

## SchriftRäume

Dimensionen von Schrift  
zwischen Mittelalter und Moderne



*SchriftRäume*

Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen

Veröffentlichungen des Nationalen Forschungsschwerpunkts  
»Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen.  
Historische Perspektiven«

Herausgegeben von CHRISTIAN KIENING und MARTINA STERCKEN

in Verbindung mit ELVIRA GLASER, JÜRIG GLAUSER, MARTIN-DIETRICH GLESSGEN,  
BARBARA NAUMANN und ANDREAS THIER

Band 4

CHRISTIAN KIENING, MARTINA STERCKEN (Hg.)

# SchriftRäume

Dimensionen von Schrift  
zwischen Mittelalter und Moderne

CHRONOS

Weitere Informationen zum Programm:  
[www.chronos-verlag.ch](http://www.chronos-verlag.ch)

Umschlag: Thea Sautter, Zürich  
© 2008 Chronos Verlag, Zürich  
ISBN 978-3-0340-0896-9



Schrift hat vielerlei Dimensionen. Sie ist nicht nur aufgezeichnete Sprache und Träger von Information. Sie ist auch Spur von Bewegungen und Ergebnis von Handlungen. Als Zeichen, Figur und Linie bezeugt sie, was geschehen ist, und beeinflusst, was geschieht und geschehen wird. Lange in der Hand von wenigen, war sie Ausdruck geheimnisvollen Wissens. Ihr Ursprung galt als göttlich, ihr Wesen als gleichzeitig dauerhaft und fragil, materiell und immateriell. Immer indes hat sie vermocht, Flächen zu gestalten – ob auf dem Steinblock, der Codexseite oder dem Bildschirm. Immer hat sie es ermöglicht, Räume darzustellen, zu beanspruchen und zu entwerfen – mentale wie reale, akustische wie optische.

Um dieses Vermögen der Schrift, Orte in der Welt zu besetzen und aus ihnen wiederum Welten hervorgehen zu lassen, kreist der vorliegende Band. Er gibt einen substanziellen Überblick über die Inszenierungen von Schrift seit dem frühen Mittelalter. Er zeigt den Reichtum ästhetischer, religiöser, politischer und sozialer Aspekte des Umgangs mit Schrift, umreißt ihre kommunikative und mediale Bedeutung. Er macht damit die Historizität von Phänomenen sichtbar, die in der zeitgenössischen Kunst und den digitalen Medien einen vielfachen Spiegel finden.

Der Band geht hervor aus der Arbeit des Nationalen Forschungsschwerpunkts *Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven*, der vom Schweizerischen Nationalfonds und der Universität Zürich gefördert wird. Zugleich steht er in Zusammenhang mit dem im Jahr 2008 begangenen 175-Jahr-Jubiläum dieser Universität, die das leading house des Forschungsschwerpunkts darstellt. Vier Ausstellungen an vier Orten präsentieren im Rahmen des Jubiläums Formen schriftlicher Überlieferung zwischen frühem Mittelalter und Moderne. Der Band folgt dieser Aufteilung und den durch die jeweiligen Institutionen gegebenen

Sammlungs- und Materialschwerpunkten. Er dokumentiert aber nicht einfach die Ausstellungen, liefert vielmehr deren Summe: einen übergreifenden Rahmen, der noch, wenn die exponierten Schrift Räume sich wieder geschlossen haben, die imaginativen lebendig hält.

Die chronologische Ordnung der vier Teile ist zugleich eine perspektivische, vertreten durch vier Oberbegriffe:

(1) GEHEIMNIS (Stiftsbibliothek St. Gallen) – damit verbindet sich der Blick auf den noch weitgehend dem Klerus vorbehaltenen Schriftgebrauch im frühen Mittelalter. Angesiedelt in den klösterlichen Skriptorien, geht von der Schrift eine enorme Faszination aus: Kostbare Materialien und aufwändige Ausstattungen machen sie als Medium des Göttlichen sinnfällig. Undurchsichtige Rätsel, unsichtbare Kommentare und mysteriöse Zeichen spielen mit den Möglichkeiten des Verbergens und Enthüllens. Kompilationen, Kommentare und Übersetzungen experimentieren mit Anordnungen von Schrift auf der Seite. Mit Schriftstücken, die raumbezogene Rechtsansprüche aufzeichnen, werden Speicher für Herrschaftswissen hergestellt.

(2) AURA (Zentralbibliothek Zürich) – hier geht es um die Wirkmacht von Schriftstücken im hohen und späten Mittelalter. Schrift wird nun in zunehmendem Maße gestaltet. Faktoren wie Größe, Material, Farbgebung und Layout dienen dazu, Autorität zu erzeugen, Verbindlichkeit, Geltung und Macht herzustellen. Ältere Schriftformen erlauben es, neue Artefakte zu authentisieren. Schrift wird in Szene gesetzt, in religiöse und politische Handlungszusammenhänge eingebunden, als Medium der Präsenz und der Übertragung verwendet – in Bibel- ebenso wie in Tora- und Koranhandschriften, in Rechtsbüchern wie in Urkunden, auf Rollen wie auf Karten.

(3) HEIL (Museum Burg Zug) – unter diesem Begriff wird gezeigt, wie sich im späten Mittelalter und in der frühen

Neuzeit die Möglichkeiten der Heilsvermittlung und -übertragung vermehren. Am Beispiel von Überlieferung vor allem aus dem Kloster Einsiedeln kommen die vielfältigen Versuche in den Blick, das, was eigentlich jenseits des Darstellbaren bleibt, in Schriften, Bildern, Objekten, Tönen zur Erscheinung zu bringen. Ob Riesenbibeln oder kleinformatige Stundenbücher, Altarretabeln oder Heiltumsweisungen – sie alle bieten nicht nur religiöse Information, sondern vermitteln Anteil am Heiligen, ja eröffnen Räume des Heils: im liturgischen Kontext oder klösterlichen Tagesablauf, bei der Pilgerreise oder der privaten Kontemplation.

(4) BEWEGUNG (Strauhof Zürich) – hier kommt ins Spiel, wie die Literatur seit dem 18. Jahrhundert die Schrift entdeckt: als dasjenige, an dem sie ihr eigenes Wesen bestimmt und bespiegelt, als Möglichkeit, scheinbar Lebloses mit Leben zu versehen und in Bewegung zu versetzen. Die Idee, die Welt sei wie eine Schrift lesbar, lebt fort. Doch vermehrt sich die Skepsis, ob der Mensch diese wirklich zu entziffern vermag. Neue Aufzeichnungsverfahren versuchen der Natur ihre Geheimnisse zu entlocken. Gleichzeitig überträgt die Literatur den Weltdeutungsanspruch auf sich selbst. Sie will in ihrer Schrift nicht nur etwas sagen, sondern auch etwas zeigen: Bewegungen, Linien, Figuren, an die wiederum die neuen Medien Photographie und Film anknüpfen.

Ermöglicht wurden die Ausstellungen und der vorliegende Band durch die großzügige Unterstützung verschiedener Institutionen: der Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr (Dr. Hugo Bütler, Hanna Widrig), der Universität Zürich (Rektor Prof. Dr. Hans Weder, Dr. Katrin Züger), der Stiftsbibliothek St. Gallen (Prof. Dr. Ernst Tremp, Dr. Karl Schmucki), dem Stiftsarchiv St. Gallen (lic. phil. Lorenz Hollenstein, Dr. Peter Erhart), der Zentralbibliothek Zürich (Prof. Dr. Christoph Eggenberger, Anne Marie Wells), dem Museum Burg Zug (Urs Beat Frei M.A.), dem Strauhof Zürich (Roman Hess). Ihnen allen gilt unser herzlicher Dank.

Die aus den Reihen des Nationalen Forschungsschwerpunkts gebildeten Ausstellungsteams bestanden aus (soweit nicht anders vermerkt: Universität Zürich):

ST. GALLEN: Prof. Dr. Elvira Glaser, Dr. Martin Graf, Dr. Andreas Nievergelt, PD Dr. Ludwig Rübekeil, lic. phil. Annina Seiler, PD Dr. Martina Stercken, Prof. Dr. Peter Stotz, lic. phil. Michelle Waldispühl.

ZÜRICH (ZB): Dr. Stefan Geyer, Dr. Christine Hediger, Dr. Katherine Sarah Heslop, Prof. Dr. Andreas Kaplony, PD Dr. Brigitte Kurmann-Schwarz, Ellen E. Peters M.A., Dr. des. Lena Rohrbach, lic. phil. Ralph A. Ruch, lic. phil. Angela Sabine Schiffhauer, PD Dr. Martina Stercken, Prof. Dr. Simon Teuscher.

ZUG: Prof. Dr. Cornelius Claussen, lic. phil. Richard F. Fashing (Université de Fribourg), lic. phil. Fabrice Flückiger (Université de Genève), Dr. des. Cornelia Herberichs, lic. phil. Stefan Kwasnitza, Dr. Daniela Mondini, lic. phil. Aleksandra Prica, Dr. Constanze Rendtel, Prof. Dr. René Wetzel (Université de Genève), Dr. Maria Wittmer-Butsch.

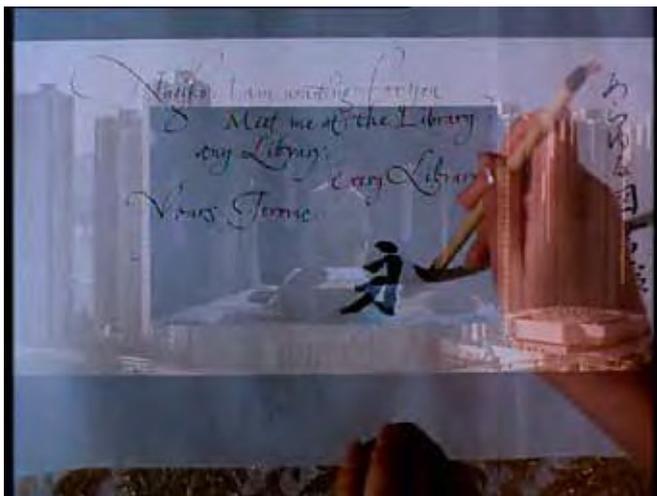
ZÜRICH (Strauhof): PD Dr. Ulrich Johannes Beil, Prof. Dr. Christian Kiening (Kuratoren), PD Dr. Martina Stercken (Beratung).

Für die gestalterische Umsetzung sorgten Woodtli, Design & Communication AG (ZB, Strauhof), Yves Sablonier (Stiftsbibliothek). Koordination der Ausstellungen und Redaktion des Katalogs lagen in den Händen von Sabina Neumayer. Bei der Beschaffung von Abbildungen und Zusammenstellung der Bibliographie half Alexandra Domke.

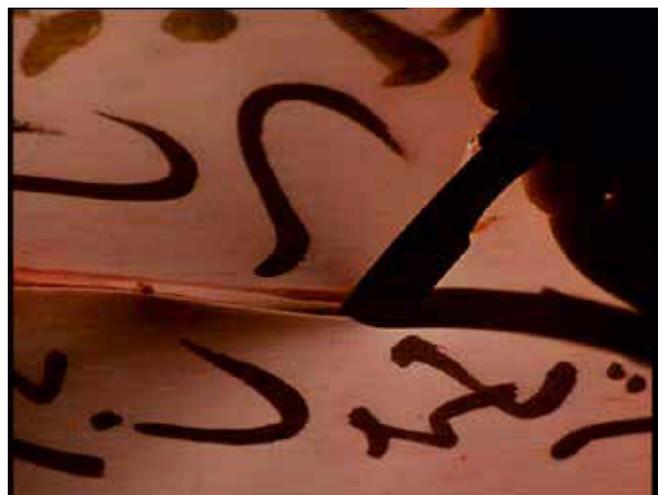
Auch ihnen gebührt unser großer Dank. Ebenso den zahlreichen Bibliotheken und Museen, die Reproduktionsvorlagen zur Verfügung stellten, und dem Chronos Verlag, Zürich, der dafür sorgte, dass aus den vielfältigen Bemühungen ein schöner und bilderreicher Band werden konnte.

## *Inhaltsverzeichnis*

Einleitung: Die erhabene Schrift	8
Teil 1: Geheimnis	129
Teil 2: Aura	197
Teil 3: Heil	277
Teil 4: Bewegung	351
Fotonachweise	440
Bibliographie	441



*Treat me like the page*



## *Die erhabene Schrift*

Vom Mittelalter zur Moderne

### *Alte und neue Medien*

Ein Beginn in Schwarzweiß: Ein Pinsel zeichnet japanische Schriftzeichen auf das Gesicht eines kleinen Mädchens. Eine Stimme begleitet die Geste mit japanischen Worten, englisch untertitelt: »When God made the first clay model of a human being | He painted in the eyes | the lips | and the sex. | Then He painted in each person's name | Lest the owner should ever forget it.« Das Mädchen betrachtet sein Gesicht im Spiegel, wo es sich in Farbe verwandelt. Der Text fährt fort: »If God approved of His creation | He brought the painted clay model into life | By signing His own name.« Diese Signatur beschließt die Sequenz. Auf dem Nacken angebracht, nehmen die Zeichen langsam grellrote Farbe an, während das übrige Bild schwarzweiß bleibt. Der mythische Schreib- und Schöpfungsakt stellt den Geburtstagsgruß eines Vaters an seine Tochter dar. Er eröffnet den Film *The Pillow Book* (dt. *Die Bettlektüre*) des englischen Regisseurs Peter Greenaway (1996).

Im Zentrum des Films steht die Geschichte jenes Mädchens: Nagiko, die Tochter des Kalligraphen, wächst in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts in Kioto auf. Das Geburtsritual begleitet ihre Kindheit und Jugend ebenso wie das Vorlesen aus dem *Kopfkissenbuch* der Hofdame Shonagon Sei (um 1000). Bezogen auf den japanischen Kaiserhof der Heian-Zeit hält es Ereignisse, Stimmungen und Reflexionen fest, unter anderem in Form der Auflistung – jener Urform

von Schriftlichkeit, für die auch Greenaway ein Faible hat. Zwei Momente der Be- und Verschriftung sind es damit, die Nagiko prägen: Sie sucht sich Kalligraphen als Liebhaber, die ihren Körper beschreiben/bemalen und signieren, und sie beginnt ein eigenes Kopfkissentagebuch, in dem sie ihr Leben dokumentiert und reflektiert. Eine Erfüllung ihrer Sehnsucht findet sie in Hongkong, als sie den europäischen Übersetzer Jerome kennenlernt. Mit ihm kommt es zu einem Austausch auf mehreren Ebenen: Sie selbst beschreibt nun seinen Körper und wird beschrieben – nicht mehr mit japanischen Zeichen, sondern mit lateinischen Buchstaben: eine Inschrift in Versalien, das Vaterunser in verschiedenen Sprachen. Im Akt wechselseitigen Beschreibens werden kalligraphischer und sexueller Vollzug zur Einheit, überdies die auf dem Körper angebrachten Schriften zu Literatur. Doch der Literatur vom flüchtigen Körper- zum dauerhafteren Buchtext zu verhelfen ist ein Verleger nötig – jener, der schon vom Vater für eine Publikation seiner Werke die sexuelle Hingabe verlangte. Jerome, der den Namen des lateinischen Bibelübersetzers trägt, dient als Mittler und zugleich als von beiden Seiten – der schreibenden Frau wie dem lesenden Verleger – umkämpftes Objekt. Nach seinem Liebesselbstmord eignet sich der Verleger den toten Körper an und lässt die mit Zeichen bedeckte Haut zu einem Faltbuch verarbeiten. Nagiko wiederum schickt ihm lebendige Botschaften, beschriftete junge Männer, um ihn zur Herausgabe seines Buches zu bringen. Erst bei dem dreizehnten (*The Book of Dead*) ist er dazu bereit. Nagiko begräbt das Faltbuch in einem rituellen Akt

unter einem jungen Bonsaibaum, den man im letzten Bild blühen sieht. Das Geburtstagsritual der Beschriftung gibt sie an ihre eigene kleine Tochter weiter.

Verheißungen und Probleme von Schrift. Auf der einen Seite steht in *The Pillow Book* die zauberhafte Schrift, lebendig, beweglich, dynamisch, sinnlich, intensiv, in der Lage, Welten zu entwerfen und Gefühle zu transportieren. Auf der anderen Seite die zwiespältige Schrift, verbunden mit Praktiken der Macht, Situationen der Konkurrenz und Techniken der Mediatisierung, dem leblosen Körper näher als dem lebendigen. Die Figur des Verlegers bildet eine Kontrollinstanz an der Grenze von Körper-, Hand-, Buch- und Computerschrift. Diese Instanz muss dazu gebracht werden, sich selbst zu überwinden, damit wiederum die Kalligraphentochter sich von der Hypothek befreien kann, die auf ihr lastet: der Koppelung von Schrift, Begehren und Macht. Am Ende überführt sie nicht nur ihr totes Medium Jerome in neues Leben. Sie gibt auch zu erkennen, wie eine dauerhafte Körperbeschriftung aussehen kann: Ihr Oberkörper ist mit einer Tätowierung geziert, in der sich Zeichen und pflanzliche Elemente ornamental verschlingen.<sup>1</sup>

Eine archaische Körper-Schriftlichkeit erscheint unter den medialen, kulturellen und politischen Bedingungen der Postmoderne. Der Film versetzt seine Protagonistin aus dem traditionellen Kioto ins hybride Hongkong und zugleich aus der noch wirksamen Vergangenheit in die unmittelbar bevorstehende Zukunft – das Jahr 1997, Jahr der Rückgabe der britischen Kronkolonie an China. In diesem Rahmen vollzieht sich die Um- und Überschreibung des tausend Jahre alten *Kopfkissenbuches*, aus dem unter anderem der Satz zitiert wird: »If Writing did not exist | What terrible depressions we should suffer«. Wie für Shonagon Sei ist auch für Nagiko das Schreiben ein Lebenselixier. Doch dieses Elixier macht nicht einfach mehr Abwesendes anwesend. Es ist von der Sehnsucht nach voller Präsenz durchzogen. Es oszilliert zwischen Momenten der Geburt und solchen

des Todes. Es geht ein in komplexe Konstellationen. Seiten des alten Buches werden überblendet mit Andeutungen bildlicher Umsetzung. Das Hypermedium Film zeigt das Medium Schrift in allen denkbaren Dimensionen: als Körper, der durchbohrt und verbrannt wird, als Materie, die die Sinne anspricht, als Botschaft, die gelesen und entziffert wird, als Chiffrennetz, das Oberflächen und Körper bedeckt. Es entsteht die Utopie einer grenzüberschreitenden Medialität. Verwischt sind die Grenzen zwischen Körper und Schrift – die japanischen Zeichen im ersten von Nagikos lebendigen Büchern heben an mit dem Programm: »Ich will den Körper als ein Buch beschreiben, ein Buch als einen Körper«. Und verwischt sind die Grenzen zwischen Schrift und Bild. Die dargestellten Formen des Kalligraphischen, kombiniert mit den filmischen Mitteln langsamer Überblendungen und häufiger Bildteilungen, machen Schrift so präsent, dass Zeigen und Sagen, Ausschnitt und Rahmen, Raum und Fläche ineinander übergehen. So wie Nagikos Texte hauptsächlich um das Schreiben kreisen, so kreist der Film um die anderen Medien, die er in sich aufheben und zu seiner Selbstaussstellung wie -aufladung benutzen kann. Auf diese Weise erneuert er den Mythos einer gottgleichen Schöpferkraft, den Traum, aus toter Materie sowohl Kunst wie Leben zu schaffen: »If God approved of His creation | He brought the painted clay model into life | By signing His own name.«

### *Oberfläche und Stofflichkeit*

In Ostasien siedelt der Film eine jahrtausendealte Schriftfaszination an und dezentriert so die im Westen eingespielte Gleichsetzung von Schrift und Alphabetschrift. Zugleich bringt er eine Dimension wieder zur Geltung, die sowohl für die abend- wie die morgenländische Welt wichtig war: das Visuelle und Materielle, das Graphische und Malerische. Damit wiederum hat er teil an mehreren Bewegungen: Wie-

derentdeckt wurde, zum Beispiel in der Performance Art, der Körper als hochkomplexes Medium, wiederentdeckt wurde aber auch in den 1910er und 1920er Jahren, dann wieder seit den 1960er Jahren Schrift als ästhetisches und theoretisches Phänomen.<sup>2</sup> Zwar war die Auseinandersetzung und das Experimentieren mit Schrift seit den antiken Anfängen nie zum Erliegen gekommen. Doch hatte die zunehmende Mechanisierung des Schreibens und Druckens bestimmte Formen von Schrift privilegiert: jene Formen, die sich im Prozess der Informationsübermittlung unsichtbar machten, die transparent wirkten und die Identität des Symbols über die Diversität der Zeichen setzten. Die gleiche Zeit, die das Phantasma einer hieroglyphischen Naturschrift pflegte, die Zeit um 1800, sah sich mit einer wachsenden Abstraktheit der Schrift konfrontiert: Sprachtheoretiker betrachteten die Schriftzeichen als »desto funktionaler, je ›leerer‹ sie sind«.<sup>3</sup> Schriftgestalter sollten alles Ungewohnte und Fremdartige vermeiden, das »die Aufmerksamkeit auf die Materialität und Konfiguration der Schriftformen lenken könnte«.<sup>4</sup> Die modernen Ökonomien der Schrift richteten sich auf die störungsfreie Übermittlung. Sie wandten sich gegen die Traditionen kalligraphischer Schrift- und Schreibkunst.<sup>5</sup> Sie akzentuierten die inhaltliche, nicht die erscheinungshafte Dimension. Die Formen hingegen, in denen Schrift auffälliger und unselbstverständlicher ist, in denen die ikonische und materielle Dimension in den Vordergrund tritt, in denen der Blick eher auf Textflächen als auf Textketten gelenkt wird, verlagerten sich auf spezielle Diskurse – der Literatur, der Kunst oder der Theorie. Dort aber entfalteten sie im Laufe des 20. Jahrhunderts eine nicht unbeträchtliche Wirkung.<sup>6</sup>

Die Avantgarden der Zeit um und nach 1900 erprobten Möglichkeiten, Schrift zu entgrenzen, zu verräumlichen und zu dynamisieren. Sie machten sich die Besonderheit der Buchstaben zunutze, »gleichzeitig als lineare Elemente zu fungieren, die man im Raum verteilen kann, und als Zeichen, die in der Reihenfolge der Lautkette realisiert werden

müssen.«<sup>7</sup> Mit Hilfe einer ›écriture automatique‹ suchten sie eine Entsprechung von innerer und äußerer Bewegung. Die Avantgarden der Nachkriegszeit knüpften daran an. Sie atomisierten, zum Beispiel im französischen Lettrismus Isidore Isous, die Wörter zu Buchstaben und setzten sie zu sinnfreien Lautgebilden neu zusammen.<sup>8</sup> Sie lenkten, zum Beispiel in der Konkreten und Visuellen Poesie, das Augenmerk auf die Formdimensionen der Schrift und stellten die Trennung von Text und Bild in Frage. Der Begründer der tschechischen experimentellen Poesie Jiří Kolář entwarf Buchstabenkonstellationen und -flächen, Schrift-Gedichte und -Collagen, Alphabetogramme, Hypergraphien und Blindengedichte.<sup>9</sup> Russische Poeten stellten Zahlen, Bilder, Farben, Gesten und Klänge in den Dienst einer komplexen Intermedialität.<sup>10</sup>

Im deutschsprachigen Raum skizzierte Eugen Gomringer eine neue Formbestimmtheit, verbunden mit Einprägsamkeit und sozialer Relevanz. Zusammen mit Ideogrammen, Typogrammen und Palindromen sollten ›poetische Piktogramme‹ eine Vermittlung zwischen Bedeutung und Erscheinung leisten: als »textanordnungen, deren erscheinungsbild absichtlich abbildende umrisse hat. es kann deshalb z. b. erst eine figur gedacht oder skizziert vorhanden sein, deren formen dann mit sprachmaterial aufgefüllt werden, oder es kann ein text durch die umrisse einer abbildenden figur begrenzt werden. der anteil der poesie besteht darin, das verhältnis von grafischer figur und textlicher aussage semantisch und semiotisch zu bestimmen«.<sup>11</sup> Franz Mon entwickelte Gedanken zu einer Poesie der Fläche, die mit Hilfe von Buchstabenkonstellationen und Zwischenräumen den Text zu einem performativen macht: »in der zweidimensionalität der fläche kann sich ein teil der gestik eines textes darstellen: expansion, schachtelung, reihung, stauung, fallenlassen und viele andere, oft nicht mehr beschreibbare gestische bewegungen vermögen sich in der flächigen textordnung niederzuschlagen, ohne den text selbst thematisch zu belasten. das textbild

vollzieht sie, statt daß von ihnen gehandelt wird. die optische gestik gesellt sich selbstverständlich zur phonetischen und zur semantischen – als ergänzung, erweiterung, spannung, negation.«<sup>12</sup> Otl Aicher verstand die von ihm entworfene Rotis-Schrift als visuelle Repräsentation eines demokratischen Prinzips: »die buchstaben selbst sollten brüderliche individuen sein, nicht uniformierte, zurechtgeschneiderte soldaten. dabei ist es möglich, daß einzelne buchstaben, etwa das kleine e, einen ausgeprägten charakter erhalten. und doch wurde das o so gezeichnet, daß es kein unabhängiger, für sich stehender kreis ist, sondern in der senkrechten eine betonung erhält, damit es sich kollegial zu einem anderen buchstaben mit geraden strichen, etwa dem kleinen n, verhält.«<sup>13</sup>

Programm und Realisierung standen in enger Beziehung. Auch in der Folgezeit waren es gerade die Übergänge von Dichtung, Prosa und Theorie, an denen die geometrischen, ornamentalen und akustischen Aspekte von Texten bedacht wurden. Der digitalen Entmaterialisierung und Enthistorisierung setzte der poetische Blick die Stofflichkeit des Schreibens und die Geschichtlichkeit der Schrift entgegen. Raoul Schrott verschränkt in seinem Wissenschaftsgedicht *Tropen. Über das Erhabene* (1998) eine Geschichte der Schrift mit einer der Berge, des Lichts und der Perspektive. Er lotet die Beziehungen von Poetik und Physik aus und entwirft Bilder, in denen die Welt in ihrer Chiffrenhaftigkeit und die Chiffren in ihrer Welthaftigkeit sich durchdringen: »auf den zu ton gebrannten scherben schreibt sich der regen mit seinem sanskrit ein und in den unregelmäßigen metren der winde loht eine zeile um die andere aus der asche auf: die sibilanten der erde«. Durs Grünbein umkreist in seinen 42 Cantos *Vom Schnee* (2003) nicht nur eine Phase im Leben von Descartes, sondern auch die Nähe zwischen dem Weiß des Schnees und dem des Papiers, die Frage von Lesbarkeit und Unlesbarkeit: »Die Schrift schwimmt, die Paragraphen schneiden Fratzen. Ein Bandwurm jeder Satz. Ist das ein n, ein u?« (Nr. 3).

### Schriftkunst

Zahllos sind die Formen, in denen die Kunst der letzten Jahrzehnte Schrift zum Einsatz gebracht und zum Gegenstand gemacht hat.<sup>14</sup> Der russisch-französische Art-Deco-Künstler Erte kreierte zwischen 1927 und 1967 ein Alphabet aus menschlichen, vor allem weiblichen Figuren, eine Neuerfindung älterer Figurenalphabete, inspiriert von dem Graphismus imaginärer Arabesken, der Vielfalt menschlicher Körperformen und der kühlen Rhetorik der Revuethater mit ihren Federboas, Schleiern und Pelzen.<sup>15</sup> Die belgische Gruppe COBRA widmete sich in den Nachkriegsjahren der Erkundung einer »Kunst ohne Grenzen«, in der ebenfalls die Arabeske, nun aber die asymmetrische, eine zentrale Rolle spielt. Im Katalog der ersten großen Ausstellung (1949) findet sich ein Plädoyer *Pour une physique de l'écriture*, das auch nach dem Ende der Gruppe nachhallte: Pierre Alechinsky ließ sich von der japanischen Kalligraphie anregen; Christian Dotremont fertigte Wortzeichnungen an und begründete das Genre der Text und Bild verschmelzenden Logogramme; eine postume Ausstellung würdigte ihn als »peintre de l'écriture«.<sup>16</sup> Ein Künstler aus dem Umkreis des Tachismus, Camille Bryen, schuf das »delirische Gedicht« *Hépérile éclaté*, bei dem mit Hilfe von Einsprengseln aus kanneliertem Glas eine neue Schrift entsteht, die die Sprache in »Über-Wörter« zersplittern lässt. Andere Lettristen erfanden »hypergraphische« Alphabete, oszillierend zwischen Schrift und Bild wie Schönbergs *Pierrot Lunaire* zwischen Musik und Sprache.<sup>17</sup>

Inspirierend auf die zeitgenössische ästhetische Schriftreflexion wirkte der Belgier Marcel Broodthaers, der wie Dotremont von der Literatur herkam. In seinem Werk *On the Art of Writing and on the Writing of Art* (1968) führt er auf zwei Flächen verschiedene Erscheinungshaftigkeiten von Schrift (schwarz auf weißem Grund, weiß auf schwarzem Grund) vor; anhand verschiedener Materialien (Öl, Leinwand,

Photo) wird die Durchdringung der Medien anschaulich. In der als ›Leseübung‹ bezeichneten Installation *Le Corbeau et le Renard* (1967) wird ein Film, der vor Textfragmenten platzierte oder mit Wörtern versehene Gegenstände zeigt, auf eine ihrerseits bedruckte Leinwand projiziert. Damit wird momenthaft unentscheidbar, wo sich die Schrift befindet: auf der Leinwand, den Objekten oder im Hintergrund des Bildes? Im Film zu *Projet pour un texte* (1969) reflektiert Broodthaers, wie Erscheinen und Verschwinden geradezu tragikomisch verknüpft sind: Man sieht den Künstler im Garten in das Schreiben eines Texts vertieft, der nie fertig wird, weil der beständig fallende Regen die Tinte immer wieder vom Papier wäscht.<sup>18</sup> Die Werke bewegen sich in der Spannung zwischen statischem und bewegtem Bild, Prozess und Resultat, Vergangenheit und Gegenwart. Sie zielen nicht auf eine Bedeutung, sondern auf die Produktion von Bedeutung – in vielschichtigen Übertragungsprozessen und formal-inhaltlichen Beziehungen.<sup>19</sup>

In den USA nahmen Popartisten wie Roy Lichtenstein Schrift- und Bildelemente der Werbekultur in ihre Werke auf. Künstler wie Cy Twombly eröffneten einen neuen Blick auf die Schrift: In seinen *Blackboard*-Bildern erscheinen Zeilen voll schwungvoller Kringel und Schleifen auf dunklem Grund, in den Werken der siebziger Jahre spielen historische Bezüge, längere Textpassagen und Gedichte eine Rolle. Buchstaben und Wörter stellen wie in der Kalligraphie die Geste des Schreibens aus, präsentieren aber anders als in dieser keine schönen, sondern hingeworfene, kraklige, linkische Zeichen: unsicher geführte Linien, dem kindlich-experimentellen Gekritzeln nahe:<sup>20</sup> »Als würde sich die Malerei zurückverwandeln in ein Erproben ihrer Alphabete, ihrer selbst. Als würde sich die Hand nicht sicher sein können, sich einüben, sich ›stimmen‹ müssen – ohne dass es je zur Eindeutigkeit eines Gemeinten käme.«<sup>21</sup> Die Schrift trägt Züge des Alltäglichen und gewinnt doch durch Rahmen und Kontext einen nicht alltäglichen Zauber.

Auch andere Künstler arbeiten mit der Spannung von Vertrautem und Fremdem. Hanne Darbovens monumentales *Schreibzeit*-Projekt (1975–1981), beinahe 4.000 Seiten umfassend, kombiniert Lesefrüchte mit chronistischen und annalistischen Einträgen. Die Eigentexte beschränken sich auf dem Schreibprozess selbst geltende Formeln: »schreibe hinunter und hinauf«, »schreibe und beschreibe nicht« (Bd. IX, S. 2397). Und doch verwandelt sich die Zeit- und Ereignisgeschichte in gleichem Maße, in dem sich auch einzelne Texte verwandeln: Rückerts Gedicht »Die Schöpfung ist zur Ruh gegangen« wird auf acht aufeinander folgenden Seiten achtmal abgeschrieben, zunächst gestisch in Form von Schlangenlinien, »dann wörtlich, dann mit Textformeln durchsetzt, dann in spiegelnder Manier rückentwickelt bis zur gestischen Abschrift des Ausgangspunkts«.<sup>22</sup> Die Schrift erfährt Metamorphosen. Sie wird bei allem dokumentarischen Gehalt zur Spur eines Prozesses und zum Vollzug einer textuellen wie graphischen Bewegung. Sie erfüllt sich »als selbstbezügliche Form gerade im Sosein ihrer graphischen Oberfläche«.<sup>23</sup>

Während hier eine private Schrift sekundär in öffentliche Räume eindringt, geht es in anderen Fällen um eine öffentliche Schrift, die aber nur temporär die öffentlichen Räume besetzt: eine ephemere Schrift aus Licht, Rauch oder Kondensstreifen, die sich der Fixierung und Wiederholung verweigert,<sup>24</sup> sich zwar an Architekturen schmiegt, aber nicht an diesen haften bleibt. Remy Zaugg, Peter Fischli und David Weiss wären zu nennen. Vor allem aber Jenny Holzer mit den zunächst auf Gebäuden angebrachten *Truisms* und *Inflammatory Essays* in New York, dann den Xenon-Projektionen auf Fassaden, Plätzen, Gewässern der ganzen Welt.<sup>25</sup> Die Auseinandersetzung mit politischen und sozialen Anliegen der Zeit verbindet sich hier mit dem geheimnisvollen, emotional berührenden Zauber der projizierten Lichtschrift. Sie macht inmitten eines von Zeichen und Botschaften gesättigten Alltags auf eine Kraft der Schrift aufmerksam, die



Abb. 7/8 Arnold Dreyblatt, *The ReCollection Mechanism*, Datenprojektion; Berlin, Hamburger Bahnhof, 1999 (Foto: Luca Ruzza); *The Wunderblock*, Installation mit Tisch, Stuhl, Bildschirm, Computer; Berlin, Galerie Anselm Dreher, 2000 (Foto: Arnold Dreyblatt). Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

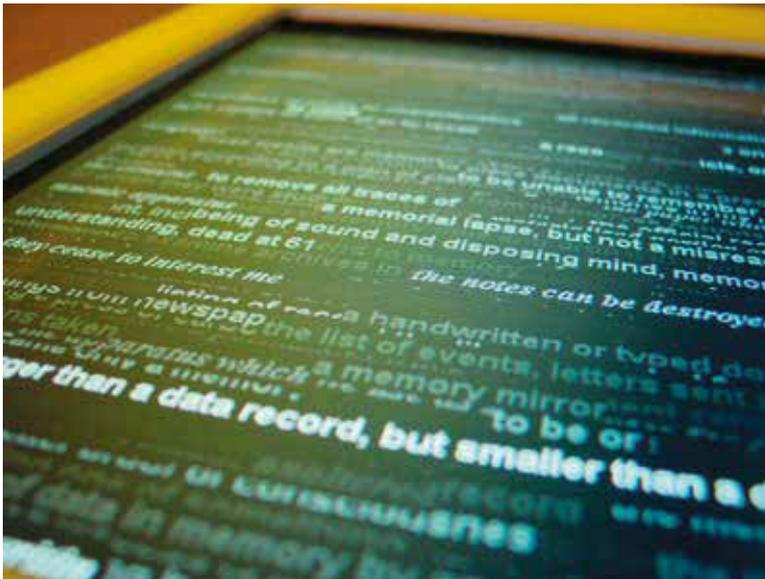
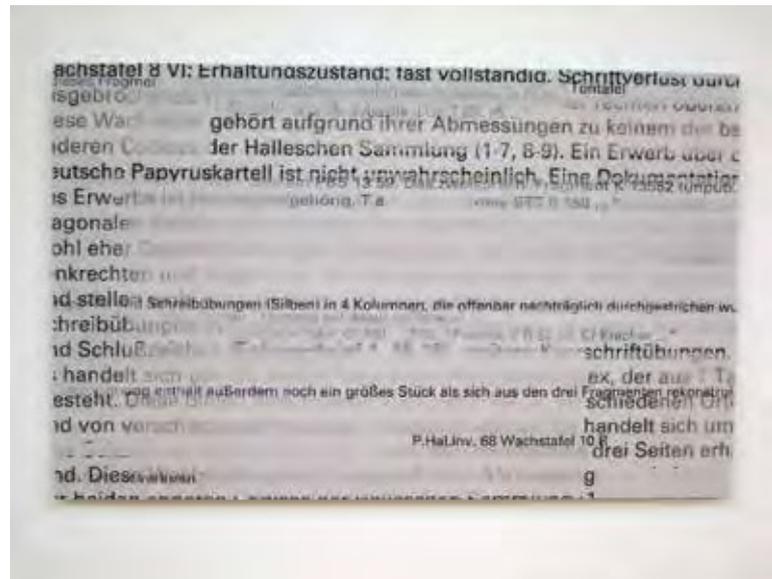
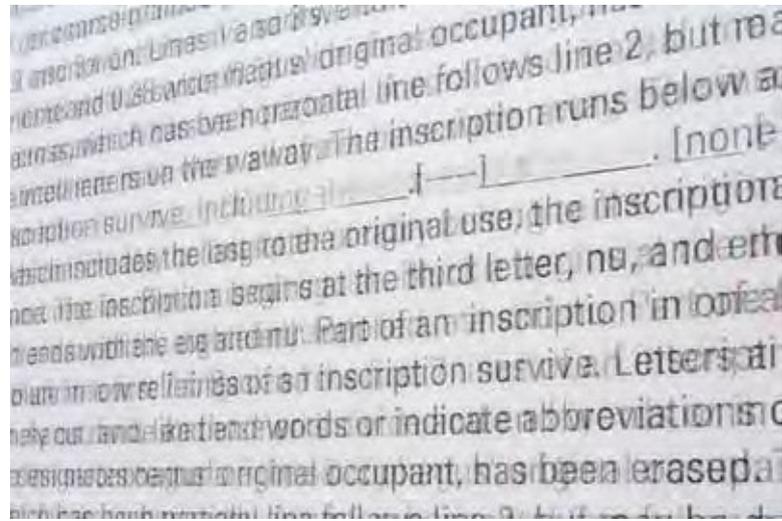


Abb. 9/10 Arnold Dreyblatt, *Ephemeris Epigraphica*, Lentikularbilder; Berlin, Hamburger Bahnhof, 2006 (Fotos: Waldemar Kremser). Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers



mit der Erfahrung eines besonderen Raum-Zeit-Moments einhergeht.

Schrift löst sich hier von den herkömmlichen Trägermaterialien Stein, Pergament oder Papier und bleibt doch auf diese bezogen. Sie erweist sich als beweglich und bewegend. Als Umschaltstelle zwischen Materiellem und Immateriellem, Semantischem und Nicht-Semantischem, Konventionellem und Unkonventionellem. Als Metapher oder Metonymie sowohl menschlicher Erinnerungsarbeit als auch technischer Archivierungsprozesse. Wie wichtig Schrift für das kulturelle Gedächtnis ist und wie in ihr Kalkül und Kontingenz, Festschreibung und Freisetzung zusammentreffen, hat in den letzten beiden Jahrzehnten kaum ein Künstler so vielfältig erfasst wie der aus den USA stammende Arnold Dreyblatt. Sowohl mit traditionellen Techniken der Handschrift und des Drucks als auch mit avancierten optischen und digitalen Verfahren, Installationen und Performances umkreist er die Frage, wie Erinnerung sich bildet, verstetigt und vergeht: von den *Scrolls* (1993), einer endlos langen Schriftrolle, die Daten aus dem *Who's Who in Central & East Europe* in archaisch sakraler Form enthält, zu *Retrospect* (2003), wo sich eine Rolle mit Auszügen aus Kierkegaards Essay über Erinnerung in einer Buchstabenlandschaft am Horizont verliert. Dabei kippt in der Betrachtung das Verhältnis von Text und Kontext: Das Schwarz der Buchstaben macht Platz für das Weiß zwischen den Buchstaben, das sich in Bäche, Ströme und Wege verwandelt und die Frage aufwirft, wie Fragmente der Vergangenheit der Erinnerung gegenwärtig werden.<sup>26</sup> Die digitalen Arbeiten stellen Schrift in den Schnittpunkt von alter Buch- und neuer Computerschriftlichkeit (*The Open Book*, 2000) oder in die Spannung von Lesbarkeit und Unlesbarkeit fixierter geschichtlicher Erfahrung (*The Missing Letters*, 2005). Riesige Projektionsfenster zeigen zufällig erzeugte und einander dauernd überschreibende Daten (*Data Wall*, 1995). Ein Tisch mit Display bietet eine Anverwandlung von Freuds Wunderblock, Textstücke werden in einem Zug

geschrieben und ausgelöscht, der instabile, fragmentarische Charakter der Erinnerung wird sichtbar (*The Wunderblock*, 2000). In einem dunklen Raum sucht eine automatische Schreib- und Rezitationsmaschine unaufhörlich Wörter aus einem Textreservoir heraus, projiziert sie auf die Wand und überträgt sie in Stimmen – die sich überkreuzenden Schriftschichten wie Stimmfetzen verwandeln einerseits den Raum in einen Textraum, zersetzen andererseits die Idee archivalischer Ordnung (*The ReCollection Mechanism*, 1998). Die optischen Arbeiten greifen alte Formen epigraphischer Inschriften auf Stein oder Papyrus auf, überlagern sie aber im Lentikularverfahren mit anderen Textschichten, die je nach Betrachterposition auftauchen oder verschwinden und je neue Palimpsest-Konfigurationen hervorbringen (*Ephemeris Epigraphica*, 2006).

### *Schrifttheorie*

Die wenigen Beispiele zeigen die Vielfalt und Eindringlichkeit, mit der sich die zeitgenössische Kunst den Aspekten und Formen der Schrift angenommen hat. Ihr Bemühen richtet sich darauf, die Schrift der modernen Alltäglichkeit und Selbstverständlichkeit zu entreißen. Statt des Hindurchschauens durch die Zeichen geht es um ein Schauen auf diese.<sup>27</sup> Statt des kurzen Blickes, der vor allem den Informationen gilt, soll ein langer Blick provoziert werden, der im scheinbar Vertrauten einen ungeahnten sinnlichen wie intellektuellen Reichtum entdeckt.<sup>28</sup> Grundsätzlich bewegt sich ja Schrift zwischen zwei Polen: hier Algebra, Kalkül, formale Operation, dort Ikon, Figur, mimetische Beziehung.<sup>29</sup> In Ideogrammen und Diagrammen wird das Kippen zwischen hervor- und zurücktretender Figürlichkeit zum Prinzip.<sup>30</sup> Und eben dieses Kippen hat in den letzten Jahrzehnten wachsendes Interesse auf sich gezogen. Dabei verbindet sich das ästhetische Anliegen vielfach mit theoretischen

scher Reflexion. Teilweise nimmt es sogar auf zeitgenössische Schrifttheorie Bezug. Vor allem Jacques Derrida hatte in den sechziger Jahren mit seinen Büchern *De la grammatologie* und *L'écriture et la différance* die Schrift neu zur Geltung gebracht – als Figur mehr im abstrakten denn im konkreten oder materiellen Sinne. Ausgehend von der Annahme, die abendländische (philosophische) Tradition habe überwiegend das Sein als Präsenz gedacht und Präsenz an Stimme gekoppelt, suchte er nachzuweisen, dass ein solches Denken immer schon einen allgemeinen Begriff von Schrift (eine ›Urschrift‹) voraussetzen müsse, um die konkrete Schrift als bloßes Supplement der gesprochenen Sprache verstehen zu können. Das Argument, mit Blick auf den Phonozentrismus Rousseaus, Hegels und anderer entfaltet, verwendet einen metaphorisch schillernden Begriff von Schrift. Deren reale Vielfalt hingegen ist für das Abendland fast völlig ausgeblendet. Weder die Erscheinungs- noch die Reflexionsformen von Schrift werden entfaltet.<sup>31</sup> Die Komplexität einer ›graphischen Rhetorik‹ findet Derrida nur in den Schriften ›primitiver‹, schriftloser oder von anderen Zeichenlogiken bestimmten Kulturen: Die chinesischen und japanischen Schriften zum Beispiel seien zwar »schon in frühester Zeit von phonetischen Elementen durchsetzt« gewesen, dürften aber doch, weil »vom Ideogramm oder von der Algebra beherrscht, als Zeugnisse einer mächtigen Zivilisationsbewegung« gelten, »die sich außerhalb jedes Logozentrismus entfaltet hat.«<sup>32</sup>

Aus dem Blick gerät hierbei, dass auch im Abendland die Idee einer naturhaften Beziehung zwischen Zeichen und Dingen, wie sie sich etwa in der graphischen Form der Buchstaben zeigt, eine wichtige Rolle spielt: Gérard Genette hat diese Idee am Beispiel von Platons *Kratylos* und seiner Wirkungsgeschichte verfolgt.<sup>33</sup> Geradezu einen Gegenpol zu Derridas auf die logozentrische Dimension von Schrift bezogenem Ansatz bilden Roland Barthes' 1973 geschriebene, aber erst postum publizierte *Variations sur l'écriture*. Sie behandeln in knappen Streifzügen das ganze Spektrum der

Schrift: Systeme und Formen, Materialien und Funktionen, Ursprünge und Veränderungen. Nebeneinander stehen anthropologische, psychologische, soziologische, linguistische und poetologische Perspektiven. Nicht ausgespart sind auch die individuellen Prozesse, in denen Schrift Wahrnehmungs- und Erfahrungsräume eröffnet. Unter dem Stichwort ›Infini‹ schreibt Barthes: »Ich habe eine Manuskriptseite vor mir; etwas, das gleichzeitig an der Perzeption, der Intellektion, der Assoziation teilhat – aber auch am Gedächtnis und am Genuss – und das man Lektüre nennt, setzt sich in Gang. Diese Lektüre, wo werde ich, wo kann ich damit innehalten? Sicher, ich sehe genau, von welchem Raum mein Auge ausgeht; aber wohin? Welchem anderem Raum passt es sich an? Reicht es hinter das Papier? (aber hinter dem Papier ist der Tisch). Welches sind die Elemente, die jede Lektüre entdeckt? Wie ist die Kosmogonie beschaffen, die dieser einfache Blick postuliert? Sonderbarer Kosmonaut, der ich bin, durchquere ich viele Welten, ohne in einer einzigen innezuhalten.«<sup>34</sup> Zwar blieb für weite Teile der Linguistik Schrift aufgezeichnete Sprache.<sup>35</sup> Doch entwickelten die Kulturwissenschaften einen neuen Sinn für die Materialität der Kommunikation.<sup>36</sup> Bewusst wurde: Die kognitiven Prozesse des Lesens sind nicht von der Oberfläche, der Räumlichkeit, der Medialität der Schrift zu trennen.<sup>37</sup> Gerade die Computerschriftlichkeit wurde zur Herausforderung eines neuen Schriftbegriffs. Sie warf die Frage auf, in und mit welchen Räumen Schrift hier operiere und ob im Hypertext, der alle bisherigen Schriftformen und Medien zu integrieren vermag, die alte Druckkultur an ihr Ende gekommen sei.<sup>38</sup> Antworten auf diese Fragen dürfen sich nicht allein auf die Alphabetschriften konzentrieren.<sup>39</sup> Auch sind Schriftkonzepte zu erproben, die weniger auf dem Phonographischen als auf dem Zwischenräumlichen basieren. In ihnen erscheint Schrift nicht nur als Sprache, sondern auch als Bild, nicht nur als Zeichengefüge, sondern auch als Technik, nicht nur als statisches Resultat, sondern auch als performativer Prozess, nicht nur

als Mittel der Kommunikation, sondern auch der Kognition, und nicht nur als Form der Transparenz, sondern auch der Opakheit.<sup>40</sup> Dementsprechend hat sich die Aufmerksamkeit in den letzten Jahren den Verbindungen von Bild, Schrift und Zahl, der Textilität des Textes, der Sichtbarkeit von Schrift und den Szenen des Schreibens zugewandt.<sup>41</sup>

Die Konsequenz: Schrift gewinnt eine neue Erhabenheit und Auffälligkeit. Oder anders gesagt: Sie gewinnt ein Stück jener Erhabenheit und Auffälligkeit zurück, die sie in Gesellschaften besaß, in denen der Schriftgebrauch auf spezifische Gruppen und Situationen beschränkt war. In diesen Gesellschaften sind die Techniken des Schreibens erst ansatzweise verinnerlicht. Eben deshalb ist an ihnen gut zu beobachten, wie eng Schrift und Räumlichkeit verbunden sind.<sup>42</sup> Diese Verbindung ist eine mehrfache. Erstens ist Schrift, zumindest in der Hand- und der Druckschrift, immer auch Spur von Bewegungen in einem Raum. Zweitens impliziert sie selbst immer eine Raumdimension: der massive Steinblock, die in sich zusammengezogene Rolle, die sich zu Corpora formierenden Pergament- und Papierseiten, die animierte und tiefesuggestierende Bildschirmoberfläche. Drittens besitzt sie die Macht, ihrerseits Räume darzustellen, auf solche zu verweisen oder Ansprüche zu erheben. Viertens schließlich ermöglicht sie Wahrnehmungsformen, in denen, wie Barthes andeutet, das lesende oder betrachtende Subjekt in und mit Schrift seine eigenen Räume konstruiert: mentale wie reale, akustische wie optische.

Darin liegt nicht die geringste Verheißung der Schrift: Orte in der Welt zu besetzen und sie so zu besetzen, dass aus ihnen ihrerseits Welten hervorgehen. Für dieses Vermögen wird sie gepriesen: Als Wunder gilt noch der Moderne, dass »es Zusammenstellungen von Worten gibt, aus welchen, wie der Funke aus dem geschlagenen dunklen Stein, die Landschaften der Seele hervorbrechen, die unermesslich sind wie der gestirnte Himmel, Landschaften, die sich ausdehnen im Raum und in der Zeit«.<sup>43</sup> Als Gottesgeschenk und machtvoll-

les Schöpfungsmittel gilt dieses Vermögen schon der Antike – oder zumindest als reizvolles Spiel: »zur Spielerei« wird der Mensch, so Platon, »das Gartenland der Schrift besäen« (*Phaidros* 276d).

Welche Formen dieses ›Besäen‹ angenommen hat, soll im Folgenden allein am Abendland und auch hier erst in der Entwicklung vom frühen Mittelalter an betrachtet werden. Diese Verkürzung ist nicht unproblematisch. Sie bestärkt noch einmal die auch sonst oft vorherrschende eurozentrische Fixierung auf die Alphabetschrift. Doch sie lässt sich rechtfertigen. Zum einen ist es so zu vermeiden, zu viel Heterogenes auf knappem Raum miteinander in Verbindung zu bringen. Zum andern können vom Mittelalter her, wo der ›Text‹ als materielles oder graphisches ›Objekt‹ erscheint, manche historische Linien klarer hervortreten. ›Alteuropa‹ kennt einen enormen Reichtum an Formen, in denen konkrete und reflexive Momente einer auratischen Schriftlichkeit sich verbinden, in denen Schrift hervortritt und in diesem Hervortreten ihre Prinzipien ausstellt. Auch bilden sich hier Traditionen heraus, die sich im Sinne einer inneren und nicht nur äußerlichen, einer reflexions- und nicht nur technikbezogenen Geschichte der Schrift verfolgen lassen. Sie erlauben es, einen Bogen zu spannen zwischen den Zeiten früher Schriftnutzung und jenen der modernen Schriftexperimente.

### *Erhabenheit*

Die sumerischen, ägyptischen, semitischen, phönizischen, griechischen, minoischen, etruskischen, römischen oder keltischen Kulturen des Altertums benutzten Schrift zu bestimmten Zwecken.<sup>44</sup> Zu administrativen und ökonomischen: um Güter zu verzeichnen, Rechtsverhältnisse zu fixieren, Besitzansprüche zu markieren. Zu archivalischen und memorialen: um Wissen zu speichern, Überlieferung

zu bilden, Tradition zu stiften. Zu sakralen: um mit dem Göttlichen zu kommunizieren und dieser Kommunikation zugleich Dauer zu verleihen. Zu sozialen: um ein bestimmtes Prestige zum Ausdruck zu bringen. Wichtig war damit die pragmatische Dimension: Schrift als Form der Markierung und Registrierung. Doch wichtig war auch die auratische Dimension: neben der einfachen Liste und dem geschäftlichen Dokument in schmuckloser Kursive das erhabene Monument in gemeißelten Lettern oder wuchtiger Kapitalis, manchmal dreidimensional gestaltet und auf Fernwirkung angelegt. In ihm waren die Buchstaben ausgezeichnet durch materielle Dignität und räumliche Wirkung, durch Geometrisierung und Stilisierung, durch Differenzierung zwischen Größen, Typen und Sorgfältigkeitsgraden, Verwendung unterschiedlicher Tinten, Einsatz kostbarer Materialien – vergoldet und von der sonstigen Schrift unterschieden erschienen zum Beispiel die Gottesnamen in hebräischen Handschriften.

Schrift wurde durch derlei Mittel als ein besonderes, ja göttliches Medium ausgestellt. Sie wurde aber auch als ein solches explizit dargestellt. Ägyptische Sakralbilder zeigen Priester mit Buchrolle, Wandgemälde in Beamtengräbern Schreibszenen.<sup>45</sup> Auf antiken Fresken, Mosaiken und Reliefs, Vasen, Steinen und Sarkophagen sind Alphabete zu sehen;<sup>46</sup> höherrangige Figuren halten auch hier oft das Attribut der Buchrolle in der Linken.<sup>47</sup> Andere Bilder zeigen die Schicksalsgöttinnen (griech. Moirai, lat. Parcae) mit Spindel, Schriftrolle und Waage; sie werden in der römischen Mythologie als Hüterinnen der *fata scribunda* zu regelrechten Sekretärinnen Jupiters; ihre Arbeitshöhle erscheint als Sekretariat, »wo eine schöne Frau das Horoskop diktiert, eine andere es aufzeichnet und eine dritte das Los jedes Sterblichen verliert.«<sup>48</sup> Spätantike und frühmittelalterliche Diptychen auf Buchdeckeln und Handschriftenilluminationen rücken in den Bildern der hörend-schreibenden Evangelisten und Kirchenväter die Übertragung zwischen göttlichem und



Abb. 11 Gregor der Große mit den Schreibern, Elfenbeindiptychon, 3. Drittel 9. Jh.; Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv. Nr. 8399

menschlichem Wort ins Zentrum.<sup>49</sup> Zugleich reflektieren sie, wenn sie die Evangelisten mit Buch, die Propheten mit Rolle in der Hand darstellen, die sich um das 4. Jahrhundert herum vollziehende Ablösung der (Papyrus-)Rolle durch den (Pergament-)Codex.<sup>50</sup> Diese Ablösung prägt die weitere abendländische Geschichte von Schriftlichkeit und Textualität. Sie bringt neue Techniken des Lesens und Blätterns mit sich, eine neue Beweglichkeit in der Aufbereitung von Wissen, einen neuen Umgang auch mit der einzelnen Seite bzw. der aufgeschlagenen Doppelseite: Diese steht, gegenüber der Rolle, stärker für sich. Sie erlaubt aber auch eine unmittelbarere Verbindung mit anderen Seiten.

Wo Schrift ihrerseits in Texten behandelt wird, geht es häufig um eine Nobilitierung dadurch, dass ihre Ursprünge in eine mythische Vorzeit verlegt werden. Herodot berichtet, die Ionier hätten die Buchstaben von den unter der Führung Kadmons nach Griechenland eingewanderten Phöniziern übernommen; auch behauptet er, selbst Buchstaben aus der Zeit Kadmons im Tempel des Apollon Ismenios im böothischen Theben gesehen zu haben (*Historien* V,58f.). Platon lässt Sokrates erzählen, der ägyptische Gott Theut habe nach der Zahl und dem Rechnen, der Messkunst und der Sternenkunde, dem Brett- und dem Würfelspiel auch die Buchstaben erfunden (*Phaidros* 273c). Andere griechische Autoren nennen die großen mythischen Erfinder, Künstler und Heroen ihrer Kultur: Palamedes, Sisyphos, Prometheus, Orpheus, aber auch, selten, Athena.<sup>51</sup> Plinius referiert die verbreitete Ansicht, Kadmon habe die (16 Buchstaben umfassende) Schrift aus Phönizien nach Griechenland gebracht, Palamades (bzw. Aristoteles) und Simonides sie um vier weitere Buchstaben ergänzt. Für die ersten Anfänge stellt er nebeneinander die Meinung des Antikleides, der Ägypter Menon habe die Schrift »15.000 Jahre vor Phoroneus, dem ältesten König der Griechen, erfunden«, und die des Epigenes, man habe »bei den Babyloniern astronomische Texte schon vor 720.000 Jahren auf Ziegeln festgehalten« (*Naturalis*

*historia* 7,57).<sup>52</sup> Nonnos fasst die Einführung der Schrift durch Kadmos in poetische Worte: »Von der geheimen Macht hochheiliger Bücher gesättigt | Ritzte mit gleitender Hand er schräge Rillen und schrieb so | Kreisgebogene Bilder« (*Dionysiaka* 4, 267–269).<sup>53</sup>

Isidor von Sevilla, der frühmittelalterliche Enzyklopädiiker, bringt die verschiedenen Traditionen in einem nicht restlos stimmigen Gesamtbild zusammen: Der Anfang der hebräischen Buchstaben verbinde sich mit Moses, der der syrischen und chaldäischen mit Abraham, der der ägyptischen mit der Göttin Isis, die sie in Griechenland gefunden und nach Ägypten gebracht habe (*Etymologiae* 1,3,5). Von den Phöniziern, von denen wiederum Kadmos die Buchstaben an die Griechen übermittelte, stamme der Usus, Majuskeln durch purpurrote Farbe (*Phoeniceus color*) auszuzeichnen. Auf die Griechen gingen die fünf besonders mit Bedeutung aufgeladenen mystischen Buchstaben zurück: »das Y als Sinnbild des menschlichen Lebens, das Θ als Signum des Todes, das T als Symbol des Kreuzes und das A et Ω als Zeichen für Christus, der der Anfang und das Ende aller Dinge ist« (1,3,8f.).<sup>54</sup> Die Erfindung der lateinischen Buchstaben wird der prophetisch begabten Nymphe Nikostrate zugeschrieben, deren anderer Name Carmentis auf die künftig gesungenen *carmina* verweise (1,4,1). Spätere christliche Autoren bringen die »nationalen« Alphabete mit Heiligen und Missionaren in Verbindung: Wulfila für das Gotische, Cyrillus und Methodius für das Kyrillische, Mesrop Mashdotz für das Armenische und Georgische.<sup>55</sup> Sie alle vermitteln der Menschheit mit der göttlichen Technik auch ein Stück des Göttlichen selbst – und auch die anderen Buchreligionen kennen ähnliche Prinzipien: Der Koran nimmt einen göttlichen Ursprung des Schreibens an, wenn er in seiner 96. Sure die Offenbarung Gottes damit beginnen lässt, dass Mohammed aus den Schriften rezitieren soll, die der Engel vom Himmel gebracht hat: »denn der Herr hat den Gebrauch des Stiftes gelehrt, hat dem Menschen beigebracht, was er nicht wusste«.

Außer den verschiedenen Herkunftsgeschichten gibt es andere Texte, die sich mit einer Deutung der Buchstaben und der (sakralen) Abkürzungen beschäftigen, und dann auch solche, die sich zum Beispiel im Rahmen der spekulativen Grammatik mit überlieferten schrifttheoretischen Konzepten auseinandersetzen.<sup>56</sup> Dessenungeachtet werden in Antike und Mittelalter nur selten die Dimensionen und Leistungen von Schrift ausführlicher reflektiert. Platons Überlegungen im *Phaidros*, der Moderne zum zentralen Referenzpunkt geworden, bleiben in ihrer hellsichtigen Prägnanz lange unerreicht – und dem Mittelalter sogar unbekannt. Platon hatte auf den Punkt gebracht, dass die Schrift zwar erlaubt, Erinnerungen zu bewahren, dass sie aber auch ein Moment des Scheinhaften und Äußerlichen besitzt. Sie erweckt den Eindruck von Lebendigkeit, ohne wirklich lebendig zu sein. Sie steht für ein selbst Abwesendes, ohne ursprüngliche Bedeutungen aus eigener Kraft sichern zu können. Diese Überlegungen schriftskeptischer oder -kritischer Natur gehen einher mit ambivalenten Perspektiven auf die Schrift. Diese ist als *pharmakon* für Platon zugleich Heilmittel und Rauschmittel.<sup>57</sup> Er konzipiert seine Dialoge im Wissen um die Möglichkeiten der Schrift. Er setzt diese in raffinierter Weise ein, »um die Illusion der Präsenz zu erzeugen«. <sup>58</sup> Ja, er begreift das Alphabet als Grundmodell philosophisch-wissenschaftlicher Tätigkeit.<sup>59</sup> Doch er markiert auch die Grenzen der Schrift und sucht seiner Lehre eine Dynamik zu sichern, die über die schriftliche Fixierung hinausweist. Im *Kratylos* lässt er darüber diskutieren, ob die Buchstaben und Silben das Wesen eines jeden Dinges nachahmen (423e). Im *Phaidros* führt er eine Überschreitung der Schrift im Hinblick auf eine lebendige Kommunikation der Seelen vor, die ihrerseits in der Metapher der Schrift gefasst ist: Das Wort der Wahrheit werde »mit Einsicht geschrieben in des Lernenden Seele« (*Phaidros* 276a). Dieses ›Seeleneinschreibeverfahren‹ suggeriert, es gäbe einen »Kommunikationsakt, der frei von den Verfälschungen



Abb. 12 Astrologischer Traktat, Mitte 11. Jh.; Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 12117, fol. 130v

der Konvention unmittelbar auf das Innere des Adressaten zielt«<sup>60</sup> und doch Nachhaltigkeit zu erreichen vermag. Seine Verheißung ist es, Aufzeichnung und Übertragung unter Ausschluss von Störungen zu ermöglichen. Seine Form aber ist, soweit er selbst im Medium der Schrift hervortritt, deren Paradoxierung und Transzendierung. In der Schrift erscheinen Selbstüberschreitungen der Schrift. Und daraus ergibt sich jenes grundlegende Spannungsfeld zwischen einem kritischen und einem emphatischen Schriftbegriff, das die abendländische Geschichte bestimmt.<sup>61</sup> Auch wenn dem christlichen Mittelalter Platons Überlegungen unbekannt



Abb. 13 Matthew Paris, Illustration zu *Prognostica Socratis basilei*, vor 1259; Oxford, Ashmolean Museum, MS. Ashm. 304, fol. 31v

blieben, stand es diesen ja doch in zweifacher Hinsicht nahe: Es erhob einerseits Schrift zur Grundlage von Geschichte und Heilsgeschichte, nahm andererseits beständige Überschreitungen und Übertragungen eines engeren Schriftbegriffs vor.<sup>62</sup> So kam es zu einem immer neuen Oszillieren

zwischen Materialität und Immaterialität der Schrift, zwischen schriftlichem Text und mündlicher Lehre, Fixierung und Aktualisierung, Verstetigung und Verlebendigung. Die zahlreichen biblischen Schriftszenarien boten dafür anschauliche Modelle. Ich greife nur die beiden bekanntesten aus dem alt- und dem neutestamentlichen Kontext heraus.

#### *Biblische Schriftszenarien*

Die berühmte Begründung des in der Dekalogtafel fixierten Bundesschlusses zwischen Gott und dem Volke Israel zeigt eine zugleich auratische und prekäre Schriftlichkeit. Moses schreibt zunächst die Worte Jahwes nieder (*Exodus* 24,4) und erhält sodann auf dem Berge Sinai die beiden Gesetzestafeln aus Stein, vom Finger Gottes selbst auf beiden Seiten beschrieben (31,18; 32,15). Zu seinem Volk zurückkehrend findet er dieses in der Anbetung des Goldenen Kalbes befangen und zerstört im Zorn die Tafeln. Gott verspricht ihm, diese zu erneuern (34,1). Am Ende aber scheint es Moses selbst zu sein, der Jahwes Worte aufschreibt (34,28). Damit ist das Gesetz zwar in einem göttlichen Ursprung verankert, dieser Ursprung aber selbst vervielfacht. In Entsprechung zur Komplexität der Beziehung zwischen Mensch und Gott erweist sich auch die Schrift als eine sowohl göttliche wie menschliche, sowohl massive wie fragile. Dass Gott selbst seine Worte fixiert, garantiert noch keine Stabilität unter den Bedingungen des Irdischen. Doch erlaubt gerade der verdoppelte Schreibakt das sichtbar zu machen, was Geschichte begründet: Wiederholungen.<sup>63</sup> Sie allerdings werfen immer auch die Frage auf, wie sich Ursprüngliches und Späteres zueinander verhalten. Im gegebenen Fall ist die Identität zwischen erster und zweiter Tafel nur durch das mündliche Gotteswort zu sichern, das seinerseits in der Schrift nur ein von Menschen überliefertes ist. Nahegelegt wird so die Möglichkeit mehrerer Originale und Anfänge,

zugleich aber verwischt, wie die Texte der verschiedenen Stufen zueinander stehen.

Die auratisierten und legitimierten Tradierungsvorgänge bringen gleichermaßen substanzial identische ›Kopien‹ und je neue Gründungsakte, schriftliche Übertragungen und mündliche Übermittlungen mit sich. Im *Buch Josua* wird davon erzählt, wie Josua auf dem Berg Ebal einen Altar errichten lässt, vor den Augen aller Israeliten »auf den Steinen eine Abschrift des Gesetzes des Mose« anfertigt und sodann »das Gesetz im vollen Wortlaut, Segen und Fluch« verliest, »genau so, wie es im Buch des Gesetzes aufgezeichnet ist. Von all dem, was Mose angeordnet hatte, gab es kein einziges Wort, das Josua nicht vor der ganzen Versammlung Israels verlesen hätte« (8,31–35). Im zweiten *Buch der Könige* ist dann aber bereits explizit von einem Gesetz b u c h die Rede, das im Haus des Herrn gefunden und vom Staatsschreiber zuerst allein gelesen und dann dem König vorgelesen wird (22,8–13). Die verschiedenen Texte lassen verschiedene historische Momente erkennen, hier die steinerne Monumentalschriftlichkeit, dort die archivalische Buchschriftlichkeit. Deutlich ist aber auch, wie das Schriftliche selbst immer wieder neu im Blick auf mündliche, performative Akte des Vollzugs dynamisiert wird.<sup>64</sup>

Auf der Linie solcher Dynamisierungen liegt es, wenn Paulus, dies die zweite Urszene, die religiöse Kommunikation in den neuen heidenchristlichen Gemeinden begründet. Er bezieht sich dabei ebenfalls auf den Ursprung des Gesetzes am Sinai. Im zweiten *Korintherbrief* schreibt er: »Fangen wir denn abermals an, uns selbst zu empfehlen? Oder brauchen wir, wie gewisse Leute, Empfehlungsbriefe an euch oder von euch? Ihr seid unser Brief, in unser Herz geschrieben, erkannt und gelesen von allen Menschen! Ist doch offenbar geworden, dass ihr ein Brief Christi seid, durch unsern Dienst zubereitet, geschrieben nicht mit Tinte, sondern mit dem Geist des lebendigen Gottes, nicht auf steinerne Tafeln, sondern auf fleischerne Tafeln, nämlich eure Herzen. Solches



Abb. 14 Moses empfängt die Gesetzestafeln; Hebräischer Pentateuch aus Regensburg, um 1280; Jerusalem, Israel Museum, Ms. 180/52, fol. 154v

Vertrauen aber haben wir durch Christus zu Gott. Nicht dass wir tüchtig sind von uns selber, uns etwas zuzurechnen als von uns selber; sondern dass wir tüchtig sind, ist von Gott, der uns auch tüchtig gemacht hat zu Dienern des

neuen Bundes, nicht des Buchstabens, sondern des Geistes. Denn der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig. Wenn aber schon das Amt, das den Tod bringt und das mit Buchstaben in Stein gehauen war, Herrlichkeit hatte, sodass die Israeliten das Angesicht des Mose nicht ansehen konnten wegen der Herrlichkeit auf seinem Angesicht, die doch aufhörte, wie sollte nicht viel mehr das Amt, das den Geist gibt, Herrlichkeit haben?<sup>65</sup>

Paulus setzt sich ebenso ab vom pragmatischen Schriftmodell der Empfehlungsbriefe (das er selbst praktiziert hatte) wie vom genealogischen Schriftmodell des alten Bundes (das das jüdische Denken beherrschte). Er überblendet den mosaïschen Gedanken mit dem prophetischen der inskünftigen Begründung eines neuen Bundes, von dem Jeremias (31,33) Jahwe selbst sprechen lässt: »Ich werde mein Gesetz in ihr Inneres legen und ihnen ins Herz hinein schreiben«. Dies konkretisiert sich im Sinne der christologischen Überbietungsidee in einem pneumatischen Schriftbegriff. In ihm sind sowohl die Trennung von Botschaft und Adressat wie die Differenz zwischen göttlichem und menschlichem Urheber aufgehoben. Die angesprochenen Korinther sind zugleich der Brief des Apostels und derjenige Christi. Sie haben teil an der Herzengemeinschaft, die wiederum als ›Körper‹ des Briefs erscheint. Damit begründet Paulus, auf der Linie Platons, die folgenreiche Opposition zwischen einer toten und einer lebendigen Schrift, folgenreich auch deshalb, weil sie in der sich ausbildenden christlichen Tradition nicht mehr auf das Verhältnis von Alten und Neuem Testament, sondern auf das von Wortsinn und Spirituallsinn des biblischen Textes bezogen wurde.

Mit dem mosaïschen Tafelwerk war die Idee einer göttlichen Urschrift gegeben, die es späteren Zeiten ermöglichte, ihre Normen und Regeln durch den Rückgriff auf Ursprünge zu legitimieren. Mit der paulinischen Herzesschrift hingegen war die Idee einer unmittelbaren Kommunikation gegeben, die es ermöglichte, den alttestamentlichen Schriftbegriff zu-

gleich aufzunehmen und zu verwandeln. Diese Verwandlung betraf zum einen die Materialität der Schrift: Zwar spielte das ganze Mittelalter hindurch die Idee einer auf massiven Trägern angebrachten, eingegrabenen und nicht aufgetragenen Schrift eine Rolle. Doch die monumentale Inschriftlichkeit, der man auf kirchlichen und städtischen Gebäuden begegnet, hatte nicht die gleiche Bedeutung wie etwa in der islamischen Architektur, in der sie das Göttliche aufscheinen lässt – gerade in jener Verflechtung von Schrift und Ornament, die den abendländischen Betrachter verwirrt. Cees Nooteboom hielt diese Verwirrung am berühmten Beispiel der Alhambra in Granada fest: »und doch war ich ein Blinder, weil ich nicht wußte, daß es Buchstaben waren, da am Beckenrand, ich hatte nur Verzierungen gesehen, doch es waren Worte, ich sah einen sich selbst nachlaufenden, in sich selbst zurückfließenden Arabeskenstrom, und doch war es Schrift«.<sup>66</sup> Blind ist der Betrachter auch deshalb, weil die monumentale Inschriftlichkeit sich in und seit dem christlichen Mittelalter auf bestimmte Verwendungen (Stiftungen, Grabdenkmäler) verlagert hatte und nurmehr einen Hintergrund für die beweglichere Buch- und Objektschriftlichkeit bildete.

Die Verwandlung eines auf eine materielle göttlich-menschliche Urschrift gegründeten Schriftbegriffs betraf zum andern dessen metaphorische Ausdehnung auf vielerlei Phänomene.<sup>67</sup> So wie das Innere des Menschen zum Entfaltungsraum einer zugleich emphatischen und dauerhaften Gott- und Geisterfülltheit werden konnte, so ließ sich die Schöpfung selbst, Natur, Elemente, Steine, Pflanzen, Lebewesen, als auf Schrift offenbarung gegründeter Kommunikationszusammenhang verstehen. Für Plotin und andere Neuplatoniker waren die Sterne »gleichsam Buchstaben, die immer auf den Himmel geschrieben werden, oder auch Buchstaben, die ein für alle Mal geschrieben sind und sich bewegen« (*Enneade* II,3,7).<sup>68</sup> Für Lukrez spiegelte sich das Wunder der Natur, die je neue Bildung und Zusammensetzung von Formen aus bestimmten Elementen, in der Erscheinung der Buchstaben,



Abb. 15 Modena, Dom, Stiftungsepigraph mit Lob des Wiligelmus, kurz nach 1099

die je neue Laut- und Sinngefüge bilden: »Siehst du ja sogar in diesen Versen hier selber viele der Buchstaben doch auch vielen Worten gemeinsam, während die Verse und Worte jedoch, das muß man bekennen, sich in Bedeutung und Klang unterscheiden. Soviel vermag der Buchstabe schon durch

geänderte Ordnung. Aber die Ursprungkörper der Dinge vermögen zu wenden mehr noch an, woraus das Verschiedenste kann sich entwickeln.«<sup>69</sup>

In der Folgezeit trafen in den verschiedenen Schattierungen des Begriffs *scriptura*, der zuerst bei dem byzantinischen



Abb. 16 Augustinus, *De civitate dei*, 3. Viertel 12. Jh.; Engelberg, Stiftsbibl., Cod. 17, fol. 91r

Grammatiker Priscian in abstrakter Form für das griechische τὰ γραφόμενα begegnet, spezifische Schriftformen und allgemeine Bedeutungsgefüge zusammen.<sup>70</sup> Zwar war man sich, wie bei Lukrez zu sehen, der Nachrangigkeit oder Mittelbarkeit der Schrift bewusst. Augustinus, der sie erfunden sah, »damit wir auch mit Abwesenden reden können«, begriff sie als eine Ordnung dritten Grades – Zeichen für Wörter, die ihrerseits Zeichen für Dinge sind (*De trinitate* 15,10,19). Im visionären äthiopischen *Henochbuch* aus der frühchristlichen Ära erscheint die Schrift als Ausdruck der gefallenen Existenz der Menschheit. Der vierte böse Engel,

der die Menschen verführte, habe ihnen »das Schreiben mit Tinte und [auf] Papier gelehrt, und dadurch haben sich viele seit Ewigkeit bis in Ewigkeit und bis auf diesen Tag versündigt. Denn dazu sind die Menschen nicht geschaffen worden, daß sie in dieser Weise durch Griffel und Tinte ihre Treue bekräftigen.«<sup>71</sup> Johannes Chrysostomos räsionierte in seinen *Homilien zu Matthäus*: »Eigentlich sollten wir nicht auf die Hilfe der Hl. Schrift angewiesen sein, vielmehr ein so reines Leben führen, daß die Gnade des Hl. Geistes in unseren Seelen die Stelle der Hl. Schriften verträte und sich in unsere Herzen wie die Tinte auf den Büchern einschreiben könnte. Weil wir diese Gnade aber ausgeschlagen haben, wollen wir das Geschriebene, das ein zweitrangiges Vehikel ist, mit Freuden benutzen« (I,1).<sup>72</sup>

Doch war es auch möglich, das »zweitrangige Vehikel« aufzuwerten. Zum Beispiel durch die Idee, es gäbe einen substantziellen Zusammenhang zwischen der Schöpfung und den Medien ihrer Darstellung. Oder durch die Idee einer nicht-phonetischen Urschrift, die auf einer inneren Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem basiert. Plotin stellte für die ägyptischen Hieroglyphen fest: »Jedes eingeschnittene Zeichen ist eine Weisheit, eine Wissenschaft, eine wirkliche Sache, die mit einem Schlag erfasst worden ist« (*Enneade* 5,8,5f.). Iamblichos erklärte in *De mysteriis Aegyptiorum*, die Ägypter hätten »mittels Symbolen verborgene mystische Intentionen ans Licht gebracht.«<sup>73</sup> Symbole benutzte aber auch die antike Mnemotechnik, die, von Cicero und Quintilian an, Erinnerungs- und Schreibakte parallelisierte.

### Christliche Schrifthermeneutik

Die christlichen Autoren arbeiteten an den vielfältigen Entsprechungen zwischen den beiden großen Büchern, dem *liber naturae* und dem *liber scripturae*. Sie kosteten den Reiz aus, zentrale Momente der Heilsgeschichte in Metaphern der



Abb. 17 *Bible moralisée*, 1. Hälfte 13. Jh.; Wien, Österreichische Nationalbibl., Cod. 2554, fol. 16r

Buchschriftlichkeit zu fassen. Schon der Spätantike galt die Gottesmutter Maria als von Gott zugerichtetes Papyrusblatt oder als zu lesendes und zu deutendes Buch; doch stellte man sie auch selbst lesend oder schreibend dar und dachte sich die in der Verkündigungsszene konzentrierte *Inkarnation* als einen Akt der *Inskription*.<sup>74</sup> Jesus wiederum konnte, obschon er selbst keine Schriften hinterließ, mit dem einzigen Schreibakt, der in den kanonischen Evangelien von ihm berichtet wird, in eine besondere Beziehung zur Schrift gesetzt werden. Aus der Szene bei Johannes, in der Jesus angesichts der Anklage der Ehebrecherin zweimal in den Sand schreibt (8,6–8), schloss der englische Diplomat, Lordkanzler

und Bischof Richard de Bury im späten Mittelalter: »O du besondere Bedeutung der Schrift, die selbst den Schöpfer des Weltalls zwingt, sich zu bücken, um sie zu schaffen!«<sup>75</sup> Weit verbreitet war das apokryphe sog. *Kindheitsevangelium* des Thomas aus dem 2. Jahrhundert, in dem der junge Jesus, der die Buchstaben lernen soll, seinerseits Zachäus mit einer allegorischen Beschreibung des ersten Buchstabens belehrt: »Höre, Lehrer, die Anordnung des ersten Schriftzeichens und achte hier darauf, wie es Geraden hat und einen Mittelstrich, der durch die zusammengehörigen Geraden, die du siehst, hindurchgeht, (wie diese Linien) zusammenlaufen, sich erheben, in Reigen schlingen, drei Zeichen gleicher Art,

sich unterordnend und tragend, gleichen Maßes; da hast du die Linien des Alpha.«<sup>76</sup>

Der Gottessohn, mit dem Alpha und Omega identifiziert, verkörperte die Erfüllung des Gesetzes. Er wurde beispielsweise in einer Handschrift der *Bible moralisée* (um 1230) als in einem Buch liegend gezeigt – im Kontrast zu dem in seinem Korbchen liegenden kleinen Moses.<sup>77</sup> Häufig auch erscheint er, anders als alle vorchristlichen Götter der mediterranen Welt, mit Buchrolle oder Codex: »Er allein hat göttliche Attribute *und* hält eine Rolle. Er *ist* das Wort, und er *offenbart* das Buch.«<sup>78</sup> Zugleich stellt er damit eine Aufforderung für Rezipienten dar, Textlektüre und *imitatio Christi* zu verschränken.<sup>79</sup> Ordnete die Psychologie des hohen Mittelalters dem religiösen Subjekt einen *liber conscientiae*, *liber cordis*, *liber memoriae*, *liber rationis* oder *liber experientiae* zu, an dem sich die jeweilige Disposition zum Heil oder Unheil ablesen ließe,<sup>80</sup> so übertrug die Passionsmeditation des späten Mittelalters auf Christus die alte, in der Johannesapokalypse aufgegriffene Metapher des *liber vitae*.<sup>81</sup> Petrus Berchorius machte daraus im 14. Jahrhundert exakte Entsprechungen: »Der menschengewordene Gottessohn wurde vom Vater diktiert, im Schoß Mariens vom Heiligen Geist auf jungfräuliches Pergament geschrieben, der Welt zur Kenntnis gebracht in der Offenbarung der Geburt, korrigiert in der Passion, abgeschabt bei der Geißelung, punktiert und durchstochen bei der Durchbohrung der Wunden, auf ein Lesepult gestellt im Akt der Kreuzigung, illuminiert d. h. mit roten Buchstaben versehen durch die Vergießung des Blutes, gebunden in der Auferstehung und schließlich zur Disputation gestellt bei der Himmelfahrt [...]. Geöffnet und aufgeschlagen wird das ›Christus-Buch‹ im letzten Gericht.«<sup>82</sup> Die Vorstellung, das ›Buch des Lebens‹ würde die ins Himmelreich Aufgenommenen registrieren, verband sich mit der Idee, das ›Buch der Werke‹ würde die menschlichen Taten verzeichnen und am Ende der Zeiten geöffnet werden.<sup>83</sup> Thomas von Celano lässt die fünfte Strophe des

*Dies irae* beginnen: *Liber scriptus proferetur, | in quo totum continetur, | unde mundus iudicetur*. Klösterliche Verbrüderungs- und Gedenkbücher (*libri vitae*) eröffnen skripturale wie memoriale Räume, in denen die Toten fortleben und zugleich die Lebenden durch ihren eigenen Tod hindurch ein neues Leben zu gewinnen hoffen.

Die vielzähligen Übertragungen der Schrift- und Buchmetaphorik auf theologische und anthropologische Sachverhalte zielten auf eine Durchlässigkeit zwischen verschiedenen Seinsbereichen und zwischen Dingen und Zeichen. Sie nährten die Idee einer universalen Lesbarkeit der Welt, die in der mittelalterlichen Hermeneutik der verschiedenen Schriftsinne zum Austrag kam.<sup>84</sup> Und sie führten zu einer charakteristischen Dialektik: auf der einen Seite Herausstellung des sinnlich Gegebenen, auf der andern dessen Aufhebung in spirituellen Bedeutungen. Spätantike und mittelalterliche Theologen legten die Rede vom ›Finger Gottes‹ auf den ›Geist Gottes‹ hin aus.<sup>85</sup> Doch wurden in Text und Bild auch immer wieder konkrete göttliche und himmlische Schreibakte vorgeführt. Die Schrift stellte als Heilige Schrift die Grundlage für Gottes Handeln gegenüber den Menschen dar. Sie war Erscheinungsform des göttlichen Willens – wie in jener berühmten Szene vom Gastmahl des Belsazar, in der die von Gott geschickten Finger einer Menschenhand geheimnisvolle Worte an die Wand des Palastes schreiben, die von Daniel gedeutet werden (*Daniel* 5). Diese Schrift ist zunächst nur sichtbar und nicht lesbar – und gerade dadurch wirksam. Sie vermittelt eine Präsenz der Zeichen und eine Absenz ihres Urhebers. Sie führt zu einer existenziellen Erschütterung seitens des Königs und einer semantischen Auflösung seitens Davids – der die geheimnisvollen Zeichen als Form der Anwesenheit Gottes kenntlich macht. Die lateinischen *Gesta Romanorum* (Nr. 42) beziehen eine ähnliche Schrifterscheinung, die auf einer Säule sichtbar werdenden Buchstabengruppen PPP, RRR, SSS und FFF, auf den späteren Untergang Roms. Hier wie dort zeigt sich: In der Schrift



Abb. 18 Rembrandt, *Gastmahl des Belsazar*, um 1635; London, National Gallery, NG6350



Abb. 19 Prophet diktiert die von Christus/Logos eingegebenen Weissagen: *Frowin-Bibel*, 3. Viertel 12. Jh.; Engelberg, Stiftsbibl., Cod. 3, fol. 189v

ist das Wissen ebenso ums Irdische wie ums Überirdische festgehalten. Doch ihr Fluchtpunkt liegt, zumindest neutestamentlich, in jenem lautlosen, stimmlosen göttlichen Wort, jenem absoluten, kreativen göttlichen Logos, den der Prolog des Johannesevangeliums in Anklang an die Genesis aufruft. Es ist der in Christus fleischgewordene Logos, von dem es am Ende des gleichen Evangeliums heißt: »Wollte man das alles [was Jesus getan hat] im einzelnen niederschreiben, würde – so glaube ich – selbst die (ganze) Welt die Bücher nicht fassen, die man da schreiben müsste« (*Joh* 21,25). Es galt also, die Schrift, die statische und fixierende, beständig zu beleben und zu entgrenzen, zu dynamisieren und zu »ver-

flüssigen«, um die in ihr verkörperten göttlichen Geheimnisse freizusetzen.<sup>86</sup> Im *Buch Ezechiel* (*Hesekiel*) sieht der Prophet in der Vision einen Geist, der ihn auffordert, eine Schriftrolle zu essen: »Er breitete sie vor mir aus, und sie war außen und innen beschrieben und darin stand geschrieben Klage, Ach und Weh. Und er sprach zu mir: ›Du Menschenkind, iss, was du vor dir hast! Iss diese Schriftrolle und geh hin und rede zum Hause Israel!‹ Da tat ich meinen Mund auf und er gab mir die Rolle zu essen und sprach zu mir: ›Du Menschenkind, du musst diese Schriftrolle, die ich dir gebe, in dich hineinessen und deinen Leib damit füllen.‹ Da aß ich sie und sie war in meinem Munde so süß wie Honig.«<sup>87</sup> In eschatologischer Perspektive führt nicht die Lektüre, sondern die Inkorporation der Schrift zur Präsenz des Göttlichen im Menschen. Doch bedeutet dies andererseits nicht, der Text der Schrift selbst wäre belanglos gewesen. Gerade im Falle geoffenbarter Texte ging es darum, deren Gehalt zu sichern – zum Beispiel durch magisch-performative Mittel, wie sie am Schluss der *Johannesapokalypse* beschworen werden: »Ich bezeuge allen, die da hören die Worte der Weissagung in diesem Buch: Wenn jemand etwas hinzufügt, so wird Gott ihm die Plagen zufügen, die in diesem Buch geschrieben stehen. Und wenn jemand etwas wegnimmt von den Worten des Buchs dieser Weissagung, so wird Gott ihm seinen Anteil wegnehmen am Baum des Lebens und an der heiligen Stadt, von denen in diesem Buch geschrieben steht.«<sup>88</sup> Handschriftliche Illustrationen der Apokalypse bringen die verschiedenen Formen, mit Schriftlichkeit umzugehen, zur Anschauung. Die erste Bibel Karls des Kahlen vereint auf einer Seite zu schauende und zu genießende Momente der Schrift: oben ein monumentaler, gold- und silbergeschmückter Codex auf einem Thron, unten Johannes, der das Buch, das ihm ein Engel reicht, verspeist, und eine Personifikation der Einheit der Schrift, die das thronende Buch ersetzt. Auf anderen Seiten sind Gedichte in die Handschrift integriert, die, geschrieben in goldenen Buchstaben auf purpurnem

Pergament, die Schrift mit Nahrung vergleichen und die Rezipienten auffordern, eins mit ihr zu werden.<sup>89</sup> Die sakrale Dimension der Schrift beruht auf einem Kippen zwischen Inhalt und Form, Bedeutung und Materialität, Sinnhaftigkeit und Sinnlichkeit. Produzenten wie Rezipienten wechselten hin und her zwischen den verschiedenen inneren und äußeren Sinnen, zwischen Auslegen und Aneignen (Verspeisen, Anschtragen), Lesen und Betrachten, Verstehen der Heilsgeschichte und Übertragen der Heilsenergie auf das eigene Dasein.<sup>90</sup> Man benutzte die Bibel, insbesondere den Psalter, um durch divinatisches Aufschlagen einer Seite Hinweise auf Kommendes zu erhalten. Man trug aber auch Sorge, dies nicht zu einem Mechanismus verkommen zu lassen, indem man die Unverfügbarkeit des Göttlichen auf der einen Seite, die Notwendigkeit einer richtigen inneren Einstellung auf der andern hervorhob.

Schriftstücke wurden durch ihr Alter und ihren Bezug zur Transzendenz entrückt, andererseits wurde das durch sie Verkörperte je neu gegenwärtig gemacht. Eigenhändige Aufzeichnungen oder Diktate von Jesus und Maria scheinen aus der christlichen Urzeit zu stammen – wie etwa die Mariensequenz *Planctus ante nescia*, die mehrere Handschriften als von Maria diktiert bezeichnen. Sie können aber auch je neu auftauchen, vom Himmel fallen, um auf aktuelle Missstände hinzuweisen oder bestimmte Figuren als gottnah zu kennzeichnen.<sup>91</sup> In diesem Sinne wird dem Legendenhelden Eraclius schon kurz nach seiner Geburt ein Zeichen göttlicher Auserwähltheit zu teil: »Als das Kind getauft war, da geschah es eines Tages um die Mittagszeit, als es in seiner Wiege lag und schlief, daß ein versiegelter Brief auf es fiel. Die Mutter bemerkte es und erschrak sehr. Sie nahm den Brief in die Hand. Außen, aufgeschrieben in leuchtender Schrift, fand sie den Vermerk, daß sie das Kind wohl behüten solle, sich sehr um es kümmern, es mit Büchern vertraut machen, und daß sie den Brief bis zu dem Zeitpunkt aufbewahren solle, an dem es ihn selbst lesen und verstehen könne.«<sup>92</sup> Der



Abb. 20 *Johannes-Apokalypse*, um 1310/25; New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, Ms. 68.174, fol. 16v

Pilger in der im Spätmittelalter weitverbreiteten *Pelerinage de vie humaine* erhält von der göttlichen Gnade ein Büchlein mit Mariengebeten, die nach dem ABC geordnet sind.<sup>93</sup> Er folgt der Vorgabe sowohl in Form wie Inhalt und lässt die Leser und Leserinnen ihrerseits das ›Alphabet des Heils‹ nachvollziehen.

Die Buchstaben galten als physische Verkörperungen metaphysischer Gegebenheiten. Schon im antiken Judentum wurde die Erschaffung der Welt als eine gedacht, bei der sich Gott der Buchstaben bediente, die er – nach dem *Buch der Schöpfung* aus dem 3./4. Jahrhundert – meißelte und schnitzte, wog und vertauschte und mit denen er alles Geformte formte.<sup>94</sup> Das christlich-abendländische Mittelalter entwickelte einen reichen Symbolismus alphabetischer Bedeutungsstiftungen, auch wenn diese selten so umfassend ausgebreitet wurden wie in dem joachitischen Traktat *De*

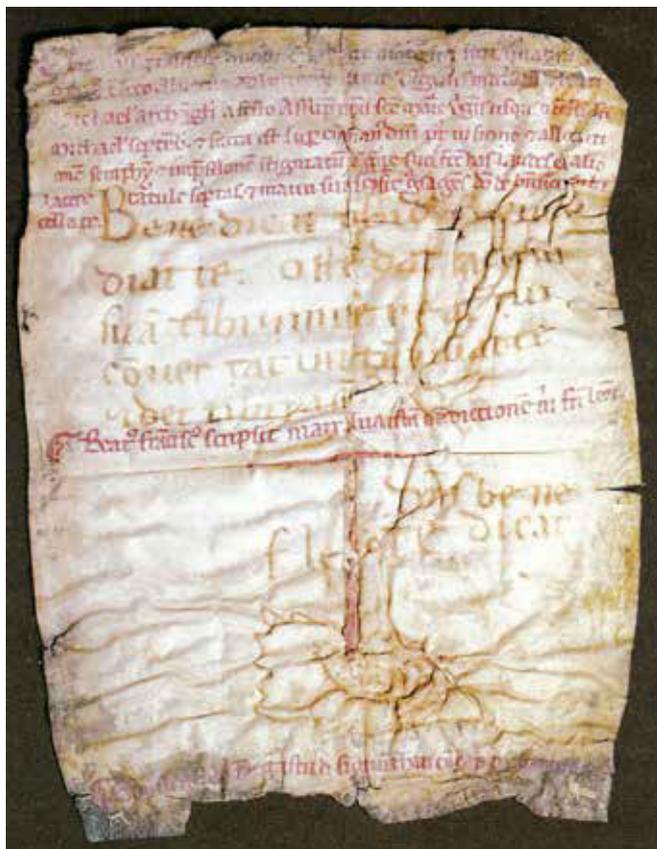


Abb. 21 Franciscus von Assisi, Segen für Bruder Leo, um 1220/30; Assisi, Sacro Convento, Basilica, Capella delle reliquie

*semine scripturarum* aus dem frühen 13. Jahrhundert. In ihm wird einerseits das prophetische Geheimnis der Buchstaben enträtselt, andererseits aus der Abfolge der Buchstaben die heilsgeschichtliche Bedeutung der einzelnen Jahrhunderte zwischen der Gründung Roms und dem Weltende ermittelt.<sup>95</sup> Häufiger ging es um einzelne machtvolle Buchstaben: neben dem A und dem O/Ω, in denen die ganze Potenz des Alphabets konzentriert ist, das pythagoreische Y, das als

Zeichen des Scheidewegs und als Sinnbild des menschlichen Lebens fungierte, sowie das kreuzförmige T, das außer auf die Passion auch, als Signum Thau (Tav: letzter Buchstabe des hebräischen Alphabets), auf die Kennzeichnung der Auserwählten gedeutet werden konnte: Von ihm erzählt das *Buch Ezechiel* (Kap. 9), dass Gott den Engel es auf die Stirn der Erwählten zu machen heißt, und erzählt das *Buch Exodus* (Kap. 12), dass Gott den Israeliten es mit Blut auf ihre Türpfosten zu schreiben aufgibt.<sup>96</sup>

Das Thau erlebte seit dem hohen Mittelalter eine besondere Konjunktur. Die Kreuzfahrer stellten sich unter das endzeitlich getönte Zeichen. Die Antoniter machten es zum Merkmal ihres Ordens. Von ihnen übernahm es Franz von Assisi, der es als Siegel des lebendigen Gottes verstand und als persönliches Sinnzeichen nahm. Er brachte es ebenso auf den Wänden seiner Zellen an wie auf seinen Briefen, zum Beispiel auf dem berühmten Segen für Bruder Leo, auf dem das T mit einem Kopf verbunden ist. Leo notierte sich auf dem gleichen Blatt: *Simili modo fecit istud signum thau cum capite manu sua* (»Ebenso verfertigte er dieses Zeichen Thau mit dem Kopf mit eigener Hand«). Bald schon diente das T als universales Symbol der Buße, der Erinnerung und des Schutzes: gegen Pest oder Hunger, Schlangengift oder Viehseuche. Es hatte damit teil an den vielfältigen Formen der Schriftmagie in der christlichen Kultur: Das griechische und lateinische ABC wurde im Rahmen der Kirchweihe in die vier Ecken der Kirche eingeschrieben.<sup>97</sup> Gottesnamen, Namen himmlischer Personen und Engel, Psalmenzitate, der Beginn des *Johannesevangeliums* wurden immer und immer wieder notiert – zum Beispiel auf kleine Zettel, die, vergraben, verarbeitet, gegessen oder auf der Haut getragen, den Gedanken der heilsträchtigen Macht der Schrift konkret nutzbar zu machen suchten.<sup>98</sup>

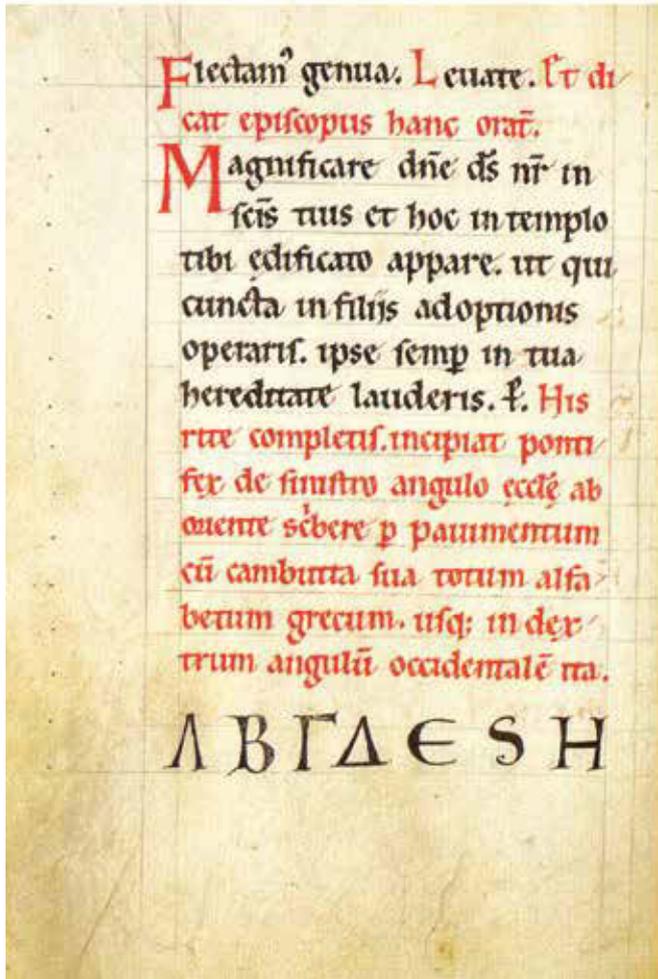


Abb. 22 ABCDarium zur Kirchweihe; aus: *Pontifikale*, Mitte 12. Jh.;  
 Köln, Dombibl., Hs. 139, fol. 66v/67r



Abb. 23 Augustinus, *De civitate dei*, um 1140; Prag, Knihovna Metropolní Kapituli, Ms. A XXI/1, fol. 153r

### *Schrift performativ und materiell*

Schrift zählte nicht nur als Gegebenheit, sondern auch als Prozess. Der Akt des Lesens galt als ein Vollzug, ein körperlicher, in dem eine Anverwandlung ans Gelesene stattfinden kann. Er hat seine eigenen Dynamiken, die in einmaliger Form der *Teppich von Bayeux* (letztes Drittel 11. Jh.) entfaltet, indem er auf einer Länge von 70 Metern eine kontinuierliche Parallelbewegung der Figuren, der Bilder, der Schriftzeichen ins Werk setzt. Der Akt des Schreibens wiederum gehörte zu jenen Tätigkeiten, in denen das bene-

diktinische *ora et labora* zusammentrafen.<sup>99</sup> Er war Arbeit, die in Metaphern des Fruchtbarmachens beschrieben wurde: »Was mehr Nutzen bringt [als tatsächliches Säen und Bewässern]: Als Pflug soll die Hand zur Feder greifen, statt Äcker sollst du die Seiten mit göttlichen Worten bedecken, auf den Blättern die Beete des göttlichen Wortes bestellen, und wenn die Saat reif, das heißt die Bücher vollendet sind, werden sie mit vielfältiger Frucht die hungrigen Leser speisen, und so wird das himmlische Brot den lebensbedrohenden Hunger der Seele stillen.«<sup>100</sup>

Diese landwirtschaftliche, nährende Arbeit ist aber auch Mühsal und Leiden, wie viele Schreiber in ihren Nachsätzen hervorhoben<sup>101</sup> und wie ein Miniaturist am Ende einer Handschrift von Augustinus' *De civitate dei* (um 1140) humorvoll darstellte: Während der Gehilfe Everwinus in das Malen einer Ranke vertieft ist, lässt sich der Schreiber Hildebertus von einer Maus ablenken, die sich über ein Stück Käse hermacht und eine Schale bereits vom Tisch geworfen hat. Der im Buch zu lesende Text nimmt mit einer Verfluchung darauf Bezug: *Pessime mus. Sepius me prouocas ad iram ut te deus perdat* (»Üble Maus. Oft reizt du mich zum Zorn, möge Gott dich vernichten«).<sup>102</sup> Die dynamische Maus musste auch in anderen zeitgenössischen theologischen Zusammenhängen erhalten, die Wirksamkeit der Sakramente bei Störungen zu diskutieren. Hier steht sie dem kontemplativen Akt des Schreibens entgegen, der auch sonst mancherlei Gefährdungen ausgesetzt ist: Der Unterteufel Tutivillus, der im späten Mittelalter vor allem in englischen Texten sein Unwesen treibt, registriert in einer Negativfassung des Buchs der Werke die von den Menschen begangenen Sünden des Wortes – in der Kirche ebenso wie in der Schreibstube.<sup>103</sup> Nur der in rechter Haltung ausgeführte Akt des Schreibens konnte wirklich als heilsvermittelnd geltend – oder als zumindest die Hoffnung nährend, dem Seelenheil dienlich zu sein. Ordericus Vitalis lässt in seiner bis 1142 geführten *Historia ecclesiastica* den Abt Teodericus von einem

Mönch erzählen, der sowohl eine Neigung zur Sünde wie zum Schreiben hat. Nach seinem Tod werden alle von ihm geschriebenen Buchstaben gezählt und gegen die Sünden gestellt – mit dem Resultat, dass die Buchstaben die Sünden um eins überwiegen: Seine Seele darf zum Körper zurückkehren, um ihre schwarzen Flecken gutzumachen.<sup>104</sup> Auf dem Titelblatt einer wenig später entstandenen Handschrift von Isidors *Etymologien* sieht man im oberen Feld den Autor, ein Schriftröle in der linken Hand, die der Herausgeber seiner Schriften, Braulio, mit der rechten stützt; sie trägt die Inschrift *Fac mea scripta legi que te mandate peregi* (»Bereite meine Schriften zum Lesen, die ich auf dein Geheiß hin verfasst habe«) und vermittelt zwischen zwei aufgefalteten Pergamentbögen als Zeichen für die Weitergabe des Werks. Das untere Feld zeigt den Schreiber der vorliegenden Handschrift (Swicher), auf dem Totenbett liegend. Sein in einem Codex personifiziertes Werk wird auf der Waagschale des Gerichts gewogen und für gewichtig befunden. Ein Engel nimmt die Seele zu sich, während der Teufel das Weite sucht. Christus selbst, als Richter mit dem Buch (des Lebens) in der Hand, gibt durch die Blickrichtung seiner Augen die Zuwendung zum Schreiber und seinem Werk zu erkennen. Zwischen beiden Feldern vermitteln die Schriftzeilen, welche die *humilitas* gegenüber dem göttlichen Wort zum Ausdruck bringen und sich sowohl auf den ursprünglichen Autor wie seinen späteren Schreiber beziehen lassen: *Scriptoris miseris dignare deus misereri. Noli culparum pondus pensare mearum. Parva licet bona sint superexaltata malis sint. Nox lucis cedat. Vite mors* (»Erbarme dich Gott eines erbarmungswürdigen Schreibers. Wäge nicht das Gewicht meiner Sünden. Auch wenn die guten Taten wenige sind, mögen sie mehr als die schlechten wiegen. Die Nacht weiche dem Licht, der Tod dem Leben«).<sup>105</sup> Ein anderer Schreiber, Radulf, Mönch im Kloster Saint-Vaast d'Arras, sieht sich, Augustins *Enarrationes in psalmos* schreibend, vom Himmel herab vom Hl. Vedastus beobachtet; dieser vermerke, »wieviele Buch-



Abb. 24 Isidor von Sevilla, *Etymologiae*; um 1160–65; München, Bayerische Staatsbibl., Clm 13031, fol. 1r

staben ich mit dem Stift hinmale, von wievielen Zeilen die Seite durchpflügt wird, mit wievielen scharfen Punkten das Blatt von hier und dort zerstochn wird« – und werde den entsprechenden Sündenerlass gewähren.<sup>106</sup>



Abb. 25 Vorwort des Hieronymus zu Didymus Alexandrinus, 1487; New York, Pierpont Morgan Library, Morgan MS 496, fol. 2r

Zwar gab es immer wieder Stimmen, die den Inhalt und nicht die Materialität eines Buches für das Entscheidende hielten; die Zisterzienser etwa wandten sich gegen die Verwendung von Goldinitialen. Doch überwiegend waren Schriftstü-

cke und Bücher Objekte, die nicht zuletzt aufgrund ihres materiellen Wertes geschätzt wurden. Hergestellt bis ins 14. Jahrhundert aus kostbarem Pergament und unter hohem Arbeitseinsatz, geschmückt innen durch Bilder und Initialen, außen durch Einbände und Verkleidungen, manchmal aus Elfenbein, besetzt mit Gold, Email und Edelsteinen, repräsentierten sie Schätze, die sorgsam gehütet wurden. Schon im altenglischen *Exeter Book* (2. Hälfte 10. Jh.) gibt es Rätsel, in denen die Gefährdungen der Schrift zur Sprache kommen (»eine Motte fraß ein Wort«) oder das Pergament selbst beschreibt, wie es aus der ursprünglichen Tierhaut durch die verschiedenen Herstellungsvorgänge die gegenwärtige Form erlangte (»Dann kleidete mich ein Mann in schützende Bretter und bedeckte mich mit Haut und schmückte mich mit Gold«).<sup>107</sup>

Die »schützenden Bretter«, Buchdeckel und Diptychien, verwandeln die Materialität des Geschriebenen vollends in eine veritable Körperlichkeit. Sie weisen ebenso wie die Zierelemente am Anfang eines Textes, eines Kapitels oder größeren Abschnitts architektonische Züge auf. Sie legen eine Analogie mit sakralen Gebäuden nahe: die Begegnung mit dem Buch als Eintritt in, der Weg über die Seite als Bewegung durch einen Heilsraum. Die Schriftstücke rücken in die Nähe mnemotechnischer Ortssysteme.<sup>108</sup> Zugleich gelten sie als heilsame Medizin der Seele,<sup>109</sup> als quasi lebendige Entitäten, die eingekleidet und herumgetragen werden, als Reliquien, die man ausstellt, aufbahrt und verehrt, als Körper, die Menschen und Institutionen vertreten, handeln und leiden können. Der Hl. Brandan findet, nach einem Zweig der Legende, in seinem Kloster ein von den Wundern der Welt berichtendes Buch, dem er nicht zu glauben vermag. Er verbrennt das Buch und muss zur Strafe die Wunder auf ausgedehnten Reisen selbst erfahren – bis er am Ende das neue Buch, das die Erlebnisse der Reise verzeichnet, auf dem Altar der Gottesmutter darbringen kann.<sup>110</sup> Der Hl. Bonifatius erhielt in den Viten eine zunehmend ausgestaltete

Sterbeszene, bei der ein Buch eine zentrale Rolle spielte. Er habe dieses bei der Attacke der Heiden schützend über sich gehalten, ohne daß ein Buchstabe beschädigt worden sei – eine Herleitung des in Fulda verehrten, durch Einschnitte gekennzeichneten Ragyndrudis-Codex.<sup>111</sup> Bischof Turgot erzählt in seiner Biographie der Königin Margaret von Schottland (ausgehendes 11. Jh.), wie ihr Lieblingsevangeliar (heute in der Bodleian Library in Oxford) auf wundersame Weise einen Sturz ins Wasser überlebte: »Seine Blätter wurden von der Strömung ohne Unterlass hin und her gezerrt, und die seidenen Läppchen, welche die goldenen Buchstaben bedeckten, damit sie nicht durch die Berührung mit den Blättern abstumpften, waren von der Gewalt des Flusses abgerissen worden. Wer hätte gedacht, dass das Buch noch etwas wert sein könnte? Wer hätte geglaubt, dass darin auch nur ein Buchstabe weiterbestehen würde? Und doch: unversehrt, unverdorben, unbeschädigt zog man es mitten aus dem Fluss, so dass es schien, als sei es überhaupt nicht mit dem Wasser in Berührung gekommen.«<sup>112</sup>

Wie die Märtyrer überstehen auch die Bücher Angriffe und Unbilden ohne Schäden – wenn sie göttlichen Geistes sind. Eine Handschrift des *Sachsenspiegel* zeigt das Rechtsbuch, aus dem Gott sich erhebt und unter dem der Autor hervorschaut, attackiert von den Feinden des Rechts – sowohl verbal durch Schmähworte als auch körperlich durch Fußtritte.<sup>113</sup> Richard de Bury spricht in seinem *Philobiblon* (1345) von Büchern als Individuen, die zwar in ihren Körpern vergänglich, ihrem Gehalt aber dauerhaft seien: sie abzuschreiben heißt, Söhne zu zeugen, und so muss der Kleriker dafür sorgen, dass »ein heiliges Buch, das der Natur seinen Tribut zollt, einen Erben erhält, der an seine Stelle tritt und durch das ein Samen aufgeht, ähnlich dem verstorbenen Bruder, so dass jenes Wort des Ekklesiastes sich erfüllt [30,4]: Der Vater ist tot, aber er ist dennoch nicht tot, denn er hat einen anderen hinterlassen, der wie er selber ist.«<sup>114</sup>



Abb. 26 Eike von Repgow, *Sachsenspiegel*, 3. Viertel 14. Jh.; Wolfenbüttel, Herzog August Bibl., Cod. Guelf. 3.2 Aug. 2°, fol. 85va

### Sichtbarkeit

Die Aussagen zur Materialität der Überlieferung betreffen nicht nur den Codex, sondern auch die Schrift. Diese besaß, geschrieben zum Beispiel mit massivem Goldauftrag auf Purpurgrund, eingegraben ins Pergament, unterbrochen durch Löcher und angepasst an die Unregelmäßigkeiten des natürlichen Materials, eine haptische Qualität. Auf der Vorderseite schimmerte die Rückseite durch. Zeigehände am Rand hoben bestimmte Stellen hervor. Und manche Einträge in Handschriften lassen ahnen, wie der tatsächliche Umgang mit Schriftstücken aussah: »O glücklichster Leser«, stellt der Schreiber des *Westgotischen Rechtsbuches* (8. Jh.) fest, »wasche deine Hände und fasse so das Buch an, drehe die Blätter sanft, halte den Finger weit ab von den Buchstaben«.<sup>115</sup> Ein Schreiber aus Corbie (9. Jh.) vermerkt: »Freund, der du dies liesest, halte deine Finger zurück, damit du nicht unversehens die Buchstaben verdirbst, denn ein Mensch,

welcher nicht schreiben kann, glaubt keine Arbeit vor sich zu haben, doch wie dem Seemann der Hafen lacht, so dem Schreiber die letzte Zeile. Die Feder wird mit drei Fingern gehalten, und der ganze Körper müht sich.«<sup>116</sup> Das wirft Licht auf verbreitete Praktiken: Der Finger folgte den Buchstaben beim Lesen. Die Augen und der die Worte stumm artikulierende Mund näherten sich dem Blatt. Gelegentlich berührten die Lippen heilsträchtige Buchstaben oder Wörter. Die Ohren lauschten auf die Stimmen der Bücher, die *voces paginarum*.<sup>117</sup> Richard de Bury entwirft ein drastisches Bild der Rücksichtslosigkeit einzelner Benutzer: Sie beschmieren das Buch mit Nasenschleim und besprühen es beim Reden mit Speichel. Sie merken sich mit dreckigen Fingernägeln Stellen an, essen Obst und Käse über dem Buch und legen Blumen hinein. Vor allem werden sie »zu Glossatoren der prächtigen Bände, die man ihnen anvertraut. Wo früher ein breiter Rand um den Text war, da sieht man bald ein absonderliches Alphabet oder sonst eine Unverschämtheit, wie sie sich in ihrer Phantasie einstellt und wie sie in ihrem Zynismus die Frechheit besitzen, sie dort hinzumalen« (*Philobiblon*, Kap. 17).

Richard bezeugt damit auch, indem er die negativen Umgangsformen brandmarkt, wie wichtig die Schauseite der Schriftstücke war. Früh schon besaßen kostbar geschmückte Buchdeckel die Aufgabe, wesentliche Aspekte des Inhalts oder zusammenfassende Sinnbilder der christlichen Lehre auch denen darzubieten, die nicht bis ins Innere vordrangen. Bei den zweiseitig mit Zeichen bedeckten süditalienischen Exultetrollen wandte sich die Seite der Bilder zur Gemeinde hin. Aufgeschlagene Riesenbibeln, Missale und Prozessionale boten sich zum Betrachten dar. Derlei Ostentationen hatten auch mit der Inszenierung von Macht zu tun: »Bei Besitzänderungen, Stiftungen, Belehnungen usw. wurden Schriftstücke regelmäßig den Betroffenen gezeigt, auf den Altar gestellt, sichtbar und manchmal gleichzeitig mit symbolischen Objekten übergeben.«<sup>118</sup> Großformatige Kaiser-,

Königs- und Papsturkunden machten Rechtsförmigkeit und Geltungsansprüche sinnfällig; sie waren als Kunstwerke gestaltet und, wie schon aus den Urkundenprotokollen selbst hervorgeht, dafür bestimmt, gelesen, gesehen oder gehört zu werden; teilweise wurden sie wohl bei Heilumsschauen gezeigt.<sup>119</sup> In den Texten selbst ist immer wieder vom Sehen der *brief* oder der *schrift* die Rede.<sup>120</sup>

Im Innern der Bücher ermöglichte die sukzessive Durchsetzung der Worttrennung gegenüber der antiken *scriptura continua* ein schnelleres visuelles, sich von der Mitartikulation lösendes Lesen.<sup>121</sup> Die Verbindung der Schrift mit figürlichen Elementen und graphischen Symbolen lenkte das Augenmerk auf die optische Dimension.<sup>122</sup> Gegliederte Seiten dienten nicht nur der Strukturierung des Textes, sondern auch der Etablierung eigener Formen der Wahrnehmung und Erinnerung.<sup>123</sup> Schon Optatianus Porfyrius, der sich zwischen paganen Traditionen und christlichen Neuansätzen bewegte, verfasste im frühen 4. Jahrhundert, zur Zeit der Konstantinischen Wende, im Exil eine Reihe von panegyrischen Figurengedichten, bei denen er bedauerte, sie aufgrund der Gegebenheiten nicht in Purpurcodices mit silberner Schrift und goldenen Intexten, sondern nur auf gewöhnlichem Pergament mit schwarzer und roter Tinte schreiben zu können.<sup>124</sup> Die geometrischen Gittergedichte, die die Seite als Grundfläche der Anordnung nehmen, beziehen sich selbst immer wieder auf das darstellerische Prinzip. Sie enthalten poetologische Reflexionen, verweisen auf den Schriftcharakter der Texte und bieten Erläuterungen zum Verständnis der Intexte: *In hac pagine per omnes partes tricenæ septenæ litteræ sunt et auro scripta est species palmæ ...*<sup>125</sup> Der angelsächsische Missionar Bonifatius legte die Struktur seines eigenen figurativen Kreuzgedichts in einem Widmungsbrief an Sigibert ausführlich dar: »Nun habe ich auf die Titelseite meines Werkes ein Viereck gesetzt, das in der Mitte die Gestalt des heiligen Kreuzes enthält und die Worte ›Jesus Christus‹ darstellt. Das Viereck bietet, einge-

rahmt von zwei Versen, während andere querlaufen, in spielerischer Aneinanderfügung von Sätzen die Buchstaben, die einander entgegen zu lesen sind. Es ist aber dieses Viereck, wie du wissen sollst, gebildet in der Gestalt des Alten und des Neuen Testaments.«<sup>126</sup>

Neben solchen auf ein je neu ansetzendes, kombinatorisches Lesen zielenden Figurengedichten sind es auch einzelne Seiten wie diejenigen mit den Kanonestafeln, die die Vorstellung einer Räumlichkeit des Buches zugleich umsetzen und reflektieren: »In einem als Gebäude aufgefaßten Buch taucht ein Bild auf, das den Buchtext wiederum als Gebäude begreifbar macht.«<sup>127</sup> Vor allem aber sind es die Initialen, die Schrift- und Bildelemente verschränken. Nachdem schon in spätantiken Codices paganer Texte Zierbuchstaben zur Hervorhebung von Anfängen geläufig geworden waren, entstand in den irisch-christlichen Handschriften des 7. und 8. Jahrhunderts eine dynamische Verknüpfung von Initialen und Textbuchstaben: »Der Zeilenanfang der großen Abschnitte senkt sich zur Normalschrift in einer Art Diminuendo, von der Höhe der durch Punktkonturen, rote Farbe, Spiralendungen und ähnliche Verzierungen ausgezeichneten Initiale oder monogrammartigen Ligaturen hinab zum Fußvolk der schlichten, in gewöhnlicher Tinte geschriebenen Lesebuchstaben.«<sup>128</sup> Andere Buchstaben bestehen aus Tierkörpern, die ineinander übergehen und sich wiederum mit Ornamenten verbinden. Die Initiale »entpuppt sich als ein elastisches Wesen, das von dynamischen Energien erfüllt ist und die Fähigkeit besitzt, Teile seines Körpers beliebig zu dehnen oder zu verkürzen«.<sup>129</sup> Am spektakulärsten ist die Ausdehnung einzelner Zierbuchstaben über die ganze Seite. Die Chi-Rho-Initiale etwa, als Christusmonogramm benutzt, die bei der Illustration des Matthäusevangeliums die Geburt Christi markiert, bietet einen Ornamentteppich, zusammengesetzt aus eckigen und runden Formen, regelmäßigen und unregelmäßigen Elementen. Die Initialkombination am Beginn des Markusevangeliums verwebt den



Abb. 27 Chi-Rho-Initiale, *Book of Lindisfarne*, um 700; British Library, Cotton MS Nero D.IV, fol. 29r

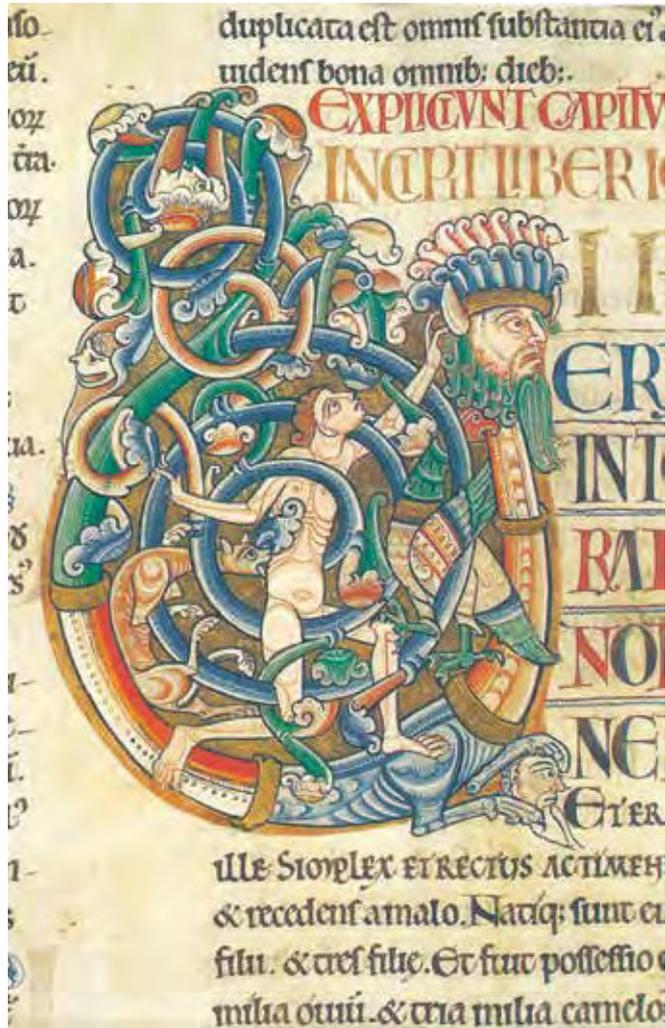


Abb. 28 *Bibel von Santa Cruz*, Mitte 12. Jh.; Porto, Biblioteca pública municipal, Ms. 32, fol. 1v

ebenfalls abgekürzten Namen Christi in eine wunderbar in sich verschlungene Linienwelt.

Die Buchstaben legten nahe, Lektüre und Betrachtung, Erkennen der Schriftbestandteile und Sichverlieren im Liniengeflecht zu verbinden und sich auf die Entdeckung eines Mikrokosmos einzulassen. In ihm soll die Schrift ontologische Dimension haben und wiederum die Ontologie sich als Schrift erweisen. Zwar faszinierte in der Folgezeit nicht zuletzt die ästhetische und optische Dimension: bewohnte Initialen mit Rankenkletterern und anthropomorphen oder zoomorphen Figuren, gezeichnete oder Fleuronné-Initialen mit teils phantastischem Linienwerk, Bildinitialen, die wie in einem Fenster den Blick auf Szenen freigeben<sup>130</sup> – bis das Szenische im späteren Mittelalter selbst ganz in den Vordergrund tritt wie in jenen Stundenbüchern, in denen die Schrift die Mitte der Seite einnimmt, plaziert, ja aufgehängt vor den Bildern an Schnüren oder Baumstämmen (s. unten Abb. 35).<sup>131</sup> Doch bleibt ungeachtet solcher Entwicklungen zumal bei den biblischen und liturgischen Handschriften eine innere Beziehung zwischen der Initiale und dem heiligen Text, den sie einleitet, wirksam. Besonders betont werden die Anfänge der Evangelien und des Psalters, wo die B-Initiale des Textbeginns *Beatus vir* mit dem genealogischen Modell der Wurzel Jesse oder dem auktorialen des *David rex* kombiniert werden konnte.<sup>132</sup> Allerdings ist gerade am Beispiel der Psalterillustration auch die Entwicklung zu erkennen: Eine strenge liturgisch-magische Formelhaftigkeit, die sich etwa im Stuttgarter Psalter (um 830) als Verschränkung von graphisch wirksamer Schrift und wortbezogen wirksamem Bild manifestiert, weicht schon in hochmittelalterlichen Psalterien einer stärkeren Spiritualisierung und Allegorisierung.<sup>133</sup> Das Materielle wird nicht unwichtig, verliert aber seine primär sinnstiftende Funktion. Es geht ein in einen Kontext komplexerer memorialer Praktiken. Zum Beispiel wurde nun das in den Missalen herausgehobene *Te igitur* des ersten Kanongebets (in der Messe Beginn der sogenannten



Abb. 29 Lateinischer Psalter wohl aus Hildesheim, um 1235 (*An-  
dachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz*, bearb. von Joachim M.  
Plotzek, Köln 1987, Nr. 3), fol. 52v/53r

Kanonstille) mit einer Darstellung des Gekreuzigten verknüpft und damit zu einer sich in der Schrift vollziehenden Rememoration der Passion erhoben. Auch für sie aber gilt: Die Buchstaben besitzen eine ontologische Zeichenhaftigkeit. Sie transportieren eine Bedeutsamkeit, die nicht einfach auf einer Verweisbeziehung beruht, sondern auf der

Suggestion, das Gemeinte sei in der Figur des Schriftbildes selbst anwesend.<sup>134</sup>

Aus diesem Grund wurde Schrift auf allen möglichen Materialien angebracht: Objekten, Textilien, Tafeln, Gemälden, Wänden. Als Teil von Glasscheiben konnte sie buchstäblich zum Leuchten gebracht werden und als Medium der Trans-

zendenz erscheinen. Als Moment klerikaler Praxis konnte sie aber auch ihre Aura verlieren und zum bloßen Instrument werden. Alles in allem heißt dies: Im Mittelalter durchdringen sich pragmatischer und sakraler Schriftgebrauch in je anderer Weise. Und das heißt: Gegenüber der archivalischen kann die materielle, die visuelle, die performative oder die magische Dimension der Schrift je nach dem in den Vordergrund treten.<sup>135</sup> Die Punkte, an denen ein solches Hervortreten besonders sichtbar wird, stehen wohl nicht zufällig im Kontext weiterreichender Veränderungen skripturaler Praktiken. Das macht es nötig, das vorstehend in groben Konturen angerissene Bild im Blick auf verschiedene historische Konstellationen und Phasen zu konkretisieren.

### *Frühmittelalterliche Schriftinszenierungen*

In der Karolingerzeit kommt es in Zusammenhang mit vielschichtigen Bestrebungen der Bildungsförderung auch zu einem beträchtlichen Schriftlichkeitsschub. Die Schrift wird vermehrt für Zwecke der Herrschaft und Verwaltung, aber auch der Aufzeichnung historischen und theologischen Wissens eingesetzt. Man beginnt antike Inschriften abzuschreiben und zu verbreiten. Die Vollendung der karolingischen Minuskel bringt eine Vereinheitlichung des skripturalen Wildwuchses mit sich.<sup>136</sup> In den Handschriften gewinnt die Strukturierung und Hierarchisierung verschiedener Textebenen an Bedeutung.<sup>137</sup> Die Glossierung von biblischen und antiken Texten geht mit einem Erproben von Schriftanordnungen einher. Verschlüsselungen und Geheimschriften kommen zur Geltung. In Darstellungen des *orbis terrarum* – zum Beispiel im Rahmen von Isidors *Etymologien* – ist es die Kombination aus Linie und Kreis, aus verschiedenen eingefärbter Tinte, die ein ›Bild‹ der Welt erzeugt. Generell erfahren Heilsvermittlung und religiöse Unterweisung mit Hilfe der Schrift eine neue Ausbreitung – auch in adligen und laikalen Kreisen.<sup>138</sup>

Zugleich kommt es zu markanten Thematisierungen und Inszenierungen von Schriftlichkeit. Hrabanus Maurus formuliert die heilige Aufgabe des Kopierens des göttlichen Gesetzes in einem an den Fuldaer Abt Eigil gerichteten Gedicht: Diese fromme Arbeit sei keiner anderen Handarbeit vergleichbar, erfreue sie doch nicht nur die Finger beim Schreiben, sondern auch die Augen beim Sehen und den Geist beim Studium des tiefen Sinns der göttlichen Worte. Kein Werk gäbe es, das nicht durch den Lauf der Zeit zerstört oder verkehrt würde – außer dem der Schrift: »nur Buchstaben sind unsterblich und überwinden den Tod, nur Buchstaben in Büchern erwecken Vergangenes zum Leben. Gottes Hand selbst schnitt ja Buchstaben in den Stein, als er das Gesetz seinem Volke gab, und diese Buchstaben enthüllen alles in der Welt, das ist, war oder vielleicht künftig sein wird.«<sup>139</sup>

Der gleiche Hrabanus ist es auch, der der von Porfyrius geprägten und von Bonifatius, Alkuin und anderen Autoren der Hofschule Karls des Großen aufgegriffenen Gattung des Figurengedichts neue Dimensionen verleiht. Um 813/814 verfasst er einen *Liber de laudibus sanctae crucis*. Die 28 Gedichte dieses Zyklus enthalten jeweils durch andere Schriftfarben oder Hintergründe hervorgehobene Felder und Figuren, Buchstaben, Kreuzzeichen und Evangelistensymbole, die sich zugleich als Texte erweisen, welche den Haupttext ergänzen und vertiefen.<sup>140</sup> Seite für Seite werden die Buchstaben neu ›verstreut‹ (*litteras spargere*), entsteht eine textbildliche Gesamtkomposition, auf deren Einheit Hraban selbst hinweist. Nicht nur bezeichnet er sich sowohl als Dichter wie als Maler (*opifex*), er hält auch im Widmungsschreiben an Hatto fest: »Ich bitte dich, Bruder, falls du das dir übersandte Werke jemandem zum Abschreiben übergibst, daß du ihn ermahnst, er möge darauf achten, die darin enthaltenen Figuren und die Reihenfolge der Schriftzeichen zu bewahren, damit er nicht den Wert des Werkes verderbe, indem er die Gestalt der Figuren

und die Anordnung des Textes verändert.«<sup>141</sup> Die Texte der einzelnen Seiten bieten jeweils auch *declaraciones* Hrabans, die das Verständnis der Gedichte erleichtern und deren einzelne Elemente geistlich auslegen. In einem Gedicht werden vier griechische Buchstaben, die ein Kreuz bilden, in ihren numerischen Entsprechungen auf die Jahre der Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum Tode Christi bezogen und zugleich »nach ihrer orthographischen Form auf die paulinische Tugendtrias« gedeutet.<sup>142</sup> Ein anderes fügt zur »universalistischen Symbolik des Kreuzes [...] ein weiteres Buchstabenspiel: Das O am Ende der Kreuzarme und das von A-Buchstaben umgebene M im Zentrum charakterisieren, da Anfang, Mitte und Ende des Alphabets markierend, den das Universum umfassenden Christus am Kreuz.«<sup>143</sup> Die Evangelistenfigur plaziert die Symbole von Markus, Matthäus, Lukas und Johannes kreuzförmig um das Agnus dei in der Mitte herum.<sup>144</sup>

Die Figurengedichte des Hrabanus wirkten das ganze Mittelalter hindurch inspirierend: fast 80 Handschriften haben sich, über alle Jahrhunderte verteilt, erhalten; auch das frühe Druckzeitalter hat sich ihrer angenommen. Ihnen zur Seite zu stellen wären zahlreiche andere Handschriften, in denen die Schrift mit architektonischen Gefügen verknüpft ist, in denen die Seiten geometrisiert werden, in denen einzelne Buchstaben oder Wörter besonders heraustreten. Das prachtvolle, von Karl dem Großen selbst in Auftrag gegebene Godescalc-Evangelistar (zwischen 781 und 783), eines der frühesten Beispiele für die Verwendung der karolingischen Minuskel, zeigt jede Seite »einem millimetergenau festgelegten und durchgehend befolgten Linierungssystem unterworfen«. Es macht aber auch »die Schrift- und Buchwerdung des Gotteswortes, die Authentizität der Evangelien« und den »Heils- und Erlösungscharakter des Gotteswortes« selbst zum Thema.<sup>145</sup> Das Programm kulminiert in dem Widmungsgedicht auf den beiden letzten Seiten des Codex. Es beginnt: *Aurea purpureis pinguntur grammata scedis |*



Abb. 30 Hrabanus Maurus, *De laudibus s. crucis*, Fulda, um 826; Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 124, fol. 4v

*Regna poli roseo pate – sanguine – facta tonantis | Fulgida  
stelligeri promunt et gaudia caeli, | Eloquiumque dei digno  
fulgore choruscans | Splendida perpetuae promittit praemia  
vitae* (»Die goldenen Buchstaben werden auf purpurnen  
Blättern gemalt. Sie offenbaren das durch das rosenfarbige  
Blut Gottes eröffnete Himmelreich und die glänzenden

Freuden des gestirnten Himmels, und das Wort Gottes, in würdigem Glanz schimmernd, verheißt den leuchtenden Lohn des ewigen Lebens.«<sup>146</sup>

Insofern in der Schrift sich das Gotteswort manifestieren soll, geht es darum, diese immer wieder aufs neue zu dynamisieren: durch die Beweglichkeit oder Farbigkeit des Erscheinungsbildes, das Wechselspiel zwischen der Flächigkeit der Seite und der Linearität der Schrift, die Aufforderung zu einer synästhetischen Rezeption. In diesem Sinne heißt es im Widmungsgedicht zum *Dagulf-Psalter* (ausgehendes 8. Jh.): »Goldene Buchstaben malen die Gesänge Davids; | es ziemt sich dass derartige Lieder so schön verziert werden. | Goldene Worte ertönen [...] | Passend werden sie schön geschmückt mit Tafeln aus Elfenbein.«<sup>147</sup> Otfrid von Weissenburg reflektiert in einem an Erzbischof Luitbert von Mainz gerichteten Widmungsbrief zu seinem althochdeutschen *Evangelienbuch* nicht nur, warum der vorliegende Text in der Volkssprache verfasst ist, warum die Graphien auf bestimmte Eigentümlichkeiten des Fränkischen Rücksicht zu nehmen versuchen und warum das Prinzip des Endreims zum Tragen kommt. Er entwirft auch das Modell einer umfassenden Wirkung des Evangelientextes auf die zum Höheren strebenden menschlichen Sinne: »Worin wir auch durch Sehen, Riechen, Tasten, Schmecken, Hören fehlen: durch die Vergegenwärtigung des Evangelientextes reinigen wir uns ganz von unserer Verderbtheit. Unsere Sehkraft, erhellt durch die Worte des Evangeliums, soll stumpf werden für die Aufnahme unnützer Dinge; nicht länger soll ein dem Schlechten geöffnetes Ohr dem Herzen Schaden zufügen; Geruchs- und Geschmacksinn sollen sich aller Schlechtigkeit ent schlagen und sich der Süße Christi verbinden; das Herzinnere soll stets mit seiner Geisteskraft diese in der Volkssprache gedichteten Texte betasten.«<sup>148</sup>

### *Hochmittelalterliche Auratisierungen*

Die karolingische Bildungsreform fand keine unmittelbare Fortsetzung. Erst seit dem ausgehenden 11. und dem 12. Jahrhundert breitete sich Schrift in größerem Maße in Recht, Verwaltung und Wirtschaft aus.<sup>149</sup> Die scholastische Wissenschaft arbeitete an der immer besseren Erschließung von Texten: durch differenzierte Seitenlayouts, unterschiedene Textstufen, Kolummentitel, Inhaltsverzeichnisse und Register.<sup>150</sup> Diese Mittel standen im Dienste einer verfeinerten Mnemotechnik: Die Farbe, Form und Position der Lettern, die »Spur der Buchstaben oder der ornamentalen Oberfläche auf dem Pergament« dienen dazu, so Hugo von St. Viktor in *De tribus maximis circumstantiis gestorum*, das Gedächtnis zu stimulieren.<sup>151</sup> Damit verbunden war eine folgenreiche Abstraktionsleistung: »Im Dienst eines Dutzends neuer graphischer Konventionen werden die überkommenen zwei Dutzend Buchstaben Bausteine für eine beispiellose Konstruktion. [...] Der *dictator* hatte das Pergament zu einem Garten der Worte gemacht. Der neue Denker und *auctor* räumte, mit eigener Hand und in schnellen Kursivbuchstaben, einen Bauplatz für die Kathedrale einer *summa*.«<sup>152</sup> Das Alphabet gewann Bedeutung als Mittel enzyklopädischer Ordnung des Materials. Gleichzeitig trieb die Ausgestaltung der Buchmetaphorik im Hinblick sowohl auf die Schöpfung wie das Subjekt vielfältige Blüten. Auch die mit der Schrift und dem Schreiben verbundenen Praktiken, geprägt durch zunehmende Verwendung von Ligaturen und Abkürzungen, fanden nun häufig Widerhall in literarischen Texten. Guibert de Nogent kokettiert im frühen 12. Jahrhundert damit, noch nachts gelesen und gedichtet und heimlich eine ambitionöse Bibelexegese betrieben zu haben – nicht zunächst auf Wachstafeln, sondern gleich auf Pergament. Auch spricht er über die Hand des Schreibenden als einem zwiespältigen Glied, das einerseits zwar dem Willen des Verstandes folgt, andererseits aber eine gefährliche Eigenbewegung entwi-

ckelt.<sup>153</sup> Baudri von Bourgueil verfasst mehrere Gedichte auf seine kleinen wächsernen Schreiftäfelchen, die er durch neue ›gigantische‹ Formen abgelöst sieht.<sup>154</sup> Guido Cavalcanti lässt in seinem Sonett XVIII die Schreibgeräte selbst sprechen: »Wir sind die Federn, traurig und zerschissen, | die Scheren, Messerchen, von Leid geplagt, | die unter Schmerzen das Gedicht gewagt.«

Einen besonderen Reichtum an Schriftreflexionen bietet die neu einsetzende volkssprachliche Literatur.<sup>155</sup> Für sie gestattet die Bezugnahme auf Schrift nicht nur eine Thematisierung ihrer eigenen Bedingungen und eine Reflexion der Möglichkeiten, Welt- und Wahrnehmungsräume zu entwerfen.<sup>156</sup> Für sie geht es auch darum, an jener Legitimität zu partizipieren, die die lateinische Sprache und Literatur seit langem besaß. Das spielte gerade für heilsgeschichtliche Texte eine Rolle. So wie Otfrid im 9. Jahrhundert es für nötig befunden hatte zu begründen, warum das Gotteslob nunmehr auch in der fränkischen Sprache erklingen solle, so sahen auch die Autoren des hohen Mittelalters Notwendigkeit wie Chance, das zu authentisieren, was sie an heilsgeschichtlichen Stoffen boten. Dabei konnte es genügen, auf die Autorität von Vorlagen zu verweisen und zu beteuern, man habe diesen gegenüber nichts hinzugefügt oder weggelassen. Nicht selten aber reizte die Spannung zwischen dem kanonischen Prätext und der gegenwärtigen Schrift dazu, komplexere Begründungsszenarien zu entwerfen.

Ein rheinischer Autor der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, der sich selbst als Wilder Mann bezeichnet, legte ein deutschsprachiges Christusleben vor, verwoben mit einer Geschichte der Veronika und des Kaisers Vespasian. Im Zentrum steht eine Episode, in der die Frage nach der authentischen Darstellung des Göttlichen auf den Punkt kommt: Veronika wünscht sich, ein Bild des Heilands zu besitzen, und betraut Lukas – traditionell, aufgrund seiner ausführlichen ›Schilderung‹ der Kindheit Jesu, mit der Malerei verbunden – mit der Aufgabe. Dreimal scheitert der



Abb. 31 L-Initiale am Beginn des Lukas-Evangeliums, *Bibel von Stavelot*, 11. Jh.; London, British Library, Add. 28107, fol. 161v

Evangelist, jedes Mal zeigt das fertige Bild keine Ähnlichkeit mit dem Abgebildeten. Darauf erbarmt sich Jesus und drückt sein gewaschenes Antlitz in ein Tuch. Dieses nicht von Menschenhand hergestellte Abbild, das in Kontakt mit dem Urbild steht, kann, so die Suggestion des Textes, eine Identität transportieren, die irdische Medien nie zu erreichen vermögen. Es lässt sich dementsprechend nicht fassen mit jenem Begriff *scriven*, den der Autor für die Tätigkeit des Lukas verwendet: ein Begriff, der ebenso wie das lateinische Verb *scribere* den Akt des Ziehens von Linien und damit das Schreiben wie das Malen bezeichnen kann.<sup>157</sup> Von dieser ›Schrift‹ ist der Abdruck radikal unterschieden, doch das Medium, in dem der Unterschied formuliert werden kann, ist seinerseits die Schrift. Und sie wird dadurch aufgeladen, dass sie sich als gleichermaßen unzureichend wie verheißungsvoll erweist: unzureichend als Mittel der Fixierung und der Speicherung, verheißungsvoll als Mittel der Erfüllung und des Vollzugs. Der Wilde Mann legt nahe, er wüsste mehr zu berichten als der Evangelist Lukas. Auf alttestamentliche Prophetenreden und den ersten menschlichen Autor, Moses, bezugnehmend, erhebt er seine eigene Schrift in den Rang eines Heilsmediums. Der Beginn des Textes: *dit is Veronica | dat di wilde mann gedihet hat* bekommt von dort her einen eigentümlichen Doppelsinn: Die Schrift will nicht nur eine Veronica-Geschichte bieten, sondern in gewissem Sinne eine Veronica sein – eine Mehr-als-Schrift, die das authentische Zeugnis zu präsentieren vermag.<sup>158</sup>

Auch andere Autoren umkreisen das Problem, wie ein volkssprachlicher Text Geltung als Träger der Heilsgeschichte zu erhalten vermag, ein Text, der nicht bloß als Text auf die Transzendenz nur verweisen kann, sondern auch gegenüber den autoritativen transzendenzgesättigten Texten der Tradition eine unumgängliche Nachträglichkeit besitzt. Konrad von Heimesfurt löst dieses Problem in seiner deutschsprachigen Bearbeitung des *Evangelium Nicodemi* (um 1220) so, dass er auf mehreren Ebenen die Schrift über eine bloße

Um- oder Nachschrift des Prätextes hinausweisen lässt.<sup>159</sup> Den Kern der Geschichte bildet ein Wunder: Der Bericht über den *Descensus Christi ad inferos* wird mitgeteilt von zwei Zeugen, die selbst tot waren und nun wieder unter den Lebenden weilen. Sie repräsentieren also die maximale Nähe zu dem, was den Irdischen, denen selbst der Leichnam entzogen ist, unverfügbar bleibt. Sie dürfen aber, so die ihnen auferlegten Regeln, keinen mündlichen Bericht liefern, sondern nur einen schriftlichen. Dieser Bericht stellt das eigentliche Wunder dar, erweisen sich doch die von den beiden Zeugen unabhängig voneinander niedergeschriebenen Texte als sowohl inhaltlich wie formal übereinstimmend: »Als man die Schrift betrachtete und las, waren sowohl die Buchstaben wie der Sinn in einer solchen Weise gleich, dass niemand beim Vergleich auch nur ein Jota zuviel oder zu wenig fand und keiner der beiden die Wahrheit des andern in Frage stellte: ihrer beider Schrift gab sich als identisch zu erkennen.«<sup>160</sup> Im Zeitalter je singulärer Handschriften ist eine völlige Ununterschiedenheit faktisch unerreichbar. Sie kann deshalb als Wunder gelten, als Einbruch der Transzendenz in die Immanenz, bei dem die Schrift selbst ein spezielles Medium ist: dem Irdischen angehörend, zugleich aber auch fürs Überirdische transparent. Wie aber lässt sich diese Aura nicht nur im vorliegenden Text behaupten, sondern auch für diesen sichern? Konrad wählt zwei Mittel. Zum einen bezieht er sich im Prolog auf eine Schriftkultur, gewohnt, Texte zu verbessern, Pergamente mit Bimsstein und Schabmesser zu bearbeiten, Vergessenes am Rand hinzuzufügen.<sup>161</sup> Indem er das eigene Werk vor solchen Praktiken zu schützen versucht, unternimmt er es zugleich, dieses bei aller Demut doch als notwendig zu erweisen, damit eine an heilsgeschichtlichem Sinn reiche Geschichte nicht verkümmere. Zum andern koppelt er die Bewahrung der Form seines Textes an die Erkennbarkeit von dessen Urheber – er nennt seinen Namen in einem sich durch den Text ziehenden Akrostichon: *chunrat von heimesvurt hat diz buch gimachet des raten unde turt gu-*

*ten samen swachet*. Das Akrostichon bildet einen Vierzeiler, der auf das biblische Gleichnis vom Unkraut (*Mt* 13,24–30) anspielt. Es bringt – als Pendant zu der ebenfalls sowohl zu lesenden wie zu betrachtenden Schrift der Zeugen – den Zusammenhang von textueller und visueller Dimension der Schrift zur Geltung. An ihn koppelt Konrad die Hoffnung, seine eigene Schrift möge kein Unkraut sein, sondern ein guter Samen, der im Vollzug der Lektüre aufgeht.

Modelle auratischer Schrift wurden durchaus auch für profane Stoffe in Anschlag gebracht. Wolfram von Eschenbach verknüpft in seinem *Parzival* (1200/1210) das Geheimnis der Herkunft der Erzählung mit dem Mysterium der Botschaften des Grals, beide bezogen auf Formen der Schrift.<sup>162</sup> Skizziert wird eine Quellenkette, in der ein gewisser Kyot das Bindeglied darstellt zwischen einer ins Heidnisch-Alttestamentliche und auf die Sterne zurückreichenden Schrift und der gegenwärtigen in christlichen Kontext versetzten Geschichte. Kyot habe in Toledo ein heidnisches Buch gefunden, das die von Flegetanis in den Sternen gelesene und niedergeschriebene Geschichte des Grals bot. Er habe in lateinischen Chroniken nach der Geschichte des Gralsgeschlechts gesucht und diese in Anschouwe gefunden. Damit ist eine Figur besonderer Authentizität geschaffen. Sie vermag sowohl heidnische, in Chiffren (*karacter*; 453,15) geschriebene Bücher wie französische und britannische Chroniken zu verstehen. Sie dient als Medium zur Auratisierung der Geschichte im Hinblick auf überirdische Ursprünge wie geheimnisumwitterte Übertragungen. Zwar sind die Prinzipien der Transkription und Translation schriftliterarische, doch erweisen sie sich zugleich als Teil komplexer Kommunikationsverhältnisse. Der Gral selbst wird in doppelter Weise mit transzendenter Energie aufgeladen: einerseits in Form einer Taube – sie legt jeden Karfreitag eine Hostie auf den Stein; andererseits in Form einer am Rand des Steins erscheinenden Chiffrenschrift (*von karacten ein epitafum*; 470,25) – sie nennt die jeweils zum Gral Berufenen und verschwindet

wieder. In dieser übermateriellen Verkündigungsschrift sind dauerhafter Beschreibstoff und flüchtige Präsenz vereint. Und in ihr treffen die Mitteilung der Bedingungen, unter denen der leidende Gralskönig zu erlösen wäre, und die Mitteilung der Bedingungen, unter denen die Gralsritter sich in fremden Länder aufhalten dürfen, zusammen. Doch sie treffen so zusammen, dass der Leser selbst seinen Sinn aus der Verknüpfung gewinnen muss. Ihm zeigt sich die Schrift als Medium der Verschiebung, Verlagerung und Verzögerung. Das spielt auch für die politische Ebene des Textes eine Rolle: Gawan setzt in einem ausführlich geschilderten Akt der Geheimdiplomatie einen handgeschriebenen Brief so ein, dass er mit seiner Hilfe, die Bedingungen des Lesens und Vorlesens einkalkulierend, die Hilfe des Hofes zu erlangen vermag.

Hin- und hergehende Briefe, Boten und Botschaften bilden in den höfischen Erzählungen des hohen Mittelalters eine Konstante.<sup>163</sup> Im Lai *Milun* der Marie de France korrespondieren der Protagonist und seine Geliebte zwanzig Jahre lang mittels eines Schwans, dem sie versiegelte Briefe um den Hals hängen. Daneben sind es in der Zeit vor allem die erhabenen Formen der Schrift, die eine besondere Bedeutsamkeit transportieren: Epitaphien, auf prunkvollen Gräbern angebracht, Inschriften, auf Decken, Hauben und Teppiche gestickt oder auf Waffen und Pokale eingraviert. Das Epitaph, das in den Diamantheim von Parzivals Vater Gahmuret eingeschnitten wird, ist 26 Verse lang und nennt Todesart, Name, Stand, Geburtsort, Aspekte des ritterlichen Lebens sowie christlichen Heilswunsch (107,29–108,28).<sup>164</sup> Die Inskription auf Lohengrins Helm, Buchstaben aus Edelstein mit Goldverbindung, ist eigens darauf angelegt, der Öffentlichkeit die Bindung des Ritters an seine Minnedame sichtbar zu machen.<sup>165</sup> Ebenfalls aus Edelsteinen besteht die Schrift auf der langen, kostbaren Leine, die in Wolframs *Titurel* ein geheimnisvoller Bracke hinter sich herschleift – zu einem jungen Paar, das in der auf sich verschlingenden

Bändern eingefalteten Schrift mit einer Ahnung des eigenen Schicksals konfrontiert wird.<sup>166</sup> Während die beiden den Text nie vollständig erfahren, wird die Schrift in der Fortsetzung der *Titurel*-Stücke durch einen Kleriker namens Albrecht (*Jüngerer Titurel*) sogar mehrfach öffentlich verlesen, was jeweils zu allgemeinem Wohlbefinden führt.

Die Heilswirkung der Schrift erweist sich hier als an ihre Kundgabe gebunden – so wie umgekehrt die Nicht-Kundgabe einer Schrift genuin antichristlich sein kann. Im Orientroman *Reinfried von Braunschweig* (um 1300) entdecken die Protagonisten im Grab des Zauberers Sabilon ein angekettes magisches Buch, das jedem Leser, welcher Sprache auch immer mächtig, verständlich sei: Es geht damit »hinter die babylonische Sprachenvielfalt zurück und unterläuft deren gottgesetzte Bedeutung.«<sup>167</sup> Es verspricht das christliche Buch der Geschichte wie des Lebens einzuklammern in einem endlosen Moment der Nicht-Differenz. Tatsächlich aber bezeugt es nur seine eigene Ohnmacht gegenüber dem von Gott verfassten Plan. Das Kettenbuch enthält nämlich die Biographie Sabilons, die von dem gescheiterten Versuch geprägt ist, die Geburt Christi mit Hilfe magischer Schriftlichkeit zu verhindern: In den Sternen die Inkarnation vorhersehend, stellte Sabilon einen Brief her, der, solange unentdeckt, die Geburt Christi hinauszuschieben vermochte. Gleichzeitig konzipierte er einen komplizierten Schutzmechanismus gegen die Entdeckung des Briefes – den nach 1200 Jahren Vergil aushebelt. Mit der Brechung der Macht der magischen Schriftzeichen kann auch die Erfüllung der göttlichen Schrift in Christus ihren Lauf nehmen.

Ob wie hier negativ oder sonst meist positiv perspektiviert: Die Bedeutung von Schrift hängt an dem Geheimnis, das sie umgibt. Unter den Marienmirakeln, die der Zisterzienser Caesarius von Heisterbach um 1220 in seinen *Dialogus miraculorum* aufnimmt, findet sich die Geschichte eines Mönchs, der nachts in den Chor tretend über dem Altar die Gottesmutter, ihren Sohn und viele Heilige erblickt. Maria

fordert ihn auf, die Inschrift auf dem goldenen Reif ihrer Krone zu lesen. Erst beim dritten Anlauf »war er in der Lage, die Schrift zu lesen und zu verstehen. Doch wurde ihm untersagt, die Schrift irgendeinem Menschen zu offenbaren.«<sup>168</sup> Auf diese Art und Weise wird die Schrift, die anders als das mündliche Wort immer die Möglichkeit besitzt, andere als die ursprünglichen Adressaten zu erreichen, von der schon von Platon gesehenen Beliebigkeit und Missverständlichkeit freigehalten. Sie wird ausgezeichnet sowohl als kollektives, inklusives Medium, an dem sich eine Gemeinschaft zu orientieren vermag, wie als individuelles, exklusives Medium, in dem der Einzelne mit dem Göttlichen kommuniziert. Das spielt für die frömmigkeitsgeschichtliche Entwicklung seit dem hohen Mittelalter eine wichtige Rolle: Die Schrift bildet einen Schnittpunkt zwischen der wachsenden Bedeutung laikaler Kreise für die Heilungsvermittlung und der steigenden Relevanz individuell intensivierter Zugänge zur Transzendenz mit Hilfe von Lektüre und Meditation.

### *KörperSchrift*

Ebenfalls Caesarius von Heisterbach ist es, der in seinem *Dialogus* die Passion Christi als eine *lectio* betrachtet, einen Sinnzusammenhang, der lesend und deutend aufgenommen wird. Dabei beschränkt er sich nicht darauf, die Metapher des Buchs des Lebens auf Christus zu beziehen, er setzt sie auch in eine detaillierte Analogie um: »Auf der Haut seines Körpers waren kleine schwarze Buchstaben geschrieben: wegen der bläulichen Flecken von den Geißelschlägen; rote Buchstaben und Großbuchstaben: wegen der Einschläge der Nägel; Punkte und auch Virgeln: wegen der Einstiche der Dornen. Ebenso war die Haut vorher schon durch vielerlei Stöße geglättet, durch Faustschläge und Speichel eingerieben, durch Rohre liniert worden.«<sup>169</sup> Der geschundene Christus gleicht also einer nach den Gepflogenheiten der Zeit bear-

beiteten Pergamentseite. Umgekehrt heißt dies: Der Blick eines Lesers vermag, sich vom Sinn des Textes auf dessen Erscheinungsform wendend, aus der Pergamentseite ein Bild der Passion zu gewinnen, so wie Parzival aus dem Anblick dreier Blutstropfen im Schnee das Antlitz seiner Frau zu erzeugen vermag. Die Beziehung zwischen den Spuren auf der zugerichteten Menschenhaut und den Zeichen auf der präparierten Tierhaut ist solchermaßen eine doppelte: Sie legt eine Analogie des Seienden und nicht nur Repräsentation nahe. Zugleich bindet sie das Erkennen dieser Analogie an eine Imaginationsleistung – Intensität der Vergegenwärtigung und Realität des Erscheinens wirken zusammen. Caesarius berichtet von einem Novizen, der bei einem Gebet an die Trinität und in Gedanken an die Passion das Kreuzzeichen in seine Stirn eingedrückt fühlte (*crucem fronti suae imprimi sensit*; 8,23). Er bringt damit die Idee einer nicht durch den Menschen, sondern durch Gott erfolgenden Einschreibung zum Ausdruck. Diese Idee fand gerade in der Frauen- und Laienspiritualität der Zeit reichen Zuspruch: Sie erlaubte es, die eigene Existenzform sowohl durch Schrift zu dokumentieren und zu legitimieren wie diese Schrift als unmittelbare zu erweisen. Die Schrift dient hier also gleichermaßen der Begründung wie der Überschreitung religiösen ›Virtuosentums‹. Sie kommt einerseits nachträglich zu dem sich an Körpern und Handlungen Zeigenden hinzu. Sie ist andererseits vorgängig, insofern sich in den Körpern und Handlungen eine göttliche Urschrift zu lesen gibt.

Nur wenige Jahre, nachdem Caesarius seinen *Dialogus* abschloss, 1226, schrieb Bruder Elias von Cortona nach dem Tod des Franciscus von Assisi einen Brief an die Provinzialminister des Ordens, in dem zuerst von der wunderbaren und unerhörten Stigmatisierung die Rede ist, die Franciscus zuteilgeworden sei. Beispiele für eine Koppelung von Einschreibung und Leiden gibt es schon aus früherer Zeit: In *Peri stephanon* (*Über die Siegeskränze*) schildert der spätantike Dichter Prudentius das Martyrium Kassians, der als strenger

Schulmeister in Imola Knaben die Stenographie lehrte und während einer Christenverfolgung angeklagt wurde. Seine Schüler nutzen dies, sich zu rächen. Weil er als Pädagoge versagt hat, ihnen die ungewohnten stenographischen Zeichen beizubringen, bewerfen sie ihn zunächst mit ihren Tafeln, die ihn aber nicht verletzen, und schreiben sodann mit spitzen Griffeln in seine Haut, was auch noch nicht unmittelbar den Tod, aber enorme Schmerzen verursacht. Erst sukzessive stirbt Kassian (im doppelten Sinne) an der Schrift – was die Bedingung dafür ist, in ihr, d. h. der Schrift des Prudentius, zu überleben.<sup>170</sup>

Im Falle der Stigmata aber geht es um anderes. Sie bringen die Christusförmigkeit des Asketen zur Vollendung. Gleichzeitig unterstreichen sie die Hoffnung, Manifestationen des Überirdischen im Irdischen ließen sich gemäß einer skripturalen Hermeneutik lesen. Die Kehrseite dieser Hoffnung allerdings war die Sorge, wie denn die göttliche Schrift mit den Mitteln menschlicher Schriftdeutung überhaupt als solche zu sichern wäre. Die Positionen bezüglich der Stigmata gingen deshalb im jungen Franziskanerorden auseinander.<sup>171</sup> Skeptiker wussten von Fällen wie der 1213 gestorbenen Begine Marie von Oignies (die sich selbst Verstümmelungen zugefügt hatte), dass Wunden des Körpers, auch wenn im Feuer übergroßer Gottesliebe entstanden, nicht immer von Gott selbst herrühren mussten. Vor diesem Hintergrund entwarf Bonaventura in seiner *Legenda maior* (1260–1265), die ältere Viten des Ordensgründers ablösen sollte, ein komplexes Geflecht aus skripturalen, visuellen und körperlichen Aspekten. Schon die Erfüllung der Christusförmigkeit auf dem Berg Alverna erscheint nicht einfach als selbstgewählt, sondern als divinatorisch bestimmt: Franciscus erhält in einer göttlichen Offenbarung die Eingebung, »Christus werde ihm beim Aufschlagen des Evangelienbuches zeigen, was Gott an ihm und durch ihn am wohlgefälligsten sei. Als er mit großer Inbrunst gebetet hatte, nahm er das heilige Evangelienbuch vom Altar und hieß einen Gefährten, einen gottgeweihten

frommen Mann, es im Namen der heiligsten Dreifaltigkeit öffnen. Als er beim dreimaligen Aufschlagen stets auf den Leidensbericht des Herrn stieß, erkannte der von Gott erfüllte Mann, er müsse, bevor er aus dieser Welt scheide, Christus in der Bedrängnis und in dem schmerzvollen Leiden ähnlich werden, wie er ihn zeitlebens in seinem Handeln nachgeahmt hatte.«<sup>172</sup> Auch als die Wundmale öffentlich werden, geschieht dies nicht auf Initiative von Franciscus, der sie im Gegenteil verbirgt, sondern durch Gott selbst. Der Stigmatisierte wird zum Instrument der Selbstmitteilung Gottes. Er verwandelt sich in den Heiland, so wie dieser sich in Franciscus erneuert. Er wird eine *vera icon*, »eine lebendige Tafel«. <sup>173</sup> Seine Erscheinung transformiert die paulinisch umcodierte mosaische Schrift erneut – in ein Moment lebendiger, gleichwohl durchaus materieller Schrift: Vom Alverna herabsteigend, habe Franciscus das Bild des Gekreuzigten an sich getragen, das »nicht Künstlerhand auf Tafeln aus Stein oder Holz gemeißelt, sondern der Finger des lebendigen Gottes den Gliedern seines Leibes eingepägt hatte« (*non in tabulis lapideis vel ligneis manu figuratam artificis, sed in carnis membris descriptam digito Dei vivi*; II, 13, 5).

Wenn der Dominikaner Heinrich Seuse hundert Jahre später in seiner *Vita* die eigene *imitatio Christi* beschreibt, erhält die Spannung zwischen einer konkreten und einer metaphorischen, einer menschlichen und einer göttlichen Schrift weitere Komponenten. Er bringt die Verehrung des Herzens Jesu, die in der Mystik des 13. Jahrhunderts an Bedeutung gewonnen hatte, in Verbindung mit dem Monogramm Jesu. Beide stellen eine metonymische Nähe zum Gottessohn in Räumen des Intimen und Innerlichen her. Die Suche nach einem Minnezeichen, das als ewige *urkunde* zwischen der eigenen Person und Gott dienen könnte, mündet in eine blutige Autographie: Der Diener der göttlichen Weisheit nimmt einen Griffel und sticht sich das Monogramm in die Haut über der Herzgegend – *und stach also hin und her und uf und ab, unz er den namen IHS eben uf sin herz gezeichnet*.<sup>174</sup> Doch

auch hier liegt die Erfüllung der Macht des Zeichens nicht in menschlicher Hand: Eines Tages auf einem Band der *Vitas patrum* einschlafend sieht er im Traum ein Licht aus seinem Herz dringen – *do erschein uf sinem herzen ein guldin krúz, und dar in waren verwürket in erhabenr wise vil edelr stein, und die luhnten zermal schon* (17, 5–7). Der Einschreibung der Buchstaben in die Haut korrespondiert die Ausgießung des Lichts aus dem Herzen. Die eine bestätigt die andere durch die materielle Erhabenheit, die sie mit sich bringt. Zugleich erweist sich die Anbringung der Schrift als Form, den Diener medial transparent zu machen für die Ausstrahlung des Göttlichen. Die Schrift vermittelt zwischen Innen und Außen, Welt und Überwelt, Materialität und Immaterialität. Sie vermittelt auch zwischen Tradition und Gegenwart. Am Ende des *Exemplars*, der durch die *Vita* eingeleiteten Zusammenstellung von Seuses Schriften, ist das Motiv des Jesusmonogramms aufgegriffen. Es wird nun bezogen auf das Wort des Bräutigams aus dem *Hohenlied* »Tue mich wie ein Siegel auf dein Herz« (*pone me ut signaculum super cor tuum*; 8, 6). Und es wird ausgelegt auf die beständige Präsenz Gottes in der menschlichen Existenz: *ald wir gangen, wir essen ald trinken, so sol alwent daz guldin fürspan IHS uf unser herz gezeichnet sin* (392, 6f.). Zwei Vorstellungen verflechten sich damit: Die Schrift, angebracht auf dem Körper, bliebe ständig lebendig und beweglich und sie würde ihrerseits durch einen ihr innewohnenden Bewegungskern gespeist. Die Autographie zeigt sich als Konkretisierung eines Bibelworts und die Schrift zugleich als ein ›Bild‹, das durch andere ›Bilder‹ aufgehoben werden soll – in der bildlosen Einheit des ersten, ursprünglichen und ewigen ›Exemplars‹.

Die reiche Rezeption von Seuses Schriften verbindet sich im 15. Jahrhundert mit einer vielfältigen Verwendung des Namens Jesu als Heilszeichen. In Seusehandschriften wie dem Einsiedler Codex 710 ist das Monogramm durch Goldschrift hervorgehoben. Gleichzeitig kommt es zu einer intensiven Verschränkung von Text und Bild, die jeweils das eine auf



Abb. 32/33 Heinrich Seuse, *Exemplar*, um 1490; Einsiedeln, Stiftsbibl.,  
 Cod. 710 (322), fol. 88r und 130r

das andere hin überschreitet: »Das Bild lenkt den Blick von der Schrift ab und bindet ihn zugleich in einer rätselhaften Weise daran, ist doch gerade das Bild im Text als Schmuck ein Ort der Verführung zum Lesen.«<sup>175</sup> Auch die neuen Formen mechanischer Vervielfältigung, wie etwa die Einblattdrucke, setzen auf metonymische Momente, auf Berühren und Betrachten, Sichanverwandeln und Zueigenmachen der Schrift. Ein Blatt aus dem frühen 16. Jahrhundert kombiniert



das Jesusmonogramm mit einer Anweisung, die vor dem Hintergrund zweier Paulusstellen die gegenwärtige Schrift an die Heilige anschließt: *Ein yeclicher der do anruffet den namen Jesus des herren der wirt selig. Den keyn ander namen menschen geben ist selig zu werden dan diser.*<sup>176</sup> Die materielle Schrift führt auf eine übermaterielle, der äußerliche Vollzug auf einen innerlichen. Analog dazu gilt auch sonst: Es gibt zwar eine enorme Zunahme von Schriftlichkeit



Abb. 34/35 *Heures de Jean de Chasteauneuf*, um 1493; Paris, Bibliothèque Nationale de France, N. a. lat. 3210, fol. 15r und 34v

in der religiösen Kommunikation – in Form erbaulicher Handschriften, in Form von Schrift auf Objekten und Bildern, im Kirchenraum und in der Klosterzelle.<sup>177</sup> Doch diese Zunahme mündet nicht eindimensional in eine Pragmatisierung von Schrift im Dienste religiöser Verhaltensnormierung – die konkrete Schrift wird einerseits beständig auf ein on-



tologisches Modell von Schrift bezogen, andererseits durch Mündlichkeit und Bildlichkeit in komplexe kommunikative Ereignisse integriert.<sup>178</sup> Die Verkündigungsbilder etwa zeigen eine in ihrer Lektüre innehaltende Maria und nutzen dies, die jeweils aufgeschlagenen Seiten der Bibel oder des Stundenbuchs kunstvoll auszugestalten. Sie zeigen aber auch, wie

die Auserwählte über den Engel des (mündlichen) göttlichen Logos teilhaftig wird und ihrerseits mit einem Psalmenwort (50,17) darum bittet, Gott möge ihre Lippen öffnen, auf dass sie sein Lob singe. Mündliche und schriftliche Kommunikation greifen ebenso ineinander wie Transzendenz und Immanenz. Der göttliche Logos wird als Schrift sichtbar, doch diese Schrift, in goldenen Lettern und oft auf dem Kopf stehend gezeigt, ist eine andere als die des Buches. Oft wird das Schriftband mit dem *Ave Maria* im späten Mittelalter als Urkunde dargestellt. Es wird »zum versiegelten Brief, der den Heilsplan enthält, den der Engel an Maria übergibt. Die Menschwerdung Gottes im Schoß Marias erscheint als Selbstmitteilung Gottes durch ein versiegeltes Dekret, das sich erst in der empfangenden Maria wieder in das Wort (*verbum*) verwandelt, aus dem es hervorgegangen ist.«<sup>179</sup>

### *Ironisierungen und Paradoxierungen*

Auch für den Bereich von Herrschaft, Recht und Verwaltung ist im späteren Mittelalter zu beobachten: Vermehrter Schriftgebrauch heißt noch nicht, Schrift würde alltäglich, wohl aber gewinnt der Einsatz materieller Geltungsbeweise eine größere Selbstverständlichkeit. Mündlichkeit wird nicht schlechterdings zurückgedrängt, vielmehr zu kommunikativer Effizienzsteigerung genutzt und reflektiert eingesetzt.<sup>180</sup> Das schlägt sich wiederum in narrativen Inszenierungen nieder, in denen eine erhabene Schrift zwischen mündlichen und schriftlichen Praktiken, auratisierenden und entauratisierenden Tendenzen steht. Heinrich Wittenwiler erzählt in seinem schillernden Versepos *Der Ring* (wohl um 1408/10) eine Episode der eigentümlichen Liebesbeziehung zwischen Bertschi Triefnas und Mätzli Rüerenzumph als Hin und Her zwischen professionalisierter Schrift- und bäuerlicher Körperkommunikation: Bertschi muss, da Mätzli vom Vater auf dem Dachboden eingesperrt wurde, den brieflichen

Weg wählen, benötigt dafür aber, da er selbst nicht schreiben kann, die Hilfe eines Schreibers. Dieser setzt Bertschis mündlich konzipiertem Minnebrief eine schriftliche Fassung (v. 1878–1922) entgegen, die »von musterhafter Ordnung in der paragraphenartigen Aufzählung der erbetenen Gaben« ist. Indem überdies der Briefschluss gemäß Kanzlei-Praxis die identischen Anfänge und Enden mehrerer Zeilen graphisch auszeichnet, zeigt sich das Schriftstück als »nur auf dem Brief konzipierbar und nur mit dem Auge wahrnehmbar«; es bewahrt »so den Charakter des Briefes als schriftliches und nur schriftliches Dokument.«<sup>181</sup> Doch dieses Dokument bringt keinen verfeinerten brieflichen Austausch in Gang. Vielmehr kommt es zu einer irritierenden Unschärfe zwischen kruder Materialität und subtiler Allegorizität: Das an einen Stein gebundene und auf den Dachboden beförderte *briefel* verletzt Mätzli am Kopf; sie lässt einen Arzt rufen, um den Inhalt der Botschaft zu erfahren. Der nutzt dies aus, sie zu verführen. Nachdem er ihr ein Mittel zur Vortäuschung von Jungfräulichkeit beschrieben hat, verfasst er seinerseits einen mehrere hundert Verse langen Antwortbrief (v. 2261–2554), der die pragmatische Schriftlichkeit des ersten Briefes in einer auratischen überbietet: Bertschis Brief wird nun zum Himmelsbrief; es erscheinen Venus und Maria, in ihren Kronen durch Schriftpartien charakterisiert. Das Szenario kaschiert einerseits auf raffinierte Weise den Fehltritt, entwirft andererseits ein fundamentales Modell gegensätzlicher Lebensorientierungen.<sup>182</sup> Die Schrift wird zur Kippfigur: In zweifelhafter Absicht verfasst und doch durchaus Bedenkenswertes präsentierend, kann sie ebenso der Sinndestruierung wie der Heilsorientierung dienen. Sie ermöglicht verschiedene Lesarten – die abwechselnd grünen und roten Linien am Rande des auktorialen Manuskripts machen auf dieses Prinzip aufmerksam.<sup>183</sup> Um Kippfiguren geht es auch in anderen Texten. In den im 15. Jahrhundert beliebten Melusinerromanen stößt einer der Protagonisten, Geffroy, in einer Berghöhle auf ein Grabmal

mit einer liegenden Figur und einer Statue, die eine Schrifttafel in Händen hält – aus ihr erfährt er die Geschichte von Melusines Eltern, der eigenen Großeltern.<sup>184</sup> Diese Geschichte überschreitet schon aufgrund ihrer Länge das materiell Gegebene der Tafel. Sie bietet überdies eine Potenzierung der Handlung, insofern hier das die Fee umgebende Tabu auf ein weiteres (gebrochenes) Tabu zurückgeführt wird. Damit erweist sich das Verhältnis zwischen Geschichte und Vorgeschichte als schillernd. Die Tafel enthüllt, was Schrift grundsätzlich ausmacht: die Macht, Sinnpotenziale für spätere Sinnstiftungen aufzubewahren. Als genealogische Gründungsschrift vermittelt sie zwischen dem toten Großvater und der untoten Ahnfrau Melusine. Sie stiftet Erinnerung, verschleiert aber auch Zusammenhänge: Zeit- und Raumsprünge, Motivationslücken und Ambivalenzen prägen einen Text, in dem sowohl der Ursprung wie seine Entzogenheit sichtbar werden. Das wiederum ermöglicht eine Ermächtigung des vorliegenden Textes: Situiert ebenfalls zwischen einer entzogenen und einer fortwirkenden Vergangenheit, wird er selbst zum Geheimnis.

Eine mehrstufige Textursprungsgeschichte bietet auch der Prolog zu dem Heldenepos *Wolfdietrich D*: In einem Kloster sei ein Buch gefunden worden, das zunächst an den Bischof von Eichstätt gelangte und dann an dessen Kaplan, der es wiederum in ein Kloster brachte, das Frauenkloster St. Walburg in Eichstätt, wo die Äbtissin es zwei Meister auswendig lernen ließ, die es, mit Melodie versehen, durch ›Singen und Sagen‹ in der Christenheit verbreiteten. Das bringt auf den Punkt, dass Schrift nicht automatisch sofort zu (größerer) Verbreitung von Texten führt, sondern dass sich mit ihr immer auch eine Latenz verbindet. Schrift kann irgendwann wirksam werden. Sie kann irgendwann eine neue (mündliche) Aktualisierung erfahren. Sie kann aber auch den Bezug zur Wirklichkeit kappen, indem sie sich statt auf den Gegenstand auf sich selbst bezieht – vom Inhalt der Heldengeschichte, die gemäß *Wolfdietrich*-Prolog über mehrere Stationen tradiert

wird, ist nicht die Rede. Reflektiert wird das ›alte Medium‹ der Mündlichkeit ›insofern, als die Modalitäten des Vortrags vor dem Hintergrund des Mediums der unveränderbaren Schrift erkennbar werden.‹ Die Druckfassungen des Textes hingegen verzichten auf das Moment des Auswendiglernens und Vortragens, sie sprechen vom Übersetzen und beziehen ›sich zurück auf die Technik der Handschrift: Die ›meister‹ schreiben, aber ihr Produkt ist jetzt unveränderbar und besonders, es hat die Aura des Einmaligen, die der Handschrift erst aus dem Blickwinkel des Druckes zukommt.‹<sup>185</sup>

### *Alte und neue Buchstaben*

Die Zunahme mechanischer Vervielfältigung mit Hilfe der Xylographie und vor allem der Typographie brachte nicht von heute auf morgen einen radikalen Wandel.<sup>186</sup> Die Einblattdrucke erprobten zunächst verschiedenste Kombinationen aus Text und Bild.<sup>187</sup> Die frühen Typendrucke orientierten sich in Schrift und Layout an den Handschriften. Teilweise ohne Initialen und häufig ohne Interpunktion versehen, waren sie nach wie vor auf die personalisierende ›Vervollständigung‹ seitens der Käufer und Benutzer angelegt. Auch die Geltung des neuen Mediums wurde mit alten Mitteln hergestellt: durch Orientierung an heilsgeschichtlichen Stoffen und Nobilitierung mit Hilfe geistlicher Muster. Im Kolophon des von Gutenberg gedruckten *Catholicon* des Johannes Balbus (1460) wird Gott dafür gepriesen, dass das vortreffliche Buch ›nicht mit Hilfe des Schreibrohrs, des Griffels oder der Feder, sondern durch das wunderbare Übereinstimmen, die Maßgerechtigkeit und Formeneinheit der Patronen (Patrizen) und Formen (Lettern) gedruckt und vollendet‹ wurde.<sup>188</sup> Im Kolophon der *Institutiones* Justinians (1468) werden ›die Erfinder mit den kunstfertigsten Handwerkern des Alten Testaments‹ verglichen, ›die Stiftshütte (*tabernaculum*) und Tempelgerät schufen.‹<sup>189</sup> Guillaume Fichet lobt Gutenberg

als Verwirklicher göttlicher Dinge, der »Buchstaben aus Erz« kreierte, »schnell, sauber und schön«, universal geeignet, alles, was gesagt oder gedacht werden kann, aufzuschreiben, umzuschreiben und zu überliefern.<sup>190</sup> Als Wunder galt, was schon Konrad von Heimesfurt ins Zentrum gestellt hatte: formale wie inhaltliche Identität – bei dem 1484 vorgenommenen Vergleich der Exemplare eines gedruckten Missales ergab sich, dass der Text in allem, Buchstaben, Silben, Worte, Redeteile, Interpunktion, Rubriken, mit den Vorlagen übereinstimmte.<sup>191</sup>

Zwar ließ der Sponheimer Abt Johannes Trithemius 1494 im Dienste der Klosterreform einen Traktat *De laude scriptorum* drucken. Darin argumentierte er, auch Drucke bräuchten handschriftliche Vorlagen und die Arbeit des Abschreibens sei eine heilige, der himmlischer Lohn winke. Aber die Argumente wirken gesucht. Trithemius konfrontiert die Kurzlebigkeit der auf Papier gedruckten Ausgaben mit der Dauerhaftigkeit der auf Pergament hergestellten Abschriften. Doch er weiß sehr wohl, dass einerseits Prachtexemplare auf Pergament gedruckt werden und andererseits Papier für Handschriften längst zur Regel geworden ist. 1506 spricht er denn auch in einem Brief an seinen Bruder, eine schon im Kolophon des Mainzer Psalters (1457) verwendete Wendung aufgreifend, von der *ars illa mirabilis et prius inaudita imprimendi et characterizandi libros*.<sup>192</sup> Die »wunderbare Kunst«, Bücher zu »prägen« durch Buchstaben (*characteres*), die mehr sind als gewöhnliche Zeichen, manifestierte sich nicht zuletzt in der Gestaltung des Buchschmucks. Zierinitialen, nicht wie die hochmittelalterlichen Figuren und Szenen enthaltend, sondern aus Figuren zusammengesetzt, knüpften zunächst an eine schon bei spätgotischen Buch- und Schriftmalern beliebte Tradition an: Giovannino de' Grassi hatte Ende des 14. Jahrhunderts in einem gemalten Musterbuch auf Pergament ein Modell aller aus Tier- und Menschenkörpern gebildeten Buchstaben des Alphabets geboten.<sup>193</sup> Schnell aber entwickelten die neuen Techniken



Abb. 36 Figurenalphabet aus: Giovannino de' Grassi, *Skizzenbuch*, Ende 14. Jh.; Bergamo, Biblioteca Civica, Cod. VII.14, fol. 30r

eine eigene Dynamik. Im Kupferstichalphabet des süddeutschen Meisters E. S. verschlangen sich Menschen und Tiere vielfältig ineinander.<sup>194</sup> Der Uracher Druck des *Buchs der Beispiele* (1481/82) bietet 12–13zeilige Figureninitialen.<sup>195</sup> Hans Holbeins d. J. um 1523 entstandenes Totentanzalphabet, als reformatorisches Flugblatt verbreitet und in vielen Drucken der Zeit verwendet, eröffnet auf kleinstem Raum ganze Mikrokosmen.<sup>196</sup>

Eine beachtliche Summe der Beschäftigung mit Schriftformen und -typen bietet der Band *Champ fleury* von Geoffrey Tory

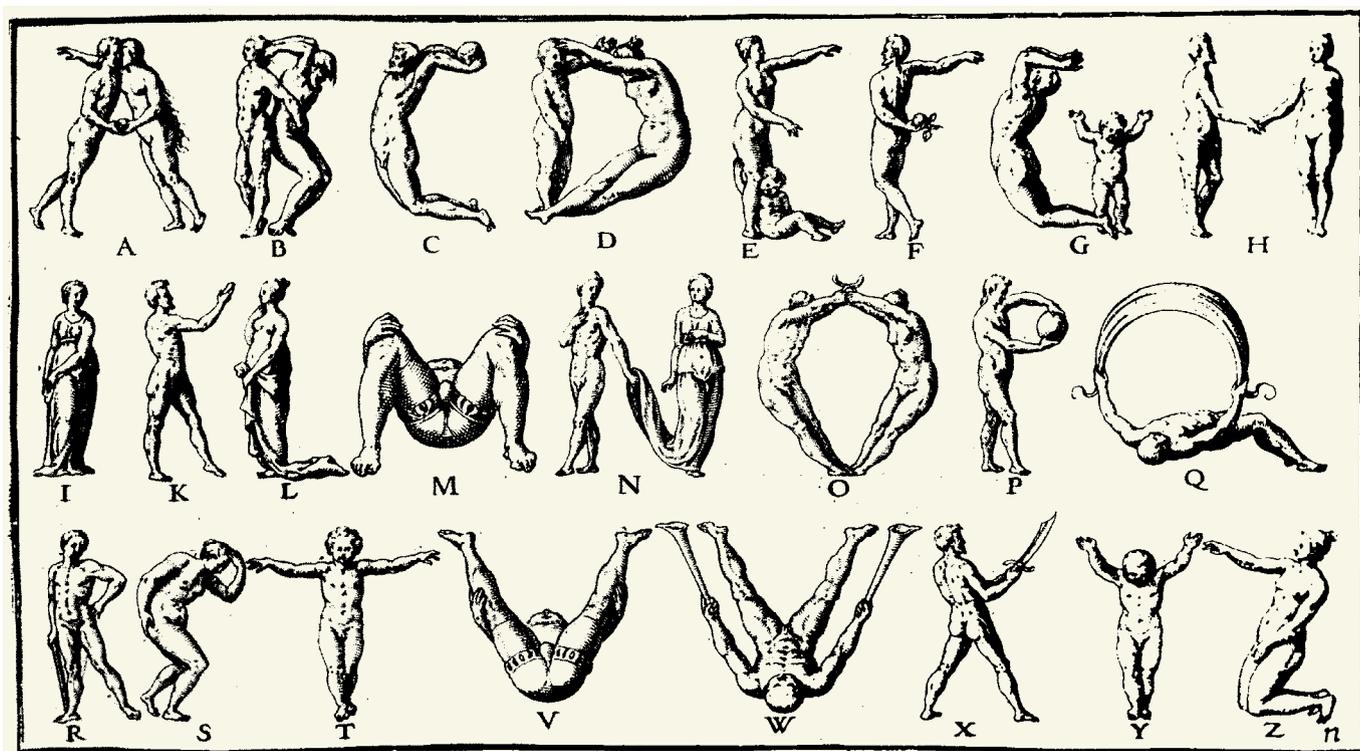


Abb. 37 Johann Theodor de Bry, *Nova alphati effictio*, Köln 1613 (Joseph Kiermeier-Debre, Fritz Franz Vogel, *Johann Theodor de Bry, New kunstliches Alphabet 1595*, Ravensburg 1997, S. 60)

(Paris 1529): Sein Anhang enthält eine Zusammenstellung verschiedenster Alphabete, beginnend mit dem Hebräischen und endend mit »Les Lettres phantastiques. Les Vtopiques, quon peut dire Volontaires. Et finalement Les Lettres Floryes« (Vorrede).<sup>197</sup> In der Folgezeit entsteht eine Fülle weiterer Alphabete, gebildet als Schattenriss oder in simulierter Dreidimensionalität aus Instrumenten, Architekturelementen und Akrobaten, arabischen Figuren, nackten Menschen, alltäglichen und mythologischen Szenen.<sup>198</sup> Die Gebrüder de Bry bringen gleichzeitig mit ihrer Americaserie auch ein

Alphabet heraus (*Nova alphati effictio*, Frankfurt/M. 1595), das der Vorliebe der Zeit für ornamentale, aus Pflanzen, Tieren und Menschen kombinierte Grottesken frönt. Die beigegebenen Merkverse folgen dem akrophonetischen Prinzip: Das durch den jeweiligen Buchstaben eingeleitete erste Wort nennt die Figur (meist aus dem Alten oder Neuen Testament) oder die Thematik (Fides, Wahrheit), die wiederum im Buchstabenbild im Zentrum steht.<sup>199</sup>

Neben der Ausgestaltung von Initialen und der Beigabe illustrierender Holzschnitte kam es schon früh zur aufwändigen

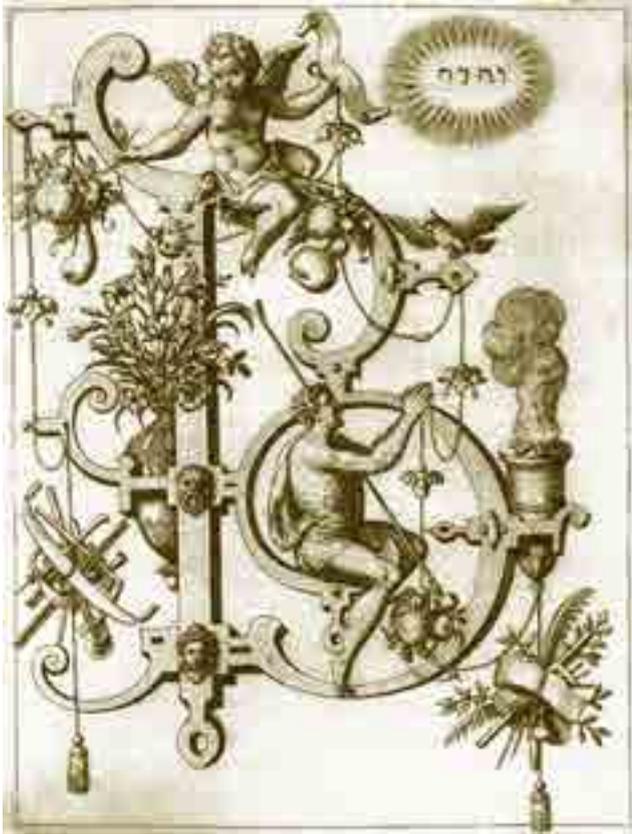
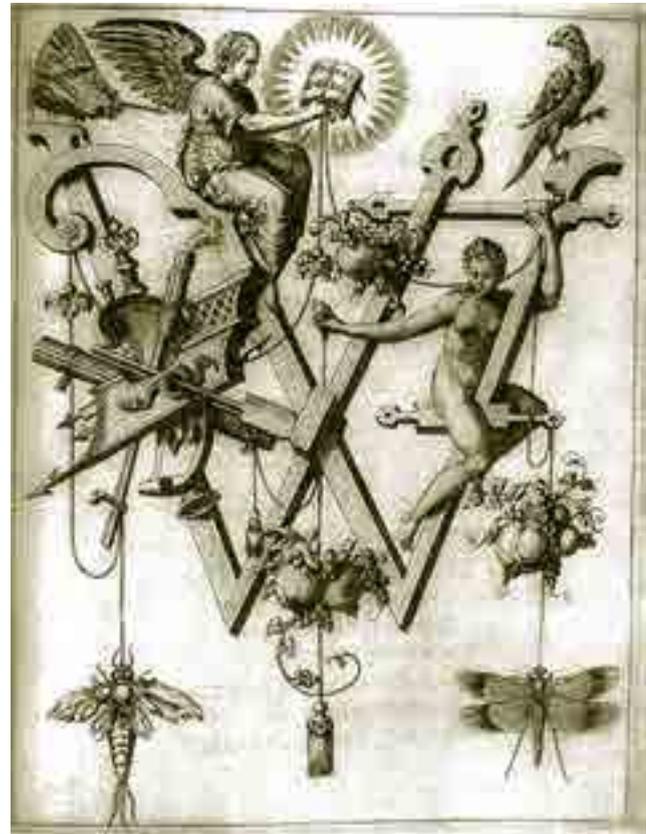


Abb. 38/39 Buchstaben B und W aus: Johann Theodor de Bry, *Nova alphati effctio*, Frankfurt/M. 1595 (Kiermeier-Debre/Vogel, S. 15 und 53)

Verschränkung von Text und Bild in großen Druckunternehmen wie Schedels *Weltchronik*, Fridolins *Schatzbehalter* oder Maximilians *Ehrenpforte*. Doch änderten auch diese Unternehmen nichts daran, dass längerfristig mit der Ausbreitung gedruckter Bücher eine weitreichende Veränderung einherging: die Entindividualisierung, Entmaterialisierung und Entauratisierung des einzelnen Schriftstücks. Zwar vergleicht noch eines der ersten volkssprachlichen Manuale der Druckkunst, die kastilische *Institución y Origen del Arte de la Imprenta* (um 1680), das in der Druckerei hergestellte



Produkt mit einem grazilen und eleganten Körper («cuerpo airoso y galan»). Ihm werde durch das Zusammenwirken der verschiedenen am Druckvorgang beteiligten Personen die Seele eingehaucht. Doch der Vergleich ist als rhetorischer ausgewiesen, er dient der Veranschaulichung, nicht der Ontologisierung.<sup>200</sup> Auch kann die Tatsache, dass manch ein Besitzer die platzsparend engbedruckten universitären oder konfessionellen Hefte zu einem ansehnlichen Codex binden lässt, in dem er sich durch Einträge und Exlibris verewigt, nicht verdecken: Diesem Codex kommt zunehmend weniger

die Aufgabe zu, durch seine Materialität Tradition zu sichern. Dauer garantiert »nicht mehr das *Monument* der Schrift, sondern die vielfältigen Institutionen, die eine ständig wachsende Schriftproduktion selegieren und wirksam werden lassen. *Text* und *Tradition* lassen sich abgelöst vom hier und jetzt vorhandenen Überlieferungsbestand entwerfen. Der *Autor* und der von ihm vermeinte *Sinn* werden als Größen *hinter* dem schriftlich Überlieferten gesucht.«<sup>201</sup> Theologisch heißt dies im Sinne Luthers: Die Heilige Schrift ist nicht deshalb heilig, weil sie mit dem ›Finger Gottes‹ geschrieben worden oder vom Himmel gefallen wäre, sondern weil sie von Jesus Christus Zeugnis ablegt. Das Prinzip *sola scriptura* räumt zusammen mit der eigenmächtigen kirchlichen Traditionsbildung auch mit der Bindung von Schrift an die äußerliche Erscheinungsform auf. Rückkehr zum Urtext und Auffinden des Gotteswortes im eigenen Innern verschränken sich. Zugleich ergibt sich eine Ausdifferenzierung der Formen und Funktionen von Schrift.<sup>202</sup> Handschriftlichkeit spielt nach wie vor eine große Rolle, ja erfasst, da die allgemeine Schreibfähigkeit zunimmt, immer weitere Kreise.<sup>203</sup> Es entstehen prächtig ausgeschmückte Handschriften. Doch sie zirkulieren vor allem im Familien- und Freundeskreis – wie das mit über hundert Federzeichnungen versehene Vergänglichkeitsbuch des schwäbischen Grafen Wilhelm Werner von Zimmern (1485–1575). Dem kontemplativen Gelehrten diente das Abschreiben und Abmalen vorhandener Texte und Bilder in benediktinischer Tradition als heilsvermittelnder Akt, in dem sich das Überirdische angesichts der Grenzen des Irdischen bedenken ließ. Hingegen stellen die von seinem Original durch professionelle Schreiber und Maler angefertigten Kopien Bilderbücher dar. Ihre Aura ist weniger eine heils- als eine familiengeschichtliche. Ihre Orientierung ist weniger hin zur Transzendenz als zur Augenlust.<sup>204</sup> Die Kalligraphen produzieren anspruchsvolle Manuskripte, die als Wertgegenstände fungieren.<sup>205</sup> Ihnen geht es um das monumentale Erscheinungsbild der Schrift, während an-

sonsten in der Zeit der dokumentarische Charakter in den Vordergrund rückt: Die von Adligen, Patriziern, Kaufleuten und Söldnern angelegten Bücher sind in einer Kursive geschrieben, die ihrerseits Ziermomente in sich aufnehmen kann. Sie sind mal mehr von autobiographischen, familiären, genealogischen oder zeitgeschichtlichen Aspekten, mal mehr von listenartigen Ausgaben- und Einnahmenvermerken geprägt, in jedem Fall benutzen sie die Schrift als Mittel der Archivierung und der Memorierung. Noch Shakespeare beschwört in seinem 65. Sonett die Möglichkeit der Schrift, das Zerstörungswerk der Zeit zu überdauern und die Liebe aus der magischen Erscheinungshaftigkeit der schwarzen Tinte wiedererstehen zu lassen: »That in black ink my love may still shine bright.«<sup>206</sup>

#### *Frühneuzeitliche Schreib- und Druckkunst*

Das Handschriftliche konzentriert sich von nun an auf Bereiche eher innerinstitutioneller oder (halb)privater als öffentlicher Kommunikation. Es gewinnt dabei aber in Form eines sich ausweitenden Kanzlei- und Korrespondenzwesens seinerseits neue Professionalität. Die erste gedruckte Kanzleiordnung in deutscher Sprache (1495) enthält exakte Vorschriften, um eine Buchstabentreue über die verschiedenen Instanzen hinweg zu sichern.<sup>207</sup> Ein Brief von Sir Joseph Williamson (1674) lässt erkennen, wie genau die Arbeit der Schreiber aufgeteilt war: Um Hunderten von Korrespondenten Genüge zu tun, hatte jeder Schreiber von Dienstag bis Samstag zwischen sieben und dreizehn Briefe auszufertigen, lange, welche die Neuigkeiten der Woche, und kurze, welche die des jeweiligen Tages enthielten.<sup>208</sup> Schon um 1500 zeigt sich eine beträchtliche Systematisierung und Standardisierung: Im habsburgischen Kanzlei- und Verwaltungssystem um Kaiser Maximilian setzt sich die Fraktur durch, ein eigentümlicher Zwitter aus Hand- und



Abb. 40/41 Georg Bocskey, Joris Hoefnagel, *Mira calligraphiae monumenta*, Wien 1561/62 (Schrift), um 1591–96 (Ausmalung); Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms. 20, fol. 106r, 143v

Druckschrift: hergestellt mit Hilfe der mechanischen Typen und der serialisierten Buchstaben, aber angenähert der Kalligraphie. Im gleichen Augenblick, in dem die neue Technik zur Grundlage staatlicher Verwaltung und politischer Machtausübung wird, nobilitiert sie sich durch Anleihen bei sakralen und magischen Schriftpraktiken. Das sind die



beiden Seiten der gleichen Münze: Hier eine Entzauberung der alten auf Körperlichkeit, Anwesenheit und Sinnfülle beruhenden Schrift: »Anstelle der Manöver im Medium der Präsenz, der pompösen Inszenierung der Kanzleitätigkeiten, der liturgischen Verkündigungen und der auf den weltlichen Prozessionen mitgeführten Akten-Monstranzen des Stauer-

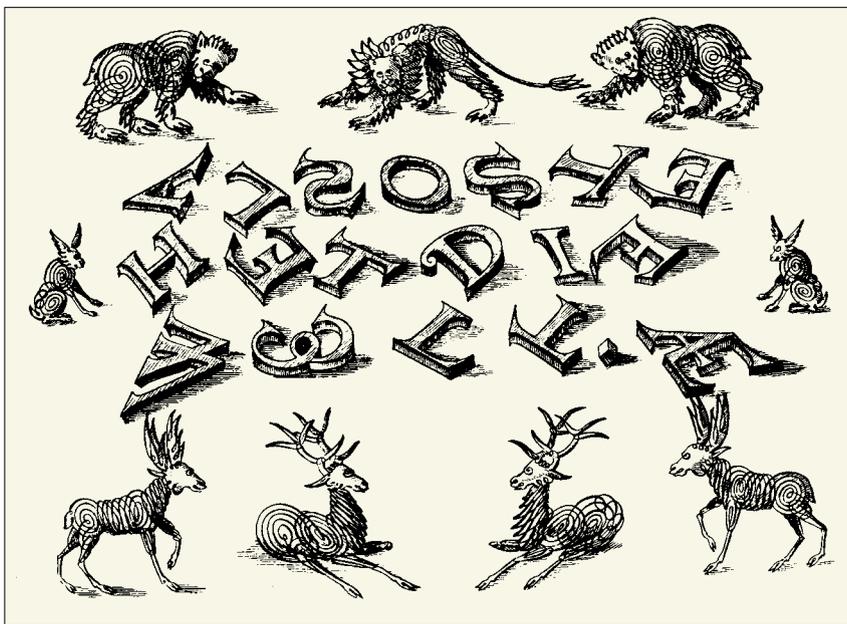
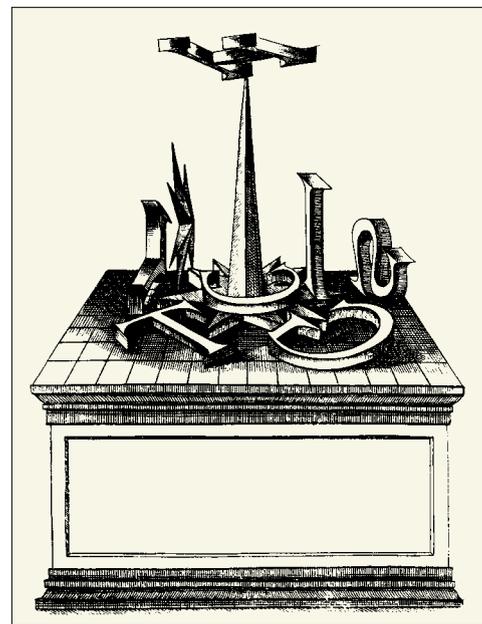


Abb. 42/43 Conrad Grahle, *Ein neu Schriften-Büchl*, Leipzig, Nürnberg o. J. (Kupferstiche um 1615); Privatbesitz (Werner Doede, *Schön schreiben, eine Kunst*, München 1988, S. 62)



Kaisers verrichten die Kanzleien ihre Tätigkeiten unsichtbar in den abgeschotteten Räumen der Rathäuser oder den Hinterzimmern am Hof.«<sup>209</sup> Dort eine Neuverzauberung durch den geheimnisvollen Charakter einer ›Gitterschrift‹ und deren Amalgamierung mit überbordenden Bildformen: ein ›Super-Kult der Bildschrift‹, der immer wieder aufs Hieroglyphische zurückgreift und Effekte von Bedeutsamkeit produziert – die ›verschnörkelten, eine Zierschrift nachahmenden Lettern [...] verbergen kein wirkliches Arkanwissen, sondern verdecken hinter der ornamentalen Oberfläche ein untergegangenes Mysterium.«<sup>210</sup>

Die Schriftpraxis der kaiserlichen Kanzlei ist ebenso restaurativ wie progressiv. Sie monumentalisiert die Schrift, vollzieht die Monumentalisierung aber im neuen Medium

des Drucks und des Holzschnitts, der seinerseits die Imagination der Benutzer braucht, in der sich die gewaltigen Bauten und Züge ›realisieren‹. Das Ganze spielt sich ab in einer Zeit, in der Schrift in ihren Gebrauchsformen immer selbstverständlicher, in ihren kalligraphischen Formen immer auffälliger wurde. Es entwickelte sich ein regelrechtes Virtuositentum des Schreibens bzw. der Letternkunst. Zunächst noch handgeschriebene, dann gedruckte Schreibmusterbüchlein boten Vorlagen für die einzelnen Typen und Untertypen. Der Augsburger Benediktiner Leonhard Wagner, einer der gefragtesten Kalligraphen der Zeit um 1500, versammelte in seinen *Proba centum scripturarum* 100 verschiedene spätmittelalterliche Schriftarten.<sup>211</sup> Sein Schüler Nikolaus Autenrieth stellte für einen Blaubeurer Mitbruder auf einigen



Abb. 44 Johann Neudörffer, *Anweysung vnnnd eygentlicher Bericht*, Nürnberg 1544, o. P. (Albert Kapr, *Johann Neudörffer der Ältere, ein großer Schreibmeister der Deutschen Renaissance*, Leipzig 1956, S. 46)

Pergamentblättern die wichtigsten Formen zusammen.<sup>212</sup> Johann Neudörffer war als Schreibmeister so geschätzt, dass Dürer ihn beauftragte, die Texte auf seinen Apostelbildern anzubringen. Hans Holbein d. J. fertigte 1516 ein Aushängeschild für einen Schulmeister an, auf dem er einen langen Werbetext und eine kleine Unterrichtsszene unterbrachte. Der Nürnberger Bürger Wolfgang Fugger publizierte 1553 *Ein nützlich und wolgegründt Formular mancherley schöner Schrifften*, in dem er die Grundtypen, Kurrentschrift, Kanzleischrift, Fraktur, Textura, Rotunda, nicht nur illustrierte, sondern auch prägnant in Anlage und Verwendung charakterisierte.<sup>213</sup> Der Goldschmied Hans Lencker, ebenfalls aus Nürnberg, demonstrierte 1567 in einer *Perspectiva literaria*, wie alle Buchstaben des Alphabets als Körper perspektivisch

dargestellt werden können: Die Bilder zeigen wie diejenigen im *Schriften-Büchl* des Conrad Grahe manieristisch angehaucht die Buchstaben auf Simsen liegend, aneinander gelehnt, zu emblematischen Einheiten verschmolzen.<sup>214</sup> Zahlreich sind auch die Bücher für den Schreib- und Rechenunterricht und die pädagogischen Werke, die dem Schreiben einzelne Kapitel widmen. Sie erläutern die Buchstaben, Art und Zurichtung der Federn, Handhaltungen etc.<sup>215</sup> Der erwähnte Neudörffer legte für seine Schüler mehrere Einführungen ins Schreiben vor. Sie beginnen mit Federübungen an den ersten Buchstaben und münden schließlich in ein Gespräch zwischen Schülern, die sich gegenseitig unterweisen.<sup>216</sup> Andere Werke verbinden die Demonstration der Form der Buchstaben und ihrer Semantik mit katechetischem



Abb. 45 Gregor Reisch, *Margarita philosophica*, Freiburg 1503, fol. a iijr; Freiburg, Universitätsbibl., A 7315

Elementarunterricht: Die Schüler sollen das Gelernte an Grundtexten wie dem Vaterunser, dem Glaubensbekenntnis und dem Tischgebet anwenden.

Verschiedentlich berühren die Texte der Zeit den Ursprung der Schrift und das Verhältnis von Schrift und Sprache. Gregor Reisch zeigt in seiner *Margarita philosophica* (zuerst 1503) auf dem *Typus Grammaticae* betitelten Holzschnitt

die Nymphe Nicostrata, sagenhafte Erfinderin der lateinischen Schrift, mit der Alphabettafel in der Rechten; sie führt einen Schüler in einen Turm, in dem er sich von den Anfängen der Grammatik und Sprachlehre über die sieben freien Künste bis zur Theologie/Metaphysik emporarbeiten kann.<sup>217</sup> Erasmus von Rotterdam lässt in seinem Dialog *De recta Graeci et Latini sermonis pronuntiatione* (1528) einen Bären und einen Löwen die Frage der Artikulation alter Sprachen diskutieren.<sup>218</sup> Über die Form antiker Buchstaben kommen die beiden auch auf deren Ursprung. Leo erwähnt die bekannte Cadmusgeschichte, bezieht sie allerdings nicht nur auf die Vermittlung der Schrift an die Griechen, sondern auch auf ihre Herkunft aus der Natur: Cadmus habe in zwei Furchen Drachenzähne gesät, aus denen zwei Reihen Menschen erwachsen seien, die sich bekriegt hätten. Ursus liefert die Deutung: Die Zahl der Zähne sei gleich der der Lettern, das Erscheinungsbild der sich erhebenden Krieger mit ihren Helmen und Schilden entspreche demjenigen der Buchstaben. Allegorisch betrachtet rührt die Schrift also aus dem Wilden, Chthonischen und Kriegerischen her. Gleichzeitig ist sie mit dem Prozess der Humanisierung verbunden. Dabei überspielt Erasmus die Differenz von Schrift und Sprache. Er lässt Ursus eine etymologische Beziehung herstellen zwischen dem lateinischen Wort für Rede (*sermo*) und dem für Säen (*serendo*), das wiederum metaphorisch mit dem Furchenziehen des Schreibens verknüpft ist.

Auch Geoffrey Tory verbindet in seinem kurz nach dem Erasmusdialog gedruckten *Champ Fleury* Überlegungen zum Rang der Volkssprache mit solchen zur Nobilität der Schrift. Auf knapp zwei Seiten referiert er die verschiedenen Meinungen der Alten zur Erfindung der Buchstaben. Darunter ist diejenige Lukans, die Phönizier seien die ersten gewesen, »qui ont voulu faire arester la voix des hommes en figures descripture & en lettres«, und diejenige des Flavius Josephus, »que les enfans de Adam inuenterent les figures & caractheres des lettres, & et quilz les escripirent en deux

colomnes, en delaisant a cognoistre a leurs posterieurs les innumerables maux, grands aduersites & tribulations qui debuoiert aduenir« (fol. Vr). Der humanistischen Gräko-philie entsprechend wendet sich Tory gegen die römische Durchsetzung des lateinischen Alphabets und bringt statt dessen die griechischen, genauer: ionischen Ursprünge zur Geltung: In der Geschichte von Jupiter und Io, der in eine Kuh verwandelten Tochter des Inachus, sieht er die poetische Einkleidung des uranfänglichen Charakters der Buchstaben I und O – aus ihnen ließen sich alle anderen Buchstaben ableiten.

In Texten wie diesen wird Schrift einerseits in Einklang mit antiker rhetorischer Tradition als sekundär gegenüber dem mündlichen Wort, als dessen Fixierung gedacht. Andererseits gilt dieses Wort selbst als Realisation eines ihm innewohnenden (stummen) schriftlichen Urworts. Schreiben und Buchstabieren erweisen sich als nahezu identisch. Die platonische Differenz zwischen Scheinhaftem und Wahrem, Spielerischem und Ernsthaftem, Memorialem und Skripturalem verliert gerade in der Zeit, in der *Phaidros* und *Kratylos* wiederentdeckt werden, ihre Schärfe – das Alphabet wird zur Keimzelle des Humanen, seine Samen werden als Buchstaben sowohl in die Seele gesät wie aus ihr heraus verbreitet.<sup>219</sup> Und dies gilt nicht nur für die Handschrift: Um dem Wildwuchs der gotischen Schrift Einhalt zu gebieten, werden die Druckbuchstaben geometrisch vermessen: Albrecht Dürer widmet das ganze dritte Buch seiner *Underweysung der Messung* (1525) der Konstruktion von Lettern, die in sich und untereinander gleichmäßig und überdies, auf Gebäuden angebracht, auch perspektivisch gleichgroß erscheinen sollen. Die Proportion wird als eine göttliche begriffen, in der sich die Prinzipien der Welt eingefaltet finden. Tory führt nicht nur vor, wie aus dem I (das auch für Dürer den geometrischen Ausgangspunkt darstellt) und dem O die restlichen Buchstaben durch Brechung, Drehung, Weglassung und Zusammensetzung gebildet werden können. Er

demonstriert auch, dass sich dem geometrisch bestimmten I in seinen Hilfslinien die neun Musen und dem O die sieben freien Künste einschreiben lassen. Überdies entsprechen die beiden Lettern den Idealproportionen des menschlichen Körpers und des menschlichen Gesichts. Das I repräsentiert auch noch die bei Homer erwähnte goldene Kette, welche die Himmlischen mit den Irdischen verbindet. In diesem Sinne werden im dritten Teil des Buches alle Buchstaben einzeln behandelt: Stellen aus den Klassikern belegen ihren Adel und ihre Bedeutung. Das A beispielsweise wird mit dem Kreuz als einem christlichen Elementarzeichen verbunden und gilt ebenfalls als Basis aller Buchstaben. Symmetrisch konstruiert mit zwei Hauptlinien und einem von ihnen eingeschlossenen spitzen Winkel, ist es zugleich ein magisches Zeichen und eines, bei dem sich Form und Artikulation entsprechen: Es sei »Kennzeichen für die Stimme, die zwischen den beiden Teilen des Gaumens hervortritt, und die obere Konkavität des Mundes« (fol. XXXIIIr).<sup>220</sup> Alles in allem seien die Buchstaben »si nobles et divines, qu’elles ne veulent aucunement estre contrefaites, mutilées ni changées de leur propre figure«.<sup>221</sup>

### *Schriftreflexion*

In den Blick rücken in der frühen Neuzeit allerdings auch die Komplexitäten historischer Rekonstruktion. Tory bekennt, für die Frühgeschichte der Schrift auf Meinungen oder Mutmaßungen angewiesen zu sein. Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim behandelt in seiner Abrechnung mit der Ungewissheit und Eitelkeit der Wissenschaften (*De incertitudine et vanitate scientiarum atque artium*, 1530) eingangs die hebräische, griechische, lateinische, syrische, chaldäische, ägyptische und gotische Schrift. Im Blick auf die Prozesse der Ausbreitung, Umdeutung und Veränderung resümiert er erkenntniskritisch: Bei keiner Sprache und keiner Schrift

lasse sich eine eindeutige Beziehung zwischen gegenwärtigen und vergangenen Formen herstellen – auch nicht bei der hebräischen, für die er unterschiedliche Schrifttheorien der Talmudisten heranzieht.<sup>222</sup> Zwar betrachtet Agrippa in *De occulta philosophia* die hebräische Schrift als heiligste der Schriften, »da sie die vollkommenste Entsprechung zwischen Buchstaben, Dingen und Zahlen hergestellt hat.«<sup>223</sup> Auch teilt er dort allerlei pseudo-hebräische Alphabete mit, »in denen mysteriöse Konfigurationen manchmal aus einer Art graphischer Abstraktion eines originären hebräischen Buchstabens erwachsen.«<sup>224</sup> In *De incertitudine* aber geht es ihm darum, das gesamte Fundament der Wissenschaften als unsicher zu enthüllen. Die Schrift dient als Demonstrationsobjekt epistemologischer Skepsis. Dementsprechend erscheint hier auch die Faszination an der kabbalistischen Schriftmystik (Kap. 47), in *De occulta philosophia* als Hinführung zu einer ursprünglichen, adamitischen Entsprechung zwischen Dingen, Namen und Himmelsphänomenen verstanden, am Ende kritisch gebrochen: Die Aufmerksamkeit für »alle Details des graphischen Zeichenrepertoires« sei »eine Form unseriösen und unverbindlichen Spiels« und überdies eine »gefährliche Form des Aberglaubens, die es erlaubt, mit Hilfe von Permutationen der Buchstaben, Silben und Wörter den Sinn von sakralen Texten zu verdrehen.«<sup>225</sup>

Agrippa hält damit zwar ebenso wie Luther am Prinzip heiliger Schriften fest. Luther empfahl z. B. auf reformierten Altären Aufsätze anzubringen, die in goldenen Buchstaben Jesu Worte zur Einsetzung der heiligen Kommunion darstellten – in manchen Kirchen wie etwa in der Pfarrkirche Dinkelsbühl (1537) wurde dies genutzt, mittels der Form der Buchstaben den Schriftzügen eine spezielle Aura zu verleihen. Agrippa aber macht eine vergleichende Perspektive geltend, die über die christliche Fixierung auf die Bibel hinausweist – so wie seine gelehrte Rekonstruktion der Schriftgeschichte zugleich die Schriftfixierung zeitgenössischer Wissenschaften unterminiert. Radikaler kehren

diese Momente bei Sebastian Franck wieder. Agrippas Text benutzend bestreitet er aus theologischer Warte »die Schriftmäßigkeit von Wahrheit« und stellt damit »die in der Schrift garantierte Verknüpfung von Zeichen und Bezeichnetem in Frage.«<sup>226</sup> Für Franck lässt sich das Göttliche, alles Mediale transzendierend, weder in sich selbst noch in der aus ihm hervorgehenden Schöpfung als ›Schrift‹ fassen. Die Welt ist nicht lesbar. In ihr herrscht die Abwesenheit, finden sich allenfalls Spuren, die als Hinweise dienen können, geheimnisvolle nicht-phonetische *Büchstaben/ Character/ vnd handt eins schreibenden an ein wand* (Kronbüchlein, 1534, fol. 123r). Das ist die Kehrseite der Schriftskepsis, die sich schon bei Platon findet: die Verbildlichung und Verdinglichung. Franck verabschiedet Schrift als ontologische Größe, nur um sie als Denk- und rhetorische Figur neu aufzuladen. Er stellt sie in das Zentrum metaphorischer Bestimmungen des Verhältnisses zwischen Gott, der Welt und dem Subjekt – das in seiner inneren Erfahrung, seinem um Wahrheit ringenden Schreiben den tötenden Charakter des Buchstabens überwindet. Die Schriftmetaphorik ist Teil von Francks Paradoxierungsbewegungen: »Indem er sich gegen die dreifache Schriftgläubigkeit seines Zeitalters stellt – die der Reformation, des Humanismus und der Naturphilosophie –, treten Schrift, (göttlicher) Geist und Subjekt in ein neues Verhältnis. Gottes Wort hat sich aus der Präsenz im ›Buch der Bücher‹ wie im ›Buch der Welt‹ zurückgezogen: Die Schrift, die zwischen Gott und den Menschen vermittelte, bleibt als tote Hülse zurück. Auf das lebendige Wort kann nur jedes einzelne Subjekt zeugnishaft hindeuten, doch bedarf es dafür wieder der Schrift.«<sup>227</sup>

Narrativ ausgespielt werden die frühneuzeitlichen Ambivalenzen der Schrift zum Beispiel in der zuerst 1587 erschienenen *Historia von D. Johann Fausten*.<sup>228</sup> Sie beschreibt die Sehnsucht, in metaphysische Geheimnisse einzudringen, die Curiositas auf das, was sich unter der Oberfläche verbirgt. Faust legt die Heilige Schrift »hinder die Thür vnnd vnter

die Bank« und beschäftigt sich statt dessen mit »Chaldeischen / Persischen / Arabischen vnd Griechischen Worten / figuris / characteribus / conuirationibus / incantationibus« (14,29–31). Er lässt sich auf einen Pakt mit dem Teufel ein, der ganz der frühneuzeitlichen Ausdehnung juristischer Prinzipien auf das Verhältnis des Menschen zum Überirdischen gehorcht. Nach dem Muster der Schuldverschreibung fertigt der Gelehrte ein »Instrument / Recognition / brieffliche Vrkund« aus und bekräftigt die Gültigkeit, indem er den Text mit seinem eigenen Blut zu Papier bringt. Der Erzähler wiederum berichtet, man habe, als er sich die Hand aufstach, darin »ein gegrabne vnnnd blutige Schrifft gesehen« des Wortlauts *O homo fuge*. Die göttliche Schriftwarnung schlägt nicht durch. Faust investiert Körper und Seele, um eine Verfügungsgewalt ausüben zu können, die sich als nicht so umfassend erweist, wie er zunächst gehofft hatte. Wesentliche Einsichten in Himmel und Hölle bleiben ihm verwehrt. Andererseits ist auch der Vertrag nicht so bindend, wie es zunächst den Anschein hatte. Schon von der Blutschrift muss, als ginge es um reguläre Rechtsförmigkeit, eine Kopie angefertigt werden. Später ist eine zweite Verschreibung nötig, um Faust angesichts aufgetauchter Zweifel erneut zu binden. Einerseits unauflöslich, andererseits vergänglich, bekommt die magische Schrift zwiespältige Züge – auch als Quelle der vorliegenden *Historia*: Diese erweckt den Anschein, sowohl Fausts eigenhändige Schriftstücke wie die Lebensbeschreibung seines Schülers Wagner wiederzugeben. Sie scheint aber auch geprägt von der Auswahl des ungenannten Redaktors, der die entscheidenden Konjurationsformeln weglässt, dafür Marginalkommentare hinzufügt. Die Spannung zwischen einem Zuviel und einem Zuwenig an Wissen, die den Protagonisten bestimmt, wird auf die Leser übertragen. Konfrontiert mit einer Schrift, die sich mit Magie auflädt und gleichzeitig das Magische durchstreicht, sind sie – vom schwarz-roten Titelblatt an – hin- und hergeworfen zwischen dem Reiz am Verbotenen und seiner Bannung.

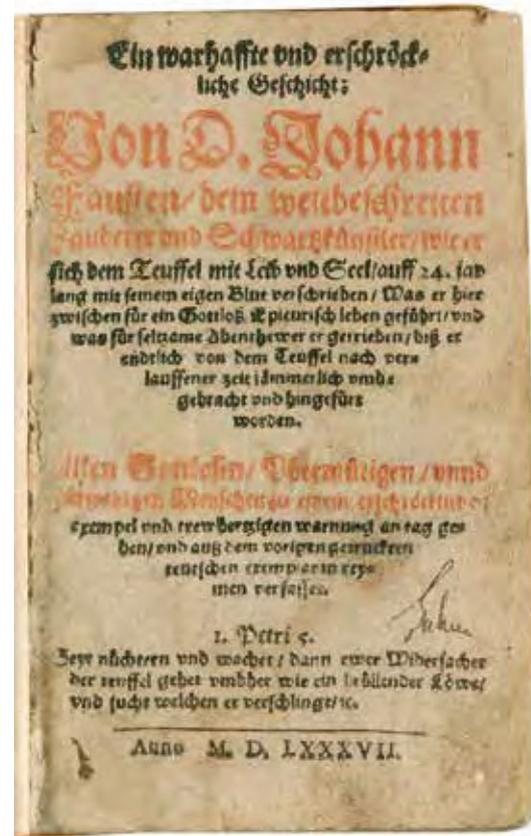


Abb. 46 Ein warhafft vnd erschreckliche Geschichte: Von D. Johann Fausten (Reimfaust), [Tübingen: Hock] 1587/88, Titelblatt; Kopenhagen, Kongelige Bibliotek

Die *Historia* spielt mit der Faszination der Leser, sich durch Raum und Zeit zu bewegen, Natürliches und Übernatürliches zu erfahren. Gleichzeitig entlarvt sie diese Faszination, indem sie zu ihrer Befriedigung nur ein mehr oder weniger veraltetes Wissen auffährt. Auch verweigert sie sich der Idee, das Buch der Natur – von dem Galileo Galilei in seinem *Saggiatore* wenig später sagen wird, es sei »mit geometrischen

Figuren geschrieben« – immer genauer entziffern und lesen zu können.<sup>229</sup> Diese Idee findet ansonsten in der frühen Neuzeit reiche Entfaltung. Francis Bacon spricht von den beiden Büchern, die vor den Menschen ausgebreitet lägen: das der Bibel, das Gottes Willen bezeugt, und das der Geschöpfe, das seine Macht zum Ausdruck bringt (*Valerius terminus* I,1). Offenbarung und Geschichte lassen sich so aufeinander beziehen, zugleich kann der Geschichte eine eigene Dynamik zugestanden werden. Insofern zu den Geschöpfen der Mensch gehört, der seinerseits über Schrift verfügt, gibt es eine Instanz, welche die Macht hat, das Buch der Natur als Manifest der Macht zu erkennen und aus ihm »die Namen zu nehmen, bei denen die Dinge gerufen werden, [...] und dadurch wieder über sie zu herrschen.«<sup>230</sup> Die wahre Philosophie bestünde dann in einer exakten Wiedergabe der Signaturen der Welt. Ihr Paradigma ist die Nymphe Echo. Sie wiederholt getreulich die Worte der Welt und schreibt das nieder, was diese ihr diktiert. Sie ist »nichts anderes als das Abbild und die Widerspiegelung« der Welt (*De sapientia veterum* VI).

Die literarische Konsequenz aus dieser Idee zieht Baltasar Gracián. Er inszeniert seinen allegorischen Reiseroman *El Criticón* (1651–57) als Weg durch ein lesbares und doch nicht immer leicht lesbares Universum. Das Kapitel über die Entzifferung der Welt (III,4) geht von dem Satz aus, das beste Buch der Welt sei die Welt selber, geschrieben in leuchtenden Schriftzeichen (*brillantes caracteres*) und illuminiert mit Strahlen statt Federzügen und Sternen statt Lettern.<sup>231</sup> Gut zu verstehen sei dies in seiner Oberfläche, nicht hingegen in dem, was sich unter den Dächern der Menschen abspielt; da sei alles versiegelt und undurchdringlich; ohne »Gegenchiffre«, so der Führer Descifrador (Entzifferer) zu den Wandernden, »müsst ihr in die Irre gehen und könnt kein Wort lesen, keinen Buchstaben, keinen Strich und kein Tüpfelchen.« Die Entschlüsselungskunst wird damit zur Moralistik. Sie deckt auf, wie es bei den verschiedenen

Menschentypen beschaffen ist: bei den Ungenauen, die analog zum Allerweltskürzel für *et cetera* keine tiefere Bedeutung, sondern nur einen Schein von Fülle erzeugen; bei den »Stelzen«, die wie die Unterlängen der Buchstaben mancher Schreiber über ausladende Stiele, aber wenig Geist verfügen. Aufgeklärt über Laster und Torheiten der Stände und Völker erreichen die Protagonisten am Ende die Insel der Unsterblichkeit, gelegen ihrerseits in einem See aus Tinte, dem Medium zum Entwurf einer Welt.

Diese Welt aber ist um die Mitte des 17. Jahrhunderts nicht mehr notwendig die abendländische oder überhaupt die irdische. Cyrano de Bergerac charakterisiert in seinem utopischen Reisebericht *L'Autre Monde ou les États et Empires de la Lune* (gedr. 1657) die Lunarier unter anderem durch ihre Schriftpraktiken: Sie verfügen über Bücher, kaum größer als Nüsse, die sich bequem überallhin mitnehmen lassen und sich überdies selbst laut vorlesen – in der jeweiligen Landessprache.<sup>232</sup> Während in der gleichen Zeit die *voces paginarum* sonst längst innere geworden sind, beginnen sie hier erneut zu ertönen – im Dienste einer kontinuierlichen, zugleich aber steuerbaren und flexiblen Präsenz des Wissens der Welt. Dieses Wissen bleibt denn auch als sprachliches nicht gebunden an die traditionellen Einheiten der Silbe und des Wortes, es vermag sich einfach durch die Stimme oder durch ein Musikinstrument zu artikulieren. Die Schrift wird damit frei für andere Zwecke: Gedichte, auf Blätter geschrieben, erfüllen die Funktion des Geldes – Papiergeld also (dessen Einführung wenige Jahre zuvor Johann Palmstruch vorgeschlagen hatte), das überdies, jeweils nur einmal benutzt, vom Problem der Fälschung befreit ist.<sup>233</sup>

Was hier fasziniert, ist die sich an die Schrift anlagernde und aus ihr ergebende Reflexion der Bedingungen von Repräsentation und Kommunikation – Bedingungen, die zugleich anhand von Verfremdungen sichtbar gemacht werden. Auch die ABC-Bücher und Musterblätter gewinnen bei allem religiösen Hintergrund spielerische, ausufernde, überbor-

dende Züge. Der kaiserliche Notar und Kalligraph Adam Fabritius wirbt 1645 mit dem kunstvollen im Uhrzeigersinn zu lesenden Schreibmeisterblatt *Speculum hominis* für seine eigene Kunst und zugleich für die generelle Möglichkeit der Schrift, dem lesenden Betrachter einen ›Spiegel‹ zu bieten, in dem er seine eigene (christliche) Lebensgestaltung zu reflektieren vermag.<sup>234</sup> Ebenfalls sogartig ist die Bewegung, mit der der Zürcher Johann Caspar Hiltensperger in einem Blatt des Jahres 1654 die Schrift auf das *Jesus Sirach*-Wort »Alle Weisheit ist bei Gott« zulaufen lässt. Das anonyme *ABC cum notis variorum* (1695 u. ö.) versammelt in satirischer Absicht eine Abhandlung über die Buchstaben im Allgemeinen, Anweisungen für Anagramme und Geheimschriften sowie kuriose Anekdoten, Rätsel und Gedichte, die sich irgendwie den einzelnen Buchstaben zuordnen lassen.<sup>235</sup>

Kaum weniger vielfältig begegnen die Formen der Schrift im *Simplicissimus* des Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen (1669). In der *Continuatio* des Romans tritt auch das Papier in den Vordergrund.<sup>236</sup> Der erneut in die Welt aufbrechende Einsiedler führt auf der Latrine einen langen Dialog mit dem aus zerlesenen Drucken stammenden Toilettenpapier (Scheermesser), das sich als Verkörperung der unaufhörlichen Verwandlung aller Stoffe der Welt, als Teil der unendlichen ›Kette der Wesen‹ entpuppt: Klagend lässt es die vielerlei Stationen und Zustände Revue passieren, die es durchläuft, bevor es auf dem Abort sein Ende findet. Dieser Dialog verschränkt den Prozess, in dem ein Hanfkorn zur Textilie wird, mit dem Prozess, in dem das vorliegende Erzählen sich selbst konstituiert. Er ist überdies eingebettet in Szenen, die auf das zeitgenössische Interesse an Buchherstellung und Geheimschriften bezugnehmen: Tommaso Garzonis *Piazza universale* (dt. Übersetzung 1659), von Grimmelshausen eifrig benutzt, hatte ein ganzes Kapitel den »Scribenten / Schreibern / Papierern / Federschneidern / Cifranten / Hieroglyphisten und Orthographisten« gewidmet.<sup>237</sup>



Abb. 47 Johann Caspar Hiltensperger, *Alle Weisheit ist bey Gott*, Zürich 1654 (Werner Doede, *Schön schreiben, eine Kunst*, München 1988, S. 81)

Die Szenen im *Simplicissimus* indes spielen dergestalt mit der Macht der Schrift, dass sie sie gleich auch ins Zwielficht ziehen. Simplicius begegnet einer sprechenden Statue, die sich in einen Schreiber verwandelt. Diese Personifikation der Veränderlichkeit, Baldanders, schreibt ihm einen, wie es scheint, magischen, verschlüsselten Text in sein Buch – unter der Überschrift »Jch bin der Anfang und das End / und gelte an allen Orthen«. Die Überschrift gibt nicht nur einen Hinweis auf die Buchstaben, die bei der Entzifferung zu

berücksichtigen sind, sie verweist auch auf das paradoxe Prinzip der Schrift der Erzählung, die ihre Abgeschlossenheit immer schon voraussetzt und gleichzeitig immer neue Anfänge setzt. Simplicius behandelt den Text in seinem Buch als einen magischen: Er hütet sich ihn auszusprechen – und zugleich als einen technischen: Er nimmt ihn als Herausforderung für kombinatorische Akte. Die Lösung erweist sich für den geübten ›Zifferanten‹ als Kinderspiel: »mein geringste Kunst ist / einen Brieff auff einen Faden: oder wohl gar auff ein Haar zuschreiben / den wohl kein mensch wird außsinnen oder errathen können / zumahlen auch vor längsten wohl andere verborgene Schrifften außspeculiert; als die *Steganographiæ Trythenio* seyn mag; also sah ich auch diese Schrift mit andern Augen an / und fande gleich daß Baldanders mir die Kunst nit allein mit Exempeln: sonder auch in obiger Schrift mit guten teutschen Worten viel auffrichtiger *communiciert*, als ich ihm zugetraut«. <sup>238</sup> Die Aufrichtigkeit allerdings erweist sich als Banalität, bietet der Text doch nur die Weisheit, dass es nicht schwer falle, die sich an jedem Ding entwickelnde Einbildung für die Wahrheit zu halten. Auch der eigene Schriftzettel, den Simplicius als angebliches Mittel gegen Gewehrkegel produziert, ist nicht weniger banal: geschützt sei man dort, wo keiner ›hinscheiße‹. Werden auf diese Weise die Verheißungen magischer Schriftlichkeit als hohl entlarvt, so kommen doch am Ende diejenigen religiöser Schriftpraxis zur Geltung. Schiffbrüchig findet der Held Zuflucht auf einer Insel am Rand der Welt, einer Insel, die ihm zum Inbegriff der Welt und zugleich zum Buch des Heils wird. <sup>239</sup> Überall, in den Bäumen, den Äpfeln, den Steinen, dem Meer, dem Garten, sieht er Memorialzeichen der Passion Christi. Seinerseits schneidet er in die Bäume geistliche Sentenzen ein – ein sonst vor allem in der barocken Liebesdichtung benutztes Motiv. In einem mit Brasilholztinte auf Palmblättern geschriebenen Buch zeichnet er die eigene Lebensgeschichte auf. Doch auch diese Verheißungen bleiben nicht ungebrochen. Für die

Mannschaft des holländischen Kapitäns, die den Einsiedler auf seiner Insel aufstört, sind die eingeritzten Sprüche zwar Ausdruck der Tätigkeit eines ›sinnreichen Poeten‹, zugleich aber auch rätselhaft-dunkle ›Oracula‹. Das Manuskript wiederum wird entwendet, zurückgegeben und nach Europa transportiert – nur um am Ende im Strudel der auktorialen Spielereien zu verschwinden: Der sich unter dem Kürzel des Autors nennende Herausgeber gibt an, den *Simplicissimus* unter den nachgelassenen Papieren des Samuel Greifinson von Hirschfeld (ein Anagramm Grimmelshausens) als eines von dessen frühen Werken gefunden zu haben; die Authentisierung und Exotisierung des vorliegenden Textes durch die Behauptung, er stamme von der Peripherie der Welt, wird nicht aufgegriffen. Deutlich ist nur an allen Ecken und Enden: Dieser Text besteht selbst durch und durch aus Texten. Er greift sie so auf, dass er seinerseits zum Proteus wird – in der Schrift verwandelt er die Schrift in eine Kippfigur zwischen Text und Welt, mit der Schrift erhebt er sich über die Schrift wie der Pegasus, der auf dem Titelblatt über die Erde hinaus zu den Sternen stürmt.

### *Urschriften*

Die barocken Titelblätter gehören neben den wieder in Mode kommenden Figurentexten zweifellos zu den markantesten Phänomenen der Buchkultur einer Zeit, welche die Schrift zu einer Erscheinungsform des *theatrum mundi* machte. Immer wieder neu öffnen sich Vorhänge, geben architektonische Rahmen den Blick frei auf Szenarien alter und neuer Welten. In diesem Rahmen gewinnt auch die Schrift monumentale Züge. Sie erscheint auf Kartuschen, Säulen und Triumphbögen. Sie schwebt zwischen der Oberfläche der Darstellung und der Tiefe des dargestellten Raumes. Und sie wird präsentiert in einer Form, die auf eigentümliche Weise die ältere Bindung der Schrift an den menschlichen Körper

aufnimmt: als Beschriftung einer abgezogenen menschlichen Haut. Dieses Motiv, in Mythos und Legende ausgestaltet, begegnet verschiedentlich in medizinischen Drucken. Mal wird die Haut von den Ahnherren der Medizin, Hippokrates und Galen, gehalten, mal von zwei Gerippen, zwei Satyren oder zwei Engeln, mal hängt sie einfach an zwei Nägeln vor einer Nische – jeweils geht es um moralische Aspekte des anatomischen Tuns, geht es aber auch um die Suggestion, mit dem Aufschlagen des Bandes zugleich auf die Oberfläche des Körpers und der Schrift zu treffen und mit der Lektüre im Buch selbst in das einzudringen, das sich unter der Haut verbirgt.<sup>249</sup>

Die Hautinschriften teilen mit den zeitgleichen Baum- und Palmbblätterbeschriftungen des *Simplicissimus* das Spiel mit einer auf zugleich natürlichem und fremdartigem Material hergestellten Schrift, die überdies bei Grimmelshausen in der Fremde selbst produziert wird. Das schließt an die im 16. und 17. Jahrhundert durch viele Reiseberichte genährte Erwartung an, die Schrift selbst, auch noch die gedruckte, vermöchte etwas von der Fremde ins Vertraute zu transportieren. Dazu trugen neben den Beschreibungen und Illustrationen eingestreute Fremdwörter oder beigegebene Miniwörterbücher bei – oder auch der Abdruck von Alphabeten. Die Gebrüder de Bry erhoben in ihrem kleinen Büchlein *Alphabeta et characteres* (Frankfurt/M. 1596) den Anspruch, sämtliche Alphabete und Buchstaben seit dem Anbeginn der Welt wiederzugeben. Im Hintergrund stand dabei auch die Suggestion, zumindest die orientalischen und die okzidentalischen Sprachen und Schriften ließen sich in eine innere Beziehung bringen. Noch 1748 wird in Leipzig unter dem Titel *Orientalisch- und Occidentalischer Sprachmeister* ein Schriftatlas gedruckt werden, der auch das Vaterunser in 200 geographisch geordneten Versionen enthält, »[a]us glaubwürdigen Auctoribus zusammen getragen« und einen urchristlichen Kern der verschiedenen Kulturen nahelegend.



Abb. 48 Thomas Bartholin, *Anatomia reformata*, Leiden 1651, Titelblatt; München, Bayerische Staatsbibl., Anat. 51a

Für die Beziehung zwischen den Sprachen und Schriften war einerseits die biblisch-theologische Orientierung an der Ursprache Hebräisch modellbildend, andererseits das enzyklopädische Interesse an einer Systematisierung der





Abb. 50 Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Amsterdam 1671, S. 709

im Profil die Stellung der Zunge im Augenblick der Emission« darstellen.<sup>244</sup> Harsdörffer nennt in seinen *Delitiae Philosophicae et Mathematicae* (1653) mancherlei Gründe, warum in allen geschriebenen Sprachen das A der erste Buchstabe im Alphabet ist: weil es (1) »einer Thür gleiche / dadurch man zu den andern Buchstaben allen gleichsam eingehen müsse« (was allerdings im Hebräischen und Deutschen nicht der Fall sei), weil man (2) »den gantzen Mund eröffnen muß / wann man das A aussprechen wil«, weil es (3) »der allerhelleste und klärste Buchstab unter allem / dem Laut nach seye«. Ein weiteres »Geheimnis« des Buchstabens habe Athanasius Kircher aufgedeckt, indem er an den einzelnen Linien des großen A zeigte, dass dieses »eine Vorbildung des Ab- und Zunehmens alles Weltwesens« darstelle.<sup>245</sup> Kircher und andere Universalgelehrte sind in der Tat Musterbeispiele für die

Faszination an einer vollkommenen Lesbarkeit der Welt: In den Formationen der Wolken, den Spiegelungen im Wasser, den Maserungen im Holz, den Linien auf Steinen und den Figuren der Pflanzen – überall sehen sie die Künstlerin Natur selbst am Werk. Sie sehen sie spielerisch Zeichen und Bilder produzieren, die zu enthüllen wiederum komplizierte Apparaturen dienen.<sup>246</sup> Noch im 18. Jahrhundert wird ein Theologe wie Friedrich Christian Lesser, allerdings konjunktivisch, die Muster auf den Gehäusen von Schnecken und Muscheln als Zeichen lesen: »Ja einige solcher Linien sind gestaltet fast wie Buchstaben, gleich als hätte die Natur einen Schreiber abgeben wollen, welcher auf diesen Schalen, als A.B.C. Bretern, die wunderbaren Wercke GOTTES in der Natur beschreiben wollen.« Als konkrete Beispiele nennt er die arabischen, chinesischen und hebräischen »Buchstaben-Schnecken«.<sup>247</sup>



Abb. 51 Cornelis Norbertus Gijsbrechts, *Quodlibet*, 1675; Köln, Wallraf-Richartz-Museum



Abb. 52 Edwaert Collier, *Stilleben*, 1693; London, Christie's, Auktion 1998, Lot 185

Auch die Figurentexte, die Harsdörffer in seinen enzyklopädischen *Frauenzimmer-Gesprächsspielen* (1642–49) immer wieder aufgreift, sind von der Idee einer Übereinstimmung von Figur, Wort und Ding geprägt.<sup>248</sup> Die Gedichte in Form von Kreuzen, Altären, Krügen, Bäumen, Säulen, Pyramiden, Instrumenten, Flaschen, Pflanzen, Früchten, Flügeln

etc., welche die Zeit so schätzt, sie sind nicht nur optische Spielerei: Zwar wirkt in ihnen wie in den wuchernden Kalligraphien der Zeit eine Faszination an sich verschlingenden Linien, am Zauber und Reichtum der Formen. Doch dabei sollen sich auch Zeichen, Wörter und Dinge miteinander verweben, verheißt sich eine Verbindung im Seienden selbst.

Auch die das Alphabet zunehmend als Ordnungsmuster verwendenden Enzyklopädien zielen darauf, in der Ordnung der Worte die Ordnung der Dinge zu spiegeln – oder überhaupt erst ans Licht zu bringen.<sup>249</sup> Manche Stillleben nehmen sich wie Miniaturen solcher Enzyklopädien aus: Sie verknüpfen Objekte und Zeichen und zeigen ihre eigene Kunst, zusammen mit anderen Dingen der Welt auch alle möglichen Schriften und Schriftstücke illusionistisch wiederzugeben.

Potentiell jedes Zeichen lässt sich so in eine mimetische Beziehung zu Phänomenen der Welt setzen. Unterschiede zwischen verschiedenen Schriften spielen jedoch durchaus eine Rolle. Giordano Bruno stellt in seiner Abhandlung *De magia* fest, es seien »nicht alle Schriften von derselben Nützlichkeit wie jene Lettern, die durch ihre Form und Konfiguration selbst auf die Dinge verweisen, weshalb es Zeichen gibt, die einander gegenseitig zugeneigt sind, sich ansehen und einander umarmen«.<sup>250</sup> Solche Zeichen fand man frühneuzeitlich zum Beispiel in den mittelamerikanischen Piktogrammschriften, die den Chronisten der Neuen Welt Petrus Martyr de Anghiera enorm faszinierten: »Die Schriftzeichen sind von den lateinischen sehr verschieden und bestehen aus Stäbchen, Haken, Knoten, Schlängeln, Sternen und Formen anderer Art. Sie sind aber wie die lateinischen in Zeilen gesetzt. Manchmal ähneln sie auch den ägyptischen Hieroglyphen. Zwischen den Linien zeichnen die Schreiber Bilder von Menschen und Tieren, besonders von Häuptlingen und Vornehmen. Daraus kann man schließen, daß in den Büchern die Taten der Ahnen eines jeden Häuptlings festgehalten sind. Ähnliches findet sich in diesem Zeitalter auch bei uns, daß nämlich Buchmaler in eine allgemeine Darstellung der Geschichte und auch in Sagenbüchern zu dem Vorgang, der erzählt wird, Bilder der Helden einfügen, um damit stärker zum Kauf anzuregen.«<sup>251</sup>

Vor allem die ägyptischen Hieroglyphen, auch hier anklingend, boten ein Modell naturhafter Zeichen, das sich als das



Abb. 53 *Codex Mendoza*; Oxford, Bodleian Library, MS. Arch. Selden. A. 1, fol. 12r

Andere der Alphabetschrift verstehen ließ.<sup>252</sup> Sie repräsentierten für die Gelehrten der Zeit symbolische Sinnkonzentrationen, in denen Bild und Text eine Einheit darstellen, eine Einheit indes, die in ihrer vollen Tiefe nur den Eingeweihten zugänglich ist. Die Hieroglyphen hatten somit eine sowohl ursprüngliche wie esoterische Komponente, und die Hoffnung war, durch ihre Erforschung ein frühes Wissen über das Wesen der Dinge wie der Zeichen wieder freizusetzen. Bei allen Differenzen zur Alphabetschrift interessierten deshalb auch mögliche unterschwellige Kontinuitäten. Kircher entwirft in seinem vierbändigen *Oedipus Aegyptiacus* (1652–54) – der zahlreiche orientalische Schriften erstmals im Typendruck darstellt, die aztekische Schrift in einem ganzen Kapitel behandelt und Widmungen in über 20 alten

Sprachen bietet – »ein (ziemlich phantasievolles) Alphabet von 21 Hieroglyphen, aus deren Form er durch sukzessive Abstraktionen die Buchstaben des griechischen Alphabets hervorgehen« lässt.<sup>253</sup> Die ägyptische Welt wird Teil eines Laboratoriums, in dem Archaik und Monstrosität sich verschränken. Die Erscheinungsformen schwanken zwischen totem Präparat und lebendiger Rekreation: »Ich entfalte vor deinen Augen«, schreibt er in der Widmung an Kaiser Ferdinand III., »das vielgestaltige Reich des Hieroglyphischen Morpheus: ein Theater mit einer immensen Vielfalt von Monstren, und es sind nicht nackte Monster der Natur, sondern so prächtig mit den rätselhaften Chimären einer uralten Weisheit geschmückte, daß ich hier darauf vertraue, es möchten die gewitzten Geister unermessliche Wissensschätze darin aufspüren, nicht ohne Vorteil für die Literatur. Hier der Hund von Bubastis, der Saitische Löwe, der Widder von Mendes, das Krokodil mit seinem gräßlich aufgesperren Rachen, sie alle entdecken unter dem Schattenspiel der Bilder die verborgenen Bedeutungen der Gottheit, der Natur, des Geistes der antiken Weisheit.«<sup>254</sup>

### *Poetische Charaktere*

»Nicht ohne Vorteil für die Literatur« schreibt Kircher. In der Tat wird die mit neuen Autonomien experimentierende romantische Literatur eine eigene Hieroglyphensehnsucht entwickeln. Zuvor schon beginnt aber die Metapher des Buchs der Natur poetische Züge anzunehmen. Giambattista Vico leitet seine *Principj di una Scienza Nuova* in der zweiten und dritten Auflage (1730/44) mit einem Kupferstich ein, der zeigt, wie der Strahl der göttlichen Vorsehung über die Figur der Metaphysik auf die Statue Homers fällt, des ersten Autors des Heidentums. Unter den ihn umgebenden »Hieroglyphen« befindet sich auch eine Tafel mit dem lateinischen Alphabet, die Vico im erläuternden Text als

»Ursprung der Sprachen und Buchstaben, die volksmäßige oder vulgäre genannt werden«, deutet. Indem er diesen Ursprung allein im Hinblick auf die heidnische Geschichte behandelt, die jüdisch-christliche der Bibel hingegen weder in Zweifel noch aber auch in Betracht zieht, schafft er sich den Freiraum, mit neuen geschichtsphilosophischen Ideen zu experimentieren. Dazu zählt die von ihm als ureigenste Entdeckung betrachtete Vorstellung, die ersten heidnischen Völker seien notwendigerweise Poeten gewesen. Sie hätten sich in »poetischen Charakteren« mitgeteilt, d. h. in einer Form, die nicht dem meist angenommenen Nacheinander von Sprache und Schrift entspreche, sondern als Einheit in der Zweiheit begriffen werden müsse. Diese Charaktere sind einerseits abstrakte (phantastische Genera, Allgemeinbegriffe, mentale Bilder), andererseits konkrete (Gestalten, Körper, Gegenstände), ja in ihnen sind Abstraktheit und Konkretheit untrennbar. In ihnen fallen auch Schreiben und Zeichnen ineins: »Die Poeten sind »Graphiker«, Zeichner poetischer Graphismen.«<sup>255</sup> Diese Vorstellung erlaubt es, einen gemeinsamen Ursprung von Sprache und Schrift der verschiedenen Völker anzunehmen, ohne deren Unterschiede zu leugnen und ohne eine späte Rationalität zum Maßstab zu nehmen. Das Gemeinsame Geistige Wörterbuch (*Dizionario Mentale Comune*), das Vico im Auge hat, führt nicht auf ein Ur-Volk, sondern auf eine universale Verbundenheit der Menschheit in politisch-rechtlicher Hinsicht. Und es besteht nicht einfach aus gewohnheitsmäßigen Zeichen, sondern auch aus deren Kehrseite: »Der Urgrund dieser so zivilisierten konventionellen, rationalen, scheinbar nicht abbildlichen Sprache ist ein wilder, nicht-konventioneller, phantastischer, abbildlicher.«<sup>256</sup> Auch die Schrift verliert damit ihren Charakter der Nachträglichkeit und erweist sich als der anfänglichen Kommunikation selbst inhärent. Bei anderen Autoren ist dieser Gedanke in Form eines graphischen Symbolismus wirksam. Rowland Jones sieht Mitte des 18. Jahrhunderts das O als Symbol für den unendlichen

Kreis der Zeit und des Raums, das L, zusammengesetzt aus einem die Länge anzeigenden vertikalen und einem die Breite anzeigenden horizontalen I, als Symbol der Ausdehnung. »M, oder m, stellt ein Profil von Hügeln und Tälern dar oder die Wellen des Meeres; von daher Erde, Meer, Gebirge, aber auch der Tod. N ist eine Verkleinerung oder Verneinung von M.«<sup>257</sup> Für die zeitgenössischen Poeten wiederum drängte sich die Frage auf, wie sich das Lesen im Buch der Natur in der eigenen Schrift manifestieren könne. Der Hamburger Senator Barthold Heinrich Brockes übte sich barocker Tradition entsprechend in lautmalerischen Gedichten – zum Beispiel über ein Gewitter: Hier ist das »rollende« r zunächst vermieden, dann häufig eingesetzt und schließlich wieder ausgespart.<sup>258</sup> Vor allem aber bemühte er sich, die frühaufklärerische Physikotheologie in seinen neun Bänden *Irdisches Vergnügen in Gott* (1721–48) umzusetzen. Immer aufs Neue lässt er die Allgegenwärtigkeit einer schöpferischen Instanz hervortreten. Sie durchdringt die Welt, macht alles und jedes, auch Autor und Leser, zu Buchstaben im Werk des göttlichen Schreibers. Im Gedicht *Die Welt* (1721) heißt es: »Es ist ein jedlicher Gesicht-Kreis hier ein Blatt; | Der Sonnen Strahl und Licht sind GOtt an Griffels statt; | Die Elementen Dint; und alle Creaturen, | Im Himmel, Erd' und Meer, sind Lettern und Figuren. | O unbegreiflichs Buch; O Wunder-A,B,C! | Worin, als Leser, ich, und auch als Letter, steh! | Laß, großer Schreiber, mich im Buche dieser Erden, | Zu Deines Namens Ruhm, ein lauter Buchstab werden!«<sup>259</sup> Im Gedicht *Das Blümlein Vergißmeinnicht* (1728) klingt es so: »Und fand von Kräutern, Gras und Klee | In so viel tausend schönen Blättern | Aus dieses Weltbuchs A B C | So viel, so schön gemalt, so rein gezogene Lettern, | Daß ich, dadurch gerührt, den Inhalt dieser Schrift | Begierig wünschte zu verstehen | Ich konnt es überhaupt auch alsbald sehn | Und, daß er von des großen Schöpfers Wesen | Ganz deutlich handelte, ganz deutlich lesen. | Ein jedes Gräßchen war mit Linien geziert, | Ein jedes Blatt war vollgeschrieben;

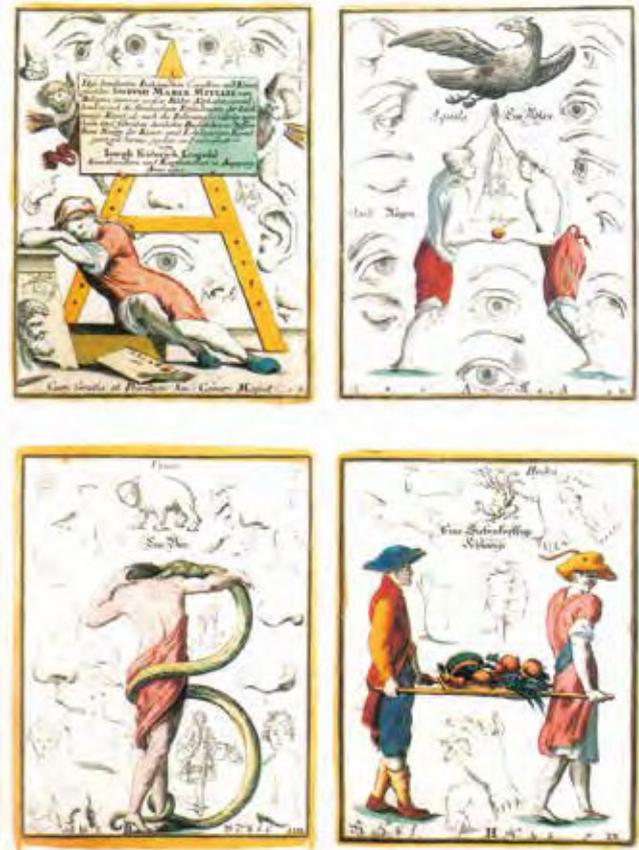


Abb. 54 Joseph Friedrich Leopold, *Deß berühmten Italiänischen Cavalliers und Kunstmahlers Josephi Mariae Mitelli von Bologna curioses großes Bilder Alphabet*, Augsburg 1717; München, Bayerische Staatsbibl., Chalc. 234

| Denn jedes Äderchen durchs Licht illuminiert, | Stellt' einen Buchstab vor.«<sup>260</sup> Die Bedeutung dieser Schrift ist, dass »Gott in allem, was wir sehen«, sich befindet. Und sie ergibt sich aus dem Vergissmeinnicht (das schon im Mittelalter Gegenstand von Allegorien war) selbst. In seinem Schein

und Glanz und Namen soll sich die Selbstmitteilung des Schöpfers wahrnehmen lassen. Diese Selbstmitteilung wiederum, die Gott und Natur einander annähert, soll fassbar werden in den eigenschöpferischen Qualitäten der Sprache: Wenn Brockes die kleine Fliege, das klare Wassertröpfchen oder den weißen Schmetterling beschreibt, zielt er auf erignishafte Momentaufnahmen von Dingen, deren Präsenz sich in seiner eigenen Schrift erfüllt. Als ›Übersetzung‹ der Schöpfungsschrift stilisiert, scheint sie an deren auratischer Ursprünglichkeit zu partizipieren.<sup>261</sup>

Brockes' Anliegen ist zugleich die lehrhafte Vermittlung. Die Gedichte exemplifizieren auf poetische Weise ein aus deistischen, pantheistischen und animistischen Elementen kombiniertes Weltbild. In anderen, prosaischen Texten der Zeit steht hingegen weniger die ästhetische Dimension der Natur im Zentrum als die funktionale. Zwar betonen Theologen, das Buch der Natur, in dem Gott »bald mit grüner, bald mit rother, bald mit anderer Dinte von seinen Tugenden« schreibt, sei unzulänglich gegenüber dem Buch der Bibel, in dem allein vom Erlösungswerk durch Jesus Christus berichtet wird.<sup>262</sup> Doch unabweisbar ist die Verheißung, eine vertiefte Kenntnis der Schöpfung gerade aus der Natur zu gewinnen: aus Blitz und Donner, Feuer und Wasser, aus Steinen und Insekten – die Physikotheologie entfaltet sich im 18. Jahrhundert in vielzählige Unterabteilungen (Bronotheologie, Pyrotheologie, Hydrotheologie, Lithotheologie, Insectotheologie), die alle mehr oder weniger auf die Metaphoriken von Schrift und Lesbarkeit zurückgreifen.<sup>263</sup> Nicht weit davon entfernt ist es auch, wenn Johann Georg Hamann von dem pädagogischen Projekt einer »Kinderphysik« träumt, die, von Erwachsenen verfasst, ebenso einfüchtig zu sein hätte wie ein für Menschen geschriebenes göttliches Buch. Im zweiten Brief an Kant (1759) ist dieser Gedanke ausgeführt: »Die Natur ist ein Buch, ein Brief, eine Fabel (im philosophischen Verstande) oder wie Sie sie nennen wollen. Gesetzt wir kennen alle Buchstaben darinn so gut

wie möglich, wir können alle Wörter syllabiren und aussprechen, wir wissen so gar die Sprache in der es geschrieben ist – Ist das alles schon genung ein Buch zu verstehen, darüber zu urtheilen, einen Charakter davon oder einen Auszug zu machen. Es gehört also mehr dazu als Physik um die Natur auszulegen. Physik ist nichts als das ABC. Die Natur ist eine Aequation einer unbekanten Größe; ein hebräisch Wort, das mit bloßen Mitlautern geschrieben wird, zu dem der Verstand die Punkte setzen muß.«<sup>264</sup>

Das Buch der Natur ist auslegungsbedürftig. Es braucht die Aktualisierung im performativen Vollzug. Es ist angelegt auf die Entfaltung mit Hilfe menschlichen Vermögens. Dieses Vermögen ermöglicht zugleich eine neue Schöpfung, in der sich die erste reflektiert. Es ergibt sich eine Parallele zwischen dem als ›Schriftsteller‹ verstandenen göttlichen Urheber und dem menschlichen Autor, der in seiner individuellen Schrift ein Pendant produziert zu der selbst oft eigensinnigen Natur. Es ergibt sich aber auch eine strukturelle Differenz bei der ›Übersetzung‹ der Weltsschrift in poetische Schrift. Hamann kleidet sie in die Metapher, der poetische Text sei die »verkehrte Seite von Tapeten«, also etwas, was nur ›von hinten‹ lesbar wäre: »Natur-Schrift und poetische Schrift stünden diesem Bild zufolge im Verhältnis der wechselseitigen Komplementarität, aber auch der Verkehrung – wie Positiv und Negativ aufeinander bezogen, das eine Korrelat jeweils präsent, wo das andere abwesend ist.«<sup>265</sup> Damit erhalten die poetischen Zeichen ihre Funktion nicht mehr allein im Hinblick auf die Elemente der Schöpfung, sondern auch auf deren Leerstellen: »Wo noch nichts oder nichts mehr zu lesen ist, findet der poetische Text seinen Raum.«<sup>266</sup>

Dieser Raum ist ein Zwischenraum. Hamann gibt ihm im Layout der eigenen Texte Gestalt und bringt ihn zur Sprache in seiner *Neue[n] Apologie des Buchstabens h* (1773).<sup>267</sup> Verfasst als Reaktion auf den Vorschlag Christian Tobias Damms, das H, wo nicht artikuliert, aus dem Schriftbild zu entfernen, macht Hamann gerade an diesem Buchsta-

ben, Anfangsbuchstabe seines Nachnamens, eine Theorie skripturaler Zwischenräumlichkeit fest. Er lässt das H selbst sprechen und begründen, warum gerade dieser scheinbar nicht notwendige Buchstabe die besondere Geschichtlichkeit (und die geschichtliche Differenz von Schrift und Sprache) zum Ausdruck bringe. Das H repräsentiert eine Unordnung, die das historisch Gewordene kennzeichnet. Zugleich verkörpert es das Prinzip des Lebens, die mit dem Hauch verbundene Enargeia. Es ist damit zugleich ein Ur-Buchstabe, »privilegiertes Statthalter des abwesenden Logos, exemplarischer Fall *sichtbarer* Repräsentation eines *Unsichtbaren*, Paradigma des ›Zeichens‹ in einem nicht bloß instrumentalistischen Sinn.«<sup>268</sup> Ein göttlich-menschlicher Buchstabe, insofern in ihm die ganze Fragilität einer Wahrnehmung des Nicht-Wahrnehmbaren eingefangen ist.

### *Literatur und Schrift*

Die Schrift der Natur und die Schrift der Poesie stehen an der Schwelle zur Romantik nicht einfach mehr in einem Analogieverhältnis. Schon George Berkeley, Theologe und Empirist, hatte in *An Essay towards a new Theory of Vision* (1732, § 143) festgestellt, nicht das Verhältnis zwischen Schriftzeichen und Lauten, wohl aber das zwischen Buchstaben und Dingen sei ein arbiträres: Niemand werde behaupten wollen, »the single Letter *a*, or the Word *Adultery* are like unto, or of the same Species with the respective Sounds by them represented. It is indeed arbitrary that, in general, Letters of any Language represent Sounds at all: but when that is once agreed, it is not arbitrary what Combination of Letters shall represent this or that particular Sound.« Johann Caspar Lavater hofft zwar, das Wesen der Menschen an ihren Physiognomien abzulesen und wenn schon nicht »das tausendbuchstäbige Alphabeth zur Entzifferung der unwillkürlichen Natursprache im Antlitze« so »doch

einige Buchstaben dieses göttlichen Alphabets so leserlich vorzuzeichnen, daß jedes gesunde Auge dieselbe wird finden und erkennen können, wo sie ihm wieder vorkommen.«<sup>269</sup> Doch diesen Optimismus teilen nicht alle. Georg Christoph Lichtenberg, naturwissenschaftlich denkend, hält ihm in seinen *Sudelbüchern* (ed. Promies: J 2154) entgegen: »Wir sehen in der Natur nicht Wörter sondern immer nur Anfangsbuchstaben von Wörtern, und wenn wir alsdann lesen wollen, so finden wir, daß die neuen sogenannten Wörter wiederum bloß Anfangsbuchstaben von andern sind«. Nötig ist solchermaßen ein konjekturales Verfahren, das es erlaubt, die Lücken zumindest mit Hypothesen zu füllen. Autoren wie Schelling, Schlegel oder Eichendorff sehen die Welt allenfalls als einen zerbrochenen, kryptischen, unleserlichen Text, eine Ansammlung von Bruchstücken, ein Buch, in dem der Wind »die Blätter so schnell und verworren durcheinander [weht], daß einem die Augen übergehen.«<sup>270</sup>

Doch ergibt sich daraus auch eine spezifische Aufgabe der Dichtung: nicht einfach das Unlesbare lesbar zu machen, das Naturbuch zu wiederholen, sondern einen selbst produktiven Text zu schaffen, ein neues Original hervorzubringen, das in seiner Eigenheit ein Stück von der Eigenheit der Welt sichtbar macht. Der Traum gilt einer Schrift, die die Trennung vom Körper (des Urhebers) wie von den sinnlichen Gegebenheiten der Welt aufzuheben vermag.<sup>271</sup> Der Traum gilt einer Schrift von höchster Lebendigkeit, die sich die Natur anzuverwandeln, und einem Dichter von prophetischer Art, der die Bewegung der Natur in die der Sprache zu übertragen vermag.<sup>272</sup> Zum einen wird deshalb das Hieroglyphische beschworen – als eine Form der Signifikation, in der die Trennung von Zeichen und Bezeichnetem aufgehoben wäre, eine Logik der Natur, ihrer Schichten und Erscheinungsformen, eine, wie Novalis sagt, gleichzeitige »*Ton und Schriftbildersprache*«. <sup>273</sup> Zum andern ist eine Emphasisierung von Kommunikation zu beobachten, die gerade das Distanzmoment der Schrift zur Herstellung von Nähe

benutzt: In der empfindsamen Literatur wird Körperlichkeit evoziert, Mündlichkeit simuliert, Schriftlichkeit fetischiert – mit dem Ziel einer unmittelbaren Kommunikation zwischen den (mit) einander korrespondierenden Seelen. Bei ihr schafft die Schrift gerade, in dem sie Abwesenheit spürbar macht, stellvertretende Anwesenheiten. Friedrich Gottlieb Klopstock bekennt am 29. Oktober 1751 seiner Verlobten Meta Moller, oft »so närrisch« zu sein, dass er ihre Briefe küsse und von diesen auf die Urheberin selbst übergehe: »Eine gewisse kleine Hand, die schrieb; ein gewisses blaues Auge das zusah, als die Hand schrieb; ein gewisses unvergleichliches Herz (doch ein Herz kann man ja nicht küssen) ja, ..u was denn nun noch mehr?«<sup>274</sup>

Gleiches widerfährt aber auch dem Dichter und seinen Büchern selbst. In Johann Martin Millers tränenreichem Klosterroman *Siegwart* (1776) verlieren sich zwei Figuren in einer schwärmerischen Lektüre von Klopstocks *Messias*. Geßners Idyllen nimmt der Protagonist auf sein Zimmer, um der Intimität mit dem Buch, in dem sich der Geist der Geliebten verkörpert und Spuren ihrer Präsenz finden, zu frönen: »Das Buch war ihm nun ganz heilig geworden. Er blätterte es durch, und verweilte sich bey jedem Blatt. Jegliches schien ihm zu glänzen, weil ihr Auge drauf geruht hatte. Wie groß war seine Freude, als er klein Stückchen blauer Seide drinn liegen fand, von der Farbe, wie sie zuweilen ein Kleid trug. Dieses Stückchen war ihm mehr werth, als dem Abergläubigen das Stückchen vom Gewand eines Heiligen. [...] Als er noch weiter blätterte, fand er auch ein Schnippelchen Papier, auf welchem Marianens Name stand. Er sprang hoch, hub es in die Höhe, drückte es hundertmal an seinen Mund und an sein Herz, und betrachtete jeden Zug unzähligemale.«<sup>275</sup>

Eine andere Möglichkeit, die poetische Schrift mit Unmittelbarkeit aufzuladen, bestand in der Hervorhebung der schriftbildlichen Dimension. Hamann machte, als er 1760 verschiedene eigene Texte in den anonymen *Kreuzzüge[n] des Philologen* versammelte, deren Buchstäblichkeit sichtbar:

Kursivierungen und Versalien, Wechsel zwischen Fraktur und Antiqua, Seitenumbrüche und Verschränkungen von Haupttext und Fußnote lenken den Blick auf die diagrammatische Erscheinungshaftigkeit der Schrift. Hinzukommt »die eigentümliche Alphabetisierung des Textes, von Z bis A«, mit der »die philologische Figurierung ironisch auf die Spitze« getrieben ist.<sup>276</sup> Laurence Sterne schaltete in seinen *Tristram Shandy* (1760–67) Seiten ein, die den Leseprozess sowohl unterbrechen wie thematisieren:<sup>277</sup> Eine schwarze Seite bezieht sich auf den Tod Yoricks und bringt zugleich die Kommunikation von Nicht-Kommunikation zur Anschauung. Weiße Seiten verweisen auf die Macht des Autors, Aussparungen und Verschiebungen vorzunehmen. Eine marmorierte Seite, ein technisches Kunststück, rückt das Verhältnis zwischen dem Äußeren (Vorsatzblatt) und dem Inneren des Buches in den Blick. Dargestellte Linien formalisieren schalkhaft die verschiedenen vom geraden Weg abweichenden Bewegungen des Erzählens. Die Schrift wird in ihrer Kontingenz gekennzeichnet, aber auch in ihrer Zwischenstellung zwischen der sinnlichen Schönheit der Linie, die Schiller in seinem fünften Kalliasbrief (1793) behandeln wird, und der funktionalen Transparenz der Buchstaben, die zeitgenössische Typographen im Auge haben.

Die Schrift ist damit auch ein Paradigma für die Verknüpfung von Lesbarkeit und Sichtbarkeit. Zwar hatte Lessing in seinem *Laokoon* (1766) gerade aus der vielbeschworenen (scheinbaren) Konvergenz von Malerei und Poesie ein Modell semiotischer Differenz und medialer Angemessenheit entwickelt. Doch in der Praxis ging es eher um wechselseitige Ergänzung. In die Texte werden Bilder aufgenommen. Kunstgeschichtliche Drucke setzen die abgebildeten und dekontextualisierten Kunstwerke in ein neues Verhältnis zu den sie umgebenden Texten. Frontispizdarstellungen verwandeln die Schrift in Inschrift und das Artefakt in einen Beschreibstoff, eine Fläche, »die der Schrift als Folie dient.«<sup>278</sup> Die Architekturalphabete zeigen Grundrisse, in

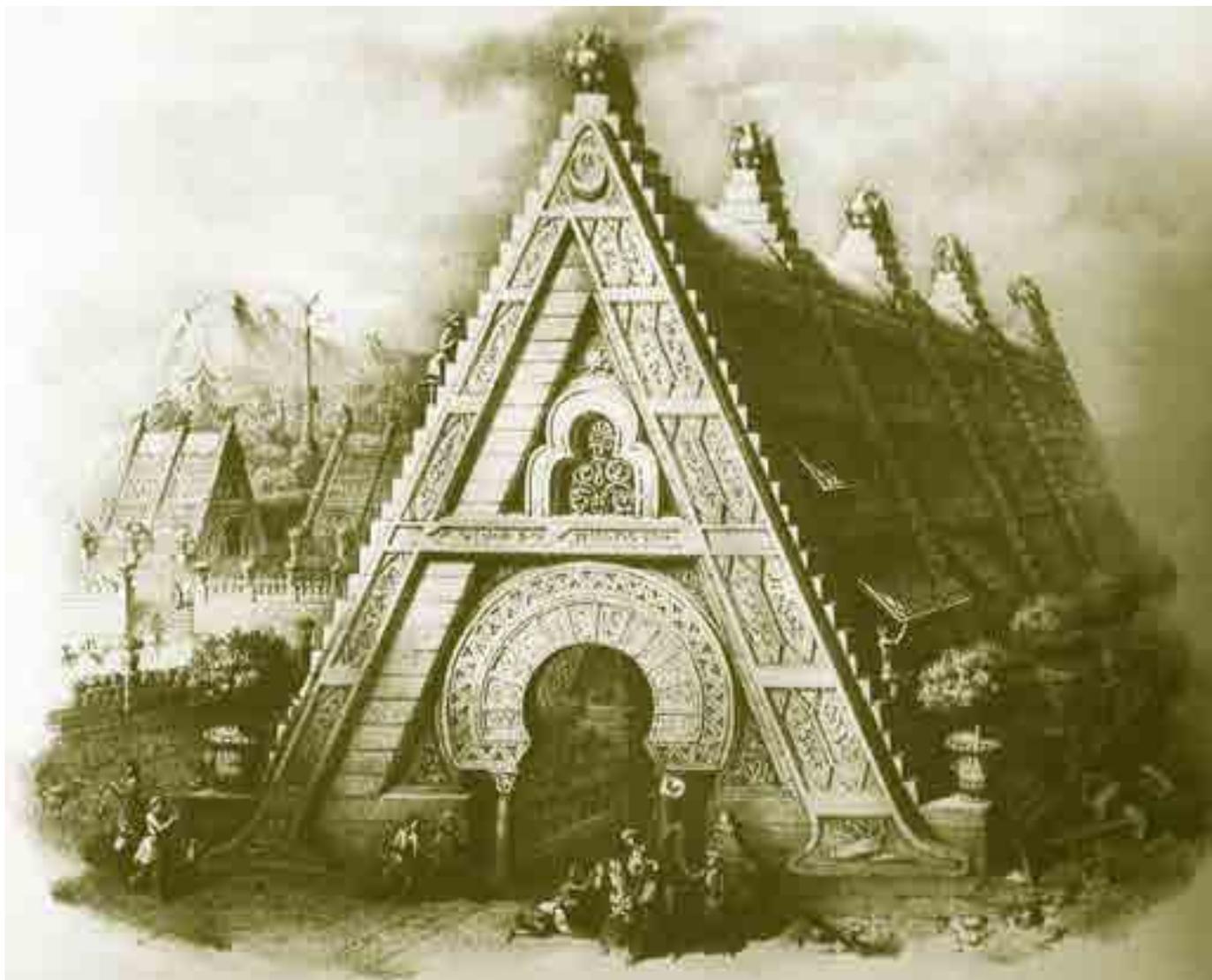
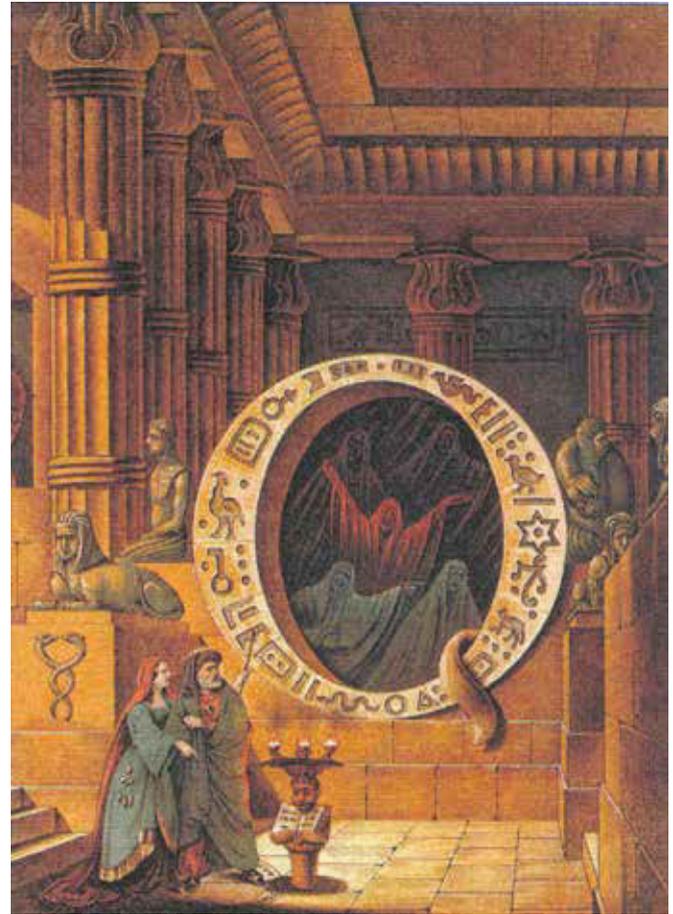


Abb. 55 Antonio Basoli, *Alfabeto pittorico*, Bologna 1839 (Joseph Kiermeier-Debre, Fritz Franz Vogel, *Antonio Basoli, Alfabeto pittorico* 1839, Ravensburg 1998, S. 11)



Abb. 56/57 Giovanni Battista de Pian, *Architekturalphabet*, Wien um 1842/44 (ebd., S. 14 und 40)

denen aus einer quasi-göttlichen oder fürstlichen Perspektive die irdischen Monumente als Chiffren lesbar sind. Der französische Hofarchitekt Thomas Gobert spielt in seinem *Traité d'Architecture* (um 1680) mit dem Namen LOUIS LE GRAND, dessen einzelne Buchstaben jeweils in Grundriss, Aufriss und Ansicht erscheinen. Während diese Entwürfe vor allem den absolutistischen Anspruch verkörpern, nicht



aber auf Umsetzung angelegt sind, will das *Architectonische Alphabet* von Johann David Steingruber (1773) auch die bauliche Phantasie anregen.<sup>279</sup> In ihm sind die einzelnen Komplexe detailliert ausgeführt. Dabei verschränkt sich das Prinzip der Lesbarkeit der Welt im Buchstaben mit jenem der Erläuterung von Diagrammen mit Hilfe beigefügter Buchstaben.

Die etwas späteren malerischen Alphabete eines Antonio Basoli (1839) oder Giovanni Battista de Pian (1842/44) gehen einen anderen Weg. Sie verbinden in Form dekorativer Bühnenbilder exotische, historische und archäologische Dimensionen. Basoli macht überdies jede einzelne Lithographie zu einem enzyklopädisch-lexikographischen Archiv. Zahllose mit dem jeweiligen Buchstaben beginnende Begriffe sind veranschaulicht, die wiederum der begleitende Text erläutert: »Der Buchstabe A ist auf der Fassade des Gebäudes hervorgehoben und geschmückt mit den Zeichen des arabischen Alphabets, und der Autor vermutet, dass hier die Vorschriften des Koran für den *Ackerbau* geschrieben stehen. Zwei altertümliche Pflüge (*Aratri antichi*), die die Agrikultur versinnbildlichen, sind in die Basen der seitlichen Schenkel (*Aste*) der Initiale eingemeißelt, und in die Spitze der Halbmond mit dem Namen *Alilat*. Durch einen großartigen Bogen (*Arco*) mit *Archivolte*, die in einen *Architrav* übergeht, welcher seinerseits mit originellen *Arabesken* verziert ist, hat man Zutritt zu dem Gewächshaus.«<sup>280</sup>

Auch den Literaten lagen weniger die kategorialen Unterschiede als die dynamischen Beziehungen der Medien am Herzen: Sie ließen Kupferstiche zu ihren Werken anfertigen. Sie versahen die eigenen Manuskripte mit allerlei Skizzen und Drollerien und machten das manische Aufschreiben zum Ausdruck empfindsamer Seelen. Sie suchten wie Goethe in *Mahomets Gesang* (1772), wo das Motiv des Stroms im Zeilenbild aufscheint, Entsprechungen zwischen Inhalt und Form oder betrieben kalligraphische Schreibübungen: Aus dem Umfeld des *West-östlichen Divan* haben sich mehrere Blätter erhalten, auf denen Goethe die für ihn unlesbare arabische Schrift nachahmt.<sup>281</sup> Von Victor Hugo, der in seiner Jugend von einer hieroglyphischen Interpretation der Buchstaben träumte (»O ist die Sonne, P ist der Lastträger, aufrecht mit seiner Last auf dem Rücken«),<sup>282</sup> stammt eine Reihe von handgemalten ›Visitenkarten‹ für Freunde. Auf ihnen integriert er den eigenen Namen in landschaftliche



Abb. 58 Victor Hugo, *Les travailleurs de la mer*, 1866; Paris, Bibliothèque Nationale de France, N. a. f. 24745<sup>1</sup>, fol. 2 (boîte 1, n° 1)

und architektonische Szenarien; ein Blatt zu *Les travailleurs de la mer* (1866) verknüpft die Buchstaben mit wesentlichen Elementen des Romans.<sup>283</sup>

Aus den Selbstüberschreitungen medienpezifischer Eigenheiten versuchten die Dichter wechselseitige Steigerungen zu schaffen – mit den Worten A. W. Schlegels: »das seltene aber entzückende Schauspiel des Zusammenwirkens zweier Künste, in Eintracht und ohne Dienstbarkeit. Der bildende Künstler gäbe uns ein ein neues Organ, den Dichter zu fühlen, und dieser dolmetschte wiederum in seiner hohen Mundart die reizende Chiffersprache der Linien und Formen.«<sup>284</sup> Einer, der dies um 1800 am eindringlichsten verwirklichte, war der englische Dichter und Maler William Blake, der unter anderem bei jenem John Flaxman gelernt hatte, dem Schlegels Aufsatz gilt. Blake entwickelte ein eigenes Verfahren, die Reliefradierung, um seine Verse und seine Bilder in die gleiche Platte einzuzichnen. Auf diese Weise

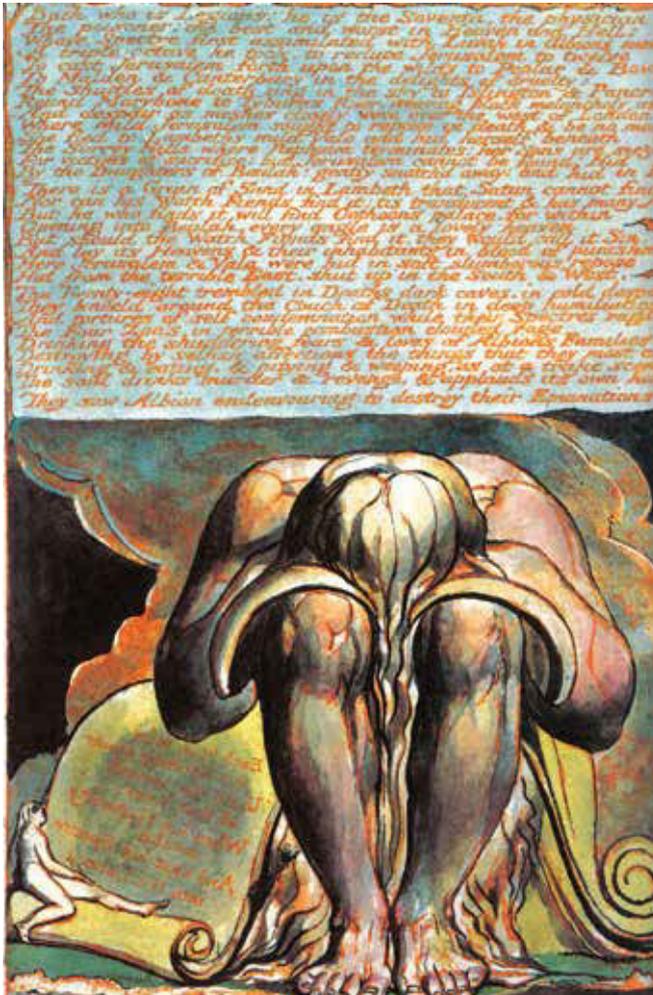


Abb. 59 William Blake, *Jerusalem. The Emanation of the Giant Albion*, 1804, plate 41; New Haven, Conn., Yale Center for British Art

sollte es möglich werden, die Kühnheit von Visionen wiederzugeben, in denen hebräische, griechische und keltische Mythen zu einer kosmologischen Verschmelzung von Gott und Mensch unter dem Zeichen von Freiheit und Gleichheit

zusammengeführt sind. Gelegentlich findet sich ein Reflex des Verfahrens in den Radierungen selbst: Im Rahmen des Zyklus *Jerusalem – The Emanation of The Giant Albion* (1804–20) sieht man auf einem Bild den Giganten Albion in Melancholie versunken, neben ihm eine kleine menschliche Figur, die eine Schriftrolle hält – der analog zum Radiervorgang in Spiegelschrift geschriebene Text spricht davon, wie sich der Mensch einst von seinem Schemen (›spectre‹) befreien und zu wahrer Menschlichkeit gelangen werde.<sup>285</sup> Wie eine späte ironische Note zur Laokoon-Diskussion wirkt es, wenn Blake eine Einzelradierung der berühmten Skulpturengruppe, von der Lessing ausgegangen war, mit dem Abstand der Jahre überarbeitet: Das zunächst um 1815 in Zusammenhang mit Illustrationen zu einer Enzyklopädie geschaffene Werk erfährt 1826 oder 1827 eine alle leere Fläche füllende Beschriftung – Erläuterungen, die in nuce eine ganze Theorie zur Verschränkung von Kunst und Religion enthalten und die Figur Laokoons nunmehr auf Gott selbst hin deuten: »Jah[we] & his two Sons Satan & Adam as they were copied from the Cherubim of Solomons Temple by three Rhodians & applied to Natural Fact, or History of Ilium«. <sup>286</sup>

### *Geheimnisse des ABC*

Unterwandert wurde die Lessingsche Trennung von Text und Bild auch durch ein anderes Genre der Zeit: die ABC-Bücher. Die Zunahme der Alphabetisierung gehört zweifellos zu den markantesten Erscheinungen des 18. Jahrhunderts. Sie steht auch im Hintergrund des Streites zwischen Vertretern der (deutschen) Frakturasschrift und solchen der (römisch-romanischen) Antiquasschrift: Im Hinblick auf die Leserefreundlichkeit sprechen sich um 1800 zahlreiche Literaten für die Antiqua aus, doch trägt schließlich mit dem Argument nationaler Eigenheit die Fraktura den Sieg davon.<sup>287</sup> Für die



Literatur spielt die Alphabetisierung eine wichtige Rolle.<sup>288</sup> Novalis erwägt, ob nicht vielleicht das höchste Buch ein ABC-Buch sei.<sup>289</sup> Karl Philipp Moritz präsentiert in seinem *Versuch einer kleinen praktischen Kinderlogik* (1786) die Alphabet als die Kunst, »Töne zu malen« und unsichtbare Gegenstände »durch sichtbare Zeichen [...] vor das Auge zu bringen«. Es stellt das Fundament allen Wissens dar: Der Austausch und Handel zwischen den Menschen, die Regelung gesellschaftlicher Angelegenheiten, die Bildung von Geschichte und Überlieferung, die Erinnerung an die Toten – »Das verdanken wir alles den vierundzwanzig kleinen Figuren, die wir Buchstaben nennen, und aus denen alle Bücher zusammengesetzt sind.«<sup>290</sup> Ergänzt wird diese Erfindung durch die Erfindung der Druckkunst, die eine neue Geschwindigkeit und enorme Ausbreitung ermöglicht: Der Abdruck der aus den kleinen metallenen Figuren zusammengesetzten Worte ist »in weniger als einer Minute da – und zwar mit weit mehr Schönheit und Ordnung, als wenn die Worte geschrieben wären – denn wenn man etwas, daß sehr schön geschrieben ist, bezeichnen will, so sagt man: es ist geschrieben, als ob es gedruckt wäre.«<sup>291</sup>

In seinem erläuternden Text nimmt Moritz Bezug auf die begleitenden Illustrationen von Chodowiecki und gestaltet damit die Hinführung zur Logik im Zusammenspiel lesender und betrachtender Wahrnehmung. Das *Neue A.B.C. Buch, welches zugleich eine Anleitung zum Denken für Kinder enthält* (1790) zielt überdies durch die schlichten Reime und die Koppelung der Buchstabenbilder an die verschiedenen Sinne auf eine synästhetische Erfahrung. Sie soll die aufklärerische Bewegung zum Selbstdenken vorbereiten. Auch Johann Andreas Schmellers mit 18 Jahren verfasster *Entwurf zu einem ABC-Büchlein* (1803) setzt auf das aktive Moment des Lernens der Buchstaben. Die griechischen scheinen ihm »zu grazil, zu unbestimmt: Man sehe eine fortgesetzte Reihe solcher Buchstaben: gleicht sie nicht einem Labirinthe, das bei'm ersten Anblick den bangen Gedanken erregt, wie auseinanderwirren

all die Verschlingungen und Verknotungen«? Sein eigener Vorschlag läuft auf einen »sokratischen Schriftunterricht« hinaus, vielfältig, sensibel, angepasst an die Lernenden, angelegt auf eine spielerische, phantasie- und körperbetonte Entdeckung der Buchstaben: »Jeder Zögling bestimmt einige Zeichen für einige Töne, und mit diesen selbsterfundnen Buchstaben nun geschrieben = freilich nicht mit Feder und Papier – Kreide und Tafel, oder noch lieber ein Stock und eine ebne Sandfläche sind der ganze Schreibapparat.«<sup>292</sup>

So progressiv sind die vielen bebilderten ABC-Büchlein des 19. Jahrhunderts selten. Doch lassen sie immerhin erkennen, wie sich der Zusammenhang zwischen Buchstaben und Wörtern lockert und die Wissensvermittlung gegenüber dem reinen Buchstabenlernen wichtiger wird. Auch vollzieht sich in den Bildern eine Ausdehnung des häuslich-vertrauten Bereichs auf Exotisches, Abenteuerliches oder Kurioses. Jean Midolle sammelte Alphabete und Schriften aus der Antike und dem Mittelalter und legte das Ergebnis 1834/35 in seinen *Oeuvres* vor: drei großformatige Teile mit etwa 120 Farbtafeln, darunter ein Teufelsalphabet mit Drachen, Hexen und Dämonen, das die gotische Schrift nachahmt.<sup>293</sup> Franz Graf von Pocci schuf eine ganze Reihe sowohl von Alphabeten wie von ABC-Büchlein, die nach Zielgruppen (Erwachsene, Kinder, Bauern) und Anlässen (z. B. Weihnachts-ABC) variieren und »die Wirklichkeit der europäischen Industrialisierung als beschauliche Lebenswelt« interpretieren.<sup>294</sup>

Dass die Buchstaben die Basis von Wissen und Kommunikation bilden, war um 1800 ebenso Konsens wie die Ansicht, dass sie mit Geist zu erfüllen seien, um nicht tote Lettern zu bleiben. Im Gefolge von Rousseau und Herder gab es eine kritische Sicht auf die Schrift – als sekundäres und supplementäres Medium, Verkümmern der Stimme und Verwirrung des Geistes.<sup>295</sup> Schleiermacher schreibt in seinen *Reden über die Religion* (1799): »Zuviel geht verloren von dem ursprünglichen Eindruck in diesem Medium, worin alles verschluckt wird, was nicht in die einförmigen Zeichen paßt, in denen



Abb. 61/62 Franz Pocci, Johann Baptist Bach, *Güldenes Weihnachts-ABC*, 3. Aufl., München 1884

es wieder hervorgehen soll, wo Alles einer doppelten und dreifachen Darstellung bedürfte, indem das ursprünglich Darstellende wieder müßte dargestellt werden und dennoch die Wirkung auf den ganzen Menschen in ihrer großen Einheit nur schlecht nachgezeichnet werden könnte durch vervielfältigte Reflexion; nur wenn sie verjagt ist aus der Gesellschaft der Lebendigen, muß sie ihr vielfaches Leben verbergen im toten Buchstaben.«<sup>296</sup> Novalis bezeichnet die Welt zwar als Mitteilung Gottes und Offenbarung des Geistes, doch die Zeit als vergangen, »wo der Geist Gottes verständlich war. Der Sinn der Welt ist verlohren gegangen. Wir sind beym Buchstaben stehn geblieben. Wir haben das Erscheinende über der Erscheinung verlohren. Formularwesen.«<sup>297</sup>

Diesem Verlust entgegen wirken Tendenzen, die Buchstäblichkeit der Buchstaben zu transzendieren. Allenthalben werden zum Beispiel die Grenzen zwischen Sprache und Schrift überspielt. Wilhelm von Humboldt sieht erst im alphabetischen Aufschreibesystem die Sprache zu sich selbst kommen: Die Buchstabenschrift verstarke durch den engen Anschluss »an die eigenthümliche Natur der Sprache [...] gerade die Wirkung dieser, indem sie auf die prangenden Vorzüge des Bildes und Begriffsausdrucks Verzicht leistet.«<sup>298</sup> Zeitgenössische Wörterbücher versuchen durch Angaben der verschiedenen Ausspracheformen die Stimme in der Schrift einzufangen.<sup>299</sup> Jacob Grimm beginnt 1854 sein *Deutsches Wörterbuch* mit einem Eintrag zum Buchstaben A, in dem

semantische Zuschreibungen ganz fehlen, Graphem und Phonem als Einheit erscheinen:<sup>300</sup> »A, der edelste, ursprünglichste aller laute, aus brust und kehle volle erschallend, den das kind zuerst und am leichtesten hervor bringen lernt, den mit recht die alphabete an ihre spitze stellen. a hält die mitte zwischen i und u, in welche beide es geschwächt werden kann, welchen beiden vielfach es sich annähert« (S. 1).

Überschreitung und Transzendierung eines starren Schriftbegriffs ist es auch, was sich die Dichtung auf die Fahnen geschrieben hat. Sie bringt das Erscheinende, von dem Novalis spricht, in der Schrift durch Schönheit oder Anmut, Romantisierung oder Fragmentierung zur Geltung. Ihr ist es aber auch gegeben, das Schillernde der Schrift, das Abgründige ihrer Medialität und das Bedrohliche ihres Erstarrens herauszustellen. Goethe lässt die einstigen Mitglieder einer Akademie, aufs Buchstabengerüst reduziert, geisterhaft auftreten: »Hier ist's, wo unter eigenem Namen | Die Buchstaben sonst zusammen kamen! | Mit Scharlachkleidern angetan | Saßen die Selbstlauter obenan: | A, E, I, O und U dabei, | Machten gar ein seltsam Geschrei. | Die Mitlauter kamen mit steifen Schritten, | Mußten erst um Erlaubnis bitten: | Präsident A war ihnen geneigt; | Da wurd ihnen denn der Platz gezeigt.«<sup>301</sup> Carl Jonas Love Almqvist führt ein Akademiegespräch vor, in dem verschiedene Mitglieder in ausschweifender Weise anhand der Zeichen *OM MAMSELLER* etymologische, semantische und skripturale Fragen erörtern.<sup>302</sup> Jean Paul erzählt in *Leben Fibels, des Verfassers der Bienrodischen Fibel* (1812) eine schillernde literarische Entstehungsgeschichte des ABC-Buchs. Sich satirisch den Typus der huldigenden Biographie anverwandelt rückt er zugleich die Form des anonymen, sog. Bienrodischen Leselernbuchs ins Zwielficht. Dieses hat über Jahrzehnte hinweg prägend gewirkt, befremdet nun aber mit seiner Mischung aus christlicher Unterweisung und absurder Kombinatorik. Erläutert werden in ihm die Buchstaben mit Versen wie »Ein Affe gar possirlich ist, | Zumal wenn er vom Appfel frißt«

oder »Die Kloosternonne will thun Bus, | Ein Nagelbohrman haben muß« – auf der Linie solcher Kombinationen liegt es noch, wenn der grüne Heinrich in Gottfried Kellers Roman (Erstfassung 1853–55: I,5) das große P, das ihm »in seinem ganzen Wesen äußerst wunderlich und humoristisch vorkommt«, als Pumpnickel benennt.

Jean Paul nun, der Enzyklopädiiker unter den Romantikern, in dessen Exzerpten Lesen, Blättern und Schreiben ineinander fließen,<sup>303</sup> gibt zwar im *Leben Fibels* das ABC-Büchlein im Anhang wieder. Seine Geltung aber zersetzt er durch die vorgeschaltete Biographie des vermeintlichen Urhebers und Namensgebers. Als entscheidende Szene für die Entstehung des Büchleins erscheint ein Traum, in dem Fibel von einem Hahn davongetragen und mit einer Lücke im Alphabet konfrontiert wird: »er hatte lange Mühe, das Hahnen-Deutsch in Menschen-Deutsch zu übersetzen, bis er endlich herausbrachte, es klinge ha, ha. Es sollte damit weniger – sah er schon im Schläfe ein – der Name des Hahns ausgesprochen [...] werden, sondern als bloßes ha des Alphabets, welches h freilich der Hahn ebensogut he betiteln konnte, wie b be, oder hu, wie q ku, oder hau, wie v vau, oder ih, wie x ix. Fibel hörte hinter sich über funfzehn Schulbänke das Abc aufsagen, aber jedesmal das h überhüpfen; endlich fuhr der Reithahn unter sie, und sie riefen einhellig: ha, ha etc. etc., ohne zu lachen. Und Helf konnte jetzt sehen, daß jede Bank ein Abcbuch voll eingeschnitzter Bilder war – z. B. bei A einen Hintern, bei B eine Birkenrute für jenen –, aber nur um H war nichts gemalt, bis der Hahn leibhaftig den Buchstaben vorstellte so wie Hennen die en« (Kap. 13).

Die ›traumatische‹ Erfahrung jener (Leer-)Stelle, die auch Hamann zum Knackpunkt eines lebendigen Alphabets gemacht hatte, manifestiert sich für Fibel in einer Verwischung der Grenzen zwischen Buchstaben und Gegenständen, Bezeichnungen und Verkörperungen. Daraus entsteht die Idee zu einem neuen ABC, die sofort umgesetzt wird: »schon die erste Seite war ein schönes Tuskulanum und

Utopien für Helf; er schrieb das kleine Abc in schöner Kanzleischrift, ohne einen Buchstaben auszustreichen, geschweige ein Wort, lustig und ungestört herab. Zwischen alle schwarze Buchstaben steckte er rote auf, um allgemeine Aufmerksamkeit zu erregen; daher die meisten Kinder Deutschlands sich noch der Freude entsinnen, mit welcher sie aus den schwarzen die rot gekochten wie gare Krebse herausfischten und genossen.« Für ihren Urheber liegt der Genuss vor allem im »reinen Alphabet«, das heißt in den einfach aneinandergehängten Buchstaben, die jeweils in der Fibel den Kopf der Seite zieren, bevor sie sich – wie der in der *Ars combinatoria* geschulte Herausgeber feststellt – als »angewandte Buchstaben-Mathesis« auf die Worte und über die Seite verteilen. Dieser Herausgeber und Biograph indes ist seinerseits auf Zufälle angewiesen, um seine eigene (Re-)Konstruktion voran zu bringen: Auf der Suche nach einer älteren Lebensbeschreibung findet er nur Überreste, die fragliche Hahnenszene begegnet ihm in Gestalt eines vorübersegelnden Papierdrachens. Die schwierige Geburt des ABC-Büchleins erhält so ein Pendant in derjenigen von dessen Entstehungsgeschichte. Im Spiel zwischen den verschiedenen textuellen Ebenen und den ein- wie angelagerten Schriften ergibt sich ein abgründiger Entwurf der alphabetischen Fixierung allen Schreibens. Er reißt en passant auch die Hieroglyphensehnsucht in den Sog des Vieldeutigen, Unsinnigen und Selbstbezüglichen hinein: In Arnstadt, heißt es, sei 1807 ein Büchlein mit dem Titel *Enthüllung der Hieroglyphen in dem Bienrodischen Abcbuche* erschienen. In eben diesem Jahr hielt der 17-jährige Jean-François Champollion in Paris einen Vortrag über die Ähnlichkeiten zwischen dem Koptischen und den Hieroglyphen – ein erster Schritt zu der 1822 vollendeten Entzifferung der Hieroglyphen. Sie markiert den Beginn einer modernen Ägyptologie, aber auch die definitive Verschiebung der hieroglyphischen Verheißung ins Imaginäre und Metaphorische.

### *Alte Handschriften*

In der Zeit um 1800 intensiviert sich die wissenschaftliche Beschäftigung mit alten und fremden Schriftsystemen. Doch bleibt die Sehnsucht nach Ursprüngen wirksam: Die Sprachen, denen Adelbert von Chamisso auf seiner Weltreise 1815–18 begegnet, nähren in ihm die Vermutung, es gäbe einen gemeinsamen Stamm, der noch durchscheinen mag durch ein Alphabet wie das tagalische (Philippinen), in dem Elemente des Sanskrit mit malayischen, arabischen und indianischen Merkmalen sich vermischen.<sup>304</sup> In der gleichen Zeit vollzieht sich auch die philologische und nationalgeschichtliche Wiederentdeckung mittelalterlicher Überlieferung. Parallel dazu füllen sich die literarischen Werke mit Szenarien, in denen die Protagonisten auf alte, geheimnisvolle, auratische Schriften stoßen. Werther und Lotte verlieren sich bei Goethe (1774) an die Vorweltszenarien der angeblich von Ossian stammenden altgälischen Fragmente.<sup>305</sup> Der kunstliebende Klosterbruder in Wilhelm Heinrich Wackenroders *Herzensergießungen* (1797) findet »unter manchem nichtsnutzigen bestäubten Pergament einige Blätter von der Hand des Bramante, von denen nicht zu begreifen ist, wie sie an diesen Ort gekommen sind.«<sup>306</sup> Von anderen Manuskripten, von der Hand Leonardo da Vincis, bemerkt er, sie warteten »noch auf denjenigen, welcher den Geist des alten Malers, der darin verzaubert schläft, daraus erwecken und aus den lange getragenen Banden erlösen soll.«<sup>307</sup> Der Jüngling Christian in Ludwig Tiecks *Runenberg* (1802) stößt auf eine geheimnisvolle Tafel, »die von vielen eingelegten Steinen, Rubinen, Diamanten und allen Juwelen glänzte« und »eine wunderliche, unverständliche Figur mit ihren unterschiedlichen Farben und Linien zu bilden« schien. Diese Tafel bindet ihn an das Zauberreich. Obschon sein Vater ihn vor dem kalten, grausamen Charakter der Schrift, den blutdürstigen Zügen der »Lineamente« warnt, vermag er sich nicht von der unterirdischen Welt, aus der sie kommen, loszusagen.

Heinrich von Ofterdingen entdeckt in Novalis' Roman (1802) unter den Büchern des Einsiedlers in der Höhle eines, das in einer fremden und doch nicht ganz fremden Sprache geschrieben scheint. Ohne dass er es lesen könnte, zieht es ihn magisch an (I,5). Das liegt vor allem an den Bildern, in denen er sich selbst und verschiedene Bekannte in eine andere Zeit versetzt wiederfindet. Die alte Handschrift bietet einen verklärten Spiegel der eigenen Lebenswelt. Sie ist ein Relikt des Vergangenen, das zugleich die Hoffnung auf deren Wiederkehr nährt. Angesiedelt wieder im Unterirdischen, wo auch die alchemistische Vereinigung von Lebens-, Menschheits- und Naturschrift ihren Ort hat, verkörpert sie das Buch, das dem Leser seinerseits vorliegt.<sup>308</sup> Als Ausdruck jener absoluten, unendlich gespiegelten Schrift, in der die Chifferschrift der Natur sich realisiert, ist die Handschrift ähnlich verheißungsvoll wie andere schillernde Gebilde, in denen prismenartig Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vereint scheinen: die blaue Blume oder der von dem Jüngling im eingeschalteten Atlantismärchen (I,3) gefundene Karfunkel – er zeigt auf einer Seite »eingegrabene unverständliche Chiffren« und weckt ein »unwiderstehliches Verlangen«, selbst das »rätselhafte Zeichen« mit Worten zu umgeben. In E.T.A. Hoffmanns vielschichtigem modernem Märchen *Der goldene Topf* (1814) übernimmt der Student Anselmus, geschickt im Schönschreiben wie im Zeichnen, die Aufgabe, für den Archivar Lindhorst arabische, koptische und sonderbar geschriebene Manuskripte zu kopieren. Er gerät damit in ein Niemandland zwischen dem professionellen Schreibwesen der Bürokratie und dem eigentümlichen Zauberreich der Phantasie. Er will verzweifeln angesichts der »seltsam verschlungenen Zeichen« und »bei dem Anblick der vielen Pünktchen, Striche und Züge und Schnörkel, die bald Pflanzen, bald Moose, bald Tiergestalten darzustellen schienen«, doch fühlt er, je mehr er sich in die Überschrift der Pergamentrolle vertieft, »daß die Zeichen nichts anders bedeuten könnten als die Worte: Von der Vermählung des

Salamanders mit der grünen Schlange« (8. Vigilie). So wie die Schlangenlinie zwischen Ornament und Zeichen schwankt, bewegt sich der ganze Text auf der Grenze zwischen Schrift und Nicht-Schrift. Er zersetzt die aufklärerische Ökonomie des Skripturalen und bringt optische und akustische Momente ins Spiel. In einer Zeit, in der, nach Darstellungen zu schließen, das Lesen des Buches immer mehr zum Lesen im Buch wird,<sup>309</sup> gewinnt auch der Eindruck der Seite an Bedeutung. Im *Goldenen Topf* wie in anderen phantastischen Erzählungen schlummert in den Buchstaben eine ganze Welt. Die Einbildungskraft beginnt sie zu beleben und in sie einzutauchen. Das Chimärische lauert nicht mehr einfach an Rändern oder in Abgründen. Es »entsteht jetzt auf der schwarzen und weißen Oberfläche der gedruckten Schriftzeichen, aus dem geschlossenen staubigen Band, der, geöffnet, einen Schwarm vergessener Wörter entläßt; es entfaltet sich säuberlich in der lautlosen Bibliothek mit ihren Buchkolonnen, aufgereihten Titeln und Regalen, die es nach außen ringsum abschließt, sich nach innen aber den unmöglichsten Welten öffnet. Das Imaginäre haust zwischen dem Buch und der Lampe.«<sup>310</sup>

In dieser Bibliothek muss Anselmus erleben, wie er in eine Flasche gebannt wird und eine alte Hexe vor ihm erscheint, die Blätter aus Folianten herausreißt und mit ihnen ihren Körper bedeckt. Es gelingt ihm, sich zu befreien und mit seiner grünen Schlange Serpentina im geheimnisvollen Reich von Atlantis zu verschwinden. Seine Kollegen Konrektoren und Registratoren wähen ihn dem Wahnsinn anheimgefallen. Die letzten Seiten indes machen deutlich, dass das Unheimliche sich nicht so einfach stillstellen lässt: Der Autor teilt ein Billet mit, in dem Lindhorst ihn selbst auffordert, in jenes Bibliothekszimmer zu kommen, in dem Anselmus schrieb. Dort soll er das Ende seines Textes, Anselmus auf seinem Rittergute in Atlantis, antreffen. Er ist geneigt, diese wunderbare Vision ihrerseits den Künsten des Salamanders zuzuschreiben: »herrlich war, daß ich sie, als alles wie im

Nebel verloschen, auf dem Papier, das auf dem violette-  
nen Tische lag, recht sauber und augenscheinlich von mir  
selbst aufgeschrieben fand.« Verheißung und Verhängnis  
der Auslieferung an die Schrift liegen nahe bei einander. In  
Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* (Teil des ersten Bandes  
der *Serapions-Brüder*, 1819) meint zwar der Protagonist Elis,  
er allein verstehe »die geheimen Zeichen, die bedeutungsvolle  
Schrift, die die Hand der Königin selbst hineingrabe in das  
Steingeklüft«, und er vermöge den in der Tiefe liegenden  
Almadin, »auf den unsere Lebenstafel eingegraben«, seiner  
Braut zu schenken – doch wenig später schon hat ihn der Berg  
bei einem Einsturz der ganzen Grube in sich begraben.<sup>311</sup>  
Die erhabene Schrift, von Gott herstammend, ist ins Ver-  
borgene zurückgesunken – aus dem sie nur momenthaft und  
bruchstückhaft wieder hervorzuholen ist. Der schwäbische  
Arzt und Dichter Justinus Kerner bemüht zu diesem Zweck  
den Mesmerismus/Magnetismus und die Geisterkunde. In  
seiner *Geschichte zweyer Somnambülen* (1824) versucht er,  
die andere, höhere Welt durch die Medien der Vision und  
der Schrift hindurch fassbar zu machen, ohne sie tatsächlich  
lesen können. Als Bericht seiner Patientin Christiana Käpp-  
linger hält er fest: »Schon nach den ersten magnetischen  
Strichen, die ich heute erhielt, erschien vor dem Spiegel auf  
meiner Herzgrube ein ganz sonderbares Buch, aber zuerst  
nur dunkel, jetzt liegt es hell vor mir aufgeschlagen, allein ich  
kann es nicht lesen, denn es hat ganz eigene, von mir noch  
nie gesehene Buchstaben, nur sein erstes Blatt vermag ich zu  
lesen, auf diesem steht in deutscher Sprache: *Geisterschrift*  
– Sein Band ist wie von weißem Sammet, die Buchstaben  
sind wie silberhell. Sie strengte sich nun sehr an, die Buch-  
staben dieses Buchs entziffern zu können, und lag lange  
tief nachsinnend und eiskalt da, allein es gelang ihr nicht«  
(S. 91f.).<sup>312</sup> Für Friederike Hauffe in *Die Seherin von Prevorst*  
(1829) kann Kerner dann immerhin »Proben ihrer inneren  
Schrift« mitteilen: einer Buchstaben-Zahlen-Schrift, in der  
die kabbalistische Sprachmagie nachklingt.<sup>313</sup>

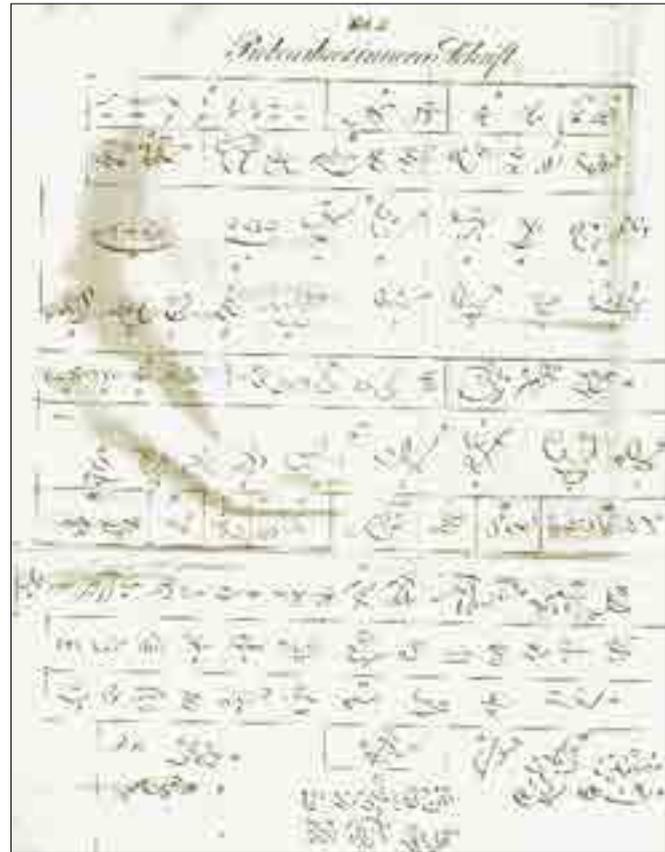


Abb. 63 Justinus Kerner, *Die Seherin von Prevorst*, 3. Aufl., Stuttgart,  
Tübingen 1838, Anhang

In der Abarbeitung an den Rudimenten einer erhabenen  
Schrift drängen sich aber auch die literarischen Texte selbst  
in den Vordergrund. In Kleist kurzer Anekdote *Der Griffel  
Gottes* (1810) verwandelt sich nicht nur eine aus scheinbar  
dauerhaftem Erz gegossene Grabinschrift durch einen  
Blitzschlag in ein scheinbar göttliches, aber nur durch  
'Zusammenlesen' erkennbares Urteil (»Sie ist gerichtet«).  
Hier verwandelt sich auch ein Bericht über ein Schriftereignis

in eine »Metapher der Grabschrift selbst. Der ›Griffel‹ ist das Grab, das Zeichen, die Schrift und die Inschrift selbst.«<sup>314</sup> In Annette von Droste-Hülshoffs *Judenbuche* (1842) gibt erst der letzte Satz eine Übersetzung der in den Baum gehauenen hebräischen Inschrift, eine Übersetzung indes, die keineswegs alle Rätsel löst, vielmehr neue Schleifen und magische Effekte erzeugt: »Wenn du dich diesem Ort nahest, so wird es dir ergehen, wie du mir getan hast.«<sup>315</sup>

Historistisch erscheinen die alten Schriftstücke im realistischen Erzählen. Eine unbekannte Tacitushandschrift sucht der Philosophieprofessor Felix Werner in Gustav Freytags Gelehrtenroman *Die verlorene Handschrift* (1864). Er bekommt es nicht nur mit Intrigen, sondern auch mit Fälschungen zu tun. Die beiden Pergamentblätter, die er in einem Schlossturm auftreibt, halten der wissenschaftlichen Prüfung nicht stand: »die Lesarten des ersten Florentiner Kodex, sogar die Eigentümlichkeiten seiner Orthographie sind mit einer ängstlichen Genauigkeit, welche jedem alten Abschreiber unmöglich gewesen wäre, auf diese Blätter nachgezeichnet« (V,1). Am Ende findet Werner zwar in einer Höhle neben seiner Gattin auch die Handschrift wieder – doch nur die Einbanddeckel, der Inhalt selbst bleibt verschollen. Das Gelehrtenphantasma macht nun dem familiären Fortpflanzungstraum Platz – oder findet sich in diesem aufgehoben, ist doch die Zukunft der beiden auf den letzten Seiten geborenen Gelehrtenkinder vorgezeichnet: Ihr »werdet eure ersten Reitübungen auf Folianten anstellen, euren ersten Helm und eure erste Schürze werdet ihr aus Korrekturbogen eurer Väter anfertigen, früher als andere werdet ihr mit heimlichem Bangen auf die Bücher schauen, die eure rosige Jugend umstehen.«

Wie Kinder zu Schreibern werden und zugleich ihr persönliches Glück finden, zeigt Gottfried Kellers historische Novelle *Hadlaub* (1878). Sie erzählt von der entscheidenden Rolle des Zürchers Johannes Hadlaub bei der Entstehung der berühmten Manessischen Liederhandschrift und widmet

sowohl dem Sammeln der auf Blättern oder Rollen vorliegenden Lieder wie der Herstellung des Manuskripts breiten Raum. Auch hier aber deutet sich an, dass es Dinge gibt, die der Schrift selbst nicht zugänglich sind: die anonyme Volkspoesie etwa. Ihre Existenz scheint nur gelegentlich auf – bei einem alten Sänger, der zwar noch lesen, aber nicht mehr schreiben kann. Sein »ledernes Ränzchen voll verblichener und abgegriffener Liederbüchlein« wird von Hadlaub nicht für seine Sammlung genutzt. Die idealisierte Vergangenheit zeigt sich gleich auch gebrochen – durch Distanz, Ironie und leise Tragik. Alle Archivierung, das scheint aus Erzählungen wie diesen hervorzugehen, macht immer auch auf die Grenzen des Archivierbaren aufmerksam. Die Gleichung von Schrift und Leben funktioniert nur im emphatischen, nicht im faktischen Sinne. Die Literatur lebt zwar von der Schrift, doch die Schrift ist zugleich dasjenige, das die Literatur vom Leben abschneidet. Es bleibt die Sehnsucht, die Verschriftlichung des Lebens mit einer Verlebendigung der Schrift zu verbinden – Kellers grüner Heinrich träumt davon, nachdem er seine Jugendgeschichte zu Papier gebracht hat, »das Dasein Gottes« in die Brust des liebsten Freundes, »ein köstliches Pergament«, zu schreiben oder »es mit seinem eigenen Blute [zu] besiegeln« (Erstfassung 1853–55: III,6).

Diskrepanzen und Kongruenzen also von Leben und Schrift – aus ihnen resultiert eine stille Melancholie, in der aber auch eine magische Verheißung wirkt: die Verheißung einer Nähe zwischen Dingen und Worten nicht aufgrund von Emphase, sondern von sprachlich purifizierter Gegenständlichkeit. Die Handschrift, die in Adalbert Stifters *Die Mappe meines Urgroßvaters* (in: Studien, Bd. 3, 1847) im Zentrum steht, ist zwar keine mittelalterliche, aber nicht weniger kostbar: das Pergamentbuch des Urgroßvaters, eines berühmten Arztes, geschrieben in einer alten krausen Kursive mit »starken Schattenstrichen«, »schlecht aus lateinischen und deutschen Buchstaben gemischt«, aber mit schönen Initialen und roten Titeln versehen.<sup>316</sup> Das Buch

taucht auf dem Speicher unter dem Plunder auf und bewahrt wie dieser die (Leidens-)Spuren eines vergangenen Daseins. Sein roter Lederdeckel ist von einer dicken Staubschicht bedeckt, die Schrift teilweise zerflossen und unleserlich geworden. Es fügt sich in eine Reihe von Erinnerungsbüchern ein, die sich alle des gleichen Mittels der Lebensbewältigung durch Schreiben und Lesen bedienen: »Es besteht darin, daß einer sein gegenwärtiges Leben, das ist, alle Gedanken und Begebnisse, wie sie eben kommen, aufschreibt, dann aber einen Umschlag darum siegelt und das Gelöbniß macht, die Schrift erst in drei bis vier Jahren aufzubrechen und zu lesen« (S. 417). Von dieser Praxis zeugen im Buch des Doktors noch die Verwundungen des Pergaments dort, wo Gruppen von Blättern mit dem Messer durchstoichen und mit roten und blauen Seidenbändchen zusammengebunden waren – jene Bändchen, welche die Liebe des Schreibenden in das Medium der Erinnerung einwoben. Dieser liebevollen Rückwendung aufs Vergangene ist aber auch schon ihre Vergeblichkeit eingeschrieben. Das Lesen ist mühsam und kommt an kein Ziel. Vieles ist übrig, das der Urenkel gar nicht mitteilt und seinerseits vor allem als wahrhaftiges Zeugnis und stummes Bild des Geschehenen betrachtet: »Oft waren ganze Abteilungen in das fahleste Eisenockergelb geschossen, indessen oft Randbemerkungen aus späteren Zeiten mit dem glänzendsten Schwarz dastanden, wie übermütige Ansiedler und Anbauer, welche die armen Ureinwohner fast zu verdrängen strebten. Auch ist die Handschrift oft sehr schwer zu entziffern. Wie gewöhnlich, und nur für ihn geschrieben manches auch ist, so ist wieder vieles lieb und schön und oft wahrhaft erhebend« (S. 576).

### *Mechaniken des Schreibens*

In der gleichen Zeit, in der die Realisten den Zauber der Dinge in den Zauber der Worte zu bannen versuchen, kommt es zu gravierenden Veränderungen in der Ordnung des Schreibens selbst. Um 1850 hat das auf der handschriftlichen Wort-für-Wort-Übertragung beruhende System der Kanzleien seine umfassende Mittlerfunktion verloren. Wie eine Allegorie dieser Situation wirkt es, wenn Herman Melville in seiner Erzählung *Bartleby* (1853) einen Schreiber ins Zentrum stellt, der mit seiner Arbeit eins ist, der Lettern vertilgt wie andere Kekse, der als Aufzeichnungsmaschine fungiert, bei der alle menschlichen Störungen ausgeschlossen sind – ein Phantasma mechanischer Reproduktion, das aber als solches kenntlich wird: Bartleby erweist sich als inneres Hemmnis der Aktenaufbereitung und -vervielfältigung. Er kopiert schließlich keine Buchstaben mehr, sondern verkörpert das Prinzip des ›dead-letter-office‹ selbst. »Als Figur der toten Buchstaben unterliegt er ihrer tödlichen Bestimmung. Der Kanzlist regrediert zum *cancellus*, wird Schranke, verbringt Tage auf einem *bannister*, einem Treppengeländer sitzend. Der Sprechakt der Cancellierung beginnt, sich gegen ihn zu richten. Der Satz vertilgt den Sprecher.«<sup>317</sup>

Die Schnelligkeit und Genauigkeit des Kopierens, die Bartleby ursprünglich auszeichnete, hat nicht zuletzt mit einem neuen Gerät zu tun. Um 1850 hat die Stahlfeder überwiegend die natürlichen Federn abgelöst. Sie ermöglicht längere Haltbarkeit, größere Gleichmäßigkeit und höhere Schreibgeschwindigkeit – so zumindest in den Werbeblättern der zeitgenössischen Hersteller. Friedrich Nietzsche, wegen seines Augenleidens für alle Hilfsmittel aufgeschlossen, schreibt am 5. Juli 1882 an seine Schwester: »Bitte, um Himmels Willen: Stahlfedern!«<sup>318</sup> In *Scherz, List und Rache*, dem »Vorspiel in deutschen Reimen« zur *Geburt der Tragödie* (1882), formuliert er seine Situation ironisch (Nr. 59): »Die Feder kritzelt: Hölle das! | Bin ich verdammt

zum Kritzeln-Müssen? — | So greif' ich kühn zum Tintenfass | Und schreib' mit dicken Tintenflüssen. | Wie läuft das hin, so voll, so breit! | Wie glückt mir Alles, wie ich's treibe! | Zwar fehlt der Schrift die Deutlichkeit — | Was tut's? Wer liest denn, was ich schreibe?«

Zu diesem Zeitpunkt hat er sich aber schon auf eine noch spektakulärere Erfindung eingelassen: eine Schreibkugel, eine der Varianten der frühen Schreibmaschinen.<sup>319</sup> Im Februar 1882 schafft er sich, um dem ›Krikelkrakel‹ der Handschrift zu entgehen, eine dänische Malling Hansen an. Das schreibende Denken, das ihm früh schon Mittel war, die noch nicht erfundene Maschine zu ersetzen, die »unsre Gedanken auf irgend einem Stoffe, unausgesprochen, ungeschrieben, abzuprägen« vermöchte,<sup>320</sup> es verlegt sich auf die nunmehr, zunächst für Blinde und Taubstumme, erfundene Maschine. Sie leistet zwar keine unmittelbare Registratur, verspricht aber immerhin deren Erleichterung. Doch sie funktioniert nicht wie erhofft: Die Typenstangen sind verbogen, die Zeilen handschriftlich zu ergänzen, das Farbband hält nicht lange, auf manchen Blättern ist wenig zu erkennen. Nach sechs Wochen, fünf Reparaturen und insgesamt 33.610 Tastenanschlägen gibt Nietzsche den Versuch auf. Es bleibt bei einem kleinen Konvolut mit Fingerübungen, Briefen und Texten experimenteller Art. Zum Beispiel ein ebenso ambitiöses wie bizarres, handschriftlich ergänztes Titelblatt, das noch ältere Erscheinungsformen von Schrift anklingen lässt: »500 AUFSCHRIFTEN | AUF TISCH UND WAND | FUER NARREN | VON | NARRENHAND«. Oder ein Subjekt und Maschine selbstreflexiv zusammenspannendes Kurzgedicht: »SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN | UND DOCH LEICHT ZU VERDREHN ZUMAL AUF REISEN. | GEDULD UND TAKT MUSS REICHLICH MAN BESITZEN | UND FEINE FINGERCHEN, UNS ZU BENUETZEN.«

Nicht für Nietzsche, wohl aber für viele andere Benutzer (etwa der nicht mehr mit Kugel operierenden Remington-

Modelle) verloren die Kinderkrankheiten schnell an Gewicht. *Brockhaus' Konversations-Lexikon* kann 1895 unter dem Stichwort ›Schreibmaschine‹ (14. Aufl., Bd. 14, S. 613) festhalten, jeder lerne mit ihr »in kurzer Zeit leicht, schnell und, da die Schrift nicht mehr individuell ist, absolut schön und deutlich schreiben, wodurch die für den geschäftlichen Verkehr so wichtige Sicherheit der Mitteilung durchaus verbürgt ist. Die Leistung eines geübten Maschinenschreibers beträgt [...] das Zweieinhalb- bis Dreifache des Handschreibers. Ein weiterer Vorzug der S. besteht darin, daß Gelähmte, die nur noch einen Finger brauchen können, Blinde und Schreibkrampfbehafte zu schreiben im Stande sind, und daß auch jugendliche und billige Hilfskräfte mit nicht ausgeschriebener Handschrift zu geschäftlichen und amtlichen Schreibarbeiten herangezogen werden können. [...] Gegenüber der Ansicht, daß nur Abschreibearbeiten vorteilhaft mit der S. herzustellen seien, wird von geübten Maschinenschreibern allgemein versichert, daß die Denkarbeit beim Arbeiten an der S. leichter von statten gehe, als beim Schreiben mit der Feder.«

Etwa zur gleichen Zeit rückt die Schreibmaschine auch schon ins Zentrum eines Romans. In Bram Stokers *Dracula* (1897) tippt Mina die handschriftlichen Tagebücher der verschiedenen Beteiligten mit mehreren Durchschlägen ab, so dass für die entscheidende Phase der Vampirjagd alle über den gleichen Kenntnisstand verfügen. Zum Einsatz kommt auch die Stenographie, von der man sich erhoffte, die Vorteile der Schreibmaschine noch einmal zu steigern: Rudolf von Freydorf berichtet 1908 von einer in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfundenen ›Schnellschreibmaschine‹, die Elemente des Telegraphen und des Akkordeons in sich vereinte.<sup>321</sup> Der Phonograph wiederum, der in *Dracula* ebenfalls eine prominente Rolle spielt, ermöglicht eine Echtzeit-Registratur, doch müssen die auf ihm hergestellten Aufzeichnungen ihrerseits erst durch Transkription verfügbar gemacht werden. Da dies alles noch nicht genügt,

werden die Formen der Nahkommunikation durch solche der Fernkommunikation ergänzt: Telegraphie und Telepathie. Nur so scheint man des Numinosen habhaft werden zu können, das in dem sowohl toten wie untoten Dracula liegt, das aber mindestens ebenso sehr in den sowohl mortifizierenden wie vivifizierenden Prinzipien der Zirkulation, Ausbreitung und Übertragung selbst liegt. Es entsteht das Bild einer Mediensituation, in der alte und neue Praktiken, manuelles und maschinelles Schreiben, konkrete und metaphorische Graphien interferieren – wirksam zwar, aber auch Zweifel säend, was am Ende von der Wahrheit der Überlieferung bleibe.

An der Schreibmaschine lassen sich mit den Verheißungen und Gefährdungen der neuen Technik auch die Chancen und Probleme der alten diskutieren. Unter den frühen Entwürfen eines filmischen Schreibens, die Kurt Pinthus 1913 in seinem *Kinobuch* versammelt, findet sich der Beitrag *Leier und Schreibmaschine* von Richard A. Bermann. In ihm erzählt »ein kleines braunes Schreibmaschinenmädchen« ihrem Freund von einem gerade gesehenen märchenhaften Film, in dem es seinerseits um das Schreiben geht: Ein Dichter hat Mühe, etwas zu Papier zu bringen. Er geht ins Café, begegnet einer blonden Muse, folgt ihr und steht schließlich vor einer Tür: »MINNIE TIPP | Schreibmaschinenbureau | Abschriften literarischer Arbeiten | Diktat«. Er diktiert ihr: »Mein Fräulein, ich liebe sie!« Sie schreibt es, und die Schrift wird auf der weißen Wand gezeigt. Aber sie wirft ihm den Wisch vor die Füße, setzt sich wieder und schreibt: »Ich habe keine Zeit für müßige Flaneure. Wenn Sie literarische Arbeiten haben, kommen Sie wieder.« Er bemüht sich, etwas zu produzieren, holt viel Papier, kaut aber nur den Federhalter ab. Erst als Amor aus seinem Köcher das sterile Tintenfaß des Dichters füllt, kommt die Feder in Bewegung: »jetzt läuft sie ganz von selbst. Kaum hat die Feder das Papier berührt, so ist es mit den herrlichsten Versen beschrieben und flattert davon. Gleich ist das ganze Zimmer voll von Manuskripten.« Er

322 Dr. v. Freydorf: Eine Stenographiermaschine.

indikated bey te following sketsch — Te hule elphabet bliing  
angemeßt durch den folgenden Abriß — Das ganze Alphabet seyend  
abridshed to sixtihn letters it schuhs itself often tad uonn tip  
abgefürzt zu sechszehn Buchstaben es zeigt sich selbst oft daß ein Niederschlag  
marks someitmes menny tad is to sah sutsch ess in sohm lenguetsches  
bezeichnet zuweilen viele, das ist zu sagen solche wie in einigen Sprachen  
ahr ressembling in tähr saunds end partikulerli te alphabet is  
sind gleichend in ihren Tönen und insbesondere das Alphabet ist  
designed ekkording to saunds.  
beabsichtigt gemäß zu tönen.

■ ■ a äs it saunds for instens in faader end aalso ä in fäs  
■ ■ a afs es tönt zum Beyispiel in Vater und ebenjo a in Gesticht  
■ ■ e & i in tscheild end aalso in tschildern  
■ □ e und ei in Kind und gleichfalls in Kindern.

Auslegung ist willkommen. Die unsere hier: Zunächst fürzt Drais das  
Alphabet auf 16 Zeichen etwa so:

■ ■	□ ■	■ ■	■ ■	■ ■	□ □	■ □	■ ■
U	Bp	CZ	D	E	fV	GW	£
M:	N	Q	R	S, Sch	T	VW	Z:—
■ □	■ ■	■ ■	■ □	■ ■	□ □	□ □	□ □
■ □	■ □	■ □	■ □	■ □	■ □	■ □	■ □

Mit diesem — nennen wir es „Gevierfeld“ — läßt sich jeder der 16  
Buchstaben ausdrücken, und zwar sehr rasch, durch einen einfachen Tastendruck  
mit einem bis vier Fingern einer Hand. Hiermit geht die Urkunde A zu  
Werke.

Urkunde B — vielleicht aber schon der Schluß von A — bildet dann  
erst den Schritt zur Beschleunigung der Schrift über das — heute auf eine  
fachern Weg erreichte Buchstabentempo hinaus. Drais bildet ein, nennen  
wir es Sechzehnerfeld, bestehend aus vier Gevierfeldern. Hiermit lassen  
sich beliebige Worte, soweit sie nicht über vier Buchstaben zählen, durch einen  
Akkordgriff beider Hände ausdrücken. Das Draische Beispiel ließe sich etwa  
so rekonstruieren:

■ ■ ■ ■	■ ■ □ ■	□ □ □ ■	□ ■ □ □
■ ■ □ □	■ ■ □ ■	□ □ □ □	□ □ □ ■
■ ■ ■ ■	■ ■ □ ■	■ ■ □ □	■ ■ □ ■
■ □ □ □	■ ■ □ ■	■ ■ □ □	■ ■ □ ■

Alle                      Anfg                      ist                      schwer

Ober, die Gevierfelder nebeneinandergestellt, handlicher vielleicht so:

■ ■ ■ ■	■ ■ □ ■	□ □ □ ■	□ ■ □ □
■ ■ □ □	■ ■ □ ■	□ □ □ □	□ □ □ ■
■ ■ ■ ■	■ ■ □ ■	■ ■ □ □	■ ■ □ ■
■ □ □ □	■ ■ □ ■	■ ■ □ □	■ ■ □ ■

a l l e r                      U n f a n g

Abb. 64 von Freydorf: »Eine Stenographiermaschine«, in: *Süd-  
deutsche Monatshefte* 5 (1908), S. 318–323

diktiert sie Minnie. Und diesmal stehen die verschiedenen Techniken und Haltungen nicht mehr der Kommunikation der Seelen entgegen. Das Maschineschreiben löst sich vom Bürokratisch-Reproduktiven und wird zum Liebesakt: »Sie schreibt mit langen spitzen Fingern, aber sie blickt nicht auf die Maschine und macht keine Zwischenräume zwischen den Wörtern. Sie tanzt auf der Maschine einen Liebestanz. Es ist ein stummes Duett. Er ist ein sehr glücklicher lyrischer Dichter. Er geht stürmisch heim.« Als er jedoch mit den fertigen Texten auch eine hohe Rechnung erhält, verkauft er seine Manuskripte dem Käsehändler und unternimmt einen Selbstmordversuch – gewinnt aber schließlich, von einem Verleger für seine Dichtungen bezahlt, doch die Stenotypistin, die er sich nun »für Stunden, Tage und Ewigkeiten mieten« kann. Die Erzählerin schließt daraus auf die erzieherische Wirkungen der Frauen, ihr Freund hingegen auf »die geistigen Gefahren der Schreibmaschine«: Der Film »wird den Dichtern zeigen, daß diese verfluchte Schreibmaschine sie tüchtig macht und die Frauen kalt.«<sup>322</sup>

Die neuen Möglichkeiten des (Ab-)Schreibens ermöglichen es zwar, wie Alfred Polgar 1922 ausführt, das Medium des von Hand schreibenden und mit Körper wie Geist kämpfenden Schriftstellers auszuschalten oder allemal durchlässiger zu machen.<sup>323</sup> Doch sie stehen auch im Ruch der Entauratisierung. Sie machen eben das, worin eine Existenz sich verkörpert, zum technischen Vorgang. Sie unterwerfen den Menschen der Eigendynamik der Maschine. Sie tilgen das Spurhafte des Schreibvorgangs. So zumindest die Suggestion mancher Texte, die ihrerseits, indem sie den Verlust der Aura des Schreibens beschwören, munter an der Reauratisierung arbeiten. Robert Walser, »der Schreibkünstler mit der kalligraphisch ambitionierten Kanzleischrift«, bekennt, den Gebrauch der Schreibmaschine immerhin gedanklich in Erwägung gezogen zu haben – wenn auch nur in einem sozial und ästhetisch trivialen Kontext: um »Unteraufseherinnen herzwinnende Briefe zu schreiben.«<sup>324</sup> Ansonsten

gilt ihm das Schreiben als anspruchsvolles Handwerk, ja als Vereinigung vieler Handwerke. Den Schüler Fritz Kocher lässt er nicht ohne Ironie sogar die Tätigkeit des Bürogehilfen poetisch verklären: »Beim Ansetzen der Feder zaudert ein tüchtiger Commis einige Augenblicke, wie um sich gehörig zu sammeln, oder wie um zu zielen wie ein kundiger Jäger. Dann schießt er los, und wie über ein paradiesisches Feld fliegen die Buchstaben, Worte, Sätze, und ein jeder Satz hat die anmutige Eigenschaft, meist sehr viel auszudrücken.«<sup>325</sup> Siegfried Kracauer erzählt 1927 in der in der *Frankfurter Zeitung* erschienenen Geschichte *Das Schreibmaschinchen* von einer Liebesbeziehung zwischen dem Schriftsteller und seiner Maschine. Ganz gebannt ist er von ihr, füllt große Bögen mit Zahlenkolonnen, Buchstabenbildern und Schriftfiguren ohne Sinn, klimpert schließlich, als »gingen die Tasten von selber weiter«, nur noch vor sich hin. Doch die Reparatur einer winzigen Taste, des Accent grave, genügt, den Zauber zu zerstören. Der prosaische Umgang des Mechanikers mit der Maschine fördert »ihre eigene, kontingente Mechanizität zu Tage.«<sup>326</sup> Die Maschine wird wieder zum Ding. Das auf ihr Geschriebene hat keinen emphatischen Charakter mehr. »Meine Freunde sind zufrieden mit mir, weil sie die Schriftstücke verstehen.«

Der Blick auf die Exzesse lässt die Gegebenheiten des Normalen schärfer hervortreten. An den Praktiken des Aufzeichnens macht Stoker das Erkennen des sich dem Begreifen Entziehenden, aber von den Rändern Eindringenden zum Faszinosum. An den Formen des Einschreibens umkreist Franz Kafka das blitzartige Moment des Erkennens, das dort auftritt, wo das Vertraute sowohl außer Kraft wie erst eigentlich in sein Recht gesetzt scheint. Die kurze Erzählung *Ein Traum* aus den Paralipomena zum *Process* (zuerst gedr. 1916) schildert, wie Joseph K. auf den Friedhof gerät und Zeuge eines eigentümlichen Eingravierungsaktes wird: Ein Mann schreibt in gespreizter Haltung mit einem gewöhnlichen Bleistift Buchstaben auf den Grabstein (»Hier

ruht –«). Plötzlich erscheinen die Buchstaben »rein und schön, tief geritzt und in vollkommenem Gold«. Doch das Weiterschreiben stockt, der nächste Buchstabe, ein J, entsteht blaß und unsicher. Erst als K. ins Grab sinkt, »erfüllt« sich die Schrift, ohne dass es den Künstler noch bräuchte: »Während er aber unten, den Kopf im Genick noch aufgerichtet, von der undurchdringlichen Tiefe aufgenommen wurde, jagte oben sein Name mit mächtigen Zieraten über den Stein. | Entzückt von diesem Anblick erwachte er.« Vordergründig ein Bürokratentraum: Unscheinbare Bleistiftnotizen gewinnen erhabene Form, Schreibschrift verwandelt sich in Druckschrift, ein Name wird bedeutsam durch goldene, bewegliche, sich selbst schreibende Lettern. Tatsächlich eine Inszenierung der Paradoxien der Schrift: Die Transformation des Banalen ins Auratische erweist sich als gebunden an ein Subjekt, das in seinem Namen (Joseph K.) den Namen des biblischen Traumdeuters mitführt und sich selbst zugleich innerhalb und außerhalb des Traums befindet. Die gewundenen Wege des Subjekts lassen sich schon eingangs auf eine Schreibbewegung beziehen, die zunächst konkret wird und dann in der Inschrift, im Grab, im Tod ihr Ziel findet. Der Tod, der mit dem Erwachen zusammenfällt, repräsentiert aber auch die Grenze, die sich zwischen der Verwandlung der Schrift und dem Begreifen der Verwandlung befindet. Erst in ihm erlangt die tote Schrift eine »lebendige« Größe. In ihm ist sie als ganze da und in einem aus der Zeit herausfallenden Moment erkennbar. In ihm zeigt sie sich in jenem selbsttätigen Vollzug, den die ältere Tradition dem Göttlichen zuordnete, und jenem Bezug auf den Gottesnamen, der als unaussprechlicher in der Schrift aufscheint und doch nicht da ist: Das J, an dem das Schreiben stockt, ist im Hebräischen das Jod, mit dem das Tetragrammaton (JHWH) beginnt.<sup>327</sup>

Die Aura der Schrift verflüchtigt sich also nicht einfach im Mechanischen. Sie wirkt zumindest in der Literatur und Kunst fort, doch bezogen nun einerseits auf Subjekte und deren Wahrnehmungen, andererseits auf Formen des Er-

scheinens und Verschwindens. Subjektivität, Intensität und Momentaneität verschränken sich. Hugo von Hofmannsthal beschreibt in seiner kurzen Erzählung *Das Glück am Weg* (1893) die visuelle Erfahrung eines Ich, das von seinem eigenen Schiff ein anderes vorbeiziehen sieht und durch sein Fernglas »einen bestimmten Fleck des fremden Schiffs ganz nahe, fast unheimliche nahe« wahrnimmt, ohne ihn aber genauer bestimmen zu können. Erst am Ende, als das Schiff schon im Verschwinden ist, erkennt er, um was es sich handelt: »Es waren vergoldete Genien, goldene, an das Schiff geschmiedete Geister, die trugen auf einem Schild in blinkenden Buchstaben den Namen des Schiffes: ›La Fortune‹ ...«. Erst die sich entziehende Schrift markiert den Moment als einen des Glücks. Erst sie lässt eine Gegenwärtigkeit erkennen, deren Intensität darin liegt, dass sie nicht dauert.<sup>328</sup> Rainer Maria Rilke entwirft in seinen *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) ein schreibendes und genau registrierendes Subjekt, dem aber auch genau in seinem Schreiben nicht nur die Selbstvergewisserung winkt, sondern auch die Selbstentfremdung droht. Die Hand wird zu einem fremden Körperteil. Sie agiert eigenmächtig, aus der Wand kommt ihr eine noch nie gesehene andere Hand entgegen: »es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heißen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meine. Die Zeit der anderen Auslegung wird anbrechen, und es wird kein Wort auf dem anderen bleiben, und jeder Sinn wird wie Wolken sich auflösen und wie Wasser niedergehen.« Das Subjekt hat den Eindruck, es sei etwas Unerhörtes da, »das mich nahm wie Papier, mich zusammenknüllte und fortwarf. [...] Wie ein leeres Papier trieb ich an den Häusern entlang, den Boulevard wieder hinauf.«<sup>329</sup> Gustav Meyrink, der mystische Übungen durchführte, bei denen auf der Haut buchstabenförmige Reizungen sichtbar wurden,<sup>330</sup> lässt im *Golem* (1915) seinen Protagonisten erleben, wie ein Pergamentbuch, dessen goldene I-Initiale (s. Tory) er restaurieren soll, ihn so

in seinen Bann zieht, dass er in eine fremde Welt einzutreten meint. Am Ende hat er das Gefühl, »als hätte ich suchend in meinem Gehirn geblättert und nicht in einem Buche«. Die Unterscheidung von Buchwelt, imaginierter und realer Welt verfließt. Eine geistige Krankheit droht. Das Buch wird in die Schublade gesperrt. Doch eine Rückkehr zur verlorenen Sicherheit winkt nur, wenn es möglich wäre, »das, was mit feiner, kaum sichtbarer Schrift in unserem Körper eingraviert ist«, zu entziffern, oder sich zurückzubewegen in die Tage der Jugend, »wenn ich in der Fibel das Alphabet in verkehrter Reihenfolge vornahme von Z bis A um dort anzulangen, wo ich in der Schule zu lernen begonnen«. <sup>331</sup>

Nicht mehr der tödende Charakter der Buchstaben, sondern deren phantastische, unheimliche, totalisierende Eigendynamik beschäftigt eine Moderne, die sich der Unhintergebarkeit der Schrift bewusst geworden ist. Einschreibungen sind für sie Schreibprozesse, die als fremde Mächte im eigenen Innern das Subjekt bestimmen. Sie dienen ihr als kontrastive Muster gegenwärtiger Schriftpraktiken, als Hintergründe einer technisch, bürokratisch und juristisch geprägten Welt, die ihre Transzendenzbezüge gekappt oder verwischt sieht. In Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* (entstanden 1914, veröffentlicht 1919) besitzt zwar der als Strafe ersonnene Einschreibemechanismus von vornherein seine eigene Rationalität. Doch diese Rationalität ist zugleich durch den Kontext, eine Tropeninsel unter sengender Hitze, ein im Niedergang befindliches System, ein seinerseits fremder Beobachter, eingeklammert. Eine komplex konstruierte Maschine schreibt mit einer Egge den Urteilsspruch auf den Körper des Verurteilten und schreibt dabei so langsam, dass der Verurteilte, dem sein Urteil zuvor nicht mitgeteilt wurde, in der Lage ist, die Schrift, ohne sie zu sehen, an sich selbst zu entziffern. Diese Maschine vereint verschiedene Momente älterer Schriftlichkeit in sich – das transzendente: eine höhere Macht schreibt sich in den menschlichen Körper ein, das performative: die Bedeutung des Eingeschriebenen enthüllt sich erst sukzessive im Vollzug,

das ornamental-graphische: der eigentliche Spruch bildet nur einen schmalen Gürtel innerhalb eines Labyrinths von ›Zieraten‹. <sup>332</sup> Der Reisende hat denn auch den Eindruck, »die Macht der früheren Zeiten« zu verspüren. Doch eben diese Zeiten, in denen das vom ersten Kommandanten der Kolonie ersonnene Verfahren blühte, sind vorbei. Der Einzige, der die Maschine noch perfekt versteht, vermag sie nurmehr an sich selbst zu demonstrieren – und scheitert darin: Die Egge beschreibt ihn nicht, sondern ersticht ihn bloß. Das Wunderwerk existiert schließlich nur noch als Ursprungsmythos einer verfeimten Gemeinschaft, die den Kommandanten als Messias verehrt und seine Wiederkehr erwartet. Zumindest ist es das, was der Reisende am Ende in kleinen Buchstaben auf einem unscheinbaren Grabstein liest – was aber, obschon von allen belächelt, genau jene Macht zur Geltung bringt, welche die Schrift wirklich auszeichnet: Latenz zu ermöglichen, aus der einflussreiche Prophezeiungen erwachsen können. <sup>333</sup>

### *Neue Graphien*

Die Schriftmaschine der *Strafkolonie* ist, so archaisch manche ihrer Komponenten wirken, eine durchaus moderne. Sie zielt auf ein Erkennen der Logik der Strafe. Und sie beruht auf einer ausgeklügelten Automatik, deren Kern ein Übertragungsvorgang bildet: Geschriebene und gezeichnete Vorlagen werden in die Maschine eingelegt und von ihr selbstständig in Bewegungen umgesetzt. Damit klingt einerseits die Mechanisierung des Buchstabenschreibens an. Andererseits scheint die Möglichkeit von Graphien auf, in denen ›natürliche‹ Gegebenheiten ohne die Brechung durch alphabetische Schriften, menschliche Codierungen und Symbolisierungen zum Ausdruck kämen. Das 19. Jahrhundert entwickelte eine enorme Fülle solcher Graphien: neue Techniken des Aufschreibens, Aufzeichnens und Registrierens. <sup>334</sup> Schon Ernst Florens Friedrich Chladni un-

ternahm es um 1800, durch runde Scheiben aus Blech oder Glas Schwingungen im Sand sichtbar zu machen.<sup>335</sup> Diese ornamentalen Klangfiguren, in Kupferstichen abgebildet und systematisiert, elektrisierten die Zeitgenossen, weil sie nicht einfach Schallwellen abbilden, sondern diese dazu bringen, sich gewissermaßen, wie Novalis sagt, »selbst *abzudrucken* – zu *chiffriren* – auf eine *Kupfertafel* zu bringen.«<sup>336</sup> Damit schien gerade das Unzureichende einer analogen Aufzeichnungsform, wie die Schrift sie bietet, aufgehoben, ihre Unmöglichkeit, Bewegung einzufangen: »Keine menschliche Kunst vermag das Fließen eines mannigfaltigen Stroms [...] mit Worten fürs Auge hinzuzichnen, – die Sprache kann die Veränderungen nur dürftig zählen und nennen, nicht die aneinanderhängenden Verwandlungen der Tropfen unsichtbar vorbilden.«<sup>337</sup>

Da allerdings auch die Experimente Chladnis immer bestimmte Töne visualisieren, können auch sie das Nicht-Diskrete nicht wiedergeben.<sup>338</sup> Es ist deshalb in tieferer Weise wahr, wenn Novalis die Klangfiguren als »Figurierte Schallbewegungen wie *Buchstaben*« bezeichnet<sup>339</sup> – sie unterliegen ähnlichen Einschränkungen wie die Schrift. In ihnen spiegelt sich damit das Problem der musikalischen Aufzeichnung. In den *Ahnungen aus dem Reiche der Töne* (1814) betrachtete E.T.A. Hoffmann die Notenschrift noch als Chiffrenschrift und die musikalische Partitur als »Zauberbuch, welches die geheimste Sprache der Natur geformt und gestaltet im Leben festhält, dass sie willkürlich und vernehmbar ertönt.« Bei der Überarbeitung des Textes zu *Johannes Kreislers Lehrbrief* (1816) betonte er dagegen die Klänge, die nicht zu Schrift werden können: »Bei der individualisierten Sprache waltet solch innige Verbindung zwischen Ton und Wort, dass kein Gedanke in uns sich ohne seine Hieroglyphe – (den Buchstaben der Schrift) erzeugt, die Musik bleibt allgemeine Sprache der Natur, in wunderbaren, geheimnisvollen Anklängen spricht sie zu uns, vergeblich ringen wir danach, diese in Zeichen festzubannen, und jenes



Abb. 65 E.T.A. Hoffmann, *Kapellmeister Kreisler mit Partitur der »Undine«*, 1815; Bamberg, Staatsbibl., I R 65

künstliche Anreihen der Hieroglyphe erhält uns nur die Ahnung dessen, was wir erlauscht.«<sup>340</sup>

Auf die Einschränkungen der Schrift reagierten die neuen Aufzeichnungsformen. Teilweise benutzen sie alte Mittel. Mit der Schilffeder füllt der grüne Heinrich (IV, 1) die große graue Papierfläche auf seiner Staffelei: Aus einfachen Federproben in der Ecke erwächst ein Gewebe von Strichen und Linien, Mustern und Motiven, ein Labyrinth, ungegenständlich, dynamisch, unendlich, in dem sich ein momentaner

Zustand des Daseins zum Niederschlag bringt. Vor allem aber sind es neue technische Mittel, die es unternehmen, die Eigendynamiken der Natur ohne Umcodierungsprozesse zu erfassen. Der französische Physiologe Étienne-Jules Marey entwickelt verschiedene Geräte, um kinetische Prozesse des Körpers festzuhalten. Der Sphygmograph überträgt die Bewegungen des Pulses, des Kreislaufs und der Herzklappen in Schreibbewegungen. Die Anwendbarkeit des Verfahrens auf letztlich alle messbaren Phänomene fasst das Buch von 1878 zusammen: *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine*. Ausgangspunkt ist das, was die Wissenschaft behindert: die Mangelhaftigkeit der menschlichen Sinne und die Unzureichendheit der Sprache. Beides verspricht das graphische Verfahren aufzuheben. Es rückt in den Rang einer zugleich alten und neuen Universalsprache: »Non pas seulement cette admirable invention de l'écriture qui fixe sur la pierre ou sur le papier les signes conventionnels du langage, mais le graphique naturel: celui qui, à toutes les époques et chez tous les peuples, a représenté les objets de la même manière, qui nous permet de suivre sur les stèles d'Égypte les scènes d'une civilisations disparue. Cette représentation graphique, si elle s'appliquait à la représentation des idées comme à la figuration des objets, constituerait la véritable langue universelle« (S. IV).

Allerdings bedeutet die graphische Repräsentation immer auch Abstraktion. Sie reduziert komplexe Gefüge auf Linien, Kurven und Figuren. Sie übersetzt die Natur zwar in eine nicht-zeichenhafte, nicht-alphabetische, aber doch in eine diskrete, punktuelle Aufzeichnung. Nicht so im Falle der Photographie, der sich auch Marey ab etwa 1880 zuwandte. Sie ermöglicht, dass sich die Natur in Form des durch die jeweiligen Rahmungen bestimmten Bildes auf dem lichtempfindlichen Medium selbst niederschlägt. Und sie gewinnt dabei einen Detailreichtum, eine Plastizität und Lebendigkeit, die im Falle der Daguerrotypien manchen Betrachtern

als geradezu magische Präsenz des Dargestellten erscheinen konnten. Frühe Berichte stellen die Photographie in die Nähe archeiopoietischer, nicht von Menschenhand hergestellter Bilder oder Abdrucke, jener *vera icon* zum Beispiel, wie sie auf dem Schweißstuch der Veronika vorliegt. Das erste Photobuch, von William Henry Fox Talbot in den Jahren 1844–46 publiziert, trägt den Titel *The Pencil of Nature*. Andere Autoren betonen, »daß erstmals die Sonne selbst zur Künstlerin geworden sei: sie schreibe und zeichne mit dem Licht Bilder, die vollkommener sind, als es die Menschenhand vermöchte.«<sup>341</sup> Oder auch zur Historikerin: Die Sonne wird »zum Geschichtsschreiber der Zukunft werden, durch die Genauigkeit ihres Stiftes ebenso wie durch die Präzision ihrer Aufzeichnung die Wahrheit selbst festhalten.«<sup>342</sup>

Die Photographie gilt als eine Form der Schrift – wie auch die Wirklichkeit selbst, die von der Photographie auf neue Weise gelesen wird. So kommt es einerseits zu konkreten Verbindungen zwischen Photographie und Schrift: Zum Beispiel werden die Abzüge unterschrieben oder mit Widmungen und anderen Texten versehen – der Wiener Dichter Peter Altenberg »umschreibt« eine von ihm angebetete Tänzerin in ähnlicher Weise wie hundert Jahre zuvor Blake seinen *Laokoon*.<sup>343</sup> Andererseits stellen Schriftmetaphern allenthalben das neue Medium in einen Bezug zum alten. Im Sinne einer »Philologie des Auges«<sup>344</sup> schließen sie es an dessen lange Geschichte an und erweisen es gleichzeitig als deren Erfüllung. Diese Erfüllung besteht nicht nur in einem unerhört genauen Registrieren des Sichtbaren, des Unbeweglichen und Beweglichen, sondern auch in einem bis dato undenkbaren Eindringen ins Unsichtbare. In den 1860er Jahren soll ein Photograph die Erlaubnis erhalten haben, bei einem toten Mann, der aufgrund seiner Physiognomie überaus intelligent schien, das Gehirn, in hauchdünne Lamellen zerschnitten, zu photographieren. Was er entdeckt haben soll: »Inschriften unterschiedlichster Sprachen und unterschiedlichster Gestalt in größtem Durcheinander«<sup>345</sup>

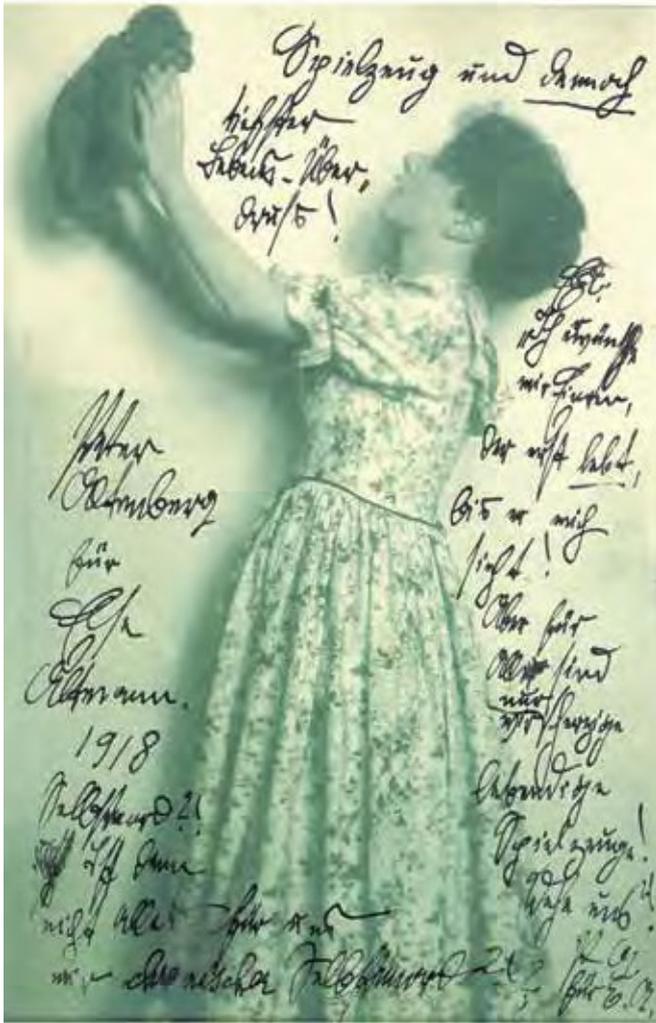


Abb. 66 Peter Altenberg, *Photographie für Elsie Altmann-Loos*, 1918; Wien, Historisches Museum, Inv. Nr. 94 872

– ein Tod also durch Verwirrung der Zeichen, aufgedeckt durch ein Verfahren, das versprach, das Wirkliche und das Überwirkliche besser lesbar zu machen, als dies die Schrift jemals vermochte. Deshalb faszinierte um 1900 die Geister-

Fluidal- und Strahlenphotographie, die auf das Sichtbarmachen des Übersinnlichen gerichtet war.<sup>346</sup> Es faszinierte aber auch die Idee, natürliche und künstliche Formen durch Abtasten zum Sprechen zu bringen: Rilke spielt 1919 in dem Text *Urgeräusch* mit der Idee, die Kranznaht des menschlichen Schädels habe »eine gewisse Ähnlichkeit mit der dicht gewundenen Linie, die der Stift eines Phonographen in den empfangenden rotierenden Zylinder des Apparates eingräbt«. Dann wäre umgekehrt, indem man den Stift über die Naht gleiten lässt, nicht eine graphische Übersetzung, sondern eine natürliche Tonfolge zu gewinnen.<sup>347</sup>

Auch der Psychoanalyse geht es darum, aus Spuren das Unsichtbare und Unbewusste zu erschließen. Zwar versucht sie, diese Spuren nicht einfach in Schrift, sondern in Erzählung zu verwandeln. Als ihren Gegenstand aber kann sie durchaus ein Gefüge, fassbar in Figuren der Schrift, begreifen. In der *Notiz über den »Wunderblock«* (1925) bezieht Sigmund Freud sich auf eine bei Kindern beliebte mit Wachsschicht und Zelluloidblatt bedeckte Schreiftafel, auf der sich das Geschriebene jederzeit wieder auslöschen lässt, ohne aber völlig unsichtbar zu werden. Diese Art des Schriftträgers, auf dem Schrift erscheint und verschwindet, bietet eine Parallele zum »Aufleuchten und Vergehen des Bewußtseins bei der Wahrnehmung«. Die Vorstellung der Schrift als Spur veranschaulicht das Funktionieren des Gedächtnisses und des Unbewussten. Ja, sie führt sogar auf eine weitergehende Analogie bezüglich der Instanzen des Einschreibens und des Auslöschens: »Denkt man sich, daß während eine Hand die Oberfläche des Wunderblocks beschreibt, eine andere periodisch das Deckblatt desselben von der Wachstafel abhebt, so wäre das eine Versinnlichung der Art, wie ich mir die Funktion unseres seelischen Wahrnehmungsapparats vorstellen wollte.«<sup>348</sup>

Umgekehrt aber werden die Deutungen der äußeren und inneren Wirklichkeit nicht nur mit Hilfe der Schrift erläutert, sondern auch auf diese selbst angewandt. Die anagrammati-

schen Forschungen von Ferdinand de Saussure zielen darauf, aus der indoeuropäischen und insbesondere lateinischen Dichtung ein ursprüngliches historisches Wissen und eine allgemeine Theorie der Poesie zu entwickeln.<sup>349</sup> Die Graphologie von Ludwig Klages und anderen setzt auf eine Korrelation von Schrift- und Persönlichkeitsmerkmalen. Die Schrift gilt als dynamische Lebenserscheinung und als Ausdrucksprinzip, bei dem innere, seelische und äußere, körperliche Bewegungen einander entsprechen. Das Ergebnis sind allerdings nur typische Charakterbilder. Die Graphologie wird deshalb weiterentwickelt zu einer Beschäftigung mit der Handschrift nicht als kausaler Ausdrucksbewegung, sondern als manifester Spur einer Geste, die einerseits in ihrer Bildlichkeit, andererseits ihrer Geschichtlichkeit zu analysieren ist. Mit den Worten Walter Benjamins: »Unmöglichkeit die Handschrift zu deuten, ohne eine Vorstellung von dem normalen Aussehen (Vorbild) der Buchstaben und Worte. Daher unmöglich, die Handschrift zu deuten, wenn man sie auf den Kopf stellt. Daher keine bloße graphische Kurve der Impulse (wie beim Barometer etwa) sondern Auseinandersetzung mit einer virtuellen Vorzeichnung.«<sup>350</sup> Auch die in dieser Zeit an antiken und mittelalterlichen Handschriften ausgebildete Paläographie bezieht sich auf das Spannungsverhältnis von Konventionalität und Individualität. Sie nimmt die Handschrift als Relikt vergangenen, durch Rekonstruktion wieder erschließbaren Lebens und nutzt die photographischen und lithographischen Methoden, um Vergleichs corpora aufzubauen. Ludwig Traube, Begründer der mittellateinischen Philologie, sieht die Verheißung dieser Methoden darin, dass sie dazu beitragen, aus den toten Schriftstücken lebendige Überlieferungszusammenhänge zu gewinnen. Er rekonstruiert aber auch in seinem Buch *Nomina sacra* (1907) die fortwirkende Macht des tabu besetzten Gottesnamens anhand der Formen der Abkürzung: Sie scheinen gerade deshalb aussagekräftig, weil sie zwischen bewussten und automatisierten Prozessen situiert sind.

### *Schrift in Bewegung*

Einerseits also viele und neue Aufzeichnungsverfahren, andererseits dynamisierte Schriften und Schriftbegriffe – beides geht um 1900 Hand in Hand. Schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren in Bilderbüchern wie denen von Rodolphe Töpffer, Lewis Carroll oder Wilhelm Busch pointierte Verschränkungen von Text und Bild geläufig geworden. Töpffer beschreibt in seinem *Essai d'autographie* (1842) das neue lithographische Verfahren, das er auch in seinen sieben Bildergeschichten zur Anwendung brachte und das ihm erst jene enorme Beweglichkeit von Bild und Text ermöglichte, die für die Folgezeit prägend werden sollte.<sup>351</sup> Carroll, auch für seine ausdrucksstarken Photographien von Kindern und Erwachsenen bekannt, experimentierte in seinen frühen Arbeiten mit graphischen Elementen, die sich in die Schrift hineinschieben: Er bildet eine angelsächsische Strophe in Runenschrift nach und zeigt einen Astrologen in goldenen Buchstaben einen schrecklichen Fluch auf eine magische Rolle schreiben.<sup>352</sup> In seinen (auch von Mathematikern geschätzten) illustrierten Kinderbüchern stehen die Logiken von Sprache und Bild zur Disposition. In den viktorianischen Fabelbüchern von Walter Crane werden Text und Bild in so schillernde Beziehungen versetzt, dass der erhobene Zeigefinger, der die Geschichten begleitet, weniger auf eine feste Lehre als auf das unerschöpfliche Reich der Phantasie aufmerksam zu machen scheint.<sup>353</sup>

In den 1890er Jahren publizierten, aber schon Jahrzehnte früher entstandenen *Kleksographien* von Justinus Kerner dient ein Kinder- und Gesellschaftsspiel dazu, »archeipoi-etische«, »hieroglyphische« Bilder zu erzeugen: Ein mit Tinte beträufeltes Blatt wird gefaltet, und die sich daraus ergebenden Gebilde, Arabesken, Grottesken, Tier- und Menschenfiguren, inspirieren Gedichte, welche die Figuren auslegen oder weiterspinnen und in Handschrift und Druck eine Einheit mit ihnen bilden: »Als ich vor dem Tintenfaß |

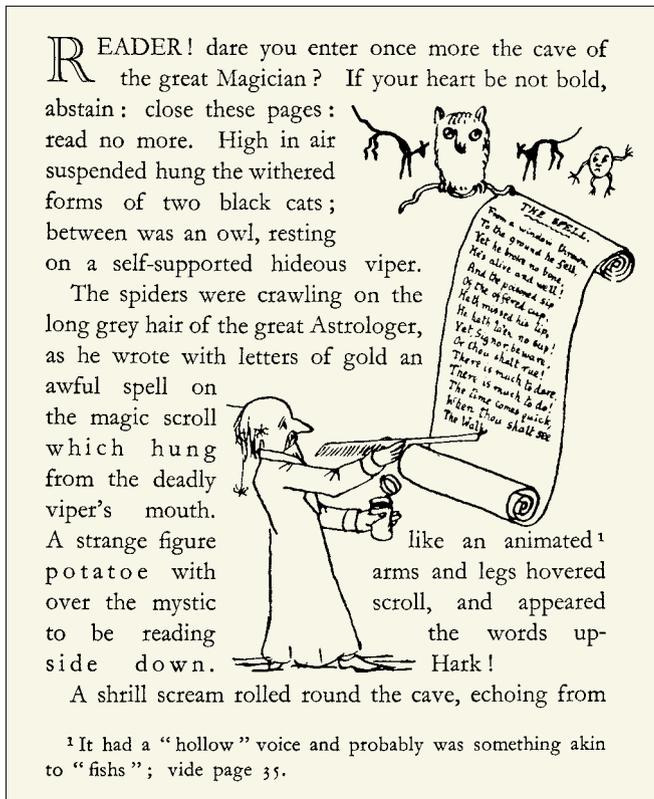


Abb. 67 Lewis Carroll, »The Walking-Stick of Destiny, Ch. 5«, aus: *The Rectory Umbrella and Mischmasch* [1849/50] (Repr. New York 1971, S. 41)

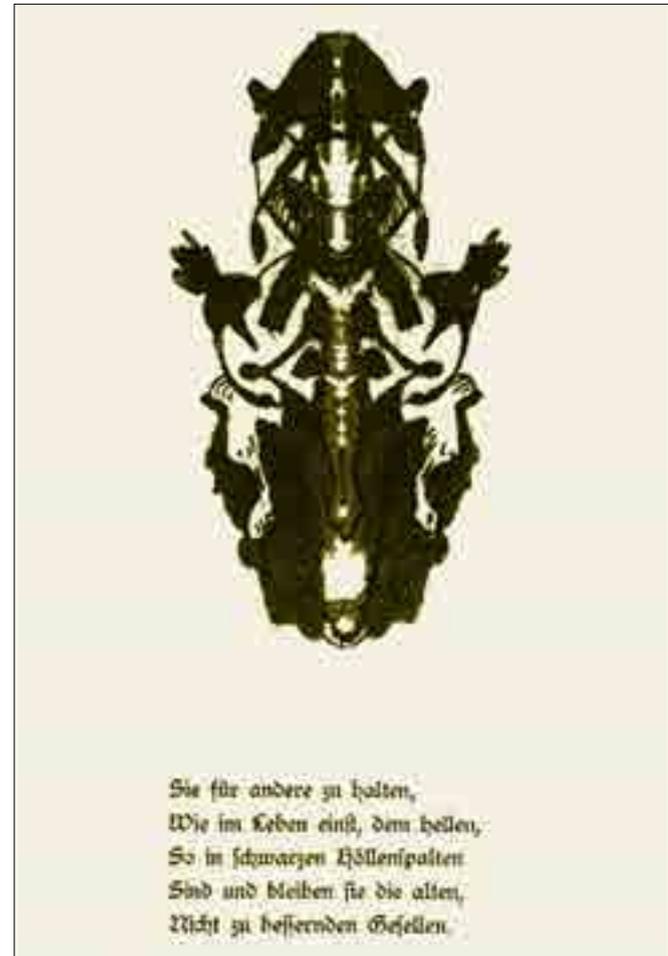


Abb. 68 Justinus Kerner, *Kleksographien*, Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien 1890, S. 61

Wieder mit der Feder saß, | Und mit solcher tief gestochen  
 | In die Tinte bis zum Satz, | Kam etwas heraufgekrochen,  
 | Wie der Schwanz von einer Katz'« (S. 76f.). Das Spiel ist  
 mehr als nur ein Spiel: Kerners Gedichte sind durchzogen  
 von der Vorstellung, aus der Tinte würden unheimliche,  
 dämonische, teuflische Wesen ans Licht treten. Die Texte

übertragen die Handlungsmacht an die Figuren selbst und  
 arbeiten mit der Suggestion, Unsichtbares bringe sich in  
 ihnen zur Erscheinung. Wie im Falle der Photographie geht  
 es auch hier darum, das Medium so einzusetzen, dass sich in  
 ihm die Natur gerade in ihren versteckten Elementen und  
 Prinzipien manifestieren kann.<sup>354</sup>

Der Aufmarsch der Buchstaben, den die zeitgenössischen ABC-Bücher ins Werk setzen (allein für den Zeitraum von 1883 bis 1887 hat man 639 neue Fibeln gezählt), hat etwas durchaus Bedrohliches.<sup>355</sup> Er besitzt eine eigendynamische Macht, welche die Physiologen dadurch in den Griff zu bekommen versuchen, dass sie den Buchstaben Farbwerte zuweisen und den Leseprozess in Wahrnehmungseinheiten zerlegen. Statt um die Naturschrift selbst, um die es Kerner noch geht, geht es um die physischen Bedingungen des Lesens und die technischen Apparaturen zu seiner Erforschung. Damit ist ein weiterer, radikaler Schritt vollzogen in der Umstellung eines ontologischen auf ein epistemologisches Schriftverständnis. Diese Radikalität bringen ästhetisch die Schriftexperimente der französischen Symbolisten zum Aus-  
trag. Stéphane Mallarmé legt in seinem *Coup de dés* (1897) ein Gedicht vor, in dem bekannte Traditionen (Figurengedicht, Universalschrift, Weltmodell) zu einem markanten Neueinsatz zusammentreten.<sup>356</sup> Einerseits kommen die Buchstaben und Wörter in Bewegung, indem sie weit auseinander rücken: Es ergibt sich, wie Mallarmé im Vorwort festhält, eine »mobilité de l'écriture« und ein Hin und Her zwischen Verlangsamung und Beschleunigung der Wahrnehmung. Andererseits tritt das Weiß des Papiers in den Vordergrund: Die üblicherweise dominante Positivität der schwarzen Buchstaben vor neutralem Hintergrund kehrt sich um. Sichtbar werden an der Fläche und an der Leere die Bedingungen der Möglichkeit der Schrift. Deren referentielle Aspekte indes verlieren sich. Ein Nullpunkt sowohl von Schrift wie von Literatur, der wiederum beiden eine geradezu mythisch-ursprungshafte Dimension verleiht. Ein Ort vor aller Schöpfung, an dem die Differenz zwischen Text und Bild ebensowenig besteht wie diejenige zwischen Autor und Werk.

Paul Valéry bringt diese Schrift treffend mit einer Sternenschrift in Verbindung und bezeugt den gewaltigen ersten Eindruck, den die hingeworfene, hingewürfelte Buchstabenwelt bei ihm hinterließ: »Ich sah, so schien mir, die Figur eines

Gedankens, die zum erstenmal in den Raum gebreitet war ... Hier sprach wirklich die räumliche Weite, sie sann, gearbeitete zeitliche Formen. Erwartung, Zweifel, geistige Gespanntheit waren *sichtbare Dinge* geworden. Mein Blick fiel auf gleichsam körperlich gewordenen Schweigen. In Ruhe ließen sich unschätzbar flüchtige Augenblicke betrachten: Der Sekundenbruchteil, während dessen ein Gedanke aufschrickt, leuchtet, verlischt; das Zeitalter, das als Keim psychologische Äonen und endliche Folgen in sich birgt, – sie traten nun auf wie lebendige Wesen, rings umgeben von ihrem wahrnehmbar gemachten Nichts. Ein wahrer geistiger Sturm – schaubar gewordenen Murmeln, Zuraunen, Donnern war über die Seiten hingeführt bis zur äußersten Grenze des Denkens, bis zu einem Punkt unsagbaren Bruches: hier vollzog sich das Wunderbare, hier, auf dem Papier, bebte unendlich rein das Funkeln entferntester Sterne in jener zwischenbewußten Leere, in der, wie eine neuartige Materie, als Ballungen, Schwärme, Systeme verteilt, das Wort *gleichzeitig da war!*«<sup>357</sup> Walter Benjamin urteilt: »Mallarmé, wie er mitten in der kristallinen Konstruktion seines gewiß traditionalistischen Schrifttums das Wahrbild des Kommenden sah, hat zum ersten Male im ›Coup de dés‹ die graphischen Spannungen der Reklame ins Schriftbild verarbeitet.«<sup>358</sup>

Demgegenüber mutet es beinahe harmlos an, wenn Guillaume Apollinaire in seinen *Calligrammes* (1913–16) die Tradition des Figurengedichts für die Lebenswelten des frühen 20. Jahrhunderts adaptiert und textuelle und visuelle Wahrnehmung vermählt. Oder wenn Stefan George in seinen Gedichten eine wechselseitige Durchdringung und Annäherung von Handschrift und Druck sucht. Die zusammen mit dem Typographen Melchior Lechter kreierte Druckschrift (Stefan-George-Schrift) kombiniert ältere Letternformen zu einem Gesamt->Gebilde«. In ihm herrscht eine strenge geometrische Ornamentik und ästhetische Abgeschlossenheit. In dem Band *Der Teppich des Lebens* (zuerst 1899) treffen im Teppichmotiv Thema und Form zusammen. Der Text



Abb. 69 Stephan George, *Teppich des Lebens*, Reinschrift, 1899; Stuttgart, Württembergische Landesbibl., Stefan-George-Archiv

spricht vom Gewebe und ist ein Gewebe. Er realisiert das metaphorische Prinzip von Textualität und thematisiert es zugleich in poetologischer Reflexion. Im Vorspiel heißt es: »Du findest das geheimnis ewiger runen | In dieser halden strenger linienkunst | Nicht nur in mauermeeres zauberndunst«. Das erste Gedicht des Zyklus hebt an: »Hier

schlingen menschen mit gewächsen tieren | Sich fremd zum bund umrahmt von seidner franze [...] Und kahle linien ziehn im reich-gestickten | Und teil um teil ist wirr und gegenwendig«. <sup>359</sup>

Auf den Punkt gebracht hat die Doppelnatur des Buchstabens als eines zugleich sinnlichen und sinnhaften Zeichens Wassily Kandinsky in seinem Aufsatz *Über die Formfrage* (1912): »Wenn der Leser irgendeinen Buchstaben dieser Zeilen mit ungewohnten Augen anschaut, d. h. nicht als ein gewohntes Zeichen eines Teiles eines Wortes, sondern erst als *Ding*, so sieht er in diesem Buchstaben außer der praktisch-zweckmäßig vom Menschen geschaffenen abstrakten Form, die eine ständige Bezeichnung eines bestimmten Lautes ist, noch eine körperliche Form, die ganz selbständig einen bestimmten äußeren und inneren Eindruck macht, d. h. unabhängig von der eben erwähnten abstrakten Form. In diesem Sinne besteht der Buchstabe: 1. aus der Hauptform = Gesamterscheinung, die, sehr grob bezeichnet, ›lustig‹, ›traurig‹, ›strebend‹, ›sinkend‹, ›trotzig‹, ›protzig‹ usw. usw. erscheint; 2. besteht der Buchstabe aus einzelnen, so oder anders gebogenen Linien, die auch jedesmal einen bestimmten inneren Eindruck machen, d.h. ebenso ›lustig‹, ›traurig‹ usw. sind. Wenn der Leser diese zwei Elemente des Buchstabens gefühlt hat, so entsteht in ihm sofort das Gefühl, welches dieser Buchstabe als *Wesen* mit *innerem Leben* verursacht.« <sup>360</sup>

Diese Kippfigur der Wahrnehmung beflügelt in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts Literaten wie Künstler. In Lyrik und Prosa werden Bewegungsformen (Tanz, Akrobatik) und Fortbewegungsmittel (Flugzeug, Automobil) aufgerufen und zugleich phonetisch, syntaktisch und ästhetisch umgesetzt. <sup>361</sup> In dadaistischen, futuristischen, konstruktivistischen Collagen und Gemälden treten optische und skripturale Momente zu je neuen Kombinationen zusammen. Es wimmelt von Schriftelementen: geschriebene oder gezeichnete, gedruckte oder ausgeschnittene, lesbare oder unlesbare, fremde oder vertraute, Schnipsel



Abb. 70 Paul Ostajens, *Bezette Stad*, Antwerpen 1921, o. P.

der Wirklichkeit oder Facetten des Imaginären.<sup>362</sup> Bei dem italienischen Futuristen Filippo Tommaso Marinetti finden sich reine Bildelemente neben konventionellen Zeichen, halb sprachliche neben halb bildlichen Formen, Druck- neben Handschriftenbuchstaben.<sup>363</sup> Bei dem flämischen Expressionisten Paul van Ostajien (1896–1928) entsteht eine rhythmische Typographie, die den Wortklang in eine visuelle Partitur übersetzen möchte: »das Klimmen und Steigen der Zeilen, magere und schwere Buchstaben, die Kaskaden der fallenden Wörter über das Blatt, sogar unterschiedliche Buchstaben-typen: so viele Mittel, die typographisch den Rhythmus des gesprochenen Wortes suggestiv wiedergeben.«<sup>364</sup> Bei Kurt Schwitters kommt in den Wort-Bild-Collagen und Merz-Gedichten das anarchische Element einer selbstlau-



Abb. 71 Programm der Kleinen Dada-Soirée, 1923; Zürich, Kunsthaus

fenden Sprache zum Tragen, die mal bedeutungshaft, mal blank unsinnig auftritt; in den i-Zeichnungen erscheint die Einheit von Idee, Material und Kunstwerk zugleich suggestiv und absurd; in der *Ursonate* geraten die Buchstaben sowohl optisch wie akustisch in Bewegung.<sup>365</sup> In je anderer Weise loten die verschiedenen Avantgarden das Spannungsfeld von logischen und alogischen, grammatischen und ungrammatischen, semantischen und asemantischen, linearen und nicht-linearen Formen aus. Setzen die einen mehr auf die Verwandlung konventioneller Zeichen in Pictogramme und Hieroglyphen, so die anderen auf die Erfindung einer neuen Zeichenordnung aus dem Geist radikaler Sprachskepsis heraus.<sup>366</sup> Marcel Duchamps versucht mit Hilfe der Schreibmaschine den Einfluss des schreibenden

Subjekts auszuschalten. Tristan Tzara arbeitet mit vorgegebenem Material (Zeitungsausschnitte etc.), um mittels neuer Zusammenstellung konventionelle Sinnstrukturen zu irritieren.<sup>367</sup> Zur Methode wird der Selbstlauf der Sprache in der »écriture automatique«: einem frei flottierenden, intentionale Bedeutungsstiftungen ausschaltenden Schreiben. Mit ihm erproben Surrealisten wie André Breton die Möglichkeit, eine »absurdité immédiate« zu produzieren, eine direkte, durch den Schreibakt geförderte Beziehung zwischen Unbewusstem und Kunstform.<sup>368</sup> Adolf Wölfli und Robert Walser geben sich nicht nur in punktuellen Experimenten, sondern in lebensbegleitenden Projekten solch manischem Schreiben hin: Sie füllen größer- und kleinerformatige Schrifträume aus, Wölfli in einem Horror vacui, Walser in teils ironischer Korrespondenz mit vorgängigen Schriften anderer, beide aber mit einem Sinn für die Anordnung von Text und Bild auf der Seite.

Auch für den zeitgenössischen Film ist Schrift ein essentielles Mittel: um zu erzählen, auf literarische Prätexte zu verweisen und die filmische Eigenart zu reflektieren. Neben den Zwischentiteln gibt es zahlreiche Formen des Schriftlichen, »ob sie nun als reine Erläuterungen oder als Gedankenverbinder erscheinen: Buchstabenschrift, Zettel, Brief, Ansichtskarte, Telegramm, Rechnung, Vertrag, Kriegsordre, Haftbefehl, Todesurteil, Zahlungsbefehl, Pfandschein, Zeitungsausschnitt und Inserat, Testament, kurz Akten und Urkunden aller Art.«<sup>369</sup> Zwar sind die Zwischentitel für viele Zeitgenossen eher Übel als Hilfen und die gezeigten Schriftstücke selten sorgfältig entworfen. Doch die künstlerisch anspruchsvolleren Produktionen widmen auch der Schriftgestaltung größere Aufmerksamkeit. In Wegener-Ryes *Der Student von Prag* (1913) sieht man am Anfang und Ende auf einer gezeichneten Papierrolle Alfred de Mussets romantisches Gedicht *La nuit de Décembre* ablaufen, in dem Themen des Films aufscheinen: Nachahmung, Verdoppelung, Tod. Die letzte Einstellung zeigt in Entsprechung zum Mussetschen



Abb. 72 Adolf Wölfli, *Campbell's Tomato Soup*, 1929; Bern, Kunstmuseum, Adolf Wölfli-Stiftung

Gedicht den Protagonisten auf seinem eigenen Grabstein sitzend (»Hier ruht Balduin«). Deutlich wird, wie Bild und Schrift gemeinsam daran arbeiten, Paradoxien und Unheimlichkeiten zu erzeugen. In Filmen wie *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919/20), *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920) oder *Nosferatu* (1922) spielen geheimnisvolle, ja

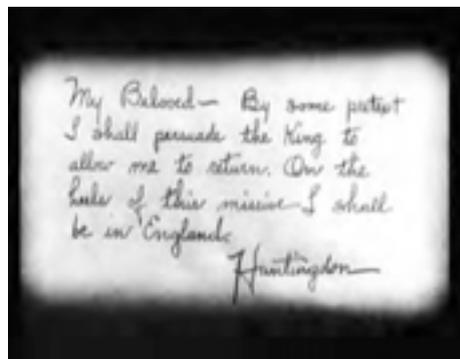
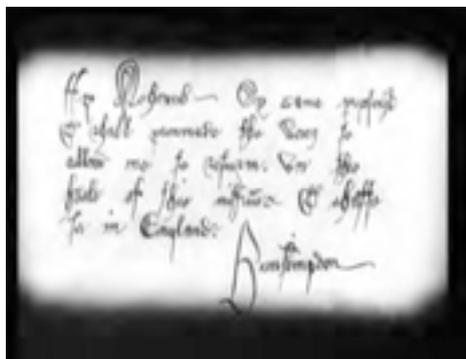


Abb. 73/74 Allan Dwan, *Robin Hood*, 1922

magische Schriftstücke eine wichtige Rolle.<sup>370</sup> In Mittelalterfilmen wie *Robin Hood* (1922) zeigt sich diese Magie als die wiedererweckende Macht des Mediums selbst: So wie sich alte Ruinen in stolze Burgen verwandeln, verwandeln sich mittelalterliche in moderne Schriftzüge.<sup>371</sup>

### *Schrift analytisch und melancholisch*

Als zentrale Herausforderung für die zeitgenössischen Deciffrierkünste erwies sich die Großstadt. Sie bot eine Fülle bedeutungstragender Elemente, konfrontierte aber auch mit zunehmender Unübersichtlichkeit. Zu denen, die sich ab Mitte der zwanziger Jahre an eine Lektüre und textuelle Repräsentation großstädtischer Raumbilder machten, gehörte Siegfried Kracauer. Er las die Oberflächen der städtischen Lebenswelt und die Massenbilder der neuen Medien als Hieroglyphen der Moderne.<sup>372</sup> Dabei gewann er auch der Lichtreklame einen besonderen Reiz ab. In einem Text in der *Frankfurter Zeitung* von 1927 heißt es: »Man kann in diesem Gewimmel noch Zeichen und Schriften erkennen, doch Zeichen und Schriften sind ihren praktischen Zwecken

enthoben, das Eingehen in die Buntheit hat sie zu Glanzfragmenten zerstückelt, die sich nach anderen Gesetzen als den gewohnten zusammenfügen. Der Reklamesprühregen wird zu Sternbildern an einem fremden Himmel.«<sup>373</sup> Auch die kurz zuvor entwickelte Luftwerbung mit Hilfe chemischer Raucherzeugung, in der *Deutsche[n] Himmelschrift Gesellschaft* institutionalisiert, schuf solche neuen »Sternbilder«.<sup>374</sup>

Der andere große Entzifferer seiner Zeit ist Walter Benjamin. Für ihn wird die Spannung zwischen älteren und neueren Dimensionen von Schrift konstitutiv. In seinem unabgeschlossenen *Passagen-Werk* überträgt er den alten Gedanken vom Buch der Natur auf die jüngere Geschichte: Die Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts solle als Schrift lesbar werden – an textuellen Ausschnitten, die zugleich dingliche Fragmente darstellen. In dem Kapitel *Vereidigter Bücherrevisor* aus der Prosasammlung *Einbahnstraße* (1928) bezieht er sich auf die Experimente der Symbolisten und Dadaisten, stellt sie aber in einen größeren Kontext – historisch gesehen: der Ablösung des Buches, sozial gesehen: einer neuen Öffentlichkeit der Schrift. »Die Schrift, die im gedruckten Buche ein Asyl gefunden hatte, wo sie ihr autonomes Dasein



Abb. 75–80 Walter Ruttmann, *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt*, 1927

führte, wird unerbittlich von den Reklamen auf die Straße hinausgezerrt [...]. Wenn vor Jahrhunderten sie allmählich sich niederzulegen begann, von der aufrechten Inschrift zur schräg auf Pulten ruhenden Handschrift ward, um endlich sich im Buchdruck zu betten, beginnt sie nun ebenso langsam sich wieder vom Boden zu heben. Bereits die Zeitung wird mehr in der Senkrechten als in der Horizontalen gelesen, Film und Reklame drängen die Schrift vollends in die diktatorische Vertikale. Und ehe der Zeitgenosse dazu kommt, ein Buch aufzuschlagen, ist über seine Augen ein so dichtes Gestöber von wandelbaren, farbigen, streitenden Lettern niedergegangen, daß die Chancen seines Eindringens in die archaische Stille des Buches gering geworden sind.«<sup>375</sup> Benjamin personifiziert die Schrift zum handelnden und leidenden

Wesen und behandelt ihre Schicksale als teilnehmender Beobachter. Prägnant erfasst er das von wechselnden Zeichen, Farben, Lichtern erzeugte Flirren der modernen Großstadt, das kurz zuvor der poetische Dokumentarfilm *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (1927) als mediale Durchdringung der Lebenswelt vorgeführt hatte. Auch lenkt er den Blick auf das gewaltsame Moment der Situation: Nun, da die Schrift nicht mehr nur Welten erzeugt, sondern überall in der Welt ist, drohen jene Refugien zu schwinden, in denen die kontemplative Lektüre sich vollzog. Doch geht es nicht um rückwärtsgewandte Klage. Es geht darum, die Implikationen freizulegen, welche die Veränderung mit sich bringt, und die weitere Entwicklung prophetisch einzuschätzen. Diese Einschätzung ist keineswegs negativ:

Die Allgegenwärtigkeit der Schrift kann auch zu einer neuen Nähe von Dingen und Worten führen. Sie kann poetische Energien freisetzen. Sie kann neue Bildbereiche ins Spiel bringen: Benjamin zieht Parallelen zwischen Büchern und Dirnen (S. 53f.) und vergleicht die Anlage eines Traktats mit der eines arabischen Bauwerks: eine außen nicht wahrnehmbare, sich nur von innen her eröffnende Struktur, eine nicht verbal überschriebene, sondern nur mit Ziffern bezeichnete Kapiteleinteilung, eine nicht malerisch belebte, sondern mit ornamentalen Netzen bedeckte Fläche (S. 55f.). Vergleiche wie diese sind auf den Augenblick ausgerichtet, »da Quantität in Qualität umschlägt und die Schrift, die immer tiefer in das graphische Bereich ihrer neuen exzentrischen Bildlichkeit vorstößt, mit einem Male ihrer adäquaten Sachgehalte habhaft wird« (S. 43). Adäquat heißt: der modernen medialen Lebenswelt eingedenk. Für Schriftsteller zum Beispiel werden sowohl Zettelkästen und Kartotheksysteme als auch statistische und technische Diagramme an Bedeutung gewinnen – das, was auch für Benjamins eigenes Arbeiten wichtig ist.

Situationsanalyse und Selbstbeschreibung verschränken sich. Benjamin, der zeitlebens mit der Hand schrieb und seine Schreibmaterialien (Füllfederhalter, Notizbuch, dünnes Pergament) zu Fetischen machte, streift mit der Thematik des Schreibens seinen eigenen Lebensnerv. Er reflektiert, indem er die Materialität der Schrift umkreist, die eigene Faszination an dem, was die Schrift nicht nur mitteilt, sondern auch erscheinen lässt. Nicht bloß seine Reinschriften, auch die Entwürfe, Gliederungen und Materialsammlungen sind bestimmt von einem ausgeprägten Sinn für die graphisch-bildliche Form von Texten. Sie stellen Momentaufnahmen eines Schreibprozesses dar, beständig zur Erstarrung neigend und beständig im Fortschreiben am Leben gehalten. Als Spur einer Geste und Konkretisation des Augenblicks macht das Schriftbild sichtbar, was immer nur als Fragment zu fassen ist – so wie die Erinnerung aus dem »Teppich des gelebten

Lebens [...] ein paar Fransen« zu bewahren vermag.<sup>376</sup> Das Schreiben ist für Benjamin ein memorialer Akt, in dem Erscheinen und Verschwinden aufs Engste verschwistert sind.<sup>377</sup> Jede Aufzeichnung vollzieht sich wie die Einschreibung auf dem Wunderblock: Das Notierte ist zugleich vergangen und gegenwärtig, geprägt von dem Sündenfall der Repräsentation, der Zeit, der Geschichte, der Kontingenz, aber auch verheißungsvoll durch eine Dynamik, die das Verhältnis von Worten und Dingen als paradoxes zur Erscheinung bringt. Die Schrift ist ein Medium sowohl der Distanz wie der Nähe: Sie fixiert und dynamisiert. Sie bezeichnet und zeigt. Sie verkörpert ein unumgängliches Danach, in dem doch ein unverfügbares Davor zur Geltung kommen kann.

Daraus erklärt sich Benjamins Faszination an der Kindheit, die er bei seinem eigenen Sohn, an dessen Wörtern und Redensarten, ausführlich dokumentiert.<sup>378</sup> Die Kindheit verkörpert jene Phase, in der sich die Fixierungen erst bilden und vieles noch in Bewegung ist. Das Schreiben und Lesen zum Beispiel, es ist ein Abenteuer, spielerisch, experimentell, märchenhaft, in dem die Buchstaben eigene Wesen darstellen. In einer Notiz *Schreibendes Kind* aus dem Jahr 1929 wird dies, anknüpfend an die Texte zur Kindheit aus der *Einbahnstraße*, zur zauberhaften Urszene: »Die schreibende Hand hängt im Gerüst der Linien wie ein Athlet im schwindelnden Gestänge der Arena (des Schnürbodens). Maus, Hut, Haus, Zweig, Bär, Eis und Ei füllen die Arena, ein blasses, eisiges Publikum sehen sie ihren gefährlichen Nummern zu. | Salto mortale des s / Beachte die Hand, wie sie auf dem Blatt die Stelle sucht wo sie ansetzen will. Schwelle vo[r]m Reich der Schrift. Die Hand des Kindes geht beim Schreiben auf die Reise. Eine lange Reise, mit Stationen, wo sie übernachtet. Der Buchstabe zerfällt in Stationen. Angst und Lähmung der Hand, Abschiedsweh von der gewohnten Landschaft des Raumes: denn von nun an darf sie sich nur in der Fläche bewegen.«<sup>379</sup> Der Prozess des Schreibenlernens bedeutet nicht nur Gewinn, sondern auch Verlust. Wo zunächst noch

Teilhabe an den Mitteln der Schrift war, steht nun deren Gebrauch. Die Fläche, auf der sich die Buchstaben anordnen, ist kein Raum, sondern nurmehr Möglichkeit, einen solchen zu erzeugen.

Ein Pendant zu dieser Minatur bietet eine andere Urszene, die in der anonymen Druckfassung von 1933 den Titel *Der Lesekasten* trägt, in Handschriften auch als *Das Lesespiel* oder *Der Schreibkasten* erscheint. Hier geht es um die kleinen Buchstabentafeln, welche die kindliche Hand zu Wörtern zusammenfügt. Benjamin schlüpft in die kindliche Sicht, in der die Lettern einen eigenen ›Orden‹ bilden. Er trägt aber auch in diese Sicht schon das Moment hinein, das schließlich ihr Ende bedeuten wird: Das Kind bewegt sich nicht einfach unter den Buchstaben, es herrscht über sie, ist aber auch aus ihrer Eigenwelt ausgeschlossen. Daraus resultiert eine merkwürdige Verschränkung von Vergangenheit und Gegenwart: Was der Erwachsene als seine Sehnsucht begreift, erweist sich als Ahnung eines Verlusts schon der Situation eingeschrieben, auf die sich seine Sehnsucht bezieht. Eine Metonymie dieser komplexen Zeiterfahrung ist der Lesekasten: »Was ich in Wahrheit in ihm suche, ist sie selbst: die ganze Kindheit, wie sie in dem Griff gelegen hat, mit dem die Hand die Lettern in die Leiste schob, in der sich zu Wörtern reihen sollten.«<sup>380</sup>

Der Lesekasten verkörpert die Kindheit und zugleich die Unmöglichkeit einer Verkörperung. Zwar gibt es die Hand noch, welche die Spur der Erinnerung bewahrt. Doch ihre Geste erinnert das Vollzogene, ohne es erneut vollziehen zu können. Wahre Präsenz stiftet allein die vorliegende Schrift, die sich an einer paradox erinnerten Vergangenheit ihre eigene Gegenwärtigkeit schafft. In ihr erleben alle jene alphabetischen Ordnungen der Welt eine Auferstehung, in der das Wissen um eine frühe Fülle des Sinns fortwirkt: »Unter den Ansichtskarten meiner Sammlung gab es einige, deren Schriftseite mir deutlicher in der Erinnerung haftet als ihr Bild. Sie trugen die schöne, leserliche Unterschrift:

Helene Pufahl. Das war der Name meiner Lehrerin. Das P, mit dem es anhub, war das P von Pflicht, von Pünktlichkeit, von Primus; f hieß folgsam, fleißig, fehlerfrei und was das l am Ende anging, war es die Figur von lammfromm, lobenswert und lernbegierig. So wäre diese Unterschrift, wenn sie wie die semitischen aus Konsonanten allein bestanden hätte, nicht nur Sitz der kalligraphischen Vollkommenheit gewesen, sondern die Wurzel aller Tugenden.«<sup>381</sup>

Walter Benjamin steht an einer Schwelle. In ihm kommt noch einmal eine Tradition der Sprach- und Schriftmagie zum Austrag, die es unternahm, die Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem zugunsten einer ›unmittelbaren Signifikation‹ zurückzudrängen.<sup>382</sup> In ihm kommt aber auch jene Moderne radikal zur Geltung, die von der unwiderruflich medial geprägten Beziehung des Menschen zur Welt gezeichnet ist. Von Benjamin lässt sich zurückschauen auf die lange Geschichte eines ontologisch und metaphysisch bestimmten Schriftbegriffs. Von ihm lässt sich aber auch nach vorne schauen: auf die Autoreflexivität modernen Schreibens, die Verknüpfung von Schriftlichkeit und Medialität, die Entwicklung einer neuen Schriftbildlichkeit. Oder auch die Paradoxie einer gleichzeitigen Vorgängigkeit und Nachträglichkeit der Schrift. Cees Nooteboom hat sie an dem sich sowohl selbst schreibenden wie geschrieben werdenden Gedicht unübertrefflich zugespielt:

Das Gedicht hörte, wie es geschrieben wurde,  
es sah die riesige Hand,  
aus der es anscheinend wortweise entstand,  
es hielt mit sich selber kaum Schritt.

Schritt, sah es stehen, und sagte,  
sich echoend Schritt, Schritt, aber schon  
war die Hand vorbei, gehetzt  
von der wütenden Schrift,  
dem Heimweh nach Form.

Es schmerzt, nicht fertig zu sein,  
wenn man nirgendwoher kommt.  
Atemlos liegen die Wörter auf dem Tisch,  
die Hand verschwindet, kommt wieder, verschwindet,  
das Gedicht erinnert sich an nichts,

und der Kopf, so weit da oben  
und noch immer durchwegs unkenntlich,  
es sei denn als Maske von Chaos und Ursprung,  
entläßt die Zeilen,

sein Atem gebiert  
die Kadenz des Denkens,  
das Gedicht,  
nichts als ein Hauch.<sup>383</sup>

## Anmerkungen

- 1 Im Szenario heißt es, Nagiko lasse die letzten auf Jeromes Körper befindlichen kalligraphischen Zeichen auf ihren eigenen tätowieren; Peter Greenaway: *The Pillow Book*. Paris 1996 (frz. Version), S. 98 (Section 90). Facettenreiche Interpretation des Films bei Begemann (2002).
- 2 Vgl. Gilbert (2006).
- 3 A[leida]/J[an] Assmann: Art. Schrift, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8 (1992), Sp. 1417–1429, hier 1425 unter Bezug auf Wilhelm von Humboldt: Über die Buchstaben-Schrift und ihren Zusammenhang mit dem Sprachbau (1824).
- 4 Wehde (2000), S. 243. Joachim Heinrich Campe z. B. entwickelte um 1790 zusammen mit seiner Übersetzung des *Hermit of Warkworth* (Thomas Percy) eine neue Schrift zwischen Fraktur und Antiqua.
- 5 Zu deren semiotischer Stellung zwischen Schreiben und Malen Coulmas (1978).
- 6 Zu einer ›Wiederkehr der Schrift‹ auch Wetzel (1991).
- 7 Foucault (1974), S. 13.
- 8 Vgl. Grasshoff (2001); umfassende Aufarbeitung bei Lentz (2000).
- 9 Winter (2006).
- 10 Schmidt (2000), S. 14.
- 11 Gomringer (1972/2001), S. 166; s. auch Walther/Harig (1970), Kopfermann (1974), Weiß (1984), Gomringer (1996).
- 12 Mon (1967/1972), S. 171f.
- 13 Aicher (1989), S. 201.
- 14 Vgl. Zbikowski (1996), Mössinger/Milde (2005), Gilbert (2006).
- 15 Barthes, Erté (1971/90), Schabert (1998).
- 16 Vgl. COBRA. COpenhagen, BRüssel, Amsterdam. Beiträge von Troels Andersen u. a. [Katalog von Ausstellungen in Lausanne, München und Wien]. München 1997.
- 17 Massin (1970), S. 244.
- 18 Eric de Bruyn: *Das Museum der Attraktionen: Marcel Broodthaers und die »Section Cinéma«*, unter: [http://www.medienkunstnetz.de/themen/kunst\\_und\\_kinematografie/broodthaers](http://www.medienkunstnetz.de/themen/kunst_und_kinematografie/broodthaers); Marcel Broodthaers. *Cinéma*. Ausstellungskatalog. Düsseldorf 1997, S. 184f.; ebd. auch eine ausführliche Interpretation des Textes durch Jean-Christophe Royoux.
- 19 Vgl. Metz (2007) und *Woord en Beeld* (1992).
- 20 Vgl. Barthes (1979/1990).
- 21 Boehm (2004), S. 111.
- 22 Jussen (2000), S. 25.
- 23 Krüger (2000), S. 54.
- 24 Vgl. Kimpel (1986); Steber (1988); Gilbert, *Ephemere Schrift* (2006); Vogel (2004).
- 25 Vgl. Holzer (2006).
- 26 Vgl. die kurze Selbstbeschreibung unter: <http://www.dreyblatt.de/html/art.php>.
- 27 Zu diesen beiden Dimension Bolter (1991), S. 166f.
- 28 Zu den beiden Blicken A. Assmann (1988).
- 29 Vgl. auch Derrida, *Grammatologie* (1967/1974), S. 519f.

- 30 Vgl. Lapacherie (1990).
- 31 Zu den Reflexionsformen Schlieben-Lange (1994).
- 32 Derrida, *Grammatologie* (1967/1974), S. 164.
- 33 Genette (1976/1996). Die Erinnerung an dieses Buch verdanke ich Ulrich J. Beil.
- 34 Barthes (1994/2006), S. 155/157.
- 35 Günther/Ludwig (1994–1996), differenzierend dort aber z. B. der Beitrag von Ehlich; speziell zur Schriftlinguistik Dürscheid (2006).
- 36 Gumbrecht/Pfeifer (1988).
- 37 Gross (1994).
- 38 Bolter (1991).
- 39 Gumbrecht/Pfeiffer (1993).
- 40 Koch/Krämer (1997), Krämer (2003), Krämer (2005); vgl. auch Greber/Ehlich/Müller (2002).
- 41 Bild, Schrift und Zahl: Krämer/Bredenkamp (2003); Textilität: Greber (2002); Sichtbarkeit: Strätling/Witte (2006), auch Uebele (1999); Szenarien: Stingelin (2004), Giuriato/Stingelin/Zanetti (2005), Giuriato (2006).
- 42 Vgl. etwa Christin (1977).
- 43 Hugo von Hofmannsthal: Das Gespräch über Gedichte (1903), in: ders.: Brief des Lord Chandos. Poetologische Schriften, Reden und erfundene Gespräche. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt/M., Leipzig 2000 (insel taschenbuch 2659), S. 157–174, hier 174.
- 44 Überblick zu den verschiedenen alten Schriftsystemen bei Haarmann (1991) und Seipel (2003), Bd. 3; grundlegend auch Assmann/Hardmeier (1983); zum Zusammenhang von Schrift und Politik Morison (1972).
- 45 Zahlreiche Bildbeispiele bei Schlott (1989).
- 46 Dornseiff (1925), S. 158–168.
- 47 Birt (1907).
- 48 Illich (1991), S. 130.
- 49 Am Beispiel von Gregor: Eberlein (1995); s. auch Wenzel (2000).
- 50 Vgl. Roberts (1954).
- 51 Dornseiff (1925), S. 8f.
- 52 Ernst (2002/2006), S. 205f.
- 53 Curtius (1953), S. 312 mit Übersetzung von Thassilo von Scheffer; in der Übertragung durch Dietrich Ebener (Nonnos: Werke. Bd. 1. Berlin und Weimar 1985, S. 68) klingen die Verse so: »Dort [in Ägypten] sog der Sohn aus heiligen Schriften tiefe Erkenntnis, kritzelte schräge Zeichen und malte Kreise, geschweifte, von rechts nach links.«
- 54 Ernst (2002/2006), S. 210; Schreiner, *Litterae* (2002), S. 278f.
- 55 Vgl. Dornseiff (1925), S. 4f.; Jon Christian Billigmeier, Pamela Burnham: »Alphabets«, in: *Encyclopedia of Religion*. Bd. 1, 2. Auflage (2005) [Gale Virtual Reference Library], S. 269–275.
- 56 Zu den Nomina sacra vgl. schon Traube (1907), S. 3–8; ansonsten Maas (1986), Schlieben-Lange (1994), S. 104–109.
- 57 Derrida (1972).
- 58 Moser (2006), S. 138; grundlegend: Havelock (1963), Szlezak (1985).
- 59 Villers (2005), zum *Pbaidros* S. 77–151.
- 60 Koschorke (1999), S. 328.
- 61 Andree (2005).
- 62 Wenzel/Seipel/Wunberg (2000), zur Schriftskepsis Mainberger (1995).
- 63 Die Konsequenzen dieser Figur für die jüdische Tradition hat Derrida im Blick auf das Werk von Edmond Jabès erläutert: »Gott hat sich von sich selbst getrennt, um uns sprechen, staunen und fragen zu lassen. Er tat das nicht, indem er sprach, sondern schwieg, indem er dem Schweigen die Möglichkeit gab, seine Stimme und seine Zeichen zu unterbrechen, indem er die Tafeln brechen ließ«; Derrida, *Die Schrift* (1967/1972), S. 106.
- 64 Vgl. Graham (1993).
- 65 2 Cor 3,1–8: »incipimus iterum nosmet ipsos commendare aut numquid egemus sicut quidam commendatiis epistulis ad vos aut ex vobis epistula nostra vos estis scripta in cordibus nostris quae scitur et legitur ab omnibus hominibus manifestati quoniam epistula estis Christi ministrata a nobis et scripta non atramento sed Spiritu Dei vivi non in tabulis lapideis sed in tabulis cordis carnalibus fiduciam autem talem habemus per Christum ad Deum non quod sufficientes simus cogitare aliquid a nobis quasi ex nobis sed sufficientia nostra ex Deo est qui et idoneos nos fecit ministros novi testamenti non litterae sed Spiritus littera enim occidit Spiritus autem vivificat quod si ministratio mortis litteris deformata in lapidibus fuit in gloria ita ut non possent intendere filii Israel in faciem Mosi propter gloriam vultus eius quae evacuatur quomodo non magis ministratio Spiritus erit in gloria«. Zur neueren Forschung Hafemann (1995), Scholtissek (2000), Grindheim (2001), Davis (2002).
- 66 Cees Nooteboom: Der Umweg nach Santiago. Frankfurt/M. 1992, S. 333; zur Schrift an der islamischen Architektur Vogt-Göknil (2007); Überblick über die arabische Kalligraphie bei Papadopoulou (1977).
- 67 Vgl. Curtius (1953), S. 306–352.
- 68 Ebd., S. 311.
- 69 Titus Lucretius Carus: *De rerum natura*. Welt aus Atomen. Lat./dt. Übersetzt und mit einem Nachwort hg. von Karl Büchner. Stuttgart 1973 (Reclam UB 4257) I, 823–819: »Quin etiam passim nostris in versibus ipsis | multa elementa vides multis communia verbis, | cum tamen inter se versus ac verba necessesse | confiteare et re et sonitu distare sonanti. | tantum elementa queunt permutato ordine solo. | at rerum quae sunt primordiae, plura adhibere | possunt unde queant variae res quaeque creari.«
- 70 Vgl. auch William Graham: »Scripture«, in: *Encyclopedia of Religion*. Bd. 12, 2. Aufl. (2005) [Gale Virtual Reference Library], S. 8194–8205.
- 71 Die Apokryphen und Pseudepigraphen des Alten Testaments. In Verbindung mit Fachgenossen übersetzt und hg. von E. Kautzsch. 2. Bd.: Die Pseudepigraphen des Alten Testaments. Tübingen 1900, 1975, S. 275 (Kap. 69, 9f.).
- 72 Vgl. Kemp (1994), S. 220f.
- 73 Eco (1997), S. 153f. Zur ägyptischen Schrift vgl. die verschiedenen Arbeiten von Assmann sowie Morenz (2004).
- 74 Kesting (1968), Schreiner (1996), S. 159–167; ders., »Göttliche Schreib-Kunst« (2002).
- 75 Richard de Bury: *Philobiblon*. Edizione critica a cura di Antonio Altamura. Neapel 1954, Kap. 16, Z. 30f. (S. 123): »O scripture serenitas

- singularis, ad cuius fabricam inclinatur artifex orbis terre«; Philobiblon das ist der Traktat des Richard de Bury über die Liebe zu den Büchern. Erstmals aus dem Lateinischen übertragen von Franz Blei. Neu hg. und eingeleitet von Martin Lehnert. Leipzig 1989, S. 88.
- 76 Edgar Hennecke: Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. 3., völlig neu bearbeitete Auflage hg. von Wilhelm Schneemelcher. 1. Bd.: Evangelien. Tübingen 1959 u. ö., S. 290–299, hier 295.
- 77 Wenzel (2000), S. 29–33.
- 78 Illich (1991), S. 131.
- 79 Vgl. Stammberger (2003), S. 23.
- 80 Leclercq (1964); Köpf (2002).
- 81 Zur alten Tradition Koep (1952).
- 82 Schreiner (1971), S. 1449f.; Wenzel (2000), S. 35. Ein anderes Beispiel findet sich im *Specchio dei croce* des Domenico Cavalca ebenfalls aus dem 14. Jahrhundert; Ernst (1994/2006), S. 292f.
- 83 Schreiner (1996), S. 154f.
- 84 Zur Lesbarkeit Blumenberg (1981).
- 85 Schreiner, »Göttliche Schreib-Kunst« (2002), S. 97f.
- 86 Vgl. Schneider (2000); zur lateinischen Oralität Haye (2005).
- 87 Ez 2,10–3,3: »qui erat scriptus intus et foris et scriptae erant in eo lamentationes et carmen et vae et dixit ad me fili hominis quodcumque inveneris comede comede volumen istud et vadens loquere ad filios Israhel et aperui os meum et cibavit me volumine illo et dixit ad me fili hominis venter tuus comedet et viscera tua complebuntur volumine isto quod ego do tibi et comedi illud et factum est in ore meo sicut mel dulce«.
- 88 Ap 22,18f.: »contestor ego omni audienti verba prophetiae libri huius si quis adposuerit ad haec adponet Deus super illum plagas scriptas in libro isto et si quis deminuerit de verbis libri prophetiae huius auferet Deus partem eius de ligno vitae et de civitate sancta et de his quae scripta sunt in libro isto«.
- 89 Kessler (2004), S. 87.
- 90 Zur Magie des Buches und des Lesens Ganz (1992), Classen (1998).
- 91 Koep (1952), Schreiner, »Göttliche Schreib-Kunst« (2002).
- 92 Der Eraclius des Otte. Übersetzt, mit Einführung, Erläuterungen und Anmerkungen versehen von Winfried Frey. Kettwig 1990 (Erzählungen des Mittelalters 3), S. 45 (v. 387ff.).
- 93 Guillaume de Deguileville: Le pelerinage de vie humaine, ed. by J. J. Stürzinger. London 1893, v. 10871–10892.
- 94 Schreiner, »Göttliche Schreib-Kunst« (2002), S. 99. Allgemein Dornseiff (1925).
- 95 Vgl. jetzt die Edition Arnaldi de Villanova *Introductio in librum [Ioachim] »De semine scripturarum« e Allocutio super significatione nominis Tetragrammaton*, curante Josep Perarnau. Barcelona 2004 (Corpus scriptorum Catalauniae. Series A: Scriptores. Arnaldi de Villanova Opera theologica omnia 3).
- 96 Schreiner, *Litterae* (2002), S. 280–292.
- 97 So im Rahmen des *Pontificale Romano-Germanicum*; vgl. Glaube und Wissen im Mittelalter. Die Kölner Dombibliothek. München 1998, S. 413 (Nr. 85).
- 98 Zur Verwendung des Johannesprologs Schreiner, *Litterae* (2002), S. 315–322; Überblick über die Schriftmagie bei Dornseiff (1925) und Tiemann (1941).
- 99 Vgl. Heinzer (2002).
- 100 The letters of Peter the Venerable, hg. von Giles Constable. Bd. 1. Cambridge/Mass. 1967, S. 38f.: »quod est utilius, pro aratro convertatur manus ad pennam, pro exarandis agris divinis litteris paginae exarentur, seratur in cartula verbi dei seminarium, quod maturatis segetibus, hoc est libris perfectis, multiplicatis frugibus esurientes lectores repleat, et sic panis caelestis laetalem animae famem depellat.«
- 101 Wattenbach (1896/1958), S. 278–299, 317ff.
- 102 Stammberger (2003), S. 44f.
- 103 Vgl. Jennings (1977).
- 104 The Ecclesiastical History of Orderic Vitalis. Vol. II. Books III and IV, ed. by Marjorie Chibnall. Oxford 1969, S. 50f.
- 105 Stammberger (2003), S. 58f.
- 106 Legner (1985), S. 217 mit lat. Text.
- 107 Bridges (2005), S. 104f.
- 108 Gormans (2003), S. 291–307.
- 109 Vgl. Herkommer (1999).
- 110 Vgl. Strohschneider (1997), Kiening, *Zwischen Körper und Schrift* (2003), S. 14–17.
- 111 Vgl. Becht-Jördens (1996), Aris (2004). Zu dem über den Kopf gehaltenen oder auf Kopf und Nacken gelegten Evangeliar als einem rituellen Handlungselement Schreiner, *Litterae* (2002), S. 292–301.
- 112 Bridges (2005), S. 109; s. jetzt Rebecca Rushforth: *St Margaret's Gospel Book. The Favourite Book of an Eleventh Century Queen of Scots*. Oxford 2006.
- 113 Wenzel (2000), S. 42f.
- 114 Richard de Bury, *Philobiblon*, Kap. 16, Z. 13–17 (Kap. 16): »quod liber sacer, solvens nature debitum, hereditarium obtineat substitutum et simile semen fratri mortuo suscitetur verificeturque statim illud Ecclesiastici XXX: »Mortuus est pater illius et quasi non est mortuus, similem enim sibi reliquit post se.«
- 115 Wattenbach (1896/1958), S. 283: »O beatissime lector, lava manus tuas et sic librum adprehende, leniter folia turna, longa a littera digito pone.«
- 116 Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. lat. 12296, f. 162<sup>r</sup> (CMD-F 3, S. 283).
- 117 Balogh (1927).
- 118 Morsel (2006), S. 313.
- 119 Blaschitz (2000), S. 152 mit Beispiel von 1360; früheres Beispiel bei Rück (1991); Überblick bei Rück (1996), Heidecker (2000), Späth (2005).
- 120 Morsel (2006), S. 316 mit weiteren Verweisen.
- 121 Saenger (1997).
- 122 Rück (1996).
- 123 Zur Rolle der Farbe Ernst (1994/2006).
- 124 Ernst (1991), S. 97–142, hier 97.
- 125 Ebd., S. 120, 128.
- 126 Bonifatius: *Epistulae*. Willibaldi vita Bonifatii, hg. und übersetzt von

- R. Rau. Darmstadt 1968, S. 364f.: »Interea circulum quadrangulum in fronte huius laboris apposui in medio figuram sanctae crucis continentem JHS XPS et experimentem, qui ludivaga sermonum serie duobus ambitus versibus, aliis in transversum currentibus socialis adiutorii utrimque sonantes in obviam offert litteras. Hunc autem circulum in scemate novi et veteris instrumenti figurari non nescias«; Ernst (1991), S. 160–167.
- 127 Gormans (2003), S. 306. Zu den Kanonestafeln auch Kemp (1994), S. 137–148.
- 128 Pächt (1984), S. 63; für die frühe Zeit Nordenfalk (1970), Jakobi-Mirwald (1998).
- 129 Pächt, S. 65.
- 130 Vgl. Kendrick (1999) sowie den Überblick bei Jakobi-Mirwald (2004), S. 180–186.
- 131 Pächt (1984), S. 201.
- 132 Ebd., S. 88f., 94f.
- 133 Heinzer (2005).
- 134 Vgl. Ganz (1992), zum Austrag kommt diese Suggestion bei Czerwinski (1997).
- 135 Vgl. auch Ludwig (2005).
- 136 Vgl. Bischoff (1986), S. 151–160.
- 137 McKitterick (1990), S. 301–304; Illich (1991).
- 138 McKitterick (1989).
- 139 MGH Poetae aevi Karolini 2 (ed. Dümmler), S. 186 (Nr. XXI), Z. 9–14: »Grammata sola carent fata, mortemque repellunt, | Praeterita renovant grammata sola biblis. | Grammata nempe dei digitus sulcabant in apta | Rupe, suo legem cum dederat populo | Sunt, fuerant, mundo venient quae forte futura | Grammata haec monstrant fame cuncta suo.«
- 140 Vgl. Reudenbach (1984); Ernst (1991), S. 222–332.
- 141 MGH Epistulae 5, S. 382, Z. 1–4: »Quapropter obsecro te, frater, ut si cui commissum tibi opus ad rescribendum tradideris, illum admoneas, ut figuras in eo factas et conscriptionis ordinem servare non negligat, ne forte, si formas figurarum variaverit, et scripturae ordinem commutaverit, operis precium perdat«.
- 142 Ernst (1991), S. 268.
- 143 Ebd., S. 291.
- 144 Ebd., S. 286.
- 145 Reudenbach (1998), S. 89, 84.
- 146 Ebd., S. 98f.
- 147 Vgl. Mettauert (2005), S. 46 und Abb. 11.
- 148 Otrfrid von Weißenburg: Evangelienbuch. Auswahl. Althochdeutsch/neuhochdeutsch., hg., übersetzt und kommentiert von Gisela Vollmann-Profe. Stuttgart 1987 (Reclam UB 8384), S. 20f.: »Quicquid visu, olfactu, tactu, gustu, audituque delinquimus, in eorum lectionis memoria pravitatem ipsam purgamus. Visus obscuretur inutilis, inluminatus evangelicis verbis; auditus pravus non sit cordi nostro obnoxius; olfactus et gustus sese a pravitatem constringant Christique dulcedine jungant; cordisque praecordia lectiones has theodisce conscriptas semper memoria tangant.«
- 149 Vgl. Clanchy (1993).
- 150 Parkes (1976); Rouse/Rouse (1982); Martin/Vezin (1990); Michael (2006), S. 201–205.
- 151 Carruthers (1990), S. 9 und 264.
- 152 Illich (1991), S. 126f.
- 153 Kiening, Zwischen Körper und Schrift (2003), Kap. 7.
- 154 Dazu Chartier (2005), S. 17–31.
- 155 Vgl. Ernst (1997/2006), Kiening, Zwischen Körper und Schrift (2003).
- 156 Vgl. Wandhoff (1996), Wandhoff (2003), zur lateinischen Literatur Ratkowsch (1991).
- 157 Zur erst ansatzweisen Ausdifferenzierung von Schreiben und Malen Wenzel (1995), S. 292; zur beinahe synonymen Verwendung von *scriptor* und *pictor* bei Caesarius von Heisterbach Küsters (1999), S. 87, Anm. 15.
- 158 Vgl. Quast (1999).
- 159 Grundlegend dazu Strohschneider (2004); vgl. auch ders. (2002).
- 160 Konrad von Heimesfurt: »Unser vrouwen hinvar« und »Diu urstende«, hg. von Kurt Gärtner und Werner J. Hoffmann. Tübingen 1989 (ATB 99), *Urstende*, v. 1686–1692: »dô man die schouwet unde las, | dô wâren buochstap unde sin | so gar gelich daz mê noch min | wider einen puncten niemand vant | und ir deweders hant | dem andern sîn wârheit brach; | ir ietweder schrift geliche jach.«
- 161 *Urstende*, v. 13–18: »daz ich ez sô besniten habe | daz mir iemen iht dar abe | mit pumz oder mit mezzet | schabe und mir bezzer | in dem margine dâ bi | des in dem blate vergezzen sî«; dazu Quast (2001); außerdem Strohschneider (2005).
- 162 Zuletzt dazu Strohschneider (2006).
- 163 Vgl. Wenzel (1997), Reuvekamp-Felber (2003). Überblick über Schriftszenarien im höfischen Roman bei Ernst (1997/2006).
- 164 Ernst (1997/2006), S. 50.
- 165 *Lohengrin*, v. 5337–5350; Ernst, ebd., S. 38.
- 166 Kiening, Zwischen Körper und Schrift (2003), Kap. 10.
- 167 Strohschneider (2006), S. 46.
- 168 Caesarius von Heisterbach: Dialogus miraculorum, hg. von Joseph Strange. Bd. 2. Köln, Bonn, Brüssel 1851, S. 24 (7, 19): »tertio eodem modo depositus et reductus, litteras quidem legere et intelligere potuit, sed ne scripturam ulli hominum proderet, interdictum accepit.«
- 169 Ebd., S. 109 (8, 35): »In pelle siquidem corporis eius scriptae erant litterae minores et nigrae, per lividas plagas flagellorum; litterae ru-beae et capitales, per infixiones clavorum; puncta etiam et virgulae, per punctiones spinarum. Bene pellis eadem prius fuerat multiplici percussione pumicata, colaphis et sputis cretata, arundine liniata«; vgl. Küsters (1999), S. 83f.
- 170 Aurelii Prudentii Clementis Carmina, hg. von Johannes Bergman. Wien, Leipzig 1926 (CSEL 61), S. 366–370; vgl. Genz (2005).
- 171 Vgl. Menke/Vinken (2004).
- 172 Bonaventura: Legenda maior, 13,2: »Immissum est igitur menti eius per divinum oraculum, quod in apertione libri evangelici revelaretur ei a Christo, quid Deo in ipso et de ipso maxime foret acceptum. Oratione itaque cum multa devotione praemissa, sacrum Evangeliorum librum de altari sumptum in sanctae Trinitatis nomine aperiri

- fecit per socium, virum utique Deo devotum et sanctum. Sane cum in trina libri apertione Domini passio semper occurreret, intellexit vir Deo plenus, quod sicut Christum fuerat imitatus in actibus vitae, sic conformis ei esse deberet in afflictionibus et doloribus passionis, antequam ex hoc mundo transiret.«
- 173 Küsters (2002), S. 50.
- 174 Heinrich Seuse: Deutsche Schriften, hg. von Karl Bihlmeyer. Stuttgart 1907, S. 16, Z. 10f.; vgl. Beling (2000).
- 175 Largier (1999), S. 242.
- 176 Griese/Honemann (2002), S. 240.
- 177 Zu Objekten Blaschitz (2000); zum Kirchenraum Boockmann (1994), Slenczka (1998), Signori (2005), S. 36–73.
- 178 Für den Unterricht Michael (2006).
- 179 Wenzel (2000), S. 29; vgl. auch Schreiner (1996), S. 116f.; zu bildlichen Tituli und ihrer textuellen Wiedergabe Arnulf (1997).
- 180 Vgl. Sablonier (2002), Teuscher (2006 und 2007); für den speziellen Bereich der Fechtbücher Müller (1992); generell zur Entwicklung der spätmittelalterlichen Schriftlichkeit Keller (1992), Ludwig (2005), S. 125–209.
- 181 Cramer (1997), S. 215.
- 182 Vgl. Eckart Conrad Lutz: *Spiritualis fornicatio*. Heinrich Wittenwiler, seine Welt und sein *Ring*. Sigmaringen 1990 (Konstanzer Geschichts- und Rechtsquellen 32), S. 246.
- 183 Dazu Putzo (2008).
- 184 Vgl. Kiening, *Zeitenraum* (2005).
- 185 St. Müller (2006), S. 16.
- 186 Neddermeyer (1998).
- 187 Vgl. Griese (2007).
- 188 Ferdinand Geldner: Die deutschen Inkunabeldrucker. Ein Handbuch der deutschen Buchdrucker des XV. Jahrhunderts nach Druckorten. Bd. 1. Stuttgart 1968, S. 29 mit Abb.
- 189 Müller (1988), S. 206.
- 190 Giesecke (1991), S. 148–150.
- 191 Müller (1988), S. 213 nach Geldner.
- 192 Giesecke (1991), S. 184.
- 193 Abb. bei Wenzel (2000), S. 53.
- 194 Vgl. Meister E. S. Alle 320 Kupferstiche, hg. von Horst Appuhn. Dortmund 1989 (Die bibliophilen Taschenbücher 567), Nr. 289–320, S. 366–371.
- 195 Abb. bei Massin (1970), S. 58, Nr. 166–172.
- 196 Vgl. Kiening, *Das andere Selbst* (2003), Kap. 5.
- 197 Geoffroy Tory: *Champ Fleury au quel est contenu l'art & science de la deue & vraye proportio des lettres attiques, quo dit autrement lettres antiques, & vulgairement lettres romaines proportionnées selon le corps & visage humain*. Paris 1529; digitales Faksimile unter <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50961p>; einige Abb. bei Massin (1970), S. 45–63.
- 198 Vgl. auch Kiermeier-Debre/Vogel (2001).
- 199 Joseph Kiermeier-Debre, Fritz Franz Vogel: *Johann Theodor de Bry, Neuj kunstliches Alphabet 1595*. Ravensburg 1997.
- 200 Zur Stelle Chartier (2005), S. 58.
- 201 Müller (1988), S. 215.
- 202 Vgl. Steinmann (1995).
- 203 Maas (1985).
- 204 Vgl. Wilhelm Werner von Zimmern. *Totentanz*, hg. und kommentiert von Christian Kiening. Konstanz, Eggingen 2004 (Bibliotheca suevica 9), Nachwort.
- 205 Flügge (2005).
- 206 Vgl. A. Assmann (1993), S. 146.
- 207 Vissmann (2000), S. 161–163.
- 208 Chartier (2005), S. 97f.
- 209 Vissmann (2000), S. 155.
- 210 Ebd., S. 156.
- 211 Leonhard Wagner: *Proba centum scripturarum*. Ein Augsburger Schriftmusterbuch aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Faksimile Ausgabe mit Begleittext von Carl Wehmer. Leipzig 1963.
- 212 Die Schriftmuster des Laurentius Autenrieth vom Jahre 1520. Faksimile der Handschrift Cod. hist. 4° 197 der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Mit Beiträgen von Wolfgang Irtenkauf und Werner Gebhardt. Stuttgart 1979.
- 213 Wolfgang Fuggers Schreibbüchlein. Mit einer Einleitung von Fritz Funke. Nürnberg 1958; vgl. auch *Alte Berner Schreibkunst*. Jakob Hutzi, das gülden ABC, hg. von Christian Rubi. Bern 1988; Lee Hendrix, Thea Vignau-Wilberg: *An abecedarium. Illuminated alphabets from the court of the Emperor Rudolf II*. London 1997.
- 214 Vollständiger Titel: Johannes Lencker: *Perspectiva literaria*. Das ist ein clerliche fuerreyssung/ Wie man alle Buchstaben des gantzen Alphabets/ Antiquitetischer oder Roemischer Schrifften/ auff mancherley art vnd stellung/durch sondere kunstliche behende weys vnd wegf/ so bißhero nit ans liecht kommen/ in die Perspectif einer flachen ebnen bringen mag. Nürnberg 1567.
- 215 Vgl. Goldberg (1990); David P. Becker: *The practice of letters. The Hofer collection of writing manuals 1514–1800*. The Harvard College Library. Cambridge 1997.
- 216 Ein gute Ordnung, vnd kurtze vnterricht, der fuernemsten grunde aus denen die Jungen, Zierlichs schreybens begirlich, mit besonderer kunst vnd behendigkeyt vnterricht vnd geuebt moeg werden (1538); Anweysung vnnd eygentlicher bericht, wie man eynen yeden Kil zum schreiben erwölen, bereiten, teylen, schneiden vnnd temperiren sol (1544); Ein Gesprächbüchlein zweyer schuler Wie einer den andern jm zierlichen schreyben vntherweyßt (1549); vgl. Kapr (1956); Doede (1988); zum Kontext Adolf Jaeger: *Stellung und Tätigkeit der Schreib- und Rechenmeister (Modisten) in Nürnberg im ausgehenden Mittelalter und zur Zeit der Renaissance*. Ein Beitrag zur Geschichte eines ringenden und strebenden Mittelstandes aus der Zeit der Blüte und des beginnenden Verfalls der Reichsstadt. Diss. Erlangen 1925.
- 217 Vgl. Ernst (2002/2006), S. 216f.
- 218 Desiderius Erasmus: *De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione dialogus*, hg., übersetzt, kommentiert von Johannes Kramer. Meisenheim/Glan 1978; Goldberg (1990), S. 175–181.
- 219 Vgl. Goldberg (1990), S. 180.

- 220 Genette (1996), S. 82f.
- 221 Zitiert nach Duplan (1977), S. 308.
- 222 Ernst (2002/2006), S. 218–221.
- 223 Eco (1997), S. 130.
- 224 Ebd., S. 133.
- 225 Ernst (2002/2006), S. 222.
- 226 Müller (1991), S. 653.
- 227 Ebd., S. 673f.
- 228 Zitate nach: Historia von D. Johann Fausten. Text des Druckes von 1587. Kritische Ausgabe, hg. von Stephan Füssel und Hans Joachim Kreuzer. Stuttgart 1988/1999 (Reclam UB 1516); am Beispiel der Verträge Scholz-Williams/Schwarz (2004).
- 229 Vgl. Blumenberg (1981), S. 74.
- 230 Ebd., S. 89.
- 231 Baltasar Gracián: Das Kritikon. Aus dem Spanischen übersetzt und kommentiert von Hartmut Köhler. Mit einem Nachwort von Hans-Rüdiger Schwab. Frankfurt/M. 2004 (Fischer 15902); vgl. auch Blumenberg (1981), S. 108–116.
- 232 Chartier (2005), S. 102.
- 233 Ebd., S. 112.
- 234 Adler/Ernst (1990), S. 198f. mit Abb.
- 235 Eine digitale Version ist zugänglich unter: <http://www.digibib.tu-bs.de/?docid=00000619>.
- 236 Zu den Quellen der Episode Dallett (1976).
- 237 Ernst (2002/2006), S. 224–226.
- 238 Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: Werke I,1: Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch. Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi, hg. von Dieter Breuer. Frankfurt/M. 1989 (Bibliothek deutscher Klassiker 44 = Bibliothek der Frühen Neuzeit 4/1) 606,16–24.
- 239 Strohschneider (2004); Kiening (2006), Kap. 6.
- 240 Abbildungen bei Herrlinger (1968). Zu verschiedenen Dimensionen des Motivs Zeuch (2003).
- 241 Zedelmaier (2001), S. 219.
- 242 Vgl. Eco (1997), Kap. 4; Kilcher (2003), S. 357–378.
- 243 Harsdörffer/Schwenter (Anm. 245), Bd. 2, S. 516; Adler/Ernst (1990), S. 155.
- 244 Ebd., S. 84.
- 245 Georg Philipp Harsdörffer [und Daniel Schwenter]: Delitiae Philosophicae et Mathematicae. Der Philosophischen und Mathematischen Erquickstunden Dritter Teil. Neudr. der Ausgabe Nürnberg 1653, hg. und eingeleitet von Jörg Jochen Berns. Frankfurt/M. 1991 (Texte der Frühen Neuzeit 3), S. 36f.
- 246 Den Hinweis auf die Figur bei Kircher verdanke ich Marie Theres Stauffer; vgl. dies.: »Nihil tam obvium, quam specula; nihil tam prodigiosum, quam speculorum phasmata«. Zur Visualisierung von katoptrischen Experimenten des späten 16. und 17. Jahrhunderts, in: Sebastian Schütze (Hg.): Kunst und ihre Betrachter in der frühen Neuzeit. Berlin 2005, S. 251–290, hier 270.
- 247 Friedrich Christian Lesser: Testaceo-Theologia, oder: Gründlicher Beweis des Daseyns und der vollkommnen Eigenschaften eines göttlichen Wesens, Aus natürlicher und geistlicher Betrachtung der Schnecken und Muscheln. Leipzig 1744, S. 699. Freundlicher Hinweis auf diesen und den Anm. 262 zitierten Lesser-Text von Paul Michel.
- 248 Adler/Ernst (1990), S. 75; zu den Figurengedichten jetzt Plotke (2007).
- 249 Kilcher (2003).
- 250 Eco (1997), S. 143.
- 251 Petrus Martyr de Anghiera: Acht Dekaden über die Neue Welt, übersetzt, eingeführt und mit Anmerkungen versehen von Hans Klingelhöfer. Darmstadt 1972/75 (Texte zur Forschung 5/6), S. 371–373 (IV 8); lat. Text in: Petrus Martyr de Angleria: Opera. Legatio Babylonica. De orbe novo decades octo. Opus epistolarum. Introduction Erich Woldan. Graz 1966., f. lxj<sup>r</sup> (S. 155): »Sunt characteres a nostris valde dissimilis, taxillis, hamis, laqueis, limis, stellisque, ac formis alteriusmodi lineatim exarati more nostro. Aegyptias fere formas emulantur, interlineatim hominum, animaliumque spes, regum praecipue, ac progerum depingunt. Quare credendum est ibi esse maiorum cuiusque regis gesta conscriptas, quomodo nostra fieri tempestate videmus, sepenumero Calcographos generalibus historiis, fabulosis etiam codicibus, ipsius rei, quae narratur, ad alliciendos emere cupientium animos, auctorum figuras interserere.«
- 252 Vgl. V.-David (1965).
- 253 Eco (1997), S. 165.
- 254 Ebd., S. 172.
- 255 Trabandt (1994), S. 50.
- 256 Ebd., S. 99.
- 257 Genette (1996), S. 91f.
- 258 Kiermeier-Debre/Vogel (1992), S. 178–183.
- 259 Barthold Heinrich Brockes: Irdisches Vergnügen in Gott. Tl. 1. Hamburg 1721, S. 490–496, hier 491 (Str. 8f.). Für den Hinweis auf den Text danke ich Paul Michel.
- 260 Barthold Heinrich Brockes: Irdisches Vergnügen in Gott. Gedichte. Auswahl und Nachwort von Adalbert Elschenbroich. Stuttgart 1982, S. 11f.; vgl. auch Blumenberg (1981), S. 180–184.
- 261 Vgl. Schmitz-Emans (1995), S. 68.
- 262 Friedrich Christian Lesser: Lithotheologie, Das ist: Natürliche Historie und geistliche Betrachtung derer Steine. Neu-verbesserte Auflage Hamburg 1751, S. XI (Vorrede).
- 263 Vgl. Henrik Petersen: B. H. Brockes, J. A. Fabricius, H. S. Reimarus: Physikotheologie im Norddeutschland des 18. Jahrhunderts zwischen theologischer Erbauung und Wissensvermittlung. Diss. Kiel 2004; Paul Michel: Physikotheologie. Ursprünge, Leistung und Niedergang einer Denkform. Zürich 2008.
- 264 Brief von Ende Dezember 1759; Briefe an Kant, hg. und eingeleitet von Jürgen Zehbe. Göttingen 1971, Nr. 2, S. 4f.
- 265 Schmitz-Emans (1995), S. 102.
- 266 Ebd.
- 267 Ebd., S. 89–98.
- 268 Ebd., S. 95.
- 269 Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe [1775]. Eine Aus-

- wahl, hg. von Christoph Siegrist. Stuttgart 1984 (Reclam UB 350), S. 10. Zu Lavaters ›physiognomischen Lettern‹ Renner (2004).
- 270 Schmitz-Emans (1995), S. 123 mit Zitat aus Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*.
- 271 Zur zunehmenden Trennung zwischen Körper und Schrift A. Assmann (1993).
- 272 Vgl. Voßkamp (2005).
- 273 Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. München, Wien 1978, S. 377 (*Vorarbeiten 1798*, Nr. 264; Hervorhebung im Original); vgl. Montandon (1979), S. 12.
- 274 Koschorke (1999), S. 213, zum Kontext ebd., S. 154–262; s. auch Reinlein (2003).
- 275 Koschorke (1999), S. 158.
- 276 Willer (2005), S. 370f.
- 277 Vgl. Adler/Ernst (1990), S. 222–225.
- 278 Niehr (2006), S. 99, Abb. S. 100f.
- 279 Joseph Kiermeier-Debre, Fritz Franz Vogel: Johann David Steingruber, Architectonisches Alphabeth 1773. Ravensburg 1998.
- 280 Joseph Kiermeier-Debre, Fritz Franz Vogel: Antonio Basoli, Alfabeto pittorico 1839. Ravensburg 1998 (mit viersprachigem Text), S. 83.
- 281 Polaschegg (2005).
- 282 *Voyage de Geneve à Aix*, 24. Sept. 1839; Genette (1996), S. 400.
- 283 Soleil d'encre. Manuscripts et dessins de Victor Hugo. Exposition organisée par la Bibliothèque Nationale et la Ville de Paris. [Paris] 1986, Abb. S. 206 und 221.
- 284 [August Wilhelm Schlegel:] Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxmans Umriss, in: Athenaeum II.2 (1799); wieder in: Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Ausgewählt und bearb. von Curt Grützmacher. Bd. 2. Reinbek 1969 (Rowohlts Klassiker der Literatur und Wissenschaft. Dt. Literatur 30), S. 73–104, hier 78.
- 285 In den einschlägigen Werkverzeichnissen: Bentley 41, Erdman 37, Keynes 41.
- 286 Bentley 1, Erdman 1, Keynes 1; neuere Interpretationen bei Herrstrom (1986), Wright (2000).
- 287 Wehde (2000), S. 220–245.
- 288 Kittler (1987), Koschorke (1999).
- 289 Vgl. Schmitz-Emans (1995), S. 136.
- 290 Karl Philipp Moritz: Kinderlogik. Faksimile der Erstausgabe von 1786 mit den Illustrationen von Daniel Chodowiecki. Nachwort von Horst Günther. Frankfurt/M. 1980, S. 38.
- 291 Ebd., S. 39.
- 292 Johann Andreas Schmeller: Über Schrift und Schriftunterricht. Ein ABC-Büchlein in die Hände Lehrender (1803), hg. von Hermann Barkey. München 1965 (Bayer. Akad. der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse. Sitzungsberichte 1965/3), S. 22, 46.
- 293 Kiermeier-Debre/Vogel (2001), S. 48f.
- 294 Ebd., S. 55.
- 295 Vgl. Laermann (1990), S. 124–128.
- 296 Friedrich Schleiermacher: Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern. 4. Rede: Über das Gesellige in der Religion. Berlin 1799 (anonym), S. 179f.; zitiert nach der Ausgabe von Carl Heinz Ratschow. Stuttgart 1969 u. ö. (Reclam UB 8313), S. 120.
- 297 Novalis, a. a. O., S. 383 (Nr. 316).
- 298 Wilhelm von Humboldt: Ueber die Buchstabenschrift und ihren Zusammenhang mit dem Sprachbau (1824), in: ders.: Über die Sprache. Reden vor der Akademie, hg. von Jürgen Trabant. Tübingen, Basel 1994 (UTB 1783), S. 105; vgl. Müller-Wille (2005), S. 172–175.
- 299 Ebd., S. 170 am Beispiel von Almqvist.
- 300 Ebd., S. 176.
- 301 Johann Wolfgang Goethe: Gedichte 1756–1799; Gedichte 1800–1832. 2 Bde., hg. von Karl Eibl. Frankfurt/M. 1987, Bd. 1, S. 710 (Fassung von 1797); Bd. 2, S. 372 (nun, 1815, unter dem Titel *Séance*).
- 302 Müller-Wille (2005), S. 195f.
- 303 Vgl. Kilcher (2003), S. 380–401, hier 385.
- 304 Braun (2007), S. 320.
- 305 Vgl. Löffler (2005), S. 90.
- 306 Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck: Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, hg. von Martin Bollacher. Stuttgart 2005 (Reclam UB 18348), 9,8–11 (›Raffaels Erscheinung‹).
- 307 Ebd., 35,29–32 (›Das Muster eines kunstreichen und dabei tiefegelehrten Malers [...]‹).
- 308 Vgl. Hartmut Böhme: Natur und Subjekt. Frankfurt/M. 1988 (es 1470), S. 97–115.
- 309 Schön (1987), S. 63–72; Braun (2007), S. 110.
- 310 Foucault (1966/1974), S. 160.
- 311 Böhme, a. a. O., S. 122–135.
- 312 Braun (2007), S. 284.
- 313 Ebd., S. 294f. mit Abb.
- 314 Groddeck (2001), S. 77; vgl. auch Menke (2006).
- 315 Vgl. Kilcher/Kremer (1998).
- 316 Adalbert Stifter: Studien. Mit einem Nachwort von Karl Pörnbacher. Düsseldorf, Zürich 192001, S. 381–578, hier 396. Zur Rolle der Schrift Turk (1988), Wirtz (1996).
- 317 Vissmann (2000), S. 57.
- 318 Friedrich Nietzsche: Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe, begründet von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, weitergeführt von Norbert Miller und Annemarie Pieper. Bd. III/1. Berlin, New York 1981, S. 220, Nr. 260.
- 319 Vgl. Stingelin (1988), Windgätter (2005); Ausgabe: Friedrich Nietzsche: Schreibmaschinentexte. Vollständige Edition, Faksimiles und kritischer Kommentar, hg. von Stephan Günzel und Rüdiger Schmidt-Grépály. Weimar 2003; umfassende technische Beschreibung bei Eberwein (2005).
- 320 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Aufzeichnungen. Herbst 1858 – Herbst 1862. Hg. von Johann Figl. Bearbeitet von Hans Gerald Hödl. Unter Mitarbeit von Ingo W. Rath. Berlin, New York 2000 (Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe I,2), S. 447 (1862: Euphorion Cap. I.).

- 321 [Rudolf] von Freydorf: Eine Stenographiermaschine, in: *Süddeutsche Monatshefte* 5 (1908), S. 318–323; wieder in: Kümmel/Löffler (2002), S. 67–77.
- 322 Das Kinobuch. Kinostücke von Richard A. Bermann u. a., hg. und eingeleitet von Kurt Pinthus (1913/14), mit einer Nachbemerkung von Walter Schobert. Frankfurt/M. 1983 (Fischer 3688), S. 29–33; vgl. Kittler (1987), S. 366/368.
- 323 Giuriato (2006), S. 32f.
- 324 Groddeck (2005), S. 171.
- 325 Robert Walser: Fritz Kochers Aufsätze (zuerst 1904). Zürich, Frankfurt/M. 1986 (st 1101), S. 53.
- 326 Giuriato (2006), S. 34.
- 327 Vgl. Robert Alter: *Necessary Angels. Tradition and Modernity in Kafka, Benjamin, and Scholem*. Cambridge/Mass. 1991, Kap. 3; ausführliche Deutung bei Samuel (1988), vor dem Hintergrund der Freudschen Traumdeutung; Groddeck (2004).
- 328 Vgl. Schneider (2006), S. 283–293.
- 329 Rainer Maria Rilke: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Mit einem Nachwort von Rainer Kirsch. Leipzig 1982 (Reclam Bibliothek 952), S. 35, 43, 47; vgl. auch Kittler (1987), S. 324–328.
- 330 Dornseiff (1925), S. 152f.
- 331 Gustav Meyrink: *Der Golem*. Nachwort von Eduard Frank. Frankfurt, Berlin 1981 (Ullstein 20140), S. 24–28, 84; zur zuletzt zitierten Stelle auch Kittler (1987), S. 330.
- 332 Vgl. Anderson (1988).
- 333 Zum Text und seinen Kontexten zuletzt u. a. Albert/Disselnköter (2002), Arburg (2003), Genz (2005).
- 334 Überblick bei Buddemeier (1970); s. auch Kittler (1987) und ders. (1986).
- 335 Vgl. Lichtenhahn (2001), Menke (2004).
- 336 Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*. München, Wien 1978, S. 540, Nr. 362 (*Das Allgemeine Brouillon*, 1. Handschriftengruppe, Sept./Okt. 1798).
- 337 Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck: *Phantasien über die Kunst*, hg. von Wolfgang Nehring. Stuttgart 1973 (Reclam UB 9494/95), S. 82 (»Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst«).
- 338 Menke (2004), S. 169f.
- 339 Novalis, a. a. O., S. 539, Nr. 362.
- 340 Lichtenhahn (2001), S. 101f.
- 341 Stiegler (2006), S. 131.
- 342 Ebd., S. 132 (Zitat des schottischen Physikers David Brewster, Erfinder des Kaleidoskops und des dioptrischen Stereoskops, aus dem Jahr 1856).
- 343 Hans Bisanz: Peter Altenberg: *Mein äußerstes Ideal*. Altenbergs Photosammlung von geliebten Frauen, Freunden und Orten. Wien, München 1987, S. 109.
- 344 Stiegler (2001).
- 345 Stiegler (2006), S. 195.
- 346 Krauss (1992).
- 347 Kittler (1987), S. 321–324.
- 348 Sigmund Freud: *Notiz über den »Wunderblock«*, in: ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 14, hg. von Anna Freud. Frankfurt/M. 1968, S. 3–8, hier S. 8. Zu den Implikationen und Kontexten s. das Kapitel »Freud und der Schauplatz der Schrift« bei Derrida, *Schrift* (1967/1972), S. 302–350.
- 349 Wunderli (1972), Starobinski (1980).
- 350 Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Bd. 6: *Fragmente vermischten Inhalts, autobiographische Schriften*. Frankfurt/M. 1985, S. 185; vgl. Pethes (1999), S. 136–143; Giuriato (2006), S. 42f.
- 351 Lindner (1999).
- 352 Lewis Carroll: *The Rectory Umbrella and Mischmasch*. With a Foreword by Florence Milner. New York 1932, Repr. 1971, S. 41.
- 353 Dölvers (1990).
- 354 Vgl. Arburg (2001), Braun (2007), S. 347–357.
- 355 Vgl. Rommel (1988), hier S. 313, 322.
- 356 Vgl. z. B. Schmitz-Emans (1995), S. 153–185.
- 357 Paul Valéry: *Werke*. Frankfurter Ausgabe. Bd. 3: *Zur Literatur*, hg. von Jürgen Schmidt-Radefeld. Frankfurt/M. 1989, S. 245f.
- 358 Walter Benjamin: *Einbahnstraße* (zuerst 1928). Frankfurt/M. 1955 u. ö. (Bibliothek Suhrkamp 27), S. 40; leicht abweichende handschriftliche Fassung in: *Walter Benjamins Archive* (2006), S. 182.
- 359 Vgl. Kurz (2007), bes. S. 88–137.
- 360 Wassily Kandinsky: *Über die Formfrage*, in: *Der Blaue Reiter*, hg. [von Wassily] Kandinsky, Franz Marc. München 1912. *Dokumentarische Neuausg.* von Klaus Lankheit. München 1965, S. 99.
- 361 Arns/Goller/Strätling/Witte (2004).
- 362 Vgl. etwa Zbikowski (1996).
- 363 Adler/Ernst (1990), S. 258.
- 364 Vgl. Neef (2000), Neef (2005), S. 238f.
- 365 Vgl. Kurt Schwitters: *Anna Blume und andere. Literatur und Grafik*, hg. von Joachim Schreck. Köln 1986.
- 366 Überblick in dem Band von Münz-Koenen/Fetscher (2006).
- 367 Zanetti (2005); zum Zeitungsausschnitt te Heesen (2006).
- 368 André Breton: *Manifestes du surréalisme*. [Paris] 1963 (*Idées* 23), S. 34f., 42f. (aus dem ersten *Manifest des Surréalismus*, 1924).
- 369 Paul Lenz: *Das Wesen des Lichtspiels* (1913), in: Helmut H. Diederichs (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt/M. 2004 (stw 1652), S. 147–157, hier 156.
- 370 Vgl. Lange (2000), Friedrich/Jung (2002), Kiening, *Blick und Schrift* (2005), Silberman (2006).
- 371 Vgl. Kiening/Adolf (2006).
- 372 Kabatek (2003).
- 373 Christen (2001), S. 169; vgl. auch Stalder (1996) und Gamper (2001).
- 374 Vgl. Anm. 24.
- 375 Benjamin, *Einbahnstraße*, a. a. O., S. 42f.
- 376 Giuriato (2006), S. 66.
- 377 Vgl. Pethes (1999).
- 378 *Walter Benjamins Archive* (2006), S. 76–119.
- 379 Giuriato (2006), S. 23.
- 380 Walter Benjamin: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Mit einem Nachwort von Theodor W. Adorno [Fassung letzter Hand und Fragmente aus früheren Fassungen]. Frankfurt/M. 2006 (st 3759), S. 96f.

- 381 Ebd., S. 34.  
 382 Vgl. Mennighaus (1980).  
 383 Cees Nooteboom: Nootebooms Hotel. Frankfurt/M. 2000, als Tb. 2002 (st 3387), S. 349f. Für den Hinweis auf den Text danke ich herzlich Miriam Vorbrugg.

### Abgekürzt zitierte Literatur

- Adler, Jeremy; Ernst, Ulrich: Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. Weinheim 1987, <sup>3</sup>1990.  
 Aicher, Otl: typographie. Berlin <sup>2</sup>1989.  
 Albert, Claudia; Disselnkötter, Andreas: »Inmitten der Strafkolonie steht keine Schreibmaschine«: Eine Re-Lektüre von Kafkas Erzählung, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 27 (2002), S. 168–184.  
 Anderson, Mark: The Ornaments of Writing: Kafka, Loos and the Jugendstil, in: New German Critique 43 (1988), S. 125–145.  
 Andree, Martin: Archäologie der Medienwirkung. Faszinationstypen von der Antike bis heute (Simulation, Spannung, Fiktionalität, Authentizität, Unmittelbarkeit, Geheimnis, Ursprung). München 2005.  
 Arburg, Hans-Georg von: Dämonische Signaturen aus dem Tintenfaß. Justinus Kerners *Kleksographien* und die »Zufallsbilder« der Natur, in: Arburg/Gamper/Stadler (2001), S. 43–67.  
 Arburg, Hans-Georg von: Archäodermatologie der Moderne. Zur Theoriesgeschichte der Tätowierung in der Architektur und Literatur zwischen 1830 und 1930, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 77 (2003), S. 407–445.  
 Arburg, Hans-Georg von; Gamper, Michael; Stadler, Ulrich (Hg.): »Wunderliche Figuren«. Über die Lesbarkeit von Chiffreschriften. München 2001.  
 Aris, Marc-Aeilko: »Der Trost der Bücher«. Bonifatius und seine Bibliothek; Erzähltes Sterben – Der Tod des Bonifatius im Spiegel der Bonifatiusviten, in: Michael Imhof und Gregor K. Stasch (Hg.): Bonifatius. Vom angelsächsischen Missionar zum Apostel der Deutschen. Petersberg 2004, S. 95–110, 111–126.  
 Arns, Inke; Goller, Mirjam; Strätling, Susanne; Witte, Georg (Hg.): Kinetographien. Bielefeld 2004 (Schrift und Bild in Bewegung 10).  
 Arnulf, Arwed: Versus ad picturas. Studien zur Titulardichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter. München u. a. 1997.  
 Assmann, Aleida und Jan; Hardmeier, Christof (Hg.): Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation I. München 1983.  
 Assmann, Aleida; Assmann, Jan (Hg.): Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie. Archäologie der literarischen Kommunikation VIII. München 2003.  
 Assmann, Aleida: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose, in: Gumbrecht/Pfeiffer (1988), S. 237–251.  
 Assmann, Aleida: Exkarnation. Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift, in: Jörg Huber, Alois Martin Müller (Hg.): Raum und Verfahren. Basel 1993, S. 133–155.  
 Assmann, Jan: Im Schatten junger Medienblüte. Ägypten und die Materialität des Zeichens, in: Gumbrecht/Pfeiffer (1988), S. 141–160.  
 Assmann, Jan: Zur Entwicklung der Schrift im Alten Ägypten, in: Lorenz Engell, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hg.): Archiv für Mediengeschichte 3 (2003) [Medien der Antike], S. 13–24.  
 Assmann, Jan: Die Erfindung der Schrift, in: Karlheinz A. Geißler, Stefanie

- Hajak, Susanne May (Hg.): Könnte es nicht auch anders sein? Die Erfindung des Selbstverständlichen. Stuttgart, Leipzig 2003, S. 25–40.
- Assmann, Jan: Antike Äußerungen zur ägyptischen Schrift, in: Assmann/Assmann (2003), S. 27–35.
- Balogh, Joseph: *Voces paginarum*. Beiträge zur Geschichte des lauten Lesens und Schreibens, in: *Philologus* 82, N. F. 36 (1927), S. 84–109, 202–240.
- Barthes, Roland: Erté oder An den Buchstaben (frz. 1971), in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt/M. 1990 (es 1367), S. 110–135.
- Barthes, Roland: Cy Twombly oder *Non multa sed multum* (frz. 1979), in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt/M. 1990 (es 1367), S. 165–183.
- Barthes, Roland: Variations sur l'écriture [frz. 1994]. Variationen über die Schrift. Französisch-Deutsch. Mit einem Nachwort von Hanns-Josef Orthel. Mainz 2006 (excerpta classica 2).
- Becht-Jördens, Gereon: Heiliger und Buch. Überlegungen zur Tradition des Bonifacius-Martyriums anlässlich der Teilfaksimilierung des Ragyndrudis-Codex, in: *Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte* 46 (1996), S. 1–30.
- Begemann, Christian: Die Schrift des Körpers und der Körper der Schrift. Anthropologie und Semiotik in Peter Greenaways *The Pillow-Book*, in: Christian Begemann, David E. Wellbery (Hg.): *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*. Freiburg 2002 (Rombach Litterae 82), S. 381–420.
- Beling, Marcus: Der Körper als Pergament der Seele. Gedächtnis, Schrift und Körperlichkeit bei Mechthild von Magdeburg und Heinrich Seuse, in: Clemens Wischermann (Hg.): *Körper mit Geschichte. Der menschliche Körper als Ort der Selbst- und Weltdeutung*. Stuttgart 2000, S. 109–132.
- Birt, Theodor: Die Buchrolle in der Kunst. Archäologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen. Leipzig 1907.
- Bischoff, Bernhard: Paläographie des römischen Altertums und des abendländischen Mittelalters. Berlin 1979, 1986 (Grundlagen der Germanistik 24).
- Blaschitz, Gertrud: Schrift auf Objekten, in: Wenzel/Seipel/Wunberg (2000), S. 145–179.
- Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt/M. 1981 u. ö. (stw 592).
- Boehm, Gottfried: Gegen den Strich. Über die Arbeit mit Schrift und Bild, in: Neumann/Öhlschläger (2004), S. 109–123.
- Bolter, Jay: *Writing Space. The Computer, Hypertext and the History of Writing*. Hillsdale 1991.
- Boockmann, Hartmut: Über Schrifttafeln in spätmittelalterlichen deutschen Kirchen, in: *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters* 40 (1984), S. 209–224.
- Boockmann, Hartmut: Belehrung durch Bilder? Ein unbekannter Typus spätmittelalterlicher Tafelbilder, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57 (1994), S. 1–22.
- Braun, Peter: *Mediale Mimesis. Licht- und Schattenspiele bei Adalbert von Chamisso und Justinus Kerner*. München 2007.
- Bridges, Margaret: Mehr als ein Text. Das ungelesene Buch zwischen Symbol und Fetisch, in: Stolz/Mettauer (2005), S. 103–121.
- Buddemeier, Heinz: Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert. Untersuchungen und Dokumente. München 1970.
- Caruthers, Mary: *The Book of Memory. A Study of Memory in the Medieval Culture*. Cambridge 1990 (Cambridge Studies in Medieval Literature 10).
- Chartier, Roger: *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XI<sup>e</sup>–XVIII<sup>e</sup> siècle)*. Paris 2005.
- Christen, Matthias: »Wo Abfälle und Sternbilder sich treffen«. Lichtschriften und photographische Chiffren im Werk Siegfried Kracauers, in: Arburg/Gamper/Stadler (2001), S. 165–186.
- [Christin, Ann-Marie (Hg.): *L'espace et la lettre. Écritures, typographies*. [Paris] 1977 (Cahiers Jussieu 3 = 10/18 1180).
- Clanchy, M[ichael] T.: *From Memory to Written Record*. England 1066–1307. Oxford 1993.
- Classen, Albrecht (Hg.): *The Book and the Magic of Reading in the Middle Ages*. New York, London 1998.
- Coulmas, Florian: Zwischen Schreiben und Malen. Ansätze zu einer semiotischen Analyse der Kalligraphie, in: *Semiosis* 12, 3. Jg., H. 4 (1978), S. 5–25.
- Cramer, Thomas: Nabelreibers Brief, in: Wenzel (1997), S. 212–225.
- Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1953 u. ö.
- Czerwinski, Peter: Verdichtete Schrift. *comprehensiva scriptura*. Prolegomena zu einer Theorie der Initiale, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 22/2 (1997), S. 1–35.
- Dallett, Joseph B.: Auf dem Weg zu den Ursprüngen: Eine Quellenuntersuchung zu Grimmelshausens Schermesser-Episode, in: *Carleton Germanic papers* 4 (1976), S. 1–36.
- Davis, Stephan K.: *The Antithesis of the Ages. Paul's Reconfiguration of Torah*. Washington DC 2002 (Catholic Biblical Quarterly. Monograph Series 33).
- Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz* (frz. 1967). Frankfurt/M. 1972 u. ö.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie* (frz. 1967). Frankfurt/M. 1974 u. ö.
- Derrida, Jacques: *La pharmacie de Platon*, in: ders.: *La dissémination*. Paris 1972, S. 77–213.
- Doede, Werner: *Schön schreiben, eine Kunst. Johann Neudörffer und seine Schule im 16. und 17. Jahrhundert*. München 1957 (Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 6); erweiterte Neuausg. unter dem Titel: *Schön schreiben, eine Kunst. Johann Neudörffer und die Kalligraphie des Barock*. München 1988.
- Dölvers, Horst: *Abbildung und Bebilderung. Subversive Zeicheninhalte in einem viktorianischen Bilderbuch*, in: Dümchen/Nerlich (1990), S. 171–189.
- Dornseiff, Franz: *Das Alphabet in Mystik und Magie*. Berlin 1925 (ΣΤΟΙΧΙΑ 7).
- Dümchen, Sybil; Nerlich, Michael (Hg.): *Text – Image. Bild – Text*. Berlin 1990.

- Dürscheid, Christa: Einführung in die Schriftlinguistik. Erweitert um ein Kapitel zur Typographie von Jürgen Spitzmüller. Göttingen 2006 (Studienbücher zur Linguistik 8).
- Duplan, Pierre: Pour une sémiologie de la lettre, in: Christin (1977), S. 295–347.
- Eberlein, Konrad: Minatur und Arbeit. Frankfurt/M. 1995.
- Eberwein, Dieter: Nietzsches Schreibkugel. Ein Blick auf Nietzsches Schreibmaschinenzeit durch die Restauration der Schreibkugel. Schauenburg 2005.
- Eco, Umberto: Die Suche nach der vollkommenen Sprache (ital. 1993). München 1997 (dtv 30629).
- Ehler, Christine; Schaefer, Ursula (Hg.): Verschriftung und Verschriftlichung. Aspekte des Medienwechsels in verschiedenen Kulturen und Epochen. Tübingen 1998.
- Ehlich, Konrad: Funktion und Struktur schriftlicher Kommunikation, in: Günther/Ludwig (1994), S. 18–41.
- Ernst, Ulrich: Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters. Köln, Weimar, Wien 1991 (Pictura et Poesis 1).
- Ernst, Ulrich: Farbe und Schrift im Mittelalter unter Berücksichtigung antiker Grundlagen und neuzeitlicher Rezeptionsformen, in: Ovidio Capitani (Hg.): Testo e Immagine nell'alto medioevo. Bd. 1. Spoleto 1994 (Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo 41), S. 343–415; wieder in: ders., Facetten (2006), S. 251–322.
- Ernst, Ulrich: Formen der Schriftlichkeit im höfischen Roman des hohen und späten Mittelalters, in: Frühmittelalterliche Studien 31 (1997), S. 253–269; wieder in: ders., Facetten (2006), S. 1–148.
- Ernst, Ulrich: Standardisiertes Wissen über Schrift und Lektüre, Buch und Druck. Am Beispiel des enzyklopädischen Schrifttums vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit, in: Christel Meier (Hg.): Die Enzyklopädie im Wandel vom Hochmittelalter bis zur frühen Neuzeit. München 2002 (Münstersche Mittelalter-Schriften 78), S. 451–494; wieder in: ders., Facetten (2006), S. 201–252.
- Ernst, Ulrich: Facetten mittelalterlicher Schriftkultur. Fiktion und Illustration, Wissen und Wahrnehmung. Heidelberg 2006.
- Fichtenau, Heinrich: Mensch und Schrift im Mittelalter. Wien 1946 (Veröffentlichungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 5).
- Flügge, Lars: Die Auswirkungen des Buchdrucks auf die Praxis des Schreibens. Marburg 2005.
- Foucault, Michel: Un »fantastique« du bibliothéque (frz. 1966), in: ders.: Schriften zur Literatur. Frankfurt/M. 1988 (Fischer 7405), S. 157–177.
- Foucault, Michel: Dies ist keine Pfeife. München 1974.
- Frank, Barbara; Haye, Thomas; Tophinke, Doris (Hg.): Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit. Tübingen 1997.
- Friedrich, Hans-Edwin; Jung, Uli (Hg.): Schrift und Bild im Film. Bielefeld 2002 (Schrift und Bild in Bewegung 3).
- Gamper, Michael: »Was nie geschrieben wurde, lesen«. Entzifferung und Mythologisierung als Methoden der physiognomischen Lektüre in Großstadttexen, in: Arburg/Gamper/Stadler (2001), S. 317–345.
- Ganz, Peter (Hg.): Das Buch als magisches und als Repräsentationsobjekt. Wiesbaden 1992 (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 5).
- Genz, Julia: Schreib-Schmerzen: Die Materialität des Schreibens bei Prudentius und Kafka, in: arcadia 40 (2005), S. 375–389.
- Giesecke, Michael: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Studie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationsmedien. Frankfurt/M. 1991 u. ö.
- Gilbert, Annette: Ephemere Schrift. Flüchtigkeit und Artefakt, in: Strätling/Witte (2006), S. 41–58.
- Gilbert, Annette: Bewegung im Stillstand. Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizaveta Mnatsakanjan, Valeri Scherstjanoi und Cy Twombly. Bielefeld 2006 (Schrift und Bild in Bewegung 15).
- Giuriato, Davide: Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932–1939). München 2006 (Zur Genealogie des Schreibens 5).
- Giuriato, Davide; Stingelin, Martin; Zanetti, Sandro (Hg.): »Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen«. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. München 2005 (Zur Genealogie des Schreibens 2).
- Goldberg, Jonathan: Writing Matter: From the Hands of the English Renaissance. Stanford 1990.
- Gomringer, Eugen: konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie (zuerst 1972). Stuttgart 2001 (Reclam UB 9350).
- Gomringer, Eugen: visuelle poesie. anthologie. Stuttgart 1996 (Reclam UB 9351).
- Goody, Jack; Watt, Ian; Gough, Kathleen: Entstehung und Folgen der Schriftkultur. Frankfurt/M. 1991.
- Gormans, Andreas: Geometria et ars memorativa. Studien zur Bedeutung von Kreis und Quadrat als Bestandteile mittelalterlicher Mnemonik und ihrer Wirkungsgeschichte an ausgewählten Beispielen. Aachen 2003.
- Graham, William A.: Beyond the Written Word: Oral Aspects of Scripture in the History of Religion. Cambridge 1987, 1993.
- Grasshoff, Richard: Der Befreite Buchstabe. Über Lettrismus. Letters in Freedom. Diss. FU Berlin 2001 (digital unter: <http://www.diss.fu-berlin.de/2001/9>).
- Greber, Erika: Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik. Köln 2002 (Pictura et Poesis 9).
- Greber, Erika; Ehlich, Konrad; Müller, Jan-Dirk (Hg.): Materialität und Medialität von Schrift. Bielefeld 2002 (Schrift und Bild in Bewegung 1).
- Griese, Sabine: Text-Bilder und ihre Kontexte. Medialität und Materialität gedruckter Bilder des 15. Jahrhunderts. Habil.-Schrift Zürich 2007.
- Griese, Sabine; Honemann, Volker: Zauber – Segen – Katechese. Position und Leistung der xylographischen Einblattdrucke in der Medienwelt des 15. Jahrhunderts, in: Meier/Keller/Honemann/Suntrup (2002), S. 234–249.
- Grindheim, Sigurd: The Law Kills but the Gospel Gives Life: The Letter-Spirit Dualism in 2 Corinthians 3,5–18, in: Journal for the Study of the New Testament 84 (2001), S. 97–115.
- Groddeck, Wolfram: Grab und Griffel. Kleists semiologische Anekdote vom »Griffel Gottes«, in: Elmar Locher (Hg.): Die kleinen Formen in der Moderne. Innsbruck u. a. 2001, S. 57–77.

- Groddeck, Wolfram: Schreiben und Schrift. Zu Kafkas Prosastück ›Ein Traum‹, in: Elmar Locher und Isolde Schiffermüller (Hg.): Franz Kafka, *Ein Landarzt*. Interpretationen. Bozen 2004 (essay & poesie 17), S. 243–253.
- Groddeck, Wolfram: Robert Walsers »Schreibmaschinenbedenklichkeit«, in: Giuriato/Stingelin/Zanetti (2005), S. 169–182.
- Gross, Sabine: Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozess. Darmstadt 1994.
- Grube, Gernot; Kogge, Werner; Krämer, Sybille (Hg.): Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. München 2005.
- Günther, Hartmut; Ludwig, Otto u. a. (Hg.): Schrift und Schriftlichkeit. Writing and Its Use. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung. 2 Halbbde. Berlin, New York 1994–1996 (Handbücher zur Sprach- u. Kommunikationswissenschaft 10.1 und 10.2).
- Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeifer, K. Ludwig (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt/M. 1988 (stw 750).
- Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeifer, K. Ludwig (Hg.): Schrift. München 1993.
- Haarmann, Harald: Universalgeschichte der Schrift. Frankfurt, New York 1991.
- Hafemann, Scott J.: Paul, Moses and the History of Israel. The Letter/Spirit Contrast and the Argument from Scripture in 2 Corinthians 3. Tübingen 1995 (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 81).
- Havelock, Eric A.: Preface to Plato. Cambridge/Mass. 1963.
- Havelock, Eric A.: Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution. Weinheim 1990.
- Haye, Thomas: Lateinische Oralität. Gelehrte Sprache in der mündlichen Kommunikation des hohen und späten Mittelalters. Berlin, New York 2005.
- te Heesen, Anke: Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne. Frankfurt/M. 2006 (Fischer 16584).
- Heidecker, Karl (Hg.): Charters and the Use of Writing in Medieval Society. Brüssel 2000.
- Heinzer, Felix: »Exercitium scribendi« – Überlegungen zur Frage einer Korrelation zwischen geistlicher Reform und Schriftlichkeit im Mittelalter, in: Hans-Jochen Schiewer und Karl Stackmann (Hg.): Die Präsenz des Mittelalters in seinen Handschriften. Tübingen 2002, S. 107–129.
- Heinzer, Felix: Wörtliche Bilder. Zur Funktion der Literal-Illustration im Stuttgarter Psalter (um 830). Berlin, New York 2005 (Wolfgang Stämmler Gastprofessur. Vorträge 13).
- Herkommer, Hubert: Das Buch als Arznei. Von den therapeutischen Wirkungen der Literatur, in: Henriette Herweg, Irmgard Wirtz und Stefan Bodo Würffel (Hg.): Lese-Zeichen. Semiotik und Hermeneutik in Raum und Zeit. Tübingen, Basel 1999, S. 87–111.
- Herrlinger, R[obert]: Die geschundene Haut im barocken anatomischen Titelkupfer, in: Heinz Goerke und Heinz Müller-Dietz (Hg.): Verhandlungen des XX. Internationalen Kongresses für Geschichte der Medizin. Berlin, 22.–27. August 1966. Hildesheim 1968, S. 474–496.
- Herrstrom, David Sten: Blake's Redemption of God in the Laocoon: Literal Incarnation and the Marriage of Picture and Text, in: Mark Neuman and Michael Payne (Hg.): Perspective: Art, Literature, Participation. London and Toronto 1986, S. 37–71.
- Holzer, Jenny: Die Macht des Wortes. I Can't Tell You, hg. von Söke Dinkla. Duisburg 2006.
- Illich, Ivan: Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Frankfurt/M. 1991.
- Jakobi-Mirwald, Christine: Text – Buchstabe – Bild. Studien zur historisierten Initiale im 8. und 9. Jahrhundert. Berlin 1998.
- Jakobi-Mirwald, Christine: Das mittelalterliche Buch. Funktion und Ausstattung. Stuttgart 2004 (Reclam UB 18315).
- Jennings, Margaret: Tutivillus. The Literary Career of the Recording Demon, in: Studies in Philology 74/5 (1977), S. 1–98.
- Jussen, Bernhard (Hg.): Hanne Darboven – Schreibzeit. Köln 2000 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek 15 = Von der künstlerischen Produktion der Geschichte 3).
- Kabatek, Wolfgang; Siegfried Kracauers Verfahren der Oberflächenlektüre, in: Michael Barchet, Donata Koch-Haag, Karl Sierek (Hg.): Ausstellen – Der Raum der Oberfläche. Weimar 2003, S. 199–224.
- Kapf, Albert: Johann Neudörffer der Ältere, ein großer Schreibmeister der Deutschen Renaissance. Leipzig 1956.
- Keller, Hagen: Vom ›heiligen Buch‹ zur ›Buchführung‹. Lebensfunktionen von Schrift im Mittelalter, in: Frühmittelalterliche Studien 26 (1992), S. 1–31.
- Kemp, Wolfgang: Christliche Kunst. Ihre Anfänge – Ihre Strukturen. München, Paris, London 1994.
- Kendrick, Laura: Animating the letter. The figurative embodiment of writing from late antiquity to the Renaissance. Columbus/Ohio 1999.
- Kessler, Herbert L.: Seeing Medieval Art. Toronto 2004 (Rethinking the Middle Ages 1).
- Kesting, Peter: Maria als Buch, in: Würzburger Prosastudien I. Wort-, begriffs- und textkundliche Untersuchungen. München 1968 (Medium Aevum 13), S. 122–147.
- Kiening, Christian: Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur. Frankfurt/M. 2003 (Fischer Tb. 15951).
- Kiening, Christian: Das andere Selbst. Figuren des Todes an der Schwelle zur Neuzeit. München 2003.
- Kiening, Christian: Zeitenraum und *mise en abyme*. Zum ›Kern‹ der Melusinegeschichte, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 79 (2005), S. 3–28.
- Kiening, Christian: Blick und Schrift. *Das Cabinet des Dr. Caligari* und die Medialität des frühen Spielfilms, in: Poetica 37/1–2 (2005), S. 119–145.
- Kiening, Christian: Das wilde Subjekt. Kleine Poetik der Neuen Welt. Göttingen 2006 (Historische Semantik 9).
- Kiening, Christian; Adolf, Heinrich (Hg.): Mittelalter im Film. Berlin, New York 2006 (Trends in Medieval Philology 6).
- Kiermeier-Debre, Joseph; Vogel, Fritz Franz: Poetische Abracadabra. Neuestes ABC- und Lesebüchlein. München 1992 (dtv 2305).
- Kiermeier-Debre, Joseph; Vogel, Fritz Franz: Antonio Basoli. Alfabeto pittorico 1839. Ravensburg 1995.

- Kiermeier-Debre, Joseph; Vogel, Fritz Franz: Menschenalphabet. Nackte Models, Wilde Typen, Modische Charaktere. Marburg 2001.
- Kilcher, Andreas B.: *mathesis und poesis*. Die Enzyklopädik der Literatur 1600–2000. München 2003.
- Kilcher, Andreas B.; Kremer, Detlef: Romantische Korrespondenzen und jüdische Schriftmagie in Drostes *Judenbuche*, in: Ernst Ribbat (Hg.): Dialog mit der Droste. Paderborn 1998, S. 249–261.
- Kimpel, Harald: Himmelschreiber. Dimensionen eines flüchtigen Mediums. Marburg 1986.
- Kittler, Friedrich A.: Grammophon Film Typewriter. Berlin 1986.
- Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme. 1800/1900. München 1987 u. ö.
- Koch, Peter; Krämer, Sybille (Hg.): Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes. Tübingen 1997.
- Koep, Leo: Das himmlische Buch in Antike und Christentum. Bonn 1952 (Theophaneia. Beiträge zur Religions- und Kirchengeschichte des Altertums 8).
- Köpf, Ulrich: Das ›Buch der Erfahrung‹ im 12. Jahrhundert, in: Cora Diel und Dörte Helsing (Hg.): *Ars und Scientia im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*. Ergebnisse interdisziplinärer Forschung. Tübingen und Basel 2002, S. 47–56.
- Kopfermann, Thomas (Hg.): Theoretische Positionen zur konkreten Poesie. Texte und Bibliographie. Tübingen 1974 (deutsche texte 33).
- Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München 1999.
- Krämer, Sybille: ›Schriftbildlichkeit‹ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift, in: Krämer/Bredenkamp (2003), S. 157–176.
- Krämer, Sybille: ›Operationsraum Schrift‹. Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift, in: Grube/Kogge/Krämer (2005), S. 23–57.
- Krämer, Sybille; Bredenkamp, Horst (Hg.): Bild, Schrift, Zahl. München 2003.
- Krajewski, Markus: Zettelwirtschaft. Die Geburt der Kartei aus dem Geist der Bibliothek. Berlin 2002 (copyrights 4).
- Krauss, Rolf H.: Jenseits von Licht und Schatten. Die Rolle der Photographie bei bestimmten paranormalen Phänomenen – ein historischer Abriss. Marburg 1992.
- Krüger, Klaus: Die Zeit der Schrift. Medium und Metapher in der ›Schreibzeit‹, in: Jussen (2000), S. 43–68.
- Kuchenbuch, Ludolf; Kleine, Uta (Hg.): ›Textus‹ im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld. Göttingen 2006 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 216).
- Kümmel, Albert; Löffler, Petra (Hg.): Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare. Frankfurt/M. 2002 (stw 1604).
- Küstern, Urban: Narbenschriften. Zur religiösen Literatur des Spätmittelalters, in: Jan-Dirk Müller, Horst Wenzel (Hg.): *Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent*. Stuttgart, Leipzig 1999, S. 81–109.
- Küstern, Urban: Ebenbild und Spur. Der gezeichnete Körper des Hl. Franziskus, in: Ulrike Landfester (Hg.): *Schrift und Bild und Körper*. Bielefeld 2002 (Bild und Schrift in Bewegung 4), S. 43–66.
- Kurz, Stephan: Der Teppich der Schrift. Typographie bei Stephan George. Frankfurt/M., Basel 2007.
- Laermann, Klaus: Schrift als Gegenstand der Kritik, in: Merkur 44/2 (1990), S. 120–134.
- Landfester, Ulrike (Hg.): *Schrift und Bild und Körper*. Bielefeld 2002 (Bild und Schrift in Bewegung 4).
- Lange, Sigrid: Schwarz auf Weiß. Die Schatten der Schrift im expressionistischen Film, in: *Weimarer Beiträge* 46 (2000), S. 346–365.
- Lapacherie, Jean Gérard: Der Text als ein Gefüge aus Schrift (Über die Grammatextualität), in: Volker Bohn (Hg.): *Bildlichkeit*. Frankfurt/M. 1990 (es 1475), S. 69–88.
- Largier, Niklaus: Der Körper der Schrift. Bild und Text am Beispiel einer Seuse-Handschrift des 15. Jahrhunderts, in: Jan-Dirk Müller, Horst Wenzel (Hg.): *Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent*. Stuttgart, Leipzig 1999, S. 241–271.
- Largier, Niklaus: Schrift als Ereignis. Zur Inszenierungsstruktur mittelalterlicher Liturgie, in: Thomas Rathmann (Hg.): *Ereignis. Konzeptionen eines Begriffs in Geschichte, Kunst und Literatur*. Köln, Weimar, Wien 2003, S. 85–102.
- Leclercq, Jean: Aspects spirituels de la symbolique du livre au XII<sup>e</sup> siècle, in: *L'homme devant dieu. Mélanges offerts au Père Henri de Lubac*. Bd. 2. Paris 1964 (Théologie 57), S. 63–72.
- Legner, Anton: *Illustres manus*, in: ders. (Hg.): *Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*. Bd. 1. Köln 1985, S. 187–230.
- Leipoldt, Johannes; Morenz, Siegfried: *Heilige Schriften. Betrachtungen zur Religionsgeschichte der antiken Mittelmeerwelt*. Leipzig 1953.
- Lentz, Michael: *LautPoesie/-Musik*. Nach 1945. Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme. 2 Bde. Wien 2000.
- Lichtenhahn, Ernst: Sichtbare Sprache in der Natur. Zur romantischen Deutung musikalischer Chiffreschriften, in: *Arburg/Gamper/Stadler* (2001), S. 97–113.
- Lindner, Walter: *Bilder mit Geschichten. Geschichten mit Bildern*. Die Glasbildsammlungen des Schloßmuseums Jever und die Bilderalbum des Genfer Zeichners Rodolphe Töpffer. Oldenburg 1999.
- Löffler, Jörg: *Unlesbarkeit. Melancholie und Schrift bei Goethe*. Berlin 2005 (Philologische Studien und Quellen 193).
- Ludwig, Otto: *Geschichte des Schreibens*. Bd. 1: Von der Antike bis zum Buchdruck. Berlin, New York 2005.
- Maas, Utz: *Lesen – Schreiben – Schrift. Die Demotisierung eines professionellen Arkanums im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 59 (1985), S. 55–81.
- Maas, Utz: »Die Schrift ist ein Zeichen für das, was in dem Gesprochenen ist«. Zur Frühgeschichte der sprachwissenschaftlichen Schriftauffassung: das aristotelische und nacharistotelische (phonographische) Schriftverständnis, in: *Kodikas/Code* 9 (1986), S. 247–292.
- Mainberger, Sabine: *Schriftskeptis*. Von Philosophen, Mönchen, Buchhaltern, Kalligraphen. München 1995.
- Martin, Henri-Jean; Vezin, Jean: *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*. Paris 1990.
- Massin [, Robert]: *La lettre et l'image. Du signe à la lettre et de la lettre au signe*. Paris 1970.

- McKitterick, Rosamond: *The Carolingians and the written word*. Cambridge 1989.
- McKitterick, Rosamond: *Text and image in the Carolingian world*, in: ders. (Hg.): *The uses of literacy in early medieval Europe*. Cambridge 1990, S. 297–317.
- Meier, Christel; Hüpper, Dagmar; Keller, Hagen (Hg.): *Der Codex im Gebrauch*. München 1996 (Münstersche Mittelalter-Schriften 70).
- Meier, Christel; Keller, Hagen; Honemann, Volker; Suntrup, Rudolf (Hg.): *Pragmatische Dimensionen mittelalterlicher Schriftlichkeit*. München 2002 (Münstersche Mittelalter-Schriften 79).
- Menke, Bettine: *Aufgezeichnete Bewegung: Schall-Figur, Bewegungs-Bild*, in: Arns/Goller/Strätling/Witte (2004), S. 159–177.
- Menke, Bettine: *Der Witz, den die Lettern und den die Löcher machen, ...*, in: Strätling/Witte (2006), S. 203–215.
- Menke, Bettine; Vinken, Barbara (Hg.): *Stigmata. Poetiken der Körperschrift*. München 2004.
- Mennighaus, Winfried: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt/M. 1980.
- Mettauer, Adrian: *Orthokratie und Orthodoxie. Der Dagulf-Psalter als Geschenk Karls des Grossen an Papst Hadrian I.*, in: Stolz/Mettauer (2005), S. 41–63.
- Metz, Petra: *Aneignung und Relektüre. Text-Bild-Metamorphosen im Werk von Marcel Broodthaers*. München 2007.
- Michael, Bernd: *Textus und das gesprochene Wort. Zu Form und Theorie des mittelalterlichen Universitätsunterrichts*, in: Kuchenbuch/Kleine (2006), S. 179–206.
- Mössinger, Ingrid; Milde, Brigitta (Hg.): *Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock*. Köln 2005.
- Mon, Franz: *zur poesie der fläche (1967)*, in: Gomringer (1972/2001), S. 169–176.
- Montandon, Alain: *Écriture et folie chez E.T.A. Hoffmann*, in: *Romantisme* 24 (1979), S. 7–28.
- Morenz, Ludwig D.: *Bild-Buchstaben und symbolische Zeichen: Die Herausbildung der Schrift in der Hohen Kultur Altägyptens*. Fribourg, Göttingen 2004 (*Orbis biblicus et orientalis* 205).
- Morison, Stanley: *Politics and Script. Aspects of Authority and Freedom in the Development of Graeco-Latin Script from the 6th Century B.C. to the 20th Century A.D.* Oxford 1972 u. ö.
- Morsel, Joseph: *Brief und schrift. Überlegungen zu den sozialen Grundlagen schriftlichen Austauschs im Spätmittelalter am Beispiel Frankens*, in: Kuchenbuch/Kleine (2006), S. 285–321.
- Moser, Christian: *Buchgestützte Subjektivität. Literarische Formen der Selbstsorge und der Selbstthermeneutik von Platon bis Montaigne*. Tübingen 2006 (*Communicatio* 36).
- Müller, Jan-Dirk: *Der Körper des Buchs. Zum Medienwechsel zwischen Handschrift und Druck*, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt/M. 1988 (stw 750), S. 203–217.
- Müller, Jan-Dirk: *Buchstabe, Geist, Subjekt: Zu einer frühneuzeitlichen Problemfigur bei Sebastian Franck*, in: *Modern Language Notes* 106 (1991), S. 648–674.
- Müller, Jan-Dirk: *Zwischen mündlicher Anweisung und schriftlicher Sicherung von Tradition. Zur Kommunikationsstruktur spätmittelalterlicher Fechtbücher*, in: Helmut Hundsbichler (Hg.): *Kommunikation und Alltag in Spätmittelalter und früher Neuzeit*. Wien 1992, S. 379–400.
- Müller, Jan-Dirk (Hg.): *›Aufführung‹ und ›Schrift‹ in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Stuttgart, Weimar 1996 (*Germanistische Symposien. Berichtsbd.* 17).
- Müller, Stephan: *Alte Medien. Einmaligkeit und Mehrmaligkeit von Stimme und Schrift im Prolog des *Wolfdietrich D* in Handschrift und Druck*, in: *Scientia Poetica* 10 (2006), S. 1–18.
- Müller-Wille, Klaus: *Schrift, Schreiben und Wissen. Zu einer Theorie des Archivs in Texten von C. J. L. Almqvist*. Tübingen und Basel 2005 (*Beiträge zur Nordischen Philologie* 39).
- Münz-Koenen, Inge; Fetscher, Justus (Hg.): *Pictogrammatica. Die visuelle Organisation der Sinne in den Medienavantgarden (1900–1938)*. Bielefeld 2006 (*Schrift und Bild in Bewegung* 13).
- Neddermeyer, Uwe: *Von der Handschrift zum gedruckten Buch. Schriftlichkeit und Leseinteresse im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Quantitative und qualitative Aspekte*. 2 Bde. Wiesbaden 1998 (*Buchwissenschaftl. Beiträge aus dem dt. Bucharchiv München* 61).
- Neef, Sonja: *Kalligramme. Zur Medialität einer Schrift. Anhand von Paul van Ostaijens ›De feesten van angst en pijn‹*. Amsterdam 2000.
- Neef, Sonja: *Handspiel. Stil/us und rhythmische Typographie bei Paul van Ostaijen*, in: Guirriato/Stingelin/Zanetti (2005), S. 235–253.
- Neumann, Gerhard; Öhlschläger, Claudia (Hg.): *Inszenierungen in Schrift und Bild*. Bielefeld 2004 (*Schrift und Bild in Bewegung* 7).
- Neumann, Gerhard, Oesterle, Günter (Hg.): *Bild und Schrift in der Romantik*. Würzburg 1999.
- Niehr, Klaus: *Dem Blick aussetzen. Das exponierte Kunstwerk*, in: Bernd Carqué, Daniela Mondini, Matthias Noell (Hg.): *Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*. Göttingen 2006 (*Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft* 25), S. 53–102.
- Nordenfalk, Carl: *Die spätantiken Zierbuchstaben*. Stockholm 1970.
- Ong, Walter J.: *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New York 1982 u. ö.
- Pächt, Otto: *Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung*, hg. von Dagmar Thoss und Ulrike Jenni. München 1984.
- Papadopoulo, Alexandre: *La calligraphie arabe*, in: Christin (1977), S. 137–162.
- Parkes, Malcolm B.: *The Influence of the Concepts of *Ordinatio* and *Compilatio* on the Development of Books*, in: J. J. G. Alexander and M. T. Gibson (Hg.): *Medieval Learning and Literature*. Oxford 1976, S. 115–141.
- Pethes, Nicolas: *Mnemographie. Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*. Tübingen 1999 (*Communicatio* 21).
- Plotke, Seraina: *Gereimte Bilder. Visuelle Poesie im 17. Jahrhundert*. München 2007.
- Polaschegg, Andrea: *›Diese geistig technischen Bemühungen ...‹. Zum Verhältnis von Gestalt und Sinnversprechen der Schrift: Goethes*

- arabische Schreibübungen und E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf*, in: Grube/Kogge/Krämer (2005), S. 279–304.
- Putzo, Christine: Komik, Ernst und *Mise en page*. Zum Problem der Farblinien in Heinrich Wittenwilers ›Ring‹, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 245 (2008).
- Quast, Bruno: Vera icon. Über das Verhältnis von Kulttext und Erzählkunst in der ›Veronika‹ des Wilden Mannes, in: Müller/Wenzel (1999), S. 197–216.
- Quast, Bruno: Hand-Werk. Die Dinglichkeit des Textes bei Konrad von Heimesfurt, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 123 (2001), S. 65–77.
- Ratkovitsch, Christine: Descriptio Picturae. Die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdichtung des 12. Jahrhunderts. Wien 1991.
- Reudenbach, Bruno: Das Verhältnis von Text und Bild in *De laudibus sanctae crucis* des Hrabanus Maurus, in: Klaus Grubmüller, Ruth Schmidt-Wiegand, Klaus Speckenbach (Hg.): Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters. München 1984 (Münstersche Mittelalterschriften 51), S. 282–320.
- Reudenbach, Bruno: Das Godescalc-Evangeliar. Ein Buch für die Reformpolitik Karls des Großen. Frankfurt/M. 1998 (Fischer 12177).
- Reuvekamp-Felber, Timo: Briefe als Kommunikations- und Strukturelement in der ›Virginal‹. Reflexionen mittelalterlicher Schriftkultur in der Dietrichepik, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 125 (2003), S. 57–81.
- Reinlein, Tanja: Der Brief als Medium der Empfindsamkeit. Erschriebene Identitäten und Inszenierungspotentiale. Würzburg 2003 (Epistemata 455).
- Renner, Ursula: Ein Setzkasten physiognomischer Lettern – Johann Caspar Lavaters Bildarchiv, in: Neumann/Öhlschläger (2004), S. 17–47.
- Roberts, C. H.: The Codex, in: Proceedings of the British Academy 40 (1954), S. 169–204.
- Rommel, Bettina: Psychophysiologie der Buchstaben, in: Gumbrecht/Pfeiffer (1988), S. 310–325.
- Rouse, Richard H.; Rouse, Mary A.: *Statim invenire*. Schools, Preachers, and New Attitudes to the Page, in: Robert L. Benson and Giles Constable (Hg.): Renaissance and Renewal in the Twelfth Century. Oxford 1982, S. 201–225.
- Rück, Peter: Die Urkunde als Kunstwerk, in: Anton von Euw, Peter Schreiner (Hg.): Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends. Köln 1991, S. 311–333.
- Rück, Peter (Hg.): Graphische Symbole in mittelalterlichen Urkunden. Beiträge zur diplomatischen Semiotik. Sigmaringen 1996.
- Sablonier, Roger: Verschriftlichung und Herrschaftspraxis: Urbariales Schriftgut im spätmittelalterlichen Gebrauch, in: Meier/Keller/Honemann/Suntrup (2002), S. 91–120.
- Saenger, Paul: Space between Words. The Origins of Silent Reading. Stanford/Cal. 1997.
- Samuel, Günter: Schrift-Bilder/Bilder-Schrift. Textauslegung von Kafkas ›Ein Traum‹, in: Jochen Schütze, Hans-Ulrich Treichel, Dietmar Voss (Hg.): Die Fremdheit der Sprache. Studien zur Literatur der Moderne. Hamburg 1988, S. 64–83.
- Schabert, Ina: Körperalphabete, Modealphabete und die somatographische Kunst von Erté, in: Gertrud Lehnert (Hg.): Mode, Weiblichkeit und Modernität. Dortmund 1998, S. 62–85.
- Schlieben-Lange, Brigitte: Geschichte der Reflexion über Schrift und Schriftlichkeit, in: Günther/Ludwig (1994), Bd. 1, S. 102–121.
- Schlott, Adelheid: Schrift und Schreiber im Alten Ägypten. München 1989.
- Schmidt, Henrike: Wortmusik, Schrifttanz, Textbilder. Intermediale Sprachkonzeptionen in der russischen Poesie des 20. Jahrhunderts. Diss. Bochum 2000 (elektronisch unter: <http://www-brs.uni-bochum.de/netahtml/HSS/Diss/SchmidtHenrike>).
- Schmitz-Emans, Monika: Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens. München 1999.
- Schneider, Karin: Paläographie/Handschriftenkunde für Germanisten. Eine Einführung. Tübingen 1999.
- Schneider, Sabine: Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900. Tübingen 2006 (Studien zur deutschen Literatur 180).
- Schneider, Wolfgang Christian: Geschlossene Bücher – offene Bücher. Das Öffnen von Sinnräumen im Schließen der Codices, in: Historische Zeitschrift 271 (2000), S. 561–592.
- Schön, Erich: Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800. Stuttgart 1987 (Sprache und Geschichte 12).
- Scholtissek, Klaus: ›Ihr seid ein Brief Christi‹ (2 Kor 3,3), in: Biblische Zeitschrift 44/2 (2000), S. 183–205.
- Scholz Williams, Gerhild; Schwarz, Alexander: Existentielle Vergeblichkeit. Verträge in der Mélusine, im Eulenspiegel und im Dr. Faustus. Berlin 2004 (Philologische Studien und Quellen 179).
- Schreiner, Klaus: ›... wie Maria geleicht einem puch‹. Beiträge zur Buchmetaphorik des hohen und späten Mittelalters, in: Archiv für Geschichte des Buchwesens 11 (1971), S. 1437–1464.
- Schreiner, Klaus: Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin. München 1996 (dtv 4707).
- Schreiner, Klaus: Buchstabensymbolik, Bibelorakel, Schriftmagie. Religiöse Bedeutung und lebensweltliche Funktion heiliger Schriften im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, in: Wenzel/Seipel/Wunhold (2000), S. 58–103.
- Schreiner, Klaus: ›Göttliche Schreib-Kunst‹. Eigenhändige Aufzeichnungen Gottes, Jesu und Mariä. Schriftlichkeit in heilsgeschichtlichen Kontexten, in: Frühmittelalterliche Studien 36 (2002), S. 95–132.
- Schreiner, Klaus: Litterae mysticae. Symbolik und Pragmatik heiliger Buchstaben, Texte und Bücher in Kirche und Gesellschaft des Mittelalters, in: Meier u. a., Pragmatische Dimensionen (2002), S. 277–337.
- Seipel, Wilfried (Hg.): Der Turmbau zu Babel: Ursprung und Vielfalt von Sprache und Schrift. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien für die Europäische Kulturhauptstadt Graz. Milano 2003.
- Signori, Gabriela: Räume, Gesten, Andachtsformen. Geschlecht, Konflikt und religiöse Kultur im europäischen Mittelalter. Ostfildern 2005.
- Silberman, Marc: ›Mixed Messages‹. Schrift und Bild im expressionistischen Film, in: Münz-Koenen/Fetscher (2006), S. 145–160.
- Slenczka, Ruth: Lehrhafte Bildtafeln in spätmittelalterlichen Kirchen. Köln, Wien u. a. 1998 (Pictura et poesis 10).

- Späth, Markus: Kopieren und Erinnern. Zur Rezeption von Urkundenlayouts in klösterlichen Kopialbüchern des Hochmittelalters; in: Britta Bußmann, Albrecht Hausmann, Annelie Krefz, Cornelia Logemann (Hg.): Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit. Berlin, New York 2005 (Trends in Medieval Philology 5), S. 101–128.
- Stalder, Helmut: Hieroglyphen-Entzifferung und Traumdeutung der Großstadt. Zur Darstellungsmethode in den ›Städtebildern‹ Siegfried Kracaers, in: Andreas Volk (Hg.): Siegfried Kracaer. Zum Werk des Romanciers, Feuilletonisten, Architekten, Filmwissenschaftlers und Soziologen. Zürich 1996, S. 131–155.
- Stammbeger, Ralf M. W.: Scriptor und Scriptorium. Das Buch im Spiegel mittelalterlicher Handschriften. Graz 2003.
- Starobinski, Jean: Wörter unter Wörtern. Die Anagramme von Ferdinand de Saussure (frz. 1971). Frankfurt/M. [u. a.] 1980 (Ullstein Tb. 35049).
- Steber, Jörg: Der Himmelsschreiber. Geschichte und Technik der Luftwerbung. Planegg, München 1988.
- Steinmann, Martin: Von der Handschrift zur Druckschrift der Renaissance, in: Barbara Tiemann (Hg.): Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert. Erster Halbband. Hamburg 1995, S. 203–264.
- Stiegler, Bernd: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert. München 2001.
- Stiegler, Bernd: Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern. Frankfurt/M. 2006 (es 2461).
- Stingelin, Martin: Kugelaussagen. Nietzsches Spiel auf der Schreibmaschine, in: Gumbrecht/Pfeiffer (1988), S. 326–341.
- Stingelin, Martin (Hg.): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. München 2004 (Zur Genealogie des Schreibens 1).
- Stock, Brian: The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries. Princeton, New Jersey 1983.
- Stolz, Michael; Mettauer, Adrian (Hg.): Buchkultur im Mittelalter. Schrift – Bild – Kommunikation. Berlin, New York 2005.
- Strätling, Susanne; Witte, Georg (Hg.): Die Sichtbarkeit der Schrift. München 2006.
- Strohschneider, Peter: Der Abt, die Schrift und die Welt. Buchwissen, Erfahrungswissen und Erzählstrukturen in der Brandan-Legende, in: *Scientia Poetica* 1 (1997), S. 1–34.
- Strohschneider, Peter: Textheiligung. Geltungsstrategien legendarischen Erzählens im Mittelalter am Beispiel von Konrad von Würzburg ›Alexius‹, in: Gert Melville und Hans Vorländer (Hg.): Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen. Köln u. a. 2002, S. 109–147.
- Strohschneider, Peter: Kultur und Text. Drei Kapitel zur *Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*, mit systematischen Zwischenstücken, in: Kathrin Stegbauer, Herfried Vögel, Michael Waltenberger (Hg.): Kulturwissenschaftliche Frühneuzeitforschung. Beiträge zur Identität der Germanistik. Berlin 2004, S. 91–130.
- Strohschneider, Peter: Reden und Schreiben. Interpretationen zu Konrad von Heimesfurt im Problemfeld vormoderner Textualität, in: Joachim Bumke und Ursula Peters (Hg.): Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur. Berlin 2005 (Zeitschrift für deutsche Philologie 124/2005 Sonderheft), S. 309–344.
- Strohschneider, Peter: Sternenschrift. Textkonzepte höfischen Erzählens, in: Wolfram-Studien 19 (2006), S. 33–58.
- Szlezak, Thomas Alexander: Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie. Interpretationen zu den frühen und mittleren Dialogen. Berlin, New York 1985.
- Teuscher, Simon: Notiz, Weisung, Glosse. Zur Entstehung ›mündlicher Rechtstexte‹ im spätmittelalterlichen Lausanne, in: Kuchenbuch/Kleine (2006), S. 253–284.
- Teuscher, Simon: Erzähltes Recht. Lokale Herrschaft, Verschriftlichung und Traditionsbildung im Spätmittelalter. Frankfurt 2007.
- Tiemann [, Hermann]: Schreiben, Schrift, Geschriebenes, in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens 9 (1941), Sp. 293–388.
- Trabant, Jürgen: Neue Wissenschaft von alten Zeichen: Vicos Sematologie. Frankfurt/M. 1994 (stw 1134).
- Traube, Ludwig: Nomina sacra. Versuch einer Geschichte der christlichen Kürzung. München 1907 (Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters 2).
- Turk, Horst: Die Schrift als Ordnungsform des Erlebens. Diskursanalytische Überlegungen zu Adalbert Stifter, in: Harro Müller und Jürgen Fohrmann (Hg.): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Frankfurt/M. 1988 (st 2091), S. 400–417.
- Uebele, Andreas: Schrift im Raum. Visuelle Kommunikation und Architektur. Mainz 1999.
- V.-David, Madeleine: Le débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et l'application de la notion de déchiffrement aux écritures mortes. Paris 1965 (Bibliothèque générale de l'école pratique des hautes études. VI<sup>e</sup> section).
- Villers, Jürgen: Das Paradigma des Alphabet. Platon und die Schriftbedingtheit der Philosophie. Würzburg 2005.
- Vismann, Cornelia: Akten. Medientechnik und Recht. Frankfurt/M. 2000 (Fischer 14927).
- Vogel, Juliane: Horizontal/Vertikal. Bild und Schrift zwischen den Achsen, in: Neumann/Öhlschläger (2004), S. 205–225.
- Vogt-Göknil, Ulya: Die Schrift an islamischer Architektur. Tübingen u. a. 2007.
- Voßkamp, Wilhelm: »Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren«. Bilder und Hieroglyphenschrift bei Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck und Friedrich von Hardenberg (Novalis), in: ders. und Brigitte Weingart (Hg.): Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse. Köln 2005 (Mediologie 13), S. 25–45.
- Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen. Hg. vom Walter Benjamin Archiv. Frankfurt/M. 2006.
- Walther, Elisabeth; Harig, Ludwig (Hg.): Max Bense. Muster möglicher Welten. Wiesbaden 1970.
- Wandhoff, Haiko: Der epische Blick. Eine mediengeschichtliche Studie zur höfischen Literatur. Berlin 1996 (Philologische Studien und Quellen 141).
- Wandhoff, Haiko: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume

- in der Literatur des Mittelalters. Berlin 2003 (Trends in Medieval Philology 3).
- Wattenbach, Wilhelm: Das Schriftwesen im Mittelalter. 3. Leipzig 1896, unveränd. Nachdr. Graz 1958.
- Wehde, Susanne: Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung. Tübingen 2000 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 69).
- Weiß, Christina: Seh-Texte. Zur Erweiterung des Textbegriffes in konkreten und nachkonkreten visuellen Texten. Zirndorf 1984.
- Wenzel, Horst: Hören und Sehen, Schrift und Bild. Gedächtnis und Kultur im Mittelalter. München 1995.
- Wenzel, Horst u. a. (Hg.): Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter. Berlin 1997 (Philologische Studien und Quellen 143).
- Wenzel, Horst: Die Schrift und das Heilige, in: Wenzel/Seipel/Wunberg (2000), S. 14–57.
- Wenzel, Horst; Seipel, Wilfried; Wunberg, Gotthart (Hg.): Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wien 2000 (Schriften des Kunsthistorischen Museums 5).
- Wetzel, Michael: Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift. Von den literarischen zu den technischen Medien. Weinheim 1991.
- Willer, Stefan: »Ein geschickter Gebrauch dieser massoretischer Zeichen«. Philologische Schriftbildlichkeit am Beispiel Johann Georg Hamanns, in: Grube/Kogge/Krämer (2005), S. 357–373.
- Windgätter, Christof: »Und dabei kann immer noch etwas verloren gehen!–«. Eine Typologie feder- und maschinenschriftlicher Störungen bei Friedrich Nietzsche, in: Giuriato/Stingelin/Zanetti (2005), S. 49–74.
- Winter, Astrid: Metamorphosen des Wortes. Der Medienwechsel im Schaffen Jirí Kolárs. Göttingen 2006.
- Wirth, Uwe: Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls *Leben Fibels*, in: Stingelin (2004), S. 156–174.
- Wirtz, Thomas: Schrift und Familie in Adalbert Stifters »Mappe meines Urgroßvaters«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 115 (1996), S. 521–540.
- Woord en Beeld in de Belgische Kunst van a tot z. Les mots et les Images dans l'art Belge de a à z. Word and Image in Belgian Art from a to z. [Katalog] Antwerpen 1992.
- Wright, J. M.: The Medium, the Message, and the Line in Blake's Laocoon, in: Mosaic 33 (2000), S. 101–124.
- Wunderli, Peter: Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Tübingen 1972 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 14).
- Wuth, Henning: was, sträle unde permint. Mediengeschichtliches zum Eneasroman Heinrichs von Veldeke, in: Wenzel (1997), S. 63–76.
- Zanetti, Sandro: Techniken des Einfalls und der Niederschrift. Schreibkonzepte und Schreibpraktiken im Dadaismus und im Surrealismus, in: Giuriato/Stingelin/Zanetti (2005), S. 205–234.
- Zedelmaier, Helmut: Der Ursprung der Schrift als Problem der frühen Neuzeit. Die These schriftloser Überlieferung bei Johann Heinrich Ursinus (1608–1667), in: Ralph Häfner (Hg.): Philologie und Erkenntnis. Beiträge zu Begriff und Problem frühneuzeitlicher »Philologie«. Tübingen 2001 (Frühe Neuzeit 61), S. 207–223.
- Zeuch, Ulrike (Hg.): Verborgен im Buch – Verborgен im Körper. Haut zwischen 1500 und 1800. Wiesbaden 2003 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 82).
- Zbikowski, Dörte: Geheimnisvolle Zeichen. Fremde Schriften in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Paul Gauguin, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Willi Baumeister, Julius Bissier, Joaquin Torres-García, Adolph Gottlieb, Mark Tobey. Göttingen 1996.
- Zumthor, Paul: La lettre et la voix. De la »littérature« médiévale. Paris 1987.

*Geheimnis*



### *SchriftRaum – BildungsRaum*

Der Kosmos, der unsere Menschenwelt umgibt und bestimmt, lockte schon in früherer Zeit zur Enträtselung. Die Gestirne und die von ihnen ausgehenden Zeitstrukturen, die Gestalt der Erde selber, die Kräfte, die auf ihr wirksam sind, beschäftigten auch die Menschen des Frühmittelalters. Damit verbunden waren immer auch religiöse Fragen, wie die nach dem Sinn des Lebens, nach dem Wesen Gottes, der Schöpfung und den Bedingungen der menschlichen Existenz. Der Erwerb der Fähigkeit zu lesen und zu schreiben ermöglichte es, Texte über die Rätsel der Welt und existentielle Fragen über Zeiten und Räume hinweg auszutauschen, selbst solche Texte zu verfassen und sich in diesen mit den verschiedensten Themen auseinanderzusetzen. Die erste Sektion setzt genau an dieser Schnittstelle an, wo die Geheimnisse der inneren und äußeren Welt sowie des Überweltlichen über das Medium der Schrift traktiert, tradiert, gedeutet und weitervermittelt werden. Geheimnishafte interessiert hier, insofern es seinen Weg auf Pergament, das heißt einen schriftlichen Niederschlag gefunden hat. Zwar ist jede mittelalterliche Pergamenthandschrift ein Unikat, die Unikate stehen aber über vielfältige Rezeptionswege wie Kopieren, Kompilieren, Interpretieren, Kommentieren und Übersetzen miteinander in Beziehung. In St. Gallen setzt dieser Prozess wie an vielen Orten des nordalpinen Raums im Zusammenhang mit der Christianisierung und den damit verbundenen zahlreichen Klostergründungen in einem Moment ein, als die Schriftkunst bereits an eine jahrhundertealte Tradition im Mittelmeerraum anknüpfen kann.

Mittelalterliches Schrifttum beinhaltet in vielfältiger Weise Geheimnisvolles. Die Schriften handeln von Mysteriösem

und Unerklärlichem, sie versuchen Rätselhaftes zu entschlüsseln, sie halten Wissen fest, das für des Lesens und Schreibens Unkundige ungreifbar und geheim bleibt, und sie sind meist in einer Sprache geschrieben, die außerhalb der Klostermauern als solche schon wie eine Geheimsprache wirkte, weil sie erst mühsam gelernt werden musste: Latein. Schrift schlechthin erschien damals manchem als mysteriöses Zeichengefüge, und auch die Schriftkundigen selbst hatten Vergnügen am Verrätseln von Geschriebenem. Gelegentlich stellen sich Schrifteinträge wohl auch nur für uns moderne Betrachter als Rätsel dar, weil wir den Code oder ihre Funktion nicht mehr kennen oder nicht erkennen.

Die ausgewählten vorwiegend frühmittelalterlichen Handschriften und Schriftstücke aus der Stiftsbibliothek und dem Stiftsarchiv St. Gallen zeigen, wie in einer Zeit, in der Schriftlichkeit noch wenig verbreitet war, Geschriebenes funktional, auch als Herrschaftsinstrument, eingesetzt wurde und wie mit undurchsichtigen (und durchsichtigen) Rätseln, unsichtbaren Kommentaren und fremden Zeichen, aber auch mit kostbaren Materialien und aufwendigen Ausstattungen Schrift inszeniert wurde. Die mittelalterlichen Textzeugnisse zeigen uns einen Umgang mit dem Medium der Schrift, der uns heute in vielem fremd ist. Hie und da begegnen wir dann auf dem Pergament Hinweisen auf die Akteure der Inszenierungen und glauben die Motive ihres Handelns zu erkennen. Schreiben und Lesen ist für uns heute eine banale, alltägliche Praxis, wir müssen auch nicht mit dem Schreiberwerb gleichzeitig eine völlig fremde Sprache erlernen; den mittelalterlichen Benediktinermönchen war das Schreiben jedoch heilige Pflicht und oft genug Mühsal, aber sicher auch

immer wieder Vergnügen. Verblüffende Parallelen lassen sich dabei im spielerischen Umgang mit der Schrift in heutigen Praktiken entdecken.

Der Schriftraum, der sich mit den genannten Fragestellungen öffnet, wird in verschiedenen Themenkreisen sichtbar und erfahrbar gemacht. Es ist die Fläche, die mit den Schrifteinträgen materiell gestaltet wird, der damalige Weltraum, der erkundet und beschrieben wird ebenso wie der geistige Raum, der durch die Textinhalte eröffnet oder durch Illustrationen aktiviert wird. Die präsentierten Objekte kreisen um das Geheimnis und seine Enthüllung, sie zeigen, wie Schrift ebenso helfen kann, Komplexes, Dunkles und Geheimnisvolles zu entschlüsseln, wie sie auch dazu dienen kann, Botschaften zu verschlüsseln. Der Zeitraum, mit dem wir es zu tun haben, ist die Zeit der Pergamenthandschriften, nach der Ablösung der antiken Papyrusrollen und vor der Ausbreitung des Papiers, der dann bald die Erfindung des Buchdrucks folgt, also die Jahrhunderte zwischen Spätantike und Hochmittelalter. Die gezeigten Schriftstücke sind teils in St. Gallen geschrieben, teils früher oder später an diese bedeutende Bildungsstätte der Karolingerzeit gebracht worden.

### *Schreiben für einen höheren Zweck*

Der Gebrauch der Schrift und die Gestaltung von Büchern standen zunächst im Dienst der Verbindung zum Überweltlichen in Gottesdienst und Andacht. Dass der Schreibtätigkeit im christlichen Abendland so viel Aufmerksamkeit gewidmet wurde, hängt mit der Rolle der Heiligen Schrift in der christlichen Religion zusammen. Sie gilt erstens als göttliche Offenbarung und ist so von zentraler Bedeutung für alle Gläubigen, und sie ist zweitens aufgrund ihrer Rolle in der Liturgie ein unabdingbarer Bestandteil jeder Kirche. Unter allen Handschriften sind daher Bibelhandschriften, insbesondere Psalter und Evangeliare, die prächtigsten. Eine

Psalterhandschrift wie die unter der Leitung des Mönchs Folchart im 9. Jahrhundert entstandene (S. 138) kann die feierliche Atmosphäre des Psalmensingens in der mittelalterlichen Klosterkirche gut vermitteln. Dabei zieht uns nicht nur die ebenmäßig schöne karolingische Minuskelschrift mit zahlreichen in Gold und Silbertinte auf Purpur ausgeführten Initialornamenten in ihren Bann, die abgebildete Darstellung aus der den Psalmen vorangestellten Allerheiligenlitanie beeindruckt beispielsweise auch mit dem Erzählbogen, der von einer alttestamentarischen Szene über Christus zum zeitgenössischen Auftraggeber Hartmut gespannt wird.

Weltberühmt sind aufgrund ihres überaus kunstvollen und charakteristischen reichen Buchschmucks auch einige angelsächsische und irische Evangelien-Handschriften des 7. bis 9. Jahrhunderts (vgl. S. 140 im irischen Stil des 8. Jahrhunderts), die den Stellenwert dieser die zentralen Glaubensinhalte vermittelnden Texte eindrücklich vor Augen führen. Neben den bekannten christlichen Symbolen etwa der Evangelisten finden sich auch zahlreiche Bildelemente, deren Symbolik uns heute ebenso fremd ist wie die irische Halbunziale der Textschrift. Aber auch der Bibeltext selbst wird seit jeher als Träger verschiedener Schriftsinne angesehen, die erst entschlüsselt werden müssen, worum sich bereits die Kirchenväter in ihren Schriften intensiv bemühten, die dann ihrerseits wieder in Abschriften rezipiert, aber auch exzerpiert, kompiliert und kommentiert wurden. Dabei ist die Allegorisierung beziehungsweise die allegorische Auslegung ein zentrales Verfahren der Textkommentierung. Die Erläuterung des lateinischen Wortes *allegoria*, eigentlich »sinnbildliche Darstellung« (S. 142), durch das in Runen geritzte Wort *keruni* (Geheimnis) gibt vielleicht einen Hinweis auf das Verständnis eines in den Paulusbriefen angeführten Gleichnisses.

Die nötigen Arbeiten fanden in den klösterlichen (seltener bischöflichen) Skriptorien statt, denen eine zentrale Stellung im Kloster eingeräumt wurde – in dem berühmten St. Galler Klosterplan (Handschrift Nr. 1092) beispielsweise in nächster

Nähe zur Klosterkirche. Die nach ihrem Verfasser Benedikt von Nursia so genannte Benedikt-Regel (S. 144), die in jedem Kloster vorhanden sein musste, enthält in ihrer Aufforderung, im Tages- und Jahreslauf immer wieder die heiligen Schriften zu studieren, auch die Notwendigkeit, die für das Studium nötigen Bücher zu besorgen, etwa im eigenen Skriptorium herzustellen. Das Schreiben war damit eine angesehene Fertigkeit, deren Vermittlung in der Klosterschule, wenn eine solche wie in St. Gallen vorhanden war, vorgesehen war. Denjenigen innerhalb und außerhalb des Klosters, die des Lesens und Schreibens nicht mächtig waren, erschienen diese Tätigkeiten geheimnisvoll, teilweise sogar suspekt, was zu innerklosterlichen Animositäten Anlass geben konnte, wie sie in der Chronik des Gallusklosters von Ekkehart IV. aus dem 11. Jahrhundert berichtet werden (S. 146).

Die Bandbreite dessen, was in einem klösterlichen Skriptorium wie in St. Gallen geschrieben wurde, war beachtlich, aber es war durchweg in der Bildungssprache Latein gehalten. Neben Bibeltexten wurden Texte der Kirchenväter kopiert, christliche Dichtung und Philosophie, klassisch-heidnische Autoren für den Lateinunterricht, Kirchenrechtliches, historisches und naturkundlich-geographisches Schrifttum, aber auch grammatische Schriften und insbesondere immer wieder neue Glossare, die beim Textverständnis oder gar beim Verfassen eigener lateinischer Texte dienlich sein sollten. Die dichterischen Versuche Einzelner sind meist nicht erhalten geblieben, das Gedichtbuch des genannten Ekkehart IV., der sog. *Liber benedictionum*, ist jedoch insofern ein Glücksfall der Überlieferung, als man hier Einblicke in den sonst im Verborgenen bleibenden Arbeitsprozess eines hochmittelalterlichen Dichters erhält (S. 148). Ekkeharts Hexameter, die auf uns eher ungenau und dunkel wirken, sind durch zahlreiche Änderungen, Streichungen und Rasuren gegangen und bedurften am Schluss immer noch erläuternder sogenannter Glossen, die er selber zwischen den Zeilen und am Rand beifügte.

Das Glossieren, das heißt das Versetzen eines Textes mit mehr oder weniger zahlreichen Worterklärungen, Synonymen, Paraphrasen und weiteren Ausführungen, war ansonsten eher eine gängige Methode zur Aneignung der Texte anderer, so wie wir uns noch heute einen fremdsprachlichen Text mit Übersetzungsnotizen direkt im Text besser verständlich machen. Bei Bedarf wurden diese Glossen dann zum allgemeinen Gebrauch zu Glossaren zusammengefasst. Es gibt hierzu eine lange, schon antike Tradition. Dass die St. Galler Mönche, größtenteils alemannischer Muttersprache, besondere Mühe mit dem Lateinischen hatten, das sie ohne in der Muttersprache abgefasste Grammatik und ohne umfassendes zweisprachiges Wörterbuch lernen mussten, ist leicht vorstellbar. So behelfen sie sich zunächst mit den genannten Glossaren, die dunkle, schwierige, jedenfalls erklärungsbedürftige lateinische Lemmata mit lateinischen Erläuterungen zusammenstellten. Nicht immer ist für uns einsichtig, worin die Hilfe dieser so genannten Interpretamente im Einzelfall bestand, waren die Glossare doch häufig das Resultat mehrfacher Kopiervorgänge, und die Zusammenstellung ist im Detail nicht mehr nachvollziehbar. In Ermangelung besserer Hilfsmittel waren sie dennoch sehr geschätzt, was sich darin zeigt, dass für ihre Eintragung ältere Texte gelegentlich einfach ausradiert wurden, so dass es zu Palimpsesten, wiederbeschriebenen Handschriftenseiten, kam (S. 150). Insbesondere wurde aber, gerade auch in St. Gallen, bei der Lektüre die Textglossierung praktiziert, das heißt die Eintragung der Erläuterungen (Interpretamente) direkt in den Text wie im Falle Ekkeharts IV. (S. 148), sei es oberhalb der zu erklärenden Lemmata oder am Rand, in solchen Fällen manchmal mit Verweiszeichen wie in der Prudentiushandschrift Nr. 134 (S. 152). So sah auch ein späterer Benutzer sogleich, wo er die Erklärung zum besseren Verständnis zu Hilfe nehmen konnte. In Bibelhandschriften entwickelte sich um 800 sogar ein spezifisches Layout, das diesen Sachverhalt von zentralem Grundtext und erläuternden Sekundärtexten unmissverständlich zum Ausdruck brachte.

Dem sorgfältig und gut lesbar geschriebenen Bibeltext standen uneinheitlich, aber durchweg am Rand und interlinear in kleinerer Schrift eingetragene Kommentare gegenüber. Diese Praxis wurde auch in St. Gallen aufgenommen, wie die Psalterhandschrift Nr. 27 (S. 154) zeigt.

### *Schreiben als kulturelles Experiment*

In diesem Zusammenhang begegnen wir auch den ersten originalen schriftlichen Zeugnissen der Volkssprachen. Offenbar war hie und da der Rückgriff auf lateinische Synonyme oder Paraphrasen nicht ausreichend, zu umständlich oder praktisch unmöglich, etwa bei Tier- und Pflanzennamen (S. 156), und das Bedürfnis, das Gemeinte in der heimischen Sprache präzise festzuhalten, so groß, dass die Gleichung Schriftliches = Lateinisches überwunden werden konnte. Mit Hilfe des lateinischen Alphabets und der erlernten Laut-Buchstaben-Entsprechungen notierte man nun notdürftig die volkssprachliche Lautgestalt. Das Festhalten der muttersprachlichen Laute mit einem sonst für andere Sprachen verwendeten Alphabet wurde damals fast für ein Ding der Unmöglichkeit gehalten, wie aus der Vorrede Otfrids von Weissenburg zu seinem Evangelienbuch hervorgeht (Rädle 1974). Man muss nur an heutige des Dialektschreibens ungewohnte Personen denken, um sich vorzustellen, welche Mühe ein solches Unterfangen bereitete, die eigene Sprechsprache mit dem Schriftsystem einer anderen Sprache zu fixieren. Vermutlich waren es irische Mönche, die diese Möglichkeit zuerst gesehen und verwirklicht haben. Im deutschsprachigen Raum begegnet uns dann die Volkssprache in solchen Glossierungen seit etwa der Mitte des 8. Jahrhunderts, typischerweise in Handschriften aus angelsächsischen Missionszentren wie dem heute luxemburgischen Echternach (Glaser, Moulin-Fankhänel 1999). Diese Praxis breitete sich dann allerdings schnell aus, so dass ein Großteil des heute bekann-

ten althochdeutschen Wortschatzes solchen Glossierungen zu verdanken ist, wie sie etwa in den Handschriften Nr. 70 zu den Paulusbriefen (S. 158), Nr. 134 zu Prudentius (S. 152), Nr. 219 zur Pastoralregel Gregors des Großen (S. 160) und Nr. 916 zur Benediktinerregel (S. 144) vorliegen. Allein in der St. Galler Stiftsbibliothek haben sich über siebzig Handschriften erhalten, in denen sich solche althochdeutschen Textglossen befinden, die erst teilweise untersucht sind und noch manches Geheimnis bergen.

Auch für andere Volkssprachen, wie das Altirische, ist der Glossenbestand, wie er etwa in der Grammatikhandschrift Nr. 904 (S. 162), zu sehen ist, eine äußerst bedeutende Quelle. Die Volkssprache mischt sich dabei oft völlig unsystematisch unter das Lateinische, so dass man den Eindruck gewinnt, dass keine unterschiedlichen Absichten hinter dem Gebrauch der einen oder anderen Sprache lagen. Untersuchungen, die einen Aufschluss über die Schreiber, ihre Sprachkenntnisse und ihre Motivationen geben könnten, sind aber noch selten, da die Germanisten, Anglisten oder Keltologen bislang meist ausschließlich an den jeweils »eigenen« volkssprachlichen Sprachzeugnissen interessiert waren, und die Mittellateiner ihrerseits angesichts ihrer reichhaltigen Textbasis dieser oft unzulänglichen und bruchstückhaften Überlieferung keine große Beachtung schenkten. Dabei gewinnen wir mit diesen Eintragungen einen einmaligen Einblick in die Bemühungen um das Textverständnis, das ja von den grammatischen Grundlagen bis hin zum tieferen Textsinn mannigfache Probleme bieten konnte. Auch lassen sich daraus, welche Texte welcher Autoren glossiert wurden, gewisse Rückschlüsse auf mittelalterliche Lektürepraktiken ziehen. Da die Glossen auch immer wieder textuelle Missverständnisse aufdecken, lässt sich ermesen, einen wie breiten Raum diese profane Beschäftigung mit dem Lateinischen in einem nicht-romanischen Umfeld zwangsläufig einnehmen musste, bevor man zu philosophisch-theologischen oder literarischen Höhenflügen ansetzen konnte.

Wenn von Glossierung die Rede ist, muss hier auch noch von einer Schreibpraxis gesprochen werden, die uns heutzutage höchst geheimnisvoll anmutet, die aber aller Wahrscheinlichkeit nach im frühen und hohen Mittelalter überhaupt keinen derartigen Charakter hatte, das Schreiben mit dem Griffel, das heißt ohne Tinte und Farbe, so dass die Eintragung lediglich einen ›Eindruck‹ oder eine Ritzung im Pergament hinterließ, die man bis heute mehr oder weniger gut lesen kann. Auch hierfür gibt es schon Vorbilder in irischen Handschriften des 7. Jahrhunderts. Auf dem Kontinent tritt diese Praxis mit den ersten Glossierungen in Echter nach in Erscheinung und findet sich dann in praktisch allen Skriptorien, auch in St. Gallen, hier sogar offenbar schon im 8. Jahrhundert, wie jüngste Entdeckungen gezeigt haben. Die Motivation dieser Praxis liegt für uns momentan noch im Dunkeln. Immerhin lässt sich aber zum einen anführen, dass der Griffel ein mittelalterliches Alltagsinstrument war, der eben leichter zur Verfügung stand als Tinte, da er für Notizen auf den stets mitgeführten Wachstäfelchen gebraucht wurde. Zum anderen fügt sich in manchen Handschriften der Gebrauch des unscheinbaren Griffels in die angesprochene Layoutpraxis der Zurückstufung der kommentierenden, sekundären Eintragungen ein. Wir begegnen hier einer Schreibpraxis, die im Laufe des Mittelalters außer Gebrauch gekommen ist, weswegen unsere ungeübten Augen die unscheinbaren Eintragungen auch allzu lange übersehen haben. Sicher wollte hier niemand etwas verheimlichen, auch nicht den Gebrauch der Volkssprache, denn Griffel-Eintragungen finden sich außer in althochdeutscher Sprache in mindestens gleichem Umfang auch in lateinischer. Auf der anderen Seite war der Schritt zu einer eigenständigen-sinnhaften volkssprachlichen Eintragung enorm. Einer Zeit, in der die Namen der Dinge nicht von den Dingen zu trennen waren und für die die Welt in göttlicher Ordnung ruhte, musste der schriftliche Gebrauch einer anderen als der heiligen Sprachen Latein, Griechisch, Hebräisch unheimlich

vorkommen. Auch hier gingen die Kelten und Angelsachsen voraus, indem sie ihren Muttersprachen eine so große Wertschätzung entgegenbrachten, dass sie auch in früher Zeit schon umfangreichere Texte in ihnen verfassten. Gelehrte wie der Angelsachse Beda Venerabilis († 735) schrieben ihre Abhandlungen dennoch meist auf Latein. Seinen Gedanken zum nahenden Tod gab Beda aber schließlich doch noch in altenglischen Versen unmittelbaren Ausdruck (S. 164). Für die Entwicklung der volkssprachlichen Schriftlichkeit im deutschsprachigen Raum ist charakteristisch, dass der größte Teil der Textüberlieferung ausgerechnet von einem Autor stammt, dessen umfangreiche Textproduktion praktisch ausschließlich in einem Gemisch aus Lateinisch und Althochdeutsch verfasst ist: Notker III. von St. Gallen, dem begnadeten Lehrer der Klosterschule um das Jahr 1000. Seine Texte, wie etwa der im Codex Nr. 21 (S. 168) überlieferte Psalterkommentar, zeigen höchst eindrücklich das Ringen um das Verständnis des lateinischen Textes, wobei einzelne Sätze und Satzteile einer elaborierten Bearbeitung unterzogen wurden, die von der Umstellung des Lateinischen über die Übersetzung einzelner Teile bis hin zur Kommentierung und zu Exkursen reichte. Die Handschrift Nr. 21 spiegelt diese Komplexität teilweise auch durch die farblich unterstützte Schriftgestaltung wider. Die Verwebung von Deutsch und Latein, die hier sichtbar wird, lädt zur Reflexion darüber ein, wie stark das Deutsche als Schriftsprache dem Lateinischen verpflichtet ist. Dass neben diesen Zeugnissen klösterlicher Bildung und Ernsthaftigkeit schon früh auch in der Volkssprache schalkhaft-übermütige bis hin zu derben Eintragungen auftauchen (S. 172), meist am Rand oder versteckt zwar, zeigt doch, dass die Verschriftung der Volkssprache, einmal begonnen, zumindest im begrenzten klösterlichen Raum in durchaus selbständiger Weise angewendet wurde. Oft geben aber gerade diese Kleintexte im Hinblick auf die Motivation und Funktion ihrer Eintragung besondere Rätsel auf (Bergmann 2000).

Nach diesen Ausführungen zu der zwischen dem 8. und 11. Jahrhundert sich zaghaft und punktuell entwickelnden volkssprachlichen Schriftlichkeit, die von ihren Ursprüngen her offensichtlich ganz im Dienste der Erlernung des Lateinischen und der Sicherung des Textverständnisses stand, ist nochmals deutlich festzuhalten, dass diese Zeugnisse in der Gesamtheit der handschriftlichen Überlieferung eine marginale Rolle spielen. Die Schreibernönche notierten und kopierten fleißig, aber in aller Regel Lateinisches. Eine außerordentlich wichtige Rolle spielt diese mittelalterliche schriftliche Überlieferung für die Bewahrung und Weitervermittlung antiker Wissensbestände und Anschauungen, die in das Verständnis der Schöpfung Gottes eingebaut wurden. Benediktinerklöster wie St. Gallen stellten nicht nur Orte der stillen Andacht und religiösen Vertiefung dar, sondern waren geistige Bildungszentren, die bemüht waren, in den Besitz des für das Verständnis der Welt wichtigen Wissens zu gelangen, das von Autoren der Antike, Spätantike und des Frühmittelalters schriftlich festgehalten war. Antike Texte wurden auf oft verschlungenen Pfaden schriftlich weitergegeben. Sie wurden einerseits in den klösterlichen Schreibstuben abgeschrieben, andererseits wurde antikes Wissen auch durch frühchristlich-lateinische Autoren weitervermittelt, deren Texte dann wiederum in karolingischer Zeit abgeschrieben und weiterverarbeitet wurden. Bevor die Gelehrsamkeit im fränkisch-alemannischen Raum Fuß fassen konnte, war im angelsächsischen Bereich bereits eine erste Blüte im 7./8. Jahrhundert zu verzeichnen, die so bedeutende Autoren wie den schon genannten Beda Venerabilis hervorbrachte. Der St. Galler Codex Nr. 250 (vgl. S. 174) belegt jedenfalls sehr deutlich, welch großes Interesse dort im 9. Jahrhundert der Sammlung wissenschaftlicher Erkenntnisse, in diesem Fall aus der Astronomie, beigemessen wurde. Dass dahinter teilweise durchaus praktische Bedürfnisse,

wie etwa die Osterfestberechnung, standen, schmälert die Bedeutung dieser Texte keineswegs. Die wissenschaftlichen Erkenntnisse über den Lauf der Sonne, den Sternenhimmel und die Zeit wurden dabei nicht nur in Worten vermittelt, die Handschriften enthalten immer wieder auch Illustrationen und Diagramme, die die komplexen Sachverhalte räumlich-bildlich wiedergeben. Das Misslingen einer schematischen Darstellung der Jahreszeiten, wie in der Handschrift Nr. 238 des St. Galler Schreibers Winithar (S. 176), zeigt, dass es nicht immer selbstverständlich war, dass entsprechende ältere Darstellungen, in diesem Falle Isidors von Sevilla, korrekt nachvollzogen werden konnten.

Der Gleichung von Wissen und Schrift, die in dieser handschriftlichen Überlieferung zum Ausdruck kommt, äußert sich in anderer Weise auch in den menschlichen Sozialstrukturen selber. Die Beherrschung des Mediums Schrift erzeugte und verschaffte nicht nur Weltwissen, sondern auch Kontrolle über Besitzverhältnisse, etwa in Urkunden oder urbariellen Aufzeichnungen, zu deren Inhalt die nicht-schriftkundigen Untergebenen allenfalls indirekt Zugang hatten (Stiftsarchiv St. Gallen, Urk. FF3 L 58, S. 182). Das schriftliche Festhalten von raumbezogenen Rechtsverhältnissen sorgte für deren Beständigkeit. Allerdings bedeutet dies nicht notwendig, dass damit faktisch bestehenden Ansprüchen Geltung verschafft wurde. Fälschungen wurden produziert oder aber Rechte fixiert, die zum Teil nicht (mehr) durchgesetzt werden konnten. Hier wird deutlich, dass die Klöster neben ihrer Rolle, die sie als Bildungseinrichtungen spielten, auch Institutionen der Herrschaftsausübung darstellten.

#### *Verschlüsselung, Verrätselung, Umsetzung*

Man wäre versucht, die Verschlüsselung schriftlicher Eintragungen ebenfalls unter die Bemühungen einzureihen, Wissen möglichst für sich selbst zu behalten. Tatsächlich

finden sich nämlich in einer ganzen Reihe von Handschriften ausgerechnet Glossierungen, die ja, wie erläutert, dem Textverständnis dienen sollen, geheimschriftlich verschlüsselt. Diese Praxis, die gleichermaßen lateinische wie althochdeutsche Wörter betreffen kann, gibt einige Rätsel auf. An eine ernsthafte Geheimhaltungsabsicht ist aber kaum zu denken. Dazu war die Entschlüsselung letztlich doch zu leicht möglich. Die Masse der geheimschriftlich eingetragenen Glossen ist nämlich mit der Bonifatius zugeschriebenen sogenannten *bfk*-Technik verschlüsselt, bei der die Vokale durch den jeweils nachfolgenden Konsonanten ersetzt werden, also *a, e, i* durch *b, f, k*, so dass ein Wort wie ahd. *follichō* (völlig) als *fpllkchp* erscheint (S. 160). Zwar ist die Auflösung nicht so leicht möglich wie die Verschlüsselung, da man entscheiden muss, welche Konsonanten als Chiffren und welche für sich selber stehen, so dass sich öfter mehrfache Auflösungen ergeben, beispielsweise für *pftp* sowohl *ofto* (oft) als auch *peto* (ich greife) und damit je nachdem ein althochdeutsches oder ein lateinisches Wort. Dennoch ist die Geheimhaltung hier sicher im Allgemeinen nur eine temporäre gewesen. Die geheimschriftliche Eintragung verursachte eine Verzögerung beim Erkennen des Wortes. Aber auch dann stellt sich wieder die Frage nach der Motivation der Geheimniskrämerei. Kann man von einer didaktischen Funktion ausgehen, etwa dass die Klosterschüler nicht auf Anhieb die ›Lösung‹ für ein lateinisches Wort sehen sollten? Hierfür gibt es wenig Anhaltspunkte. Eher scheint die geheimschriftliche Eintragung, die sich niemals in Haupttexten findet, den Charakter der Glossierung als Sekundäreintragung zu unterstützen, also gewissermaßen Layoutfunktionen zu erfüllen.

Vielleicht lässt sich das Chiffrieren – das sich im übrigen auch anderer Zeichensysteme, etwa des griechischen Alphabets oder der Runen (S. 142) oder gar erfundener Schriften, bedienen kann – zumindest teilweise auch dem Bereich des Spielerischen zuordnen, für den wir auch noch andere

Beispiele anführen können. Die Angehörigen der Gemeinschaft der Schriftkundigen liebten es wohl, das, was ihnen zu eigen war, in eine exklusive Sphäre des Geheimnisvollen zu hüllen, vielleicht um dem Leser eine gewisse Denkanstrengung abzunötigen oder auch um die eigene Gelehrsamkeit vorzuführen. Immer wieder finden sich in Handschriften mehr oder weniger geglückte griechische Alphabete oder Runenreihen (S. 166), teils mit, teils aber auch ohne konkrete Verschlüsselungsabsicht, oder es werden griechische Wörter, etwa in Hieronymustexten, mit lateinischen Buchstaben transliteriert (oder sogar umgekehrt lateinisch geschriebene griechische Wörter oder griechische Lehnwörter in ein – meist fehlerhaftes – Griechisch umgesetzt). Das alles kann kaum einer anderen Funktion gedient haben als der Demonstration persönlicher Gelehrsamkeit.

Einer ähnlichen Inszenierung des eigenen Scharfsinns begegnen wir in den vielfältigen Rätseln. Diese mögen manchmal einfach dem Zeitvertreib gedient haben, wie es von den *Ioca monachorum*, ›Zeitvertreib für Mönche‹ genannten Frage- und Antwort-Spielen angenommen werden kann. Die seit der klassischen Antike beliebte Gattung der Rätselfragen mit nicht immer ernst gemeinten Fragen und Antworten behandelte die verschiedensten Themenbereiche, wobei auch biblisches, etwa alttestamentarisches Wissen abgefragt wurde. Es gibt geradezu Rätselhandschriften, die verschiedene Typen von Rätselfragen, Rätseldichtungen und bildliche Rätsel enthalten, so etwa die St. Galler Handschrift Nr. 196 (vgl. S. 186, 188 und 190). Bei den Texträtseln spiegelt sich deren dialogischer Charakter in der Schriftauszeichnung, so dass Frage und Antwort leicht auseinanderzuhalten sind. Auch bei den Rätseln der Handschrift Nr. 196 ist also kaum an eine ernsthafte Prüfung zu denken, da die Lösung direkt auf die Rätselfragen oder Rätselveerse folgt. Man könnte aber an eine Art Lehrerhandbuch denken.

Mit den Bildgedichten, die in ihrer optischen Präsentation den Text zunächst verrätseln, weil er erst in einem zweiten

Anlauf gelesen werden kann, wenn die Textrichtung entschlüsselt ist, betreten wir einen neuen Schriftraum, wie er bis heute von der konkreten Poesie genutzt wird. Der Schrifttext gewinnt hier ganz auffällig durch die bildliche Anordnung eine zusätzliche Sinndimension, die im Normalfall einer linearen Texteintragung ungenutzt bleibt. Völlig im Räumlichen liegt die Sinngebung verbildlichter Rätsel, wie sie in den häufig auch an Wänden und Steinen angebrachten Labyrinth-Darstellungen vorliegen. Das Labyrinth dient generell als Symbol des menschlichen Irrsins, andererseits wird der antike Mythos des kretischen Labyrinths so umgedeutet, dass Christus und die göttliche Gnade wie der Faden der Ariadne den Weg hinaus weisen. Einige solche Einweg-Labyrinthe, gekennzeichnet durch verschlungene Umwege, aber ohne die Gefahr des Verirrens, haben auch den Weg aufs mittelalterliche Pergament gefunden (S. 192), wo sie mit der durch sie gestalteten Fläche ohne Worte den Leser zur Reflexion und Meditation anregen.

Geradezu das Gegenteil von Verrätselung haben wir in der Eintragung der Neumen vor uns (S. 194), jener mittelalterlichen musikalischen Notation, die lediglich relative Melodieverläufe notiert und deren Entschlüsselung im Sinne einer Rekonstruktion der tatsächlich gesungenen Melodie nicht ohne Zusatzinformation möglich ist. Die rudimentäre Notation ist in diesem Fall nicht absichtlicher Verkürzung und Geheimhaltung geschuldet, sondern wir haben es dabei mit den ersten Anfängen der Entwicklung musikalischer Notation in unserem Raum zu tun. Dies heißt, dass wir hier dem Bemühen begegnen, nicht-sprachliches Wissen in einem eindeutigen Zeichensystem festzuhalten, um es, so transponiert, reproduzierbar zu machen. Während das bis heute erfolgreiche Kodierungssystem der Alphabetschrift bereits auf eine lange Tradition zurückblicken konnte, bevor die fränkischen und alemannischen Mönche damit konfrontiert wurden, stehen wir im Fall der Neumen einem ersten mittelalterlichen Versuch gegenüber, Musik mit einem

eigenen Notationssystem zu ›verschriften‹, das erst später von anderen Systemen abgelöst wurde.

### *Spielräume*

Gleichviel ob sich das handschriftlich Fixierte minimalistisch auf die Vermittlung einer sprachlich bestimmten Botschaft konzentriert oder ob, wie oft, zusätzlich die Materialität und Flächigkeit der schriftlichen Eintragung dazu genutzt wird, diese Botschaft kommunikativ zu unterstützen, zu variieren oder zu ergänzen – all diesen Erscheinungsformen ist gemeinsam, dass sie im Unterschied zur Flüchtigkeit des Gedankens und des Wortes es ermöglichen, über weite Räume hinweg zu kommunizieren und auch die nachfolgenden Generationen an den eigenen Überlegungen teilhaben zu lassen. Grundsätzlich geht es auf den gestalteten Pergamentseiten also um Mitteilung, um längerfristige Kommunikation in all ihren Facetten. Um diesen Kern herum können sich mannigfaltige andere Zwecke herausbilden, die den Kern zeitweise gar überlagern, oder es können sogar (zumindest vordergründig) gegenläufige Absichten der Geheimhaltung verfolgt werden. Es entstehen vielfältige Paratexte, die den eigentlichen Haupttext ergänzen, erläutern, spielerisch flankieren und jedenfalls dessen Wahrnehmung steuern. Die verschiedenen Niederschriften geraten aufgrund ihrer räumlichen Anordnung und optischen Wahrnehmung auf den Handschriftenseiten in vielfältige Beziehungen, wodurch sich innere und äußere Spielräume öffnen, die der Mündlichkeit nicht in gleicher Weise zur Verfügung stehen. Der Schriftraum, einmal geschaffen, steht für Interpretationen offen.



St. Gallen, 872–883  
 Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 23, S. 12  
 Pergament, 38 × 29 cm

Unter der Leitung des Mönchs Folchart (gest. nach 898/99) wurde dieser Psalter als Prachthandschrift geschaffen; er war von Anfang an für das feierliche Psalmensingen in der Klosterkirche, die geistliche Mitte des monchischen Lebens, bestimmt. Wahrscheinlich gehörte er zu den dreizehn Psalterien, die nach dem Bericht des Klosterchronisten Ekkehart IV. um 900 an dreizehn Sitzen im Chor aufgestellt und »entweder mit Gold bemalt oder sonst wie edel gestaltet waren« (*Casus sancti Galli*, Kap. 42). Eine gusseiserne Halterung mit Kette am oberen Hinterdeckel aus dem 16. Jahrhundert zeigt, dass der Psalter damals als Kettenbuch (*liber catenatus*) am Chorgestühl angekettet war.

Den Haupttext des Psalters bildet das vom heiligen Hieronymus zwischen 386 und 387 aus der griechischen Septuaginta-Fassung der Bibel ins Latein übersetzte und in seine Vulgata-Gesamtübersetzung eingegangene *Psalterium Gallicanum*. Auf die 150 Psalmen folgen die biblischen Lobgesänge und die Glaubensbekenntnisse. Üblicherweise beschließt die Allerheiligenlitanei mit den Bitten (*Rogationes*) diesen zweiten Teil eines karolingischen Psalters. Im Folchart-Psalter ist hingegen der Teil mit der besonders prachtvoll gestalteten Allerheiligenlitanei den Psalmen vorangestellt (S. 7–14). Nur auf diesen acht Seiten finden sich figürliche Darstellungen. Sie sind diskret in den Lünetten angebracht. Nicht sie, sondern die Anrufungen der Litanei auf zwei Spalten beherrschen die Zierseiten. Der Text ist – ähnlich den Konkordanzreihen in den Kanontafeln zu Beginn eines Evangeliums – in ein doppelbogiges Arkadensystem in Unzialschrift eingefügt. Die ebenmäßige, feierliche Schrift auf Purpurgrund ist abwechselnd in Gold und in Silber ge-

halten. Die Säulen mit Basis, Schaft und Kapitell sowie die darüber errichteten Bogen zieren in vielfältiger Abwandlung pflanzliche und geometrische Formen. Bei einzelnen Kapitellen sind Akanthusblätter angedeutet. Sie dürften auf die korinthischen Kapitelle Bezug nehmen, welche die von Abt Gozbert 830–837 errichtete Klosterkirche schmückten. Fünf dieser korinthischen Kapitelle konnten anlässlich der archäologischen Grabungen 1963–1967 geborgen werden und sind heute im St. Galler Lapidarium ausgestellt.

Auf Seite 12 erzählen zwei szenische Lünettenbilder von König David und seinem Gefolge. Sie veranschaulichen die Rückführung der Bundeslade (2 Sam 6,1 ff.). Zwei Ochsen ziehen den Wagen mit der Bundeslade (rechte Lünette). Dahinter tanzt und spielt David auf der von einem weißgekleideten Mann gehaltenen Harfe (linkes Feld). Links außen assistiert eine Gruppe stehender Männer. In die Zwickel der beiden Lünetten sind an Stelle der üblichen Pflanzenornamente drei Figuren eingefügt: in der Mitte der im Blätterkelch erhöhte und mit dem Kreuznimbus ausgezeichnete Christus. Beide Hände erhebt er zu den seitlich stehenden Gestalten, die sich ihm zuneigen. Zu seiner Rechten steht barhäuptig, mit beiden Händen das Buch darbringend, Folchart. Zu seiner Linken steht, mit der Kapuze auf dem Haupt, Abt Hartmut, der Auftraggeber. Das Bildprogramm spannt in eindrücklicher Weise den Bogen von den alttestamentlichen Szenen zur Gegenwart, zur Dedicatio des Psalters an Hartmut und, in eine höhere Sphäre übertragen, an Christus.

LITERATUR: Ochsenbein/von Scarpatetti (1987) – Schmuki/Ochsenbein/Dora (2000) – von Euw (2008).



## Kreuztafeln im irischen Evangeliar

Irland, um 750

Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 51, S. 6

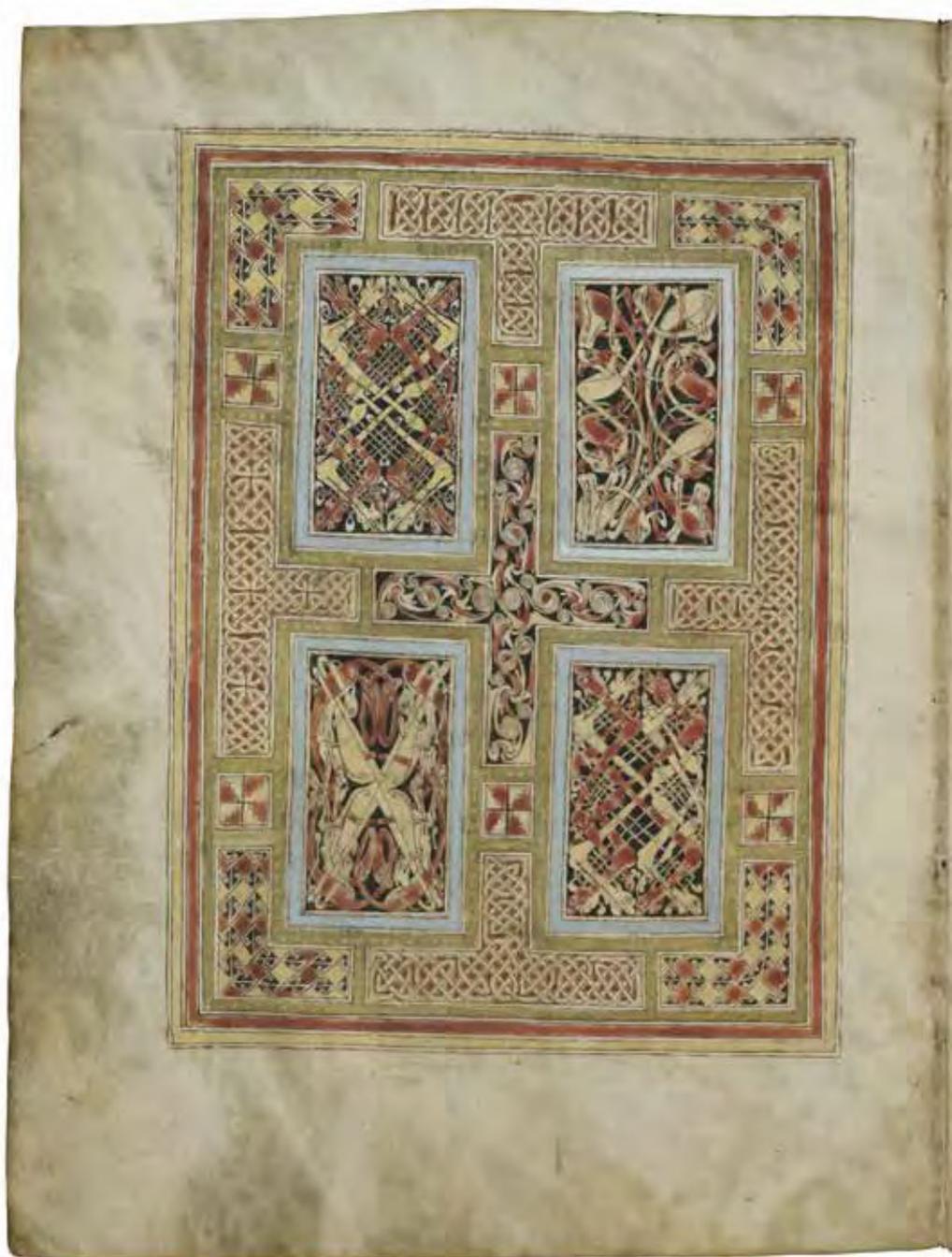
Pergament, 29,4 × 22,4 cm

Das in der Mitte des 8. Jahrhunderts in Irland oder aber in einer irischen Kolonie auf dem europäischen Kontinent in irischer Minuskelschrift geschriebene Evangelienbuch mit den vier Evangelien nach Matthäus, Markus, Lukas und Johannes ist das bezüglich Buchschmuck repräsentativste und schönste Werk irischer Provenienz in der Stiftsbibliothek St. Gallen. Von Fachleuten wird es in einem Atemzug mit den bekanntesten irischen Handschriften des 7. bis 9. Jahrhunderts genannt wie dem Book of Durrow, dem Book of Lindisfarne, dem Lichfield-Evangeliar oder gar dem Book of Kells. Das Buch zeichnet sich dadurch aus, dass nicht nur einzelne Seiten für sich geschmückt, sondern die beiden nebeneinander liegenden Seiten zusammen als harmonisches Ganzes gestaltet sind, und dies im ganzen Buch sechsmal, nämlich zu Beginn des jeweiligen Evangeliums, zum Anfang des Stammbaums Christi und ganz am Ende des Johannes-Evangeliums (und vor einigen sanktgallischen Federproben des 9. Jahrhunderts) mit einer eindrucklichen und geheimnisvollen Darstellung von Christus als Gekreuzigtem mit Stephaton und Longinus sowie Christus als Weltenrichter am Jüngsten Tag mit zwei Tuba blasenden Engeln und den zwölf Aposteln. Viermal erscheint so auf der linken Seite je einer der vier Evangelisten mit seinem Symbol, und diesen Evangelistenporträts wird jeweils auf der rechten Seite eine vielfältig und dekorativ verzierte Initiale gegenübergestellt. Die abgebildete Seite zeigt die teppichartige Kreuztafel von Seite 6, die dem griechischen Christus-Monogramm (XPI = *Christi*) zu Beginn des Stammbaums Christi (*Christi autem generatio sic erat*) gegenübersteht. Die verwendeten ornamentalen Stilmittel sind breitgefächert: Rautenmään-

der, Gitterwerk, Flechtwerk, geometrische Ornamentik, Band- und Fadengeschling oder etwa langgestreckte Tiere, die in seltsamen Knickungen miteinander verflochten sind. So sehen wir im oberen rechten Rechteckfeld langgezogene flamingoähnliche Vögel, im Feld unten links ist eine Diagonalkomposition aus acht einander ähnlichen Vögeln auszumachen, in der sich die einzelnen Tierkörper kaum voneinander trennen und isolieren lassen. In der Mitte der gesamten Komposition mit den vier mit hellblauer Farbe umrissenen Rechteckfeldern entstanden so, gleichsam passiv, ein Kreuz und ein Kreuzfeld, das mit einem kleinteiligen Spiralornament mit ungewöhnlich langgezogenen Trompeten gefüllt wurde.

LITERATUR: Duft/Meyer (1953) – Henry/Marsh-Micheli (1984) – Stevick (1990) – Ochsenein/Schmuki/von Euw (1990) – Harbison (1998).

KARL SCHMUKI



## Runenglossen zum Galaterbrief

Kloster St. Gallen, letztes Viertel 8. Jh.  
Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 11, S. 144  
Pergament, 22 × 13 cm

Der Codex 11 gilt in seinen ältesten Teilen als eines der frühesten Schriftwerke, die in St. Gallen selbst entstanden sind. Die Handschrift, die von Schriftexperten ins 8. Jahrhundert datiert wird und an welcher der bekannte Schreiber Winithar mitarbeitete (vgl. S. 158 und 134), enthält zur Hauptsache Auszüge aus der Bibel. Auf Seite 144, inmitten des vierten Kapitels des Galaterbriefs, wo Paulus den Unterschied zwischen Gesetzestreue und Glaube anhand eines Sinnbildes zweier Frauen erläutert, steckt buchstäblich mitten im Pergament ein Geheimnis. Entdecken kann es nur, wer sich mit viel Geduld auf eine genaue Beobachtung der Pergamentoberfläche einlässt. Diese ist im Codex 11 längst nicht mehr glatt, sondern weist altersbedingt Knitter und Wellungen auf. Richtet der Betrachter seinen Blick auf die 16. Textzeile, so erkennt er vielleicht, dass es sich bei Unebenheiten über dem Wort *allegoriam* nicht um die erwähnten Pergamentknitter handelt, sondern um Schriftzeichen. Tatsächlich steht hier eine Glosse, also ein Übersetzungswort zum lateinischen Textwort, mit einem stumpfen Griffel diskret ins Pergament eingedrückt.

Dass sie so unscheinbar ist, macht allein noch nicht das Geheimnishaft der Eintragung aus. Möglicherweise war sie im Originalzustand ja kräftiger und ist mit fortschreitender Zerknitterung des Pergaments oder auch durch den Bindedruck schwächer geworden. Bei günstiger Beleuchtung ist sie gut lesbar. Dass vom Schreiber wohl nicht beabsichtigt war, ein unsichtbares Wort einzutragen, beweisen drei weitere Glossen desselben Glossators im Codex, die sehr deutlich im Pergament eingepägt sind. Geheimnisvoll ist die Glosse vielmehr in einem anderen und gleich zweifachen Sinne. Erstens im

Hinblick auf das verwendete Schriftsystem. Es handelt sich um Runen, eine von Germanen in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung entwickelte Schrift (vgl. S. 166). Zweitens lautet das Wort selbst  $\text{𐌺𐌹𐌹𐌹𐌹}$ , in Umschrift *keruni*, was althochdeutsch ist und »Geheimnis« bedeutet. Als Erläuterung des lateinischen Wortes *allegoria*, eigentlich »sinnbildliche Darstellung«, verleiht es vielleicht der Tiefe des Mysteriums Ausdruck, das, nach dem Textverständnis des Glossators, hinter dem von Paulus verwendeten Gleichnis steht.

Warum aber schrieb der Glossator in Runen? Hatte ihn dazu etwa der Gleichklang der Wurzel *rūn-* mit einer damals schon gebräuchlichen Bezeichnung für die Runen inspiriert? Oder sollte das Geheimnishaft mit einer fremdartigen Schrift unterstrichen werden? Tatsache ist, dass in Glosseneintragungen vielfach Geheimschriften vorkommen, und zwar ganz unabhängig vom betreffenden Glossenwort und dem jeweiligen Textzusammenhang. Die üblichste Art der geheimschriftlichen Verschlüsselung war eine monoalphabetische, das heißt, dass wie üblich das lateinische Alphabet verwendet wurde, dabei aber Schriftzeichen durch andere ersetzt wurden. Der Gebrauch von gänzlich anderen Schriften ist in Glossen sehr selten. Runenschrift war in den althochdeutschen Glossen bisher gar völlig unbekannt. Die erst vor kurzem entdeckten runischen Griffelglossen im Codex 11 stellen das einzige Beispiel einer althochdeutschen Textglossierung mit Runen dar. Das macht sie, zumindest für uns heute, noch ein weiteres Stück geheimnisvoller.

LITERATUR: Bruckner (1936) – Nievergelt (2008).

ANDREAS NIEVERGELT

11111  
 duo  
 sp  
 hae  
 omnis qui p̄dit in l  
 scriptum ē enim q  
 hūm duos filios h  
 unum de uenilla &  
 delibere sed qui deu  
 fecit uenem nūc tu  
 qui uenem delibere  
 promissionem que  
 allezoricam dicte  
 sum sunt duo testi  
 unum quidem amo

promissionem  
 allezoricam

## Lateinisch-althochdeutsche Benediktinerregel

St. Gallen, kurz nach 800  
 Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 916, hier S. 45  
 Pergament, ca. 19,5 × 12,5 cm

Das Ereignis, das als ›Cannstatter Blutgericht‹ in die Geschichte eingegangen ist, bedeutete das Ende des autonomen alamannischen Herzogtums. Seit der Mitte des 8. Jahrhunderts übernahmen im alemannischen Raum die Franken die Führung. Diese politische Vorrangstellung wurde nach und nach auch durch fränkische Einflussnahme in andere Bereiche ausgedehnt, unter anderem durch die Einführung der Mönchsregel des heiligen Benedikt im Kloster St. Gallen, die 747 von König Pippin dem Jüngeren veranlasst wurde und hier ältere Formen der Gemeinschaft ersetzte. Gewissermaßen ein Glücksfall, denn mit dem Leben nach der Regel Benedikts erwachsen die fränkischen Klöster – und besonders auch das Kloster St. Gallen – zu ›Kulturklöstern‹, in denen neben der Kontemplation auch Schule, Mission und Seelsorge vorgeschrieben waren.

Benedikt von Nursia (um 480–547), einer der Begründer des christlichen Mönchtums im europäischen Westen und Gründer des Klosters Montecassino in Süditalien, hatte für seine Mönchsgemeinschaft ein Regelwerk für das Leben im Kloster verfasst. Dieses erlangte zusammen mit dem als vorbildlich angesehenen Kloster Montecassino im 8. Jahrhundert große Popularität, insbesondere nachdem Karl der Große beglaubigte Abschriften des Originals hatte anfertigen und verbreiten lassen. Eine dieser Abschriften, die als in direkter Linie auf das Original zurückgehend gilt, liegt noch heute als Codex 914 im Kloster St. Gallen. Sogar noch älter, doch auf einer anderen Texttradition basierend, ist die Benediktinerregel des Codex 916. Sie ist in ganz wesentlichem Ausmaß Ausdruck jener karolingischen Bildungsbeflissenheit, in der exaktes Textstudium die Grund-

lage solch geistiger Arbeit war. Medium jener Bildung war die lateinische Sprache, für deren mühsames Erlernen man verschiedene Strategien ersann und für deren Verstehen man sich verschiedener Hilfen bediente. Gerade bei einem lateinischen Text, der sprachlich nicht einfach ist und mit dessen Inhalt man als Benediktinermönch vollumfänglich vertraut sein musste, konnte es nützlich sein, wenn man eine Übersetzung zur Verfügung hatte. Eine solche liegt im Codex 916 zweifellos vor: Der mit schwarzer Tinte geschriebene Text ist der lateinische Grundlagentext; auf vielen seiner Seiten findet sich eine in bräunlicher Schrift eingetragene Übersetzung in althochdeutscher Sprache. Doch täuscht der Eindruck einer zweisprachigen Textpräsentation leicht: Die althochdeutsche Version bildet keinen durchgängigen, für sich allein lesbaren Text, sondern ist eine Wort-für-Wort-Übertragung, die an nur wenigen Stellen eigentlichen Textcharakter gewinnt.

Der lateinische Text, hier zwei Absätze aus dem Kapitel über die Demut, und die althochdeutsche ›Interlinearversion‹ bilden einen faszinierend etagierten Schriftraum, in dem Textzugriffe auf vielfältige Art möglich erscheinen: zum Nachschlagen, zum Vorlesen, zum Selbststudium, zum Schulgebrauch – Zugriffsmöglichkeiten, die den Codex als polyvalentes Medium etablieren und ihn nicht nur für die Sprachgeschichte, sondern auch für die Geschichte klösterlicher Philologie insgesamt zu einem wertvollen Dokument machen.

LITERATUR: Daab (1959) – Masser (1997, 2000 und 2002).

villa hēbit vniūsi Indi noc duruf  
 acerb hēbē poenē. & necessitate  
 carauit gra  
 pēnt coronam;

**T**er tuis humilitatis grece dusest  
 so huuech fora cōtē minū cocouē hēhēd  
 Ut quis pro di amore omni oboe  
 hoorsami sū vptat tuat mēroin Lāsanong  
 dienice resub dēct mecion. Imitans  
 nōy fōnadēmu ghuidt poro vvetta  
 dnm. de quo dicit ce postolus; hac  
 nēst hōrta moong vnzī sē to st  
 aut oboediens usq ad mortē;

**Q**uerat humilitatis grece duse  
 fōrdo  
 lōi dēru sēlōur hoorsami hārtēd  
 Sū ipse oboediēce dūy &  
 vū dāy uuar tēd rahhom edo sō. sama diem  
 conrexit robur uel dēce quibus  
 lūstīm ana prang anēm vū dāy mū dātūm dēra fūuigōn  
 lib & inrogat in iunij. Accēte  
 Inhuētī sū sī mōi  
 con sciētiā pūmū plectūtur & sū  
 fōr dolōnā nallā mū dēce edo cōy dē  
 qūnēnt non lēc sū cat uel dū cēdat.  
 thue dē hēru dōr duruh vūstē  
 Dicēte sēypturē; Qui per se uerē  
 vūsi in bñā dēfēst cēbā tanē dē rīp  
 uaxt usq; in finem. hic seclū sēnt;  
 sō sī kē fōrā chit hōrta dūnā  
 Item. Confortūur cor tuū & sū  
 hō hēbēē kē aūcēnā cōlāuū gōn  
 et inē dnm; Et ostēdēt fīdēle  
 fōrā nē allū sō sūm p vū dāy uuar  
 pro dno uniuersa dēce conrexta.

## Ekkehart IV. von St. Gallen: *Klostergeschichten*

St. Gallen, 12. (und 13.) Jh.

Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 615, S. 119

Pergament, 16 × 10,5 cm

In St. Gallen hatte man schon früh das Bedürfnis, die eigene Geschichte schriftlich festzuhalten. Mit der Aufzeichnung dessen, »was sich im Galluskloster zutrug« (*Casus sancti Galli*), hatte zu Ende des 9. Jahrhunderts Ratpert den Anfang gemacht. Geraume Zeit später, in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts, setzte Ekkehart IV., ein höchst begabter Erzähler, die Darstellung fort und führte sie bis in die 970er Jahre weiter. Unsere Abbildung zeigt eine Seite aus der Handschrift 615; darin wurden im 12. und 13. Jahrhundert von mehreren Händen die Chronik Ratperts, dann diejenige Ekkeharts und schließlich deren Fortsetzungen bis 1203 niedergeschrieben. Die Handschrift, für Ekkeharts Chronik der älteste und weitaus wichtigste Textzeuge, zeigt eine gleichmäßige nachkarolingische Minuskel, in welcher sich bereits die gotische Buchschrift ankündigt.

Ekkehart lässt in seiner Klostergeschichte seinen Vorgänger Ratpert mit dessen berühmteren Freunden Notker (Balbulus) und Tuotilo zusammen auftreten. Eine der Erzählungen, die er ihnen widmet, handelt von dem gelehrten Umgang mit Buch und Schrift. Sie veranschaulicht die Tatsache, dass im Europa der späten Karolingerzeit die Sphären von Latein und Schriftgebrauch einerseits und der volkssprachigen Mündlichkeit andererseits wie durch eine unsichtbare Mauer geschieden waren – sogar in einem Kloster. Unter den dortigen Laienbrüdern gab es Naturburschen und Analphabeten, und einen solchen Gesellen, Sindolf mit Namen, stellt uns Ekkehart vor Augen. Bei Abt Salomo III., einem vornehmen Herrn, wusste er sich einzuschmeicheln; er wurde von ihm zum Vorarbeiter der klösterlichen Werkleute gemacht. Auch übte er im Kloster das Amt des Speisemeisters aus.

Ekkehart IV. schreibt nicht einfach Tatsachenberichte nieder. Die Anregungen zur Gestaltung einer Szene holt er sich, außer bei der mündlichen Haus-Überlieferung, bei den Wundergeschichten der Heiligen, aber auch bei der römischen Komödie. Sindolf erscheint als übler Ohrenbläser und als eine Kontrastfigur zu den drei Freunden.

Diese treffen sich nächtens, erlaubterweise, im Skriptorium und führen hier – vielleicht im Zusammenhang mit der Anlage von Handschriften – gelehrte oder erbauliche Gespräche. Für den abergläubischen Sindolf allerdings sind die nächtlichen Unterhaltungen, welche die Freunde über ihren »schwarzen Büchern« führen, Teufelswerk. Er belauscht sie im Dunkeln, um sie dann bei seinem mächtigen Schutzherrn anzuschwärzen. Sie entdecken ihn und besprechen – lateinisch, damit er sie nicht versteht – seine Bestrafung: Tuotilo lässt ihn durch Ratpert verprügeln und behauptet später scheinheilig, er habe geglaubt, den Teufel gefasst zu haben, den habe gerade ein Engel geschlagen. Wie Sindolf wenig später Notker und Ratpert im Refektorium zu bedienen hat, knallt er, einen Fluch auf den Lippen, das Gefäß mit ihrer Weinration grob auf den Tisch. Dieses fällt zu Boden, aber wundersamerweise wird der Wein nicht verschüttet. Für Sindolf ist die Sache klar, und er verkündet es den Herbeigelaufenen: Der Teufel selber sei seinen Hexenmeistern, die so zweifelhafte Künste praktizierten, zu Hilfe geeilt!

Die abgebildete Textseite enthält ein Stück von Sindolfs Charakterisierung und (ab Zeile 8: *Erat ...*) den Beginn der nächtlichen Szene.

LITERATUR: Ekkehard (1980) – Stotz (1997) – Tremp (2006).

PETER STOTZ

rancore portauit tandem & ostendit. At illi  
 eum nihil ab eo reat sui exsculpere possent.  
 Sindolfi se regis ariolantem fuisse circa uentos.  
 Re tandem coram fratribus discussa. eum ipsi testantibus  
 cunctis nihil omnino se contra episcopum dixisse. cum ceteris  
 eum uincerent. uindictam super falsi dicentem quisque sibi  
 rogant. Quod ille cum dissimulasset. taciti que ueritate.  
 Erat tamen illis inseparabilis consuetudo promissio quod de  
 foris. in unum uallo laudum nocturno euenire inscrip  
 torio. collationesque tali hore aptissimas. descrip  
 turis facere. At Sindolfus sciens hominem & colloqua  
 quodam nocte fenestram uitree cui tuotilo asside  
 rat. clandestinam foris appropinquat. aureque uitro af  
 fixa. siquid rapere possit. quod de priuatum episcopo tande  
 ra auscultabat. Senserat illum tuotilo homo puerax.  
 laceratisque ceteris. lateraliterque. quo illum qui nihil in  
 tellegens latera. compuresalloquitur. Ad est ille  
 in quod & aure fenestram affixit. Sed tu nocter quia  
 timidulus es. cede in aulam. Rapte autem in rap  
 to flagello firmum quod pendet in pyruli. de foris ac  
 curre. Ego enim illum cum appropinquare te sensero.  
 uitreo citissime redapto. captum capillis. ad meque.

## Ekkehart IV. von St. Gallen: *Liber benedictionum*

St. Gallen, 1. Hälfte/Mitte 11. Jh.  
Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 393, S. 194  
Pergament, 20,7 × 16,2 cm

Im Mittelalter zählte lateinisches Dichten manchenorts zu dem, was man in der Schule erlernte. Sich bei Bedarf dichterisch äußern zu können, gehörte zu den Umgangsformen mittelalterlicher Gebildeter. Ekkehart IV. (um 980/990 – um 1060), bekannt durch seine Klostergeschichte, wurde in jungen Jahren durch seinen Lehrer, Notker III. (den Deutschen), zum Abfassen von Gedichten angehalten. Zweifellos war Notker von der Begabung seines Schülers angetan, und er stellte ihm für seine Dichtübungen Pergamentblätter (oder -streifen) zur Verfügung, die er dann jeweils an sich nahm. Später, vielleicht nach dem Tode Notkers, trug Ekkehart diese Texte – dazu Dichtungen, die er inzwischen gefertigt hatte – in einem Codex, nachmals *Liber benedictionum* genannt, zusammen.

Autographen – vom Verfasser eigenhändig niedergeschriebene literarische Texte – haben sich aus dieser Zeit nur selten erhalten. Und gerade Ekkeharts Gedichtbuch erlaubt ungewöhnliche Einblicke in die Arbeitsweise dieses hochmittelalterlichen Dichters, denn während seines langen Lebens arbeitete er an diesen Texten unaufhörlich weiter: Er radierte und überschrieb, er brachte Varianten des Wortlautes bei, auch fügte er Verständnishilfen ein. Letzteres war nötig, denn seine Verse (Hexameter mit Binnenreim) sind etwas ungenau, ihr Sinn bliebe ohne die Glossen manchenorts dunkel.

Der erste und umfangreichste Teil der Sammlung besteht aus längeren Gedichten zu kirchlichen Festtagen und zu den damit verbundenen Heilsgeheimnissen, auch zu Themen, die mit dem gelehrten Unterricht zusammenhängen. Darauf folgt eine lange Reihe von Einzelversen, in denen für alle möglichen Speisen und Getränke Gottes Segen erbeten wird. (Nicht alles, was darin genannt ist, kam im Refektorium auf den Tisch; es

handelt sich um eine Art Katalogdichtung.) Hinzu kommen dichterische Inschriften für eine geplante Ausmalung des Domes von Mainz und für eine solche des Klausurbezirks im Kloster St. Gallen, dazu einige weitere Stücke.

Die abgebildete Seite aus den Segenssprüchen enthält den Übergang von den Speisen (Melonen, Knoblauch, Kürbisse, Lattich) zu den Getränken – und hier wird in zahlreichen Einzeilern das Thema des Weintrinkens umkreist. Der zweite Vers besagt: »Der Knoblauch möge den erschlafte Mägen die gewohnte Kraft wiedergeben.« Dabei stehen zwei Wörter und der Anfang eines dritten über einem nachträglich ausgeschabten Textstück: Hier hatte der Dichter zunächst anders formuliert. Darüber steht in Prosa: »Knoblauch bekommt dem Magen gut, aber den Nieren schlecht.« Und hiermit wiederum hängt die Einfügung eines Verses zusammen, in dem es um Nierensteine geht; dessen Anfang hatte ursprünglich ebenfalls anders gelautet. Einige Zeilen weiter unten (Beginn mit *Sit*) finden wir ein Beispiel für eine Glosse: Über *noster* (unser) steht die Erklärung *fratrum* (der [Kloster-]Brüder). Zum zweituntersten Vers (Beginn mit *Hunc*) bringt Ekkehart an zwei Stellen mit *vel* (oder) Varianten bei, die sich ins Versmaß fügen: *uitis / calicis haustum* (den Trunk von der Rebe / aus dem Becher) und *noua gratia / benedictio* (erneuerte Gnade / Segen). Ekkehart IV. gehört nicht zu den bedeutendsten Dichtern des lateinischen Mittelalters, aber zu denen, die uns einen besonders guten Einblick in den Arbeitsprozess erlauben.

LITERATUR: Ekkehart IV. (1909) – Stotz (1981) – Schmuki/Ochsenbein/Dora (2000) – Weber (2003).

PETER STOTZ

**X**p̄e potens pones sup hos tua signa pones

**U**irtute stomachis solita dent illi lassis

**N**omine sit dñi benedicta Cucurbita sumi

**L**actucis horti benedictio sit cruce fori

**C**oncisas erbas In acetū crux det acerbis

**A**d crucis hoc signū fugi ut procul omne malignū

**L**o mne suū munus benedicat trinus & unus

**L**etitiam dñi sapiant hęc pocula uini

**S**it nr̄ potus dñi benedictio totus

**S**c̄a di dextra benedicat pocula nr̄a

**H**unc portū repleat benedictio totū

**X**p̄e tuum rorē sup hunc effunde liquorē

**U**irtute inuisibilis munera uttis

**U**irtute inuisibilis munera uttis

**L**etitia haurite de uera gaudia uitte

**M**isceat interna dñi hęc uirtute phalerna

**M**iscere diuino sit huic benedictio uino

**C**ruet in hoc mustū placida dulcedine gustum

**U**ā sapiant gusta condita pneumate musta

**H**unc uitis haustu faciat noua gratia faustu

**N**esciat hęc Bromius fugiat charchesia Bacchus

Untere Schrift: spätantikes Verzeichnis von Los-Orakeln, Italien, Ende 6. Jh. – Obere Schrift: lateinisch-lateinisches Glossar aus dem Frühmittelalter, St. Gallen, 8. Jh.

Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 908, S. 191

Pergament, 21 × 13,3 cm

Pergament war teuer. So hat man vielfach Texte, für die man keine Verwendung mehr hatte, mit dem Messer – zum Glück nicht immer ganz gründlich – ausgeschabt, um damit Platz zu schaffen für einen neuen Text, den man für wichtiger ansah. Diese *Codices rescripti* oder Palimpseste bergen für uns große Geheimnisse: Meist ist der getilgte ursprüngliche Text eine Rarität und daher für die Forschung wichtiger als der darüber geschriebene, und so sucht man ihn mit modernsten Methoden wieder lesbar zu machen. Die Stiftsbibliothek St. Gallen besitzt besonders viele palimpsestierte Handschriften. Der vorliegende Codex wurde von Stiftsbibliothekar Ildefons von Arx 1823 aus Palimpsestfragmenten zusammengestellt, die aus verschiedenen Codices stammten. Hier nun geht es beim ursprünglichen Text um ein Orakelbuch vielleicht vom Ende des 4. Jahrhunderts (*Sortes Sangallenses*), niedergeschrieben in einer gepflegten Unziale des ausgehenden 6. Jahrhunderts. Im 8. Jahrhundert wurden die Blätter zur Anlage eines umfangreichen Glossars wieder verwendet. Dass der untere Text getilgt wurde, bedeutet übrigens nicht eine Stellungnahme gegen einen im Heidentum verwurzelten Aberglauben: Überaus häufig, und so gerade für dieses Glossar, hat man auch biblische und liturgische Texte, die man nicht mehr benötigte, getilgt.

Dieses Orakelbuch, das aus der christlichen Spätantike und wohl aus Gallien stammt, bestand ursprünglich aus Serien von jeweils zwölf Antworten auf bestimmte Fragen – die Fragen als solche sind nicht mit überliefert. Einfache Leute holten sich damit Rat für ihre Alltagsprobleme. Da ging es um geplante Reisen, um die bevorstehende Ernte, um Versprechungen,

um Bedrohungen durch Feinde, um die Dauer des Lebens und um vieles andere mehr. Die Antworten-Serien waren durchnummeriert, und die ›richtige‹ Antwort ermittelte man durch Würfeln. In der vorliegenden Niederschrift sind die Antworten – etwa 500 haben sich ganz oder teilweise erhalten – mit Absicht durcheinandergebracht worden. Die Texte sind in einem Volkslatein gehalten, in welchem sich manche romanischen Entwicklungen ankündigen (z. B. *fugire* statt *fūgere* ›fliehen‹, vgl. italienisch *fuggire*, französisch *fuir*). Als Beispiele seien die erste sowie die drei letzten Zeilen der abgebildeten Seite herausgegriffen. Sie lauten übersetzt: »Zwar will er fliehen, aber er wird auf der Reise aufgegriffen.« / »Auf der Flucht wirst du in Gefahr geraten.« / »Du bringst nirgendwo etwas zustande.« / »Es ist nötig, dass du fliehst, und du wirst wiederum zurückkehren.«

Die in zwei Spalten angeordneten neuen Einträge gehören einem ausführlichen lateinisch-lateinischen Glossar an. Links stehen die zu erklärenden Wörter (Lemmata), rechts die Erklärungen (Interpretamente). Die Lemmata sind in Bezug auf den Anfangsbuchstaben – aber nicht feiner – alphabetisch geordnet. Dieses (als solches) bisher ungedruckte Wörterverzeichnis ist eine Variante des nach seinem Anfangswort *Amoenum* benannten Glossars (Dionisotti 1996, S. 225f.). Behandelt werden nicht immer die Grundformen der jeweiligen Wörter, sondern oft deren Deklinations- bzw. Konjugationsformen, wie sie in einer bestimmten antiken Dichtung vorkamen.

LITERATUR: Dold/Meister (1948–1951) – Demandt (1990) – Dionisotti (1996) – Schmuki/Ochsenbein/Dora (2000).

<b>D</b> omicilium	domus uel hiebitatio
<b>D</b> esidia	ignauia & signities
<b>D</b> omocidius	rector
<b>D</b> elabre	idoloe
<b>D</b> elinquit	peccat
<b>D</b> egener	ignobilis
<b>D</b> efodit	effodit
<b>D</b> eretatur	desertatur sibi maledic.
<b>D</b> ecurrit	degit & exponit
<b>E</b> rgo	itaq; sibi iugiter
<b>E</b> gomite	ego ipse
<b>E</b> xecidium	euertit uim reuerti
<b>E</b> xtracole	mortifero
<b>E</b> minent	decat
<b>E</b> xercitum	platu sibi & totum
<b>E</b> xurit	deposuit
<b>E</b> xantra	sub lecto
<b>E</b> xultat	exultat sibi & uita
<b>E</b> ugent	ele uocant & ducit
<b>E</b> mittit	ex celis
<b>E</b> xactur	paetus sibi & factus
<b>E</b> xactur	consumpta uocatur
<b>E</b> xerit	conuocatus sibi & cessit
<b>E</b> xcludit	expulit sibi signet
<b>E</b> xtrudit	expellit sibi & plo dit
<b>E</b> oas	ori oritur
<b>E</b> on	hans matutinis

III perit  
 V non facit ulli loco  
 VI facit necesse est litterarum ac uerba

## Glossen zu *Prudentius*

Kloster St. Gallen, 9./10./11. Jh.

Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 134, S. 39

Pergament, ca. 20,5 × 15,6 cm

Inhaltliche Vorlagen, sprachliche Muster, Erinnerungen, Einfälle – all diese Nebenräume, Unter- und Obergeschoße eines Textes sind Bestandteile seines Aufbaus. Unter dem neuen Begriff Hypertext sind sie von den elektronischen Medien der Gegenwart in die Darstellung des Textes einbezogen worden, und zwar – das ist das eigentlich Neue – in der Form unmittelbar verfügbarer Zusatztexte. Wo in elektronischen Texten Links plaziert sind, standen vormals Hinweise auf die Mittexte, dienten Fußnoten, Querverweise und Verzeichnisse als Orientierungs- und Verständnishilfen. Ihre Vorläufer in den mittelalterlichen Codices waren die Glossen. Vergleichbar mit den modernen Links durchbrachen sie schon damals die Fläche des Textes wie Fenster eine kompakte Mauer und öffneten den Blick auf Zusatzwissen.

Ein im eigentlichen Wortsinn plastisches Beispiel dafür liefert uns die Handschrift St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 134. Den Texten des christlichen, spätantiken Dichters Prudentius, die der Codex enthält, sind in großer Zahl Glossen beigefügt worden. Sie dienen hier zur Hauptsache der Bedeutungserschließung einzelner Wörter und verweisen auf Wörtersammlungen der damaligen Zeit. Die Erläuterung der Textwörter wird unterschiedlich gehandhabt. *pullati* (schwarzgekleidete) in Zeile 7 wurde auf dem rechten Blattrand mit einer dreizeiligen lateinischen Definition des Begriffs *pulla uestis* (grauschwarze Kleidung) ausführlich erklärt. Im Normalfall erfolgte die Glossierung jedoch mit Einzelwörtern, bei denen es sich entweder um ein lateinisches Synonym (über *Clauco*s »blaugrüne« in Zeile 4 steht *nigros* »schwarze«) oder aber ein althochdeutsches Übersetzungswort (rechts neben *impexa* in Zeile 9 steht *vngestralta*

»ungekämte«) handelt. Stehen sie auf dem Blattrand, zeigen Verweiszeichen an, zu welchem Textwort sie gehören.

Was sich als so klare Textbearbeitung präsentiert, ist in einem Punkt rätselhaft: Warum werden die Textwörter einmal lateinisch, ein anderes Mal althochdeutsch glossiert? Ja, warum brauchte es denn eigentlich althochdeutsche Glossen, wo die Textbenützer doch offensichtlich das Latein beherrschten? Die Erforschung des Althochdeutschen ist noch weit davon entfernt, diese Fragen, die für die Verschriftungsgeschichte des Deutschen von zentraler Bedeutung sind, beantworten zu können. Es lässt sich jedoch mit einiger Sicherheit voraussagen, dass der Weg zur Lösung durch die »Maueröffnungen« führt, mit deren Hilfe die mittelalterlichen Gelehrten in die Tiefe der Texte vorzudringen suchten.

LITERATUR: Bergmann (2005).

ANDREAS NIEVERGELT

39  
 Lillens iuuentus herulantes femine.  
**P** <sup>mae</sup>lice & <sup>et balceen</sup>fremetum publicis <sup>ca</sup>sciuis.  
 Placare xpm̄. mox <sup>mae</sup>cedendi spernitur.  
 Cluicos <sup>microf</sup>amictus induit monilibus.  
 Matrōna demptas. proq; <sup>breanda</sup>gemma & serico.  
 Crinem <sup>breanda</sup>fluentem. sordibus spargit cinis.  
**S** <sup>mae</sup>qualent <sup>mae</sup>recreta ueste. pullati patres. <sup>pulla uestes nigra qua</sup>  
 S&asq; <sup>mae</sup>plangens turba sumat <sup>reolantur in lamen</sup>textiles. <sup>tionibus.</sup>  
 Impexa uillis uirgo <sup>mae</sup>bestialibus. <sup>age frata</sup>  
 Nigrante vultum <sup>mae</sup>contigit uclumine. <sup>gelatit uue</sup>  
 lacens <sup>in</sup>arenis & <sup>ac</sup>puer <sup>mae</sup>provoluitur.  
**R** <sup>mae</sup>ex ipse. <sup>trabal</sup>chios <sup>in lunenere</sup>actuantem <sup>concepit</sup>marices. <sup>finca</sup>  
 Lenam. <sup>mae</sup>reuulsa <sup>mae</sup>dissipabit <sup>mae</sup>sibula.  
 Gemmas <sup>mae</sup>virentes. & <sup>mae</sup>lapillos <sup>pergenen</sup>sutiles.  
 Insigne frontis <sup>in alencher</sup>exuebat <sup>mae</sup>vinculum.  
 Turpi <sup>mae</sup>capillos <sup>quasi uerter</sup>impeditus <sup>mae</sup>pulvere.  
**N** <sup>mae</sup>ullus <sup>mae</sup>bibendi <sup>mae</sup>nemo <sup>mae</sup>uescendi <sup>mae</sup>memor.  
 leuina mensas <sup>mae</sup>pubes <sup>mae</sup>omnis <sup>mae</sup>liquet.  
 Quam & <sup>mae</sup>negito <sup>mae</sup>lacte <sup>mae</sup>argenteum.  
 Fleu <sup>mae</sup>marescunt <sup>mae</sup>paruulorum <sup>mae</sup>canule.  
 Sucum <sup>prafte</sup>papillae. <sup>arga</sup>parci <sup>mae</sup>nutrix <sup>mae</sup>deneget. <sup>mae</sup>at <sup>mae</sup>derogat.

St. Gallen, um 850/860  
 Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 27, S. 21  
 Pergament, 31,7 × 23,8 cm

Der Heiligen Schrift hat man in den Handschriften in der Regel größte Sorgfalt und edelste Gestaltung angedeihen lassen: Der Hoheit des Wortes Gottes suchte man durch formvollendete Schrift und durch Buchschmuck angemessenen Ausdruck zu verleihen. Andererseits waren die biblischen Texte seit jeher durch Erklärungen erschlossen worden. Ein neuer Gedanke war es nun, das sakrale Wort und erklärende Elemente durch eine wohlüberlegte Einrichtung der Buchseite miteinander zu verbinden. Erstmals fassbar ist dies in irischen Bibelhandschriften aus der Zeit um 800 sowie in einer gleichaltrigen Psalterhandschrift aus Fulda. In St. Gallen hat man um die Mitte des 9. Jahrhunderts diese Anregung aufgenommen und weiterentwickelt; das neue Darstellungsprinzip sollte in der Folge für die mittelalterliche Praxis der Verbindung von Text und Kommentar höchst bedeutsam werden. Auf jedem Blatt der Handschrift begegnen sich zwei unterschiedliche Sphären: So wie ein hoher Herr von Dienern flankiert wurde, ist der heilige Text beidseits begleitet von dienenden Elementen: von Textstücken, die aus ausführlichen Kommentaren ausgezogen worden sind und welche das Verständnis und das meditative Eintauchen in den Bibeltext herbeiführen sollen.

Der Psalter, das Gebetbuch der alten Israeliten, ist von den Christen im Gottesdienst und in der privaten Andacht weiterverwendet worden. In ihm gewahrten sie allerorten verborgene Bezugnahmen auf Christus. Und dies hat sich in zahlreichen Kommentaren niedergeschlagen; im lateinischen Westen gehören diejenigen Augustins und Cassiodors zu den wichtigsten. Die vorliegende Psalterhandschrift vergegenwärtigt die doppelte Rolle der Psalmen als Gebets- und Gesangstexte in der Liturgie und als Gegenstand

geistlicher Studien und frommer Versenkung. Gotteswort und Menschenwort sind in der Darstellung klar geschieden. Bestimmte erklärende Materialien wurden bei Anlage der Handschrift in den flankierenden Kolonnen eingetragen, manchenorts blieb Raum für spätere Einträge. Von einer andern, ebenfalls zeitgenössischen Hand wurden zunächst auch einzelne Wörter des Grundtextes über der Zeile glossiert, allerdings ist dieses Vorhaben schon nach wenigen Seiten aufgegeben worden. Diese Hand ist wohl mit derjenigen des Nachtrags in der rechten Spalte ganz unten identisch, während der Eintrag darüber dem Spätmittelalter zugehört. Ebenfalls erst im Spätmittelalter hat man das Nachschlagen durch Kolummentitel (ganz oben, Mitte) erleichtert.

Den Psalter teilte man in Gruppen zu je fünfzig Psalmen auf; vielfach – und so hier – ist dem ersten, dem 51. und dem 101. Psalm besonderer Buchschmuck zugeordnet. Der erste Psalm, in welchem das Bild des Gerechten, des aufrechten Verehrers Jahwes, gezeichnet wird, wurde im älteren Christentum zu einer Prophetie auf Christus umgedeutet. Darauf bezieht sich manches in dem begleitenden Kommentarmaterial, so die mit *Iste* beginnende Scholie in der linken Spalte, aber auch die Gegenüberstellung von altem und neuem Adam in den Interlinearglossen des Grundtextes bei (*Beatus*). Zu den weiteren Themen gehören die Erklärung von *beatus* (selig), die Charakterisierung von *lex* (Gesetz) und von *pestilentia* (Seuche).

LITERATUR: Gibson (1994) – Schaab (1999) – Schmuki/Ochsenbein/Dora (2000) – von Euw (2008).



**Q**UASI  
**Y**VS  
**V**IR  
**Q**VI  
**N**ON  
**A**BI

**B**EATUS DIXIT  
 quasi bene apud deum  
 est successus. Item  
 regem saluorum  
 Virtutibus uirtutibus  
 quibus impiorum  
 in aduersis defecere  
 In hoc modo licet  
 de amore humani  
 erroris cogitatione  
 facit abire primas  
 ma. cum recte in  
 factis apostrophis  
 dicitur. cum in cogita  
 one delectantur  
 in carnis bonis ac male  
 se de in caribus  
 contemnerent. quomodo  
 male doctrinae. sed  
 quod quod in carnis  
 ego dicitur. Certe dicit  
 doctrinam. Et dicitur  
 uicium. sed dicitur  
 peccati. et dicitur  
 in carnis bonis ac male  
 se de in caribus  
 contemnerent. quomodo  
 male doctrinae. sed  
 quod quod in carnis  
 ego dicitur. Certe dicit  
 doctrinam. Et dicitur  
 uicium. sed dicitur  
 peccati. et dicitur

Ita palmas idem  
 habet. nullo quia ca  
 piat nra. duo saluamur  
 de qua absolute dicitur  
 nra. et nihil debuit  
 poni. Sciam enim quod  
 in carnis bonis ac male  
 se de in caribus  
 contemnerent. quomodo  
 male doctrinae. sed  
 quod quod in carnis  
 ego dicitur. Certe dicit  
 doctrinam. Et dicitur  
 uicium. sed dicitur  
 peccati. et dicitur

In consilio impio  
 rum. et in uia pec  
 catorum non ste  
 tit. et in cathe  
 dra pestilentiae  
 non sedet.

**L**ectio sapientis in  
 uicium. sed dicitur  
 peccati. et dicitur  
 in carnis bonis ac male  
 se de in caribus  
 contemnerent. quomodo  
 male doctrinae. sed  
 quod quod in carnis  
 ego dicitur. Certe dicit  
 doctrinam. Et dicitur  
 uicium. sed dicitur  
 peccati. et dicitur

ed in lege dñi uo  
 luntas eius. et in  
 lege eius meditabi

Sed lege sunt. et uoluntas  
 de de. et in lege dñi  
 uoluntas eius. et in  
 lege eius meditabi

St. Gallen, 2. Hälfte 9. Jh.

Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 299, S. 33

Pergament, 22,4 × 15,8 cm

Die stille Lektüre von Texten gehörte im mittelalterlichen Mönchtum zu den täglichen Beschäftigungen. Dabei zählten die Bibel und die bibelexegetischen Kommentare der Kirchenväter zu den meistgelesenen und -bearbeiteten Schriften. Durch den häufigen Gebrauch wuchs das Interesse am Verständnis dieses großen Textkomplexes, was zunehmend lexikographische Arbeit nach sich zog. Die St. Galler Handschrift Nr. 299 ist ein Dokument zeitgenössischer lexikalischer Texterschließung. Es handelt sich um eine Zusammenstellung von Glossaren, die in Aufbau und wohl auch Funktion einem Wörterbuch vergleichbar sind. Um allfälligen Sprachproblemen begegnen zu können, wurde eine Sammlung von volkssprachigen Übersetzungen zu einzelnen Wörtern und Textstellen angelegt, die während der Lektüre als Hilfsmittel zum Wort- und Textverständnis beigezogen werden konnte.

Die Handschrift Nr. 299 enthält Glossare verschiedener Art. Den meisten Platz nehmen die Bibelglossare und die Glossare zu den Texten der Kirchenväter ein. Sie sind größtenteils ein-spaltig, in Form eines Fließtextes geschrieben. Auf ein Wort oder eine Wortgruppe aus dem lateinischen Text folgt jeweils eine lateinische Erklärung oder eine volkssprachige Übersetzung. In den Bibelglossaren sind diese Interpretamente in der Reihenfolge angeordnet, in der sie auch im Text vorkommen. Dem Leser war es dadurch möglich, während der Lektüre das Textglossar fortlaufend zu konsultieren. Es gibt allerdings auch einen alphabetisch geordneten Teil, der sich vielleicht wie ein modernes Wörterbuch verwenden ließ.

Neben den Textglossaren wurden auch Sachglossare angelegt, die eher als Nachschlagewerke und Wissensspeicher gedient

haben und nicht direkt auf einen Text bezogen waren. Sie spiegeln frühe Versuche wider, den lateinischen Wortschatz mit Hilfe des volkssprachigen zu erfassen. Zudem lässt auch die übersichtliche Darstellung in drei Spalten – wie die Abbildung zeigt – auf einen Gebrauch als Nachschlagewerk schließen. In einer Spalte steht jeweils das lateinische Wort links und die althochdeutsche Übersetzung rechts daneben. Die einzelnen Sachgruppen sind mit einer Überschrift in Kapitalien versehen, womit das schnelle Auffinden eines Wortes ermöglicht und die Handlichkeit des Hilfsmittels gesteigert wird. Auf Seite 33 sind zuerst die Vögel (*DE UOLATILIBUS*), dann die Fische (*DE PISCIBUS*), in der zweiten Spalte die Körperteile (*DE MEMBRIS*) und in der dritten die Verwandtschaftsnamen (*DE PARENTIBUS*) aufgelistet.

Die Wortsammlungen gehören zu den ältesten Zeugnissen der deutschen Sprache und sind darum für die Sprachgeschichtsforschung von erheblicher Bedeutung.

LITERATUR: Suolahti (1909) – Riecke (2004).

MICHELLE WALDISPÜHL

33

DE VOLATILIB.	DE PISCIBUS.	DE PARTIBUS.
Cappus falcho	Timallus ascho	Pringna nise
Olor albuz	Trota forana	Clens canoz . A. sacch.
Nycticorax nubra	Anguilla al	Sodalis uune
Cornix chraa	Concis musculosi	Contubnalis canoz
Turdella throsfa	MEMBRIS	Patrons mantporo
Merula amffla	Maxilla chimbacho	Imbubel Kranasprung
Palube tubun	Tempora dunuvengi	Deformis vnsam
Ellicani hisigomo	Ginguae pilarna	Turbo uunacspruth
Ceculus gouh	Mentu chinu	Centru matthimil
Alas eringreoz	Exterex nol	Cronna totneri
Bubo huo	Lombe lentin	Laterulq schmalun
Sternulus stara	Tibia schingun	Carpentarius
Picus speh	Sures vuadun	holz meister
Chuvuelà cha	Calcanti fersana	Plana scabo .
Merga searua	Palatus huriua	Rastel recho
Mergulus tuchari	Tali enda	Sacc isan seuvala
Laudula liricha	Svblinguü racho	ITF DE PARTIBUS
Liscima nahtagala	Gurgula diüsa fora	Larens forldero
DE PISCIBUS: magnaturis		ANNA ANA
cecula plunroscho	Tarni mado	

Kloster St. Gallen, ca. 760–780  
 Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 70, S. 15  
 Pergament, ca. 28,5 × 20 cm

Winithar heißt der erste uns namentlich bekannte Schreiber des St. Galler Skriptoriums. Seine in ihrer Urwüchsigkeit unverwechselbare Schrift taucht in einer ganzen Reihe von Handschriften aus dem dritten Viertel des 8. Jahrhunderts auf. Drei dieser Handschriften, die Codices 70, 238 und 907 der Stiftsbibliothek, wurden von Winithar ganz allein geschrieben. Codex 70 enthält auf Seite 250 gar noch auf einer Rasur eine Unterschrift des fleißigen Schreibers.

Während seiner Wirkenszeit in St. Gallen hat Winithar, in Zusammenarbeit mit anderen Schreibern, offensichtlich an einem größeren Bibelprojekt gearbeitet, das sich an den Anfang der St. Galler Bibelphilologie stellt. Der Codex 70 ist ein Teil dieses eindrucksvollen Lebenswerks. Die Handschrift enthält die Paulinischen Briefe, denen Winithar eine Ansprache an seine Mitbrüder beifügte, die in der Forschung als das erste eigenständige literarische Werk bezeichnet wird, das in St. Gallen entstand.

Eine spezielle Bedeutung erlangte die Handschrift in der Erforschung der deutschen Sprache, als E. G. Graff 1834 in der Vorrede seines althochdeutschen Wörterbuchs darauf hinwies, dass sich zwischen den Zeilen des lateinischen Bibeltextes mit Feder und Tinte eingetragene althochdeutsche Glossenwörter befinden. Seit dieser Veröffentlichung, die in die Anfangszeiten der historischen germanistischen Sprachwissenschaft fällt, dauern die Versuche seitens der Forscher, diese Glossen in einer vollständigen Edition zu erfassen, bis in die jüngste Zeit an. Das große Interesse an den Eintragungen ist verständlich, handelt es sich doch um Glossen aus dem dritten Viertel des 8. Jahrhunderts und damit um eines der ältesten deutschen Sprachdenkmäler

überhaupt. Paläographische Gutachten sprechen ihnen sogar den Altersrekord zu. Dass ihre Erforschung noch nicht abgeschlossen ist, hat mit ihrem Erhaltungszustand zu tun. Schon zu Beginn der Entzifferungsbemühungen muss ein großer Teil der Eintragungen stark verblasst gewesen sein. Einige sind wohl für immer erloschen.

Erst vor einem guten Jahr wurde die überraschende Entdeckung gemacht, dass der Codex nicht nur diese Federglossen, sondern auch eine große Zahl farbloser, mit dem Griffel ins Pergament eingeritzter althochdeutscher Glossen enthält. Diese befinden sich zum überwiegenden Teil im Römerbrief, wo auch Federglossen stehen. Die Abbildung zeigt die althochdeutsche Griffelglosse *keheilagot* (»geheiligt«), die als Übersetzung über dem lateinischen Textwort *segregatus* (»ausgesondert«) steht.

Die neu entdeckten Griffelglossen, die in Teilen ebenso alt sein dürften wie die Federglossen und damit wie jene von größter Bedeutung sind, zeigen keine offensichtliche Verbindung zur Federglossierung. Es scheint sich um ein eigenes Glossierungsprojekt gehandelt zu haben, das unser Bild der frühen St. Galler Bibelglossierung um zahlreiche volkssprachige Übersetzungswörter bereichert. Wie diejenige der Federglossen bereitet ihre Entzifferung einige Schwierigkeiten. Nicht wenige sind aber deutlich eingeritzt und gut lesbar. Weshalb während der 170 Jahre, in welchen die Handschrift wiederholt von Germanisten eingesehen wurde, nicht wenigstens eine dieser Griffelglossen gesehen wurde, gehört zu den Geheimnissen der Forschungsgeschichte.

LITERATUR: Graff (1834–1842) – Voetz (1987).

p[er] h[oc] n[on] m[er]ito ip[s]ius f[el]icit[er]  
 p[ro]p[ter] h[oc] n[on] t[er]m[in]u[m] cap[it]u[m] h[ab]e[re] d[icitu]r  
 N[on] e[st] p[ro]p[ter] a[rg]u[m]e[n]t[um] ip[s]ius se  
 o[mn]ia n[on] s[un]t. p[er] q[ui] h[ic] t[er]m[in]u[m]  
 s[un]t. c[on]f[ess]io[n]e[m] o[st]e[n]dit & sub n[on]  
 d[omi]n[u]m ih[esu]m xp[istu]m in l[et]e[m] & p[ro]f[ess]io[n]e[m]  
 loc[us] h[oc] o[st]e[n]dit p[ro]f[ess]io[n]e[m] o[mn]i[u]m  
 n[on] g[e]n[er]u[m] f[ide]i n[on] s[er]v[an]t[ur] o[mn]i[u]m  
 a[rg]u[m]e[n]t[um] h[ic] e[st] p[ro]f[ess]io[n]e[m] a[rg]u[m]e[n]t[um]  
 p[ro]f[ess]io[n]e[m] ip[s]ius xp[istu]m ih[esu]m o[mn]i[u]m  
 t[er]m[in]u[m] p[ro]f[ess]io[n]e[m] h[ic] e[st] n[on] e[st]  
 d[icitu]r q[uo]d e[st] p[ro]m[iss]io[n]e[m] p[ro]f[ess]io[n]e[m]  
 t[er]m[in]u[m] o[st]e[n]dit p[ro]f[ess]io[n]e[m] h[ic] e[st] p[ro]f[ess]io[n]e[m]

i[esu]s xp[istu]s ih[esu]s  
 r[eg]n[ans]

## Griffelglossen zur Pastoralregel

Kloster St. Gallen (?), 2. Viertel 9. Jh.  
 Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 219, S. 163  
 Pergament, 22 × 15,5 cm

Die theologischen und pastoralen Schriften des spätesten der vier großen lateinischen Kirchenlehrer, Papst Gregors des Großen († 604), waren in der mittelalterlichen Kirche überaus beliebt. Beredtes Zeugnis von Gregors Bedeutung legt die hohe Zahl von Handschriften mit seinen Werken ab. Auch das Kloster St. Gallen besaß eine stattliche Anzahl. Schon im ältesten Katalog aus dem 9. Jahrhundert machen die Gregor-Handschriften einen ansehnlichen Teil des verzeichneten Buchbestandes aus. Einen weiteren Nachweis für die intensive Beschäftigung mit Gregor dem Großen liefern die althochdeutschen Glossen. Gregors Schriften zählen zu den meistglossierten. Besonderer Beliebtheit erfreute sich die sogenannte *Regula pastoralis*, die Pastoralregel. Es handelt sich um eine Anleitung zum Amt des Seelsorgers. Bis heute kennt man rund dreißig *Regula pastoralis*-Handschriften mit althochdeutschen Glossen und vierzehn weitere Handschriften, die Textglossare zur Pastoralregel enthalten. Von den fünf erhaltenen *Regula pastoralis*-Handschriften der Stiftsbibliothek, den Codices 216–220, enthalten bis auf Codex 220 alle althochdeutsche Glossen. Die dichteste Glossierung weist die Handschrift Nr. 219 auf. Beim Hauptteil der ca. 300 Glossen handelt es sich um althochdeutsche und lateinische Griffelglossen, und sie zeigen eine Besonderheit. Viele von ihnen sind nämlich in einer Geheimschrift geschrieben, was bei Federglossen nicht ungewöhnlich, bei Griffelglossen jedoch äußerst selten ist. Die verwendete Geheimschrift ist die sogenannte *bfk*-Schrift, die ihren Namen nach dem Verschlüsselungsprinzip trägt: Chiffriert werden nur die Vokale, und zwar mittels desjenigen Konsonanten, der auf den jeweiligen Vokal im Alphabet der damaligen Zeit

folgt; *a* wird folglich mit *b*, *e* mit *f*, *i* mit *k*, *o* mit *p* und *u* mit *x* wiedergegeben.

Die Griffelglosse, die auf dem unteren Blattrand der Seite 163 eingeritzt ist, lautet *fpllkchp*. Nach Regeln der *bfk*-Verschlüsselung ist sie als althochdeutsches *follichō* (»völlig«) aufzulösen. Mit der Glosse wird das lateinische Textwort *medullitus* (»völlig, zutiefst«) aus der letzten Zeile übersetzt. Die Glosse lässt sich in direkter Weise mit einer modernen Fußnote vergleichen. Was heute das Fußnotenzeichen ist, konnte damals ein Verweiszeichen sein. Dieses besteht bei unserer Glossierung in einem Punkt, der sowohl über *m*- des lateinischen als auch über *-c-* des althochdeutschen Wortes gesetzt wurde und die Verbindung von Textstelle und Glosse sichtbar macht.

Warum aber verschlüsselte der Glossator das althochdeutsche Wort? Dazu gibt es nur Vermutungen. Vielleicht steckt ein Gelehrten-, vielleicht ein Lernspiel dahinter, vielleicht diente die Geheimschrift der graphischen Kennzeichnung von Textzusätzen. Ernsthafte Geheimniskrämerie war wohl nicht im Spiel, dafür ist die Geheimschrift zu leicht durchschaubar. Wer genau hinschaut, kann über *medullitus* noch eine weitere geheimschriftliche Griffelglosse entdecken. Sie kann als *fpllp* gelesen werden. Dies brauchen wir jetzt für unsere Leserschaft schon nicht mehr aufzulösen.

LITERATUR: Glaser/Nievergelt (2004) – Bergmann (2005) – Nievergelt (2008).

ANDREAS NIEVERGELT

nostro corde seruetur. Nec  
uobis est. ac firmiterum dica  
rum partium consensu subsi  
piuntur & pellitur. integra  
qui corripitis mente teneo  
rursum discipulos ammonet  
obedi uerba nostro per epu  
Si non commisceamini cum  
Atq; iloco adiuixit. Et nolite  
mere illum. sed corripite ut  
Pacem cum eo & terrorem solu  
circa illum medullitur cu

## Randbemerkungen zu Priscian

Irland, Mitte 9. Jh.  
Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 904, S. 204  
Pergament, 39 × 28,5 cm

Dieser gewaltige Codex, der die lateinische Grammatik Priscians enthält, ist um 845 in Irland entstanden und im Verlaufe des 10. Jahrhunderts durch unbekannte Umstände nach St. Gallen gekommen. Priscians in den Jahren 526/27 entstandene *Institutiones grammaticae* gehören zu den wichtigen Lehrbüchern im Mittelalter. Die mittelalterliche Kommentierung dieses spätantiken Werkes beginnt in Irland und verbreitet sich anschließend über ganz Europa. Bestrebungen werden fassbar, den lateinischen Text Priscians zu verstehen und zu analysieren. Der in zwei Spalten sorgfältig angeordnete und sauber geschriebene Text wurde bei der Verwendung laufend bearbeitet. So kamen lateinische Scholien dazu, Passagen wurden ausradiert oder paraphrasiert, Wörter wurden unterstrichen oder ins Irische übersetzt. Die Übersetzungen, die als Glossen meist in kleiner Schrift zwischen die Zeilen geschrieben wurden, machen diesen Codex zu einer der bedeutendsten Quellen des Altirischen.

Nicht alle Glossen aber dienen dem Verständnis des lateinischen Texts. Einige sind Bemerkungen zum Schreibprozess und zu den Mühen der Mönche in den Schreibstuben. So gibt es Klagen wie »Ach, meine Hand!« (S. 176) oder »Neues Pergament, schlechte Tinte, ich sage nichts mehr« (S. 217) und Aussagen wie »Ich will jetzt gehen, wenn es dir lieber ist« (S. 210). Einträge ähnlicher Art sind mitunter sogar in einem anderen Schriftsystem angebracht. Betrachtet man die Seite 204 genau, entdeckt man am oberen Rand eine aus senkrechten und diagonalen Strichen bestehende Eintragung. Diese Schrift ist von irischen Steinmonumenten aus dem 5. bis 7. Jahrhundert unserer Zeitrechnung bekannt und wird *Ogam* genannt. In der Handschrift Nr. 904 gibt es

insgesamt noch sieben weitere solche Eintragungen auf den Seiten 50 (am unteren Rand), 70, 170 und 193–196 (jeweils am oberen Rand). Dass dieses Schriftsystem in einer irischen Handschrift verwendet wurde, ist nicht überraschend. Etwas geheimnisvoll erscheinen jedoch die verschiedenen Inhalte: Die Randbemerkung auf Seite 50 ist lateinisch und lautet – in lateinischer Umschrift – *feria cai hodie* (»heute ist das Mo-Choi-Fest«). Auch die beiden Eintragungen auf den Seiten 70 (*fel martain*, »St. Martins Fest« und 170 *minchasc*, »kleine Ostern, Ostersonntag«) verweisen auf Feiertage, nun aber auf Altirisch. Diese drei Bemerkungen haben keinen inhaltlichen Bezug zum Prisciantext und könnten Hinweise für eine ausgewählte Gruppe von Mönchen gewesen sein. Die weiteren fünf Eintragungen beziehen sich direkt auf die Bearbeitung des Texts. An den oberen Rändern der Seiten 193–196 steht jeweils das altirische Wort *cocart* (»Korrektur«), möglicherweise als interner Hinweis eines Korrektors, dass er auf den jeweiligen Seiten die Korrekturen erledigt hat. Inhaltlich etwas aus dem Rahmen fällt die auf der Seite 204 eingetragene Bemerkung. Es handelt sich um das altirische Wort *latheirt*, was »erheblicher Bierkonsum« oder freier übersetzt »gewaltiger Kater« bedeutet und laut McManus (1997, S. 133) als Entschuldigung des Schreibers für die vielen Schreibfehler auf dieser Seite gewertet werden könnte. Hier scheint es nachvollziehbar, warum der Schreiber eine Schrift gewählt hat, die nicht auf Anhieb von jedem gelesen werden konnte.

LITERATUR: Hofmann (1996) – McManus (1997) – Schmuki/Ochsenbein/Dora (2000).

MICHELLE WALDISPÜHL



*Bedas Sterbelied*

9. Jh.

Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 254, S. 253 (Ausschnitt:

l. Sp. Z. 6–11)

Pergament, 29 × 22 cm

Der angelsächsische Gelehrte Beda Venerabilis starb im Jahr 735 am Abend des 25. Mai, dem Tag vor Christi Himmelfahrt, im nordhumbrischen Kloster Jarrow. Wie er die Wochen vor seinem Tod verbracht hatte, beschreibt Bedas Schüler Cuthbert in einem Brief an den Mitbruder Cuthwine. Dieser Brief ist in der St. Galler Handschrift Nr. 254 auf den Seiten 252–255 überliefert. Cuthbert berichtet darin, daß Beda vor Ostern krank geworden war; trotzdem führte er seinen Unterricht und seine Arbeit fort. Offenbar ahnte er, daß sein Tod bevorstand, denn er ermahnte seine Schüler, immer an den Tod zu denken. In diesem Zusammenhang spricht Beda auch das folgende altenglische Gedicht (S. 253, linke Spalte, Z. 6–11), die einzigen altenglischen Zeilen, die von Beda heute erhalten sind:

Fore th[er]e neidfaerae	naenig uuiurthit
thoncsnotturra	than him tharf sie
to ymbhycggannae	aer his hiniongae
huaet his gastae	godaes a[et]htha yflaes
aefter deothdaege	doemid uueorhae.

Auf Deutsch übersetzt bedeutet das ungefähr: »Vor der unvermeidlichen Reise wird niemand weiser an Gedanken, als es nötig ist, um vor seinem Hinscheiden zu bedenken, was seiner Seele an Gutem oder Schlechtem nach dem Todestag angerechnet wird.« Beda, der rund vierzig Werke in vorbildlichem Latein verfaßt hat, wählt im Angesicht des Todes seine vertraute Muttersprache Altenglisch und den germanischen Stabreimvers, um seinen Gedanken Ausdruck zu verleihen.

Dem Brief von Cuthbert können wir entnehmen, dass Beda vor seinem Tod immer wieder verzweifelt war. Was ihn beschäftigte, war die Tatsache, dass der Mensch nie weiß, was ihn nach dem Tod erwartet. Dieses Geheimnis erschien ihm vielleicht weniger unergründlich, wenn er sich ihm auf Altenglisch annähern konnte.

Cuthberts Brief über Bedas Tod ist im Zusammenhang mit der angelsächsischen Mission auf den Kontinent und so nach St. Gallen gelangt. Codex Sangallensis 254 basiert wohl auf einer Weißenburger Vorlage, die in der Zeit des Abtes Grimald abgeschrieben wurde, der von 847–870 beiden Klöstern vorstand. Da die nordhumbrischen Klöster durch die Wikinger-Einfälle im 9. Jahrhundert zerstört oder geplündert wurden, hat sich in England keine Handschrift mit der ursprünglichen Fassung von Bedas Sterbelied erhalten; es existieren heute nur in die westsächsische Schriftsprache umgeschriebene jüngere Versionen. Der nordhumbrische Text ist in Deutschland und Österreich in mehreren Handschriften aus dem 11. bis 16. Jahrhundert erhalten. Die St. Galler Handschrift Nr. 254 aus dem 9. Jahrhundert bietet somit das älteste Textzeugnis dieses kurzen altenglischen Gedichtes – es ist nur etwa hundert Jahre nach Bedas Tod niedergeschrieben worden.

LITERATUR: van Kirk Dobbie (1937) – Petilli (1996) – Schopf (1996) – Reichardt (1997) – Dora (2000).

ANNINA SEILER

Ecor pore Fore the neid faeræ na  
 etag unu w thit thone Inot tura  
 than him thar sie toymbhyegun  
 nae sa hufun wongè huæet hufgal  
 te go dæf adh tha yflæf æf ter  
 deoth clæge doe mid uncor thie  
 Cum huf sã amphomst hufun in

opa unjoh mofom ne unme pe  
 fangre pnyag mofom mofom huf  
 unvohar æ unme quag longas  
 in ætæ huf mofom mofom mofom  
 thomst huf huf mofom mofom  
 ecor pore Fore the neid faeræ na  
 etag unu w thit thone Inot tura  
 than him thar sie toymbhyegun  
 nae sa hufun wongè huæet hufgal  
 te go dæf adh tha yflæf æf ter  
 deoth clæge doe mid uncor thie  
 Cum huf sã amphomst hufun in  
 glong huf unvohar mofom mofom  
 glong huf unvohar mofom mofom  
 huf hufun wongè huæet hufgal  
 te go dæf adh tha yflæf æf ter  
 deoth clæge doe mid uncor thie  
 Cum huf sã amphomst hufun in  
 glong huf unvohar mofom mofom  
 glong huf unvohar mofom mofom  
 huf hufun wongè huæet hufgal  
 te go dæf adh tha yflæf æf ter  
 deoth clæge doe mid uncor thie  
 Cum huf sã amphomst hufun in

let huf unjoh mofom mofom huf  
 mofom hufun wongè huæet hufgal  
 te go dæf adh tha yflæf æf ter  
 deoth clæge doe mid uncor thie  
 Cum huf sã amphomst hufun in  
 glong huf unvohar mofom mofom  
 glong huf unvohar mofom mofom  
 huf hufun wongè huæet hufgal  
 te go dæf adh tha yflæf æf ter  
 deoth clæge doe mid uncor thie  
 Cum huf sã amphomst hufun in  
 glong huf unvohar mofom mofom  
 glong huf unvohar mofom mofom  
 huf hufun wongè huæet hufgal  
 te go dæf adh tha yflæf æf ter  
 deoth clæge doe mid uncor thie  
 Cum huf sã amphomst hufun in  
 glong huf unvohar mofom mofom  
 glong huf unvohar mofom mofom  
 huf hufun wongè huæet hufgal  
 te go dæf adh tha yflæf æf ter  
 deoth clæge doe mid uncor thie  
 Cum huf sã amphomst hufun in

Kloster St. Gallen (?), Mitte 9. Jh.  
 Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 270, S. 52  
 68 Pergamentseiten + 6 Papierseiten, 20,5 × 14 cm

Schriftkundig muss im europäischen Mittelalter gleichgesetzt werden mit lateinkundig. Die lateinische Schrift, die auch heute noch für die meisten europäischen Sprachen verwendet wird, war das verbreitetste und bekannteste Schriftsystem. Andere Schriftsysteme wurden vorwiegend aus gelehrtem Interesse festgehalten. Aber sie boten sich auch an, um Inhalte zu verschlüsseln – so die Runenschrift. Die Runen sind ein Zeichensystem, das erstmals um 200 n. Chr. in Dänemark und Norddeutschland auf Fibeln, Waffen und Steinen belegt ist und vor allem in der Wikingerzeit in Skandinavien für Gedenksteine gebraucht wurde. Die Mönche des 9. Jahrhunderts hatten vorwiegend antiquarisches Interesse an den Runen und verwendeten sie als Geheimschrift (vgl. S. 142).

Der Isruna-Traktat ist inmitten von bildungsrelevanten Texten zur Dialektik, Rhetorik, Musik und zum Griechischen in der Sammelhandschrift Nr. 270 festgehalten. Die übersichtliche und relativ kleine Handschrift war möglicherweise ein Lehrerhandbuch. Dass das Buch rege verwendet wurde, zeigt auch die Seite mit dem Isruna-Traktat, die wohl im Voraus bewusst konzipiert und später von unterschiedlichen Schreibern bearbeitet wurde. Die Gliederung der Seite wurde durch Abstände und nachträgliche Bleistifteinträge vorgenommen. Auf den ersten vier Zeilen wird die angelsächsische Runenreihe, die nach den ersten sechs Runen *Futhorc* genannt wird, mit den Runennamen über den Zeichen (z.B. *feh* für die *f*-Rune heißt »Vieh, Besitz«) und dem lautlich entsprechenden lateinischen Schriftzeichen neben der jeweiligen Rune aufgelistet. In den nächsten vier Zeilen sind die Runenzeichen in der Reihenfolge des lateinischen Alphabets umgruppiert

und wieder mit den lateinischen Entsprechungen, diesmal über den Runen, versehen.

Der darauf folgende lateinische Text erklärt fünf verschiedene Geheimschriften. Die erste Geheimschrift (Zeilen 9–12) zeigt mit kurzen und langen *i*-Runen, die mit Bezug auf den Runennamen *is* (»Eis«) der *i*-Rune *isruna* genannt werden, die Position des jeweiligen Zeichens in der Runenreihe an. Die einzelnen Runen sind in drei Achter- und eine Vierergruppe aufgeteilt, was in der Handschrift mit kurzen Strichen in dunklerer Tinte eingezeichnet ist. Zu der Erklärung auf Latein ist ein Beispiel aufgeführt, die Verschlüsselung von *c-o-r-u-i* (lat. »Raben«). Die kurzen *i*-Runen verweisen auf die Gruppe, die langen auf die Position des Zeichens innerhalb der Gruppe (r̄iiiiii = c). Die weiteren drei Geheimschriften (*lagoruna*, *habalruna* und *stofruna*) funktionieren gleich, unterscheiden sich lediglich in der Notationsart. Bei den *clofruna* handelt es sich wohl um etwas Ähnliches wie ein Morsealphabet, es gibt aber keine Belege für deren Anwendung. Für die *stofruna* allerdings und die tatsächliche Verwendung dieser Geheimschrift stehen Ekkeharts sogenannte *chlophruna* (St. Galler Handschrift Nr. 176), in denen er seinen Namen verschlüsselt.

LITERATUR: Derolez (1954) – Schmuki/Ochsenbein/Dora (2000) – Düwel (2001).

MICHELLE WALDISPÜHL



Einsiedeln, 12. Jh.

Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 21, S. 236

Pergament, 31 × 24 cm

Notker III. von St. Gallen (um 950–1022), der wegen seiner Physiognomie auch *Labeo* (Dickmaul) und wegen seiner Affinität zur Volkssprache auch *Teutonicus* (der Deutsche) genannt wurde, war einer der bedeutendsten Lehrer und Gelehrten an der Grenze zwischen Früh- und Hochmittelalter. Er war ein wichtiger Vermittler klassischer Literatur und bearbeitete auch Werke, die sonst eher am Rande des klösterlichen Literaturkanons standen. Seine bis heute nachwirkende Bedeutung rührt aber vor allem daher, dass er der lange Zeit gemiedenen Volkssprache, dem Deutschen, zu einer zuvor nicht erreichten literarischen Geltung verhalf. Er verfasste einen großen Teil seiner Paraphrasen, Auslegungen und Kommentare in althochdeutscher Sprache und gab dieser zugleich ein eigenes Gepräge – sowohl hinsichtlich ihres Wortschatzes als auch hinsichtlich ihres schriftlichen Erscheinungsbildes. Notkers große Produktivität führt dazu, dass ein beträchtlicher Teil aller überlieferten althochdeutschen Literatur seinen Namen trägt. Unter allen seinen Arbeiten ist die Psalter-Bearbeitung wiederum die umfangreichste.

Die vorliegende Handschrift des Notker-Psalters ist zwar erst ein gutes Jahrhundert nach Notkers Tod in Einsiedeln entstanden. Sie ist jedoch für die ursprüngliche Anlage weitgehend repräsentativ; das betrifft sowohl die charakteristische notkersche Orthographie als auch die Hervorhebung des lateinischen Psaltertextes gegenüber der deutschen Erklärung. Notker beabsichtigte offenbar keine ›zweisprachige Ausgabe‹, kein Nebeneinander zweier Paralleltexte, sondern eine Synthese, in welcher zudem die graphische Kontrastierung den Schriftraum sinnvoll untergliedert. Die althochdeutschen Textabschnitte enthalten die Übersetzung des lateinischen

Textes und einen exegetischen Kommentar, beide in eine sehr metaphorische Sprache gefasst. Überdies werden viele Kommentare ihrerseits mit meist in kleinerer Schrift übergeschriebenen Glossen erläutert. Die vorliegende Abschrift gründet sicher nicht allein in der Konzeption Notkers (insbesondere bei den Interlinearglossen dachte man eher an seinen Schüler Ekkehart IV.), doch finden sich in diesem hybriden Text auf jeder Ebene Spuren seines Einflusses.

Die abgebildete Seite zeugt vom vielschichtigen Textaufbau mit lateinischem Text, deutscher Übersetzung und lateinisch-deutsch gemischten Kommentaren. In der unteren Seitenhälfte etwa wird der Psalmsatz 68 (69),11 *Et cooperui in ieiunio animam meam et factum est in opprobrium mihi* übersetzt als *Ih pedáhta in uástun mîna sêla . daz uuard mir oûh ze iteuuîzze* (»Ich bedeckte meine Seele in Fasten; das wurde mir auch zur Schmach«). Der nachfolgende gemischtsprachige Kommentar bezieht sich auf die Exegese dieses Satzes bei Augustin (*Enarrationes in psalmos*); die lateinischen Teile *amaricantes* und *malui ieiunare ab illis* werden ihrerseits mit den deutschen Interlinearglossen *pîttir* (»bitter«) und *mir uuas liêbra iro nuôhtarnîn sîn* (»mir war es lieber, mich ihrer zu enthalten«) erläutert. An dieser Stelle begegnet uns einer der frühesten Belege für das Wort *nuôhtarnîn* (heute *nüchtern*), dessen Geschichte und Herkunft bis heute nicht völlig geklärt sind, das aber möglicherweise Notker selbst erst in die deutsche Sprache eingeführt hat.

LITERATUR: Die Werke Notkers (1981) – Gaberell (2000).

226  
 dant super me quique<sup>re</sup> te als usabel. Hoh so filo ne serhengest  
 du minen sienden an mir. daz sib die min scamern. die dib suo  
 ebent usabelis got. **Quo ppter te sustinui expbatione opunt**  
**in reuerentia facie meam.** Quanda umbe dib leid ih tremuz  
 unde umbe dib pedahra scamelosi min ana sune. Gbe man ze  
 mir chad. <sup>da chad dicitur de hoc locutionem uolunt</sup> xpianus et cultor crucifari. des uual ih scamelos. des  
 ne meid ih mib. **Auenatus factus sum fratribus meis et hospes fili**  
**is matris mee.** fremede bin ih uuorden unde gatt minero muo  
 ter. chunden. filius synagoge bin ih. nob danne ebident sic.  
**HVC AVTE HESCIAM VS VIDE SIT.** <sup>de hoc dicitur in iohanne et sic</sup> Zu ist daz. **Qua**  
**zhus domus tue comedit me.** <sup>dat uerbum et</sup> Quanda mib peiz. dines hufes  
 ando. Daz ist diu causa. Ih andota ivo unreht. dann an ne ge  
 uuerloton sic mib. pechnaben. pechnatin sic reht. so bechna  
 tan sic mib. so uuare ih sine zelo. **Et opprobria asportantia tibi**  
**exciderunt super me.** Unde tremuzza dero dir tremuzzonon  
 chamen an mib. Zu so. <sup>de unde da punit</sup> Quanda mib niem an ne seitet. et ne  
 sechte dib. ego et tu unum sumus. **Et corpus uentris amicum**  
**mei et factu est in opprobrium mihi.** <sup>de hoc dicitur in iohanne et sic</sup> Ih pedahra inuastun mina  
 sela. daz uual mir oib ze tremuzze. Do ih ivo hungery uual  
 unde sic amaricantes uuaren. do ne uuotta ih sic solche nemem  
 in minen lichamen. <sup>de hoc dicitur in iohanne et sic</sup> malum renunare ab illis. <sup>de hoc dicitur in iohanne et sic</sup> Ih ne uuotta con  
 sentient uerden. ivo malitie. des tatan sic mir tremuz. **Et po**  
**sui uelamentum meum saccum.** <sup>de hoc dicitur in iohanne et sic</sup> i. opposu eis mea carne ut sem  
 rent in eam. diuinitate aut mea occultaui ab illis. <sup>de hoc dicitur in iohanne et sic</sup> Ih pot in  
 mina harmin uuar. minen todigen lichamen. daz sic sib an  
 demo fertatin. <sup>de hoc dicitur in iohanne et sic</sup> unde ivo piculu. anderen uuurde expiatio.

## Notker der Deutsche: *Griffelglossen zu Cicero*

Kloster St. Gallen, 10. Jh.

Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 820, hier S. 124

Pergament, ca. 28,2 × 21,5 cm

Am Handschriftenbestand der Stiftsbibliothek lässt sich ablesen, dass die Bereitstellung von möglichst umfangreicher Schulliteratur ein wichtiges Anliegen der Klostersgemeinschaft war. Einen breiten Raum nehmen darin die christlichen Dichter wie zum Beispiel Prudentius ein. Daneben umfasst die Unterrichtsliteratur zahlreiche Werke nichtchristlicher, antiker Autoren. Wie umsichtig und sachlich Wissensvermittlung in St. Gallen betrieben wurde, lässt sich exemplarisch am Schulfach Rhetorik zeigen. In der St. Galler Schulbibliothek gehen antikes und christliches Schrifttum eine einmalige Verbindung ein, mit welcher die große Rhetoriktradition repräsentativ dokumentiert wird. Die Werke Ciceros bilden darin einen Schwerpunkt. Ciceros Gesellenstück, das Lehrwerk *De inventione*, ist eines der frühesten theoretischen Werke zur Rhetorik in lateinischer Sprache. Es ist in zwei Teile gegliedert, von denen der erste der Beurteilung und Wahl des Stoffes, der zweite der rednerischen Ausgestaltung gewidmet ist. Codex 820, eine Sammelhandschrift aus mehreren Faszikeln verschiedenen Inhalts, enthält das vollständige Werk; dieses ist von einer Hand des 10. Jahrhunderts auf gut 100 Seiten niedergeschrieben.

Notker der Deutsche (um 950–1022), der der St. Galler Klosterschule als Leiter vorstand, hat sich intensiv mit der Redekunst auseinandergesetzt. Er gilt als Begründer einer deutschen Rhetoriklehre. Die Werke Ciceros nehmen darin eine zentrale Stellung ein und dürften die wichtigste Quelle zu Notkers *De arte rhetorica* gewesen sein. Keinen andern Schriftsteller hat Notker so häufig zitiert wie Cicero.

Der *De inventione*-Text im Codex 820 ist auf den Blatträndern ausgiebig mit lateinischen Scholien versehen worden.

An einer Textstelle trifft man überdies auf sechs althochdeutsche Glossen. In der Forschung nimmt man an, dass alle diese Eintragungen auf Notker zurückgehen, ja, dass es Notker selber war, der die ausführliche gelehrte Glossierung auf die Seitenränder schrieb. Dass der Glossator dabei planmäßig vorging, zeigen die zahlreichen Griffel- und Tinteneintragungen im Codex. Ein großer Teil der Glossierung, die auch schematische Zeichnungen enthält, ist nämlich zunächst mit einem Griffel entworfen und erst nach dieser Skizze mit Tinte ins Reine geschrieben worden. Auf der abgebildeten Seite 124 liegen sämtliche Randanmerkungen auf einer eingeritzten Entwurfsskizze. Ob die Griffel- und die Tintenschrift von derselben Hand stammen, ist noch nicht untersucht worden. Wenn aber wirklich Notker der Autor der Glossen war, dann ist seine Hand zuallererst in den Griffel- und Tinteneinträgen zu sehen, die die originalen Spuren der Rezeptionstätigkeit darstellen. Textschrift und Entwurfs- und Reinschrift der Glossen verteilen sich in der Handschrift Nr. 820 auf Eintragungstechniken und auf spezielle Felder der Seiteneinteilung und gestalten so zusammen den Schriftraum zu einem lebendigen Erzählbild über Tradition und Rezeption eines Textes.

LITERATUR: Sonderegger (1980a) – Bergmann (2005).

ANDREAS NIEVERGELT

Ratiocinationē  
ēē eufat

intimū sensū accōmodet<sup>r</sup>. Ratiocin  
 si aut comodū nullū ēē <sup>aut p</sup> dicat. au  
 quā alius. aut incōmodū sibi ma  
 fuerit illius cōmodi. qđ expetitū dicat<sup>r</sup>  
 acciderit. aut cū illo periculo  
 similiter in incōmodi quoq. vitat  
 dixerit eū idē secutū qđ ei insū  
 ēē incōmodū. quāq. infalsa fut  
 defensori neminē tante ēē stu  
 ignorare; qđ sibi <sup>i. falsa opinio</sup> cedat<sup>r</sup>. ill  
 qđ ei nisi ēē. & id qđ falsū fuer  
<sup>od</sup> quia si dubitavit. sume fuisse a

f. accusatorem.

St. Gallen, spätes 9. Jh.  
 Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 30, S. 1  
 Pergament, 20,5 × 15 cm

Die überwiegende Mehrheit der St. Galler Handschriften enthält bedeutungsschwere theologische Traktate, philosophische Erörterungen, didaktische Bibelübersetzungen und -kommentare; für leichtere Kost bot das wertvolle Pergament selten Raum. Aus der beginnenden Überlieferungszeit volkssprachiger Texte im frühen Mittelalter ist in den Klosterbibliotheken nur ein verschwindend geringer Anteil an – offenkundig oder nur scheinbar – »sinnlosen« Texten erhalten. Diese erscheinen sozusagen als Manifestationen der Denkpause, in denen sich Augenblicke des Übermuts oder der Schreibunlust dokumentieren: versteckte Manifestationen zumeist, denn solchen Texten wird kein zentraler Platz auf der Pergamentseite eingeräumt, sie bekommen keinen prachtvollen Rahmen, und nichts weist auf einen Plan hinter ihrer Niederschrift hin. Sie finden sich in der Regel an peripheren Stellen, zu Beginn oder am Ende einer Handschrift, zwischen zwei Texten, sind manchmal auf Deckblätter gekritzelt oder stehen auf dem Kopf, um vom gewichtigen lateinischen Text abgehoben zu werden.

So einleuchtend diese kurzen, oft privat scheinenden Notizen, Sprüche, Verse auf uns auch wirken mögen, das individuelle Motiv und die konkreten Umstände ihrer Aufzeichnung bleiben im Dunkeln. Unklar bleibt auch, ob und wie sehr die klösterlichen Lehrer und Auftraggeber derartige Einträge als Ärgernis aufgenommen oder vielleicht sogar als Wertminderung oder Banalisierung der Handschriften betrachtet haben und auf welche Weise sie ihnen beizukommen versuchten. Auf keinen Fall jedoch wurde den Texten die akademische Aufmerksamkeit zuteil, die sie heute erhalten.

Auf der ersten Seite einer Handschrift, die überwiegend Texte des Alten Testaments enthält, steht, teils überdeckt von anderen Kritzeleien und Zeichnungen, ein kurzer endgereimter Spruch mit folgendem Wortlaut: *Liubene ersazta sine gruz unde kab sina tohter uz, to cham aber starzfidere, prabta imo sina tohter uuidere* (»Liubene setzte sein Getreidebier an und gab seine Tochter weg; da kam aber Starzfidere und brachte ihm seine Tochter zurück«).

Der kurze Text beschreibt in der ersten Hälfte die Vorbereitungen zu einer Hochzeit: Ein Mann mit Namen *Liubene* bereitet das Festbier vor, weil er seine Tochter an einen gewissen *Starzfidere* verheiraten will. Der zweiten Hälfte zufolge scheitert diese Ehe jedoch, und die Tochter wird nach Hause zurückgeschickt. Man wollte die knappen Zeilen als Volksdichtung verstanden wissen und deutete sie gleichzeitig als wichtige rechtshistorische Quelle, welche uns Einblicke in den formellen Rahmen eines Heiratsgeschäfts bietet. Die wenigen Zeilen bleiben uns jedoch die meisten Informationen schuldig, selbst die wichtigste Auskunft geben sie nicht preis: Was war der Grund für das Scheitern der Ehe und die Rückkehr der Braut? Von Untreue oder Unfruchtbarkeit, wie die Forschung vermutete, ist keine Rede; deshalb kommen auch andere Deutungen in Betracht. Letztlich ist nicht einmal ausgeschlossen, dass es sich bei dem sogenannten Spottvers um eines der beliebten Rätsel handelt, in welchem *Liubene* und *Starzfidere* lediglich Decknamen sind.

LITERATUR: Steinmeyer (1916) – Sonderegger (1980b und 1999) – Müller (2007).



## *Astronomisch-komputistische Sammelhandschrift*

St. Gallen, Ende 9. Jh.

Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 250, hier S. 110

Pergament, 24,5 × 18,5 cm

Seit dem frühen 9. Jahrhundert kursieren in Europa ›astronomisch-komputistische Enzyklopädien‹, große Textsammlungen, die auf Bestrebungen Karls des Großen zurückgehen, das Wissen über die Zeitrechnung, über die antike Astronomie sowie vor allem über die Osterfestberechnung und den 19jährigen Mondzyklus zu systematisieren und reformieren. Auf der Aachener Reichssynode von 809 wurde nämlich im Zuge der ›karolingischen Kalenderreform‹ beschlossen, ein verbindliches Lehrbuch über Astronomie und Komputistik zu erstellen. Den Anlass zu dieser vertieften Auseinandersetzung mit Fragen der Zeit und der Gestirne gab besonders Alkuin von York, der von 782–796 an der Hofschule Karls des Großen weilte und hierhin die Schriften seines Landsmannes Beda Venerabilis (ca. 673–735) mitbrachte. Bedas immenses Schrifttum, das von grammatischen Abhandlungen bis zur Geschichtsschreibung reichte, verbreitete sich in der Folge schnell, und bereits hundert Jahre nach seinem Tod erachtete man seine Autorität den Kirchenvätern gleich. Insbesondere seine bahnbrechenden naturwissenschaftlichen Studien (die nur zu einem Teil auf Isidor und Plinius fußen) trugen viel zu einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Phänomenen der Welt bei.

Auch der St. Galler Codex 250 gehört zu der Gruppe der astronomisch-komputistischen Sammelhandschriften. Die Handschrift ist gegen Ende des 9. Jahrhunderts entstanden und enthält viele der zentralen Schriften, die dieser Textgattung zuzuordnen sind. Darunter befinden sich neben Schriften Bedas auch solche von Aratos von Soloi, Julius Hyginus, Aldhelm von Malmesbury oder Wandalbert von

Prüm. Aratos, ein griechischer Schriftsteller des vierten und dritten vorchristlichen Jahrhunderts, hat mit seinem umfangreichen Werk über die Himmelserscheinungen (*Phainomena*) durch spätere lateinische Übersetzungen (*Aratus Latinus*) das Wissen über die Gestirne in früheren Epochen wohl am maßgeblichsten geprägt. Der Aratus-Text, der im Codex über 70 Seiten einnimmt, ist mit zahlreichen äußerst sorgfältigen Federzeichnungen illustriert, die die Handschrift zu einer der bedeutendsten Bilderhandschriften St. Gallens machen. Daneben enthält sie besonders in den Beda-Passagen viele Diagramme, Tabellen und schematische Darstellungen, darunter das hier abgebildete quadrierte Diagramm über den Lauf der Sonne in den zwölf Tierkreiszeichen. Die Seite bildet einen eigentlichen SchriftRaum, der das komplexe Geschehen von Raum und Zeit gleichzeitig in Schrift fasst und zweidimensional auflöst. Schematisierungen dieser Art brechen mit einem linearen Schriftverständnis und ermöglichen gleichzeitig einen direkten, unmittelbaren Zugriff auf den ›bedeutenden‹ Raum. Dass solcherlei Darstellungen neben einem didaktisierenden auch einen ästhetischen Anspruch verfolgten, muss durchaus angenommen werden, hatten astronomische und komputistische Abhandlungen doch auch immer den Zweck, die planvolle und wohlgedachte Harmonie der Schöpfung zu erweisen – eine Harmonie, die nicht immer unmittelbar ersichtlich war und deren Geheimnisse erst in der wissenschaftlichen Zergliederung zutage traten.

LITERATUR: Springsfeld (2004).

MARTIN H. GRAF

## CURSUS SOLIS PER XII SIGNA

JANUAR	FEBRUAR	MARCIA	APRILIS	MAYAS	JUNIAS	JULIAS	AUGUST	SEPTEMB	OCTOB	NOVEMB	DECEMB	
AQUARI	PISCES	ARIES	TAURUS	GEMINI	CANCER	LEO	VIRGO	LIBRA	SCORP	SAGIT	CAPRIC	I
PISCES	ARIES	TAURUS	GEMINI	CANCER	LEO	VIRGO	LIBRA	SCORP	SAGIT	CAPRIC	AQUAR	II
ARIES	TAURUS	GEMINI	CANCER	LEO	VIRGO	LIBRA	SCORP	SAGIT	CAPRIC	AQUAR	PISCES	III
TAURUS	GEMINI	CANCER	LEO	VIRGO	LIBRA	SCORP	SAGIT	CAPRIC	AQUAR	PISCES	ARIES	IV
GEMINI	CANCER	LEO	VIRGO	LIBRA	SCORP	SAGIT	CAPRIC	AQUAR	PISCES	ARIES	TAURUS	V
CANCER	LEO	VIRGO	LIBRA	SCORP	SAGIT	CAPRIC	AQUAR	PISCES	ARIES	TAURUS	GEMINI	VI
LEO	VIRGO	LIBRA	SCORP	SAGIT	CAPRIC	AQUAR	PISCES	ARIES	TAURUS	GEMINI	CANCER	VII
VIRGO	LIBRA	SCORP	SAGIT	CAPRIC	AQUAR	PISCES	ARIES	TAURUS	GEMINI	CANCER	LEO	VIII
LIBRA	SCORP	SAGIT	CAPRIC	AQUAR	PISCES	ARIES	TAURUS	GEMINI	CANCER	LEO	VIRGO	IX
SCORP	SAGIT	CAPRIC	AQUAR	PISCES	ARIES	TAURUS	GEMINI	CANCER	LEO	VIRGO	LIBRA	X
SAGIT	CAPRIC	AQUAR	PISCES	ARIES	TAURUS	GEMINI	CANCER	LEO	VIRGO	LIBRA	SCORP	XI
CAPRIC	AQUAR	PISCES	ARIES	TAURUS	GEMINI	CANCER	LEO	VIRGO	LIBRA	SCORP	SAGIT	XII

Winithar: *Jahreszeitendiagramm*

St. Gallen, um 770

Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 238, S. 331

Pergament, 29,5 × 21,5 cm

Der Codex, der die Nummer 238 trägt, ist in besonderem Maße mit dem Skriptorium des Klosters St. Gallen verbunden, ist er doch in seinem ganzen Umfang von einem einzigen Schreiber verfasst: von Winithar, der ersten namentlich bekannten Schreiberpersönlichkeit im Kloster. Gleich an drei Stellen in der Handschrift weist dieser selbstbewusst darauf hin, dass er selbst alle Texte *proprio labore deo auxiliante* («mit eigener Mühe und mit Gottes Hilfe») geschrieben habe. Gleichwohl gilt Winithar als nicht besonders begabter Schreiber, misst man ihm doch eine »schwere, ungefüge, fast ungeschlachte Hand« zu (Löffler 1929, 60), die jedoch im Laufe der Zeit an Geschmeidigkeit gewonnen hat.

Noch wenig Feinheit vermitteln die Textstücke in Codex 238; dies gilt für die unregelmäßige Schrift ebenso wie für die graphischen Darstellungen und die etwas grob geschmückten Initialen. Hier abgebildet ist eine schematische Darstellung des Jahreslaufes und seiner spezifischen Qualitäten, eingebettet in einen Ausschnitt aus *De natura rerum*, einem naturkundlichen Werk Isidors von Sevilla (um 560–636). Der Abschnitt handelt von den Jahreszeiten und erläutert, wie der Stand der Sonne je nach Jahreszeit Temperatur und Luftfeuchtigkeit beeinflusst. Das Diagramm, das aus anderen Handschriften überliefert ist, soll diesen Zyklus abbilden, doch scheint es, dass Winithar seine Vorlage entweder nicht verstanden oder nur sehr skizzenhaft in seine Handschrift übertragen hat. Isidor wollte zeigen, dass der Frühling feucht und warm sei, der Sommer warm und trocken, der Herbst trocken und kalt, der Winter kalt und feucht – der Frühling dann wiederum feucht und warm usw., je nach Stand der Sonne. Die Qualitätsadjektive überschneiden sich jeweils von

einer Jahreszeit zur nächsten, was sehr schön die zyklische Wiederkehr aufzeigt. Bei Winithar stehen jedoch die den Jahreszeiten entsprechenden Adjektive in den beschrifteten Feldern jeweils fehlerhaft beieinander, so dass (rechts) der Frühling (*vernus*) als warm (*calidus*) und warm (*calida*), (unten) der Sommer (*aestas*) als trocken (*siccus*) und trocken (*sicca*) erscheint, der Winter (*hiems*) sogar vierfach charakterisiert als feucht (*humidus*) und feucht (*humida*) sowie kalt (*frigidus*) und kalt (*frigida*), während doch eigentlich die unterschiedlichen grammatischen Genera der Adjektive je schon zur jeweils nächsten Jahreszeit hätten gehören und in den dazwischenliegenden Feldern hätten stehen sollen. Diese fehlerhafte Zuordnung führt so weit, dass für den Herbst (*autumnus*) nur noch die Antonyme trocken (*siccus*) und feucht (*humidus*) übrig bleiben.

LITERATUR: Löffler (1929) – Ochsenbein (2000).

MARTIN H. GRAF

10  
 p.unc. quodlibet eadē tēporē a nā tū rē libus.  
 circulari sibi hūicē collegōm unū expēdiemus.  
 Verū quippe constat ex humore. & igni.  
 Estas. & igni & siccitate; autānis. & siccitate  
 & frigore; hiemē ex frigore & humore.  
 Unde & sic sūm. tēporē. ac cōmuniōm tēpora  
 mēto dicta cuius cōmuniō hęc figurā.



Quorū tēporū  
 hęc sūnt principia:  
 verū. & oritur  
 unū. tē. mē.  
 pērens dieb;  
 xxi. Estās  
 incipit unū  
 tē. unū. sēp  
 manē dieb; xxi.  
 autūnis sūpsit  
 principia. x. tē. sēp  
 & p. manē dieb; xxi.

hiemē inchoat. unū. tē. decēbris & pē  
 manē dieb; xxi. unde sūnt cōmuniō tē  
 tē. dieb; xxi. hōc itaq; sēcundū nā tū  
 r. alē tēporū. dēfē. nā. cō. dē. r. am  
 sēcundū allegōriā; hiemē tēpor. hī. in  
 tē. g. r. am. ambulatio. ipiando. tē. p. s. t. e.  
 tē. & tū. b. n. e. s. s. e. c. u. l. i. m. c. ū. b. u. n. t.

St. Gallen, um 1000  
 Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 18, S. 43  
 Pergament, 24 × 19 cm

Der Pergamentcodex 18 ist um das Jahr 1000 entstanden; er enthält keinen durchgängigen Text, sondern ist aus vier Teilen zusammengesetzt, die zum Teil in jüngerer Zeit überschrieben worden sind. Besonders betrifft dies den dritten Teil, der sechs reskribierte Seiten umfasst, die ehemals einen astronomischen Text enthielten und, mit Ausnahme einer Zeichnung aus dem ursprünglichen Text, im 15. Jahrhundert mit liturgischen Texten überschrieben worden sind. Die Spuren jenes astronomischen Textes dokumentieren den Stellenwert, den man im früheren Mittelalter der Wissenschaft zumaß, im vorliegenden Fall der Astronomie. Wissenschaft hat – heute wie damals – zu dienen: Im Sinne einer Mittlerin ist sie das Analyse-Instrumentarium, das dem Menschen inmitten der Welt der Phänomene hilft, sich zurechtzufinden, und sei es »nur«, wie im vorliegenden Fall, um auch in der finsternen Nacht eine Uhr zu haben, ein Medium der Orientierung im Rahmen des nächtlichen Stundengebets im Kloster.

Seite 43 der Handschrift zeigt die berühmte und lange geheimnisumwitterte Zeichnung eines Mönchs, der, auf einem Schemel stehend, durch ein Sehrohr nach rechts oben in ein kreisrundes Gebilde blickt. Während die Zeichnung des Mönchs und der Säule außerordentlich fein und gehaltvoll erscheint, sind das Sehrohr und das Kreisgebilde eher schematisch gehalten. Wie nachgewiesen werden konnte, handelt es sich bei der Darstellung um eine nachgebildete konkrete Beobachtungssituation des nächtlichen Sternenhimmels, und zwar vermittels eines *horologium nocturnum*, einer Nacht- oder Sternenuhr, wie sie von Pacificus von Verona im 9. Jahrhundert erfunden wurde. Der Veroneser Gelehrte hatte ein Gerät entwickelt, mit dessen Hilfe sich

die Nachtstunden berechnen ließen – was nötig war, um die Mönche für das nächtliche Chorgebet rechtzeitig wecken zu können. Die Sternenuhr, ein Sehrohr, an dessen Ende eine oder mehrere Berechnungsscheiben eingesetzt waren (in der Zeichnung schematisch in Frontalansicht dargestellt), wurde dabei in St. Gallen auf ca. 47° auf den nördlichen Sternenhimmel gerichtet, fixiert wurde der dem Nordpol der Ekliptik um das Jahr 1000 am nächsten liegende Stern, 32 H Camelopardis, um den sich die *computatrix* (Berechnerin), nämlich Polaris, der Schwanzstern des Kleinen Bären, von Ost nach West bewegte. Mit der Hilfe einer Art Lochkarte, die Löcher im Abstand von je ca. 15° aufwies, konnten mit dem Durchlaufen von Polaris die zwölf Stunden der Nacht nachvollzogen werden, wobei vermutlich jahreszeitlich unterschiedlich konstruierte Scheiben zum Einsatz kamen, da die Winternächte länger, die Sommernächte kürzer waren. Wahrscheinlich ist das Loch im heutigen Pergamentblatt nicht auf eine »räuberische Hand« zurückzuführen. Eher hatte man die Pergamentscheibe schon in der ursprünglichen Anlage herausgetrennt, um mit ihrer Hilfe als drehbare Scheibe die Funktionsweise der Sternenuhr demonstrieren zu können. Möglicherweise enthielten auch die übrigen reskribierten Blätter astronomische und komputistische Texte, die im Unterricht verwendet wurden und für die Schüler jenes Medium waren: Wissenschaft im Dienste des Menschen und der christlichen Gemeinschaft.

LITERATUR: Wiesenbach (1993 u. 1994).

MARTIN H. GRAF



## Schriftliche Beweismittel

Gerichtsurkunde, Rankweil, 920 März 8

Stiftsarchiv St. Gallen, Urk. IV 477

Pergament, 37 × 32 cm

Unter den rund 800 noch erhaltenen frühmittelalterlichen Urkunden des Klosters St. Gallen finden sich auch einige eindrucksvolle Beispiele für Mechanismen, die zur Beilegung eines Konfliktes zu greifen begannen, und Urkunden, denen als schriftliche Beweismittel eine besondere Kraft innewohnte. Stritt man in der Regel um den Besitz von Land oder Unfreien, ging es im Jahr 920 um die kulturell und wirtschaftlich bedeutende Abtei Pfäfers. Diese um 740 über dem Taminatal gegründete Abtei gelangte 905 durch eine Schenkung von König Ludwig dem Kind in die Hände von Bischof Salomon von Konstanz, der zugleich Abt des Klosters St. Gallen war. Zwischen dessen Neffen Waldo, der bald darauf zum Bischof von Chur aufgestiegen war, und dem Kloster St. Gallen entzündete sich bald darauf ein Konflikt um das Kloster Pfäfers, der in einer öffentlichen Gerichtsversammlung in Rankweil am 8. März 920 mündete. Sowohl Bischof Waldo, der gemeinsam mit dem rätischen Herzog Burchard den Vorsitz innehatte, als auch eine zehnköpfige Delegation der St. Galler Mönche waren mit ihren *advocati* erschienen. Der nun folgende Streitdiskurs veranschaulicht verschiedene Mittel frühmittelalterlicher Beweisführung. Nachdem die Mönche erneut ihren Ansprüchen auf die Abtei Pfäfers Ausdruck verliehen hatten, reagierte Waldo erbost, indem er selbst das Wort ergriff und einen der St. Galler Mönche namens Cozolt attackierte: »Was fragst du da, rechtswidrig, denn du selber, Cozolt, hast mit deinem *advocatus* Dominicus mir und meinem Onkel Salomo [Bischof von Konstanz und Abt von St. Gallen] Gewalt angetan, denn der hatte eine Übereinkunft mit dir und den Mönchen von St. Gallen [...]. All dies hast du gebrochen.« Geschickt brachte er zum Abschluss auch die öffentliche Meinung ins

Spiel, indem er mit den Worten »und all dies weiß das ganze Volk von Churwalchen« schloss. Zur Untermauerung seiner Argumente verweist er schließlich auf eine Gerichtssitzung vor König Konrad. Auch dort hatte »das ganze anwesende Volk« geurteilt, dass Cozolt falsch gehandelt hatte »und deshalb gab mir mein Herr [scil. Salomo] dieses Diplom über Pfäfers, das ich in meiner Hand halte«. Waldo zeigte in einer dramatischen Geste die Königsurkunde und ließ sie verlesen.

Erst nachdem die Urkunde laut vorgelesen worden war, sollte nach dem römischen Recht des Beklagten und nicht nach dem alemannischen des Klägers entschieden werden. Die Beweislast wird nach diesem Recht dem Kläger zugeteilt, der nach der Forderung der rätischen und alemannischen Richter seine Klage mit Leuten aus Churwalchen stützen soll. Da Cozolt und sein weltlicher Vertreter diese offenkundig nicht aufbringen konnten, unterblieb auch die tatsächliche Urteilsverkündung. Stattdessen hatte die übereinstimmende Haltung der Anwesenden eine Entscheidung herbeigebracht. Scheinbar war auch der Verhandlungsort gut gewählt, um die sechzig Richter und das Volk von Churwalchen auf der Seite des Bischofs zu wissen. Recht und Form der Urkunde richteten sich ebenfalls nach dem Gerichtsort. Landeskundig wurde das Urteil aber erst durch dessen öffentliches Verlesen. Damit liefert diese Gerichtsurkunde ein zusätzliches Indiz dafür, dass vorgelesenes Latein in Churrätien um diese Zeit noch verstanden wurde.

LITERATUR: Wartmann (1883) – Erhart/Kleindinst (2004) – Heidecker (2006).

PETER ERHART



Verkaufsurkunde, Benken, 741–745, November 29  
 Stiftsarchiv St. Gallen, Urk. Bremen 2  
 Pergament, 30 × 24 cm

In den frühen 40er Jahren des 8. Jahrhunderts traf eine Alemannin namens Beata eine folgenschwere Entscheidung. Um ihren Weg nach Rom bestreiten zu können, verkaufte sie ihren Besitz an insgesamt zehn Orten im Zürichgau einschließlich ihres kleinen Hausklosters auf der Insel Lützelau im Zürichsee an das Kloster St. Gallen. Erst kurz zuvor hatte sie sich gemeinsam mit ihrer Mutter Hatta auf diese kleine Insel zurückgezogen, um nun – ausgerüstet mit 70 Gold- und Silbersolidi und fünf Pferden samt Saumzeug und Decken – nach Rom zu pilgern. Offenbar starb Beata auf ihrer Reise oder in Rom selbst, denn nur wenige Monate später übergab ihr Sohn Lantbert für das Seelenheil seiner Eltern dem Kloster St. Gallen sein umfangreiches Erbe im Tösstal und am Zürichsee. Sich selbst sicherte er zusätzlich einen Platz als Wohngast im Kloster.

Als Quelle für diese Geschehnisse im südlichen Alemannien dienen die ältesten Originalurkunden aus dem Archiv des ehemaligen Klosters St. Gallen. Diese werfen jedoch nicht nur unvermittelt ein Schlaglicht auf eine frühmittelalterliche Adelsfamilie, deren frommes Handeln der Forschung bis heute Rätsel aufgibt. Sie erfüllten auch eine rechtliche Funktion, auf der über Jahrhunderte hinweg die Besitzansprüche des Klosters St. Gallen im Zürichgau basierten. Dennoch scheint in diesem Ausnahmefall nicht das Kloster, sondern Beata die Spielregeln diktiert zu haben. In einer stark von mündlichen Abmachungen geprägten Gesellschaft machte sie Schrift zu einem Instrument ihrer Interessen. Ein Schreiber ihrer Wahl – vermutlich ein Mönch des von ihr gegründeten Klosters in Benken – setzte am Ort ihrer Wahl – Benken – eine Urkunde auf, mittels derer sie im Falle einer Rückkehr aus Rom ihre Rechte geltend machen konnte. Das bei Urkunden

gewohnt schlicht gehaltene Pergamentblatt mit der nur leicht kursiven Schrift des Mönchs Hirinchus wurde mehrmals gefaltet im Klosterarchiv abgelegt. Entscheidend war aber nicht die äußere Form, sondern die schriftlich fixierte Zeugenliste, an deren Spitze der alemannische Graf Pebo und Abt Arnefrid vom Kloster Reichenau aufscheinen. Ihrem Einfluss entzogen sich allerdings jene Manipulationen, die mehr als ein Jahrhundert später an der Urkunde vorgenommen wurden.

Unterzieht man Pergament und Schrift der Beata-Urkunde einer genaueren Autopsie, entdeckt man bei der Aufzählung der Güter eine auffällige radierte Stelle. Offenbar wurde hier ein Ortsname getilgt und durch *Perolwinchoua*, das heutige Berlikon (Bez. Hinwil/ZH), ersetzt. Dass hier ursprünglich *Tatinchoua* (Datikon/ZH) stand, geht aus einer Abschrift der Urkunde hervor, die zeitlich nahe beim Original eingeordnet werden kann. In Berlikon hatte Beata vermutlich nie über Grundbesitz verfügt. Rasur und Neubeschriftung dieser Urkunde hängen vermutlich mit einem von Abt Hartmut erwirkten Diplom König Ludwigs des Deutschen von 875 zusammen. Mit diesem restituierte der König auf Bitten des Abtes Hartmut und nach einer durch Königsboten vorgenommenen Untersuchung jenen Besitz in Berlikon, welchen eine gewisse Beata an das Kloster übertragen hatte. Graf Gerold hatte diesen zuvor dem Kloster entrissen und der Zürcher Grafschaft einverleibt. Offenbar nutzten die St. Galler Mönche die Gelegenheit, um auf der Grundlage der leicht verfälschten Beata-Urkunde ihren Besitz am Zürichsee mit Hilfe Ludwigs des Deutschen zu arrondieren.

LITERATUR: Chartae Latinae (1954/56) – Borgolte (1984) – Hellmuth (1998).



## *Verzeichnis von Einkünften des Klosters St. Gallen*

Um 1200, neudatiert 1. Hälfte 14. Jh.  
 Stiftsarchiv St. Gallen, Urk. FF4 G10/11  
 Pergament, 228 × 35,4 cm

Das Verzeichnis von Erträgen aus dem Besitzstand des Klosters St. Gallen ist ein anschauliches Zeugnis für das im 13. Jahrhundert offensichtlich wachsende Bedürfnis, herrschaftliche Ansprüche zu fixieren, Wissen festzuhalten, die Verwaltung zu optimieren und über ein Instrument zu verfügen, das im Bedarfsfall zur Legitimation herangezogen werden konnte. Auf älteren Aufzeichnungen beruhend, stellt es eine umfangreiche Zusammenstellung von Natural- und Geldabgaben dar, die das Kloster zu bestimmten Terminen aus Orten und Dörfern sowie von Hofesverbänden und einzelnen Personen geltend machte. Obschon diese Rechte offenbar faktisch nur noch zum Teil durchgesetzt werden konnten, so vermittelt das Einkünfteverzeichnis doch für eine Zeit, in der Herrschaft noch nicht klar begrenz- und kartographierbar ist, eine linear lesbare Vorstellung von der Reichweite und den räumlichen Schwerpunkten sanktgallischer Herrschaftsrechte. Denn die Abgabepflichtigen werden geographisch gebündelt für den Südwesten des Heiligen Römischen Reichs und vor allem für die heutigen Kantone St. Gallen, Appenzell, Thurgau und Zürich ausgewiesen. Die urbarielle Aufzeichnung trägt zwar weder eine Überschrift, noch ist sie in einer anderen Weise kommentiert, doch lässt allein schon ihre Konzeption darauf schließen, dass sie zum wichtigeren klösterlichen Verwaltungsschriftgut gehörte. Darauf deutet ihre beachtliche Länge von über zwei Metern hin, die durch das Aneinandernähen von vier Pergamentstücken erzielt wurde. Dies zeigt ebenso die sorgfältige Bearbeitung der Fleischseite des Pergaments, dessen Löcher vor dem Beschreiben mit hellen Seidenfäden

im Plattstich fein gestopft worden sind. Auf die Bedeutung des Schriftstücks verweisen gleichzeitig die ordentliche gotische Kursivschrift, in der es verfasst wurde, und das Layout, das durch registerartige Herausstellung der Namen von Hofesverbänden insbesondere die aus diesen erwachsenden Einkünfte betont.

Über die Kontexte seines Entstehens und Gebrauchs allerdings gibt das Rödel selbst wenig Auskunft; nur in Ansätzen gewährt es Einblick in Formen klösterlichen Wirtschaftens. Zwar scheint das fast völlig von einer Hand aufgezeichnete Schriftstück als Bestandesaufnahme angelegt worden zu sein, doch offensichtlich in erster Linie als Zusammenstellung von vom Kloster beanspruchten Einkünften. Weder finden sich klare Angaben über die Organisation des Einzugs von Abgaben, die in erster Linie in Naturalien (Eier, Käse, Getreide, Wein und Fleisch) und lediglich partiell in Geldbeträgen (für Eier und Wein) ausgewiesen sind, noch wurde das Verzeichnis im Verlaufe der Zeit systematisch fortgeschrieben. Wie einzelne Einträge zwischen den Zeilen, am Rande der Aufzeichnungen und auf einem angebundenen kleinen Pergamentzettel deutlich machen, wurde es lediglich in einigen wenigen Fällen korrigiert und aktualisiert.

LITERATUR: Urkundenbuch Abtei St. Gallen 3 (1882), Nr. 59, S. 746–755 – Hägermann (1999) – Bünz (1995) – Sablonier (2002) – Zanger (2003).

MARTINA STERCKEN



2. Drittel 9. Jh.

Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 196, S. 374–387, S. 377

Pergament, 38 × 25 cm

Die St. Galler Handschrift Nr. 196 enthält neben Werken des Venantius Fortunatus 99 Rätseldichtungen eines Schriftstellers namens Symphosius oder Symposius. Nebst der Form des Namens ist auch die Herkunft und Lebenszeit dieses Dichters unklar; vielleicht hat er im 5. Jahrhundert in Afrika gelebt. Seine Rätselsammlung war im frühen Mittelalter sehr beliebt, wie die Existenz von rund dreißig Handschriften aus der Zeit vom 8. bis zum 11. Jahrhundert zeigt. Nur schon in St. Gallen gibt es außer der Handschrift Nr. 196 noch zwei weitere Abschriften (Cod. Sang. 273, 450).

Diese Rätseldichtungen sind oft in der Umgebung von Schultexten überliefert. Hier jedoch folgen sie auf Venantius Fortunatus. Auf den ersten Blick fällt es schwer, den Zusammenhang zwischen dessen religiösen Gedichten und den Schul- oder Unterhaltungstexten von Symphosius zu finden. Da die Handschrift von einem einzigen Schreiber geschrieben wurde, lässt sich ein zufälliges Zusammentreffen der beiden Texte ausschließen. Der gemeinsame Nenner scheint nicht der Inhalt der beiden Texte zu sein, sondern die Art und Weise, wie er präsentiert wird: Die Bildgedichte in Kreuzform von Venantius Fortunatus und die Rätsel von Symphosius spielen damit, dass ihr Gegenstand im Text gleichermaßen versteckt und enthüllt wird – bei Fortunatus dient dies der religiösen Vertiefung, bei Symphosius der Schärfung des Geistes und der Unterhaltung. Die Handschrift Nr. 196 ist also eine Art ›Rätselhandschrift‹, was auch durch die *Ioca monachorum*, ein mönchisches Fragespiel, bestätigt wird, die auf den letzten zwei Seiten des Codex eingetragen wurden (vgl. S. 188).

In den Rätseln von Symphosius werden alltägliche Sachen wie Gebrauchsgegenstände (Schlüssel, Schreibfeder), Tiere

(Ameise, Maus, Frosch) oder Naturphänomene (Regen, Nebel) auf verschleierte Art beschrieben, so dass der Leser oder der Hörer – denn die Rätsel, deren Lösungen in roter Farbe gleich daneben angegeben sind, wurden wohl auch mündlich abgefragt – regelrecht auf eine falsche Fährte gelenkt wird. Hier als Beispiel das Rätsel zum Thema ›Fluss und Fische‹ (Z. 11 ff.):

Est domus in terris, clara quae voce resultat.  
Ipsa domus resonat, tacitus sed non sonat hospes.  
Ambo tamen currunt, hospes simul et domus una.

»Es gibt eine Wohnung auf Erden, die mit heller Stimme erklingt. Das Haus selbst ertönt, aber der stumme Bewohner klingt nicht. Dennoch eilen beide zusammen, der Bewohner und die Wohnung zugleich.« Symphosius führt den Hörer mit paradoxen Beschreibungen in die Irre: Die Wohnung tönt, doch ihr Bewohner ist stumm, und sie bewegt sich zusammen mit ihrem Bewohner. Dadurch wird verdeckt, dass es sich beim Bewohner um etwas Lebendes – einen Fisch – handelt und bei seiner ›Wohnung‹ – dem Fluss – um etwas Lebloses. Erst wenn die Lösung bekannt ist, können die einzelnen Informationen den Eigenschaften der beschriebenen Dinge zugeordnet werden: Das Klingen der Wohnung kann mit dem Gurgeln und Plätschern des Wassers identifiziert werden, die Bewegung von Wohnung und Bewohner mit dem Fließen des Wassers und dem darin schwimmenden Fisch.

LITERATUR: Bergamin (2005).

Nec mihi dant staele lumen nec cinthia lucem.

**E**xalto uento longa delapsa ruina. **PLUVIA**

De aelo cecidi medias dimissa per auras.

Sed finus exceptet quime simul ipse recepit.

**V**nda fii quondam qd me cito credo futura. **GLATIES**

Nunc rigidi caeliduris conexa caenis.

Nec calcata pati possum nec nuda teneri.

**P**luis aquae tenuis modico componere <sup>sua</sup> lapsus. **NIX**

Sole madens aestate fluenis infrigore siccus

lumina facturur totas prius occupo terras.

**E**st domus interris clara q. uoce resultat. **FLUMINES PISCIS**

Ipsa domus resonat tacitus sed non sonat hospes.

Ambro tamen currunt hospes simul & domus una.

**P**orto domum mecum semp migrare paratu. **COCLEA**

Mutato que solo non sum miserabilis exul.

Sed mihi concilium de caelo nascetur ipso.

**R**auca sonans ego sum media uocalis in unda. **RANA**

Sed uax laude sonat quasi se quoq. laudat ipsa

Cumq. canat semp nullus meum carmina laudat.

**C**ecum mihi facies atris obcurata tenebris. **TALPA**

Nex est ipsa dies nec sol mihi cornitur ullus.

Mallo regi terra sic me quoq. nemo uidebat.

**P**rouida sum uitae dura non pigra labori. **FORMICA**

Ipsa ferens humeris produro mense brumali.

## Mönchisches Ratespiel

2. Drittel 9. Jh.

Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 196, S. 388

Pergament, 38 × 25 cm

Die letzten zwei Seiten der ›Rätselhandschrift‹ Nr. 196 enthalten unter dem Titel *Enigmata interrogativa* eine Art Frage- und Antwort-Spiel, das zu den sogenannten *Ioca monachorum* (Mönchsscherzen) gezählt wird. Diese Gattung ist seit der klassischen Antike bis in die Gegenwart hinein in vielen Regionen beliebt; sie umfasst kurze, wohl nicht immer ernst gemeinte Fragen und Antworten, die an moderne Räselfragen erinnern (z.B. »Welcher König ist ohne Land? – Der Zaunkönig«). In den mittelalterlichen Varianten werden alle möglichen Themen zum Gegenstand dieses Fragespiels. Ihr Charakter schwankt zwischen ernst gemeinter Wissensprüfung und Unterhaltung.

In der Handschrift Nr. 196 sind die Fragen mit rotem griechischem Δ und die Antworten mit M gekennzeichnet. Diese beiden Buchstaben stehen für Schüler und Lehrer, wobei jedoch nicht klar ist, was für wen steht: Griechisch *didaskalos* (Lehrer) und *mathetes* (Schüler) widersprechen im Hinblick auf die Anfangsbuchstaben den lateinischen Begriffen *discipulus* (Schüler) und *magister* (Lehrer). Beide Möglichkeiten sind denkbar: Entweder stellt der Lehrer dem Schüler Fragen, um ihn zu testen, oder der Schüler fragt seinen Lehrer über Dinge aus, die er nicht versteht. Die Tatsache, dass griechisches Delta steht und dass die Fragen in der Regel implizieren, der Frager kenne die Antwort bereits, sprechen eher für D als Lehrer, der den Schüler in verschiedenen Gebieten prüft: Religiöses Wissen ist zum Beispiel im fünften *Iocus* gefragt, in dem es um Ereignisse aus dem Alten Testament geht: *Quae fuit terra quae nunquam vidit solem nec ventum nisi in una hora diei, nec antea nec postea? – Terra est quam populus israeliticus in mari rubro siccis plantis calcavit* (»Welches war das Stück

Erde, das nie Sonne oder Wind sah, außer während einer einzigen Stunde eines einzigen Tages, weder vorher noch nachher? – Es ist das Stück Erde, welches das Volk Israel im roten Meer trockenen Fußes betrat«). Dies bezieht sich auf Exodus 14,16–22, wo Moses das Wasser des Roten Meers teilt und die Israeliten so den Ägyptern entkommen. Ein ›medizinisches‹ Problem ist Gegenstand der neunten Frage, wobei die Antwort nicht besonders befriedigend scheint: *Ubi est anima hominis quando dormit? – Aut in corde vel in sanguine dormit vel in cerebro* (»Wo ist die Seele des Menschen, wenn er schläft? – Sie schläft entweder im Herzen oder im Blut oder im Gehirn«). Mit Geographie beschäftigt sich der vierzehnte *Iocus*: *Quot sunt civitates in mundo? – iiiii milia ccc xxx iii exceptis castellis et oppidis* (»Wieviele Städte gibt es in der Welt? – 4333 ohne Dörfer und Höfe«). Wie es zu dieser Zahl kommt, ist unklar.

Die St. Galler Handschriften Nr. 913 (*Vocabularius Sancti Galli*) und Nr. 908, beide aus dem 8. Jahrhundert, enthalten ebenfalls *Ioca monachorum*, die aber nicht die gleichen Fragen wie die Handschrift Nr. 196 umfassen. Überhaupt ist die Zahl und Art der Fragen und Antworten nicht fixiert. Vermutlich haben die Schreiber je nach Platz oder Laune die *Ioca* in die einzelnen Handschriften übertragen. In Nr. 196 wurden die zwei letzten Seiten der Handschrift, die nach dem Eintragen der Symphosius-Rätsel noch leer geblieben waren (vgl. S. 186), mit Räselfragen gefüllt.

LITERATUR: Daly/Suchier (1939) – Suchier (1955) – Jakobi (1998).

388  
 ENIGMATA INTERROGATIVA

- Δ Quid ē in ter ueritatem & mendacium. **M.** Aures & oculi.  
 Δ Quis primus barbatus fuit. **M.** Hircos.  
 Δ Quis primus prophetauit in seculo. **M.** Callus prophetauit lucem.  
 Δ Qui sunt filii quid dicunt patres sui in uentre matris sue. **M.** F. si uis pro.  
 Δ Quis fuit terra que nunquam uidit solem nec uentū nisi in una  
 hora diei nec antea nec postea. **M.** Calcauit.  
**M.** Terra ē quam ppter israeliticus in mari rubro siccis plantis  
 Δ Quare non conburitur uentus in die iudicii.  
**M.** Quia penitus eius factus ē mundus.  
 Δ Quis primus excogitauit aratrum. **M.** Cham.  
 Δ Quis primus faber fuit. **M.** Tubal filius Lamech omnis fabrici artifex  
 Δ Vbi ē anima hominis quando dormit.  
**M.** Aut in corde. tū sanguine. uel in cerebro.  
 Δ Vbi est sol in nocte. **M.** In uentre coeli q̄ dicit Louathan.  
 Δ In qua turba posuit d̄s uitam & mortē. **M.** Israeliticis p̄pto in lege.  
 Δ Quis duo angeli qui dominantur uentibus. **M.** Corub. & seraph.  
 Δ Quis est mulier que multis filiis ubera porrigit. & quantum plus  
 sugerint. tanto amplius redundabit. **M.** Sapientia.  
 Δ Quot sunt ciuitates in mundo. **M.** III. CCC. XXX. III.  
 exceptis castellis & oppidis  
 Δ Vbi sunt ille insule que in profundo maris sunt.  
**M.** In extremo terre ē III. ita nominatae. Lech. pelch.  
 catx. Lechan.

2. Drittel 9. Jh.

Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 196, S. 40

Pergament, 38 × 25 cm

Die St. Galler Handschrift Nr. 196 enthält Werke des Venantius Fortunatus, eines spätantiken christlichen Dichters (6. Jahrhundert), darunter auf den Seiten 38, 39, 40 und 147 auch vier Bildergedichte; die ersten drei davon gehören zu einer Gruppe von Texten, die der Kreuzverehrung dienen. Sie sind wohl im Zusammenhang mit der Beschaffung einer Kreuzesreliquie 568/69 für das Kloster von Königin Rade-gunde in Poitiers entstanden.

Diese Bildgedichte folgen dem gleichen Prinzip wie moderne Kreuzworträtsel – die Buchstaben des Textes sind an einem Raster ausgerichtet und bilden nicht nur von links nach rechts gelesen einen Text, sondern auch zum Beispiel von oben nach unten oder diagonal. Die zusätzlichen Leserichtungen sind mit bunter Tinte (rot, grün) hervorgehoben und bilden hier meistens die Form eines Kreuzes. Das zweite Stück, auf S. 39, ist nicht fertig gestellt. An ihm lässt sich erkennen, dass Venantius Fortunatus zuerst die hervorgehobenen Verse (ein Kreuz, eine Raute und den Rahmen) geschrieben und dann den Rest »aufgefüllt« hat. Das Kreuzgedicht auf S. 40 (siehe Abbildung) stammt nicht mit Sicherheit von Fortunatus; es folgt einem anderen System. Der ganze Text bildet die Form eines Kreuzes, dessen Arme sich abschließend verbreitern, und er ist nur von der Mitte her lesbar. In einer grünen Raute, die die Kreuzung der beiden Arme markiert, kann man vom Buchstaben C in der Mitte in alle vier Richtungen *crux* (Kreuz) lesen. Der Text setzt sich fort – jeder Arm bildet einen halben Vers, wobei man, am Rand angekommen, in den senkrechten Armen nach links oder rechts weiter lesen kann und in den waagrechten nach oben oder unten. Wenn man von der Mitte aus nach oben, unten, rechts und links liest, ergibt sich folgendes Distichon:

*Crux mihi certa salus, crux est quam semper adoro*

*Crux Domini mecum, crux mihi refugium.*

»Das Kreuz ist meine sichere Rettung, das Kreuz ist das, was ich immer anbetete. Das Kreuz des Herrn ist mit mir, das Kreuz ist mein Zufluchtsort.« Das Kreuz wird in diesem Text auf verschiedenen Ebenen thematisiert: Auf den ersten Blick sieht der Betrachter das Bild des Kreuzes; als zweites wird der Leser mit dem grün hervorgehobenen Wort *crux* konfrontiert, das sich in der Mitte des Bildes in alle Richtungen ausbreitet. Die grüne Raute wird gegenüber dem Rest des Kreuzes überall durch den Buchstaben X begrenzt, womit das Kreuz in der Form des Buchstabens nochmals graphisch aufgenommen wird. Die nächste Ebene ist die inhaltliche Text-Ebene – wenn der Leser in der richtigen Reihenfolge den Text durchliest, erfährt er die Bedeutung des Kreuzes für den Glauben; in der Anordnung der beiden Verse vollzieht der Leser nochmals die Form des Kreuzes. Das jedes Mal am Anfang und in der Mitte des Verses repetierte Wort *crux* führt zu einer meditativen Beschäftigung mit dem Kreuz. Die geistige Suche nach dem religiösen Geheimnis wird im Leseprozess verdeutlicht, der zuerst einmal die Suche nach dem Beginn und Verlauf des Textes verlangt. Der Inhalt des Textes und die Gestaltung des Schriftraums ergänzen sich perfekt.

LITERATUR: ERNST (1991) – Venantius Fortunatus (2006).

ANNINA SEILER

90

S V L A S A S A L V S  
L A S A T R E C I H I M X V R C V X E S T Q V A M S E M P E R A D O R O  
S A T R E C I H I M X V R C V X E S T Q V A M S E M P E R A D O R O  
S A T R E C I H I M X V R C V X E S T Q V A M S E M P E R A D O R O  
S A T R E C I H I M X V R C V X E S T Q V A M S E M P E R A D O R O

M  
V I G V E R I H I M X  
V I G V E R I H I M X  
V I G V E R I H I M X  
V I G V E R I H I M X  
V I G V E R I H I M X  
V I G V E R I H I M X  
V I G V E R I H I M X  
V I G V E R I H I M X  
V I G V E R I H I M X  
V I G V E R I H I M X

M  
C V C M F M N M E C V  
M F C M N M E C V M  
M F C M N M E C V M  
M F C M N M E C V M  
M F C M N M E C V M  
M F C M N M E C V M  
M F C M N M E C V M  
M F C M N M E C V M  
M F C M N M E C V M  
M F C M N M E C V M

A  
O D A R A D O  
O R O D A R A D O R O

10. Jh.

Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 197, S. 122

Pergament, 25,4 × 18 cm

Das Labyrinth symbolisiert im Mittelalter zuerst einmal den *error*, das heißt das Umherirren und Fehlgehen. Als Metapher bezeichnet es die menschlichen Fehler und Irrtümer. Gleichzeitig steht es für das Streben nach Gott, das heißt für den Ausweg aus dem Irrgarten. Diese beiden Aspekte sind bereits im ›Ur-Labyrinth‹ von Knossos angelegt: Gemäß der antiken Mythologie erbaute Daedalus das Labyrinth, um das Monster Minotaurus einzuschließen. Theseus, der dem Minotaurus zum Fraß vorgeworfen wurde, konnte sich jedoch mit dem berühmten Faden der Ariadne retten. Im Mittelalter führte dies zur Interpretation des Labyrinths als Hölle und des Minotaurus als Teufel. Theseus wurde als Präfiguration Christi gedeutet, der Ariadne-Faden als die göttliche Gnade.

In den handschriftlichen Labyrinth-Abbildungen wird nur dieser zweite Aspekt graphisch umgesetzt. Die Irrgärten werden hier allein durch den zu beschreitenden Weg gebildet, der so verschlungen wie möglich geführt wird, aber keine Kreuzungen und Abzweigungen aufweist – man kann sich in diesen Labyrinth also gar nicht verirren. Sie stellen nicht den auswegslosen Irrgarten dar, sondern gewissermaßen den Faden der Ariadne, der dem Irrenden den Weg zeigt. Gebildet werden sie aus konzentrischen Kreisen mit einer oder mehreren Achsen, die den Durchgang von einem Kreis-Gang zum nächsten ermöglichen. Die Abbildung aus der Handschrift Nr. 197 zeigt ein besonders schönes und großes Labyrinth aus zwölf Doppel-Kreisen, die elf Gänge bilden. Die Gänge führen in drei Mäanderschleifen ins Zentrum des Kreises, wo das Einstichloch des Zirkels noch gut erkennbar ist. Die Begrenzungen sind teilweise mit roter und brauner Farbe

ausgemalt und der Eingang zum Labyrinth ist mit zwei fuß- oder blattförmigen Verzierungen hervorgehoben. Um ins Ziel zu gelangen, muss der Betrachter immer wieder das Zentrum umrunden, wobei er auf der Achse jeweils drei Windungen nach innen rücken kann, dann zweimal um eine nach außen, dann wieder zweimal drei nach innen und so weiter.

In St. Gallen gibt es zwei weitere Labyrinth-Handschriften aus dem Frühmittelalter: Im Codex Nr. 878, einer Sammelhandschrift Walahfrid Strabos aus dem 9. Jahrhundert, findet sich ein Labyrinth des gleichen Typs, das aber nur zwei Mäanderschleifen (also sieben Gänge) umfasst. Im Zentrum steht das Wort *domus* (Haus); ein mittelalterlicher Betrachter hat den Weg ins Zentrum eingezeichnet. Neben der Abbildung steht, fast nicht mehr lesbar, *domus dedali – hac minotaurum conclusit* (»Haus des Daedalus – darin hat er [Daedalus] den Minotaurus eingeschlossen«). Das dritte Labyrinth findet sich in Notkers des Deutschen Boethius (Handschrift Nr. 825) vom Anfang des 11. Jahrhunderts. Es besteht aus sechs Gängen, die so angeordnet sind, dass man am Schluss des ersten Mäanders den Eindruck hat, direkt ins Zentrum zu gelangen, dann aber nochmals zurückgelenkt wird und zuerst den zweiten Mäander durchlaufen muss. Nach Haubrichs (1980, S. 74 und 139) verdeutlicht dies den Inhalt des nebenstehenden Texts, in welchem das Labyrinth als Metapher für Gedankengänge dient, die da zu enden scheinen, wo sie begonnen haben.

LITERATUR: Haubrichs (1980) – Batschelet-Massini (1978) – Reed Doob (1990).



*Tropar mit Neumen*

Kloster St. Gallen, um 1050/1060  
 Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 378, S. 41  
 Pergament, 18,8 × 12,5 cm

Die für einen Laien unverständlichen kleinen Zeichen, die nach der Initiale H (*H*)odie cantandus est nobis puer quem gignebat über den einzelnen Wörtern stehen, heißen Neumen und sind die ältesten Notenzeichen im christlichen Abendland. Der Begriff Neumen geht auf das griechische Wort νεύμα (Wink) zurück. Diese linienlosen Neumen geben nur den ungefähren Verlauf der Melodie, nicht hingegen exakte Tonhöhen oder den Rhythmus der Melodie wieder und konnten so das Gedächtnis der Musizierenden, des Kantors und seiner Sänger, nicht ersetzen. Der Kantor hatte die Melodien in seinem Kopf gespeichert. So basiert die Neumennotation »auf der Wahrnehmung und visuellen Wiedergabe melodischer Parameter des Textvortrags als in der Schriftrichtung des Textes fortschreitende Bewegungen der Stimme in einem Tonraum« (Lexikon für Theologie und Kirche). Wie diese einstimmigen gregorianischen Melodien damals, im 10. und 11. Jahrhundert, geklungen haben, können wir einzig dann einigermaßen rekonstruieren, wenn spätere Parallelaufzeichnungen des hohen und späten Mittelalters mit Notenlinien existieren. Den Laien imponiert die gleichmäßige Notenschrift über den sorgfältig kalligraphierten Textzeilen, sie wirkt geheimnisumwoben, aber auch für die Musikwissenschaftler ist der Schleier über den Neumen noch nicht vollständig gelüftet.

In der Stiftsbibliothek St. Gallen befinden sich gleich mehrere Musikhandschriften aus dem frühen Mittelalter von überragender Bedeutung. Das so genannte *St. Galler Cantatorium* (Handschrift Nr. 359) stellt gar weltweit die älteste vollständig erhaltene Neumenhandschrift dar; der hier präsentierte kleinformatige Codex 378 gehört zu den schönsten Musikhandschriften des 11. Jahrhunderts.

Die Abbildung zeigt den Titel und den Anfang eines der beiden Hauptteile dieser für die musikalische Umrahmung des Gottesdienstes verwendeten Handschrift 378, den Beginn des Tropar-Teils. Der Codex, während der Abtszeit von Nortpert von Stablo (1034–1072) zwischen 1050 und 1060 möglicherweise vom St. Galler Mönch Cotescalc geschrieben und festlich geschmückt, enthält mehrere Teile. Einem Kalender (S. 1–24) folgt ein außergewöhnlich umfangreicher Computus-Teil (S. 41–145) mit Diagrammen, Tafeln, Merkversen und Texten zur Kalenderberechnung. Es folgen zwei mit Neumen versehene Teile, nämlich ein Tropar (S. 41–145) und ein Sequentiar (S. 146–296). Sowohl Tropen (zum Introitus) als auch Sequenzen (nach der Epistellessung im unmittelbaren Anschluss an das Alleluia) waren Einschaltgesänge, die an den Festtagen des Kirchenjahres im Gottesdienst gesungen zu werden pflegten. Die St. Galler Mönche Tuotilo und Notker Balbulus zeichneten sich als herausragende Schöpfer von Tropen respektive Sequenzendichter aus. Während sich die Neumen im Tropar oberhalb der silbenbildenden Vokale des Textes befinden, zeigt das Sequentiar die Neumen neben dem Text, am linken oder rechten Rand des jeweiligen Pergamentblattes. Den ebenfalls mit Neumen versehenen Antiphonen, Offertoria und Tractus (S. 297–344) folgen Nachtragsseiten aus dem 13. Jahrhundert.

LITERATUR: Haug (1987) – Heinz (1998) – von Euw (2008).

KARL SCHMUKI

INCIPIT TROPE  
 CARMINUM INDIUER  
 SIS FESTIUITATIBUS  
 MISSARUM CANIN

D. I ..

**H**

**ODIECAN**

IANDUS EST NO

bis puer quem gig

nebat ineffabiliter ante

tempora pater & eundem sub

tempore generant. inelyta



*Aura*



Heilige Bücher und mächtige Zeichen sind von einer Aura, einer besonderen Ausstrahlung umgeben. Dies gilt nicht ausschließlich, aber vielleicht in spezifischer Weise für die mittelalterliche Handschriftenkultur, in der sich jede einzelne Handschrift durch ihre Einmaligkeit auszeichnet. Denn mit der Einzigartigkeit eines Objekts geht eine Unverfügbarkeit einher, die jedes Artefakt zu etwas Blendendem und sich Entziehendem macht. Zugleich jedoch, und dies erscheint zunächst paradox, ist für die Entfaltung von Aura eine besondere Präsenz des betreffenden Objektes unabdingbar: Aura ist das, was dem Beobachter bei der Betrachtung eines Objektes erwidert wird, das, was ihm im Zuge der Wahrnehmung im Hier und Jetzt widerfährt, das, was gleichzeitig nah und fern ist.

Ein Schriftstück ist nun sicherlich keineswegs immer ein aus sich heraus strahlendes, kunstvoll angefertigtes Objekt, sondern häufig Ausdruck einer pragmatischen Handlung, wie etwa im Falle von flüchtigen Notizen auf einem Einkaufszettel oder in einem Kalender. Selbst das profanste Schriftstück ist dennoch immer ein von Menschen hergestelltes Artefakt, das in einem bestimmten Kontext entstanden ist und verwendet wird. Diese Begleitumstände können dem Schriftstück, unabhängig vom Inhalt und der sprachlichen Bedeutung der niedergeschriebenen Schriftzeichen, besondere Ausstrahlung verleihen. Dies ist beispielsweise dann gegeben, wenn der Schreibende oder Ausstellende mit einer hohen Autorität versehen ist oder wenn – auch nachträglich – dem Schriftstück eine herausgehobene Rolle in symbolischen Handlungszusammenhängen zugewiesen wird.

Die Aura eines Schriftstücks ist somit abhängig von der Perspektive des Betrachters und kann durchaus verloren gehen, wenn die äußeren Bedingungen sich ändern. Dies

kann dann der Fall sein, wenn das betreffende Schriftstück an (rechtlicher) Geltungskraft verloren hat, etwa weil aktuellere Texte an seine Stelle getreten sind. Oder dann, wenn der ursprüngliche Kontext, in den ein Schriftstück eingebettet ist, in Vergessenheit geraten ist (vgl. S. 264). Genau durch diesen Verlust des Kontextes kann ein Schriftstück aber auch erst mit einer Aura aufgeladen werden, insofern es als Spur zu einer unwiederbringlich verloren gegangenen Vergangenheit verstanden wird. Diese aus der zeitlichen Distanz zum Entstehungskontext heraus erwachsende Aura ist Ausgangspunkt für die Faszination des heutigen Betrachters und beeinflusst unwillkürlich unsere Wahrnehmung. Unser Blick soll jedoch vor allem auf die Strategien gerichtet werden, auf die im Mittelalter selbst zurückgegriffen wurde, um Schriftstücke mit einer Aura zu versehen und in Szene zu setzen.

Die im Folgenden präsentierten heiligen Bücher und mächtigen Zeichen umspannen unterschiedliche Bereiche der mittelalterlichen Schriftkultur: Prachthandschriften der heiligen Schriften der drei Buchreligionen ebenso wie Urkunden, in denen Rechtsverhältnisse profaner und sakraler Natur festgehalten werden; so genannte Jahrzeitbücher, die Namen von für die Gemeinden wichtigen Persönlichkeiten verzeichneten und die in die Liturgie der Messe einbezogen wurden, ebenso wie Visualisierungen von Weltvorstellungen und kartographische Darstellungen säkularer Herrschaftsgebiete, die durch ihre Anordnung von Schrift- und Bildelementen auf die Heilsgeschichte Bezug nahmen; Kirchenfenster, bei denen die Anwesenheit von Schrift der bildlichen Darstellung Autorität verlieh, ebenso wie Glossenhandschriften der Bibel, des römischen Rechts und der lateinischen Klassiker, die den autoritativen Status der kommentierten Texte durch ihr spezifisches Layout verbürgten.

Die vorangegangenen Überlegungen lassen bereits deutlich werden, dass die Aura eines Schriftstücks in enger Verbindung mit der einem Schriftstück zugesprochenen Autorität steht. Die Autorität wiederum wird durch die Präsentation der Schrift im Raum und in ihrer Räumlichkeit in Szene gesetzt. Im Zuge einer solchen Inszenierung werden bestimmte Mechanismen und Verfahren zur Herstellung von Bedeutung eingesetzt und wird etwas zur Erscheinung gebracht, das nicht gegenständlich vorhanden ist, das im Text selbst nicht enthalten ist und somit jenseits der sprachlichen Bedeutung der Schriftzeichen liegt. Das Verhältnis von Schrift und Raum kann dabei auf einer Vielzahl verschiedener Ebenen aufgegriffen werden. Zunächst ist die Schrift selbst stets räumlich, weil materiell. Sie wird auf einem räumlichen Schriftträger platziert, dessen Eigenschaften die Präsentation der Schrift elementar beeinflussen. Die Anordnung der Schrift auf einem Schriftträger, im Falle eines Codex auf der räumlichen Seite, kann dabei auf Darstellungskonventionen zurückgreifen oder diese modulieren und so über den Bedeutungsgehalt des niedergeschriebenen Textes hinaus neue Bedeutungen durch das gewählte Layout erzeugen. Weiterhin tritt Schrift auf dem Schriftträger in eine Wechselbeziehung mit anderen Elementen wie Ornamenten und Bildern. Auch in diesem Zusammenspiel entstehen Räumlichkeiten der Schrift, in denen der Schrift eine spezifische Stellung und Funktion im Gesamtgefüge zugeordnet ist. Vor allem in Karten sind Schrift und Bild in untrennbarer Weise aufeinander bezogen, indem die über Bildkonzeptionen und Zeichensysteme visualisierten räumlichen Verhältnisse durch Schriftelemente strukturiert und definiert werden und die Schrift zugleich im Raum verortet wird. Schließlich ist das Schriftstück als Objekt im Raum präsent, etwa indem es an einem bestimmten Ort aufbewahrt und präsentiert wird oder indem es im Rahmen eines Rituals festen Regeln folgend durch den Raum bewegt wird. Es ist diese durch das Verhältnis von Schrift und Raum erzeugte Aura, die auf den folgenden Seiten im Mittelpunkt

des Interesses steht. Dabei werden vor allem drei Aspekte aufgegriffen, die jeweils andere Inszenierungsstrategien von Schrift im Raum in den Blick nehmen, um deren Besonderheiten aufzudecken. Die drei Aspekte können unter den Stichwörtern der Materialität, der Performanz und des Spiels mit der Schrifttradition zusammengefasst werden.

### *Materialität – Der Glanz prunkvoller Lettern*

Die Aura der Schrift kann zunächst primär auf ihrer Gegenständlichkeit beruhen. Schrift ist auf die Materialität ihres Schriftträgers – sei es nun Stein, Pergament, Papier, Glas oder Stoff – angewiesen und somit selbst stets materiell gebunden. Denn nur in ihrer konkreten materiellen Ausgestaltung erzeugt Schrift Bedeutung, auch wenn diese Materialität der Schrift in der Regel vom Rezipienten beim Lesevorgang nicht wahrgenommen wird. Gleichzeitig wirkt Schrift aber bereits vor der Bedeutungsebene durch ihre bloße Präsenz, das heißt durch ihre Ausgestaltung in Bezug auf verwendete Materialien, durch die Größe und Form der Schriftzüge und des Schriftträgers und durch die Positionierung der Schriftzüge und des Schriftstücks im Raum. Schrift hat somit in ihrer konkreten Ausführung eine Bedeutung unabhängig von und sozusagen diesseits ihrer Zeichenbedeutung. Die Gegenwärtigkeit eines Schriftobjektes in all seiner Pracht und Ausstattung kann eine spezifische Aura hervorrufen, bei der der Inhalt und die Bedeutungsebene der Schrift in den Hintergrund treten. Auch auf nicht lesekundige Betrachter – und im Mittelalter war die Mehrheit der Bevölkerung Analphabeten – wirkte Schrift und wirkten wertvolle Exemplare der Schriftkultur eindrucklich und Autorität heischend. Dies lässt sich auch daran festmachen, dass im Laufe des Hochmittelalters die Schrift immer häufiger als Verkörperung der Botschaft Gottes in der Bildkunst erscheint, um die Authentizität und Autorität der überbrachten Kunde zu belegen.

Einige der bekanntesten Handschriften des Mittelalters wirken auf die heutigen wie wohl auch die mittelalterlichen Betrachter aufgrund ihrer ausnehmenden Pracht imposant. Vor allem Handschriften liturgischer Natur wie das frühmittelalterliche Book of Kells oder auch der spätbyzantinische Purpursalter aus dem 6. Jahrhundert (vgl. S. 208) sind oftmals überaus prunkvoll ausgestattet. Sie sind mit kostbaren Werkstoffen wie feinstem Pergament, Gold, Silber und Purpur hergestellt und mit aufwändigen Illuminationen versehen. Die Heilige Schrift wird in solchen Prachthandschriften durch die Materialität des Schriftträgers und der Schriftzeichen in Szene gesetzt. Derart ausgestaltete Codices sind geradezu mit einer doppelten Präsenzwirkung versehen, da die Heilige Schrift in der mittelalterlichen Liturgie als zeichenhafte Verkörperung Jesu Christi verstanden wurde.

Diese materielle Inszenierung eines Schriftstücks ist zugleich eng mit einer autorisierenden Wirkung verknüpft. Dies lässt sich besonders eindrücklich am Liber aureus, dem Goldenen Buch von Pfäfers illustrieren. Bei diesem Codex handelt es sich um ein äußerst prächtig ausgestattetes Evangeliar, in das im 14. Jahrhundert nachträglich lokale Rechtstexte auf freigebliebenen Seiten eingetragen wurden. Die Autorität dieser Rechtstexte wurde durch die Einbindung in das auratische Ensemble inszeniert und zugleich verbürgt. Dies wird vor allem dadurch unterstrichen, dass weitere Verbürgungsakte, die üblicherweise der Verschriftlichung von Rechtstexten beigefügt wurden, hier unterblieben (vgl. S. 210).

In einigen Fällen rührt die Präsenzwirkung nicht allein von der Materialität des Objekts an sich her. Andere Faktoren müssen hinzutreten. Die vor allem in der gotischen Architektur aufkommenden, aus einer Vielzahl von farbigen Glasstücken und Bleiruten bestehenden Fensterscheiben etwa bedürfen zu ihrer Inszenierung unabdinglich eines Lichteinfalls. Nachts können die Bildmotive und aufgetragenen Schriftzüge der Scheiben nicht betrachtet werden, die

Scheiben erscheinen als homogene dunkle Fläche. Anders als bei der materiellen Pracht von Codices wirken die Scheiben daher erst in einem Zusammenspiel von Material und (immateriellem) Licht. Durch ihre Transluzidität strahlen sie eine Aura der Unverfügbarkeit aus, die durch den Ort ihrer Anbringung in den hohen Fenstern des Kirchenraums noch verstärkt wird (vgl. S. 212 und 214).

Schließlich können Schriftstücke auch durch ein außergewöhnliches Format in Szene gesetzt werden. Ein besonders kleines Schriftstück wie etwa die aus dem Osmanischen Reich stammende Amulettrolle aus dem 19. Jahrhundert (S. 228) oder der in einer Blechbüchse aufbewahrte, achteckige Miniaturkoran aus dem 16. Jahrhundert (S. 226) ist von einer Aura der Unverfügbarkeit umgeben. Auch über das außergewöhnlich kleine Format hinaus werden diese beiden Handschriften mithilfe von Goldverzierungen und farbigen Dekorationen als heilige Schrift inszeniert.

Eine vergleichbare Aura geht von besonders großen Schriftstücken wie etwa der abgebildeten Torarolle aus dem 17. Jahrhundert aus. Auch die sorgfältige Ausführung der Schrift, für die es strenge Vorschriften hinsichtlich der zugelassenen Schreiber, Materialien und des Schrifttyps gibt, trägt zu der ehrwürdigen Ausstrahlung dieser Schriftrolle bei. In den drei Buchreligionen Judentum, Christentum und Islam hat die Buchrolle eine lange Tradition, die sich bis auf die Antike zurückverfolgen lässt. Die hier gesammelten Beispiele zeigen, dass auch im Mittelalter und darüber hinaus noch in allen drei Kulturkreisen auf die Inszenierung der Schrift in dieser Form zurückgegriffen wird, vor allem in der schriftlichen Darbietung heiliger Texte. Durch die Rollenform wird ein besonderes Lese- und Schreibverhalten bedingt, bei dem das Schriftstück auf andere Art in Szene gesetzt wird als etwa bei einem Codex, bei dem man Seite für Seite durchblättern kann. Die Rollen müssen immer vom Anfang (oder Ende) aufgerollt werden, damit man an eine bestimmte Textstelle gelangen kann, und soll diese dann für längere Zeit lesbar

sein, muss die Rolle in einer spezifisch dafür vorgesehenen Vorrichtung wie etwa dem Torarollenständer aufbewahrt werden.

### *Performanz – Inszenierung von Schrift in ritualisierten Handlungszusammenhängen*

Nicht nur prächtig ausgestattete, auch eher schlicht anmutende Schriftstücke oder Schriftzüge können eine Aura besitzen, die aus ihrer Einbindung in ritualisierte Handlungszusammenhänge erwächst. Religiös und sozial verankerten Ritualen kommt eine besondere performative Dimension zu, die in ihrem formalisierten Ablauf, dem autoritativen Charakter und der transformativen Natur von Ritualen begründet liegt. Performative Handlungen zeichnen sich dadurch aus, dass durch sie nicht nur bestehende Verhältnisse beschrieben, sondern neue Zustände geschaffen werden. Beim performativen Umgang mit Schrift bildet der Akt des Niederschreibens, des Verlesens oder des Überreichens des Schriftstücks einen integralen Bestandteil der Bedeutungserzeugung. Dabei muss jedoch ein bestimmter institutioneller Rahmen vorhanden sein, der die Autorität der Schrifthandlung verbürgt. Ist dieser gegeben, so erhält das Schriftstück eine besondere Aura, die über die Materialität hinausreicht und dem Schriftstück auch bei erneuter Vergegenwärtigung innewohnt. Die Schriftobjekte sind materielle Spuren der ursprünglichen und zugleich integraler Teil der wiederholenden performativen Situation.

Aus der religiösen Sphäre lassen sich Gedenkkakte als Beispiele für eine performative Handlung nennen. Im Rahmen dieser Rituale kommt dem Umgang und dem Handeln mit Schrift eine herausgestellte Bedeutung zu, etwa bei der Eintragung von Namen im Reichenauer Verbrüderungsbuch und der späteren Vergegenwärtigung (*commemoratio*) dieser in der so genannten Gebetsverbrüderung in der Messe (S. 230) oder

bei der Begehung von in Jahrzeitbüchern festgehaltenen Gedenktagen von Stifterpersönlichkeiten (vgl. S. 232). Das alljährliche Gedenken an Stifterpersönlichkeiten ist dabei mindestens ebenso sehr politische wie religiöse Inszenierung, da durch die wiederholte Verkündung der Stiftungen zugleich die Herrschaftsansprüche der betreffenden Familien legitimiert wurden.

Auch die Ausstrahlung so genannter Stifterscheiben – Glasscheiben in Kirchen, auf denen Stifterpersönlichkeiten abgebildet sind – entspringt dem performativen Potenzial der Schriftzüge (S. 216 und 218). Im Gegensatz zu anderen Glasscheiben, auf denen Bilderzyklen oder einzelne Heiligenfiguren abgebildet sind, wurden Stifterscheiben meist am unteren Rand der hohen gotischen Kirchenfenster angebracht. Die Platzierung der Stifterscheiben ist Ausdruck dafür, dass die Lesbarkeit zur Einlösung der Funktion dieser Scheiben äußerst bedeutsam ist, da nur bei erfolgreicher Entzifferung der Namen der Stifter und möglicher weiterer Anweisungen gewährleistet ist, dass den Persönlichkeiten gedacht werden kann.

Die Performativität der Stifterscheiben eröffnet sich für jeden einzelnen lesekundigen Kirchenbesucher, wenn er die Aufforderung zum Gebet liest und für sich selbst nachvollzieht. Im Falle der Estherrolle ist die performative Dimension hingegen hochgradig reglementiert. In religiösen Traktaten ist detailliert festgehalten, wie der Text der Estherrolle während des jüdischen Purimfestes verlesen werden soll, um auf diese Weise jedes Jahr erneut die so genannte Esthergeschichte zu aktualisieren (vgl. S. 224). Auch wenn Estherrollen häufig mit Illustrationen ausgestattet sind, zeigen die Vorschriften, dass die genaue Verlesung und das Verstehen des Wortlautes der Geschichte als essentiell angesehen werden, und dass es primär die Ausführung dieses Aktes ist, von dem die Ausstrahlung der Schriftstücke herrührt. Auch Gerichtsprotokollen wie etwa dem eher unansehnlichen Pergamentrotulus aus Hilterfingen, auf dem Zeugenbefragungen eines Gerichtsprozesses

aus dem 14. Jahrhundert schriftlich festgehalten sind, wohnt aufgrund ihrer Einbindung in einen ritualisierten Handlungszusammenhang, einen Prozess nach römisch-kanonischem Verfahren, Autorität und Ausstrahlung inne (S. 238).

In der politischen Sphäre sind Urkunden geradezu das Paradigma für einen performativen Umgang mit Schrift. Urkunden wie der Zürcher Zweite Geschworene Brief (S. 236), in denen Privilegien vergeben und festgeschrieben werden, sind als politische Inszenierungen von Macht und Autorität zu verstehen. Herrscherurkunden, so genannte Privilegien, können als performative Schrifträume von Herrschaft verstanden werden: Der Akt der Überreichung ist integraler Bestandteil ihrer Wirkkraft, und oftmals wird bei der Übergabe weitaus mehr ausgehandelt als der Gegenstand des betreffenden Dokuments. Herrschaftsverhältnisse werden bestätigt, Hierarchien implizit fixiert oder infragegestellt. Dass die Inszenierung des Schriftstücks als materielles Objekt in dieser performativen Handlung eine wichtige Funktion hat, wird an der sorgfältigen Ausstattung vieler Urkunden deutlich. Die Urkunden zugesprochene Autorität wurde ab 1400 auch vermehrt in der Ikonographie aufgegriffen, etwa in der Darstellung der himmlischen Botschaft anlässlich Mariä Empfängnis in Urkundenform.

Die Echtheit von Urkunden sowie die Legitimität der Ausstellenden wurden in karolingischer und ottonischer Zeit in der Regel durch Herrschermonogramme bestätigt. Die Authentifizierung eines Herrschermonogramms erfolgte durch den so genannten Vollziehungsstrich, der vom Herrscher selbst ausgeführt wurde. Seit dem Hochmittelalter authentifizierte vor allem das Siegel die Echtheit eines Dokuments. Durch das Abdrücken des Siegelrings des Ausstellenden wird dessen Autorität auf das Schriftstück übertragen, das Siegel kann als Repräsentation des Siegelinhabers verstanden werden. Ein anderer Urkundentyp, in dem sich die performative Natur von Urkunden in besonders anschaulicher

Weise manifestiert, sind seit dem Frühmittelalter bekannte Chirographen. Zwei identisch lautende Abschriften einer Urkunde können passgenau aneinandergelegt werden und so die Authentizität des Urkundentextes bestätigen (vgl. S. 240). Dabei kommt sowohl dem Akt des Verfassens und Zerschneidens des Dokuments als auch der erneuten Zusammenfügung eine inszenatorische Wirkung zu.

Bei den hier kurz vorgestellten verschiedenen Schriftstücken tritt die Inszenierung des Schriftobjekts im Raum in den Vordergrund, die Schrifträumlichkeit des Objekts selbst ist hingegen von sekundärem Interesse. Es ist die ritualisierte Handlung mit der Schrift, die dem materiellen Schriftobjekt als Spur folgt und dieses mit einer Aura versieht.

#### *Spiel mit der Schrifttradition – Mittelalterliche Karten und Glossenhandschriften*

Schließlich kann sich die Aura der Schrift auch aus dem Aufgreifen von älteren, mit Autorität versehenen Traditionen herleiten. Die Schrift als solche basiert in ihrer Funktionalität auf der ständigen Perpetuierung von Darstellungskonventionen: Der Bedeutungsgehalt der Schrift wird vom Lesenden aufgrund der Wiedererkennbarkeit der Zeichen entschlüsselt. Die Übernahme von Konventionen kann dabei auch über die Ebene der Einzelzeichen hinausgehen und sich auf die räumliche Anordnung der Schriftzeichen auf dem Schriftträger erstrecken. Im Falle der beiden im Folgenden ausgeführten Übertragungsprozesse werden durch einen solchen Rückgriff auf etablierte Darstellungsformen Bedeutungshorizonte eröffnet und wird die Autorität des jeweiligen Schriftgegenstandes legitimiert. In diesem Sinne liegt die Aura der betreffenden Schriftstücke gerade in der Reproduzierbarkeit und der Präsenz eines Schemas, wenn auch jede einzelne Handschrift für sich ein einzigartiges Artefakt bleibt.

Karten bilden aufgrund ihres besonderen Zusammenspiels von bildlicher und schriftlicher Tradition einen besonderen Typus von Schrifträumlichkeit. Als neue Form der Aufzeichnung, bei der Schrift auf der Räumlichkeit des Schriftträgers verortet wird und zugleich immer schon Teil des wiedergegebenen Raums ist, wird sie im frühen Mittelalter in Auseinandersetzung mit spätantiken Schrifttum entwickelt. Es ist zunächst vor allem die damals bekannte Welt, deren drei Kontinente, Europa, Afrika und Asien, geostet in einem meeresumspülten Kreis kartographisch dargestellt werden. In Texten abgebildet, die im Unterricht eine wichtige Rolle spielten, dienten diese schematischen Karten wohl vor allem dazu, komplexe Beschreibungen der Welt auf eine einfache Vorstellung zu reduzieren und memorierbar zu machen. Zu diesen viel rezipierten Schriften zählen etwa die *Ety-mologien* des Isidor von Sevilla, mit deren Abschriften ein besonderer Typ von Weltkarte entwickelt wurde. Hier wird das Weltenrund nicht nur durch die Schriftzüge gegliedert, die die Kontinente bezeichnen, sondern auch durch die diesen jeweils zugeordneten Namen der Söhne Noahs auf die biblische Tradition zur Besiedlung der Erde verwiesen (S. 244). Auf diese Weise erhält die einfache Karte eine neue heilsgeschichtliche Dimension, die bei der Lektüre mitbedacht werden kann.

Die enge Verknüpfung von kartographischer Form und heilsgeschichtlicher Bedeutung wird zu einem charakteristischen Element mittelalterlicher Kartographie, das in besonderem Maße und bis ins ausgehende Mittelalter die Tradition der Welt Darstellungen prägt. Sie wird in der Folgezeit aber auch auf immer neue Zusammenhänge übertragen. So wird sie bei Darstellungen des Heiligen Grabes in Jerusalem (vgl. S. 242) wie auch bei Kartographien der Stadt Jerusalem selbst verwendet. Wie diese Darstellungsschemata nachwirken, machen auch Kartenbeispiele an der Schwelle vom Mittelalter zur frühen Neuzeit deutlich, bei denen Elemente der *mappa mundi*-Tradition auf Darstellungen der Eidgenos-

senschaft übertragen werden. Dies wird vor allem in den kartographischen Darstellungen anschaulich, die Ende des 15. Jahrhunderts Albrecht von Bonstetten in einer ersten Beschreibung der eidgenössischen Länder vorgelegt hat (vgl. S. 248). Insbesondere die Darstellung der Eidgenossenschaft übernimmt sowohl das sparsam beschriftete traditionelle Kreisschema als auch die heilsgeschichtliche Komponente der überkommenen Weltkarten. Sie zeigt nicht nur die Eidgenossenschaft als eigenen Weltenkreis, sondern rückt den Berg Rigi am Vierwaldstättersee ins Zentrum, der damit in seiner Bedeutung der Heiligen Stadt Jerusalem angenähert wird, die auf den Weltkarten im Gefolge der Kreuzzüge meist im Kartenmittelpunkt platziert ist.

Konrad Türsts Karte der Eidgenossenschaft nimmt in verschiedener Hinsicht Elemente aus Bonstettens Werk auf. Nicht nur ist auch sie Bestandteil einer Landesbeschreibung, die auf die Geschichte und gegenwärtige politische Situation des Landes verweist. Die nach den aktuellen technischen Standards angelegte Kartierung Türsts scheint auch symbolisch wirksame Konstruktionsprinzipien der älteren Tradition aufzunehmen. Wie Bonstetten nämlich lenkt Türst den Blick auf das Kartenzentrum und damit die Innerschweiz, das älteste Kerngebiet der Eidgenossenschaft (S. 250).

Die über das Mittelalter hinaus fassbare Wirkung solcher Darstellungstraditionen wird schließlich auch mit Jos Murers 1566 angefertigter Karte des Zürcher Herrschaftsgebietes fassbar, die eine detailreiche Vorstellung von Ausmaß und Gegenstand städtischer Herrschaft erkennen lässt. Auch hier stehen kartographische Darstellung und Angaben zur Geschichte von Stadt und Landschaft in einem engen Wechselverhältnis (S. 252), und auch Murer greift auf die Strategie der Zentralisierung zurück, um Herrschaftsverhältnisse herauszustellen. Indem er Zürich ins Zentrum seiner Darstellung setzt, wird nicht nur seine Rolle als herrschende Stadt augenfällig, sondern gleichzeitig seine Bedeutung als Zentrum der Reformation, als neues reformiertes Jerusalem in Szene gesetzt.

Auch die Kulturtechnik des Glossierens durchlief seit dem 12. Jahrhundert verschiedene Übertragungsprozesse. Das charakteristische Glossenlayout, bei dem zentral auf der Buchseite angeordnet der auszulegende Text platziert ist und in den Zeilenzwischenräumen (interlinear) und um den Textblock herum geordnet (marginal) der kommentierende Textteil angeordnet ist, hat frühmittelalterliche Vorläufer. Schon ab dem 8. Jahrhundert im irischen Mönchtum belegt, fand es in karolingischer Zeit seinen Weg nach Kontinentaleuropa. Dort wurde dieses Layout zunächst beinahe ausschließlich für die Werke der lateinischen Klassiker, die den literarischen Kanon des mittelalterlichen Schulunterrichts bildeten, und einzelne Bücher der Bibel angewendet, bevor es gegen Ende des 10. Jahrhunderts vorübergehend aus der kontinental-europäischen Handschriftenkultur verschwand. Erst gegen Anfang des 12. Jahrhunderts wurde es im scholastischen Umfeld, ausgehend von den Kathedralschulen in Laon und Paris erneut auf einzelne Bücher der Bibel angewendet (vgl. S. 254). Der Wortlaut der Glossierung ebenso wie die räumliche Anordnung von Textblock und Glosse verfestigten sich im Laufe des 12. Jahrhunderts, und seit 1220 finden sich die ersten glossierten Handschriften für alle Bücher des Alten und Neuen Testaments, in denen die Glossen zu den einzelnen Büchern zusammengetragen sind. Dieser Glossenapparat wird als *glossa ordinaria* bekannt, in Bibliotheksverzeichnissen dieser Zeit findet sich als Novität – zunächst beschränkt auf die Bücher der Bibel – die Bezeichnung *libri glossati*. Die Verfestigung des Glossentextes zeugt ebenso wie die einsetzende Kommentierung der Glossen von dem Ansehen und der Autorität, welche die Glossen selbst im Laufe der Zeit erhalten hatten.

Die Glossen dienen einerseits als Hilfsmittel zur Erschließung der Textinhalte und verweisen auf Schrifträume jenseits des vorliegenden Textraums. Andererseits eröffnen sie durch die spezifische Anordnung des Grundtextes und seiner auslegenden Erläuterungen auf der Buchseite einen Reflexionsraum, in dem Text und Glosse in ein Wechselverhältnis

treten und sich gegenseitig legitimieren. Und gerade diese Darstellungskonvention verbürgt auf den ersten Blick die *auctoritas* des umrahmten Wortlauts. Es wurden keineswegs alle Textsorten glossiert, sondern lediglich solche, denen ein besonderer autoritativer Status zugeordnet wurde. Dieser war im Mittelalter vornehmlich davon abhängig, ob der betreffende Text Gegenstand schulischen oder universitären Unterrichts war. Im 12. Jahrhundert lässt sich eine Verschiebung des Begriffs *glos(s)a* von einer Worterklärung hin zu einer umfassenderen Auslegung des Textinhaltes feststellen, so dass auch längere Passagen erläuternde Scholien in der Folge regelmäßig als Glossen bezeichnet werden. Etwa zur gleichen Zeit findet auch eine Bedeutungsverschiebung des Begriffs *textus* vom materiellen Objekt des in der Liturgie verwendeten Evangeliums auf abstrakte Texteinheiten statt, die wissenschaftlich ausgelegt wurden. Die Neubelegung dieser beiden Begrifflichkeiten geht zugleich mit dem Transfer des Layouts auf immer neue Textsorten einher.

So wird die Technik des Glossierens zunächst für das römische und dann auch das kanonische Recht übernommen (vgl. S. 262). Ebenso wie bei der Glossierung der Bibel lässt sich bei den Handschriften des gelehrten Rechts zu Beginn der Überlieferung noch eine Unfestigkeit des Glossentextes feststellen, wie beispielsweise in der aus dem Bologneser Raum stammenden Handschrift des *Decretum Gratiani* aus dem 12. Jahrhundert, in der die Glossen von verschiedenen Händen angefertigt wurden (S. 260).

Methode und Darstellungsform werden in der Folge seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts von im römischen und kanonischen Recht ausgebildeten Gelehrten auch auf volkssprachliche Rechtsbücher wie den *Sachsenspiegel* (vgl. S. 266) und schließlich auch auf lokale Rechtsaufzeichnungen wie Weistümer oder Stadtrechte übertragen. Für den *Sachsenspiegel* liegen verschiedene Glossenapparate vor, die ebenso wie die Glossen des gelehrten Rechts aus Worterläuterungen bestehen und verschiedene Lehrmeinungen aufführen,

gleichzeitig aber auch stets Parallelen der *Sachsenspiegel*-Regelungen zum kanonischen und römischen Recht aufzeigen. Auf diese Weise autorisiert die Glosse den *Sachsenspiegel* sowohl durch das althergebrachte Layout als auch durch den Rückverweis auf etablierte Rechtsquellen.

Auch im Judentum und im Islam werden Texte autoritativer Natur erläuternd ausgelegt. Die Handschriften weisen in ihrem Layout eine Reihe von Parallelen zur christlichen Tradition der Glossierung auf, und auch bezüglich der Funktion lässt sich der Vorgang in den drei Kulturkreisen durchaus vergleichen. Die aus Ausspracheregeln und textkritischen Anmerkungen bestehende Masora (S. 256) umrahmt den hebräischen Bibeltext von allen vier Seiten und platziert diesen somit in der Mitte der Seite. Die ältesten Codices, die dieses Layout aufweisen, stammen aus der Zeit vor 900 n. Chr. Auch das abgebildete arabische Rechtshandbuch (S. 268) zeigt dieselbe Anordnung der verschiedenen Textbestandteile im Raum.

Die Positionierung eines Textes im Zentrum und der kommentierenden Glosse als Rahmung auf der Fläche der Seite zeigt durch die Tradition dieses Layouts einen Autoritätsanspruch an, und im Laufe des christlichen Mittelalters werden immer neue Texte durch den Rückgriff auf dieses Layout in Szene gesetzt. Boccaccios Autograph der *Teseida* (S. 272) zeigt beispielhaft, dass mittelalterliche und humanistische Verfasser durch die Selbstglossierung ihrer Werke sich selbst den Status einer Autorität zuordneten oder zumindest zuzuordnen versuchten. Boccaccio versieht seine *Teseida* ähnlich wie die scholastischen Glossen der Bibel und des gelehrten Rechts mit Hinweisen auf antike und zeitgenössische Autoritäten. Vor dem Hintergrund seines Studiums des kanonischen Rechts und seines umfassenden Wissens über die lateinischen Klassiker kann die Selbstglossierung seiner *Teseida* als bewusster Rückgriff auf die autorisierende Kraft der kommentierenden Glossierung interpretiert werden.



## Der Zürcher Purpurpsalter

Syrien, 6. Jh.

Zentralbibliothek Zürich, RP 1, hier fol. 147r

Gold- und Silbertinte, Mennige auf purpurgefärbtem Pergament,

22 × 15,5 cm

Der älteste Codex der Sammlung der Zentralbibliothek Zürich ist wohl in Syrien, in Antiochia, dem heutigen türkischen Grenzort Antakya, im Auftrag des byzantinischen Kaiserhauses entstanden. Nur der Kaiser durfte Purpur verwenden. Gold und Silber steigern den hohen Anspruch und die Ausstrahlung. Der Psalter ist eine der sieben erhaltenen griechischen Purpurhandschriften, neben Prunkhandschriften wie die noch ins 5. Jahrhundert zu datierende Cotton Genesis in London, die Wiener Genesis und das Evangeliar in Rossano (Kalabrien). »Purpur« bezeichnet den aus dem Drüsensekret der Murex-Schnecken gewonnenen Farbstoff. Man ist stets davon ausgegangen, dass damit das Pergament gefärbt wurde. Bis heute konnte bei keiner Handschriften das originale Purpur nachgewiesen werden, auch das Pergament des Zürcher Psalters wurde gemäss R. Fuchs und D. Oltrogge mit Orseille, dem aus verschiedenen Flechten gewonnenen Farbstoff gefärbt. Der symbolischen Bedeutung des Purpurs, der Farbe Christi und des Kaisers, tut dies keinen Abbruch. Die Datierung ist neu näher zum Rossano-Evangeliar, also ins ausgehende 6. Jahrhundert zu rücken. Das kleinere Format mag damit zusammenhängen, dass der Psalter mehr der privaten Frömmigkeit des byzantinischen Kaiserhauses diene als der Repräsentation. Der Zürcher Purpurpsalter ist unvollständig überliefert mit den Psalmen 25 bis 30, 36 bis 41, 43 bis 64 und 71 bis 151 sowie den Hymnen 6 bis 14 auf insgesamt 223 Folios. Er gelangte über Rom bereits zu karolingischer Zeit ins Kloster Reichenau, was bereits Gallus Öhem um 1500 und Konrad Gessner im Jahr 1549 wussten. Vermuten konnte man dies länger schon wegen der Psalmenversanfänge nach Vulgata, die an den Rändern in roter Farbe (Mennige)

geschrieben sind. Dem Farbakord Purpur/Rot kommt stets eine Bedeutung von universaler Tragweite zu, hier als Zeugnis der mächtigen Benediktinerabtei Reichenau. Der Psalter war also in einem abendländischen Kloster in Gebrauch, die Schrift erinnert an die im 9. Jahrhundert gepflegte *Capitalis rustica* der rubrizierten Überschriften wie derjenigen im Reichenauer Verbrüderungsbuch (vgl. S. 230). Anhand der lateinischen Versanfänge konnte sich auch der des Griechischen Unkundige, wie es die meisten Benediktiner waren, im Psalter zurechtfinden. Ebenso muss bedacht werden, dass die Mönche die Psalmen auswendig kannten, sie psalmodierten den ganzen Psalter jede Woche. In der Liturgie wie im Stundengebet ist es aber zentral, die Texte vor sich haben; das Christentum ist eine Buchreligion. Im Unterschied jedoch zu den liturgischen Büchern für den täglichen Gebrauch war der Purpurpsalter eine Prunkhandschrift.

Der Weg von der Reichenau in die Stadtbibliothek Zürich, wo der Purpurpsalter 1709 erstmals erwähnt wurde, ist kurz, doch kann er bis heute nicht belegt werden. Johann Jakob Breitinger publizierte 1748 bei Heidegger in Zürich ein 72 Seiten starkes Büchlein samt einem Faksimile »*avant la lettre*« von einer Seite des Psalters. Seither ist die Handschrift fester Bestandteil der Handschriften- und der Septuaginta-Forschung. 1928/29 wurde sie in den Werkstätten der Biblioteca Vaticana restauriert und die Doppelblätter in einzelne Mäppchen gelegt.

LITERATUR: Katalog der Handschriften der ZB Zürich (1952) – Codex purpureus Rossanensis (1987) – Crisci/Eggenberger/Fuchs/Oltrogge (2007).

ΘΥΑΜΝΑΙΣΟΙΣΑΥΤΑΥΤΩ  
 ΚΑΙΕΙΣΟΜΕΝΑΤΙΒΤΩ  
 ΠΙΣ<sup>6</sup>  
**A**ΠΕΙΤΕΥΕΝΚΙΝΗΘΑΝΤΩ  
 ΤΑΕΘΝΗΤΑΩΝΤΩΝ  
 ΕΠΙΝΕΟΑΥΤΟΥΦΩΒ  
 ΠΑΝΤΕΘΘΙΑΑΔΙΝΗ  
 ΕΠΤΕΡΡΑΤΑΙΩΤΕΝΤΩΕΣ  
 ΟΣΑΥΤΟΥΕΦΗΜΑΣ  
 ΚΑΙΗΑΝΘΕΙΑΝΥΜΕΝΗ  
 ΠΙΣΤΩΝΑΥΤΩΝΑΔΙ  
 ΙΖ<sup>12</sup>  
**E**ΖΟΜΟΛΟΓΗΣΕΤΩΝ  
 ΟΥΤΑΔΑΘΘΩΝΕΙΣ  
 ΟΥΤΕΙΣΟΜΟΛΟΓΗΣΑΝ  
 ΑΣΟΜΟΛΟΓΗΣΑΝ  
 ΟΥΤΕΙΣΟΜΟΛΟΓΗΣΑΝ  
 ΟΥΤΕΙΣΟΜΟΛΟΓΗΣΑΝ  
 ΟΥΤΕΙΣΟΜΟΛΟΓΗΣΑΝ  
 ΟΥΤΕΙΣΟΜΟΛΟΓΗΣΑΝ

## Das Goldene Buch von Pfäfers

*Liber Aureus*, Pfäfers, 11.–15. Jh., Einband um 1590  
Stiftsarchiv St. Gallen, Codex Fabariensis 2, hier fol. 15v und 16r  
Pergament, 28,1 × 18,8 cm

Der *Liber Aureus* gehörte während Jahrhunderten zu den wichtigsten Rechtsdokumenten des Klosters Pfäfers. Deshalb beschlossen 1794 einige revolutionär gesinnte Untertanen, dem Kloster dieses Machtinstrument zu stehlen. Sie wollten darin gelesen haben, dass dem Abt jedes erdenkliche Recht zustehe, einschließlich des *ius primae noctis*. Auch in Pfäfers hat das ›Recht der ersten Nacht‹ nie existiert; die Verschwörung zeigt aber, welche symbolische Macht das Goldene Buch noch Ende des 18. Jahrhunderts ausgeübt hat. Dies war vom Kloster durchaus erwünscht, ja sogar intendiert: Seit jeher beruhte die Autorität des *Liber Aureus* vor allem auf seiner Symbolkraft.

Das Goldene Buch wurde um 1080/90 als Evangeliar angelegt und mit kunstvollen Bildern der vier Evangelisten ausgestattet. Der zwischen den Lesungen frei gebliebene Platz wurde ab dem 14. Jahrhundert für die Eintragung von Weistümern (›Dorfgesetzen‹) verwendet. Das Weistum von Männedorf auf Folio 15v schließt unmittelbar an das Lukasevangelium an. Untypischerweise deutet in den Texten nichts darauf hin, dass die Untertanen bei der Niederschrift befragt wurden und dass sie das (neu) verschriftete Recht anerkannten. Die Einfügung in eine liturgische Handschrift reichte offenbar zur Legitimierung aus. Tatsächlich scheint das Kloster seine Rechte in den Besitzungen, die das Goldene Buch verzeichnet, für lange Zeit unangefochten ausgeübt zu haben.

Nach der Reformation begannen einige neugläubige Untertanen die Rechtskraft des *Liber Aureus* in Frage zu stellen. Die Einbettung in einen liturgischen Kontext galt ihnen nicht mehr als Garant für die Rechtmäßigkeit der im Goldenen Buch verzeichneten Ansprüche. Sie wollten Urkunden und

Siegel sehen, die das Kloster freilich nicht vorlegen konnte. Viele Rechtsansprüche waren nur im Goldenen Buch schriftlich fixiert. Nachdem die Symbolkraft des Goldenen Buchs bei den reformierten Untertanen gebrochen war, musste das Kloster 1532 seine eidgenössischen Schirmherren bitten, die Rechtsansprüche mit handfesteren Mitteln durchzusetzen. Dennoch behandelte das Kloster den *Liber Aureus* weiterhin wie eine Reliquie. Um 1590 erhielt er seinen silbervergoldeten Einband, auf dem neben Jesus und Maria auch die vier Evangelisten, die Heiligen Benedikt und Pirmin sowie die Reliefs von Papst und Kaiser zu sehen sind. Die Akzeptanz des für das Kloster nach wie vor unentbehrlichen Rechtsdokuments sollte dadurch noch einmal gestärkt werden. Als 1602 auch die Eidgenossen die Legitimität des Goldenen Buchs in Frage stellten, argumentierte der damalige Abt, die Rechtskraft dieser Handschrift beruhe nicht auf Siegeln und Beglaubigungen, sondern auf den Bildern der Heiligen sowie den auf den goldenen Beschlägen dargestellten Halbfiguren von Papst und Kaiser. Die Eidgenossen akzeptierten diese Auslegung und bestätigten dem Kloster die im Goldenen Buch verzeichneten Rechte. Diese behielten ihre Gültigkeit noch bis über die Französische Revolution hinaus.

LITERATUR: Vogler (1972) – Perret/Vogler (1986) – Das Goldene Buch von Pfäfers (1993) – Kaiser (1994).

JAKOB KURATLI



## Prophet Daniel

Rundscheibe aus der Klosterkirche von Hauterive (FR), 2. Viertel 14. Jh.  
Schweizerisches Landesmuseum Zürich, LM 12796  
In der Masse gefärbte, bemalte Flachgläser und Blei, Durchmesser  
33,7 cm

Die heute zu einer Rundscheibe zusammengeführten Halbmedaillons stammen aus einem Chorfenster der Kirche von Hauterive. Im Chor dieser Zisterzienserkirche wurde die *Vita Christi* im Achsfenster von Aposteldarstellungen flankiert, die auf rechteckigen Glasscheiben Platz fanden. Je nach Position im Fenster wurden diese Apostelfiguren oben und/oder unten von einem horizontal geteilten Halbmedaillon flankiert, das die Hälfte einer Prophetenbüste zeigt. Aus zwei solchen Medaillonhälften setzt sich die Danielscheibe zusammen.

Wie bei den meisten frühen Inschriften auf Glasfenstern sind die Buchstaben des Schriftzuges, den der Prophet auf seinem Schriftband vorzeigt, aus einer opaken Schwarzlotschicht ausgeschabt. Der Schriftzug leuchtet somit vor dem dunklen Hintergrund auf, was ihm im buchstäblichen Sinne eine Aura verleiht. Durch diesen technischen Kunstgriff konnte die transzendente Dimension, welche die Schrift als Medium der göttlichen Offenbarung in der christlichen Religion besitzt, im Bild anschaulich dargestellt werden.

Die Inschrift lautet *TANIEL PROFETA*. Ihr bloß identifizierender Inhalt steht aber wohl nicht im Vordergrund, wichtiger ist die reine Präsenz der leuchtenden Buchstaben. Die Inschrift war in der Kirche von Hauterive aus verschiedenen Gründen nämlich kaum zu entziffern. Der Schriftzug ist nicht nur sehr klein, er war auch in einem hoch über dem Boden gelegenen Fenster angebracht. Die Prophetendarstellungen und ihre Inschriften sind zudem aus zwei verschiedenen Glasscheiben zusammengesetzt: Die Scheibengrenze ist in der horizontalen kontinuierlichen Bleilinie des Daniel-

fragmentes noch gut sichtbar. An ihrem angestammten Ort in der Klosterkirche durchschneidet aber der noch viel breitere schwarze Balken der eisernen Armatur den Schriftzug, was das Lesen der Inschrift noch schwieriger machte. Dass die Lesbarkeit von Inschriften gerade bei Prophetendarstellungen oft nicht im Vordergrund stand, beweisen Figuren mit Spruchbändern, auf denen ›fingierte‹ Texte stehen, das heißt auf denen Buchstaben aneinandergereiht sind, die zwar als Schrift identifiziert werden können und sollen, aber keinen Sinn ergeben (zum Beispiel die Propheten des Wurzel-Jesse-Fensters im Berner Münster).

Die Präsenz der leuchtenden Schrift dient in der Danielscheibe also nicht in erster Linie der Identifizierung, sie charakterisiert vielmehr den Dargestellten als Propheten und verleiht ihm Würde und Ansehen. Was einen alttestamentlichen Seher ausmacht, ist ja nicht etwa seine äußerliche Erscheinung, welche das Bild wiedergibt, sondern in erster Linie sein privilegierter Umgang mit Sprache und Schrift in der Funktion als Sprachrohr Gottes. Die Inschrift bezeichnet den dargestellten Propheten als einen ins Schriftgeheimnis Eingeweihten. Die Bildfigur selbst lenkt durch ihren Zeigegestus von ihrer eigenen Darstellung ab auf das Wesentliche, nämlich auf die Schrift, die hier für die im Medium der Sprache offenbarte Prophetie steht.

LITERATUR: Beer (1965) – Schneider (1970) – Parello (2004).

CHRISTINE HEDIGER



## Christus mit den Zürcher Stadttheiligen Felix, Regula und Exuperantius

Doppelscheibe aus der Kirche von Maschwanden (ZH), 1506  
Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Dep. 579a und b  
In der Masse gefärbte, bemalte Flachgläser und Blei, je 97,5 × 52 cm

Auf den vorliegenden Glasscheiben wird die Schrift in erster Linie der hohen Wertschätzung wegen eingesetzt, die sie im Christentum als Medium der göttlichen Offenbarung besitzt. Unabhängig von ihrem Inhalt dient bereits ihre bloße Präsenz der Legitimation des Bildes, welches im Mittelalter vielen Christen grundsätzlich suspekt war. Zahlreiche mittelalterliche Theologen kritisierten, Bilder würden sich allzu einseitig nur an die Sinne wenden, bloß die Augenlust befriedigen und – anders als die heiligen Texte – keine tiefer gehende Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Inhalt auslösen. Kurz und prägnant hat dies Agobard in seinem *Liber de imaginibus sanctorum* formuliert: »Es (das Bild) besitzt kein Leben, kein Gefühl, keinen Verstand. Es ist bloß Nahrung für das Auge, nicht für den Geist. Man soll Gott aber mit dem Geiste lobpreisen« (Agobard, *Liber de imaginibus sanctorum* c. 31, PL 104, 225). Einzig in seiner Funktion als *scriptura laicorum*, als Übersetzung der Heiligen Schrift in ein Medium, das auch denen zugänglich ist, die nicht lesen können, war es tolerierbar. Bilderfreundliche Theologen haben denn auch das ganze Mittelalter über den Begriff der *scriptura laicorum* immer wieder bemüht, wenn es darum ging, das Bild als christliches Medium gegen Bilderkritiker zu verteidigen. Exemplarisch dafür ist die Formulierung Gregors des Großen in seinem berühmten Brief an Serenus: »Was die Schrift für die Lesekundigen, das sind die Bilder für die nicht Lesekundigen, die in diesen sehen, was sie befolgen sollen; denn in ihnen lesen sie, was sie in den Büchern nicht lesen können« (*Registrum Epistolarum*, Epistola XI, 10, CSEL 140A, 874).

Eine der beiden Inschriften auf dem Maschwander Scheibenpaar windet sich als langes Schriftband um die rahmende Astartade und lautet: *Venite b(e)n(ed)icti patris mei . percipite regnum . celo 1506*. Das Bibelzitat aus Mt 25,34 zeichnet die Heiligen als Selige aus, die beim Jüngsten Gericht auf der Seite der Gerechten stehen werden. Daneben autorisiert es durch den Rückbezug auf die Heilige Schrift die bildliche Darstellung einer an sich ahistorischen und durch keinen Text direkt bezeugten Begebenheit, nämlich der Begegnung zwischen Christus und den drei Märtyrern.

Der in den Saum des heiligen Exuperantius eingewobene Schriftzug *SAN EXUPERAN* führt seinerseits in seiner fiktiven Materialität das in der mittelalterlichen Literatur oft benutzte Bild vom ›Text‹ als Gewebe (lat. *textum*) vor (vgl. S. 312). Die Schrift ist hier kein bloß hinzugefügtes Element, sondern sie besetzt direkt den dargestellten Körper beziehungsweise dessen Kleidung. Sie identifiziert somit nicht nur den am wenigsten bekannten der drei Heiligen, sondern führt auch bildhaft vor Augen, worin gemäß den Theologen das christliche Bild seine alleinige Existenzberechtigung findet, nämlich in der getreuen Verkörperung der (Heiligen) Schrift.

LITERATUR: Lehmann (1926) – Schneider (1970).

CHRISTINE HEDIGER



## Stifterscheibe des Johannes Heggenzi von Wasserstelz

Doppelscheibe mit Stifter und Darstellung des heiligen Johannes des Täufers aus der Kirche von Wald (ZH), 1508  
Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Dep. 20 und 21  
In der Masse gefärbte, bemalte Flachgläser und Blei, 78,7 × 36,4 cm  
(Stifterscheibe), 78,8 × 36,7 cm (Johannesscheibe)

Im Unterschied zu vielen Inschriften in Glasfenstern, die ihre Hauptfunktion auch erfüllen, wenn sie nicht entziffert werden können (vgl. S. 212 und 214) sind Stifterinschriften grundsätzlich auf Lesbarkeit hin angelegt. Nur wenn sie lesbar sind, können sie die eindeutige Identifizierung des Stifters gewährleisten und dafür sorgen, dass die Erinnerung an seine Person auch dann erhalten bleibt, wenn die orale Tradition einmal abbrechen sollte. Wohl auch aus diesem Grund wurden Stifterinschriften meist am unteren Rand der Fenster platziert, wo sie für den Betrachter leichter zu entziffern sind. Über die Identifizierung hinaus haben die Inschriften wie das Stifterbild die Funktion, den Betrachter zum Fürbittegebet für den Dargestellten beziehungsweise den Genannten aufzurufen.

Stifterscheiben stehen meist im Zusammenhang mit umfangreicheren Stiftungen, zu denen auch Messen am Todestag des Verstorbenen gehören, während denen sein Name verlesen und um sein Seelenheil gebetet wird. Der Stifter des vorliegenden Scheibenpaares, Johannes Heggenzi von Wasserstelz, stammt aus einem Schaffhauser Adelsgeschlecht, das sich nach ihren Wasserburgen Schwarz- und Weisswasserstelz im Rhein bei Kaiserstuhl (AG) von Wasserstelz nannte. Johannes machte innerhalb des Johanniterordens eine steile Karriere und bekleidete ab 1505 bis zu seinem Tod im Jahre 1512 das Amt des deutschen Großpriors. Im Zusammenhang mit diesem Amt stand er ab 1505 auch den Schweizer Niederlassungen von Leuggern-Klingnau, Wädenswil und Bubikon als Komtur vor. An den Chor Neubau der Pfarrkirche von

Wald, einer Besetzung des Ritterhauses Bubikon, steuerte er 1509 275 Pfund bei (Staatsarchiv Zürich, Regest des Kirchgemeindecarchivs Wald, Urkunde vom 10. Jan. 1509). Bereits ein Jahr zuvor, nämlich 1508, hatte er die Glasscheiben, die ihn kniend in voller Waffenrüstung vor dem heiligen Johannes zeigen, für die Chorfenster derselben Kirche gestiftet. Obwohl konkrete Quellenbelege dafür fehlen, darf man davon ausgehen, dass in der Pfarrkirche von Wald dem Wohltäter und ehemaligen Komtur regelmäßig gedacht und für sein Seelenheil gebetet wurde.

Die Inschrift *Her johans hegenzi. Obriste meister jn tütsche landen. S. Joha(n)sorden. 1508* erinnert an die Großzügigkeit des Johannes Heggenzi und an die daraus resultierende Verpflichtung der Kirchgänger von Wald, für den Wohltäter zu beten. Die Inschrift entfaltete erst bei der Befolgung der impliziten Handlungsanweisung, d. h. im praktischen Vollzug des Fürbittegebets der Gläubigen und in der Liturgie, ihre ganze Macht und Aura.

LITERATUR: Lehmann (1926) – Schneider (1970).

CHRISTINE HEDIGER



## Stifterscheibe des Andreas Gubelmann

Doppelscheibe mit Stifter und Darstellung der heiligen Agatha aus der Kirche von Bubikon (ZH) 1498

Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Dep. 19 und 18

In der Masse gefärbte, bemalte Flachgläser und Blei, 72,8 × 34,6 cm (Stifter), 73,4 × 33,8 cm (Heiligenscheibe)

Kopie der Stifterscheibe von Johann Martin Usteri (1763–1827)

Schweizerisches Landesmuseum Zürich, COL-5400-AG-12313

Aquarellierte Federzeichnung, 14,4 × 7,1 cm (Bild), 53 × 39 cm (Blatt)

Die Schrift dient auch auf dieser Stifterscheibe zunächst einmal der Identifizierung des Dargestellten. Andreas Gubelmann gehörte dem Johanniterorden an und war Seelgerätmeister in Bubikon, bevor er Komtur von Küsnacht wurde. Um 1498 stiftete er in die Kirche der Niederlassung von Bubikon, dem ältesten und wichtigsten Ritterhaus der Schweiz, zwei Scheiben, die ihn im Gebet vor der heiligen Agatha zeigen. Die Inschrift auf dem Schriftband, welches das Haupt des Ritters rahmt, lautet *O.sancta.agatha.ora.p(ro).me.andrea.gubelman.com(m)endatori.in.Küssnach.1498*. Die bildliche Darstellung mit der expliziten Inschrift sichert die Erinnerung an die Person des Stifters und ruft die gläubigen Betrachter zum Fürbittegebet für den Verstorbenen auf. Viel unmittelbarer als im Fall der Stifterscheibe des Johannes Heggenzi (vgl. S. 216) konditioniert die Formulierung in diesem Beispiel auf raffinierte Weise die Sprechhandlung der Fürbitte, zu welcher der Betrachter aufgefordert ist. Wird die Inschrift nämlich laut gelesen, wovon im Mittelalter auszugehen ist, so leiht der Betrachter beziehungsweise Leser dem dargestellten Stifter seine Stimme und spricht an seiner Stelle das in der ersten Person Singular formulierte Fürbittegebet, das an die daneben dargestellte heilige Agatha gerichtet ist: »Oh Heilige Agatha, bitte für mich!«. Der Leser führt somit unweigerlich diejenige Handlung aus, zu der ihn das Bild und die Inschrift motivieren wollten.

Obwohl sonstige Quellenbelege dafür fehlen, dass der Komtur Gubelmann in der Kirche von Bubikon ein liturgisches Gedenken an seinem Todestage einrichtete, so deutet die Inschrift der Scheibe doch darauf hin, dass genau dies geschah. Anders als die bloß identifizierende Inschrift der Heggenzischeibe enthält der Schriftzug der Gubelmannscheibe eine Fürbitte, aus der hervorgeht, dass der Hauptzweck der Scheibenstiftung in der Tat die Erlangung des Seelenheils für den Johanniter war. Konkret wird der Vollzug der Fürbitte durch die Formulierung der Inschrift bereits vorgegeben. Der Schriftzug verfolgt so das Ziel, auch außerhalb der Liturgie sozusagen »automatisch« Fürbittegebete für den Stifter zu generieren.

LITERATUR: Lehmann (1926) – Schneider (1970) – Rüdüsühli (1994).

CHRISTINE HEDIGER



## Bilderrolle mit heilsgeschichtlichem Stammbaum

Frankreich oder Niederlande, 1430–1450  
 Zentralbibliothek Zürich, Ms. Rh. 193  
 Pergament, 270 × 27 cm

Die vor dem Codex übliche Buchrolle überlebte für spezielle Zwecke (Exultet- und Torarollen, Familienstammbäume). Ms. Rh. 193 ist ein heilsgeschichtlicher Stammbaum, von Adam und Eva reicht er über zwei Meter und siebenzig Zentimeter bis zur Geburt Jesu. So wird auch in der Länge die nicht erfassbare Größe der Heilsgeschichte vor Augen geführt.

Die eindrückliche, bebilderte Genealogie ist in sechs Weltalter gegliedert, von Adam bis Noah, von Noah bis Abraham, weiter bis David, bis zur Babylonischen Gefangenschaft, während das fünfte Weltalter bis zu Christus reicht und das sechste bis zum Ende der Welt, *usque finem mundi*, wie es im zweiten Text auf der linken Seite steht. Die biblische Grundlage bildet der *Liber generationis* in Mt 1,1–17, und Lk 3,23–38. Die Genealogie der Rolle folgt dem scholastischen Theologen Petrus von Poitiers (um 1130 bis 1205). In Zürich darf ein interessantes Detail nicht unerwähnt bleiben: Ulrich Zwingli III., der Enkel des Reformators, gab die Genealogie des Petrus von Poitiers 1592 in Basel heraus.

Das Ganze wird überfangen vom siebenarmigen Leuchter nach dem Vorbild desjenigen in der Stiftshütte. Der erste Text *Tres calami* auf der linken Seite nimmt den Kommentar des Hrabanus Maurus auf und deutet die sieben Lampen des Leuchters als das Zusammenfügen der Zeit vor und nach der Inkarnation Christi (PL 108, 151) und als die *doni Spiritus sancti* (PL 108, 635), die sieben Gaben des hl. Geistes (Weisheit, Verstand, Rat, Stärke, Erkenntnis, Frömmigkeit, Gottesfurcht). Aus den alttestamentlichen Ölgefäßen aus Gold sind Kannen und Kelche geworden, eucharistische

Symbole als Zeichen der typologischen Verbindung von Altem und Neuem Testament und der Überleitung zur Jetztzeit der Entstehung der Buchrolle. Die doppelt rot umkreisten Medaillons, die die Namen des Stammbaums einschließen, sind auch in Handschriften von Chroniken und der *Bible moralisée* zu finden; sie gehören zum Instrumentarium der Typologie. Die Bildmedaillons setzen Akzente in der Heilsgeschichte, die auch in Parallele mit der Weltgeschichte gesetzt wird: der Sündenfall, Kain und Abel, Noah, Abraham und Isaak, Moses, David, Ezechias, Alexander der Große, die Geburt Jesu.

Wann die Rolle in die Bibliothek des Benediktinerkloster Rheinau gelangte, ist noch unklar; die Signatur Ms. Rh. 193 ist nicht im Katalog von Pater Basilius Germann (1727–1794) enthalten. Die Nähe zum *Speculum humane salvationis*, Einsiedeln Codex 206 (vgl. S. 300), lässt vermuten, dass die Rolle im französisch-niederländischen Gebiet lokalisiert und in die Zeit zwischen 1430 und 1450 datiert werden kann. Die hohe Qualität der Bildmedaillons und die Eleganz der Figuren scheint jedoch eher auf eine Herkunft aus Frankreich, wenn nicht aus Paris zu deuten.

LITERATUR: M. Petri Pictaviensis Galli (1592) – Deutsche Bibelauszüge des Mittelalters (1931) – von Euw/Plotzek (1982) – Magister Petrus Pictaviensis Genealogia Christi (2000).

CHRISTOPH EGGENBERGER



Elsass oder Süddeutschland (?), 17. Jh.  
 Zentralbibliothek Zürich, Ms. Or. 181  
 Pergament, 68 × ca. 3000 cm

Die Tora, hebräisch Weisung, ist die Bezeichnung für die fünf Bücher Mose. Die Tora ist in 54 Leseabschnitte eingeteilt und wird im synagogalen Gottesdienst im Laufe eines Jahres vorgelesen beziehungsweise gesungen. Der Zyklus endet und beginnt mit dem Fest Torafreude, *Simcha Tora*, an dem die Rolle in einer Prozession durch die Synagoge getragen wird. Zur liturgischen Verwendung darf die Tora nur in Rollenform und auf Pergament geschrieben verwendet werden; ihre Herstellung unterliegt in materieller und visueller Hinsicht strengen Bestimmungen. Die Tora ist in der jüdischen Tradition das offenbarte Gotteswort und die Autorität schlechthin, auf der alle weiteren religiösen Texte letztlich basieren. Während Text und Melodie durch die Masora festgehalten sind, werden materielle und visuelle Aspekte im Traktat *Sofrim*, Schreiber, erwähnt: Nur die Haut der zum Genuss erlaubten Tiere darf verwendet werden, also beispielsweise von Rindern, Schafen oder Ziegen. Das Pergament muss neben Salz und Mehl zudem mit Galläpfeln behandelt werden. Für die Nähte sind ausschließlich Sehnen zu verwenden und die Stiche sind ebenfalls genau definiert. Auf der visuellen Ebene ist einerseits die Gestaltung der Textblöcke definiert, vorerst der Abstand von zwei Fingern zwischen den Kolonnen und einer Faustlänge vom unteren resp. zwei Drittel davon vom oberen Rand. Festgelegt ist auch die Anzahl von drei bis acht Kolonnen pro Blatt, die Abstände der Bücher, der Zeilen und der einzelnen Buchstaben voneinander. Dabei geht es nicht um strenge kalligraphische Vorgaben, sondern um die Gestaltung eines gut les- bzw. singbaren Textes, dessen graphische Anordnung den rituellen Gebrauch nicht erschweren soll. Der Text wird ohne Kapitel und Versangaben fortlaufend

geschrieben; allein die verschiedenen Abstände markieren den Anfang von Leseabschnitt, Kapitel oder Buch. Sprachliche Eigenheiten wie Reime finden jedoch ihren Ausdruck in spezieller Gestaltung: Die Abbildung zeigt das Mirjamlied Ex 15,1–15.

Neben dem Textblock ist auf der visuellen Ebene die Schrift festgelegt: nur die Quadratschrift darf verwendet werden und die minimale Verzierung, *die Tagin*, Krönchen, sind ebenfalls vorgegeben.

Schließlich verlangt die Autorität der Tora auch hohe Anforderungen an den Schreiber: Ein glaubenstreuer Mann soll er sein und körperlich makellos. Er muss nicht nur das Schreiberhandwerk perfekt beherrschen, sondern das Geschriebene auch verstehen. Diese letzte Vorschrift hat – wie viele andere auch – nicht nur eine spirituelle Dimension, sondern auch eine praktische: Es entstehen weniger Fehler.

Die sorgfältig hergestellte Tora verlangt höchste Aufmerksamkeit im synagogalen Gottesdienst. Als Repräsentantin der Offenbarung Gottes genießt sie eine Verehrung wie eine Königin. Sie trägt eine Krone, einen prächtig verzierten Mantel und Silberschmuck. Diese Insignien stehen im Gegensatz zur Nüchternheit der Textgestaltung. Beiden Traditionen liegt jedoch dasselbe Anliegen zu Grund: die Ehrfurcht vor der Heiligkeit der Tora.

OLIVIA FRANZ-KLAUSER



## Estherrolle

Europa (?), um 1750

Zentralbibliothek Zürich, Ms. Heid. 210, hier: Est 9,7–9

Fünf zusammengenähte Pergamentblätter mit Holzgriff, 162 cm × 9,8 cm

Im biblischen Buch Esther wird die Rettung des jüdischen Volkes durch die mutige Königin Esther erzählt. Die Geschichte spielt am Hof des persischen Königs Ahasweros im 5. Jahrhundert v. Chr. Haman, ein Günstling des Königs, plante die Juden im ganzen persischen Reich auszurotten und bestimmte hierzu das Datum durch das Los, hebr. *Pur*, das auf den 14. Adar des jüdischen Kalenders fiel. Als Esther von diesem Plan hörte, gab sie sich ihrem Ehemann als Jüdin zu erkennen und erreichte durch geschickte Diplomatie in Zusammenarbeit mit ihrem Onkel Mordechai die Rettung ihres Volkes. Statt der Juden wurde am 14. Adar Haman samt seinen zehn Söhnen umgebracht.

Verfasst wurde das Buch Esther im 2. Jahrhundert v. Chr., als sich das Judentum durch den Hellenismus bedroht sah. Auch in späteren Jahrhunderten wurde die Bewahrung vor Verfolgung immer wieder als Aktualisierung der Esthergeschichte interpretiert. Der Sieg über Haman, den Prototypen des Antisemiten, wird bis heute am Purimfest gefeiert. Das Festdatum fällt in die Fastnachtszeit, was die Entstehung von karnevalähnlichen Bräuchen erklärt. Jüdische Kinder verkleiden sich gerne als Esther oder Mordechai. Purim ist das ausgelassenste Fest im jüdischen Jahreszyklus, wobei jedoch gemahnt wird, sich nicht über das Schicksal Hamans zu freuen. Der Talmud gestattet, so viel Wein zu trinken, bis man nicht mehr weiß, ob Mordechai gesegnet und Haman verflucht sein soll oder umgekehrt (Babylonischer Talmud, Megilla 7b).

Die kultischen Vorschriften für das Purimfest sind unter anderem im Mischnatraktat Megilla festgehalten. So wird beispielsweise zur Pflicht, an Purim die Estherrolle zu lesen,

erklärt, man dürfe sie im Gegensatz zur Tora auch sitzend vortragen, sie jedoch weder in verkehrter Reihenfolge lesen noch auswendig rezitieren (Mischna Megilla 2,1). Die Verpflichtung, den Text auch wirklich zu lesen, unterstreicht seine Autorität. In Rücksicht auf die Situation der Diaspora wird Ausländern erlaubt, die Rolle auch in einer Fremdsprache zu lesen; der Text soll nicht nur gelesen, sondern auch verstanden werden.

Seit dem Ende des 13. Jahrhunderts verzierte man Estherrollen für den häuslichen Gebrauch mit Illustrationen zur Geschichte: In der oberen Bildhälfte ist der König zu sehen, der Esther das goldene Szepter entgegenhält zum Zeichen, dass sie zur Audienz empfangen wird. Weiter links steht ein Galgen, an dem Mordechai hätte erhängt werden sollen, weil er Haman nicht mit Kniefall begrüßt hatte. Daneben ist der schlaflos im Bett liegende König dargestellt.

Die Textstelle Est 9,7–9, in der die zehn Söhne Hamans aufgezählt werden (s. Abb. unten), ist immer visuell hervorgehoben – meist durch größere Schrift – da die Namen in einem Atemzug gelesen werden müssen (Babylonischer Talmud, Megilla 16b); diese Vorschrift wird auch dahingehend interpretiert, dass der Untergang der Feinde kein Anlass zur Freude ist. Die Textgestaltung folgt hier den rituellen Vorschriften und nützt diese zugleich zur kalligraphischen Visualisierung des Gesetzes.

LITERATUR: Die Mischna (2002).

OLIVIA FRANZ-KLAUSER



*Miniaturkoran in Blechbüchse*

16. Jh.

Zentralbibliothek Zürich, Ms. Or. 117 fol. 1r

Oktagonformat, Durchmesser 3,6 cm

Nach koranischer Auffassung offenbart sich Gott den Menschen über ein Buch. Hinter diesem Bild steckt eine tiefe Vertrautheit mit der alten Welt der Handschriften. Wie ein Autor sein Buch in einer Schreibstube vervielfältigen lässt, in der es ein Vorleser mehreren Schreibern diktiert, so befiehlt Gott dem Erzengel Gabriel, sein himmlisches Urbuch den Propheten – von Moses über David und Jesus bis zu Mohammed – vorzulesen. Und diese Propheten geben es den Menschen weiter. Die Analogie geht sogar noch weiter. In der Schreibstube wird die Richtigkeit der Abschrift überprüft, aber mit jeder späteren Abschrift nehmen die Fehler zu: Je weiter eine Abschrift vom Original entfernt ist, umso mehr Abschreibefehler enthält sie. Daher der Vorwurf, dass die älteren Offenbarungen der Juden und Christen verfälscht seien, während der arabische Koran, wörtlich »die Lesung« des letzten Propheten, Mohammeds, unverfälscht sei. Nicht in das Bild passt allerdings, dass Mohammed seine Offenbarung nicht selber aufschreibt, sondern zuerst nur mündlich weitergibt.

Anders als die Bibel ist der Koran also nicht nur ein (Offenbarungs-)Text – einer späteren Theorie zufolge sogar ein literarisch »unvergleichlicher« Text –, sondern ganz grundsätzlich auch ein Buch. Dies zeigt der mit Lücken erhaltene osmanische Miniaturkoran, vermutlich aus dem 16. Jahrhundert, sehr schön. Wenngleich er mikroskopisch klein geschrieben ist, ist der arabische Text doch vollständig vokalisiert. Ein gold-schwarz-blau-schwarzer Rahmen zierte jedes Blatt, die einzelnen Verse sind mit goldenen Pünktchen voneinander getrennt. Das Blatt mit dem Anfang von Sure 2 ist prächtig verziert, und wir müssen annehmen, dass

auch Sure 1 (jetzt verloren) auf einer aufwändig gestalteten Prachtseite stand.

Die reiche Ausstattung des Miniaturkorans spiegelt dessen Bedeutung sowie literarische Einzigartigkeit wider und deutet die in ihm verborgene geistliche Kraft an: Er ist winzig klein und steckt in einem schmucklosen Blechdöschen, doch wer ihn als Amulett oder Statussymbol an einer Silberkette um den Hals trägt oder an die Spitze einer militärischen Fahne steckt, kann nicht besiegt werden – dies in Kürze die Botschaft.

LITERATUR: Nünlist (2008).

ANDREAS KAPLONY



## *Amulettrolle mit Kapsel*

Osmanisches Reich, wohl 19. Jh.  
Zentralbibliothek Zürich, Ms. Or. 20  
Papier, 4 × 300 cm

Der Islam kennt im eigentlichen Sinne nur ›einen‹ heiligen Text – und nur ›ein‹ heiliges Buch, den Koran. Doch daneben haben die Fatiha (Sure 1) und einzelne Verse wie der Thronvers (Sure 2, Vers 255) und der Lichtvers (Sure 24, Vers 35) ein Eigenleben entwickelt: Ihnen wird eine ganz besondere Segenskraft zugeschrieben.

Diese Koranverse werden, zusammen mit einer Anzahl weiterer Formeln, zu einer alternativen Textsorte heiliger Texte kombiniert, nämlich – zu Amuletten. Wie der ganze Koranertext können auch Amulette allein durch ihren heiligen Text wirken, können aber auch, wie diese osmanische Amulettrolle aus dem 19. Jahrhundert, zusätzlich reich mit Gold und Farben verziert sein. Die ›Farbenpracht‹ veranschaulicht die verborgene Kraft des Textes, denn Farben und Text wirken verborgen in der (möglicherweise originalen) Holzkapsel. Zusätzlich zu dieser visuellen Aussage kommt die Ausstrahlung der arabischen Sprache – die von einer ganz besonderen Aura umgebene Sprache des Korans und der religiösen Sphäre. Im Osmanischen Reich sprachen die Gebildeten aber auch Persisch, die Sprache der Literatur, und Türkisch, die Sprache des Alltags.

Charakteristisch ist, dass solche Amulettrollen immer ›aus Einzelteilen zusammengesetzt‹ sind. Nicht die Gesamtkomposition steht im Vordergrund, sondern die Einzelteile. Auf der Zürcher Amulettrolle fallen die raffiniert angeordneten geometrischen Elemente auf (Kreise, Salomonssiegel und Rechtecke). Ihre Vielfältigkeit wird überdies durch 14 farbige Felder betont. Die erste Hälfte der Rolle wird von Gebeten und Anrufungen, den ›Schönen Namen‹ Gottes, den besonderen Eigenschaften Mohammeds und den ›Ge-

heimnisvollen Buchstaben‹ am Anfang gewisser Suren im Koran eingenommen. In der zweiten Hälfte finden wir, in sehr kleiner Schrift, das ›Mantelgedicht‹, ein Lobgedicht auf Mohammed. In einem Punkt allerdings unterscheiden sich die Amulettrollen unmissverständlich von Koranexemplaren: Es sind Rollen, keine Bücher.

LITERATUR: Nünlist (2008).

ANDREAS KAPLONY



Kloster Reichenau, 9.–16. Jh.  
 Zentralbibliothek Zürich, MsRh. hist. 27, hier fol. 62v/63r  
 Pergament/Papier, 28,5 × 20,5 cm

Das Verbrüderungsbuch des Klosters Reichenau dokumentiert die mittelalterliche Gepflogenheit der Gebetsverbrüderung, eine vertragliche Vereinbarung mit anderen Klöstern, einzelnen Geistlichen und Laien, einander im Gebet zu gedenken. Die Namen der in die Fürbitte Aufgenommenen wurden ausgetauscht und in Verbrüderungsbüchern (*libri vitae*) verzeichnet, entweder durch Abschrift von Listen oder im Diktat. Der im frühen 9. Jahrhundert begonnene Reichenauer Codex war mehrere Jahrhunderte in Gebrauch und hat über 38'000 Namenslexeme aufgenommen. Zu Beginn erfolgten die Einträge nach einem auf den ersten Seiten verzeichneten Plan, doch im Laufe der Zeit wurden die einzelnen Blätter immer wieder beschrieben. Seitenränder und andere Leerräume wurden genutzt, um neue Einzelnamen und Namensgruppen einzutragen. Die sukzessive Entstehung ist auch am Schriftträger selbst zu sehen: Der älteste Teil besteht aus Kalbspergament, die Erweiterung aus dem 10. Jahrhundert aus Schafspergament und ein vom 14. bis 16. Jahrhundert hinzugefügter Teil sowie einzelne Ergänzungsblätter sind aus Papier. Der heutige Einband stammt aus dem späten 17. Jahrhundert.

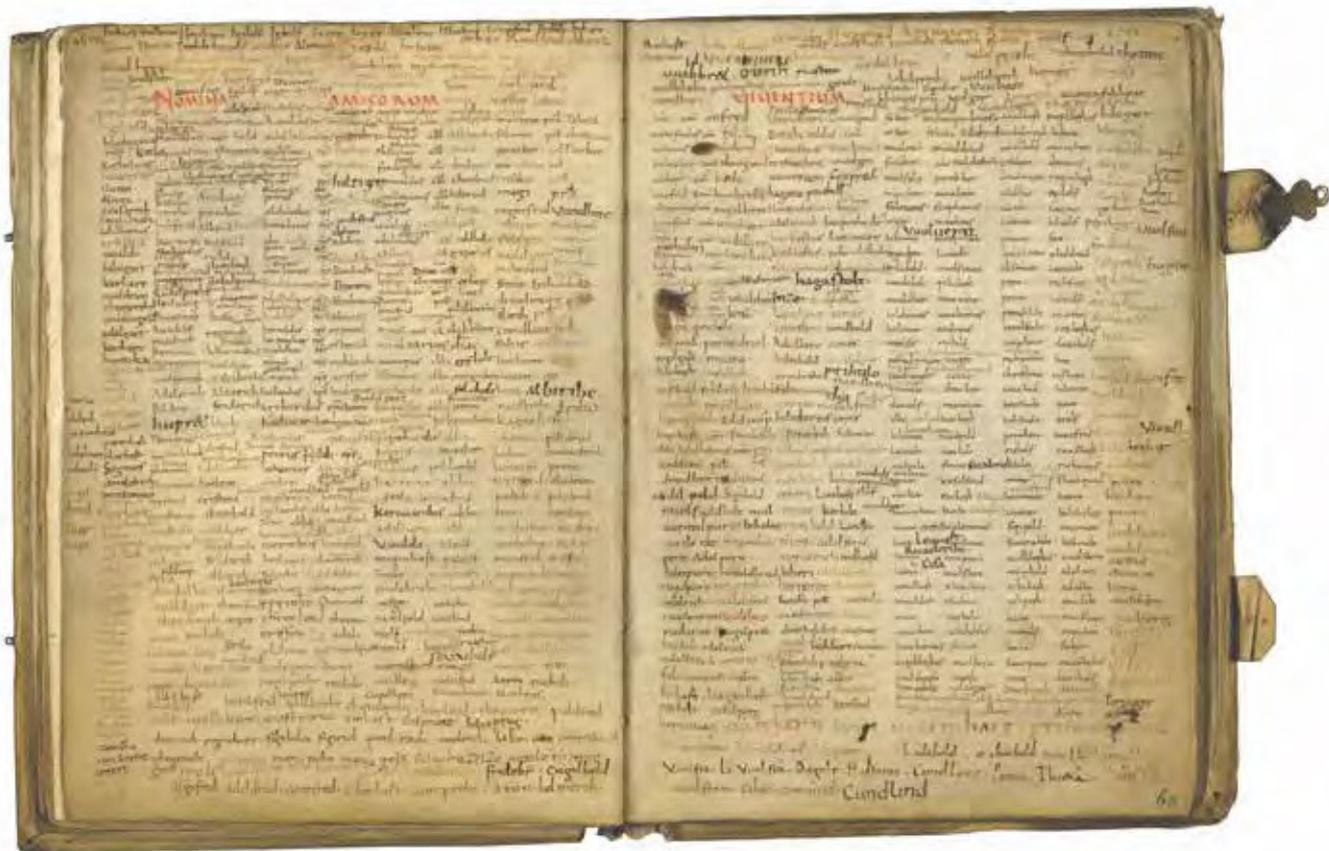
Gebetsverbrüderung ist Teil der *memoria*, der mittelalterlichen performativen Praxis kollektiven Gebets für Lebende und Verstorbene. Im Zentrum standen dabei Gedenkbücher wie das Reichenauer Verbrüderungsbuch, die in der Nachfolge der Tradition des *diptychon* stehen. Diese zwei miteinander verbundenen, zusammenklappbaren Wachstafeln mit eingeritzten Namen dienten dem Priester während der Messe als Gedankenstütze, wobei auf einer der beiden Tafeln die Lebenden, auf der anderen die Verstorbenen

verzeichnet waren. Im Reichenauer Verbrüderungsbuch hingegen herrscht ein verwirrendes Durcheinander zahlloser Namen. Aufgrund der Schwierigkeit, Tusche von Pergament zu entfernen, schien eine ›doppelte Buchführung‹ und somit die Aktualisierung des Buches nicht möglich. Deswegen ist anzunehmen, dass es mit der Zeit als Gedenkliste zu unhandlich wurde.

Die Bedeutung des Verbrüderungsbuchs muss also im Schnittpunkt von Materialität und Performanz und in der Vermittlung zwischen der irdischen Gegenwart und himmlisch-eschatologischen Perspektiven gesucht werden. Es wird angenommen, dass das Buch während der Messe auf dem Altar lag und der Priester lediglich darauf verwies. Die präsenzstiftende Funktion von Schrift ist auch an der beschrifteten Altarplatte von Niederzell erkennbar, wo die Inschriften (10./11. Jahrhundert) so nah wie möglich am Ort der Eucharistie angebracht sind. Allein durch die Nähe von geschriebenen Zeichen zum Heiligen konnte Heil vermittelt werden. Auf dieselbe Weise vollzieht das Verbrüderungsbuch schon durch den Eintrag seine sakrale Funktion: Man erhoffte sich damit einen entsprechenden himmlischen Eintrag im *Liber vitae* Gottes, wie es im Salzburger *Liber confraternitatum* heißt: »Du mögest, Herr, diejenigen, deren Namen im liturgischen Lebensbuch aufgeschrieben sind, auch in deinem himmlischen Lebensbuch aufschreiben«.

LITERATUR: Oexle (1976) – Authenrieth et al. (1979) – Angenendt (1984) – Schmenk (2003).

KATE HESLOP/ELLEN E. PETERS



Pfarrkirche St. Andreas in Uster, 1469–1473  
 Zentralbibliothek Zürich, Ms. C 1, hier fol. 42r  
 Pergament, 47 × 34 cm

In Jahrzeitbüchern wurden seit dem Spätmittelalter nach kalendarischem Prinzip die Namen von Verstorbenen verzeichnet, die einem Kloster oder einer Kirche Stiftungen gemacht hatten. Als Gegenleistung sollte an ihrem Todestag ›auf ewige Zeiten‹ für ihr Seelenheil gebetet werden. Die Höhe der Stiftungen war nicht festgelegt; sie reichen von einer Handvoll Kernen (Getreide) als jährlichem Zins bis hin zu ganzen Altären, Pfründen und kostbaren liturgischen Geräten. Die Einkünfte kamen meist dem Pfarrer, dem Kirchenbau und den ›Armen‹ zugute, denen auf dem Stiftergrab Geld, Brot oder Wein ausgeteilt wurde, damit auch sie sich an der Fürbitte beteiligten.

Das Jahrzeitbuch von Uster gilt als das schönste der deutschsprachigen Schweiz. Den Namen vornehmer Stifter wie der Herren von Landenberg (Abbildung) sind hier kunstvoll ausgeführte Wappen beigegeben. Die Wappen haben neben ihrer symbolisch-repräsentativen Bedeutung auch eine Verweisfunktion: Zum einen verweisen sie innerhalb des Buchs vom Kalendereintrag auf die Stiftungsbestimmungen im Anhang, denen ein entsprechendes Wappen beigelegt ist – ein mittelalterlicher Vorgänger des ›Hyperlinks‹. Zum anderen nehmen die Wappen Bezug auf den sakralen Raum. Denn in der Kirche und auf dem Friedhof sind die Wappen der Stifter allgegenwärtig, sei es auf Grabsteinen, Wappenscheiben (vgl. S. 216 und 218), Wandgemälden, Altarbildern oder auf gestifteten Messgewändern und -kelchen.

Die Wappen als Herrschaftszeichen deuten ferner noch auf einen weiteren, bislang kaum beachteten Aspekt des Jahrzeitgedenkens: Die alljährliche Verkündigung der Stiftungen, vornehmlich der Herren, stellte auch eine Form der

Aktualisierung und Demonstration von Herrschaft dar, die gewissermaßen von kirchlicher Seite und damit von Gott sanktioniert wurde. Um das ›alte Herkommen‹ des Geschlechts und damit die Rechtmäßigkeit seiner Herrschaft zu verdeutlichen, heißt es etwa im Vorspann des Ustermer Jahrzeitbuchs, dass bereits bei der Kirchengründung, angeblich im Jahr 1099, ein Altar über dem Grab eines Herrn von Landenberg errichtet worden sei. Tatsächlich aber existierte ein Geschlecht dieses Namens zu diesem Zeitpunkt noch nicht, und die Landenberger kamen erst Jahrhunderte später in den Besitz der Kirche Uster.

Jahrzeiten also erzählen die – bisweilen weitgehend fiktive – Geschichte von Kirche und Herrschaft. Den versammelten Kirchgenossen wurde so alljährlich ihre Herrschaftszugehörigkeit und ihre Position im sozialen Gefüge zu Ohren gebracht. Wenn man in Uster noch im 15. Jahrhundert die Jahrzeit des 1386 bei Sempach gefallenen Herzogs Leopold beging und damit weiterhin Loyalität zum habsburgischen Landesherrn bewies, oder wenn man auf Anordnung der Zürcher Stadtregierung in einer feierlichen Schlachtjahrzeit der Besetzung von Greifensee gedachte, die im Alten Zürichkrieg 1444 massakriert worden war, wurde aber auch das Geschichtsbewusstsein der Bevölkerung geprägt.

LITERATUR: Hegi (1922) – Kläui (1964) – Schuler (1987) – Schmid (2005) – Zimmermann (2006).

RAINER HUGENER

**F**vij kal. Eulogii mris.



*Et quodam die...*

**G**vij kalend. Katherine virginis et mris.

*Quibus...*

*De...*

**A**vij kal. Conradi cpi constantiensis.

*Et quodam...*



*In...*

**B**v kalend.

*Non...*



## Privilegierung mit Stadtrecht

Miniatur aus *Der statt Aaraw nürwe Ordnung und Satzungen wie hernach volgett*, um 1510

Stadtarchiv Aarau, StAAa II, 1, fol. 32v (hier Ausschnitt)

Pergament, 27 × 38 cm

Im Rechtsleben kleiner Städte spielen Stadtrechtsprivilegien eine besondere Rolle. Als herrschaftliche Fixierungen von Stadtstatus und bürgerlichen Rechten, die zur Legitimation städtischer Ansprüche herangezogen werden konnten, werden sie sorgsam bewahrt, vor allem in unruhigen Zeiten immer wieder abgeschrieben und damit aktualisiert. Die Pergamenthandschrift aus Aarau, die nach den Schwabenkriegen zu Beginn des 16. Jahrhunderts stadtrechtliche Regelungen und Ratsbeschlüsse zusammenträgt, lässt dies deutlich werden. Sie zeichnet unter anderem auch erneut das den Bürgern von Aarau 1283 von König Rudolf ausgestellte Stadtrechtsprivileg auf, das im Wesentlichen Rechtssätze zum Geltungsgebiet des städtischen Rechts, zu persönlichen Vorrechten von Stadtbewohnern und Bürgern, zum Strafrecht und zum Herrschaftsverhältnis festhält, wie sie zuvor bereits den Winterthurern durch Rudolf von Habsburg verbrieft worden waren. Durch die aufwändige Gestaltung der Handschrift selbst wie auch durch farbig gefasste Initialen und eine Miniatur wird die Abschrift als bedeutsames Schriftstück in Szene gesetzt.

Die Miniatur stellt die Übergabe des Stadtrechtsprivilegs durch König Rudolf von Habsburg an einen Vertreter der Aarauer Bürgerschaft dar. Die bildliche Darstellung des Akts der Privilegierung erinnert an die Herkunft des Stadtrechts und verleiht zudem dem abgeschriebenen Rechtstext eine größere Authentizität, indem sie diesen in eine Handlung einbindet. Präsentiert wird ein Moment der Ausübung von Herrschaft: Der König, charakterisiert durch Haartracht, Krone, Szepter und pelzbesetztes Gewand, überreicht in straffer Haltung dem zu seinen Füßen knienden, barhäupti-

gen Aarauer Bürger eine Urkunde, deren besondere Bedeutung durch drei große anhängende Siegel herausgehoben wird. Der Bürger von Aarau ist zwar offensichtlich in der Position des Beherrschten, wird aber durch seine Kleidung in den Stadtfarben schwarz und weiß sowie ein Schwert, das auf Wehrfähigkeit hinweist, als Würdenträger charakterisiert. Der von ihm gehaltene Schild mit dem Stadtwappen, das einen Adler darstellt, erweckt den Eindruck, als sei Aarau im 13. Jahrhundert dem König als Reichsstadt entgegengetreten. In die Privilegierungsszene eingefügt ist damit allerdings ein erst im 15. Jahrhundert belegtes städtisches Wappen. Mit diesem wird das überkommene Siegelbild weiterentwickelt, das einen wachsenden Adler über einer dreiblättrigen Linde (volksetymologische Interpretation: Aue des Adlers) präsentiert. Gleichzeitig scheint das Wappen den Anspruch der Stadt auf Reichsfreiheit in Erinnerung zu rufen, den diese seit 1415 erheben konnte, als habsburgische Landstädte im Gefolge der Maßnahmen gegen ihren Stadtherrn, den geächteten Herzog Friedrich, König und Reich unterstellt wurden. Wichtige Momente der städtischen Geschichte aus verschiedenen Jahrhunderten zusammenführend verweist die Miniatur auf den königlich legitimierten besonderen Status der nun unter bernischer Herrschaft stehenden kleinen Stadt.

LITERATUR: Merz (1925) – Boner (1979) – Stercken (1999 u. 2006) – Rauschert (2006) – Brun (2006).

MARTINA STERCKEN



## Zweiter Geschworener Brief

Zürich, 1373

Staatsarchiv Zürich, C I 536

Pergament, 4 Siegel an Schnüren 51 × 73,5 cm

Eine regelmäßige, gut lesbare Urkundenschrift füllt das Blatt; Abschnitte des Textes werden mit größeren Buchstaben oder einem Schrägstrich, gefolgt von zwei Punkten, gekennzeichnet. Eine rote Zierinitiale schließt den Schriftraum vom linken Rand aus, gehalten von einer gekrönten Frauengestalt in blauem, weltlichen Gewand, den Finger der Rechten zu einer Zeigegeste erhoben. »In dem Lob der heiligen Dreifaltigkeit«, beginnt der Zweite Geschworene Brief der Stadt Zürich von 1373. Vier Siegel hängen daran, das der Äbtissin Beatrix von Wollhusen als Stadtherrin, des Probstes Werner von Rainach, des Kapitels des Großmünsterstifts und das der Stadt Zürich.

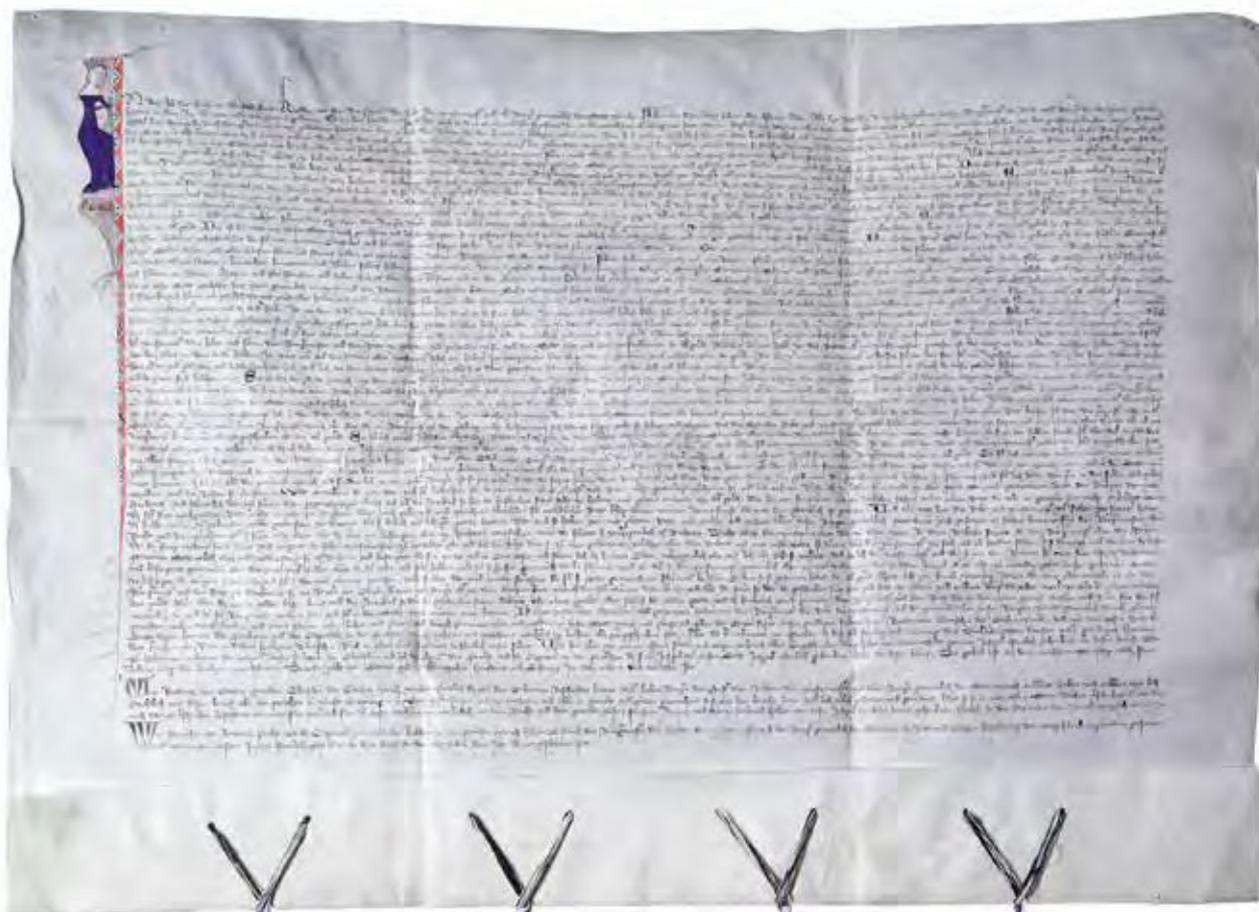
Mit dem Zweiten Geschworenen Brief änderten die Zürcher Bürger in einer besonderen Versammlung die politische Ordnung, die ihnen der Ritter Rudolf Brun († 17. Juli 1360) mit dem Ersten Geschworenen Brief (1336) hinterlassen hatte. Wie so oft war die Erneuerung der Institutionen aus einem Konflikt hervorgegangen, den sie befriedete. Die Bürger schrieben auf, was sie als Ergebnis festhalten wollten: Man beschränkte die starke Position des Bürgermeisters, die auf Rudolf Brun zugeschnitten gewesen war, und weitete zugleich den politischen Einfluss der Zünfte auf Kosten der Patrizier und Ritter (organisiert in der Constaffel) aus. Neben den institutionellen Änderungen wiederholt der Zweite Geschworene Brief die wesentlichen Regelungen des Ersten, die Ausdruck der städtischen Gemeinschaft als Schwureinung sind. Zweimal im Jahr, bei jedem Amtswechsel, müssen alle Bürger die bestehende Ordnung durch einen Eid bekräftigen. Der Ablauf dieser Eidesleistungen ist für Zürich nicht überliefert. In Anlehnung an die Schwurrituale

anderer Städte der Eidgenossenschaft lässt sich jedoch vermuten, dass der jeweils geltende Geschworene Brief (der hier gezeigte galt bis 1393) an den Schwurtagen vorgelesen und während der Eidesleistung der Bürger vom Bürgermeister sichtbar in der Hand gehalten wurde. Die Bürger schworen auf den Brief als rituelles Objekt (»den Brief schwören«, heißt es im Text). In der gezeigten Urkunde verbinden sich damit Aspekte ritueller Schriftlichkeit – es geht um Schrift als Objekt – mit einer textlichen Verwendung, die auf die inhaltliche Fixierung der institutionellen Ordnung durch Schrift abzielt.

Die Bedeutung der Frauengestalt in der Zierinitiale ist nicht geklärt. Zum einen wird in ihr die Äbtissin Beatrix gesehen, wofür sprechen würde, dass sie den Zweiten Geschworenen Brief als (nominelle) Stadtherrin genehmigt hat. Andere sehen in ihr die Jungfrau Maria, was auf das blaue Gewand gestützt werden kann. Gegen beides sprechen die weltlich-höfische Bekleidung und der politische Kontext, in dem die Urkunde zustande kam. Das Geheimnis um die Figur bleibt damit erhalten.

LITERATUR: Weiß (1938) – Gilomen (1995) – Sieber (2001).

STEFAN GEYER



Verhörrodel zu den Rechten der Herrschaft und des Patronats über die Kirche Hilterfingen am Thunersee, um 1312  
Staatsarchiv Bern, Urkunden Stift 1318  
Acht zusammengenähte, zwischen 12,5 und 17 cm breite und zusammen 397 cm lange Pergamentstreifen

Was hier in kleiner, enger Schrift festgehalten ist, sieht nach flüchtigen Notizen aus. Tatsächlich beruhte die Autorität dieser Aufzeichnungen nicht auf ihrer Materialität, sondern auf ihrer Bedeutung in einem ritualisierten Verfahrensablauf. Im römisch-kanonischen Zivilprozess hielten Kommissare in dieser Weise Aussagen von Zeugen fest, zu denen Anwälte Stellungnahmen abgaben, bevor ein Richter urteilte. Im vorliegenden Fall mussten 40 Personen – Priester, Mönche, Ritter, Bauern, Knechte und Mägde – über Ereignisse Auskunft geben, die Jahrzehnte oder sogar Jahrhunderte zurücklagen. Dieser groß angelegte Versuch, so etwas wie ein ›kollektives Gedächtnis‹ der Leute am Thunersee zu erfassen, zielte darauf, ungeschriebene regionale Rechte zu beweisen.

Der Rodel ist kennzeichnend für Verfahren, die von der um 1300 aufkommenden Vorstellung ausgingen, dass sich Rechte wie Tatsachen erkennen und beweisen ließen. Das Vorgehen lehnte sich an den Zeugenbeweis im römischen Zivilprozess an. Nur wurden hier nicht Delikthergang und Tatbestand, sondern ungeschriebenes Recht ›bewiesen‹. Die Zeugen mussten einzeln, unter Eid, die Wahrheit sagen, und im Rahmen eines streng regulierten Verhörs von Handlungen erzählen, an denen sich zeigte, dass ein ungeschriebenes Recht in der Gegend seit unvordenklichen Zeiten widerspruchslos beachtet wurde. Der obere Pergamentstreifen enthält die 27 Fragen, die jedem Zeugen gestellt wurden und die jeweils mit dem Wort *item* beginnen. Auf dem unteren Streifen folgen Antworten des ersten Zeugen, eines gewissen Werner von Basel, Priester und Chorherr in Interlaken (*Wernherus de Basilea, sacerdos, canonicus Interlacensis*). In

solchen Antworten finden sich Erinnerungen an Sterbende, die ihren Nachkommen Rechte einschärften, Anekdoten über die Ahndung von Rechtsübertretungen und märchenhafte Erzählungen über Ursprünge von Rechten in grauer Vorzeit. Die Schreiber mussten anspruchsvolle literarische Darstellungstechniken einsetzen, um die in der deutschen Umgangssprache gemachten Zeugenaussagen so wiederzugeben, dass sie auch in der lateinischen Schriftsprache lebendig, mündlich und authentisch wirkten.

Hierin liegt auch das Paradox solcher Aufzeichnungen: Um angeblich im Denken und Handeln der breiten Bevölkerung verankerte Rechtsvorstellungen zu beweisen, musste die rigide Verhörtechnik des gelehrten Rechts aufgeboten werden. Und letztlich sind es anspruchsvolle Techniken des Schriftgebrauchs, die es erlauben, Überlieferungen und Erzählweisen schriftunkundiger Bauern in den Dienst der Rekonstruktion – oder eher der Konstruktion? – eines mündlichen Gewohnheitsrechts zu stellen.

LITERATUR: *Fontes Rerum Bernensium* 5, Nr. 34, S. 34–87 – Treppe (1986) – Teuscher (2007).

SIMON TEUSCHER



## Chirograph

14. August 1543  
 Stadtarchiv Zürich, I.A. 672 und 673  
 Papier, je 32 × 22 cm

Ein Chirograph besteht aus zwei oder mehr gleichlautenden Texten, die auf ein Pergament oder Papier geschrieben wurden. Zwischen die Schriftspiegel setzte man Buchstaben, Ornamente oder Worte, häufig *chirographum*. An dieser Stelle wurde das Schriftstück gewellt oder gezahnt zerschnitten. Jeder Vertragspartner erhielt eine Teilurkunde, deren Echtheit sich durch Aneinanderlegen der getrennten Stücke überprüfen ließ.

Im ausgestellten Beispiel von 1543 verleiht die Stadt Zürich Klaus Thomann von Wipkingen ein Haus mit Hofstatt und Zubehör, Wiesen und Waldstücken, Weinreben und Ackerflächen als Handlehen. Darauf lasten Getreideabgaben und 3 Pfund 15 Schilling Jahreszinsen. Zwischen den Parteien bestehen gewisse finanzielle Verpflichtungen, die genau geregelt werden.

Der Chirograph als besondere Form der Beurkundung erscheint im Frühmittelalter zuerst in England, später auf dem Kontinent, wo sie *cartae divisae, partitae, dentatae, chirographum bipertitum, instrumenta per alphabetum divisa, cartae per chirographum divisae* oder auch *abecedaria* genannt werden. In den Zürcher Archiven finden sich Chirographen vom 15.–18. Jahrhundert unter der zeitgenössischen Bezeichnung »zerschnittene Zettel«. Ihre Inhalte reichen von Bestimmungen über Zäune bis hin zu privaten Kaufverträgen.

Als Herstellungsanlass für diese Art von Schriftstücken wird in typischen Schlussformeln der mögliche Urkundenverlust genannt. Beispiele aus der Region zeigen jedoch, dass oft beide Teile des Chirographen in ein und derselben Lade aufbewahrt wurden und deshalb regelmäßig gemeinsam verbrannten.

Die Häufung von Chirographen im Zürcher Umland wurde von der Forschung als Ausdruck zunehmender Gemeindeautonomie dargestellt. Die »mechanische Manipulation« der Urkundenteilung habe es dabei den Gemeinden erlaubt, das herrschaftliche Siegel ihrer Urkunden durch den Landvogt zu umgehen. Gegen diese Annahme sprechen zahlreiche Chirographen, die von der Herrschaft selbst, dem Zürcher Rat, ausgestellt wurden (z. B. StAZH A 112 / 1, Nr. 16 bzw. im Umfeld von Klöstern StAZH C V 3, 15a, Nr. 34; C II 11, Nr. 687).

Die häufige Wahl der Teilurkunden-Form könnte auch auf den performativen Akt des Zerschneidens und Zusammenfügens eines gemeinsam erstellten Schriftstücks zurückzuführen sein: Im Rahmen einer inszenierten, ritualisierten Handlung wurde der Chirograph vor dem Hintergrund konfliktueller Handlungszusammenhänge als passendes Instrument gewählt, das die Gültigkeit der Vereinbarung und die gegenseitige Verpflichtung verstärkte. Im Unterschied zu den »einfachen Zetteln« entfaltete das zerschnittene Dokument in der spezifischen Gebrauchssituation zusätzliche Ausstrahlung.

LITERATUR: Bischoff (1955) – Trusen (1979) – Sayers (1996) – Sigg (2006).

STEFAN KWASNITZA

Wenken die mechtlichen mit den händeln... Die die Epochen... die redlichen der Staat... die nach dem... die nach dem... die nach dem...

...die nach dem... die nach dem...

## Grundriss der Grabeskirche in Jerusalem

Adamnanus, *De locis sanctis*, wohl Reichenau, 9. Jh. (vor 846)  
 Zentralbibliothek Zürich, Ms. Rh. 73, fol. 5r  
 Pergament, 24 × 17 cm

Die Handschrift enthält die Schilderung der heiligen Stätten, die der Ire Adamnan (Abt von Iona, um 688) nach eigener Aussage aufgrund des Berichts des fränkischen Bischofs Arculf verfasste, der auf der Rückreise von Jerusalem vor der schottischen Küste Schiffbruch erlitten haben soll. Geschrieben ist der Text in einer irischn beeinflussten Minuskel. Da der Reichenauer Bibliothekar Reginbert († 846) auf dem ersten Blatt der Handschrift einen Eintrag vornahm, kann sie in die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts datiert werden. Auf welchen Wegen sie in die Bibliothek des Klosters Rheinau gelangte, ist ungewiss.

Neben der Grabeskirche finden sich in der Handschrift Pläne der Zionsbasilika (in langgezogener Rechteckform), der Himmelfahrtskirche (in Kreisform wie die Grabeskirche) und der Kirche über dem Jakobsbrunnen (in Kreuzform). Die Planzeichnungen, aufgebaut aus gerade und kreisförmig verlaufenden Linien, sind dem St. Galler Klosterplan eng verwandt. Ein zweiter Schreiber, der am St. Galler Klosterplan beteiligt war, übernahm auch die Beischriften in den Grundrissen der vorliegenden Handschrift, die in karolingischer Minuskel gehalten sind. Die Forschung geht heute davon aus, dass die Skizzen nicht als exakte Baupläne dienten, sondern vielmehr idealtypisch aufzufassen sind oder als Merk- und Meditationsbilder dienten.

Der Kreis als Bild der Vollkommenheit (ohne Anfang und Ende) und die Kreissymbolik spielten im Mittelalter eine besondere Rolle, ebenso das Kreuz. Die Grundrisszeichnungen machen sozusagen einen virtuellen Besuch der Heiligen Stätten möglich und dienen der geistigen Orientierung. Dabei wird einerseits das Gedächtnis als räumliches Modell

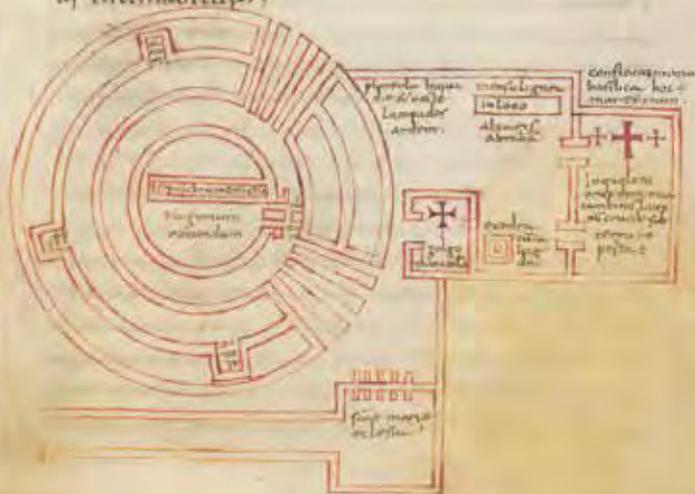
benutzt, in das sich das Weltbild einordnen lässt, andererseits wird das religiöse Weltverständnis in den Planskizzen verortet. Geographische Beschreibung wie exakte Lokalisierung konkreter Begebenheiten sind in engem Zusammenhang zu sehen mit der Beglaubigung des Bibeltextes und des Heilsgeschehens.

Interessant ist in dieser Hinsicht die auffällige Verschiebung des Grabes Christi aus dem Zentrum im Grundriss der Grabeskirche in die obere Hälfte des Kreises. Es ergibt sich daraus eine unwillkürliche Assoziation zu frühen Darstellungen der Welt in Kreisform, mit den Kontinenten Asien in der oberen, Europa und Afrika in der unteren Hälfte (vgl. S. 244). Aus dieser Dreiteilung resultiert der Buchstabe T, im Mittelalter Symbol für das Kreuz Christi, für dessen Opfertod und für die Erlösung – eine Weltsicht, wie sie hintergründig auch in der Grundrisszeichnung der Grabeskirche in der Rheinauer Handschrift zum Ausdruck kommt.

In der Betrachtung der Planskizzen konnte eine vertiefte religiöse Beschäftigung und Auseinandersetzung mit den biblischen Themen erfolgen. Schließlich ist auch der Reisebericht Adamnans nicht eine bloße Schilderung der Heiligen Stätten, sondern sein Aufbau folgt den Stationen des Osterritus mit Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung. Sein Anliegen ist die Verortung und Verankerung der Heilsgeschichte, die geographische und lokale Beschreibung steht im Dienst der theologischen Auslegung.

LITERATUR: Autenrieth (1982) – Stähli (2005) – Gnägi (2006).

iuxta numerum xii. scorum apostolorum semper die  
 ac nocte ardentur lucent. & quibus. iiii. immo illius  
 seculi sepulchralis loco inferius positis. Aliae uero  
 bis quaternales super marginem eius superius collocae  
 ad laeuf dexteriorum oleo nutriente pfulgent. Sed & hoc  
 etiam notandum esse uidetur. Quod maria us oleum  
 saluatoris hoc e saepe supra memoratum tegurium  
 speleum si ihu xpo in ea sepulto propheta uaticinatur  
 dicens. Hic habitauit in excelsa spelunca petre for  
 tissime. & paulo post de ipsius dni resurrectione ad  
 apostolos laetificandos sub infortur. Regem cum glo  
 ria uidebitis. Supra dicte igitur rotundae ectae  
 formulam cum profundo teguriolo in medio eius  
 collocato in cuius aquilonali parte dominicum habet  
 sepulchrum. subiecta declarat pictura. Nec non  
 aeternum altarum figuris ectae apum. de quibus inferi  
 us intinabitur.



## Noachidenkarte

Weltkarte, in: Isidor von Sevilla, *Etymologiae*, 2. Hälfte 9. Jh.  
Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 236, S. 89 (hier Ausschnitt)  
Pergament, 28,9 × 21,9 cm

Im frühen Mittelalter entsteht eine neue Form der Aufzeichnung geographischen Raums. Neben beschreibende Texte treten Visualisierungen von räumlichen Verhältnissen, die über Bild- und Schriftelemente funktionieren. Diese geben kleinräumige Situationen wieder (St. Galler Klosterplan); vor allem aber interpretieren sie spätantike Vorstellungen vom Aufbau der Welt. Zu den ersten kartographischen Darstellungen dieser Art gehören Weltkarten (*mappae mundi*), die mit Abschriften der *Etymologien* des Bischofs Isidor von Sevilla (um 560/70–636) entstanden sind. Bildlich umgesetzt wurden damit vor allem Angaben aus dem 14. Buch des enzyklopädischen Werks, das im gesamten Mittelalter breit rezipiert und im Unterricht verwendet wurde. Wie andere Weltdarstellungen gliedern diese sogenannten ›Isidor-Karten‹ in prägnanten Memorierbildern das von einem Ozean (*MARE OCEANUM*) umgebene, geostete Weltenrund in die drei bekannten, jeweils von Gewässern t-förmig abgetrennten Kontinente, wobei Asien etwa die Hälfte und Europa und Afrika etwa je ein Viertel der Kartenfläche zukommt.

Die Mappa Mundi, die wahrscheinlich zwischen 850 und 900 im Skriptorium des Klosters St. Gallen entstanden ist, zeigt eine derartig schematische Abbildung der Welt. Schrift ist hier unabdingbares Element der Raumbestimmung; sie allein macht die Teile der kreisförmig angelegten Welt als solche identifizierbar. Zudem organisiert sie zweifarbig und in Großbuchstaben geographische Angaben und Heilsgeschichte im Kartenbild. So sind der Erdkreis und die diesen teilenden Gewässer, der Don (*TANAI FLUVIUS*), das Asowsche Meer (*MEOTIDES PALUDES*), der Nil (*NILUS FLUVIUS*) sowie das Mittelmeer (*MARE MAGNUM*) jeweils in schwarzer Farbe auf-

geführt, während alle weiteren Angaben rubriziert sind. Dies gilt sowohl für die vier Himmelsrichtungen, die außerhalb des als Streifen markierten Weltozeans (*MARE OCEANUM*) aufgeführt sind, als auch für die Kontinente selbst, die nicht nur mit ihren Namen bezeichnet, sondern auch mit den Namen der Söhne Noahs belegt sind, Asien mit Sem, Europa mit Jafet und Afrika mit Cham.

Durch die Identifizierung der Kontinente mit den Söhnen Noahs wird dem antiken Weltbild eine neue, christliche Dimension verliehen. Die Vorstellung von einer dreigeteilten Welt wird verquickt mit der im Buch Genesis beschriebenen Besiedlung der Welt durch die von den Nachkommen Sems, Chams und Jafets abstammenden Völkerschaften, die sich nach der Sintflut verzweigt haben. Auf die Bedeutung dieser Geschichte wird nicht nur durch die Zuordnung von Namen und Kontinenten verwiesen, sondern auch durch ein in Rot beigefügtes, umrahmtes Textfeld, in dem es heisst: *Ecce sic dividerunt terram filii noe post diluuium* (»Siehe, so verteilten die Söhne Noahs die Erde nach der Sintflut«).

LITERATUR: Woodward (1987) – Braude (1997) – Schmucki (2000) – Wajntraub (2006) – Schmucki (2007).

MARTINA STERCKEN/RALPH RUCH



Eccesie diuiserunt  
terra filii noe  
post diluuium

**A**sia ex nomine cuiusdam mulieris est appellata quae apud antiquos imperium tenuit orientis. Haec inuestia orbis parte disposita ab oriente ostus solis a meridie oceano ab occiduo non mare finitur. A septentrione meotide lacu & tanai flumino terminatur. Habet autem prouincias multas & regiones: quarum breuiter nomina & situs expediam. sumpto initio a paradiso.

Venedig, 1321

Zentralbibliothek Zürich, RP 4, fol. 5v u. 6r

Pergament auf Holz im Lederfutteral, 29,5 × 14,5 cm

Als Portulankarten werden kartographische Darstellungen der Mittelmeerküsten bezeichnet, die seit der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert von italienischen, iberischen und mallorquinischen Kartenmachern produziert wurden. Zwar sind Herkunft und Herstellungsprozesse dieser neuen Form der Kartographie unklar, unbestritten scheint jedoch, dass diesen Seekarten ursprünglich pragmatische Funktionen zukamen und sie Kaufleute- und Seefahrerwissen visualisieren.

Der Portulanatlas des Perinus Vesconte besteht aus insgesamt sechs Tafeln, die jeweils in einem komplexen System aus Bild- und Schriftzeichen für die Seefahrt wesentliche Angaben festhalten: Der abgebildete Teil, der den westlichen Mittelmeerraum, die europäische Atlantikküste bis zur Nordsee sowie die britischen Inseln darstellt, verzeichnet wie die anderen Teile des Atlas Küstenlinien, Häfen, Flussmündungen sowie zum Teil Klippen und Sandbänke. Zwar ist die Küstenlinie in grünlicher Farbe angelegt, doch wird die Form der Landmassen vor allem durch die vielzähligen, senkrecht zur Küstenlinie stehenden Ortsnamen erkennbar und durch besonders wichtige, in roter Farbe gekennzeichnete Häfen markiert. Dieser vor allem durch Schrift konturierte und strukturierte Raum wird durch ein differenziertes, farblich gestuftes Netz von Windstrichlinien überzogen, die zusammen mit einem Kompass die Orientierung auf See ermöglichten. Gleichzeitig wird eine Maßstabelle zur Verfügung gestellt, an der Distanzen abgegriffen werden konnten.

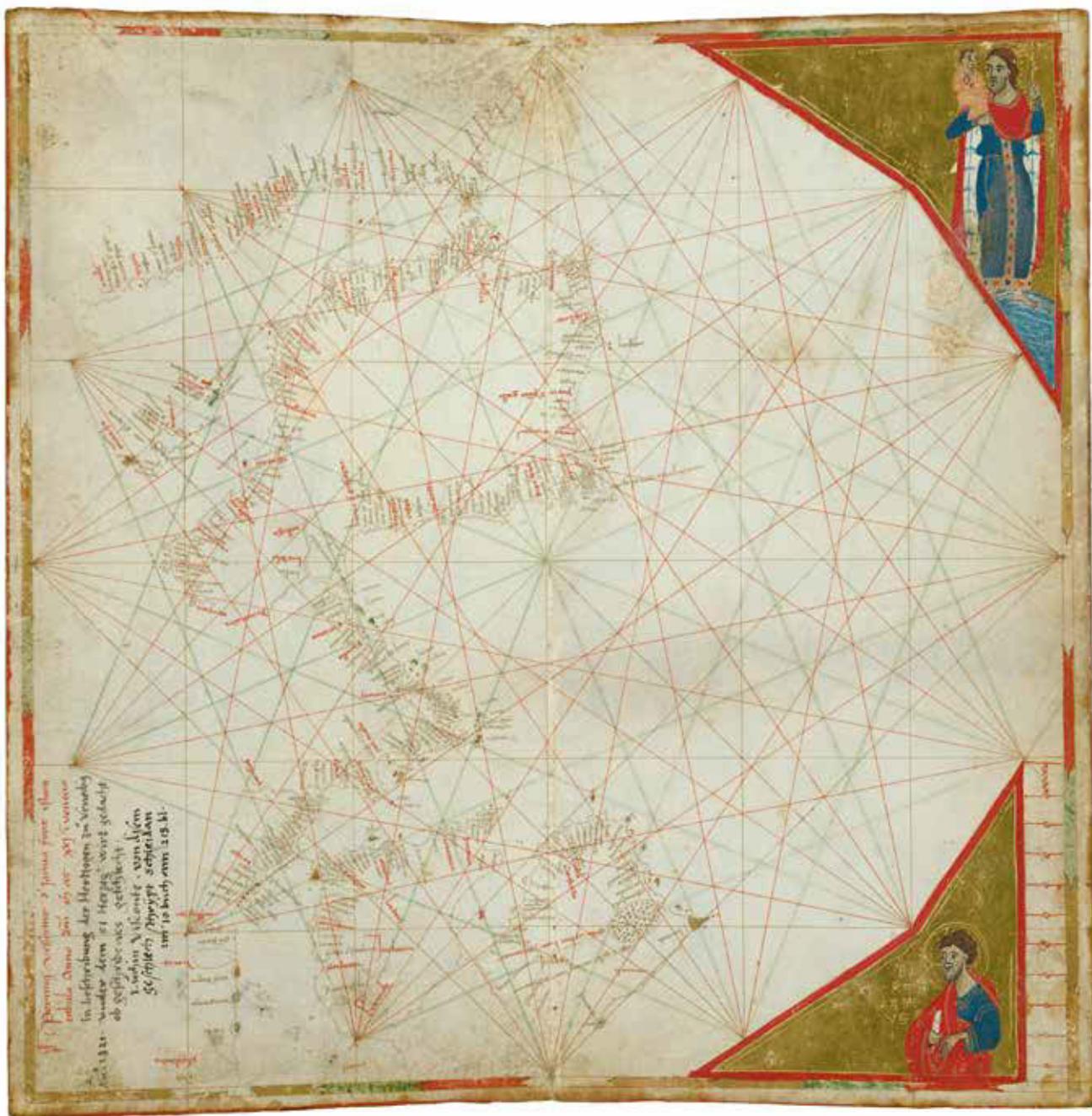
Der Kartenraum wird aber nicht allein durch Ortsbezeichnungen sowie technische Systeme und Angaben definiert, sondern verweist auch auf die Heilsgeschichte als Bestimmung menschlichen Daseins. So erinnern Darstellungen des

Heiligen Christophorus und des Heiligen Bartholomäus in der rechten oberen und der rechten unteren Ecke des Portulans an die Schutzpatrone von Seefahrern und Schiffsbauern.

Die Titulatur trägt auf andere Weise zur Steigerung der Bedeutung des ohnehin schon prachtvoll materialisierten Portulans bei. Wird zum einen die Verfasserschaft des Perinus Vesconte, vermutlich Sohn oder Neffe Pietro Vescontes, eines bekannten Kartenmachers in Venedig, durch rote Farbe herausgestellt, so wird die Bedeutung des Verfassers und mithin des Portulans selbst durch einen in schwarz ausgeführten Kommentar noch gesteigert, den offenbar ein Kartenbesitzer angefügt hat. Womöglich war es ein Mitglied der Zürcher Familie Murer, in deren Besitz sich der Portulan seit der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert befand, das damit versuchte, Perinus Vesconte in die Historiographie Venedigs und die Genealogie der Visconti zu integrieren.

LITERATUR: Kretschmer (1962) – de La Roncière/Mollat du Jourdain (1984) – Campbell (1987) – Zeichen der Zeit (2002).

MARTINA STERCKEN/RALPH RUCH



## Albrecht von Bonstetten: *Karte der Eidgenossenschaft*

*Superioris Germanie Confoederationis Descriptio*, wahrscheinlich Einsiedeln, 1480

Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 5656, fol. 8

Papier, 14,5 × 21,5 cm

Die erste kartographische Darstellung der Eidgenossenschaft ist in der *Superioris Germanie Confoederationis Descriptio*, einer Landesbeschreibung eidgenössischen Gebiets enthalten, die der Einsiedler Dekan Albrecht von Bonstetten 1479 verfasst hat. Text und Karten Bonstettens, die in verschiedenen Fassungen vorliegen, zielen in erster Linie darauf ab, nach den Erfolgen der Eidgenossen in den Burgunderkriegen das heterogene bündische Gebilde der Eidgenossenschaft als politisch einheitliches und historisch legitimes Gebilde vorzustellen. Die abgebildete lateinische Handschrift gehört zu den europäischen Herrschaftsträgern zugestellten Ausfertigungen; sie wurde 1480 dem König von Frankreich gewidmet. Eine deutsche Version der *Descriptio* entstand offenbar erst 1485 und auf Druck der Eidgenossen, die über das nach außen vermittelte Bild ihres politischen Systems informiert sein wollten.

Bonstettens Karte steht in einer Folge von Darstellungen, mit der die Eidgenossenschaft über einfache Zeichnungen und einige wenige erklärende Schriftzüge im Universum und in Europa situiert wird. Wie die anderen Karten so nimmt auch diese Darstellungsprinzipien der *mappae mundi* auf. Bestimmend ist die Kreisform, die hier allerdings nicht die bewohnte Welt symbolisiert, sondern das Gebiet der Eidgenossenschaft, die somit als eigener geschlossener Weltenkreis präsentiert wird. Eine rot ausgeführte Binnengliederung verdeutlicht nicht nur die außerhalb des Kreises aufgeführten Himmelsrichtungen (*Oriens*, *Meridies*, *Occidens*, *Sep- tentrio*), sondern strukturiert auch die Bezeichnungen der

eidgenössischen Orte um den *Regina mons*, die zur Königin der Berge stilisierte Rigi. Damit wird diese zum räumlichen Mittelpunkt der im lockeren eidgenössischen Bündnissystem zusammengefassten *terrae* und erhält die Position, die Jerusalem auf den mittelalterlichen Weltkarten im Gefolge der Kreuzzüge einnimmt. Die durch die Rezeption der *mappa mundi*-Tradition im Kartenbild aufgerufene heilsgeschichtliche Dimension des eidgenössischen Verbundes wird in der Landesbeschreibung aufgegriffen und durch den Verweis auf Quellen als historisch verbürgt bekräftigt. Bonstetten beschreibt darin die Rigi als einen alten Ort des Gotteslobs und der Verkündigung.

Die mit kartographischen Traditionen und symbolischer Bedeutung spielende Vorstellung der achtörtigen Eidgenossenschaft als heilsgeschichtlich legitimierte Einheit ist gleichzeitig eine prägnante und leicht memorierbare Darstellung von politischem Raum. Unter dem rubrizierten Titel *Divisio terrarum Confoederatorum* werden die Bezeichnungen der eidgenössischen Städte- und Länderorte (*Thuregum*, *Zug*, *Clarona*, *Switia*, *Urania*, *Unterwaldia*, *Berna*, *Lucerna*) in geographisch korrekter Folge aufgeführt.

LITERATUR: Sieber-Lehmann (1994) – Sieber-Lehmann (1997) – Baumgärtner (2001) – Stercken (2006) – v. d. Brincken (2006) – Stercken (2008).

MARTINA STERCKEN/RALPH RUCH

tes se ad angulos rectos Una earū  
 speculetur protrahi a loco solis meridi-  
 ane et utendi Indirectū usq; ad sep-  
 tentrionē. Alia vero ab ortu solis ad  
 eius occasum. Hec linee diuidunt  
 loca sedentorū in quatuor ptes  
 p quatuor differētas positionis li-  
 nearū ut in forma patet



## Konrad Türost: *Karte der Eidgenossenschaft*

*Beschreibung gemeiner Eydgnosschaft*, um 1496

Zentralbibliothek Zürich, Ms. Z XI 307

Pergament, 56 × 42 cm

Die gesüdete Karte der Eidgenossenschaft des Zürchers Konrad Türost zeigt erstmals das Gebiet der Eidgenossenschaft, dargestellt nach den wiederentdeckten gradnetzorientierten Darstellungsprinzipien, die der spätantike Gelehrte Claudius Ptolemäus in seiner *Geographia* entwickelt hatte. Sie ist Teil einer Landesbeschreibung (*De situ confoederatorum descriptio* oder *Beschreibung gemeiner Eydgnosschaft*), die der Arzt, Astrologe und Kartograph Türost zwischen 1495 und 1497 verfasste. In lateinischen und deutschen Ausgaben überliefert, sollten Text und Karte offenbar dazu dienen, in einer Zeit innerer Wirren am Vorabend der Schwabenkriege im Lande und gegenüber auswärtigen Herrschaftsträgern die Eidgenossenschaft als neue politisch und geographisch bestimmte Größe vorzustellen. Die abgebildete Karte war ursprünglich gefaltet als letztes Blatt in eine wohl 1496/97 erstellte und dem Berner Altschultheißen Rudolf von Erlach gewidmete Version eingebunden.

Türosts Karte zeigt die Gebiete der zehnrötigen Eidgenossenschaft – Städte, Dörfer, Burgen und Klöster, die Berge, Pässe, Seen, Flüsse sowie Brücken – zwischen Rottweil und Gotthard sowie Pontarlier und Chur in vogelperspektivischer Darstellung. Farbigkeit und Größe der Signaturen lassen eine Hierarchisierung des Zeichensystems erkennen. Wenn auch nicht durch Grenzlinien, so wird das Gebiet der Eidgenossen doch durch unterschiedlich gestaltete Schriftzüge gegliedert. Die in Großbuchstaben hervorgehobenen Namen der eidgenössischen Städte- und Länderorte verweisen auf deren Bedeutung als wichtige Herrschaftsträger. Herausgestellte Bezeichnungen der Landmarken, etwa das Gotthardgebirge (*Alpes Leopontii, Adula*) und die *Alpes Rhaetiae* im Süden

oder der Schwarzwald und der Jura (*Blawwen*) im Norden, deuten Grenzsituationen an. Schrift definiert das Gebiet der Eidgenossenschaft gleichzeitig als historischen Raum. Denn indem die Namenszüge angrenzender Volksstämme der Antike, der Insubrer, Allobroger und Sequaner, bezeichnet sind, werden nicht nur Grenzsituationen angedeutet, sondern wird darüber hinaus der Eidgenossenschaft eine gentile Vergangenheit in der antiken Geschichte Europas zugewiesen.

Die Anlage des Kartenbilds lässt sich auch als symbolischer Hinweis auf das Selbstverständnis der Eidgenossen werten. Wurde diese bisher mit technischem Unvermögen oder mit der Absicht erklärt, den unter Einfluss der Eidgenossenschaft stehenden Südwesten des Reichs in die Darstellung einbeziehen zu wollen, so lässt ein Vergleich mit der Karte Albrecht von Bonstettens (vgl. S. 248 f.) noch eine andere mögliche Bedeutungsebene erkennen: Auch Türost lenkt in seiner modern und wissenschaftlich anmutenden kartographischen Darstellung der Eidgenossenschaft den Blick auf die Innerschweiz und weist ihr so besondere Bedeutung als eidgenössische Kernlandschaft zu.

LITERATUR: Ischer (1945) – Höhener (1999) – Stercken (2008).

MARTINA STERCKEN/RALPH RUCH



## Jos Murer: *Karte des Zürcher Herrschaftsgebiets von 1566*

*Eigentliche Verzeichnuss der Stätten, Graffschafften, und Herrschafften, welche in der Statt Zürich Gebiet und Landschaft gehörig seind*, 3. Auflage von 1670 (?)

Zentralbibliothek Zürich, Kartensammlung Wak R 1

Papier, 85 × 104 cm (ohne Rand), 105 × 125 cm (mit Rand)

Im 16. Jahrhundert beginnen sich Karten als Form der Aufzeichnung von Herrschaft im Raum zu etablieren. Jos Murers Karte des Herrschaftsgebietes der Stadt Zürich gehört zu den frühen kartographischen Darstellungen von Herrschaftsräumen, die sich auf moderne Vermessungstechniken und Darstellungskonventionen berufen und gleichzeitig durchaus über symbolträchtige, im Mittelalter entwickelte Zeichenstrukturen und Bildkonzeptionen funktionieren. Vielfältige Schrift- und Bildelemente, die in je eigener Weise von der Größe und Bedeutung von Zürich als städtischer Herrschaftsträgerin und Zentrum religiöser Erneuerung zeugen, werden im Kartenbild verschmolzen:

Der Zürcher Glasmaler, Illustrator und Autor Jos Murer stellt das Herrschaftsgebiet der Stadt Zürich als begrenzt und in seinen Ausmaßen nachvollziehbar dar, indem er – für seine Zeit noch ungewöhnlich – dieses mit einer gepunkteten Linie klar einfasst und einen Maßstab in den Kartenrahmen einlässt. Definiert wird auf diese Weise ein herrschaftlich besetzter Raum, der durch zum Teil individuell ausgeprägte, in Vogelschau abgebildete Siedlungen, Städte, Dörfer, Weiler, Gebäude, Häuser, Brücken sowie Berge und Hügel, Seen, Flüsse, Wälder und Weinberge strukturiert ist. Orte und Gewässer, die systematisch durch Schriftzüge bezeichnet werden, lassen sich klar identifizieren. Besonders herausgestellt wird die Stadt Zürich als Herrschaftsträgerin: Die in einem Kranz zusammengefassten Zürcher Stadt- und Reichswappen akzentuieren die reichsunmittelbare Stellung der Stadt und legitimieren die städtische Gebiets Herrschaft im

übergeordneten Rahmen des Reiches. Akustische Komponenten der Herrschaftsausübung werden mit einer Szene auf dem Zürichsee ins Kartenbild eingebracht, die ein Boot mit städtischen Würdenträgern zeigt, das durch Fanfaren-Bläser angekündigt wird. Indem er die Stadt Zürich als Zentrum des gestalteten Landes darstellt, betont Murer nicht nur ihre Rolle als Herrschaftsträgerin, sondern verweist auch auf eine andere Ebene ihrer Bedeutung. Als Mittelpunkt des Kartenbildes erhält Zürich die Position, die auf den Weltkarten im Gefolge der Kreuzzüge Jerusalem einnimmt, und wird damit als neues, reformiertes Zentrum des Glaubens propagiert.

Erst beim Näherücken lesbar, wird deutlich, dass die zum Teil aufwändig gerahmten Schrifttafeln in den Randbereichen der Karte mit dem Kartenbild korrespondieren: Mit der Überschrift wird der Lobspruch Ottos von Freising auf Zürich zitiert, der dieses als *Nobile Thuregum multarum copia rerum* bezeichnet. In die Karte eingefügt werden ferner chronikalische Texte, welche die aktuellen Verhältnisse in Zürich und in seinem Herrschaftsgebiet in einen bis in die biblische und antike Geschichte zurückreichenden historischen Kontext einordnen, die städtische Herrschaft gegenüber anderen Herrschaftsträgern legitimieren und sie im Rahmen des Reiches und der Eidgenossenschaft definieren.

LITERATUR: Dürst (1975) – Harley (2001) – Stercken (2004) – Stercken (2008).

MARTINA STERCKEN/RALPH RUCH



## Paulusbriefe mit Marginal- und Interlinearglossen

Frankreich (?), 12. Jh.  
Zentralbibliothek Zürich, Ms. Car. C 149, 145 Bll., hier fol. 37v/38r  
Pergament, 22,5 × 14 cm

Die vorliegenden Paulusbriefe präsentieren einen Typus der Glossenhandschrift, der in engem Zusammenhang mit den Bibelglossierungen in den Kathedralschulen von Laon und Paris steht. Die räumliche Aufteilung der Seiten in einen Textblock und einen Glossenraum ist bereits voll ausgeprägt. Die abgebildeten Seiten stammen aus dem ersten Korintherbrief (1 Kor 9,15–10,4). Die durch Majuskelschrift deutlich hervorgehobenen Verweise auf die Autoritäten Hieronymus und Augustinus – die durchaus nicht immer zutreffend sein müssen – können ein Indiz für eine frühe Datierung der Handschrift sein. Solche Verweise ebenso wie Hinweise auf die Art der Auslegung (grammatisch, allegorisch, moralisch) fielen nach einigen Jahrzehnten mit der Verfestigung und gewachsenen Autorität des Glossentextes weg.

Die Handschrift ist in eleganter frühgotischer Minuskel geschrieben. Prachtvolle Zierinitialen in spätromanischem Stil, mit Blattwerk, Fabeltieren und Fratzen in mehrfarbiger Federzeichnung geschmückt, leiten die Briefgruppen ein. Die Handschrift ist hochformatig, ein Eindruck, der durch die schmalen, hochgezogenen Mittelspalten des Grundtextes verstärkt wird. Das Layout stellt den Bibeltext ins Zentrum einer jeden Seite. An den Seitenrändern und zwischen den Zeilen ist von vornherein Raum für die deutlich kleiner geschriebenen, den Grundtext links und rechts einrahmenden Marginalglossen und für die Interlinearglossen freigehalten. Höhe und Breite von Buchblock und Schriftraum sowie der Glossen- und Textspalten sind sorgfältig berechnet und aufeinander abgestimmt, was zu einem sehr harmonischen Gesamteindruck führt.

Bibeltext und Glossentext sind durch Schrift und Gestaltung klar voneinander unterschieden. Sie verlaufen parallel, sind jedoch in der gedanklichen Auseinandersetzung eng miteinander verwoben. Die marginal und interlinear angeordneten Glossen kommentieren den Bibeltext sowohl hinsichtlich seines Wortlauts (philologisch) als auch des Inhalts (allegorisch).

Durch die exegetische Auseinandersetzung mit dem unveränderlichen Wortlaut des Bibeltextes in der Scholastik wurden neue Deutungsfelder der Heiligen Schrift eröffnet, die sich bald verfestigten und selbst wiederum Gegenstand von Auslegungen wurden. Die hochmittelalterlichen Bibelglossen greifen Kommentare der Kirchenväter (Augustinus, Hieronymus, Ambrosius) und karolingischer Theologen wie des Reichenauer Abtes Walahfrid Strabo (808–849) auf. Als eine der treibenden Kräfte in der Entwicklung der sogenannten *glossa ordinaria* – der großen Kompilation der Glossen zu allen Büchern des Alten und Neuen Testaments, in der die scholastische Beschäftigung mit der Bibel zu Beginn des 13. Jahrhunderts schließlich gerinnt – gilt Anselm von Laon († 1117), Vorstand der Kathedralschule von Laon. Ihm können mit einiger Sicherheit die Glossen des Psalters, des Johannesevangeliums und auch der Briefe des Paulus zugeordnet werden.

LITERATUR: Châtillon (1984) – De Hamel (1984) – Lobrichon (1984).

LENA ROHRBACH/MARLIS STÄHLI



Mitteleuropa (?), spätestens 15. Jh., Geschenk des Herzogs von Rohan an die Stadtbibliothek Zürich im Jahr 1631  
 Zentralbibliothek Zürich, Ms. Or. 152, fol. 12v  
 Pergament, 22,5 × 15 × 11 cm

*Masora*, hebräisch Überlieferung, bezeichnet die Überlieferung der Leseart und Schreibweise des hebräischen Bibeltextes. Vokale und Akzente werden dem Konsonantentext als Punkte und Striche beigegeben, kurze Bemerkungen zu einzelnen Wörtern werden auf der Seite oder am unteren Rand notiert. Wie in der jüdischen Tradition materielle und visuelle Gestaltung biblischer Schriften mit großer Sorgfalt geregelt wurde (vgl. S. 222), genoss auch die Überlieferung des Textes seit der Spätantike die Aufmerksamkeit der jüdischen Gelehrten. Während sich der Konsonantentext seit dem 1. Jahrhundert kaum veränderte, wurde die vorerst mündlich überlieferte Masora im 8. Jahrhundert schriftlich festgehalten. Im 9. Jahrhundert bündelten in Tiberias die beiden Gelehrtenfamilien Ben Ascher und Ben Naftali die verschiedenen Überlieferungen der Masora in je einen Traditionsstrang, wobei sich im Laufe der Zeit die Version von Ben Ascher durchsetzte. In der vorliegenden hebräischen Bibel geht dem Text eine Gegenüberstellung der beiden Traditionen voraus: rechts Ben Ascher, links Ben Naftali. Auf der abgebildeten Seite werden die Differenzen in den kleinen Propheten (Dodekapropheten), Ruth und Psalmen aufgelistet.

Während die Wiedergabe des Bibeltextes genauesten Vorschriften unterlag, boten die masoretischen Glossen eine willkommene Gelegenheit für die Schreiber, ihre kalligraphischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen und den nüchternen Bibeltext ästhetisch ansprechend zu verzieren. So entstand die hebräische Mikrographie im Zusammenhang mit der Verschriftlichung der Masora in Palästina. Eingebettet ins kulturelle Umfeld des Islam spiegelt sie den Stil arabischer

Buchkunst. Im Unterschied zu muslimischen oder christlichen Kalligrammen haben die kunstvoll gestalteten Ornamente oder Tiere der Masora figurata jedoch keinen Bezug zum Text, der aufgrund seines Inhalts vor allem Gelehrte interessierte. Diese hingegen waren von der verschnörkelten Mikrographie wenig begeistert, vereinfachte sie die ohnehin anspruchsvolle Lektüre doch nicht gerade. Juda ben Samuel he-Chassid (ca. 1150–1217) empfahl etwa, man solle einen Schreiber nur unter der Bedingung anstellen, dass er die Masora nicht in Form von Vögeln oder Bäumen schreibe (Sefer Chassidim, Paragraf 709). Offensichtlich fand der große Gelehrte wenig Gehör; jedenfalls monierte Jakob ben Chajim (1470–1538) dreihundert Jahre später, die Masora figurata sei unentzifferbar; den Schreibern gehe es nur um Verzierung ihrer Kodices statt um die seriöse Überlieferung des Textes. Elijah ha-Levi (1469–1549) schließlich beklagte, die Ebenmäßigkeit des Musters verlange zusätzliche Abstände oder Verdoppelungen von Wörtern und Buchstaben im Dienste der Kalligraphie und pervertiere dadurch die eigentliche Absicht der Masora. Trotz dieser Einwände erfreute sich der hübsche Buchschmuck der sephardischen Juden großer Beliebtheit und breitete sich vom Nahen Osten nach Nordafrika und von dort über Spanien in aschkenasische Regionen wie Nordfrankreich, das Rheinland und Süddeutschland aus. Von dort stammt auch die vorliegende Handschrift.

LITERATUR: Sirat (1981) – Gutmann (1989).

יעניך : לוינעה והושיה אני כינה לי

נבחה : כי מלכס ומלכו והונם יהקקו צדק : כי שרם יט

אתי דון יעדק ועדקת : טופפריי נחדין והנבואתי נכסמנחדי

**כתובים**

<p><b>כן אשר</b></p> <p>שקום חכרות וידעו כשליח את העו אשר בית ישראל</p> <p><b>תרי עשר</b></p> <p>במקום אשר יאמר את ידעתי ואין דעת ידעו שכמה הוא אם יגלה כיא אנכי ולא איש</p> <p><b>רוח</b></p> <p>למי הנקבה האמר שור תשול את אשר יעשית</p> <p><b>תלים</b></p> <p>מחודתי פן יאמר יהיה רבו עירי רבים</p>	<p><b>כן נפתלי</b></p> <p>שקום חכרות וידעו כשליח את העו אשר בית ישראל</p> <p><b>תרי עשר</b></p> <p>במקום אשר יאמר את ידעתי ואין דעת ידעו שכמה הוא אם יגלה כיא אנכי ולא איש</p> <p><b>רוח</b></p> <p>למי הנקבה האמר שור תשול את אשר יעשית</p> <p><b>תלים</b></p> <p>מחודתי פן יאמר יהיה רבו עירי רבים</p>
--	--

רו ונרבים כל טופטי צדק : עשר ונבחה

at-Tahtani, *Lawami<sup>c</sup> al-asrar fi sharh Matali<sup>c</sup> al-anwar* (»Die Strahlen der Geheimnisse: ein Kommentar zu den »Sonnenaufgängen der Lichter«), Iran, 1382  
 Zentralbibliothek Zürich, Ms. Or. 120, fol. 78v/79r  
 Papier, 22 × 14,5 cm

Ab dem 9. Jahrhundert erfahren die Wissenschaften eine Welle der »Didaktisierung«: Diese beginnt im Ost-Iran, verläuft über den Irak, Kleinasien, Ägypten, Nordafrika und Spanien und erreicht schließlich im 12. Jahrhundert auch Westeuropa. In verschiedenen Wissensgebieten wie der Medizin, der Geographie und der islamischen Traditionsliteratur (Hadith-Literatur) entstehen Überblickswerke, die – und dies ist neu – hierarchisch in Kapitel und Unterkapitel gegliedert sind. Wer sich über ein bestimmtes Teilgebiet informieren möchte, muss nicht mehr ein ganzes Werk durchlesen, sondern kann über die Gliederung direkt auf die ihn interessierenden Informationen zugreifen. Eines der berühmtesten Werke dieser Art ist der »Kanon in der Medizin« (*al-Qanun fi t-tibb*) von Avicenna (gest. 1037 in Hamadhan, West-Iran). Dieses medizinische Lehrbuch wird im 12. Jahrhundert in Spanien ins Lateinische übersetzt, 1527 auch gedruckt und bleibt bis ins 17. Jahrhundert das unangefochtene Standard-Lehrbuch der westeuropäischen Medizin.

Während diese didaktische Welle in den Westen wandert, werden die Methoden in der Islamischen Welt weiter verfeinert, wie die ausgestellte Handschrift zeigt. Es handelt sich dabei um ein arabisches Logikhandbuch, genauer gesagt um den Kommentar »Die Strahlen der Geheimnisse« (*Lawami<sup>c</sup> al-asrar*) von at-Tahtani (gest. 1364) zum Logikhandbuch »Die Sonnenaufgänge der Lichter« (*Matali<sup>c</sup> al-anwar*) von al-Urmawi (gest. 1282 in Konya, Kleinasien).

Der Text ist nicht durch Absätze und Satzzeichen gegliedert, sondern mit roten Markierungen versehen. Abgesehen davon ist das Werk jedoch ähnlich organisiert wie heutige Bücher:

Die Einleitung folgt festen Konventionen. Ein Inhaltsverzeichnis nennt alle Kapitel. Der Haupttext ist in Kapitel und Unterkapitel eingeteilt, nur sind die Titel nicht eingerückt, sondern in roter Farbe geschrieben. Zitate kommen häufig vor, denn es handelt sich um den Kommentar zu einem Ausgangstext. Während wir Zitate heute zwischen Anführungszeichen setzen, sind sie hier nach damaliger Konvention rot überstrichen. Wo nötig, werden Sachverhalte mit Tabellen und Skizzen veranschaulicht. Die Reihenfolge der Seiten wird nicht mit Seitenzahlen gesichert, sondern mit sogenannten »Kustoden«. Das heißt, dass das erste Wort der nächsten Seite auf dem unteren Rand der vorangehenden Seite erscheint. Am Schluss des Buches erfahren wir, dass der Abschreiber Muhammad ibn Husain ibn ‘Umar ar-Rumi al-‘Abadani at-Tibri hiess und diese Kopie am 10. Djumada I 784/22. Juli 1382 in der Rashidiya-Medrese in Isfahan (Iran) beendete. Indizes gibt es in arabischen Handschriften nicht. Interessanterweise haben einem der Leser diese Gliederungs- und Layout-Techniken nicht genügt: Um gewisse Seiten schneller zu finden, hat er grün-blaue Fäden als Lesezeichen eingenäht. Zwischen den Zeilen und am Rand gibt es zahlreiche Anmerkungen von verschiedener Hand. Nicht zuletzt haben die stolzen Besitzer sich auf dem Vorsatzblatt und auch auf anderen Seiten immer wieder mit Besizervermerken und -stempeln verewigt.

LITERATUR: Nünlist (2008).

ANDREAS KAPLONY



*Decretum Gratiani (mit Glossen)*

Oberitalien, um 1165/1175, mit Nachträgen bis ins 13. Jh.  
 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. Phillipps 1742  
 (= Rose Nr. 96), 298 Bll., hier fol. 2v/3r  
 Pergament, 37,5 × 22,5 cm

Diese Berliner Handschrift des *Decretum Gratiani*, die aus der Bibliothek des 1763/4 aufgelösten Pariser Jesuitenkollegs, des Collège de Clermont, stammt, wurde in der älteren Forschung zumeist in das 13. Jahrhundert datiert. Sie ist jedoch wesentlich älter. Drei Zeitschichten lassen sich deutlich erkennen: a) Der Grundstock des Bandes mit einer angelagerten ersten Glossenschicht ist wegen der stilistischen Eigentümlichkeiten der historisierten H-Initiale mit dem Brustbild eines Erzbischofs und eines Königs als Repräsentanten göttlichen und weltlichen Rechts in Oberitalien gegen Ende des dritten Viertels des 12. Jahrhunderts (Edward B. Garrison), wohl um 1165/75, entstanden. Der gleichzeitige Fleuronnée-Schmuck entstammt derselben Werkstatt wie der einer in die Zeit um 1175 zu datierenden Gratian-Handschrift in Cambridge (Sidney Sussex College, MS 101). b) Die sich fast über den ganzen Band erstreckende, von mehreren Händen geschriebene zweite Glossenschicht mit juristischem Material aus der Zeit von 1160–1180 sowie eine auf nachträglich zugefügten groben Pergamentblättern aufgezeichnete, um 1180/81 in Italien entstandene unsystematische Dekretalensammlung (*Collectio Berolinensis*) gehören wohl den Achtzigerjahren des 12. Jahrhunderts an. c) Die dritte Glossenschicht mit juristischem Material aus der Zeit bis um 1200 stammt von einer vermutlich französischen Hand aus der Zeit um 1200 oder aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, die den Band am Schluss um weitere Texte (eine Provinciale aus der Zeit vor 1200; Einführungsschriften zum *Decretum Gratiani*) ergänzt hat. Durch diesen Schreiber könnte der Codex schon zu Beginn des 13. Jahrhunderts nach Frankreich gelangt sein.

Die Berliner Handschrift ist ein typisches Beispiel für die Schwierigkeiten, die Anforderungen an das Layout autoritativer Textbücher in einer Zeit sich stürmisch entfaltender wissenschaftlicher Produktivität grundsätzlich zu lösen. Ihre zahlreichen Interlinearglossen und ihre textlich und zeitlich übereinandergeschichteten Marginalglossen von verschiedenen Händen, die mühselig herzustellenden Bezüge zwischen Text und Glosse über nicht immer einfach zu lokalisierende Verweisungszeichen, ihre meist anonymen, nur teilweise durch Siglen zugeschriebenen Glossen lassen das koordinierte Gegenübertreten von Textwort und Auslegung und eine einfache Parallellektüre beider kaum zu. Über den tastenden, sehr traditionellen und pragmatischen Versuch hinaus, Text und Glosse deutlich im Schriftgrad zu unterscheiden und die Seiten mit breiten Rändern für den Eintrag der Glossen auszustatten, sind die frühen Gratian-Handschriften noch nicht hinausgekommen. Ihr Layout lässt den Typus der klassischen Bologneser Rechtshandschriften des 13. Jahrhunderts mit der den *textus* umklammernden einheitlichen Glossierung, der die stabil fixierte Form der Kommentierung, den *apparatus*, voraussetzt, noch nicht einmal erahnen. Der Texteinrichtung der seit 1170 professionell hergestellten glossierten Bibelhandschriften hatte die sich entfaltende Glossierung der juristischen Textbücher noch nichts Gleichwertiges entgegensetzen.

LITERATUR: L'Engle/Gibbs 2001 – Michael (2002).



## Accursius: *Apparatus ad digestum vetus*

Italien (Bologna ?), 2. Hälfte 13. Jh.  
 Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, UB C I 1, fol. 90v/91r  
 Pergament, 42,5 × 26,5 cm

Eine Doppelseite des *Digestum vetus* mit Rahmenglosse: Der auf der Mitte der Seite platzierte Rechtstext ist rundum mit Anmerkungen versehen, deren Zusammenhang mit dem Haupttext durch Buchstabenverweise (in Art von Fußnoten) hergestellt wird. Dort wo noch Platz bleibt, sind gedrängt Erläuterungen einer zweite Hand platziert, optisch weniger kalkuliert, in der Art eines Nachtrags in die Anmerkungen. Eine Zierinitiale auf der rechten Seite hebt den rot gefassten Titel *De petitione hereditatis* hervor, abgesetzte rote Buchstaben mit blauem Durchstrich kennzeichnen den Anfang einzelner *leges* (Rechtssätze). Die beiden aufeinander bezogenen Textblöcke eröffnen einen Raum autonomer Schriftlichkeit, in dem sich die Autorität des Grundtextes auf die ihn umrahmenden Anmerkungen erstreckt.

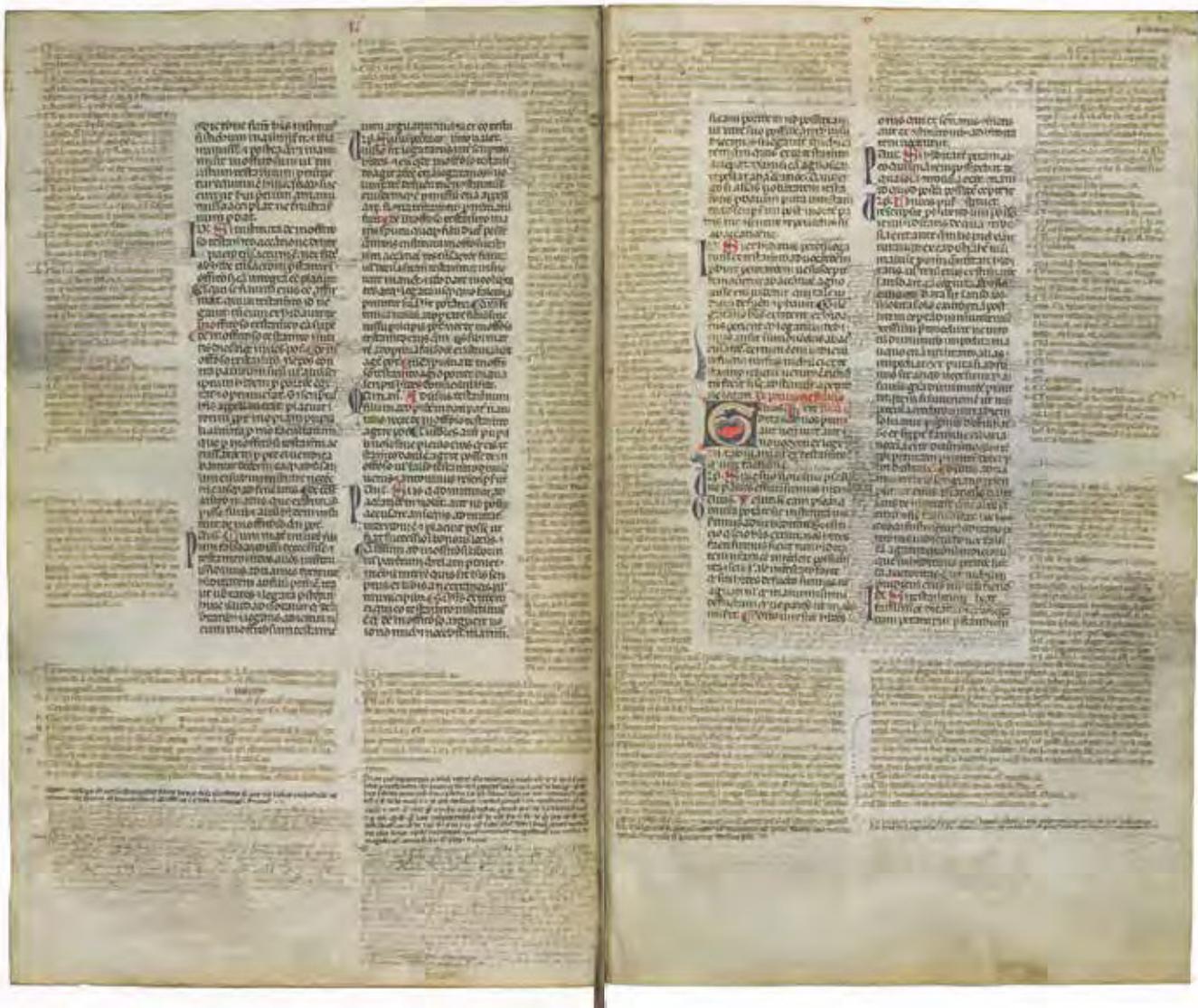
Die aufgeschlagene Seite zeigt einen Ausschnitt des Mitte des 13. Jahrhunderts vom Bologneser Rechtsgelehrten Accursius (1185–1263) in Verdichtung älterer Glossen erstellten Glossenapparats. Abgehandelt werden Fragen des Erbrechts, die den Pflichtteil und die Erbschaftsherausgabeklage betreffen (von D. 5,2,27 *Si instituta de inofficioso* bis D. 5,3,6 *Si testamentum falsum*). Die Technik der Glossierung hängt auch im Kontext des gelehrten Rechts eng mit dem universitären Unterricht zusammen, wie er für die Rechtswissenschaft zunächst in Bologna konzipiert wurde. Vorrangige Funktion der Glossierung ist die Orientierung im Rechtstext. Sie weist auf einzelne Materien oder wichtige Stellen besonders hin oder erläutert das Verhältnis der angemerkten Stelle zu vorhergehendem oder nachfolgendem Text. Auch Querverbindungen zu weiter entfernten Textstellen konnten so hergestellt werden. Weiter bemühen sich Glossen um die

inhaltliche Erfassung rechtlicher Begriffe und Fragestellungen; sie sind im Stil der auch sonst im Mittelalter üblichen wissenschaftlichen Textgattungen gehalten. Glossen dienen auch ganz allgemein der Textbereinigung.

Mit dem *Apparatus* des Accursius wurde die inhaltliche Erfassung des römischen Rechtstextes abgeschlossen. Er wurde deswegen, ähnlich wie vergleichbare Leitglossierungen, etwa die der Bibel (vgl. S. 254), als *glossa ordinaria* bezeichnet. Der Glossenapparat des Accursius bildet die Voraussetzung für die systematische Aufarbeitung der in Einzelfallentscheidungen niedergelegten Rechtsregeln. Das Sprichwort *Quicquid non agnoscit glossa nec agnoscit forum* (»Was die Glosse nicht anerkennt, erkennt auch das Gericht nicht an«) belegt, dass dem *Apparatus* schließlich ein eigener normativer Wert beigemessen wurde. Einmal selbst autoritativer Text, blieb ihm das Schicksal erneuter Glossierung nicht erspart, wie unser Beispiel zeigt.

LITERATUR: Lange (1997) – Weimar (1997) – Jakobs (2006).

STEFAN GEYER



13. Jh.

Staatsarchiv Zürich, StAZH C VI 1/IV, fol. 2v

Pergament, 34 × 27 cm

Im Staatsarchiv Zürich liegt eine Sammelmappe, in der man beim Durchblättern Fragmente von Handschriften des gelehrten Rechts sehr unterschiedlichen Alters entdeckt. So verschiedenartig die Stücke in dieser Mappe sind, sie haben alle eines gemeinsam: Die meist aufwändig ausgestatteten Seiten sind Überreste prächtiger mittelalterlicher Codices, die im Laufe des 19. Jahrhunderts von spätmittelalterlichen oder frühneuzeitlichen Bucheinbänden abgelöst und auf diese Weise wiederentdeckt wurden, auch wenn sie nun ein Dasein in einer Archivschachtel fristen.

In dieser Sammlung befinden sich auch zwei Seiten aus einer Handschrift des *Codex Iustiniani*, die auf das 13. Jahrhundert datiert werden. Der *Codex Iustiniani* war Bestandteil des sogenannten *Corpus Iuris Civilis*, der Sammlung des römischen Rechts (vgl. S. 262), der mit Beginn ihrer Rezeption an den Rechtsschulen und Universitäten im Laufe des 12. Jahrhunderts ein hoher Rang an Autorität zukam. Im sogenannten ›Bologneser Layout‹, in dem auch die vorliegende Seite angefertigt ist, befindet sich der Rechtstext zweispaltig im Zentrum jeder Seite. Um diesen Textblock herum ist die dazugehörige Glosse angeordnet, die ebenso wie im Falle der *Digestum vetus*-Handschrift die *glossa ordinaria* des Franciscus Accursius (1185–1263) ist.

Es handelt sich um eine sorgfältig angefertigte, prächtige Handschrift im Großfolioformat. Die einzelnen Kapitel sind von vergoldeten, illuminierten Initialen eingeleitet. Die abgebildete Seite diente als Umschlag für ein Rechnungsbuch. Zu sehen ist die nach außen gewendete Seite, auf der sich am unteren Rand und auf dem Kopf stehend zwischen Textblock und Glosse ein Titel entziffern lässt: *Rüttij und Berennberg*

1555. Der zu lesende Text enthält das 29. und 30. Kapitel aus dem 5. Buch des *Codex Iustiniani*. Auch ihre Schwesterseite schützte ein Rechnungsbuch und ist beschriftet mit: *Rütiampt unnd Beerenberg 1553*. Wahrscheinlich wurden die beiden Seiten gleichzeitig aus dem Codex herausgelöst. Was aus den übrigen Seiten der Handschrift wurde, ist nicht bekannt.

Die beiden Seiten wurden wie zahlreiche andere Handschriften Opfer einer Geringschätzung mittelalterlicher Handschriftenüberlieferung, die vor allem nach dem Aufkommen der Drucktechnik im ausgehenden 15. Jahrhundert einsetzte. Bereits 1477/78 erschien die erste Gesamtausgabe des *Corpus Iuris Civilis* in Venedig, bis 1800 summierte sich die Zahl der Ausgaben auf über 200. Der hohe ökonomische Wert der Handschriften und die Autorität, die der vorliegenden Textseite als Teil eines – auch im 16. Jahrhunderts noch aktuellen – Rechtstextes ursprünglich zukam, waren offensichtlich irrelevant für diejenigen, die sie als Einband ihres Rechnungsbuches verwendeten. So wurde aus einem Prachtstück mittelalterlicher Buchkultur schnöde Makulatur.

LITERATUR: Bruckner (1969) – Jakobs (2006).

LENA ROHRBACH

**D**icitur in scripturis quod si quis non fuerit...

**S**icut in scripturis legitur quod si quis non fuerit...

**D**icitur in scripturis quod si quis non fuerit...

**D**icitur in scripturis quod si quis non fuerit...

**D**icitur in scripturis quod si quis non fuerit...

in iudicio etiam si non fuerit...

## *Sachsenspiegel (mit Buch'scher Glosse)*

nach 1368

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 390,

hier fol. 10v/11r

Pergament, 108 Bll., 31,5 × 24 cm

In der ersten Hälfte des 14. Jahrhundert begannen Rechtsgelehrte, die Kulturtechnik der Glossierung auf volkssprachliche Rechtsbücher anzuwenden. Der mittelniederdeutsch abgefasste *Sachsenspiegel* wurde erstmals 1325, rund 100 Jahre nach seiner Entstehung, durch den markgräflisch-brandenburgischen Hofrichter Johann von Buch mit einem gelehrten Kommentar versehen. Buch, der in Bologna Recht studiert hatte, war bestrebt, die im *Sachsenspiegel* niedergeschriebenen sächsischen Rechtsnormen mit dem römischen und kanonischen Recht in Einklang zu bringen. In der Glosse gibt er Begriffsdefinitionen, weist auf Parallelstellen im gelehrten Recht hin und versucht, vermeintliche Unstimmigkeiten innerhalb des Werkes selbst und im Verhältnis zum gelehrten Recht aufzulösen.

Die aufgeschlagene Seite einer *Sachsenspiegel*-Handschrift aus dem 14. Jahrhundert zeigt eine Anordnung von Text und Glosse, wie sie in der Bibelglossierung üblich war, später von den Glossatoren des gelehrten Rechts und schließlich von denen der Volksrechte übernommen wurde. Der zweispaltig in der Mitte der Seite angeordnete Textus wird von der ebenfalls zweispaltigen Glosse umrahmt. Text und Glosse werden nicht nur durch ihre Positionierung auf der Seite deutlich voneinander abgesetzt, sondern unterscheiden sich außerdem durch die Schriftgröße. Die Referenz zwischen Text und Glosse wird durch ein Lemma hergestellt, ein Stichwort, das aus dem Textus übernommen und in der Glosse wieder aufgegriffen wird. Zur Orientierung im Codex sind die Kapitelüberschriften rot hervorgehoben; die Anfänge der Artikel werden durch abwechselnd rote und blaue Initialen gekennzeichnet.

Der Text des *Sachsenspiegels* wird hier jeweils in lateinischer und deutscher Sprache dargeboten. Zu sehen ist ein Kapitel aus dem ersten Buch (*van drierhande rechte*), das drei Regeln des sächsischen Gewohnheitsrechts nennt, welche die Sachsen angeblich gegen den Willen Karls des Großen, als dessen Privileg der *Sachsenspiegel* verstanden wird, behalten hätten. Die Glosse zu diesem Artikel beginnt bereits auf der Seite vorher (10r) und wird hier fortgesetzt (10v). Ein direktes und stets stimmiges Nebeneinander von Textus und Glosse ist bei dieser Art der räumlichen Anordnung kaum zu erreichen. Später setzte sich in der *Sachsenspiegel*-Glossierung ein Layout durch, das die Glosse artikelweise auf den Textus folgen ließ.

Die Glosse trug maßgeblich zur Autorität des Rechtsbuchs bei. Johann von Buch betonte nicht nur noch einmal, dass der *Sachsenspiegel* ein kaiserliches Privileg sei, sondern stellte den Text auch durch die aus dem gelehrten Recht entlehnte Kulturtechnik der Glossierung implizit in eine Reihe mit dem römischen und kanonischen Recht.

LITERATUR: Gumbert (1992) – Kaufmann (2002) – Kümper (2005).

KERSTIN SEIDEL



al-Djundi, *al-Muhtasar fi l-furu' al-malikiya* (»Die Zusammenfassung: die verschiedenen Zweige der malikitischen Rechtsschule«), Nordafrika, 15.–16. Jh.  
 Zentralbibliothek Zürich, Ms. Or. 141, fol. 34v/35r  
 Papier, 25,5 × 17,5 cm

Wie das »Arabische Logikhandbuch« von at-Tahtani (vgl. S. 258) hat auch das juristische Überblickswerk »Die Zusammenfassung: die verschiedenen Zweige der malikitischen Rechtsschule« von al-Djundi (gest. 1365) eine durchdachte Gliederung. Statt einer hierarchischen Kapitelunterteilung finden sich unzählige aneinander gereihte Kurzkapitel, die alle mit einem roten *bab* (»Kapitel«) oder *fasl* (»Abschnitt«) eingeleitet und damit schnell auffindbar waren. In der Abschrift aus dem 15. oder 16. Jahrhundert sind darüber hinaus einzelne Stichwörter mit roter Farbe hervorgehoben. Wie im Logikhandbuch haben mehrere Vorbesitzer ihre Namen eingetragen.

Die Handschrift zeigt viele Gebrauchsspuren und ist das Zeugnis einer ganzen Generation von nordafrikanischen Juristen, die in diesem Überblickswerk fleißig nachgeschlagen und am Rand – der heutigen Praxis nicht unähnlich – immer neue Kommentare hinzugefügt haben. Dass die Handschrift sehr intensiv benutzt wurde und für ihre Besitzer unersetzlich war, zeigt sich daran, dass die arabischen Juristen zahlreiche Blätter sorgfältig restauriert und dabei den verlorenen Text immer neu kopiert haben. Der Anfang und der Schluss des Handbuchs haben schließlich so sehr gelitten, dass sie – von zwei verschiedenen Händen – ganz neu geschrieben und in die Handschrift eingebunden worden sind.

LITERATUR: Nünlist (2008).

ANDREAS KAPLONY

مأذنت كبدته على اوعلى حجة وندت المطلق وكرة المكرز وبي كره  
 المعلق رد د ولزم التبدت بدت رها وان تجز قفزة لم تستع سيات  
 لا غير وصيام يقصر وثلاثة حين مبيد الا ان يقصر فابقي على ان  
 كسبل الله وهو للمهاد والرباط محجف والفق عليه من غير الا  
 ليصد في به على معين فالجميع وكذا ان لخرج **والا فقولان** وما تبي  
 وان معشيتا انى على الجميع وتعدت قرس وسيلاج لحله وان لم يصل  
 بيع وعوض كهدى ولو معشيتا على الاصح وله فيه اذ اباع الاندلس  
 بالافضل وان كان كوف بيع وكرة بعنه وافدا به وهل اخلف هل  
 بقومه او لا لا بدنا او القوم ان كان بيننا **فان قيل** فان عجز  
 عوض الا ذى لم تجز الكعبة بصرى بها ان لخاصة والاصدق  
 واعظم تلك ان يشرك نعمه غيرتم لانه ولا شية صلى الله عليه ولم والمشي  
 لمجرب مكة ولو لصلاة وخرج منى بها والى بغير مكة والسبب اذ  
 لا غير ان لم يتولد كاس حيث نوى والاختلاف او يتولد ان حيث به  
 محل اعيند وركت في المنهل والحاجة كعلو نيق قري اعيندت وعجز  
 اضطر له لا اعيند على **الارجح** لتمام الإفاضة وسعيها ورجع واهدي  
 ان ركب كعبه احسب ساقفه او المشايك والافاضة نحو المرقن فلا  
 همسنى ما ركب في مثل المعين والاهله الخالعة ان طن اول العذرة والا  
 منى مفق وركب واهدي نعط كان قل ولو قاذرا كالا فاضة  
 فقط واعم غيتش والبغضة اول نويين وكا في جميع وكان فرة ولو  
 بلاعد والى لزوم الجميع منى غيبة وركوب اخرى ناويلان والقل  
 واجت لا يبر محمد القاسك فندت واومسني الجميع ولو افتمك

وستى في نصارى من المغاب وان فانه جعله في غيره وركب في نصارى  
 حج ناوتاندره وفرضه مغرودا او قاربا تجز غير النذر وهل ان لم يند  
**حجنا وابلان** وعلى الصر زية جعله في منس لم يحرم مكة على الفور  
 وتحلل الإحرام في انا محرم او الحرم ان يقيد يتزم كذا كالعزرة مطلقا  
 ان لم يند لم صحابة لا لمح والمشي فلا شهره ان وصل والا بمن حيث يصل  
 على الاطرز ويلزم في ما في الكعبة او بابها او كل الكعبة او عذرى  
 لغير مكة او مال غير ان لم يزد ان ملكة او على غير فلان ولو قريمان لم  
 يلفظ بالهدى او نوية او يد كرمقام ابراهيم والاحت عند كندر  
 الهدى بدت لم بقدر كندر والحفا او محل فلان ان نوى السبع والا  
 ركب وخرج به بالهدى والى على السبزو والدماء والركوب لمكة  
 ومطلق المشى ومنى المشى وان لا غنكاف الا القرية **فقولان**  
 حتمها ومنى لهدية او التباين لمرسو صلاة مسجد ما او سبها  
 فيركب وهل ان كان ببعضها والا لكونه بافضل حلان ولل  
 افضل مكة **ناسخ** كعبا ذى ام حجة كعبه وخرج  
 حيا اكر بان الكعبة فرض كفا به ولو منع والجار على كل حرد كطلب  
 قاذر كالسالم بعلوم الشرع والموتوى والصبر بكر المسلمين والقضاة  
 والسيادة والامانة والامر بالمعروف والنهي المنكر وردت السلام  
 وجرس الميت وفك الاسير ونعتن بجاء العذرة وان على ابراهيم وعلى  
 قريش ان حجر واوسع من الامام وسقط بمرض وصيا وحجون وعما قول وصايا  
 وخرج واوقية وخرق مناج له وورق ودرج لوالدين في قوس من اهل  
 كفاية عجز واحط لا جد والكافر كدبر في غيره وهو الا الاسلام من حرمته

Handwritten marginal notes in Arabic script, including phrases like "فان قيل" and "فان قيل" repeated vertically.

## Vergil: *Aeneis* (mit *Argumenta*, *Scholien* und *Glossen*)

1508

Zentralbibliothek Zürich, Ms. Car. C 94, 257 Bll., hier fol. 81v

Papier, 31,5 × 21,1 cm

Der von einer Hand geschriebene Codex, der sich nach seiner Entstehung im Jahr 1508 (vgl. fol. 188r) in der Bibliothek Felix Truebs († 1594) befand und der am 9. Juli 1736 von Johann R. Cramer († 1737) aus den *scrinia* der Propstei in die Bibliothek des Carolinums überführt wurde, enthält im Grundtext die zwölf Bücher der *Aeneis* Vergils. Diesem berühmtesten lateinischen Epos vorangestellt sind ein *Accessus*, also eine Einführung zu Autor und Werk (*In enarrandis auctoribus*), sowie zwei Inhaltsangaben (*Argumenta*) – eine in Prosa und eine spätantike, weithin bekannte in Versen (*Primus habet Lybicam*). Es folgen ein *Argumentum* zu Buch I in Prosa sowie ein Wortregister aus meist seltenen Nomen, Verben und Eigennamen. Die *Aeneis*, in deren Text vor den einzelnen Büchern – jedoch nicht vor jedem – Ovid zugeschriebene *Vers-Argumenta* eingefügt sind (am Rand stehen auch prosaische), beginnt fol. 4r mit einem nicht von Vergil stammenden Vorspann aus vier Versen (*Ille ego qui*).

Die von Anfang an erfolgreiche *Aeneis* wurde bald Schultext (Grammatik, Metrik, Rhetorik, Latein, Sachfragen), und Vergil – meistgelesener Klassiker in mittelalterlichen Klosterschulen und Schulautor bis heute – wurde als Musterautor zu einem prägenden Vorbild in Poesie und Prosa. Spätestens seit der Karolingerzeit war dieser ›größte aller Dichter‹ und ›Meister allen Wissens‹ omnipräsent. Als autoritativer (Schul-)Text wurde sein Werk kommentiert; zwei spätantike Vergilkommentare – der selbst zur *auctoritas* gewordene des Servius und der des Tib. C. Donatus – verkörpern zwei typische Arten der Erklärung: Scholien- und Expositionscommentar. Eine dritte, auf einzelne Wörter bezogene Art sind

fortlaufende Interlinear-/Marginalglossen. Kommentare und Grundtext traten zunächst räumlich getrennt auf, rückten aber im Mittelalter zusammen (nach- oder nebeneinander, bei Glossen auch ineinander), formten oft ein Gebilde aus Grundtext und rahmender Erklärung und konnten dann eine Einheit bilden – so bei Vergil und Servius häufig.

In Ms. Car. C 94 führen fortlaufende *notae* (Scholien und Glossen) neben den *Argumenta* durch das Epos, wobei die ebenfalls glossierten *Vers-Argumenta*, die als bekannte spätantike Texte Autorität besaßen, gemäß Position und Schriftgröße zum Grundtext zählen. Der Verfasser der Interlinear- und Marginalerklärungen, die – wie auch seine Einführung und Prosa-*Argumenta* – in kleinerer, weniger autoritativer Schrift ausgeführt sind, kannte ›Vergilklassiker‹ (Servius, Donatus) sowie damals moderne Autoren (F. Filelfo, F. Beroaldo d. Ä., A. Mancinelli, J. ›Ascensius‹ Bade). Kompilationen einzelner, den Grundtext rahmender Kommentare waren auch in Vergildrucken jener Zeit beliebt. Bis tief ins 16. Jahrhundert war eine solche aus Servius, Donatus, Mancinelli, C. Landino und D. Calderini weit verbreitet. Für den Unterricht druckte man auch später noch in dem ›Layout‹ und mit dem ›Zubehör‹ (*Accessus*, *Argumenta*, *notae*, Register), wie sie der Zürcher Codex zeigt.

LITERATUR: Comparetti (1872) – Mohlberg (1932) – Berschin (1986) – Katalog der datierten Handschriften in der Schweiz (1991) – Stotz (1998).

STEFAN WEBER

**Aeneidos**

Ergo itis nocet per aelu, rosida pernis

Nulle trahes varios ad uerb. soli colores

Deuslat. et supra inquit astir huc ego diti

Baru iusta sero te q. isto corpore soluo.

Sic ait et dexna tunc serat ois et vna

Dislapsus calor atq. in ventos vitarecessit

**Quinti Aeneidos libri monition:**

um tus habet ludos et clas

sem corrumpit ignis

**Quinti libri Aeneidos descriptio**

augur Aeneas simlas

desertur ad deas

Hic manes celebrat patrios vna hospes die

Ludos ad tumula sanus certamina ponunt

Prodigio est tuncis aedes delapsa sagitta

Iris nutritu habitu mentira semli

Incedit naues subito quas vndat imber

Insonnis pater Anchises que bella gerenda

Quodq. dicit admanes possit defende natat

Tu natum Anchises solat noctis in umbris

Transstruit manas vbi populūq. volentem

Et placidum Aeneas palinuz querit i undis

**In Quinti Aeneidos libri Auguribus**

**Aeneas inter nauigandi**

*[Handwritten marginal notes in a smaller script, likely a commentary or glossary related to the main text.]*

**Intra mediu Aeneidos**

**Ut perperu et ronde**

*[Handwritten marginal notes in a smaller script, continuing the commentary.]*

*[Small handwritten note in the right margin.]*

*[Vertical handwritten note in the right margin.]*

Giovanni Boccaccio: *Teseida* (mit Glossen)

Florenz, 1341/42

Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e Doni 325, hier fol. 3r

Pergament, 27,5 × 19,6 cm

Bei dem von einer Hand geschriebenen Codex handelt es sich um ein Autograph Giovanni Boccaccios (1313–1375), bekannt als Verfasser des Novellenzyklus *Decamerone*. Der Autograph enthält eine der frühesten Dichtungen Boccaccios, die *Teseida delle nozze d'Emilia*. Das Epos, das in italienischer Sprache und in der typisch italienischen Form von Oktaven (*ottava rima*) verfasst ist und primär auf der lateinischen *Thebais* des antiken römischen Dichters Statius basiert, erzählt in zwölf Gesängen vom Wettstreit zweier Krieger um die Liebe einer Frau (Emilia) vor dem Hintergrund von Theseus' erfolgreichem Kampf gegen Theben.

Die Handschrift wird auf die Jahre 1341/42 datiert. Ihre Schrift ist eine zeitübliche gotische Buchschrift, wie der Dichter sie kaum verändert lebenslang gebrauchte. Bemerkenswert ist, dass der einspaltig geschriebene Text in weiten Teilen mit Marginalglossen aus der Hand Boccaccios versehen ist. Die Schrift seiner Glossen ähnelt meist seiner formal gestalteten Buchschrift, doch finden sich auch solche in kursiver Gebrauchsschrift – in den Anmerkungen der Florentiner Handschrift werden beide Formen verwendet. Bei diesen Glossen handelt es sich weitgehend um Erläuterungen inhaltlicher Art und um Verweise auf klassische und moderne Autoren, zum Beispiel Vergil oder Dante Alighieri. Mit Dante sollte sich Boccaccio noch eingehend beschäftigen, so verfasste er eine Biographie und Kommentare zur *Divina Commedia*.

Als junger Mann wurde Boccaccio von seinem Vater um das Jahr 1327 nach Neapel gesandt, um eine kaufmännische Ausbildung zu beginnen. Später studierte er dort kanonisches Recht. Schon in der Studienzeit zeigte sich sein großes Interesse an lateinischer und volkssprachlicher Literatur.

Früh trat er in Kontakt mit Dichterkreisen sowie dem Hof in Neapel und verfasste erste Werke in Versen und Prosa. Boccaccios frühe Werke waren eng mit ihren klassischen literarischen Vorlagen verbunden, welche er eingehend studierte, nachdem er sie gekauft, ausgeliehen, kopiert und vor allem glossiert hatte. Viele Bücher seiner Bibliothek haben sich erhalten und belegen seine Arbeit mit glossierten Texten. In der eigenhändigen Glossierung einer verlorenen *Thebais*-Handschrift, die sich in seinem Besitz befand, lag auch der Ursprung seines *Teseida*-Projekts, das er entweder noch in Neapel 1340 oder nach der Rückkehr in seine Heimatstadt Florenz 1341 aufnahm, wo er zunächst als Richter und Notar arbeitete.

Als ausgebildetem Juristen und Kenner der klassischen Literatur war Boccaccio der autoritative Status von glossierten Texten bekannt. Seine Glossierung der *Teseida* kann daher außer als Lesehilfe und Erklärung auch als Inszenierung des eigenen Werks verstanden werden: Boccaccio rückte das Epos mittels dieser Darstellungsform in die Nähe kanonischer, autoritativer Schriften. Die Autorität, die einem Dichter und seinem Werk postum zugesprochen wurde und die in der kommentierenden Glossierung des entsprechenden Textes Ausdruck fand, ordnete Boccaccio somit seinem eigenen Gedicht zu und erklärte sich damit selbst zu einem literarischen ›Klassiker‹.

LITERATUR: Vandelli (1929) – Branca (1992) – Hauvette (1968) – De la Mare (1973) – Anderson (1994) – Malagnini (2006).

**A**lla sbaraglia il sepolo la terra.  
 loctano lun dilec. si m'acore.  
 rione mostra il ramiu. Clapena.  
**S**erita. a latro il suo uicinal dolece.  
 a lundano. ma. arvege. mens.  
 lulamo. cantha. dona. Almadese.

*Sopra il quale si conuenne apporre particolari del primo libro.*

**L**apenna parte di questo libretto.  
 ad chi guarda mostra aptamente  
 la ragione di questo suo seruire  
 della ragione ad uenire il d'istete.  
 a chome el fosse i fo. rna. p. iete.  
 col suo nauilio a cel armata gente.  
 a come il suo sonder primamente.  
 dall' ragione gli fosse incedere.  
**M**ostrando appaello chome discendesse.  
 per una faga a chome abacento.  
 e quelle donne yola la uelle.  
**L**alidie poi alla citta p'cedo.  
 a come ad pacif yola si desse.  
 e pace lui primante p'cedendo.

*In omnia prima libro del t'istete d'ellenogge donna. a prima.*  
*La maechanone dell'antico.*



**S**imile ch'altre clax nel more  
 diuina. diuina. diuina.  
 diuina. diuina. diuina.

**E** me nome tuoglia e pietre si.  
 rma diuina. una hydra. an. rha.  
 rmo negliami r'igra. a. r'af'ia.  
 chel tunc. tunc. ra. r'ur. r'ed'ia.  
 p' quid ch' r'ed'ia. r'ha. r'ama. ch' r'ha.  
 d'unque s'itate ch' r'ama. r'acha.  
 r'ha. r'gn'ia. ad ch' r'ed'ia. r'ore.  
 e i. r'ha. r'ama. r'ha. r'ha.

*Stelle... in questa parte... diuina... r'ha... r'ama... ch' r'ha... d'unque s'itate ch' r'ama... r'acha... r'ha... r'gn'ia... ad ch' r'ed'ia... r'ore... e i. r'ha... r'ama... r'ha... r'ha.*



*Heil*



*Schrift – Medium des Heils*

Die Bibel, die *Sacra Scriptura*, ist für das Buch- und Schriftverständnis des Christentums zentraler Bezugspunkt: Sie vermittelt die Heilsgeschichte, indem sie die kanonischen Bibeltexte überliefert. Doch enthält sie nicht nur die heiligen Schriften, sie selbst ist heilige Schrift; sie fungiert nicht nur als Überlieferungsträger von heiligen Texten, sondern ist in ihrer Buchgestalt ein eminent auratisches Heilsymbol. Der auratische Charakter der Bibel, der zwischen Repräsentation und Präsenz von Heil oszilliert, hat sich in der Geschichte des Christentums auf zahlreiche weitere religiöse und weltliche Formen des Schriftgebrauchs übertragen, deren Funktionen nicht auf das zu reduzieren sind, was in den Schriften textlich enthalten und formuliert ist. In liturgischen Büchern, Gebets- und Erbauungsbüchern, in der Aufnahme von Buchstabenzeichen in Bilder, Gegenstände und in verschiedene Materialien fungiert Schrift nicht nur als geschriebene Sprache, sondern kann als sichtbares Zeugnis göttlicher Offenbarung in der Welt gelten.

Ein solches Konzept von Schriftlichkeit hat seine Quelle auch in den biblischen Texten selbst, insbesondere in jenen Passagen, in denen Schrift den Status eines transzendenten, geheiligten Mediums besitzt. Zudem verdankt sich die auratische Aufladung der Bücher und Schriftzeichen ritueller Praktiken und theologischer Diskurse. So sind für die lange Geschichte des Christentums im Einzelnen zahlreiche historische, regionale und kulturelle Differenzierungen anzusetzen. Sind einerseits die generellen Bedingungen religiöser Schriftlichkeit zu bedenken, so gilt es andererseits, den Blick für die historische Vielfalt der Kontexte und Funktionen zu schärfen. Eine historische Beschreibung von Schrift als ein

Medium des Heils hat zeitgenössische Aussagen und Praktiken ebenso zu berücksichtigen wie sie auf die konkrete Überlieferung und deren Erscheinungsformen verwiesen ist. Beispielsweise stehen vielfältige individuelle Ausgestaltungen der einzelnen Bibelexemplare der kanonischen Identität der *Sacra Scriptura* gegenüber: Seitengröße, Textgestalt und Buchschmuck weisen auch in zeitlicher und geographischer Nähe ihrer Produktionen je eigene Aneignungen und Inszenierungen von Schriftbildlichkeit auf. In all ihren Einzelfällen der Überlieferung sind daher die medialen Eigenschaften und das Nicht-Verbale der Schrift den individuellen Schriftträgern jeweils eigens »abzulesen«.

Die Frömmigkeitsformen, die das Spätmittelalter charakterisieren, haben eine Extension und Intensivierung der Gebrauchsformen von Schrift erzeugt; neue Frömmigkeitspraktiken entwickelten und veränderten auch das Verständnis von der Medialität der Schrift. In zahlreichen Bereichen ist das Bestreben sichtbar, Schrift ästhetisch zu gestalten, die Aura der Schriftlichkeit augenfällig zu machen und sie als ein Medium des Heils auszustellen; Schriftproduktion und -rezeption führen dabei lang etablierte Traditionen fort und bilden mitunter neue Formen aus.

*Schrift-Raum und sozialer Raum*

Kulturelle Vorstellungen von Schrift- und Schriftmacht sind stets abhängig von historischen Praktiken, die an soziale Gruppen und Institutionen gebunden sind. Die Verwaltung des Heils wie auch die der Schriftlichkeit liegen im Mittel-

alter lange Zeit in der Verantwortung der Kirche und lösen sich erst im Spätmittelalter teilweise von ihr, verbunden mit der Ausweitung der Lesefähigkeit und der Entwicklung einer Laienfrömmigkeit, die sich auch außerhalb von kirchlichen Institutionen und Strukturen entfaltet. Trotz der zunehmenden gesellschaftlichen Literalität obliegt dem (in unterschiedlichem Maße) lese- und schreibkundigen Klerus allerdings zumeist weiterhin, religiöses Schrifttum in seinen Erscheinungsformen und Inhalten zu prägen. Er ist zum Beispiel verantwortlich für die sukzessive Ausdifferenzierung verschiedener liturgischer Bücher (Missale, Graduale, Prozessionale usw.) und vornehmlicher Produzent weiterer Gattungen geistlicher Literatur (Erbauungsbücher, Predigten, Traktate und Übersetzungen theologischer Schriften in die Volkssprachen) im Spätmittelalter. Mitglieder des Klerus verantworteten zumeist auch die visuelle und bildliche Gestaltung der Texte und Bücher. Doch sind die Eigenheiten spätmittelalterlicher Schriftlichkeit mit einer Beschränkung auf die klerikale Kultur nicht hinreichend zu fassen. Als Schriftkultur hat das Mittelalter auch insofern zu gelten, als Geschriebenes von Personen und Personengruppen wahrgenommen, identifiziert und angeeignet wurde, die selbst nicht lesen und schreiben konnten. Auch *illiterati* nämlich partizipierten an der Schriftkultur und beeinflussten sie sogar, zum Beispiel als Bücherbesitzer und Auftraggeber. Buchbesitz fungierte als Ausdruck von Status und Repräsentation, zugleich aber auch als symbolische Teilhabe an der geistlichen Schrift- und Buchkultur.

In mehrfachem Sinne ist Schrift als Medium der Transgression von Räumen, Individuen, Gemeinschaften und Ständen zu verstehen. Sie stiftet Identität und bildet *communitas*, grenzt aber auch aus. Anhand verschiedener ›Räume‹, die als ›Kommunikationszentren‹ (Wenzel 1986) beziehungsweise ›Teil- oder Binnenöffentlichkeiten‹ (Faulstich 1996) zu betrachten sind und in denen das heilswirksame Potenzial der Schrift auf je eigene Weise entstehen und sich entfalten

konnte, sollen Aspekte von Schrift als Medium des Heils im späten Mittelalter skizziert werden.

#### *Der klausurierte Klosterraum: Wissens- und Heilsverwaltung*

Das Kloster definiert sich schon von seiner Wortbedeutung her als abgeschlossener, eingegrenzter Bezirk; seine Bewohner halten zumeist die *stabilitas loci* ein. Gebetsleistung und Gottesdienst aber verschränken den monastischen Raum mit dem Lebensraum der Laien, denn die klösterlichen Handlungen für das Seelenheil dienen immer auch den Menschen aus der säkularen Umwelt. Im Spätmittelalter suchen die neuen Mendikantenorden dezidiert die Nähe der Stadt und sind in der Volksseelsorge tätig. Im Unterschied zu den alten Orden fördern sie eine volkssprachliche Textproduktion, die auf eine vermehrte Lesefähigkeit und auch auf ein gesteigertes Bedürfnis nach privater Frömmigkeit trifft. Doch vollzieht sich in der Geschichte der Orden keine einsinnige Entwicklung, insbesondere die mendikantischen Nonnenklöster werden durch Reformbestrebungen wieder stark an das benediktinische Ideal rückgebunden und leben in strenger Klausur.

Dem Heil der laikalen Mitmenschen dient die Gebetsleistung, die in den Dienst der Memoria gestellt wird: An den Todestagen wird nicht nur der Heiligen gedacht, sondern auch der verstorbenen Angehörigen des Klosters, der Stifter und Wohltäter; im Rahmen von Gebetsverbrüderungen werden auch die Namen anderer Verstorbener verlesen. Mitunter werden solche Namen in ein Exemplar des als *liber vitae* geltenden Evangeliums eingetragen, damit die Verstorbenen dereinst beim Jüngsten Gericht in Gottes ›Buch des Lebens‹ übertragen werden können. Schrift garantiert hier in der Form des Registers Memoria und Memoria garantiert Heil. Es entsteht eine solidarische, die Zeiten überdauernde

Gemeinschaft von Lebenden und Toten, die aneinander denken und füreinander handeln.

Die darin aufscheinende Heilsökonomie wird insbesondere durch Schriftlichkeit verwaltbar und auf Dauer gestellt. Das zeigt sich zum Beispiel im Einsiedler Brevier mit seinem Urbarteil, wo Gebetsleistung und gestifteter Besitz zwischen denselben Buchdeckeln vereint erscheinen. Vielleicht wurde der Band auch für Eidesleistungen im Zusammenhang mit Lehensakten benutzt, wie überhaupt der Schwur auf heilige Texte öfters die Legitimation von Rechtshandlungen bekräftigt, eine symbolische Handlung, die gerade für illiterate Beteiligte augenfällig war und die Unwiderruflichkeit des Aktes demonstrierte (Bridges 2005). Kontakte mit der Außenwelt über die Schrift ergaben sich aber nicht nur in Verwaltungsangelegenheiten: Bezeugt sind intensive Austausch-, Geschenk- und Ausleihaktivitäten von Handschriften, über Ordensnetzwerke, Familien-, Gönner- und Herrschaftsbeziehungen.

Abgesehen von der spirituellen Sorge für die Umwelt und von administrativen Aufgaben ist für das Klosterleben auch in anderen Hinsichten die Grenzüberschreitung nach außen konstitutiv. Der monastischen Abgeschlossenheit steht eine mentale Öffnung zur Welt gegenüber. Diese Öffnung erfolgt in erster Linie über die Schrift und über das vermittelte Schriftwissen. Bis zum Aufkommen der Universitäten ist das Kloster der exklusive Ort der schriftlichen Wissenstradierung, die Institution, an der sich das Wissen über den Kosmos und die darüber hinausreichenden Dinge sammelt und die als Garant der Schriftauslegung fungiert. Auch in den späteren Jahrhunderten bleibt das Kloster eine prominente Institution der Vermittlung und Konservierung von Bildung, auch für das naturkundliche Wissen. Es ist ein Wissen, das nicht in empirischer Erfahrung erworben wurde, sondern aus Büchern, das sich in Schrift, Diagrammen und Bildern auf den Buchseiten entfaltet und nur dort entziffert werden kann. Die Verschränkung von Weltwissen und Schrift führte

zu spezifischen Formen von Schriftlichkeit und Lektüretechniken, die ein nicht-lineares Lesen einfordern; es entstehen komplexe Medialisierungen, in denen Wissen verräumlicht, schematisiert und in laborierte Ordnungen transformiert wird (Meier 2003). Wird die natürliche Welt im christlichen Denken als zweites Buch Gottes aufgefasst, so werden in den monastischen Schriftpraktiken für das ›Buch der Natur‹ neue ›Aufschreibesysteme‹ geschaffen. Schrift und Natur, Grapheme und Episteme, Text- und Weltaneignung verschränken sich wechselseitig.

Die klerikale Kultur prägt allerdings schon in ihrer traditionellen Vermittlung der Schreibfertigkeit bestimmte Haltungen und Konzepte. So wird im Rahmen des Trivium (Grammatik, Rhetorik, Logik/Dialektik) ein systematisch-logisches Sprach- und Schriftdenken eingeübt, aber auch ein Denken in (sprachlichen und mentalen) Bildern. Das Quadrivium (Musik, Arithmetik, Geometrie, Astronomie) sensibilisiert für die Bedeutung der Zahlen und der Harmonie (auch Musik ist wesentlich ein theoretisches und schriftlich notiertes System, das *ordo* sichtbar macht). Systematizität, Logik und Harmonie finden in der mittelalterlichen Schriftproduktion nicht nur auf einer inhaltlichen, sondern auch in der visuellen Gestaltung von Texten auf Pergament oder Papier ihren Niederschlag. Besonders augenfällig werden diese Prinzipien in diagrammatischen Zeichnungen, aber auch schon in der Aufteilung von Buchseiten, in Layout und in der Verteilung und Ausgestaltung von Initialen und Bildern. Die ästhetischen Dekorationen und mitunter aufwändigen visuellen Gestaltungen von Texten sind daher nicht einfach nur Schmuckelemente, sondern sind in ihren Formen und Symmetrien sinntragend. Selten zufällig ist auch die Verwendung von Farben, welche im Wechselspiel mit Schrift und Text ihre allegorischen und allegoretischen Bedeutungsdimensionen entfalten können (Ernst 2006).

In der Klosterbibliothek wird das so gesammelte, aufbereitete und tradierte Wissen aufbewahrt und der Gemeinschaft

zum Studium zur Verfügung gestellt; in der Bibliothek selbst oder in der Klosterzelle erfolgt die Lektüre in individueller Auseinandersetzung mit den Texten. *Lectio* und *meditatio*, Lesen und Beten, können dort ineinander übergehen, wo das Ziel nicht die Aneignung von Wissen ist, sondern das »Verkosten göttlicher Weisheit, ja Gottes selbst« (Angenendt 2000, S. 174). In den Büchern findet der lesekundige Mönch Stoff zum Studium, zur Reflexion und zur Meditation, aber auch direkte Anleitung für den persönlichen Erwerb von Heil wie dessen gegenwärtige Aktualisierung. Schrift und Buch garantieren dabei die Authentizität der Texte. Das gilt auch für die Texte, die im Klosteralltag in Gebrauch sind: Klosterregel, Heiligenlegenden und die Texte der Kirchenväter verbürgen in ihrer Schriftlichkeit die Autorisiertheit der Inhalte. Dieser Zusammenhang gilt noch für die sogenannten Reliquienauthentiken, die in schriftlicher Form den Reliquiaren beigegeben sind, um die Heiligen mittels der Schriftzeichen identifizierbar zu machen. Auch dort, wo Texte auswendig gewusst sind, bleiben Inszenierungen von Schrift für deren Autorisierung wesentlich. In der *Schola cantorum* beispielsweise reihen sich die Klostermitglieder um ein oft imposantes und für alle sichtbares Chorbuch auf, welches weniger als Gedächtnisstütze für die auswendig vorgetragenen Gesänge dient, als dass es die Tradition der auf Papst Gregor den Großen zurückgeführten und von Gott inspirierten heiligen Musik als privilegierten Zugang zum Heil legitimiert.

Aus der klösterlichen Praxis stammt auch die Anschauung, dass Schreiben selbst bereits als frommes Werk gilt. Das benediktinische Ideal des *ora et labora* definiert das Herstellen und Abschreiben von Büchern als eine Möglichkeit des Heilserwerbs; das in mühevoller Arbeit kopierte Buch wird am Tag des Jüngsten Gerichts zu den guten Taten gerechnet werden. Diese Vorstellung prägt auch die asketische Schreibpraxis der *Devotia Moderna*. Das Ideal des »Schriftapostolats« (Kock 1999), das der hohen Schriftproduktivität dieser spät-

mittelalterlichen Reformbewegung zugrunde lag, förderte den geistlichen Gewinn der Schreiber ebenso wie die bis dahin nicht gekannte, weite Verbreitung religiöser Texte.

An die heilswirksame Kraft des Schreibens knüpft insbesondere das mystische Konzept des »Schreibbefehls« an, das den Impuls des Schreibens von Gott oder einem vertrauten Mentor herleitet und das sich bei den spätmittelalterlichen Mystikerinnen mehrfach findet (Mechthild von Magdeburg). Im Kontext der Mystik erhält Schrift einen besonders aufgeladenen, aber auch einen besonders prekären Status. Zum einen ist den Mystikern das Paradox aufgegeben, dass sie nur über Sprache und Bilder ihr Heilserleben vermitteln können, das letztlich nicht mit Worten zu beschreiben ist. Die Visionen werden gerade dadurch authentisiert, dass sie von Ungelehrten berichtet werden. Die inspirierte *docta simplicitas* erscheint aller Buchgelehrtheit weitaus überlegen (Heimbach 1989). Zum anderen steht dieser Entmächtigung von Schrift ihre enorme Auratisierung entgegen, denn der göttliche Auftrag zu schreiben, die Buchmetaphorik und Schriftmetaphysik der Visionen, in denen das mystische Buch unmittelbar von Gott authentisiert scheint, desavouieren die mittelalterliche Schriftkultur gerade nicht, sondern verorten die Mystik in ihr. Der Körper des Mystikers wird dabei selbst zur Einschreibfläche und zum Schriftträger, etwa wenn Heinrich Seuse die Buchstaben des Namens Jesu in sein eigenes Herz einzeichnet (Küsters 1999). Das Motiv der Körperschrift erscheint dort besonders komplex, wo die Inkarnation Christi als Diktat, Christi Körper als Schriftstück, in das sich die Wunden der Passion eingeschrieben haben, erscheint (Wenzel 2000). Im Spätmittelalter wird diese Allegorese des Buches in der Volkssprache breit entfaltet, beispielsweise im *Marienleben* des Heinrich von St. Gallen (Richter 1968). Das Charisma der Schrift erhält im Bild der Körpereinschreibung eine zusätzliche Verdichtung, die wiederum die Schriftlichkeit und Ausstattung mystischer Überlieferung affiziert.

*Der öffentliche Kirchenraum: Heil im Prozess*

Die Funktionen, die Schrift und Buch auch im öffentlichen Kirchenraum einnehmen, sind in vielen Hinsichten von den monastischen Buchpraktiken abhängig. Die klösterliche Produktion liturgischer Bücher mit ihren festen Texten ließ überhaupt erst eine einheitliche Traditionsgemeinschaft entstehen und gab ihr über größere zeitliche und räumliche Distanz hinweg Bestand. Die liturgischen Handschriften fixieren und kodifizieren religiöse Kommunikation und machen sie wiederholbar, wodurch sich die Glaubensgemeinschaft nicht nur in zeitlicher, sondern auch in räumlicher Ausdehnung als ein *corpus mysticum* verwirklichen kann (Klößener/Häußling 2004). Die sichtbare Anwesenheit liturgischer Codices in den Gottesdiensten verweist auch auf diese vernetzende Funktion von Schriftlichkeit.

Die Schrift und ihre Zeichenhaftigkeit oszillieren im kirchlichen Kontext zwischen Revelation und Verbergen: Für den illiteraten Gläubigen, welcher die Schrift und ihren Sinn nicht selbst zu entziffern und zu deuten in der Lage ist, sind Schrift und Buch ein Faszinosum, deren Bedeutsamkeit über Ausstrahlung, Präsenz und Einbindung in rituelle Praktiken erfahrbar gemacht werden kann. Für den gebildeten Kleriker hingegen eröffnen sich über die Entzifferung der Schrift hinaus weiterreichende, vielschichtige, letztlich aber doch unergründliche Dimensionen, die auch nach Anwendung der erlernten exegetischen Mittel und dem Studium der kirchlichen Autoritäten auf das Geheimnis zurückverweisen.

Das Spätmittelalter kannte zahlreiche Rituale, die eine wechselseitige Auratisierung von Schrift und Kulthandlungen bewirkten und deren Tradition noch in die Spätantike zurückreichen. So dienen Evangeliare in zeremoniellen Inszenierungen als Objekte der Verehrung, die durch rituelle Berührung und Kuss heilsvermittelnde Kräfte freisetzen. In diesem symbolischen Verständnis konnte die Bibel als materielle Vergegenwärtigung Gottes gelten. Die Vorstellung,

Gott wohne zwischen zwei Buchdeckeln, deutet das Buch als Reliquiar, in dem ein heiliger Körper aufbewahrt wird (Wenzel 2000). Im Gottesdienst werden liturgische Bücher (Sakramentar, Epistolar, Evangelistar, Graduale, Psalterium, Pontifikale, Missale u. a.) in den rituellen Ablauf der Messe einbezogen und dem Gläubigen demonstrativ vor Augen gestellt, indem sie feierlich getragen, gehoben, berührt, geküsst und geöffnet werden und daraus mit besonderem Tonfall oder Sprechgesang vortragen wird. Das Buch wird derart zum Objekt der Verehrung, von ihm geht eine auratische, mitunter geradezu magische, nicht nur Heil bringende, sondern auch körperlich heilende Ausstrahlung aus, wie etwa der Einsatz heiliger Schriften auch außerhalb des gottesdienstlichen Kontextes, im lebensweltlichen Umfeld, bezeugt (Schreiner 2002). Charakteristisch für das Spätmittelalter ist allerdings, dass diesem Trend zur Materialisierung des Heils einer zur religiösen Verinnerlichung gegenübersteht. Die zunehmende Bedeutung, welche das subjektive Verstehen und das emotionale Nachvollziehen der Liturgie gewinnt, resultiert sogar in einer »Aufspaltung von Ritus und Frömmigkeit« (Angenendt 2000); es entstehen neue Buchtypen, die sich auf die kirchlichen Riten beziehen, aber für die individuelle Rezeption gedacht sind. Volkssprachige Messandachten und -auslegungen und die Übersetzungen theologischer Werke gehören zu den spätmittelalterlichen Neuerungen, die sich darum bemühen, auch unter den Lateinunkundigen das Verständnis des lateinischen Ritus zu fördern (Burger 2001; Lentjes 2001).

Die Zeichenhaftigkeit des Kirchenraumes nimmt zahlreiche Elemente der Schriftkultur auf und schließt an Formen der schriftlichen Bedeutungskonstitution an. Die Wand- und Tafelgemälde oder Skulpturen, aber auch die geometrische Symbolik der Kirchenarchitektur sind mit den Mitteln der Allegorese zu deuten, aber zusätzlich auch mit allen Sinnen zu erfahren. Der gotische Kirchen- und Kathedralraum ist selbst nicht nur Kulisse für die Liturgie, sondern spielt selbst

mit, ist ›Liturge‹ (Gerhards 1998). Die zumeist in Latein gehaltenen Schriftelemente auf Glasfenstern, Skulpturen, Wandmalereien – aus dem Schriftraum des Buchs auf andere Medien übertragen und in programmatische, zum Teil hochkomplexe theologische Bezüge gesetzt – dienen auch hier nicht einzig der korrekten Identifizierung und Deutung ikonographischer Programme, sondern sie repräsentieren (und dies nicht nur für illiterate Bevölkerungsschichten) Schriftlichkeit als solche. Im Spätmittelalter erhalten zudem die Bildbeschriftungen in den Kirchen neue Funktion. Wurde der Glaube an die präsentische, unmittelbare Wirkmacht von Bildern seitens der Kleriker immer häufiger kritisiert, so wurde durch die Beischriften, welche die lehrhaften Gehalte von Bildern fixierten und vereindeutigten, einer quasi-magischen Wahrnehmung der Bilder entgegengesteuert (Slenczka 1998; Lentes 1999). Die Präsenz von Schrift im spätmittelalterlichen Kirchenraum ist dementsprechend vielfältig: Sie zeigt und verhüllt gleichzeitig, sie objektiviert und auratisiert, sie dient der individuellen Meditation und der raumübergreifenden Herstellung von *communio*. Zu beobachten sind auch zunehmend private Formen der Heilssorge, für die sich neue Medien des Heils ausbildeten.

### *Der Privatraum: Heil im Alltag*

Die generelle Verbreitung der Schriftlichkeit im Spätmittelalter vermehrte auch die Formen und Medien, in denen das von Kloster und Kirche erwartete Heil in die Alltagswelt der Laien übertragen werden konnte. Die zahlreichen spätmittelalterlichen Messandachten beispielsweise dienten auch dazu, Messgebete und Handlungen individuell und außerhalb der Kirche nachzuvollziehen. Neben das Beten *in* der Messe tritt derart das private, schriftgebundene Beten *der* Messe, das sich zeitlich und räumlich von der kirchlichen Institution unabhängig gestalten konnte, sich jedoch konzeptionell und

imaginär mit ihr verschränkte (Angenendt 2001). Eine wichtige Rolle für die private Heilssorge erhielt insbesondere das Stundenbuch, das es Adligen und wohlhabenden Bürgerinnen und Bürgern ermöglichte, das klösterliche Stundengebet nachzubilden. Die oftmals prächtige Ausstattung bezeugt den repräsentativen Status dieser Bücher und macht am kostbaren Exemplar die Bedeutung sichtbar, die den rituellen Tagzeiten auch im privaten Raum zukommt.

Das Lesen im Stundenbuch förderte nicht nur eine Privatisierung des Gebets, sondern auch ein spezifisches Verhältnis zur Schriftlichkeit der religiösen Texte. Der visuelle Akt des stillen Lesens, der an die Stelle des mündlich artikulierten Gebets treten konnte, wird in den Stundenbüchern zunehmend reflektiert: Durch das Auge dringe der Text ins Herz, das Auge, das die Schrift lese, heißt es beispielsweise, ›höre‹ die geschriebenen Gebete (Saenger 1985). Zudem entstehen zwischen den neuen handlichen, portablen Stundenbüchern und ihren Besitzern enge und individualisierte Beziehungen. Kleine Gebetbücher, die stets bei sich getragen werden können, werden zunehmend beliebter, mitunter fungieren sie sogar in einem schriftmagischen Sinne als Talisman.

Die Erscheinungsform der sich vermehrenden volkssprachigen Texte orientiert sich dabei vornehmlich an den Konventionen lateinischer Schriftlichkeit. Initialenschmuck, Layout und Schrifttechniken der für die Laien (aber auch für den privaten Gebrauch von Ordensleuten) bestimmten Bücher zitieren die autorisierende Funktion der gelehrten Schriftkultur in die volkssprachige Lektüre. Schließlich setzt im Spätmittelalter die Produktion von Schriftlichkeit auch seitens privater Personen ein. Das Herstellen eigener Andachts- und Erbauungsbücher, die private Sammlung von religiöser Literatur knüpft mitunter noch an das monastische Konzept des Schreibens als einer heilswirksamen Praxis an. Der frühneuzeitliche Buchdruck wird die Produktion von Schriftlichkeit gänzlich aus den Kontrollbereich der Kirche rücken; doch auch hier ist im Medium der neuen Technik eine

Anknüpfung an die Schriftinszenierung früherer lateinischer Buchproduktion als eine autorisierende Strategie zu beobachten. Die technische Reproduzierbarkeit von Schrift bleibt derart imprägniert von der handschriftlichen Praxis. Wie sich beispielsweise an den deutschsprachigen Perikopenbüchern zeigt, bleibt die Verschränkung der privaten Lektüre mit den kirchlichen Gottesdiensten oftmals weiterhin eine enge.

### *Der freie Raum: Heil in der Welt*

Ist religiöses Schrifttum demnach an bestimmte Entstehungs- und Rezeptionsräume geknüpft, welche die Heilswirksamkeit der Schrift prägen, so ist die Abhängigkeit von Raum und Schrift insofern vielfach reziprok, als durch Schrift Raum heilswirksam strukturiert, semantisiert und auch virtualisiert werden kann. So geben Pilgerführer den Reisenden praktische Informationen, die sie für ihre Wegetappen benötigen; sie erläutern die Sakraltopographie des Wallfahrtsortes, die oft verknüpft ist mit konkreten Angaben der jeweils zu gewinnenden Ablässe. Solche Texte wurden mitunter Grundlage für persönliche Pilgerberichte, doch zeichnen sie sich in der Regel dadurch aus, dass die individuellen Erlebnisse mit Elementen autoritativer Texte verquickt sind, die sich aus Bibelpassagen oder Heiligenviten speisen und die Wahrnehmung am Zielort steuern (Ganz-Blättler 1990). Mitunter wurden diese Texte von vorneherein als Anleitung für eine ›geistliche Pilgerfahrt‹ konzipiert, sie dienten dem mentalen Nachvollzug der räumlichen Bewegung in der Imagination. Für Leser aus dem monastischen Bereich sowie für jene, die aufgrund körperlicher Gebrechen nicht selber pilgern können, bietet die Lektüre der Texte gleichwertigen Ersatz für die Reise (Beloschnitschenko 2004). Diese Substitutionsfunktion wird besonders dort augenfällig, wo die vor Ort praktizierten Gebete und Gesänge in den Text inseriert sind; Text- und Wegetappen werden so in der Schrift enggeführt.

Im liturgischen Jahr gaben insbesondere die zahlreichen, im Spätmittelalter zunehmenden Prozessionen vielfachen Anlass, innerhalb von Gottesdiensten den Kirchenraum zu verlassen und in rituellen Zügen durch die Stadt, das Dorf, auch den Feldern entlang zu prozessieren, bis man wieder in den Kirchenraum zurückgelangte. Die Umgänge schließen den umliegenden Raum, indem er abgeschritten wird, eng an die lokale Kirche an; sie knüpfen derart Verbindungen zwischen den Zentren der Heilsverwaltung und der Peripherie des Alltagslebens. Prozessionen dienen dazu, den Raum sinnfällig zu strukturieren, symbolisch zu transformieren, ihn sogar zu heiligen (Felbecker 1995). Verschiedene Gebräuche konnten die Umgänge mit Schrift verbinden: Das Lesen von Evangelienanfängen an vier Stationen in vier Himmelsrichtungen, das Lesen von einzelnen Perikopen auf den Wegen, auch das Mitführen des Prozessionale, das Anweisungen für den Prozessionszug enthält – solcher Gebrauch von Büchern dient einem Prozess der Semantisierung des Raumes, der jedoch in der geographischen Umwelt selbst keine Spur hinterlässt; dies gilt auch für das Beispiel einiger Kirchenglocken, die als ein Medium des Heils vom Kirchturm aus in den freien Raum hinauswirken: Eingeprägt in diese Verkündungsinstrumente ist eine Schrift, die weder sicht- noch hörbar ist und die dennoch die Glocke auf die jeweils durch die Inschrift akzentuierte Weise heilswirksam zu machen sucht.

### *Resümee*

Ist der Status von Schrift einerseits jeweils auf Räume ihrer Produktion und Rezeption zu beziehen, so ist als eine Entstehungsbedingung für sie zugleich die stete Überschreitung dieser Räume vorausgesetzt; diese transzendierende Eigenschaft ist geradezu konstitutiv für Schrift und prädestiniert sie als ein Medium des Heils. Das späte Mittelalter mit seinen

multiplen Formen von Schriftlichkeit vervielfältigte auch die Möglichkeiten, mittels der Schrift regionale, institutionelle, soziale und ästhetische Räume zu überschreiten. Oftmals erweisen sich zudem die Räume, die »Kommunikationszentren«, von Schriftproduktion und -rezeption als eng vernetzt: So unternahmen die Bürger der Stadt Zug, wie auch Bürger vieler anderer Stände und Orte der Schweiz, seit dem späten Mittelalter alljährlich Wallfahrten zum benediktinischen Kloster Einsiedeln. Die erhaltenen Bestände in Zug und Einsiedeln, aus welchen die Mehrzahl der im Folgenden abgebildeten Objekte ausgewählt wurden, können derart als Zeugnisse spätmittelalterlicher Schriftproduktion und Buchsammlung gelten, die sowohl die Spezifik als auch die stete Vermengung von regionalen und kulturellen Eigenheiten der Stadt, der Pfarrei, des Klosters und der Wallfahrtspraxis zu illustrieren vermögen; sie vermitteln auch heute noch einen lebendigen Eindruck davon, wie vielgestaltig sich im christlichen Kontext Heil in und als Schrift verheißt.

CORNELIA HERBERICHS/RENÉ WETZEL



Einsiedeln, 2. Viertel 11. Jh.  
 Stiftsbibliothek Einsiedeln, Cod. 1(8), 484 Bll., hier fol. 405v/406r  
 Pergament, 48 × 37,5 cm

›Riesenbibeln‹ werden gewöhnlich mit der Kirchenreform der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts in Verbindung gebracht und bürgern sich nördlich der Alpen erst im 12. Jahrhundert ein. Die ursprünglich aus zwei Teilen bestehende und im 15. Jahrhundert zu einem einzigen Band vereinte Monumentalbibel aus dem Einsiedler Skriptorium datiert von Euw (2004 und 2006) aber schon in die Zeit zwischen 1030–1050 und stellt sie zumindest ihren ästhetischen Normen nach in die Tradition der karolingischen Alkuin-Bibeln. Ihre außerordentlichen Dimensionen erklären sich nicht nur aus der technischen Herausforderung, die gesamte Heilige Schrift in zwei Bänden unterzubringen. Sie repräsentieren in ihrer Materialität, ihrem Gewicht und in ihrer Größe auch eindrucksvoll und unübersehbar die uneingeschränkte Autorität der Heiligen Schrift und stellen die Gegenwart Gottes selbst zur Schau; damit sind kostbare Bibeln und Evangeliare auch als sakrale Bedeutungsträger, als verkörpertes Glaubensgeheimnis und materialisierte, Heil bringende Glaubenswahrheit zu verstehen. Die Interaktion zwischen Mensch und Buch ist nicht ausschließlich eine zwischen Buch und Leser oder Buch und Hörer. Die Bibel als materielle Vergegenwärtigung des Logos, das heißt des körperlich abwesenden Gottes, bildet quasi den zweiten Körper Gottes, eine Wohnstätte, die ihn über Zeit und Raum hinweg gegenwärtig macht. Diese (oft auch wundertätige) Präsenz Gottes wird gleichzeitig erhöht und sinnlich erfahrbar gemacht durch eine reiche und künstlerisch wertvolle Ausstattung. 242 einjährige Schafe oder Ziegen mussten für den Band ihr Leben lassen, bis zu zwölf Schreiberhände haben an der Abschrift von Textvorlagen gearbeitet, die sich bereits

in der Bibliothek befanden. Der Band ist überdies reich an kunstvollen Initialen, Kanontafeln, Federzeichnungen (im Oktateuch-Teil) und besitzt ganzseitige Evangelistenbilder. Im klösterlichen Kontext dienten solche Bibeln in erster Linie dem Lese- bzw. Vorleseakt, der *lectio divina*; es wurde aus ihnen im Rahmen des Chorgebets, im Kapitelsaal oder Refektorium (aber kaum bei der Messfeier) vorgetragen und damit das im Buch sichtbare Wort Gottes auch akustisch zum Erklingen gebracht und hörbar gemacht.

Zu sehen ist der Beginn des Johannesevangeliums mit vorgeschaltetem Evangelistenbild. Im Gegensatz zu den anderen Evangelisten in diesem Band wendet Johannes seinen Kopf nicht dem Text zu. Es ist das Tintenhörnchen mit der Feder, welches den Bezug zum geschriebenen Text auf dem gegenüberliegenden Blatt herstellt, mit derselben roten Tinte im Hörnchen wie im rubrizierten Textbeginn. Damit wird der dort evozierte Logos (*In principio erat verbum*) dezidiert als Schrift-Wort inszeniert. Dieses nimmt entsprechend der Architektur, in welche der Evangelist integriert ist, seinen Schrift-Raum auf dem Blatt ein und entfaltet sich auf unterschiedlichen Ebenen (Initiale, Rubrik, Text, Randmarginalien mit Hinweisen zur Konkordanz mit den drei anderen Evangelien).

LITERATUR: Bruckner (1943) – Telesko (2003) – von Euw (2004) – Bridges (2005) – von Euw (2006).

RENÉ WETZEL



**INCIPIT**  
**EUANGG**  
**LIVM SB**  
**CU NDUM**  
**IDHANNEN**  
**NPRIN**  
**CIPID H**  
**KAT UER**  
**DUU ET**  
**VPR BUD**

**Capitulum**

**Incipit euangelium secundum mattheum**

**In illo tempore**

**Jesus exiit de templo**

**et dicit illis**

**edificate templum istud**

**in tribus diebus**

**edificabo illud**

**quia in tribus diebus**

**resurrecturus est**

**et tertia die**

**resurrexerat**

**et tertia die**

**resurrexerat**

**et tertia die**

**resurrexerat**

**et tertia die**

**resurrexerat**

**Incipit euangelium secundum mattheum**

**In illo tempore**

**Jesus exiit de templo**

**et dicit illis**

**edificate templum istud**

**in tribus diebus**

**edificabo illud**

**quia in tribus diebus**

**resurrecturus est**

**et tertia die**

**resurrexerat**

## Engelberger Benediktinerregel

Engelberg, 3. Viertel 13. Jh.  
 Stiftsbibliothek Engelberg, cod. 72, hier fol. 1v  
 Pergament, 24,5 × 16,2 cm

Mit der Aufforderung *Liebs chint virnim dû gebot dins meistirz! vñ gneige daz ôre dins herzen* beginnt der Prolog der mittelhochdeutschen Fassung in der zweisprachigen Engelberger Benediktinerregel (fol. 2r). Neben der Ankündigung der folgenden, in 73 Kapiteln behandelte Vorschriften wird damit thematisiert, was auch der erste Teil des benediktinischen Grundsatzes *ora et labora!* (Bete und arbeite!) anspricht: Die von Benedikt von Nursia im frühen 6. Jahrhundert verfasste »heilige Regel« (Benediktinerregel, Kapitel 23) dient nämlich nicht nur der praktischen Ordnung des Klosterlebens, sondern sie bietet auch eine Anleitung zum spirituellen Leben im gemeinsamen Gebet und in der persönlichen Betrachtung, im »Hören mit dem Herzen« auf Gott und ist somit »Auftrag und Verheißung« (Jaspert 1989) zugleich. Verinnerlicht und memoriert wird die bekannte Klosterregel – neben der Heiligen Schrift war sie das im Mittelalter weit verbreitetste Buch – in Benediktiner- und Benediktinerinnenklöstern auch heute noch, indem täglich nach der Mahlzeit im Refektorium ein kurzer Abschnitt daraus vorgelesen wird, so dass die Mönche oder Nonnen die gesamte Regel jährlich dreimal hören.

Für die Tischlesung war vermutlich auch der Engelberger Codex 72 gedacht, der im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts im Auftrag eines Engelberger Abtes Walter (Walter von Yberg oder dessen Nachfolger Walter von Cham) geschrieben wurde. Bestimmt war die Handschrift, in der auf jedes lateinische Kapitel die deutsche Übersetzung folgt, für das um 1120 gegründete und bis 1615 an den Männerkonvent angeschlossene Frauenkloster St. Andreas (heute in Sarnen), dessen Oberhaupt – wie bei Doppelklöstern in aller Regel

üblich – der Abt des Männerklosters war, und welches von einer Meisterin geleitet wurde. So wird die Entstehungsgeschichte und Bestimmung der Handschrift innerhalb der von zwei Tragefiguren gestützten szenischen Eröffnungsinitiale des lateinischen Prologs *A(usculata = höre!/vernimm!)* auf fol. 1v jedenfalls bildlich dargestellt: In einer Dedikationsgebäude kniet ausserhalb des linken A-Balkens ein Mönch namens *Chõno*, vermutlich der Übersetzer, Schreiber oder Illuminator des Codex, der zu einem Engel aufblickt. Diesem Himmelsboten überreicht der in der Mitte des Buchstabens mit Abtsstab und Pluviale abgebildete Abt Walter den Codex zur Bestätigung. Stellvertretend für das Frauenkloster St. Andreas, welches die lateinische Regel mit mittelhochdeutscher Übersetzung erhalten sollte, ist rechts außerhalb des A-Balkens mit andächtig gesenktem Haupt die Meisterin *Gûta* dargestellt; wahrscheinlich diejenige Guota, deren Todestag laut einem Nekrolog von 1345 jährlich am 18. Mai gedacht wurde.

Die Eröffnungsinitiale A der Engelberger Benediktinerregel diente folglich nicht nur als Buchschmuck, sondern bot zudem Raum für die bildliche Darstellung der Entstehungsgeschichte und göttlichen Approbation des Buches, dessen »heiligen« Text sie einleitet, ohne jedoch in diesen einzugreifen.

LITERATUR: Middle High German Translations (1933) – Schneider (1987) – Jaspert (1989) – De Kegel (2000) – Ruh (2000) – Regula Benedicti (2006).

RICHARD F. FASCHING

In nomine dñi nři iesu xpi. incipit. plogus regie

patris eximii beatissimi  
Benedicti.

**QUICQUID**

o fili pcepta magistri.  
et melina aure cordis  
tui. et ammonitione  
patri patris libenter exce  
pe. et efficacit cople.  
ut ad eū pobedientie

labore redeas. a quo p

inobedientie delicta recesseris. Ad te ergo nūc  
al sermo dirigit. quisq̄s abrenuncians p̄pri  
uoluntatib. dño xpo uero regi militaturus  
obedientie fortissima atq̄ p̄elata arma assumis.  
In primis. ut q̄cquid inchoas bonū. ab eo p̄fici in  
stantissima oratione deposesas. ut qui nos iam in  
filioz dignat' est numero cōputare. n̄ debet ali  
quando de malis actib' nřis cōtristari. Ita em̄ et  
om̄i tēpore ac bonis suis in nobis parendū ē. ut  
n̄ solū iratus pater suos n̄ aliquando filios exhere  
det. sed nec ut metuendus dñs iratus malis

## Gedenkbuch aus dem Kloster Pfäfers

*Liber Viventium Fabariensis*, Pfäfers, um 820–830  
 Stiftsarchiv St. Gallen, Cod. Fabariensis 1, 89 Bll., hier S. 24  
 Pergament, 31 × 20,5 cm

Der *Liber Viventium* gehört zur Gattung der *libri vitae* des karolingischen Mittelalters. Entstanden ist er höchstwahrscheinlich um 820–830 in Pfäfers. Das Werk enthält 4500 Namen von Lebenden und Toten, deren Gedenken es schriftlich festlegt. Einer der üblichen Strukturen solcher Gedenkbücher folgend, werden die Namenslisten mit sog. Lesungen (Auszügen) aus den vier Evangelien in Beziehung gesetzt. Das abgebildete fol. 24, auf dem die Namen der Karolinger eingetragen wurden, lässt die für Gedenkbücher typische Umrahmung der Namensliste mit einer Doppelarkade erkennen.

In der mittelalterlichen Gesellschaft war die Memoria zentraler Bestandteil des religiösen Lebens und spielte eine wichtige Rolle bei der Sicherung des Heils. Das Christentum kann als Gedächtnisreligion gelten, in der das Erinnern »religiöser Imperativ« war (Oexle 1994, S. 302). Erinnerung an göttliche Heilstaten war Inhalt des Glaubens und Gegenstand des Kultes, hatte Christus doch beim Abendmahl explizit zum Gedenken aufgefordert (»Das tut zu meinem Gedächtnis«, Lk 22, 19).

In der Messfeier wurde im *Canon missae* auch für die Toten Fürbitte geleistet, wobei die Namensnennung den Verstorbenen auch nach dem irdischen Leben einen sozialen und rechtlichen Status sicherte. Die Stellung der Verstorbenen im Mittelalter muss in diesem Zusammenhang gesehen werden, denn zur Zeit des *Liber Viventium* und teilweise bis in die Neuzeit wurde die christliche *communitas* als eine Gemeinschaft der Lebenden und der Toten aufgefasst. Das Aussprechen des Namens garantierte das Weiterleben in der christlichen Gemeinschaft und war Mittel, dem Verstorbenen zum Heil zu verhelfen, weil das Vorlesen der Namen mit einem Gebet verbunden wurde. Auch der *Liber*

*Viventium* folgt diesem Schema: Die auf den Blättern des Codex eingetragenen Verstorbenen leben in einem zwischen den Buchdeckeln geschaffenen, virtuellen Erinnerungsraum und ihre Namen wurden höchstwahrscheinlich während der täglichen Messfeiern des Konvents verlesen.

In diesem Gedenksystem sind die Arkadenstrukturen, unter denen die Namen der Verstorbenen auf jedem Blatt verzeichnet sind, sowie die Nennung der Namen im Zusammenhang mit den vier Evangelien von besonderer Bedeutung. Die Doppelarkaden schaffen auf dem Pergament den virtuellen Raum, in den die Toten aufgenommen werden. Sie erweitern auf bildhafte Weise den Prozess, den schon die Nennung der Verstorbenen realisierte: Den Toten wird der ihnen gebührende Platz in der Gesellschaft eingeräumt. Zusätzlich sind die Doppelarkaden und die damit verbundenen Namenslisten eng mit den Evangelientexten des *Liber Viventium* verknüpft: Jeder der vier wird von dem entsprechenden Evangelisten-symbol, dem jeweils eine ganze Seite gewidmet ist, und von einer Doppelarkadenfolge umrahmt. Den Verstorbenen wird damit symbolisch Eingang in das *Buch des Lebens*, die Bibel, gewährt. Insofern, als im *Liber Viventium* ein memorialer Raum für die Verstorbenen geschaffen und dieser über die Evangelienperikopen mit dem Wort Gottes verbunden wird, ist der mittelalterliche Codex Medium des Heils. Auch die Abbildungen der Evangelistensymbole spielen hier eine wichtige Rolle, indem sie die vier Evangelisten als Zeugen des Heilsgeschehens im Codex selbst vergegenwärtigen.

LITERATUR: von Euw (1988) – Oexle (1994) – Oexle (1995) – Schmitt (1995).

FABRICE FLÜCKIGER



## Einsiedler Brevier und Einkünfteverzeichnis

Kloster Einsiedeln, 12. Jh.  
 Stiftsbibliothek Einsiedeln, Cod. 83(76), fol. 117v/118r  
 Pergament, 25,5 × 35,5 cm

Das Brevier der Benediktinerabtei Einsiedeln aus dem 12. Jahrhundert umfasst das Stundengebet, d. h. die Hymnen, Psalmen, Antiphonen und Gebete, die jeden Tag im Chor des Klosters gesungen wurden. Es handelte sich um regelmäßige Gebetsleistungen der *communitas*, wobei die Lektüre dieser Texte auch für Äbte und Mönche auf Reisen verpflichtend war. Das Brevier enthält ferner für das Kloster wichtige Texte, wie das Kalendar und die Dedikationen von Einsiedler Kirchen. Zahlreiche Gebrauchsspuren weisen auf die intensive Benutzung des Bandes hin.

An den freien Rändern des Breviers wurde nach fol. 105 das in Latein verfasste erste Urbar Einsiedelns eingetragen, das den verstreuten Klosterbesitz und die damit verbundenen Abgaben der Abhängigen auflistet: *Reditus in Pfeffinkon. De Üvenowo tercius dimidius mod. tritici et ducenti pisces in festo s. Andree*. Anhand der vorkommenden Namen lassen sich diese Aufzeichnungen ins erste Viertel des 13. Jahrhunderts datieren, deutlich später als die Handschrift selbst. Das Besitzverzeichnis ist als Fließtext gestaltet, uneinheitlich gegliedert und lediglich andeutungsweise geographisch geordnet. Als Grundlage einer schriftgestützten Verwaltung erscheint es unbrauchbar, da sich nur schwer bestimmte Einträge finden oder hinzufügen lassen. Es fehlen zudem die bei diesem Schriftguttyp zu erwartenden Aktualisierungen in Form von Streichungen und Nachträgen. Zwar ist es für diese Zeit nicht außergewöhnlich, dass solche Texte in einer liturgischen Handschrift überliefert sind, jedoch greift ihre Deutung als Kontrollverzeichnis von Abgaben zu kurz. Die Bedeutung des Überlieferungsträgers für den spezifischen Entstehungszusammenhang dieser Einkünfteverzeichnisse bleibt in den Editionen unbeachtet.

Die räumliche Anordnung der Besitznotizen auf den Buchseiten des Breviers weist auf eine Texthierarchie hin, bei der Urbar und Brevier einen je anderen Status innehaben: Die urbariellen Einträge sind in kleinerer Schrift im Stil einer kommentierenden Glosse am oberen und äußeren Rand dem Haupttext des Breviers untergeordnet. Die darin verzeichneten Güter selbst nahmen damit sakralen Charakter an, womit der Besitzanspruch des Klosters legitimiert werden sollte. Tatsächlich enthält das Urbar vor allem die im so genannten Marchenstreit des 13. Jahrhunderts heftig umstrittenen Einkünfte in der Landschaft Schwyz (Steinen, Iberg und Schwyz).

Das Einsiedler Brevier wurde möglicherweise auch für Eidesleistungen benutzt. Wenn Lehensnehmer und Abhängige ihre Hand zum Schwur auf den Codex legten, anerkannten sie den Grundbesitz des Klosters, der im Mittelalter als Eigentum des Klosterheiligen wahrgenommen wurde. Klosterbesitz, Klostertradition und Klosterpatron waren im Einsiedler Brevier präsent und ihre Verknüpfung wurde nach außen offenbar. Diese Verbindung könnte die Darstellungsabsicht und damit die Anfänge der Verwaltungsschriftlichkeit in liturgischen Handschriften erklären.

LITERATUR: Bruckner (1943) – Quellenwerk zur Entstehung der Eidgenossenschaft, Abt. III – Galle/Kränzle/Kwasnitza (2004).

STEFAN KWASNITZA



*Einsiedler Antiphonar*

Kurz vor 1314  
 Stiftsbibliothek Einsiedeln, Cod. 610(88) (»Schwandencodex«), 337 Bll.,  
 hier S. 366/367  
 Pergament, 33,5 × 23,5 cm

Neben dem Wort ist die Musik die privilegierte Art der Kontaktaufnahme des Menschen mit dem Heiligen und Göttlichen. Das Ohr gilt aber auch als Türe zur Seele und Gott wird durch das Ohr empfangen. Der Gesang verbindet Musik mit dem Wort, dem Logos, und seine akustische Wahrnehmung bereitet die Aufnahme des Gotteswortes vor bzw. stellt selbst einen Akt seiner Aufnahme und Meditation dar. Er ist eine würdige Art, Gott zu loben, wie das auch die Engelschöre im Angesicht Gottes tun. Als Lobopfer (*sacrificium laudis*) bildet der liturgische Gesang zusammen mit den rezitierten Texten die Basis des Kults und der rituellen Erinnerung an das Erlösungswerk Christi im Kirchenjahr und verknüpft somit unlösbar Ritus und Memoria. Er spiegelt sowohl die *musica humana* als auch die *musica mundana* wider: In ihm werden Seele und Leib, Himmel und Erde, Gott und Mensch vereint und wird das im Jenseits zu erwartende Heil schon auf Erden ein Stück weit erfahrbar gemacht.

Der Einsiedler Codex 610 enthält den Winterteil eines zweibändigen, für den Einsatz im Stundengebet gedachten *Antiphonarium officii*, das in Cod. 612 (Sommerenteil) seine Fortsetzung erhält. Er ist eines von vier im Auftrag von Abt Johannes I. von Schwanden (1299–1327) hergestellten Antiphonaren, die in Einsiedeln noch bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts im Gebrauch waren. Die Schwandencodices führen in Einsiedeln die Guidonische Notenschrift ein, welche die bisher in Neumen notierten Melodien in diastematischer Choralnotation auf terzabständigen Linien fixiert (vgl. S. 194). Sind die Neumen der älteren Notationsformen als eigentliche »Bewegungsspuren« aufzufassen, »deren Ur-

sache sich dem Leser durch Verfolgen der gezeichneten Linie wieder erschließt« (Gottschewski 2005, S. 253), als »Schreibbewegung, die eine melodische Erinnerung abzurufen hilft« (Bruggisser-Lanker 2005, S. 23), wird durch ihre Fixierung auf Notenlinien ein formalisiertes Koordinatensystem eingeführt, welches eine waagrechte Zeit- und eine senkrechte Tonhöhenachse besitzt. Die Handschrift – hier aus dem *Proprium de Sanctis* das Responsorium zum 6. Dezember *Confessor dei Nicolaus* – inszeniert Sprachzeichen und Musikzeichen in einer Art, in welcher diese Harmonie sowohl sicht- wie auch hörbar wird (Auf- und Abbewegung, Melismen). Der Prolog des St. Galler Hartker-Antiphonars (um 1000) beschreibt die Realisierung eines solchen Gesangs räumlich als Weg, auf welchem Töne und Wörter gleichberechtigt zu einer harmonischen Einheit verschmelzen: *Sollicitam rectam mentem adhibete sonis; / Discite verborum legales pergere calles, / Dulciaque egregiis iungite dicta modis, / Verborum ne cura sonos, ne cura sonorum, / Verborum normas nullificare queat.* – »Richtet euren aufmerksamen Sinn auf die richtigen Töne; lehrt euch voranzuschreiten durch die rechtmäßigen Gassen der Wörter, und liebliche Texte verbindet mit erlesenen Melodien, so dass weder die Sorge um die Wörter die Töne, noch die Sorge um die Töne die Gesetze der Wörter zunichte macht« (Haug 2004, S. 430).

LITERATUR: Beer (1959) – Haug (2004) – Hirschmann (2004) – Bruggisser-Lanker (2005) – Gottschewski (2005) – Lang (im Druck).



## Hieronymus von Prag: *Scutum katholice veritatis*

Zug, 1445

Zug, Pfarrarchiv St. Michael, Cod. 10, ohne Seitenangaben

Papier, 21,4 × 14,5 cm

Seitenfüllend zwischen Predigten von Nikolaus von Dinkelsbühl († 1433) und den *Sermones de Eucharistia* des Pseudo-Thomas von Aquin hat der anonyme Schreiber der Zuger Sammelhandschrift ein ›Schild der katholischen Wahrheiten‹ gezeichnet. Das Schema dieses Diagramms besitzt eine lange Tradition, die in das 12. Jahrhundert zurückreicht. An ihrem Beginn steht eine Zeichnung des Petrus Alfonsi († ca. 1150), das die Trinität veranschaulicht: In den Ecken eines gleichschenkligen Dreiecks schrieb Petrus die Namen Vater, Sohn und Hl. Geist; durch die Koppula *est* bzw. *non est* verbunden, ergibt sich folgender Text: *Pater non est Filius non est Spiritus S[anctus]* – für jedes der Glieder aber gilt: *est Deus*. Das Dreieck wurde schon früh zu einem Schild umstilisiert, so dass die geometrische Form symbolische Qualität gewann; in allegorischen Bildern des Mittelalters erscheint das *scutum* zuweilen als Mittel zur Abwehr häretischer Anfechtungen.

Hieronymus von Prag (ca. 1365–1416) erweiterte das Schild um zusätzliche Ebenen, indem er die augustinische Trias mit dem vorhandenen Schema verband: *memoria non est voluntas non est intellectus –: est anima*. Außerdem integrierte Hieronymus noch weitere triadische Ebenen, für die ebenfalls Analogien zur trinitätslogischen Figur suggeriert werden sollten: *nix non est pluvia non est glacies –: est aqua | homo non est aquila non est asinus –: est animal | Ieronimus non est ambrosius non est augustinus –: est homo*. Auf diese Weise erzeugte er allerdings eine konfliktreiche Konstellation: Hieronymus setzte nämlich generische Überbegriffe in das mittlere Feld des *scutum* (*aqua, animal, homo*). Damit aber

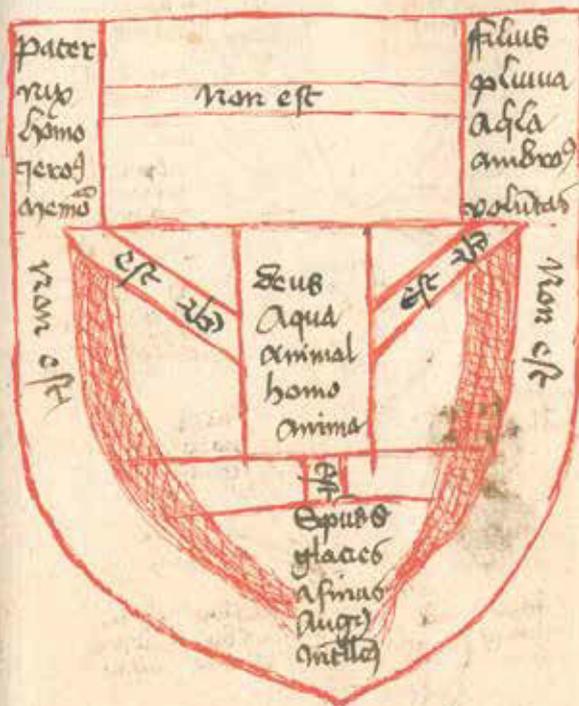
sprengte er die gültige Lehrmeinung, wonach *deus* nicht als ein Gattungsbegriff aufgefasst werden dürfe, sondern die Essenz der Trinität bezeichne. Die Begriffe *aqua, animal* und *homo*, die jeweils Dinge aus der erschaffenen Welt bezeichnen, könnten – so die Kritik an Hieronymus – keineswegs analogen Status zum Begriff *deus* beanspruchen. Auf der Generalversammlung des Konzils von Konstanz (1414–1418) musste sich Hieronymus unter anderem für seine Ausdeutung des *scutum* verteidigen. Er wurde am 30. Mai 1416 auf dem Scheiterhaufen als Ketzer verbrannt.

Die Implikationen des *scutum* erweisen sich nur bei genauer Lektüre des Diagramms als intrikat. Können die Ebenen isoliert voneinander nämlich jeweils widerspruchsfrei gelesen werden, so ist doch die Auslegung des Gesamtensembles als Analogie theologisch anstößig. Erst die logischen Interferenzen der Einzelebenen, die im Diagramm selbst aber nicht verbalisiert werden, deuten Hieronymus' prekäre Auffassung der Allgemeinbegriffe an. Im Kontext der Zuger Handschrift, deren Version des *scutum* hier erstmals abgebildet wird, ist nach der Funktion des Schildes noch genauer zu fragen, da die Überlieferungsgemeinschaft mit den Predigten des Nikolaus von Dinkelsbühl – einem Ankläger des Hieronymus auf dem Konstanzer Konzil – eine spannungsreiche Pointe besitzt.

LITERATUR: Šmahel (1966) – Evans (1980) – Brandmüller (1997) – Šmahel (2003) – Ferrari (2003).

CORNELIA HERBERICHS

Enim Catholicæ veritatē



Heinrich Seuse, *Büchlein*, (Reichenau), 15. Jh.  
 Stiftsbibliothek Einsiedeln, Cod. 623(341), S. 64  
 Papier, 29,5 × 10,5 cm

Auf S. 64 (alte Tintenzählung: 68) dieser aus der Reichenau nach Einsiedeln gelangten Seuse-Handschrift steht als Randeintrag das viel umrätselte magische Quadrat mit der so genannten ›Sator-Formel‹ (*sator arepo tenet opera rotas*). Als fortlaufender Satz lässt sich diese palindromartig vorwärts rückwärts lesen, im Quadrat angeordnet auch von oben nach unten und umgekehrt. Das Quadrat ist zum ersten Mal in Pompeji bezeugt, man findet es unter anderem auf ägyptischen und koptischen Zauberpapyri, in Kombination mit Kreuz, Chrismon oder Fischsymbol, auf Bronzeamuletten frühchristlicher Zeit im byzantinischen und kleinasiatischen Raum sowie in mittelalterlichen Handschriften und Kirchen Europas. Im Volksglauben wird ihm apotropäische Wirkung u. a. gegen Feuer, Diebstahl, Tollwut oder die Wirkung eines Wettersegens zugeschrieben.

Die Übersetzung bietet Probleme (lateinisch *arepo* ist nicht nachzuweisen), vielleicht am ehesten: »Der Sämann (auch Urheber, Schöpfer, Gott) Arepo (Name?) hält seine Werke (Schöpfung) in Bewegung.« In Schlangenlinie und mit doppelter Verwendung von *tenet* (das zweite Mal rückwärts) gelesen, lässt sich *arepo* vermeiden: *sator opera tenet, tenet opera sator*. Der Sämann, z.B. bei Markus (Mk 4,1–20) Bild für den Logos, ist hier als Schöpfergott zu denken, der die Schöpfung, repräsentiert durch den Lauf der Gestirne (*opera rotas*), trägt und lenkt. Das *tenet*, welches im Quadrat ein Kreuz bildet, enthält vier *te* beziehungsweise je zwei *et* und zwei *te*: Der Schöpfergott hält also nicht nur den Makrokosmos, sondern auch den direkt angesprochenen Menschen (*et te*) als Mikrokosmos in Bewegung. Himmel und Erde, Zeit und Ewigkeit sind durch das Quadrat – in seiner Vierzahl

Symbol der Erde und des Irdischen – einerseits und die unendliche Bewegung des Rades (*rota*) und des Palindroms andererseits zur Quadratur des Kreises verbunden. Das Quadrat lädt ein, über fundamentale Zusammenhänge zu meditieren und das in und hinter der Schrift Verborgene zu entdecken. Dabei ist auch die anagrammatische Methode erlaubt: Unter Verwendung sämtlicher Buchstaben des Quadrates lässt sich in Kreuzesform ein zweifaches *pater noster* formen (mit dem *n* als Schnittpunkt), welchem je ein *a* und ein *o* (Alpha und Omega) vor- beziehungsweise nachzustellen ist. Ausgehend vom Buchstaben *o* in *sator* und *rotas* lässt sich im Rösselsprung des Schachspiels ein zweifaches Stoßgebet *oro te, pater* bilden, die verbleibenden Buchstaben formen ein *sanas* und drücken den Wunsch nach Heil aus. Die fünf Wörter wurden auch als die Namen der fünf Kreuzesnägel interpretiert. Im Zusammenhang mit dem Eintrag in die Seuse-Handschrift fällt auf, dass das Quadrat direkt über folgender Passage zum Leidensnachvollzug aus dem vierten Kapitel des zweiten Buchs steht: *Lüge min rehte hant wz dur neglot · min lingú hant dur schlagen [...]*. Das nachfolgende fünfte Kapitel ist überschrieben: *Wie du sel kunt vnder dem krütz ze ainem hertzlichen rúwen*. Ein Zusammenhang der Formel-Verwendung mit der Kreuzesthematik und -meditation ist daher wahrscheinlich.

LITERATUR: Köhler (1900) – Darmstaedter (1932) – Carcopino (1963) – Schreiner (1999) – Page (2004) – Lang (im Druck).

RENÉ WETZEL



*Speculum humanae salvationis*, 15. Jh.  
 Stiftsbibliothek Einsiedeln, Cod. 206(49), S. 62f.  
 Papier, 36,8 × 27,1 cm

Das *Speculum humanae salvationis* gehört zu den verbreitetsten und beliebtesten Text-Bild-Werken des späten Mittelalters. Es umfasst über 5000 Verse und mehr als 180 farbige Miniaturen. Die gesamte Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum jüngsten Gericht ist das Thema dieses komplex gestalteten Andachts- und Unterweisungsbuches. Jede aufgeschlagene Doppelseite zeigt jeweils in vier Spalten ein zentrales heilsgeschichtliches Ereignis innerhalb mehrschichtiger typologischer Verweisungszusammenhänge. Die Anordnung der Bilder vernetzt und überkreuzt biblische Geschichten und historische Zeiten. Die Buchseite wird so zu einem Ensemble, das die Linearität von Schrift und Geschichte auflöst zugunsten heilsgeschichtlicher Synopsen unter jeweils verschiedenen Perspektiven.

Der Titel des Werkes benutzt eine Metapher, die die Medialität des Buches ausdrücklich thematisiert: Der Begriff *Speculum* betont die visuelle Rezeption des Buches und impliziert zugleich die paradoxe Repräsentation von Heil, das stets nur medial vermittelt – im Medium des Spiegels – als Spur eines nicht-sichtbaren Anwesenden erfahrbar ist.

Das 32. Kapitel handelt von Christi Auferstehung und den diesem Antitypus zugeordneten Präfigurationen Samson, Jona und dem Eckstein des Salomonischen Tempels. Die Leserichtung der Doppelseite kehrt die zeitliche Chronologie um: Das Ereignis aus dem Neuen Testament steht an erster Position, die *figurae* folgen diesem räumlich, obwohl sie dem Ereignis zeitlich vorgängig sind. So wie Jona zum Beispiel nach drei Tagen aus dem Bauch des Fisches befreit wird, so wird Christus nach drei Tagen vom Tode auferstehen. Die Schriftbänder im dritten Bild enthalten Textstellen aus den alttestamentari-

schen Büchern Genesis (49,9) und Jesaja (33,10). Zusammen mit den Prophetenporträts führen sie innerhalb des Bildes zusätzliche Zeitebenen ein und steigern die Komplexität der Zeichenrelationen: Die Bücher Mose und Jesaja erscheinen in der Mikrostruktur des Einzelbildes als Verweise auf das Buch Jona. Die Bildkomposition als Ganze verweist innerhalb der Makrostruktur der Doppelseite wiederum auf den Antitypus. Die graphische Gestaltung der Schriftbänder reflektiert diese Verschränkung: Während die Bildbeischriften im 32. Kapitel ansonsten außerhalb der Bildgrenzen die Darstellungen rahmen, sind sie im Jonasbild in die Darstellung integriert und lösen die Grenzen zwischen Innen und Außen auf.

Die Texte in den Spalten erzählen die biblischen Geschichten; kleine, rote Zahlen ( ) am Spaltenrand verweisen auf das dem Text jeweils zugehörige Bild. Die Texte gehen in ihren Ausdeutungen noch über das in den Bildern Gezeigte hinaus: So heißt es, im *Buch Jonas* bezeichne (*designat*) das gefährliche Meer die heilsbedürftige Welt. Die Funktion der Bilder wiederum erschöpft sich nicht darin, Verständnishilfe für die Ungelehrten und Leseunkundigen zu sein. Vielmehr dynamisieren sie die Leserichtungen der Doppelseiten; Motivkorrespondenzen (wie das Mauerwerk in Bild 2 und 4) stiften Bezüge, die in den Spaltenentexten nicht verbalisiert werden. Texte und Bilder knüpfen derart sich gegenseitig überlagernde, im Lektüreprozess zu interpretierende Netze.

LITERATUR: Lutz/Perdrizet (1907/1909) – Niesner (1995).



*Deus in excelsis deus in excelsis  
Deus in excelsis deus in excelsis  
Deus in excelsis deus in excelsis  
Deus in excelsis deus in excelsis*



*Deus in excelsis deus in excelsis  
Deus in excelsis deus in excelsis  
Deus in excelsis deus in excelsis  
Deus in excelsis deus in excelsis*



*Deus in excelsis deus in excelsis  
Deus in excelsis deus in excelsis  
Deus in excelsis deus in excelsis  
Deus in excelsis deus in excelsis*



*Deus in excelsis deus in excelsis  
Deus in excelsis deus in excelsis  
Deus in excelsis deus in excelsis  
Deus in excelsis deus in excelsis*

*Decorative floral and geometric patterns bordering the text and images.*

*Missale Einsidlense*, Einsiedeln, um 1070–1080  
 Stiftsbibliothek Einsiedeln, Cod. 113(466), S. 226  
 Pergament, 24 × 18 cm

Das ›Zeichen‹ (hebräisch: *Tav*), welches Gott in der Vision des Propheten Ezechiel (Ez 9,4) dem Engel auf die Stirn der Erwählten zu machen befiehlt, die in der Stadt Jerusalem allein über die darin verübten Untaten und Gräueltaten klagen und trauern und die deshalb als Einzige das von Gott angeordnete Massaker überleben sollen, wird in der Vulgata mit dem griechischen Buchstaben *Tau* identifiziert, der Vorform des lateinischen *T*. Der Buchstabe *T* galt daher schon den altchristlichen Theologen als ein Schutz- und Heilzeichen, als ein Zeichen der Erwählung beziehungsweise als ein Eigentumszeichen, mit welchem Jahwe die Seinen auszeichnet und das zudem durch seine kreuzartige Form als *figura Dominicae crucis* (Isidor von Sevilla), als typologisches Abbild des Kreuzes Christi, gesehen werden konnte. Das griechische *T* reiht sich bei Isidor von Sevilla deshalb in die Reihe der fünf *litterae mysticae* der Griechen ein (*Y* als Symbol für den Lebensweg; Der Fuß steht für die Kindheit und die Gabelung für die zwei Wege, zwischen denen man sich in der Jugend entscheiden muss; *Θ* für den Tod; *A* und *Ω* als Christussymbole).

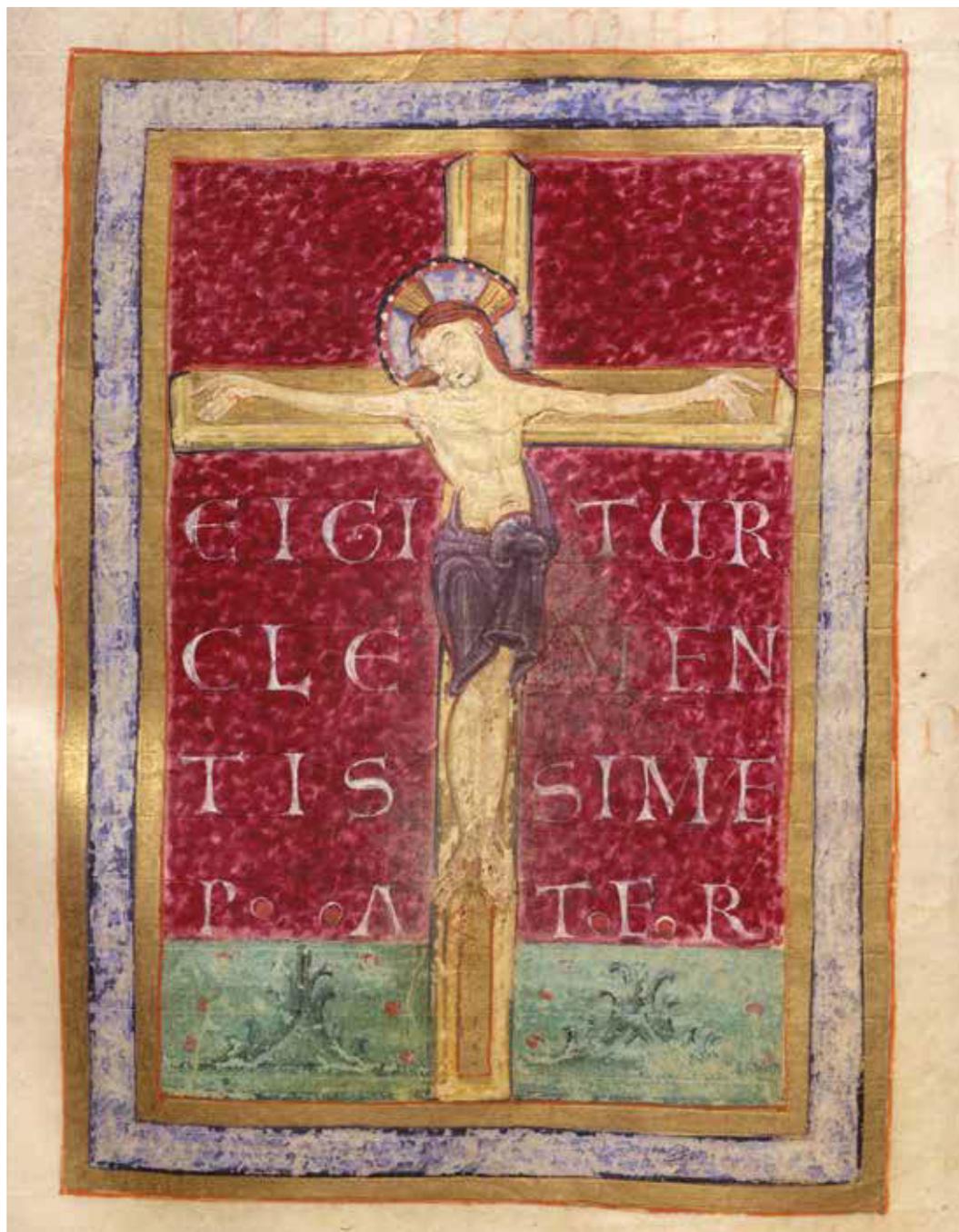
Eine Verbindung des christlichen Kreuzeszeichens mit dem hebräischen ›Zeichen‹ und Buchstaben *Tav*, der im phönizisch-hebräischen Alphabet in Form eines liegenden oder stehenden Kreuzes wiedergegeben wurde, ergibt sich in der altkirchlichen Exegese jedoch auch aus der Aufforderung Jahwes an die Israeliten, bei ihrem Auszug aus Ägypten die Türpfosten mit dem Blut des Paschalammes zu bestreichen (Ex 12,13): Dadurch eröffnen sich erneut typologische Bezüge zwischen dem alttestamentarischen Opferlamm und dem Lamm Gottes Christus am Kreuz. Und wieder ist es ein Zeichen der Erwählung, des Schutzes und des Heils.

In diesem Sinne wird seit der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts in Sakramentarien das *T* von *Te igitur*, dem Beginn der Gebetsbitte, welche den eigentlichen Kanon der Messe eröffnet, besonders reich geschmückt, bildhaft in Form eines Kreuzes gestaltet und mit der Figur des Gekreuzigten versehen oder in seinem Buchstabenkörper figürlich ausgemalt. Im Fall des Einsiedler Plenar-Missales, welches teilweise von einem in der Reichenauer Malschule zum Künstler ausgebildeten Laien (?) für den Einsiedler Konvent geschrieben und ausgemalt wurde, füllt das *T* in Kreuzform den ganzen Schrift-/Bildraum bis zum inneren goldenen Rahmen aus, wodurch die zentrale Stellung und Würde dieses Zeichens hervorgehoben wird. Das Purpurrot als Hintergrund evokiert in seiner Farbsymbolik das Blut Christi. Die Seite ist in der Bildmitte abgenutzt von den Küssen des Priesters, der nach den Worten des Kanons Fleisch und Blut des Gekreuzigten gegenwärtig werden lässt.

Der mystische Buchstabe *T* ist hier also nicht nur stark mit religiösen Bedeutungen aufgeladen, sondern wirkt als ein veritables Medium des Heils. Das Zusammenspiel von liturgischem Ritus und Kuss des im mystischen Buchstaben und in der Messe anwesenden gekreuzigten Christus macht aus dem Missale einen auratisch ausstrahlenden Hort und Garanten des Heils.

LITERATUR: Lang (2000b) – Schreiner (2000) – Schreiner (2002) – Ott (2003) – von Euw (2004).

RENÉ WETZEL



## Zuger Graduale

Wende 15./16. Jh.

Pfarrarchiv St. Michael, Zug, ohne Signatur, fol. 220v/221r

Pergament, 32,5 × 42 cm

Seit dem 12. Jahrhundert ist in der lateinischen Kirche die Bezeichnung ›Graduale‹ einerseits für den Gesang des Messproprium nach der ersten Lesung und andererseits für das Choralbuch mit den Texten und Noten der Messgesänge gebräuchlich. Erbe aus dem synagogalen Gottesdienst ist die solistische, auf den Stufen (*gradus*) des Ambo ausgeführte Darbietung als Psalmgesang. Früh bezeugt sind Gradualien allerdings auch als Wechselgesänge zwischen Kantor und Schola. Sie gehören zu den wichtigsten Vertretern der responsorialen Form unter den gregorianischen Chorälen. Als Codices sind Gradualien oft reich verziert. Besonders im Spätmittelalter erreichen sie sehr große Formate und bedienen sich einer beträchtlichen Schriftgröße, die meist dahingehend interpretiert wurde, dass dem Chor das Lesen von Text und Noten auch aus einer gewissen Entfernung möglich sein musste. Allerdings gibt es gewichtige Argumente, welche die Wahrscheinlichkeit dieser gängigen These in Frage stellen: Zum einen ist die Lesbarkeit aus der Entfernung auch bei großer Schrift durchaus zweifelhaft, zum anderen kann man davon ausgehen, dass die Ausführenden die Gesänge der Messe auswendig kannten. Versucht man probeweise am Beispiel des Zuger Graduale Format und Schrift in Verbindung mit dem Inhalt weniger unter dem Gesichtspunkt der pragmatischen Funktion als vielmehr unter demjenigen medialer Auffälligkeit zu sehen, ergibt sich eine veränderte Perspektive auf den Gegenstand. Auf den Seiten 220v und 221r des eher schmucklosen, vom Gebrauch abgenutzten und teilweise beschädigten Codex findet sich der Introitus *Terribilis est locus iste*, der bevorzugt zur Kirchenweihe gesungen wurde. Auf 220v steht am rechten Sei-

tenrand noch vor der blauen, mit Blumenranken und Vögeln geschmückten Anfangsinitiale in roter Schrift der titelartige Vermerk *In dedicatione ecclesie*. Auf dem geweihten Raum (der Kirche) wird in der Folge insistiert: Es ist vom Haus (*domus*) und den Wohnungen (*tabernacula*) Gottes die Rede, von der Himmelspforte (*porta caeli*) und von den Vorhöfen des Herrn (*atria Domini*). Der offenbar korrekturhalber eingeklebte Zettel auf 221r trägt den Psalmvers: *Adorabo ad templum sanctum tuum et confitebor nomini tuo* (Ps 138,2). Damit kommt der Schrift auf verschiedenen Ebenen eine die räumlichen und zeitlichen Grenzen sprengende Funktion zu: Durch das Zitat aus Genesis 28,17 wird der Ort von Jakobs Begegnung mit Gott auf den Raum der Kirche übertragbar, die Hallen und Hütten, Häuser und Tempel der alttestamentlichen Psalme werden zum gegenwärtigen Ort göttlicher Einwohnung, an dem Heil erfahrbar ist. In ihrer rätselhaften Größe wird die Schrift als ein den Raum überschreitendes Medium begreifbar, das auch dann noch seine Wirkung entfaltet, wenn es nicht lesbar ist und als auratisches auf die Dimension der Transzendenz verweist, an die es in seiner immanenten Konkretheit gebunden bleibt.

LITERATUR: Jammers (1958) – Fischer (1960) – Bieritz (2004).

ALEKSANDRA PRICA

ruit in me ego autem immutatus tu is  
 gere bonis in iustificatione ubi ut non  
 rōsum dar. **D**ignitate est regni celo rui  
 homini nego natorum querebonas marga  
 ritas inuenta una pietro sa margarita  
 In tedi  
 cadit  
 cedunt omnia sua et ropam uicam. **Exclat.**  
**D**ignitas est totus iste her co  
 mus de i est et porta celi et

. 221 .  
 uora bitur aula .v. de i. **D**ignitate dilec  
 ta tabernaculo tua domine virtutū conuenerit  
 et deficit anima mea manna domini. **Gla.**  
**D**ignitas sit a deo factus est in estima  
 tionis  
 exalt  
 asseruoni mio rini.

Benediktinerinnenkloster St. Andreas Engelberg/Sarnen, 1. Hälfte 14. Jh.  
Textilmuseum St. Gallen, Sammlung Iklé, Inv.Nr. TM 24090 (Iklé 1197)  
Seidenstickerei auf Leinen, 93 × 160 cm

Der Altarbehang dürfte um 1320/30 im Frauenkonvent des Doppelklosters in Engelberg gestickt worden sein. Die beschrifteten senkrechten Bordüren gliedern den Raum in drei Flächen. Während die beiden äußeren Felder eine dekorative Musterung aufweisen, gelten die Darstellungen im mittleren Bildfeld den zentralen Momenten der christlichen Heilsgeschichte. In der Mitte erscheint das Lamm Gottes mit Siegesfahne in einem Rundmedaillon, umgeben von den vier Evangelistensymbolen in kleineren Kreisen. Die Verkündigungsszene umrahmt das Lamm Gottes: links der Engel, rechts die Jungfrau Maria mit herabfliegender Taube. Die Komposition ist auf die Funktion der Stickerei als Altarzierde abgestimmt; sie verweist auf ihren räumlichen Kontext, indem sie thematisch auf das liturgische Handeln am Altar während der Messe Bezug nimmt. Das Lamm ist Sinnbild für den Opfertod Christi am Kreuz, der in der Eucharistiefeyer nachvollzogen wird. In Farbe und Form erinnert die runde Einfassung des Opferlammes an die Hostie.

Schrift erscheint auf dem Behang an verschiedenen Orten und in unterschiedlichen Funktionen. Beim Verkündigungengel ist das Wort *AVE* zu lesen, das mit Marias Antwort *FIAT* korrespondiert. Der biblische Bericht des Lukasevangeliums wird hier nur als Abbreviatur ins Bild zitiert: *AVE* (Lk 1,28) steht für den Gruß des Überbringers der göttlichen Botschaft, die demütige Antwort der Jungfrau ist auf *FIAT* (Lk 1,38) reduziert. Gerade diese Verkürzung aber fokussiert das Wesentliche. Die im schlichten *FIAT* (»es geschehe«) ausgedrückte Zustimmung ist Voraussetzung für die Verwirklichung des göttlichen Heilsplans – die Kirchenväter verstanden Marias Einwilligung als Augenblick der

Empfängnis. Zugleich binden die Inschriften das Mysterium der Menschwerdung an die Autorität der Heiligen Schrift zurück. Die gleiche Funktion haben die vier Evangelistensymbole; als visuelle Chiffren verweisen sie ebenfalls auf die Autorität der biblischen Berichte.

Die beiden vertikalen Schriftbänder rahmen die Verkündigung und »glossieren« sie mit liturgischen Texten. In der linken Borte wird ein Versikel zitiert, der sich inhaltlich auf den daneben dargestellten Engel bezieht, der die frohe Botschaft vom Kommen des Erlösers überbringt: *MISSVS. AB. ARCE. VENIEBAT. MAGNAM. LE[titiam nuntiabat: Est Christus venturus, alvo Matris procreatus]*. Der Text der rechten Borte stammt aus dem Marienpsalter und redet die daneben stehende Maria preisend als Mutter des sanftmütigen, von Königen verehrten Lammes an: *AVE. MATER. MITIS. AGNI. C[uius]. NOM[en]. REG[es] MA[gni Admirantur et tremiscunt, Per quem regnum adipiscunt]*. Die horizontale Borte am unteren Rand des Behangs schließlich nennt mit Abt Walther (1317–1331) den Stifter des Altarschmucks: *D[omi]N[u]S. ABBAS. WALTHERVS. DE. MONTE. ANGELORVM. VENERABIL[i]S. ET. RELI[gi]OSUS*. Der Abt des Doppelklosters, der auch dem Frauenkonvent vorstand, sichert sich mit der Nennung seines Namens das Gebet der Nonnen für sein Seelenheil.

LITERATUR: Durrer (1899–1928) – Dreves (1866–1922) – Hesbert (1963–1979) – Wenzel (1993) – Marti 2002.

JOHANNA THALI



## Engelberger Antependium für die Osterzeit

Benediktinerinnenkloster St. Andreas Engelberg/Sarnen, 1516 (Inscription)  
Schweizerisches Landesmuseum Zürich, LM 4693  
Tempera auf ungrundierter Leinwand, neuer Rahmen, 103,5 × 234 cm

Wie das bestickte Antependium aus dem 14. Jahrhundert (vgl. S. 306) ist vermutlich auch dieser jüngere, bloß bemalte Behang im Benediktinerinnenkloster Engelberg entstanden. Da das Bildprogramm und die Inschriften ganz auf Christi Tod und Auferstehung ausgerichtet sind, darf man annehmen, dass der Behang exklusiv für die Ostertage bestimmt war, als Schmuck für eine Altarmensa oder für ein Heiliges Grab, das bei der Inszenierung der Osterliturgie verwendet wurde.

Die figürlichen Darstellungen rufen Jesu Erlösungswerk emblemartig auf. Die Bildmitte dominiert der Sarkophag. Da dieser sowohl mit dem Leichnam als auch leer gedacht werden kann, versinnbildlicht er zugleich Christi Tod und Auferstehung. Diese Thematik bestimmt auch die beiden Bildhälften. Links des Sargs erscheint Joseph von Arimathäa; die Dornenkrone in seiner Rechten erinnert an Jesu Leiden und Sterben. Links außen stehen trauernd weitere Zeugen der Passion: Johannes der Evangelist, Maria und Maria Magdalena. Rechts des Sargs erscheint der Auferstandene mit Siegesfahne. In Begleitung eines Engels wendet er sich zur Vorhölle, wo Adam und Eva betend den Erlöser erwarten. In der Bildmitte über dem Grabmal schließlich sind Gottvater und ein Engel zu sehen.

Den größten Teil der Bildfläche aber beanspruchen die vielfach gewundenen Schriftbänder, die den Raum zwischen dem irdischen Bereich am unteren Bildrand und der himmlischen Sphäre oben füllen. Sie sind mit lateinischen Texten versehen, wobei rote Initialen jeweils den Textanfang und damit die Leserichtung signalisieren. Zitiert werden zumeist Initien liturgischer Gesänge, die in der Karwoche und in der Os-

ternacht im Chorgebet gesungen werden. Die Texte werden auf dem Behang neu ›komponiert‹ und bestimmen mit den Figuren die Bildaussage. Die Inschrift auf dem Sarkophag beispielsweise (*IN PACE FACTVS E[ST] LOCVS EIVS [et in Sion habitatio ejus]*) und die Schriftbänder darüber (*IN PACE IN IDIPSVM [dormiam et requiescam]* und *CARO MEA REQUIESCIT IN SPE*) geben Antiphonen wieder, die in der Nacht zum Karsamstag in der Matutin angestimmt werden. Einzelne Texte lassen sich einer bestimmten Figur zuordnen, so das Spruchband, das sich rechts des auferstandenen Christus in die Höhe schwingt. Die Worte *O MORS ERO MORS TVA MORVS TV[VS] ERO INFERNE* zitieren eine Antiphon, die am Karsamstag bei Tagesanbruch in den Laudes gesungen wird. In diesem Text, der als einziger ganz in goldenen Buchstaben erscheint, kristallisiert sich die österliche Heilsbotschaft des Behangs: die Überwindung des Todes durch den Tod des Erlösers.

Die gemalten Texte verbinden die heilsgeschichtlichen Ereignisse mit deren Erinnerung in der Osterliturgie: Vergangenheit und liturgische Vergegenwärtigung fallen in eins. Die schwebenden Schriftbänder vermitteln zwischen Immanenz und Transzendenz, ihre formale Gestaltung verleiht ihnen einen zeitenthobenen Charakter. Die Schrift lässt so im Raum zwischen Erde und Himmel die von den Nonnen in der Osterfestzeit angestimmten Gesänge auch visuell ›erklingen‹.

LITERATUR: Durrer (1899–1928) – Hesbert (1963–1979) – Wüthrich/Ruoss (1996).

JOHANNA THALI



## Verkündigung

Ulrich Mair von Kempten zugeschrieben, Altarflügel aus Arth (SZ), beidseitig bemalt (Außenseite Drachenkampf des hl. Georg), um 1470  
Schweizerisches Landesmuseum Zürich, LM 3405.51  
Eitempera und Öl auf Fichtenholz, 175,5 × 113,5 cm

Die Verkündigung an Maria auf der Flügelinnenseite eines spätgotischen Schreinaltars wurde nur an Hochfesten gezeigt. An Werktagen blieb der vermutlich aus der 1690 abgetragenen Kapelle St. Georg und Zeno in Arth (SZ) stammende Wandelaltar verschlossen.

Das Verkündigungsbild schildert eine komplexe mediale Konstellation, die in der Durchdringung von Schrift und Bild auf eine ›audiovisuelle‹ Wahrnehmung zielt (Wenzel 1993). In ihrem Gemach hält Maria bei der Lektüre inne, denn um sie herum ereignet sich Außerordentliches. Golden leuchtet der Himmel hinter den vier Lanzettenfenstern, während sich links das Fenster mit hereindrängenden Seraphinen füllt. Sie gehören zum Gefolge des Erzengels Gabriel, der mit flatterndem Chormantel die linke Bildhälfte dominiert. Der Leer-Raum zwischen Gabriel und Maria markiert den ›Ort‹ der Übertragung der Heilsbotschaft: Die Armlehne des Scherenstuhls trennt zwar die Figuren, ihre Diagonale verstärkt aber zugleich die der Bildkomposition unterlegte visuelle Kommunikationsrichtung von links oben nach rechts unten. Die Jungfrau hat sich dem Engel zugewandt und erwidert mit erhobener Handfläche seinen Gruß. Sie kniet vor einem geöffneten Schränkchen, das vier Bücher birgt und als Gebetspult dient. Marias linke Hand hält eine Seite des auf dem Pult aufgeschlagenen Codex zurück, die der vom Einbruch des himmlischen Boten ausgelöste ›Wind‹ – als Zeichen der stattfindenden Erfüllung des Bibelwortes – aufgeblättert hat.

Der Spruchbändertanz in der oberen Bildhälfte bekräftigt als visuelle Interferenz bis hin zur Redundanz das wunderbare Ereignis von entsandtem Wort und Inkarnation. Mit segnender Hand spricht Gott – sein Kopf ist nicht mehr

erhalten – sein eigenes Wort an, das sich auf dem entrollten Schriftband zeigt, streckenweise auf dem Kopf steht und so nur für Gottvater ›richtig‹ zu lesen ist: *Ganng hin min / Eewigs wort zuo maria der / hÿmelport dz de[r] val ade und eve werd wid[er] ...* Das Mysterium der Fleischwerdung ist über Gabriel und Maria im nackten Christkind (Logosknabe), das mit geschultertem Passionskreuz hinter der Geistestaube zu Maria herabschwebt, körperlich sichtbar gemacht. Das Spruchband des Logosknaben berührt und durchkreuzt beim Wort ›Eva‹ – der Ursünderin – das gottväterliche Band, umfließt mit eleganten Windungen das Kind und endet auf dessen Mundhöhe mit der Antwort: *O Vater vom hÿmel mit gehorsam ich das thon mit / allen tugend ist sj geziret schon.* Wohl nahezu gleichzeitig ist das Spruchband zu lesen, das sich unterhalb des Logosknaben von der Hand des Engels aus um dessen Lilienstab windet und exakt auf Ohrenhöhe Marias Nimbus berührt: *Ave Gratia plena Dominus tecum* (Lk 1,28). Es ist der einzige lateinische Text im Bild – die Hochsprache unterstreicht seine biblische Autorität. Marias Spruchband steigt steil Richtung Himmel empor: *Nim war die dienerin gottes heren geschech mir nach dinen / worten gejähen.* Der Maler hat die in der mittelalterlichen Kunst verbreiteten Schriftbänder als spezifisches Mittel eingesetzt, um nicht bloß den Transzendenzeinbruch im Diesseits dramatisch zu steigern, sondern durch ›Unähnlichkeit‹ dem Paradox des Fleisch bzw. Bild werdenden Wortes im ›Figurationsprozess‹ eine Form zu geben (Didi-Huberman 2007).

LITERATUR: Guldán (1968) – Wenzel (1993) – Wüthrich/Ruoss (1996) – Horat (2004) – Didi-Huberman (2007).



## Freiburger Nelkenmeisteraltar

Altarretabel (Mitteltafel), Auftrag an den Maler Albrecht Nentz in Solothurn, um 1479/1480, Fertigstellung durch die Basler Werkstatt des Bartholomäus Rutenzweig (Nelkenmeister)  
 Franziskanerkirche (Hochaltar) in Freiburg/Schweiz  
 Öl auf Leinwand und Fichtenholz, 214 × 702 cm

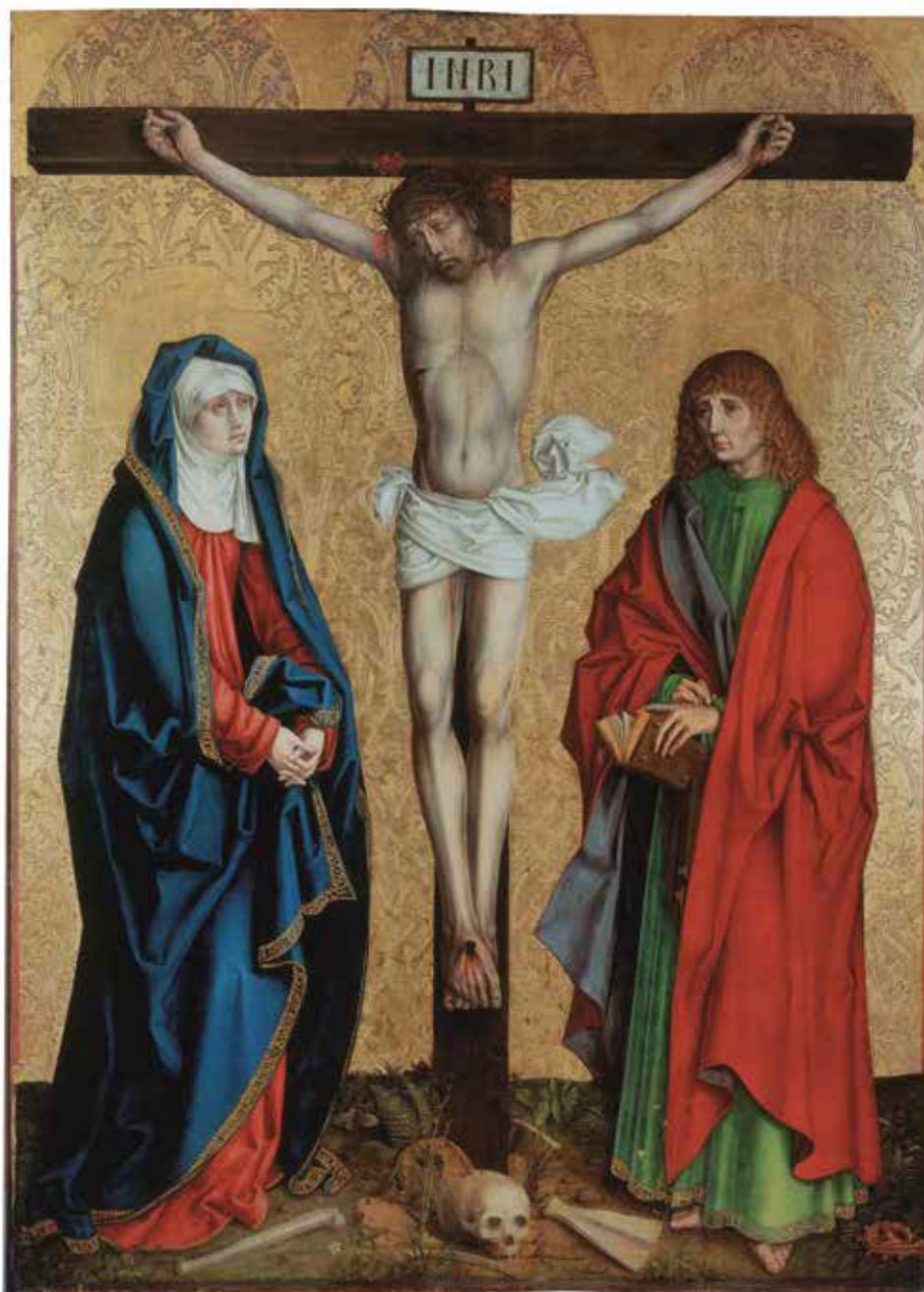
Das Retabel des Hochaltars der Freiburger Franziskanerkirche zeigt bei geöffneten Flügeln in der Mitte die Kreuzigung mit Maria und Johannes, die von vier franziskanischen Heiligen gerahmt wird. Auf den Außenflügeln sind die Geburt Christi (links) und die Anbetung der drei Könige (rechts) dargestellt. In geschlossenem Zustand sind die Verkündigung an Maria und zwei weibliche Heilige des Ordens zu sehen. Das Bildprogramm weist Maria als Mutter des Erlösers eine herausragende Rolle im dargestellten Heilsgeschehen zu. Entsprechend würdevoll ist ihre Kleidung. Sie erscheint in rotem Kleid und blauem Mantel, dessen Saum mit Gold verziert ist. Erst auf den zweiten Blick wird der Betrachter merken, dass diese Borte in allen drei Darstellungen des geöffneten Altars mit Schriftzeichen besetzt ist: In goldenen Lettern schmücken zwei Mariengebete den Mantelsaum. Sie bringen die heilsgeschichtliche Bedeutung der Gottesmutter zum Ausdruck: Das *Ave Maria* preist sie als von Gott begnadete und auserwählte Frau, das *Salve Regina* ruft sie als Fürsprecherin (*advocata nostra*) an. Auf der abgebildeten Mitteltafel zierte das *Salve Regina* die Borte: Es setzt links oben über der Schulter Marias ein und folgt dann den Falten des Stoffes, der sich um ihre Hände legt, bis sich der Text dort, wo der Mantel am Boden aufliegt, den Augen des Betrachters entzieht. Der Gebetsschluss, den er sich auf der Rückseite des Mantels vorstellen muss, bleibt unsichtbar. Die Worte (*GLORIA PATRI ET FILIO*) auf dem Saum rechts unten zitieren den Anfang der kleinen Doxologie. Beide Mariengebete wurden im Mittelalter oft reihenweise verrichtet. Dabei begegnet die Vorstellung, die Gottesmut-

ter in Gebete zu hüllen und sie damit gleichsam zu kleiden. Das Weben eines ›Mantels‹ für Maria gehörte wohl zu den beliebtesten Gebetsübungen. Das Reihengebet wurde insbesondere für das Seelenheil von Verstorbenen verrichtet. So sind Anweisungen aus Frauenklöstern überliefert, die verlangen, beim Tod einer Nonne 90'000 *Ave Maria* im Voraus für diejenige Mitschwester zu sprechen, die als nächste aus dem Leben scheidet, damit sie Maria in der Todesstunde unter ihren schützenden Mantel nimmt.

Die gemalten Lob- und Bittgebete sind in ungewöhnlich raffinierter Weise in den Bildraum integriert. Die Idee der textilen Schrift verdankt sich wohl der Gebetsübung der geistigen Kleidergabe an Maria. Die Gebete sind den Gemälden ›eingeschrieben‹ und damit auf Dauer festgehalten. Sie werden im materialen Bild gewissermaßen stellvertretend geleistet: In der goldverzierten Borte ihres Mantels wird die Mutter des Erlösers unaufhörlich gepriesen und als Heilsmittlerin angerufen. Stellvertretend für wen? Für die Betrachter, die Brüder des Klosters? Oder war es der Maler, der das Bild bis ans Ende der Zeit für sein Seelenheil beten lässt? Auf der Tafel mit der Geburt Christi jedenfalls wird das *Salve Regina* durch bisher nicht entschlüsselte Buchstabenfolgen unterbrochen, die möglicherweise als versteckte Malersignatur zu deuten sind.

LITERATUR: Lentes (1996) – Gutscher/Villiger (1999).

JOHANNA THALI



## *Devotionsbild des Magisters Eberhart mit Hl. Anna Selbdritt und Hl. Oswald*

Tafelgemälde, anonym, Zug, datiert im Bild 1492  
Museum Burg Zug (Leihgabe der kath. Kirchgemeinde), Inv. Nr. 3235  
Tempera auf Leinwand und Holz, 43 × 55 cm, mit altem Rahmen 56 × 68 cm

In einem von hohen Mauern umgebenen Gartenbezirk (*Hortus Conclusus*) kniet rechts der dunkel und vornehm gekleidete Besteller des Bildes, der vermutlich mit dem Hauptförderer des Neubaus von St. Oswald, dem Zuger Stadtpfarrer Magister Johannes Eberhart (1435–1497), identifiziert werden kann. Vor ihm am Boden liegt ein aufgeschlagenes Gebetbuch. Seine betenden Hände berühren fast die Linke des stehenden Ritters in schimmernder Rüstung mit Herrschermantel, der seinen Kronenhelm auf der Erde abgelegt hat. Im Nimbus liest man: *Sant Oswaldus ora pro nobis*. Der Patron der Zuger Kirche, ein Northumbrischer König des Frühmittelalters, ist durch seine ikonographischen Attribute – das Gefäß mit Salböl und die Raben mit dem Ring – kenntlich gemacht. Der Heilige schaut den Stifter an und empfiehlt ihn den Personen der Dreiergruppe (Anna Selbdritt) auf der Rasenbank, die durch einen kostbaren Stoffhintergrund als die Ranghöchsten und Adressaten des Gebets kenntlich gemacht sind. Anna (*St. Anna ora pro nobis*) trägt ihre noch kindliche Tochter Maria auf dem Oberschenkel. Diese wiederum hält das Jesuskind auf dem Schoß, das sich segnend zum Stifter umwendet. Ein Apfel ist aus der Hand des Kindes auf den Boden gefallen. Links öffnet sich ein Durchblick auf zwei heilige Frauengestalten mit vielen nimbierten Kleinkindern unter einem Obstbaum, eine verkürzte Darstellung der ›Heiligen Sippe‹. Hinter der Einfriedung dieses paradiesischen Bereiches wird eine Stadtlandschaft zwischen dem Türkis der Wellen eines Sees und schroffen Bergen in derselben Farbe sichtbar, bei der man auch ohne topographische Wiedererkennbarkeit an

die Stadt Zug und an die neue Stadtkirche denken darf. Statt eines atmosphärischen Himmels hat der unbekannte, vermutlich niederländisch beeinflusste Maler wohl auf Wunsch des Bestellers den in dieser Zeit außer Gebrauch kommenden Goldgrund eingesetzt.

Für ein Altarretabel ist das Bild zu klein. Es könnte privater Andacht, aber auch als Memorialbild in der Kirche gedient haben. In der Kirche St. Oswald hatte sich Magister Eberhart als Hauptstifter das Anrecht auf eine prominente Grabstätte in der Mittelachse erworben. In Analogie zu Niederländischen Bildern (z. B. Jan van Eyck, *Madonna van der Paele*, 1435) darf der unbestimmt nach oben gerichtete Blick des Beters so interpretiert werden, dass es sein inneres Bild ist, das der Maler konkretisiert und für uns sichtbar gemacht hat. Ausgangspunkt ist dabei die Lektüre des Stundenbuches, die in der Kontemplation nachwirkt und das innere Bild befördert. Das heilsvermittelnde Medium, die davon genährte innere Bilderwelt und die im Werk des Künstlers dauernd festgehaltene Bitte um ewiges Seelenheil des Stifters sind in dieser Tafel auf sinnfällige Weise verschränkt. Ablesbar ist das auch in der Reihenfolge der Gegenstände am Boden: dem Gebetbuch, der Krone (des ewigen Lebens) und dem Apfel (als Zeichen des Paradieses).

LITERATUR: Keller (1989) – Jezler/Konrad (1994) – Göttler (1994) – Keller (2002).

PETER CORNELIUS CLAUSSEN



Augsburg, Anton Sorg, 1477  
Pfarrarchiv St. Michael, Zug, Inc. 44, fol. 1r  
Papier, 38 × 29cm

Die von Anton Sorg gedruckte *Biblia* ist der siebte von insgesamt 14 deutschen Bibeldrucken der Frühen Neuzeit. Den Übergangscharakter dieser Epoche charakterisiert eine enge Verflechtung von Handschriften- und Druckproduktion; Sorg kam ursprünglich selbst aus dem Briefmaler- und Rubrikatorenengewerbe. Für die vorreformatorischen Bibeln verwendeten die Drucker eine deutsche Vulgata-Übersetzung, die schon im 14. Jahrhundert handschriftlich überliefert ist und für die Inkunabeln verschiedentlich überarbeitet wurde. Doch nicht nur textuell, auch hinsichtlich der graphischen Gestaltung weist Sorgs *Biblia* Merkmale auf, die der handschriftlichen Vorlage entstammen: Das Layout der Seite ähnelt in seiner zweiseitigen Anlage beispielsweise dem Vorbild des 14. Jahrhunderts (die schmale Zeilenbreite wurde womöglich auch deshalb übernommen, weil sie ein flüssigeres Lesen des Textes gestattet). Zudem prägen wirtschaftliche Aspekte die Erscheinungsform der Seite: Das kleine Schriftformat erlaubte Sorg eine Einsparung von fast 100 Seiten gegenüber der gleichzeitig gedruckten Zainer-Bibel. Waren die ersten deutschen Bibeln nicht illustriert, so werden seit Pflanzmann in den deutschen Bibeldrucken Holzschnittillustrationen verwendet, die nachträglich von Hand koloriert wurden. Da in der Inkunabelzeit die einzelnen Produktionsschritte noch nicht mechanisiert waren, unterscheiden sich die einzelnen Druckexemplare der selben Auflage durch Ausstattung, Rubrizierung, Initialenschmuck und Bucheinband stark voneinander.

Sorg verwendete für seine kleinformatigen Illustrationen einen Großteil der einfachen Linienholzschnitte der Pflanzmann-Bibel (um 1475), die in seinen Besitz gelangt waren.

Die Holzschnitte sind nachträglich von Hand mit Aquarellfarben ausgemalt worden, so auch die hochrechteckige Illustration des Kirchenvaters Hieronymus auf der Eingangsseite der *Biblia*. Der Übersetzer der *Vulgata* wird – wie im Mittelalter üblich – im Habit eines Kardinals dargestellt, ihm zu Füßen sein Attribut, der Löwe. Im Bildhintergrund sieht man oberhalb des Fensters ein spätmittelalterliches Beutelbuch aufliegen, das hier rot koloriert ist. Den Seitenrand ziert eine prächtige, von Hand hinzugefügte Schmuckleiste, die an der Holzschnittinitialie des Textes ansetzt. Die Eingangsseite weist derart eine Reihe von Ungleichzeitigkeiten auf: Die Autorschaft des Hieronymus wird in einer traditionellen Bildformel visualisiert, indem der Kirchenvater am Schreibpult sitzt und seine Hand eine Feder über die Seiten eines aufgeschlagenen Buches führt. Die Geltung der handschriftlichen Autorschaft wird so auf die drucktechnisch vervielfältigte Bibel übertragen, die sich unmittelbar vom ursprünglichen Schreibakt herleitet

LITERATUR: Eichenberger/Wendland (1977) – Matter (1986) – Janota/Krapp (1995) – Ferrari (2003).

CORNELIA HERBERICHS

Wie hebe an die vorrede oder die epistel  
des heilige paelers sant Iheronimi zu pau-  
lusu von allen götlichen hystorien der büch-  
er vnder den böchern Das rest capitel



**B**is was ambo-  
lusus hat vns  
pracht ei cleme-  
gab da me hat  
er andy pracht  
die alle sünden  
buerffe die vñ  
de o angang fi-  
elmschafft der  
glabē yergund  
des kwoere glauens vñ auch alter freude/af-  
ste hab wie aufgepreden. Wann warumb  
das ist ein waer nordue/duoye/ vñ ist zu sa-  
men geslyt mit dem leym castel die mit dem  
libkeye der ding/ noch gegewand keye. als  
dem der leichnam vor sezen. noch betroeglich  
noch yfelmeynde/ als die sung/ surder goeres  
sochte/ vñ der freij görtliche geschwilt ver-  
sone. Wie lesen in ten alten hystorien. Da er  
lich haben vmbgangen das land vñ haben  
besucht newes volck/ vñ haben vbergangen  
das moe. auff das das sy mochten vor in ge-  
sehen/ was sy bekanten auß den böchern. Da  
also hat durchgangen pidagoras die men-  
phico phates/ vñ plato egyptum/ vñ  
architam tarentinum/ vñ auch die post yea-  
lie. Die er seyen ist getrisen die groß gre-  
da/ vñ hat die gac söweelich vbergangen.  
also dem do vor was em mayster zu alexis  
vñ was eins yerschriben leeres mdytig vñ  
da in der beydesen schüle achatene libet

all sein lere hat den laut/ der ward darmit  
ein pilgram vñ ein iunger/ vñ wolt vil lere  
der fremde kunst mit schame lereuen. sein eig-  
ne kunst on scham außgeben. Vñ da er nun  
die geschufft het durchochter zeglouewoel  
als sy schichtig were in aller welt. Darmit  
ward er gefangen von den indianten. Vñ  
auch ward er verhofft ein geuolamen wu-  
rach vñ om ward er gehoersam/ vñ ge-  
fangen zagesuet gepunden vñ knecht. Jes-  
och das er ward ein natelichey mayster/ o  
wz er in de gemde großer wenn o in ge hauf-  
set het. Wie lesen das etlich ewel lere von  
dem effisen euel hyspanie vñ auch von ten  
enden galliaz sehd kumen zu egyptum/ vñ  
des gespoch floß als em großer bach vñ die  
menschen die gen com mit mochten gesetzen  
von ir selba wegen die siet zu ir vnen inens-  
schen leumte. Vñ das alter hat ein vinge-  
bottes vñ em offenbare wunter aller der  
wolt/ also das sy waren enyegen gangen in  
ein solich groß stat. das sy noch etwas sich  
ten außesthalb der stat Hippolitus od der  
saobee nach dem gespoch des volche/ oder  
der natelichen menschen. als das veralten  
die pidagoras ist eingange i peras/ er durch  
geng caucasum den teeg. Das wasser alba-  
nus/ iohas/ massagetis/ vñ durchgeng die  
reichsten lande in iudea/ also kam er zu leze-  
sten an das aller betriet wasser phison. dz  
vbergeng er mit sundet er kam hin in bing  
man/ auff das das er völed hören hyacem  
der da sich sitzere auff dem guldin stül/ vñ  
was lere von dem beunen tental wie ma-  
den rancken sol vnder worm iungen. die  
leret er von der nature vñ stien vñ vñ  
dem lauff des tags vñ der gestien. Vñ  
denach wandert er durch elamien. vñ  
durch die babylonie/ vñ die caldeo/ me-  
das/ vñ affoon/ pectos/ ficos/ pht mas/ nea-  
bes/ palestina/ vñ here vñ der zu alexan-  
draum/ vñ durchwandert mores land/ auff  
das das er wöled sehen die weisen in de heb-  
mischen stien vñ den aller wolckelumpfiche-  
stich der sunne/ in dem sande. Vñ der mä-  
fand an allen stien was er leeret. vñ also  
nam er alweg zu vñ was abweg bestet über  
sich seiter. Vñ er hat geschriben über das  
volkommenliche acht büch der natelichen  
kunst

Das antec capitel

**D**ie ward ich erden vñ wötelichen  
menschen sydnals das paulus der  
zu alexpoe. Das was der antewer-  
lung. vñ der mayster der beiden der o vñ



Meister der Münchener Legenda Aurea, Frankreich, um 1430/40  
 Stiftsbibliothek Einsiedeln, Cod. 291(1108), 166 Bll. hier fol. 11v/12r  
 Pergament und Papier, 17,4 × 12 cm

In der Benediktinerregel sind in Anlehnung an die römische Tageseinteilung bestimmte Zeitpunkte (Vigil/Matutin, Laudes, Prim, Terz, Sext, Non, Vesper, Komplet) für das Gebet der Klostersgemeinschaft festgesetzt. Dieses *officium divinum* besteht aus Hymnen, Psalmen, Antiphonen, Evangelienlesungen und Gebeten, wobei die liturgischen Elemente je nach der kirchlichen Bedeutung des Tages variieren. Die Abfolge der im Chorraum der Kirche gesungenen *horae* prägt bis heute die Struktur des monastischen Alltags. Für die Bedürfnisse der Laien wurden seit dem 13. Jahrhundert Codices mit Marien-Offizium, Toten-Offizium, Bußpsalmen, Allerheiligenlitanei sowie mit Gebeten zu Maria und den Heiligen hergestellt, wobei man aus dem Gebetschatz von Mönchen und Weltgeistlichen schöpfte. Das Stundenbuch stellt eine ›mediale Brücke‹ her zwischen dem einzelnen Gläubigen und den Gebetskollektiven in Klöstern und Kollegiatsstiften; die räumliche Trennung der Betenden wird durch eine annähernde Synchronisation von Zeit und Text überwunden. Ob laut rezitiert oder still gelesen, die Lektüre überführt Schrift in Handlung, nämlich in die Kommunikation des Individuums und der universellen Gemeinschaft aller Christen mit Gott.

Ein Kalendarium am Anfang der Stundenbücher erleichtert die Orientierung im Kirchenjahr und dessen komplexer Gliederung nach Hochfesten und Heiligentagen. Die Heiligenfeste sind teilweise spezifisch für einzelne Diözesen und erlauben deshalb Rückschlüsse auf den Entstehungsort der Handschrift beziehungsweise auf deren Auftraggeber aus dem Adel und reichen Stadtbürgertum. Auf dessen Wunsch wurden weitere Gebete eingefügt und wurde das Werk

mehr oder minder luxuriös mit Miniaturen und Bordüren ausgeschmückt. Einfache Exemplare mit Gebrauchsspuren sind seltener erhalten als prestigeträchtige Meisterwerke, die – nicht selten als persönliches Eigentum von Frauen – über Generationen vererbt wurden.

Das abgebildete lateinischsprachige Exemplar gelangte als Geschenk von Johann Wilhelm Gotthard († 1649), Chorherr im St.-Ursen-Stift zu Solothurn, ins Kloster Einsiedeln. Entsprechend der französischen Bildtradition spielt sich die Verkündigungsszene in einem Kirchenraum ab; ein Paravent verleiht der Handlung einen intimeren Charakter. Das Gewölbe ist als blaues Himmelszelt gemalt, drei Oculi und ein Zwillingsfenster verweisen auf jenen Moment, in dem sich der Himmel öffnet und Gottvater den Hl. Geist auf die Jungfrau Maria herabsendet. Ein Zweig mit drei Lilien trennt den wie ein Diakon gekleideten Erzengel Gabriel von der Jungfrau, auf deren Knien ein großes, zum Lesen aufgeschlagenes Buch liegt. Diese Miniatur erzeugt für den im Stundenbuch Lesenden eine ›mise en abyme‹, also eine Darstellung und damit Verdoppelung jener Handlung, die er bei Tagesanbruch gerade selbst ausführt. Der fromme Laie wird so in den Zeitraum der Heilsgeschichte (Marienleben, mitunter zusätzlich Passion Christi) einbezogen, den er während des Tages abschnittsweise lesend und betend durchschreitet.

LITERATUR: Achten (1980) – Hartan (1982) – Reinburg (1988) – Häußling (1997) – Millman (2003).

MARIA WITTMER-BUTSCH



Raum Konstanz, nach 1455  
 Stiftsbibliothek Einsiedeln, Cod. 710(322), fol. 22v–184v, hier fol. 106r  
 Papier, 30 × 20,5 cm

Die nach 1455 entstandene Einsiedler Sammelhandschrift stammt aus dem Besitz des Konstanzer Bürgerpaares Heinrich Ehinger (1438–1479) und Margaretha von Kappel (um 1440 bis nach 1483) und gelangte vermutlich 1503 beim Klostereintritt der Enkelin der Ehingers ins Konstanzer Dominikanerinnenkloster St. Peter. Der Codex enthält neben dem Gedicht *Christus und die minnende Seele* und kürzeren, praktisch-theologischen Stücken das sogenannte *Exemplar* des Dominikaners Heinrich Seuse (1295/97–1366), eine mit Bildern ausgestattete, vom Autor redigierte Sammlung seiner Schriften. In der legendenhaft stilisierten Autobiographie (*Vita*) beschreibt Seuse im Anschluss an die theologisch anspruchsvollen vorangehenden Kapitel 50–52 in Kapitel 53 die Vereinigung mit Gott als Ausfluss Gottes in die Seele des Menschen und deren Rückfluss in die Gottheit. Dieser mystische Kreislauf wird auf fol. 106r in einer Folge von Einzelszenen dargestellt und mit Beischriften erklärt. Die Illustration versucht, den an sich unbeschreibbaren mystischen Vorgang auf verständliche Weise zu veranschaulichen. Die Leseabfolge der einzelnen Stationen des Kreislaufes wird dabei mit einem ›roten Faden‹ angezeigt:

Die in einer dreifachen Ringfigur abstrakt dargestellte Gottheit (oben links) nimmt über einen Flügelaltar in den drei trinitarischen Personen Form an (oben rechts) und fließt, symbolisiert durch kleine Ringfiguren, in den nach dem Ebenbild Gottes geschaffenen Menschen über (Mitte rechts). Außerhalb des geistlichen Weges stellt ein Engelssturz das Verderben durch den Tod und die weltliche Minne dar (unten rechts). Der geistliche Mensch hingegen (unten, in der Mitte) wendet sich bußwillig in einer bewussten Sinnesände-

rung von der Welt ab und duldet alles von außen zugefügte Leiden, das durch Pfeile und Schwerter symbolisiert wird. Die völlige Gelassenheit gegenüber allen weltlichen Dingen (unten links) und das geistliche Mitsterben mit dem gekreuzigten Christus (Mitte links) lässt den Menschen die äußeren Sinne überwinden, sodass er nun in der Gottebenbildlichkeit nur noch in und durch Gott lebt (oben links). Nach dieser Verschmelzung mit Gott wird der Mensch – vor jeglichen äußeren Einflüssen geschützt (Mitte oben) – in den bildlosen Grund Gottes entrückt (Mitte oben).

Obwohl der im Text verborgene Sinn in Seuses *Exemplar* »erst eigentlich in der Illustration erschlossen« werden kann (Lentes 2004), ist das theologische Konzept, das hinter den Bildern steht, bei der individuellen stillen Lektüre in der Klosterzelle oder im Privathaus ohne die bilderklärenden Beischriften kaum verständlich. Diese beschreiben das bildnishaft dargestellte Unfassbare auf einer vernunftmäßig nachvollziehbaren Ebene und tragen so zum Verständnis der Bilder und schließlich auch der darin dargestellten Lehre von der mystischen Vereinigung des Menschen mit Gott bei.

LITERATUR: Seuse (1907) – Haas (1996) – Hamburger (1998) – Lentes (2004) – Hamburger (im Druck) – Lang (im Druck).

RICHARD F. FASCHING

Dij ist der ewigen gotheit wislofes ab-  
grunde da weder anuung hat nach dem ende



In dem inschlag  
han ich aller  
ding uergerist

wan es ist gnuo-  
los und vn gene-



hie ist der  
guist nige  
strungen  
die sint in  
der derheit  
der peesone  
sunden



Yeshu in  
got ver-  
ungen  
quam  
han mich  
erlange

Dij ist der personen derheit in  
wesenlicher umheit von dem



ersten  
er ge-  
schait



Die sinne sind mit entwe-  
der die haben keest sind  
uider wecket



Dij ist menschlige  
gestaltensbar wecht  
der nach der gotheit

Ich lug wie ich  
mich sterchen in  
mit ewige genad  
get worden  
Wenon her wul-  
ich zu got nomen  
wan di ist gar am  
hertzes leben



Dij figur  
ist der uff  
flus engel  
schlichter  
natur

Belassensat  
mich bewel-  
wol was mi  
ie was zeul



der tid

Das ist  
der wul-  
nime die  
mich mit so  
mer am end



1580

Pfarrarchiv St. Michael, Zug, Cod. 22, hier fol. 62v

Papier, 31 × 21 cm

Im achten Kapitel des Johannesevangeliums findet sich die einzige Bibelstelle, die Jesus als Schreibenden bezeugt: »Da bückte sich Jesus nieder und schrieb mit dem Finger auf die Erde.« Was er schreibt, wird nicht gesagt. Dieser Mangel an Schriftstücken aus der Feder des Gottessohnes hat christliches Denken seit der Spätantike beschäftigt und eine lange Tradition der Legendenbildung um den schreibenden Jesus begründet. Beispiele wie der breit überlieferte, von Christus oder Gott verfasste und direkt vom Himmel gefallene ›Himmelsbrief‹ zeigen, dass die irdische Vergegenwärtigung von Heil konkreter Objekte bedarf, deren transzendenter Ursprung ihnen zugleich anhaften muss. In dem Maße, in welchem man sich schließlich vom Zeitpunkt der ursprünglichen Heilsübertragung entfernt, werden Ketten von Tradierungen als Kontinuitätsgaranten wichtig. Die Teilhabe am Himmlischen wie Irdischen, die in der Immanenz einen Heilsraum zu eröffnen vermag, zeichnet auch den Brief aus, den der Ritter Georgius in den *Visiones Georgii* von seinem Bußgang durch die Unterwelt auf die Erde mitbringt. Vom Erzengel Michael ein Stück seines Weges durch Fegefeuer, Hölle und Paradies geleitet, erhält Georgius von diesem den Auftrag, göttliche Botschaften an fünf geistliche Würdenträger zu überbringen. In einen einzigen Brief gefasst, über dessen Inhalt der Erzähler der *Visiones* nichts zu wissen vorgibt, sind sie nur dem Georgius zugänglich, der sie bei Bedarf mündlich ergänzen kann (63v). Die Übermittlung von Gottes Nachricht im Medium des Briefes ist in der Gruppe C der deutschsprachigen Handschriften der *Visiones* eine Besonderheit der Redaktion. Ihr folgt auch die Zuger Handschrift, die vermutlich um das Jahr 1620 aus dem weltlichen

Besitz der adligen Familie Eggs zu Rheinfeldern nach Zug gekommen ist. Die Übersetzung C der spätmittelalterlichen lateinischen Vorlage kennt nur die mündliche Botschaft, verschweigt aber ebenfalls deren Inhalt. Der Vergleich fördert eine mediale Situation von besonderer Brisanz zu Tage: Die Redaktion schafft ein Schriftstück, wo sich die Übersetzung lediglich eines mündlichen Boten bedient. Sie macht die Erlebnisse des Georgius zudem implizit zum Gegenstand der Nachricht und ihn als Boten zum Augenzeugen, indem sie seine mündliche Ergänzungskompetenz betont. In der Redaktion entspräche der Inhalt des zu überbringenden Briefes damit demjenigen der jeweiligen *Visiones*-Handschrift, in unserem Fall des Zuger Exemplars. Dessen Gültigkeit ließe sich über die Tradierungskette der Würdenträger als Briefempfänger und den Augenzeugen und Boten Georgius bis auf den göttlichen Urherber zurückführen. Nicht zuletzt durch den Umstand, dass man es in Zug zu einem so späten Zeitpunkt mit einer Handschrift statt mit einem Druck zu tun hat, wird suggeriert, man lese just den Brief, den Georgius einst von seiner Reise mitgebracht haben soll. Freilich bleibt die Unsicherheit über den tatsächlichen Inhalt. Doch wie schon die Bibel über das von Jesus Geschriebene schweigt, so scheint auch in den *Visiones* gerade diese Lücke die Heilsqualität der potentiellen Botschaft zu bestätigen.

LITERATUR: Schnell (1999) – Ferrari (2003) – Weitemeier (2006).

ALEKSANDRA PRICA

Die Dicht in dem Königin in jarnhatis, Die  
 Wirt in dem Botsch Du da Lits juncdunig  
 Die künst in dem Königin soldan, Und was der  
 Grougunde mit in wedlichen erden sich, Dabgus  
 zu in mit werten son geschiden an uns künst  
 Du da Wernacht wans, also das in nütman  
 kauft an jro, Gen uns die Grougunde vblain, Du  
 Du wot, Bapf müst werten. Nun wande sich die  
 Grougunde sin thwint gure in die Bot, Bapf  
 Sin in dem Königin wredan, Da sprach die  
 künst zu in das sin zu fudlich seth Singen an  
 oder furet, wan gon du woret in wot, Bapf, Das  
 zu die Bot, Bapf, seth wot, wunten oder oder in, Du  
 nö die seth an, seth, seth, seth mit die, minn  
 wot, Bapf, Da in dem Botsch künst mit geschiden  
 sin, Du güt man Grougunde, Du wot  
 Die wot, wot, wot, die Bot, Bapf, wot, wot, Bapf  
 an, Da in die wot, seth, wot, Bapf, Dabgus, güt



In der 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

1111111111

## Frühmittelalterliche Rombeschreibungen

nach 800 in Fulda (?) kompiliert  
 Stiftsbibliothek Einsiedeln, Cod. 326(1076), fol. 67r–86r, hier fol. 68v/69r  
 Pergament mit schwarzer und roter Tinte, Einband aus Schafleder auf  
 Holzdeckel (13. Jh.), 17,8 × 12,6 cm

Der kleine Codex enthält auf 20 Seiten – neben weiteren karolingischen Schriften vorwiegend geistlichen Inhalts – drei die Stadt Rom betreffende Texte: eine Inschriftensammlung (Sylloge), ein Itinerar und eine Beschreibung der römischen Stadtmauer. Der Schreiber hatte wohl selbst nie römischen Boden betreten, konnte aber auf Aufzeichnungen eines antiquarisch interessierten Pilgers zurückgreifen, der in den 790er Jahren in Rom die Gräber der Apostel Petrus und Paulus aufgesucht hatte. Bei der Abschrift des Itinerars unterliefen dem Kompilator Fehler, die kein Ortskundiger gemacht hätte und die auch die Funktion dieser Aufzeichnungen als ›Pilgerführer‹ oder als Exzerpt einer Romkarte unwahrscheinlich machen. Trotz des ›Taschenformats‹ handelte es sich also nicht um einen Führer für die Orientierung vor Ort (vgl. S. 242, 326), sondern um ein gelehrtes Kompendium für die Vergewärtigung der Hauptstadt des *orbis christianum*.

In der Sylloge sind lateinische und griechische Inschriften von antiken Bauten und Kirchen ohne topographische Ordnung in schwarzen karolingischen Minuskeln zusammengestellt. Eine Majuskel markiert jeweils auf einer neuen Zeile den Anfang einer Inschrift, während die mit roter Tinte und Capitalis-Lettern rubrizierte Ortsangabe meist in die verbliebene Lücke der vorangehenden Zeilen gesetzt ist. Vom epigraphischen Erscheinungsbild des Originals (Zeilenführung, Buchstabentyp) ist nichts auf die Pergamentseite überführt, auf der eine Ästhetik des homogenen geschlossenen Blocksatzes herrscht (ob jedoch die vor Ort entstandene Vorlage typographisch ausdifferenzierter war, bleibt offen).

Auf der abgebildeten linken Seite des Codex sind zwei verlorene Versinschriften aus der Petersbasilika aufgezeichnet, gefolgt von antiken Inschriften am Marcellustheater und an der Trajanssäule: Die monumentalen Verse im Apsismosaik von St. Peter, das Christus bei der Übergabe des Gesetzes an Petrus und Paulus zeigte, stimmen eine Lobeshymne auf den Schöpfer und den Erbauer (Konstantin?) an. Die anschließende Inschrift stammte von der von Papst Pelagius II. (579–590) gestifteten Sängerkanzel: Sie fordert die Sänger auf, emporzusteigen und den Herrn zu preisen. Die (nachträgliche?) Hervorhebung der beiden Inschriften durch kleine Hände mit überlangem Zeigefinger am Seitenrand verrät, dass diese Stellen innerhalb der Rom-Dokumentation leicht gefunden werden sollten, um dem daheim gebliebenen Leser im Geiste die Teilnahme an der Liturgie beim Grab Petri zu ermöglichen.

Durch die Einsiedler Sylloge erahnen wir heute im Medium der Abschrift von Abschriften monumentaler Inschriften die Wahrnehmung und den Aneignungsversuch eines nordalpinen frühmittelalterlichen Pilgers: Ihm erschien die Stadt Rom mit ihrer überwältigenden Fülle von durch Schrift ausgezeichneten und sprechenden (Bau-)Denkmälern als gebauter Schriftraum, in dem Altertum und christliche Heilsgeschichte unauflösbar miteinander verflochten waren.

LITERATUR: Walser (1987) – Bauer (1997).

DANIELA MONDINI

aque virginis disturbatos per e. cesare.  
afundamentis nouos fecit ac restituit.

**IUSTITIAE SECTE FIDEI DOMUS. SIBI SCIPITRUM**  
iuli pudoris. **H**ec ē quā cernis piās  
quā possides omnis. **Q**ue patris & filii  
uisceribus inclita gaudet. **A**ultorūq.  
suū genitoris laudibus aequat. **ITALIAM**

**S**candite curantes dño. **SPONSIPITRUM**  
dnm q. legentes. **C**halco populis uerba  
superna sonent. **ITALIARA PARIE.**

**P**elagius nūm. ipse. di. famulus fecit. cu  
rante iuliano pp. s. c. d. **INTHEATRO.**

**P**etronius maximus. v. c. p. r. f. e. l. u. s. u. r. b. i.  
curauit. **INCOLUMANA TRAIAM.**

**S**enatus populusq. romanus. imp. cesari  
diu neruue f. dacico. pontif. maximo  
trib. pot. xvii. imp. vi. cos. vi. pp. addele  
randū quantē altitudinis mons & locus  
tantis operibus sit egestus. **IT. IBI DEAM.**  
S. P. Q. R. imp. cesari. diui traiani partheno.

f. diu neruue nepoti traiano. adriano  
aug. pont. max. trib. pot. ii. cos. ii. qui  
prius omnium principū & solus re  
mittenso se. ter. tū nouis milibus. octoia  
milia. n. debent fides. n. p. seret. tantū ciues  
suos. secl. & posteror. eorum. eorum. prestite  
hac liberali. tate. securos. iulia. lūc. ma  
TER. lūc. g. & gastorū. matronis. restituit.  
SABINA. lūc. MATRONIS. **INARCU. PRO.**  
**IMO. PONTE. STIRI.**

**I**mperatores cesares. d. n. n. n. gratia  
nus. ualenti. manius & theodosius. p. u. felices  
semper. aug. g. g. arcu. ad. concludendum  
opus. omne. porta. cū. maximā. et. cerni  
nominis. sui. pecunia. ppria. fieri. orna  
rio. iusserunt. **INTHEATRO. MAXIS. DIODETIANI.**

**D**. n. n. diocletianus & maximianus. in  
uicti. seniores. augusti. patres. impera  
torum. & cesarum. s. d. n. n. constan  
tius & maximianus. in. iūc. aug. g.

## Spätmittelalterlicher Rompilgerführer

*Mirabilia Romae* und *Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae*, Ende 14. Jh.  
Stiftsbibliothek St. Gallen, Handschrift Nr. 1093  
Pergamentrotulus, 419,5 × 11,5 cm

Seit dem Frühmittelalter war Rom mit den Gräbern der Apostel Petrus und Paulus neben Jerusalem das begehrteste Wallfahrtsziel der christlichen Welt (vgl. S. 324). An den Orten, wo Petrus und Paulus gewirkt hatten, konnten die Pilger Heilung finden. Im späteren Mittelalter entwickelte sich der Erlass von Sündenstrafen durch den Papst zum zentralen Heilskonzept. Handschriftliche Romführer als Orientierungshilfen für Pilger wurden zur Massenware, konnten wohl vor Ort erworben werden und wurden laufend aktualisiert. Ein Beispiel dafür ist die vier Meter lange, aus sechs aneinander genähten Streifen zusammengesetzte Pergamentrolle aus der Stiftsbibliothek St. Gallen. Sie ist der Breite nach einspaltig in schwarzer Minuskelschrift des späten 14. Jahrhunderts beschrieben. In ihr fanden sich auf wenig Raum alle Informationen, die ein Rompilger brauchte: Neben einem detaillierten Reliquien- und Ablassverzeichnis der sieben Hauptbasiliken und weiterer 35 Kirchen Roms enthält der Rotulus im vorderen Teil einen der beliebtesten Texte des Mittelalters, die *Mirabilia Romae*. Diese um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstandenen ›Wunder Roms‹ berichten über antike Bau- und Kunstwerke, überliefern Legenden, die einen heilsgeschichtlichen Zusammenhang zwischen heidnischem und christlichem Rom herstellen, und beschreiben einen Rundgang durch die Stadt. Sie befriedigten somit auch die gelehrten und ›touristischen‹ Interessen der frommen Rombesucher.

Auffällig ist die antikisierende ›Buchform‹ der Pergamentrolle: Möglicherweise handelt es sich dabei um einen bewussten Rückgriff auf einen außer Gebrauch geratenen altertümlichen Schriftträger, mit dessen Form die Autorität des Inhalts verbürgt werden sollte (vgl. S. 220).

Zudem war die kleinformatige Rolle leicht zu transportieren. Für die Konsultation war sie jedoch alles andere als handlich, da sie beidhändig auf- und umgerollt werden musste, wollte man nicht den langen Pergamentstreifen hinter sich herziehen. In der schwierigen Handhabung und der damit verbundenen Abnutzung liegt wohl der Grund dafür, dass nur fünf solcher lateinisch beschriebenen Rotuli bekannt sind – ein 5,6 m langer Rotulus samt Futteral aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts befindet sich in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Manuskripte auf Pergament oder Papier in Heftform und später dann gedruckte Bücher waren als Romführer erfolgreicher.

Charakteristisch für die spätmittelalterliche Frömmigkeit sind die hohen Ablassangaben in Tausenden von Jahren und Tagen. Damit ist die Reduktion der Sündenstrafendauer gemeint, die jeder Gläubiger nach dem Tod im Fegefeuer erdulden sollte. Die Indulgentienverzeichnisse der einzelnen Kirchen warben um die Aufmerksamkeit der Pilger, deren Spenden begehrt waren, mit sich überbietenden Ablasshöhen, aber auch mit ausgefallenen Reliquien und mit auf den Ort bezogenen Legenden. Die wörtliche Wiedergabe im Rotulus von in den Kirchen ausgestellten Reliquieninventaren war auf Wiedererkennbarkeit angelegt und diente der gegenseitigen Authentisierung von Pilgerführer und Gnadenort.

LITERATUR: Vatikanstadt, BAV, Vat. lat. 9022, fol. 229–242 (Abschrift des 18. Jahrhunderts) – Scherrer (1875) – Miedema (1996) – Miedema (2003) – Flury (2007).

DANIELA MONDINI



## Einsiedler Pilgerzeichen und Missale

Fundort: Burgruine Hohenbaden, 14. Jh.  
Landesmuseum Karlsruhe, Inv. Nr. C 9603  
Gitterguss, Blei-Zinn-Legierung, Durchmesser 5,5 cm

Missale, Einsiedeln, 12. Jh.  
Stiftsbibliothek Einsiedeln, Cod. 111(464), fol. 26: O-Initiale in Minium  
(*Omnipotens sempiterna Deus*)

Aus Santiago de Compostela zurückkehrende Pilger nähten sich seit dem 11. Jahrhundert als Beleg für ihre Reise eine Muschelschale auf Tasche oder Hut. Sie stellten sich damit unter den Schutz des Apostels Jakobus d. Ä.; Romfahrer erwarben am Ziel Metallmarken mit den Brustbildern der Apostel Petrus und Paulus in der Tradition päpstlicher Siegel, was den Zeichenträgern Glaubwürdigkeit und Anrecht auf materielle Unterstützung verlieh. Mit derartigen Markierungen machten auch andere Wallfahrtsorte auf sich aufmerksam. Als Werbemittel, direkt am Körper getragen, waren diese Zeichen rezeptionsbezogen auf die personale Präsenz der Pilger ausgerichtet: Der mündliche Bericht ergänzte bei Bedarf das visuelle Signet. Das ortsgebundene Heil der Wallfahrtstätten eroberte sich durch diese mediale Umsetzung neue Räume als Einzugsgebiete.

Über diese pragmatischen Funktionen hinaus beanspruchten die Zeichen Geltung als Medien des Heils. Die religiösen Bildmotive verliehen den Objekten von vornherein eine sakrale Würde; auf Holzbrettchen befestigt und an die Wand gehängt, konnten sie der privaten Andacht dienen. Adlige und Reiche ließen Exemplare aus Edelmetall in ihre kostbar illuminierten Gebetsbücher (vgl. S. 318) einnähen oder abmalen. Auf Bitten der Pilger wurden manchenorts die Metallmarken mit der Heiligenstatue in direkte Berührung gebracht. Dadurch wurde das Heil übertragen, gewannen Metallmarken Reliquienstatus, wurde ihnen apotropäische Wirksamkeit zugeschrieben.

Die Blütezeit dieser aus Blei-Zinn-Legierungen seriell hergestellten Flach- oder Gittergüsse datiert ins 14. und

15. Jahrhundert. Zur näheren Bestimmung des dargestellten Heiligen wurden zuweilen Schriftbänder mit dessen Namen und dem Kultort in den Gitterguss integriert. Solche Unterscheidungsmerkmale wurden vor allem bei den vielen Gnadenstätten der Gottesmutter Maria genutzt. Von Einsiedeln waren zwei Bildmotive im Umlauf. Das jüngere Zeichen zeigt die Engelweihe, das ältere die Ermordung des Hl. Meinrad durch zwei Räuber im Jahr 861. Die Umschrift lautet: *+ dis ist unser zeichen von sant meinrat von neisidell*. Das gewählte Bildmotiv stammt aus einem anderen medialen Zusammenhang: Man griff auf ein klostereigenes Messbuch aus den Jahren 1100–1120 zurück, das zum Festtag des Heiligen in einer O-Initiale die älteste Darstellung von Meinrads Martyrium überliefert. Zu sehen ist Meinrad im Mönchshabit, wie er unter Keulenschlägen der beiden Mörder zu Boden sinkt, während ein Engel ihm Trost spendet. – Das Einsiedler Zeichen übernimmt von der durch Alter und liturgischen Gebrauch geheiligten Vorlage die Figurenkomposition und die zu dieser Zeit noch seltene runde Form. Ergänzt werden nur Brot und Kelch in den Händen des Heiligen. Dies akzentuiert die den Räubern zunächst gewährte Gastfreundschaft und unterstreicht damit das Perfide des Gewaltaktes. Zudem verweisen diese Attribute auf die Priesterwürde Meinrads, der wie Christus als schuldloses Opfer starb.

LITERATUR: Ringholz (1919) – Köster (1984) – Lang (2000a) – Lustenberger (2000) – de Kroon (2005).



Papst Pius II., 10. April 1464

Stiftsarchiv Einsiedeln, A.D.3

Pergament, Bleisiegel an Seidenschnur, 52 × 40 cm

1464 stellte Papst Pius II. dem Kloster Einsiedeln zwei Urkunden aus (StiAE A.D.3 und A.K.3). Im abgebildeten Schriftstück gibt er den Mönchen von Einsiedeln die zeitlich unbegrenzte Erlaubnis, den Pilgern die heiligen Sakramente zu spenden. In der anderen Urkunde bestätigt er die Einsiedler Engelweihbulle, deren Original schon damals verloren war.

Mit den beiden Urkunden Pius' II. endete vorerst ein jahrelanger Streit um die Ablasspraxis der Benediktinerabtei, dessen Grundlage eine angeblich von Leo VIII. aus dem Jahr 964 stammende Papstbulle bildete (vgl. S. 332). Sie bestätigt, dass die zu einer Kapelle umgebaute Meinradzelle auf göttliche Intervention hin von Engeln und nicht vom zuständigen Ortsbischof geweiht worden war. Die Bulle ist eine Reichenauer Fälschung aus dem 12. Jahrhundert und wurde erst im 14. Jahrhundert um die entscheidenden Ablassbestimmungen ergänzt.

1432 erregte die Engelweihbulle erstmals Verdacht, als der Bischof von Konstanz gegen die Einsiedler Ablasspraxis, den Pilgern die Absolution von bischöflichen Reservatfällen zu erteilen, vor Papst und Konzil Einspruch einlegte. Die Einsiedler Mönche reagierten mit Betriebsamkeit, ließen den Inhalt der Urkunde ins Kartular des Klosters übertragen und schickten Prokuratoren nach Basel und Rom, um das Original als verbrannt zu melden. Daraufhin versandete die päpstliche Untersuchung. 1451 verlängerte Papst Nikolaus V. auf Bitten Herzog Albrechts von Österreich die Vollmachten des Klosters auf 15 Jahre. Schließlich erweiterte Pius II. in der abgebildeten Urkunde die Spendung der heiligen Sakramente auf unbegrenzte Zeit. Dieses besiegelte Dokument aus dem

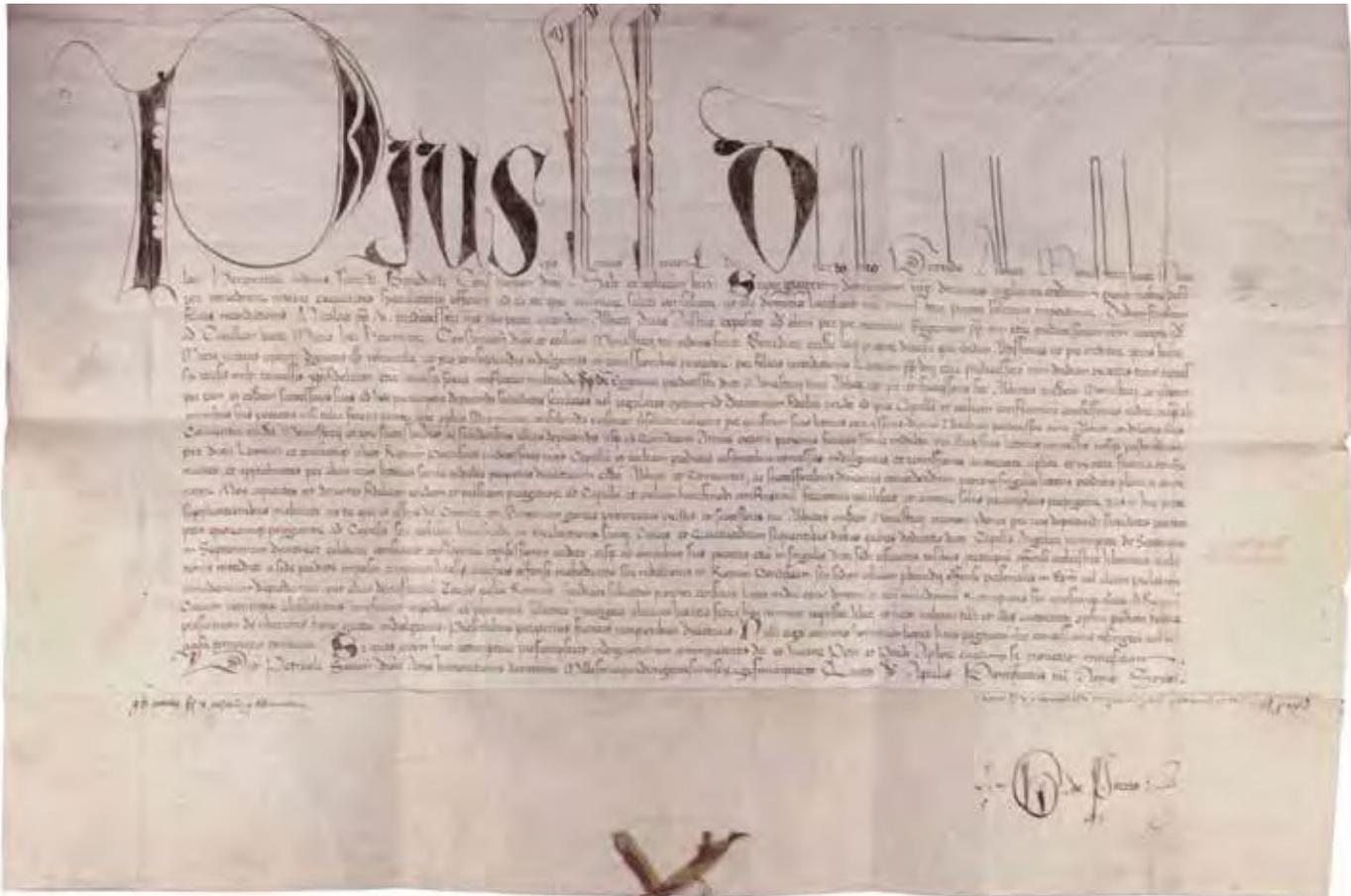
entfernten Rom wirkte nun anstelle der fraglich gewordenen Engelweihbulle vor Ort unangreifbar heilsvermittelnd.

Noch bis zur Reformation verkündete eine Tafel über der Türe zur Gnadenkapelle die im Innern zu erwartende religiöse Dienstleistung (vgl. S. 334). In der Kirche war zudem an der Kanzel in plakativer Demonstrativität eine Kopie der Engelweihbulle angeschlagen. Schrift- und lateinkundige Pilger schrieben den Text als Erinnerung an ihre Wallfahrt und die damit verbundene Heilszusage ab. Eine solche Abschrift aus dem 14. Jahrhundert findet sich z. B. zusammen mit der Engelweihlegende im Jahrzeitbuch der Leutkirche St. Vinzenz in Bern. Kopien der lateinischen Ablassurkunde konnten auch bei den periodisch in Einsiedeln stattfindenden Engelweihfeiern im Siegelhaus gekauft werden.

Das urkundlich von Rom nach Einsiedeln übertragene Heil wurde zentraler Antrieb der rasanten Entwicklung des Klosters zum bedeutenden Wallfahrtsort und Heiligtum der werdenden Eidgenossenschaft. Die große Anziehungskraft der Einsiedler Gnadenkapelle gründete in der Verbindung des Engelweihablasses mit der Spendung des Bußsakraments, da besonders im Spätmittelalter beide Gnadenmittel als unabdingbar für das Seelenheil galten. 1466 wurden am Fest der Engelweihe mehrere zehntausend Pilgerzeichen verkauft.

LITERATUR: Ringholz (1904) – Sieber (1996) – Lustenberger (2002) – Galle/Kränzle/Kwasnitza (2004).

STEFAN KWASNITZA



## Einsiedler Meinrad-Blockbuch

Basel (?), Mitte 15. Jh.

Stiftsbibliothek Einsiedeln, Inc. 495(831), 64 Seiten, hier S. 50/51

Papier, 19 × 13,8 cm, 48 kolorierte Holzschnitte

Das Einsiedler Blockbuch mit den Eingangsworten *Dis ist der erst aneuang, als unser lieben frowen cappell zuo den einsidlen von sant meinrat selbs buwen wart* entstand vermutlich um 1450/60 in Basel, einem Zentrum des frühen Buchdrucks, vielleicht als Werk des Brief- und Kartenmalers Lienhart Ysenhut. Blockbücher verkörpern eine Sonderentwicklung innerhalb des Medienwandels vom handschriftlich erstellten Codex zum Buch, dessen Text mit beweglichen Metalllettern gesetzt wird. Die Holzschnitt-Technik verbreitete sich seit dem späten 14. Jahrhundert und diente zunächst der Vervielfältigung von Bildern mit religiösen Motiven. Der Entwurf wurde auf einen Holzblock übertragen, die Form darin eingeschnitten, geschwärzt und im Reibeverfahren auf Papier übertragen. Im 15. Jahrhundert gestaltete man ganze Bücher mit Zeichnungen, Bildlegenden und Texten in der aufwändigen Holzschnitt-Technik; vor dem Zusammenbinden der Blätter wurden die Illustrationen häufig noch koloriert. Bei den 44 bekannten Blockbüchern dominieren Stoffe zur geistlichen Belehrung beziehungsweise moralischen Erbauung (Armenbibel, Ars moriendi, Zehn Gebote).

Die anonyme Herausgeberschaft des Einsiedler Blockbuchs benutzte eine legendenartig erweiterte Vita des Hl. Meinrad († 861), die im 14. Jahrhundert entstand und bald danach ins Deutsche übersetzt wurde. Das Büchlein enthält ferner Angaben zur Klostergründung von 934 sowie die Legende von der Engelweihe der Kapelle im Jahr 948. Damit folgt es einer lateinischen Kompilation des Dominikaners Georg von Gengenbach (1378), der vermutlich eine Einsiedler Textvorlage abschrieb. Eines der heilsrelevanten Konzepte der spätmittelalterlichen Wallfahrt bildete der Ablass, der im

Blockbuch eine prominente Rolle spielt. Der Bischof von Konstanz und der Abt von Einsiedeln sollen nämlich im Jahr 964 von Papst Leo VIII. einen vollkommenen Ablass erhalten haben für alle, die am Fest der Engelweihe nach Einsiedeln pilgern (vgl. S. 330). Im Blockbuch wird der Empfang dieser Urkunde – im Bild als Blatt mit den lateinischen Anfangsworten angedeutet – dargestellt, wobei in Rom auch die höchste weltliche Autorität, Kaiser Otto I. und dessen Gemahlin Adelheid, präsent gewesen seien. Auf der Seite gegenüber dieser Illustration steht die deutsche Übersetzung, so dass man den Inhalt der Urkunde gleichzeitig vor Augen hat. Ein Gebet zur Gottesmutter Maria, die in Einsiedeln im Spätmittelalter bereits im Mittelpunkt des Kultes stand, beschließt das Büchlein.

Das Zusammenspiel von Bild und Text im Blockbuch zeugt von beachtlichem Medienwissen. Die Verwendung der Volkssprache und der hohe Bildanteil erleichterten die Vergegenwärtigung dessen, was man am Wallfahrtsort gehört und gesehen hatte. Konzipiert als Pilgerandenken hatten diese Büchlein auch Werbefunktion, weil sie zweifellos im Bekanntenkreis ihrer Besitzer herumgezeigt wurden. Das entsprach der Intention des Klosters Einsiedeln, das sich als Wallfahrtsstätte profilieren wollte.

LITERATUR: Benziger (1912) – Das Blockbuch von Sankt Meinrad (1961) – Blockbücher des Mittelalters (1991) – Baurmeister (1994) – Günthart (2006).

MARIA WITTMER-BUTSCH



Hie kompt Sant nūrat bischoff ze  
colletz vñ and selig lūt mit im gē  
rom für dē bapst leo vmb guad vñ  
ze bestetigē die engelwīse .:r

Wir leo em bapst vnd en knecht aller  
gottes knechte Es zimet wol bapst-  
licher fürsichtigkeit wa selig hofftet sint  
vns die ingeschickem schim wesen hant  
mit willigen mitiden ze hilf koment al  
len die vns rātes fragend oder die vns -  
darumb bitend mit schneller demüt wan  
damit verdienen wir von got dem schöp-  
fer aller ding den höchsten lon wan er  
wirdig hofftetten vnd gotzhüser gelesse  
wer werden. Hie vn so tūn wir kunt al  
len ersten seligen lüten die nu lebent vñ  
och den die hiemaz gelorn werden: das  
der ewndig mit brüder bischoff Cūvat.  
ze costentz by vnserm lieben sin kaysere Ot-  
ten vnd fröme Adelheuten siner cheche wre-  
tm vnd by vil andern fürsten hand für-  
geleit vnser wredikeit das er gebeten vñ

## Meister E. S.: *Engelweihe oder Große Madonna von Einsiedeln*

Kupferstich zur Wallfahrt von 1466

Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin / Inv. 339-1

Papier, 20,6 × 12,3 cm

Der 1466 datierte Stich, der mit zwei kleineren Blättern des selben Themas dem Meister ES zugeschrieben wird, führt im Andacht einfordernden Blick auf die Gnadenkapelle drei Ebenen zusammen. Auf dem Altan nehmen unter einem Baldachin die Gestalten der Trinität mit einem dicht gedrängten Gefolge von Engeln die Weihe vor, bevor es zur Dedikation durch Bischof Konrad kommt. Die größte der regelmäßigen Wallfahrten zum Jahrestag der legendären Engelweihe von 948 fand im Entstehungsjahr des Blattes statt, nachdem die Gnadenkapelle im Jahr zuvor durch Brand schwer beschädigt worden war. Auf den Ablass deutet das päpstliche Wappen an der Brüstung. In der Laibung des Bogens steht als Erläuterung der Heiligkeit dieses Raums: *Dis ist die engelwichi zu unser lieben frowwen zu den einsidlen ave gracia plenna*. Das durch den Papst verliehene Ablass-Privileg neben dem Portal (unleserlich) bestätigt als Text (vgl. S. 330) die durch den Künstler visualisierte Legende und legitimiert die Einsiedler Wallfahrtspraxis. Der Bogen öffnet den Blick auf ein altarähnliches Podest mit der Muttergottes, flankiert vom Hl. Meinrad und einem Engel. In der untersten Ebene umrunden drei Pilger das Gnadenbild, während im Vordergrund ein vornehmes Paar kniet.

Die bis hin zu den Steinmetzzeichen realistisch wirkende Architektur, hat keinerlei Ähnlichkeit mit der damaligen Marienkapelle. Warum ist als Gnadenbild nicht eine stehende Madonna abgebildet, wie sie in Einsiedeln seit dem 15. Jahrhundert verehrt wurde, sondern der im Mittelalter weit verbreitete Typus einer thronenden Muttergottes? Der Verzicht auf Wiedererkennbarkeit mutet bei einem Gnadenbild, des-

sen Zuspruchs man sich auch außerhalb Einsiedelns bildlich versichern wollte, bemerkenswert, wenn nicht befremdend an. Die fehlende Ähnlichkeit könnte zum einen Hinweis auf ein Medium sein, das in dieser Frühzeit nicht in erster Linie abbilden will, sondern ein Bild in größtmöglicher Schönheit nach eigenen Gesetzen erschafft und damit die Erwartungen seines Publikums trifft. Dies im Gegensatz zu den neuzeitlichen Pilgerblättern auch aus Einsiedeln, die alles daran setzen, das Gnadenbild in seiner Umgebung klar kenntlich zu machen. Eine andere Erklärung stützt sich auf den Kontext: Zur Zeit des Auftrags an den Stecher (wohl Ende 1465) lag die Kapelle nach dem Brand noch in Trümmern. Das bisher verehrte Marienbild war vermutlich zerstört, da sogar die Münzen im Opferstock in der Hitze verschmolzen waren. So könnte man schließen, dass das visuelle Medium im Moment der äußersten Gefährdung des verehrten Ortes dessen unzerstörbare und weiterwirkende Kraft in einer Form präsentieren soll, welche die Realität absichtlich ausblendet und durch eine höhere Bildrealität Kontinuität schafft. Der Verweis auf die wunderbare Engelweihe und das *Ave Maria* in der Bogeninschrift geben einer solchen, die Katastrophe überspielenden Deutung zusätzliches Gewicht.

LITERATUR: Lehms (1910) – Schmidt (1994) – Welzel (1995) – Oechslin/Buschow Oechslin (2003).

PETER CORNELIUS CLAUSSEN



1588

Stiftsarchiv Einsiedeln, A.WD.11a, hier S. 8/9

Pergament, 30 × 42 cm

Im Auftrag Abt Ulrich Wittwilers (1585–1600) legte Leonhard Zingg 1588 ein Verzeichnis der Stifter und Guttäter des Klosters Einsiedeln an. Nicht nur die Geschichte des Gotteshauses, sondern auch das Andenken an die Wohltäter sollte darin festgehalten werden. Eingetragen wurde, wer dem Kloster zur Sicherung seines Seelenheils Privilegien ausgestellt sowie Güter oder Zinsen vermacht hatte.

Der im Zeitalter des Buchdrucks nochmals handschriftlich auf teurem Pergament geschriebene Codex beginnt mit einer kurzen Chronik der Äbte. Darauf folgen hierarchisch aufgeführt die Päpste, Kardinäle, Bischöfe, Prälatten, Priester und geistlichen Frauen, die dem Gotteshaus Wohltaten erwiesen haben. Schließlich sind die Kaiser und Kaiserinnen, Könige und Königinnen, Herzöge, Grafen, Freiherren, Ritter, Edelfrauen und zuletzt die Stifter aus den Reihen der Eidgenossen eingetragen. Beginnend mit den Schenkungen der Ottonen wurde das Verzeichnis bis 1779 weitergeführt.

Neben einem Wappenblatt enthält das Guttäterbuch drei weitere, als Temperamalerei ausgeführte Miniaturen mit den für die Heiligkeit Einsiedelns zentralen Elementen: dem Klosterheiligen St. Meinrad, der Gnadenkapelle und der hier abgebildeten Darstellung der Engelweihe (vgl. S. 330). Letztere zeigt, wie die zu einer Kapelle umgebaute Meinradzelle auf Intervention der Engel hin von Christus selbst und nicht vom zuständigen Ortsbischof geweiht wurde. Christus erscheint in Begleitung von Petrus, der den Weihwasserkessel trägt. Die vergeblich zur Kirchweihe angetretenen Bischöfe stehen hinter zwei Engeln: Bischof Konrad von Konstanz mit roter Dalmatika, der Einsiedler Abt Eberhard mit weiß-schwarz gemusterter Mitra sowie Bischof Ulrich, der ein kleines

Evangeliar in Händen hält. Über der Gnadenkapelle schweben zwei Engel, von denen der eine ein Weihrauchfass hält, während der andere ein unbeschriebenes Spruchband trägt. Das leer gelassene Band soll gesprochene Rede darstellen und auf die »Mündlichkeit der Kommunikationssituation« (Ott 2000, S. 106) hinweisen.

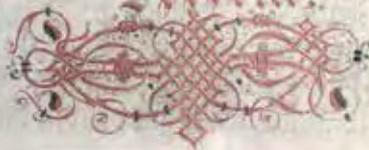
Der Wunsch sich als Marienverehrer in Szene zu setzen führte im 16. Jahrhundert vielerorts zu Vorrangstreitigkeiten unter den Stiftern, da der Platz für Ehrenbezeugungen in den Kapellen selbst begrenzt war. Als Alternative bot sich im Wallfahrtsort Einsiedeln der Eintrag in das in der Kustorei aufbewahrte Guttäterbuch. Aufwändig auf wertvollem Material geschrieben, ersetzte so die Dignität des Buches die Dignität des Kapellenraums. Der schriftliche Eintrag, verknüpft mit dem Bildprogramm bestehend aus Meinradsvita, Engelweihe und Marienverehrung, ließ die Teilhabe der Stifter am Transzendenten auch nach außen hin deutlich werden. Für das Heil der im Codex Eingetragenen wurde jeden Tag eine besondere Messe gelesen, ferner am Samstag ein Hochamt zelebriert und jeden Montag ein gesungenes Requiem gehalten. Hinzu kamen vier kollektive Jahrzeiten und die Aufnahme in die Einsiedler Bruderschaft Unserer Lieben Frau.

LITERATUR: Ott (2000) – Oberli (2004) – Galle/Kränzle/Kwasnitza (2004).

STEFAN KWASNITZA



**Über** das Büch derer  
 Stiffterem und Zu-  
 ottbatteren des Hochlob-  
 lichen Gottshilfs unzer-  
 sieben Frauen Zu-  
 den Einsidern. Anno  
 Domini M. D.  
 XXXIII.



Holzschnitt, koloriert, wohl 1468 oder 1475  
 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 118308  
 Papier, 27,5 × 37,5 cm

Der Holzschnitt zeigt die wichtigsten Heiltümer der Mehrorte-Wallfahrt von Aachen, Maastricht und Kornelimünster und wurde vermutlich zur Heiltumsweisung von 1468 oder 1475 gedruckt. Die in drei Längsspalten angeordneten Reliquien werden durch kurze Beischriften in deutscher Sprache identifiziert. Links sind die in Maastricht gezeigten Objekte mit der Reliquienbüste des Hl. Servatius samt dessen Kelch und Patene zu sehen. Darunter ein kleines Kreuz, das angeblich der Hl. Lukas für die Gottesmutter angefertigt hatte, daneben der rechte Arm des Apostels Thomas. In der Mitte sind die Aachener Reliquien abgebildet: das Hemd Mariens, das Tuch, in das man Christus bei der Kreuzabnahme hüllte, das Tuch, in dem Salome das abgeschlagene Haupt von Johannes dem Täufer hielt, zuunterst die Hosenbeinlinge des Hl. Josef, in die das Christkind mangels Windeln gewickelt worden war. Rechts folgen die Heiltümer von Kornelimünster: das Tuch, mit dem der Heiland den Jüngern nach der Fußwaschung vor dem Abendmahl die Füße trocknete, das Tuch, das man Christus auf das Antlitz legte, als er im Grab lag, dann das Haupt und der rechte Arm des Hl. Kornelius und das Tuch, in welches Josef von Arimathia bei der Kreuzabnahme den Leichnam Christi wickelte. Der Text am Kopf der drei Kolonnen gibt Auskunft über den Umfang der an den jeweiligen Heiltumsweisungen zu erlangenden Ablass, für Aachen heißt es summarisch: *do ist also vil ablaß zu verdienen das man des nit genenmen oder erzele kan.*

Die regelmäßigen Heiltumsweisungen (vgl. S. 342), die in charakteristischer Weise Reliquienschau und Vergabe bedeutender Ablass verbinden, gehen auf die in Rom seit

1300 gefeierten Heiligen Jahre zurück und die zu diesem Anlass an der Peterskirche vollzogene Weisung der *vera icon*, einer Tuchreliquie mit dem wahren Antlitz Jesu. Im römisch-deutschen Regnum treten sie in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zunächst an Kirchen auf, die in besonderer Weise der karolingischen Reichstradition verbunden waren. Dies trifft auch auf das Aachener Marienstift zu, wo die deutschen Könige gekrönt wurden und man einen bedeutenden Reliquienschatz verehrte, der nach der Überlieferung auf Karl den Großen zurückgeht. Dieser Reliquienschatz – eines der wichtigsten Wallfahrtsziele nördlich der Alpen – wurde seit 1349 alle sieben Jahre am Kirchweihfest von einer speziell dafür errichteten Turmgalerie am Marienstift gewiesen. Maastricht und das nahe bei Aachen gelegene Kornelimünster schlossen sich im 15. Jahrhundert mit dem Termin ihrer Heiltumsweisungen an die Aachenfahrt an.

Der Einblattdruck, von dem heute nur noch dieses Exemplar bekannt ist, diente wahrscheinlich als Werbe- bzw. Informationsmedium der Wallfahrt zu den genannten Orten. Dafür spricht nicht nur der Text mit der Verheißung der Ablass, sondern auch die summarische Darstellung der Hauptreliquien der genannten Orte. Die große Popularität dieser Wallfahrt und der europaweite Zulauf sind auch im Zusammenhang mit solchen gezielten Werbemaßnahmen zu sehen.

LITERATUR: Schreiber (1927) – Kühne (2000) – Eisermann (2001) – Griese (2003a) – Kühne (2004).

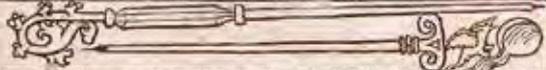
CONSTANZE RENDTEL

Wie ma zoug zu martiricht alle sate mit eyne tag. & da zu  
Ache vnd also langv als ma das heiln zoug die xv. tag lang  
vnd so ist do zu verdienē alle tage vnt. for ablas vñ also vil carne.

Wie ma zoug die hymelische kleider. das erste do der lichnā des heiln  
hē sāt seruus in begabē seltē thien. Do brachtē die engel usz dē hy-  
mel ey wils klet das yu usz sin antlit wart geleit. Ite ey rot bleit  
do er in geleit vñ legualē wart in dy erte. wechhalbhundert toze  
vñ ey wils klet das die engel auch usz dē hymel brachtē vnd  
usz sant seruus leyte do er erhaben solte werden.



Item Sant seruus byschoff hat den yu der engel gab in vnter  
frowē kuche zu heyden tongere do er byschoff gemacht wart  
Ite ey bilgem had do er den lunt worm nymt tote. Auch macht er  
mit dē selte stakē ey cruz uff der harte erten. vnd da usz sprāg  
ein schone brun da er usz trāg.



Ite also ist sant seruus houbt geschnit das ma  
da zoug. Ite disz ist sin kech vñ sin patenē  
do er nymt welle harte.



ey dley cruce wēylage in calkalle das macht sāt lucas der  
āgchit vñ was das erste cruz das gemacht ware nach dē  
se wils hē daz selte trug vñ lute frowe by wē mechtich  
cu bruden usz das sy zu hmel fūre. Sant



thomas rechter  
arm des heilige  
apostelen.

Ite dar nach so zoug ma zu arche des  
andern tages das heiln vnd do ist also  
vil ablas zu verdienē das man das nit  
genemen oder erzele kan.



Disz ist vn  
frowen

ser heilen  
hende.

Ite ein tuch da vnter hē in gewonde  
wart do er vō dē cruce genome wart.



Ite ein tuch do der lute sant johans  
bapista usz enthauptet wart.



Ite Josephs holten do ihesus in gewonde  
wart vnd in die heupen geleit wart.



Ite wer sich bereit nymt antacht war  
cuwe vnd mit ganz. x. bichte der hat  
ane zal ablas zu sant Cornelius

Ite man zoug ein rich do vnter hē  
ten jangere usz fūse nymt dankete  
In dem dant esser.



Ite disz ist das tuch daz vnter hē  
usz sin heiliges antcht wart geleit  
als er in dem grabe lag.



Item disz ist sant Cornelius houbt  
vnd sin rechter arm



Item disz ist daz tuch do Joseph von  
arnotzen vñ sen hezzet in leyte  
do er in begraben wolte.



## Andechser Heiltumsblatt

Holzschnitt, koloriert, 1496  
 London, British Museum, Department of Prints and Drawings,  
 Inv. Nr. 1895-1-22-188 und 189  
 Papier, 53 × 76 cm

Das Blatt zur Andechser Wallfahrt, von dem nur das hier reproduzierte Exemplar bekannt ist, wurde 1496 mit vier Holzstöcken gedruckt, wobei jeweils zwei Teile die obere und die untere Hälfte bilden. Dargestellt sind in fünf Reihen circa 100 Reliquiare unterschiedlichster Art mit deutschsprachigen Erläuterungen unterhalb von jedem Objekt. Das Oval in der Mitte präsentiert die Hauptreliquie der bayerischen Gnadenstätte: eine Monstranz mit drei wunder-tätigen Hostien. In der untersten Zone sind auf schwarzem Grund, umgeben von Schriftbändern, menschliche Gebeine abgebildet, sie verweisen auf weitere noch in Andechser Erde befindliche Reliquien: *Item es ist zu merkenn das auff dem Hailigenn Perg ist noch vorhanden vil treffentlich hailtumb*. Das Textfeld rechts davon enthält auf 16 Zeilen eine kurze, legendenartige Chronik des Reliquienschatzes, zitiert aus dem Andechser Missale. Daneben das Wappen der Herzöge von Bayern, denen der *mons sanctus* von Andechs gehörte. Rechts gegenüber befindet sich eine Auflistung der in Andechs zu erwerbenden Ablässe.

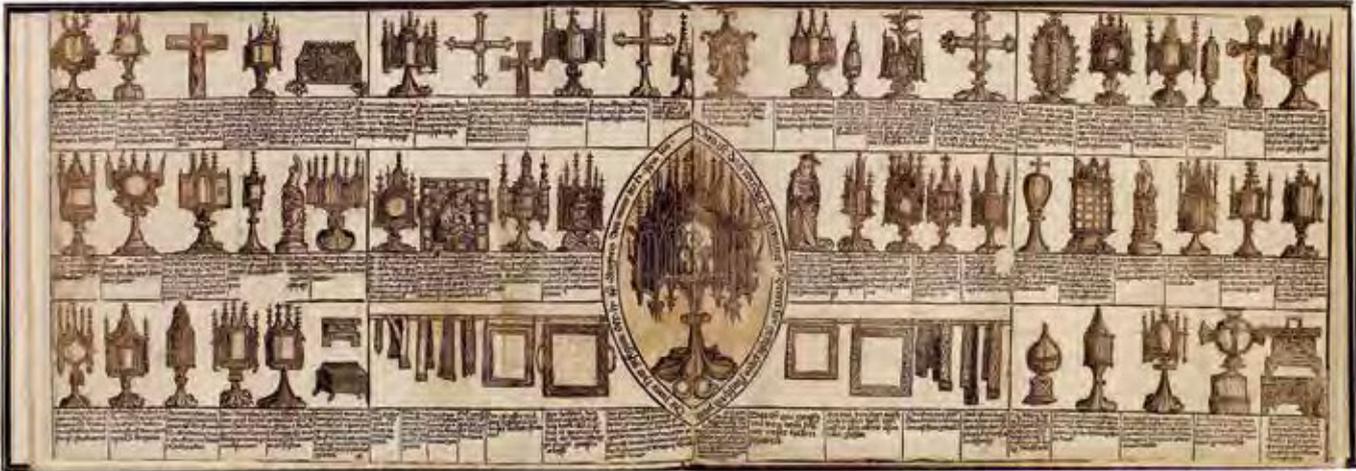
Der Einblatt-Holzschnitt bildet vermutlich bis in Einzelheiten den 1494 für Andechs geschaffenen Flügelaltar ab. Bei diesem nicht erhaltenen Werk handelte es sich möglicherweise um einen Reliquienaltar, in dem die Reliquiare wie in einem Schrank auf mehreren Regalbrettern übereinander angeordnet waren. In geschlossenem Zustand, also der Zeit zwischen den dreimal jährlich stattfindenden Heiltumsweisungen, brachte der Schrein das Andechser Heiltum den Besuchern vermutlich in gemaltem Zustand zur Anschauung. Dies legen zwei erhaltene Fragmente der Altarflügel nahe,

die Reihen gemalter Reliquiare mit erläuterndem Text zeigen. 1497 ließ Herzog Sigismund von Bayern für sein Schloss Blutenburg bei München eine gemalte Kopie des Andechser Altars anfertigen. Dabei wurden die Texte unterhalb der Reliquiare auf sorgfältig applizierte, ca. fünf Zentimeter hohe Pergamentstreifen geschrieben. Möglicherweise spiegelt sich darin die originale Situation am Andechser Altar.

Der Einblattdruck könnte in Anbetracht seiner Größe und des querrchteckigen Formats, das demjenigen von Ablassurkunden entspricht, für den öffentlichen Aushang in Kirchen bestimmt gewesen sein, hätte demnach also Werbe- und Informationsfunktion gehabt. Zu denken ist vielleicht auch an den Erwerb für die Andacht im privaten Rahmen. Deutlich ist das Bemühen, den Andechser Altar möglichst genau nachzubilden. So wie auf der Blutenburger Kopie werden auch auf dem Holzschnitt die Beischriften in Form loser Zettelchen dargestellt, die als Authentiken die Reliquien als echt verifizieren und damit das Heil garantieren. Damit scheint das Blatt als gedruckte Kopie des (Reliquien-)Altars auch geeignet, etwas von diesem Heil der Wallfahrtsstätte auf das Papier zu übertragen.

LITERATUR: Schreiber (1927) – Griese (2003a) – Griese (2003b) – Kühne (2004) – Eisermann (2005) – Cordez (2006).

CONSTANZE RENDTEL



Unnummeriertes Blatt der 2. Aufl., gedruckt 1509 bei Symphorian Reinhart  
 Bayerische Staatsbibliothek München, Res. 4 H.eccl. 851  
 Papier, Oktav-Format

Das Besondere der Heiltumsweisungen besteht in der politischen Selbstinszenierung der Veranstalter durch den Bezug auf sakrale Objekte, also im Einsatz des Reliquienhorts als Heilsmedium für eine breite Öffentlichkeit. Oft steht er in Zusammenhang mit dem Ausbau bischöflicher oder landesfürstlicher Residenzen. Fast ausnahmslos machten die Veranstalter der Heiltumsweisungen dabei auch von den neuen drucktechnischen Möglichkeiten Gebrauch (vgl. S. 338). Massenhaft produzierte Einblattdrucke zur Ankündigung der Reliquienschau zeigen einen anspruchslosen Einsatz der neuen Medien. Komplexer war das Bestreben, sämtliche bei der Reliquienweisung gezeigten Objekte in illustrierten Schriften abzubilden und zu beschreiben. Diese Heiltumsbüchlein, die sich aus einfachen Inventarlisten entwickelten, dienten dazu, das Ereignis einer Heiltumsweisung gleichsam aufs Papier zu bannen und alle Aspekte der realen Handlung genauestens wiederzugeben: Dazu gehörte die korrekte Reihenfolge der in einem festen liturgischen Rahmen gezeigten Reliquiare sowie alle vom Ausrufer hierbei gegebenen Erläuterungen. Die Heiltumsbücher dienten wohl vor allem der privaten Andacht und Commemoratio der Wallfahrt. Damit wurde dem Wunsch entsprochen, das Heil unabhängig vom Ort verfügbar zu haben, was freilich auf längere Sicht die Außerordentlichkeit der Weisung relativierte. Inwieweit damit eine Deauratisierung der Reliquien einherging, ist nicht zu klären. Offen ist zudem, ob die bei der Weisung der Reliquien gespendeten Ablässe allein schon durch Betrachtung und Lektüre des Heiltumsbuchs erworben werden konnten.

Die Wittenberger Heiltumsweisung wurde durch den sächsischen Kurfürsten Friedrich den Weisen (1486 bis 1525) eingesetzt und steht in Zusammenhang mit dem Ausbau der Stadt zur Residenz. Mit der Abbildung der kostbaren, überwiegend neu geschaffenen Reliquiare beauftragte der Kurfürst die Werkstatt von Lucas Cranach d. Ä. Das Ergebnis war ein Werk, das auf 51 Blättern 104 Reliquiare in Holzschnitten abbildet. Es erschien 1509, doch noch im selben Jahr wurde eine zweite Ausgabe gedruckt, dem raschen Anwachsen der Sammlung Rechnung tragend. Die graphische Umsetzung durch Cranach geht mitunter so weit, dass der Gefäßcharakter dieser Objekte kaum mehr erkennbar ist, wie bei dem hier vorliegenden Reliquiar, das modellhaft den Ölberg nachbildet mit den schlafenden Jüngern und Christus im Gebet. Während der Text in kargen Worten die im Reliquiar befindlichen Heiltümer aufzählt sowie die Zahl der dadurch zu erwerbenden Ablassjahre nennt, lädt der lebendig gestaltete Holzschnitt zur Kontemplation ein. Hier wird deutlich, welches Potenzial die Heiltumsbücher hatten: Der Intention nach sind sie wohl als autorisierte Wiedergabe der Reliquienweisung anzusprechen, bei der Umsetzung ins Graphische öffnete sich eine weitere mediale Ebene, diejenige der Kunst. Die hohe Wertschätzung, die der Herausgeber dem Heiltumsbuch beimaß, zeigt sich daran, dass das Werk für gehobene Ansprüche auch auf Pergament gedruckt wurde.

LITERATUR: Merkel (1994) – Lentes (2000) – Cárdenas (2002) – Heiser (2006) – Cordez (2006).

## Dis heiligthums



### ¶ Sum. x. Ein Oelbergk

Von der Rutten Aaron drey partickel Von 8 Rutten Moysi. ij. ptic.  
 Vom Busch den Moyses sach brynnen vnd nicht verseit wardt j. ptic.  
 Von ein Corporal besprenge mit dem blut Christi ein partickel  
 Von der erden besprenge mit dem Blut christi ein partickel  
 Von dem Berg Caluarie. ix. ptickel Von dem Oelbergk. ij. ptickel

### ¶ Summa. xix. partickel

¶ Sum. xi. Ein grosse schone silberen yber-  
gult Monstrantz mit zweyen engeln obē  
an Crucifix mit Maria vnd Johanne. Eij

## Einsiedler Prozessionale

*Prozessionale pro Ecclesia Einsidlensi*, vor 1314  
 Stiftsbibliothek Einsiedeln, Cod. 631(915), 173 Bll., hier fol. 49v/50r  
 Pergament, 18 × 13 cm

Prozessionale enthalten die Gesänge für die im Mittelalter sehr häufigen Prozessionsgottesdienste. Die Anlässe werden vom liturgischen Jahr vorgegeben; Prozessionen besitzen derart eine memorative Dimension, indem sie in der zyklisch vergehenden Zeit vergangene Ereignisse und Martyrien erinnern. Da sie während der Prozessionen vom solistisch singenden Kantor bei sich getragen wurden, sind Prozessionale zumeist als handliche Buchformate gestaltet. Im Lauf des Mittelalters fand eine zunehmende Ausdifferenzierung zu einem eigenen Genre statt: Waren vordem die Prozessionsgesänge bei den betreffenden Tagen im Graduale eingetragen, so finden sich nun Handschriften, in denen die Liedtexte und Abläufe zusammengefasst verzeichnet sind. Die liturgische Entwicklung führte im Lauf des 14. und 15. Jahrhunderts zu einer anwachsenden Produktion dieses Buchtyps. Das Spektrum der Ausstattungen ist dabei enorm groß. So sind reich und wertvoll illustrierte neben schlicht und schmucklos gestalteten Prozessionalen auf uns gekommen. Da sich gewisse Prozessionsanlässe und -orte je nach Region unterscheiden können, drücken sich in ihnen regionale Spezifika aus. Das Einsiedler *Prozessionale pro Ecclesia* ist auf Veranlassung des Abtes Johannes I. von Schwanden († 1327) kurz vor 1314 angefertigt worden. Es enthält Lieder und Incipits unterschiedlicher Gattungen: einstimmige Gesänge, Sequenzen, Hymnen, Antiphone und Responsorien. In den Rubriken sind die Stationen bezeichnet, die von den Zügen erreicht werden. Die verzeichneten Gesänge wurden *ad choram* (49v) oder *ad capellam* (50r), also auf dem Weg zum Chor bzw. zur Kapelle gesungen. Die Handschrift nennt auch die Altäre, an denen die Prozessio-

onszüge gehalten haben: Findet sich die Mehrzahl von ihnen im Bereich der Klosterkirche, so ist unter anderem mit der St. Gangulf-Kapelle auf dem Brüel auch eine Station jenseits der Grenzen des Einsiedler Klosterbereiches im *Prozessionale* verzeichnet. Die Gnadenkapelle St. Marien ist zwanzig Mal erwähnt, zumeist wird schlicht mit dem Wort *capella* (wie auf 50r) auf sie verwiesen.

Indem Distanzen im Ritual abgeschritten werden, dienen Prozessionen außerdem der Verknüpfung von auseinanderliegenden Räumen. Die Bewegung im Raum verleiht den Wegen und Orten spezifische Bedeutungen und erzeugt auch eine Verbindung, die über den Zeitraum der Prozession hinaus bestehen bleibt. Zugleich unterstreicht die Bewegung, die stets als Ausgangspunkt das Chorum hat, diesen Ort als ein signifikantes Zentrum, von dem aus die rituellen Wege ausgehen und stets zurückkommen. Die mitgeführten Objekte materialisieren die Verschränkung von Zeit und Raum. Auch das Prozessionale übersteigt insofern seine instrumentelle Funktion, die Gesänge zu notieren; es verstetigt in seiner schriftlichen Registrierung des Prozessionsablaufs und der gesungenen Texte das rituelle Ereignis und es wird selbst zum Medium der Memoria, das eine vergangene Prozession erinnert und auf die künftige Wiederholung vorausweist.

LITERATUR: Fiala/Irtenkauf (1963) – Rubin (1992) – Kranemann (1993) – Carmassi (2004).

CORNELIA HERBERICHS

Ad chor. S. Videmus  
 stellam. Caplin. Re  
 gis th. S. i. p. oc  
 rous. Epiphie. S.

**D**eus qui se  
 des super thronum et iudicas  
 equitatem esto refugium pau  
 perum in tribulatione  
 ne. **A**ntia tu solus laborem  
 et dolorem con sideras. **A**nti  
 enim dicitur est pauper pu

50

pillo tu eris ad iudicium  
 Ad capellam. a. de laudibus.  
 B. ammentibile. co. S. ap. pe  
 ptum. Loll. Ds qui sal.  
 Ad chorum S. i. p. oc

**S**anda  
 et immaculata uirgo qui  
 quibus te laudibus referam  
 ne scio. **A**ntia quem celi cape  
 re non poterant tuo gremio  
 contulisti. **V. g. D.** e facis

## Hünenberger Glocke

St. Wolfgang-Hünenberg ZG, Gießerei Füssli in Zürich, 1480  
 Museum Burg Zug, Inv.-Nr. 3250  
 Bronzeguss, Durchmesser 54 cm, Höhe 48 cm

Seit dem 6. Jahrhundert n. Chr. waren in europäischen Klöstern einfache, aus Metallblechen zusammengenietete Glocken gebräuchlich. Mit dem Glockenläuten als akustischem Signal rief man die Mönche siebenmal am Tag zum Chorgebet zusammen. Die Technik des Glockengießens ist hingegen erst seit dem 9. Jahrhundert belegt; die dabei verwendete Bronze erzeugte einen angenehmen und weit tragenden Ton. Nach mittelalterlicher Meinung konnte durch das Läuten der Glocke Unheil, etwa Blitz und Donner, Sturm und Feuersbrunst oder der Einfall von bösen Geistern abgewehrt werden. Diese apotropäische Wirkung erstreckte sich nicht nur auf die Klostergemeinschaft selbst, sondern auch auf ihr soziales Umfeld.

Inschriften auf Glocken sind in zunehmender Zahl seit dem 11. Jahrhundert überliefert; meist handelt es sich um Anrufungen Gottes, Christi, Mariens oder des Kirchenpatrons. Der lateinische, im dauerhaften Metall gewissermaßen verewigte Text formuliert die Bitte um Schutz und Frieden, die durch das Läuten in den Raum getragen wurde. Seit dem 13. Jahrhundert versah man die nun in größerem Format herstellbaren Glocken oft mit einem Relief religiösen Inhalts. Sie waren nicht nur ein Instrument zur Regelung des Tagesablaufs, sondern durch das Anbringen von Texten und Bildern oder Abdrücken von Pilgerzeichen (vgl. S. 328) auch sakral aufgeladene, akustische Medien, die der Kommunikation zwischen Himmel und Erde dienten.

Die Kirche bei Hünenberg war 1473/75 auf Initiative der Stadt Zug an einer Straßenkreuzung gebaut worden, an der zuvor zur Abwehr des Bösen ein Bild des Hl. Wolfgang von Regensburg angebracht gewesen war. Erzählungen über

Wunder blieben nicht aus und St. Wolfgang entwickelte sich zum regionalen Wallfahrtsziel. Die Hünenberger Glocke datiert auf 1480 und wird dem Zürcher Glockengießer Peter II. Füssli zugeschrieben. Auf der Glockenschulter steht in gotischen Minuskeln: *+ ave maria gracia plena dominvs tecvm m cccc lxxv iar*. Diese Aufschrift macht klar, dass die Glocke speziell zur Angelus-Zeit geläutet wurde, und zwar in einer für das Mittelalter typischen medialen Verdopplung: nämlich in appellativer Funktion als Einladung zum Gebet und in performativer Funktion als stellvertretender Vollzug des Gebets. Die Angelus-Glocke weist ferner zwei Pilgerzeichen auf mit dem Hl. Wolfgang im Bischofsornat. Er steht in einem spätgotischen Architekturgehäuse und hält ein Kirchenmodell in der rechten Hand, in der linken den Krummstab und als weiteres Attribut ein Zimmermannsbeil. Es handelt sich offensichtlich um Variationen von Zeichen aus dem viel besuchten oberösterreichischen Wallfahrtsort St. Wolfgang am See, wo der Heilige vorrangig verehrt wurde. Hünenberg war nur eine sekundäre Kultstätte; sie sollte wohl durch diese mediale Übertragung aufgewertet werden. Am unteren Rand der Hünenberger Zeichen befindet sich das schräg gestellte Zuger Wappen, wodurch die neue Wallfahrtsstätte als zum Hoheitsgebiet dieser Stadt gehörig markiert wird.

LITERATUR: Wacha (1978) – Köster (1984) – Schilling (1988) – Grünenfelder (2006).

MARIA WITTMER-BUTSCH





*Bewegung*



Der Gebrauch der Schrift in den frühen Hochkulturen (etwa ab dem 4. Jahrtausend v. Chr.) stand fast ausschließlich im Dienst von Beamten und Priestern. Gesetzgebung, Wirtschaft und Religion bildeten schon bei den Sumerern, dann den Ägyptern die ersten Bereiche, denen man durch den Einsatz der Schrift Durchsetzungskraft und Verbindlichkeit zu verleihen suchte. Als fixierte, verbindliche und der Staatsmacht zugeordnete Form gehörte die Schrift der geheiligten Sphäre des Todes an, während die gesprochene oder gesungene, mit der Stimme transportierte Sprache dem vergänglichen Leben assoziiert war. Doch von Beginn des Schriftgebrauchs an zeigten sich auch die durch die Schrift sanktionierten Bereiche als mit Beweglichkeit infiltriert: Die fest geschriebenen Texte mussten durch neue Generationen immer wieder neu ausgelegt werden; Sinn und Geltung der Überlieferung erwiesen sich oft als unwägbare. Schnell mochten sich Abschreibefehler einschleichen, vor allem aber konnten Texte intentional verändert werden; schließlich konnten sie in menschlich oder naturbedingten Katastrophen wie Kriegen oder Bränden Schaden nehmen – man denke nur an den Brand der Ptolemäischen Bibliothek von Alexandria (wohl 48 v. Chr. und 391 n. Chr.). Und natürlich drohten Texte ihre Aktualität zu verlieren, einfach dem Vergessen anheimzufallen. Die Überlieferung selbst macht aus der Festigkeit der Texte ein bewegliches Abenteuer, das ganz und gar eingebunden ist in die Kontingenz der Geschichte. Den großen Mythen und Epen der Kulturgeschichte gingen in der Regel lange Perioden der mündlichen Überlieferung voraus, bevor sie schriftlich fixiert wurden. Homers *Odysee* und *Ilias* wurden im 8. Jahrhundert v. Chr. niedergeschrieben, zirkulierten aber zuvor als mündliche Erzählungen im griechischen Teil des kleinasiatischen Raums. Nicht selten

verband sich der Vorgang der Verschriftlichung mit der Hoffnung, den Komplikationen der Lebenswelt durch das vergleichsweise feste Material des Aufzeichnungssystems verlässliche und dauerhafte Konturen entgegenzusetzen. Entsprechend lang und wirksam ist die Tradition, der gemäß der Schriftgebrauch als positives Ereignis aufgefasst wird: als Fixierung und Bewahrung eines eigentlich mündlichen Textes. Doch schon die philosophischen Zeugnisse der griechischen Antike reagieren kritisch auf die Vorstellung, die Bedeutung der Schrift liege lediglich im Bewahren des gesprochenen Wortes. Das berühmteste frühe Monument des Nachdenkens über die Schrift, eine grundsätzliche und umfassende Schriftkritik, ist Platons Dialog *Phaidros*. Die schriftskeptische Haltung des Sokrates bündelt dieser Text; bis heute wirkungsmächtig ist in ihm gleich in mehrfachem Sinne von der Beweglichkeit der Schrift die Rede. Sokrates hält die Schrift für ein unstetes, unselbstständiges Hilfsmittel und möchte vor dem Schriftgebrauch warnen. Die Schrift könne nur demjenigen etwas sagen, der auch ohne die Schrift zu sagen weiß, was die Schrift sagen möchte: »Wer also eine Kunst in Schriften hinterlässt, und auch wer sie aufnimmt, in der Meinung, dass etwas Deutliches und Sicheres durch die Buchstaben kommen könne, der ist einfältig genug und weiß in Wahrheit nichts von der Weissagung des Ammon, wenn er glaubt, geschriebene Reden wären noch sonst etwas als nur demjenigen zur Erinnerung, der schon das weiß, worüber sie geschrieben sind« (Platon, *Phaidros*, 274c/d).

Die Einwände des Sokrates erklären die Vorstellung zur Illusion, die Schrift könne als Schrift Sinn produzieren und Eindeutigkeit gewinnen. Er hält die Schrift für unzuverlässig und für unfähig, sich selbst zu erklären und zu situieren. Man könne zudem dem Geschriebenen nicht ansehen, wer

überhaupt geschrieben habe und wie dessen nähere Umstände und Befindlichkeiten beschaffen seien. Abwesenheit und Negativität sind es deshalb, die für Sokrates die Schrift kennzeichnen. Schrift manifestiere zunächst und vor allem den Verlust der lebendigen Gegenwart des gesprochenen Sinns. Lediglich zu einem Zweck mag Sokrates der Schrift eine sinnvolle Funktion zugestehen: Sie sei in der Lage, Erinnerungen für die Seele zu speichern, etwa für jene Zeit, wenn einmal das vergessliche Greisenalter erreicht ist. Schrift sei das rechte Medium für die alten Leute. Aus der Perspektive des ganz auf die Rede vertrauenden Philosophen aber gerät die Schrift zu einem hermeneutischen Zufallsspiel, in dem Unzuverlässigkeit und Beweglichkeit herrschen. So zeigten sich Auslegungsbedürftigkeit und Spekulation gerade dort, wo der Schriftgebrauch darauf abzielt, genaue Aussagen zu treffen und festzuhalten. Der sokratische Vorbehalt gegen die Schrift zielt also in einem kritischen Sinne auf die Abwesenheit. Abwesend ist nämlich all jenes, was Autorschaft, Herkunft und Kontext der Schrift bestimmt. Später wird die neutestamentliche Auffassung der Schrift diesen Aspekt des Mangels radikalisieren und im Gegenzug die Wahrheit des Glaubens ganz an die lebendige Rede des predigenden Christus, an das mündlich verkündete Wort binden: »Wer Ohren hat, der höre«, lautet nun die gegen die Schriftgelehrten formulierte Botschaft des Matthäus (13,41–43). Indem Matthäus das Hören der frohen Botschaft gegenüber dem Sinn der Schrift privilegiert, wendet er sich ab von der jüdischen Tradition der Schriftauslegung.

Am Anfang der europäischen Text-, Philosophie- und Kulturgeschichte stehen also vielfältige Überlegungen zur Kritik der Schrift, und sie haben in der Tat bis heute wenig von ihrer Brisanz verloren. Die Schriftkritik wurde und wird immer dann aufgegriffen, wenn es darum geht, die Unsicherheiten genauer zu bestimmen, die der Schriftgebrauch für die Erzeugung und Überlieferung des Sinns mit sich bringt. Schon aufgrund ihrer Auslegungsbedürftigkeit

und ihrer prekären Überlieferung befindet sich Schrift stets in Bewegung. Im Zuge der klassischen Entgegensetzung von Schrift und mündlicher Rede entstand die Hypothese, dass die Schrift, insbesondere die phonetische Schrift, aus der Absicht resultiere, der Flüchtigkeit des Mündlichen eine fixierende, dokumentierende, aufzeichnende Funktion entgegenzusetzen. Diese vor allem in der Linguistik wirksame Vorstellung, die schon Roland Barthes als ›transkriptionalistisches Vorurteil‹ bezeichnet hat, ist in jüngerer Zeit durch genauere Erforschung der Schriftgeschichte überholt worden. Tatsächlich sprechen viele Indizien für eine von der Mündlichkeit unabhängige Entwicklung des menschlichen Symbol-, Zeichen- und Schriftgebrauchs. Aus dieser Perspektive bildet die Geschichte des Schriftgebrauchs auch eine Geschichte der Kulturtechniken ab, wobei der bedeutende Umstand nicht vergessen werden darf, dass mit schriftlichen Symbolen eben nicht allein die Schriftsprache, sondern auch das Zählen, das mathematische Verständnis der Welt entwickelt wurde. Kulturhistoriker verweisen in diesem Zusammenhang auf den gemeinsamen Ursprung von Zahl- und Buchstabenzeichen in der sumerischen Keilschrift.

### *Bewegliche Alphabete*

Die Schrift lässt sich nicht nur lesen, sondern auch anschauen, ohne gelesen zu werden. Nicht zuletzt ist sie ein piktorales und als solches auch ein im Wortsinne ästhetisches, mit den Sinnen erfahrbares Symbolsystem, das mit seiner großen Variabilität und Kombinatorik zur Aufzeichnung und Darstellung verschiedenster Umstände taugt. Schon im alltäglichen Umgang mit Schriften wird der ästhetische Aspekt sinnfällig: Schöne Schriften, gleich ob gedruckt oder mit der Hand geschrieben, können dem Auge schmeicheln und die Auffassung des Textes erleichtern –; umgekehrt lassen undeutlicher Druck oder schlechte Typographie das

Auge und die Aufmerksamkeit leiden. Blickt man auf die Schrift als ein graphisches und piktorales Ereignis, so zeigt sich, dass ihr Gebrauch und ihre Erscheinungsweise sich im Raum der Bildlichkeit bewegen. Besonders die farbig und prunkvoll ausgestatteten Initialen mittelalterlicher Handschriften führen die Wertschätzung des Schriftbildes eindrücklich vor Augen. Aber nicht allein Schönheit und Üppigkeit der Ausmalung im Sinne eines Dekors spielen dabei eine Rolle. Zugleich wird deutlich, dass die Schrift Raum und Körper ist. Schließlich sind Größe, Ausstattung und Verteilung der Schrift auf dem Pergament oder Papier das Ergebnis eines geometrischen Konzepts (der Seite, des Buchs, des Textkorpus etc.) und einer ebenfalls geometrisch und zugleich physiologisch aufzufassenden Körperbewegung der schreibenden Hand.

Besonders prägnant ist die Verbindung der Schrift mit der Gestaltung des Raums und der Geometrisierung des menschlichen Körpers in den Körperalphabeten der Renaissance. Sie machen den menschlichen Körper zum Maß der Schrift – und die Schrift zum Maß des Körpers. Sie nutzen die Bewegungsmöglichkeiten des Körpers zur Dynamisierung der strengen Buchstabengeometrie. Wie in den Buchstaben des Meisters E. S. (Mitte 15. Jh.) zu sehen, bauen unter Umständen auch Tierkörper am lebendigen Universum des Alphabets. Die Präzision der Strichführung, die der Kupferstich ermöglicht, lässt das besonders komplizierte Körperarrangement deutlich werden. Die Buchstaben fügen sich zu einem allegorischen Schriftspiel, das die Lesbarkeit als einen Bewegungseffekt der lebendigen Geschöpfe auffasst. In den variantenreichen und sehr populären Körperalphabeten jener Zeit werden die Buchstaben nicht selten akrobatisch geturnt oder getanzt und von bekleideten wie entblößten Körpern dargestellt (vgl. S. 55f.). Unter den Körperschriften, die tatsächlich körperlich, haptisch ausagiert werden, spielen heute die im Wortsinne gut handhabbaren Handalphabete vor allem in der Kommunikation taubstummer Menschen eine große Rolle.

Solche haptisch-gestischen Körperschriften und -alphabeten stellen einen Versuch dar, das menschliche Ausdrucksgebaren zu versammeln – ähnlich wie im Mienenspiel, doch mit genaueren referentiellen Operationen.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts, das um die Anschaulichkeit des Wissens bemüht war und neue visuelle Praktiken in viele Bereiche des Wissens integrierte, zogen Buchstabenbilder in die aufgeklärte und pädagogisierte Leseerziehung in Schulen und privaten Unterrichtsstuben ein. Die Pädagogen im Zeitalter der Handschriften legten nicht nur Wert auf gut lesbare, sondern auch auf schöne Manuskripte. Die bis heute anhaltende Wirksamkeit der an Lavaters Studien geschulten physiognomisch-psychischen Hypothese, der zufolge die Handschrift den Charakter des Schreibers zu ›lesen‹ gibt, hängt damit zusammen. Das Lesenlernen, mitsamt dem Erlernen einer schönen, klaren Handschrift, gehörte zum Ausbildungsprogramm des aufzuklärenden Jungmenschen. ABC-Bücher und Lesefibeln waren belebt von buchstabenbildender Fauna und Flora. Die Bildlichkeit der Alphabete ließ den Bezug zum Körper des Schriftmediums deutlich in Erscheinung treten, um zu durchaus unkörperlichen, nämlich ideal aufgeklärten, ›geistigen‹ Ausbildungszielen überzuleiten. Bis heute spielen Tier- und Körperalphabete beim Lesenlernen eine Rolle. Das lässt sich unschwer an Kinderbüchern wie dem *Mouse House ABC* erkennen: Nur wenige Zentimeter gross, kommt ein der Mausgröße angepasstes Alphabet für Kinder dadurch zustande, dass Mäuse aus Käse und anderen Objekten Buchstaben zurechnen (vgl. S. 360). Auch in der musikalischen Populärkultur ist das Körperbuchstabieren noch anzutreffen. Als der Popsänger Prince im Jahr 1988 für die etwas älteren ›Kids‹ eine »Alphabet Street« besang, wusste er das Buchstabieren sogleich dem ›sexy talk‹ gleichzusetzen: »No! – I'm going down 2 Alphabet Street // I'm gonna crown the first girl that I meet // I'm gonna talk so sexy // She'll want me from my head 2 my feet« (Prince 1988).

Während die menschlichen und tierischen Körperalphabete die Schrift auf die Abbildung geometrisierter Körper übertragen und damit den Darstellungsraum der Schrift zum Bild hin erweiterten, wurde ausgehend von neuen naturwissenschaftlichen Entwicklungen im Laufe des 18. und vor allem des 19. Jahrhunderts nach abstrakten Aufzeichnungsverfahren gesucht. Die neuen Erkenntnisse über die dynamischen Abläufe in der Natur – man denke an die Fortschritte der Meteorologie oder der Medizin – sollten adäquat formalisiert und lesbar gemacht werden. Dabei führte der wachsende Bedarf an wissenschaftlich verlässlichen graphischen Verfahren zu einer Springflut von Aufzeichnungssystemen und -apparaten, die die Modelle der Hand- und Buchstabenschrift und der von Hand gezeichneten Graphik verließen. Unter der Vielzahl von Aufzeichnungsverfahren und Apparaten zur Erzeugung von Graphiken sei an die berühmte Schwingungslehre von Ernst Florens Friedrich Chladni erinnert (Chladni 1802). Chladnis ›Klangfiguren‹ versprachen, eine lang gehegte Hoffnung der romantischen Naturwissenschaft einzulösen, nämlich, die Sprache der Natur sichtbar und lesbar zu machen. Mehr noch: Die Natur selbst sollte, unter Beistand des freundlich gesinnten Menschen, einen *figuralen*, einen schriftartig formalisierten und zugleich vollkommen anschaulichen Ausdruck hervorbringen. Jeder Schwingung, jeder Tonhöhe gehörte ein individuelles, distinktes Muster aus Eisenfeilspänen zu, das das akustische Ereignis verbildlichte und, wie Chladni hoffte, letztlich Rückschlüsse zuließ auf eine quasi-grammatische Organisation der Natur. Spätestens seit dem Übergang zum 19. Jahrhundert wurde allerdings die grammatisch-rhetorische Auffassung der Natursprache von der Konzentration auf neue wissenschaftliche Aufzeichnungsverfahren verdrängt. Aus der Fülle der naturwissenschaftlichen Aufzeichnungsapparate, die im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelt wurden, sei

hier ein Gerät erwähnt, das den menschlichen Blutdruck sichtbar machen konnte: der so genannte Sphygmograph oder Pulswellenschreiber des französischen Physiologen Étienne-Jules Marey (1830–1904). Es handelt sich um eine Vorrichtung, welche das Schlagen des Herzens als Kurve abbildet (vgl. S. 416). Die wie der Sphygmograph im Dienste einer spezialisierten Naturforschung entwickelten Apparaturen des 19. Jahrhunderts lassen erkennen, dass die allgemeine wissenschaftliche Orientierung sich schnell und gründlich vom metaphysischen Theorem einer natürlichen Schrift oder Naturschrift abwandte. Gefragt waren nun Techniken der Aufzeichnung und Symbolisierung, die als aktives Produktionsmittel der wissenschaftlichen Erkenntnis genutzt werden konnten. Die Graphik und das Schema sollten die Naturvorgänge nicht nur exakt repräsentieren, was eine selbstverständliche und unverzichtbare Voraussetzung ihres Gebrauches war; sie sollten darüber hinaus eine produktive Rolle bei der Entwicklung wissenschaftlicher Hypothesen und bei der Veranschaulichung von Ergebnissen und Beweisen spielen. Im 19. Jahrhundert begann die Wissenschaft in einem langen und schwierigen Prozess sich von der Erwartung zu verabschieden, die Natur selbst würde von sich erzählen oder ihre Geheimnisse als Schrift preisgeben. Die Wissenschaft erkannte vielmehr ›Schrift‹ und ›Lesbarkeit‹ als medial erzeugte Bausteine der wissenschaftlichen Formalisierung.

*Schreibakt und Bildszene. Schrift und Bild  
in der dichterischen Phantasie*

›Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken«, formulierte Friedrich Nietzsche 1882 in einem Brief an seinen Sekretär Peter Gast (Nietzsche: Sämtliche Briefe Bd. 6, S. 172). In medienhistorischer Hinsicht ist dieser Satz aufschlussreich, weil der Philosoph ihn auf einer Schreib-

maschine tippte. Er mühte sich zu jener Zeit an der kürzlich (1867) erfundenen Malling Hansen-Schreibkugel ab, einer der ersten Schreibmaschinen, die ursprünglich für Blinde entwickelt wurde (vgl. S. 418). Wenn Nietzsches Hoffnung auf eine Erleichterung des Schreibprozesses durch die Stahlkugel auch enttäuscht wurde, so verdanken wir seiner Auseinandersetzung mit der Technik doch den prägnanten Hinweis darauf, dass die Arbeit des Denkens nicht eine rein ideelle Sache des Geistes sei, sondern des ›Schreibzeugs‹ bedürfe. Vor allem Nietzsches späte Werke stehen paradigmatisch für die Erkenntnis, dass das Denken und Schreiben auch »am Leitfaden des Leibes« geschehe: Zu den Agenten, die dem philosophischen oder dichterischen Text wesentliche Züge mitteilen, gehören die schreibende Hand, der – möglicherweise schmerzende – Kopf, gehören Physiologie und Sinneseindrücke und eben auch Werkzeug und Werkstatt: Schrift, Stift, Feder, Papier und räumliche Umgebung. Der späte Nietzsche wird auch noch das Klima und die Diät in den Kontext des Schreibprozesses einbeziehen. Das Denken, so meinte Nietzsche, entwickelt sich aus der physiologischen und psychischen Disposition des Denkenden ebenso wie aus den medialen Bedingungen des Schreibvorgangs. Schrift wird demnach in nicht unerheblicher Weise durch die nicht-intentionalen Strebungen des Körpers bestimmt. Sie ist mit und nach Nietzsche nicht mehr als isoliertes Element einer Geistesgeschichte zu betrachten, sondern als das Problem und die offene Frage einer anthropologisch informierten Mediengeschichte.

### *Schrift, Bild und poetische Phantasie*

Wenn Nietzsche auch das Verdienst zukommt, die Philosophie auf die Komplikationen des Schreibens und der Schrift nachdrücklich aufmerksam gemacht zu haben, so ist er doch keineswegs der einzige und schon gar nicht der erste, dem

diese Problematik aufgefallen wäre. Vielmehr lässt sich ohne Übertreibung sagen, dass die Literatur seit der Neuzeit ein selbstreflexives Reservoir für die Inszenierung des Schreibens und der Schrift ausgebildet hat. Besonders die Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts bietet eine Fülle von Versuchen, die Eigendynamik der Schrift zu begreifen und sie nicht mehr nur als ein neutrales Werkzeug aufzufassen, das unabhängig von ihr erzeugte Gedanken fixiert. Nicht zufällig treten deshalb die Komplikationen und Bewegungen der Schrift in Übertragungsbeziehungen zu anderen Darstellungsformen, die von vornherein auf das Anschauen, also auf die sinnliche Wahrnehmung durch den Blick ausgerichtet sind: auf die bildende Kunst und die Malerei.

In die Tradition der Autoren, die sich mit der Widerständigkeit des Schreibens und Denkens befasst haben, gehört – lange vor Nietzsche – unzweifelhaft Heinrich von Kleist (vgl. S. 390). In der Anekdote *Der Griffel Gottes*, die er in den *Abendblättern* Nr. 5 vom 5. Oktober 1810 veröffentlichte, schreibt eine gewaltsame göttliche Hand mit Hilfe eines Blitzschlages die Inschrift auf dem Leichenstein einer »polnischen Gräfin von P...« um. Die von ihrem Namen nach dem Blitz übrig gebliebenen Buchstaben bedeuten nun »sie ist gerichtet«. Darin wird in einer möglichen frommen Lesart die »wahre Inschrift Gottes« erkannt –, zugleich aber betont diese Anekdote die Eigendynamik der Schrift und der Autorenschaft. Eine geringe Umstellung kann ein ganzes Sinnimperium zum Wanken bringen, weil der Schriftgebrauch letztlich der menschlichen Intentionalität entzogen erscheint.

Nicht wenige Autoren geben freimütig über ihre Schreibgewohnheiten Auskunft oder möchten über ihre Nachlässe den Nachvollzug des kreativen Prozesses ermöglichen. Diesen Zeugnissen verdanken wir genauere Einblicke in die körperlichen, materialen, habituellen und psychischen Umstände des Schreibens. Zu jenen selbstdarstellungsfreudigen Autoren zählt Georg Christoph Lichtenberg (vgl. S. 374). Seine

*Sudelbücher* enthalten vermischte Gedanken und Aphorismen, die der angehende Philosoph und Naturwissenschaftler 1765 als Student aufzuzeichnen begann und bis zu seinem Tod 1799 fortführte. Die Aufzeichnungen umfassen eine Folge von alphabetisch (von A bis L) geordneten Heften, die er sein Leben lang als eine Experimentierbühne für sein aphoristisches Denken nutzte. Die alphabetische Ordnung der Aphorismen fungiert nicht als Begrenzung, sondern eher als Öffnung für das sich stetig ausdehnende Universum und die *ars combinatoria* der vielseitigen naturwissenschaftlichen, literarischen und philosophischen Interessen des Mannes, der im Hauptberuf als Professor der Physik, Mathematik und Astronomie in Göttingen lehrte.

Unter den graphischen Figuren, die in der Romankunst wie in der Malerei, in der Ästhetik wie in der Poetik seit dem 18. Jahrhundert eine bedeutende Karriere gemacht haben, ist an erster Stelle wohl die geschwungene Linie zu nennen. Bei Hogarth taucht eine solche Linie schon im Jahr 1745 als *Line of Beauty and Grace* in einem Gemälde und acht Jahre später im Titel des Buches – *The Analysis of Beauty* (1753) – auf, mit dem der Maler die Grundzüge seiner formalen ästhetischen Theorie einem breiteren Publikum zugänglich machte.

Im Bereich der bildenden Kunst stammt die gezeichnete Linie meist von freier Hand; sie ist ein Graphem, das sich genau auf der Grenze zwischen Schrift und Bild bewegt und diese Grenze gewissermassen sinnfällig umspielt. Es ist leicht nachzuvollziehen, dass die Diskussion um die Schönheitslinie einen ganzen Fächer von Fragen erschließen konnte. Sie reichen von malereitechnischen Aspekten bis zur metaphysischen Frage nach der Möglichkeit der Erkenntnis des Schönen an sich. So etwa bei Karl Philipp Moritz – *Die metaphysische Schönheitslinie* (1793) –, der das Bewegungsmoment der Linie als Verkörperung von Schönheit als Lebendigkeit auffasste, oder in Friedrich Schillers *Kalliasbriefen* (1793), die die Harmonie zwischen Schönheit und gesellschaftlicher Gerechtigkeit zu bestimmen suchten (vgl. S. 372 und 382).

Die Linie ist zeichenhaft, doch kein Zeichen, sie ist schriftartig, doch keine konkrete Schrift, sie erscheint als *pictura*, formt jedoch kein Bild, sie vollzieht eine Bewegung, ist aber stillgestellt; möglicherweise zeigt sie nur einen Ausschnitt aus einer endlos zu denkenden Bewegung. Die artistische, philosophische und mediale Uneindeutigkeit der Linie umschreibt das ganze Potenzial von Spielmöglichkeiten, die sich in den Literaturen vor allem des 18. und 19. Jahrhunderts finden. Aber die Linie hat nicht nur Philosophen und Ästhetiker zu Spekulationen über die Idee des Schönen herausgefordert. Vielleicht noch mehr hat sie solche Autoren angesprochen, die das witzig-ironische Potenzial dieser an sich ganz und gar nicht erhabenen und auch nicht weiter schönen Figuration aufzugreifen wussten. Laurence Sterne etwa lässt in seinem Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759–67) eine Schlangenlinie zur Parodie des Horazischen Diktums *ut pictura poesis* geraten und setzt Bild und Text in ein verzerrtes, asymmetrisches Verhältnis: Schreiben im anschaulichen Sinne heißt für einen Romanautor eben auch, einen guten Plot und gewitzte Figuren zu erfinden, die durch die schlängelnde Handlungslinie zusammengebunden werden, sich aber niemals in solchen letztlich kargen Formalisierungen erschöpfen (vgl. S. 380). Mitunter kommt der Linie ein allegorischer Sinn zu. Gerade aufgrund ihrer formelhaften Verkürzung vermag sie das Bild eines ganzen Lebens, eine Lebenslinie, oder das Bild einer Lebensform – wie in Sternes Fall des Zölibats –, und selbst das Bild des ganzen Romans zu geben. Gegenüber allen diesen Kontexten jedenfalls zeigt sich die Linie als unterkomplexe, schlichte Form und eröffnet so den Spielraum der Ironie. Genauer noch lässt sie den Roman in ein ironisches Verhältnis zu sich selbst treten. Schließlich verweist die Linienfigur in einem noch anderen Sinne auf ›Lebendigkeit‹, denn die von Sterne aufgezeichnete mäandrierende Bewegungslinie ähnelt dem Schlingeln des Spermatozoons, dessen erste bildliche Darstellungen man zu jener Zeit bestaunte.

Nicht selten haben Autoren, die auch als Maler tätig waren – hier sind im 19. Jahrhundert unter anderem E.T.A. Hoffmann, Adalbert Stifter, Gottfried Keller, William Blake zu nennen –, die Beziehung zwischen den Ausdrucksmedien Schrift und Bild als Konkurrenz und Quelle schmerzlichen Entscheidungsdrucks, zugleich aber als Quelle der Inspiration erfahren. So verschieden die Ergebnisse des kreativen Aktes aussehen mögen, so sehr der geschriebene Text sich vom gezeichneten oder gemalten Bild unterscheidet, so ähnlich ist doch in vielerlei Hinsicht der Akt des Schreibens dem Akt des Zeichnens und Malens. Nicht wenige der im Folgenden wiedergegebenen Bild-Text-Zeugnisse unterstreichen die Ähnlichkeit und Übergänglichkeit beider Ausdrucksformen (so bei Sterne und Balzac, bei Keller und Hoffmann). Lange bevor die Schrifttheoretiker des 20. Jahrhunderts hervorhoben, dass die Schrift einen performativen Zug besitze, führten die genannten Autoren bewegliche Schrift- und Bildbeziehungen vor Augen. Schrift und Bild können – mit den Worten Roland Barthes' – als »Schreibung«, als »muskulärer Akt des Schreibens, der Prägung der Buchstaben« – oder der Linien und Farbfelder – verstanden werden. Beide sind miteinander verbunden durch den »Gestus, mit dem die Hand ein Werkzeug ergreift [...], es auf eine Oberfläche stützt und [...] regelmäßige, rhythmische wiederkehrende Formen einprägt« (Barthes 2006, S. 7). Schrift und Bild stehen in medialer Verwandtschaft und Konkurrenz, weil beide eine »zweidimensionale Ordnung im Raume« darstellen (Krämer 2003, S. 159); beide sind visuell rezipierbare Symbolsysteme. Darüber hinaus beleuchten sie die anthropologische Dimension des Schreib- und Zeichenvorgangs, da Schrift und Bild über die physiologische und symbolische Beziehung des Aufzeichnungsaktes zum Körper Aufschluss geben. Die Beziehung der skripturalen Geste zum Körper stellt einen wichtigen gemeinsamen Ausgangspunkt von Schrift und Bild dar. Als graphischer Akt gehört die Schrift zum »größten Realen« der Gesellschaft, also zu den Regulationsmechanis-

men von Ökonomie und Macht, und zugleich zu »den triebgebundenen Tiefenschichten des Körpers und den subtilsten und gelungensten Produktionen der Kunst« (Barthes 2006, S. 11). Weil letzteres der Fall ist, geht die Schrift ebenso wenig wie das Bild auf im intentionalen Ausdruck einer vorgängig schon fixierten Idee.

Von E.T.A. Hoffmann ist bekannt, dass er ein künstlerisches Multitalent war – und nicht nur ein künstlerisches. Er arbeitete als Jurist und Verwaltungsbeamter, er war Komponist, Zeichner, Karikaturist und Maler. Schließlich war er auch ein sehr erfolgreicher Schriftsteller, wenn auch diese Tätigkeit von ihm selbst viel weniger als die musikalische geschätzt wurde. In fast allen Texten Hoffmanns fällt neben der starken musikalischen Orientierung die eminente Rolle auf, die Bilder in thematischer wie formaler Hinsicht spielen. Für Hoffmann war das Malen, Zeichnen, Skizzieren und auch Kritzeln eine beinahe täglich praktizierte Äußerungsform. Von durchgearbeiteten Skizzen, Wand- und Ölbildern über Kostüm- und Kulissenentwürfe bis zu Kritzeleien und Karikaturen auf losen Blättern und Texträndern spannt sich die Bandbreite seiner bildlichen Äußerungen. Zeichnungen und Karikaturen lassen erkennen, dass Hoffmann den Körper nicht nur als Gegenstand des Bildnisses, des Porträts, thematisiert, sondern die Physiologie und Physiognomie ausdrücklich in eine Schrift-Bildbeziehung integrierte. Im *Selbstportrait mit physiognomischen Erläuterungen* wird wiederum ein bruchstückhaftes Alphabet als Ordnungsmuster der ironisch gewendeten Selbstbeschreibung zugrunde gelegt, wobei die Schrift hier einfach zu wiederholen scheint, was das Bild zu sehen gibt (vgl. S. 394 und 396). Man sieht ein A auf der Nase und findet unter »a« in den Erläuterungen die wörtliche Wiederholung dieses Sachverhalts: »die Nase«. Schrift, so lässt Hoffmann hier vernehmen, ist Wiederholung – und dennoch nicht identisch mit dem, was sie zu lesen gibt. Und ebenso wenig ist es das Bild, auch wenn es einer mimetischen Anstrengung unterliegt. Dem Medienwechsel von der Schrift zum Bild und vom Bild

zur Schrift ist durch die Wiederholung eine ironische oder sogar groteske Verzerrung eingeschrieben, wie sie potentiell jedem überzeichneten Porträt eignen kann. Das Abgründige in Hoffmanns literarischen Texten wie in seinen Skizzen und Bildern entsteht regelmäßig aus der Inszenierung solcher Verschiebungen: Das Dargestellte gerät durch die Darstellung zum Fragwürdigen und Zweifelhaften. Die Verschiebung entspringt dabei aus den Komplikationen des Schriftgebrauchs und des Zeichnens selbst; sie erwächst aus der Dynamik des Mediums und den körperlichen und geistigen Bedingtheiten dessen, der es gebraucht. Unschwer lässt sich erkennen, dass Hoffmann ein glänzender und deshalb auch nicht immer beliebter Karikaturist in Wort und Bild war. Er wusste die Möglichkeiten der konstitutiven Doppelbödigkeit beider Medien auszuschöpfen und in die Abgründigkeit des Witzes und der Ironie wie auch in Trostlosigkeit und Angst zu wenden. Die vielen Beispiele für das beeindruckende Ausdrucksspektrum des Autors zeigen, dass er zwar als ›Gespenster-Hoffmann‹ berühmt, mit dieser Etikettierung aber enorm unterschätzt wurde.

W.G. Sebald hat in einem Essay über Gottfried Keller mit folgenden Worten den nicht-intentionalen, psychologisch motivierten Kern des Schriftgebrauchs zu bestimmen gesucht: »Die Kunst des Schreibens ist der Versuch, das schwarze Gewusel, das überhand zu nehmen droht, zu bannen im Interesse der Erhaltung einer halbwegs praktikablen Persönlichkeit« (Sebald, S. 125f.). Kellers so genannte ›Berliner Schreibmappe‹ aus dem Jahr 1855 enthält wohl geringere Spuren der Selbstzensur als jedes andere Dokument des Autors (vgl. S. 408). Sie lässt das frei phantasierende Begehren nach der Frau, der Schrift, dem Bild, der Künstler- und Dichterexistenz in all seiner Ungerichtetheit und Vermischung erkennbar werden. Ein Schrift- und Zeichnungs-Gewusel aus schönen Lettern, undeutlichem Kritzeln, schönem (Landschafts-)Zeichnen, karikaturhaften Skizzen zeigt das unzensierte und doch umwegige erotische Verlangen nach

Betty und dem Bett. Die Vermischung von bildender Kunst und Textfragmenten ist zugleich eine Landkarte der Kunst und der Seele; sie bietet eine Psychographie der Konflikte, die Keller im Prozess seiner Entscheidung für die Schriftstellerexistenz und gegen das Leben als Maler beschäftigten und quälten. Schrift und Bild stehen bald nebeneinander, bald gehen sie ineinander über, bald befruchten sie sich, bald kommentieren sie sich ironisch, wobei sie stets um den unerfüllten Wunsch kreisen. Von dem Prozess einer langen und schwierigen Auseinandersetzung mit und schließlich der Entscheidung gegen die Malerei, dem ursprünglichen »Ziel meiner langen Wünsche« (Keller: *Der grüne Heinrich*, 1. Fassung, Kap 2.05) zeugen beide Fassungen des *Grünen Heinrich*. Sebald versteht die Kunst des Schreibens als eine Art therapeutisches Verfahren, um die Geister des Bildes bzw. der bildenden Kunst durch Schrift wieder zu bannen. Keller selbst war skeptischer und behielt von seinem Roman noch während des Erscheinens der zweiten, überarbeiteten Fassung von 1871 den Eindruck eines durch Zeit und Sorgfalt nicht zu bändigenden Unternehmens zurück – ähnlich, wie es die Schreibmappe zwanzig Jahre zuvor entworfen hatte. Wie stark der Schriftsteller, auch Jahre nach der Verabschiedung seiner Karriere als Landschaftsmaler, das Romanschreiben noch im Bilde des Malens und Zeichnens begreift, geht aus einer Notiz an den österreichischen Literaturkritiker Emil Kuh hervor, dem er am 3. 4. 1871 mitteilte: »So gleicht das Opus einer Zeichnung, auf welcher neben den letzten Federstrichen noch alle anfänglichen Kohlen- u. Bleistiftstriche nebeneinander zu sehen sind, ja sogar noch der Verderb u. Schmutz des Papiere durch die arbeitende Hand haftet« (Keller, 2006). Noch der etablierte Schriftsteller begriff sich als Maler. Die Übertragungsbewegungen zwischen Schrift und Bild ließen sich für Keller nicht zugunsten einer Seite lösen oder gar vereindeutigen. Für das Schreiben standen Bild und Schrift stets in einem angespannten, unauflösbaren Verhältnis, ihre Beziehung blieb virulent.

### *Bewegte Bilderschriften und Schrift im (Daten-)Fluss*

Wie stark die neuen visuellen, nicht primär auf die Schrift bezogene Medien sich dennoch durch die Auseinandersetzung mit der Schrift profilieren, ist an prominenten Beispielen aus der Filmgeschichte zu erkennen. Dabei geht es nicht nur um die charakteristischen Schrifttafel-Einblendungen des Stummfilms, die den dramaturgischen Übergang von sprach- zu augenzentrierter Medialität sinnfällig machen. Vielmehr erlaubt die Fülle von Beispielen einer im Film inszenierten Schriftfaszination den Schluss, dass die Entwicklung des noch jungen Mediums nicht allein aus Traditionen bildlicher Aufzeichnungsverfahren (also auch der Photographie) und dramatisch-theatralischer Formen heraus zu verstehen ist. Filme wie *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) versetzen buchstäblich die Schrift in Bewegung (vgl. S. 428). Nachdrücklich werden Schriften in Szene gesetzt und der Kamera die Bewegung des über einen Text wandernden Auges überantwortet. Der Caligari-Film gebraucht die Schrift als ein vieldeutiges, visuell rezipierbares Instrument und ermöglicht damit eine doppelte, bildhafte und wortbezogene, Lesbarkeit der psychischen Vorgänge seiner Protagonisten. Der expressionistische Film nahm sich der Schrift nicht zuletzt zur Inszenierung eines Vorgangs an, der bedrohlich, weil nicht sichtbar war. Darin werden die textuellen Wurzeln deutlich, aus denen die Obsession des expressionistischen Films mit der unheimlichen Psychographie entsprungen ist: die erzählten Bildphantasien eines E.T.A. Hoffmann und eines Edgar Allan Poe.

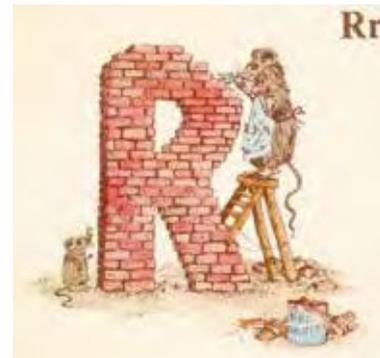
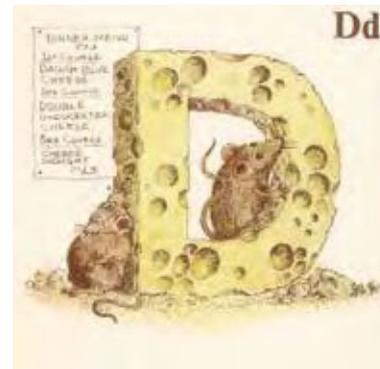
Spätestens seit den Achtzigerjahren des 20. Jahrhunderts spielt sich der Schriftgebrauch zum größten Teil unter Einsatz elektronischer Medien ab. Wo die elektronische Textverarbeitung, wo der Gebrauch des Computers alltägliche Selbstverständlichkeit geworden ist, bildet das Schreiben mit Bleistift, Füllfederhalter oder mechanischer Schreibmaschine eine emphatische Geste eines anderen, artistischen Schrei-

bens. Nicht wenige Autoren bedienen sich ihrer, aber den einfachen Rückschluss, die Arten der Schrifterzeugung seien deshalb medial kompatibel, lässt dies nicht zu.

Schon die einfachsten Programmfunktionen wie das Löschen, Ausschneiden und Umstellen, das Ineinanderblenden von Texten und ihrer diversen Korrekturschichten, das Eintragen von Bilddateien und Grafiken oder die Vernetzung mehrerer Texte in einer hypertextuellen Verweisungsstruktur machen die gravierende Differenz zu allen anderen Formen des Schriftgebrauchs deutlich. Schreiben heißt im Zeitalter der elektronischen Medien Textverarbeitung. Zudem ist es die Möglichkeit der zeitnahen Zirkulation von Textdateien, gleichsam in Echtzeit, die eine Destabilisierung des klassischen Schriftgebrauchs mit sich bringt. Die bisher entwickelten Sammlungs-, Ordnungs- und Zuweisungsverfahren von schriftlicher Information werden durch die neuen Kommunikations- und Speichermedien radikal affiziert. Die Gebrauchsweisen der Schrift wie auch die Fülle des Wissens, das die Schriftkultur über Jahrtausende entwickelt hat, versinken allerdings nicht einfach in einem alles beschleunigenden Strom digitaler Daten, sondern bilden nachgerade die Voraussetzung der Nutzung vieler neuer Schnittstellen, die die Text- und Bildinformationen für eine weitere Bearbeitung und Zirkulation zugänglich machen. Noch immer liest man gedruckte Bücher und Texte, aber auch solche, die aus dem Netz gefischt sind, und vielleicht liest man sogar die so genannte Netz- und die Printversion ein und derselben Zeitschrift. Doch die topische Zuordnung der Information zu bestimmten Quellen, zu den sammelnden, distribuierenden und multiplizierenden Einheiten wie Zeitung, Zeitschrift, Buch, Verlag, Sender etc. wird in einem Netzwerk oder Cyberspace simultan existierender Informationen immer schwieriger. Die klassische Form der Zuordnung von Medium, Multiplikator und Publikum wird deshalb, wenn man den Prognosen der Medienforscher glauben darf, neuen, sich selbst organisierenden Kommunikationsformen einer virtuellen Öffent-

lichkeit weichen. Aber auch im Cyberspace kann sich der Schriftgebrauch immer noch an eine einzelne Person richten oder ausgewählte Gruppen zur Öffentlichkeit bestimmen (die Verwandtschaft der Ehefrau, die Forschergruppe, den Tangokurs ...). Vor dem Hintergrund einer virtuellen Kommunikation ist es wichtig zu sehen, dass die alten Kenntnisse Lesen und Schreiben in ihrer Funktion als Grundlage der gesellschaftlichen Kommunikation nichts eingebüßt haben; im Gegenteil: Deren Bedeutung ist im elektronischen Zeitalter stark gewachsen. Das, was wir als Schrift und Bild zu denken gewohnt sind, gleicht phänomenologisch nicht selten noch seinen früheren Formen und Gebrauchsweisen, auch wenn die technischen Grundlagen, die Herstellungs- und Zirkulationsverfahren sich grundlegend verändert haben. Die körperliche Erfahrung der schreibenden Hand ist in den Operationen eines so genannten Datenhandschuhs noch aufbewahrt – und noch stellt die Beweglichkeit des Schrift- und Bildsinnes sich als Herausforderung an den elektronisch formierten Mediennutzer wie einst an den klassischen Leser des gedruckten Buchstabens. Der umfängliche Sinn dessen, was Schreiben und Lesen heißt, kann nicht gänzlich an Kommunikationsmaschinen abgetreten werden, jedenfalls zum jetzigen Zeitpunkt nicht. Was Leroi-Gourhan in Bezug auf die Entwicklung der ganzen Gattung Mensch feststellte, behält seine Gültigkeit auch im Hinblick auf deren eminente Kulturleistung, den Schriftgebrauch: »Arten altern nicht, sie transformieren sich oder sie verschwinden.« Die Schrift jedenfalls bleibt vorerst in Bewegung.

BARBARA NAUMANN





## Athanasius Kircher: *Obeliscus Pamphilius* [...] *interpretatio* [...] *obelisci hieroglyphici*

Erstausgabe: Roma: Ludovico Grignani 1650, 560 + 90 unpag. S., hier: Frontispiz  
Zentralbibliothek Zürich, R 118

Der deutsche Jesuitenpater und Universalgelehrte Athanasius Kircher (1602–1680) war nach Rom gelangt, wo seine Kenntnisse vom päpstlichen Hof in Anspruch genommen wurden. Papst Innozenz X. (1644–1655) hatte sich auf der römischen Piazza Navona vor seinem Geburtshaus mit der ›Fontana dei Quattro Fiumi‹ von Gianlorenzo Bernini bereits ein Denkmal setzen lassen. Von ihm erhielt Kircher den Auftrag, den Brunnen mit dem über 16 Meter hohen Granitobelisken des Kaisers Domitian (81–96) zu bekrönen. Kircher nahm den Auftrag zum Anlass, die hieroglyphischen Inschriften, die im Wesentlichen eine kaiserliche Titulatur nach Vorbild der fünfteiligen altägyptischen Königstitulatur enthalten, zu analysieren und seine Ergebnisse zu veröffentlichen. Er deutete die Schriftzeichen als komplexe, bedeutungsgeladene Sinn-symbole, tradierte mithin das seit der Spätantike bestehende Missverständnis über den Charakter der Hieroglyphenschrift und deutete die nüchternen Titel- und Namensreihungen auf den vier Obeliskenseiten als universelle Summenformeln ägyptischer Theologie. Diese Deutung entsprach seinem ganzheitlichen wissenschaftlichen Denken und Anspruch.

Das Frontispiz des *Obeliscus Pamphilius* veranschaulicht diesen Denkansatz Kirchers. Mit der in der Bildmitte niederschwebenden Hermes-Gestalt muss Hermes Trismegistos, die griechische Interpretation des ägyptischen Gottes Thot, gemeint sein, der seit der Antike als Erfinder der Schrift und Personifikation von Weisheit und Wissen galt. Er wird hier als Offenbarer genau solcher Weisheit repräsentiert, indem er einer musenähnlichen, geflügelten Gestalt, die Kirchers Platz einnimmt, die Bedeutung des Obelisken erläutert. Diese das

Lernen repräsentierende Gestalt (Philomatheia) hockt am Fuß des Obeliskensockels und überträgt die Offenbarungen des Gottes in das Buch, das bereits den Namen des Autors trägt. Sie stützt sich mit dem rechten Ellenbogen auf einen Stapel von vier Büchern, die das gesamte Wissen der Antike zu beinhalten scheinen und für den Künstler Inbegriff alles Wissenswerten waren: die Weisheit der Ägypter, das mathematische Werk des Pythagoras, die griechische Philosophie und schließlich das astronomische Wissen der Babylonier. Dem entsprechen im rechten Bildvordergrund vier stufenartig angeordnete Steinplatten, die Inschriften in fünf verschiedenen Sprachen und Schriften tragen: die oberste in hebräischer Quadratschrift, darunter ein Schriftzug, der an Devanagari- oder Sanskrit-Zeichen erinnert; auf der drittobersten ein griechisches oder koptisches Wort, daneben ein arabisches; zuunterst ein Beispiel für die von Kircher entwickelte Universalschrift. Im Rücken des schwebenden Hermes sind der Sockel sowie der nach rechts umgestürzte Obelisk zu erkennen, den der sichelschwingende Chronos angreift, während die allegorische Gestalt der PHEME an den Sockel gekettet ist und versonnen schweigt – ihr Einfluss auf das Wirken Kirchers soll gebändigt, das wissenschaftliche Werk somit frei von Spekulation und Halbwahrheit bleiben. Die ganze Szene ist vor dem Hintergrund einer fiktiven ägyptisierenden Landschaft situiert.

LITERATUR: Iversen (1968) – Preimesberger (1974) – Habachi (1982) – Grenier (1987) – Marrone (2002).

CARSTEN KNIGGE SALIS



Johann David Steingruber: *Architectonisches Alphabet bestehend in Dreyssig Grund- u. Aufrissen*

Schwabach: Johann Gottlieb Mizler 1773/74, 76 S., hier Tab. XIII  
40 × 30 cm

Das *Architectonische Alphabet* des ansbachischen Bauinspektors Johann David Steingruber (1702–1787) stellt einen Höhepunkt spätbarocker Erfindungslust dar. Steingruber veröffentlichte das Stichwerk, das in zwei Lieferungen von 1773 bis 1774 erschien, auf eigene Kosten. Aus den einzelnen Buchstaben des lateinischen Alphabets, die ihm jeweils als Grundriss dienten, entwickelte er dreidimensionale architektonische Entwürfe von Schlössern, lediglich das I kombinierte er mit E und A zum Grundriss einer Klosteranlage. Für einige Buchstaben – A, M, Q, R und X – legte er zudem Alternativprojekte vor, da ihm beispielsweise das »M« als Namensinitialie vieler bedeutender Persönlichkeiten eine Wahlmöglichkeit wünschenswert erscheinen ließ. Eine letzte, dritte Lieferung mit zwanzig Schlossentwürfen nach den Grundrissinitialen bedeutender zeitgenössischer Herrscher kam aus finanziellen Gründen nicht zustande. Zwei dieser aus mehreren Buchstaben kombinierten Architekturen stellte Steingruber schließlich an den Anfang seines Buches und ehrte damit seine Landesherren Carl Friedrich Carl Alexander (»CFCA«), den regierenden Markgrafen von Brandenburg-Onolzbach und Bayreuth, und dessen Gemahlin Friederica Carolina (»FC«).

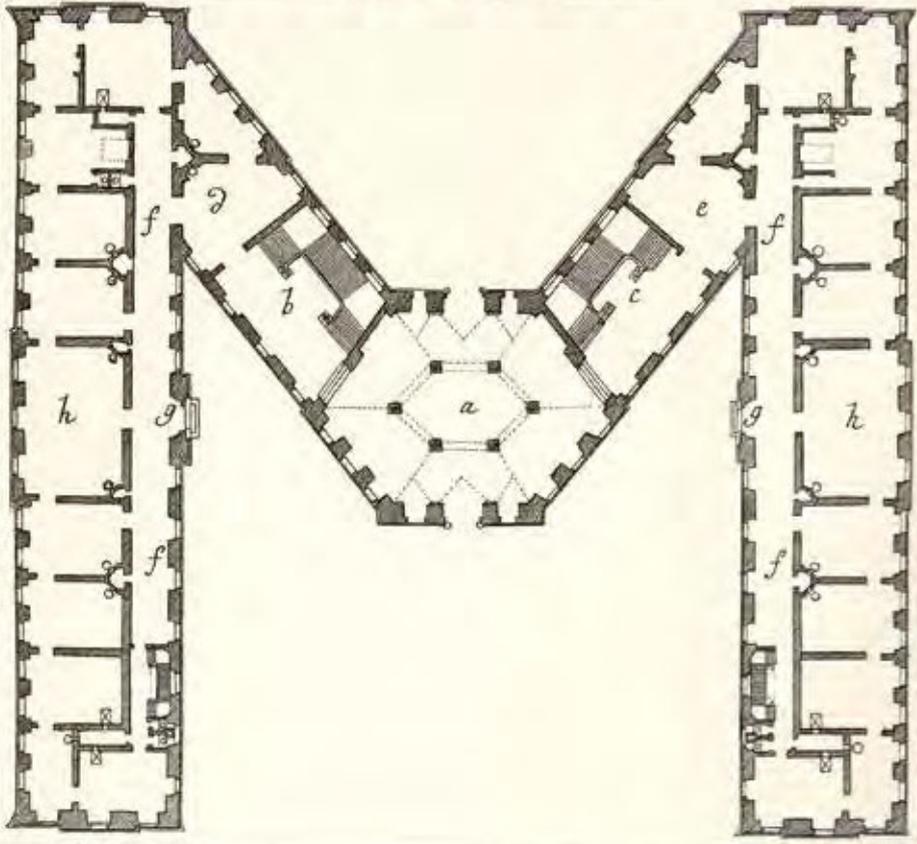
Der Schlossgrundriss in Form eines M zeigt, dass Steingruber bau- und bewohnbare Buchstabenarchitekturen projektierte, auch wenn die Entwürfe Papierarchitektur blieben und die großen Antiqua-Lettern, die fast keine Serifen aufweisen, nur von kleinen Buchstaben bevölkert werden. Das Zentrum bildet eine sechseckige Eingangshalle, die von Treppen flankiert wird. Unregelmäßig geschnittene Zimmer vermitteln zu den geraden Raumfluchten mit Enfilade seitlich eines Korridors.

Penibel eingetragen sind nicht nur die Stubenöfen, sondern auch Dienstbotengänge und Aborte.

Kaum lesbar ist der Buchstabe im Aufriss des dreigeschossigen Gebäudes, das über dem Sockelgeschoss mit einer Kolossalordnung zeitgemäß formuliert ist. Die zentrale Eingangshalle wird durch eine Krone als Dachaufsatz nobilitiert und verweist auf die Funktion des Baus. Der Buchstabe wäre aber wohl nur bei einer Umrundung des Schlosses oder einem Blick von oben deutlich erkennbar gewesen, so wie auch die Namensinitialen in barocken Gartenanlagen mit einem erhöhten Betrachterstandpunkt rechneten. Die symbolhafte Bedeutung des Buchstabengebäudes ist jedoch nicht einfach an dessen Erkennbarkeit gebunden, sondern sie wird im Wissen der eingeweihten Bewohnerinnen und Besucher produziert. Steingrubers Gebäudealphabet ist nicht das einzige Beispiel eines »Lettrismus« avant la lettre in der Architektur, der den Buchstaben, zumindest im Anspruch, verräumlicht und ihm – im Dienste des Herrscherlobs – in einem blow-up-Verfahren gigantische Ausmaße verleiht. Bereits vor 1690 hatte der französische Architekt Thomas Gobert aus den zwölf Lettern »Louis le Grand« Kirchengrundrisse gestaltet. 1942 wurde als unterwürfige Ehrerbietung an Benito Mussolini in der Gründungsstadt Littoria (jetzt: Latina) auf einem M-förmigen Grundriss der Sitz der »Fasci di Combattimento« nach dem Entwurf von Oriolo Frezzotti verwirklicht.

LITERATUR: Wolpe (1972) – Oechslin (1982) – Kiermeier-Debre/Vogel (1997) – Grasshoff (2001) – Altenbuchner (2006).

Tab. XIII.



J.D. Stangruber. sculp. et del.

J.C. Berndt. fecit.

Giambattista Vico: *Principj di una Scienza Nuova d'intorno alla commune natura delle nazioni*

Dritte Auflage: Napoli: Stamperia Muziana 1744, 2 Bde., 526 S., hier:  
Bd. 1, Frontispiz  
Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 1927  
13,5 × 20,5 cm

Giambattista Vico, der 1668 geborene napolitanische Philosoph, stand lange Zeit im Schatten von Denkern wie Locke, Rousseau oder Kant. Erst im späten 20. Jahrhundert hat man den fast Vergessenen wiederentdeckt: als einen Kulturhistoriker *avant la lettre*, als Vorläufer Herders, Heynes, Schellings und Hegels, einen der ersten Modernen, denen nicht mehr nur, wie den Cartesianern, die Natur als bevorzugter Erkenntnisgegenstand galt, sondern auch Gesellschaft und Geschichte. Neu schätzen lernte man im Zuge der Phonozentrismus-Diskussion insbesondere auch seine Sprach- und Zeichenreflexionen. In der zweiten und dritten Auflage seines Hauptwerks *Principj di Scienza Nuova d'intorno alla commune natura delle nazioni* (*Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*, 1730/44) begegnet man einem Denker, der die Ursprünge der Sprache nicht, wie von Aristoteles bis Rousseau üblich, in lautlicher Kommunikation vermutet, sondern in einem visuellen *logos*, einer bildhaft-phantastischen, poetischen Schrift, in der die vier Grundtropen Metapher, Metonymie, Synekdoche und (später) Ironie erstmals zum Vorschein kommen. Die Vorliebe für die archaische Poesie, für Schrift und Visualität wirkt sich auf die Darstellungsform der *Scienza Nuova* aus. Auch wenn das nach Vicos eigenen Angaben angefertigte Titelpuffer von 1730/44 in einigen Ausgaben fehlt, muss es doch als unverzichtbar angesehen werden für jede ernsthafte Lektüre. Vico selbst hatte in der Einleitung zur *Idea dell'opera* betont, dass der Stich es den Lesern ermögliche,

die *idea* des Buches zu erfassen und sich seine Hauptmotive einzuprägen. Dieser an die Emblem- und Memoria-Tradition der Renaissance erinnernden *dipintura* hat Vico detaillierte allegorische Erläuterungen gewidmet. Der Lichtstrahl, der, vom göttlichen Auge ausgehend, auf die Brust einer weiblichen Figur, der Metaphysik, trifft, dort von einem Edelstein reflektiert und auf eine männliche Statue gelenkt wird, die Homer darstellt, scheint nach dem »Vater« der heidnischen Poesie zwar unterbrochen; eine imaginäre Linie führt aber, von einer Pflugschar geleitet, am Altar vorbei weiter zu der ABC-Tafel, eine Linie, die die von Gott ausstrahlende providentielle *energeia* auf den Bereich der Sprachen und der Literatur überträgt. Kulturgeschichtliche Errungenschaften des Menschen wie Religion, Ackerbau, Seefahrt oder Politik, um die ABC-Tafel herum als *geroglifici* (»Hieroglyphen«) gruppiert, lassen sich mit Vicos Hilfe entziffern. Als kehre die neuplatonische Stufenlehre im Raum der Geschichte wieder, gehört das Lettern-Tableau einerseits noch dem vormodernen metaphysischen Kosmos an. Andererseits kann es aber auch als Indiz dafür gelesen werden, dass der Mensch seine Lebenswelt auf der Basis der Schrift und ihrer Überlieferungen nunmehr eigenhändig gestaltet.

LITERATUR: Frankel (1981) – Papini (1984) – Trabant (1994) – Otto (2001) – König (2005).

ULRICH JOHANNES BEIL



Barthold Hinrich Brockes: *Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physicalisch- und Moralischen Gedichten, Mit Musicalischen Compositionen*

Zürich: Bürckli 1740, 2 Bde., 2145 S., hier Bd. 1, S. 571/572

In einer seltenen ›Züricher Ausgabe‹ findet sich das nebenstehende Gedicht Barthold Hinrich Brockes' abgedruckt. Sie enthält neben den Vertonungen Brockes'scher Dichtungen alle bis dahin erschienenen sechs Teile der ›Hamburger Ausgabe‹, die 1721 erstmals in Publikation ging. Kennzeichnend für die Dichtung Brockes sind die detailreichen, mikroskopischen Naturbetrachtungen, die in allegorisch-paränetischer Form eine Apotheose Gottes darstellen. Ihr liegt die Vorstellung zugrunde, jeder einzelne vermöge das Werk Gottes in der Natur zu erkennen und auch ohne Zuhilfenahme der Heiligen Schrift zu entschlüsseln. Diese physikotheologische Betrachtungsweise, der gemäß die Natur, als die Schöpfung Gottes und seinen Gesetzen unterliegend, wie ein Buch angesehen, gelesen und dekodiert werden kann, illustriert auch *Das Blümlein: Vergiß mein nicht*. In Form einer (kaum versteckten) Allegorie recurriert der Text auf die Schönheit der Natur – wenngleich stets nur ein spezieller Teil der Flora apostrophiert wird: »Kräuter, Gras und Klee« – sowie den ihr zugrunde liegenden göttlichen Bauplan. Komplettiert wird die über eine bloße Abbildung weit hinausreichende Betrachtung der Umgebung durch die panegyrische Beschreibung des Himmels, der das Gesehene inversiv reflektiert: »[...] Bewunderte bald in der blauen Flut Des Luftsaphirs saphirnen Spiegel [...]«. Auffällig ist die Verwendung einer eingeschränkten Farbsymbolik: Grün und Blau – dieses Farbe des Lebens und der Unsterblichkeit, jenes Verweis auf das Göttliche –, die gegen Ende des Gedichtes, nach Erkenntnis der Schönheit der Natur als göttliches Werk, zusammengeführt werden. Keineswegs zufällig ist daher die

Wahl des Vergißmeinnicht, um den Leser an die Bedeutung Gottes zu erinnern (symbolisiert anhand der Farbe), der sich bei der Betrachtung der Natur stets deren Schöpfer bewusst halten soll (wie der Name imperativisch ausstellt: Vergiß mein nicht). Gott ermöglicht überhaupt, das in der Natur vorgezeichnete ABC zu einer vollständigen Schrift zusammenzusetzen; das Verständnis des Buches, als welches sich die Welt vor dem sehenden oder lesenden Betrachter offenbart, konstituiert erst der »himmelblaue«, d. h. der göttliche »Schein«. Denn, wie zunächst die alleinige Aufzählung des hierfür benötigten Materials, der »Lettern«, »Blätter« und einzelnen »Buchstaben« veranschaulicht: »Was eigentlich die Wort sein, Blieb mir noch unbekannt [...]«, bis das lyrische Ich besagtes Vergißmeinnicht erschaut. Literale und figürliche Ebene kreuzen sich hier im Wort, in der Bedeutung: In einer möglichst exakten naturgetreuen Darstellung wird zugleich der Code für das Weltbuch mitgeliefert.

LITERATUR: Peters (1993) – Gerth (1995).

ALEXANDRA DOMKE

Ein' unsichtbare trockne kuth,  
Die, da sie deine nase füllet,  
Der seelen selber sanfte thut.  
Du willst ja süßten alles fassen,  
So sage mir, wo kömmt es her,  
Daß ich, von dünsen nimmer leer,  
Und sie sich nicht erschöpfen lassen?  
Sprich, wo mein edler balsam stede;  
Hoher sein duft so mancherley,  
So süß, so wohl gemischt. Entdecke,  
Wo in mir sein behälter sen.  
Denn daß mein balsam, aus der erde,  
So wie man unbedachtsam meynt,  
Mir nicht bloß eingeschloßet werde,  
Und ihre frucht ist, diß ercheimt  
Aus diesem: Bin ich gleich gepflücket,  
So bauet meine lieblichkeit,  
Die, im geruch, euch fast entzucket,  
Hernach noch eine gute zeit.  
Doch, soll ich ernüthlich mit dir sprechen,  
Bemüh dich nur, mit denken, nicht:  
Du wirst gewiß, wie diß geschicht,  
Umsonst nur deimen kopf zerbrechen.  
Du wirst außs neu gesehen müssen,  
Wie deine weißheit vrableren;  
Wie es, mit allem deinem wissen,  
Nichts, als ein bloßes stückwerck, sey.  
Drum wende deines geistes kräfte  
Vielmehr mit frey, und freuden an,  
Zu dem vergnüglichen geschäfte,  
Daß er verrichten soll, und kan.  
Diß ist nun: „in des Schöpfers wercken,  
„Mit innerer regung deiner brust,  
„Und mit bewunderungs-voller lust,  
„Sein' allmacht, lieb und weißheit mercken.

### Das Blümlein: Vergiß mein nicht.

In einem wallenden crystalen-reichen bach,  
Der allgemach  
Die glatte kuth durch tausend blumen leuchte,  
Und schläncke hinsen, flec und gras  
Mit silber-reinen tropfen träncke;  
Sah ich an einem kleinen hügel,  
Bewunderte, bald in der blauen kuth  
Des luft-sapphirs sapphirnen spiegel,  
Bald den smaragd'nen ram des gras's, dessen grün  
Der güld'ne sonnen-strahl bestien,  
Und fand von kräutern, gras und flec,

In so viel tausend schönen blättern,  
Aus dieses welt-buchs A B C  
So viel - so schön gemahlt, so rein gezog'ne lettern;  
Daß ich, dadurch gerühret, den innhalt dieser schrift  
Begierig wünschte zu verstehn:  
Ich konnt' es überhaupt auch alkhalb sehn,  
Und, daß er von des grossen Schöpfers weisen  
Ganz deutlich handelte; ganz deutlich lesen.  
Ein jedes gräßgen war mit linien geziert,  
Ein jedes blatt war voll geschrieben:  
Denn jedes äderchen, durchs licht illuminir't,  
Stellt einen buchstab vor. Allein,  
Was eigentlich die worte seyn,  
Blieb mir noch unbekant.  
Biß der Vergiß mein nicht fast himmel-blauer schein,  
Der in dem holden grünen strahl'te,  
Und in dem mittel-punct viel güld'ne striche mahlte,  
Mir einen klaren unterricht  
Von dreym worten gab, indem mich ihre pracht  
Auf die gedanden bracht:  
„Da GOTT in allem, was wir sehen,  
„Uns sein' allgegenwart, und wie er alles liebet,  
„So wunderbarlich zu verstehen.  
„So deutlich zu erkennen, giebet;  
„So deucht mich, hör' ich durchs gesicht,  
„Daß, in dem saubern blümchen hier,  
„So wol zu dir als mir,  
„Der Schöpfer der Vergiß mein nicht, selbst spricht:  
„Vergiß mein nicht!

### Eine Biöle Matronal.

Wie ein kleiner weißer strahl,  
Der durch grüne zweige bricht,  
Fiel mir jüngst ein nettes spatzling der Biölen Matronal,  
Spät im Herbst, noch im October, unermuthet ins gesicht.  
Stuht ich nun den glantz zu sehen: Stuht ich würcklich ja so sehr,  
Und vergnügt, ergest, ersuckte mich, an selbe fast noch mehr,  
Durch den balsam des geruchs, den ich wunder-saxa verführete,  
Da er mir, nicht nur die nase, würcklich hirn und seale, rühete,  
So daß ich, vor GOTT, im geiste, ehrerdietig niederfank,  
Alle kräfte meiner seelen auf ihn, als den Schöpfer, lauckte,  
Und ein von vergnügter andacht angefülltes heez ihm schenckte.  
Nehst dem ausdruck meiner lippen: Herr dir sey lob, preis und dand.

### Englisch Gras.

Bewundere mein heez, wie mancherlen  
Die art, nur bloß von gras, sey.

## Johann Georg Hamann: *Brief an Kant*

Ende Dezember 1759

Erstdruck: Hamann's Schriften, hg. von Friedrich Roth. 1. Tl. Berlin: Reimer 1821, S. 504–514, hier S. 508/509

Gegen Ende des Jahres 1759 erhält der junge Königsberger Philosophieprofessor Immanuel Kant von Johann Georg Hamann, dem eifrig theologisierenden *spiritus rector* von Aufklärern wie Aufklärungsgegnern, einen Brief mit dem Vorschlag, gemeinsam eine Kinderphysik auszuarbeiten. Die Anforderungen für ein solches der Mode der Zeit entsprechendes Lehrbuch der Natur für Kinder liefert Hamann gleich mit: Es gilt, sich gedanklich einfältig zu machen und die Welt zu erklären am Leitfaden des ›Buchs der Natur‹ sowie der Schöpfungsgeschichte. Warum die Welterschließungsmetapher und der Genesistext für jegliche Naturlehre einen notwendigen Zusammenhang bilden, erläutert Hamann in einem Briefanhang. Die Naturphänomene – so Hamann – zeigen sich als Schrift, die es zu lesen gilt: »Die Natur ist ein Buch, ein Brief, eine Fabel«. Beim Lesen stellt sich aber ein Problem: Selbst wenn der Lesende alle Elemente der Schrift zu entziffern vermag, »alle Buchstaben«, »alle Wörter«, selbst wenn er um das System dieser Schrift weiß, »die Sprache in der es geschrieben ist«, so reicht all die Kenntnis nicht aus, die Schrift zu verstehen. Das ›Buch der Natur‹ lässt sich nicht erklären anhand von Gesetzen, die es sich selbst gibt und die es schriftlich zu erkennen gibt: »Es gehört mehr dazu als Physik um die Natur auszulegen.« Die Schrift lässt sich nur verstehen im Horizont eines grundlegenderen Buches – des Buchs der Bücher –, in dem die Naturerscheinungen ihre Erklärung finden. Für Hamann ist die Bibel der Schlüssel zum ›Buch der Natur‹, dessen Schrift seinerseits auf die Heilige Schrift verweist. Doch kann auch der Schlüssel nicht garantieren, Aufschluss über die Naturphänomene zu geben: »Die Natur ist eine Aequation einer unbekanntten Größe«.

Das Buch der Bücher ist zwar unabdingbare Voraussetzung, sich verstehend zum ›Buch der Natur‹ verhalten zu können. Was es aber genau damit auf sich hat, das muss ein ewiges Rätsel und wohl eine Sache des Glaubens bleiben. Mit der theologischen Verschränkung des natürlichen und des heiligen Buches reiht sich Hamanns Projekt einer Kinderphysik in die lange Geschichte der Zwei-Bücher-Theorie ein, die mit Augustinus beginnt, über Hugo von St. Victor, Johannes von Salisbury und Bonaventura im Mittelalter tradiert wird und in den Lehren der Physikotheologie bis in die Zeiten der Aufklärung wirkt. Doch selbst der Bezug zu dieser Tradition vermag nicht zu verhindern, dass Kant Hamanns Antrag unbeantwortet lässt und mit seinem Schweigen die Kinder der Aufklärung um ein weiteres Lehrbuch der Natur bringt.

LITERATUR: Gründer (1958) – Nadler (1978) – Blumenberg (1981).

BENNO WIRZ

dem Namen Ihrer Nation zur Ehre eine Encyclopädie auführen wollen; sie haben nicht gethan. Warum ist es Ihnen mißlungen? die Fehler Ihres Planes können uns mehr unterrichten, als die guten Seiten desselben.

Wenn wir an Einem Joche ziehen wollen, so müssen wir gleich gesinnt seyn. Es ist also die Frage, ob Sie zu meinem Stolz sich erheben wollen, oder ob ich mich zu Ihrer Eitelkeit herunterlassen soll? Ich habe Ihnen schon im Vorübergehen bewiesen, daß wir Hindernisse finden werden, denen die Eitelkeit zu schwach ist ins Gesicht zu sehen, geschweige, sie zu überwinden.

Mein Stolz kommt Ihnen unerträglich vor; ich urtheile von Ihrer Eitelkeit weit gelinder. Ein Axiom ist einer Hypothese vorzuziehen; die letztere aber ist nicht zu verwerfen; man muß sie aber nicht wie einen Grundstein, sondern wie ein Gerüst gebrauchen.

Der Geist unseres Buchs soll moralisch seyn. Wenn wir es selbst nicht sind, wie sollen wir denselben unserem Werke und unsern Lesern mittheilen können? Wir werden, als Blinde, Leiter von Blinden zu werden uns aufdringen, ich sage, uns aufbringen, ohne Verusund Noth.

Die Natur ist ein Buch, ein Brief, eine Fabel (im philosophischen Verstande) oder wie Sie sie nennen wollen. Gesezt, wir kennen alle Buchstaben darin so gut wie möglich, wir können alle Wörter syllabiren und aussprechen,

wie wir wissen sogar die Sprache, in der es geschrieben ist — Ist das alles schon genug, ein Buch zu verstehen, darüber zu urtheilen, einen Character davon oder einen Auszug zu machen? Es gehdrt also mehr dazu als Physik um die Natur auszulegen. Physik ist nichts als das *N B C*. Die Natur ist eine Aequation einer unbekanntem Größe; ein hebräisch Wort, das mit bloßen Mitlautern geschrieben wird, zu dem der Verstand die Punkte setzen muß.

Wir schreiben für eine Nation, wie die französischen Encyclopädisten, aber für ein Volk, das Maler und Dichter fordert.

*Mediocribus esse poetis*

*Non homines, non Di, non concessere columnas.*

Das ist kein Einfall des Horaz, sondern ein Gesetz der Natur und des guten Geschmacks. Alle Ideen aber sehen in Ihrem Verstande wie die Bilder in Ihrem Auge umgekehrt; Einfälle sehen Sie für Wahrheiten, und diese für jene an. Mit dieser umgekehrten Denkungsart werden wir unmöglich zusammenkommen können.

Sie haben auf meine Einwürfe nichts geantwortet, und denken vielleicht auf einen neuen Plan. Der Plan, auf den ich gehe, gehdrt nicht, sondern ist das Eigenthum jedes Kindes und hat Mose zum Urheber, dessen Ansehen ich besser im Nothfall vertheidigen will, als mein eigenes.

Karl Philipp Moritz: *Neues A.B.C. Buch,*  
*welches zugleich eine Anleitung zum Denken*  
*für Kinder enthält*

Erstausgabe: Berlin: Christian Gottfried Schöne 1790, 35 S., mit Kupfern von Adolf Haas

Moritzens kleine Kinderfibel ist ein Schlüsseltext für die Hoffnungen, die der pädagogische Impetus der Aufklärung auf das Medium der Schrift richtete. In verwandelter Form lebt der vormoderne Gedanke vom Heilsmedium Schrift fort, wenn Moritz im Seitenstück zu seinem Abc-Buch, dem 1792 erschienenen *Lesebuch für Kinder*, von einem Buch als einer »heiligen Sache« spricht. Den Kindern über das Lesenlehren den Weg in diese heilbringende Bücherwelt zu bahnen, ist daher eine Aufgabe, der sich der einstige Reformpädagoge und jetzige Professor der Ästhetik mit höchstem philosophischem Ernst widmet. Diese Heilserwartung ist insofern radikal säkularisiert, als die Buchstaben nicht mehr in die Lektüre der Bibel und der Katechismuslehren einführen, sondern zum Selbstdenken anleiten sollen. Schrift muss für den Aufklärer transparent sein auf den vermittelten Sinn. Im autobiographischen Roman *Anton Reiser* macht der Held als Initiation in die Schriftkultur die beglückende Erfahrung, »dass wirklich vernünftige Ideen durch die zusammengesetzten Buchstaben ausgedrückt« werden. Moritz verzichtet daher auf die in den Fibern üblichen religiösen Erstlesetexte und verfolgt stattdessen das ehrgeizige Ziel, mit den Strukturen der Sprache auch die des logischen Denkens zu vermitteln. Der Tradition eines *Orbis pictus* eher als der einer bloßen Buchstabierlehre folgend soll dabei die Ordnung der Welt in ihrer Totalität erklärt werden.

Die Zuordnung von Schrift und Welt bedient sich in den beigelegten Kupfertafeln von Adolf Haas noch der emblematischen Anordnung von Bild und Wort. Jedem Buchstaben ist ein Bild beigelegt, das meist kleine Alltagsszenen aus der

ländlichen Lebenswelt des Kindes zeigt. Eine *inscriptio* (ein Motto, Thema) und eine gereimte *subscriptio* (Erläuterung, Unterschrift) kommentieren das Bild, ein kurzer Prosatext führt diese Erläuterungen in elementar formulierten Hauptsätzen weiter aus. Dabei beginnt und endet der Kosmos der Kinder programmatisch beim Lesen. Die ersten beiden Kupfer zeigen das lesende Auge des Kindes, dem sich die Welt nur über die Buchstaben vermittelt, nur als Gelesene erschließt. Wie das Lesen aufs Selbstdenken führt, lernt das Kind mit dem Buchstaben G und der zugehörigen Überschrift »Geist«. Das Bild zeigt einen Mann, der über das Gelesene nachdenkt. Diesem sinnenden Lesenden nun, so die Abfolge der weiteren Tafeln, eröffnet sich die Ordnung der Dinge in einer vom Konkreten zum Abstrakten aufsteigenden Folge von Gegensätzen, dem zwischen Geist und Körper, Mensch und Tier, Natur und Kultur, Leben und Tod. Der Fluchtpunkt dieser lesenden Welterkenntnis ist die Selbsterkenntnis als denkendes Wesen, »denn es ist die höchste Würde, ein Mensch zu seyn.«

LITERATUR: Utz (1990) – Hollmer (2000) – Müller (2006).

SABINE SCHNEIDER



Geist.  
Der Geist des Menschen in ihm denkt.



Körper.  
von ihm wird Hand und Fuß gelenkt.



Mensch — Thier.  
Der Jäger eilt dem Walde zu.

## Georg Christoph Lichtenberg: *Aphorismus zum Buch der Natur*

Sudelbuch J (Leitzmann Nr. 1346, Promies Nr. 2154), entstanden 1793  
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Cod. Ms.  
Lichtenberg IV, 31, fol. CXXX

Zum Abschluss seiner England-Reise im Jahre 1775 schenkt die englische Königin dem Göttinger Mathematiker und Astronomen Georg Christoph Lichtenberg eine Ausgabe von Lavaters eben erschienenen *Physiognomischen Fragmenten*. Der kleinwüchsige, bucklige Professor, berüchtigt ob seiner scharfen Feder, bedankt sich für diese Gabe mit einer Streitschrift, welche die Physiognomik als frisch geborene wissenschaftliche Disziplin buchstäblich unmöglich macht. Zwar anerkennt Lichtenberg, dass es sich beim physiognomischen Geschäft um etwas Alltägliches handelt – auch er liebt es, Menschen zu mustern, in ihren Gesichtern zu lesen und auf ihre Charaktere zu schließen. Doch weist er den von Lavater gestellten, wissenschaftlichen Anspruch, aufgrund des Äußerlichen das Innere erkennen zu können, als unzulässige Anwendung des Satzes vom hinreichenden Grund zurück. Im Nachhall zum Physiognomikstreit eröffnet sich Lichtenberg aber ein Problemhorizont, der weit über die Menschenkenntnis hinausreicht und die Frage des Verstehens von Welt überhaupt betrifft: »Die Frage aber ist, ob alles für uns lesbar ist.« Eine mögliche Antwort darauf bildet die ein paar Jahre später verfasste, nebenstehende Notiz J 1346. Lichtenberg suggeriert darin, dass die Natur ein offenes Buch ist. Die Schrift aber, die sie zu lesen gibt, zeigt sich unseren Augen nur lückenhaft: »Wir sehen in der Natur [...] immer nur Anfangsbuchstaben von Wörtern«. Es ist durchaus möglich, die Lücken der natürlichen Schrift durch gedankliche Spekulation zu füllen. Nur führt jeder Versuch, Sinn in die Natur zu tragen, auf einen Holzweg. Die Schrift besteht aus Spuren, die sich ins Unendliche verlieren, insofern »die neuen

sogenannten Wörter wiederum bloß Anfangsbuchstaben von anderen sind«. So ist für Lichtenberg das »Buch der Natur« zwar nicht unlesbar, aber unleserlich geschrieben. Der Thematisierung dieser »Dämonie« der Natur hat der Meister des deutschen Aphorismus eine unübertreffliche Form gegeben: Als flüchtiger Eintrag, als Gedanke ohne abschließendes Satzzeichen, so dass offen bleibt, ob ein weiteres Aperçu hinzuzufügen wäre, findet sich diese Notiz eingepfercht zwischen einer Bemerkung zum Verhältnis von Wärme und Gerüchen sowie eines Einfalls, wie sich das Phänomen der Galvanischen Frösche mit den Belegungen der Leidenschen Flaschen verbinden ließe. Lichtenbergs pointierte Skepsis an der »Lesbarkeit der Welt« schwebt so stets in Gefahr, im Wust der aufschießenden Gedanken selbst überlesen zu werden.

LITERATUR: Blumenberg (1981) – Baasner (1992) – Schmitz-Emans (1995).

BENNO WIRZ

de allegorische figuren van de tong  
 als aardsche, vreesche, etc. etc. etc.  
 vullen velen in de herten. Het  
 vult in de herten van alle de geestes  
 vult vreesche, etc. etc. etc.  
 de herten van de mensche. Het  
 vult velen, dat van de aardsche herten  
 van de Maque, etc. etc. etc.  
 vreesche, etc. etc. etc.

Maar in het herten, etc. etc. etc.  
 vult, etc. etc. etc.  
 vreesche, etc. etc. etc.  
 de herten van de mensche, etc. etc. etc.  
 vreesche, etc. etc. etc.  
 de herten van de mensche, etc. etc. etc.  
 vreesche, etc. etc. etc.

De 20<sup>e</sup> April, etc. etc. etc.  
 vreesche, etc. etc. etc.  
 de herten van de mensche, etc. etc. etc.  
 vreesche, etc. etc. etc.  
 de herten van de mensche, etc. etc. etc.  
 vreesche, etc. etc. etc.

Het vult velen in de herten van de  
 vreesche, etc. etc. etc.  
 vreesche, etc. etc. etc.  
 de herten van de mensche, etc. etc. etc.  
 vreesche, etc. etc. etc.  
 de herten van de mensche, etc. etc. etc.  
 vreesche, etc. etc. etc.  
 de herten van de mensche, etc. etc. etc.  
 vreesche, etc. etc. etc.  
 de herten van de mensche, etc. etc. etc.  
 vreesche, etc. etc. etc.  
 de herten van de mensche, etc. etc. etc.  
 vreesche, etc. etc. etc.

Handwritten notes in the right margin, partially obscured and difficult to read.

## Johann Gottfried Herder: *Die Welt und die Bücher*

Erstdruck: Adrastea, Leipzig: Johann Friedrich Hartknoch. Bd. 3, 1802  
 Ausgabe: Herders Sämtliche Werke, hg. von Bernhard Suphan. Berlin:  
 Weidmannsche Buchhandlung. Bd. 27, 1881, S. 334

Die Rede vom ›Buch der Natur‹ findet ihre mediengeschichtliche Voraussetzung in einer vitalen Schrift-, Bibliotheks- und Gelehrtenkultur. Dagegen wendet sich die Metapher in polemischer wie paradoxer Weise: Die Natur wird in der Gestalt des Buches wider die Vorherrschaft der Bücherkultur ins Feld geführt, um das Denken von Gedankeneskapaden, Wortklaubereien und aberwitzigen Differenzierungen zurückzuführen zur unmittelbaren Erfahrung und Einheit des Lebenszusammenhangs. Dieser Polemik verschreibt sich auch der deutsche Theologe und Philosoph Johann Gottfried Herder, wenn er in seinen späten, aufklärungskritischen Texten an Tommaso Campanella (1568–1639) erinnert. Er überträgt 1802 einige philosophische Gedichte des beinahe vergessenen Dominikanermönchs ins Deutsche – unter anderem das Sonett *Die Welt und die Bücher* – und findet in der Metapher vom ›Buch der Natur‹ die eigene kritische Haltung gegenüber der herrschenden Philosophie ausgedrückt – allerdings unter anderem Vorzeichen als bei Campanella. Dem Neapolitaner dient die Metapher als Parole gegen die »todte(n) Tempel« und »Kopieen des Lebendigen« einer in ihrer Scholastik erstarrten Kirchengelahrtheit, wie sie sich in der Verurteilung Galileis machtvoll manifestiert hat. Als dessen Apologet wehrt er sich gegen die Unterwerfung der Wahrheit unter die Texte der Autoritäten und führt stattdessen die Evidenz der Naturbetrachtung ins Feld: »Die Welt, ein Buch [...] ist ein lebendiger Tempel [...] Les' und betrachte jeder diese Kunst.« Für Campanella bietet sich die Welt unseren Sinnen dar, so dass das ›Buch der Natur‹ allen offensteht. Auch Herder kämpft mit der Hinwendung zum

Konkreten der Erscheinungen gegen eine mit ihrer eigenen Spekulation beschäftigte Vernunft. Inbegriff dieser philosophischen Eingleisigkeit ist ihm die *Encyclopédie*, worin alles mögliche Wissen über die Welt registriert und so allen zur Verfügung gestellt wird. Mit diesem Jahrhundertwerk fällt für Herder die Natur als ursprüngliche und unmittelbare Quelle des Wissens außer Betracht, insofern aufgeklärte Menschen ihr Streben nach Welterkenntnis durch den Blick in ein Buch stillen. Die *Encyclopédie* interessiert sich nicht mehr dafür, im ›Buch der Natur‹ zu lesen, obwohl das Denken der Aufklärung in der anfänglichen Selbstbehauptung gegenüber der Scholastik – wie etwa bei Campanella – sich ausgiebig dieser Wendung bedient hat. In der Übertragung Herders wandelt sich des Italieners Wahlruf »O kehrt zurück,/ Zu Eurem Urbild, Menschen, und zum Glück« zu einem frommen Wunsch und der Hymnus auf das ›Buch der Natur‹ zum Abgesang auf eine zur Geschichte gewordenen Metapher.

LITERATUR: Curtius (1942) – Blumenberg (1981) – Campanella (1996).

BENNO WIRZ

### Die Welt und die Bücher.

Die Welt, ein Buch, darinn der ewige  
Verstand selbst-eigene Gedanken schrieb,  
Ist ein lebendger Tempel, worinn Er  
Gefinnungen und Handlung, droben, drunten,  
Worinn sein Vorbild Er uns selbst gemahlt.

Les' und betrachte Jeder diese Kunst  
Lebendig, göttlich, daß er sagen dürfe:  
„Ich bins, der sie vollendet und vollführt.“

Ach aber unsre Seelen sind an Bücher  
Geheftet und an todte Tempel. Diese  
Kopieen des Lebendigen, mit viel  
Irrthümern abgenommen; sie,  
Sie zieht wir Gottes hohem Lehrstuhl vor.

Deßhalb die Strafen, die von jener Irrung  
Uns unvermerkt ereilen. Zänkereien,  
Unwissenheit und Schmerz. O kehrt zurück,  
Zu eurem Urbild, Menschen, und zum Glück.

---

## Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*

Erstausgabe: 9 Vols. London 1760–1767, hier Vol. III, London: R. and J. Dodsley 1761, S. 169/170 (»Marbled Page«)  
Exemplare: Harry Ransom Library (University of Texas) Fireston Library (Princeton University), Toronto Library

Laurence Sterne (1713–1768) hat mit seinen beiden Hauptwerken *Tristram Shandy* und *A Sentimental Journey* maßgeblich die Entwicklung des modernen Romans vorbereitet. Zu den erzähltechnischen Innovationen beider Werke gehören unter anderem: die programmatische Dissoziation von erzählter Zeit und Erzählzeit, die Abkehr von der traditionellen linearen Handlungs- und Figurenführung durch den Einsatz von Digressionen und Strukturparodien und die Entwicklung einer vielfältigen selbstreflexiven Formensprache. Der Verfasser des *Tristram Shandy* ist einer der ersten europäischen Romanautoren von Rang, der die Schrift »graphisch« in Bewegung setzt. Schlangenlinien, ganze Zeilen von Auslassungszeichen, schwarze Seiten, marmorierte Seiten und weiße beziehungsweise leere Seiten durchziehen das gesamte Buch. Die nicht buchstabenbasierten graphischen Darstellungsmedien eröffnen für den Roman einen neuen Bedeutungshorizont. Sie übertragen einen Sinn und nicht zuletzt eine Sinnlichkeit, die dem Sprachspiel des Romans wesentlich sind, die aber in buchstäblicher Weise nicht geschrieben und ausgesagt werden.

Im *Tristram Shandy* erklärt Sterne die graphische Struktur einer marmorierten Seite zum »buntscheckigen Emblem meines Werkes« (»motly emblem of my work«). Die vom Autor zum zentralen Emblem des Buches erhobene »marbled page« ist zweideutig: Vor- und Rückseite des Blattes bieten unterschiedlich marmorierte Ansichten. Zweideutig und wohlmöglich eine kalkulierte Attacke auf den Ernst des Lesens überhaupt ist auch die Redewendung »marbled page«.

Sie evoziert die marmorierte Erscheinung des Bildes und zugleich den steinernen, den undurchdringlichen Charakter des Bildsinns, eine harte Nuss für den Leser. Das graphische Emblem des Buches ist der Denkstein der Lektüre. Die »marbled page« bietet zudem und vor allem die sichtbare Projektionsfläche der »marblings« eines Autors, der sich entschieden hat, seine Meditationen und Sentimentalisten nicht mehr allein dem Medium der Schrift anzuvertrauen. – Aufgrund des damaligen Standes der Drucktechnik war es unmöglich, das Design der marmorierten Seite exakt zu kopieren. Es ist dies ein Umstand, der dem idiosynkratischen Individualismus des Buches zugute kam. Alle 4000 Exemplare der Erstausgabe aus dem Jahr 1761 präsentieren auf den Seiten 169 und 170 des 3. Bandes durchgängig verschiedene Ansichten der »marbled page«. Das Emblem des *Tristram Shandy* zeigt sich also in jedem Band der Erstausgabe als eine bewegliche, individuelle, nicht-kopierbare Erscheinung.

LITERATUR: Holtz (1970) – Day (1972) – Patterson (1991) – Levenston (1992).

EDGAR PANKOW

[169]



[169]



[169]



[170]



[170]



[170]



Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*

Erstausgabe: 9 Vols. London 1760–1767, hier Vol. VI, London: T. Becket and P. A. Dehondt 1762, Chap. XL (»A tolerable straight line«); Vol. IX, Ebd. 1767, Chap. IV (»Flourish with his stick«)

*Tristram Shandy* ist ein Roman der witzigen Einfälle, der satirischen Kommentare und der skurrilen Obsessionen. Er bietet nicht die Linearität einer zielgerichtet erzählten Geschichte. Der Vortrag über das Leben und die Meinungen des englischen Gentleman folgt einem als Autobiographie getarnten Assoziationsstrom mit fragwürdigem Anfang und offenem Ende. Statt des traditionellen Plots offeriert Sterne eine Überfülle von Digressionen. »Digressionen, ohne Zweifel, sind der Sonnenschein; -- sie sind das Leben, die Seele des Lesens, -- entferne sie aus diesem Buch, zum Beispiel – man könnte ebenso das Buch mit ihnen entfernen; -- ein langer kalter Winter würde auf jeder seiner Seiten regieren« (»Digressions, incontestably, are the sun-shine; -- they are the life, the soul of reading; -- take them out of this book, for instance -- you might as well take the book along with them; -- one cold eternal winter would reign in every page of it«; Vol. I, Chap. XXII). Einen Leitfaden durch das Labyrinth der Digressionen gewährt Sterne dem verblüfften, eher linear gesinnten Leser nur scheinbar. Das Versprechen, auch nur Teile des Buches durch eine passable gerade Linie (»a tolerable straight line«) zu repräsentieren, dient eher einem Zugewinn an Witz als einem Zugewinn an Klarheit. Im *Tristram Shandy* lässt sich die Bewegung der Schrift nicht mehr durch die Schrift zur Ruhe bringen.

Die klassische, auf Horaz zurückgehende Forderung, Dichtung und Malerei einander anzugleichen (*ut pictura poesis*), ist von Sterne durchgehend parodiert worden. Dichtung und Malerei werden im *Tristram Shandy* als eigengesetzliche Medien eingesetzt. Sie kommentieren, perspektivieren,

relativieren einander, aber sie repräsentieren sich nicht. Die fehlgehende Erwartung, das Bild zeige den ihm zugesprochenen Sinn nutzt Sterne ganz im Gegenteil als komisches Ingrediens der windschiefen interpersonellen Kommunikation. Das Lob der Freiheit von den Zwängen des Ehelebens, in das Toby und der Korporal Trim im Laufe einer angeregten Diskussion einstimmen, wird vom Korporal mit einer bezeichnenden Geste seines Stockes begleitet, »giving a flourish with his stick thus --«. Der Text lässt darauf die Abbildung einer sich mehrfach windenden Linie folgen. Tristram liest den Schwung des Stockes durch den Raum als Apologie des Zölibats. Aber Tristram, der Name sagt es, ist »shandy«, halb verrückt. Ganz andere Junggesellenphantasien kommen ins Spiel, wenn man einräumt, dass der Schwung (»flourish«) des Stockes auch dessen Blühen (»flourish«) bedeuten könnte. Tatsächlich ähnelt die von Sterne in seinen Text inserierte Abbildung zeitgenössischen Darstellungen der Bewegung des Spermatozoons.

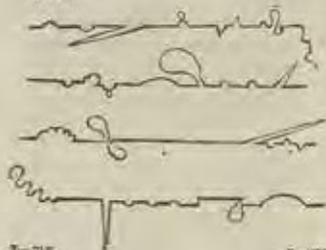
LITERATUR: Bloom (1987) – New (1992) – Rogers (1993).

EDGAR PANKOW

[ 132 ]

## C H A P. XL.

I Am now beginning to get fairly into my work; and by the help of a vegetable diet, with a few of the cold foods, I make no doubt but I shall be able to go on with my uncle Toby's story, and my own, in a tolerable straight line. Now,



These

[ 133 ]

These were the four lines I moved in through my first, second, third, and fourth volumes.—In the fifth volume I have been very good,—the precise line I have described in it being this :



By which it appears, that except at the curve, marked A, where I took a trip to *Nanarrs*,—and the indented curve B, which is the flour arising when I was there with the Lady *Bassiers* and her page,—I have not taken the least frill of a depression, till *Jean de la Caff's* devils led me the round you see marked D,—for as for *c c c c c* they are nothing but parentheses, and the common use and accessories to the lives of the greatest ministers of state; and when compared

[ 16 ]

affair has nothing to do with them any further than this, That if Tom had not married the widow—or had it pleased God after their marriage, that they had bot put pork into their fridges, the honest soul had never been taken out of his warm bed, and dragg'd to the intquision.—'Tis a cursed place—added the Corporal, shaking his head,—when once a poor creature is in, he is in, as' please your honour, for ever.

'Tis very true, said my uncle Toby looking gravely at Mrs. Wadman's house, as he spoke.

Nothing, continued the Corporal, can be so sad as confinement for life—or so sweet, as' please your honour, as liberty.

Nothing,

[ 17 ]

Nothing, Trism—said my uncle Toby, musing—

Whilst a man is free—cried the Corporal, giving a flourish with his stick thus—



Vol. IX.

C

## Friedrich Schiller: *Brief an Christian Gottfried Körner*

23. Februar 1793

Deutsches Literaturarchiv Marbach, HSA Schiller, Zug. Nr. 52.241

Erstausgabe: Schillers Briefwechsel mit Körner. Berlin: Veit 1847, 3. Bd., 403 S., hier S. 69

Bei den so genannten ›Kallias-Briefen‹ handelt es sich um Briefe vom Januar und Februar 1793, die Schiller seinem Freund Körner zukommen ließ, die jedoch erst 1847 in der Gesamtausgabe des Briefwechsels zum ersten Mal erschienen sind. Die dabei von Schiller entwickelte Schönheitstheorie gründet auf seiner intensiven Auseinandersetzung mit Immanuel Kants Ästhetik. Ausgehend von Kants Begrifflichkeiten und vor allem von dessen Definition des Geschmacksurteils als eines freien, interesselosen sowie subjektiven »Wohlgefallens«, entwickelt Schiller seine eigene Schönheitstheorie mit dem Ziel, einen objektiven Schönheitsbegriff zu deduzieren. Das angebliche Scheitern dieser Deduktion ist denn auch ein gewichtiger Grund dafür, dass die ›Kallias-Briefe‹ in der Auseinandersetzung mit Schillers philosophischem Schaffen mehrheitlich vernachlässigt und in erster Linie als Vorarbeit für die folgenden theoretischen Schriften, nicht aber als eigenständige in sich abgeschlossene Studie verstanden werden. Als für Schillers philosophisches Werk grundlegende Formulierungen gelten die Sätze »Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung« und »(Kunst-)Schönheit ist Freiheit in der Darstellung«, die in nuce Schillers Schönheitstheorie vorstellen. Der Transfer ins Medium Sprache, das Darstellen also, muss gemäß Schiller im Dargestellten verschwinden, der Stoff ganz von der Form beherrscht werden. Während der bildenden Kunst lediglich die materielle Ähnlichkeit zwischen Darzustellendem und Darstellendem fehlt, findet sich bei der poetischen Darstellung auch keine formale Ähnlichkeit, da die Ideen immer erst in das arbiträre System der

Sprache übertragen werden müssen, die Medialität folglich gleich doppelt zu überwinden wäre.

Trotz dieser Ungleichheit von bildender Kunst und Dichtkunst vereint Schiller im Brief vom 23. Februar 1793 geschriebene und gezeichnete Linien und lässt sie sogar ohne Unterbruch, also ohne Punkt als abschließendes Satzzeichen, ineinander übergehen. Dazu kommt, dass Schiller ebenfalls an dieser Stelle die gemäß seiner Theorie zu tilgende Medialität gleich doppelt veranschaulicht. Zum einen wird das zum Schreiben und Zeichnen notwendige Medium, die Feder, explizit genannt und für die »nicht schöne« Linie verantwortlich gemacht. Zum anderen stellt die unregelmäßig und mit mehrmaligem Ansetzen gezeichnete Schlangenlinie ihr Gemachtsein direkt aus: die Linie verläuft gerade aufgrund ihrer Medialität nicht dem Ideal entsprechend.

Mit der Korrelation von Text und Bild und mit dem Wechsel vom Realis in den Potentialis (folgende Linie ›ist‹ eine schöne Linie, oder ›könnte‹ es zumindest sein, wenn meine Feder besser ›wäre‹) zeigt sich Schillers Schönheitstheorie als eine immer schon mit der Problematik des Darstellens verbundene und führt an dieser Stelle den dem Kunstschönen inhärenten und lediglich theoretisch wegzudenkenden medialen Transfer vor.

LITERATUR: Koopmann (1998) – Dommes (2005) – Müller Nielaba (2005).

CHRISTINE DU BOIS DE DUNILAC

seiner Unternehmung <sup>in Form</sup> abgesehen, bey dem zuehsten werden sie  
ihm abgeleckt.

Wann die Pflanzgattung der die Pflanze gesalzen.  
Ist sehr an dieser einfachen, alles ästhetische Aufgaben eines  
Epheus besonders geeignet, und ist sehr sehr Probe Darwin  
für unterscheidend, weil bey dieser einfachen Aufgabe kein Ran-  
spring durch Nebenursachen statt finden kann.

Die Pflanzgattung, kann der Baumgattung folgen,  
ist Darwin die Pflanze, weil sie sinnlich vollkommen ist.  
Es ist nicht wenig, die ihre Pflanzung immer abändert (Män-  
nlichkeit) und immer immer zu derselben Pflanzung  
zurückkehrt (Festigkeit) Wenn sie aber auch keinen besondern  
Grund setzen, so müßte es folgende Linie auf seyn.

Wann die Pflanzung ist. Auf sie ist Veränderung  
der Pflanzung: eine Mannichfaltigkeit unendlich abwechselnd und  
Festigkeit der Pflanzung ist auch da, welche der Bestand seiner  
Arten und die die Linie ist vorgestellt ist. Diese  
Linie ist nicht fest, ob sie gleich sinnlich vollkommen ist.  
Folgende Linie aber ist eine Pflanzung Linie, aber  
kann es auch seyn, wenn man immer geben sollte wenn

Wenn ist der ganze Unterschied zwischen diese Gruppen  
und jener bloß der das je die ihre Pflanzung ex ab-  
morte, das aber unmöglich unänderlich; das

William Blake: *The First Book of Urizen*

Copy A, 1794  
 Yale Center for British Art, pl. 1  
 14,9 × 10,3 cm

Das Titelblatt von William Blakes *The First Book of Urizen* zeigt den Titelhelden in einer Schreibszene. Urizens Bart fällt auf ein aufgeschlagenes Buch. Er hält zwei Schreibinstrumente, eine Feder (oder einen Zeichenstift) und eine Radiernadel (oder einen Pinsel) – je nach Druckfassung jeweils in der linken oder rechten Hand. Diese auffällige Geste markiert die von Blake angestrebte Vereinigung von Schrift und Bild, die ein zentrales Motiv für die von ihm eigens entwickelte Technik des ›Relief Printing‹ bildet, der sich das *Book of Urizen* wie auch andere seiner bekanntesten Werke verdanken. Um Blätter wie das vorliegende herzustellen, schreibt Blake die Textpassagen mit einer Feder seitenverkehrt von rechts nach links, die Bildelemente werden mit einem feinen Pinsel aufgetragen. Die verwendete Lackfarbe schützt die entsprechenden Partien des Kupfers vor der verdünnten Nitratsäurelösung, der die Druckplatte anschließend ausgesetzt wird. Aus diesen Flächen entsteht das ›reliefartige‹ Hochdruckklischee, dem Blakes Drucktechnik seinen Namen verdankt.

Im ersten Teil des *Urizen* schildert Blake, wie sich der Titelheld aus der ganzheitlichen Weltordnung der ›Eternals‹ abspaltet und sich als Herrschergott instituiert; auch deswegen wurde das Werk immer wieder als Parodie der biblischen Genesis gelesen. Urizen repräsentiert die Machtansprüche der anglikanischen Staatskirche, des vorherrschenden empiristischen Erkenntnismodells, vier Jahre nach der Französischen Revolution firmiert er auch als politischer Gesetzgeber. Die prophetische Erzählinstanz des *Book of Urizen* inszeniert sich dagegen als Urheber einer der biblischen Genesis noch vorausgehenden Schöpfungsgeschichte. Der ›prophet‹

beansprucht selbst Zutritt zur differenzlosen Einheit der Ewigkeit. Dem entspricht das durchkomponierte Miteinander von Bild und Handschriftlichkeit. Zur ersten Blütezeit industrieller Massenreproduktion zielt es darauf, die konventionelle Differenzwahrnehmung der piktoralen und typographischen Zeichensysteme durch eine dem Textsinne nach ›ewige‹ Erfahrung mystischer Ununterschiedenheit zu überbieten. Gleichwohl schwankt diese medientechnisch erzeugte Autographie bis zuletzt zwischen wiederholbarem Zeichenmuster und individuellster Körpergeste. Graphisch ist durch das Diskontinuum von Text-, Schrift- und Bildformen der souveräne Ort eines ›poet painter‹ markiert, der sich an der Schwelle zwischen dem einheitlichen Herrschaftsraum der Ewigen und der ausdifferenzierten Hegemonie des Urizen verortet. So verhilft Blakes Relief Printing einer religiös geprägten ›Imagination des Unbeobachtbaren‹ zu ihrem Recht: als im Akt der Konkretion von Bild- und Zeicheninhalten erfahrene Widerständigkeit, die spurenhaft jenen Rest bezeichnet, der sich einer vollkommenen Übereinstimmung von ästhetischer Darstellung und sinnlich-irdischen Wahrnehmungsinhalten dauerhaft entzieht und so einen transzendenten Überschuss menschlicher Welt- und Selbsterfahrung zur Anschauung bringt.

LITERATUR: Eaves (1973) – Mitchell (1978) – Essick (1980)– Dörrbecker (1992) – Viscomi (1993).

ROGER LÜDEKE



Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*.  
*Ein nachgelassener Roman*

Berlin: Buchhandlung der Realschule 1802, 2 Tle., 338 S., hier S. 76

Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg, der sich selbst als Novalis – der Neuland Bestellende – bezeichnet, erlebte die Drucklegung seines Werkes *Heinrich von Ofterdingen* nicht mehr; sie wurde posthum durch Ludwig Tieck, August Wilhelm und Friedrich Schlegel ermöglicht, was bereits der Untertitel anzeigt. Das Werk ist unvollendet, ein Fragment – ebenso wie die im fünften Kapitel erzählte Lebensgeschichte Heinrichs, des zum Dichter berufenen Protagonisten. Er entdeckt sich, Freunde und Bekannte(s), aber auch Unbekannte(s) in einem Buch, vermag jedoch nicht die unverständliche Schrift, sondern nur die Bilder darin zu enträtseln. Doch selbst einige dieser sind »dunkel«, da ihm noch nicht bewusst ist, dass sie ihn als Dichter zeigen, überhaupt von der Dichtkunst handeln, wie später ein Eremit erklärt. Auch gibt es keine nachfolgenden Bilder, die darüber Auskunft geben könnten, denn, wie der Erzähler berichtet, »[...] der Schluß des Buches schien zu fehlen«. Auch hier also: Ein Buch, das die Erlebnisse eines Dichters und die ausführliche Beschreibung von Dichtung und Dichtkunst zum Inhalt hat, mit einem fehlenden Ende.

Neben der hier geschilderten Geschichte gibt es zahlreiche, die Poesie thematisierende andere Narrationen im *Ofterdingen*, welche der Roman in Spiegelstruktur variiert, die die Erzählung immer wieder kreisen lassen. Es sind selbst potenzierte »Eingrabungen« des Geschriebenen in der Dichtung als Dichtung – wie auch die abgebildete Seite, eine Passage des so genannten »Atlantis-Märchens« des dritten Kapitels, zeigt. Erzählt wird hier die Begegnung einer Prinzessin mit einem Jüngling: diese Personifikation der Poesie, jener diejenige der Natur, und, in der Verbindung, deren Liebe zueinander. Beide veranschaulichen dialektisch die von No-

valis angestrebte Romantisierung der Welt als Vereinigung von Wissenschaft und Poesie. Sie verliert einen Edelstein, der »eingegrabene unverständliche Chiffren« aufweist und vom Jüngling entdeckt wird. Nahezu spiegelbildlich, in »rätselhaft[e]n Zeichen«, artikuliert er dieses allegorisch; schreibt es nieder, gräbt es ein auf Papier, kleidet den Stein damit ein. Denn: Besagter Stein ist nicht nur der gefundene, er ist zugleich die Metapher für das Herz der Angebeteten, wie die synonyme Beschreibung beider Begriffe figuriert. Spricht der Text zunächst davon, dass der Stein lediglich mit einem Herzen zu vergleichen sei, vollzieht er in den anschließenden Versen diesen Vergleich; mehr noch, die Sprache überwindet ihn, hebt ihn unmittelbar auf. Nicht zufällig häufen sich in dieser Passage, welche die Auflösung des scheinbaren Widerspruchs vollzieht, die Verweise auf das »Licht« als eine Umschreibung für Erkenntnis und Verstehen. Daher fragt der Jüngling auch, ob diese Liebe Erfüllung findet: »Wird diese auch das Herz des Herzens haben?«

LITERATUR: Uerlings (1991) – Uerlings (1998) – Frühwald (2004).

ALEXANDRA DOMKE

76.

Es ist dem Stein ein räthselhaftes Bei-  
 chen  
 Tief eingegraben in sein glühend  
 Blut,  
 Er ist mit einem Herzen zu verglei-  
 chen,  
 In dem das Bild der Unbekannten  
 ruht.  
 Man sieht um jenen tausend Funken  
 streichen,  
 Um dieses woget eine lichte Flut.  
 In jenem liegt des Glanzes Licht be-  
 graben,  
 Wird dieses auch das Herz des Her-  
 zens haben?  
 Kaum daß der Morgen anbrach, so be-  
 gab er sich schon auf den Weg, und eilte  
 der Pforte des Gartens zu.  
 Unterdeffen hatte die Prinzessin Abends  
 beym Auskleiden den theuren Stein in ihrem

Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Hölderlin-Archiv, ›Homburger Folioheft‹ 307/40  
39,2 cm × 24,2 cm

In Hölderlins vielleicht wichtigstem Arbeitskonvolut, dem ›Homburger Folioheft‹, das viele der Entwürfe zu den großen Gedichten nach 1800 enthält, scheint die Seite 40 auf den ersten Blick leer zu sein. Erst Friedrich Beißner entdeckte eine Reihe von Schriftzügen, die Hölderlin – vermutlich mit tintenleerer Feder – ins Papier eingeritzt hat. Beißner teilte seine Entdeckung 1936 mit und schrieb dazu: »Die Seite ist sonst ganz leer. Am oberen Rande aber sind bei schräger Beleuchtung zwei in großer Schrift eingeritzte Verse lesbar: Und der Himmel wird wie eines | Mahlers Haus | Wenn seine Gemähle sind aufgestellt.«

Beißner hat die – in einem gewissen Sinne unsichtbare – Notiz als Nr. 53 unter »Pläne und Bruchstücke« in der ›Großen Stuttgarter Ausgabe‹ veröffentlicht, in der ›Frankfurter Hölderlin-Ausgabe‹ ist die Aufzeichnung in einem Faksimile in größtmöglicher Originaltreue wiedergegeben. Man glaubt zunächst, die ganze Seite sei leer, aber bei geduldiger Suche und genauerem Hinsehen in richtiger Beleuchtung gewahrt man allmählich einzelne Buchstaben und dann auch Wörter, die sich zu Sätzen fügen und schließlich Vers und Sinn ergeben. – Das Merkwürdige bei einem solchen Lesevorgang ist hier aber, dass er eben dem sich angleicht, wovon die Verse sprechen. Der Himmel wird mit einer Gemäldeausstellung verglichen; dabei ist es für die reflektierte Lektüre der Notiz bedeutsam, dass es nicht heißt: ›der Himmel *ist* wie‹, sondern: ›der Himmel *wird* wie‹. Das Phänomen, das Hölderlin in seinem Vergleich evoziert, ist das allmähliche Sichtbarwerden der Sternbilder am Nachthimmel. Die Entzifferung der zunächst unsichtbaren – und im Vergleich zu den anderen Eintragungen im selben Heft auch deutlich

größeren – Schriftzüge auf dem leeren Blatt entspricht so auf eine seltsam mimetische Art dem physischen Vorgang beim Gewährwerden der Sternbilder am nächtlichen Himmel, sobald sich das Auge an die Dunkelheit gewöhnt hat. – Es mag sein, dass der Dichter zunächst nur, um seinen Einfall nicht zu verlieren, die Verse eilig ohne Tinte ins Papier gekratzt hat, doch könnte die Aufzeichnungsweise auch Absicht gewesen sein, immerhin hat Hölderlin die beiden Verse später weder abgeschrieben noch auch nur verdeutlichend mit Tinte nachgezogen. Was bleibt, ist die einzigartige Schönheit einer poetischen ›Konstellation‹ von sich entziehender Schrift und Sinnentstehung. Die Bedeutung dieses einzigartigen Schrift-Bilds liegt zum einen in seiner graphischen Unübersetzbarkeit (als wollte es Mallarmé um fast ein Jahrhundert vorwegnehmen), zum andern in der selbstbezüglichen Bewegung seiner verzögerten Lesbarkeit: Kontemplation der Schrift.

LITERATUR: Beißner (1936) – Hölderlin (1986) – Groddeck (1995).

WOLFRAM GRODDECK



Erstdruck: Berliner Abendblätter, Bl. 5, 5. Oktober 1810, S. 21

Der vorliegende Text gehört zu einer Reihe von Anekdoten, die Kleist in den von ihm zwischen dem 1. Oktober 1810 und dem 30. März 1811 herausgegebenen *Berliner Abendblättern* ohne Autorhinweis veröffentlichte. Auf der Basis von Stilanalysen ist Kleists Autorschaft in diesem Fall aber kaum zu bezweifeln. Karl August Varnhagen zufolge wurde Kleist die Geschichte von der polnischen Gräfin, ihrer von einem Blitz entstellten und neu zusammengesetzten Grabinschrift in Grundzügen von dem Fürsten Anton Heinrich von Radziwill mitgeteilt. Kleist hat sie dann abgewandelt und radikalisiert: Aus einer Dame mit lockerem Lebenswandel wurde eine, »die ein sehr bösarziges Leben führte«. Der Grabstein wird nicht von ihr selbst, sondern von dem Kloster gesetzt, dem sie nach der Absolution ihr Vermögen vermachte; und das polnische Wort *potępiona* (verdammte) wird von Anfang an in das deutsche »sie ist gerichtet« übersetzt. Der Text enthält Anspielungen auf Schiller (in der »Hymne an den Unendlichen« findet sich das Bild des Griffels, das in Kleists »Hymne an die Sonne« wiederkehrt) und auf das Ende von Goethes *Faust I*, wo das mephistophelische »sie ist gerichtet« allerdings von Gott durch ein »ist gerettet« korrigiert wird. Der *Griffel Gottes* in Form eines Blitzes erinnert einerseits an ein prozessual gewordenes »Buch der Natur« und lässt im Rahmen der Theodizeediskussion seit Rousseau und Voltaire auf ein »Gottesurteil« schließen. Andererseits kommt dem Tun dieses »Griffels« aber auch, als sekundäre Bearbeitung eines von Menschen verantworteten »Originals«, die Funktion einer entstellenden *réécriture* zu. Diese bedient sich bekannter poetologischer Verfahren wie des Anagramms oder des »Logogriffs«, des von Kleist in der Novelle *Der Findling* so genannten »Worträtsels«. Auch im *Findling* hatte das Changieren zwischen den Namen »Nicolo« und »Colino« eine

so zentrale wie fatale Rolle gespielt. Aus einer nicht näher bezeichneten testamentarischen Inschrift, in dem der Gräfin »mit vielem Gepränge« für ihr Vermächtnis gedankt worden war, wird in der »Bearbeitung« die ihrem ursprünglichen Sinn zuwider laufende, ja Hohn sprechende Buchstabenkombination »sie ist gerichtet«. Die *réécriture* im *Griffel Gottes* eröffnet aber nicht nur eine poetologische, sondern auch eine mediale Dimension. Mit diesem Medium, dem »Schreibgerät« »Blitz«, stehen Momente wie Plötzlichkeit, Zufall, Gewalt, Elektrizität gegen die trügerische Beständigkeit des Erzes, des Mediums einer alten, wenig vertrauenswürdigen Institution. Damit deutet sich zugleich eine Schwelle an: zwischen einer zweifelhaft gewordenen Autorität, wie sie durch die christlich-katholische Buch- und Ablassreligion repräsentiert wird, und jenen neuen Medien des 19. Jahrhunderts, die wie Photographie und Film das Gefüge der traditionellen Schriftkultur nachhaltig erschüttern.

LITERATUR: Jacobs (1979) – Theisen (1996) – Groddeck (2001) – Brors (2002) – Locher (2005).

ULRICH JOHANNES BEIL

### Der Griffel Gottes.

In Polen war eine Gräfinn von P . . . , eine bejahrte Dame, die ein sehr böses Leben führte, und besonders ihre Untergebenen, durch ihren Geiz und ihre Grausamkeit, bis auf das Blut quälte. Diese Dame, als sie starb, vermachte einem Kloster, das ihr die Absolution erteilt hatte, ihr Vermögen; wofür ihr das Kloster, auf dem Gottesacker, einen kostbaren, aus Erz gegossenen, Leichenstein setzen ließ, auf welchem dieses Umstandes, mit vielem Gepränge, Erwähnung geschehen war. Tags darauf schlug der Blitz, das Erz schmelzend, über den Leichenstein ein, und ließ nichts, als eine Anzahl von Buchstaben stehen, die, zusammen gelesen, also lauteten: sie ist gerichtet! — Der Vorfall (die Schriftgelehrten mögen ihn erklären) ist gegründet; der Leichenstein existirt noch, und es leben Männer in dieser Stadt, die ihn samt der besagten Inschrift gesehen.

---

## Jean Paul: *Leben Fibels, des Verfassers der Bienrodischen Fibel*

Erstausgabe: Nürnberg: Johann Leonard Schrag 1811, vordatiert 1812, 358 S., hier S. 109

Holzchnitt aus der *Bienrodischen Fibel*: Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften. 1. Abt., 13. Bd. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger 1935, S. 527

Kein anderer Autor der Zeit um 1800 war so schriftveressen wie Jean Paul. Unablässig machen seine Werke die mediale Konstellation, der sie ihre Herkunft verdanken, zum Gegenstand eines selbstironischen Spiels. Unter diesen Schriftinszenierungen nimmt der späte Roman *Leben Fibels* eine Sonderstellung ein, weil er eine Ursprungserzählung der Schrift liefert. Deren Elementares sind die Buchstaben, die jeder »früher gelesen [hat] als Bibel und Homer«. Am Buchstabieren hat sich Sinn und Unsinn einer schriftvermittelten Weltordnung zu erweisen. Dass diese Ordnung im Fall eines Abc-Buchs schlicht alphabetisch und damit wie Sprache überhaupt arbiträr ist, macht für Jean Paul den Reiz aus und liefert ihm die Grundidee seines Romans. Erzählt wird die Lebensgeschichte Gotthelf Fibels, des angeblichen Verfassers einer verbreiteten Schulfibel, die dem Roman als Anhang beigeftet ist. Nicht nur sein allegorischer Name ordnet den Romanhelden der Schriftlichkeit zu, sondern auch seine Obsession für deren materielle Seite. Fibels Buchstabenliebe gilt den Lettern selbst, dem »Genuß des reinen Alphabets«, nicht dessen Inhalt. Um eine »gelehrte Feder« zu führen, schafft er sich in komischer Verwechslung prächtige Schreibfedern nebst kostbarer Tinte an. Die Lektüre dieses Schriftmonomannen sind Makulaturblätter, alte Kalender, Sprachlehren und Register, die Alphabete aller Sprachen lernt er auswendig. Ein Inspirationstraum an seinem Hochzeitstag begründet Fibels Autorschaft als Verfasser des Abc-Buchs, das er in Supplementierung biologischer Zeugung im »Gehirnuter«

hervorbringt. In diesem von Angstlust geprägten Traum laufen die Lettern gleichsam wild, der »ha, ha« buchstabierende Fibelhahn fährt als lebendige Letter in die Alphabetreihe hinein, die beim H eine Lücke aufwies. Zugleich Buchstabe und Tier, vermischt er die Ebenen von Sprache und Ding, die doch die Aufklärung so säuberlich getrennt hat. Mithilfe einer Taschendruckerei druckt Fibel sein Werkchen nun in massenhafter Verbreitung. Seine geschäftstüchtigen Mitarbeiter gründen zur weiteren Büchervermehrung eine biographische Akademie, in der sie in vierzig Bänden Fibels ereignisloses Leben beschreiben und in den Druck bringen. Gespiegelt wird diese mit dem Buchstäblichen befasste Autorschaft Fibels auf der Ebene der Romanproduktion selbst. Denn der »Autor« hat beim Verfassen der Lebensbeschreibung seines Helden ähnlich wie dieser mit dem widerständigen Schriftmaterial zu kämpfen. Mühsam muss er seine Informationen aus verstreuten Makulaturblättern zusammenklauben, deren materieller Aggregatzustand als »Papierdrache«, »Kaffee-Düten« oder gar Toilettenpapier in den Kapitelüberschriften vermerkt ist. Die Mühsal lohnt sich, bei aller Selbstironie ist Jean Pauls autoreflexiver Roman eine Liebeserklärung an das eigene Medium. Denn, so resümiert er in seiner *Levana oder Erziehlehre*, »gesegnet sei, wer die Schrift erfand.«

LITERATUR: Schmitz-Emans (1992a/b) – Simon (1992) – Pfothenhauer (2000) – Wirth (2004).

SABINE SCHNEIDER

109

Von sich; er erfand das alte sächsische oder  
Bienenrodische Abecbuch.

### 13. Papierdrache.

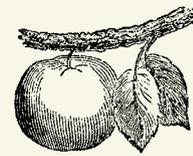
Erfindung und Erschaffung des sächsischen  
Abc's.

Leidenschaftlicher sah wol niemand aus, als ich  
in der ersten Stunde, wo ich das 13<sup>te</sup> Kapitel aus  
dem Juden-Buche ausgerissen fand, man müßte  
denn mich selber in der zweiten ausnehmen, wo ich  
die Sache dennoch bekam, als eine spielende Knapp-  
oder Knabschäft, (es war nicht meine biographische,)  
das Kapitel an mein Fenster steigen ließ, als Pa-  
pierdrachen. Ein artiger Schicksals-Wink! Er will  
damit wohl sagen: so heben wir Autoren auf Papier  
uns sämtlich hoch genug (höher vielleicht als un-  
sere Bescheidenheit anerkennen will); Wind, (er  
bedeutet das Publikum) trägt auf; und fort-  
wärts; an der Schnur hält den Drachen ein Knar-  
ke (er soll den Kunststrichter vorstellen) welcher durch

U a Affe.

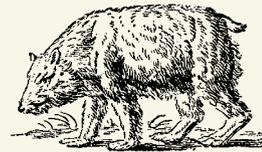


A a Apfel.



Ein Affe gar possirlich ist,  
Zumal wenn er vom Apfel frist.

B b Bär.

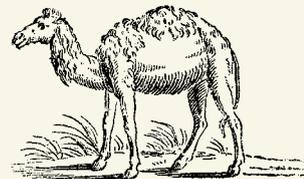


B b Baum.



Wie grausam ist der wilde Bär,  
Wenn er vom Honigbaum kömmt her.

C c Camel.



C c Kranz.



Camele tragen große Last,  
Das Kränzlein ziert den Hochzeitgast.

E.T.A. Hoffmann: *Selbstporträt mit C. F. Kunz und Chr. Pfeuffer – Selbstporträt mit physiognomischen Erläuterungen*

Zeichnung, zwischen 1809 und 1813

Bamberg, Staatsbibl., E.T.A. Hoffmann-Slg., V A 227

Radierung von August Hoffmann nach Hoffmanns Zeichnung für die Hoffmann-Edition: Stuttgart: Brodhag 1839, Supplement Bd. 1

E.T.A. Hoffmann setzte sich mit den Eigenheiten der Bildwahrnehmung nicht nur als Schriftsteller auseinander. Die Bildorientierung der Romane und Erzählungen stammt von einem Autor, der auch als bildender Künstler tätig war und auf diesem Feld eine Reihe beachtlicher Arbeiten hinterließ. Vieles, vielleicht sogar das Markanteste der Bildproduktion ist verschollen; insbesondere die von Zeitgenossen bezeugten großformatigen Arbeiten, die sich über ganze Wände erstreckten. Auffällig an den weitaus bekannteren Karikaturen und Gelegenheitszeichnungen ist der starke Zug zur Ausbildung reflexiver Selbstverhältnisse. Häufig handelt es sich dabei um Darstellungen mit deutlich porträtähnlichen Zügen, die Hoffmann beim Schreiben oder Zeichnen zeigen. Ein undatiertes Blatt (1809–1813?) zeigt die Untersuchung des Weinhändlers Carl Friedrich Kunz, des ersten Verlegers Hoffmanns, durch den Medizinaldirektor Christian Pfeuffer: Auf der rechten Bildseite findet sich ein Selbstporträt Hoffmanns, der dem ärztlichen Prozedere zuschaut. Dass es sich bei dem medizinischen Vorgang um eine Untersuchung der Zunge handelte, mochte für den zwischen Sprach- und Zeichenkunst nomadisierenden Beobachter von besonderem Interesse gewesen sein. Hoffmann zeichnet mit Blick auf die Sprache, hier: auf die Zunge seines ersten Verlegers –, genau dies ist die Konstellation, die die Anfänge des Schriftstellerdaseins Hoffmanns bestimmte und die es erlaubt, dieses Blatt in einem weiteren, lebensweltlich kontextualisierten Sinne als Selbstporträt aufzufassen. Eine auch in anderen Blättern

Bleistiftzeichnung, Jahreswende 1815/16

Original 1943 zerstört

Radierung von J. B. Sonderland nach Hoffmanns Zeichnung für die Hoffmann-Edition, Stuttgart: Brodhag 1839, Supplement Bd. 3

anzutreffende Eigenheit verstärkt den irisierenden Zug der Darstellung: Der Verlauf der Linie scheint sich vom Blatt des Künstlers zu emanzipieren und ein figurales Eigenleben jenseits der Alternative von Bild und Text zu führen. Mitunter hatte Hoffmann bei seinen gezeichneten Selbstportraits das Modell der literarischen, wenn nicht sogar der buchstäblichen Beschreibung im Auge. In einem Brustbild, das um die Jahreswende 1815/16 entstand, beschreibt er sich buchstäblich selbst und hält zugleich ironischen Abstand von seinen Selbstcharakterisierungen. Die Bleistiftzeichnung zeigt einen skeptischen Physiognomiker, der das in den vier Bänden der *Physiognomische[n] Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* entwickelte Verfahren des Johann Caspar Lavater (1741–1801) verspottet und doch nicht vollkommen verwirft. So steht etwa das »l« ein für »Der Backenbart oder übernächtigte Gedanken eines Mondsüchtigen«, das »m« zwischen den Augen für »die Mephistophelesmusik oder Rachgier u. Mordlust – Elixiere des Teufels«, das »o« für »Das Ohr oder Kreislers Lehrbrief der weder gehört noch verstanden word« und das »p«, auf der Höhe des Bauchnabels, verzeichnet ein lapidares »Und so weiter«. Hoffmanns gezeichnete Porträts und vor allem die Selbstporträts nähern sich der Physiognomik des sprachlichen Zeichens. Stets beziehen sie die charakteristische Figur auf die Möglichkeit der Sprache und den Sinn der Schrift.

LITERATUR: Lavater (1968/69 [1775, 1776, 1777, 1778]) – Müller (1973 [1925])– Stelzer (1964) – Riemer (1976).



Federzeichnung, vor Mitte November 1815

Zuerst publiziert in: Aus Hoffmanns Leben und Nachlass, hg. von dem Verfasser des Lebens-Abrißes Friedrich Ludwig Zacharias Werners [i. e. Julius Eduard Hitzig]. 2 Tle. Berlin: Dümmler 1823, hier nach S. 920 (Nr. 2)

Von besonderem Interesse für die Beziehung von Schrift und Bild ist Hoffmanns Federzeichnung zum *Sandmann*. Der *Sandmann* ist eine Erzählung, die das Verhältnis von Sehen und Verblendung ihrerseits durch eine multi-perspektivisch angelegte Textkonstruktion (verschiedene Briefschreiber und Erzähler) in Szene setzt. Julius Hitzig, der erste Biograph des Künstlers, veröffentlichte die Zeichnung, »um zu zeigen, wie Hoffmann die Gestalten, die er auftreten ließ, lebendig vor sich stehn sah. Er erzählte dem Herausgeber den Inhalt des Sandmanns, den er sich zu schreiben vorgesetzt, und warf, während des Sprechens, die Szene S. 13 Th. 1 der Nachtstücke, auf ein vor ihm liegendes Aktenpapier« (Tl. 1, S. [XVI]). Das Blatt zeigt die Begrüßung des Advokaten Coppelius durch den Vater des kleinen Nathanael; erschrocken verfolgt der hinter dem Vorhang eines offenen Schrankes versteckte Knabe das Geschehen. Wiederum schildert Hoffmann die Beobachtung eines Beobachters. Innerhalb des Verlaufs der Erzählung beschreibt der gewählte Moment der Darstellung den Beginn der Szene, die mit dem kindlichen Phantasma des Augenverlustes endet: »Mir war als würden Menschengesichter ringsumher sichtbar, aber ohne Augen – scheußliche, tiefe schwarze Höhlen statt ihrer.«

Das Bild ist mit »Der Sandmann« unterzeichnet. Wie die Erzählung selbst, so ist auch die Unterschrift einer multi-perspektivischen Lektüre zugänglich. Zum einen mag man den Schriftzug als Hinweis auf den Titel der 1816 erschienen Erzählung deuten. Ebenso plausibel ist es, die *inscriptio* als Benennung des Advokaten aufzufassen, unter dessen linkem Fuß sie plaziert ist. Eine andere Möglichkeit der Lektüre läge

in der Deutung des Schriftzuges als Bild-Titel, der sich nicht auf einen Referenten im Bildinnenraum, sondern auf das Bildganze bezöge. Nichts spräche darüber hinaus dagegen, in der Signatur die Unterschrift des Künstlers zu erkennen, und das hieße dann: die Unterschrift desjenigen, der, indem er eine Reihe anscheinend gleichberechtigter Perspektiven anbietet, dem Betrachter zugleich auch Sand in die Augen streut. Der Erzähler des *Sandmann* schildert das Bild-Werden des Erzählens in folgender Weise: »Hattest du aber, wie ein kecker Maler, erst mit einigen verwegenen Strichen, den Umriß deines innern Bildes hingeworfen, so trugst du mit leichter Mühe immer glühender und glühender die Farben auf und das lebendige Gewühl mannigfacher Gestalten riß die Freunde fort und sie sahen, wie du, sich selbst mitten im Bilde, das aus deinem Gemüt hervorgegangen!« »Im Bilde sein« heißt für Schreiber und Leser, einbegriffen und imaginär absorbiert zu sein im Prozess der literarischen Produktion.

LITERATUR: Hitzig (1823) – Müller (1973 [1925]) – Stadler (1986) – Pankow (2003).

EDGAR PANKOW



Johann Wolfgang von Goethe: *Eigenhändige Exzerpte aus Diez' ›Denkwürdigkeiten von Asien II.‹*

27./28. Januar 1816

Goethe-und-Schiller-Archiv Weimar, Fasz. 25, XI, XVI

Bereits die ersten Schriftzeichen von Goethes *West-Östlichem Divan* sind es, welche in die Fremde ziehen. Entrückt aus den Wirren der westlichen Welt macht sich Goethes Gedichtzyklus auf eine Reise in den Osten, an deren Ende sich die Heimkehr ins Paradies ereignet. Der Okzident findet sich wieder in der morgenländischen Wiege seiner Kultur, von wo man einst ausging: Befreit von der irdischen Last erwachsenen Daseins; heiter geborgen im Himmel des Orients. Es ist dies eine Reise auf den Spuren des persischen Dichters Hafis (1320–1389), dessen *Divan* Goethe zu seinem Werk inspirierte. Auch so ist der *Divan* west-östlich: als Dialog zweier Dichter über die Zeit hinweg, als Dialog zweier Kulturen, unterschiedlicher poetischer Formen und Bildreservoirs und nicht zuletzt verschiedener Schrifttypen – des lateinischen Alphabets und der arabischen Schrift.

Goethe hat sich zeit seines Lebens immer wieder, zum Teil sehr intensiv, mit der orientalischen Kultur auseinandergesetzt. In den Publikationen Heinrich Friedrich von Diez' (1751–1817) fand er Gelegenheit, u. a. die arabische Schrift zu studieren. Das vorliegende Exponat stellt Exzerpte und Schreibübungen Goethes aus Diez' *Denkwürdigkeiten von Asien II* dar. Mit schwarzer Tinte hat Goethe in der linken Hälfte des Blattes vorwiegend Ortsnamen übertragen. Dort stehen die fremden Schriftzeichen unmittelbar unter den ihnen entsprechenden vertrauten lateinischen. Im oberen Drittel der rechten, breiteren Spalte kann man deutlich die lateinisch geschriebenen Namen *Istanbul* und etwas weiter unten *Constantinopel* lesen; darunter jeweils die Übertragung ins arabische Medium. Jedem dieser Städtenamen folgt eine

orientalische Weisheit: »dem Gott erleichtere was er will« und »Vaterlandsliebe Gehört zum Glauben«. Der Rest des Blattes ist von wenigen Ausnahmen abgesehen übersät mit Namen aus dem östlichen Raum.

Entlang von Ortschaften und Namen geht zwischen drei Vertikalen arabischen Zeichen und daher nicht ohne kleinen Umweg die Reise ins Morgenland. Von den westlichen Buchstaben auf der linken Seite und im oberen Drittel des Blattes, die dem Europäer verständlich Informationen übermitteln, gelangt man im westlichen Lektüremodus zu den exotischen gegenläufigen Zügen des Ostens, deren andere Lektürerichtung und deren Unverständlichkeit – Goethe selber, wiewohl er Kenntnisse der orientalischen Sprachen besaß, konzentrierte sich nach eigenen Aussagen im Akt des Schönschreibens nicht sonderlich auf die Inhalte – die nackte Schönheit des Mediums Schrift wiedererscheinen lässt. Man erblickt das Muster verschlungener Linien und tritt durch die fremden Zeichen in eine andere Welt, wo ein von den Wirren des alltäglichen Gebrauches vernutztes Medium frisch wie vom ersten Tage erstrahlt; durch die Bewegung der Reise vermag das Medium wieder zu bewegen. Diese Erfahrung färbt auch auf das Alphabet aus dem Westen zurück. Goethe hat sich von seinem *West-Östlichen Divan* eine Reinschrift zu privaten Zwecken angefertigt. Jedes Gedicht steht hier auf einem eigenen Blatt, mit großen klaren Schriftzeichen. Noch in dieser Reinschrift, so scheint es, blitzt plötzlich – jenseits der Information – die pure Schönheit des Mediums auf.

LITERATUR: Diez (1811) – Mommsen (1961, 1988) – Birus (1986, 1992) – Goethe (1994).

Istanbul جون

Wachtel وانكة استنبول 6 6  
 حجر

dem Gott erleichtere was  
 و جال  
 شكا بغداد

Constantinopel 6 6  
 بارونكس  
 Caffa Semye

ارعون و جال  
 Harti و جال  
 Gehört zum Glucken  
 حربي

Telexjirend  
 سيلي غاري  
 سمسار قونية  
 Moral

دصره حاي  
 قطيف موطن  
 بحرین

Exiji Moral  
 طهار  
 حراة اسكندرية موطن  
 بحرین دصره

كوهان نجف حايرو  
 مسعس كوفه  
 فرقة مصسن  
 قطيف

مكران قلعات و  
 جاك  
 رادس الحام  
 قازي سون  
 Monig  
 و راه جال

ارعون

ارعون

Joseph von Eichendorff: *Aus dem Leben eines Taugenichts und das Marmorbild: Zwei Novellen nebst einem Anhang von Liedern und Romanzen*

Erstausgabe: Berlin: Vereinsbuchhandlung 1826, 278 S., hier S. 73/74

Die *Taugenichts*-Erzählung ist vielleicht das meist gelesene Werk Joseph von Eichendorffs und zugleich einer der populärsten Texte schlechthin der so genannten Deutschen Romantik. Der Dichter schickt darin einen jungen, hochgradig sensiblen und musisch veranlagten Müllerssohn auf weite Fahrt; auf eine Italienreise, als ein Schweifen in die Ferne, das allegorisch auch eine Reise ›zu sich selbst‹ wird. Ein Sänger und Dichter, der seiner bornierten Umwelt als bloßer Faulpelz gilt – nicht zu überlesen, selbstverständlich, eine gewisse ironische Selbstreferenz zum Autor –, rebelliert, indem er genau dasjenige tut, was man von ihm erwartet: Nichts, nichts ›Nützliches‹ zumindest. »Nun‹, sagte ich, ›wenn ich ein Taugenichts bin, so ist's gut, so will ich in die Welt gehen und mein Glück machen.« Mit ihrer Vorliebe für die Ortlosigkeit und ihrem feinen Sinn für die Universalpoesie der Natur gilt die Taugenichtsfigur seit ihrem Auftritt in der deutschsprachigen Literatur als die geradezu idealtypische Verkörperung eichendorffschen Dichtens: Als die Personifikation einer von den Theoriekontaminationen und dem rigiden ›Kritik‹-Anspruch der Frühromantik sich freigeschrieben habenden, dem einfachen ›Volkslied‹ sich wieder verbindenden spätrömantischen Ästhetik des Einfachen.

Was allerdings Eichendorffs vorgebliche ›Einfalt‹ als tatsächlich abgrundtiefe Einfaltung dem lesenden Auge bereithält, offenbart exemplarisch die hier gezeigte Passage: Der verliebte Protagonist der Novelle, auf abenteuerlichen Wegen in Italien gelandet, erhält und liest ein ›Briefchen‹ einfachsten Inhaltes: Er wird schmerzlich vermisst, von der Verfasserin des Schreibens augenscheinlich, und er soll unverzüglich

zurückkehren zu ihr, die ohne ihn nicht mehr sein kann. Was der Taugenichts hier liest, das ist das eine. Vielmehr: ›was‹ er liest, das ist bereits das andere, ist, ›wie‹ er liest. Die ›Buchstaben‹, belebt und unkontrollierbar geworden durch die Kontingenz des Ko-Textes, jener ›Sonnenstrahlen‹ nämlich, so wie diese genau im Lesemoment ›tanz[.]en‹, sie geraten in Eigenbewegung und bilden Figurationen, dynamische und instabile Formationen, die nun haargenau jene Umarmungen mimetisch bilden, von denen das ›Briefchen‹ seinem Sinne nach erst ankündigend spricht, als einem Versprechen auf die mögliche Zukunft. – Das Lesen als Generator der Bewegung von Schrift führt zum produktiven Paradoxon: Je uneindeutiger die Buchstabengestalt, je unbuchstäblicher die Schrift, desto eindeutiger wird dasjenige, was der Text an seinen Buchstaben selber zu lesen gibt. – Leben als Zusammenkommen in Bewegung, als erotische Verschlingung dessen, was als ungelesene Schrift bloßes Nichts-Sagen, reines darstellerisches Nichts-Taugen bliebe. Im Gelesenwerden gibt der Text zu sehen, dass dasjenige, was er sagt, nichts ist, was der Lektüre vorgängig oder ihr enthoben wäre: Dass es ihn ›gibt‹ als etwas, das im strikten Sinne niemals ›ist‹, sondern stets neu ›wird‹ – gelesen wird.

LITERATUR: Adorno (1958).

DANIEL MÜLLER NIELABA

— 73 —

Der Morgen, das ist meine Freude!  
Da stieg ich in stiller Stund'  
Auf den höchsten Berg in die Breite,  
Grüß Dich Deutschland aus Herzensgrund!

Es war, als wenn mich das Posthorn bei meinem Biede aus der Ferne begleiten wollte. Es kam, während ich sang, zwischen den Bergen immer näher und näher, bis ich es endlich gar oben auf dem Schloßhofs schallen hörte. Ich sprang rasch vom Baume herunter. Da kam mir auch schon die Alte mit einem geöffneten Pakete aus dem Schlosse entgegen. „Da ist auch etwas für sie mitgekommen,“ sagte sie, und reichte mir aus dem Paket ein kleines niedliches Briefchen. Es war ohne Aufschrift, ich brach es schnell auf. Aber da wurde ich auch auf einmal im ganzen Gesichte so roth, wie eine Pöonie, und das Herz schlug mir so heftig, daß es die Alte merkte, denn das Briefchen war von — meiner schönen Frau, von der ich manches Zettelchen bei dem Herrn Amtmann gesehen hatte. Sie schrieb darin ganz kurz: „Es ist alles wieder gut, alle Hindernisse sind beseitigt. Ich benutzte heimlich diese Gelegenheit, um die erste zu seyn, die Ihnen diese freudige Botschaft schreibt. Kommen, eilen Sie zurück. Es ist so bde hier und ich kann kaum mehr leben, seit Sie von uns fort sind. Aurelle.“

Die Augen gingen mir über, als ich das las, vor Entzücken und Schreck und unsäglicher Freude. Ich schämte mich vor dem alten Weibe, die mich wieder abscheulich anschnunzelte, und zog wie ein Pfeil bis

— 74 —

in den allereinsamsten Winkel des Gartens. Dort warf ich mich unter den Haselnußsträuchern ins Gras hin, und las das Briefchen noch einmal, sagte die Worte auswendig für mich hin, und las dann wieder und immer wieder, und die Sonnenstrahlen tanzten zwischen den Blättern hindurch über den Buchstaben, daß sie sich wie goldene und hellgrüne und rothe Blüthen vor meinen Augen in einander schlangen. Ist sie am Ende gar nicht verheirathet gewesen? dachte ich, war der fremde Offizier damals vielleicht ihr Herr Bruder, oder ist er nun todt, oder bin ich toll, oder — „Das ist alles einerlei!“ rief ich endlich und sprang auf, „nun ist's ja klar, sie liebt mich ja, sie liebt mich!“

Als ich aus dem Bestrauch wieder hervor kroch, neigte sich die Sonne zum Untergange. Der Himmel war roth, die Vögel sangen lustig in allen Wäldern, die Thäler waren voller Schimmer, aber in meinem Herzen war es noch viel tausendmal schöner und selblicher!

Ich rief in das Schloß hinein, daß sie mir heut das Abendessen in den Garten herausbringen sollten. Die alte Frau, der alte grämliche Mann, die Mägde, sie mußten alle mit heraus und sich mit mir unter dem Baume an den gedeckten Tisch setzen. Ich zog meine Weige hervor und spielte und aß und trank dazwischen. Da wurden sie alle lustig, der alte Mann strich seine grämlichen Falten aus dem Gesichte und stieß ein Glas nach dem andern aus, die Alte plauderte in einem fort, Gott weiß was; die Mägde sangen

## Clemens Brentano: *Gockel Hinkel Gakeleia*. *Mährchen*

Erstausgabe: Frankfurt: Schmerber 1838, 346 S., Titelkupfer

Clemens Brentano ist dem Lesepublikum vor allem durch die gemeinsam mit Achim von Arnim ab 1805 publizierte Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn* bekannt. Da der Dichter zu Lebzeiten einer Drucklegung seiner zahlreichen Schriften eher kritisch gegenüberstand, existieren nur wenige, unter seinem vollen Namen und einzig von ihm verfasste Veröffentlichungen, so beispielsweise das Märchen *Gockel Hinkel Gakeleia*, dessen Titelkupfer auf nebenstehender Seite zu sehen ist. Ähnlich wie sich das ›Büblein‹ aus dem das Märchen beschließenden »Tagebuch der Ahnfrau« auf das Geschriebene nicht verpflichten will (es verschwindet, »[...] als habe es sein eignes Dasein aus der Feder geputzt«), tut es der Autor, wie der Untertitel illustriert: Der ohne jeglichen Artikel gebrauchte Zusatz »Mährchen, wieder erzählt von Clemens Brentano« lässt bereits offen, ob die Gattungsbezeichnung im Singular oder Plural steht. Unentscheidbar also, ob die Geschichte ein Märchen ist oder jemand ›Märchen erzählt‹, also die Unwahrheit spricht. Über den Erzähler zumindest wird genau dieses einige Seiten später berichtet. In mehrfacher Lesart exponiert der Titel dieses Spiel mit den Worten und Bedeutungen, denn wagt es der Leser seinerseits, ergibt sich der folgende: ›Gockel Hinkel Gackeleia von Brentano[, der] wieder Mährchen erzählt.‹ »Wiedererzählt« ist in diesem Kontext nur sekundär als das Sammeln und Niederschreiben, ähnlich den Grimmschen Märchen, zu verstehen; primär ist es auf die Kreisbewegung des Erzählens, der Illustration gleicher Gestaltungsweisen zu beziehen. Paronomasie, also Wortspiel, in einem anderen Sinn stellt beispielsweise der nun durch die Beifügung »Gakeleia« ergänzte Stichtitel der früheren Ausgabe dar, welcher explizit in dreimaliger Repetition das semantisch

Gleiche bezeichnet – sind doch Gackel und Hinkel nur weitere Synonyme für's Federvieh. Aufgrund der paritätischen Anordnung der Satzstruktur bleiben sich auch bei gegenseitiger Substitution der Wörter diese inhaltlich stets gleich; eine bloße Wortwiederholung also, die scheinbar nichts weiter sagt, als dass sie dasselbe sagt. Jedoch: Zwar bedeutet Gakelei primärsemantisch ›Plauderei‹, doch wer dieses so begreift, sitzt einer weiteren Gaukelei auf. Dem Text ist vielmehr eine hochgradig autopoetische Artifizialität eigen, die weit über Märchen und Kunstmärchen im herkömmlichen Verständnis hinausweist. Die vom Autor gesetzte Gattungsbezeichnung wird vom Text, der sich als Realisation Schlegelscher transzendentalpoetischer Theorien liest, ad absurdum geführt – und zugleich: auch gerade nicht. Schlussendlich ist er damit wieder beim Märchen angelangt, das Novalis in seinen *Blüthenstaubfragmenten* als die neue romantische Kunstform zur Darstellung der Poesie schlechthin etabliert hatte.

LITERATUR: Lorenczuk (1994) – Schulz (1999) – Brüggemann (2001).

ALEXANDRA DOMKE



## Honoré de Balzac: *La Peau de chagrin* (*Das Chagrinleder*)

La peau symbolique (Die symbolische Haut)

Erstausgabe: Paris: Gosselin-Canal 1831

›Edition Furne‹: La Comédie humaine. Œuvres complètes de M. de Balzac, chez Furne, Dubochet et Cie, Hetzel et Paulin. vol. 14. Paris 1846

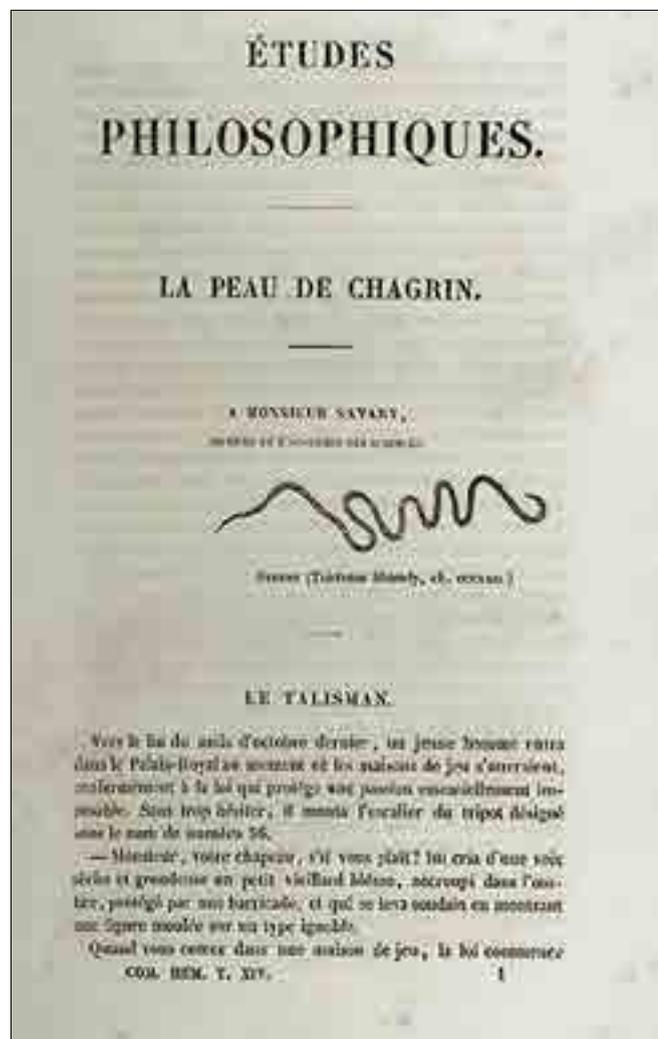
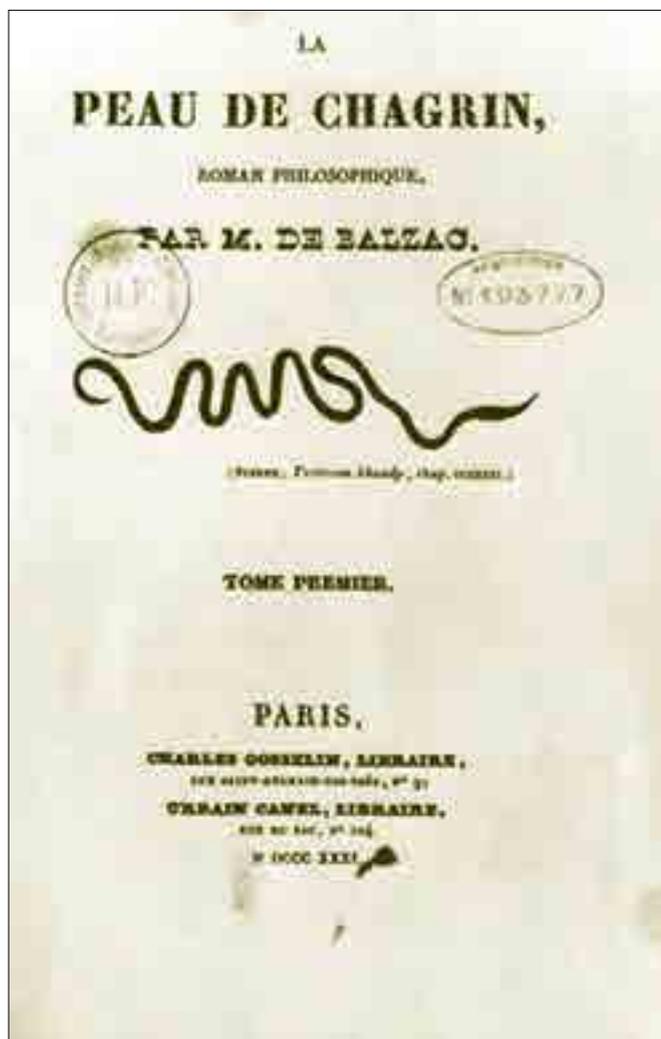
Wie E.T.A. Hoffmann orientiert sich auch Honoré de Balzac (1799–1850) an den graphischen Eigenheiten des *Tristram Shandy*. Balzacs erster erfolgreicher Roman *La Peau de chagrin* zitiert die geschlängelte Luftlinie, die der von Corporal Trim geführte Stock beschreibt, als Motto. Die von Balzac gezeichnete Linie verläuft jedoch horizontal, nicht vertikal wie bei Sterne; in der von Balzac noch selbst betreuten Erstausgabe der *Comédie humaine*, der Edition Furne, verändert sich die Linienführung ein weiteres Mal: Sie bietet nun eine spiegelverkehrte Version der Erstausgabe. Wie Sterne scheint es Balzac vor allem auf die Verbindung der geschlängelten Figur mit dem Verlauf der Erzählung anzukommen. Dass die vom Auf und Ab des »Zauberstabs« (engl.: »wand«) beschriebene Linie dem nicht domestizierten Junggesellenleben zur Rechtfertigung dient, korrespondiert mit der allegorischen Geschichte des Begehrens, die Balzac in *La Peau de chagrin* in Szene setzt. Eine von Balzac vielleicht verfasste, vielleicht auch nur überwachte Einführung in den Roman verweist auf »das Leben mit seinen bizarren Ondulationen, mit seinem vagabundierenden Verlauf und seiner *schlangengleichen* Allüre, mit seinem unter tausend Metamorphosen immer gegenwärtigen Egoismus« (»la vie avec ses ondulations bizarres, avec sa course vagabonde et son allure *serpentine*, avec son égoïsme toujours présent sous mille métamorphoses«).

Die Darstellung der Schrift als Bild und des Bildes als Schrift hat Balzac in der titelgebenden Allegorie des Buches – dem Chagrinleder – miteinander verbunden. Das Leder figuriert im unmittelbaren Erzählzusammenhang als ein mit Magie begabtes Ding, das Wünsche zu erfüllen vermag, aber mit

jeder Wunscherfüllung kleiner wird und sich selbst wie auch das Leben des Wünschenden verkürzt. Eingeerbt in das Leder ist ein aus arabischen Schriftzeichen bestehender Text, der diese Eigenschaften zum Ausdruck bringt. Die Form des Textes ähnelt dem oberen Teil einer Stundenuhr. Der sich nach unten verjüngende Text, der zugleich auf sein eigenes Verlöschen und auf das Verlöschen seines Lesers hinausläuft, ist das Emblem der Schrift in Bewegung. Wie in einer perspektivischen Überkreuzung sind die Bildlichkeit der Schrift und die Schriftlichkeit des Bildes in dieser Darstellung aufeinander bezogen. Die arabischen Schriftzeichen mögen das Ihre dazu beigetragen haben, dass für die meisten französischsprachigen Leser die Schrift allein als Schriftbild erkennbar war. Die Fremdheit der Zeichen rückt ihren Bildcharakter in den Vordergrund. Unter dem Aspekt der Bildlichkeit unterhalten die arabischen Schriftzeichen eine gewisse Ähnlichkeitsbeziehung zur gewundenen Figuration des dem *Tristram Shandy* entlehnten Mottos: Sie erscheinen vornehmlich als *Arabesken* – geschlängelt, vagabundierend und bizarr onduliert. Das Bild zeigt an, dass der Leser, der die Schrift beim Wort nimmt und ihren Sinn realisiert, auf das Nichts zusteuert. Das letzte Wort des Chagrinleders – »Soit!« (»So sei es!«) – verzeichnet zugleich den Anfang des Vertrages und die allerletzte Verengung des Handlungsverlaufs, die Erfüllung der Schrift und das Ende des Leserlebens.

LITERATUR: Chasles (1992 [1831/1833]) – Citron (1992 [1979]) – Castex (1979) – Duchet (1979) – Weber (1979) – Le Men (1985) – Pankow (2003).

EDGAR PANKOW



## Honoré de Balzac: *La Femme supérieure* (*Die überlegene Frau*)

Erstausgabe: Paris: Werdet 1838

Manuskript und korrigierte Druckfahnen: Bibliothèque nationale de France, Paris, N. a. fr. 6901

Für Balzac stellten die für den Druck vorbereitete Handschrift und der gedruckte Text lediglich Zwischentapen im kreativen Prozess dar. Verbesserungen, Zusätze, Streichungen hielten die Schrift in Bewegung über ihren gedruckten Zustand hinaus. Bei diesem Vorgang handelte es sich bei weitem nicht nur um die üblichen Korrekturen der ersten Druckfahnen. Balzac verstand die Drucklegung als Provisorium und nahm bei der Durchsicht der Korrekturbögen die Arbeit an der Textgestaltung in einem ungeschmälerten Sinne wieder auf. Der damit einsetzende Revisionsprozess entfaltete eine ganz eigene, bisweilen autodestruktive Dynamik. Die Abbildungen zeigen, dass die Überarbeitungen mitunter einen Umfang annehmen konnten, der die Lesbarkeit der zugrunde liegenden Texte und der Seite insgesamt aufs Äußerste in Mitleidenschaft zog: Textherstellung und Textzerstörung vollziehen sich in diesen Passagen in ein und demselben Akt. Korrekturen überlagern Korrekturen von Korrekturen in einem bis zur Unkenntlichkeit defigurierten Text: Rettende Konstruktion und rücksichtslose Destruktion des zugleich eigenen und verfremdeten literarischen Gebildes werden ununterscheidbar. Balzac hat die ambivalente Struktur dieses fast manischen ›work-in-progress‹ durchaus erkannt und sie in der Erzählung *Le Chef-d'œuvre inconnu* (*Das unbekannte Meisterwerk*) zur Darstellung gebracht. In dieser Geschichte ist es ein Maler, der sein Meisterwerk aus guten Gründen über Jahre hinweg revidiert, überarbeitet, korrigiert, bis nur noch er allein das Werk, seine Freunde und Kollegen aber lediglich eine »Mauer aus Farbe« erkennen können.

Für Balzac war diese Problematik nicht nur in literaturtheoretischer und ästhetischer Hinsicht von Interesse. Die umfangreichen Fahnenkorrekturen verursachten immense Kosten, die vom Verfasser selbst beglichen werden mussten. Sie trugen dazu bei, dass der ohnehin von Schulden geplagte Autor den größten Teil seines Arbeitslebens in der Schuldenfalle verblieb, der er durch das Schreiben entgehen wollte und die er durch das Korrigieren des Geschriebenen stets wieder erneuerte. – Balzac machte es sich zur Gewohnheit, die verschiedenen Stufen der Textentstehung sorgsam zu sammeln. Im Jahr 1843 übergab er die Manuskripte und Korrekturbögen von *La Femme supérieure*, mitsamt einer Widmung, einem Freund, dem Bildhauer David d'Angers.

LITERATUR: Meininger (1996 [1977]) – Satiat (1999).

EDGAR PANKOW

C'est la dernière page de la manuscrite  
 et elle est très intéressante par  
 elle-même. Elle est écrite en  
 français et contient des notes  
 très précises sur les  
 observations faites pendant  
 le voyage. Elle est datée  
 du 21 Mars 1845.

Les notes sont écrites  
 à la main et sont très  
 précises. Elles contiennent  
 des détails sur les  
 observations faites pendant  
 le voyage. Elles sont  
 très précises et sont  
 écrites à la main.

Les notes sont écrites  
 à la main et sont très  
 précises. Elles contiennent  
 des détails sur les  
 observations faites pendant  
 le voyage. Elles sont  
 très précises et sont  
 écrites à la main.

LA VERTUE SUPREME  
 EST UNE QUALITE  
 QUI NE PEUT ETRE  
 APPREHENSEE QUE  
 PAR LA PRATIQUE  
 DE LA VERTUE  
 ET DE LA JUSTICE  
 QUI SONT LES  
 DEUX BRAS DE LA  
 VERTUE.

Les notes sont écrites  
 à la main et sont très  
 précises. Elles contiennent  
 des détails sur les  
 observations faites pendant  
 le voyage. Elles sont  
 très précises et sont  
 écrites à la main.

Les notes sont écrites  
 à la main et sont très  
 précises. Elles contiennent  
 des détails sur les  
 observations faites pendant  
 le voyage. Elles sont  
 très précises et sont  
 écrites à la main.

Les notes sont écrites  
 à la main et sont très  
 précises. Elles contiennent  
 des détails sur les  
 observations faites pendant  
 le voyage. Elles sont  
 très précises et sont  
 écrites à la main.

Les notes sont écrites  
 à la main et sont très  
 précises. Elles contiennent  
 des détails sur les  
 observations faites pendant  
 le voyage. Elles sont  
 très précises et sont  
 écrites à la main.

Les notes sont écrites  
 à la main et sont très  
 précises. Elles contiennent  
 des détails sur les  
 observations faites pendant  
 le voyage. Elles sont  
 très précises et sont  
 écrites à la main.

Les notes sont écrites  
 à la main et sont très  
 précises. Elles contiennent  
 des détails sur les  
 observations faites pendant  
 le voyage. Elles sont  
 très précises et sont  
 écrites à la main.

Les notes sont écrites  
 à la main et sont très  
 précises. Elles contiennent  
 des détails sur les  
 observations faites pendant  
 le voyage. Elles sont  
 très précises et sont  
 écrites à la main.

Les notes sont écrites  
 à la main et sont très  
 précises. Elles contiennent  
 des détails sur les  
 observations faites pendant  
 le voyage. Elles sont  
 très précises et sont  
 écrites à la main.

Gottfried Keller: *Berliner Schreibunterlage*

April-Mai 1855

Zentralbibliothek Zürich, Gottfried Keller Nachlass, Ms. GK 8b

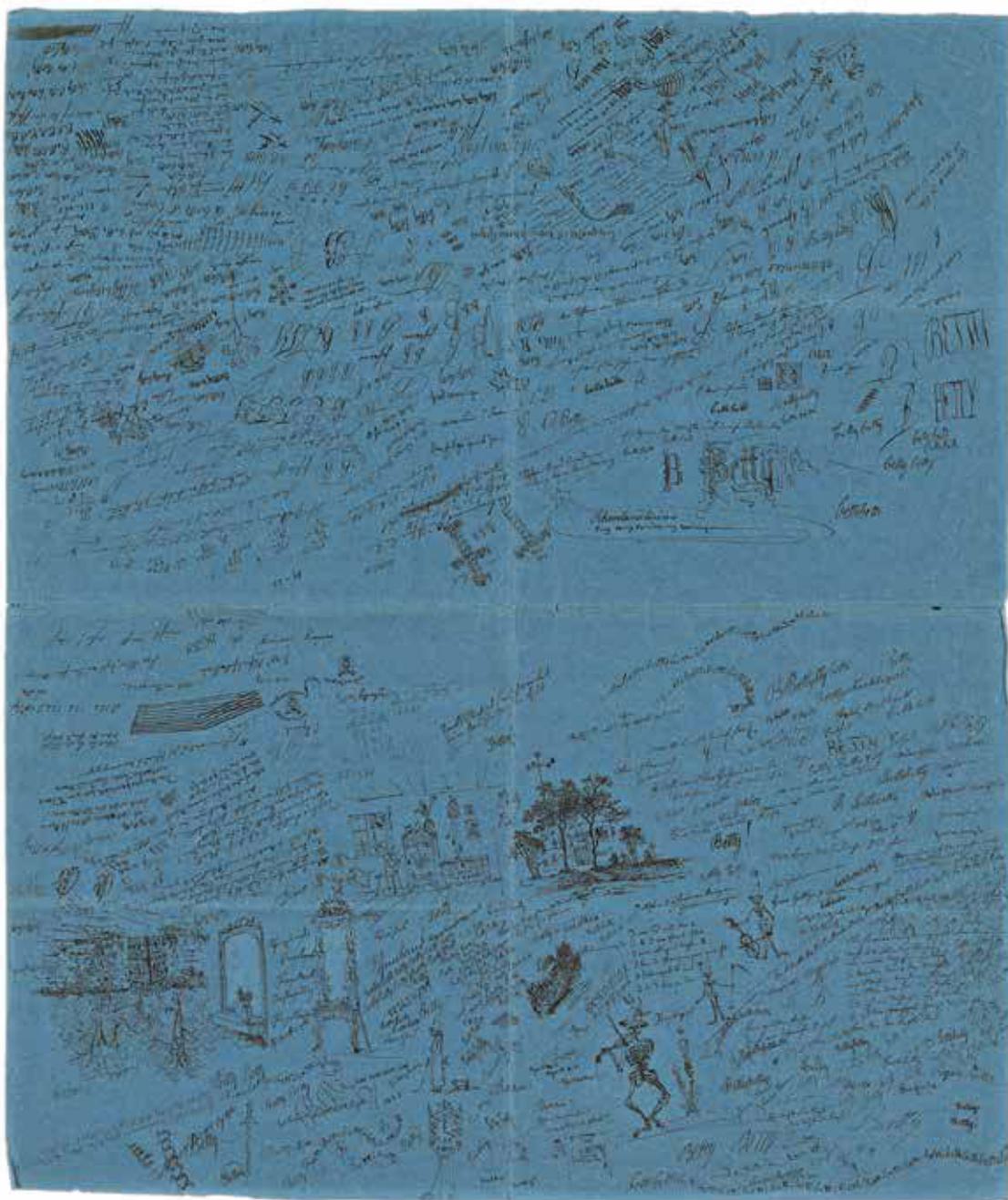
Federzeichnungen auf dunkelblauem Papier, 55,6 × 66,7 cm

»Betty, Betti, bitte Betti, Betti bitte, bethely, Bettyjoggel, Bettioggelein, bittre, bittre schöne süsse Zeit, bittre Kräuter, Bitterlichkeiten...«. Es ist 1855, als Gottfried Keller in endlosen Wortgirlanden den Namen Betty auf einer blauen Schreibunterlage beschwört und mit Zeichnungen umrankt. Seit April dieses Jahres schlägt Kellers Herz für die Schwägerin seines Berliner Verlegers, die schöne Betty Tendering: »Das ist der Mai Betty« steht auf der Schreibunterlage. Ist dieses Dokument ein Liebesbrief, der nie abgeschickt wurde? Oder ist es ein Rufen, das insgeheim jemand anderem gilt, wie jenes Liebesgeständnis, das der Grüne Heinrich für Anna schreibt und das auf dem nackten Körper der badenden Judith landet? Fest steht, dass Schrift und Bild unter dem Einfluss von Kellers Liebe zu Betty auf der Schreibunterlage ein lustvolles und zugleich abgründiges Spiel miteinander treiben. Eine einzigartige Situation, denn der Dichter und Maler Keller hat in seinen Notiz- und Studienbüchern stets gleichzeitig gezeichnet und geschrieben, jedoch die beiden Medien kaum miteinander verbunden. Noch nicht lange ist es her, dass Keller als Maler gescheitert ist. Vor ihm steht jedoch die Laufbahn des erfolgreichen Schriftstellers. Fast sein ganzes dichterisches Werk kommt im Jahr 1855 zustande. Die intensive Produktivität hat ihre Spur in der bewegten Dichte der Notate auf der Schreibunterlage hinterlassen. Zweifellos ist die Ballung primär Ausfluss der Liebesnot, denn Betty erwidert Kellers Gefühle nicht. Das ist verheerend, denn »cette foi ça va pour la vie«, verrät die Schreibunterlage. Im Rückblick ist man versucht, diesen Ernst auch auf Kellers Ringen um eine Synthese seiner Doppelbegabung zu beziehen. Die Lebenskonstellation steht im Zeichen von

magischem Wünschen und bitterem Verzicht – auf das Malen und die Liebe – und mündet in das Fazit »Resignatio ist keine schöne Gegend«. Doch die Vergeblichkeit des Wünschens verschafft dem »goldnem Überfluss der Welt« zum Durchbruch, jener »poetischen Seligkeit« im Medium der Schrift, die für Keller das Wesen der Dichtung ausmacht. Sie ist das unverhoffte Geschenk, das seinem Sehnen zuteil wird, dem Bettys Name auf der Schreibunterlage zu guter Letzt wie eine zarte Wolke entschwebt. Zusammen mit dem Motivkreis, der ihn umgibt, kehrt dieser Name in verwandelter Form zurück: als das dichterische Werk Gottfried Kellers. Im *Landvogt von Greifensee* findet sich dazu eine Anspielung: Für die fünf Frauen seines Lebens, die seine Liebe zurückgewiesen haben, veranstaltet der Landvogt eine Feier, von der es heißt: »Es soll ein schöner Tag für mich sein, ein Tag, wie es sein müsste, wenn es wirklich einen Monat Mai gäbe, den es bekanntlich nicht gibt, und es der erste und letzte Mai zugleich wäre.« Der erste und letzte Mai zugleich ist aber die Dichtung.

LITERATUR: Keller (1948) – Villwock (2000) – Kasper (2007).

MONIKA KASPER



## Adalbert Stifter: *Die Mappe meines Urgroßvaters*

Dritte Fassung, 1864  
Tschechische Nationalbibliothek Prag, Adalbert-Stifter-Archiv

In Hebbels Verriss des *Nachsommer* wird Stifter zu jenen gerechnet, die »den unverrückbaren Markstein«, den Lessing im *Laokoön* »für alle Zeiten« zwischen Literatur und Malerei gesetzt habe, missachteten. Stifters Roman stelle sogar ein »Äußerstes« dieser Richtung dar: »es fehlt nur noch die Betrachtung der Wörter, womit man schildert, und die Schilderung der Hand, womit man diese Betrachtung niederschreibt« (Enzinger 1968, S. 229). Zieht man Stifters Lebenswerk *Die Mappe meines Urgroßvaters* heran, von dem vier erheblich abweichende Fassungen existieren, so bekommt dieses negative Urteil eine ganz unpolemische Evidenz, die für die radikale Modernität von Stifters Schreiben spricht. Nur zwei Fassungen, nämlich die noch in die 1830er Jahre zurückreichenden ersten Ansätze der Journalfassung (als Fortsetzungsgeschichte 1841/42 publiziert) und die »Studien«-Fassung von 1847 erschienen zu Lebzeiten des Autors. In zwei späten Bearbeitungsschüben 1864 und 1867 (bis wenige Tage vor seinem Tod) entsteht das diskontinuierliche Fragment eines seit 1850 erwogenen, auf zwei Teile angelegten sozialen Romans, phasenweise parallel zu seinen »Malerarbeiten«, über die Stifter seit 1854 penibel Buch führt.

Das Blatt aus der dritten Fassung der *Mappe* zeigt eine von Streichung und Substitution gehemmte Dynamik; erst in der Handschrift wird ersichtlich, dass die von Hebbel und anderen kritisierte Ereignislosigkeit ein Resultat größter Schreib-Anstrengung ist. In direkter Korrespondenz mit dem dargestellten Auffinden des Lebensbuches des Urgroßvaters zeigt sich, wie viel »Plunder« anfällt und auch nötig ist, um ein Leben erinnern zu können. Die betriebene familiäre

Archäologie ergibt den (in der letzten Fassung gestrichenen) Befund: »Nach einer Stunde saß ich schon bis auf die Kniee in Papieren« (Stifter 1998a, S. 12).

Die Beschreibung der aufgefundenen Lebensschriften erzeugt nicht nur den von Hebbel beschriebenen Effekt, sie produziert auch analoge Mengen an Papieren, die zu lesen ebenfalls gelernt sein will. Heißt es von der alten »Schrift auf dem Pergamente«, sie trug das »Gepräge der Eilfertigkeit« (Stifter 1998, S. 15), so offenbart erst der Blick auf Stifters Manuskripte, wie dies durch die Rasterung und Gitter-Struktur der Streichungen, durch notwendig gewordene Beilagen und gestrichene Zusätze produziert wird. Umgekehrt sind die mit unterschiedlicher Wertung konstatierte Entdramatisierung der Handlung und die epische Retardierung des Erzählens der letzten Fassungen nur möglich aufgrund eines allein in den Handschriften sichtbar werdenden Schrift-Furors.

Das Schrift-Konvolut der *Mappe* ist nicht zuletzt ein emphatisches Zeugnis dafür, was »Aufschreibung des Lebens« heißen könnte.

LITERATUR: Enzinger (1968) – Stifter (1998a/b) – Mayer (2001) – Stifter (2005).

KARL WAGNER



## Lewis Carroll: *Alice's Adventures in Wonderland*

London: Macmillan & Co 1866, 192 S., hier S. 37

Das Kinderbuch soll auf eine Geschichte zurückgehen, die der unter dem Pseudonym Lewis Carroll publizierende Mathematikdozent, Diakon und leidenschaftliche Photograph Charles Lutwidge Dodgson den Liddell-Töchtern Alice, Lorina und Edith auf einer Bootsfahrt erzählt habe. Mit diesem phantastischen Roman begann nicht nur Carrolls schriftstellerischer Erfolg, sondern auch eine neue Phase der englischen Literatur. In diesem so genannten ›Golden Age of English Children's Literature‹ hält das auf E.T.A. Hoffmanns *Nussknacker*-Märchen zurückgehende kinderliterarische Erzählmodell Einzug in die englische Kinderliteratur und hat seine Aktualität bis heute nicht verloren. Anknüpfungspunkte sind zudem die Tradition des Kunstmärchens sowie ältere Kinderbücher mit Nonsens-Elementen – eine als ur-englische Literaturform geltende ›ästhetische‹ Ausdrucksweise des englischen Humors. Entsprechend ist das Verhalten der Romanfiguren oft unsinnig, und es geschehen groteske Verwandlungen. Dass der Roman auch von Erwachsenen sehr gerne gelesen wird, liegt nicht zuletzt an den komplexen und geistreichen Sprachspielen sowie seiner psychologischen Tiefe. Ein solches Spiel mit Sprache und Sinn findet sich denn auch im dritten Kapitel: *The Mouse's Tale* wird dort als emblematisches *Mouse's Tail*-Gedicht visualisiert. Diese Darstellungsweise illustriert das auf der Homophonie von »Tale« und »Tail« beruhende Missverständnis zwischen der erzählenden Maus und der rezipierenden Alice. Carroll schließt mit der Visualisierung dieses *Mouse's-Tail/Tale* an die bereits seit der Antike verwendete Technik des Figurengedichts an, bei der dem Gedicht aufgrund seiner Anordnung eine weitere, visuelle Bedeutungskomponente zukommt. Carroll nutzt diese Darstellungsweise, um beide

Rezeptionsmöglichkeiten des Gleichklangs zu vereinen: Der graphisch dargestellte Mausschwanz (»Tail«) ist zugleich die Geschichte (»Tale«) bzw. die Geschichte (»Tale«) steht in Form eines Mausschwanzes (»Tail«) da, so dass aufgrund der akustischen Ununterscheidbarkeit die Geschichte und der Mausschwanz, also Inhalt und mediale Darstellungsform, untrennbar zusammenfallen. Diese Unbestimmbarkeit der richtigen Rezeptionsweise wird weiter hervorgehoben, wenn die unaufmerksame Alice nachfragt, ob die Maus mit ihrer Geschichte (»Tale«) bis zur fünften Biegung (»fifth bend«) des Schwanzes (»Tail«) gelangt sei, die poetische Form der Geschichte also von den Mausschwanzbiegungen abhängig gemacht wird und damit über sich selbst als poetische Darstellung hinausreicht, wie es der Text in seiner graphischen Ausgestaltung zu lesen gibt.

LITERATUR: Carroll (1965) – Ernst (1992) – Kümmerling-Meibauer (1999) – O'Sullivan (2000).

CHRISTINE DU BOIS DE DUNILAC

so that her idea of the tale was something like this:—"Fury said to

a mouse, That  
he met  
in the  
house,  
' Let us  
both go  
to law:

*I will  
prosecute  
you.—*

Come, I'll  
take no  
denial;

We must  
have a  
trial:  
For  
really  
this  
morning  
I've  
nothing  
to do.'

Said the  
mouse to  
the cur,  
'Such a  
trial,  
dear sir,

With no  
jury or  
judge,  
would be  
wasting  
our breath.'  
'I'll be  
judge,  
'I'll be  
jury.'

Said  
cunning  
old Fury:  
'I'll try  
the whole  
case, and  
condemn  
you  
to  
death.'

## Wilhelm Busch: *Wie man Napoliums macht*

Erstausgabe in: Deutsche Laterne, Jg. 1, Probe-Nummer 1, Frankfurt/M. 1870, S. 1

Wilhelm Busch gehört zu den meistgelesenen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts und wurde mit seinen Bildergeschichten weltberühmt; er bleibt aber dennoch in der deutschen Literaturgeschichte wenig beachtet. Das mag auch daran liegen, dass er mit seiner konsequenten Synthese von Text und Bild weder von den Literaturwissenschaftlern noch von den Kunstkritikern richtig ernst genommen wurde und er selbst mit seinem Schaffen den krisenhaften Zerfall der literarischen Kultur der Vergangenheit eher beschleunigte als aufhielt. Aufgrund des im 19. Jahrhundert immer stärker werdenden Zweifels an der Sprache wurden Bücher mit Bildern und später mit Photographien illustriert, um das kulturelle Bedürfnis, die Welt in ihrer Sichtbarkeit zu zeigen, abzudecken. Busch gelingt es, in seinen Bildergeschichten die Ängste und Konflikte des Kleinbürgertums seiner Zeit aufzugreifen, sichtbar zu machen und den Handlungen mittels konsequenter Verkleinerung oder ästhetischer Reduktion das Bedrohliche zu nehmen.

Die Text-Bild-Kombinationen in Buschs Werk sind vielfältig, bilden aber immer eine untrennbare Einheit, so dass sich die eigentliche Wirkung der Geschichten nur in der Korrelation von Text und Bild entfaltet. Die Bildergeschichte *Wie man Napoliums macht* veranschaulicht nicht nur Buschs Schaffen, sondern führt zugleich das Wechselspiel zwischen Text und Bild an sich selbst vor. Mit dem ersten Bild und der Aufforderung »Nimm Feder und Tintenfass!« wird direkt auf das Medium und damit auf das Gemachtsein dieser Bildergeschichte verwiesen: Feder und Tinte sind notwendig, um die Linien wie vorgeführt zeichnen zu können. Es braucht aber auch den Text, die Schriftlinien also, die wiederum erst mit Tinte und Feder zustande kommen, um die Bilder adäquat

vorzuführen. Dies geschieht denn auch vorwiegend mit deiktischen Pronomina (»dies«, »das«) oder Adverbien (»so«), wodurch Text und Bild korrelieren und nicht mehr voneinander zu trennen sind. Mit dem siegreichen Napoleongesicht bei Austerlitz und dem niedergeschlagenen bei Waterloo wird also nicht nur eine Bildergeschichte entworfen, sondern die Korrelation von Text und Bild zugleich vorgeführt, so dass die mit der Feder geschriebenen und gezeichneten Linien sowohl sich selbst als auch ihre Medialität ausstellen.

Anders muss die zweite Napoleonsdarstellung verstanden werden, bei der nicht mehr vom Medium selbst ausgegangen wird, sondern bereits bildlich dargestelltes Gemüse zur Darstellung verwendet wird. Auch diese Version der Veranschaulichung von Napoleon ist poetologisch zu lesen und zwar insofern, als Buschs Bildergeschichten ihre Komik gerade aus der Subjektwerdung der Dinge bzw. aus dem Eigenleben der Dingwelt ziehen, gerade so, wie der Kürbis mit Hilfe von Gurke und Radieschen zu Napoleon wird und damit zu einem »Subjekt«, welches das Bürgertum des 19. Jahrhunderts beschäftigte.

LITERATUR: Ueding (1977 und 2007) – Ruby (1998).

CHRISTINE DU BOIS DE DUNILAC

Wie man Napoliums macht.

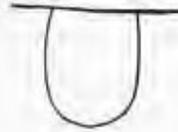


B 1-6\*

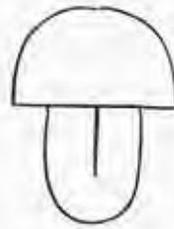
1-6 Nimm Feder und Tintenfaß!



Mach dies,



mach das!



Und mach noch so!



So steht er do  
bei Austerlitz und Waterloo.



B 7-10\*

7-10

Fruchstück.



Den Kürbis nimm!



Setz die Gurke d'ran!



Drei Radī vollenden den großen Mann.

Étienne-Jules Marey: *Sphygmograph*

1860/70, erhaltenes Exemplar im Musée J. E. Marey in Beaune

Der Sphygmograph oder Puls(wellen)schreiber ist ein Apparat, der das Schlagen des Herzens als Kurve les- und messbar macht. Der erste, dank einfacher Handhabbarkeit europaweit eingesetzte Sphygmograph (240 Gramm leicht) wurde vom französischen Physiologen Étienne-Jules Marey (1830–1904) ersonnen und von einem gewissen Mathieu, einem geschickten Mechaniker, konstruiert; der Antrag auf seine Patentierung erfolgte am 31. Dezember 1860 um 15 Uhr 58.

Das Herz ist, ganz unmetaphorisch, eine muskelgetriebene Pumpe, die Blut von sich weg in fast alle Körperteile drängt und es von dort zu sich zurück holt. Lange vor der Geburt gibt es sich zu bemerken; es beendet das Leben mit dem letzten Pulsschlag. Deshalb konnte William Harvey (1578–1657) es einst als *primum movens* und als *ultimum moriens* bezeichnen – als den allerersten Motor und als das zuletzt Sterbende. Leben und Bewegung scheinen, physiologisch betrachtet, austauschbar, fast eins zu sein. Wer die Bewegung der Herzens erfasst, erfasst beinahe schon das Leben.

Mareys Sphygmograph revolutionierte die Herzkenntnis. War der Puls zuvor an der Innenseite des Handgelenks ertastet und aufgrund fein anklopfender Empfindungen festgestellt worden, übernahm nun der Apparat die Rolle des Fingerspitzengefühls, um es in Kurven, gleichsam in dauerhaft stillgestellte »Herzschriftzeichen«, zu transformieren. Und das kam so zustande:

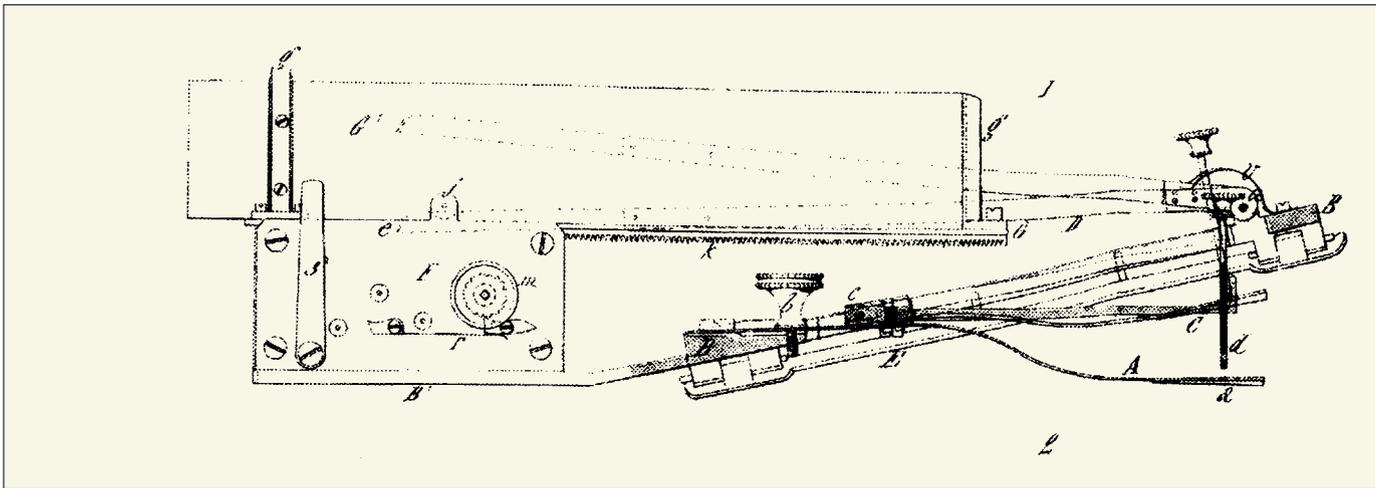
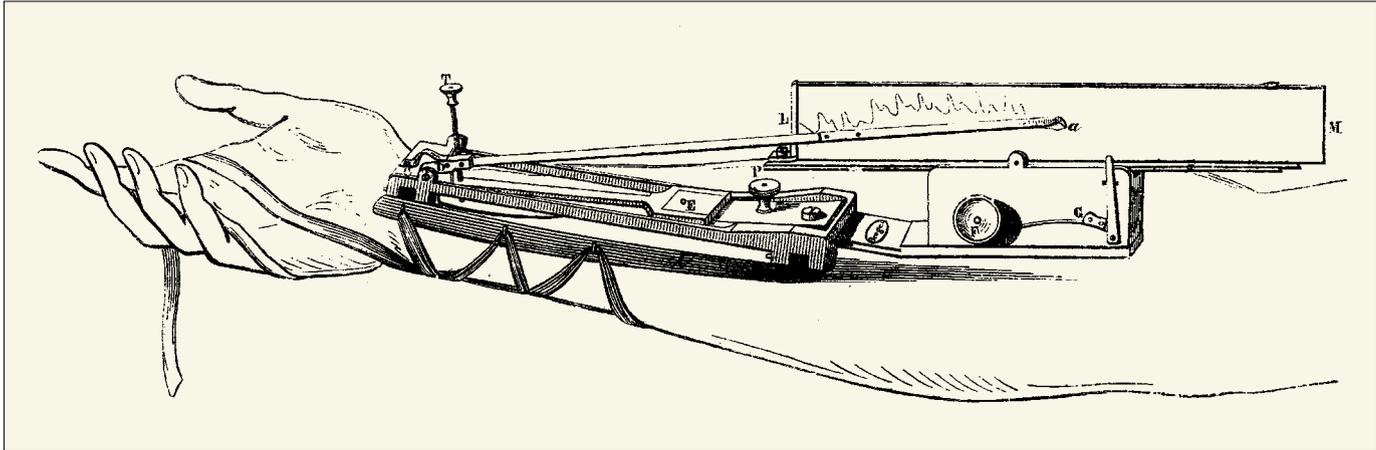
Ein mit der Innenseite des Handgelenks in aufliegende Berührung gebrachter, lamellenartiger, elastischer, am Pulswellenschreiber angebrachter Hebel wurde unter der Einwirkung der noch so kleinen, im Pumpvorgang des Herzens verursachten Druckveränderungen von den unter der Haut liegenden Blutgefäßen auf und ab bewegt. Dieser Hebel war

durch ein senkrecht fixiertes Metallstück ausgestattet, das die Bewegungen durch Kontakt auf einen Schreibarm übertrug. Dieser war so montiert, daß die Kontaktstelle nahe an der Drehachse lag – mit der Folge, dass das mit einem Stift bewährte ferne Ende die kaum merklichen Bewegungen stark vergrößerte. Und unten am Stift bewegte sich mit der Gleichmäßigkeit eines Uhrwerks ein auf einen kleinen Wagen fixiertes Papier vorbei. Der auf und ab schwebende Schreibarm hinterließ damit seine Bewegungen in Gestalt weißer Kurven auf berußtem Papier oder, nach einem verwandten Verfahren, als tintenschwarze Kurven auf weißem Papier. Doch so oder anders – die Einschreibungen waren letztlich nichts anderes als die analog über viele mechanische Übertragungskontakte gelegte Spur des Herzlebens in Echtzeit.

So hatte der Sphygmograph den pulsertastenden Menschen ersetzt. Das momentane, flüchtige, vergängliche Empfinden des Pulses in den Fingerkuppen war in visuelle, vermeßbare, unsterbliche Schrift umgesetzt worden. Die Herztätigkeit wurde nicht mehr in der Unmittelbarkeit des berührenden und des berührten Organismus, sondern auf Papierstreifen von scharfsichtigen Blicken beobachtet. Deshalb können wir noch heute sehen, wie das Herz längst Verstorbener dereinst schlug.

LITERATUR: Marey (1860) – Marey (1878).

ALEXANDRE MÉTRAUX



Die Komponenten des Apparats sind mit dem Gestell *B* fest verbunden. Der federnde Schreibarm *A* wird in *a* mit dem Fühlpunkt an der Innenseite des Handgelenks in Berührung gebracht. Die im Fühlpunkt entstehenden Druckveränderungen werden über den Hebel *d* an den Schreibarm (schraffiert hinter *G* abgebildet) geleitet. Die vom Schreibarm ausgeführten Auf-und-Ab-Bewegungen zeichnen sich in Gestalt einer

Welle auf das Papier ein, das auf dem Wagen *G'* fixiert ist. Der Wagen *G'* wird in Richtung *V* durch ein mit der Konstanz eines Uhrwerks laufendes Motor *E* bewegt. Die Stellschraube links von *V* dient zur richtigen Einstellung des Schreibarms; die Stellschraube *b* dient zur Austarierung des Drucks, den der Sensor *A* auf den Fühlpunkt in *a* ausübt.

## Friedrich Nietzsche: *Schreibmaschinentexte*

Brief von Friedrich Nietzsche an Franz Overbeck in Basel (Typoskript 32); Genua, 8. März 1882  
 Handschriften-Abteilung der Universitätsbibliothek Basel, Nachlass  
 Franz Overbeck 248  
 20,5 × 13 cm

Den Schlüssel zu einem »Fall von Identität« (1891) bildet Sherlock Holmes' Bemerkung, wie wundersam es sei, daß eine Schreibmaschine durch ihre Gebrauchsspuren genausoviel Individualität besitze wie eine menschliche Handschrift. Tatsächlich lassen sich im Zusammenspiel von Mensch, Maschine und Sprache, Geste, Technik und Ausdruckskraft keine anderen Szenen von Nietzsches Schreiben genauer datieren und eindringlicher vergegenwärtigen als das Tippen auf der sogenannten »Schreibkugel« von Hans Rasmus Johan Malling Hansen (1835–1890), die der erste »mechanisierte Philosoph« (Kittler) zwischen dem 11. Februar und dem 24. März 1882 in Genua mit wenigen, durch Reparaturen und eine Reise nach Monaco bedingten Unterbrechungen an insgesamt 37 Tagen benützt hat. Im Gegensatz zu Friedrich Dürrenmatt, der nach seinem Herzinfarkt 1969 vom Arzt zur Abstinenz von der Schreibmaschine angehalten worden ist und dessen Sekretärinnen jedes nächtliche Manuskript beim Abtippen am nächsten Tag auf der Rückseite akribisch datiert haben, erfordern die Indizien im Fall von Friedrich Nietzsche allerdings indirekte Schlüsse, also Kriminalistik oder »Maschinenschriftenphilologie«, wie der forensische Schriftsachverständige Peter Frensel und der wissenschaftshistorisch geschulte Literaturwissenschaftler Christoph Hoffmann diese Disziplin genannt haben. Schrift kommt hier nicht zuletzt im Transport des 3,5 Meter langen, 25 Millimeter breiten und 0,16 Millimeter dicken anilinblaugetränkten Baumwollfarbbandes in Bewegung, das sich im Original erhalten hat und das Nietzsche, wie sein Maschinenschriftenphilologe und Restaurator seiner Schreibkugel Dieter Eberwein schlüssig nachweist, mit

insgesamt 33'610 Anschlägen rund drei und ein Viertel Mal durchlaufen hat: Daraus errechnet sich unter Berücksichtigung des Übungseffektes eine Schreibgeschwindigkeit zwischen anfänglich 15 bis schließlich gut 100 Anschlägen pro Minute. Bei der nachweislichen täglichen Schreibzeit von einer »guten Viertelstunde« lassen sich alle 57 erhaltenen Typoskripte, die durch Nietzsches vergleichsweise schwache Anschlagskraft und die mechanische Abnutzung seiner Schreibkugel gezeichnet sind, chronologisch ordnen und den einzelnen Schreibtagen zuweisen. Das im Brief an Franz Overbeck vom 8. März 1882, in dem die Umlaute wie in »FINGERUEBUNG« noch ausgeschrieben sind, unmittelbar bevorstehende Ereignis ist die durch den Zufall eines Vertippers geschenkte Entdeckung der Hochpunkte am folgenden Tag, die Nietzsche danach nicht mehr von Hand nachtragen, sondern gezielt setzen wird. Die Fama von Nietzsches Benützung einer Schreibmaschine hat wohl Nietzsches unwillkommener »Apostel« Bernhard Förster in das *Berliner Tageblatt* getragen. Die kläglich gescheiterten Pläne des Antisemiten, nach der Heirat von Nietzsches Schwester Elisabeth in Paraguay auf der Grundlage des Holzhandels ein der Reinheit deutschen Wesens verpflichtetes »Nueva Germania« zu errichten, sollte Nietzsche als »Försterei« verspotten. Die Lust am Wortspiel aber haben die zur Knappheit anhaltenden Begleitumstände des Schreibens auf der Malling Hansen und der Eigenwille dieser Maschine in ihm geweckt.

LITERATUR: Kittler (1985) – Frensel/Hoffmann (1998) – Kammer (2000) – Nietzsche (2002) – Eberwein (2005).

92

Anden Mark 1884  
Vohl von Jenna.

DIESER BRIEF MEIN LIEBER FREUND IST ZUGLEICH  
EINE FINGERUEBUNG-VERZEIH UND NIMM FUERLIEB!  
MITTE MAERZ VERLAESST MICH FREUND REE UM ER  
VON WEYSENDUG IN ROM ZU BESUCHEN. ICH SELBER  
BLEIBE NUR NOCH BIS ZU ENDE DESSELBEN  
MONATS-ES WIRD MIR S. HON. JETZT HIER ZU  
HELL WOHIN ABER--JA WER MIR DAS SAGEN  
KÖNNTE! WILDEST DU DIE GUETE HABEN MIR WIEDER  
DIE UEBLICHENDPP FRANCS ZU SCHICKEN? KOEBELI-  
TZENS PARTITUR IST JETZT IN DEN HAENDEN  
DES BARON LOENIGERSDORFF HAT VERMITTELT.  
DIE HEIRATH DES LETZTBENANNTEN FINDET AM  
19 MAERZ STATT. ER SCHREIB MIR SEHR FREHM. E-  
TIG UND TAPPER UND WIE AUS EINER NEUEN TOM-  
ART. KOMUNDT HAT EIN NEUES BUECHLEIN FERTIG-  
A CHRISTENTHUM UND VERNINKET &--HAETTST SOLLN  
AE PFARR WAERNISAGT GERSDORFF DER DIE VIGNETTE  
DAZU GEZEICHNET HAT. MEINE SCHWESTER WAR EINE-  
GE ZEIT MIT FRAG REE ZUSAMMEN UND GANT ENT-  
ZÜCKT VON IHR. AUCH HOERTE SIE EINEN VOR-  
TRAG DES DR. FOERSTER IN ARCHITECTEN-HAUSE (Lies hier)  
DER MEINER ZWEIMAL IN AUSSCHWEIFENDEN AUS-  
DRUCKEN GEDACHT. ER WILL NACH SUEDBRASILIEN  
ABWANDERN ES SEI DEM DASS--  
IN BEZIEHUNG FREUNDSCHAFT UND MIT DEN  
GRUESSEN DES DR. REE

DEIN F. N.

## Bram Stoker: *Dracula*

Erstausgabe: Westminster [London]: Constable & Co. 1897, 390 S., hier S. 223/224

Handschriftliche Notizen aus der Entstehungsphase: »An early chapter outline for *Dracula*«; »A calender of events in the year 1893«; zwischen 1890 und 1896; Rosenbach Museum & Library, Philadelphia

Stokers Vampirroman ist ein Schwellentext für die mediale Formierung der Moderne. Er besitzt keine souveräne Erzählinstanz, besteht vielmehr aus verschiedenen Dokumenten von insgesamt 17 Urhebern. Anfangs dominieren noch traditionelle Formen des Tagebuchs und des Briefes. Im Laufe des Textes treten Telegramme, Memoranden, Zeitungsartikel, Notizen, ein Report und ein Logbuch hinzu. Graf Dracula selbst bedient sich, um sich in London niederzulassen, der Karten, Briefe und Rechtstitel. Seine Opfer und Gegner wiederum entfalten in dem Maße, in dem sie der drohenden Gefahr innewerden, eine exzessive Aufzeichnungstätigkeit. Für den jungen Anwalt Jonathan Harker, seine journalistisch ambitionierte Braut Mina, den Irrenarzt Dr. Seward und den Kenner des Arkanen Dr. Van Helsing wird das Festhalten von Ereignissen und Empfindungen zum Mittel der Selbstvergewisserung angesichts eines unheimlichen Anderen und der im Selbst eingeschlossenen Abgründe. Dabei nutzen sie neue stenographische und phonographische Techniken ebenso wie Schreibmaschinen, auf denen Mina die Texte ins Reine tippt – mit mehreren Durchschlägen, so dass jeder der Vampirkämpfer für das Finale ein eigenes Skript besitzt. Das ist deshalb wichtig, weil der Kampf gegen Dracula auch ein Kampf um die Mittel ist, mit denen der Vampirismus in seiner Ausbreitung gefördert oder gebremst werden kann. Gegen den ansteckenden Biss und den gefährlichen Blutverlust, die Lebende in Untote verwandeln, hilft nach der Logik des Textes nur eine Bekämpfung der Ursachen: durch Verwandlung der vampirischen Orte in Nicht-Orte und Sammlung des in Medien gespeicherten vampirischen Wissens. Als der Graf,

der schon eingangs Jonathans Schreibzeug konfisziert hat, Walze und Typoskript zerstört, geht der Schlag ins Leere, ist doch eine Kopie im Tresor vorhanden. Umgekehrt aber müssen die Vampirjäger, auch wenn sie mittels Hypnose und Telepathie den Fluchtweg verfolgen, am Ende auf traditionelle Fortbewegungsmittel und Waffen zurückgreifen, um den Grafen zur Strecke zu bringen. Der Text nährt die Ahnung, die alten Medien des Heils (Rosenkranz, Hostie) könnten nach wie vor am besten geeignet sein, die Gegenwart vor der in Dracula verkörperten Vergangenheit zu bewahren. Zugleich schürt er die Verheißung, die neuen Medien der Kommunikation wüssten auf eigene Weise das Unheimliche sowohl zu bannen wie freizusetzen. In Jonathans Schlussnotiz heißt es, kaum ein authentisches Zeugnis der ungeheuerlichen Ereignisse sei vorhanden: »nothing but a mass of type-writing, except the later note-books of Mina and Seward and myself, and Van Helsing's memorandum« – jene Schriften, die nur die Schlussphase der Jagd dokumentieren. Was bleibt, ist somit der vorliegende Text, der als paradoxes Dokument seiner eigenen Entstehung erscheint. Oszillierend zwischen den alten und den neuen Praktiken der Schrift produziert er weniger ein gesichertes Wissen als unerhörte Ausbreitungsmöglichkeiten – des selbst schon auf Zirkulationen basierenden vampirischen Stoffs.

LITERATUR: Kittler (1982) – Wicke (1992) – Winthrop-Young (1994) – Fleissner (2000) – Lubrich (2005).

CHRISTIAN KIENING

## CHAPTER XVII.

## DR. SEWARD'S DIARY—continued.

When we arrived at the Berkeley Hotel, Van Helsing found a telegram waiting for him:—  
"Am coming up by train. Jonathan at Whitby. Important news.—MISA HARKER."

The Professor was delighted. "Ah, that wonderful Madam Mina," he said, "pearl among women! She arrives, but I cannot stay. She must go to your house, friend John. You must meet her at the station. Telegraph her *en route*, so that she may be prepared."

When the wire was despatched he had a cup of tea; over it he told me of a diary kept by Jonathan Harker when abroad, and gave me a typewritten copy of it, as also of Mrs. Harker's diary at Whitby. "Take these," he said, "and study them well. When I have returned you will be master of all the facts, and we can then better enter on our inquiry. Keep them safe, for there is in them much of treasure. You will need all your faith, even you who have had such an experience as that of to-day. What is here told," he laid his hand heavily and gravely on the packet of papers as he spoke, "may be the beginning of the end to you and me and many another; or it may sound the knell of the Un-Dead who walk the earth. Read all, I pray you, with the open mind; and if you can add in any way to the story here told do so, for it is all-important. You have kept diary of all these so strange things; is it not so? Yes! Then we shall go through all these together when that we meet." He then made ready for his departure, and shortly after

drove off to Liverpool Street. I took my way to Paddington, where I arrived about fifteen minutes before the train came in.

The crowd melted away, after the bustling fashion common to arrival platforms; and I was beginning to feel uneasy, lest I might miss my guest, when a sweet-faced, dainty-looking girl stepped up to me, and, after a quick glance, said: "Dr. Seward, is it not?"

"And you are Mrs. Harker!" I answered at once; whereupon she held out her hand.

"I knew you from the description of poor dear Lucy; but—!" She stopped suddenly, and a quick blush overspread her face.

The blush that rose to my own cheeks somehow set us both at ease, for it was a tacit answer to her own. I got her luggage, which included a typewriter, and we took the Underground to Fenchurch Street, after I had sent a wire to my housekeeper to have a sitting-room and bedroom prepared at once for Mrs. Harker.

In due time we arrived. She knew, of course, that the place was a laratic asylum, but I could see that she was unable to repress a slight shudder when we entered.

She told me that, if she might, she would come presently to my study, as she had much to say. So here I am finishing my entry in my phonograph diary whilst I await her. As yet I have not had the chance of looking at the papers which Van Helsing left with me, though they lie open before me. I must get her interested in something, so that I may have an opportunity of reading them. She does not know how precious time is, or what a task we have in hand. I must be careful not to frighten her. Here she is!

## MISA HARKER'S JOURNAL.

29 September.—After I had tidied myself, I went down to Dr. Seward's study. At the door I paused a moment, for I thought I heard him talking with some one. As, however, he had pressed me to be quick, I knocked at the door, and on his calling out, "Come in," I entered.

To my intense surprise, there was no one with him. He was quite alone, and on the table opposite him was what I knew



Stéphane Mallarmé:  
*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*

Erstausgabe: *Cosmopolis*, 4. Mai 1897, S. 425–427

Dies Gedicht (es ist zwischen Oktober 1896 und Ende Februar/Anfang März 1897 entstanden) kann man zugleich oder wechselweise als Text, Bild, szenische Darstellung und Partitur lesen. Denn Bedeutungsfunktionen sind seinem Erscheinungsbild zugedacht worden: Das Format der Doppelseite, die Verteilung der typographischen Elemente auf der Fläche, Größe und Aussehen der Buchstaben sind Teil der poetischen Aussage, oder umgekehrt: was einem die Schriftzeichen mitteilen, bestimmt sich auch durch die weiße Stille um sie herum.

Veröffentlicht wurde das Gedicht am 4. Mai 1897 in der Zeitschrift *Cosmopolis*. Aufgrund drucktechnischer Wideretzlichkeiten erschien es aber nicht in der von Mallarmé gewollten Gestalt. Statt in sanfter, nach rechts abfallender Neigung ungefähr auf der Diagonale ›zweier‹ Seiten befanden sich die Zeilenumbrüche eingepfercht auf jeweils nur ›einer‹ Seite. Das Textbild war zu steil und der weiße Hintergrund um seine Hälfte gebracht. Was Wunder, dass Mallarmé tags darauf an der Hervorbringung des Gedichts in jener Urarchitektur, die ihm detailliert vor Augen schwebte, weiterarbeitete. Doch auch dieser zweite Anlauf kam zum Abbruch – Mallarmé starb am 9. September 1898. 1914 übernahm ein gewisser Doktor Bonniot die Federführung und erstellte jene posthume Lesart ohne Seitenzahlen, die der Verlag Gallimard im selben Jahr herausbrachte (und die seitdem nachgedruckt wird).

Der Fremdartigkeit dieses Texts, in dem fast nichts anderes geschieht als die Materialisierung der poetischen Sprache durch sich selbst, war sich Mallarmé bewußt. Deshalb bot er mit einleitenden Bemerkungen eine Lesehilfe an.

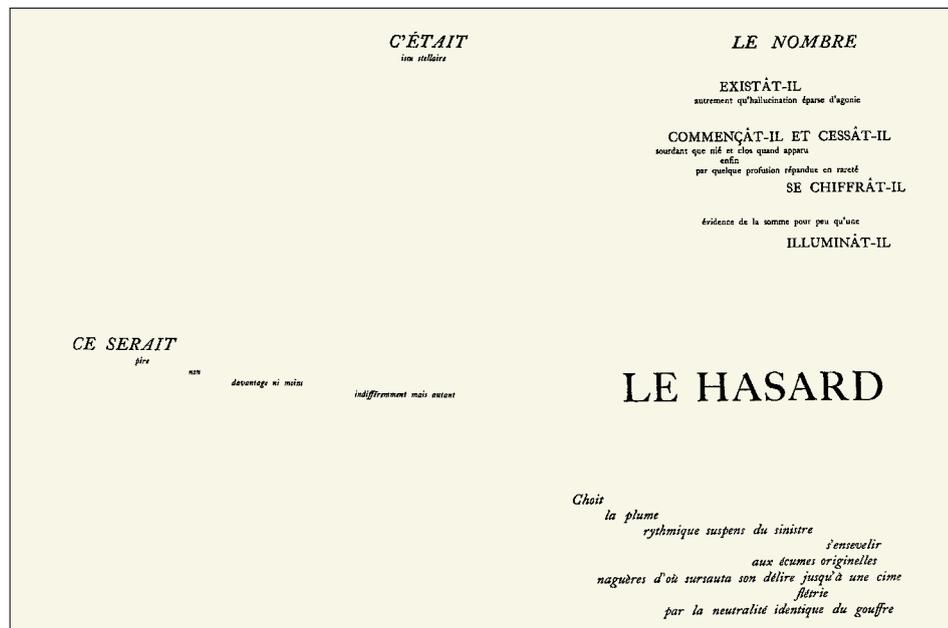
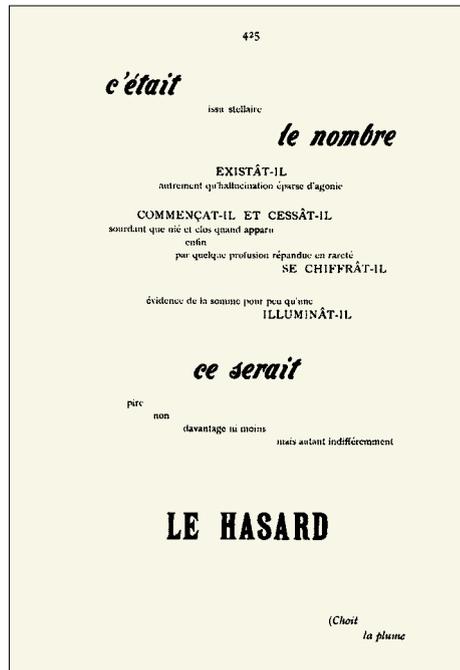
Das Textbild entspricht nur in Annäherung, der Textverlauf dagegen ohne Zweifel den Vorstellungen seines Urhebers. In

der Konzeption des späten Mallarmé gab es das Alphabet, den Vers, und dazwischen nichts. Der Vers war somit ›das‹ Maß der dichterischen Sprache schlechthin – einer Sprache, die jenseits der überlieferten Gattungen nicht nur in graphischen, sondern auch in melodischen, rhythmischen und syntaktischen Figurationen sich neu erfand.

Der rätselhafte Titel ist beides: Name des Gedichts und thematischer Grundvers, dessen Einzelteile gleichsam im Vordergrund einer Sprachszene an verschiedenen Stellen in Erscheinung treten. Um diesen Vers herum inszeniert das Gedicht in der Gesamtlänge der Doppelseiten ein wiederholt im graduellen Ab und (beim Umblättern sichtbar werdenden) schlagartigen Auf verlaufendes, vielstimmiges, buchstäblich dargestelltes Ineinander von Versen. Den Mittelteil bildet eine kursiv gesetzte Parenthese, so, als seien die anderen Schriftfiguren für eine Weile aus der Sprachszene ausgeschlossen. Und das Gedicht ohne Satzzeichen endet ohne Satzzeichen – es legt nicht fest, ob es an seinen Anfang zurückführt, um eine in sich geschlossene Schlaufe zu legen, oder hinter einem Vorhang des Schweigens verschwindet.

LITERATUR: Mallarmé (1914) – Murat (2005).

ALEXANDRE MÉTRAUX



## Guillaume Apollinaire: *Lettre-Océan*

Erstausgabe: Les soirées de Paris 25 (15. Juni 1914), S. 326–327, hier S. 326

*Wellen (Ondes)* – so lautet der Untertitel des ersten Teils der Gedichtsammlung *Calligrammes*, in die *Lettre-Océan* 1918 nach der Erstpublikation im Juni 1914 aufgenommen wird; Wellen erschienen als Piktogramm auch gleich unter dem Titel des Gedichts. Das Oszillieren zwischen symbolischer und ikonischer Zeichenhaftigkeit ist typisch für die traditionsreiche, von Apollinaire mit großer Wirkung auf die Avantgarden wiederbelebten Bild-Dichtung. Allerdings verweisen die Wellen auf eine medienhistorische Zäsur, die über die Spannung zwischen Bild und Schrift hinausreicht: Sie evozieren – neben dem Ozean als physischem Raum – vor allem den technischen Raum der drahtlosen Telekommunikation: Deutlich wird dies im Gedicht durch die Abkürzung »tsf« (»télégraphie sans fil«), die in ihrer hervorgehobenen Typengröße die räumliche Grenzlinie zwischen der rechten und der linken Seite des Kalligramms (hier nur die linke Seite gezeigt) bildet und damit gleichzeitig auf die verbindende, grenzüberschreitende Funktion des Übertragungsmediums verweist.

Von hier aus wird eine mögliche Kommunikationssituation in *Lettre-Océan* deutlich: Der autobiographische Sprecher des Gedichts grüßt seinen Bruder Albert in Mexiko, und es scheint sich eine drahtlose Kommunikation zwischen zwei als Funktürmen dargestellten Sendern und Empfängern zu entwickeln, in deren Zuge Guillaume von Albert Neuigkeiten von dessen Mexiko-Aufenthalt erfährt. Doch ist die drahtlose Verbindung über den Atlantik 1914 de facto noch nicht realisiert und muss durch viel langsamere Kommunikationsformen wie zum Beispiel den Postverkehr per Schiff ersetzt werden (vgl. den Verweis auf Postkarten und Briefstempel links oben). Tatsächlich möglich ist die draht-

lose Kommunikation aber in einem anderen raumzeitlichen Referenzsystem, das die transozeanische Kommunikation überlagert: Hierbei werden sowohl der Sender als auch der Empfänger als Ansichten des Eiffelturms lesbar (vgl. »sur la rive gauche devant le pont d’Iena« im Zentrum des linken Kreises korrespondierend mit »haute de trois cent mètres« im Zentrum des nicht abgebildeten rechten Kreises), der als Telegraphenstation und erster Radiosender Frankreichs zum Emblem drahtloser Signalübertragung im frühen 20. Jahrhundert wird.

Der Eiffelturm wird somit zum technischen Versprechen auf Einlösung der Apollinareschen Poetik (vgl. Apollinaire 1914, S. 176), nach der die Aufgabe des Dichters darin bestünde, den »lyrisme ambiant«, d. h. die lyrische Stimmung der Umgebung einzufangen: Empfangen wird dabei neben Funksignalen, die alphabetische Schriftzeichen kodieren, auch bedeutungsloses »Rauschen«, also z. B. das Klingeln eines Busses, die Kratzgeräusche eines Grammophons oder das Knarzen der Schuhe des Dichters. Apollinaires *Lettre-Océan* ist auf der Suche nach einer Aufzeichnungsform, die jenseits des Symbolischen das sirenenartig lockende Rauschen des Realen inszeniert. Allerdings wäre dieses Akustisch-Reale nicht so prägnant wahrnehmbar, wenn es nicht typographisch als Kippfigur zwischen der alphabetischen Schrift und der Ikonizität des Bildes in Erscheinung treten würde.

LITERATUR: Apollinaire (1914) – Longree (1985) – Bohn (1986) – Sacks-Galey (1988) – Daniels (2002).

JÖRG DÜNNE

## LETTRE-OCEAN

je traverse la ville nez en avant  
et je la coupe en 2

J'étais au bord du Rhin quand tu partis pour le Mexique  
Ta voix me parvient malgré l'énorme distance  
Gens de mauvaise mine sur le quai à la Vera Cruz

Juan Aldama

Correos  
Mexico  
4 centavos

U. S. Postage  
2 cents 2

Les voyageurs de *l'Espagne* devant faire  
le voyage de Coatzacoalcos pour s'embarquer  
je t'envoie cette carte aujourd'hui au lieu

REPUBLICA MEXICANA  
TARJETA POSTAL

11 45  
29 5  
14  
Rue des Batignolles

de profiter du courrier de Vera Cruz qui n'est pas sûr  
Tout est calme ici et nous sommes dans l'attente  
des événements.

Vive la République  
Hou le croquant  
Des clefs j'en ai vu mille et mille  
A bas la casse  
toi  
Jacques c'est déli  
cioux  
Zut pour M. Zun  
Sur la rive gauche devant le pont d'Iéna  
non si vous avez une mouche  
La Tunisie tu fonderas un journal  
Ar rée co chat Roy  
Vive le  
Evviva il Papa  
la gueule mon vieux pad  
tache

**T**  
**S**  
**F**

BONJOUR ANOMO ANORA  
TU NE CONNAITRAS JAMAIS BIEN  
LES

# Mayas

## Adolf Wölfli: *Dinamo=Maschine und Trieb=Riemen*

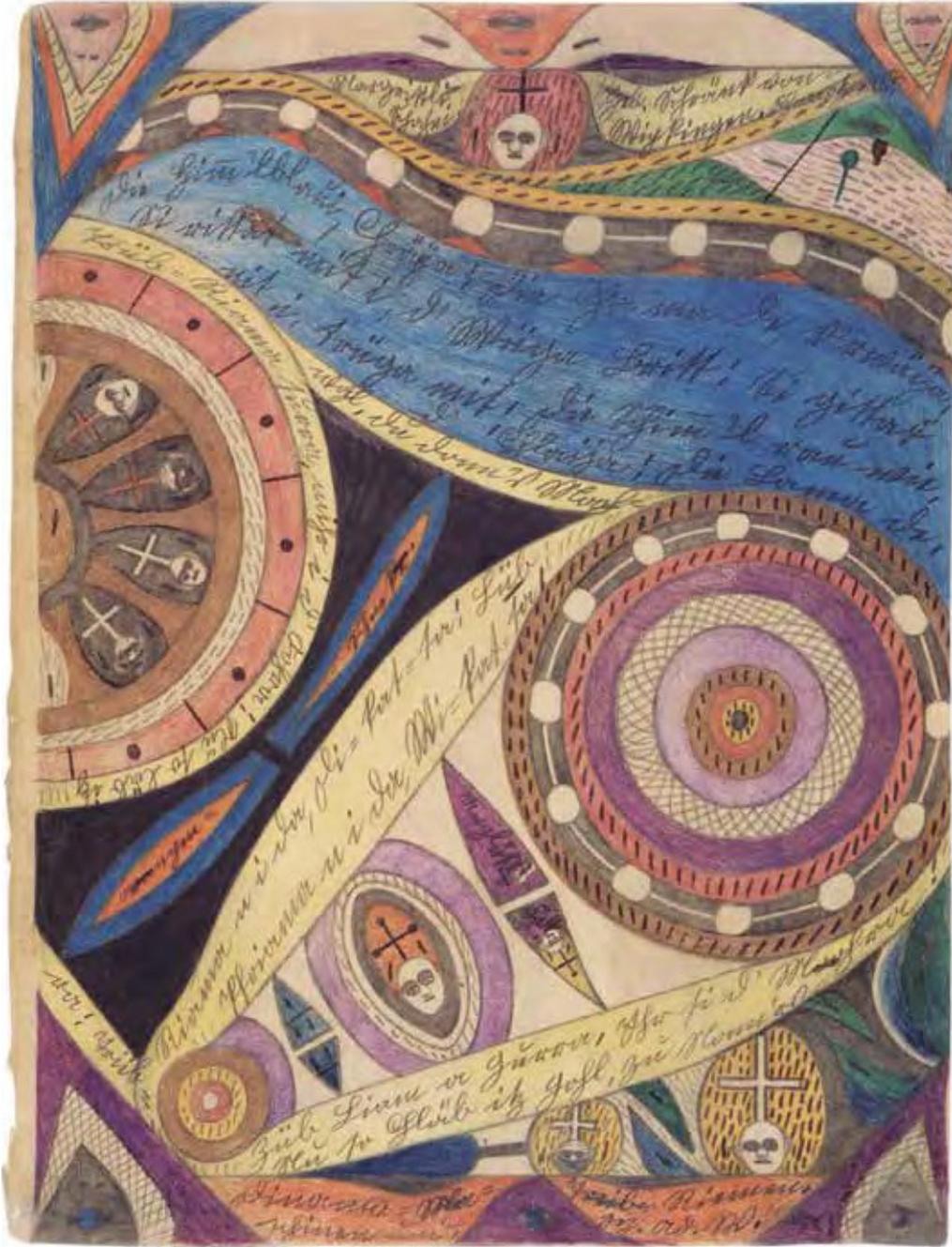
1910, in: *Von der Wiege bis zum Graab*, Heft N°. 4, S. 111  
Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Inv. Nr. A9243

»Höhre lieber Leser: Ich Adolf der Jüngste von meinen lebenden Geschwistern, ich will Dich noch in Verhältnisse, Schiksaale, Begebenheiten, Reisen, Kultuhren und Entwicklungen einweihen, so daß Dühr bei Gott Die Hahre zu Beerge steh'n«, so hebt Adolf Wölfli's Lebensbeschreibung *Von der Wiege bis zum Graab. Oder, Durch arbeiten und schwitzen, leiden, und Drangsal bettend zum Fluch* zum wiederholten Male an (Heft N°. 1, S. 235–236). Zu den Verhältnissen und Entwicklungen des nervösen Zeitalters, in die Adolf Wölfli seine Leser einweiht, zählen die Arkana der Industrialisierung im Verkehrs- und Nachrichtenwesen im Allgemeinen, auf dem Gebiet der Schriftkultur im Besonderen. Der ausdrücklichen »Zerrüttung« der »Gehörnerven« durch das »Pfeiffen Zischen, schreien und rollen der beiden West=Bahnhööfe Madrid's« (Heft N°. 1, S. 294) steht die Sensibilisierung für Fragen der »Innvormation« (Heft N°. 9, S. 90) gegenüber, die bei Wölfli immer eine Frage der »Menschenfassungen« sind; es geht ihm um »in fliegender Informatiön befintliche Menschen« (Heft N°. 1, S. [7]). Wie Franz Kafka hält sich deshalb auch Adolf Wölfli als moderner Autor vornehmlich an den Begleitumständen des Schreibens, daß heißt an seiner Körperlichkeit, seiner Instrumentalität und seiner Sprachlichkeit auf, die er unermüdlich thematisiert, problematisiert und reflektiert: »Das Lied'r=Thäxt=Dichta, ist eigatlich a so n a Sach, wie's ist: Es brucht v'rdammt=Chäiba=viel Papier, Bleistift u. Zitt. D'rbüh z'rheit ma fast d'r Gring, und am Änd we ma glaubt, es gäb a schöna Lohn d'rführ: So het ma doch numa d'r Schua am Arsch, mit d'r allfälliga Süeißigkeit vo Sitta sin'r Mitmenscha: Mach Dich zum Tüüf'l, Du v'rwägana Chäib: Und

Däh het ja bikantlich nüt, als im Höchsta Fall d'r Grind voll Lüüs« (Heft N°. 3, S. 231). »Ich bin ein Pappier=Arbeiter, allerersten Ranges und, kann Dasselbe, sehr guht, gebrauchen«, bedankt er sich denn auch am 5. November 1929 bei Emma Beuler, indem er gleichzeitig die dokumentarische Materialität seines Lebensprojektes akzentuiert. So versteht er selbst die Bewegtheit seiner um Blei- und Farbstiftzeichnungen geschwungenen Schrift, die als ornamentales Moment mißverstanden und psychologi(sti)sch als Ausdruck von *horror vacui* gedeutet worden ist, als typographisches Experiment, wie es zur selben Zeit etwa auch im Kubismus, Expressionismus, Futurismus oder Dadaismus zum Ausdruck kommt. In Wölfli's Augen wird die Moderne, dieser »Ohrt der unbezwinglichen, riesenhaften Strebsamkeit« (Heft N°. 1, S. [14]), ebenso von Dynamomaschinen wie von Rotationspressen angetrieben.

LITERATUR: Morgenthaler (1921)–Wölfli (1985)–Wölfli (1991)–Stingelin (1993)–Kammer (2005).

MARTIN STINGELIN



## Robert Wiene: *Das Cabinet des Dr. Caligari*

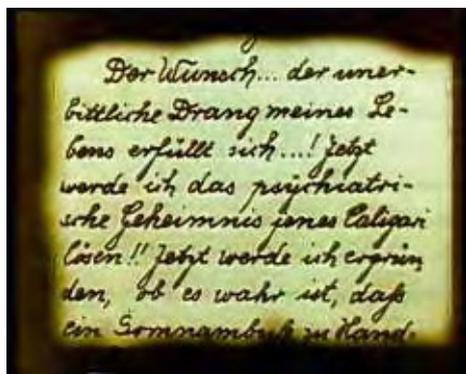
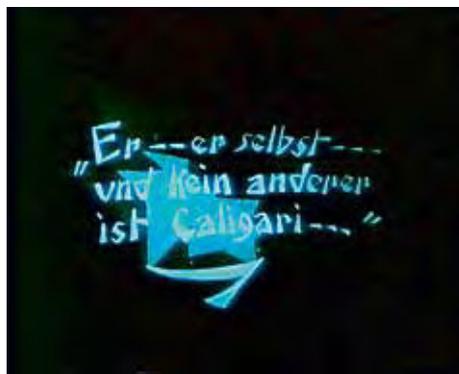
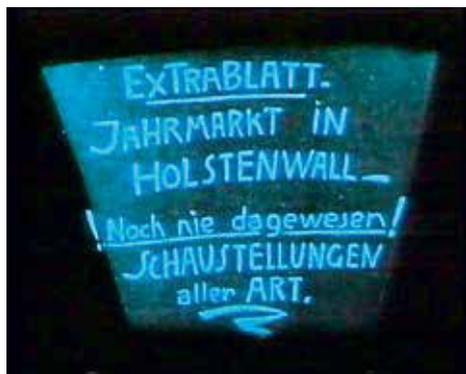
Decla Film-Gesellschaft, Uraufführung: 26. 2. 1920 Berlin, Marmorhaus  
Viragiert, 1492 m

Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari*, einer der berühmtesten und einflussreichsten Stummfilme der Weimarer Zeit, Musterbeispiel des expressionistischen Kinos, Vorbild zahlreicher Hollywoodproduktionen und des französischen ›Caligarisme‹, fasziniert nicht nur durch das avantgardistische Dekor, die verzerrten architektonischen Perspektiven, das »Chaos gebrochener Formen« und den »Zauber des Lichts« (Kurtz). Der Film besticht auch durch sein subtiles Vexierspiel von Realität und Irrealität, die paradoxe Verschränkung von Handlung und Rahmen. Anders als es Siegfried Kracauers einflußreiche ideologiekritische Deutung aus *From Caligari to Hitler* suggerierte, lässt sich, der neueren Forschung zufolge, nicht definitiv klären, ob die Taten des Somnambulen Cesare, der, hypnotisiert von einem Irrenhausdirektor namens Dr. Caligari, in einer norddeutschen Kleinstadt mehrere Morde begeht und eine junge Frau namens Jane entführt, dem Gehirn eines Geisteskranken entspringen und also Illusion sind – oder ob der Irrenhausdirektor als der eigentlich Verrückte angesehen werden muss und der Internierte als derjenige, der die Wahrheit spricht. Buch und Schrift begleiten die Handlung des Films von Anfang an: So kommen der Protagonist Francis und einige Ärzte dem dunklen Treiben des Dr. Caligari durch einen Sammelband über Somnambulismus von 1726 auf die Spur, den sie in seinem Arbeitszimmer entdecken; sie erfahren zudem aus dem eben dort aufgefundenen Tagebuch des Hypnotiseurs von dessen Versuch, in die Rolle eines mystischen Caligari aus dem 18. Jahrhundert zu schlüpfen, der sein somnambules Medium bestialische Morde begehen ließ. In einer Schlüsselszene sieht man, wie sich die wahnhaftige Identifikation des Irrenhausdirektors mit dem legendären Caligari vollzieht: Nach der Einlieferung eines

Somnambulen, die er enthusiastisch begrüßt hat, stürzt der Psychiater mit dem vor Begeisterung halb zerfledderten Buch in der Hand in den Park der Anstalt. Dort wird er – ekstatisch tanzend, delirierend – immer wieder von dem leuchtschriftartig eingeblendeten, taumelnden Satz »Du musst Caligari werden!« verfolgt und gleichsam hypnotisiert. Der Film scheint auf der Schwelle zwischen Wahn und Wirklichkeit, Schrift und Bild, Aufzeichnung und Handlung zu balancieren – wobei der filmische Raum sich als Einschreibefläche für die Schrift erweist und die Schrift zugleich als bewegliches Element den filmischen Raum durchdringt: eine Kippfigur, in der der Film nicht zuletzt auch seine eigene Genese aus der Schriftkultur, der Welt Hoffmanns und Poes, zu reflektieren und sie performativ hinter sich zu lassen scheint.

LITERATUR: Budd (1990) – Scheunemann (2003) – Beil (2005) – Kiening (2005) – Kurtz (2007).

ULRICH JOHANNES BEIL



Paul Wegener:  
*Der Golem, wie er in die Welt kam*

Projektions-AG »Union«, Uraufführung: 29. 10. 1920 Berlin, Ufa-Palast am Zoo

Viragiert, 1961 m

Die Verknüpfung zwischen dem Rabbi Löw, der vorher sieht, dass der jüdischen Gemeinschaft Unheil droht, und der von ihm geschaffenen mächtigen Lehmfigur, dem Golem, der den Kaiser rettet und damit die Vertreibung der Juden aus der Stadt abwendet, drang im 19. Jahrhundert in die Literatur ein und erfuhr im frühen 20. breitenwirksame Ausgestaltung. Der Film von 1920 war bereits Wegeners dritter Golem-Film, doch der in Ausstattung und Bildgestaltung sorgfältigste; er wurde international zu einem der größten Erfolge des deutschen Stummfilms. Die Prägnanz des Films erweist sich nicht zuletzt daran, wie er verschiedene Formen von Schriftlichkeit einsetzt. Die Schriftstücke des Hofes, Dekrete und Bilete, verkörpern die Macht, der die Juden ausgeliefert sind. Deren Schriftstücke wiederum stehen mit der Magie in Verbindung – ihre Macht, sich gegen die Obrigkeit zu behaupten. Eingangs konsultiert der Rabbi ein geheimnisvolles Buch, um das in den Sternen Gelesene zu deuten. Sodann erfährt er aus einem anderen, wie man den »Golem« herstellt: indem man der Lehmfigur das lebenerweckende Symbolwort, den »Schem«, in eine Kapsel in der Brust legt. Schließlich liefert ein weiteres Werk, *Nekromantie* betitelt, den Schlüssel, das Symbolwort durch Beschwörung des Geistes Astaroth zu gewinnen. Diese Beschwörungssequenz und die folgende Erweckungssequenz bilden das Zentrum des Films. Sie führen die Macht vor, Unsichtbares sichtbar zu machen, Totes zum Leben zu erwecken und ein kollektives Unheil abzuwehren. Auf dem Rosenfest des Kaisers präsentiert der Rabbi Löw seinen Golem und lässt in einem weiteren Kunststück die Erzväter

vorüberziehen. Als jedoch Ahasver in Großaufnahme erscheint, macht sich in der zunächst gebannt zuschauenden Gesellschaft Lachen breit. Die Bedingung, dass niemand die Vorführung stören darf, ist gebrochen. Nur der Golem kann das Unglück des einstürzenden Palastes aufhalten. Doch er wird nun selbst zur Bedrohung. Erst als ein kleines Mädchen, von dem zunehmend menschlich wirkenden Koloss auf den Arm genommen, die Kapsel mit dem »Schem« von seiner Brust entfernt, erstarrt er. Die ambivalente magische Schrift hat ihre Schuldigkeit getan. Sie hat Platz gemacht für eine andere Magie: die kinematographische, die mit der Macht der Belebung unmittelbar verbunden ist und in der Szene des Rosenfests autoreflexiv aufscheint. Der Film knüpft insofern nicht nur an das alte Medium der Schrift an, dessen auratische Dimension Franz Dornseiff 1914 in seiner Dissertation *Das Alphabet in Mystik und Magie* (gedr. 1922) beschrieb. Er zeigt auch, wie in Bezug auf dieses Medium sein eigenes »Blendwerk« (so der Kaiser) zu voller Wirkung gelangt: zum Beispiel durch die von Hans Poelzig phantasie reich und plastisch gebaute Judenstadt. Auch in dem narrativen Geflecht von Gefahr und Rettung liegt ein Reflex dessen, was das Kino vermag: die Geschichte von Zeiten und Völkern einzufangen, aber auch gefährliche Eigendynamiken freizusetzen.

LITERATUR: Schönemann (2003).

CHRISTIAN KIENING



## Friedrich Wilhelm Murnau: *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*

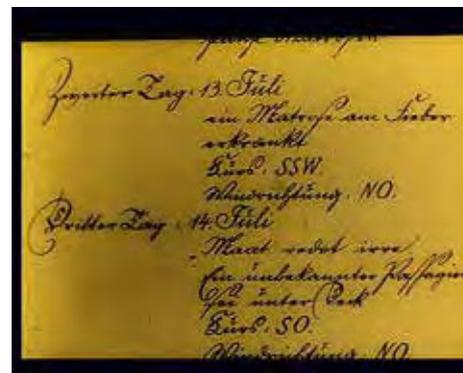
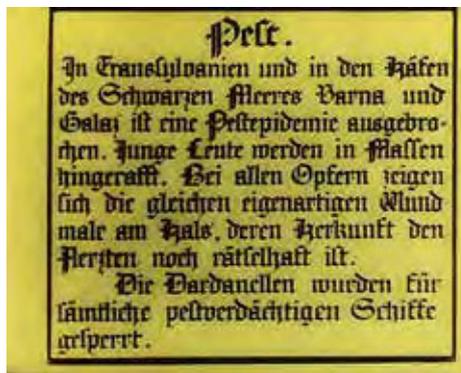
Prana Film, Uraufführung: 4. 3. 1922 Berlin, Marmorsaal  
Viragiert, 1967 m

Der nach einem Drehbuch Henrik Galeens entstandene Film orientiert sich an Stokers Roman *Dracula*, ändert aber aus urheberrechtlichen Gründen alle Namen und vereinfacht die komplexe Handlung: Im Zentrum stehen nun Hutter, der dem Grafen Orlok die Unterlagen für den Hauskauf nach Transsylvanien bringt, und seine Frau Ellen, die sich, als mit Orlok auch die Pest ihren Einzug in Wisborg gehalten hat, opfert, um den Vampir bis zum Morgengrauen bei sich festzuhalten. Rückverlegt ins Jahr 1838 schließt die Handlung an die spätrömantisch-biedermeierlichen Szenarien des Unheimlichen an, die schon der *Student von Prag* (1913) publikumswirksam ausgestaltet hatte. Zugleich ergeben sich andere mediengeschichtliche Bezugspunkte als im Roman. Nicht die neuen Aufzeichnungsformen spielen eine Rolle, sondern die alten skripturalen und typographischen – diese allerdings in ihrer ganzen Vielfalt: Chronik, Buch, Zeitung, Logbuch, Frachtbrief, städtische Bekanntmachung, Privatbrief und, nicht zu vergessen, ein hieroglyphischer Brief Nosferatus, dessen Chiffren sich vielleicht auf einzelne Elemente des Films beziehen. Alle zusammen erzeugen sie den Eindruck eines historischen Hintergrundes der Ereignisse. Schon eingangs sieht man das Titelblatt einer chronikalischen »Aufzeichnung über das große Sterben in Wisborg«, auf die im Laufe des Films immer wieder zurückgegriffen ist. Diese Aufzeichnung vermittelt zwischen den intradiegetischen Schriftformen und den extradiegetischen Zwischentiteln. Sie hat aber selbst paradoxe Züge, stammt sie doch von einer anonymen Instanz, die das unerhörte Ereignis der Pestkatastrophe ergründen wollte, ihm aber (wie die drei Kreuze signalisieren) erlag. Das Erzählen verläuft über die Schwelle

von Tod und Leben hinweg und überträgt diese Bewegung auf die Medien selbst: hier die Schrift, vom Tod herkommend und das Bild stillstellend, dort das Bild, den Tod überwindend und die Schrift in bewegte Handlung umsetzend. Die Schrift, die das Geschehen einerseits festhält, andererseits beeinflusst, ist damit ebenso suggestiv wie ambivalent: Hutter stößt, unterwegs nach Transsylvanien, auf ein Buch über Vampire; er verwirft es zunächst, benutzt es dann als hermeneutisches Hilfsmittel und bringt es sogar nach Hause mit – wo Ellen, unwiderstehlich angezogen, in ihm den Hinweis findet, die Hingabe einer unschuldigen Frau vermöge den Vampir zur Strecke zu bringen. Sie, die als Somnambulin auf den »Ruf des Todesvogels« reagiert und mit dem das große Sterben auslösenden und seinerseits zu erlösenden Untoten telepathisch verbunden ist, stickt am Ende die Worte »Ich liebe Dich« auf einen Stoff – ob auf Hutter oder auf Orlok bezogen, bleibt offen. Indem der Film die statische Schrift nun selbst in ihrer dynamischen Entstehung zeigt, verweist er auf eine die Oppositionen von Tod und Leben wie Schrift und Bild überschreitende Bewegung, die sich in seinen eigenen zwischen Lesbarkeit und Betrachtbarkeit oszillierenden Oberflächen entfaltet.

LITERATUR: Exertier (1980) – Bouvier/Leutrat (1981), bes. Kap. 3 – von Keitz (1994) – Wild (2006).

CHRISTIAN KIENING



1932/33

Robert Walser-Archiv Zürich, RWA MKG 9

9,3 × 10,9 cm

Robert Walser hat in den letzten Jahren seiner Schriftstellerexistenz seine Texte in Bleistift und in einer schwer zu entziffernden Kleinstschrift entworfen. Über 500 Blätter aus den Jahren 1924–1933 haben sich erhalten, und sie stellen einen in dieser Art absolut singulären Dichternachlass dar. Auf dem Mikrogramm-Blatt 9, eines der letzten, die Walser beschriftet hat, erkennt man zunächst die Handschrift von Eduard Korrodi. Der mächtige Feuilletonredaktor der *Neuen Zürcher Zeitung* schreibt hier – vermutlich Anfang Juli 1932 – an den seit dreieinhalb Jahren in der Irrenanstalt Waldau internierten Robert Walser Folgendes:

»Lieber Herr Walser! | Es ist nett von Ihnen, dass Sie wieder einmal an unsere ›Firma‹ denken. Ich bringe die sehr schöne See-Skizze u ›zwei Lebenswege‹ im Verlauf der nächsten zwei Wochen. | Indem ich meinerseits hoffe u es aus Ihren Schriftzügen lese, dass es Ihnen gut geht, bin ich Ihr ergebener | E. Korrodi«

Walser hat Korrodīs Briefkarte um 90 Grad im Uhrzeigersinn gedreht und darauf sieben verschiedene Prosaskizzen niedergeschrieben, die sich mosaikartig an- und ineinanderfügen; insgesamt hat er auf diesem Blatt eine Textmenge von vielleicht zehn Druckseiten untergebracht – ein in seiner Art einmaliges Text-Schrift-Kunstwerk. Unter diesem Aspekt werden nun auch die Zeilen Korrodīs bedeutsam, die Walser in seine eigene Schrift integriert hat. Sie lassen sich als Kristallisationspunkte begreifen, nicht nur für die hochverdichtete Schrift Walsers, die sich quer und skalenverschoben zu den ›offiziellen‹ Schriftzeichen stellt, sondern auch für die Textentstehung selbst.

Der kleine Block links unter dem gedruckten Wort »Zürcher« benutzt den linken vertikalen Rand des Korrodi-Textes als

horizontale Orientierung des eigenen Zeilenverlaufs. Während Korrodīs Mitteilung mit den Worten beginnt: »Es ist nett von Ihnen [...]«, fängt der Text in Walsers Kolumne so an: »Welch einem netten Schriftsteller bin ich neulich begegnet. Längst ist er übrigens tot [...]«. Ein anderes Beispiel für die kunstvolle Interferenz von Schrift und Text lässt sich in Bezug auf den letzten Satz Korrodīs erkennen: »Indem ich [...] aus Ihren Schriftzügen lese«. Der in Korrodīs Schriftzüge hineinschreibende Walser entwirft nun, indem er die drei letzten Lücken des Blattes ausfüllt, eine Prosaskizze, deren erste Zeile direkt über dem zweiten I-Punkt des Wortes ›meinerseits‹ beginnt und so lautet: »Etwas vom Sinnreichsten und Zweckmäßigsten, das die neue Zeit in technischer Hinsicht hervorbrachte, ist meiner Ansicht nach der Bahnhof. Täglich, stündlich laufen Züge entweder in ihn hinein oder aus ihm fort [...]«. In der Vorstellung vom ›Bahnhof‹ entsteht so ein witzig-anschauliches Bild für das überfüllte Mikrogrammblatt selbst, in welchem die ›Schrift-Züge‹ ein- und ausfahren – Schrift in Bewegung.

LITERATUR: Walser (1985) – Beretti (1997) – Walser (1985–2000).

WOLFRAM GRODDECK

Rebati on  
der  
Neuen Zürcher Zeitung

Zürich, den

Freya Hone Hone!

Es ist nett von Ihnen, dass Sie mir  
einmal an meine "Freya"  
denken. Ich habe Sie oft schon  
sehen. Wie Sie sich benehmen  
sollte, das ist eine andere  
Geschichte. Ich bin ein  
Mensch, wie Sie sind. Ich  
bin ein Mensch, wie Sie sind.  
Ich bin ein Mensch, wie Sie sind.  
Ich bin ein Mensch, wie Sie sind.  
Ich bin ein Mensch, wie Sie sind.  
Ich bin ein Mensch, wie Sie sind.

Walter Benjamin: *Brief an Siegfried Kracauer*

5. Juni 1927

Deutsches Literaturarchiv Marbach, Kracauer-Nachlass, 72.2042/23

Druck in: Benjamin (1995–1999), Bd. III, S. 262

21,3 × 13,7 cm

Nachdem am 1. Mai 1927 Siegfried Kracauers Text *Das Schreibmaschinchen* in der *Frankfurter Zeitung* erschienen war – die kurze Erzählung handelt von der Liebe zwischen einem Schriftsteller und seiner Schreibmaschine, die entflammt, als der Schriftsteller mit ihr eine ganz neue Textqualität erzielt, und die erlischt, als das Maschinchen einen Defekt erleidet –, ließ es der Autor, der selbst Redakteur bei der *Frankfurter Zeitung* war, seinem Mitarbeiter und Briefpartner Walter Benjamin postalisch zukommen. Hier wiedergegeben ist Benjamins Antwortbrief.

Der Brief enthält eine dezidierte Absage an die Schreibmaschine, deren sich Benjamin zeitlebens nie eigenhändig bedient hat. Dass er daher, wie alle Briefe Benjamins, handschriftlich verfasst ist, hat seinen guten Grund, denn das von Benjamin bevorzugte Schreibinstrument ist der Füllfederhalter. Der Brief berichtet nicht nur vom Verlust des Füllfederhalters, der wie ein Tyrann über ihn geherrscht habe, sondern auch vom Kauf eines neuen Füllfederhalters, der ihm eine ungeahnte Produktivität erlaube. Dass der Brief die Hoffnung ausspricht, man möge dies auch dem vorliegenden Brief ansehen, verweist auf die Sorgfalt, mit der Benjamin das Schriftbild seiner Manuskripte pflegte. Charakteristisch an ihnen ist die feine Kleinheit der Schriftzüge, die gleichwohl klar artikuliert und lesbar sind. Benjamin praktizierte seine Mikrographie ab 1918 nicht nur in seinen Briefen, sondern auch in seinen Arbeitsmanuskripten fast durchgängig. Sein Freund Gershom Scholem berichtet auch von dessen Ehrgeiz, hundert Zeilen auf eine Seite zu bringen.

LITERATUR: Utz (2003) – Giuriato (2005a) – Giuriato (2005b).

DAVIDE GIURIATO



## Walter Benjamin: *Der Lesekasten*

1932, aus: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, ›Felizitas‹-Exemplar Privatbesitz, Dauerleihgabe beim Walter Benjamin Archiv, Akademie der Künste. Archiv, Berlin

27,2 × 20,3 cm, starke Faltung des Blattes für Marginalienrand

Das Blatt stammt aus dem Konvolut der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, das als ›Felizitas‹-Exemplar bekannt ist. Diese Benennung geht auf die Adressatin zurück, der Walter Benjamin im April 1940, kurz vor seiner Flucht vor den deutschen Truppen, das Manuskript zukommen ließ mit der ausdrücklichen Bitte, dieses letzte ihm übrig gebliebene Exemplar seiner Kindheitserinnerungen zu verwahren. Es handelt sich bei der Adressatin um Gretel Adorno, die Benjamin in seinen Briefen mit dem Kosenamen ›Felizitas‹ ansprach.

Das Konvolut besteht aus 35 losen Blättern, die eine frühe Zusammenstellung von Benjamins Kindheitserinnerungen bilden. Sie sind mehrheitlich im Spätsommer und Frühherbst 1932 entstanden. Es handelt sich um eine titellose Arbeitshandschrift, um ein ›Brouillon‹, das zahlreiche Entwürfe zu ein- bis dreiseitigen Textstücken enthält und das Benjamin über Jahre benutzte. Mit Bestimmtheit lässt sich sagen, dass er bis 1934 darin schrieb – vielleicht sogar bis 1938, als Benjamin ein letztes Mal ohne Erfolg versuchte, seinen Kindheitserinnerungen eine definitive Gestalt zu geben. Das ›Felizitas‹-Exemplar zeigt deshalb in besonderer Weise, wie er seine Texte immer wieder umschrieb, ohne je eine festgelegte Form für sie zu finden. Es bewahrt etwas vom Vorläufigen, Flüchtigen und Verzettelten seiner Produktion. Das Konvolut hat keine festgelegte Reihenfolge der Stücke, die Paginierungen sind nicht von Benjamins Hand.

Von einigen Textminiaturen enthält das ›Felizitas‹-Exemplar mehrere Niederschriften. Zur hier vorgestellten Miniatur *Der Lesekasten* (erste Transkription: Guiriato 2006, S. 272),

die die Erinnerung an das Lesen- und Schreibenlernen und den kindlich traumhaften Umgang mit den vereinzelt Buchstaben schildert, findet sich etwa auch der frühere Entwurf mit dem Titel *Das Lesespiel*. Benjamin hat das Stück *Der Lesekasten* noch mindestens zweimal umgeschrieben, ehe es am 14. Juli 1933 ohne Verfasserangabe in der *Frankfurter Zeitung* erschien. Als Beleg für die seit der Machtergreifung der Nationalsozialisten erheblich erschweren Publikationsumstände kann Benjamins Anmerkung zu diesem Druck nur eine Ahnung geben: ›Der Verfassername wurde widerrechtlich fortgelassen‹. Trotz der Publikation kann die Arbeit an diesem Textstück nicht als abgeschlossen gelten. Noch bei der letzten Überarbeitung der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* 1938 versah es Benjamin mit der Notiz: ›Noch umzuarbeiten‹.

LITERATUR: Guiriato (2006).

DAVIDE GIURIATO

† sey jungsweier

† also

in laß d' dreyer sey jungsweier

Wider jens sey jungsweier

† wider d' sey jungsweier

Wir danken den Inhabern der Rechte für die Reproduktionsgenehmigung.

Adolf Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern: 427 – Badisches Landesmuseum, Karlsruhe: 329 links – Bayerische Staatsbibliothek München: 343, 367 – Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz, Foto Donato Pineider: 273 – Bibliothèque nationale de France, Paris: 249 – bpk Berlin, Foto: Volker-H. Schneider: 335 – British Library: 421 oben – Deutsches Literaturarchiv Marbach: 383 – Freies Deutsches Hochstift Frankfurt: 403 – Jean Mülhauser, Freiburg/Schweiz: 313 – Klassik Stiftung Weimar: 399 – Kleist Archiv Sembdner, Heilbronn: 391 – Magistrat der Stadt Bad Homburg: 389 – Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Abteilung für Handschriften und Seltene Drucke: 373, 375, 387, 401 – Öffentliche Bibliothek Universität Basel: 263, 419 – Ottiger Fotografie Zug: 305, 315, 317, 323, 347 – Pfarrei St. Michael, Zug: 297 – Robert Walser Archiv, Zürich: 435 – Rosenbach Museum & Library: 421 unten – Schweizerisches Landesmuseum Zürich: 213–219, 309, 311 – Staatliche Graphische Sammlung München: 339 – Staatsarchiv des Kantons Bern, Foto: Andreas Frutig: 239 – Staatsarchiv des Kantons Zürich: 237, 265 – Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz: 261, 267 – Stadtarchiv Aarau: 235 – Stadtarchiv Zürich: 241 – Stiftsarchiv Einsiedeln: 331, 337 – Stiftsarchiv St. Gallen: 181–185, 211, 291 – Stiftsbibliothek Einsiedeln: 287, 289, 293, 295, 299–303, 319, 321, 325, 329 rechts, 333, 345 – Stiftsbibliothek Engelberg: 289 – Stiftsbibliothek St. Gallen: 139–179, 187–195, 245, 327 – Textilmuseum St. Gallen: 307 – Trustees of The British Museum, London: 341 – Universitätsbibliothek München: 393 – University of British Columbia Library, Rare Books & Special Collections, Irving K. Barber Learning Centre: 413 – Walter Benjamin Archiv, Berlin: 437, 439 – Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, USA/Bridgeman Berlin: 385 – Zentralbibliothek Zürich: 209, 221–233, 243, 247, 251–259, 269, 271, 363, 369, 381, 397, 409, 415

- Achten, Gerard: Das christliche Gebetbuch im Mittelalter – Andachts- und Stundenbücher in Handschrift und Frühdruck. Berlin 1980 (Ausstellungskataloge der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz 13).
- Adorno, Theodor W.: Zum Gedächtnis Eichendorffs, in: ders.: Noten zur Literatur I. Frankfurt/M. 1958, S. 105–143.
- Adorno, Theodor: Ästhetische Theorie. Frankfurt/M. 1970.
- Altenbuchner, Klaus: Buchstaben-Architektur, in: Winfried Nerdinger, Hilde Strobl (Hg.): Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur (Ausstellungskatalog). Salzburg 2006, S. 437–439.
- Anderson, David: Boccaccio's Glosses on Statius, in: Studi sul Boccaccio 22 (1994), S. 3–134.
- Angenendt, Arnold: Theologie und Liturgie der mittelalterlichen Toten-Memoria, in: Karl Schmid, Joachim Wollasch (Hg.): Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter. München 1984 (Münstersche Mittelalter-Schriften 48).
- Angenendt, Arnold: Geschichte der Religiosität im Mittelalter. Darmstadt 2000.
- Angenendt, Arnold: Liturgik und Historik. Gab es eine organische Liturgie-Entwicklung? Freiburg/Br., Basel, Wien 2001 (Quaestiones disputatae 189).
- Angenendt, Arnold; Meiners, Karen: Erscheinungsformen spätmittelalterlicher Religiosität, in: Divina Officia. Liturgie und Frömmigkeit im Mittelalter. Wolfenbüttel 2004 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 83), S. 25–35.
- Apollinaire, Guillaume: Simultanisme-librettisme, in: Les soirées de Paris 25 (15. 6. 1914); wieder in: ders.: Œuvres en prose complètes. Bd. 2. Hg. von Pierre Caizergues, Michel Décaudin. Paris 1991, S. 974–979.
- Assmann, Aleida: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose, in: Hans Ulrich Gumbrecht, Karl Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt/M. 1988, S. 237–251.
- Assmann, Jan: Stein und Zeit. München 1991.
- Autenrieth, Johanne; Geuenich, Dieter; Schmid, Karl (Hg.): Das Verbrüderungsbuch der Abtei Reichenau. Einleitung, Register, Faksimile. Hannover 1979 (MGH Libri memoriales et necrologia. Nova series 1).
- Autenrieth, Johanne: Irische Handschriftenüberlieferung auf der Reichenau, in: Heinz Löwe (Hg.): Die Iren und Europa im frühen Mittelalter. Stuttgart 1982, S. 903–915.
- Baasner, Rainer: Georg Christoph Lichtenberg. Darmstadt 1992 (Erträge der Forschung 278).
- Barthes, Roland: Variations sur l'écriture. Variationen über die Schrift. Französisch-Deutsch. Mit einem Nachwort von Hanns-Josef Ortheil. Mainz 2006 (excerpta classica 2).
- Batschelet-Massini, Werner: Labyrinthzeichnungen in Handschriften, in: Codices manuscripti 4 (1978), S. 33–64.
- Bauer, Franz A.: Das Bild der Stadt Rom in karolingischer Zeit. Der Anonymus Einsidlensis, in: Römische Quartalschrift 92 (1997), S. 190–228.
- Baumgärtner, Ingrid: Die Wahrnehmung Jerusalems auf mittelalterlichen Weltkarten, in: Dieter Bauer, Klaus Herbers, Nikolas Jaspert (Hg.): Jerusalem im Hoch- und Spätmittelalter. Konflikte und Konfliktbewältigung – Vorstellungen und Vergegenwärtigungen. Frankfurt, New York 2001, S. 271–334.
- Baurmeister, Ursula: Das Blockbuch – Vorläufer oder Konkurrent des mit beweglichen Lettern gedruckten Buchs, in: Peter Rück, Martin Boghardt (Hg.): Rationalisierung der Buchherstellung im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Ergebnisse eines buchgeschichtlichen Seminars, Wolfenbüttel 1990. Marburg 1994 (Elementa diplomatica 2), S. 147–157.
- Beer, Ellen J.: Beiträge zur oberrheinischen Buchmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Initialornamentik. Basel, Stuttgart 1959.
- Beer, Ellen J.: Die Glasmalereien der Schweiz aus dem 14. und 15. Jahrhundert (ohne Königsfelden und Berner Münsterchor). Basel 1965 (Corpus Vitrearum Medii Aevi Schweiz 3).
- Beil, Ulrich J.: Die Bibliothek des Dr. Caligari, in: ders., Claudia S. Dornbusch, Masa Nomura (Hg.): Blickwechsel. Akten des XI. Lateinamerikanischen Germanistenkongresses (ALEG) São Paulo–Paraty–Petrópolis 2003. Bd. 2. São Paulo 2005, S. 155–162.
- Beißner, Friedrich: Kleiner Hölderlin-Fund, in: Dichtung und Volkstum 37 (1936), S. 514f.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Briefe. 5 Bde. Hg. von Christoph Gödde, Henri Lonitz. Frankfurt/M. 1995–1999.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zu Kunstsoziologie. Frankfurt/M. 2001.
- Benziger, Karl: Geschichte des Buchgewerbes im fürstlichen Benediktinerstift U.L.F. v. Einsiedeln. Einsiedeln 1912.
- Beretti, Michel: Robert Walser, in: ders., Armin Heusser (Hg.): Der letzte Kontinent. Bericht einer Reise zwischen Kunst und Wahn. Ein Bilder- und Lesebuch mit Materialien aus dem Waldau-Archiv. Zürich 1997, S. 152–160.
- Bergamin, Manuela: Aenigmata Symposii: la fondazione dell'enigmistica come genere poetico. Firenze 2005.
- Bergmann, Rolf: Zehn St. Galler Kleinigkeiten. Glossen zu allem möglichen außerhalb von Texten. In: Guntram A. Plangg, Eugen Thurnher (Hg.): Sprache und Dichtung in Vorderösterreich: Elsaß, Schweiz, Schwaben, Vorarlberg, Tirol. Innsbruck 2000 (Schlern-Schriften 310), S. 35–46.
- Bergmann, Rolf: Katalog der althochdeutschen und altsächsischen Glossehandschriften. 6 Bde. Berlin, New York 2005.
- Berschin, Walter: Glossierte Virgil-Handschriften dreier *Aetates Virgilianae*, in: Peter Ganz (Hg.): The role of the book in medieval culture. Proceedings of the Oxford International Symposium 1982. Bd. 2. Turnhout 1986 (Bibliologia 3–4), S. 115–127.
- Bexte, Peter: Die Schönheit der Analyse. Nachwort zu William Hogarth: Die Analyse der Schönheit. Dresden 1995, S. 212–228.
- Bieritz, Karl-Heinrich: Liturgik. Berlin, New York 2004.

- Birus, Hendrik: Vergleichung. Goethes Einführung in die Schreibweise Jean Pauls. Stuttgart 1986 (Germanistische Abhandlungen 59).
- Birus, Hendrik: Goethes imaginativer Orientalismus, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1992, S. 107–128.
- Bischoff, Bernhard: Zur Frühgeschichte des mittelalterlichen Chirographum, in: Archivalische Zeitschrift 50/51 (1955), S. 297–300.
- Blockbücher des Mittelalters. Bilderfolgen als Lektüre. Katalog zur Ausstellung des Gutenberg-Museums Mainz 1991. Hg. von Sabine Mertens, Cornelia Schneider. Mainz 1991.
- Bloom, Harold (Hg.): Laurence Sterne's *Tristram Shandy*. New York 1987.
- Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt/M. 1981.
- Boccaccio, Giovanni: Teseida. Hg. von Salvatore Battaglia. Florenz 1938.
- Boccaccio, Giovanni: Teseida. Hg. von Alberto Limentani. Mailand 1964 (Tutte le opere di Giovanni Boccaccio 3).
- Bohn, Willard: The Aesthetic of Visual Poetry 1914–1928. Cambridge 1986.
- Boner, Georg: Siegel, Fahnen und Wappen dreier aargauischer Kleinstädte, in: Argovia 91 (1979), S. 318–389.
- Borgolte, Michael: Geschichte der Grafschaften Alemanniens in fränkischer Zeit. Sigmaringen 1984 (Vorträge und Forschungen. Sonderbd. 31).
- Bouvier, M[ichel]; Leutat, J[ean]-L[ouis]: Nosferatu. Paris 1981.
- Branca, Vittore: Giovanni Boccaccio. Profilo biografico. Florenz 1992 (Biblioteca universale Santoni 69).
- Brandmüller, Walter: Das Konzil von Konstanz. 1414–1418. Bd. 2. Paderborn u.a. 1997.
- Braude, Benjamin: The Sons of Noah and the Construction of Ethnic and Geographical Identities in the Medieval and Early Modern Periods, in: The William and Mary Quarterly 3rd series, vol. 54 (1997), S. 103–142.
- Bridges, Margaret: Mehr als ein Text. Das ungelesene Buch zwischen Symbol und Fetisch, in: Michael Stolz, Adrian Mettauer (Hg.): Buchkultur im Mittelalter. Schrift – Bild – Kommunikation. Berlin, New York 2005, S. 104–121.
- Brincken, Anna-Dorothee von den: »... ut describetur universus orbis«. Zur Universalkartographie des Mittelalters, in: Albert Zimmermann (Hg.): Methoden in Wissenschaft und Kunst des Mittelalters. Berlin 1970 (Miscellanea Mediaevalia 7), S. 249–278.
- Brincken, Anna-Dorothee von den: Jerusalem on medieval mappaemundi: a site both historical and eschatological, in: Paul Dean Aldshead Harvey (Hg.): The Hereford World Map. London 2006, S. 355–381.
- Brors, Claudia: Anspruch und Abbruch. Untersuchungen zu Heinrich von Kleists Ästhetik des Rätselhaften. Würzburg 2002.
- Bruckner, Albert: Scriptoria medii aevi helvetica. Denkmäler schweizerischer Schreibkunst im Mittelalter. Bd. 2; Bd. 3; Bd. 5. Genf 1936ff.
- Bruckner, Albert: Einige Bemerkungen zur Makulaturforschung in den Archiven, in: Max Geiger (Hg.): Gottesreich und Menschenreich. Basel 1969, S. 11–22.
- Brüggemann, Heinz: Sammlung und Spiel: Bild-Räume aus kulturellem Gedächtnis. Erinnerung und Vergessen in *Gockel, Hinkel, Gakeleia. Märchen, wieder erzählt von Clemens Brentano (1838)*, in: Günter Oesterle (Hg.): Erinnern und Vergessen in der europäischen Romantik. Würzburg 2001 (Stiftung für Romantikforschung 20), S. 207–274.
- Bruggisser-Lanker, Therese: Ritus und Memoria. Die Musik im liturgischen Buch, in: Michael Stolz, Adrian Mettauer (Hg.): Buchkultur im Mittelalter. Schrift – Bild – Kommunikation. Berlin, New York 2005, S. 15–40.
- Brun, Peter: Schrift und politisches Handeln. Eine »zugeschriebene« Geschichte des Aargaus 1415–1425. Zürich 2006.
- Brüning, Jochen: Wissenschaft und Sammlung, Sybille Krämer; Horst Bredekamp (Hg.): Bild, Schrift, Zahl. München 2003, S. 87–113.
- Budd, Mike (Hg.): *The Cabinet of Dr. Caligari*. Texts, Contexts, Histories. New Brunswick, London 1990.
- Bünz, Enno: Probleme der hochmittelalterlichen Urbarüberlieferung, in: Werner Rösener (Hg.): Grundherrschaft und bäuerliche Gesellschaft im Hochmittelalter. Göttingen 1995 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Institutes für Geschichte 115), S. 31–75.
- Burger, Christoph: Direkte Zuwendung zu den »Laien« und Rückgriff auf Vermittler in spätmittelalterlicher katechetischer Literatur, in: Berndt Hamm, Thomas Lentz (Hg.): Spätmittelalterliche Frömmigkeit zwischen Ideal und Praxis. Tübingen 2001 (Spätmittelalter und Reformation N.R. 15), S. 85–109.
- Campanella, Tommaso: Philosophische Gedichte. Frankfurt/M. 1996.
- Campbell, Tony: Portolan Charts from the Late Thirteenth Century to 1500, in: John B. Harley, David Woodward (Hg.): The History of Cartography. Bd. 1. Chicago, London 1987/1994, S. 371–463.
- Carcopino, Jérôme: Etudes d'histoire chrétienne. Le Christianisme secret du »Carré magique«. Nouvelle édition révisée et augmentée. Paris 1963.
- Cárdenas, Livia: Friedrich der Weise und das Wittenberger Heiltumsbuch. Mediale Repräsentation zwischen Mittelalter und Neuzeit. Berlin 2002.
- Carmassi, Patricia: Prozession, in: Divina Officia. Liturgie und Frömmigkeit im Mittelalter. Wolfenbüttel 2004 (Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 83), S. 336–339.
- Carroll, Lewis: The Annotated Alice: Alice's adventures in wonderland – Through the looking-glass. Introduction and notes by Martin Gardner. London 1965.
- Castex, Pierre-Georges (Hg.): Nouvelles lectures de *La Peau de chagrin*. Actes du colloque de l'École Normale Supérieure 1979. Clermont-Ferrand 1979.
- Chartae Latinae Antiquiores 1 und 2. Hg. von Albert Bruckner, Robert Marichal. Olten, Lausanne 1954/56.
- Chasles, Philarète: Introduction par Philarète Chasles aux »Romans et contes philosophiques« [1931/1833], in: Honoré de Balzac: *La Comédie humaine*. Hg. von Pierre-Georges Castex. Paris 1992 [1979] (Études philosophiques 10), S. 1185–1197.
- Châtillon, Jean: La Bible dans les Ecoles du XIIe siècle, in: Pierre Riché, Guy Lobrichon (Hg.): Le Moyen Age et la Bible. Paris 1984 (Bible de tous les temps 4), S. 95–114, 163–197.
- Chladni, Ernst F. F.: Die Akustik. Leipzig 1802.
- Citron, Pierre: Notice: Introduction par Philarète Chasles aux »Romans et contes philosophiques«, in: Honoré de Balzac: *La Comédie humaine*. Hg. von Pierre-Georges Castex. Paris 1992 [1979] (Études philosophiques 10), S. 1185.

- Codex purpureus Rossanensis. Commentarium. Hg. von Guglielmo Cavallo, Jean Gribomont, Carl W. Loerke. Rom, Graz 1987 (Codices Selecti 81).
- Comparetti, Domenico: Virgilio nel medio evo. 2 Bde. Livorno 1872 u. ö.
- Cordez, Philippe: Wallfahrt und Medienwettbewerb. Serialität und Formenwandel der Heiltumsverzeichnisse mit Reliquienbildern im Heiligen Römischen Reich (1460–1520), in: Andreas Tacke (Hg.): »Ich armer sundiger mensch«. Heiligen- und Reliquienkult am Übergang zum konfessionellen Zeitalter. Göttingen 2006, S. 37–73.
- Craig, Helen: The Mouse House ABC. New York 1979.
- Crisci, Edoardo; Eggenberger, Christoph; Fuchs, Robert; Oltrogge, Doris: Il Salterio Purpureo di Zurigo, Zentralbibliothek, RP 1, in: Segno e testo. International Journal of Manuscript and Text Transmission. Università degli Studi di Cassino 5 (2007), S. 31–98.
- Curtius, Ernst Robert: Schrift und Buchmetaphorik in der Weltliteratur, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 20 (1942), S. 359–411.
- Daab, Ursula (Hg.): Die althochdeutsche Benediktinerregel des Cod. Sang. 916. Tübingen 1959 (Altdeutsche Textbibliothek 50).
- Daly, Lloyd William; Suchier, Walther: Altercatio Hadriani Augusti et Epicteti Philosophi. Urbana 1939 (Illinois Studies in Language and Literature 24/1).
- Daniels, Dieter: Prophezeiung und Poesie der drahtlosen Welt, in: ders.: Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet. München 2002, S. 91–130.
- Dannhauer, Paul G.: Literatur und Buch in der islamischen Welt, in: Bayerische Staatsbibliothek (Hg.): Das Buch im Orient. Handschriften und kostbare Drucke aus zwei Jahrtausenden. Wiesbaden 1982 (Ausstellungskatalog), S. 99–108.
- Darmstaedter, Ernst: Die Sator-Arepo-Formel und ihre Erklärung, in: Isis 18 (1932), S. 322–329.
- Das Goldene Buch von Pfäfers (Liber Aureus). Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex Fabariensis 2 des Stiftsarchivs Pfäfers im Stiftsarchiv St. Gallen und Kommentar mit Beiträgen von Anton von Euw, Werner Vogler und Lorenz Hollenstein. Hg. v. Werner Vogler. Graz 1993 (Studia Fabariensia: Beiträge zur Pfäferser Klostergeschichte 2).
- Daxelmüller, Christoph: Satorformel, in: Lexikon des Mittelalters 7 (1999), Sp. 1399f.
- Day, W.G.: *Tristram Shandy*: The Marbled Leaf, in: Library 27 (1972), S. 143–145.
- De Hamel, Christopher F. R.: Glossed Books of the Bible and the Origins of the Paris Book Trade. Woodbridge 1984.
- De Kegel, Rolf: Am Anfang war das Doppelkloster – Der Frauenkonvent St. Andreas in Engelberg 1120 (?) bis 1615, in: ders. (Hg.): Bewegung in der Beständigkeit. Zu Geschichte und Wirken der Benediktinerinnen von St. Andreas/Sarnen Obwalden. Alpnach 2000, S. 9–29.
- De la Mare, Albinia C.: The Handwriting of Italian Humanists. Bd. 1, 1. Oxford 1973.
- Debon, Claude: »Calligrammes« de Guillaume Apollinaire. Paris 2004 (Foliothèque 121).
- Demandt, Alexander: Die Sortes Sangallenses. Eine Quelle zur spätantiken Sozialgeschichte, in: Atti dell'Accademia romanistica constantiniana 8 (1990), S. 635–650.
- Déroche, François u.a.: Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe. Paris 2000.
- Derolez, René: Runica manuscripta. The English Tradition. Brugge 1954.
- Didi-Huberman, Georges: L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels. Paris 2007.
- Die Werke Notkers des Deutschen: Der Psalter. Psalm 51–100. Hg. von Petrus W. Tax. Tübingen 1981.
- Diez, Heinrich Friedrich von: Denkwürdigkeiten von Asien I/II. Berlin 1811.
- Dionisotti, Anna C.: On the Nature and Transmission of Latin Glossaries, in: Jacqueline Hamesse (Hg.): Les manuscrits des lexiques et glossaires de l'antiquité tardive à la fin du moyen âge [...]. Louvain-la-Neuve 1996 (Textes et études du moyen âge 4), S. 205–252.
- Dold, Alban; Meister, Richard: Die Orakelsprüche im St. Galler Palimpsestcodex 908 (die sogenannten *Sortes Sangallenses*). Wien 1948–1951 (Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 225, 4/5).
- Dommes, Grit: Kallias, oder über die Schönheit, in: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.): Schiller-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart 2005, S. 382–388.
- Dora, Cornel: Bedas *Sterbesang*, in: Karl Schmuki, Peter Ochsenbein, Cornel Dora (Hg.): Cimelia Sangallensia. Hundert Kostbarkeiten aus der Stiftsbibliothek St. Gallen. St. Gallen 2000, S. 84f.
- Dörrbecker, Detlef W.: Konvention und Innovation. Eigenes und Entliehenes in der Bildform bei William Blake und in der Britischen Kunst seiner Zeit. Berlin 1992.
- Dreves, Guido Maria; Blume, Clemens; Bannister, Henry Mariott (Hg.): *Analecta Hymnica medii aevi*. 55 Bde. Leipzig 1866–1922; Max Lütolf: Registerband 1–2. Bern, München 1978.
- Duchet, Claude (Hg.): Balzac et *La peau de chagrin*. Paris 1979.
- Duft, Johannes; Meyer, Peter: Die irischen Miniaturen der Stiftsbibliothek St. Gallen. Olten, Bern, Lausanne 1953.
- Durrer, Robert: Die Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden. Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Hg. von der Kommission für das schweizerische Landesmuseum. Zürich 1899–1928, Nachdruck 1971.
- Dürst, Arthur: Das älteste bekannte Exemplar der Holzschnittkarte des Zürcher Gebiets 1566 von Jos Murer und deren spätere Auflagen, in: Vermessung, Photogrammetrie, Kulturtechnik (Fachblatt) 73,1 (1975), S. 8–12.
- Dürst, Arthur: Jos Murers Karte des Zürcher Gebiets von 1566. Zürich 1986 (Publikationen zur Geschichte der Kartographie 4).
- Düwel, Klaus: Runenkunde. Stuttgart, Weimar 2001 (Sammlung Metzler 72).
- Eaves, Morris: The Title-Page of *The Book of Urizen*, in: Morton D. Paley, Michael Phillips (Hg.): William Blake. Essays in Honour of Sir Geoffrey Keynes. Oxford 1973, S. 225–230.
- Ebel, Friedrich; Eijal, Andreas; Kocher, Gernot: Römisches Rechtsleben im Mittelalter. Miniaturen aus den Handschriften des Corpus Iuris Civilis. Heidelberg 1988.

- Eberwein, Dieter: Nietzsches Schreibkugel. Ein Blick auf Nietzsches Schreibmaschinenzeit durch die Restauration der Schreibkugel. Schauenburg 2005.
- Eichenberger, Walter; Wendland, Henning: Deutsche Bibeln vor Luther. Die Buchkunst der achtzehn deutschen Bibeln zwischen 1466 und 1522. Hamburg 1977.
- Eisermann, Falk: Heilumsbücher, in: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon 2. Aufl. 11 (2001), Sp. 604–609.
- Eisermann, Falk: Die Heilumsbücher des späten Mittelalters als Medien symbolischer und pragmatischer Kommunikation, in: Rudolf Suntrup, Jan R. Veenstra, Anne Bollmann (Hg.): The Mediation of Symbol in Late Medieval and Early Modern Times. Medien der Symbolik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Frankfurt/M. 2005 (Medieval to Early Modern Culture / Kultureller Wandel vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit 5), S. 37–56.
- Ekkehard IV.: St. Galler Klostergeschichten. Hg. von Hans F. Haefele. Darmstadt 1980 (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters. Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe 10).
- Ekkehart IV.: Der Liber benedictinum Ekkeharts IV. nebst den kleinern Dichtungen aus dem Codex Sangallensis 393. Hg. von Johannes Egli. St. Gallen 1909 (Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte 31).
- Enzinger, Moriz: Adalbert Stifter im Urteil seiner Zeit. Wien 1968.
- Erhart, Peter; Kleindinst, Julia: Urkundenlandschaft Rätien. Wien 2004 (Forschungen zur Geschichte des Mittelalters 7).
- Ernst, Ulrich: Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters. Köln, Weimar, Wien 1991.
- Ernst, Ulrich: Die Entwicklung der optischen Poesie in Antike, Mittelalter und Neuzeit, in: Ulrich Weisstein (Hg.): Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1992, S. 138–151.
- Ernst, Ulrich: Facetten mittelalterlicher Schriftkultur. Fiktion und Illustration, Wissen und Wahrnehmung. Heidelberg 2006 (Beihefte zum Euphorion 51).
- Essick, Robert N.: William Blake, Printmaker. Princeton NJ 1980.
- Euw, Anton von; Plotzek, Joachim M.: Die Handschriften der Sammlung Ludwig. Band 3. Köln 1982.
- Euw, Anton von: Liber Viventium Fabariensis: das karolingische Memorialbuch von Pfäfers in seiner liturgie- und kunstgeschichtlichen Bedeutung. Bern, Stuttgart 1988.
- Euw, Anton von: Kostbarkeiten auf Pergament. Buchmalerei im Kloster Einsiedeln von der Zeit der Ottonen bis zum Ende des 12. Jahrhunderts, in: Markus Riek, Markus Bamert (Hg.): Meisterwerke im Kanton Schwyz. Bd. 1. Schwyz, Bern 2004, S. 42–49.
- Euw, Anton von: Bibel, in: Christoph Stiegemann, Matthias Wemhoff (Hg.): Canossa 1077 – Erschütterung der Welt: Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik. Bd. 2. München 2006 (Ausstellungskatalog), Nr. 407, S. 298–300.
- Euw, Anton von: Die St. Galler Buchkunst vom 8. bis zum Ende des 11. Jahrhunderts. 2 Bde. St. Gallen 2008 (Monasterium Sancti Galli 3).
- Evans, Michael: The Geometry of the Mind, in: Architectural Association Quarterly 12/4 (1980), S. 32–55.
- Exertier, Sylvain: La lettre oubliée de Nosferatu, in: Positif 228 (1980), S. 47–51.
- Faulstich, Werner: Medien und Öffentlichkeiten im Mittelalter, 800–1400. Göttingen 1996 (Die Geschichte der Medien 2).
- Felbecker, Sabine: Die Prozession. Historische und systematische Untersuchungen zu einer liturgischen Ausdruckshandlung. Altenberge 1995 (Münsteraner Theologische Abhandlungen 39).
- Ferrari, Michele C.: Vil guote Buecher zuo Sant Oswalden. Die Pfarrbibliothek in Zug im 15. und 16. Jahrhundert. Zürich 2003.
- Fiala, Virgil; Irtenkauf, Wolfgang: Versuch einer liturgischen Nomenklatur, in: Clemens Köttelwesch (Hg.): Zur Katalogisierung mittelalterlicher und neuerer Handschriften. Frankfurt/M. 1963 (Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie, Sonderheft), S. 105–137.
- Fischer, Balthasar: Graduale, in: Lexikon für Theologie und Kirche 4 (1960), Sp. 1158f.
- Fischer-Lichte, Erika: Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe, in: Jürgen Martuschukat, Steffen Patzold (Hg.): Geschichtswissenschaft und »performative turn«. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Köln 2003 (Norm und Struktur 19), S. 33–54.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M. 2004.
- Fleissner, Jennifer L.: Dictation Anxiety: The Stenographer's Stake in *Dracula*, in: Nineteenth-Century Contexts 22 (2000), S. 417–455.
- Flury, Theres: Die *Mirabilia Romae* – ein mittelalterlicher Reiseführer, in: Karten und Atlanten: Handschriften und Drucke vom 8. bis zum 18. Jahrhundert. St. Gallen 2007 (Ausstellungskatalog), S. 120f.
- Fontes Rerum Bernensium. 10 Bde. und Registerbd. Bern 1877–1956, Bd. 5. Bern 1890.
- Fortunatus, Venantius: Gelegentlich Gedichte. Das lyrische Werk. Die Vita des hl. Martin. Bd. 2. Hg. von Walter Berschin. Stuttgart 2006 (Bibliothek der Mittellateinischen Literatur).
- Frankel, Margherita: The »Dipintura« and the Structure of Vico's *New Science* as a Mirror of the World, in: Giorgio Tagliacozzo (Hg.): Vico: Past and Present. Atlantic Highlands N.J. 1981, S. 43–51.
- Frensel, Peter; Hoffmann, Christoph: Maschinenschriftenphilologie. Zur Datierung von Typoskripten mit Hilfe der Maschinenschriftenuntersuchung an einem Beispiel aus dem Nachlaß Robert Musils, in: Text. Kritische Beiträge 4 (1998), S. 33–60.
- Freyermuth, Gundolf S.: Der große Kommunikator. Soziale Konsequenzen von media merging und Transmedialisierung, in: Torsten Siever, Peter Schlobinski, Jens Runkehl (Hg.): Websprache.net. Sprache und Kommunikation im Internet. Berlin, New York 2005, S. 15–45.
- Frühwald, Wolfgang: Nachwort, in: ders. (Hg.): Novalis: Heinrich von Ofterdingen: Ein Roman. Stuttgart 2004.
- Gaberell, Roger: Der Psalter Notkers III. von St. Gallen und seine Textualität. St. Gallen 2000.
- Galle, Sara; Kränzle, Andreas; Kwasnitza, Stefan et al.: Ad fontes Heremitarum – Quellen aus dem Stiftsarchiv Einsiedeln. Archivführer und Katalog zur Ausstellung in der Stiftsbibliothek Einsiedeln. Einsiedeln 2004.
- Ganz, Peter (Hg.): Das Buch als magisches und als Repräsentationsobjekt. Wiesbaden 1992 (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 5).

- Gastgeber, Christian: Literatur und Wissenschaft im Spiegel der handschriftlichen Überlieferung, in: Andreas Fingernagel (Hg.): Romanik. Graz 2007 (Geschichte der Buchkultur 4), S. 145–288.
- Gautier Dalché, Patrick: Carte marine et portulan au XIIe siècle. Le Liber de existencia riveriarum et forma maris nostri Mediterranei (Pise, circa 1200). Rom 1995.
- Gawlik, Alfred: Monogramm, in: Lexikon des Mittelalters 6 (1999), S. 762.
- Geneologia de Christo. Magister Petrus Pictaviensis (Faksimile der Handschrift der Biblioteca Casanatense, Rom, ms. 4254). Barcelona 2000.
- Gerhards, Albert: Der Kirchenraum als »Liturge«, in: Franz Kohlschein, Peter Wünsche (Hg.): Heiliger Raum. Architektur, Kunst und Liturgie in mittelalterlichen Kathedralen und Stiftskirchen. Münster 1998 (Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 82), S. 225–242.
- Germann, Martin: Die reformierte Stiftsbibliothek am Großmünster Zürich im 16. Jahrhundert. Wiesbaden 1994 (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 34).
- Gerth, Klaus: »Ein Gespräch über Bäume.« Natur und Lyrik, in: Richard Fischer (Hg.): Ethik und Ästhetik. Werke und Werte in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Frankfurt/M. u.a. 1995 (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 52), S. 582f.
- Gibson, Margaret: Carolingian Gilded Psalters, in: Richard Gameson (Hg.): The Early Medieval Bible. Its Production, Decoration and Use. Cambridge 1994, S. 78–100.
- Gilomen, Hans-Jörg: Innere Verhältnisse der Stadt 1300–1500, in: Niklaus Flüeler, Marianne Flüeler-Grauwerler (Hg.): Geschichte des Kantons Zürich. Bd. 1. Zürich 1995, S. 386–389.
- Giuriato, Davide: Tyrannischer Füllfederhalter oder zartes Maschinchen? Walter Benjamin – Siegfried Kracauer, 1927, in: Amalia Kerekes, Nicolas Pethes (Hg.): Archiv – Zitat – Nachleben. Die Medien bei Walter Benjamin und das Medium Benjamin. Bern u. a. 2005, S. 113–134.
- Giuriato, Davide; Stingelin, Martin; Zanetti, Sandro (Hg.): »Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen«. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. München 2005.
- Giuriato, Davide: Mikrographien. Zu einer Poetologie des Schreibens in Walter Benjamins Kindheitserinnerungen (1932–1939). München 2006.
- Glaser, Elvira; Moulin-Fankhänel, Claudine: Die althochdeutsche Überlieferung in Echternacher Handschriften, in: Michele C. Ferrari, Jean Schroeder, Henri Trauffer (Hg.): Die Abtei Echternach. Luxembourg 1999, S. 103–122.
- Glaser, Elvira; Nievergelt, Andreas: Althochdeutsche Griffelglossen: Forschungsstand und Neufunde, in: Albrecht Greule, Eckhard Meinke, Christiane Thim-Mabrey (Hg.): Entstehung des Deutschen. Heidelberg 2004 (Jenaer Germanistische Forschungen. N. F. 17), S. 119–132.
- Gnägi, Thomas: De locis sanctis. Zeichnungen im Pilgerbericht des Adamnan aus dem 7. Jahrhundert, in: Helmut Brinker, Wolfgang Kersten, Franz Zelger (Hg.): Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich 2004/2005 (2006), S. 31–45.
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. West-Östlicher Divan I/II. Hg. von Hendrik Birus. Frankfurt/M. 1994.
- Gottfried-Keller-Homepage: www.gottfriedkeller.ch
- Göttler, Christine: Eine Kleinstadt investiert in das Seelenheil. Mit Frondiensten und Geschenken beteiligen sich rund 600 Personen am Kirchenneubau von St. Oswald in Zug, in: Peter Jezler (Hg.): Himmel Hölle Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter. Zürich 1994 (Ausstellungskatalog), Nr. 50, S. 231f.
- Gottschewski, Hermann: Musikalische Schriftsysteme und die Bedeutung ihrer »Perspektive« für die Musikkultur. Ein Vergleich europäischer und japanischer Quellen, in: Grube/Kogge/Krämer (2005), S. 253–278.
- Graff, Eberhard G.: Althochdeutscher Sprachschatz oder Wörterbuch der althochdeutschen Sprache. 6 Bde. Berlin 1834–1842, Nachdruck Hildesheim 1963.
- Grasshoff, Richard: Der befreite Buchstabe. Über Lettrismus, Letters in Freedom. Diss. Berlin 2001; digital: <http://www.diss.fuberlin.de/2001/9/index.html>.
- Greber, Erika; Ehlich, Konrad; Müller, Jan-Dirk (Hg.): Materialität und Medialität von Schrift. Bielefeld 2002 (Schrift und Bild in Bewegung 1).
- Grégoire, Réginald; Moulin, Léo; Oursel, Raymond: Die Kultur der Klöster. Darmstadt 1985.
- Grenier, Jean-Claude: Les inscriptions hiéroglyphiques de l'Obélisque Pamphili, in: Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité 99 (1987), S. 937–961.
- Griese, Sabine: Bild – Text – Betrachter. Kommunikationsmöglichkeiten von Einblatt-Druckgraphik im 15. Jahrhundert, in: Nikolaus Henkel, Martin H. Jones, Nigel F. Palmer (Hg.): Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter. Hamburger Colloquium 1999. Tübingen 2003, S. 315–335.
- Griese, Sabine: Heilige im Druck – Einblatt-Holzschnitte des 15. Jahrhunderts als Zeichen und Symbole, in: Nine Miedema, Rudolf Suntrup (Hg.): Literatur – Geschichte – Literaturgeschichte. Beiträge zur mediävistischen Literaturwissenschaft. Frankfurt/M. 2003, S. 783–807.
- Groddeck, Wolfram: Grab und Griffel. Kleists semiologische Anekdote vom *Griffel Gottes*, in: Elmar Locher (Hg.): Die kleinen Formen in der Moderne. Innsbruck u.a. 2001, S. 57–77.
- Groddeck, Wolfram: Hölderlin. Neue (und alte) Lesetexte. Oder vom Eigensinn der Überlieferung, in: Text. Kritische Beiträge 1 (1995), S. 61–76.
- Grube, Gernot; Kogge, Werner; Krämer, Sybille (Hg.): Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. München 2005.
- Gründer, Karlfried: Figur und Geschichte. Johann Georg Hamanns »Biblische Betrachtungen« als Ansatz einer Geschichtsphilosophie. Freiburg, München 1958.
- Grünenfelder, Josef: Die Kunstdenkmäler des Kantons Zug. Bd. 2. Bern 2006.
- Guldán, Ernst: »Et verbum carum factum est.« Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild, in: Römische Quartalsschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte 63 (1968), S. 145–169.

- Gumbert, Johann Peter: Zur ›Typographie‹ der geschriebenen Seite, in: Hagen Keller (Hg.): Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen. München 1992, S. 158–174.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt/M. 2004.
- Günthart, Romy: Deutschsprachige Literatur im frühen Basler Buchdruck (ca. 1470–1510). Münster u. a. 2006 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 11).
- Gutmann, Joseph: Sacred Images: Studies in Jewish Art from Antiquity to the Middle Ages. Northampton 1989.
- Gutscher, Charlotte; Villiger, Verena: Im Zeichen der Nelke. Der Hochaltar der Franziskanerkirche in Freiburg i. Ü. Bern 1999.
- Haas, Alois M.: Kunst rechter Gelassenheit. Themen und Schwerpunkte von Heinrich Seuses Mystik. Bern u. a. 1996.
- Habachi, Labib: Die unsterblichen Obeliskens Ägyptens. Mainz 1982.
- Hägermann, Dieter: Urbar, in: Lexikon des Mittelalters 8 (1999), Sp. 1286–1289.
- Hamburger, Jeffrey F.: Medieval Self-Fashioning: Authorship, Authority and Autobiography in Seuse's *Exemplar*, in: Kent Emery Jr., Joseph Wawrykow (Hg.): Christ among the Medieval Dominicans. Notre Dame, Indiana 1998, S. 430–461; wieder in: ders.: The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany. New York 1998, S. 233–278.
- Hamburger, Jeffrey F.: Heinrich Seuse *Das Exemplar*, in: Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters. Bd. 4. (im Druck).
- Hanebutt-Benz, Eva: Bucheinbände im 15. und 16. Jahrhundert, in: Barbara Tiemann (Hg.): Die Buchkultur im 15. und 16. Jahrhundert. Stuttgart 1995, S. 265–335.
- Harbison, Peter: Die Kunst des Mittelalters in Irland. Darmstadt 1998.
- Harley, John Brian: The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography. Hg. von Paul Laxton. London 2001.
- Hartan, John: Stundenbücher und ihre Eigentümer. Freiburg/Br. 1982.
- Haubrichs, Wolfgang: Error inextricabilis, in: Christel Meier, Uwe Ruberg (Hg.): Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit. Wiesbaden 1980, S. 63–174.
- Haug, Andreas: Gesungene und schriftlich dargestellte Sequenz. Beobachtungen zum Schriftbild der ältesten ostfränkischen Sequenzhandschriften. Neuhausen-Stuttgart 1987 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, 12).
- Haug, Andreas: Zum Wechselspiel von Schrift und Gedächtnis im Zeitalter der Neumen, in: International Musicological Society Study Group Cantus Planus. Papers read at the Third Meeting Hungary 1988. Budapest 1990, S. 33–43.
- Haug, Andreas: Musikhistorische Prozesse im liturgischen Gesang des Mittelalters, in: Divina Officia. Liturgie und Frömmigkeit im Mittelalter. Wolfenbüttel 2004 (Ausstellungskatalog der Herzog August Bibliothek 83), S. 430–436.
- Haug, Walter: Zur Grundlegung einer Theorie des mystischen Sprechens (zuerst 1986), in: ders.: Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Tübingen 1995, S. 531–544.
- Haug, Walter: Überlegungen zur Revision meiner *Grundlegung einer Theorie des mystischen Sprechens*, in: ebd. S. 545–549.
- Häußling, Angelus A.: Stundengebet, in: Lexikon des Mittelalters 8 (1997), Sp. 259–265.
- Hauvette, Henri: Études sur Boccace (1894–1916). Turin 1968.
- Hegi, Friedrich: Die Jahrzeitenbücher der zürcherischen Landschaft, in: ders., Anton Largiadèr (Hg.): Festgabe Paul Schweizer. Zürich 1922. S. 120–217.
- Heidecker, Karl: Konflikt und Schrift in der Karolingerzeit, in: Peter Erhart, Lorenz Hollenstein (Hg.): Mensch und Schrift im frühen Mittelalter. St. Gallen 2006, S. 28–32.
- Heimbach, Marianne: ›Der ungelehrte Mund‹ als Autorität. Mystische Erfahrung als Quelle kirchlich-prophetischer Rede im Werk Mechthilds von Magdeburg. Stuttgart, Bad Cannstatt 1989 (Mystik in Geschichte und Gegenwart I. Christliche Mystik 6).
- Heinz, Andreas: Neumen, in: Lexikon für Theologie und Kirche. 3. Auflage 7 (1998), Sp. 766f.
- Heinzer, Felix: *Exercitium scribendi* – Überlegungen zur Frage einer Korrelation zwischen geistlicher Reform und Schriftlichkeit im Mittelalter, in: Hans-Jochen Schiewer, Karl Stackmann (Hg.): Die Präsenz des Mittelalters in seinen Handschriften. Tübingen 2002, S. 107–129.
- Heiser, Sabine: Andenken, Andachtspraxis und Medienstrategien – Das Wiener Heiltumsbuch von 1502 und seine Folgen für das Wittenberger Heiltumsbuch von 1509, in: Andreas Tacke (Hg.): »Ich armer sundiger mensch«. Heiligen- und Reliquienkult am Übergang zum konfessionellen Zeitalter. Göttingen 2006, S. 208–238.
- Helbling, Leo (Hg.): Das Blockbuch von Sankt Meinrad und seinen Mördern und vom Ursprung von Einsiedeln. Einsiedeln 1961; Farbige Faksimile-Ausgabe zum 11. Zentnar des Heiligen 861–1961.
- Hellmuth, Doris: Frau und Besitz. Zum Handlungsspielraum von Frauen in Alamannien (700–940). Sigmaringen 1998 (Vorträge und Forschungen; Sonderbd. 42).
- Henry, Françoise; Marsh-Micheli, Geneviève: Studies in Early Christian and Medieval Irish Art. Bd. 2. London 1984.
- Hesbert, René-Jean: Corpus Antiphonalium Officii. 6 Bde. Rom 1963–1979 (Rerum Ecclesiasticarum Documenta. Series Maior. Fontes 7–12).
- Hirschmann, Wolfgang: Musiktheorie als Fundierung liturgischer Gesangspraxis, in: Divina Officia. Liturgie und Frömmigkeit im Mittelalter. Wolfenbüttel 2004 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 83), S. 415–423.
- Hitzig, Julius E.: Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß. Berlin 1823.
- Hoffmann, E.T.A.: Sämtliche Werke. 6 Bde. Hg. von Wulf Segebrecht u. a. Frankfurt/M. 1985ff.
- Hofmann, Rijcklof: The Sankt Gall Priscian Commentary. Part 1 and 2. Münster 1996.
- Höhener, Hans-Peter: Konrad Türost und seine Beziehungen zu Rudolf von Erlach, in: Ellen J. Beer u. a. (Hg.): Berns große Zeit. Das 15. Jahrhundert neu entdeckt. Bern 1999, S. 323–328.
- Hölderlin, Friedrich: Homburger Folioheft. Faksimile-Edition. Hg. von D. E. Sattler, Emery E. George. Frankfurt am Main 1986 (Supplementband III der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe).

- Hollmer, Heide: Eine Liebeserklärung an das Buch und Anleitung zum Selber-Denken: Karl Philipp Moritz' »ABC«-Buch, in: Karl Ph. Moritz: Neues ABC-Buch. Illustrationen von Wolf Erlbruch. München 2000, o. P.
- Holtz, William V.: Image and Immortality. A Study of *Tristram Shandy*. Providence 1970.
- Honemann, Volker: Der Laie als Leser, in: Klaus Schreiner (Hg.): Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. München 1992 (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 20), S. 241–251.
- Horat, Heinz: Eine gemalte Predigt. Der spätgotische Altarflügel von Arth, in: Markus Riek, Markus Bamert (Hg.): Meisterwerke im Kanton Schwyz. Bd. 1. Bern 2004, S. 120–125.
- Ischer, Theophil: Die ältesten Karten der Eidgenossenschaft. Bern 1945.
- Iversen, Erik: Obelisks in Exile. Vol. 1. Kopenhagen 1968.
- Jacobs, Carol: The Style of Kleist, in: *Diacritics* 9.4 (1979), S. 47–61.
- Jakobi, Rainer: Adnoten zu den *Ioca monachorum*, in: *Eranos* 96 (1998), S. 72–74.
- Jakobi-Mirwald, Christine: Das mittelalterliche Buch. Funktion und Ausstattung. Stuttgart 2004.
- Jakobs, Horst Heinrich: *Magna glossa*. Textstufen der legistischen glossa ordinaria. Paderborn 2006.
- Jammers, Ewald: Graduale, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart* 2 (1958), Sp. 1821.
- Janota, Johannes; Williams Krapp, Werner W.: Literarisches Leben in Augsburg während des 15. Jahrhunderts. Tübingen 1995 (*Studia Augustana* 7).
- Jaspert, Bernd: Benedikts Botschaft am Ende des 20. Jahrhunderts, in: *Regulae Benedicti Studia. Annuarium Internationale* 16 (1989), S. 205–232.
- Jezler, Peter; Konrad, Bernd: Magister Eberhart, die treibende Kraft hinter dem Zuger Kirchenbau lässt von sich ein Devotionsbild malen, in: Peter Jezler (Hg.): *Himmel Hölle Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter*. Zürich 1994 (Ausstellungskatalog), Nr. 49, S. 230.
- Kaiser, Markus: Die Ragazer Verschwörung gegen das Goldene Buch von Pfäfers, in: *Terra plana*, H. 4 (1994), S. 21–24.
- Kammer, Stephan: Tippen und Typen. Einige Anmerkungen zum Maschinenschreiben und seiner editorischen Behandlung, in: Christiane Henkes, Harald Saller (Hg.): *Text und Autor. Beiträge aus dem Venedig-Symposium 1998 des Graduiertenkollegs »Textkritik«* München. Tübingen 2000 (Beihefte zu editio 15), S. 191–206.
- Kammer, Stephan: Auf/Zeichnung. Funktionen des Skripturalen bei Adolf Wölfli, in: *Grube/Kogge/Krämer* (2005), S. 343–356.
- Kasper, Monika: Vom Malen zum Schreiben: Gottfried Kellers Berliner Schreibunterlage, in: Peter Hughes, Thomas Fries (Hg.): *Schreibprozesse*. München 2007 (im Druck).
- Katalog der arabischen, türkischen und persischen Handschriften der Zentralbibliothek Zürich, [bearbeitet] von Tobias Nünlist, unter Mitarbeit von Andreas Kaplony und Tobias Heinzelmann. Wiesbaden 2008 (Kataloge der Handschriften der Zentralbibliothek Zürich 4) (im Druck).
- Katalog der datierten Handschriften in der Schweiz in lateinischer Schrift vom Anfang des Mittelalters bis 1550. Bd. 3,1 und 3,2. Hg. von Beat Matthias von Scarpatetti, Rudolf Gamper, Marlis Stähli. Dietikon, Zürich 1991.
- Katalog der Handschriften der Zentralbibliothek Zürich. Bd. 1. Mittelalterliche Handschriften. Hg. von Leo Cunibert Mohlberg. Zürich 1952 (1. und 2. Lieferung 1932).
- Kaufmann, Frank-Michael (Hg.): *Glossen zum Sachsenspiegel-Landrecht*. Buch'sche Glosse (MGH Font. Iur. Germ. Ant. N. S. VII). 3 Bde. Hannover 2002.
- Keitz, Ursula von: Der Blick ins Imaginäre. Über ›Sehen‹ und ›Erzählen‹ bei F. W. Murnau, in: Klaus Kreimeier (Hg.): *Die Metaphysik des Dekors*. Licht, Raum und Architektur im klassischen deutschen Stummfilm. Marburg 1994, S. 80–99.
- Keller, Gottfried. *Sämtliche Werke*. Aufsätze II. Anhang. Die Berliner Schreibunterlagen. Bern 1948.
- Keller, Gottfried: Der grüne Heinrich. Hg. von Peter Stocker u. a. Basel, Zürich 2006.
- Keller, Hagen: Schriftgebrauch und Symbolhandeln in der öffentlichen Kommunikation. Aspekte des gesellschaftlich-kulturellen Wandels vom 5. bis zum 13. Jahrhundert, in: *Frühmittelalterliche Studien* 37 (2003), S. 1–24.
- Keller, Hagen: Vom »heiligen Buch« zur »Buchführung«. Lebensfunktionen der Schrift im Mittelalter, in: *Frühmittelalterliche Studien* 26 (1992), S. 1–31.
- Keller, Rolf: Bildnis des Stifters Magister Johannes Eberhard mit hl. Anna Selbdritt und hl. Oswald, in: *Tugium* 5 (1989), S. 81–95.
- Keller, Rolf: Hl. Anna Selbdritt, hl. Oswald und Magister Johannes Eberhart, in: ders., Beat Dittli, Mathilde Tobler (Hg.): *Museum in der Burg Zug*. Bau, Sammlung und ausgewählte Objekte. Zug 2002, S. 43.
- Kiening, Christian: Blick und Schrift. *Das Cabinet des Dr. Caligari* und die Medialität des frühen Spielfilms, in: *Poetica* 37 (2005), S. 119–145.
- Kiermeier-Debre, Joseph; Vogel, Fritz Franz (Hg.): *Johann David Steingrubers. Architektonisches Alphabet 1773*. Ravensburg 1997.
- Kirk Dobbie, Elliott van: *The Manuscripts of Cædmon's Hymn and Bede's Death Song. With a Critical Text of the Epistola Cuthberti de obitu Bedæ*. New York 1937.
- Kittler, Friedrich: nietzsche, der mechanisierte philosoph, in: *kultuRRevolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie* 9 (Juni 1985), S. 25–29.
- Kittler, Friedrich: *Draculas Vermächtnis*, in: Dieter Hombach (Hg.): *ZETA 02*. Mit Lacan. Berlin 1982, S. 103–136; wieder in: ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig 1993, S. 11–57.
- Kläui, Paul: *Geschichte der Gemeinde Uster*. Zürich 1964.
- Kleist, Heinrich von: Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden, in: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Ilse-Marie Barth u. a. Frankfurt/M. 1986ff.
- Klöckener, Martin; Häußling, Angelus A.: *Liturgische Bücher*, in: *Divina Officia*. Liturgie und Frömmigkeit im Mittelalter. Wolfenbüttel 2004 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 83), S. 341–372.
- Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin 22 1989.
- Kock, Thomas: *Die Buchkultur der Devotio moderna*. Handschriftenproduktion, Literaturversorgung und Bibliotheksaufbau im Zeitalter des Medienwechsels. Frankfurt/M. 1999 (Tradition – Reform – Innovation 2).

- Köhler, Reinhold: Kleinere Schriften. Bd. 3. Hg. von Johannes Bolte. Berlin 1900.
- König, Peter: Giambattista Vico. München 2005.
- Koopmann, Helmut: Schiller-Handbuch. Stuttgart 1998.
- Köster, Kurt: Mittelalterliche Pilgerzeichen, in: Lenz Kriss-Rettenbeck, Gerda Möhler (Hg.): Wallfahrt kennt keine Grenzen. Themen zu einer Ausstellung. München 1984, S. 203–223.
- Krämer, Sybille: Schriftbildlichkeit. Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift, in: dies., Horst Bredekamp (Hg.): Bild – Schrift – Zahl. München 2003, S. 157–175.
- Krämer, Sybille: Textualität, Visualität und Episteme. Über ihren Zusammenhang in der frühen Neuzeit, in: Renate Lachmann, Stefan Rieger (Hg.): Text und Wissen. Technologische und Anthropologische Aspekte. Tübingen 2003 (Literatur und Anthropologie 16), S. 17–27.
- Krämer, Sybille: Operationsraum Schrift. Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift, in: Grube/Kogge/Krämer (2005), S. 23–57.
- Kranemann, Benedikt: Liturgische Bücher als schriftliche Zeugnisse der Liturgiegeschichte. Entstehung – Typologie – Funktion, in: Géza Jászai (Hg.): Imagination des Unsichtbaren. 1200 Jahre Bildende Kunst im Bistum Münster. Münster 1993.
- Kretschmer, Konrad: Die italienischen Portulane des Mittelalters. Ein Beitrag zur Geschichte der Kartographie und Nautik. Berlin 1909, Neudruck Hildesheim 1962.
- Kroon, Marika de: Medieval pilgrimage badges and their iconographic aspects, in: Sarah Blick, Rita Tekippe (Hg.): Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles. Boston 2005 (Studies in Medieval and Reformation Traditions 104), S. 385–403.
- Krupp, Michael: Die Mischna. Textkritische Ausgabe mit deutscher Übersetzung und Kommentar. Jerusalem 2002.
- Kühne, Hartmut: Ostensio Reliquiarum. Untersuchungen über Entstehung, Ausbreitung, Gestalt und Funktion der Heiltumsweisungen im römisch-deutschen Regnum. Berlin, New York 2000 (Arbeiten zur Kirchengeschichte 65).
- Kühne, Hartmut: Heiltumsweisungen. Reliquien – Ablass – Herrschaft. Neufunde und Problemstellungen, in: Jahrbuch für Volkskunde N.F. 27 (2004), S. 43–62.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina: Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur: ein internationales Lexikon. Bd. 1. Stuttgart 1999.
- Kümper, Hiram: Art. Johann von Buch, in: Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon 24 (2005), Sp 370–373.
- Kurtz, Rudolf: Expressionismus und Film. Nachdr. der Ausgabe von 1926 hg. und mit einem Nachwort versehen von Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil. Zürich 2007 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 2).
- Küstern, Urban: Auf den fleischernen Tafeln des Herzens. Körpersignatur und Schrift in der Visionsliteratur des 13. und 14. Jahrhunderts, in: Klaus Ridder, Otto Langer (Hg.): Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur. Berlin 2002 (Körper – Zeichen – Kultur 11), S. 251–273.
- L'Engle, Susan; Gibbs, Robert: Illuminating the law: medieval legal manuscripts in Cambridge collections. Cambridge 2001 (Exhibition Catalogue).
- La Roncière, Monique de; Mollat du Jourdain, Michel: Portulane. Seekarten vom 13. bis zum 17. Jahrhundert. München 1984.
- Lang, Odo: Die Meinradsliturgie – Eine liturgiegeschichtliche Studie, in: ders. (Hg.): Sankt Meginrat. Festschrift zur zwölften Zentnarfeier seiner Geburt. München 2000, S. 65–295.
- Lang, Odo: Im Kreuz ist Heil! Das Kreuz als Zeichen des Heils in Handschriften und Drucken der Stiftsbibliothek. Stiftsbibliothek Einsiedeln 2000 (Ausstellungskatalog).
- Lang, Odo: Verzeichnis der Handschriften 501–1318 der Stiftsbibliothek Einsiedeln (im Druck).
- Lange, Hermann: Römisches Recht im Mittelalter. Bd. 1. Die Glossatoren. München 1997.
- Largier, Niklaus: Schrift als Ereignis. Zur Inszenierungsstruktur mittelalterlicher Liturgie, in: Thomas Rathmann (Hg.): Ereignis. Konzeptionen eines Begriffs in Geschichte, Kunst und Literatur. Köln 2003, S. 85–102.
- Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente: zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Mit einem Nachwort von Walter Bredow. 4 Bde. Zürich 1968f.; Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1775–1778.
- Le Men, Ségolène: L'Indicible et l'irreprésentable: les éditions du *Chef-d'œuvre inconnu*, in: École Nationale Supérieure des Arts décoratifs (Hg.): Autour du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Paris 1985, S. 15–33.
- Leclercq, Jean: Wissenschaft und Gottverlangen. Zur Mönchstheologie des Mittelalters. Darmstadt 1963.
- Lehmann, Hans: Lukas Zeiner und die spätgotische Glasmalerei in Zürich, in: Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich 30 (1926), S. 5–71.
- Lehrs, Max: Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert. Bd. 2. Wien 1910.
- Lentes, Thomas: Gebetbuch und Gebärde. Religiöses Ausdrucksverhalten in Gebetbüchern aus dem Dominikanerinnen-Kloster St. Nikolaus in Undis zu Straßburg (1350–1550). 2 Bde. Diss. Münster 1996.
- Lentes, Thomas: »Andacht« und »Gebärde«. Das religiöse Ausdrucksverhalten, in: Bernhard Jussen, Craig Koslofsky (Hg.): Kulturelle Reformation. Sinnformationen im Umbruch 1400–1600. Göttingen 1999 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 145), S. 29–67.
- Lentes, Thomas: Einleitung, in: Nikolaus Paulus: Geschichte des Ablasses im Mittelalter, 3 Bde. Paderborn 1922–1923; Neuauflage Darmstadt 2000.
- Lentes, Thomas: Der mediale Status des Bildes. Bildlichkeit bei Heinrich Seuse – statt einer Einleitung, in: David Ganz, Thomas Lentes (Hg.): Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne. Berlin 2004 (KultBild 1), S. 13–73.
- Lentes, Thomas: Textus Evangelii. Materialität und Inszenierung des textus in der Liturgie, in: Ludolf Kuchenbuch, Uta Kleine (Hg.): »Textus« im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld. Göttingen 2006 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 216), S. 133–148.

- Leroi-Gourhan, André: Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst. Frankfurt/M. 1984.
- Levenston, Edward A.: The Stuff of Literature: Physical Aspects of Texts and their Relation to Literary Meaning. Albany 1992.
- Lichtenberg, Georg Christoph: Schriften und Briefe. Hg. von Wolfgang Promies. München 1967–1992.
- Lobrichon, Guy: Une nouveauté. Les gloses de la Bible, in: Pierre Riché, Guy Lobrichon (Hg.): Le Moyen Age et la Bible. Paris 1984 (Bible de tous les temps 4), S. 95–114.
- Locher, Elmar: Verstellte Schriften. Differenz und Spur. Anmerkungen zum materiellen Substrat bei Kleist. Heidelberg 2005, in: www.textkritik.de/vigoni/locher.htm (29.06.2007).
- Löffler, Karl: Die St. Galler Schreibschule in der 2. Hälfte des 8. Jahrhunderts, in: Wallace M. Lindsay (Hg.): Palaeographia Latina 6. Oxford 1929 (St. Andrews University Publications 28), S. 5–66.
- Longree, Georges H. F.: L'expérience idéo-calligrammatique d'Apollinaire. Paris 1985.
- Lorenczuk, Andreas: Die Bilder der Wahrheit und die Wahrheit der Bilder: zum »Großen Gockelmärchen (1838)« und den Emmerick-Schriften von Clemens Brentano. Sigmarining 1994.
- Lubrich, Oliver: Dracula vertextet. Bram Stoker und Adolf Loos entsorgen ein archaisches Monster, in: Arcadia 40 (2005), S. 2–29.
- Lustenberger, Othmar: Bild und Abbild. Einsiedler Pilgerzeichen – Einsiedler (Gnaden-)Kapellen – Einsiedler Gnadenbilder. Ein Forschungsbericht, in: Odilo Lang (Hg.): Sankt Meginrat. Festschrift zur zwölften Zentenarfeier seiner Geburt. München 2000, S. 257–295.
- Lustenberger, Othmar: Einsiedler Marienverehrung am Vorabend der Reformation, in: Mitteilungen des historischen Vereins des Kantons Schwyz 94 (2002), S. 287–304.
- Lutz, Jules; Perdrizet, Paul: *Speculum Humanae Salvationis*. Übersetzung von Jean Mielot (1448). Die Quellen des *Speculum* und seine Bedeutung in der Ikonographie, besonders in der elsässischen Kunst des 14. Jahrhunderts. 2 Bde. Leipzig, Mulhouse 1907.
- M. Petri Pictaviensis Galli Genealogia et Chronologia Sanctorum Patrum ante hac typis non excusa: Que A Iluio Caesare, usque ad nostra tempora continiata est ab Hulderico Zvinglio iuniore. Novi testamenti in Schola Tigurina Professore. Basel 1592.
- Malagnini, Francesca: Il Libro d'Autore dal Progetto alla Realizzazione: Il *Teseida delle Nozze d'Emilia* (con un'appendice sugli autografi di Boccaccio), in: Studi sul Boccaccio 34 (2006), S. 3–102.
- Mallarmé, Stéphane: Un coup de dés jamais n'abolira le hazard. Paris 1914.
- Marey, Étienne-Jules: Recherches sur le pouls au moyen d'un nouvel appareil enregistreur, le sphygmographe, présenté à la Société de Biologie. Paris 1860.
- Marey, Étienne-Jules: La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine. Paris 1878.
- Marrone, Caterina: I geroglifici fantastici di Athanasius Kircher. Viterbo 2002.
- Marti, Susan: Malen, Schreiben, Beten. Die spätmittelalterliche Handschriftenproduktion im Doppelkloster Engelberg. Zürich 2002 (Zürcher Schriften zur Kunst-, Architektur- und Kulturgeschichte 3).
- Martschukat, Jürgen; Patzold, Steffen: Geschichtswissenschaft und »performative turn«. Eine Einführung in Fragestellungen, Konzepte und Literatur, in: dies. (Hg.): Geschichtswissenschaft und »performative turn«. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Köln 2003 (Norm und Struktur 19), S. 1–31.
- Masser, Achim (Hg.): Die lateinisch-althochdeutsche Benediktinerregel Stiftsbibliothek St. Gallen Cod. 916. Göttingen 1997 (Studien zum Althochdeutschen 34).
- Masser, Achim (Hg.): Regula Benedicti des Cod. 915 der Stiftsbibliothek von St. Gallen. Die Korrekturvorgänge der lateinisch-althochdeutschen Benediktinerregel. Göttingen 2000 (Studien zum Althochdeutschen 37).
- Masser, Achim: Kommentar zur lateinisch-althochdeutschen Benediktinerregel des Cod. 916 der Stiftsbibliothek St. Gallen. Untersuchungen – Philologische Anmerkungen – Stellennachweis – Register und Anhang. Göttingen 2002 (Studien zum Althochdeutschen 42).
- Matter, Gerhard: Die Anfänge, in: Stadtbibliothek Zug. Zur Eröffnung der Stadt- und Kantonsbibliothek Zug. Zug 1986 (Beiträge zur Zuger Geschichte 6), S. 7–85.
- Mayer, Matthias: Adalbert Stifter. Erzählen als Erkennen. Stuttgart 2001.
- McManus, Damian: A Guide to Ogam. Maynooth 1997.
- Meininger, Anne-Marie: Introduction, histoire du texte, notes et variantes: *Les Employés*, in: Pierre-Georges Castex (Hg.): Honoré de Balzac. *La Comédie humaine*. Bd. VII. Paris 1996, S. 859–877; 1544–1557; 1557–1669.
- Merkel, Kerstin: Die Reliquien von Halle und Wittenberg. Ihre Heilungsbücher und Inszenierung, in: Andreas Tacke (Hg.): Cranach. Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek. München 1994 (Schriften der Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg 25), S. 37–50.
- Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Frankfurt/M. 2002.
- Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München 2002.
- Merz, Walter: Geschichte der Stadt Aarau im Mittelalter. Aarau 1925.
- Michael Stolz, Adrian Mettauer (Hg.): Buchkultur im Mittelalter. Schrift – Bild – Kommunikation. Berlin, New York 2005, S. 104–121.
- Michael, Bernd: Juristische Handschriften aus der Sicht des Handschriftenbearbeiters, in: Vincenzo Colli (Hg.): Juristische Buchproduktion im Mittelalter. Frankfurt/M. 2002 (Studien zur europäischen Rechtsgeschichte 155), S. 39–68.
- Michael, Bernd: Textus und das gesprochene Wort. Zu Form und Theorie des mittelalterlichen Universitätsunterrichts, in: Ludolf Kuchenbuch, Uta Kleine (Hg.): »Textus« im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld, Göttingen 2006 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 216), S. 179–206.
- Middle High German Translations of the Regula Sancti Benedicti. The Eight Oldest Versions. Hg. von Carl Selmer. Cambridge, Massachusetts 1933 (The Mediaeval Academy of America Publication 17).
- Miedema, Nine R.: Die *Mirabilia Romae*. Untersuchungen zu ihrer Überlieferung. Tübingen 1996 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 108).

- Miedema, Nine R.: Rompilgerführer in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Die *Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae*. Deutsch-Niederländisch. Tübingen 2003.
- Millman, Miriam: Les heures de la prière. Catalogue des livres d'heures de la bibliothèque de l'abbaye d'Einsiedeln. Turnhout 2003.
- Mitchell, W.J.T.: Blake's Composite Art. Princeton N.J. 1978.
- Möller, Bernd: Frömmigkeit in Deutschland um 1500, in: Johannes Schilling (Hg.): Die Reformation und das Mittelalter. Kirchenhistorische Aufsätze. Göttingen 1991, S. 73–85.
- Mommsen, Katharina: Goethe und Diez. Berlin 1961.
- Mommsen, Katharina: Goethe und die arabische Welt. Frankfurt/M. 1988.
- Morgenthaler, Walter: Ein Geisteskranker als Künstler. Adolf Wölfl (zuerst 1921). Wien 1985.
- Moritz, Karl Philipp: Die metaphysische Schönheitslinie (1793), in: Schriften zur Ästhetik und Poetik. Hg. von Hans Joachim Schrimpf. Tübingen 1962.
- Müller, Hans von (Hg.): Die Handzeichnungen E.T.A. Hoffmanns in Faksimilelichtdruck. E.T.A. Hoffmann als bildender Künstler. Textrevision der Erläuterungen von Friedrich Schnapp. Berlin 1925, Nachdr. Hildesheim 1973.
- Müller, Lothar (Hg.): Das Karl-Philipp-Moritz-ABC. Anregungen zur Sprach-, Denk- und Menschenkunde. Frankfurt/M. 2006.
- Müller, Stephan (Hg.): Althochdeutsche Literatur. Eine kommentierte Anthologie. Stuttgart 2007.
- Murat, Michel: Le *Coup de dés* de Mallarmé. Un recommencement de la poésie. Paris 2005.
- Nadler, Josef: Hamann, Kant, Goethe, in: Reiner Wild (Hg.): Johann Georg Hamann. Darmstadt 1978, S. 201–217.
- New, Melvyn: *Tristram Shandy*: Contemporary Critical Essays. London 1992.
- Niesner, Manuela: Das *Speculum Humanae Salvationis* der Stiftsbibliothek Kremsmünster. Edition der mittelhochdeutschen Versübersetzung und Studien zum Verhältnis von Bild und Text. Köln, Weimar, Wien 1995 (Pictura et Poesis 8).
- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe. Bd. 6. Berlin, New York 1980.
- Nietzsche, Friedrich: Schreibmaschinentexte. Vollständige Edition. Faksimiles und kritischer Kommentar. Aus dem Nachlaß hg. von Stephan Günzel, Rüdiger Schmidt-Grépalý; mit einem Nachwort von Friedrich Kittler. Weimar 2002.
- Nievergelt, Andreas: Althochdeutsch in Runenschrift. Geheimschriftliche althochdeutsche Griffelglossen, in: Beiheft ZfdA 2008 (in Vorbereitung).
- Oberli, Matthias: Machtkampf um die Gnadenkapelle – Die Neugestaltung der Einsiedler Gnadenkapelle im 17. Jahrhundert, in: Markus Riek, Markus Bamert (Hg.): Meisterwerke im Kanton Schwyz. Bd. 1. Wabern, Bern 2004, S. 174–179.
- Ochsenbein, Peter: Sonderling im Galluskloster: Winitharius – der erste Schriftsteller des Klosters St. Gallen, in: ders.: Cultura Sangallensis. Gesammelte Aufsätze. St. Gallen 2000 (Monasterium Sancti Galli I), S. 148–153.
- Ochsenbein, Peter; Scarpatetti, Beat M.von: Der Folchart-Psalter aus der Stiftsbibliothek St. Gallen. 150 faksimilierte Initialen aus dem 9. Jahrhundert zu den Psalmentexten in der Übersetzung von Martin Luther. Freiburg, Basel, Wien 1987.
- Ochsenbein, Peter; Schmuki, Karl; Euw, Anton von: Irische Buchkunst. Die irischen Handschriften der Stiftsbibliothek St. Gallen und das Faksimile des Book of Kells. St. Gallen 1990 (Ausstellungskatalog).
- Oechslin, Werner: Architektur und Alphabet, in: Carlpeter Braegger (Hg.): Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher. München 1982. S. 216–254.
- Oechslin, Werner; Buschow Oechslin, Anja: Der Bezirk Einsiedeln I. Das Benediktinerkloster Einsiedeln. Die Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz. Bd. III, 1. Bern 2003 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz).
- Oexle, Otto Gerhard: Die Gegenwart der Lebenden und der Toten, in: Karl Schmid (Hg.): Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet. Freiburg, München, Zürich 1995, S. 74–107.
- Oexle, Otto Gerhard: Memoria und Memorialüberlieferung im frühen Mittelalter, in: Frühmittelalterliche Studien 10 (1976), S. 70–95.
- Oexle, Otto Gerhard: Memoria in der Gesellschaft und Kultur des Mittelalters, in: Joachim Heinze (Hg.): Modernes Mittelalter. Leipzig 1994, S. 297–323.
- O'Sullivan, Emer: Kinderliterarische Komparatistik. Heidelberg 2000 (Probleme der Dichtung 28).
- Ott, Norbert H.: Texte und Bilder. Beziehungen zwischen den Medien Kunst und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit, in: Horst Wenzel, Wilfried Seipel, Gotthart Wunberg (Hg.): Die Verschriftlichung der Welt: Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wien 2000 (Schriften des Kunsthistorischen Museums 5), S. 105–144.
- Ott, Norbert H.: Text im Bild – Text als Bild. Zu Materialität, Zeichencharakter und Aussageebene von Initialen in mittelalterlichen Handschriften, in: Karl Brunner, Gerhard Jaritz (Hg.): Text als Realie. Internationaler Kongreß Krems an der Donau 2000. Wien 2003 (Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 18), S. 337–358.
- Otto, Stephan: Il conflitto tra immagini e parole. La filosofia del ricordo in uno sguardo su Vico e Hegel, in: Stefan Otto, Vincenzo Vitiello (Hg.): Vico – Hegel. La memoria e il sacro. Napoli 2001, S. 11–73.
- Page, Sophie: Magic in Medieval Manuscripts. London 2004.
- Pankow, Edgar: Medienwechsel. Zur Konstellation von Literatur und Malerei in einigen Arbeiten E. T. A. Hoffmanns, in: E. T. A. Hoffmann Jahrbuch 10 (2002), S. 42–57.
- Pankow, Edgar: Lektüre zum Tode. Sigmund Freud und Honoré de Balzac als Leser der letzten Dinge, in: Sigmund Freud-Museum Newsletter 02 (2003), S. 4–16.
- Papini, Mario: Il geroglifico della storia. Significato e funzione della dipintura nella «Scienza nuova» di Giambattista Vico. Bologna 1984.
- Parello, Daniel: Neue Lösungen zur Bildprogrammatische Zisterziensischer Prachtfenster im 14. Jahrhundert, in: Hartmut Scholz, Ivo Rauch, Daniel Hess (Hg.): Glas. Malerei. Forschung. Internationale Studien zu Ehren von Rüdiger Becksmann. Berlin 2004, S. 165–180.
- Patterson, Diana: Tristram's Marblings and Marblers, in: Shandean 3 (1991), S. 70–97.

- Perret, Franz; Vogler, Werner; Pfäfers, in: *Helvetia Sacra III/1*. Basel 1986, S. 980–1033.
- Peters, Günther: *Die Kunst der Natur. Ästhetische Reflexion in Blumengedichten von Brockes, Goethe und Gautier*. München 1993.
- Petilli, Nicola: *Le opere in volgare del Venerabile Beda*, in: *Città di vita 51* (1996), S. 151–156.
- Pfotenhauer, Helmut: *Bild – Schriftbild – Schrift: Jean Paul*, in: ders.: *Sprachbilder. Untersuchungen zur Literatur seit dem achtzehnten Jahrhundert*. Würzburg 2000, S. 123–136.
- Preimesberger, Rudolf: *Obeliscus Pamphilius. Beiträge zu Vorgeschichte und Ikonographie des Vierströmebrunnens auf Piazza Navona*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3. F. 25* (1974), S. 77–162.
- Quellenwerk zur Entstehung der Eidgenossenschaft, Abteilung II: Urbare und Rödel bis zum Jahre 1400. Hg. von der Allgemeinen Geschichtsforschenden Gesellschaft der Schweiz. 4 Bde. Aarau 1941–1957.
- Rädle, Fidel: *Otrfrids Brief an Liutbert*, in: Ernst J. Schmidt (Hg.): *Kritische Bewahrung. Beiträge zur deutschen Philologie*. Berlin 1974, S. 213–240.
- Raible, Wolfgang: *Von der Textgestaltung zur Texttheorie. Zur Entwicklung des Textlayouts und ihren Folgen*, in: Peter Koch, Sybille Krämer (Hg.): *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes*. Tübingen 1997, S. 29–41.
- Rauschert, Jeanette: *Herrschaft und Schrift. Strategien der Inszenierung von Texten in Luzern und Bern am Ende des Mittelalters*. Freiburg 2006 (Scrinium Friburgense 19).
- Reed Doob, Penelope: *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca NY 1990.
- Regula Benedicti. *Die Benediktusregel Lateinisch-Deutsch*. Hg. im Auftrag der Salzburger Äbtekonzferenz. Beuron 2006.
- Reichardt, Paul F.: *Bede on Death and a Neglected Old English Lyric*, in: *Kentucky Philological Review 12* (1997), S. 55–60.
- Reinburg, Virginia: *Prayer and the Book of Hours*, in: Roger S. Wieck (Hg.): *Time sanctified – The Book of Hours in Medieval Art and Life*. New York 1988, S. 39–44.
- Riecke, Jörg: *Die Frühgeschichte der mittelalterlichen medizinischen Fachsprache im Deutschen*. Bd. 2. Berlin 2004.
- Rieger, Stefan: *Mediale Schnittstellen. Ausdruckshand und Arbeitshand*, in: Annette Keck, Nicolas Pethes (Hg.): *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*. Bielefeld 2001, S. 235–250.
- Riemer, Elke: *E.T.A. Hoffmann und seine deutschen Illustratoren*, in: Irmgard Wirth (Hg.): *E.T.A. Hoffmann und seine Zeit. Gemälde, Graphik, Dokumente, Bücher, Photographien*. Berlin 1976 (Ausstellungskatalog), S. 40–45.
- Ringholz, Odilo: *Geschichte des fürstlichen Benediktinerstiftes Unsere Liebe Frau von Einsiedeln*. Einsiedeln 1904.
- Ringholz, Odilo: *Die Einsiedler Wallfahrts-Andenken einst und jetzt*, in: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde 22* (1919), S. 176–191, 232–242.
- Rogers, Pat: *Ziggerzagger Shandy: Sterne and the Aesthetics of the Crooked Line*, in: *Journal of the English Association 42* (1993), S. 97–107.
- Rubin, Miri: *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge 1991.
- Rubin, Miri: *Symbolwert und Bedeutung von Fronleichnamprozessionen*, in: Klaus Schreiner (Hg.): *Laienfrömmigkeit im späten Mittelalter. Formen, Funktionen, politisch-soziale Zusammenhänge*. München 1992 (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 20), S. 310–318.
- Ruby, Daniel: *Schema und Variation. Untersuchungen zum Bildergerichtenwerk Wilhelm Buschs*. Frankfurt/M. 1998.
- Rüdisühli, Jeannette: *Andreas Gubelmann, einst Verwalter der Seelgeräte, denkt auch an sein eigenes Heil und schenkt einer Dorfkirche zwei Fenster*, in: Peter Jezler (Hg.): *Himmel, Hölle, Fegfeuer. Das Jenseits im Mittelalter*. Zürich 1994 (Ausstellungskatalog), S. 212.
- Ruh, Kurt: *Der Handschriftenbestand des St. Andreas-Klosters in Engelberg. Ein Überblick*, in: Rolf De Kegel (Hg.): *Bewegung in der Beständigkeit. Zu Geschichte und Wirken der Benediktinerinnen von St. Andreas/Sarnen Obwalden*. Alpnach 2000, S. 107–120.
- Sablonier, Roger: *Verschriftlichung und Herrschaftspraxis. Urbariales Schriftgut im spätmittelalterlichen Gebrauch*, in: Christel Meier (Hg.): *Pragmatische Dimensionen mittelalterlicher Schriftkultur*. München 2002 (Münstersche Mittelalter-Schriften 79), S. 91–120.
- Sacks-Galley, Pénélope: *Calligramme ou écriture figurée. Apollinaire inventeur de formes*. Paris 1988.
- Satiat, Nadine: *Balzac ou la fureur d'écrire*. Paris 1999.
- Sayers, Jane E.: *The land of chirograph, writ and seal. The absence of graphic symbols in English documents*, in: Peter Rück (Hg.): *Graphische Symbole in mittelalterlichen Urkunden*. Sigmaringen 1996 (Historische Hilfswissenschaften 3), S. 533–548.
- Schaab, Rupert: *Bibeltext und Schriftstudium in St. Gallen*, in: Peter Ochsenbein (Hg.): *Das Kloster St. Gallen im Mittelalter. Die kulturelle Blüte vom 8. bis zum 12. Jahrhundert*. Darmstadt 1999, S. 119–136, 248–253.
- Scherrer, Gustav: *Verzeichnis der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen*. Halle 1875, Nachdr. Hildesheim 1975.
- Scheunemann, Dietrich: *The Double, the Décor, and the Framing Device: Once more on Robert Wiene's *The Cabinet of Dr. Caligari**, in: ders. (Hg.): *Expressionist Film. New Perspectives*. Rochester 2003, S. 125–156.
- Schilling, Margarete: *Glocken – Gestalt, Klang und Zier*. München 1988.
- Schmenk, Holger: *Die frühmittelalterlichen Gedenkbücher des Bodenseeraums*. Marburg 2003.
- Schmid, Bruno: *Das Jahrzeitbuch als Rechtsgeschichtsquelle*, in: *Anzeiger von Uster* (23. August 2005), S. 12.
- Schmid, Karl (Hg.): *Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet*. Freiburg, München, Zürich 1985.
- Schmidt, Peter: *Die Kupferstiche des Meisters E.S. zur Wallfahrt nach Einsiedeln. Einige Überlegungen zum Publikum, Programm und Kontext*, in: Stephan Flüßel, Gert Hübner, Joachim Knape (Hg.): *ARTIBVS Kulturwissenschaft und deutsche Philologie des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Festschrift für Dieter Wuttke zum 65. Geburtstag*. Wiesbaden 1994, S. 293–318.
- Schmitt, Jean-Claude: *Die Wiederkehr der Toten. Geistergeschichten im Mittelalter*. Stuttgart 1995.
- Schmitt, Jean-Claude: *L'imagination efficace*, in: ders.: *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Paris 2002 (Le temps des images), S. 345–362.

- Schmitz-Emans, Monika: Das *Leben Fibels* als Transzendentalroman. Eine Studie zu Jean Pauls poetischen Reflexionen über Sprache und Schrift, in: *Aurora* 52 (1992), S. 143–166.
- Schmitz-Emans, Monika: Der verlorene Urtext. *Fibels* Leben und die schriftmetaphorische Tradition, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 26/27 (1992), S. 197–241.
- Schmitz-Emans, Monika: Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens. München 1995.
- Schmuki, Karl: Mittelalterliche Weltkarten, in: *Karten und Atlanten. Handschriften und Drucke vom 8. bis zum 18. Jahrhundert* (Katalog zur Jahresausstellung der Stiftsbibliothek St. Gallen). St. Gallen 2007, S. 19–40.
- Schmuki, Karl, Ochsenbein, Peter, Dora, Corneli: *Cimelia Sangallensia*. Hundert Kostbarkeiten aus der Stiftsbibliothek St. Gallen. St. Gallen 2000.
- Schneider, Jenny: *Glasgemälde*. Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich. 2 Bde. Zürich 1970.
- Schneider, Karin: *Gotische Schriften in deutscher Sprache*. Bd. 1. Wiesbaden 1987.
- Schneider, Wolfgang Christian: Geschlossene Bücher – offene Bücher. Das Öffnen von Sinnräumen im Schließen der Codices, in: *Historische Zeitschrift* 271 (2000), S. 561–592.
- Schnell, Bernhard: Art. »Himmelsbrief«, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. 2. Aufl. Bd. 4 (1983), Sp. 28–33.
- Schönemann, Heide: *Paul Wegener. Frühe Moderne im Film*. Stuttgart 2003.
- Schopf, Alfred: *Bedas Sterbelied*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 37 (1996), S. 9–30.
- Schreiber, Wilhelm L.: *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts*. 4. Bd. Leipzig 1927.
- Schreiner, Klaus: »... wie Maria geleicht einem puch.« Beiträge zur Buchmetaphorik des hohen und späten Mittelalters, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 2 (1971), S. 1437–1464.
- Schreiner, Klaus: Buchstabensymbolik, Bibelorakel, Schriftmagie. Religiöse Bedeutung und lebensweltliche Funktion heiliger Schriften im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, in: Horst Wenzel, Winfried Seipel, Gotthart Wunberg (Hg.): *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Wien 2000 (Schriften des Kunsthistorischen Museums 5), S. 59–103.
- Schreiner, Klaus: *Litterae mysticae*. Symbolik und Pragmatik heiliger Buchstaben, Texte und Bücher in Kirche und Gesellschaft des Mittelalters, in: Christel Meier, Volker Honemann, Hagen Keller, Rudolf Suntrup (Hg.): *Pragmatische Dimensionen mittelalterlicher Schriftkultur*. Akten des Internationalen Kolloquiums 1999. München 2002 (Münstersche Mittelalter-Schriften 79), S. 277–337.
- Schreiner, Klaus: Heilige Buchstaben, Texte und Bücher, die schützen, heilen und helfen. Formen und Funktionen mittelalterlicher Schriftmagie, in: Erika Greber, Konrad Ehlich, Jan-Dirk Müller (Hg.): *Materialität und Medialität von Schrift*. Bielefeld 2002 (Schrift und Bild in Bewegung 1), S. 73–89.
- Schuler, Peter-Johannes: *Das Anniversar*. Zu Mentalität und Familienbewusstsein im Spätmittelalter, in: ders. (Hg.): *Die Familie als sozialer und historischer Verband*. Untersuchungen zum Spätmittelalter und zur frühen Neuzeit. Sigmaringen 1987, S. 67–117.
- Schultz, Hartwig: *Clemens Brentano*. Stuttgart 1999.
- Sebald, W. G.: Anmerkungen zu Gottfried Keller, in: ders.: *Logis in einem Landhaus*. München 1998, S. 95–126.
- Seel, Martin: Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs, in: Josef Früchtel, Jörg Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens. Frankfurt/M. 2001, S. 48–62.
- Seuse, Heinrich: *Deutsche Schriften*. Hg. von Karl Bihlmeyer. Stuttgart 1907.
- Sieber, Christian: *Adelskloster, Wallfahrtsort, Gerichtshof, Landesheiligtum*. Einsiedeln und die Alte Eidgenossenschaft, in: *Mitteilungen des Historischen Vereins des Kantons Schwyz* 88 (1996), S. 41–51.
- Sieber, Christian: *Eidleistung und Schwörtage im spätmittelalterlichen Zürich*, in: *Staatsarchiv des Kantons Zürich: Zürich 650 Jahre eidgenössisch*. Zürich 2001, S. 19–58.
- Sieber-Lehmann, Claudius: *Albrecht von Bonstettens geographische Darstellung der Schweiz von 1479*, in: *Cartographica Helvetica* 16 (1997), S. 39–46.
- Sieber-Lehmann, Claudius: *Die Eidgenossenschaft 1479 und Europa am Ende des 20. Jahrhunderts*. Zur Erfindung und Repräsentation von Ländern, in: *Traverse*. Zeitschrift für Geschichte 3 (1994), S. 178–192.
- Sigg, Otto: *Überlieferte Chirographie in Zürcher Gemeindearchiven – 15.–18. Jahrhundert*, in: *Archivalische Zeitschrift* 88 (2006), S. 949–958.
- Signori, Gabriele: *Wanderer zwischen den »Welten« – Besucher, Briefe, Vermächtnisse und Geschenke als Kommunikationsmedien im Austausch zwischen Kloster und Welt*, in: *Krone und Schleier*. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern. Bonn, Essen 2005 (Ausstellungskatalog), S. 130–141.
- Simon, Ralf: *Allegorie und Erzählstruktur in Jean Pauls Leben Fibels*, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 26/27 (1992), S. 223–241.
- Sirat, Colette: *La lettre Hébraïque et sa signification*. Micography as art. Paris 1981.
- Sirat, Colette: *Hebrew Manuscripts of the Middle Ages*. Cambridge 2002.
- Slenczka, Ruth: *Lehrhafte Bildtafeln in spätmittelalterlichen Kirchen*. Köln 1998 (pictura et poesis 10).
- Šmahel, František: *Leben und Werk des Magisters Hieronymus von Prag*. Forschung ohne Probleme und Perspektiven?, in: *Historica*. Les sciences historiques en Tchécoslovaquie 13 (1966), S. 81–111.
- Šmahel, František: *Das scutum fidei christianae magistri Hieronymi Pragensis in der Entwicklung der mittelalterlichen trinitarischen Diagramme*, in: Alexander Patschovsky (Hg.): *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore*. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter. Ostfildern 2003, S. 185–214.
- Sonderegger, Stefan: *Notker der Deutsche und Cicero*. Aspekte einer mittelalterlichen Rezeption, in: Otto P. Clavadetscher, Helmut Maurer, Stefan Sonderegger (Hg.): *Florilegium Sangallense*. St. Gallen, Sigmaringen 1980, S. 243–266.
- Sonderegger, Stefan: *St. Galler Spottverse*, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. 2. Aufl., Bd. 2 (1980), Sp. 1051–1053.
- Sonderegger, Stefan: *Althochdeutsch in St. Gallen*, in: Peter Ochsenbein (Hg.): *Das Kloster St. Gallen im Mittelalter*. Die kulturelle Blüte vom 8. bis zum 12. Jahrhundert. Darmstadt 1999, S. 205–222.

- Springsfeld, Kerstin: Karl der Große, Alkuin und die Zeitrechnung, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 27 (2004), S. 53–66.
- Stadler, Ulrich: *Der Sandmann*, in: Brigitte Feldges, Ulrich Stadler (Hg.): E. T. A. Hoffmann: Epoche – Werk – Wirkung. München 1986, S. 135–152.
- Stähli, Marlis: Die Grabeskirche in Jerusalem. Eine Reichenauer Handschrift in Rheinau, in: *Librarium* 1 (2005), S. 20–30.
- Steinmeyer, Elias von: Die kleineren althochdeutschen Sprachdenkmäler. Berlin 1916.
- Stelzer, Otto: Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. Denkmodelle und Vorbilder. München 1964.
- Stercken, Martina: Kleinstadt, Herrschaft und Stadtrecht. Sursee 1999.
- Stercken, Martina: Kartographische Repräsentation von Herrschaft. Jos Murers Karte des Zürcher Gebiets von 1566, in: Ferdinand Oppl (Hg.): *Bild und Wahrnehmung der Stadt*. Linz 2004 (Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas 19), S. 219–240.
- Stercken, Martina: Inszenierung bürgerlichen Selbstverständnisses und städtischer Herrschaft, in: Bernd Roeck (Hg.): *Stadtbilder der Neuzeit*. Sigmaringen 2006, S. 105–122.
- Stercken, Martina: Kartographien von Herrschaft, in: *Rheinische Vierteljahrsblätter* 70 (2006), S. 1–24.
- Stercken, Martina: Städte der Herrschaft. Kleinstadtgenese im habsburgischen Herrschaftsraum des 13. und 14. Jahrhunderts. Köln, Wien 2006 (Städteforschung A 68).
- Stercken, Martina: Regionale Identität im spätmittelalterlichen Europa. Kartographische Zeugnisse, in: Ingrid Baumgärtner, Hartmut Kugler (Hg.): *Europa im Weltbild des Mittelalters*. Kartographische Konzepte. Wien 2008 (im Druck).
- Stetter, Christian: Medienphilosophie der Schrift, in: Mike Sandbothe, Ludwig Nagl (Hg.): *Systematische Medienphilosophie*. Berlin 2005 (Deutsche Zeitschrift für Philosophie Sonderband 7), S. 129–146.
- Stevick, Robert D.: A geometer's art: The full-page illuminations in St. Gallen Stiftsbibliothek Cod. Sang. 51, an Insular Gospels Book of the VIIIth century, in: *Scriptorium* 44 (1990), S. 162–192.
- Stifter, Adalbert: Die Mappe meines Urgroßvaters. Bd. 6,1; 6,3. Hg. von Herwig Gottwald, Adolf Haslinger. Faksimileausgabe der Dritten Fassung. Stuttgart u.a. 1998.
- Stifter, Adalbert: *Sämtliche Erzählungen nach den Erstdrucken*. Hg. v. Wolfgang Matz. München 2005.
- Stingelin, Martin: Wölflis Moderne, in: Bettina Hunger u.a. (Hg.): *Porträt eines produktiven Unfalls – Adolf Wölfl*. Dokumente und Recherchen. Basel, Frankfurt/M. 1993, S. 13–32.
- Stingelin, Martin (Hg.): *»Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«*. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München 2004.
- Stotz, Peter: Beobachtungen zur lateinischen Kommentarliteratur des Mittelalters. Formen und Funktionen, in: *Das Mittelalter* 3 (1998), S. 55–72.
- Stotz, Peter: Dichten als Schulfach. Aspekte mittelalterlicher Schuldichtung, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 16 (1981), S. 1–16.
- Stotz, Peter: Ekkehart IV. von St. Gallen, in: Volker Reinhardt (Hg.): *Hauptwerke der Geschichtsschreibung*. Stuttgart 1997 (Kröners Taschenausgabe 435), S. 160–163.
- Striedl, Hans: Hebräische Literatur von den Anfängen bis zur Neuzeit, in: Bayerische Staatsbibliothek (Hg.): *Das Buch im Orient*. Handschriften und kostbare Drucke aus zwei Jahrtausenden. Wiesbaden 1982 (Ausstellungskatalog), S. 31–66.
- Suchier, Walther (Hg.): *Das mittellateinische Gespräch Adrian und Epictetus* nebst verwandten Texten (Joca Monachorum). Tübingen 1955.
- Suolaiti, Hugo: *Die deutschen Vogelnamen: Eine wortgeschichtliche Untersuchung*. Straßburg 1909.
- Tateo, Francesco: *Boccaccio*. Bari 1998.
- Telesko, Werner: Die Riesenbibeln. Beobachtungen zu Form und Gebrauch einer hochmittelalterlichen Gattung, in: Karl Brunner, Gerhard Jaritz (Hg.): *Text als Reale*. Internationaler Kongreß Krems an der Donau 2000. Wien 2003 (Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 18), S. 319–335.
- Teuscher, Simon: *Erzähltes Recht. Lokale Herrschaft, Verschriftlichung und Traditionsbildung im Spätmittelalter*. Frankfurt/M. 2007 (Campus Historische Studien 44).
- Theisen, Bianca: *Bogenschuß. Kleists Formalisierung des Lesens*. Freiburg/Br. 1996.
- Trabant, Jürgen: *Neue Wissenschaft von alten Zeichen*. Vicos Sematologie. Frankfurt/M. 1994.
- Tremp Utz, Kathrin: *Gedächtnis und Stand. Die Zeugenaussagen im Prozess um die Kirche von Hilterfingen (um 1312)*, in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 36 (1986), S. 157–203.
- Tremp, Ernst: *Auch der Teufel kann schreiben – Schreiben in Ekkeharts Casus sancti Galli*, in: Peter Erhart, Lorenz Hollenstein (Hg.): *Mensch und Schrift im frühen Mittelalter*. St. Gallen 2006, S. 48–52.
- Trusen, Winfried: *Chirograph und Teilurkunde im Mittelalter*, in: *Archivische Zeitschrift* 75 (1979), S. 233–249.
- Ueding, Gert: *Wilhelm Busch – Das 19. Jahrhundert en miniature*. Frankfurt/M. 1977.
- Uerlings, Herbert: *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung*. Stuttgart 1991.
- Uerlings, Herbert: *Novalis (Friedrich von Hardenberg)*. Stuttgart 1998.
- Urkundenbuch der Abtei St. Gallen*. Bearb. von Hermann Wartmann u. a. Bd. 3. St. Gallen 1882.
- Utz, Peter: *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*. München 1990.
- Utz, Peter: *Digitale Fingerübungen auf traurigen Tasten – eine Fußnote für Schreibhandwerker*, in: [www.gingko.ch/cdrom/Utz](http://www.gingko.ch/cdrom/Utz) 2003 (Festschrift für Michael Böhler).
- Vandelli, Giuseppe: *Un autografo della Teseide*, in: *Studi di filologia italiana* 2 (1929), S. 5–76.
- Villwock, Peter: *Betty und Gottfried. Eine Geschichte in Bildern*, in: *Der Gottfried-Keller-Rabe*. Hg. von Joachim Kersten. Zürich 2000 (Der Rabe. Magazin für jede Art von Literatur 61), S. 150–161.
- Visconti, Joseph: *Blake and the Idea of the Book*. Princeton N. J. 1993.
- Voetz, Lothar: *Neuedition der althochdeutschen Glossen des Codex Sangallensis 70*, in: Rolf Bergmann, Heinrich Tiefenbach, Lothar Voetz (Hg.): *Althochdeutsch. I. Grammatik. Glossen und Texte*. Heidelberg 1987 (Germanische Bibliothek N. F. 3).
- Vogler, Werner: *Das Ringen um die Reform und Restauration der Fürstabtei Pfäfers 1549–1637*. Mels 1972.

- Vollmer, Hans: Deutsche Bibelauszüge des Mittelalters zum Stammbaum Christi mit ihren lateinischen Vorbildern und Vorlagen. Bibel und deutsche Kultur I. Potsdam 1931.
- Wacha, Georg: Der hl. Wolfgang auf Wallfahrerzeichen, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 81 (1978), S. 263–270.
- Wajntraub, Eva und Gimpel: Noah and his family on medieval maps, in: Paul D. Aaldhead Harvey (Hg.): The Hereford World Map. London 2006, S. 381–388.
- Walser, Gerold (Hg.): Die Einsiedler Inschriftensammlung und der Pilgerführer durch Rom (Codex Einsidlensis 326). Facsimile, Umschrift und Kommentar. Stuttgart 1987.
- Walser, Robert: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg. von Jochen Greven. Zürich, Frankfurt/M. 1985.
- Walser, Robert: Aus dem Bleistiftgebiet. 6 Bde. Mikrogramme 1924–1933. Hg. von Bernhard Echte, Werner Morlang. Frankfurt/M. 1985–2000.
- Wartmann, Hermann: Das Kloster Pfäfers, in: Neujahrsblatt des Historischen Vereins des Kantons St. Gallen 1883, S. 6f.
- Weber, Samuel: Unwrapping Balzac: A Reading of *La peau de chagrin*. Toronto, Buffalo 1979 (University of Toronto romance series 39).
- Weber, Stefan: »Ekkehardus poeta qui et doctus«. Ekkehart IV. von St. Gallen und sein gelehrt poetisches Wirken. Nordhausen 2003.
- Weimar, Peter: Zur Renaissance der Rechtswissenschaft im Mittelalter. Goldbach 1997.
- Weiß, Leo: Verfassung und Stände des alten Zürich. Zürich 1938.
- Weitemeier, Bernd: Visiones Georgii. Untersuchung mit synoptischer Edition der Übersetzung und Redaktion C. Berlin 2006.
- Welzel, Barbara: Die Engelweihe in Einsiedeln und die Kupferstiche vom Meister E.S., in: Stadel-Jahrbuch N.F. 15 (1995), S. 121–144.
- Wenzel, Horst: Die Verkündigung an Maria. Zur Visualisierung des Wortes in der Szene oder: Schriftgeschichte im Bild, in: Claudia Opitz, Hedwig Röckelein, Gabriela Signori, Guy P. Marchal (Hg.): Maria in der Welt. Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte 10.–18. Jahrhundert. Zürich 1993 (Clio Lucernensis 2), S. 23–52.
- Wenzel, Horst: Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995.
- Wenzel, Horst: Die Schrift und das Heilige, in: Horst Wenzel, Winfried Seipel, Gotthart Wunberg (Hg.): Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wien 2000 (Schriften des Kunsthistorischen Museums 5), S. 15–57.
- Wenzel, Horst: Von der Gotteshand zum Datenhandschuh. Über den Zusammenhang von Bild, Schrift, Zahl, in: Sybille Krämer, Horst Bredekamp: Bild-Schrift-Zahl. München 2003, S. 25–55.
- Wenzel, Horst: Zentralität und Regionalität. Zur Vernetzung mittelalterlicher Kommunikationszentren in Raum und Zeit, in: Klaus Grubmüller, Günter Hess (Hg.): Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985. Bd. 7. Tübingen 1986, S. 14–26.
- Wicke, Jennifer: Vampiric Typewriting: *Dracula* and its Media, in: English Literary History 59 (1992), S. 467–493.
- Wiesenbach, Joachim: Pacificus von Verona als Erfinder einer Sternenuhr, in: Paul L. Butzer, Dietrich Lohrmann (Hg.): Science in Western and Eastern Civilization in Carolingian Times. Basel, Boston, Berlin 1993, S. 229–250.
- Wiesenbach, Joachim: Der Mönch mit dem Sehrohr, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 44 (1994), S. 367–388.
- Wild, Daniel Heinrich: The Writing on the Screen: Images of Text in the German Cinema from 1920 to 1949. Pittsburg 2006.
- Winthrop-Young, Geoffrey: Undead Networks: Information Processing and Media Boundary Conflicts in *Dracula*, in: Donald Bruce (Hg.): Literature and Science. Amsterdam 1994, S. 107–129.
- Wirth, Uwe: Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls *Leben Fibels*, in: Martin Stingelin (Hg.): »Mir ekekt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München 2004, S. 156–174.
- Wölfli, Adolf: Von der Wiege bis zum Graab. Oder, Durch arbeiten und schwitzen, leiden, und Drangsal bettend zum Fluch. Schriften 1908–1912. 2 Bde. Hg. von der Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Frankfurt/M. 1985.
- Wölfli, Adolf: Geographisches Heft N°. 11. Hg. von der Adolf-Wölfli-Stiftung, Kunstmuseum Bern. Stuttgart 1991.
- Wolpe, Berthold (Hg.): Johann David Steingruber: Architectural Alphabet 1773. Thirty-three Plates Reproduced in Facsimile. The text translated by E. M. Hatt. London 1972.
- Woodward, David: Medieval Mappaemundi, in: John B. Harley, David Woodward (Hg.): The History of Cartography. Bd. 1, Chicago, London 1987, S. 286–368.
- Wüthrich, Lucas; Ruoss, Mylène: Katalog der Gemälde. Schweizerisches Landesmuseum Zürich. Zürich, Bern 1996.
- Zanger, Alfred: Die sankt-gallische Klosterherrschaft im Umbruch, in: Sankt-Galler Geschichte 2 (2003), S. 155–180.
- Zeichen der Zeit. Aus den Schatzkammern der Zentralbibliothek Zürich. Zürich 2002.
- Zimmermann, Helena: Stiftungsreduktion contra Stiftungswirklichkeit. Das Richterswiler Anniversar und die Entstehung pfarrkirchlicher Jahrzeitbücher im späten Mittelalter, in: Zürcher Taschenbuch 127 (2006). S. 1–37.



