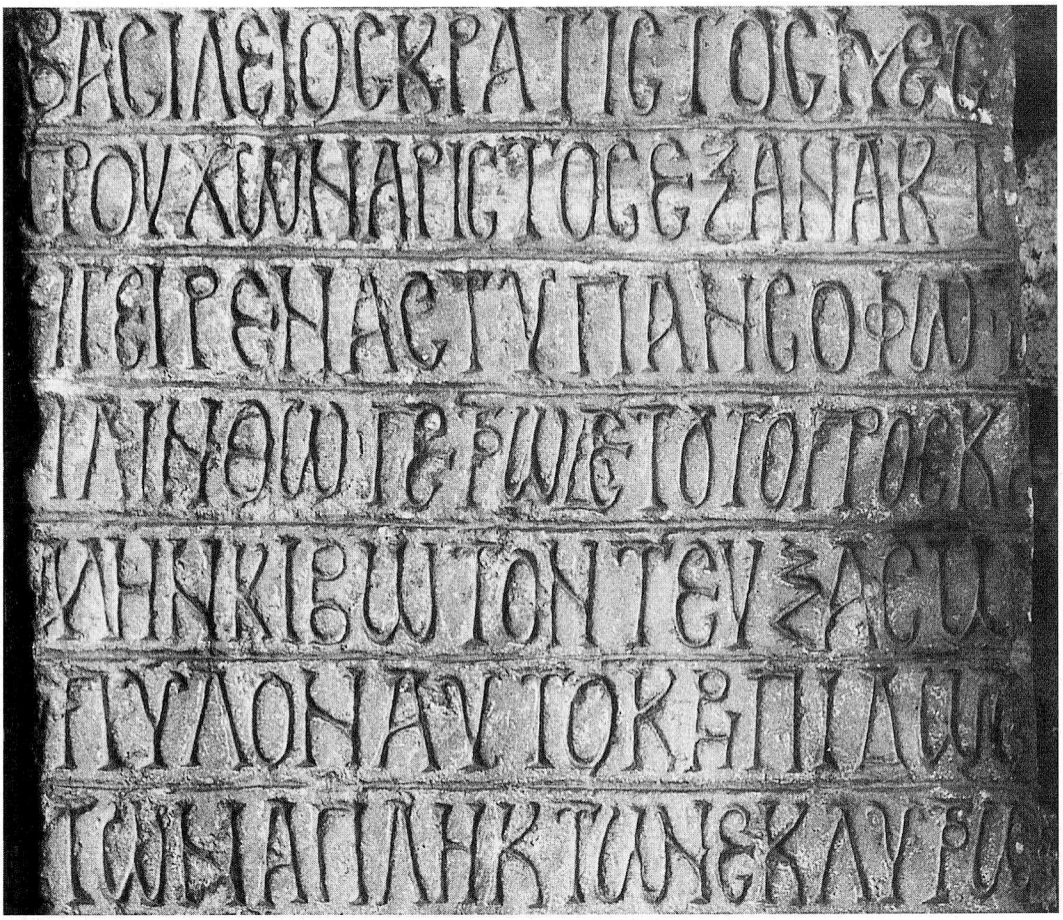


Abb. 118. Bari, Museo di S. Nicola, Epigrafe celebrativa di Basilio Masardonita (1011)

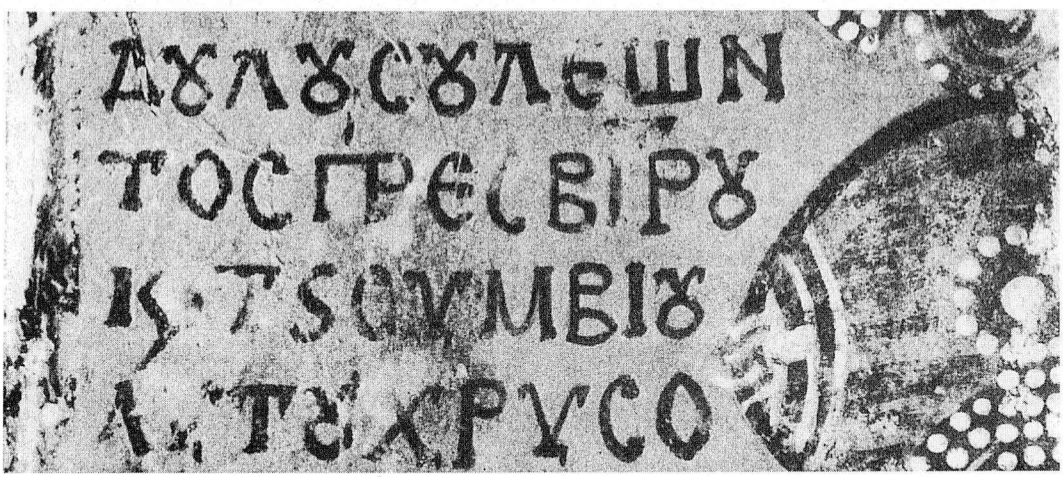


Abb. 119. Carpigano (Salento), Cripta delle SS. Maria e Cristina, Iscrizione dipinta (959)

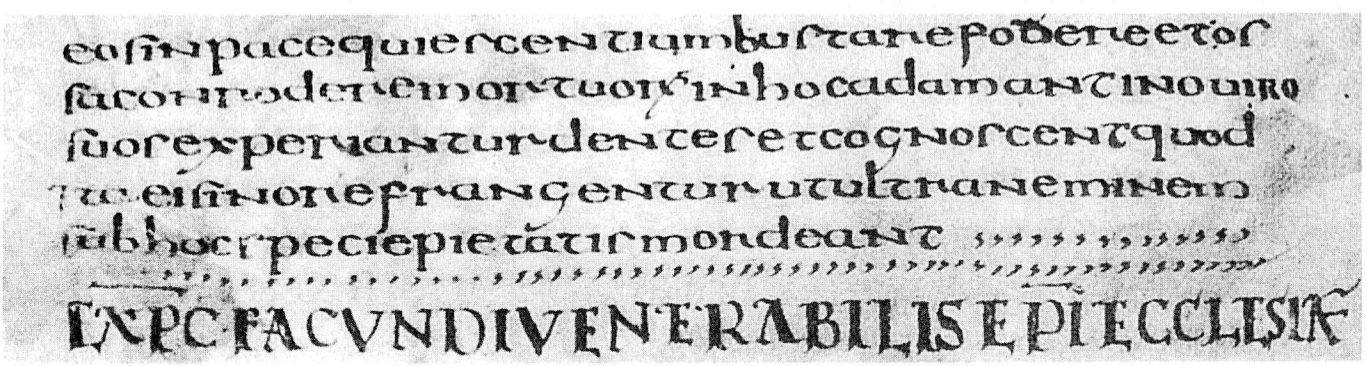


Abb. 120. Verona, Biblioteca Capitolare, cod. LIII (51), f. 212v (tardo sec.VI)

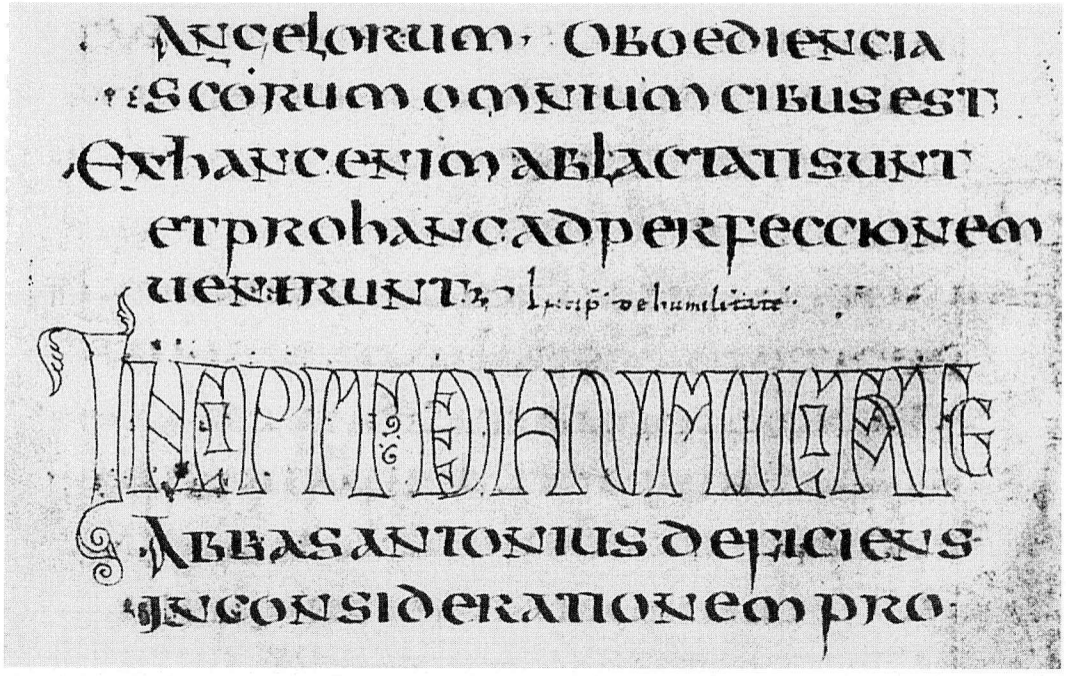


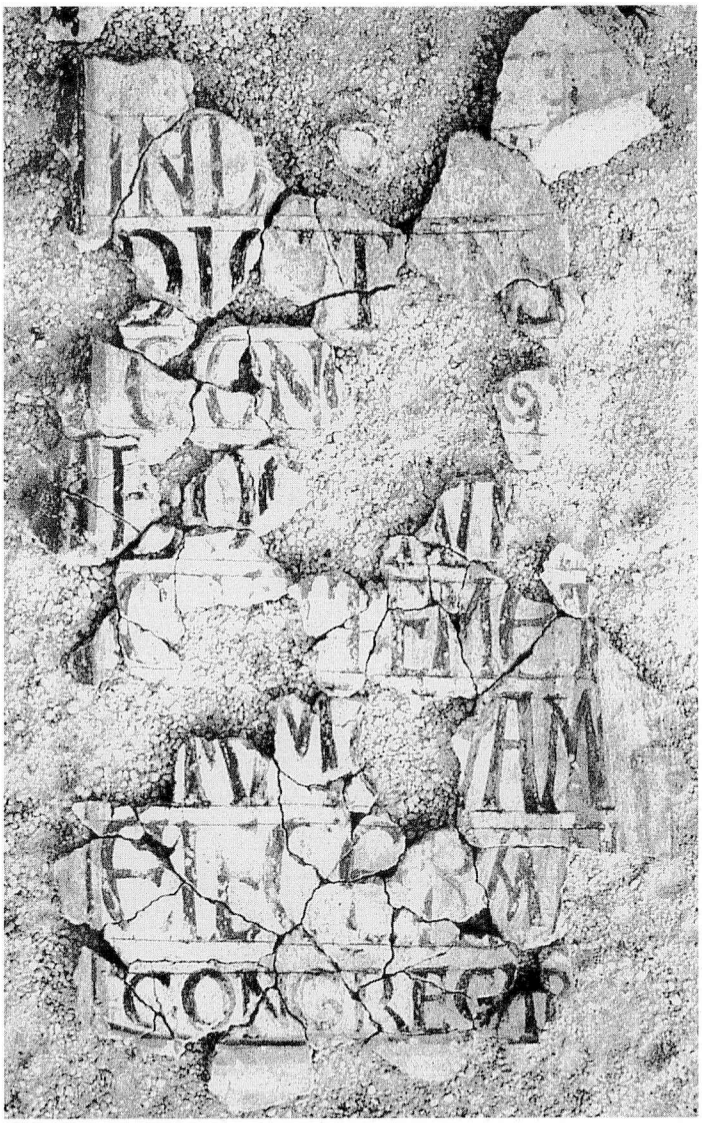
Abb. 121. Milano, Biblioteca Ambrosiana, F 84 sup., f. 96 v (sec. VIII)



Abb. 122. Bamberg, Staatsbibliothek, Patr. 20, f. 70 v (sec. IX)



Abb. 123. S. Vicenzo al Volturno, Cripta dell'abate Epifanio, Iscrizione dipinta (sec. IX, prima metà)



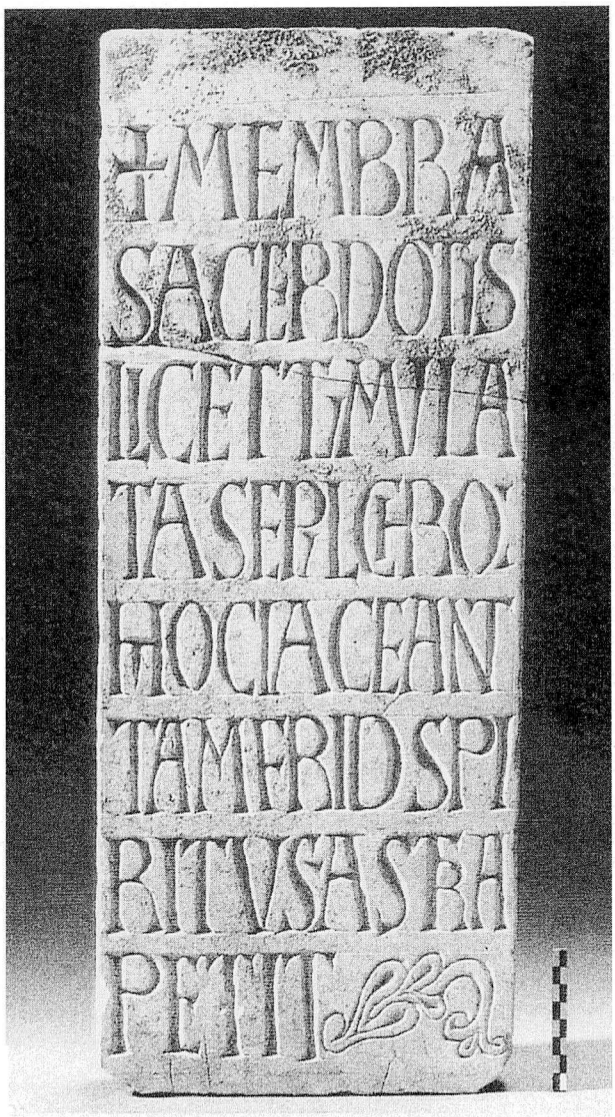


Abb. 124. (oben links) S.Vicenzo al Volturno, Iscrizione dipinta dalla sala dell'assemblea (sec. IX)

Abb. 125. (oben rechts) S.Vicenzo al Volturno, Iscrizione di Tamfrid (sec. IX. prima metà)

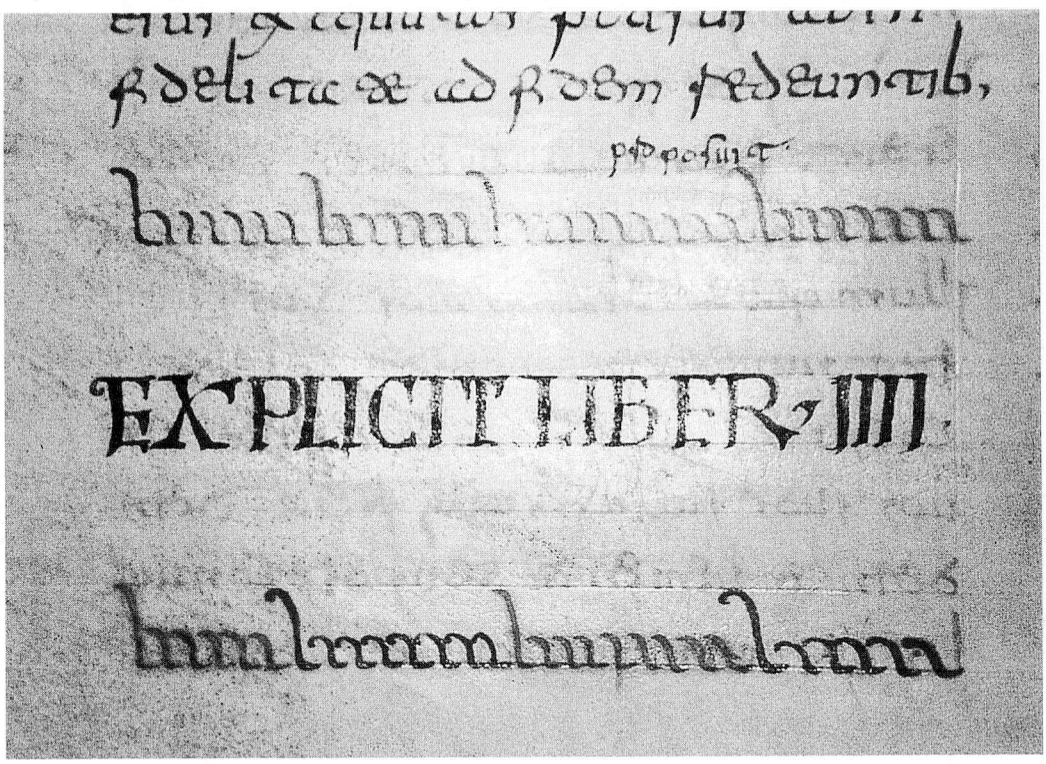


Abb. 126. Benevento, Biblioteca Capitolare, cod. III.9, f. 152 v (sec. IX)

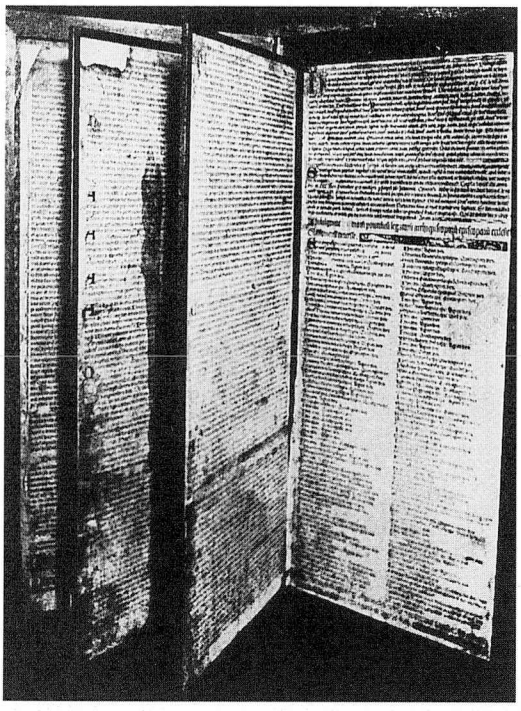


Abb. 127. Oxford, Bodleian Library, MS Lat. Hist a. 2,
The „Magna Tabula Glastoniensis



Abb. 128. London, Westminster Abbey, Muniment Xb,
The Westminster tabula

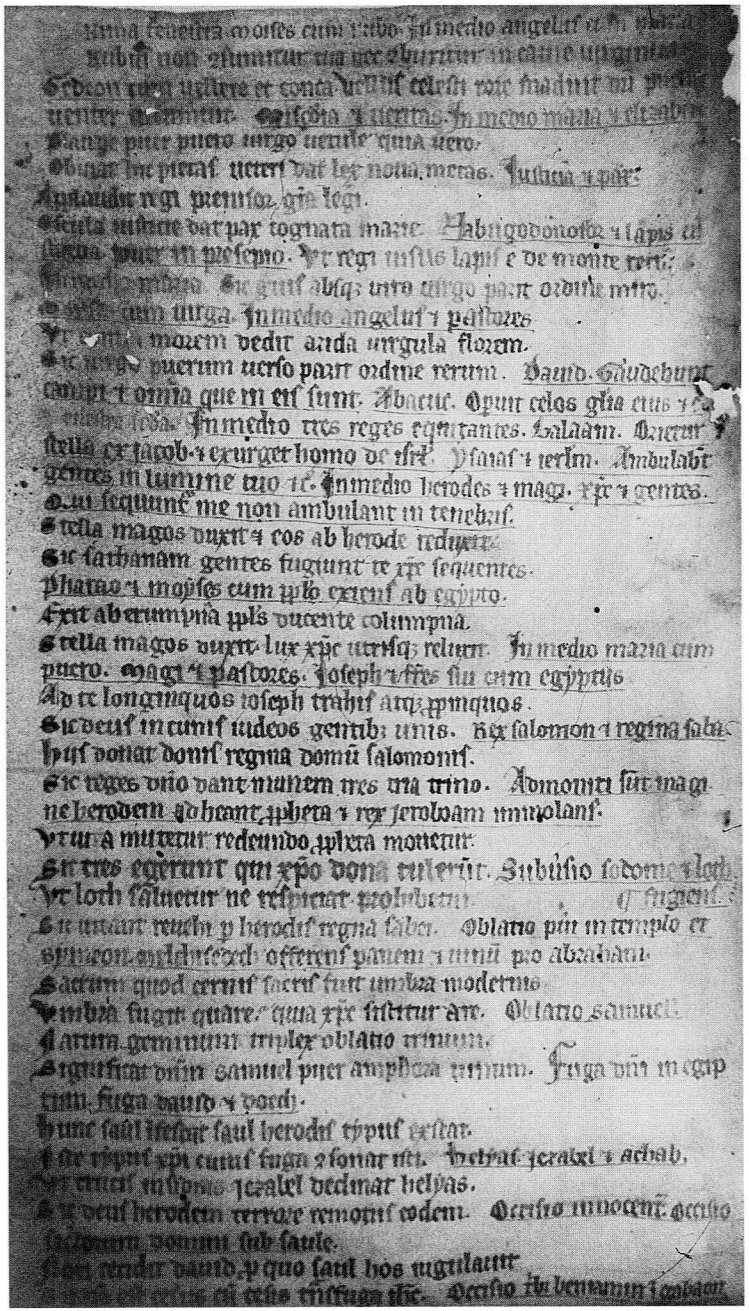


Abb. 129. Canterbury, Canterbury Cathedral Archives, C 246,
The Canterbury Cathedral roll

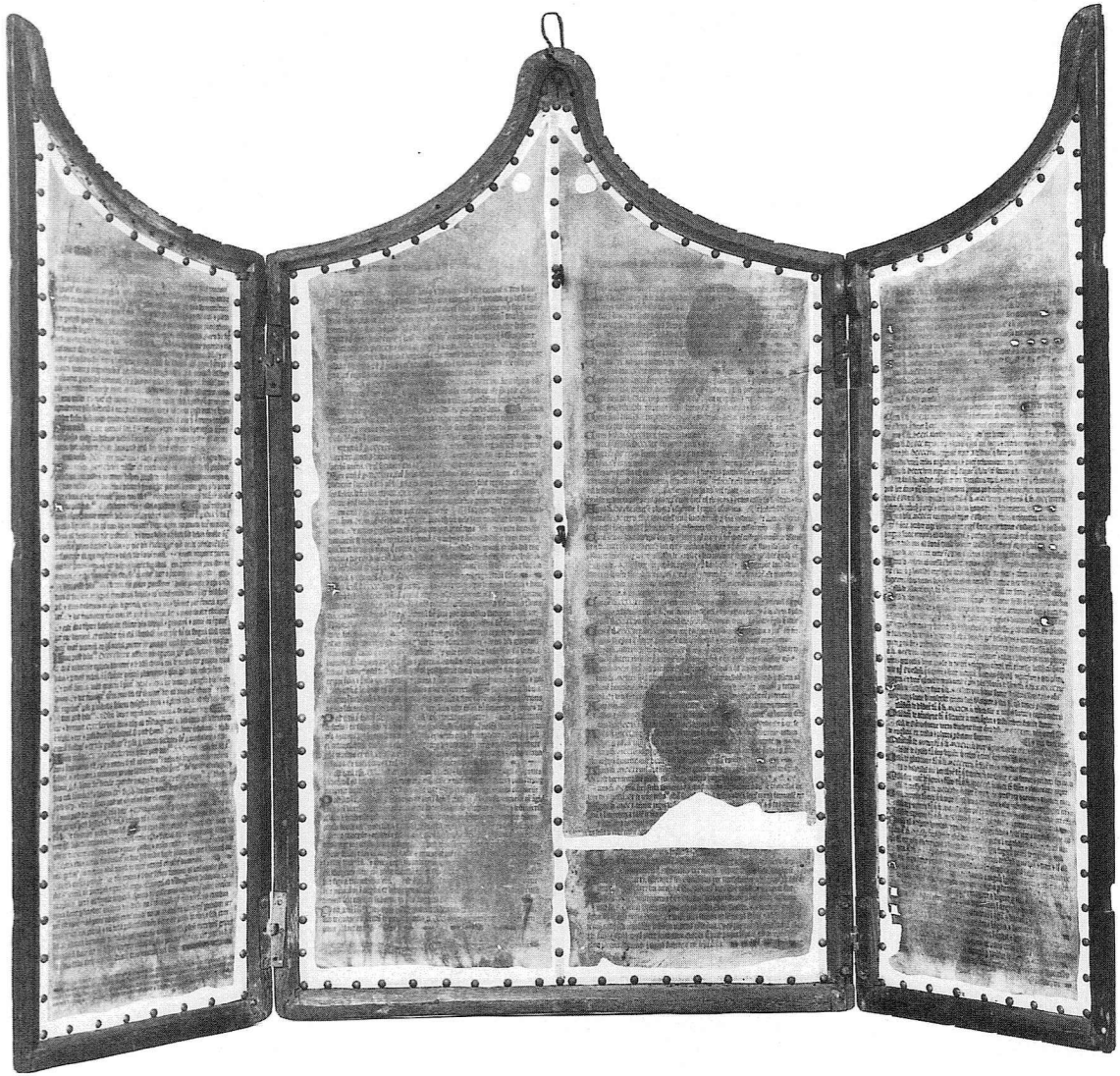


Abb. 130. York, York Minster Library, MS Add. 534, General view of one of the two York Minster tabulae

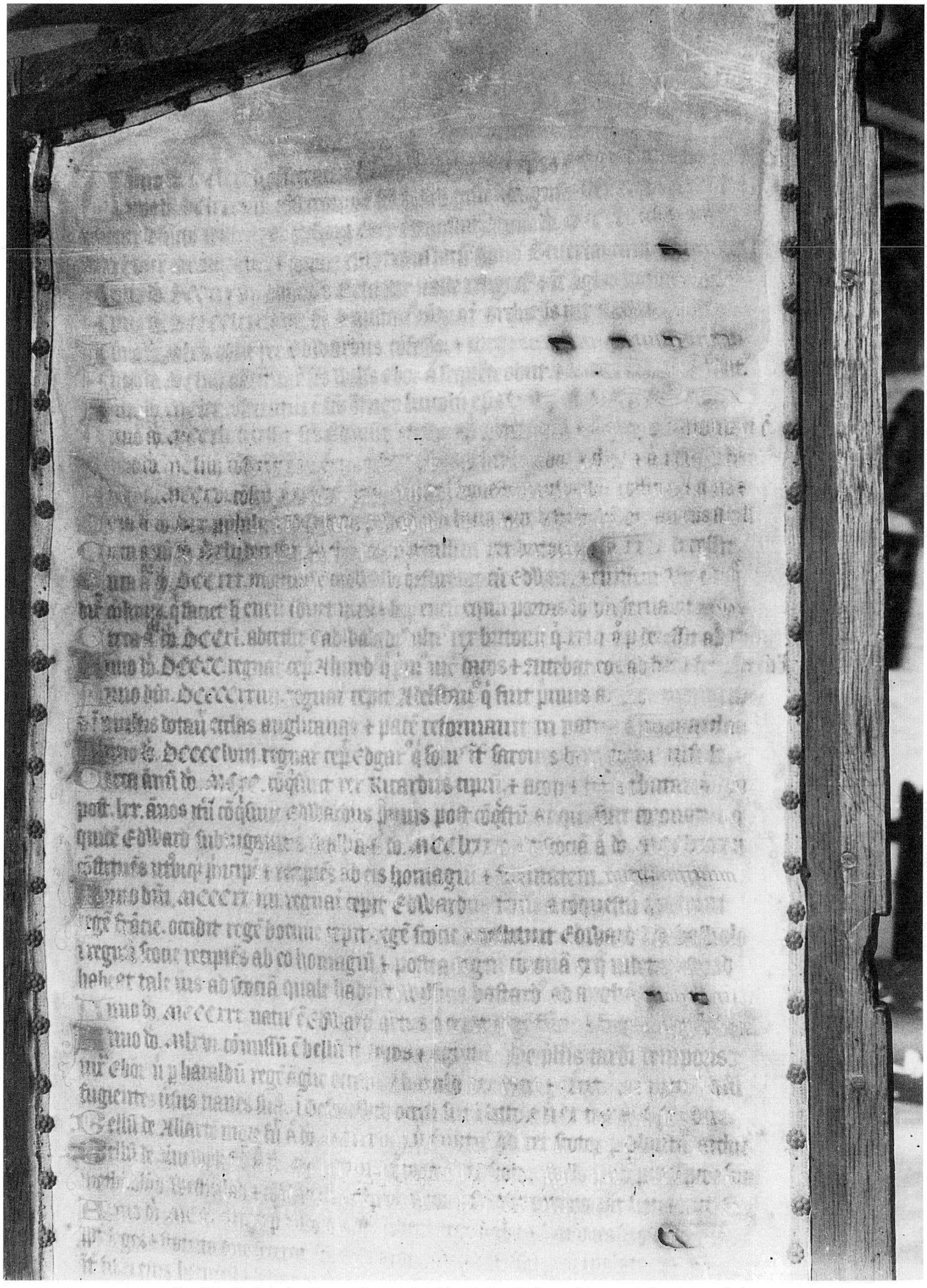


Abb. 131. York, York Minster Library, MS Add. 534, Detail of one of the two York Minster tabulae



Abb. 132. Toledo, Museo Arquelógico Provincial, Mármol visigodo (s.VII)

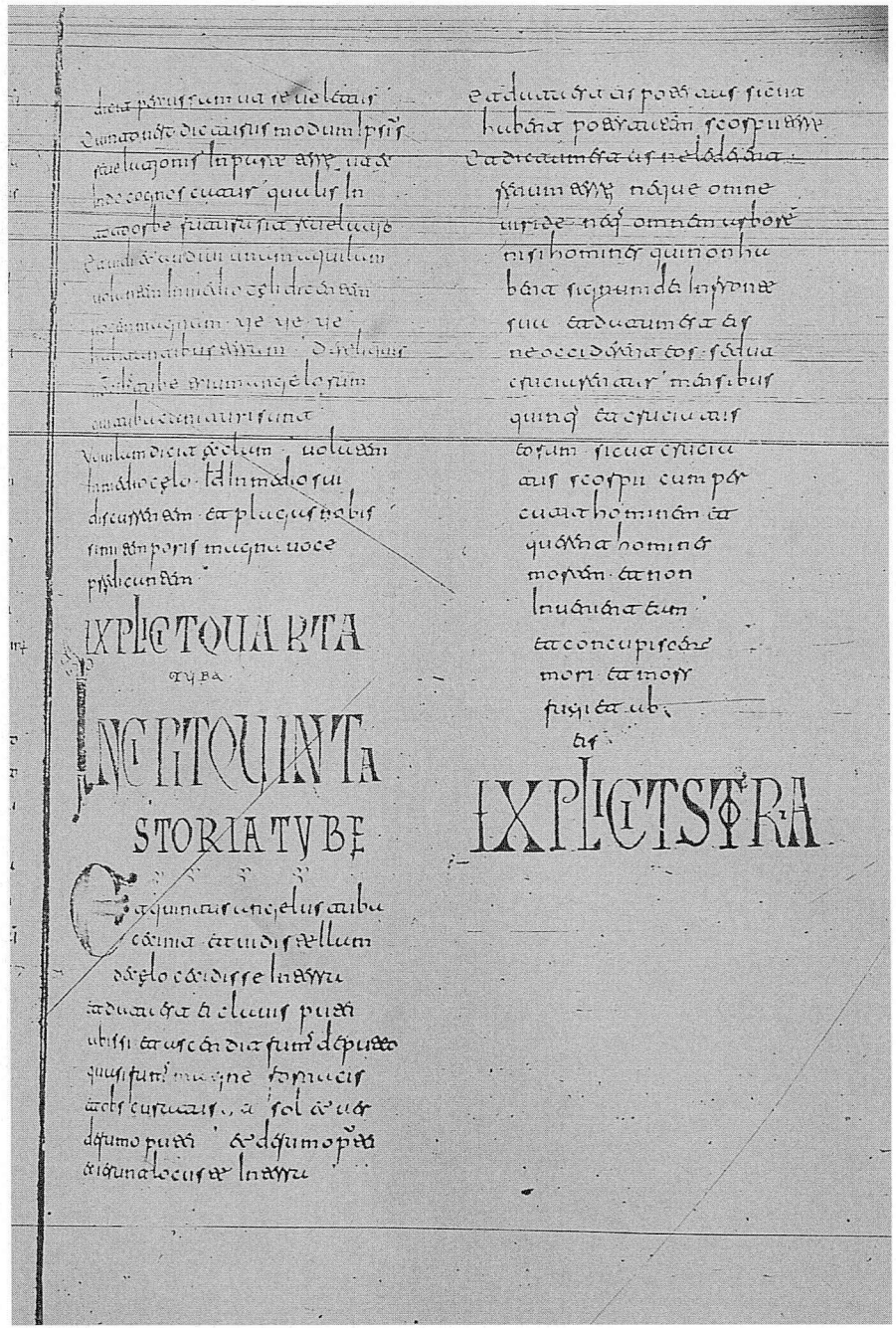


Abb. 133. S. Miguel de Escalada, „Beato“ (a.. 922)

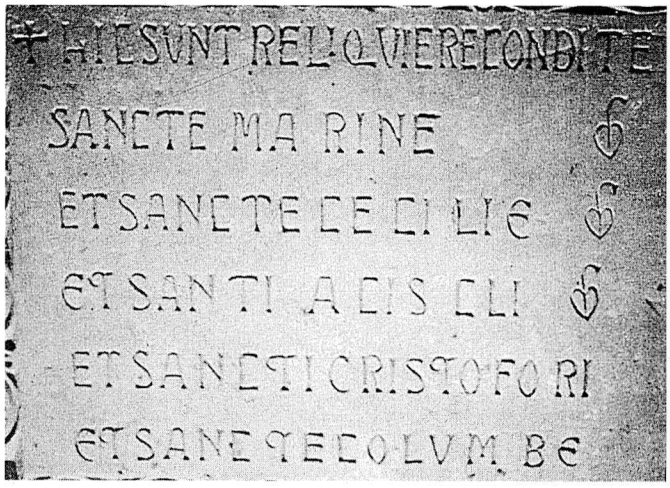


Abb. 134. S. Miguel de Escalada, Consecratio del altar del àbside de la nave del Evangelio (c. 914)

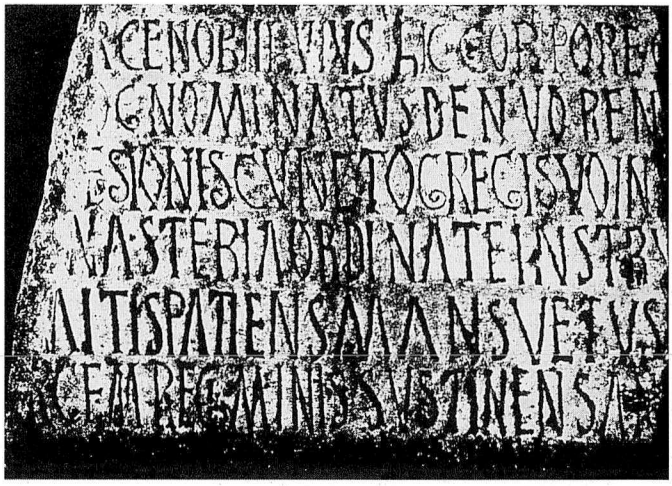


Abb. 135. Tabara (Zamora), Iglesia, Epitaphium, Fragmento (c. 968)



Abb. 136. S. Pedro de Montes (Leòn), Inscripción fundacional (919)

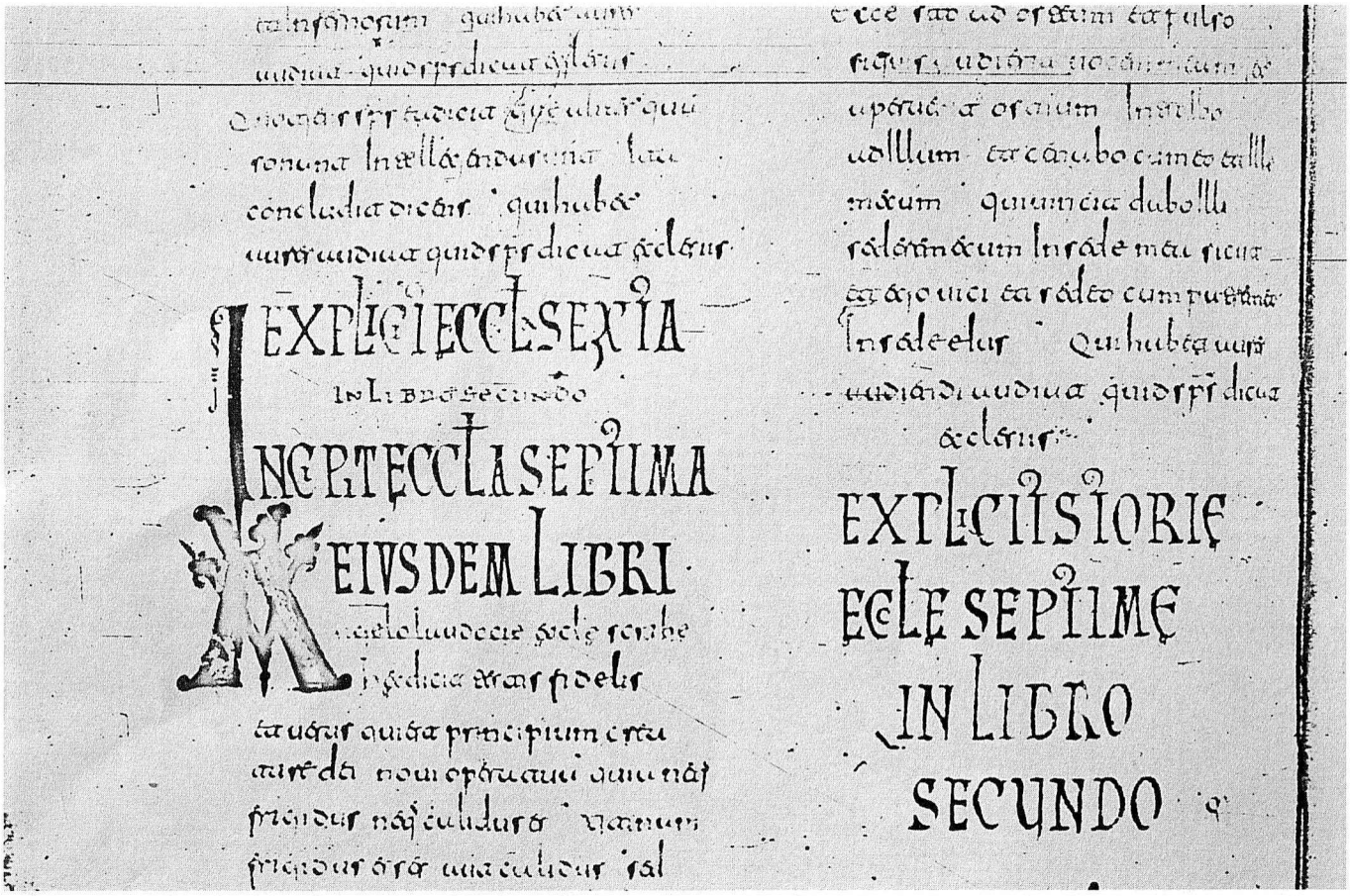


Abb. 137. S. Miguel de Escalada, „Beato“ (a. 922)

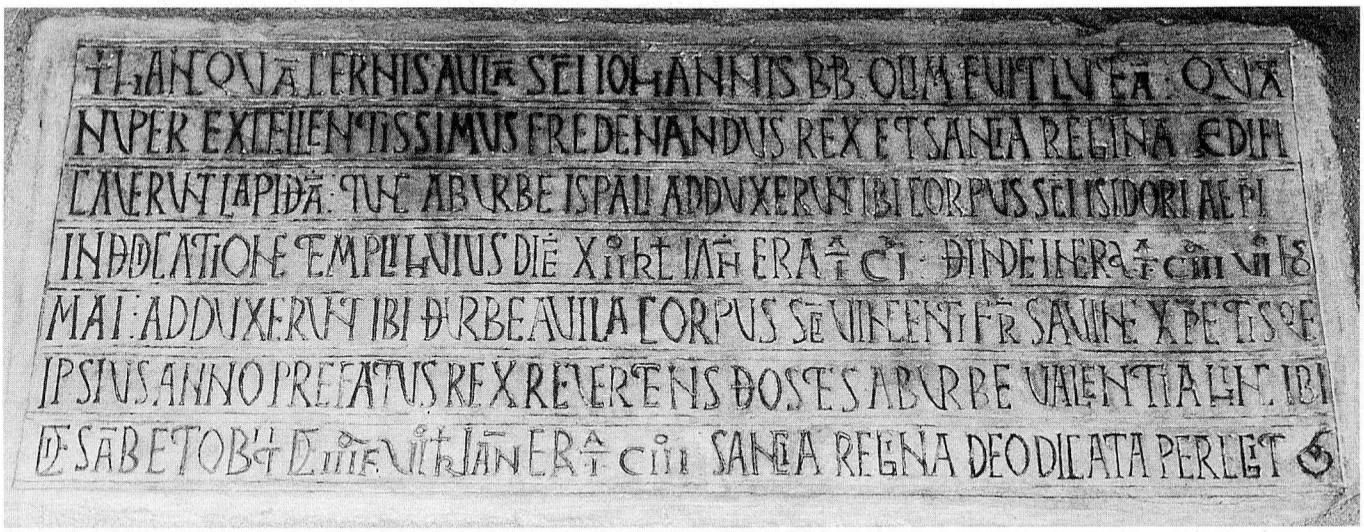


Abb. 138. Leòn, San Isidoro, Roboratio de Dona Sancha (p. 1063)

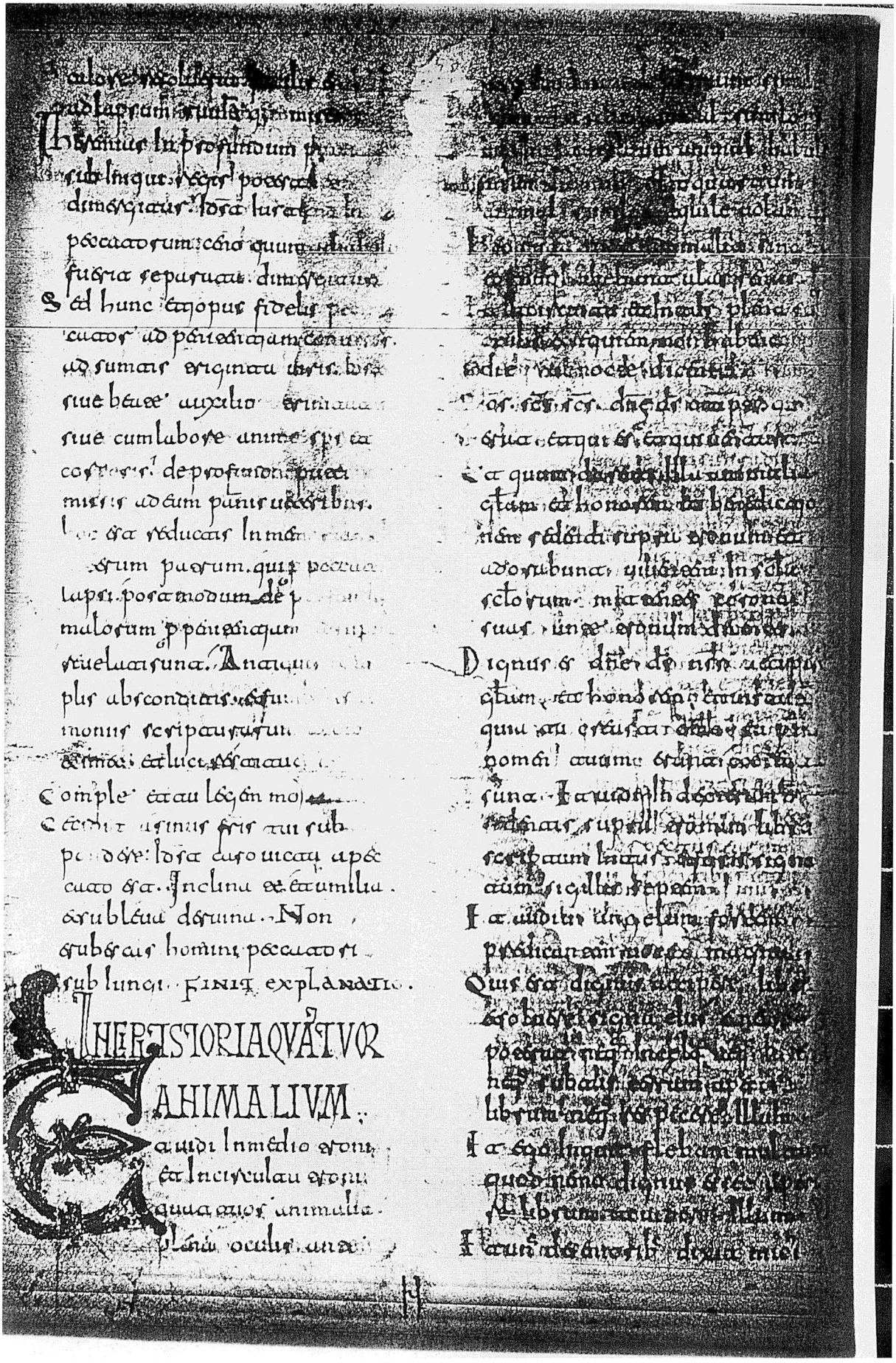
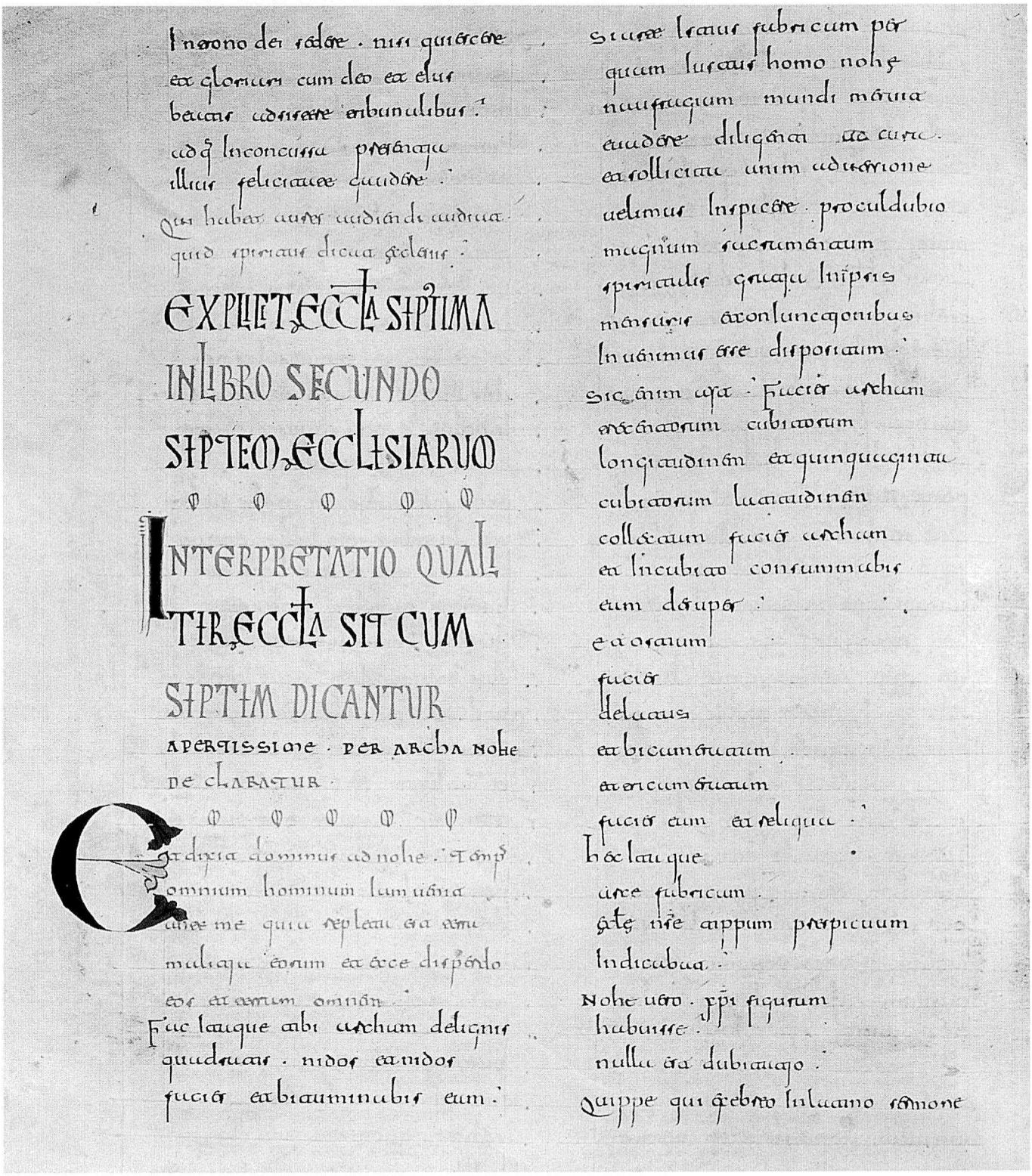


Abb. 139. Madrid, Archivo Historico Nacional, Cod. 1097 B, „Beato" de Tabara (968)



Abb. 140. Leòn, San Isidoro, Campana (1086)

Abb. 141. Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr. 14–2, Beato de Fernando I (1047)



In sono dei sedere . nisi quiescere
et gloriari cum deo et eius
beatis adsistere tribunalibus .
ad quod inconcussa presentia
illius felicitate gaudere .
Qui habet aures audiendi audiat
quid spiritus dicat ecclesiis .

EXPLICIT ECCLESIA SIPTIMA
IN LIBRO SECUNDO
SIPTEM ECCLESIARUM

INTERPRETATIO QUALI
TER ECCLESIA SIT CUM
SIPTIM DICANTUR
APERTISSIME . PER ARCHA NOHE
DECLARATUR .

Et dixit dominus ad nohe . Tempus
omnium hominum iam venit
ante me quia repletu est terra
malicia eorum et ecce disperdo
eos et terram omnem .
Fac itaque tibi archam de lignis
quadratis . nidos et nidos
facies et bituminabis eam .

Si ante istius fabricam per
quam iustus homo nohe
naufragium mundi meruit
evadere diligenti ac cura .
et sollicitu animadversione
velimus inspicere . proculdubio
magnum sacramentum
spiritualis gratia in ipsis
mensuris et coniunctionibus
invenimus esse dispositum .
Sic enim ait . Facies archam
trecentorum cubitorum
longitudinem et quinquaginta
cubitorum latitudinem
collectum facies archam
et in cubito consummabis
eam desuper .
et ostium
facies
delatus
et bicameratum
et tricameratum
facies eam et reliqua .
hec itaque
arce fabricam .
ecclesie nostre tippum prespicuum
indicabat .
Nohe vero . xpi figurum
habuisse .
nulla est dubitatio .
Quippe qui ecebreo in latino sermone

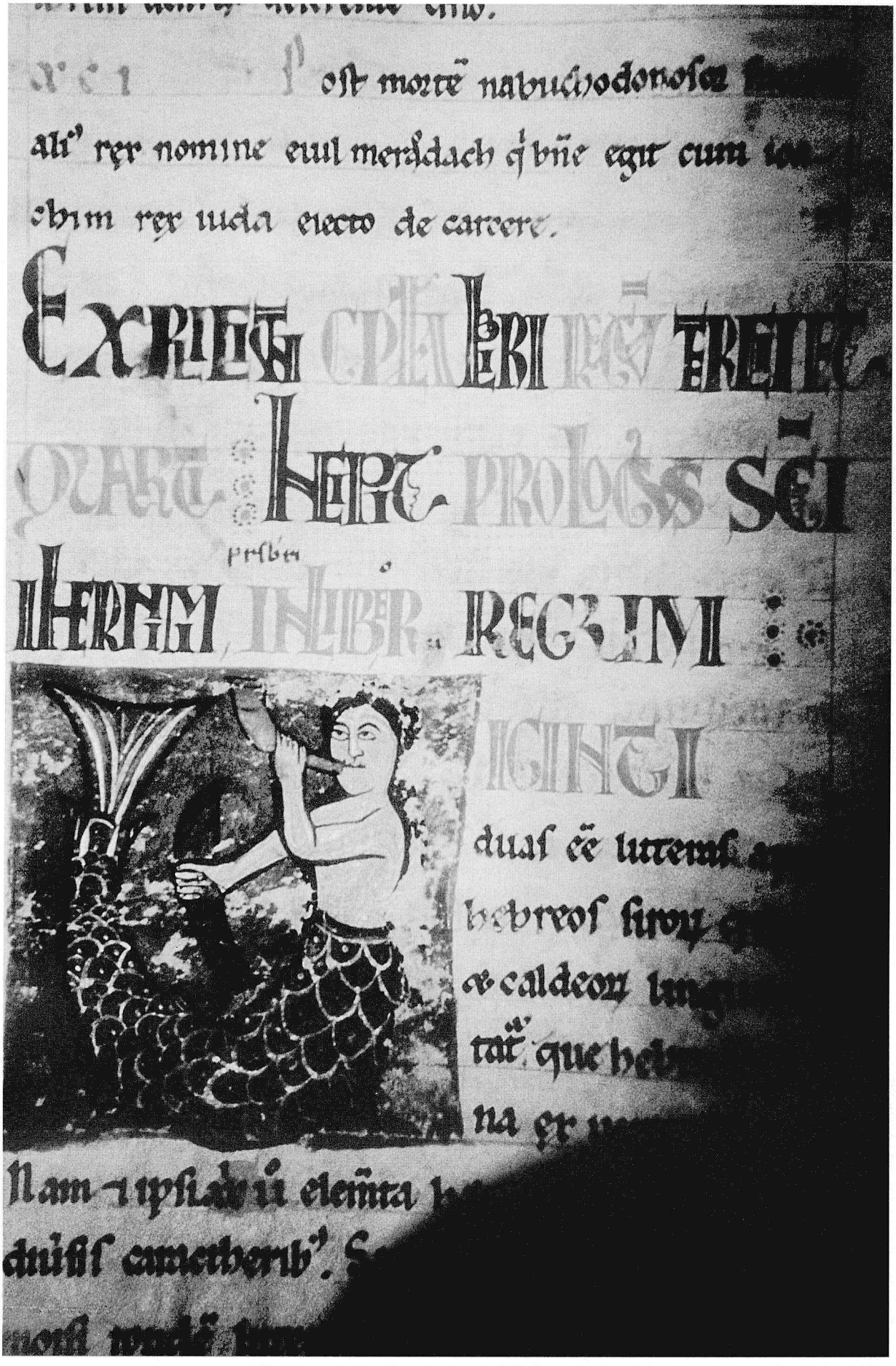


Abb. 142. Leòn, S. Isidoro, Cod. III. 1, Biblia romànica (1162)

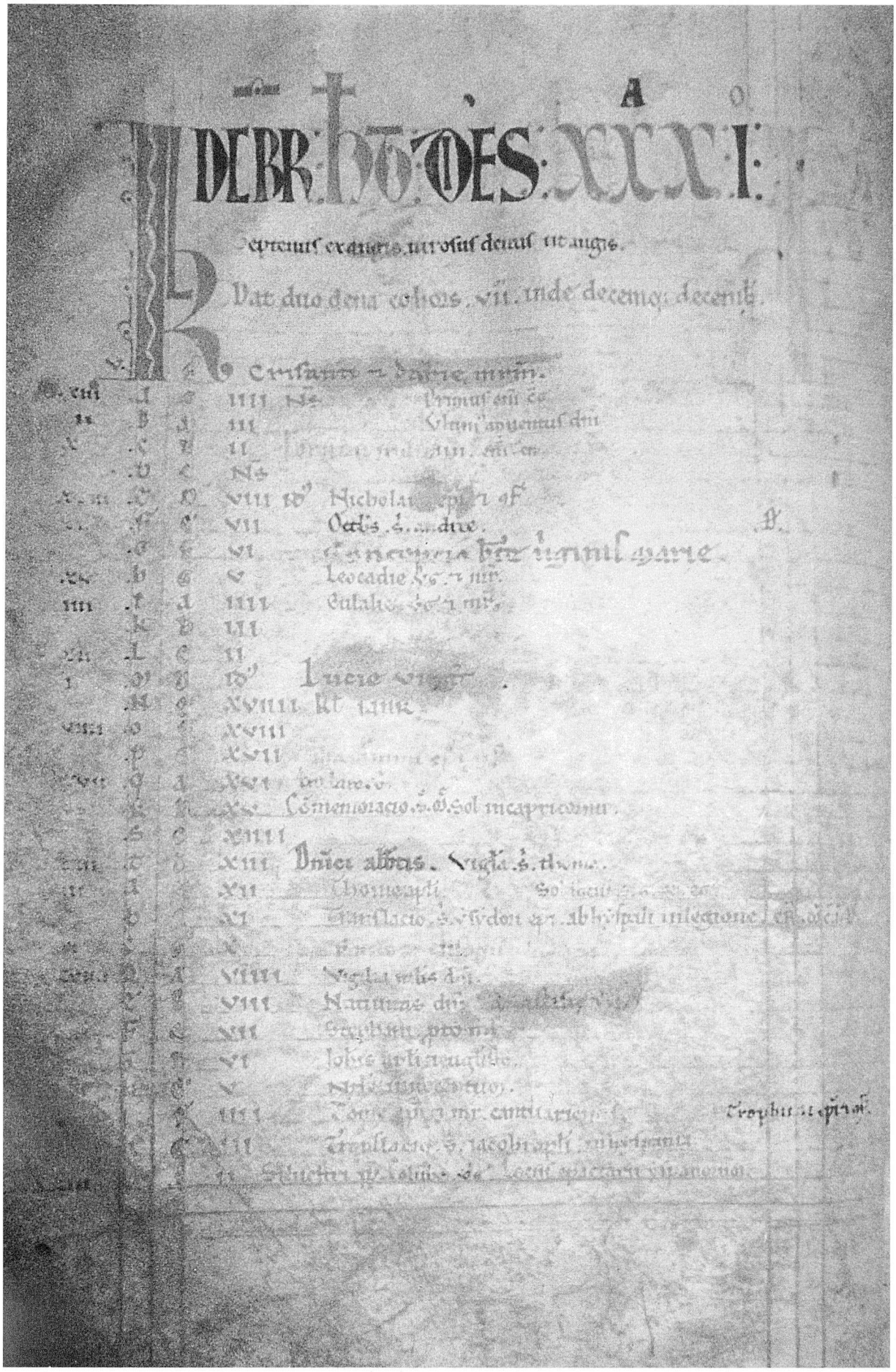


Abb. 143. Leòn, S. Isidoro, Cod. XII, Breviario (1187)



Abb. 144. Leòn, San Isidoro, brazo del crucero, Consecratio (1149)



Abb. 145. Leòn, San Isidoro, Epitaphium de Dona Sancha (1159)

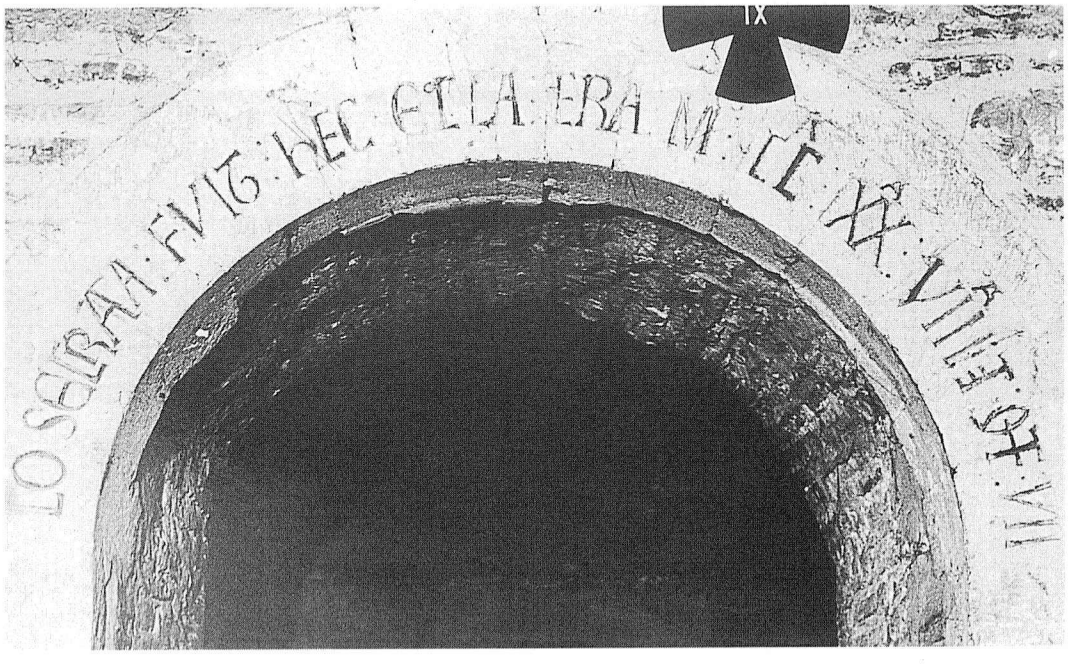


Abb. 146. Leòn, San Isidoro, Capilla de la Trinidad, Consecratio (1190)

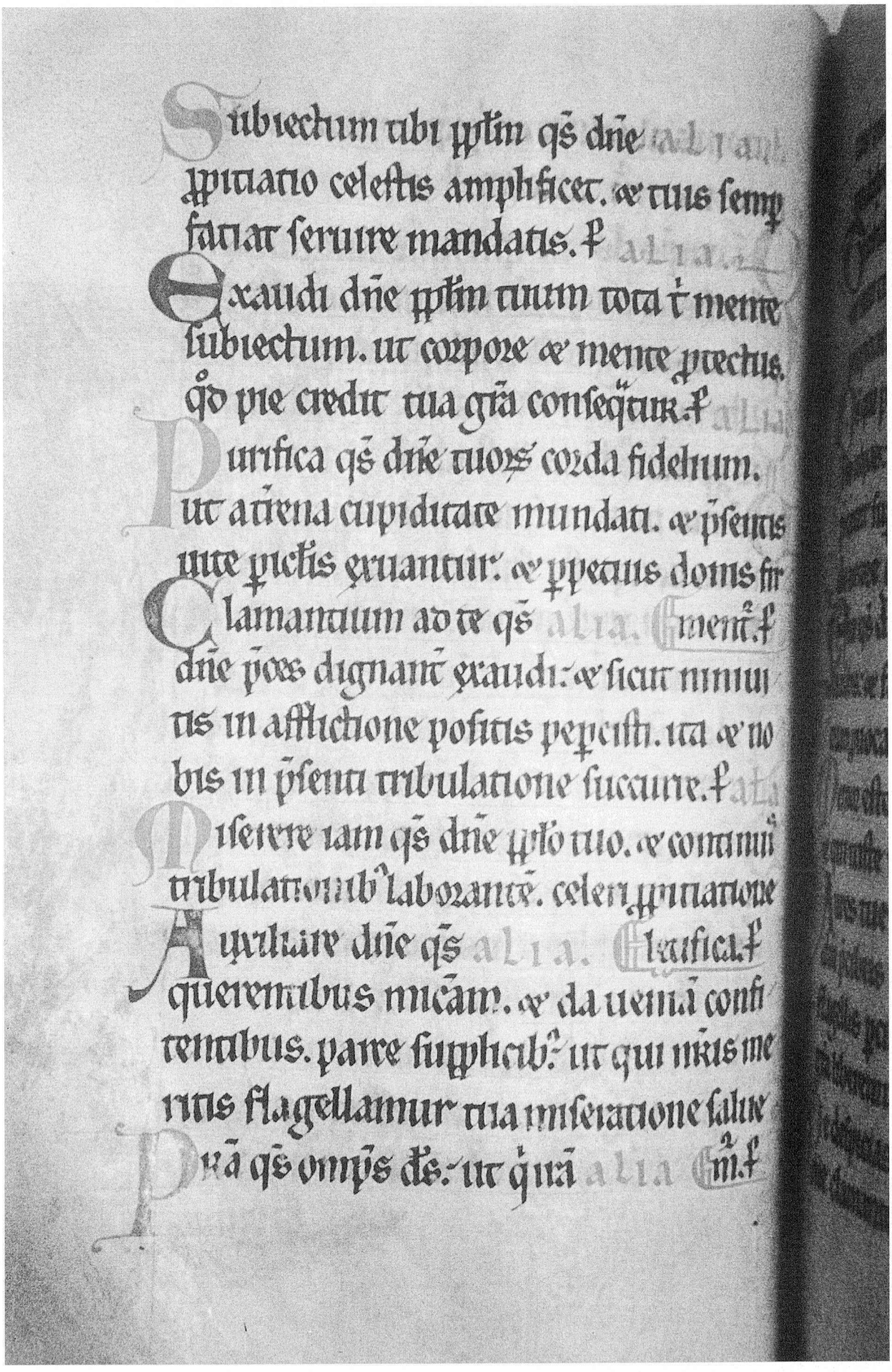
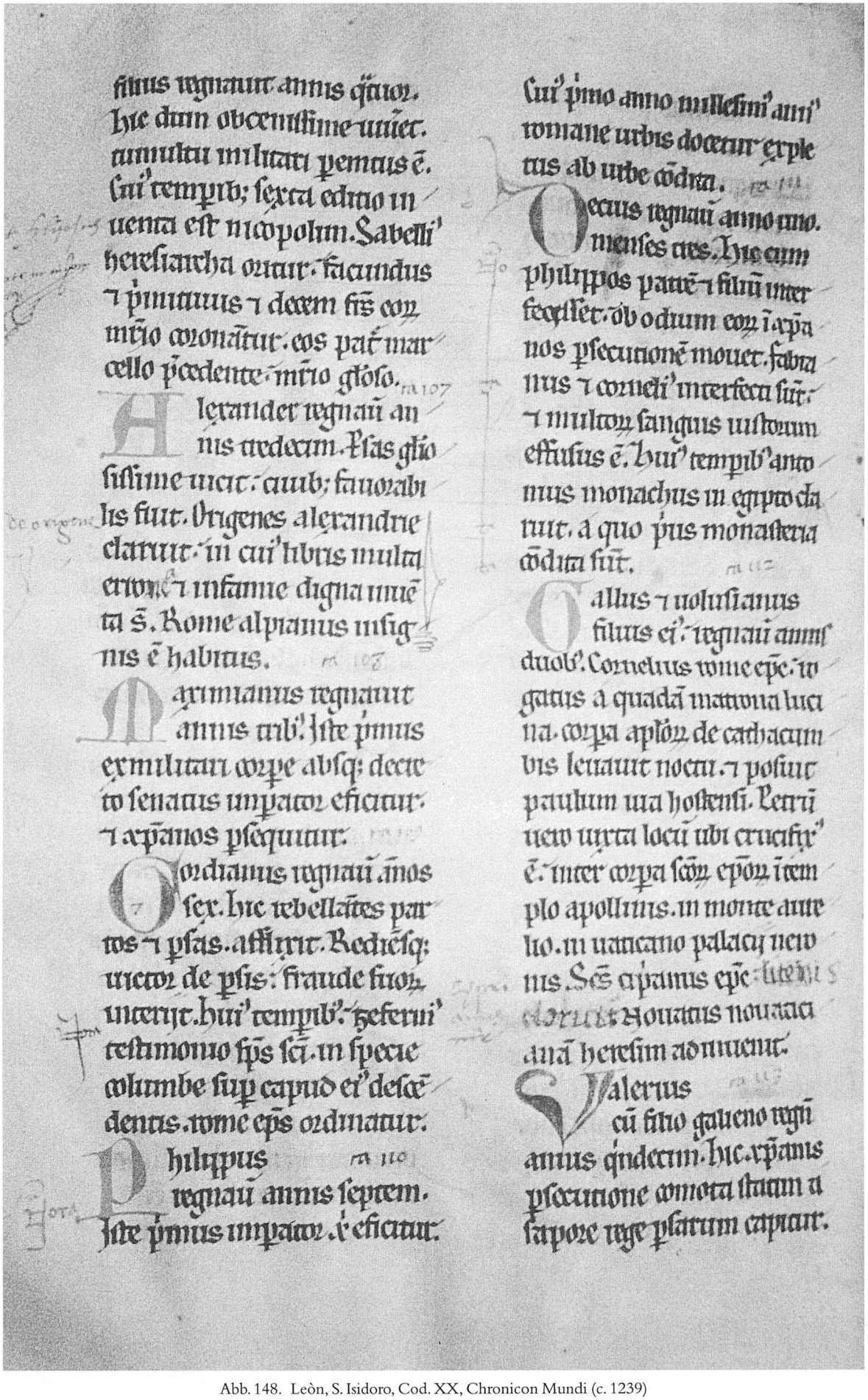


Abb. 147. Leòn, S. Isidoro, Cod. XIII, Breviario y Ritual (s. XIII)



filius regnauit annis qnq;.
hic dum obcenisime uiuet.
a multis militaribus pemus ē.
cui' temp'ib; sexta etatis in
uenta est nicopolim. Sabelli'
hereticarha oritur. Sacrandus
7 p'imianus 7 decem fis cor
mio coronātur. eos pat' mar
cello p'cedente. mio glōso.

Alexander regnauit an
nis tredecim. Pias glio
siss'ime uixit. cauis; fauorabi
lis fuit. Origenes alexandrie
claruit. in cui' libris multa
erronea 7 infamie digna inue
ta s. Rome alpianus insig
nis ē habitus.

Maximianus regnauit
annis tribus. Iste p'mus
ex militari corpe absq; decre
to senatus imperator efficitur.
7 xp̄ianos p̄sequitur.

Gordianus regnauit annos
sex. hic rebellantes par
thos 7 p̄sas. afflixit. Reuersq;
uictor de p̄sis: fraude suoꝝ
interijt. hui' temp'ib'. Yreneus
testimonio sps sci. in specie
columbe sup capud ei' desce
dentis. rome eps ordinatur.

Philippus
regnauit annis septem.
Iste p'mus imperator. christianus
cui' p'mo anno millesim' anni'
romane urbis docetur expleti
tus ab urbe condita.

Decius regnauit anno uno.
menses octo. Hic cum
philippos patre 7 filiū inter
fecisset. ob odium eoꝝ in xp̄a
nos p̄secutionē mouet. fabia
nus 7 corneli' interfecti sunt.
7 multoꝝ sanguis ustorum
effusus ē. Hui' temp'ib' anto
nius monachus in egipto da
tur. a quo p'ius monasteria
condita fuit.

Gallus 7 uolusianus
filius ei'. regnauit annis
duob'. Cornelius rome epc̄s. in
gratis a quadā matrona luci
na. corpa apl̄oꝝ de catacum
bis leuauit nocte. 7 posuit
paululum ultra hostensi. Petri
uero uxta locū ubi crucifix'
ē. inter corpa scōꝝ epoꝝ in tem
plo apollinis. in monte aure
lio. in uaticano palacij neron
is. Scs xp̄ianus epc̄s. Novatus novatia
nam hereticam adinuenit.

Valerius
cū filio galieno regn̄
annis quindecim. Hic. xp̄ianis
p̄secutione commota statim a
sapore rege p̄sarum capitur.

Abb. 148. Leòn, S. Isidoro, Cod. XX, Chronicon Mundi (c. 1239)



Abb. 149. Leòn, San Isidoro, Epitaphium del Rey Alfonso V (1027)

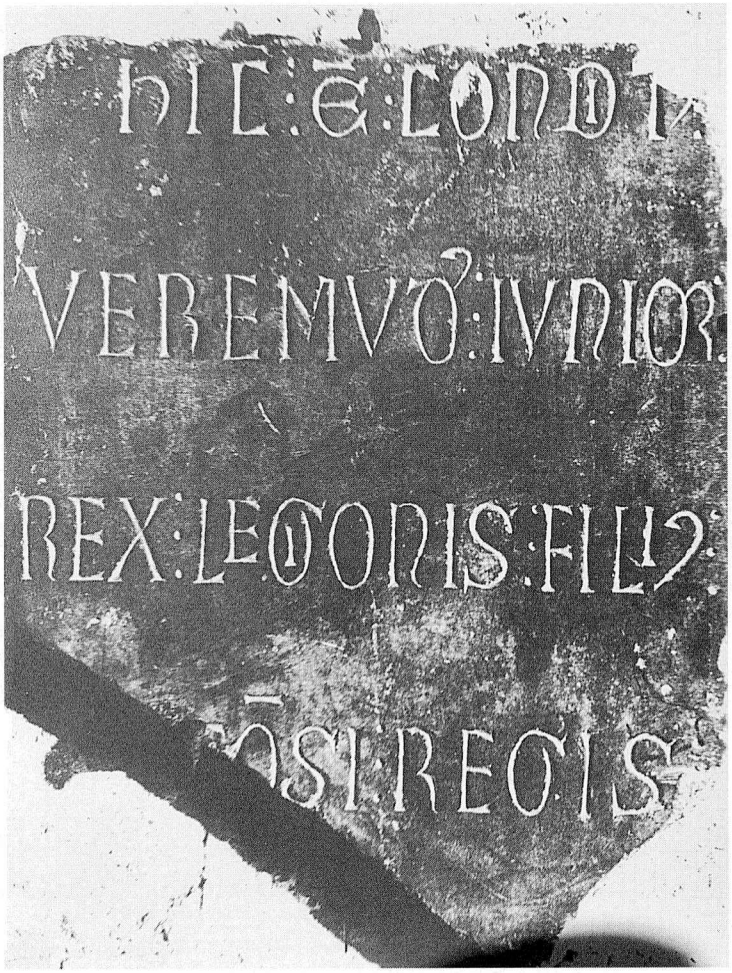


Abb. 150. Leòn, San Isidoro, Epitaphium del rey Bermudo III, fragmento (1037)



Abb. 151. Leòn, Catedral, Epitaphium del obispo Manrique de Lara (1204)

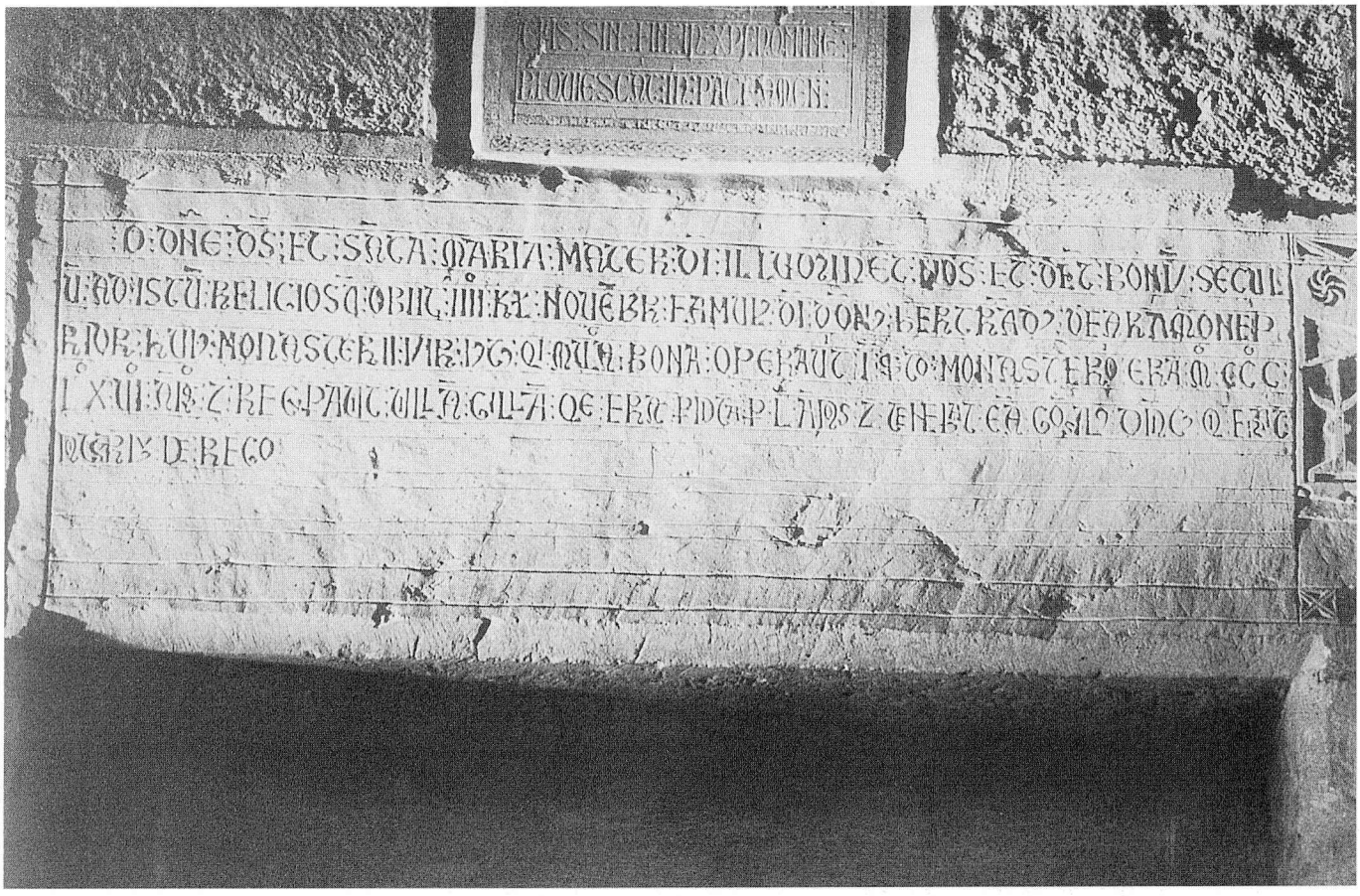


Abb. 152. San Miguel de Escalada, Epitaphium del Prior Beltrán de Aramón (1328)

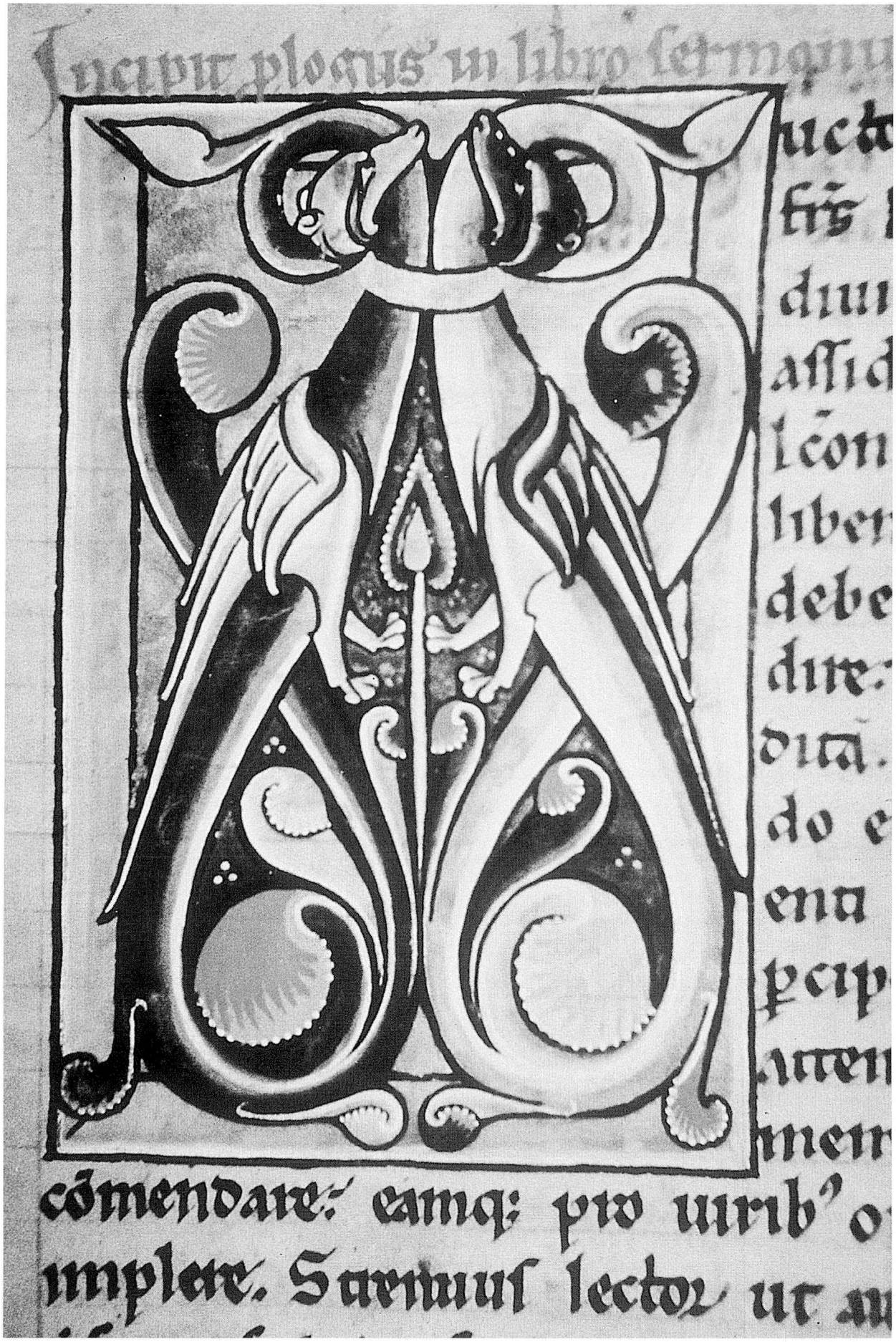


Abb. 153. Leòn, S. Isidoro, Archivo, Cod. XI, 1, Obras de Sto. Martino tomo I, fol. 1r (s. XII ex.)



Abb. 154. S. Maria de Carracedo, Epitaphium de García Rodrígez de Calcárel (1328)

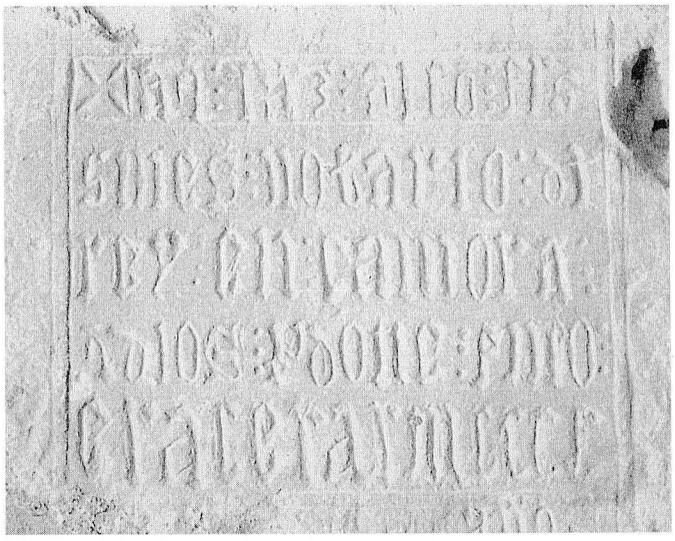


Abb. 155. Zamora, S. Tomé, Epitaphium de Alfonso Fernández (1365)



Abb. 156. Oviedo (Asturias), Catedral, Capilla de Belén, Epitaphium del deán Matías Juan

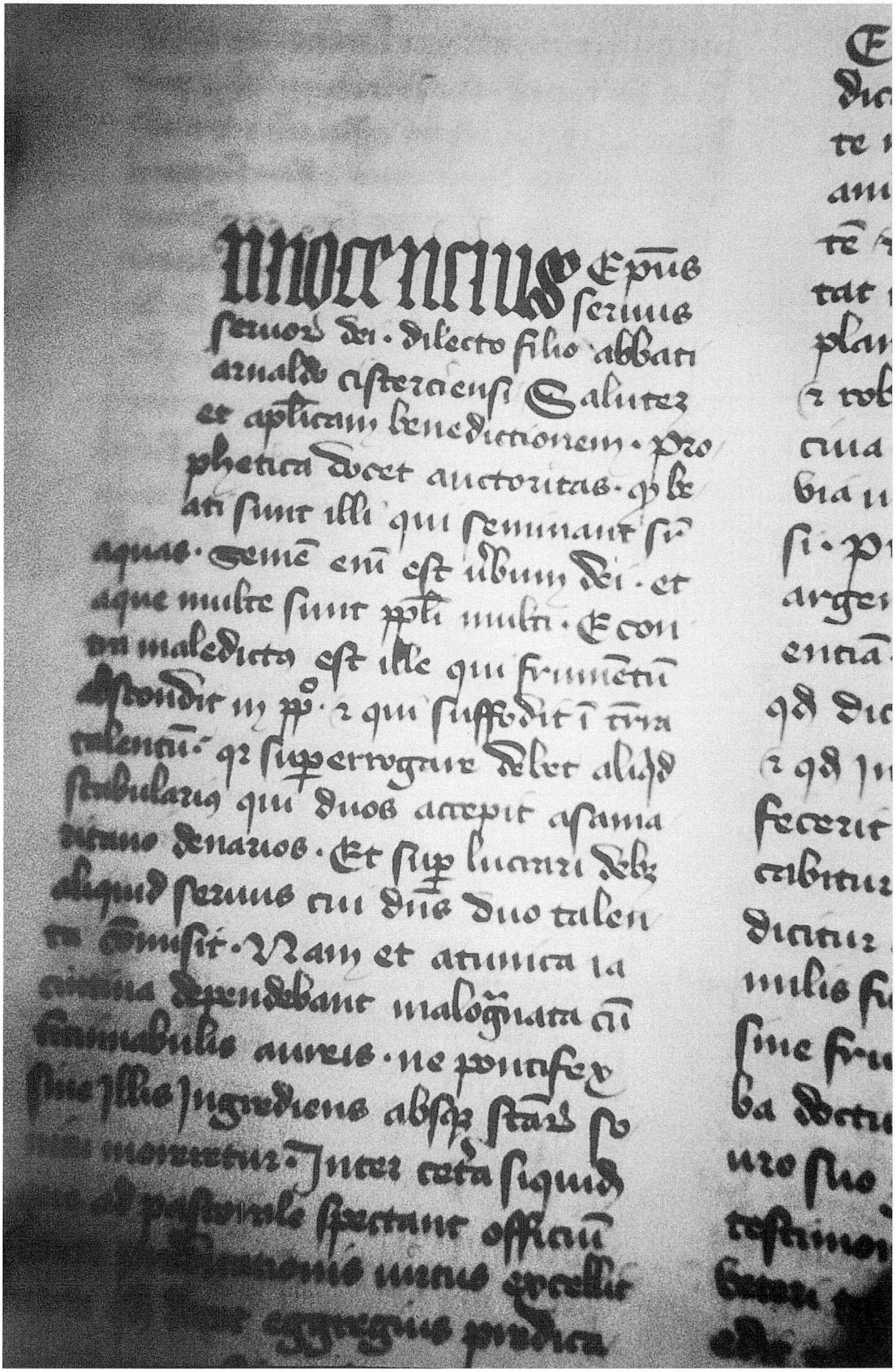


Abb. 157. Leòn, San Isidoro, Archivo, cod. XXV, De eruditione principum (s. XIV)

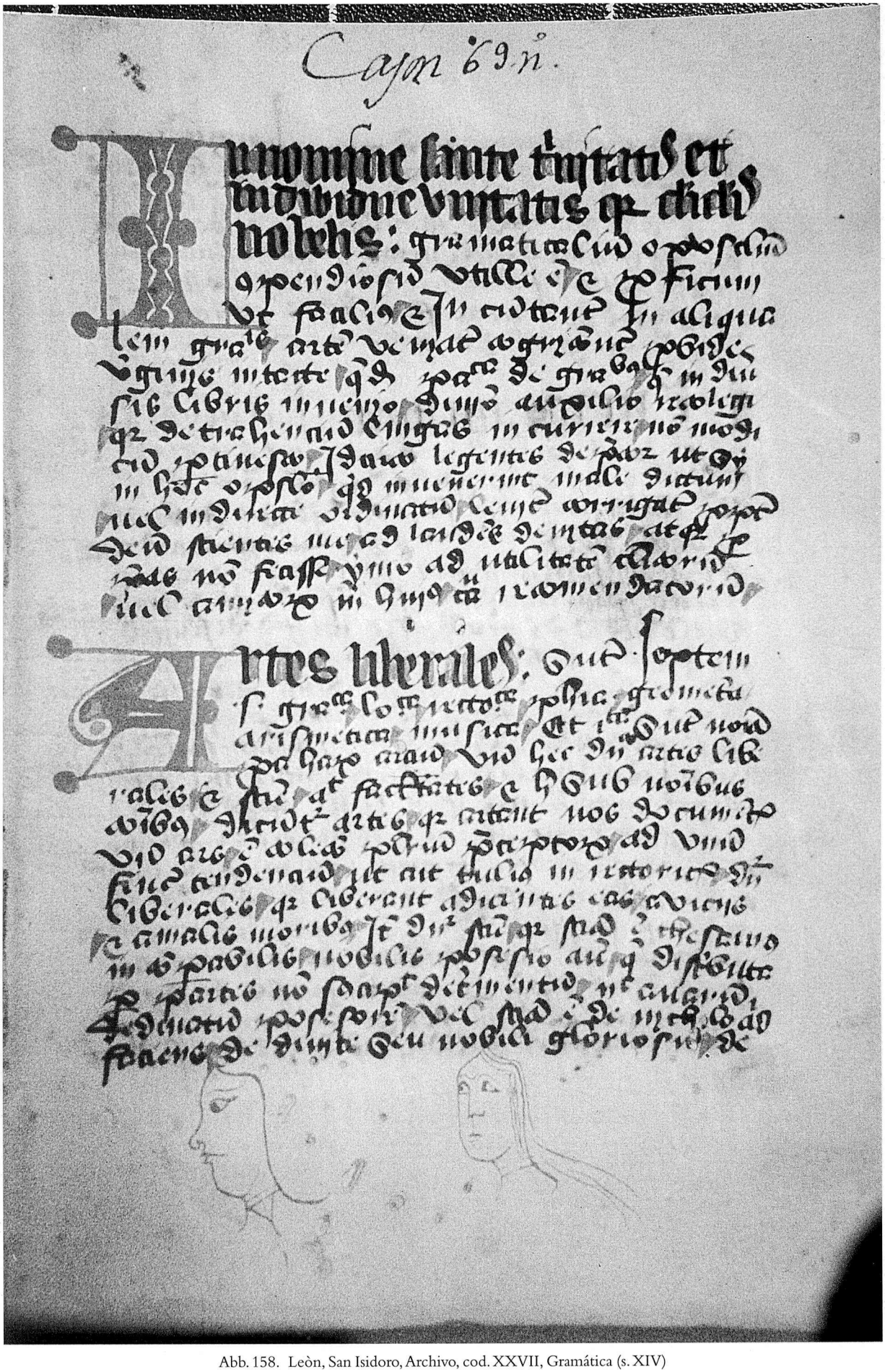


Abb. 158. Leòn, San Isidoro, Archivo, cod. XXVII, Gramática (s. XIV)

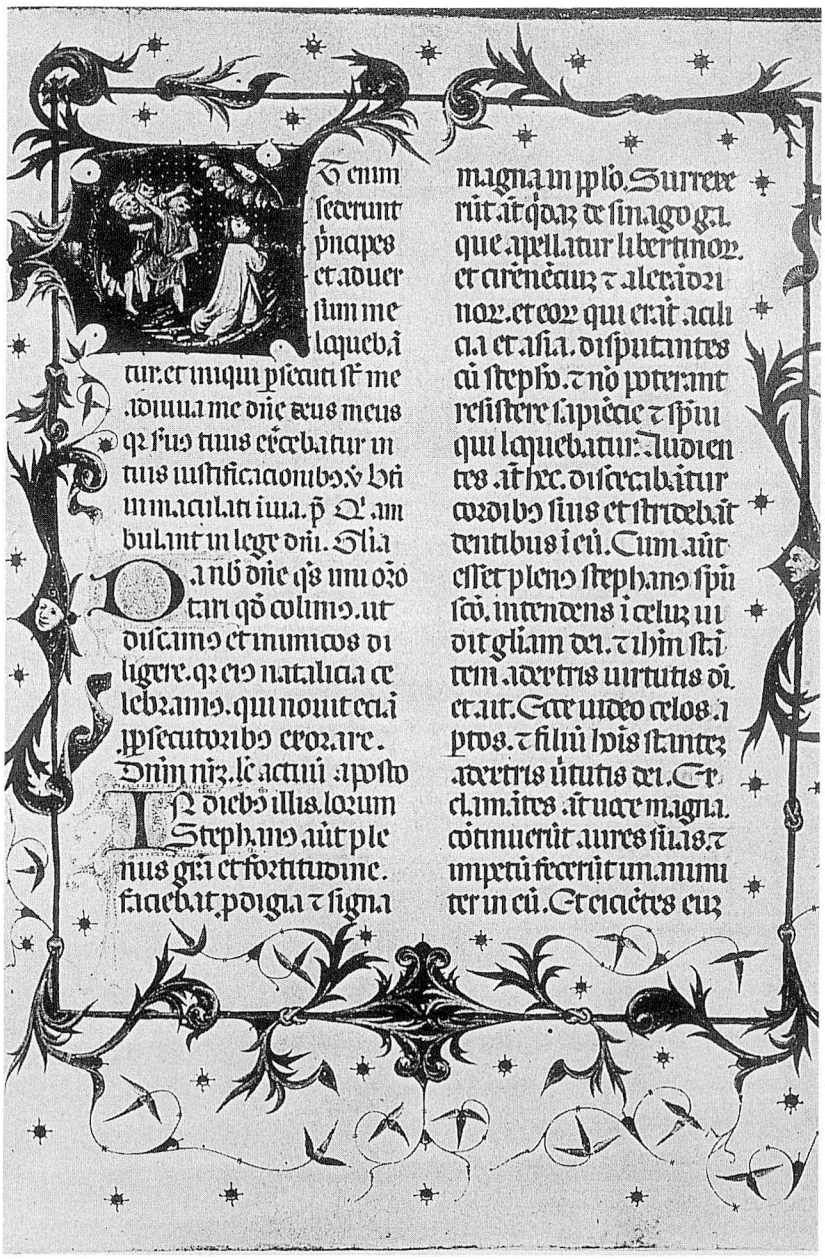


Abb. 159. Barcelona, Catedral, Misal de Santa Eulalia (s. XV)

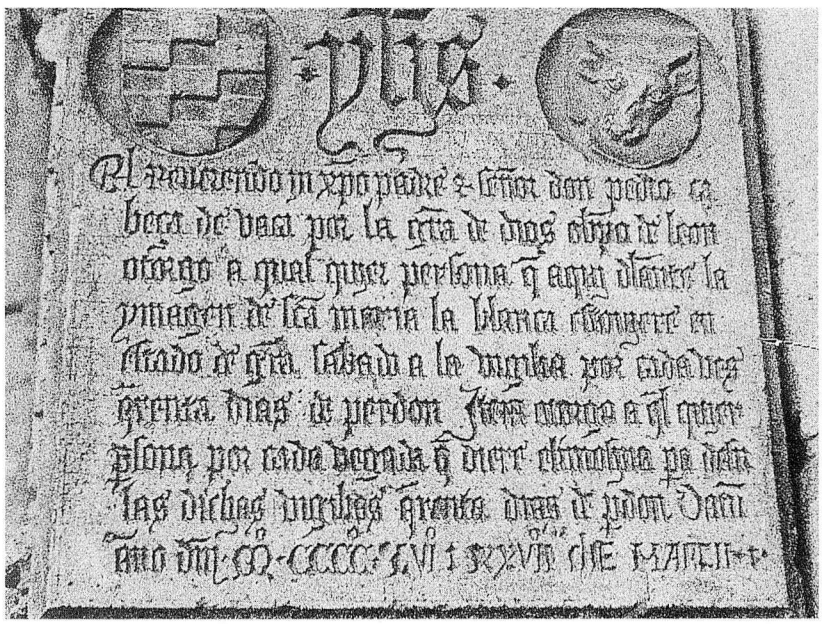


Abb. 160. Leòn, Catedral, Inscripción de Cabeza de Vaca (1456)

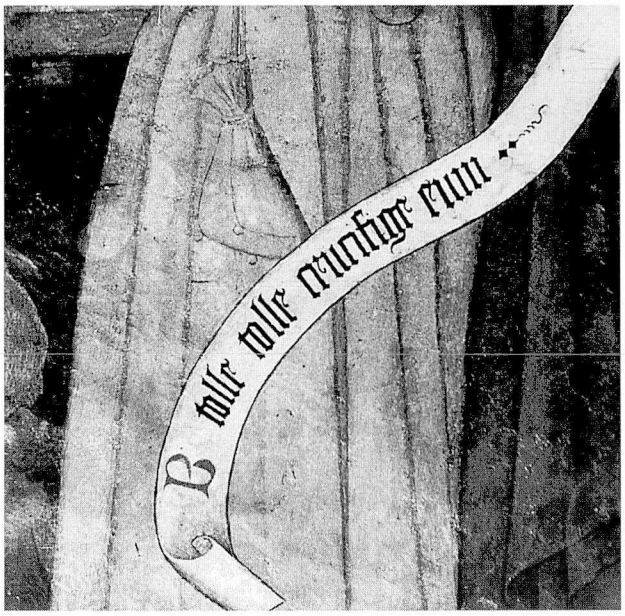


Abb. 161. Leòn, Catedral, Pinturas del trasaltar

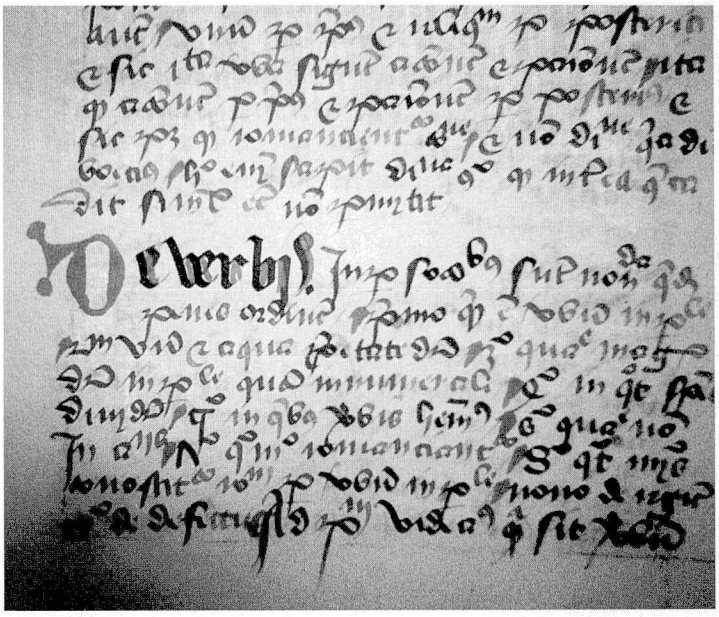


Abb. 162. Leòn, Archivo San Isidoro, Gramática latina (s. XIV)

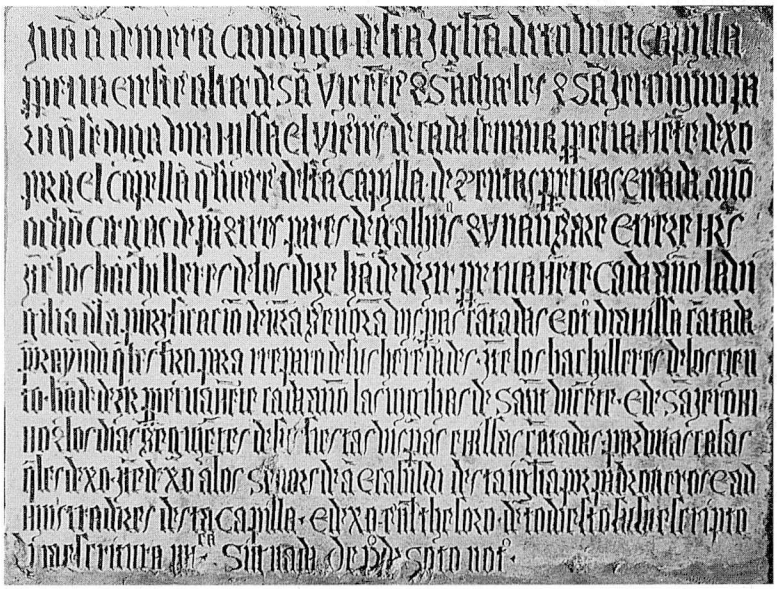


Abb. 163. Leòn, Catedral, Inscripción de Juan Alonso de Mera

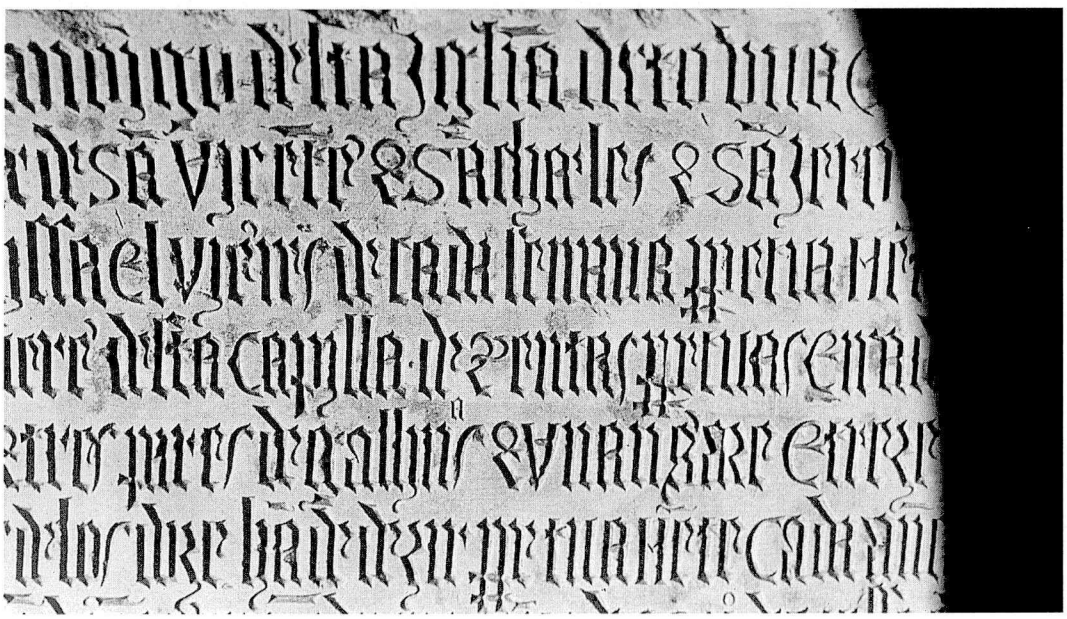


Abb. 164. Leòn, Catedral, Inscripción de Juan Alonso de Mera, detalle

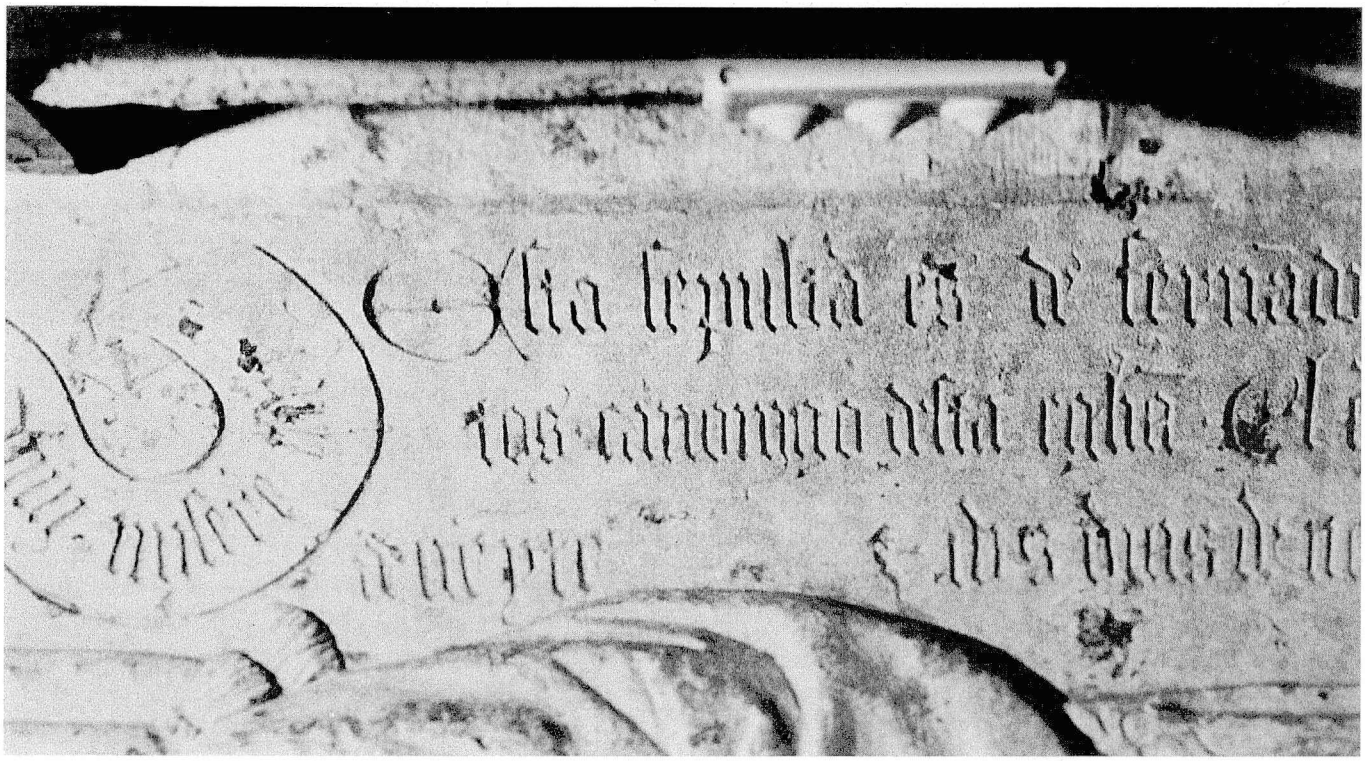


Abb. 165. Leòn, Catedral, Epitaphium de F. Campo (1400), detalle

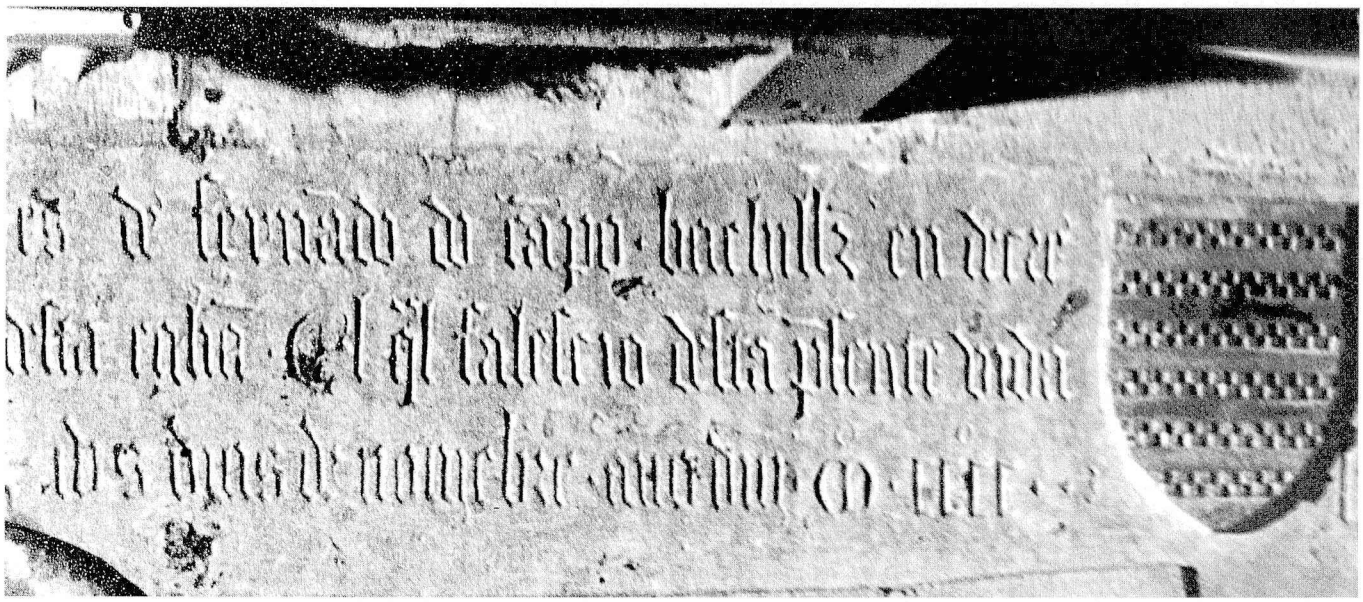


Abb. 166. Leòn, Catedral, Epitaphium de F. Campo (1400), detalle



Abb. 167. Leòn, Catedral, capilla sacristia, Epitafio de Gonzalo Osorio

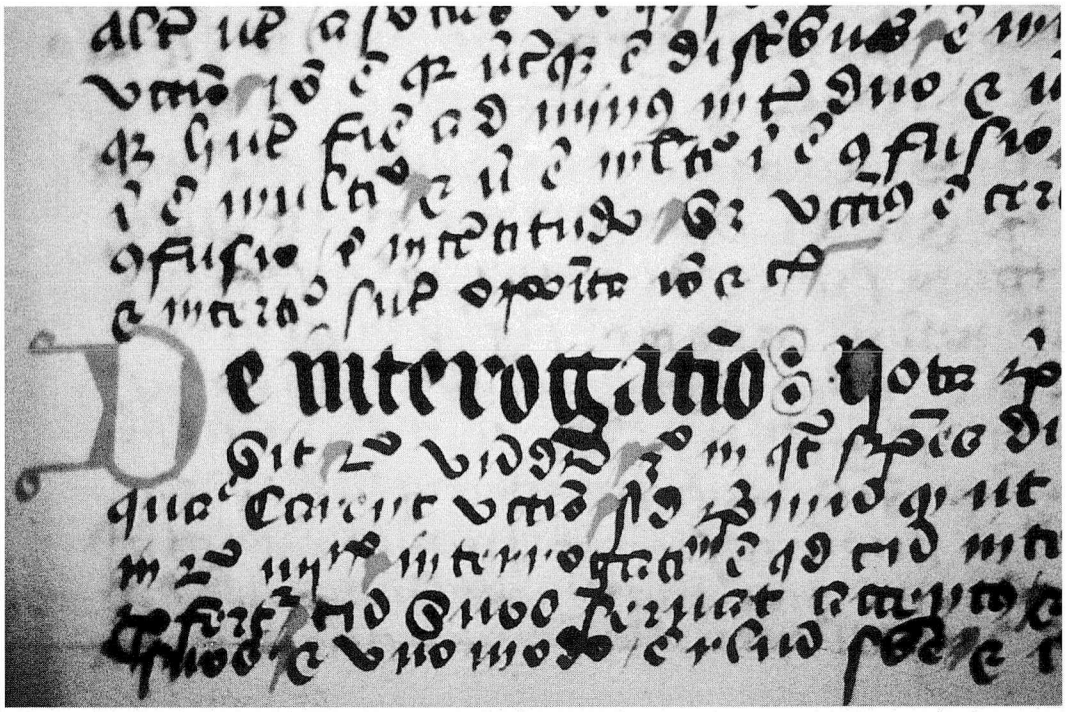


Abb. 168. Leòn, Archivo di San Isidoro, Gramática Latina

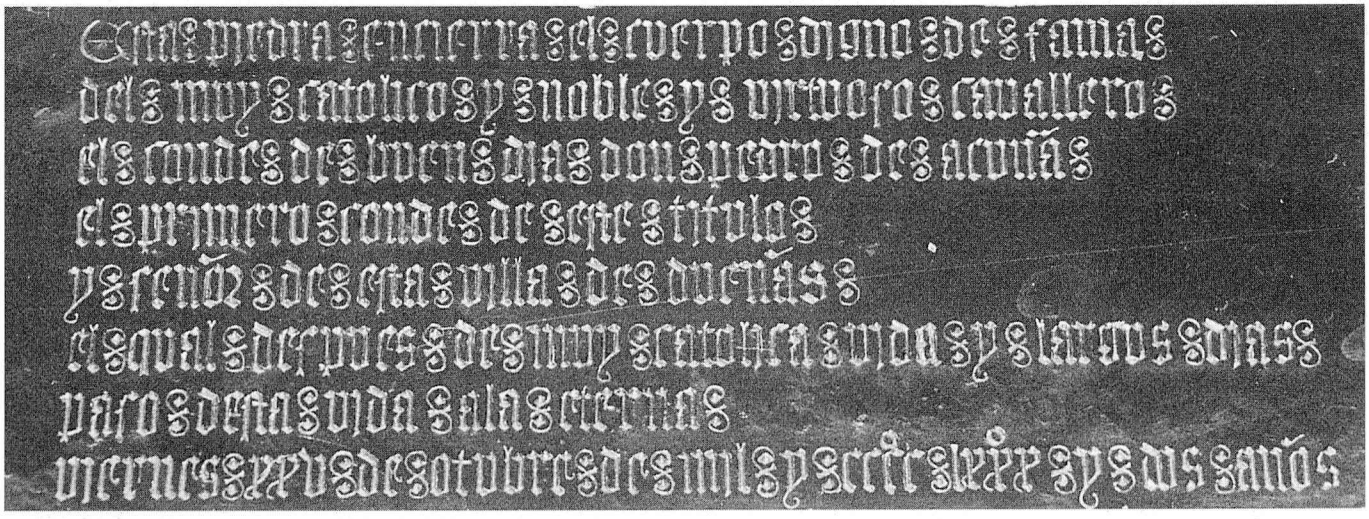


Abb. 169. Duenas (Palencia), Epitafio sepulcral de Pedro de Acuna (1482)



Abb. 170. Leòn, Catedral, Pinturas del trasaltar



Abb. 171. Babia, Intitulatio del arcediano

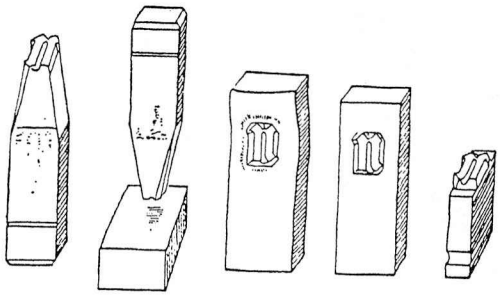


Abb. 172. Patrize – Matrize – Letter



Abb. 173. Diskos von Phaistos

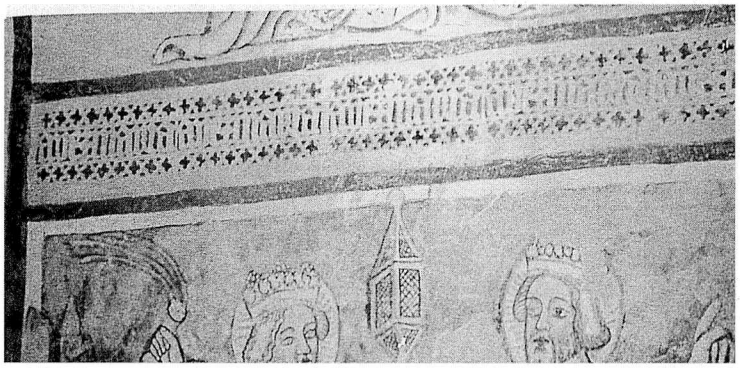


Abb. 174. Schablonendruck in der Kirche von Urschalling



Abb. 175. Prüfeninger Weiheinschrift (Ausschnitt)

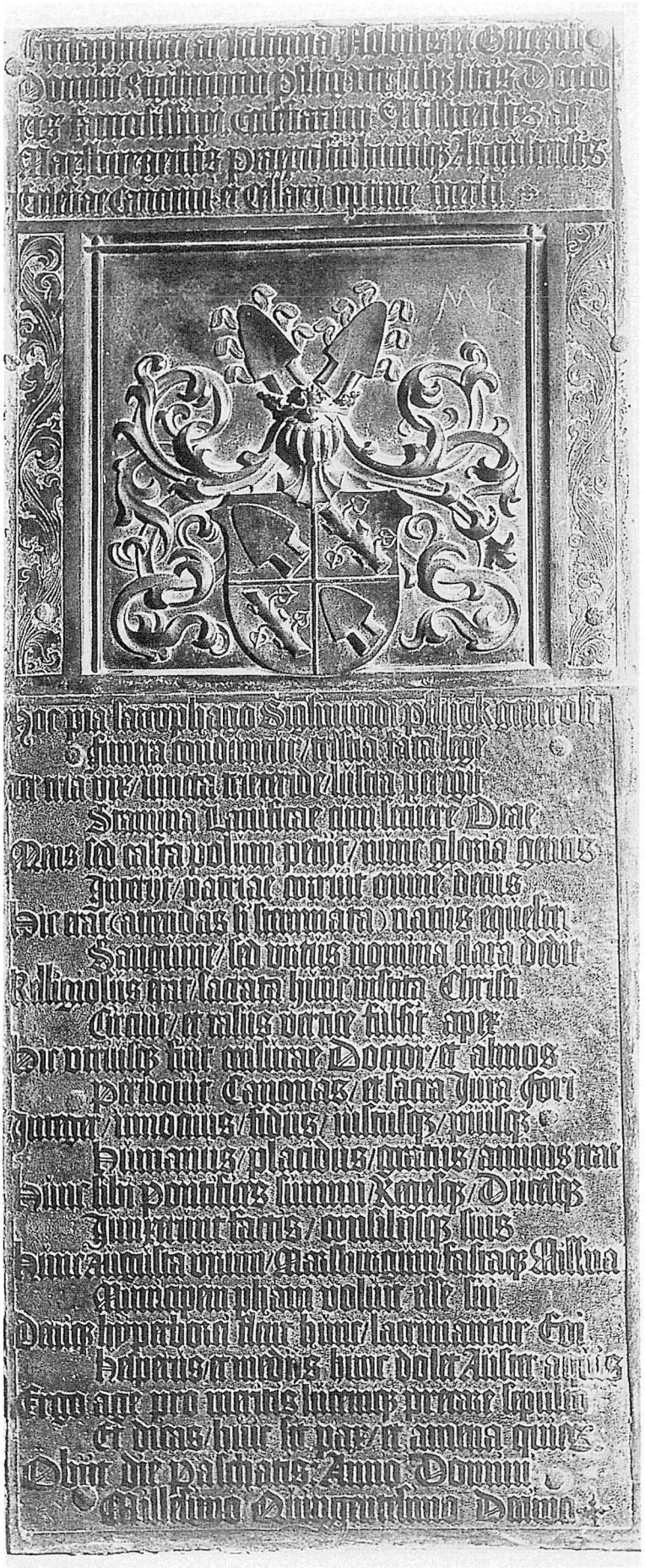


Abb. 176. Augsburg, Domkreuzgang, Metallgrabplatte für Sigismund Pflug († 1510) (um 1512)



Abb. 177. Augsburg, Domkreuzgang, Metallgrabplatte für Sigismund Pflug († 1510) (um 1512), Detail

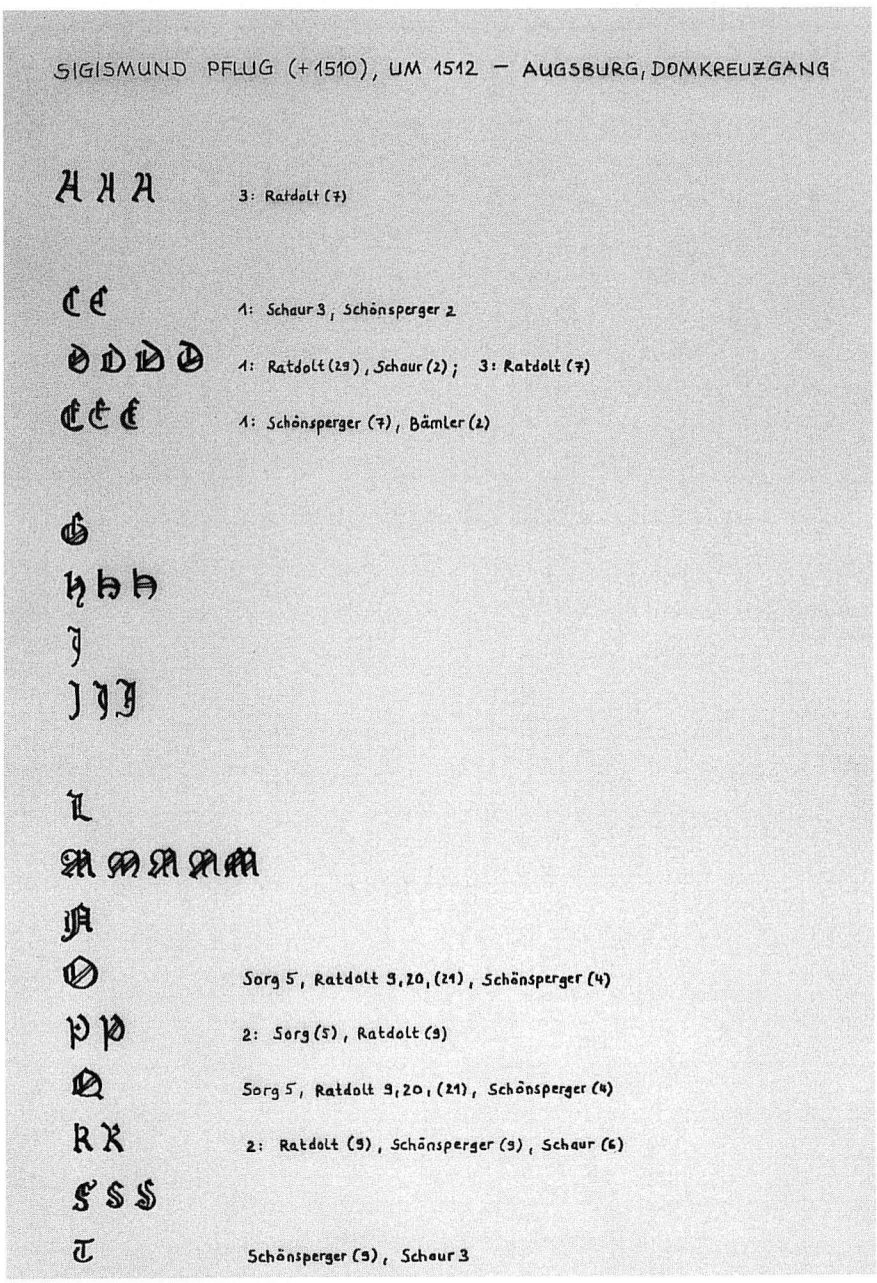


Abb. 178. Versalien der Grabinschrift Pflug und ihre Entsprechungen im Augsburger Buchdruck der Inkunabelzeit

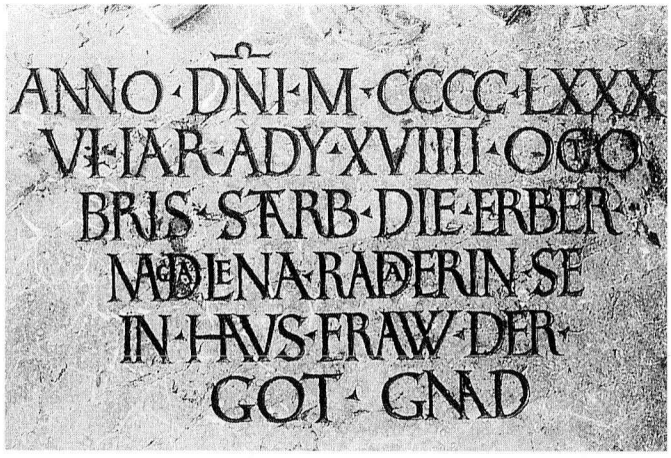


Abb. 180. Augsburg, Kreuzgang St. Anna, Grabplatte für Magdalena († 1486) und Hans Walther († 1511), Detail

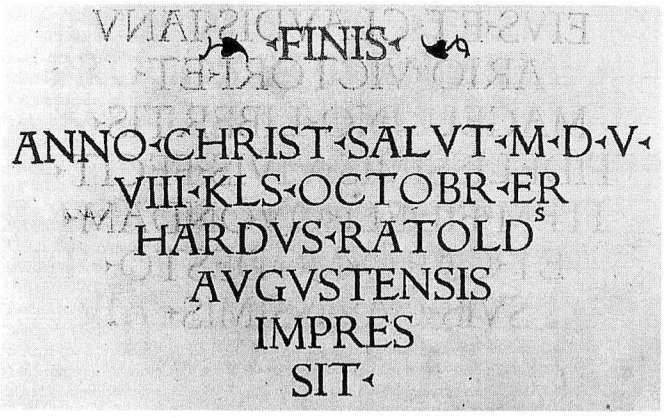


Abb. 181. Explicit aus Konrad Peutingers Romanae vetustatis fragmenta (1505)

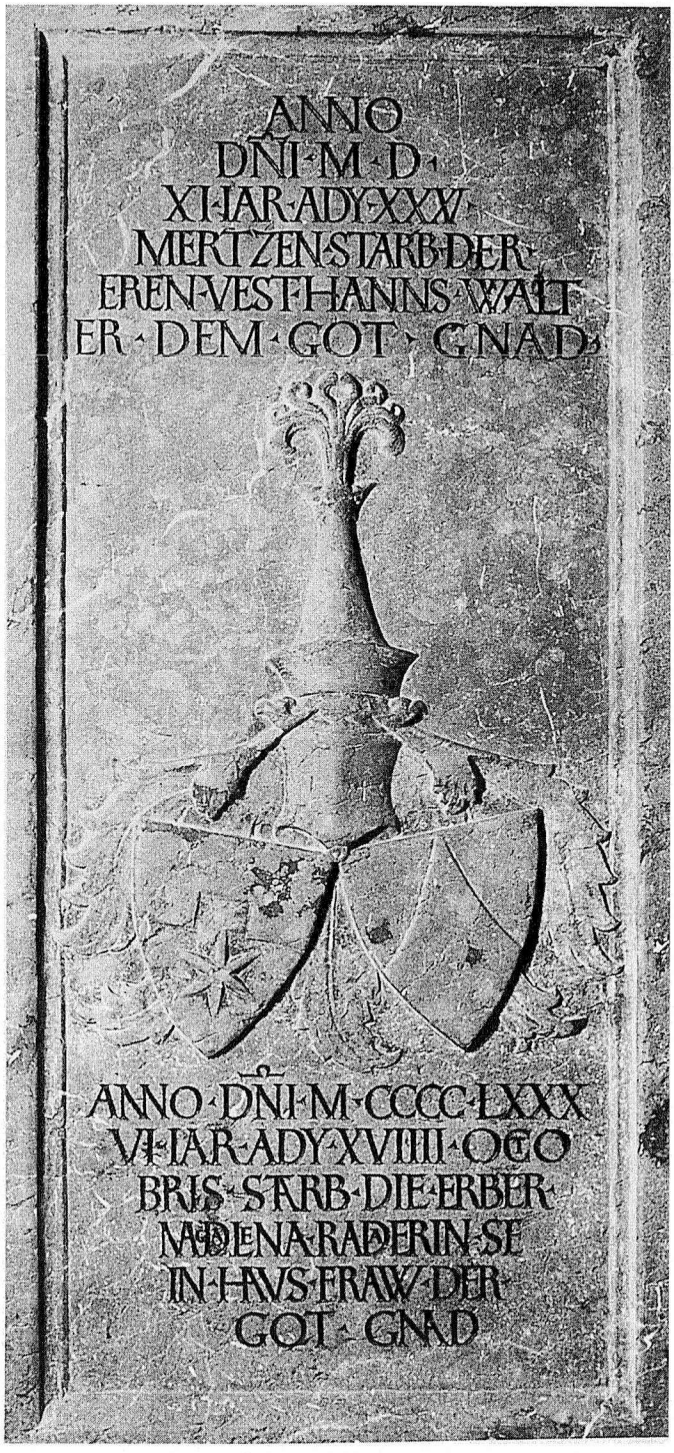


Abb. 179. Augsburg, Kreuzgang St. Anna, Grabplatte für Magdalena († 1486) und Hans Walther († 1511)



Abb. 182. Augsburg, Römisches Museum, Gedenkinschrift für Kaiser Maximilian (1519)



Abb. 183. Augsburg, Römisches Museum, Gedenkinschrift für Kaiser Maximilian (1519), Detail



Abb. 184. Augsburg, Römisches Museum, Gedenkinschrift für König Philipp den Schönen von Spanien (1519)



Abb. 185. Augsburg, Römisches Museum, Gedenkinschrift für König Philipp den Schönen von Spanien (1519), Detail



Abb. 186. Gedenkinschrift für Kaiser Maximilian, Holzschnitt aus der Oratio funebris (1519)



Abb. 187. Gedenkinschrift für Kaiser Maximilian, Holzschnitt aus der Oratio funebris (1519), Detail

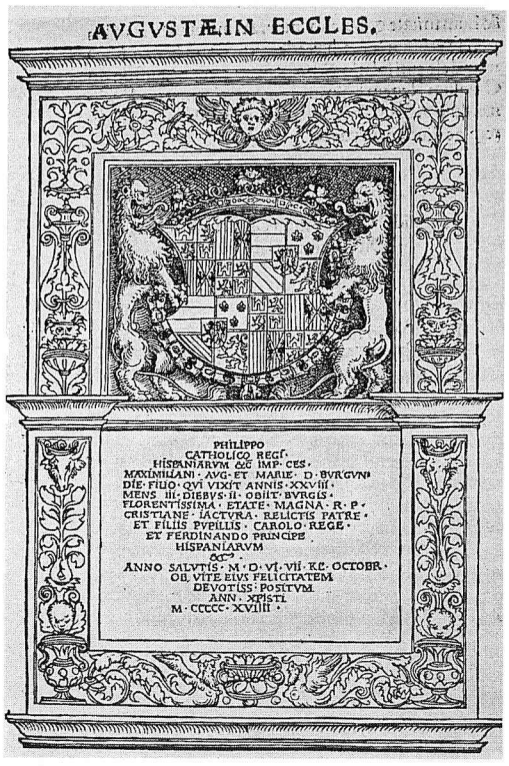


Abb. 188. Gedenkinschrift für König Philipp den Schönen von Spanien, Holzschnitt aus der Oratio funebris (1519)

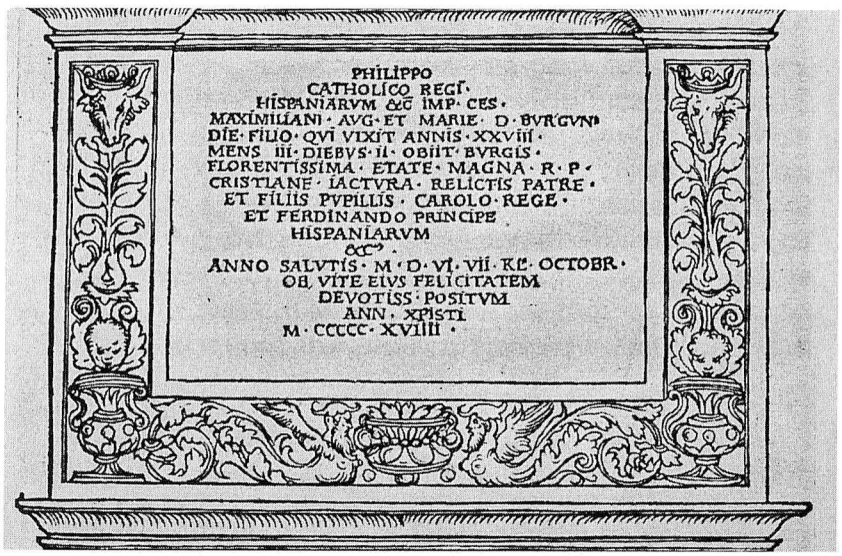


Abb. 189. Gedenkinschrift für König Philipp den Schönen von Spanien, Holzschnitt aus der Oratio funebris (1519), Detail

ſancti patres vſq; ad horam terciam diei dominici. ꝛc.

De miſſione ſpirituſſancti actuũ quinto.

unc his completis, Dixit dñs ihs patri, Pater mi recordare, ꝓmiſſi mei qȯ feci de ſpirituſancto fratribus meis, Cui pater fili mi multum gr̃ũ habeo qȯ ꝓmiſiſti. Et tempus eſt ut impleatur promiſſum tuum, Dicunt ergo ad ſpiritũſanctum. Rogamus te ꝙ deſcendas ad diſcipulos noſtros & eos repleas. cõſoleris. corroborés. inſtrues. et cumulum virtutum & gaudiorum conferas eis, Et ait ſpirituſſanctus, Ecce ego paratus ſum. Et ſtatim venit et deſcendit ĩ linguis igneis ſuper centumuiginti diſcipulos ſimul congregatos et eos repleuit oĩ gaudio, Cuius virtute diſcipuli vigorati. docti. accenſi. illuminati. totum mundum concuſſerunt et ꝓ magna pte ſibi ſubiecerũt, Nichilomin9 tamẽ ſuperni ciues etiam poſtea laudauerũt et ſemper laudant dominum & habent dies leticie et nunq̃ deeſt ibi ſolennitas & gratiarum actio & voꝛ laudis, Scriptum eſt enim, Beati q̃ habitant ĩ domo tua domine ĩ ſecula ſeculorum laudabũt te, Feſtinemus itaq; et nos ingredi ĩ illaꝫ requiẽ. Vbi tanta ſuperhabundat indefitienter letitia ⁊ ad patriam noſtram totis conatibus ſuſpiremus, Odiamus huius miſeri ⁊ putridi corpor9 nr̃i cõpaginem ⁊ eius curam nõ faciam9 ĩ deſideriis. qȯ nos hic detinet carceratos ⁊ peregrinos a tanto bono. Dicamus cum apoſtolo, Infelix ego homo q̃s me liberabit de corpore mortis huius, Et iterum, cupio diſſolui ⁊ eſſe cũ xp̃o, Deſideremus ergo eius diſſolutionem ⁊ eam continue poſtulemus a dño. q̃a per nos ipſos eam cum ſalute conſequi non valem9. Et interim ſaltem moriam̃ mundo et pompis ⁊ concupiſcenciis eius. Abſtraham9 nos corde fort̃. ⁊ pſeuerãti ab his rebus caducis. miſeris. breuibus. et leuibus cõſolatiunculis harũ viſibiliũ rerũ. q̃ inſtitũt ⁊ uulnerant animas noſtras, Aſcendamus aũt mente cuꝫ dño vel potius ad dñm et cum ipſo ĩ celis ſit cõuerſatio nr̃a. Vt ſic facientes nõ ex toto ſum9 peregrini & aduene. Vt ĩ tempore viſitacionis nos ad ſe digneur aſſumere ipſe de quo loquim̃ dñs noſter ihs xp̃s qui eſt ſuper omnia. Benedictus et laudabilis ĩ ſecula ſeculorum. amen.

Impreſſum eſt hoc p̃ſens opuſculũ ĩ auguſta p me Gintherum dictũ zeyner de reutlingen. iiii° ydus marcij. Anno lx° octauo.

Abb. 190. Pseudo-Bonaventura Meditationes de vita Christi, Bl. 72: Günther Zainer, Type 1 (1468)

Abb. 191.
Günther Zainer, Type 2 (seit 1470)



Abb. 192. Augsburg, Holbeingymnasium, Gedenkinschrift für Anna und Maria Walther (nach 1502)



Abb. 193. Augsburg, Domkreuzgang, Grabinschrift für Gottfried Neuffen († 1315) (1519)

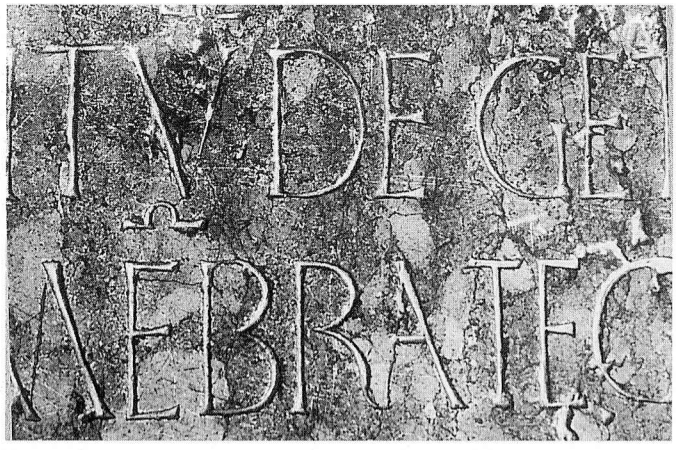


Abb. 194. Augsburg, Dom, Grabplatte für Johann von Werdenberg († 1486)

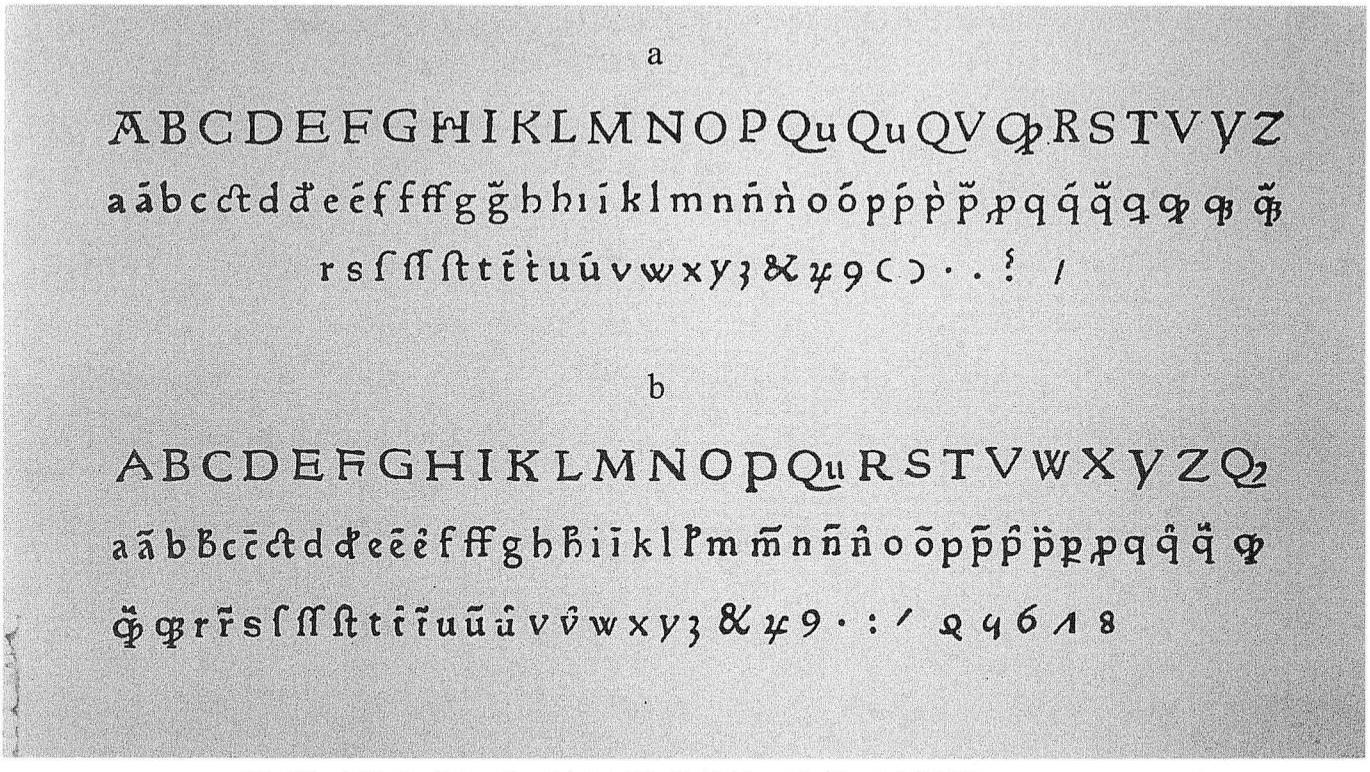


Abb. 195. a) Günther Zainer, Type 3 (seit 1471), b) Ulrich & Afra, Type 1 (1473/74)

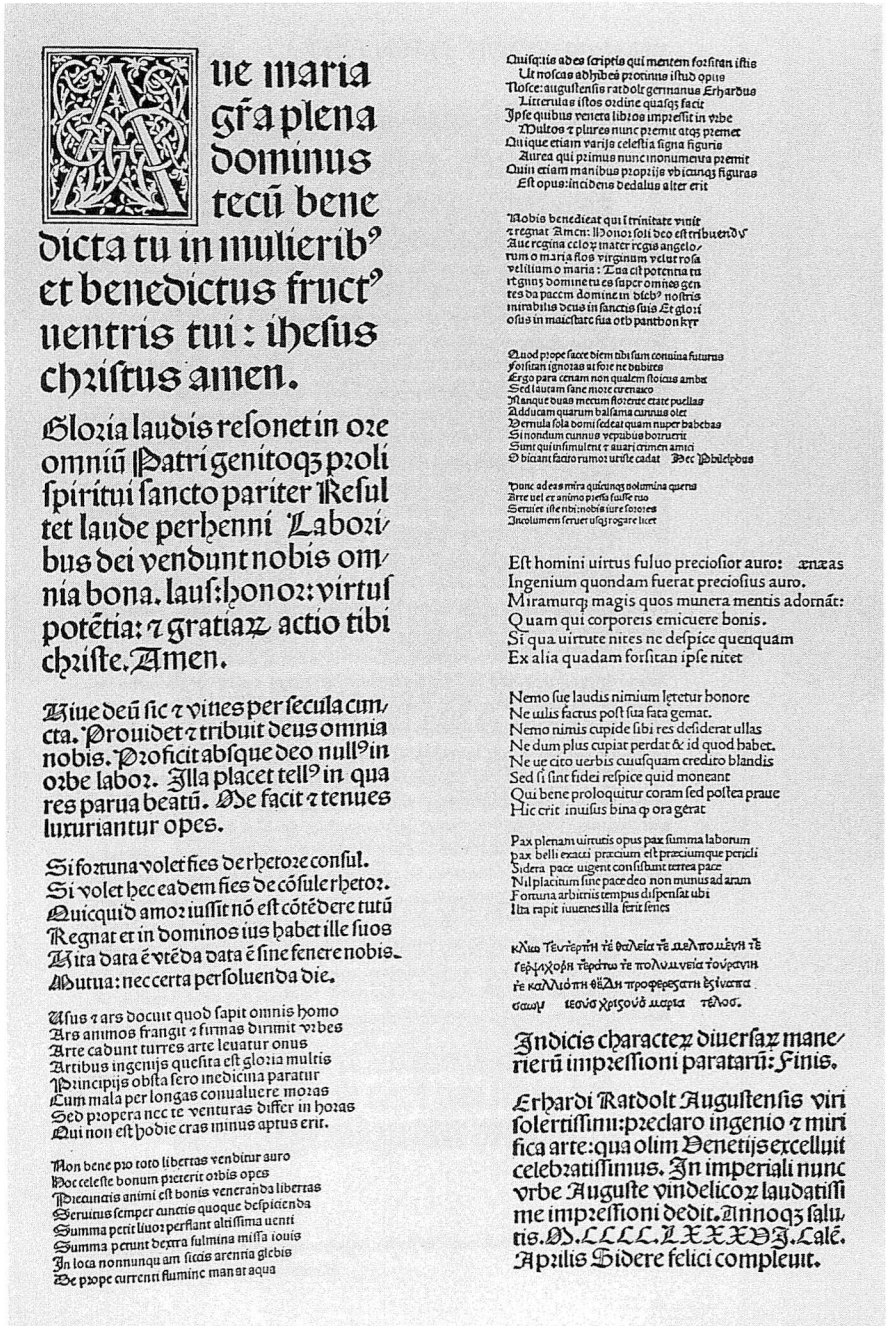


Abb. 196. Schriftmusterblatt Erhard Ratdolts, Venedig? (1486)

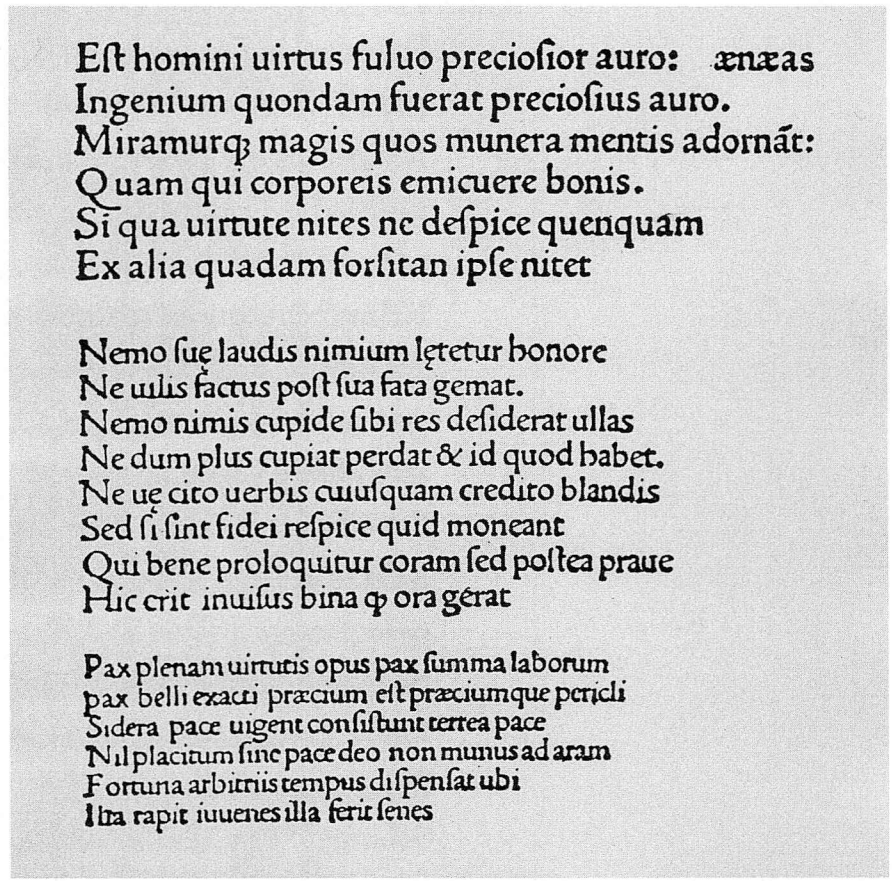


Abb. 197. Schriftmusterblatt Erhard Ratdolts, Venedig? (1486), Detail: Antiqua in verschiedenen Schriftgraden



Abb. 198. Augsburg, St. Georg, Epitaph für Anna († 1491) und Nikolaus Schaller († 1494)



Abb. 199. Augsburg, St. Moritz, Grabplatte für Sigismund († 1500) und Anna Gossenbrot († 1530) (um 1500)

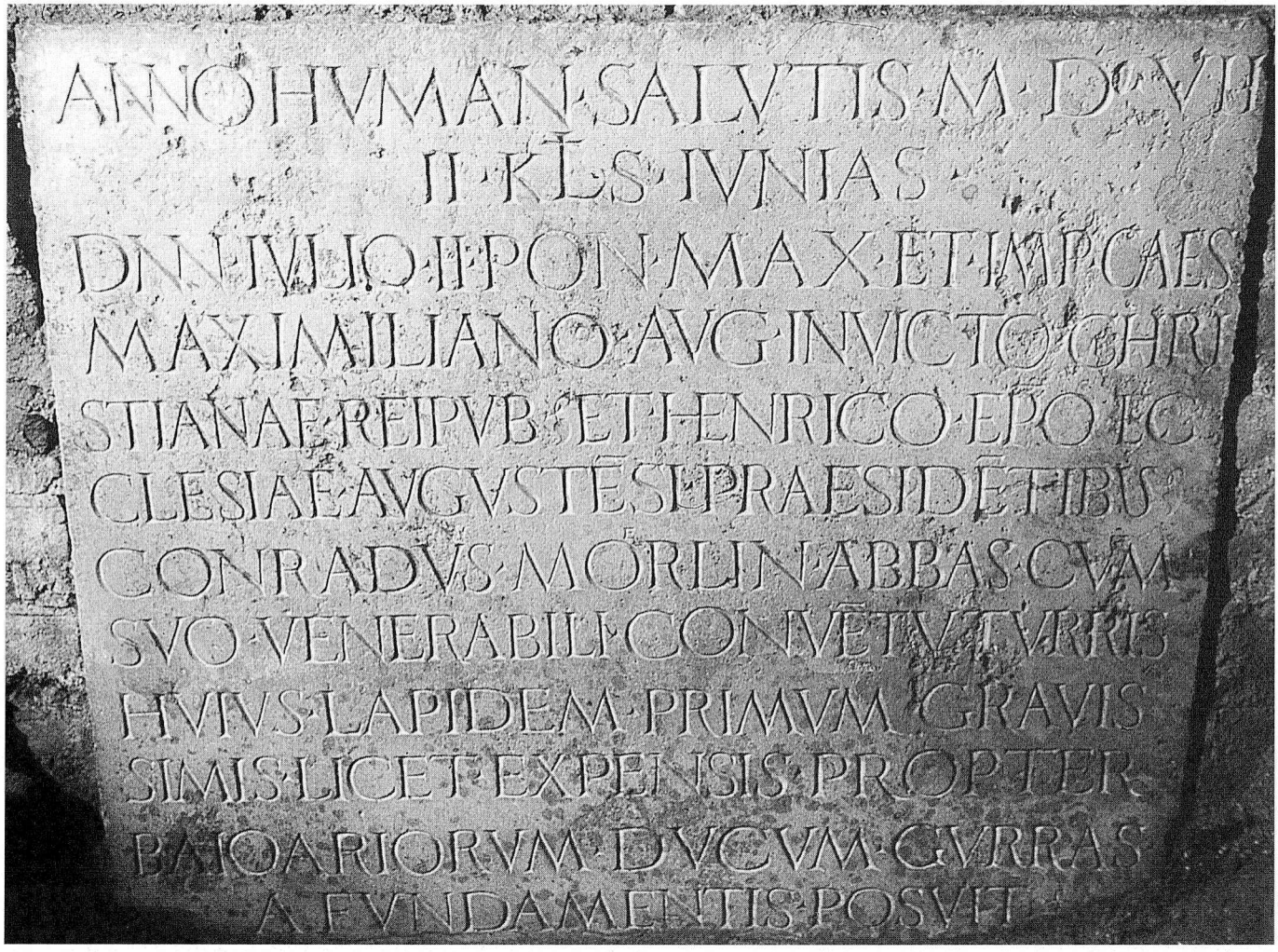


Abb. 200. Augsburg, St. Ulrich und Afra, Nordturm, Grundsteinlegungsinschrift (1507)

Abb. 201. Meißen, Dom, Relief (1519–21)



Abb. 202. Meißen, Dom, Relief (1519–21), Detail





Abb. 203. Gebetbuch Kaiser Maximilians, Bl. 1: Johann Schönsperger d. Ä., Type 12 (1513)

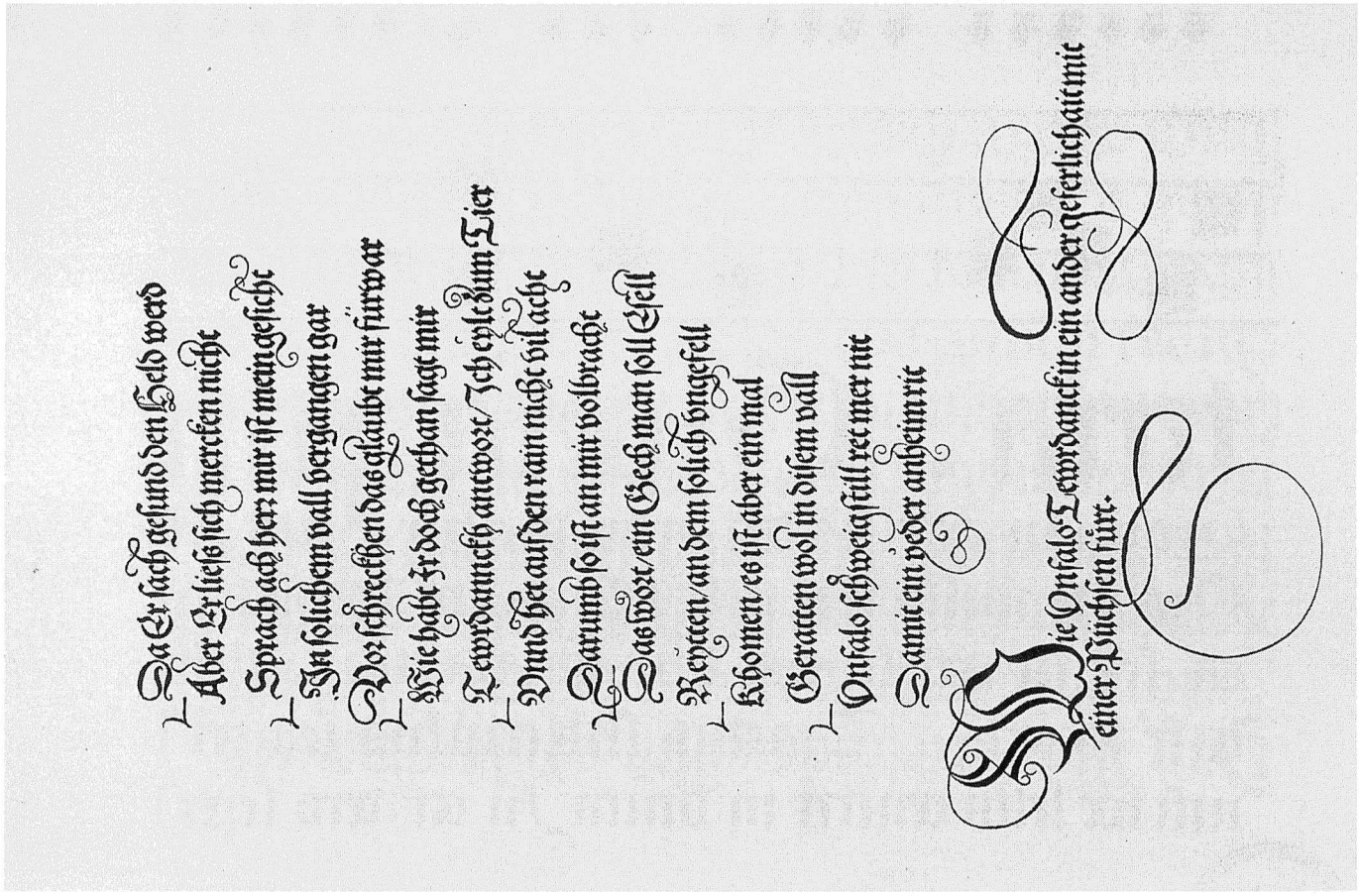


Abb. 204. Theuerdank, Bl. 88v: Johann Schönsperger d. Ä., Type 13 (1517)



Abb. 205. Alphabet Theuerdank (1517)

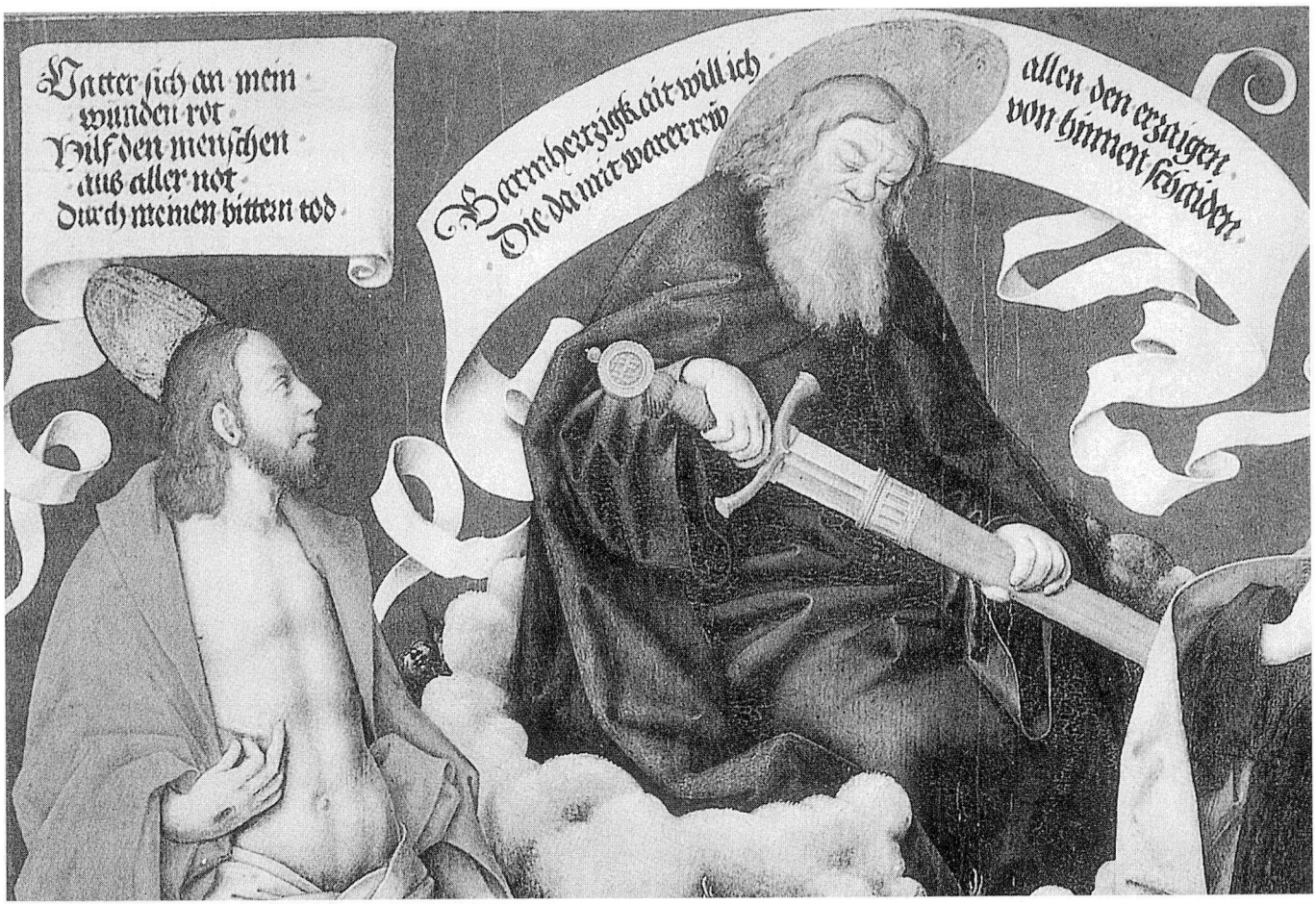


Abb. 206. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie Augsburg, Gemäldeepitaph Familie Ulrich Schwarz d. J. (1508)



Abb. 207. Großenried, St. Laurentius, Grabmal für Angelika von Eyb († 1520)

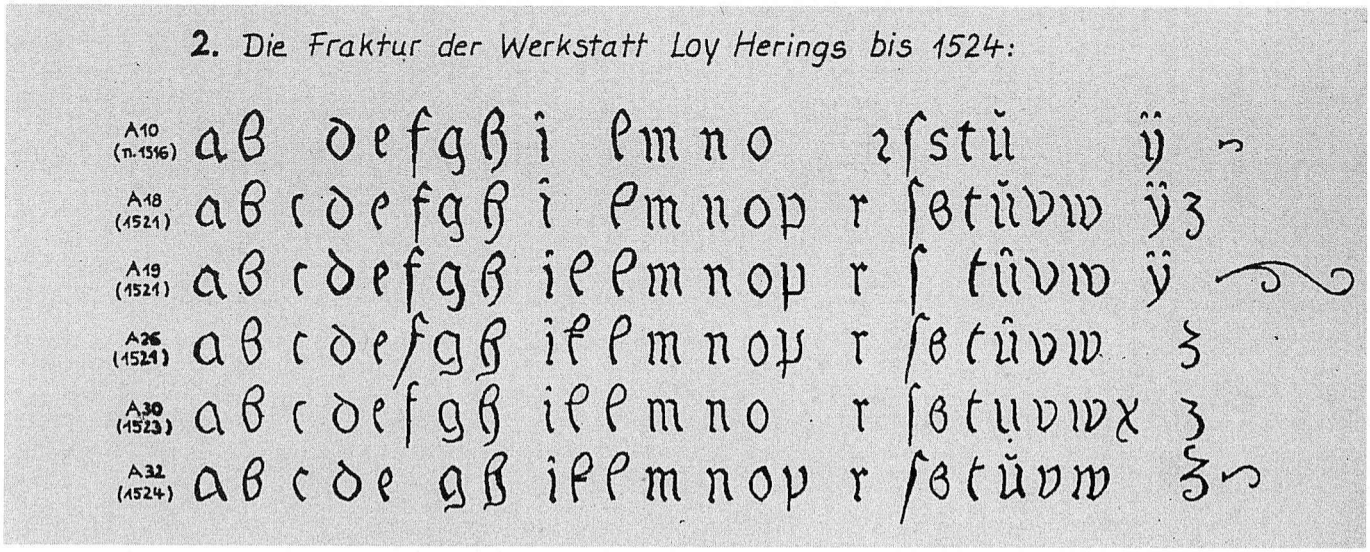


Abb. 208. Frakturkleinbuchstaben der Loy Hering-Werkstatt (nach 1516 bis 1524)

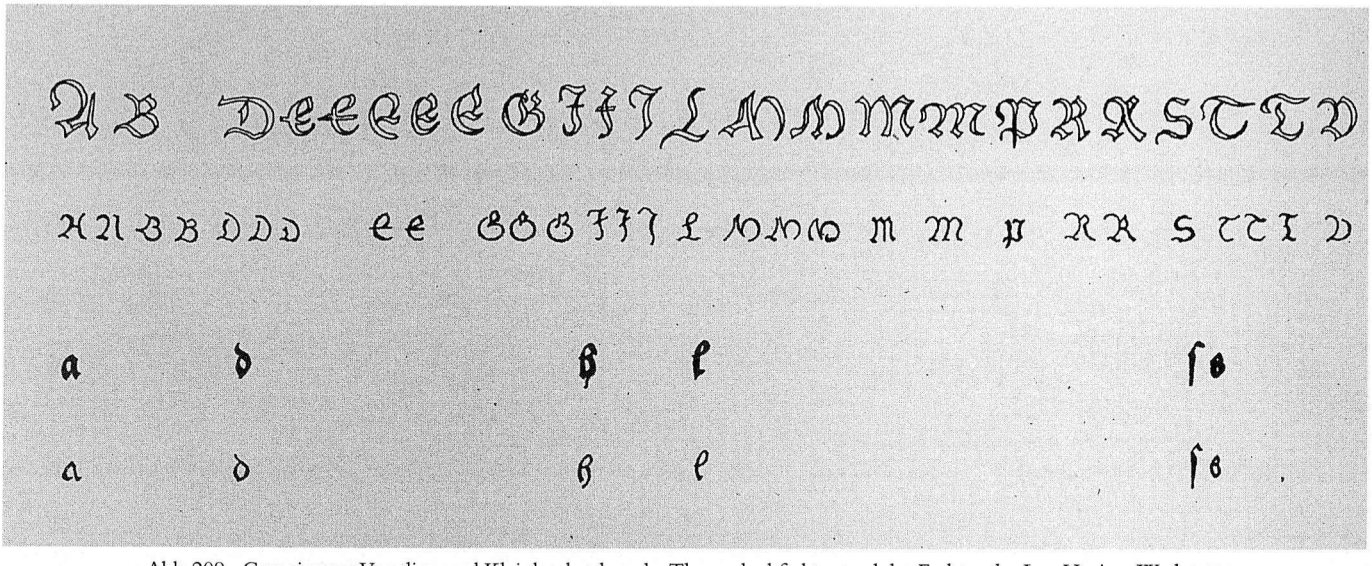


Abb. 209. Gemeinsame Versalien und Kleinbuchstaben der Theuerdankfraktur und der Fraktur der Loy Hering-Werkstatt

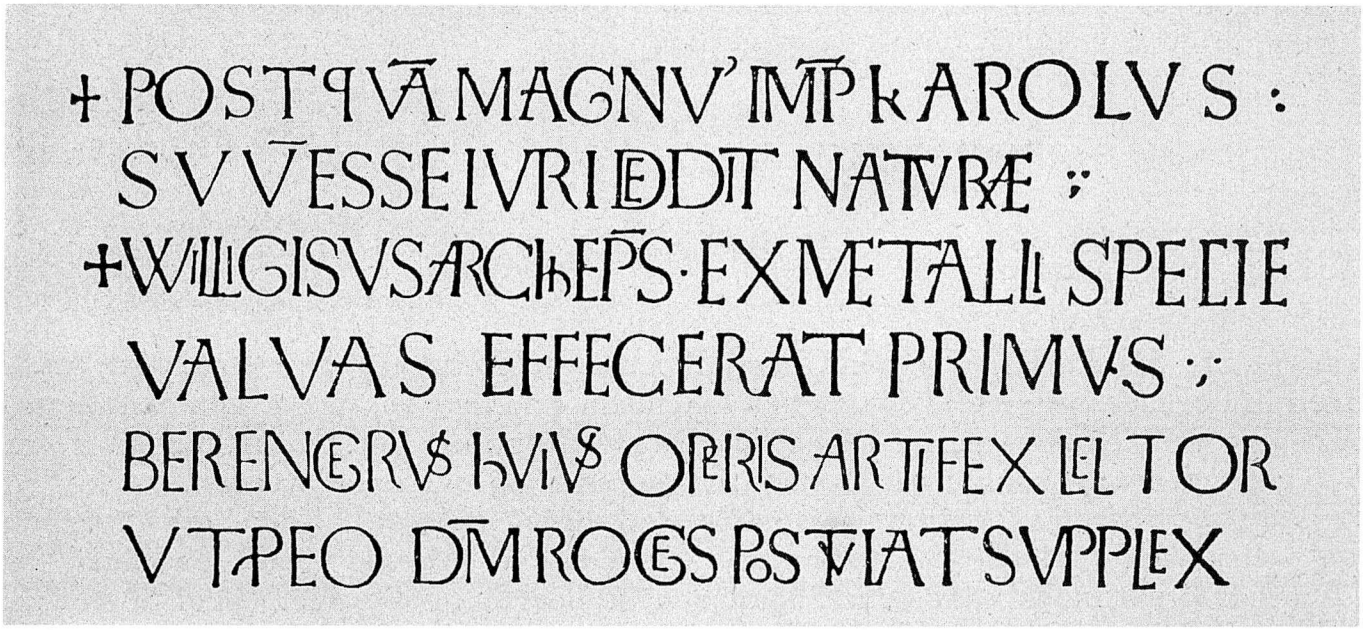


Abb. 210. Mainz, Dom, Inschrift der Willigistür (um 1009)

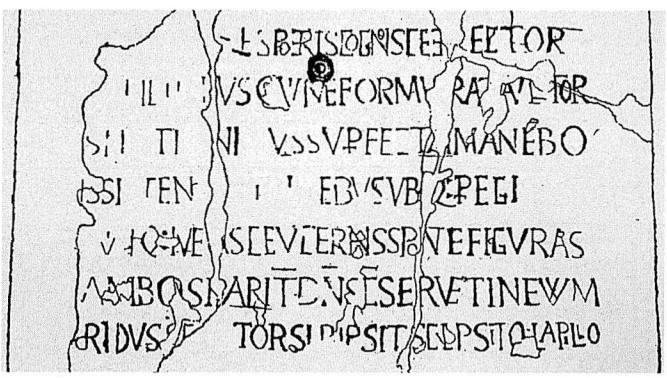


Abb. 211. Mainz, Landesmuseum, Sockelinschrift einer Plastik am ehem. Fischturm, Inschrift (um 1000)



Abb. 212. St-Maurice (Wallis), Abteikirche, südöstlichste Seitenkapelle, Grabplatte Bischof Vultcherius (10.–11. Jh.)



Abb. 213. (rechts) Vienne, St-André-le-Bas, Grabplatte des Abtes Hugo († 1032)



Abb. 214. Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, Grabstein der Hazecha, Fragment (nach 1094)

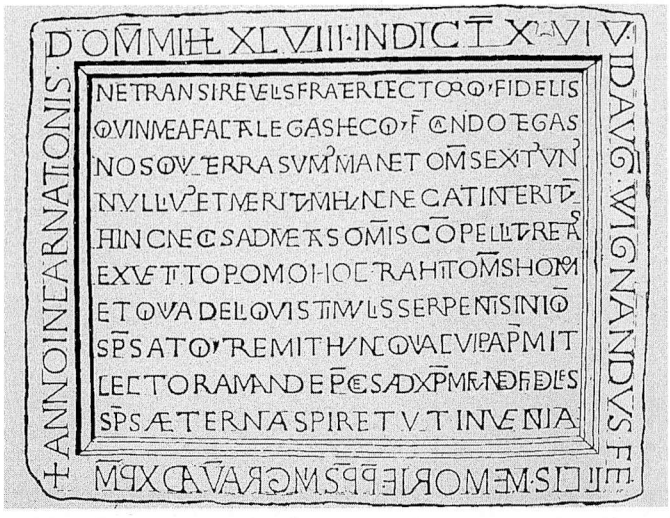
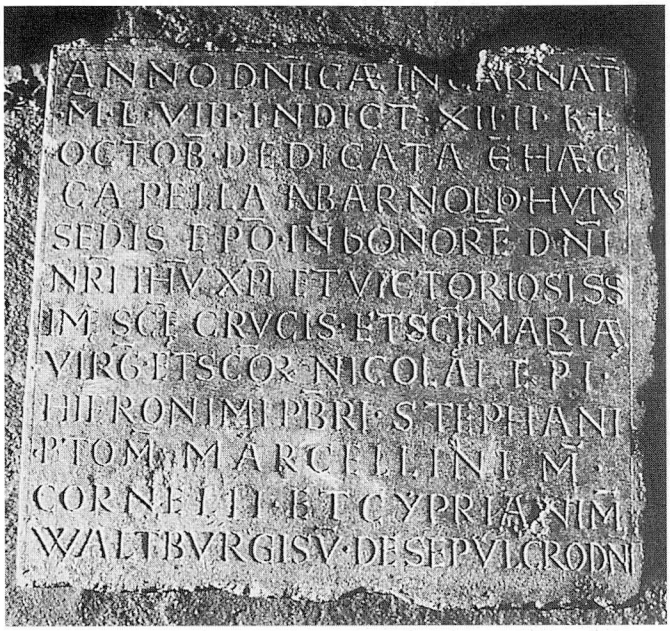


Abb. 215. Mainz, St. Stephan, Grabplatte des Propstes Wignand (1048)



Abb. 216. Großbirkach, Ev. Pfarrkirche, Taufrelief (1034/46)





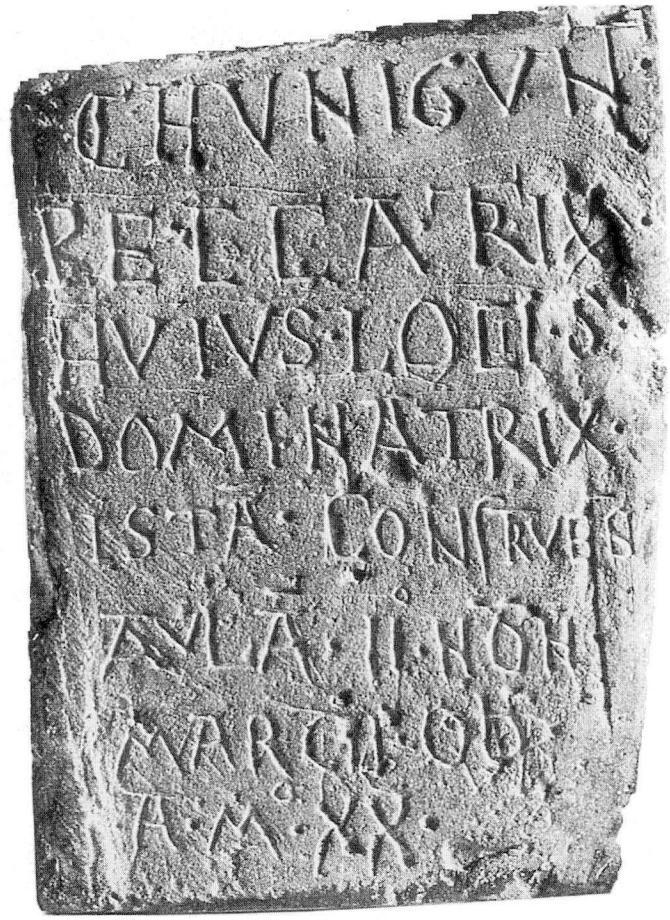


Abb. 217. (oben links) Worms, Domarchiv, Weiheinschrift der Nikolauskapelle

Abb. 218. (oben rechts) München, Bayerisches Nationalmuseum, Sargtafel der Kunigunde von Dießen († 1020)

Abb. 219. (Mitte) Regensburg, Diözesanmuseum, Tonplatte mit Inschrift über die Auffindung der Gebeine des hl. Dionysius (1049)

Abb. 220. (unten) Würzburg, Dom, Grab- oder Gedenkinschrift für die Bischöfe Arno, Hugo, Heinrich I. (11. Jh.)





Abb. 221. Münster, Westfälisches Landesmuseum, Reliquienkranz aus dem ehem. Kanonissenstift Borghorst (um 1050)



Abb. 222. Bayeux, Musée de la Reine Mathilde, Teppich von Bayeux (1077)

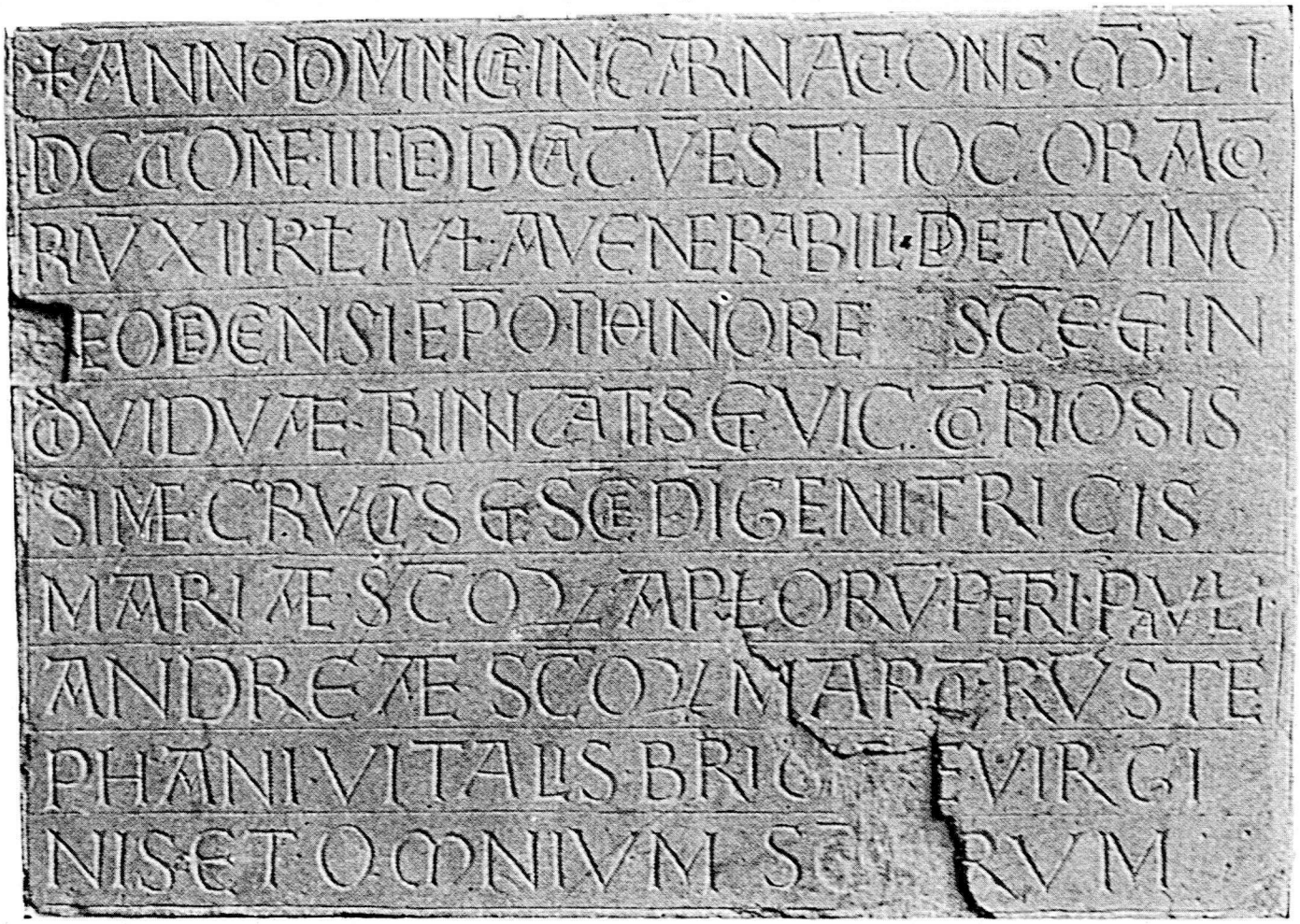


Abb. 223. Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Weiheinschrift aus Waha (1050)



Abb. 224. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Evangelienbuch von Echternach, f. 5v (vor 990)

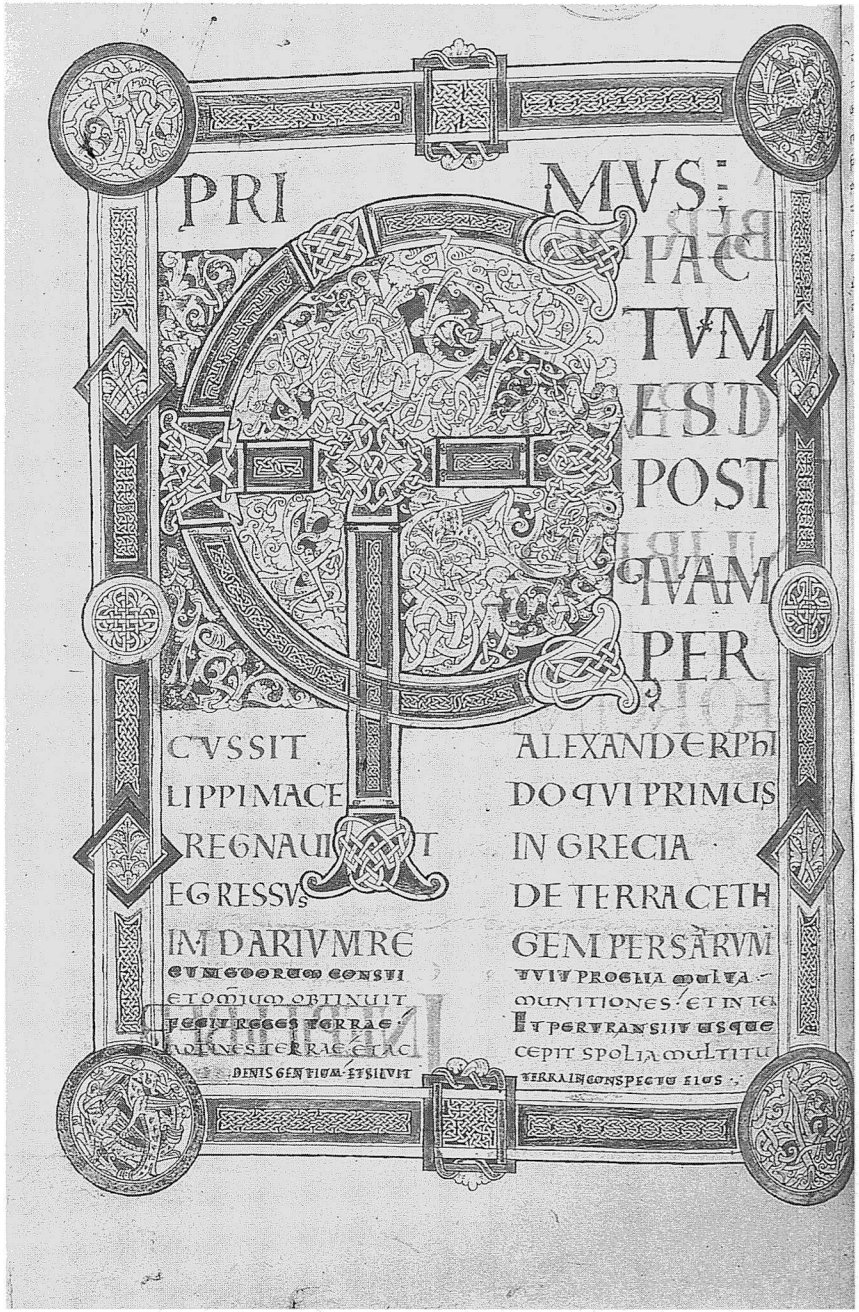


Abb. 225. Arras, Bibliothèque Municipale, Ms. 559, Bibel von St.Vaast, Bd. 3, f. 52v (A. 11. Jh.)

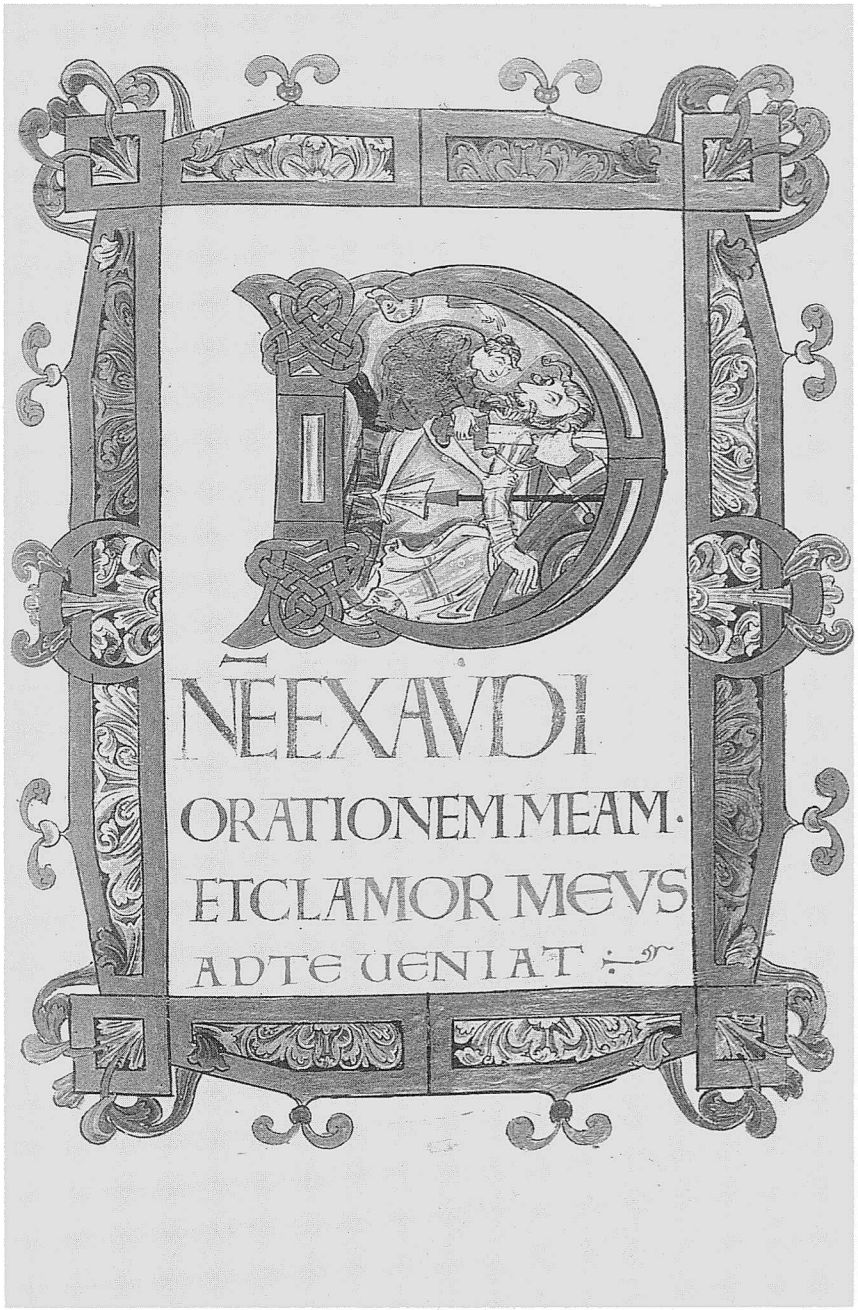


Abb. 226. London, British Library, Arundel 155, Arundel-Psalter aus Canterbury, f. 93r (1012–1023)

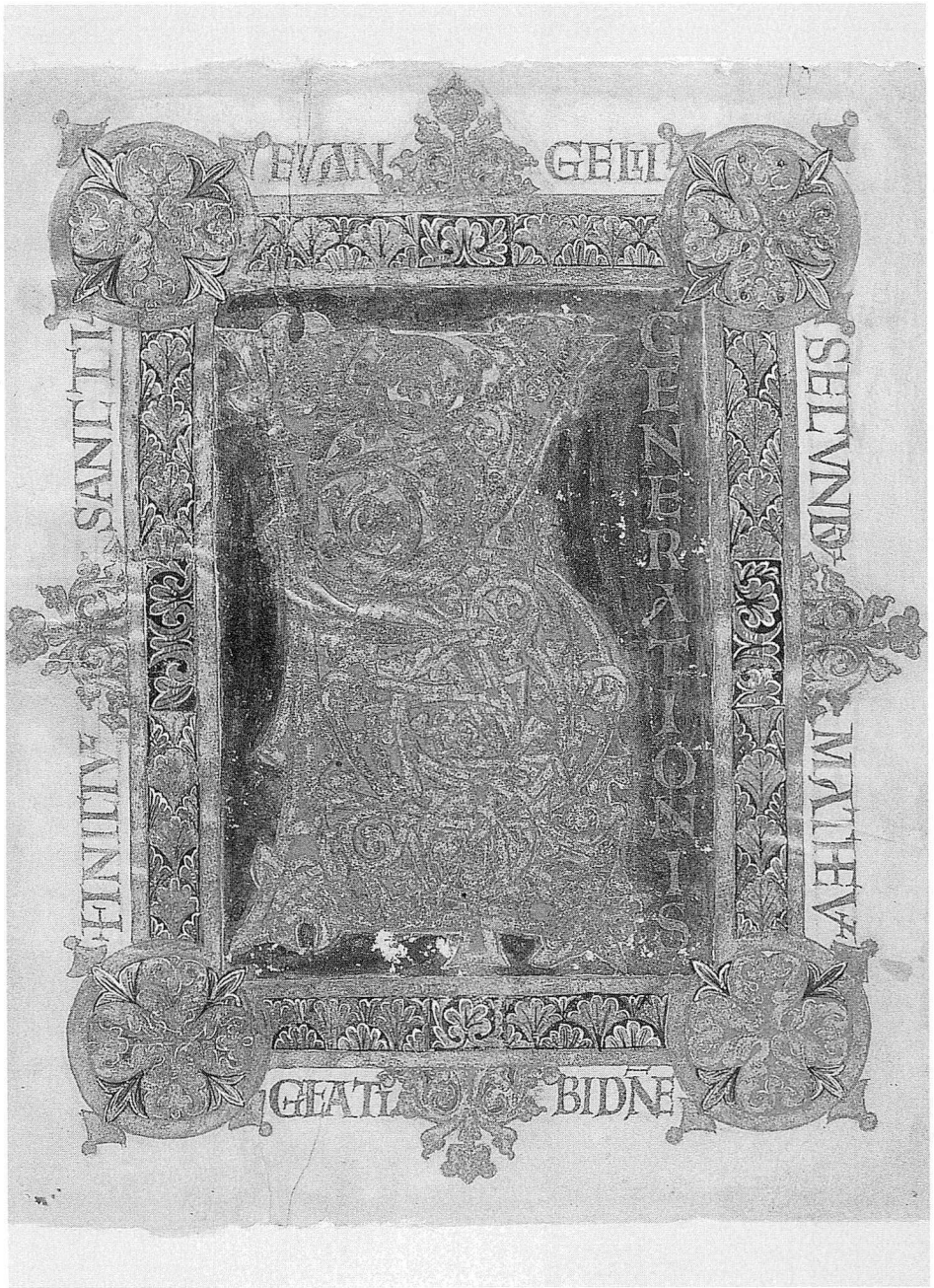


Abb. 227. Città del Vaticano, Bibliotheca Apostolica Vaticana, Cod. Ottob. lat. 74 Evangeliar Heinrichs II. (vor 1024)



Abb. 228. Detmold, Lippische Landesbibliothek Mscr. 71, Vorderspiegel (1030–1050)

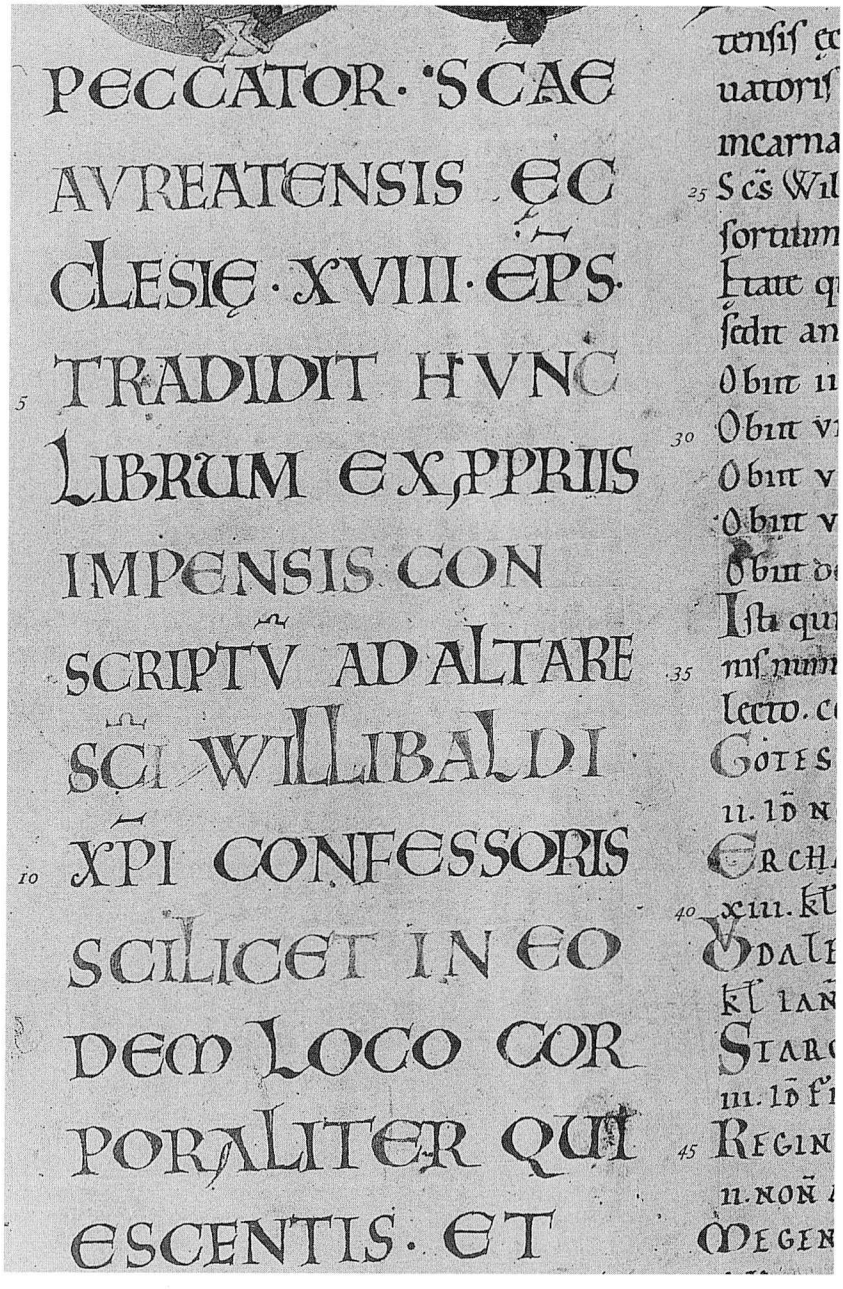

PECCATOR · SCAE
AVREATENSIS EC
CLESIE · XVIII · EPS ·
TRADIDIT HVNC
LIBRUM EXPPRIIS
IMPENSIS CON
SCRIPTV AD ALTARE
SCI WILLIBALDI
XPI CONFESSORIS
SCILICET IN EO
DEM LOCO COR
PORALITER QUI
ESCENTIS · ET

Abb. 229. Eichstätt, Diözesanarchiv, Liber Gundecharii, f. 56r (1071/72)



Abb. 230. Dijon, Musèe Archéologique, Tympanon aus St-Bénigne (um 1160)



Abb. 231. Toulouse, Musée des Augustins, Chrismon (12. Jh.)

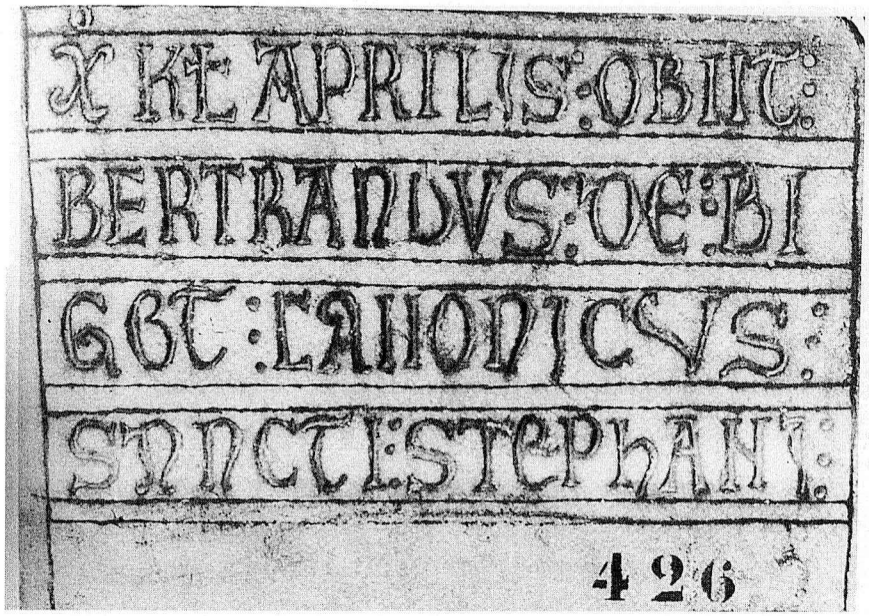


Abb. 232. Toulouse, Musée des Augustins, Grabinschrift Bertrand de Bigot (2. Hälfte 12. Jh.)



Abb. 233. Toulouse, Musée des Augustins, Grabinschrift Willelmus de Loreto (1230)

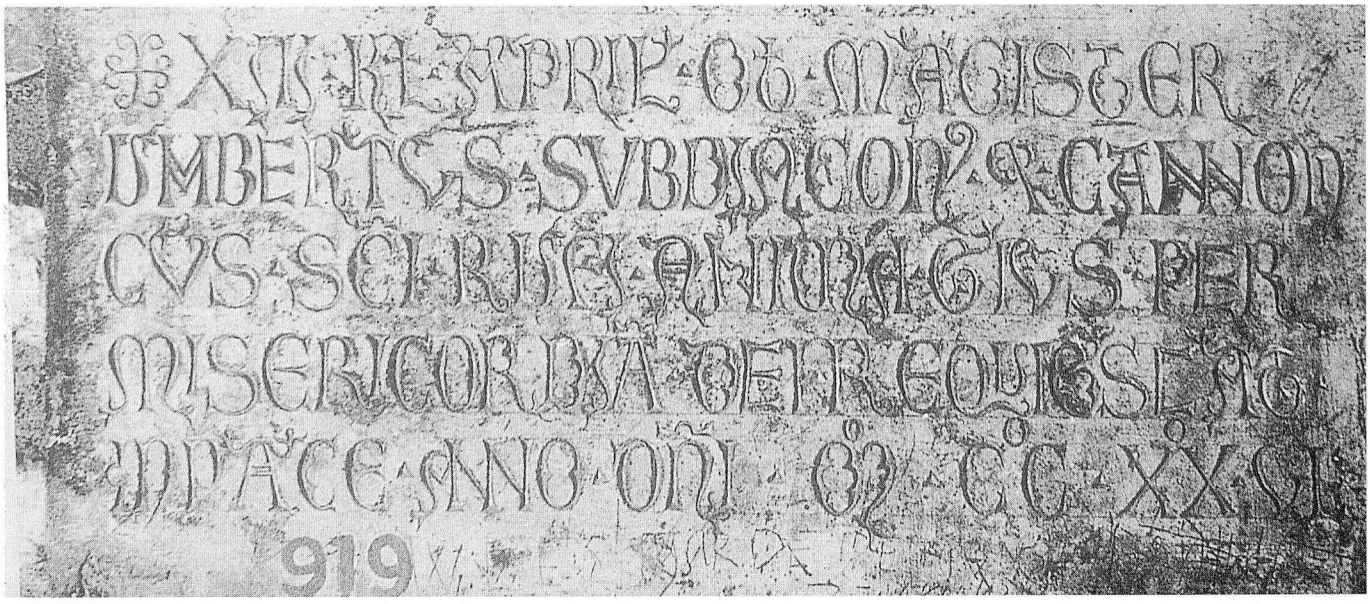


Abb. 234. Vienne, St-André-le-Bas, Grabinschrift Humbert (1226)

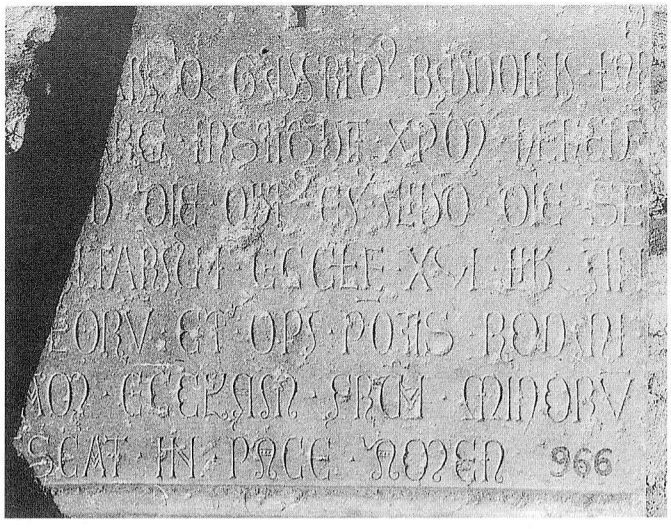


Abb. 235. Vienne, St-André-le-Bas, Grabinschrift Geoffroi Baudin (1239)

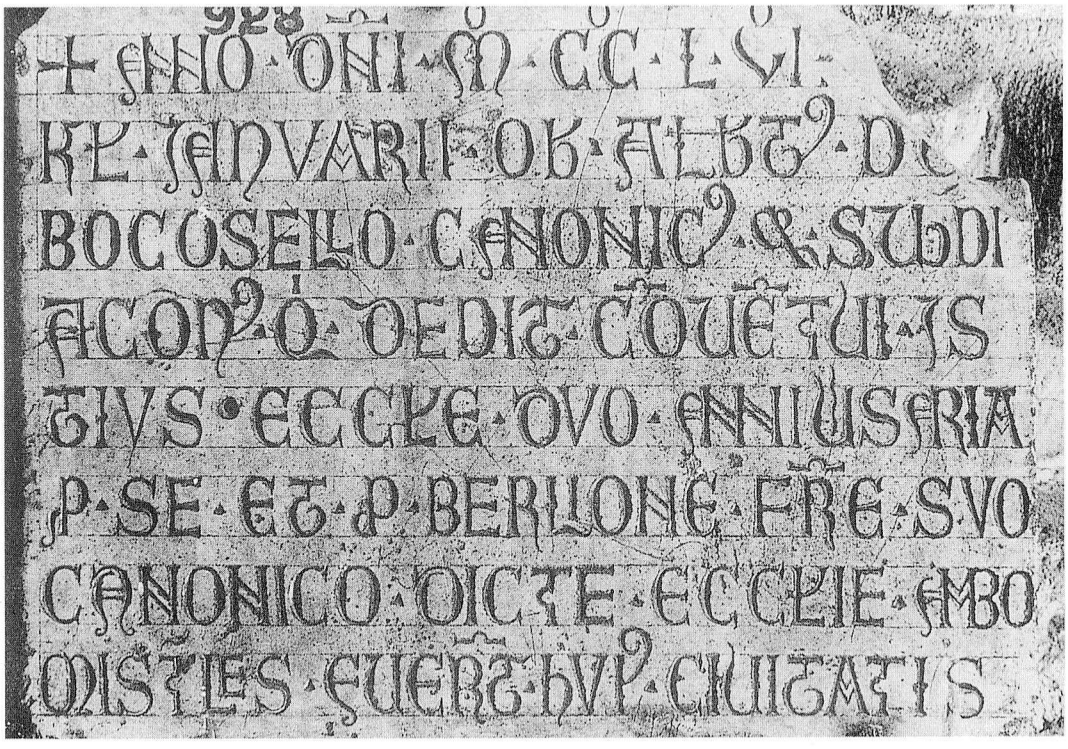


Abb. 236. Vienne, St-André-le-Bas, Grabinschrift Albertus de Bocosello (1256)

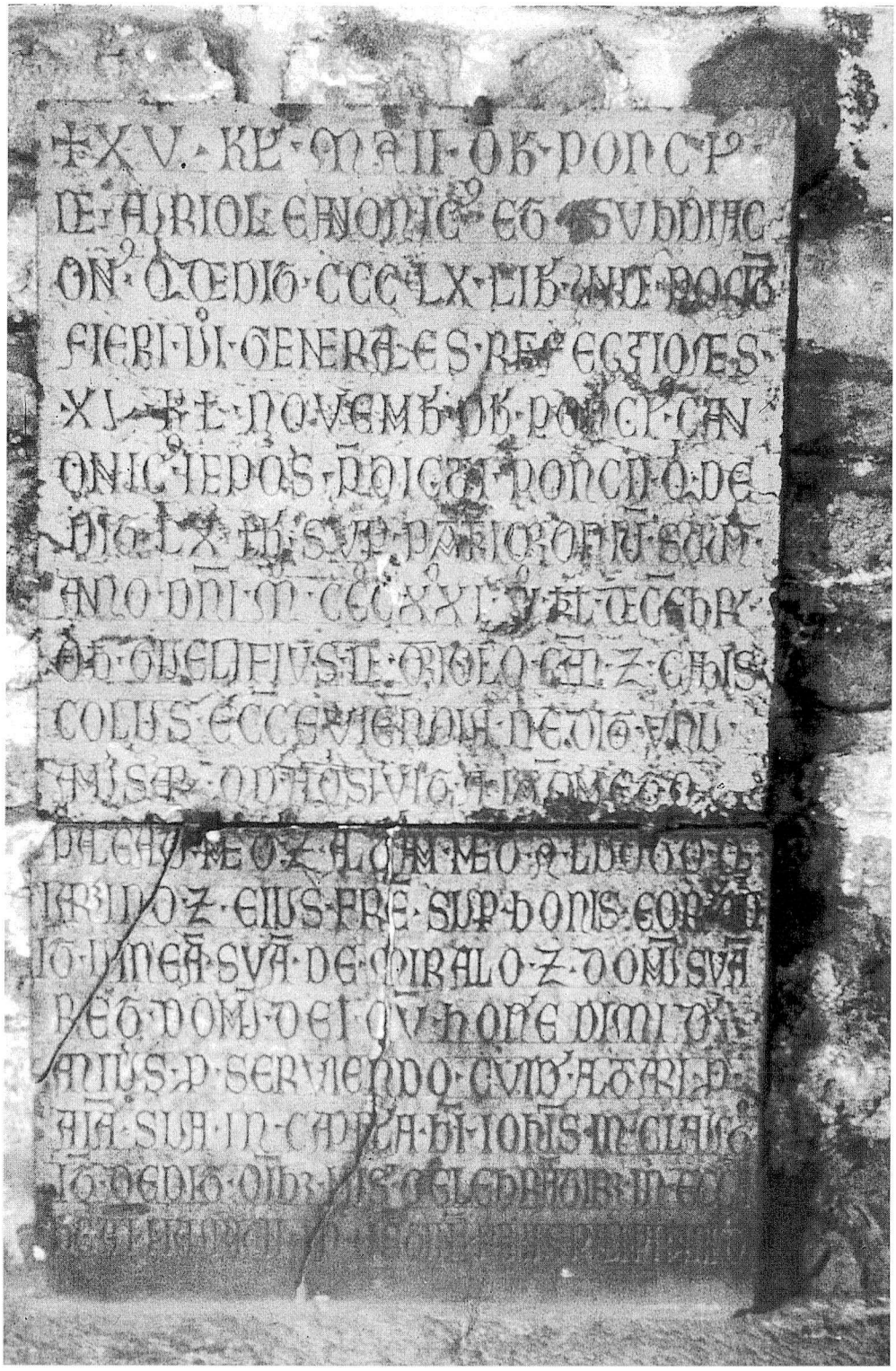


Abb. 237. Vienne, St-André-le-Bas, Grabtafel des Guelifius de Oriolo († 1321)



Abb. 238. Ravello, Kathedrale Ambo (ca. 1130)



Abb. 239. Köln, St. Maria im Kapitol, Grabplatte der Plectrudis (725/ 3. Dr. 12. Jh.)

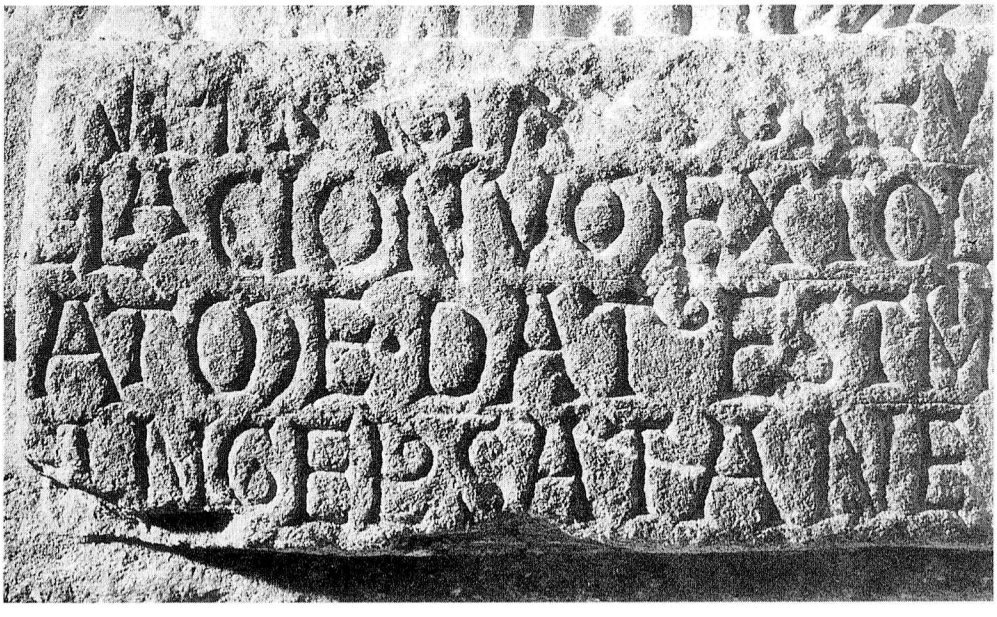


Abb. 240. Neuenburg, Stiftskirche, Paulusstatue, Schrifttafel (1191–95)

ISSN 0005–710X
ISBN 3 7696 0112 2