

Wilfried E. Keil

Von sichtbaren und verborgenen Signaturen an mittelalterlichen Kirchen

Bei einer Signatur handelt es sich um ein Namenszeichen bzw. eine Unterschrift.¹ In der bisherigen kunsthistorischen Forschung wurde unter einer Signatur meistens das Namenszeichen eines Künstlers verstanden.² Die Signatur eines Künstlers dient üblicherweise als Nachweis, dass dieser das Werk geschaffen hat. Deswegen besteht die Annahme, dass Signaturen im Normalfall auch gut sichtbar sind. Ein Namenszeichen bzw. eine Unterschrift muss nicht unbedingt lesbar, aber als solche wiedererkennbar sein. Gerade in vormoderner Zeit hatten Künstlerinschriften meist einen Zusatz und gaben nicht nur den bloßen Namen wieder. Robert Favreau hat bei mittelalterlichen Künstlerinschriften unter den Verben besonders häufig das Verb *fecit* feststellen können.³ Künstlerinschriften sind an Bauwerken des Mittelalters primär an denen der Romanik anzutreffen.⁴

Signaturen werden unter dem Oberbegriff der Bauinschriften subsumiert. Unter diesem versteht man Stifter- und Gründungsinschriften, Grundsteinlegungsinschriften, Weihinschriften, zu denen auch Altarinschriften gehören, aber auch Meisterinschriften und Signaturen.⁵ Signaturen müssen aber nicht von Künstlern stammen. Genauso gut kann ein Stifter bzw. Auftraggeber seinen Namen verewigen. Dies muss nicht immer, wie zu zeigen sein wird, mit einem inschriftlichen Zusatz geschehen, der

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

¹ Zur Entstehung der Signatur als Zeichen siehe: Fraenkel 1992.

² Siehe z. B.: Burg 2007, 11–19; Dietl 2009, 31 f. Grundlegend zur Künstlersignatur siehe die unter dem Titel „L’art de la signature“ von André Chastel herausgegebene Ausgabe der Zeitschrift *Revue de l’Art* 26, 1974: Chastel 1974. Zur Künstlersignatur im italienischen Mittelalter siehe den von Maria Monica Donato herausgegebenen Band: Donato 2000. Zu Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart siehe den von Nicole Hegener herausgegebenen Band: Hegener 2013.

³ Favreau 1997, 126. Zu Künstlerinschriften in Frankreich sind neue Ergebnisse von der an der Universität Poitiers in Arbeit befindlichen Dissertation „L’artiste, l’écrit et le monument. Les signatures épigraphiques en France au Moyen Âge central“ von Emilie Mineo zu erwarten.

⁴ Zu dem Phänomen, dass es nahezu keine Künstlerinschriften an Bauwerken der Gotik gibt, siehe: Claussen 1993/1994.

⁵ Zur Definition des Begriffs „Bauinschrift“ siehe: Hohmann/Wentzel 1948; Funken 1980. Zur inhaltlichen Unterscheidung siehe auch: Funken 1981, 2 f. Zu mittelalterlichen Bauinschriften mit eingeschränkter Sichtbarkeit bzw. *restringierter Präsenz* siehe: Keil 2014b.

die Person in ihrer Funktion nennt. Genauso wenig sind alle Signaturen gut sichtbar. Sie können auch an verborgenen Stellen angebracht sein.

Genauere Aussagen über das Verhältnis von sichtbaren und verborgenen Signaturen an mittelalterlichen Kirchen sind zur Zeit nicht möglich, da viele der verborgenen Signaturen bisher nicht dokumentiert sind. Die Frage, ob es sich bei verborgenen Signaturen um Ausnahmefälle handelt, kann daher nicht beantwortet werden. Die immer wieder auftretenden Neufunde bei Bauuntersuchungen lassen eine hohe Dunkelziffer vermuten.

Bauinschriften, also auch Signaturen, die nicht deutlich sichtbar, sondern vielmehr verborgen sind, weisen eine eingeschränkte Sichtbarkeit und damit eine eingeschränkte Rezeptionsmöglichkeit auf. Dies kann z. B. bei hoch am Kirchenbau angebrachten, für den menschlichen Betrachter nicht sichtbaren Inschriften wie der Namensinschrift „Georius“ (Abb. 1) im rechten Gewände eines kleinen Rundbogenfensters im zweiten Geschoss des Südostturms des Wormser Domes der Fall sein. Dieses Fenster dient als Lichtschacht zur Belichtung der Treppe im Turm. Die Inschrift ist von Innen aus nicht sichtbar und konnte erstmals 2009 vom Gerüst aus dokumentiert werden.⁶ Es fragt sich, was für ein Name an einer solchen Stelle verewigt sein könnte. Wie unterscheidet sich die Präsenz von sichtbaren und verborgenen Signaturen?

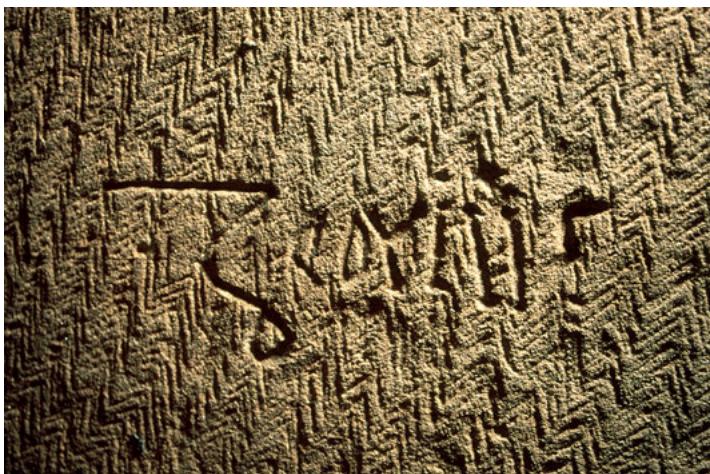


Abb. 1: Worms, Dom, Südostturm, 2. Geschoss, Inschrift „Georius“ © Wilfried E. Keil.

⁶ De Filippo/Keil 2009, 208 f. Die Inschrift in romanischer Minuskel hat eine Höhe von neun und eine Breite von 25 Zentimetern. Die Bauforschung, an der der Verfasser beteiligt war, wurde vom Institut für Europäische Kunstgeschichte der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg unter der Betreuung von Prof. Dr. Matthias Untermann und unter der örtlichen Leitung von Aquilante De Filippo M.A. durchgeführt.

Die Produktion von Präsenz war nicht nur im Mittelalter, sondern ist auch heute noch eines der zentralen Anliegen der christlichen Liturgie. Einen Höhepunkt bedeutet das Sakrament der Eucharistie, das die „Realpräsenz“ Gottes auf Erden während der Messe verbürgt.⁷ Die Formel „Produktion von Präsenz“ wurde von dem Literaturwissenschaftler Hans Ulrich Gumbrecht geprägt. Das Wort Präsenz versteht er primär räumlich. Etwas, was präsent ist, ist in der Reichweite des Menschen, es ist für ihn also greifbar.⁸ Die Produktion von Präsenz ist als ein Akt zu verstehen, „[...] bei dem ein Gegenstand im Raum ‚vor-geführt‘ wird.“⁹ Die Präsenz wirkt also innerhalb oder infolge eines performativen Aktes. Diese Definition kann man auf die Sichtbarkeit von Gegenständen erweitern. Präsent ist etwas, wenn es vorhanden ist, also wenn es greifbar oder sichtbar ist.¹⁰ Wenn das Artefakt aber nur eingeschränkt sichtbar ist, handelt es sich um einen typologischen Sonderfall der Präsenz, nämlich der *restringierten Präsenz*. Dieser Begriff wurde von dem Altorientalisten Markus Hilgert für den theoretischen Überbau „Text-Anthropologie“ des Heidelberger Sonderforschungsbereichs 933 „Materiale Textkulturen“ eingeführt.¹¹ Die Einschränkung der Präsenz kann auf verschiedene Arten erfolgen, z. B. räumlich, zeitlich oder personell.¹²

Bei der Inschrift „Georius“ könnte es sich entweder um die Signatur eines Bau- oder Werkmeisters oder die eines Stifters oder Auftraggebers handeln. Häufig wurde und wird immer noch angenommen, dass Signaturen und Künstlerinschriften erst mit der beginnenden Neuzeit üblich wurden und im Mittelalter nicht vorkamen. Diese meist nicht reflektierte Annahme fasste Peter Cornelius Claussen 1985 passend zusammen: „Der mittelalterliche Künstler habe sein Werk in demütiger und gottgefälliger Anonymität geschaffen. Erst in der Neuzeit stellte der Künstler sein Individuum über die dienende und nur im Kollektiv sich erfüllende Funktion des Werkes.“¹³ Dieser Auffassung hat Claussen zu Recht vehement widersprochen.¹⁴ Er hat die Künstlerinschriften in zwei Kategorien eingeteilt, in eine aktive und eine passive. Bei den aktiven Künstlerinschriften, die er auch als Signatur bezeichnet, ist der Künstler bzw. Werkmeister selbst derjenige, der die Inschrift in den Stein einschreibt bzw.

7 Zur sakramentaltheologischen Kategorie der Realpräsenz siehe: Betz 1961.

8 Gumbrecht 2004, 10 f. u. 32 f.

9 Gumbrecht 2004, 11.

10 Zum Begriff der „Präsenz“ siehe auch: Hornbacher/Frese/Willer 2015.

11 Zur Definition der *restringierten Präsenz* siehe: Hilgert 2010, 99 Anm. 20: „Einen typologischen Sonderfall stellen diejenigen Arrangements von Objekten und Körpern dar, innerhalb derer ein oder mehrere Artefakte mit Sequenzen sprachlicher Zeichen so platziert sind, dass nur bestimmte oder gar keine Akteure dieses Geschriebene temporär oder permanent rezipieren können. Solche Arrangements weisen eine *restringierte Präsenz* des Geschriebenen auf.“

12 Siehe hierzu auch: Keil 2014b. Zur Präsenz des Abwesenden siehe auch: Keil 2014a.

13 Claussen 1985, 263. Siehe hierzu auch: Claussen 1981, 7–9; Claussen 1985, 263 f.

14 Siehe hierzu besonders: Claussen 1981, 7–9; Claussen 1985, 263 f. und auf die damalige Zeit bezogen auch in: Claussen 2013, 76.

dessen Einschreiben in Auftrag gibt. Bei der passiven wird diese zumeist vom Stifter bzw. Auftraggeber veranlasst. Der Künstler wird in diesem Fall häufig in der Inschrift gelobt.¹⁵

Mittelalterliche Künstlerinschriften kommen im 12. und 13. Jahrhundert besonders häufig in Italien vor. Peter Cornelius Claussen konnte für diese eine Einteilung in vier Phasen vornehmen. Diese Phasen stehen im Zusammenhang mit der Entwicklung der Städte und dem sozialen Ansehen der Künstler.¹⁶ Albert Dietl hat zu diesem Modell treffend Stellung genommen: „Die Gleichsetzung von inschriftlicher (Selbst-) Wahrnehmung und soziologischer Positionierungsbestimmung reproduziert aber eher eine moderne Bewußtseinslage, als daß sie der Komplexität inschriftlicher Aussagen wie mittelalterlicher Deutung von sozialer Wirklichkeit entspräche.“¹⁷ Laut Dietl ergibt sich aus den Inschriften „eine Reihe relativ konstanter Motivgruppen, die im Begriffsfeld von Ruhm und öffentlicher Reputation angesiedelt sind und die in rhetorisch-literarischen Traditionen stehen.“¹⁸ Dietl hat hierbei drei Motivbereiche feststellen können: die inschriftlichen Befähigungsadjektive, die Verwendung von antik-rhetorischen Versatzstücken wie z. B. die Handmetaphorik mit der Formel „manus docta“ und die bildhauerische Überbietungstopik.¹⁹ Auch María Luisa Melero Moneo steht den Ausführungen von Peter Cornelius Claussen kritisch gegenüber und hält eine Forderung nach höherem sozialem Ansehen der romanischen Handwerker für nicht denkbar. Dies sei erst in späteren Epochen möglich.²⁰ Sie erklärt die Funktion der Inschriften wie folgt: „Für den romanischen Bildhauer ist die Signatur vermutlich ebenso wie für andere Künstler der Epoche eine Möglichkeit der Individualisierung innerhalb der eigenen Werkstatt gewesen. Diese Individualisierung war nur auf Grund der privilegierten Stellung des Bildhauers im Vergleich zu den weniger qualifizierten Handwerkern, die an demselben Bauprojekt arbeiteten, möglich.“²¹ „Der Bildhauer war offensichtlich mit seiner Arbeit derart zufrieden, daß er seinen Namen mit einem bestimmten Werk für immer verbunden sehen wollte.“²² Laut Melero Moneo wird mit der Signatur der Stolz des Autors auf seine Arbeit zum Ausdruck gebracht.²³ Für sie haben Selbstbildnisse eine ähnliche Bedeutung wie Signaturen.²⁴ Zudem ist

¹⁵ Claussen 1985, 265. Zum Künstlerlob im Mittelalter siehe auch: Hauss'herr 1981.

¹⁶ Claussen 1981, 10–33; Claussen 1985, 267–274.

¹⁷ Dietl 1994, 177. Auch an anderen Stellen lehnt Albert Dietl das Konzept ab: Dietl 1987, 79; Dietl 2009, 26.

¹⁸ Dietl 1994, 177.

¹⁹ Dietl 1994, 177–179.

²⁰ Melero Moneo 1994, 171 f., Anm. 14.

²¹ Melero Moneo 1994, 172, Anm. 14.

²² Melero Moneo 1994, 165.

²³ Melero Moneo 1994, 165.

²⁴ Melero Moneo 1994, 165. Dass dies nicht immer der Fall ist, konnte der Verfasser beim namenlosen Baumeisterbildnis an der Ostfassade des Wormser Domes feststellen. Siehe hierzu: Keil 2011.

sie der Meinung, dass „höchstwahrscheinlich nur der leitende Bildhauer, der zuweilen zugleich der Architekt war, seinen Namen verewigen durfte. Auf jeden Fall war es einer der Bildhauer, der die größte Verantwortung für die Bauplastik trug, und nicht irgendein beliebiger untergeordneter Arbeiter, der an der skulpturalen Ausstattung des Bauwerks beteiligt war.“²⁵ Der leitende Bildhauer hatte größere Vorrechte und so sei bei ihm der Wunsch nach Individualisierung nachvollziehbar.²⁶ Wenn man diese Annahme macht, dann muss man aber auch mit dem Nachahmungseffekt durch untergeordnete Mitarbeiter rechnen. Diese könnten sich dann an nicht so prominenten Stellen verewigt haben.



Abb. 2: Modena, Dom, Fassade, Gründungsinschrift mit Künstlerlob des Wiligelmus (nach Lomatire 1984b, 379 Abb. 381).

Inschriften mit Künstlerlob²⁷ und Künstlerstolz sind meistens so angebracht, dass sie sehr gut zu sehen sind. Sie finden sich vor allem in Italien an Kirchenfassaden wie an der des Domes zu Modena. Das nach 1106 entstandene Marmorrelief²⁸ mit einem

25 Melero Moneo 1994, 166.

26 Melero Moneo 1994, 166.

27 Zu Künstlerinschriften mit Künstlerlob, die das literarische Stilmittel des Epitheton verwenden, siehe: Dietl 1987, 80–94; Dietl 2009, 100–113.

28 Nach textkritischen und historischen Untersuchungen durch Augusto Campana kann der Text der Tafel nicht vor 1106 entstanden sein: Campana 1984, 366–368, bes. 367.

Künstlerlob befindet sich an der Westfassade nördlich des Hauptportals in einer Höhe von ungefähr fünf Metern (Abb. 2).

Das Relief zeigt die beiden Propheten Henoch und Elias, die eine Steintafel mit einer Inschrift in den Händen halten. Die beiden Propheten werden durch die Namensinschriften ENOC und ELIA, die sich unter ihnen befinden, ausgewiesen. Der Stein hat eine Höhe von 81 und eine Breite von 122 Zentimetern. Die Inschrift in romanescher Majuskel umfasst zwölf Zeilen. In den ersten zehn Zeilen wird in vier Hexametern über die Grundsteinlegung der Kirche am 9. Juni 1099 berichtet. Die zehnte Zeile ist aufgeteilt in das Ende dieser Grundsteinlegungsinschrift und in das darauf folgende Künstlerlob, das auch die letzten beiden Zeilen der Tafel umfasst und als elegisches Distichon in etwas kleinerer Schrift wiedergegeben ist: INTER SCVLTO-RES QVAN/TO SIS DIGNVS ONORE · CLA/RET SCVLTVA NV(N)C WILIGELME TVA (Wie viel der Ehre Dir unter den Bildhauern angemessen ist, möge jetzt, Wiligelmus, Deine Skulptur an den Tag legen).²⁹ Auf Grund der geringeren Größe der Inschrift wird das Künstlerlob als eine spätere Hinzufügung angesehen.³⁰ Es wird vermutet, dass die Inschrift von Aimo verfasst wurde, der eine weitere Inschrift an der Apsis konzipiert hatte, die im Folgenden behandelt wird.³¹ Augusto Campana vermutet, dass die Inschrift entweder auf Veranlassung von Wiligelmo selbst oder von Verehrern des Bildhauers angebracht wurde.³² Zudem ist er der Ansicht, dass Wiligelmo beide Inschriften selbst gemeißelt hat.³³ Albert Dietl stellte fest, dass das Wiligelmo-Distichon maßstäblich, metrisch und inhaltlich klar abgesetzt ist und daher ist er der Meinung, dass es wohl kurze Zeit später von der gleichen Person nachträglich eingehauen wurde.³⁴ Bei den beiden Propheten, Henoch und Elias, die die Inschriften-tafel halten,³⁵ handelt es sich um die Einzigen vom Alten Bund, die nicht gestorben,

29 Zur vollständigen Inschrift siehe: Lomartire 1984b; Favreau 1997, 131 f.; Dietl 2009, Bd. 2, 1055–1058, Kat. Nr. A 365. Die Buchstabenhöhe der Gründungsinschrift beträgt 4,8, die des Künstlerlobes 3,3 und die der Namensinschriften 2,8 Zentimeter. Zur Tafel siehe auch: Dietl 2009, Bd. 1, 209–225. Zum Distichon des Wiligelmus siehe auch: Dietl 2009, Bd. 1, 213–216.

30 Keller 1981, 211 f.; Campana 1984, 368 f.; Peroni 1994, 777; Burg 2007, 137.

31 Campana 1984, 366; Dietl 1987, 86; Dietl 2009, Bd. 2, 1056.

32 Campana 1984, 366 f. Auch Tobias Burg ist sich nicht sicher, ob es sich um ein epigraphisches Künstlerlob oder um eine Signatur handelt: Burg 2007, 137. Falls Wiligelmo die Inschrift selbst in Auftrag gegeben hätte, wäre diese als eine Signatur zu betrachten.

33 Campana 1984, 368 f.

34 Dietl 2009, Bd. 2, 1056. Zur Forschungsdiskussion des inhaltlichen und zeitlichen Verhältnisses siehe: Dietl 2009, Bd. 2, 1056 f.

35 Bei einem Relief in Cremona halten Henoch und Elias in gleicher Weise eine Inschriftentafel. Inhaltlich geht es ebenfalls um eine Grundsteinlegung eines Domes, nämlich die des Domes von Cremona im Jahre 1107. Das Relief befindet sich heute in der dortigen Sakristei. Siehe hierzu: Lomartire 1984b, 379 und dort auch Abb. 382; Favreau 1997, 132; Legner 2009, 120 und dort Abb. 136. Zu Henoch als dem Erfinder der Schrift und dem Schreiber der Gerechtigkeit siehe: Dietl 2009, Bd. 1, 216–219.

sondern direkt in den Himmel gefahren sind. Hierdurch soll gezeigt werden, dass das Werk des Wiligelmo ebenso unsterblich ist wie die beiden Propheten.³⁶ Peter Cornelius Claussen und Horst Bredekamp sehen hierin nicht nur einen Hinweis auf eine ewige Gültigkeit des Inhalts der Inschrift, sondern zudem auch eine Beurkundung des Künstlers im Himmel, also eine Unsterblichkeit des Bildhauers.³⁷ Wie Albert Dietl richtig bemerkt, hat die Skulptur selbst die Aufgabe, die Loberwartungen zu erfüllen.³⁸ Durch Henoch und Elias soll darauf hingewiesen werden, dass der Künstler durch sein Werk einen Platz im Himmel sicher hat. In solchen Fällen sieht Claussen den Künstlerstolz als soziales Mittel: „Der neue Anspruch war offenbar auch notwendig, um sich von anderem städtischen Handwerk abzugrenzen. Künstlerstolz ist hier auch ein aktives Mittel sozialer Promotion.“³⁹ Bei der Lese- und Schreibfähigkeit der damaligen Zeit ist nach Dietl das Medium Inschrift selbst bereits eine Botschaft des Künstlerprestiges.⁴⁰ Gerade in einer Gesellschaft mit geringem Anteil an Literarität und auch Latinität „signalisierte die öffentliche Ausstellung von Schriftlichkeit von vornehmerein einen Bildungsanspruch seines Absenders. In diesem Umfeld, in dem [...] die Schriftwelt mehrheitlich als komplexes, autoritätsanzeigendes Zeichensystem wahrgenommen wurde, fungierte auch die Inschrift des Künstlers noch vor der inhaltlichen Aussage als materielles Graphem einer Schriftpartizipation: das Medium selbst transportierte damit bereits eine Botschaft des Künstlerprestiges.“⁴¹

Der Prozess der Entstehung einer Inschrift ist in drei Etappen zu verstehen: die Textkonzipierung, die Vorzeichnung bzw. die Gestaltung der Inschrift und der Akt des Einmeißelns.⁴² Die letzte Stufe ist noch kein Indiz für die Literarität des Ausführenden. Albert Dietl nennt dies zu Recht nur „einen mechanischen Nachvollzug, der aber immerhin einen passiven Umgang mit Schriftlichkeit anzeigt.“⁴³ Das Verfassen von Inschriften benötigt drei Personengruppen: den Stifter, der das Werk finanziert, den Autor, der den Text verfasst und den Künstler, der die Inschrift ausführt und das

³⁶ Keller 1981, 212; Dietl 1995, 208; Legner 2009, 119 f. Zu den Propheten als Garanten der Ewigkeit siehe auch: Dietl 2009, Bd. 1, 209–213.

³⁷ Claussen 1981, 16; Claussen 1985, 268; Favreau 1997, 132; Bredekamp 2000, 213. Horst Bredekamp schreibt hierzu an anderer Stelle: „So hoch hebt sich Wiligelmus aus dem Kreis der Bildhauer heraus, daß er buchstäblich in den Himmel aufrückt und dort auch eine privilegierte Position einnimmt.“ Siehe: Bredekamp 2000, 208.

³⁸ Dietl 1987, 103. Adriano Peroni bezieht demnach auch das Lob des Wiligelmo auf die Bauskulptur der gesamten Fassade: Peroni 1994, 777.

³⁹ Claussen 1981, 27; Claussen 1985, 273.

⁴⁰ Dietl 1994, 181.

⁴¹ Dietl 1994, 181.

⁴² Dietl 1994, 182. Das Dreistufenmodell der Herstellung einer Inschrift in der Antike stammt von Jean Mallon: Mallon 1952, 57 f.; Mallon 1957. Das Modell wurde von Robert Favreau für das Mittelalter angepasst: Favreau 1979, 50–52.

⁴³ Dietl 1994, 182; Dietl 1995, 199.

Kunstwerk erschafft. Das Problem ist hierbei zu unterscheiden, wer was gemacht und ausgeführt hat.⁴⁴

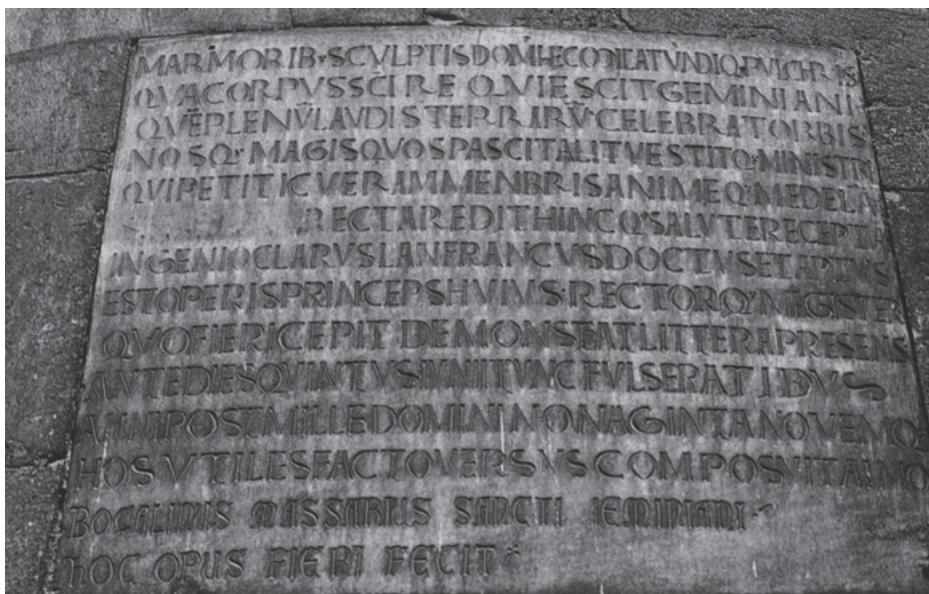


Abb. 3: Modena, Dom, Apsis, Gründungsinschrift mit Künstlerlob des Lanfrancus (nach Dietl 2009, Bd. 4, 2167 Abb. 349).

Ein Künstlerlob durch einen Auftraggeber erfolgt also wohl teilweise, um sich selbst zu rühmen. Dies wird beim Künstlerlob über Lanfrancus, dem Baumeister des ab 1099 begonnenen Neubaus des Domes von Modena deutlich. Die Inschriftentafel aus Marmor mit einer Höhe von 109 und einer Breite von 121,5 Zentimetern ist am mittleren Feld der Hauptapsis direkt über dem Apsisfenster in einer Höhe von ungefähr dreieinhalb Metern eingebaut (Abb. 3).

Zunächst wird in einer zwölfzeiligen in Hexametern gedichteten Inschrift in romanescher Majuskel das Bauwerk und sein Marmorschmuck gelobt, der Kirchenpatron, der Heilige Geminianus gepriesen und der Architekt Lanfrancus gerühmt. Danach wird mit dem 9. Juni 1099 das Gründungsdatum des Neubaus genannt. Hierauf folgt nicht eine Signatur des Lanfrancus, sondern die des Dichters des Künstlerlobes, Aimo. Abschließend ist eine nachträglich hinzugefügte zweizeilige Stifterinschrift

⁴⁴ Favreau 2001, 37, 59. Wie Favreau festgestellt hat, sind Inschriften aus denen klar hervorgeht, dass der Stifter ein (Bild-)Programm selbst entworfen hat, sehr selten: Favreau 1992, 716–722.

in gotischer Majuskel wiedergegeben.⁴⁵ Der hier entscheidende Teil der Inschrift mit dem Lob des Lanfrancus steht in den Zeilen sieben und acht: ... / INGENIO CLARVS LANFRANCVS DOCTVS ET APTVS · / EST OPERIS PRINCEPS HVIVS · RECTORQ(VE) MAGISTER · / ... („durch sein Ingenium berühmt, gelehrt und fähig, ist Lanfrancus Vorsteher dieses Werkes, Leiter und Magister...“). Lanfrancus ist zwischen den Jahren 1099 und 1106 in Modena belegt.⁴⁶ Der Schreiber und Dichter Aimo wird von 1096 bis 1110 als Domscholastiker in Quellen erwähnt.⁴⁷ Das Lob erfolgt hier also nicht aus eigener Hand, sondern durch einen Kleriker des Domkapitels, der hierzu die antike literarische Gattung der *Ekphrasis* verwendet.⁴⁸ Bei der einleitenden Wendung INGENIO CLARVS LANFRANCVS DOCTVS ET APTVS hat Aimo auf eine alte Formel zurückgegriffen, die wahrscheinlich von Paulus Diaconus (gest. um 799) in die epigrapische Dichtung eingeführt wurde.⁴⁹ Für Peter Cornelius Claussen sind die Motive eines solchen Künstlerlobes offenkundig: „Kirche und Stadt schaffen den Künstlerruhm zum eigenen Ruhm.“⁵⁰ Lanfrancus wird zusätzlich noch in einer zwischen 1106 und 1115 verfassten Chronik über den Baubeginn des Domes und der *Translatio* des Heiligen Geminianus gerühmt. Diese Chronik ist in einer Abschrift aus dem frühen 13. Jahrhundert im Kapitelarchiv von Modena überliefert.⁵¹ Darin wird nicht nur der Text wiedergegeben, sondern Lanfrancus als fein gekleideter Architekt mit Kommandostab bei der Arbeit in Miniaturen dargestellt.⁵²

Wenn *Selbstbildnisse* eine ähnliche Funktion wie Signaturen haben sollen, müssten diese eine ebenso gute Sichtbarkeit haben. Eine *Selbstdarstellung* zum Ruhm erfordert allerdings auch eine Sichtbarkeit der rühmenden Worte. Allerdings ist auch an Fassaden nicht immer eine gleiche Präsenz der (Künstler-) Inschrift vorhanden.

⁴⁵ Zur Inschrift siehe: Lormartire 1984a; Favreau 1997, 129–131; Dietl 2009, Bd. 2, 1052–1055, Kat. Nr. A 364; Legner 2009, 119. Die erste Inschrift hat eine Buchstabenhöhe von 5,5 und die zweite eine von 5 Zentimetern. Die zweite Inschrift ist sowohl paläographisch als auch durch Quellenbelege des genannten Bauverwalters Bozalinus in das erste Viertel des 13. Jahrhunderts zu datieren. Siehe: Campana 1984, 368; Lomartire 1984a, 374; Favreau 1997, 130; Dietl 2009, Bd. 2, 1052–1054. Zur Forschungsdiskussion des Verhältnisses der beiden Inschriften siehe: Dietl 2009, Bd. 2, 1053.

⁴⁶ Dietl 2009, Bd. 2, 1053.

⁴⁷ Lomartire 1984a, 377; Dietl 1987, 86; Dietl 2009, Bd. 1, 104 und Bd. 2, 1054; Siehe auch: Claussen 1981, 14; Claussen 1985, 268; Dietl 2009, Bd. 2, 1053.

⁴⁸ Claussen 1981, 14; Claussen 1985, 268; Legner 2009, 119. Zur Tätigkeit des Aimo siehe: Campana 1984, bes. 366.

⁴⁹ Favreau 1997, 131; Dietl 2009, Bd. 1, 104 f., 117.

⁵⁰ Claussen 1981, 14; Claussen 1985, 268.

⁵¹ Modena, Archivio Capitolare Cod. II, 11, folio 2r–8r. Zu einer Wiedergabe des Textes siehe: Lomartire 1984c.

⁵² Claussen 1981, 14 und dort auch Abb. 5 auf S. 15; Claussen 1985, 268 und dort Abb. 2. Die Miniaturen befinden sich auf folio 1v. Zu einer Abbildung siehe auch: Lomartire 1984c, 759; Legner 2009, 361 Abb. 589.

An der Fassadengalerie des Domes San Martino in Lucca befindet sich in der unteren Galerie am unteren Teil der südlichsten Marmorsäule, in der Ecke, an der die Fassade an den Campanile stößt, ein Bildnis (Abb. 4).

Der Mann mit langem Haar hat einen Mantel und Stiefel an. Auf dem Kopf trägt er einen spitzen Hut, der in der Form einer Lilie endet. Mit seinen Händen hält er vor seinem Körper eine Schriftrolle. In diese ist in romanischer Majuskel folgende Inschrift in sieben Zeilen in leoninischen Hexametern eingemeißelt: MILL(E) · CC / IIII · CONDI/DIT ELE/CTI · TAM PUL/CRAS DEXT(RA) / GUIDECT(I) (1204 hat die Rechte des auserwählten Guidectus die so schönen (Säulen) aufgestellt).⁵³ „Offensichtlich hat das Versmaß des leoninischen Hexameters bei der Kürze der Inschrift den Wegfall des als ‚schön‘ bezeichneten Objektes bewirkt. Aus dem Umstand, daß der Text an einem Säulenschaft angebracht ist und angesichts des Kontextes der Inschrift mit den Säulengalerien kann man folgern, daß zu *pulchras* als Substantiv *columnas* zu ergänzen ist.“⁵⁴ Aus der Inschrift kann man schließen, dass es sich bei dem Bildnis wohl um ein Selbstbildnis des Bildhauers Guidectus (Guidetto da Como) handelt.⁵⁵ Auch wenn Tobias Burg der Meinung ist, dass die „Bildhauerdarstellung am Dom zu Lucca kaum ins Auge“ springt,⁵⁶ ist sie dennoch so platziert, dass man sie, wenn man weiß, wo sie sich befindet, durchaus sehr gut vom Domplatz aus sehen kann. Mit der Inschrift sieht es allerdings anders aus. Wenn man an dieser Stelle keine Inschrift vermutet, wird man sie auch nicht wahrnehmen. Zudem ist sie auf die Entfernung kaum zu lesen. Falls die Inschrift früher farbig gefasst gewesen sein sollte, war dies sicherlich möglich.⁵⁷ Peter Cornelius Claussen sieht eine doppelte Adressatenrolle der Inschrift: „Dieses Monument ist nicht allein auf den guten Ruf im Himmel gerichtet, sondern soll in die Konkurrenz der Künstler innerhalb der Kommune wirken. Ein

⁵³ Die Buchstaben D (bis auf Zeile 3), E, M und V sind Unzialen. Das N ist rund und das G gerollt. Bei den beiden LL von MILLE ist ein verbindender Querstrich eingehauen. Das S von „pulchras“ ist ein kleines nach oben gestelltes S. Zur Inschrift siehe: Dietl 2009, Bd. 2, 968–970, Kat. Nr. A 314. Bei den bisherigen Transkriptionen wird immer wieder das M von TAM und das X von DEXT(RA) in Klammern gesetzt und auf die Kürzungszeichen am Ende der Wörter verwiesen. Bei TAM scheint aber trotz Kürzungszeichen das M vorhanden zu sein. Es würde sich dann um ein *Nexus litterarum* handeln. An den Schaft des T ist in der Mitte ein geschweifter Bogen angeschlossen und in diesen ist als Enklave ein M eingestellt. Der Bogen und das M bilden zusammen den Buchstaben A. Bei DEXT(RA) ist das X in das E eingestellt und mit diesem verschrankt.

⁵⁴ Kopp 1981, 77. Die Ergänzung des Hexameters mit COLUMNAS nahm, wie Gabriele Kopp anmerkt, bereits August Schmarsow 1890 vor: Schmarsow 1890, 14. Dietl hat darauf hingewiesen, dass diese Ergänzung davor bereits Cesare Lucchesi 1809 in einem Brief vorgeschlagen hat, der 1810 veröffentlicht wurde: Ciampi 1810; Dietl 2009, Bd. 2, 969.

⁵⁵ Zu Guidectus und seiner Werkstatt siehe: Kopp 1981, 41–45, 77–95.

⁵⁶ Burg 2007, 199.

⁵⁷ Heutzutage ist die Inschrift mit bloßem Auge selbst für ein auf Inschriften geschultes Auge auf Grund ihrer Entfernung kaum zu entziffern.

solches Bildnis wendet sich an die Öffentlichkeit, ist Monument auch in einem profanen Sinne.“⁵⁸ Dies setzt allerdings eine gute Sicht- und Lesbarkeit voraus.

Wenn zu einer Signatur wie in Lucca auch noch ein Bildnis dargestellt ist, soll dies laut Claussen dem Autor zu Anerkennung und Nachruhm verhelfen.⁵⁹



Abb. 4: Lucca, Dom, Fassade, untere Säulengalerie, Bildnis des Guidectus © Wilfried E. Keil.

58 Claussen 1992, 25.

59 Claussen 1992, 25.

Hierzu führt Claussen ein weiteres passendes Beispiel an:⁶⁰ Auf einem Kapitell der Südseite des nordöstlichen Eckpfeilers des um 1200⁶¹ entstandenen Kreuzgangs von Sant Cugat del Vallès in Katalonien ist der Bildhauer Arnau Cadell dargestellt, wie er gerade ein korinthisches Kapitell anfertigt. Neben ihm kommt gerade ein Mönch auf ihn zu, um ihm etwas zu trinken zu bringen.⁶² Die daneben befindliche Signatur in leoninischen Hexametern lautet: HAEC EST ARNALLI: / SCVLPTORIS FORMA CATELLI: / QVI CLAVSTRVM TALE: / CONSTRVXIT P(ER)PETVALE: (Dies ist die Gestalt des Bildhauers Arnallus Catell, der einen derartigen Kreuzgang auf Dauer errichtet hat.)⁶³ (Abb. 5). Durch die Inschrift geht klar hervor, dass es sich bei dem Bildnis um den Bildhauer handelt und er eine Wirkung auf Dauer beabsichtigt hat. Laut María Luisa Melero Moneo wird mit einer Signatur wie der des Arnau Catells der Stolz des Autors auf seine Arbeit zum Ausdruck gebracht.⁶⁴ Sie sieht dies also ähnlich wie Claussen, der den Grund der Künstlerselbstdarstellungen und Künstlersignaturen zusammenfasst: „Die Erwartungen sind entweder wie bei einem Stifter auf jenseitigen Lohn gerichtet oder sie dienen dem Handwerksrecht, das eigene Werk zu kennzeichnen und damit einen Platz unter konkurrierenden Berufsgenossen zu behaupten.“⁶⁵

60 Claussen 1992, 25 f.

61 Die Datierung orientiert sich an zwei Dokumenten. Als *terminus post quem* dient das Testament des Guillem de Claramunt von 1190, der 1000 Gehälter für die Arbeiten am Kreuzgang stiftete und als Gegenleistung hierfür im Kloster beerdigt werden wollte. Als *terminus ante quem* dient in der Forschung das Testament der Saurina de Claramunt von 1217, die für die Beleuchtung des Kreuzgangs eine Stiftung machte. Zur Zeit des ersten Testaments ist es unklar, ob der Kreuzgang bereits im Bau war und bei dem zweiten Testament kann man keine direkten Bezüge zu den Bauarbeiten herstellen. Siehe: Lorés i Otzet 2014, 1328.

62 In den Dokumenten des Klosters ist für die Jahre 1206 und 1207 ein Zeuge mit dem Namen Arnallí bzw. Arnaldi Catelli nachweisbar. Hierbei wird es sich um den Bildhauer handeln. Siehe: Lorés i Otzet 1991, 173; Lorés i Otzet 1995, 33; Lorés i Otzet 2014, 1328. Der Name des Bildhauers wird in der Forschungsliteratur unterschiedlich geschrieben. Paul Mesplé hat darauf hingewiesen, dass er katalanisch Arnaldo Gatell und im Toulouser Dialekt Arnaud Catel zu nennen wäre: Mesplé 1960, 108. In der neueren katalanischen und spanischen Literatur wird er Arnau Cadell genannt. Zum Kapitell siehe: Baltrušaitis 1931, 74 f.; Lorés i Otzet 1991, 173; Lorés i Otzet 2014, 1328. Zum Bildhauer und seinen Werken siehe: Beaulieu/Beyer 1992, 260.

63 Eine detaillierte Beschreibung ist bisher noch nicht geleistet worden, würde aber an dieser Stelle zu weit gehen. In Kürze das Wichtigste: Das V besteht aus einem umgedrehten A. Es gibt mehrere übergestellte Buchstaben oder als Enklave eingestellte Buchstaben und auch zwei Buchstaben als *Nexus litterarum*. Zur Inschrift siehe auch: Baltrušaitis 1931, 134 f.; Dietl 2009, Bd. 4, 1939, Kat. Nr. B 324. Dietl hat angemerkt, dass es sich bei der Signatur um eine der seltenen Beispiele handelt, bei der sich ein Bildhauer außerhalb von Italien als „sculptor“ bezeichnet: Dietl 1994, 180; Dietl 1995, 196.

64 Melero Moneo 1994, 165–167.

65 Claussen 1992, 38.

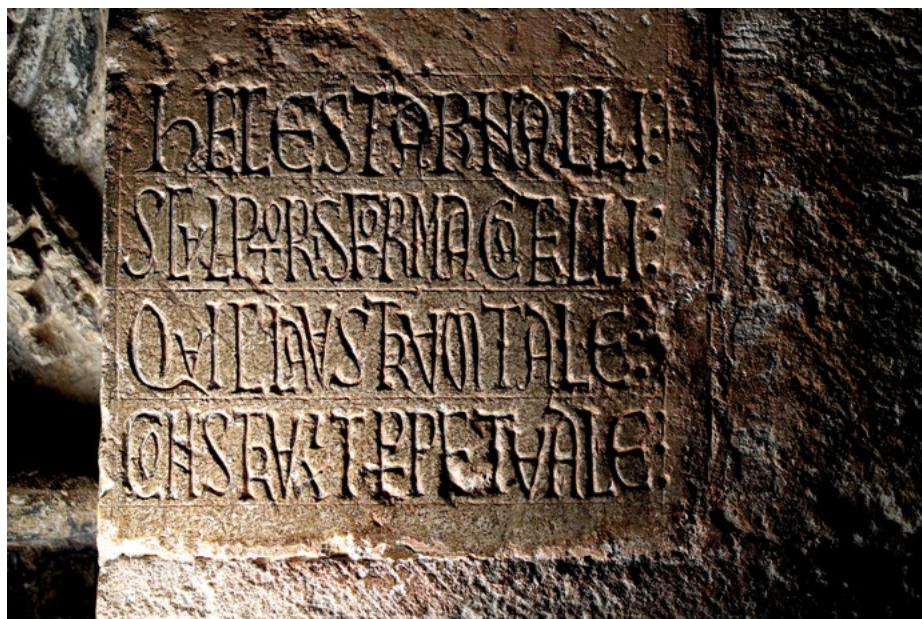


Abb. 5: Sant Cugat del Vallès, Kreuzgang, nordöstlicher Eckpfeiler, Inschrift des Arnau Cadell © Wilfried E. Keil.

Es finden sich aber auch Namensnennungen im Zusammengang mit Künstlerdeutung an mittelalterlichen Kirchenbauten. Im unteren Umgang des Sanktuariums der Liebfrauenkirche in Maastricht befindet sich das um 1150–1160 entstandene HEIMO-Kapitell (Abb. 6).⁶⁶ Auf drei Seiten des Kapitells sind gegenständige Tiere (vogelartige Mischwesen (Basiliken?), Stiere (Ochsen?), Raubkatzen (Löwen?)) in Ranken dargestellt.⁶⁷ Auf der Südseite sieht man eine demütig kniende Person, die, wie ein Stifter, Maria ein Rankenkapitell übergibt. Auf dem Abakus steht folgende Inschrift: S(ANCTA) MA//RIA · hEIMO.⁶⁸ Marias Kopf und Nimbus ragen in die Abakusplatte hinein und trennen hierdurch ihren Namen. Der Name Heimo wird wie bei Maria, der sich darunter befindlichen Figur zuzuordnen sein. Meistens wurde in der Forschung Heimo einfach ohne jegliche Begründung als Steinmetz, Werkmeister oder Bildhauer bezeichnet.⁶⁹

⁶⁶ Zur Datierung siehe: den Hartog 2002, 260 f.

⁶⁷ Zum Kapitell siehe: den Hartog 2002, 252–254, 441 f.

⁶⁸ Zur Inschrift siehe: Dietl 2009, 1892, Kat. Nr. B 196.

⁶⁹ Steinmetz: Claussen 1985, 266; Werkmeister: Gerstenberg 1955, 22; Legner 1985, 225 (hier allerdings auch als potentieller Stifter); Legner 2009, 236; Bildhauer: Dietl 2009, Bd. 4, 1892.



Abb. 6: Maastricht, Liebfrauenkirche, unterer Umgang des Sanktuariums, HEIMO-Kapitell (nach Gerstenberg 1966, 21).

Anton Legner war sich hingegen zunächst unsicher und meinte, dass es sich wohl um einen Stifter oder einen Werkmeister handeln könnte.⁷⁰ Elizabeth den Hartog ist der Meinung, dass Heimo an seiner Kleidung als säkulare Person zu identifizieren sei. Durch die Inschrift wird nicht klar, ob er ein Bildhauer, Steinmetzmeister, Wohltäter oder Stifter war. Sie betont weiter, dass Bildhauer bei Bildnissen üblicherweise eine einfache Tunika tragen und ein Werkzeug als Erkennungszeichen in der Hand halten. Aber als Leiter der Bildhauerwerkstatt oder Steinmetzmeister sei dies in solch einer Situation etwas anderes, da würde ein Meister seine beste Kleidung tragen. Hierzu führt sie als Vergleich die Miniatur des Meisters Lanfrancus in der Chronik der Kathedrale von Modena und Gerlachus in den Glasmalereien der ehemaligen Klosterkirche

70 Legner 1985, 225.

in Arstein an.⁷¹ Sie kommt zu dem Schluss, dass Heimo der Leiter der Bildhauerwerkstatt oder ein Bildhauer, der ein Steinmetzmeister war, gewesen sein könnte. Man müsse diese Frage aber offenlassen.⁷² Jacqueline Leclercq-Marx kommt nach langem abwägen, ob es sich um einen Stifter oder einen Bildhauer handeln könnte, zu dem Schluss, dass Heimo ein Bildhauer war.⁷³ Was in der bisherigen Forschung noch nicht thematisiert wurde, ist, dass das H, also der Anfangsbuchstabe von Heimo als einziger Buchstabe des Namens eine Minuskel ist. Es ist so gestaltet, dass es sich auch um ein epigraphisches Steinmetzzeichen handeln könnte, so dass man Heimo wohl als Bildhauer des Kapitells betrachten kann. Dieser Bildhauer könnte allerdings zugleich auch der Stifter des Kapitells sein. Allerdings darf man das Minuskel-H nicht überbewerten, da dies zu dieser Zeit häufiger in Majuskelinschriften vorkommt. Die Inschrift weist auf Grund ihrer Lage in einem Umgang eine *restringierte Präsenz* auf. Bereits Elizabeth den Hartog hat darauf hingewiesen, dass der Umgang nur von Klerikern und wichtigen Besuchern betreten werden konnte, da dieser nur einen Zugang vom Sanktuarium aus hat.⁷⁴ In diesem Fall handelt es sich vor allem um eine *restringierte Präsenz* auf personeller Ebene, da nur bestimmte Personenkreise Zugang zum Kapitell hatten.

In einer um 1170–1180 entstandenen Glasmalerei aus der ehemaligen Prämonstratenser-Klosterkirche in Arnstein an der Lahn, die heute im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster ausgestellt wird, ist unterhalb von Moses am brennenden Dornbusch in einem Halbrund eine Person in Halbfigur dargestellt.⁷⁵ Diese hält in der Linken einen Farbtopf und in der rechten einen Pinsel, mit dem sie wohl gerade die um das Halbrund laufende Inschrift fertiggestellt hat. Die Inschrift lautet: REX REGV(M) CLARE GERLACHO PROP(I)CIARE · (Herrlicher König der Könige, erbarme dich des Gerlachus).⁷⁶ Die Glasmalereien wurden für das Westsanktuarium hergestellt und im Spätmittelalter dort in ein dreibahniges Fenster in der Westapsis versetzt.⁷⁷ Der dargestellte Gerlachus trägt das Habitus eines Prämonstratensers.⁷⁸ Das Westsanktuarium war für die Konversen bestimmt und unter diesen ist ab

⁷¹ den Hartog 2002, 118–120.

⁷² den Hartog 2002, 124.

⁷³ Leclercq-Marx 2012, 243.

⁷⁴ den Hartog 2002, 260.

⁷⁵ Parelo 2007, 31. Das Teilstück hat eine Höhe von 50 und eine Breite von 48 Zentimetern. Zu Abbildungen siehe: Becksmann 1975, 66 Abb. 1; Luckhardt 1985, 258 Abb. B 55; Parelo 2007, 23 Abb. 1; Legner 2009, 13 Abb. 6; Martin 2009, 321 (Tafel auf S. 91).

⁷⁶ Zur Inschrift siehe auch: Dietl 2009, Bd. 4, 1900, Kat. Nr. B 220

⁷⁷ Parelo 2007, 31 f.

⁷⁸ Parelo 2007, 39. Rüdiger Becksmann war hingegen der Meinung, dass Gerlachus weltliche Tracht tragen würde: Becksmann 1975, 66.

1150 auch ein Gerlachus belegt.⁷⁹ Bereits Rüdiger Becksmann war der Meinung, dass sich Gerlachus durch die Inschrift nicht nur als Schöpfer, sondern auch als Stifter verewigt habe.⁸⁰ Für Jochen Luckhardt hingegen ist es zu Recht unklar, ob er nur Künstler oder auch Stifter war.⁸¹ Das Bildnis des Malers und sein Name waren wohl für jeden, der die Glasmalereien aufmerksam betrachtete, deutlich sichtbar, zumindest für die, die Zugang zum Westsanktuarium hatten. Nach Anton Legner geht es Gerlachus bei der Inschrift nicht um Künstlerstolz, sondern dieser bittet, dass der Betrachter seiner gedenke und ihm die Worte nachspreche.⁸²



Abb. 7: Goslar, ehemaligen Stiftskirche St. Simon und Judas, Vorhalle, Portal, Kapitell des Trumeau
© Wilfried E. Keil.

⁷⁹ Martin 2009, 326.

⁸⁰ Becksmann 1975, 66. Auch Daniel Parelo nennt ihn Stifter und Künstler zugleich: Parelo 2007, 31, 37 f. Anton Legner hat ebenfalls in Erwägung gezogen, dass er zugleich auch Stifter gewesen sein könnte: Legner 1985, 214.

⁸¹ Luckhardt 1985, 259.

⁸² Legner 1985, 214 f.

Portalinschriften an Fassaden mittelalterlicher Kirchen sind im Allgemeinen recht gut sichtbar. Am Portal der Vorhalle der ehemaligen Stiftskirche Sankt Simon und Judas (sogenannte Domkapelle) in Goslar steht auf dem Abakus des Trumeaukapitells (Abb. 7), das in das Dritte Viertel des 12. Jahrhunderts datiert, folgende Inschrift in romanischer Majuskel: · + · HARTMANNVS · STA/TVAM · FECIT · BASIS/Q(VE) · FIGVRAM · + (Hartmannus hat die Säule und die Figur der Basis gefertigt.) Die Höhe des Kapitells beträgt ungefähr 65 Zentimeter und die Buchstabenhöhe ungefähr fünf Zentimeter. Die Inschrift ist in einem zweifach leoninisch gereimten Hexameter verfasst.⁸³ Sie beginnt auf der Seite, die dem heranschreitenden Kirchenbesuchter zugewandt ist und geht dann rechtsläufig weiter. Die linke Seite hat keine Inschrift. Am Kapitell sind auf allen vier Seiten jeweils zwei verschlungene Drachen dargestellt, die gemeinsam einen Kopf halten. Die Säulenbasis ruht auf einer sitzenden Löwenskulptur. Bei der Inschrift fällt auf, dass explizit betont wird, was der Bildhauer geschaffen hat. Da dies sehr selten der Fall ist, fragt es sich, ob der Bildhauer wirklich nur die in der Inschrift erwähnten Teile oder noch weitere Werkstücke angefertigt hat. Sicherlich wird er auch noch das Kapitell gemacht haben, da sich auf diesem die Inschrift befindet. Es ist aber auch denkbar, dass er den kompletten Figurenschmuck des Portals oder der gesamten Vorhalle hergestellt hat. Die Begrenzung der Inschrift auf die Säule und die Figur der Basis ist dem Versmaß geschuldet. Die Nennung von einzelnen Bauteilen dient sicherlich auch dazu, dass deutlich wird, dass es sich um einen Bildhauer und nicht um einen Architekten oder Stifter handelt. Die Verteilung der Inschrift auf nur drei und nicht vier Seiten des Kapitells wurde sicherlich bewusst gewählt. Wenn man das Portal durch den rechten Durchgang betritt, hat man die Möglichkeit die Inschrift komplett zu lesen: Beim Heranschreiten kann man die Vorderseite, beim Durchschreiten die rechte Seite und nach dem Durchschreiten durch einen Blick zurück die Rückseite lesen.

Am Westportal der 1130 geweihten Kirche Saint-Lazare in Autun,⁸⁴ befindet sich am Tympanon zwischen dem Zug der Seligen und Christus in der Mandorla u. a. die Inschrift (Abb. 8): GISLEBERTUS hOC FECIT (Gislebertus hat dies gemacht).⁸⁵ In der früheren Forschung wurde die Inschrift als die Signatur eines Künstlers betrachtet.⁸⁶

⁸³ Zur Inschrift siehe: Magin 1997, 4 f. Nr. 3; Dietl 2009, Bd. 4, 1870, Kat. Nr. B 136.

⁸⁴ Für einen Überblick zur umfangreichen Forschungsliteratur siehe: Le Pogam 2011. Zum Portal im Zusammenhang mit der Frage, wieso es Portale mit und ohne Inschriften gibt, siehe: Krüger 2016.

⁸⁵ Zur gesamten Inschrift siehe: Favreau/Michaud/Mora 1997, 56–58 Nr. 4; Dietl 2009, Bd. 4, 1830, Kat. Nr. B 27.

⁸⁶ Denis Grivot und George Zarnecki hatten, wie man schon am Titel ihres Buches „Gislebertus. Sculpeur d'Autun“ erkennen kann, nicht den geringsten Zweifel daran, dass es sich bei Gislebertus um die Signatur eines Künstlers handelt: Grivot/Zarnecki 1960, 13 f. Burg sieht ebenfalls keinen Anlass daran zu zweifeln, dass es sich um eine Künstlersignatur handelt, da die Formulierung in dieser Zeit durchaus für Künstlerinschriften üblich sei: Burg 2007, 221 Anm. 52. Dietl bezeichnet ihn als Bildhauer: Dietl 2009, Bd. 4, 1830.

In letzter Zeit wurde dies in Frage gestellt⁸⁷ und auch der Versuch angestellt, den Namen mit einer konkreten Person zu verbinden.⁸⁸ Die Stelle der Namensinschrift ist laut Peter Cornelius Claussen ein beliebter Ort für einen Künstler, um „seinen Namen in Demut und Jenseitshoffnung zu Füßen Christi zu platzieren“.⁸⁹ Horst Bredekamp sieht im Künstlername Gislebertus, der zwischen dem Zug der Seligen und der Mandorla Christi steht, eine Art Membran für die Seligen, um in die Sphäre des Himmels zu gelangen. Dies werde dadurch deutlich, dass der Name die Mandorla überschneidet und daher der Bildhauer in die von ihm selbst geschaffene Himmelszone eindringe.⁹⁰ Bredekamp schließt daraus dass der Künstler „mit Stolz auf sein Werk (...) die Gewiheit verbunden (hat), daß sein Name im Himmel verewigt sei.“⁹¹

In den Jahren 2005 bis 2009 fand eine Restaurierung des Portals statt.⁹² Während der Reinigung wurden bei den Inschriften Fassungsreste gefunden. Die Inschriften wurden daraufhin wieder farbig gefasst. Hierdurch ergibt sich ein guter Eindruck wie farbig gefasste Inschriften gewirkt haben können. Durch den Kontrast von Steinfarbe und Farbfassung ist nun die Sichtbarkeit der Inschrift deutlich erhöht.

Bruno Bon und Anita Guerreau-Jalabert, die die Inschrift nach der Restaurierung analysiert haben, fassen die Zuordnungsmöglichkeiten der Gislebertus-Signatur zusammen: Bildhauer, Geldgeber, Konzepteur des Programms oder Autor der Inschrift. Die Platzierung der Inschrift direkt unter Christus und über einem Engel weist darauf hin, dass es sich um den Namen einer bedeutenden Person handelt. Auf Grund des hohen Namensvorkommens in burgundischen Dokumenten zwischen dem 10. und Anfang des 12. Jahrhunderts ist eine Zuordnung schwierig. Zudem kann das Verb *fecit* auch unterschiedlich übersetzt werden: „er hat gemacht“ oder „er hat machen lassen“. Außerdem ist die Formulierung dem X. *me fecit* ähnlich. Bon und Guerreau-Jalabert fragen sich daher, ob die beiden Formulierungen im gleichen Sinn genutzt wurden. Nach dem aktuellen Forschungsstand halten sie eine Deutung als Bildhauer für sicherlich durchaus möglich, aber es sei nichts beweisbar.⁹³

87 Michèle Beaulieu und Victor Beyer wollen sich hingegen nicht für eine der folgenden Möglichkeiten entscheiden: Bildhauer, Stifter oder Architekt: Beaulieu/Beyer 1992, 179.

88 Linda Seidel ist der Meinung, dass mit Gislebertus nicht der Bildhauer, sondern der Graf von Châlon und Autun und spätere burgundische Herzog Giselbert gemeint sei, der in der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts regierte. Dieser habe eine entscheidende Rolle bei der Translation der Reliquien gespielt und sei deswegen auf Veranlassung seiner Nachkommen als Stifter am Portal verewigt worden: Seidel 1999, 63–78. Diese These wurde in der Forschung vehement abgelehnt bzw. zu Recht für höchst unwahrscheinlich gehalten. Siehe: Bredekamp 2000, 213–227; Bredekamp 2010, 71 Anm. 30; Bon/Guerreau-Jalabert 2011, 189 Anm. 353, Bredekamp 2013, 92 Anm. 11.

89 Claussen 1993/1994, 147 Anm. 21.

90 Bredekamp 2000, 222; Bredekamp 2010, 71; Bredekamp 2013, 92.

91 Bredekamp 2010, 71.

92 Siehe hierzu den zum Abschluss der Restaurierungen herausgegebenen Band: Ullmann 2011.

93 Bon/Guerreau-Jalabert 2011, 187 f.



Abb. 8: Autun, Saint-Lazare, Tympanon, Inschrift „GISLEBERTUS HOC FECIT“ © Kristina Krüger.

Aber handelt es sich bei Signaturen mit *hoc fecit* und *me fecit* immer um Künstlersignaturen? Könnte es sich bei solch kurzen Inschriften mit diesen Formulierungen nicht auch um Signaturen von Stiftern handeln, wenn weder ein inschriftlicher Zusatz noch ein Bildnis mit Werkzeugen Klarheit verschafft? Bei dem Beispiel von Autun gab es auch die Meinung, dass es sich um eine Stifterinschrift handeln könnte und bei den Glasmalereien von Arnstein wurde vermutet, dass es sich nicht nur um einen Künstler, sondern zugleich auch um den Stifter handeln könnte.⁹⁴

Peter Cornelius Claussen bringt zu seiner These, dass es sich bei solchen Inschriften üblicherweise um Künstlerinschriften handelt, selbst ein passendes Beispiel als Einwand, nämlich Bischof Bernward von Hildesheim, der seinen Namen auf dem nach 1007⁹⁵ entstandenen silbernen Kruzifix verewigen ließ.⁹⁶ Die Inschrift in romanischer Majuskel ist auf der Rückseite des Kreuzes eingraviert und lautet: BERNVVAR / DVS · PRESVL / FECIT HOC (Bischof Bernward hat dies gemacht).⁹⁷ Die Inschrift klingt

⁹⁴ Zu Autun siehe: Seidel 1999, 63–78. Zu Arnstein siehe: Becksmann 1975, 66; Luckhardt 1985, 259.

⁹⁵ Der *terminus post quem* ist dadurch gegeben, dass Bernward die im Kreuz enthaltenen Reliquien des heiligen Dionysius erst im Jahre 1007 erhalten hatte. Das Kruzifix hat eine Höhe von 21 und eine Breite von 14 Zentimetern und befindet sich heute im Dommuseum in Hildesheim. Siehe: Beuckers 2009, 324.

⁹⁶ Claussen 1985, 264.

⁹⁷ Zur Inschrift siehe: Wulf 2003, Bd. 2, 202–205 Nr. 14 und Bd. 1, Abb. 9. Auf der Rückseite sind die

zunächst so, als ob Bischof Bernward das Kreuz selbst angefertigt hätte. Claussen hält es für sehr unwahrscheinlich, dass sich hier Bernward selbst als Künstler betätigt hat.⁹⁸ Wie Christine Wulf bemerkt hat, kann die hier benutzte Formulierung mit *fecit hoc* nicht eindeutig interpretiert werden. *Fecit* kann man sowohl als „machte“ als auch in kausativer Bedeutung mit „hat machen lassen“ übersetzen. Letzteres ist wohl vor allem dann der Fall, wenn das zugehörige Subjekt ein Angehöriger des hohen Klerus oder Adels ist.⁹⁹ Da Bernward aber laut seiner Vita in den mechanischen Künsten erfahren war, kann man in diesem Fall nur schwer entscheiden, welche Übersetzung richtig ist. Es ist also nicht eindeutig, ob Bernward das Kreuz nur gestiftet oder ob er auch an dessen Herstellung beteiligt war.¹⁰⁰ Zudem ist Bernward hier in seiner Funktion als Bischof genannt. Die Platzierung des eigenen Namens auf der Rückseite der Christusinschrift sagt einiges über das Selbstverständnis des Bischofs aus. Allerdings steht Bernward in seinem Amt auch in der Nachfolge Christi.¹⁰¹

Bei vielen *me fecit*-Inschriften sind zusätzlich Berufsbezeichnungen oder eine eindeutige Kennzeichnung der Tätigkeit angegeben, so dass man laut Claussen davon ausgehen kann, dass die Inschrift von Bernward wohl zu den Ausnahmen gehört.¹⁰² Er stellt fest, dass in einigen Fällen zunächst offen bleiben muss, ob ein Stifter oder ein Künstler gemeint sei. Als Beispiel nennt er hier das entweder in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts oder nach 1209 entstandenen Imerward-Kreuz¹⁰³ aus dem Braunschweiger Dom, das in romanischer Minuskel mit IMERVARD // ME FECIT¹⁰⁴ auf den beiden Gürtelenden des Gewandes Christi bezeichnet ist.¹⁰⁵ Claussen stellt für Zusätze

im Kruzifix enthaltenen Reliquien inschriftlich aufgeführt. Hierbei sind auch Nachträge aus dem 12. Jahrhundert angeführt. Siehe: Beuckers 2009, 324 mit Abb.

⁹⁸ Claussen 1985, 264.

⁹⁹ Wulf 2003, 204; Wulf 2008, 7.

¹⁰⁰ Wulf 2008, 7. Zu den handwerklichen Künsten Bernwards siehe: Vita sancti Bernwardi, c.1, 276: „Et quamquam vivacissimo igne animi in omni liberali scientia deflagraret, nichilominus tamen in levioribus artibus quas mechanicas vocant studium impertivit. In scribendo vero adprime enituit, picturam etiam limate exercuit, fabrili quoque scientia et arte clusoria omniique structura, ut in plerisque aedificiis, quae pompatico decore composuit, post quoque claruit.“

¹⁰¹ Beuckers 2009, 324.

¹⁰² Claussen 1985, 264.

¹⁰³ Labusiak 2009, 348, 349 mit Abb. Das aus Eichenholz bestehende Kreuz hat eine Höhe von 277 und eine Breite von 266 Zentimetern.

¹⁰⁴ Zur Inschrift siehe: Boockmann 1993, 32 f. Nr. 21 und Abb. 19; Dietl 2009, Bd. 4, 1841, Kat. Nr. B 56. Die Buchstabenhöhe der Inschrift beträgt 1,5 Zentimeter.

¹⁰⁵ In der entsprechenden Fußnote will Claussen seine Aussage gleich wieder revidieren: „Die Formulierung, daß das Werk seinen Urheber selbst nennt, *me fecit*, spricht allerdings für eine Künstlersignatur.“ (Claussen 1985, 264 u. Anm. 8). Für Dietl und Legner handelt es sich bei Imervard um einen Künstler: Dietl 2009, Bd. 4, 1841; Legner 2009, 203. Andrea Boockmann und Thomas Labusiak halten sowohl einen Künstler/Schnitzer als auch Stifter/Auftraggeber für möglich: Boockmann 1993, 32; Labusiak 2009, 348.

bei Künstlerinschriften drei Kriterien auf: Berufs- oder Standesbezeichnung, beigefügtes Bild oder der Inhalt der Inschrift unterscheidet zwischen Stifter und Künstler. Die von ihm hierzu aufgeführten Beispiele sind plausibel. Aber das Argument, das die Position einer Namensinschrift direkt am Werkstück, das Werk seinen Schöpfer direkt nenne, kann nicht überzeugen, wie später zu zeigen sein wird.¹⁰⁶ Claussen kommt zu dem Schluss, dass *me fecit*-Inschriften, die nur einen Namenszusatz haben, für eine Stifterinschrift nicht denkbar sind:¹⁰⁷ „Bis auf wenige Ausnahmen sind dagegen Stifterinschriften durch Formulierungen der Auftraggebererteilung (z. B. *fieri fecit*), durch die Erwähnung der Kosten und durch Aufzählung von Beruf und Stand eindeutig von der Künstlersignatur zu trennen. Man darf deshalb in Zweifelsfällen, besonders dann, wenn nichts als der Name das Werk bezeichnet, davon ausgehen, daß sich ein Künstler der Nachwelt überliefert.“¹⁰⁸ Tobias Burg erwägt keine Zweifel, dass es sich bei den Formen *N.N. me fecit* und *N.N. fecit* um Signaturen von Bildhauern und Baumeistern handelt.¹⁰⁹

Robert Favreau hat unter den Stifterinschriften zwei Typen feststellen können, einen, bei dem das Werk im Vordergrund steht und eine, bei denen der Stifter, der das Werk beauftragt hat, im Vordergrund steht. Er stellt hierbei fest, dass die Nennung von Künstlern selten sei und dass die Stifter hingegen das Werk vorziehen.¹¹⁰ Bei Stifterinschriften hat er vor allem folgende Formulierungen feststellen können: *fieri jussit*, *fecit fieri, precepit, fecit*.¹¹¹ Er führt hierbei auch einige *fecit*-Inschriften von Auftraggebern auf, die außer dem *fecit* nur den Namen und die Bezeichnung (Episcopus) beinhalten.¹¹² Nur durch zusätzliche Bezeichnungen wird klar, dass es sich nicht um einen Künstler handelt. Wieso sollte es sich aber bei einem Fehlen einer Bezeichnung um einen Künstler handeln? Im Falle eines Stifters wäre das *fecit* als „hat machen lassen“ zu übersetzen. Wieso kann dies nicht auch bei *me fecit*-Inschriften der Fall sein? Jacqueline Leclercq-Marx nennt die beiden traditionellen Formulierungen, einmal für den Auftrageber/Stifter *fieri jussit* und für den Künstler *me fecit* oder *fecit hoc*.¹¹³ Der

¹⁰⁶ Claussen 1985, 264 f.

¹⁰⁷ Claussen 1985, 265.

¹⁰⁸ Claussen 1985, 265. Zur Sonderform der „Ego“-Signatur siehe: Claussen 2013. Dort fragt sich Claussen, ob diese nur eine Variante des *me-fecit*-Formulars ist oder ob diese einen besonderen eigenen Einsatz dokumentieren sollen bzw. ob es sich hierbei vielleicht um eigene Stiftungen von Künstlern handelt: Claussen 2013, 80 f. Als Ergebnis kann er feststellen, dass es sich um „eine seltene Sonderform der Signaturpraxis ohne zusätzliche Aussagekraft“ handelt: Claussen 2013, 89.

¹⁰⁹ Siehe hierzu besonders: Burg 2007, 217–223.

¹¹⁰ Favreau 1992, 682.

¹¹¹ Favreau 1992, 697.

¹¹² Favreau 1992, 697–701.

¹¹³ Leclercq-Marx 2012, 235.

Künstler realisiert das Kunstwerk und schreibt seinen Namen meist mit *me fecit* ein.¹¹⁴ Favreau ordnet auch die *me fecit*-Inschriften mit einem Namen ohne weiteren Zusatz unter die Künstlerinschriften ein.¹¹⁵

Es gibt bei Stifterinschriften auch den Typus, der die Sorge des Stifters zeigt, dass sein Namen mit dem Werk verbunden werden kann, so dass seine Verdienste auch nach dem Tod aufgezeigt werden können.¹¹⁶ Laut Peter Cornelius Claussen ist eine Künstlersignatur relativ häufig mit einer Fürbitte verbunden.¹¹⁷ Der Künstler erhofft sich durch seine Leistung wie ein Stifter, dass das gute Werk seiner Seele im Jenseits hilfreich sei. Er sieht sich hierbei zudem nicht nur als Werkzeug des Stifters an, sondern betrachtet seinen Beitrag als Eigenleistung, die vor der Nachwelt und Gott Bestand hat.¹¹⁸

Im Gegensatz zu anderen Inschriftentypen wie *Ego N. N. feci* wird bei *N. N. me fecit* „das Werk personifiziert und ihm [eine] Stimme verliehen“¹¹⁹ Das Werk tritt hier selbst als ein Aktant auf. Inschriften dieser Art haben eine lange Tradition und sind schon in der Antike bekannt. Griechische Bildhauer und Vasenmaler des 6. Jahrhunderts vor Christus haben diese Art der Signatur häufig benutzt.¹²⁰ Stifterinschriften bei denen das Werk als Aktant im Mittelalter auftritt, sind besonders eindeutig bei Inschriften wie *N. N. fieri me fecit*.¹²¹ Horst Bredekamp nennt die übliche Formel bei der in Inschriften Ich-Formen den Auftraggeber bezeichnen: *me fieri iussit*.¹²² Nach Bredekamp betont „Die Zuspitzung allein auf das ‚ME FECIT‘ [...] die Leistung des Schöpfers.“¹²³

Ein Beispiel, das gleich zwei Komponenten aufzeigt, ist ein vor 1150 entstandenes Tympanon aus dem ehemaligen Hospital San Lázaro de Estella in Navarra in Spanien (Abb. 9).¹²⁴ In der Mitte des nahezu trapezförmigen Steines ist in einem vertieften Quadrat ein Chrismon eingearbeitet. Im umgebenden Rad ist eine Inschrift eingeprägt. Die Inschrift beginnt oben nach einem Kreuz: IN N[OMIN]E PATRIS ET FILII

¹¹⁴ Favreau 2001, 52.

¹¹⁵ Favreau 2001, 52 f.

¹¹⁶ Favreau 1992, 712–716.

¹¹⁷ Dies scheint bei seiner Materialbasis der Fall zu sein.

¹¹⁸ Claussen 1985, 265 f.

¹¹⁹ Ploss 1958, 27.

¹²⁰ Ploss 1958, 28. Siehe auch: Guarducci 1995, Bd. 3, 472, 479–483; Villard 2002.

¹²¹ Ploss 1958, 39.

¹²² Bredekamp 2010, 73.

¹²³ Bredekamp 2013, 95. Zur Ich-Form sprechender und damit handelnder Artefakte siehe: Bredekamp 2013, 99.

¹²⁴ Heute befindet sich das Tympanon im Museum von Navarra in Pamplona. Unten hat es eine Breite von 126 und oben eine Breite von 73 Zentimetern. Die Höhe beträgt 71,5 und die Tiefe 16 Zentimeter. Siehe: Rückert 2004, 132 u. Anm. 925; Rückert 2010, 163 Anm. 36.

ET S[PIRI]T[V]S S[AN]C[T]I AMEN. Nach der Anrufung der heiligen Trinität folgt nach einem weiteren Kreuz die Künstlerinschrift: ADELBERTVS ME FECIT.¹²⁵



Abb. 9: Ehemaligen Hospital San Lázaro de Estella in Navarra, Tympanon © Stefan Trinks.

Auf der unten hervorstehenden Leiste des Tympanons wird König García Ramírez el Restaurador (1134–1150) als Stifter eines Weinberges genannt, der wohl als Grundstück für den Bau diente.¹²⁶ Links neben des Quadrats befindet sich noch eine weitere Inschrift in zwei Zeilen: AD S[AN]C[T]U M LA[Z]AR/VM. Die obere Zeile ist hierbei die Fortführung der unteren Zeile. Durch diese Inschrift wurde das Relief der Hospitalkirche zugeordnet.¹²⁷ Durch die Stifterinschrift wird eindeutig klar, dass es sich bei der

125 Zur Inschrift siehe: Trinks 2013, 107.

126 Die Inschrift lautet: I[N] D[E]I NOMINE A[MEN] [GAR]CIA REX DEDIT ISTA[M] VINEA[M] PRO SVA AN[IMA]. Die Inschrift ist auf alten Bildern noch besser lesbar. Siehe: Rückert 2004, 132 f.; Rückert 2010, 164.

127 Siehe hierzu: Rückert 2004, 132 f. Claudia Rückert hat darauf verwiesen, dass diese Inschrift etwas anders gestaltet ist und vermutet daher, dass sie erst später hinzugefügt wurde: Rückert 2004, 132 f. Tomás Biurrun y Sotil berichtet, dass die Pfarrei San Miguel in Estella das Relief nach dem Abbruch einer Kirche, die ihr unterstand, bekommen hat: Biurrun y Sotil 1936, 354. Rückert mutmaßt, dass das Relief ursprünglich zur Kirche San Miguel gehört habe. Außer der von ihr vermuteten nachträglichen Anbringung der einen Inschrift führt sie noch zwei weitere Hauptgründe an. Zum einen kann in einer Urkunde von 1187 nachgewiesen werden, dass die Kirche von einem königlichen Weinberg umgeben war: Rückert 2004, 133–135. Ferner deutet der Vergleich des Christmons mit dem, das Christus auf dem Tympanon von San Miguel in Händen hält, in die gleiche Richtung: Rückert 2004, 164.

me fecit-Inschrift um eine Künstlerinschrift handelt. Wie Stefan Trinks bemerkt hat, stellt sich der Künstler nicht nur in eine Kette mit der Trinität „und nimmt für sich den denkbar würdigsten Platz in unmittelbarer Nähe zu dem heilsbringenden Kreuz des Chrismon in Anspruch“, und setzt sich somit unter das Zeichen des Kreuzes, sondern verwendet hierzu auch noch Buchstaben des selben Formates.¹²⁸ Dass man sich nur im Zeichen des Kreuzes rühmen kann, bezieht sich auf die Worte des Apostels Paulus.¹²⁹ „Im Schutz des Kreuzes wird bewusst und kalkuliert die denkbar ruhreichste Platzierung im Sinne eines antikischen Künstlerlobs besetzt.“¹³⁰ Was zudem sehr für die eigene Überzeugung des Künstlers spricht, ist die Raumaufteilung der Inschrift auf dem Rad. Er nimmt sich die Freiheit heraus, genau die Hälfte des Rades mit seiner Signatur zu belegen. Der Künstler sieht sich also quasi gleichberechtigt zur Heiligen Trinität. Um dies zu erreichen staucht er die Inschrift der Heiligen Trinität und streckt die eigene Künstlerinschrift besonders stark. Es kommt zu einer fast doppelt so breiten Spationierung. Wir haben es hier also ebenfalls mit einem ausgeprägten Künstlerstolz wie bei den italienischen Beispielen zu tun.

Ein genauso zum Thema passendes Beispiel ist das Anfang des 12. Jahrhunderts entstandene Juliana-Relief im Ostsanktuarium des Domes zu Worms (Abb. 10). Das Relief hat drei Inschriften in romanischer Majuskel: die Bildbeischrift IVLIANA, die Künstlerinschrift OTTO / ME / FE/CIT und die Stifterinschrift AD/EL/BR/AHT / MO/NE/TA/RI/VS.¹³¹ Durch die Stifterinschrift ist hier das OTTO ME FECIT eindeutig als Künstlerinschrift anzusehen. Da sich das Relief im Sanktuarium befindet, ist es in einem Raumabschnitt angebracht, der früher für Laien nicht zugänglich war. Das Bildnis ist zudem in Richtung der früheren Altarstelle gerichtet und auch für den heutigen Kirchenbesucher nicht sichtbar. Die Inschriften waren daher nur für einen eingeschränkten Personenkreis sichtbar. Es handelt sich also um einen Fall der *restringierten Präsenz* auf personeller Ebene. So sind die Inschriften im Sanktuarium nur für die dort verkehrenden Kleriker zu sehen.¹³²

128 Trinks 2013, 107. Stefan Trinks benennt nicht ohne Grund das Unterkapitel „Die göttliche Vier-einigkeit“.

129 Trinks, dessen Aufsatz diese Stelle von Paulus zum Thema in der mittelalterlichen Kunst hat, verweist hier auf Heinrich Klotz, der bereits 1976 hierauf aufmerksam gemacht hat. Im Galaterbrief 6,14 heißt es: „Es liegt mir fern, mich zu rühmen, es sei denn im Zeichen des Kreuzes unseres Herrn.“ Siehe: Klotz 1976, 304. Dieser Vers fand bereits im Mittelalter durch Augustinus und Anselm von Canterbury eine Auslegung. Siehe hierzu: Trinks 2013, 109 f.

130 Trinks 2013, 110 f.

131 Zu den Inschriften siehe: Kraus 1892, 80 Nr. 174a; Fuchs 1991, 19–21 Nr. 18; Dietl 2009, Bd. 4, 1972, Kat. Nr. B 407. Das Relief hat eine Höhe von 125 Zentimetern. Die Buchstabenhöhe schwankt zwischen 3 und 4,5 Zentimetern. Zur Neudatierung des Juliana-Reliefs und des östlichen Sanktuariums des Domes zu Worms siehe: Untermann/Keil 2010, bes. 16–19. Zu den Wormser Inschriften im Hinblick auf die Topologie der Inschriften siehe auch: Dickmann/Keil/Witschel 2015, 124–127.

132 Siehe hierzu auch: Keil 2014b, 120–122.



Abb. 10: Worms, Dom, östliches Sanktuarium, Juliana-Relief © Wilfried E. Keil.

Peter Cornelius Claussen verwendet das Juliana-Relief als Beispiel für die Standardformulierung der meist knapp gehaltenen Signatur nördlich der Alpen. Mit einer Formulierung wie OTTO ME FECIT nenne das Werk seinen Meister selbst. Dies hält Claussen bei einer Stifterinschrift für undenkbar.¹³³ Für ihn sind im Zweifelsfall alle Namen,

¹³³ Claussen 1985, 265. Laut Claussen findet sich die Formulierung *Hoc opus fecit X* südlich der Alpen häufiger: Claussen 1985, 265.

die keinen Hinweis auf eine Stiftung haben, Künstlerinschriften und das besonders wenn es sich um bloße Namen handelt.¹³⁴ Andreas Hartmann-Virnich sieht Inschriften dieser Art hingegen anders: „Handelt es sich um isoliert vorkommende Namen, so stellt sich die Frage, ob es sich um die Signatur von Bauführern, Auftraggebern oder Stiftern handelt.“¹³⁵

Namensinschriften mit *restringierter Präsenz* an Bauwerken können aus unterschiedlichen Personenkreisen stammen. Häufig werden diese Namen aber mit einem Baumeister in Verbindung gebracht.¹³⁶ Es könnte sich aber auch um den Namen eines Steinmetzen oder eines Auftraggebers oder Stifters handeln.

Mit dem HEIMO-Kapitell hatten wir bereits vorhin einen Fall einer bloßen Namensinschrift, bei der es sich aber mit hoher Wahrscheinlichkeit um die Signatur eines Bildhauers handelt. Ob dies aber immer so vermutet werden kann, lässt sich nur durch weitere Beispiele prüfen.

Am dritten Pfeiler von Westen im Südseitenschiff der Stiftskirche Saint-Ursanne im Jura in der Schweiz befindet sich das sogenannte Burchinus-Kapitell (Abb. 11).



Abb. 11: Saint-Ursanne, ehemalige Stiftskirche, südliches Seitenschiff, BVRCHINVS-Kapitell © Wilfried E. Keil.

¹³⁴ Claussen 1985, 265; Claussen 1993/1994, 146 Anm. 21.

¹³⁵ Hartmann-Virnich 2007, 116.

¹³⁶ Dies ist nicht nur in der alten Forschung wie bei Kraus 1882, 35 Nr. 2 der Fall. Auch in der neueren Forschungen fragen sich z. B. Yves Esquieu und Andreas Hartmann-Virnich, ob die Namen Signaturen von Meistern sind: Esquieu/Hartmann-Virnich 2007, 353.

Zwischen den meist in Ranken endenden Kelchblättern an den Ecken des Kapitells ist auf der Südseite des Kapitells das Bildnis einer Ganzfigur ausgearbeitet, die in einer einem Kelchblatt ähnlichen Nische steht. Der Kopf ist hierbei überproportional groß und um diesen hat die Person einen stilisierten Haarkranz, bei dem es sich auch um eine Kopfbedeckung handeln könnte.¹³⁷ Die Person trägt einen einfachen Rock und hält die Hände vor dem Schoß zusammen. Oberhalb der Figur steht auf der Abakusplatte der Name BVRC•h•INVS.¹³⁸ Daraüber befindet sich ein Kämpferblock mit vegetabilem Ziermustern. Bis auf das h sind alle Buchstaben Kapitale. Das davor befindliche C hat einen zusätzlichen längsverlaufenden leicht eingeschwungenen Balken. Vor und nach dem h stehen Worttrenner in Punktform. Ein solcher Punkt ist auch innerhalb des h. Dies ist wohl als Betonung der Minuskel h zu verstehen.¹³⁹ An der Schräghaste von N und der rechten Haste von V ist jeweils ein Zierpunkt angebracht.¹⁴⁰ Die roten Farbreste in den Vertiefungen der Buchstaben könnten laut Jörg Christoph im Gegensatz zur restlichen Farbfassung noch von der ersten Polychromie stammen.¹⁴¹ Der Name Burchinus ist wohl auf die dargestellte Person zu beziehen. Es ist aber unklar, ob es sich hierbei um den Namen eines Steinmetzen, Baumeisters oder Auftraggebers handelt.¹⁴² Das h könnte in seiner klein geschriebenen Weise auch auf ein Steinmetzzeichen verweisen. Dann wäre eine Deutung als Steinmetz oder Baumeister wahrscheinlicher. Allerdings darf man wie beim HEIMO-Kapitell das Minuskel-H in einer Majuskelinschrift nicht überbewerten, da dies zu dieser Zeit nicht unüblich war. Die Datierung des Kapitells ist nicht exakt geklärt. Claude Lapaire ist der Meinung, dass es im 11. Jahrhundert entstanden ist und im 12. Jahrhundert in das neu gebaute Südseitenschiff integriert wurde.¹⁴³ Das Werkstück würde in diesem Fall um 1100 datieren.¹⁴⁴ Eine solche Datierung wäre auch aus paläographischer Sicht möglich.¹⁴⁵ Das Kapitell befindet sich im Seitenschiff im dunklen Bereich, so dass

¹³⁷ Claude Lapaire beschreibt die Kopfbedeckung als einen eiförmigen Nimbus der aus dreizehn Strahlen, die kleine Blätter darstellen könnten, besteht: Lapaire 1960, 38.

¹³⁸ Zur Inschrift siehe auch: Christoph 1984, 115 f. Nr. 53.

¹³⁹ Jörg Christoph betrachtet zwar die Punkte als Zierpunkte, zieht aber keine weiteren Schlüsse daraus: Christoph 1984, 115.

¹⁴⁰ Christoph 1984, 115. Die Buchstabenhöhe beträgt zwischen vier und fünf Zentimetern.

¹⁴¹ Christoph 1984, 115.

¹⁴² So auch Christoph 1984, 115. Lapaire ist der Meinung, dass die Inschrift vielleicht den Namen eines Bildhauers bezeichnet: Lapaire 1964, 5.

¹⁴³ Lapaire 1960, 38, 66, 177 f.

¹⁴⁴ Christoph 1984, 115. Der Bau entstand unter den Reformkanonikern zwischen 1095 und 1120. Siehe: Lapaire 1960, 177. Der Bau des 12. Jahrhunderts wurde spätestens 1210 vollendet. Siehe: Lapaire 1960, 178. François Maurer-Kuhn erinnern gewisse Formen an das 11. und frühe 12. Jahrhundert und zudem ist er der Meinung, dass sich das Burchinus-Kapitell und die anderen Kapitelle des Langhauses der Stilkritik entziehen: Maurer-Kuhn 1971, 259.

¹⁴⁵ Christoph 1984, 115 f. So finden sich z. B. die Zierpunkte an den Hosten des N und V seit der 2. Hälfte des 11. Jahrhunderts in Freskeninschriften. Siehe: Christoph 1984, 115.

man es auch heute kaum wahrnimmt. Wie die ursprüngliche Position im Vorgängerbau war, sei dahingestellt.

Ein anderes Phänomen sind Namensinschriften, die in Wandoberflächen eingehauen sind. An den Ende des 12. Jahrhunderts entstandenen Apsiden der Kollegiatkirche in Neuchâtel in der Schweiz¹⁴⁶ befinden sich von den Sockeln bis unter die Rundbogenfriese unter dem Kranzgesims immer wieder die Namen GUIDO und WIEO (Abb. 12).¹⁴⁷

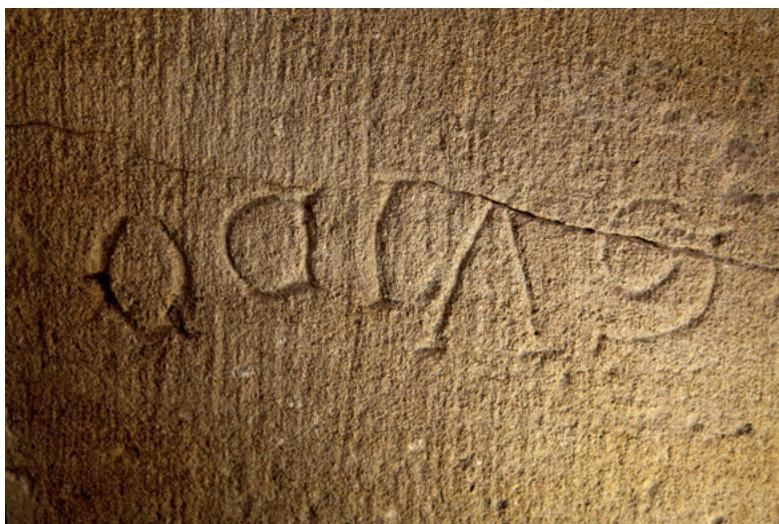


Abb. 12: Neuchâtel, ehemalige Stiftskirche, mittlere Apside, 1. Geschoss, Inschrift „GUIDO“ © Wilfried E. Keil.

Der Name GUIDO kommt hier in zwei Typen mit wiederum mehreren Untertypen vor.¹⁴⁸ Das WIEO ist meist einheitlich, findet sich dafür aber auch in der Kurzform WI. Beide Namensinschriften kommen richtig herum und auf dem Kopf stehend und GUIDO auch vertikal vor. Wer mit diesen Namen gemeint ist, konnte bisher noch nicht herausgefunden werden.¹⁴⁹ In älteren Untersuchungen waren nur dreißig Namensin-

146 Courvoisier 1955, 77.

147 Jean Courvoisier erwähnt in dem Denkmalinventar nur den Namen GUIDO: Courvoisier 1955, 81.

148 Christoph will hier zwei Varianten mit GVIDO und GUIGO erkennen. Dies trifft aber nach neueren Untersuchungen nicht zu. Bei seiner zweiten Variante will er in dem unzialen D ein G erkennen. Zu den Namen siehe auch: Christoph 1984, 136 f. Nr. 60.

149 Dietl nennt mit Fragezeichen Steinmetz und Baumeister: Dietl 2009, Bd. 4, 1971, Kat. Nr. B 405.

schriften bekannt.¹⁵⁰ Bei den letzten Sanierungsmaßnahmen konnten um die fünfzig Namensinschriften direkt an der Wand vom Verfasser dokumentiert werden.¹⁵¹

Bei der bereits erwähnten Bauuntersuchung am Südostturm in Worms konnte eine weitere Namensinschrift dokumentiert werden, die als verschollen galt. Im fünften Geschoss befindet sich eine bisher als HERICKE gelesene Inschrift im Wandfeld des Nordwestfensters in der siebten Quaderlage direkt in den Stein rechts der Lisene in der unteren rechten Ecke auf dem Kopf stehend eingehauen (Abb. 13, 14).¹⁵²

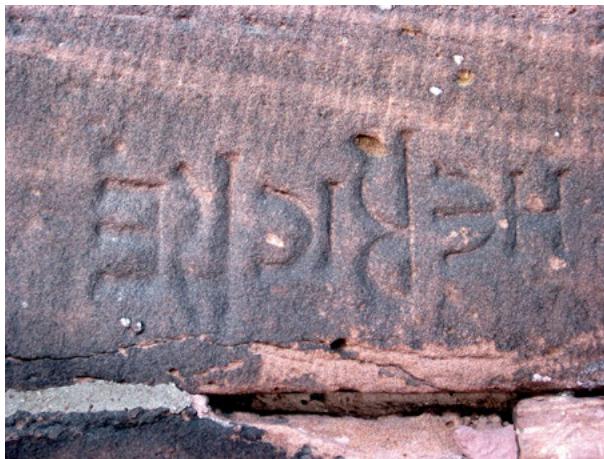


Abb. 13: Worms, Dom, Südostturm, 5. Geschoss, Inschrift „HERICII E“ © Wilfried E. Keil.

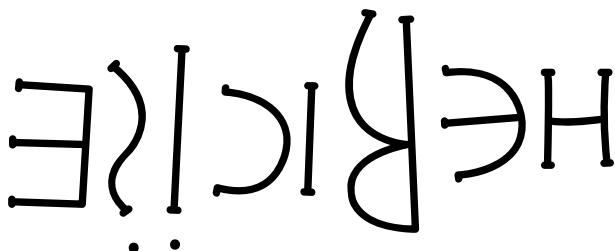


Abb. 14: Umzeichnung © Aquilante De Filippo.

150 Christoph nennt insgesamt 30 Namensinschriften: Christoph 1984, 136. Judith Zierer zählt in ihrer Lizentiatsarbeit 61 Namensinschriften am Außenbau und vier im Inneren auf: Zierer 1994, 67 f., 72–74. Hierbei zählt sie allerdings auch einzelne Buchstaben als Inschriften, die sie als Abkürzungen dieser ansieht.

151 Eine Auswertung wird an anderer Stelle publiziert werden. Herzlich gedankt sei Christian de Reynier (Archéologue du bâti, Office de la protection des Monuments et des Sites, Neuchâtel) für die freundliche Genehmigung der Dokumentation während der Restaurierungsmaßnahmen 2012/2013.

152 Zur Inschrift siehe: Fuchs 1991, 21 Nr. 19; De Filippo/Keil 2009, 209–212; Dietl 2009, Bd. 4, 1971, Kat. Nr. B 405; Keil 2014b, 130–135.

Sie hat eine Höhe von elf und eine Breite von 26 Zentimetern. Die Schriftart ist eine romanische Majuskel mit unterschiedlichen Buchstabengrößen und nicht einheitlicher Linie. Besonders hervorzuheben ist die unterschiedliche Schreibweise der beiden E. Das erste E ist eine Unziale und das zweite eine Kapitale. Die *restringierte Präsenz* der Inschrift wird durch die Beschreibung in dem Wormser Band der „Deutschen Inschriften“ deutlich. Dort wird die Inschrift als nicht mehr auffindbar bezeichnet mit dem Hinweis, dass in dieser Höhe innen umfangreiche Restaurierungsmaßnahmen vorgenommen wurden und die Außenwände nicht zugänglich seien.¹⁵³ Die erstmals angeführte Vermutung, dass es sich bei der Inschrift um den Namen eines Baumeisters handelt, wurde später teilweise übernommen. Der Name wurde „vom Grundwort Eric/Erich/Ericke oder bei Verlesung über HE(N)RICKE von Heinrich“ abgeleitet.¹⁵⁴

Inschriften wie HERICKE würden nach Peter Cornelius Claussen zur kürzeren Form der Künstlerinschrift gehören, die nur den Namen wiedergibt. Der Anbringungsort in nicht zugänglicher Höhe wirft allerdings die Frage der Sichtbarkeit auf. Im Falle einer Künstlerinschrift kann diese nur sehr schwer bzw. überhaupt nicht im Sinne des Künstlerlobs oder des Künstlerstolzes verstanden werden.

Bei Inschriften mit einem Namen könnte es sich nicht nur um eine Signatur bzw. Künstlerinschrift eines Bau- oder Werkmeisters handeln, sondern auch um den Namen eines Steinmetzen. Die uneinheitliche Schreibweise und das potentielle Fehlen einzelner Buchstaben von HERICKE könnte ein Indiz sein, dass es sich bei dem Schreiber/Steinmetzen um einen Analphabeten gehandelt haben könnte, der nur seinen eigenen Namen in nicht korrekter Weise aus seinem Bildgedächtnis einhauen konnte. Es könnte sich aber auch um einen Steinmetzzeichen-Sammelstein handeln, bei dem sich alle Steinmetzzeichen des Bauwerkes oder des Bauabschnittes auf einem Stein befinden. Im Falle der Inschrift HERICKE sind im entsprechenden Bauabschnitt, der das fünfte Geschoss umfasst, keine Steinmetzzeichen zuzuordnen, da in diesem überhaupt keine Steinmetzzeichen vorkommen. Diese Tatsache hat auf Grund der unterschiedlichen Schreibweise der beiden E noch zu einer anderen Interpretationsmöglichkeit geführt. Es könnte sich um eine Art gemeinsame „Unterschrift“ der Steinmetzen handeln. Die einzelnen Steinmetzzeichen würden zusammen einen gemeinsamen Namen bilden. Dies wäre zumindest eine Erklärung dafür, dass in diesem Geschoss keine Steinmetzzeichen vorkommen. Allerdings wäre dies nach der bisherigen Forschung im Gegensatz zu Steinmetzzeichen-Sammelsteinen ein singularer Fall.¹⁵⁵

¹⁵³ Fuchs 1991, 21. Zuvor wurde die Inschrift in der Forschung dreimal erwähnt: Wörner 1887, 157; Kraus 1892, 80 Nr. 174; Boos 1897, 272.

¹⁵⁴ Fuchs 1991, 21.

¹⁵⁵ Zu den Möglichkeiten siehe auch: De Filippo/Keil 2009, 210 f.; Keil 2014b, 131–134.

Vielleicht wird aber mit der Namensinschrift das Ende eines Bauabschnitts markiert und somit der Bauherr schriftlich festgehalten.¹⁵⁶ Der Bauabschnitt mit der Inschrift HERICKE am Südostturm des Domes zu Worms lässt sich anhand der dort verwendeten Kapitelle stilistisch in das zweite Viertel des 13. Jahrhunderts datieren. In Worms wurde 1217 Heinrich II. von Saarbrücken zum Bischof gewählt, der 1234 verstarb. Seine Grabplatte ist nicht mehr erhalten, aber die Inschrift überliefert: HENRICVS EP(ISCOPV)S SECUNDVS.¹⁵⁷ Der ähnliche Name und die passende zeitliche Übereinstimmung, lässt die Möglichkeit zu, dass in diesem Fall der Auftraggeber seinen Namen im Bauabschnitt hat verewigen lassen. In der Gotik wurden Markierungen von Bauabschnitten durch Namen und Wappen der Bischöfe und Äbte an Schlusssteinen üblich.¹⁵⁸ Die Inschrift HERICKE lässt sich bei genauer Betrachtung auch anders lesen. Beim ersten Teil HERIC handelt es sich um die Abkürzung des Namens HENRICVS und die Formen, die bisher als K gelesen wurden, können als zwei senkrechte Balken gedeutet werden, die eine römische Zwei darstellen und somit für das SECUNDVS stehen. Das zweite E wurde bewusst als Kapitale geschrieben, da es sich um die Abkürzung von EPISCOPVS handelt. Durch diese Lesart ist auch die unterschiedliche Schreibweise der beiden E zu erklären.¹⁵⁹

Allgemein ist bei meinen Untersuchungen aufgefallen, dass sich bloße Namensinschriften besonders im Osten von Kirchenbauten und an das Sanktuarium umgebende Mauern oder angrenzenden Bauteilen auftreten. Dies ist sowohl Außen als auch Innen der Fall. Es fragt sich, wer an solchen Stellen seinen Namen einschreiben konnte oder durfte? Im Innenraum, besonders in der Nähe des Altars dürfte dies nicht unbedingt einfach gewesen sein. Was war das Ziel des Einschreibens von Namen in Kirchenwände, vor allem an den östlichen Bauteilen?

Robert Favreau hat die doppelte Funktion von Inschriften mit dem Namen des Stifters eines Werkes festgestellt: Es geht hierbei nicht nur um die Memoria, sondern auch um das Erbitten von Fürbitte.¹⁶⁰ Dies sieht er ebenfalls für Inschriften mit den Namen von Künstlern. Es geht zum einen um den persönlichen Ruhm und um die Bitte nach Fürbitte.¹⁶¹ Für Favreau hat die Epigraphik zwei Eigenschaften im Hinblick auf die Zeit. Zum einen sind die Inschriften für ihn publik, also einer Öffentlichkeit

¹⁵⁶ Bereits Esquieu und Hartmann-Virnich haben im Zusammenhang mit Namensinschriften in der Provence vermutet, dass es sich um die Kennzeichnung einer Bauphase oder eines Bauabschnittes handeln könnte: Esquieu/Hartmann-Virnich 2007, 353.

¹⁵⁷ Kraus 1894, 79 Nr. 172; Fuchs 1991, 40 Nr. 33.

¹⁵⁸ Siehe hierzu auch: Keil 2014b, 134 f.

¹⁵⁹ Diesen Hinweis verdanke ich Andrea Jördens.

¹⁶⁰ Favreau 1989, 215.

¹⁶¹ Favreau 1989, 217.

zugänglich und sie sind wegen des Materials von Dauer.¹⁶² Ersteres trifft bei Inschriften mit *restringierter Präsenz* in vielen Fällen allerdings nicht zu.

Das Einschreiben von Namen lässt vor allem bei Inschriften mit *restringierter Präsenz* noch eine andere Deutung als die Memoria und das Erbitten von Fürbitten zu. Im Alten Testament, aber auch in der Offenbarung des Neuen Testaments finden sich mehrfach Belege dafür, dass Gott über ein Verzeichnis verfügt, in das alle Lebenden eingetragen werden. Aus diesem „Buch des Lebens“ kann man auf Grund seiner begangenen Sünden gestrichen werden.¹⁶³ Beim Jüngsten Gericht wird dann das Buch des Lebens geöffnet und jeder wird nach seinen Taten und Werken gerichtet.¹⁶⁴ Wer nicht im Buch des Lebens steht, kommt in die Hölle.¹⁶⁵ Damit das Werk, hier das Kunstwerk, überhaupt mit einem Namen verbunden werden kann, wurde dieses mit dem Namen des Urhebers oder Auftraggebers versehen. Es ist also auch möglich, das Einschreiben der Namen eschatologisch zu deuten. Hierbei spielte der Wunsch nach einer möglichst großen Nähe zum Altar eine Rolle, da dort die Realpräsenz Gottes bei der Euchristiefeier gegeben ist. Falls die Inschrift für einen Kleriker sichtbar war, spielt zusätzlich auch noch der Gedanke der Memoria eine Rolle. Der Name und dadurch auch die damit verbundene Person finden Eingang in das Gebet. Der Grund des Eingeschrieben-Seins in das Buch des Lebens wird hierbei ausschlaggebend gewesen sein. Es wäre möglich, dass folgende Vorstellung bestand: Je näher der eigene Name am Altar steht, desto wahrscheinlicher ist es, dass man nicht aus dem Buch des Lebens gestrichen wird. Dieser Gedanke kann man aus dem Bestattungswesen und der damit zusammenhängenden Memoria erklären. Man hatte den Wunsch möglichst nahe bei den Heiligen beerdigt zu sein, um diese beim Jüngsten Gericht als Fürsprecher zu haben. Da früher die Heiligen meistens unter dem Altar bestattet wurden, ist der Gedanke der Nähe zum Altar also hier analog dem Wunsch eines Bestattungsortes *ad sanctos* zu verstehen.¹⁶⁶

Ein weiteres Beispiel gegen die These, dass es sich bei bloßen Namen um Künstlerinschriften handelt, befindet sich auf der Empore des nördlichen Seitenschiffes in der Kathedrale von Santiago de Compostela. In räumlicher Nähe zum Pórtico de la Gloria ist auf dem Kämpfer eines Kapitells der Name GVDESTEO eingemeißelt (Abb. 15). Nach Claussen müsste es sich hierbei also um eine Künstlerinschrift handeln. Der Name wurde aber mit dem Erzbischof von Santiago Pedro Gudesteíz (1167–1173) iden-

¹⁶² Favreau 1989, 232.

¹⁶³ Siehe hierzu z. B. Ps 69, 29 und Offb 3, 5.

¹⁶⁴ Offb 20, 12–13.

¹⁶⁵ Offb 20, 15. Dies wird immer wieder vorher angedeutet, z. B. in Offb 17, 8.

¹⁶⁶ Zu dieser Deutung grundlegend: Keil 2014b, 135–137.

tifiziert.¹⁶⁷ Der Name markiert hier also einen Bauwechsel,¹⁶⁸ bzw. bezeichnet einen Bauabschnitt.



Abb. 15: Santiago de Compostela, Kathedrale, Nordempore, Kapitell, Inschrift „GVDESTEO“ © Stefan Trinks.

¹⁶⁷ Caamaño Martínez 1962, 60; Trinks 2013, 112. Serafín Moralejo Álvarez hat die Interpretation abgelehnt, da Prälaten üblicherweise ihren Vornamen benutzt und nicht ihren patronymischen Namen. Er hat sich gefragt, ob es sich nicht um eine Memorialinschrift für den 1069 als Märtyrer gestorbenen Bischof Gudesteo handeln könnte. Für ihn ist die Inschrift jedenfalls mehr als der Name eines Steinmetzen: Moralejo Álvarez 1983, 231. Allerdings liefert Moralejo keine plausible Begründung, wieso man den Namen von Gudestus, der von 1067 bis 1069 Bischof in Iria Flavia, dem früheren Bistumssitz der Diözese, war, gerade an einem Kämpfer eines Kapitells verewigen sollte. Wenn die Inschrift die Funktion einer Memorialinschrift gehabt haben sollte, hätte man höchstwahrscheinlich einen anderen Platz gewählt. Die Interpretation ist daher eher unwahrscheinlich.

¹⁶⁸ Siehe hierzu: Trinks 2013, 112 f. Der Westbau ist unter drei verschiedenen Erzbischöfen entstanden, wovon Pedro Gudestéiz der erste war. Siehe: Rüffer 2010, 200. Im gleichen Jahr als Pedro Gudestéiz Erzbischof wurde, wurde Meister Matthäus als oberster Bauverwalter der Jakobuskirche von König Ferdinand II. (gest. 1188) eingesetzt. Siehe: Rüffer 2010, 181 f. Meister Matthäus ist zudem durch die Inschrift auf der Unterseite des Türsturzes am Pórtico de la Gloria für den 1. April 1188 belegt. Er habe den Aufbau des Portals von der Grundsteinlegung an betreut. Siehe: Rüffer 2010, 185–188.

In anderen Fällen geben Namensinschriften wohl die Namen von Steinmetzen bzw. Werkmeistern wieder. In der ehemaligen Zisterzienserklosterkirche Otterberg in der Pfalz befindet sich auf dem westlichen Gurtbogen des ersten östlichen Joches des Mittelschiffes auf dem ersten nördlichen Gurtbogenstein eine Inschrift in romanischer Majuskel mit dem Namen HARTMUT (Abb. 16).¹⁶⁹ Der Name ist ungefähr acht Zentimeter hoch und 50 Zentimeter breit.¹⁷⁰ Das A ist ein spiegelverkehrtes R, das einen an beiden Seiten weitergeführten Deckbalken aufweist. Auch bei dieser Inschrift ist die Sichtbarkeit eingeschränkt. Wenn man in unmittelbarer Nähe vor dem Pfeiler steht, egal ob frontal oder in Schrägsicht, ist die Sichtbarkeit der Inschrift durch die darunter liegende Kämpferplatte nicht gegeben bzw. eingeschränkt. Erst wenn man sich weiter entfernt, lässt sich die Inschrift gut erkennen. Der Anfangsbuchstabe H weist eine besondere Ausgestaltung auf. Er hat einen verdoppelten Mittelbalken. Der untere hat in der Mitte eine aufsteigende Nase und der obere weicht an dieser Stelle mit einem Bogen aus. Im dazugehörigen Bauabschnitt befinden sich mehrere Steinmetzzeichen in der gleichen Form wie dieses H.¹⁷¹ Hieraus kann man schließen, dass es sich bei dem Steinmetzzeichen H um eine Abkürzung der Namensinschrift HARTMUT handelt. HARTMUT ist demnach wohl die Signatur eines Steinmetzen oder Werkmeisters.

169 Nach der Zählung von Michael Werling Gurtbogen B8/C8, Richtung B8: Werling 1986, 54 Abb. 22; 163 f. Abb. 39 u. 181, Tafel 1. Die Bauphase fällt nach Werling in Abschnitt III/A, der 1211 bis 1219 entstanden ist: Werling 1986, 93. Leider liegt gerade dieser Gurtbogen nicht als Planmaterial in der Arbeit von Werling vor. Edmund Hausen fragte sich, ob mit dem Namen der Architekt der für ihn dort beginnenden frühgotischen Bauphase genannt sein könnte. Er widersteht nach Selbstaussage trotzdem der Versuchung, den ersten gotischen Architekten nach diesem Namen zu nennen: Hausen 1936, 48. Dietl hält einen Steinmetzen oder Baumeister für möglich: Dietl 2009, Bd. 4, 1914, Kat. Nr. B 254. Zur Inschrift siehe auch: Keil 2014b, 125 f.

170 Die Maße wurden anhand der Umzeichnung von Michael Werling und dem dort angegebenen Maßstab ermittelt. Siehe: Werling 1986, 54 Abb. 22.

171 Bei Werling hat dieses Steinmetzzeichen die Nummer 197: Werling 1986, Titelbild; 46 Abb. 16; 78 Abb. 32; 79; 145 Abb. 45. Das Steinmetzzeichen findet sich z. B. im zweiten östlichen Joch im Gewände des westlichen Obergadenfensters der Nordwand (B6/B8 nach Werling). Siehe: Werling 1986, 267, Tafel 80.



Abb. 16: Otterberg, ehem. Klosterkirche, Gurtbogen zum nördlichen Seitenschiff, Inschrift „HARTMUT“ © Wilfried E. Keil.

An der südlichen Apsisflanke in der Prioratskirche Saint-Raphaël in Solérieux im Département Drôme steht auf dem Quader einer Lisene in einer Höhe von 1,82 Metern die Inschrift bARbA / RINUS ME FECIT (Abb. 17).¹⁷² Die Inschrift ist im Stil epigraphischer Steinmetzzeichen gehalten.¹⁷³ Das ME wurde in der Forschung bisher nicht kritisch hinterfragt. Es befindet sich zwischen den beiden Zeilen zwischen dem zweiten b von Barbarinus und dem E von FECIT. Es könnte sich nicht nur durch seine kleinere Größe und seinen Anbringungsort, sondern auch durch die Buchstabenformen um eine spätere Zutat handeln.

172 Die Höhenangabe hat als Grundlage das heutige Bodenniveau und wurde vom Verfasser gemessen. Die Inschrift wurde bisher in der Forschung leider recht unterschiedlich und wiederholt falsch wiedergegeben. Die Umzeichnung von Esquieu ist nicht korrekt: Esquieu/Hartmann-Virnich 2007, 333 Abb. 2, Nr. 14. Inkorrekte Umzeichnungen sind wohl auch der Grund für die unterschiedliche Wiedergabe in der Forschung: Barruel 1992, 331: bARbA / RINI ME FECIT; Esquieu/Hartmann-Virnich 2007, 343: BARBARIN(VS) ME FECIT; dies., 351: bARbARINI III ME FECIT; dies., 355: BARBARINUS ME FECIT; Hartmann-Virnich 2007, 117 (im Text): bARbA/RINI II FECIT und 117 (Bildunterschrift von Abb. 21): bARbARIN(us) M(e) FECIT; Dietl 2009, Bd. 4, 1947, Kat.-Nr. B 346: BARBA/RINVS FECIT / ME. Die Umzeichnung von Michèle Bois bei Bois/Desaye/Mège, 1993, 82 Abb. 6 ist hingegen nahezu exakt.

173 Dies hat bereits Hartmann-Virnich festgestellt: Hartmann-Virnich 2007, 117. Esquieu und Hartmann-Virnich führen die Inschrift unter den Signaturen als Mischform von Steinmetzzeichen und Inschriften auf: Esquieu/Hartmann-Virnich 2007, 343.

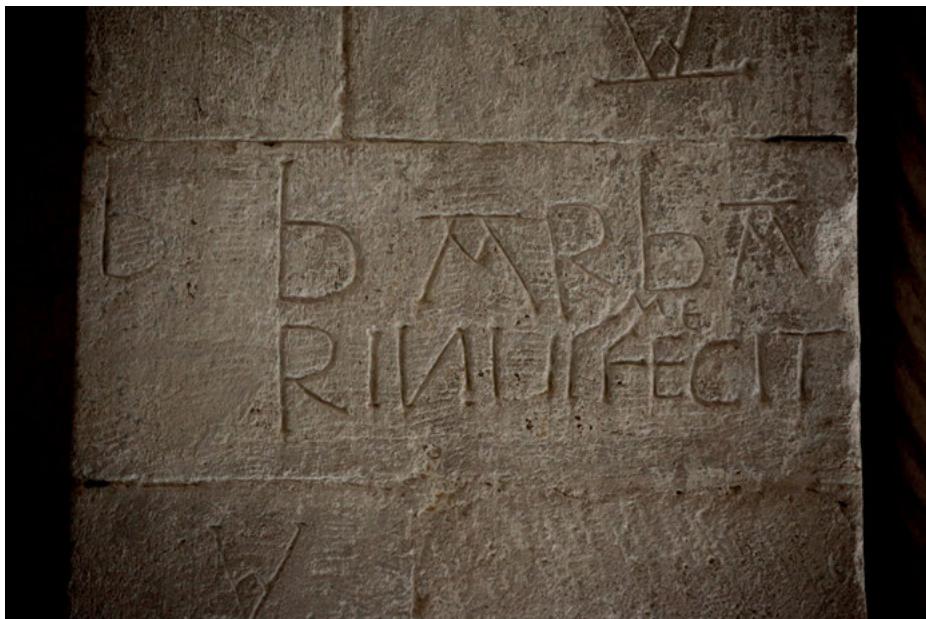


Abb. 17: Solérieux, Saint-Raphaël, südliche Apsisflanke, Innen, Inschrift „bARbA / RINU ME FECIT“
© Wilfried E. Keil.

Die Inschrift wurde in der Forschung als „deutlich sichtbar“ bezeichnet.¹⁷⁴ Die Wand ist heute weiß getüncht. Es ist nicht klar, ob sie dies bereits früher war. Im heutigen Zustand ist die Inschrift nur für eine Person gut sichtbar, die ihren Blick auf Inschriften geschult hat. Je nach Lichteinfall ist die Inschrift unterschiedlich gut zu erkennen.¹⁷⁵ Falls die Inschrift früher jedoch farbig gefasst war, war sie sehr gut sichtbar, da sie sich in Blickhöhe befindet. Es würde sich dann nicht mehr um eine Inschrift mit *restringierter Präsenz* handeln.

Bereits Michèle Bois hat auf darauf verwiesen, dass links von der Inschrift auf dem Quader das Steinmetzzeichen b eingehauen ist.¹⁷⁶ Er hat auch angemerkt, dass die Schrift wie die Steinmetzzeichen des Bauwerkes gestaltet sind. Das b ist eine Minuskel und das N ist verkehrt herum eingehauen. Das U hat eine Art Kastenform und ist unten leicht gerundet. Das S ähnelt hingegen dem F.¹⁷⁷ Für Guy Barruol könnte Barbarinus der Name des Architekten oder des Bauleiters bzw. Werkmeisters gewesen

¹⁷⁴ Hartmann-Virnich 2007, 117.

¹⁷⁵ Das hier wiedergegebene Foto entstand unter extremen Streiflicht.

¹⁷⁶ Bois/Desaye/Mège, 1993, 82. Dort auch die Maße: Der Quader ist 29 Zentimeter hoch und 63 Zentimeter breit. Die Buchstabenhöhe der ersten Zeile schwankt zwischen 7 und 12 Zentimetern und die der zweiten zwischen 5 und 9. Das ME hingegen hat nur eine Höhe von 2,5 Zentimetern.

¹⁷⁷ Bois/Desaye/Mège 1993, 82 f.

sein.¹⁷⁸ Hartmann-Virnich legt sich bei isoliert vorkommenden Namensinschriften zu Recht nicht fest. Dies können für ihn Signaturen von Bauführern, Auftraggebern oder Stiftern sein.¹⁷⁹ Auf Grund der Gestalt der Inschrift wurde vermutet, dass es sich um den Namen eines Werkmeisters handeln könnte.¹⁸⁰ Der Name Barbarus wurde häufig für Fremde benutzt. In den Urkunden der Templerkommende von Richerenches finden sich 1136 unter den Gründern Petrus Barbarini und sein Bruder Willelmus. 1171 ist einer der beiden Brüder oder eine Person mit gleichem Namen gemeinsam Zeuge mit Pons von Solérieux. 1138 hat ein Mönch aus Montségur namens Barbarinus ein Landstück bei Recherenches gestiftet. Im gleichen Jahr verließen fünf Personen, darunter auch ein Hugues de Montségur, die Kommende Richerenches und hinterließen ihren Besitz.¹⁸¹ Da Saint-Raphaël vom Kapitel der Kathedrale von Saint-Paul-Trois-Châteaux abhängig war,¹⁸² konnte dies nur mit der Zustimmung des Bischofs von Saint-Paul-Trois-Châteaux erfolgen. Barbarinus hat für sein Seelenheil die Templer verlassen. Es wird sich bei diesem Barbarinus wohl auch um denjenigen handeln, der in Solérieux mit der Inschrift verewigt ist. Er hat den Bau der Apsis gefördert, entweder als Werkmeister oder als Stifter der Arbeiter.¹⁸³ Da die Inschrift wirkt, als ob sie aus epigraphischen Steinmetzzeichen zusammengesetzt ist, sind verschiedene Annahmen möglich. Das in gleicher Art eingehauene kleine b auf dem Quader der Inschrift könnte auf eine Abkürzung des Namens hindeuten. Das Steinmetzzeichen wäre in diesem Fall eine Abkürzung einer Namensinschrift. Zudem findet sich das Zeichen Innen an der Apsis auch auf anderen Steinen. Der Name eines Steinmetzen hätte eventuell den Zusatz eines ME gehabt. Allerdings könnte das ME, wie bereits erwähnt, auch nachträglich eingehauen worden sein. Das A findet sich ebenfalls unter den umliegenden Steinmetzzeichen. Falls es sich bei dem Namen um einen Stifter handeln sollte, wäre die Verwendung von epigraphischen Steinmetzzeichen zum Schreiben einer Inschrift höchst außergewöhnlich. Man müsste sich dann bei allen Namen in Form von Steinmetzzeichen fragen, ob es sich nicht doch um einen Stifter handeln könnte bzw. ob dann Steinmetzzeichen auch eine Abkürzung von Stifternamen sein könnten. Dies würde zu einer komplett neuen zusätzlichen Interpretation von Steinmetzzeichen führen. Steinmetzzeichen könnte man demnach teilweise auch als Ehrenzeichen von Stiftern interpretieren. Dies wirft generelle Fragen über

¹⁷⁸ Barruol 1992, 331.

¹⁷⁹ Hartmann-Virnich 2007, 116.

¹⁸⁰ Esquieu/Hartmann-Virnich 2007, 353. Dietl sieht in Barbarinus einen Steinmetz: Dietl 2009, Bd. 4, 1947.

¹⁸¹ Bois/Desaye/Mège 1993, 83.

¹⁸² Barruol 1992, 331.

¹⁸³ Bois/Desaye/Mège 1993, 83. Diese und eine andere Inschrift am Bauwerk zeigen, dass die Templer nicht gegen den Bau interveniert haben. Siehe: Bois/Desaye/Mège 1993, 86.

die Funktion der Steinmetzzeichen auf.¹⁸⁴ Allerdings gibt es auch noch eine andere Möglichkeit für eine Inschrift in Form epigraphischer Steinmetzzeichen. Vielleicht war gerade kein auf Inschriften spezialisierter Handwerker am Bau beteiligt, so dass man einen normalen Steinmetz dazu veranlasste, den Namen in Form von Steinmetzzeichen einzuhauen. Die Urkunden und die Inschriften würden in diesem Zusammenhang dann entweder einen handwerklich qualifizierten Laienmönch oder einen Kleriker als Stifter erwarten. Diese Möglichkeiten müssen an anderer Stelle nochmals genauer beleuchtet werden. Üblicherweise hatten Templeritter keinen Besitz. Vielleicht gehörte Barbarinus in einer anderen Form des Ordens an, z. B. unter den *Donatres*.

Bei einer *me fecit*-Inschrift muss es sich also nicht zwingend um einen Künstler handeln. Mit dieser Formulierung kann auch ein Stifter oder ein Auftraggeber wie ein Bischof verewigt sein. Verborgene Signaturen können im Gegensatz zu sichtbaren Signaturen nicht dem Ruhm des Künstlers und des Auftraggebers dienen. Die Beispiele mit Künstlerstolz sind meistens gut sichtbar an einer Fassade angebracht und die mit Demut liegen eher verborgen. In solchen Fällen ist eine andere Motivation, nämlich die der Memoria oder des Eingeschrieben-Seins im Buch des Lebens anzunehmen. Es kommt allerdings auch auf die Art der *restringierten Präsenz* an. Die Inschrift des Bildhauers Arnau Cadell ist nur für einen eingeschränkten Betrachterkreis sichtbar. Es handelt sich also um eine Inschrift mit *restringierter Präsenz* auf personeller Ebene und trotzdem um ein Künstlerlob.

Literaturverzeichnis

- Baltrušaitis, Jurgis (1931), *Les chapiteaux de Sant Cugat del Vallès* (Diss. Paris), Paris.
- Barruol, Guy (1992), *Dauphiné roman*, La Pierre-qui-vire.
- Beaulieu, Michèle/Beyer, Victor (1992), *Dictionnaire des sculpteurs français du moyen âge* (Bibliothèque de la Société Française d'Archéologie 19), Paris.
- Becksmann, Rüdiger (1975), „Fensterstiftungen und Stifterbilder in der deutschen Glasmalerei des Mittelalters“, in: *Vitrea Dedicata. Das Stifterbild in der deutschen Glasmalerei der Mittelalters*, hg. v. der Stiftung Volkswagenwerk Hannover, Berlin, 65–85.
- Betz, Johannes (1961), *Die Realpräsenz des Leibes und Blutes Jesu im Abendmahl nach dem Neuen Testament* (Habil. Tübingen 1957), Freiburg.
- Beuckers, Klaus G. (2009), „Silbernes Bernward-Kreuz“, in: Bruno Reudenbach (Hg.), *Karolingische und ottonische Kunst* (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland 1), München/Berlin/London/New York, 324, Nr. 106.

¹⁸⁴ Die veraltete These, dass es sich bei Steinmetzzeichen nur um Zeichen zur Abrechnung im Stücklohn handelt, geistert leider bisweilen immer noch in der Forschung umher. Zu neuen Forschungen siehe: Bianchi 1997; Reveyron 2003; Dionigi 2007; Esquieu/Hartmann-Virnich 2007; Hartmann-Virnich 2007.

- Bianchi, Giovanna (1997), „I segni dei tagliatori di pietre negli edifici medievali. Spunti metodologici ed interpretativi“, in: *Archeologia dell'architettura* 2, 25–37.
- Biurrun y Sotil, Tomás (1936), *El arte románico en Navarra o las ordenes monacales, sistemas constructivos y monumentos cluniacenses, sanjuanistas, agustinianos, cistercienses y templarios*, Pamplona.
- Bois, Michèle/Desaye, Henri/Mège, Jean-Claude (1993), „Quelques inscriptions médiévales de la Drôme“, in: Guy Romestan (Hg.), *Hommage à Robert Saint-Jean. Art et histoire dans le Midi languedocien et rhodanien (Xe–XIXe s.)* (Mémoires de la Société Archéologique de Montpellier 21), Montpellier, 73–86.
- Bon, Bruno/Guerreau-Jalabert, Anita (2011), „Propositions pour une relecture des inscriptions du tympan“, in: Cécile Ullmann (Hg.), *Révélation. Le grand portail d'Autun*, Lyon, 178–189.
- Boockmann, Andrea (1993), *Die Inschriften der Stadt Braunschweig bis 1528* (Die Deutschen Inschriften 35), Wiesbaden.
- Boos, Heinrich (1897²), *Geschichte der rheinischen Städtekultur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung der Stadt Worms*, Bd. 1, Berlin.
- Bredenkamp, Horst (2000), „Das Mittelalter als Epoche der Individualität“, in: *Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. Berichte und Abhandlungen* 8, 191–240.
- Bredenkamp, Horst (2010), *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin.
- Bredenkamp, Horst (2013), „Die Ich-Werdung des Werkes im Mittelalter“, in: Nicole Hegener (Hg.), *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, Petersberg, 90–99.
- Burg, Tobias (2007), *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert* (Diss. Dresden 2003), Berlin.
- Caamaño Martínez, Jesús (1962), *Contribución al estudio del Gótico en Galicia. Diócesis de Santiago* (Diss. Valladolid 1959), Valladolid.
- Campana, Augusto (1984), „La testimonianza delle inscrizioni“, in: *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena* (Ausst. Kat. Modena 1984/1985), hg. v. Marina Armandi, Rolando Bussi, Maria Canova, Giorgio Linares u. María Cecilia Parra, Modena, 363–373.
- Ciampi, Sebastiano (1810), *Notizie inedite della Sagrestia Pistoiese de'belli arredi*, Florenz.
- Chastel, André (1974), „L'art de la signature“, in: *Revue de l'Art* 26, 8–56.
- Christoph, Jörg (1984), *Corpus inscriptionum Medii Aevi Helvetiae*, Bd. 2: *Die Inschriften der Kantone Freiburg, Genf, Jura, Neuenburg und Waadt* (Scrinium Friburgense, Sonderband 2), Freiburg i. Üe.
- Claussen, Peter Cornelius (1981), „Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie“, in: Karl Clausberg, Dieter Kimpel, Hans-Joachim Kunst u. Robert Suckale (Hgg.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Gießen, 7–34.
- Claussen, Peter Cornelius (1985), „Künstlerinschriften“, in: Anton Legner (Hg.), *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln* (Ausst. Kat. Köln 7.3.–9.6.1985), Bd. 1, Köln, 263–276.
- Claussen, Peter Cornelius (1992), „Nachrichten von Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst“, in: Matthias Wimmer (Hg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989*, Weinheim, 19–54.
- Claussen, Peter Cornelius (1993/1994), „Kathedralgotik und Anonymität 1130–1250“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 46/47 (Beiträge zur mittelalterlichen Kunst – Gerhard Schmidt zum 70. Geburtstag), 141–160.
- Claussen, Peter Cornelius (2013), „Autorschaft als Egotrip im 12. Jahrhundert?“, in: Nicole Hegener (Hg.), *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, Petersberg, 76–89.
- Courvoisier, Jean (1955), *Les monuments d'art et d'histoire du Canton de Neuchâtel*, Bd. 1: *La ville de Neuchâtel* (Les monuments d'art et d'histoire de la Suisse 33), Basel.

- De Filippo, Aquilante/Keil, Wilfried E. (2009), „Zu den Versatzzeichen und Inschriften am Südostturm des Domes zu Worms“, in: *Der Wormsgau* 27, 205–215.
- den Hartog, Elisabeth (2002), *Romanesque Sculpture in Maastricht*, Maastricht.
- Dickmann, Jens-Arne/Keil, Wilfried E./Witschel, Christian (2015), „Topologie“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin/München/Boston, 113–128.
- Dietl, Albert (1987), „In arte peritus. Zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisano“, in: *Römische Historische Mitteilungen* 29, 75–125.
- Dietl, Albert (1994), „Künstlerinschriften als Quelle für Status und Verständnis von Bildhauern“, in: Herbert Beck u. Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hgg.), *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, 2 Bde., Frankfurt a. M., 175–191.
- Dietl, Albert (1995), „Italienische Bildhauerinschriften. Selbstdarstellung und Schriftlichkeit mittelalterlicher Künstler“, in: Helga Giersiepen u. Raymund Kottje (Hgg.), *Inschriften bis 1300. Probleme und Aufgaben ihrer Erforschung*. Referate der Fachtagung für mittelalterliche und frühneuzeitliche Epigraphik, Bonn 1993 (Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften 94), Opladen 1995, 175–211.
- Dietl, Albert (2009), *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens* (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Max-Planck-Institut, Folge 4, Bd. 6 / Habil. Regensburg 2004), 4 Bde., Berlin/München.
- Dionigi, Renzo (2009), „I segni dei lapidici. Evidenze europee“, in: *I magistri commacini mito e realtà del medioevo lombardo*. Atti del XIX Congresso internationale di studio sull’alto medievo. Varese – Como, 23–25 ottobre 2008, Bd. 1, Spoleto, 341–471.
- Donato, Maria Monica (Hg.) (2000), *Le opere e i nomini. Prospettive sulla ‘firma’ medievale. In margine ai lavori per il Corpus delle opere firmate del Medioevo italiano*, Pisa.
- Esquieu, Yves/Hartmann-Virnich, Andreas (2007), „Les signes lapidaires dans la construction médiévale: études de cas et problèmes de méthode“, in: *Bulletin monumental* 165, 331–358.
- Favreau, Robert (1979), *Les inscriptions médiévales* (Typologie des sources du moyen âge occidental 35), Turnhout.
- Favreau, Robert (1989), „Fonctions des inscriptions au moyen âge“, in: *Cahiers de Civilisation médiévale* 32, 203–232.
- Favreau, Robert (1992), „Les Commanditaires dans les inscriptions du haut moyen âge occidental“, in: *Committenti e produzione artistico-letteraria nell’alto medioevo occidentale*, 4–10 aprile 1991 (Settimane di studio del centro italiano di studi sull’alto medioevo 39), Bd. 2, hg. v. Centro Italiano di Studi sull’Alto Medievo, Spoleto, 681–727.
- Favreau, Robert (1997), *Épigraphie médiévale* (L’atelier du médiéviste 5), Turnhout.
- Favreau, Robert (2001), „Commanditaire, auteur, artiste dans les inscriptions médiévales“, in: Michel Zimmermann (Hg.), *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l’écriture médiévale*. Actes du colloque tenu à l’Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines (14–16 juin 1999), Paris, 37–59.
- Favreau, Robert/Michaud, Jean/Mora, Bernadette (1997), *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, Bd. 19: *Jura, Nièvre, Saône-et-Loire*, Paris.
- Fraenkel, Béatrice (1992), *La Signature. Genèse d’un signe*, Paris.
- Fuchs, Rüdiger (1991), *Die Inschriften der Stadt Worms* (Die Deutschen Inschriften 29, Mainzer Reihe 2), Wiesbaden.
- Funken, Rolf (1980), „Bauinschrift“, in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 1, München/Zürich, 1631.
- Funken, Rolf (1981), *Die Bauinschriften des Erzbistums Köln bis zum Auftreten der gotischen Majuskel* (19. Veröffentlichung der Abteilung Architektur des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, Diss. Köln 1980), Köln.
- Gerstenberg, Kurt (1966), *Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters*, Berlin.
- Grivot, Denis/Zarnecki, George (1960), *Gislebertus. Sculpteur d’Autun*, Paris.

- Guarducci, Margherita (1995²), *Epigrafi di carattere pubblico*, Rom.
- Gumbrecht, Hans U. (2004), *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a. M.
- Hartmann-Virnich, Andreas (2007), „Steinmetzezeichen im provençalischen Sakral- und Profanbau des 12. bis 14. Jahrhunderts. Forschungsaspekte und Forschungsperspektiven“, in: Michael Goer (Hg.), *Naturstein als Baumaterial* (Jahrbuch für Hausforschung 52), Marburg, 103–138.
- Hausen, Edmund (1936), *Otterberg und die kirchliche Baukunst der Hohenstaufenzzeit in der Pfalz* (Veröffentlichungen der pfälzischen Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften 26, Diss. Frankfurt am Main 1924), Kaiserslautern.
- Hausscherr, Reiner (1981), „Arte nulli secundus. Eine Notiz zum Künstlerlob im Mittelalter“, in: Alicja Dyczek-Gwiżdż (Red.), *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warschau, 43–47.
- Hegener, Nicole (Hg.) (2013), *Künstersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, Petersberg.
- Hilgert, Markus (2010), „Text-Anthropologie‘: Die Erforschung von Materialität und Präsenz des Geschriebenen als hermeneutische Strategie“, in: Markus Hilgert (Hg.), *Altorientalistik im 21. Jahrhundert. Selbstverständnis Herausforderungen, Ziele* (Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft 142), Berlin, 87–126.
- Hohmann, Elisabeth/Wentzel, Hans (1948), „Bauinschrift“, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 2, Stuttgart, 34–53.
- Hornbacher, Annette/Frese, Tobias/Willer, Laura (2015), „Präsenz“, in: Thomas Meier, Michael R. Ott u. Rebecca Sauer (Hgg.), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Materiale Textkulturen 1), Berlin/München/Boston, 87–99.
- Keil, Wilfried E. (2011), „Die Baumeistersäule an der Ostfassade des Domes zu Worms“, in: *In situ. Zeitschrift für Architekturgeschichte* 3, 5–18.
- Keil, Wilfried E. (2014a), „Abwesend und doch präsent? Zur restriktierten Präsenz von Grundsteinen und ihren Inschriften“, in: *Gründungen im archäologischen Befund. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft der Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit* 27, 17–24.
- Keil, Wilfried E. (2014b), „Überlegungen zur restriktierten Präsenz mittelalterlicher Bauinschriften“, in: Tobias Frese, Wilfried E. Keil u. Kristina Krüger (Hgg.), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restriktiver Schriftpräsenz* (Materiale Textkulturen 2), Berlin/Boston, 117–142.
- Keller, Harald (1981), „Künstlerstolz und Künstlerdemut im Mittelalter“, in: *Festschrift der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt am Main*, Wiesbaden, 191–219.
- Klotz, Heinrich (1976), „Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance“, in: Pamela Z. Blum (Hg.), *Essays in Honor of Sumner McKnight Crosby* (Gesta 15), New York, 303–312.
- Kopp, Gabriele (1981), *Die Skulptur der Fassade von San Martino in Lucca* (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, Neue Folge 15), Worms.
- Kraus, Franz Xaver (1892), *Die christlichen Inschriften. Zweiter Theil. Die christlichen Inschriften von der Mitte des achten bis zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts. Erste Abtheilung: Die Inschriften der Bisthümer Chur, Basel, Konstanz, Strassburg, Speyer, Worms, Mainz und Metz*, Freiburg i. Br.
- Krüger, Kristina (2016), „L’image et les mots. Réflexions sur la présence ou l’absence d’inscriptions aux portails romans sculptés“, in: Sylvie Balcon-Berry, Brigitte Boissavit-Camus u. Pascale Chevalier (Hgg.), *La mémoire des pierres. Mélanges d’archéologie, d’art et d’histoire en l’honneur de Christian Sapin* (Bibliothèque de l’Antiquité Tardive 29), 359–370.
- Labusiak, Thomas (2009), „Imervard-Kreuz“, in: Susanne Wittekind (Hg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 2: Romanik, München, 348–349 Nr. 126.
- Lapaire, Claude (1960), *Les constructions religieuses de Saint-Ursanne et leurs relations avec les monuments voisins. VIIe – XIIe siècle* (Diss. Lausanne 1960), Porrentruy.
- Lapaire, Claude (1964²), *Saint-Ursanne* (Schweizerische Kunstmäzene 29, 3. Serie), Bern.

- Leclercq-Marx, Jacqueline (2012), „Signatures iconiques et graphiques dans la région Meuse-Escaut: Autour du chapiteau d'*HEIMO* (Maastricht, O.L.V.-Kerk) et de la base de colonnettes de *LAMBERTUS DE TORNACO* (Mons, Musée communal)“, in: Jacques Toussaint (Hg.), *Pierres – Papiers – Ciseaux. Architecture et sculpture romanes (Meuse-Escaut)*. Actes du colloque international de Namur, 7–8 décembre 2009 (Monographies du Musée des Arts anciens du Namurois – Trésor d’Oignies 53), Namur, 233–245.
- Legner, Anton (1985), „*Illustres manus*“, in: Anton Legner (Hg.), *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln* (Ausst. Kat. Köln 7.3.–9.6.1985), Bd. 1, Köln, 187–230.
- Legner, Anton (2009), *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung*, Köln.
- Le Pogam, Pierre-Yves (2011), „La place du tympan du Judgement dernier d’Autun dans l’histoire de l’art: du rejet à l’éclat retrouvé“, in: Cécile Ullmann (Hg.), *Révélation. Le grand portail d’Autun*, Lyon, 8–19.
- Lomartire, Saverio (1984a), „E. 1 – Duomo, abside maggiore. Epigrafe ricordante la fondazione del Duomo e l’architetto Lanfranco“, in: Marina Armandi u. Rolando Bussi (Hgg.), *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena* (Ausst. Kat. Modena 1984/1985), Modena, 374–377.
- Lomartire, Saverio (1984b), „E. 2 – Duomo, facciata. Epigrafe commemorativa della fondazione del Duomo e lode di Wiligelmo“, in: Marina Armandi u. Rolando Bussi (Hgg.), *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena* (Ausst. Kat. Modena 1984/1985), Modena, 378–380.
- Lomartire, Saverio (1984c), „*Relatio de innovatione ecclesie sancti Geminiani, ac de translatione eius beatissimi corporis*“, in: Marina Armandi u. Rolando Bussi (Hgg.), *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena* (Ausst. Kat. Modena 1984/1985), Modena, 757–759.
- Lorés i Otzet, Immaculada (1991), „Sant Cugat del Vallès. L’escultura del claustre i de l’església“, in: Elisenda Cisa (Hg.), *Catalunya Romànica 18. El Vallès Occidental. El Vallès Oriental*, Barcelona, 169–182.
- Lorés i Otzet, Immaculada (1995), „Le travail et l’image du sculpteur dans l’art roman catalan“, in: *Bâtir à l’époque préromane et romane. Actes des XXVIe Journées Romanes de Cuixà* 8–15 juillet 1994 (Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa 26), Prades, 27–33.
- Lorés i Otzet, Immaculada (2014), „Sant Cugat del Vallès“, in: José María Pérez González, Manuel Antonio Castiñeiras González u. Jordi Camps i Sòria (Hgg.), *Enciclopedia del Románico en Cataluña*. Barcelona, Bd. 2, Aquilar de Campoo, 1321–1336.
- Luckhardt, Jochen (1985), „B 55 Gerlachusscheibe“, in: Anton Legner (Hg.), *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln* (Ausst. Kat. Köln 7.3.–9.6.1985), Bd. 1, Köln, 259.
- Magin, Christine (1997), *Die Inschriften der Stadt Goslar* (Die Deutschen Inschriften 45), Wiesbaden.
- Mallon, Jean (1952), *Paléographie romaine* (Scripturae. Monumenta et studia 3), Madrid 1952.
- Mallon, Jean (1957), „*Scriptoria épigraphiques*“, in: *Scritporum. Revue internationale des études relatives aux manuscrits* 11, 177–194.
- Martin, Frank (2009), „Moses vor dem brennenden Dornbusch mit Bildnis des Meisters Gerlachus“, in: Susanne Wittekind (Hg.), *Romanik* (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland 2), Darmstadt/München/Berlin, 326 Nr. 104.
- Maurer-Kuhn, François (1971), *Romanische Kapitellplastik in der Schweiz* (Basler Studien zur Kunstgeschichte. Neue Folge 11), Bern.
- Melero Moneo, María Luisa (1994), „Überlegungen zur Ikonographie des ‚Bildhauers‘ in der romanischen Kunst. Beispiele aus der spanischen Bauplastik“, in: Herbert Beck u. Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hgg.), *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Frankfurt a. M., 163–174.
- Mesplé, Paul (1960), „*Chapiteaux d’inspiration toulousaine dans les cloîtres catalans*“, in: *La Revue des Arts. Musées de France* 10, 102–108.
- Moralejo Álvarez, Serafín (1983), „Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant“, in: Kenneth John Conant (Hg.), *Arquitectura románica da Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 221–236.

- Parelo, Daniel (2007), „Fünf Felder eines typologischen Zyklus aus Arnstein“, in: *Die Glasgemälde-Sammlung des Freiherrn vom Stein*, hg. v. der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit dem LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Westfälisches Landesmuseum, Münster, 23–39.
- Peroni, Adriano (1994), „Wiligelmo von Modena: Erörterung zum Kontext“, in: Herbert Beck u. Kerstin Hengevooss-Dürkop (Hgg.), *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, 2 Bde., Frankfurt a. M., 777–787.
- Ploss, Emil (1958), „Der Inschriftentypus ‚N. N. me fecit‘ und seine geschichtliche Entwicklung bis ins Mittelalter“, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 77, 25–46.
- Reveyron, Nicolas (2003), „Marques lapidaires. The State of Question“, in: *Gesta* 42, 161–170.
- Rückert, Claudia (2004), *Die Bauskulptur von San Miguel in Estella (Navarra). Königliche Selbstdarstellung zwischen Innovation und Tradition im 12. Jahrhundert*, Mainz.
- Rückert, Claudia (2010), „Spanisch-französische Kulturbeziehungen im 12. Jahrhundert. Der Fall San Miguel in Estella“, in: Claudia Rückert u. Jochen Staebel (Hgg.), *Mittelalterliche Bauskulptur in Frankreich und Spanien. Im Spannungsfeld des Chartreser Königsportals und des Pórtico de la Gloria in Santiago de Compostela* (Ars Iberica et Americana 13), Frankfurt a. M./Madrid, 151–168.
- Rüffer, Jens (2010), *Die Kathedrale von Santiago de Compostela (1075–1211). Eine Quellenstudie (Quellen zur Kunst 31)*, Freiburg i. Br./Berlin/Wien.
- Schmarsow, August (1890), *S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter* (Italienische Forschungen zur Kunstgeschichte 1), Breslau.
- Seidel, Linda (1999), *Legends in Limestone. Lazarus, Gislebertus, and the Cathedral of Autun*, Chicago/London.
- Trinks, Stefan (2013), „Der Künstler im Zeichen des Kreuzes. Artistische Selbstdennungen an der Grenze zur Selbstverherrlichung“, in: Nicole Hegener (Hg.), *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, Petersberg, 100–115.
- Ullmann, Cécile (2011), *Révélation. Le grand portail d'Autun*, Lyon.
- Untermann, Matthias/Keil, Wilfried E. (2010), „Der Ostbau des Wormser Doms. Neue Beobachtungen zu Bauabfolge, Bauentwurf und Datierung“, in: *Insitu. Zeitschrift für Architekturgeschichte* 2 (1), 5–20.
- Villard, François (2002), „L'apparition de la signature de peintres sur les vases grecs“, in: *Revue des Études Grecques* 115, 778–782.
- Vita sancti Bernwardi: Vita sancti Bernwardi episcopi Hildesheimensis auctore Thangmaro (?), in: Hatto Kallfelz (Hg.), *Lebensbeschreibungen einiger Bischöfe des 10.–12. Jahrhunderts* (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters. Freiherr von Stein-Gedächtnisausgabe 22), Darmstadt, 263–361.
- Werling, Michael (1986), *Die Baugeschichte der ehemaligen Abteikirche Otterberg unter besonderer Berücksichtigung ihrer Steinmetzzeichen* (Diss. Kaiserslautern 1984), Kaiserslautern.
- Wörner, Ernst (1887), *Die Kunstdenkmäler im Großherzogthum Hessen. Inventarisirung und beschreibende Darstellung der Werke der Architektur, Plastik, Malerei und des Kunstgewerbes bis zum Schluss des XVIII. Jahrhunderts. Provinz Rheinhessen. Kreis Worms*, Darmstadt.
- Wulf, Christine (2003), *Die Inschriften der Stadt Hildesheim* (Die Deutschen Inschriften 58), Wiesbaden.
- Wulf, Christine (2008), „Bernward von Hildesheim, ein Bischof auf dem Weg zur Heiligkeit“, in: *Concilium medii aevi* 11, 1–19.
- Zierer, Judith (1994), *Steinmetzzeichen an der Collégiale de Notre-Dame in Neuchâtel. Eine Untersuchung der vorkommenden Steinmetzzeichen und Namensinschriften an den Apsiden der Collégiale de Notre-Dame in Neuchâtel (NE)* (unpublizierte Lizentiatsarbeit), Zürich.

