

Vera-Simone Schulz

Schriftgestöber und geritztes Gold

Orientalisierende Inschriften in der toskanischen Tafelmalerei

um 1300

1 Bild-Ding-Schrift-Konfigurationen oder: Vom Goldglanz, Klang und Duften der Gefäße

Gelappte, im Zentrum durch einen Ring zusammengefasste metallene Laubblätter bilden den instabilen Fuß eines Räuchergerätes, welches sich – an einer feingliedrigen Kettenkonstruktion befestigt – leicht zur Linken neigt (Abb. 1). Das Weihrauchfass selbst besteht aus einem halbkugelförmigen, geschlossenen Unterteil, das die glühenden Kohlestücke und Duftstoffe birgt und von einem rundum von Vierpassen durchbrochenen, pyramidal zulaufenden Scharnierdeckel überfangen wird. Als Pendant zu dem vegetabil gestalteten Fuß endet die entfernt an eine Fiale erinnernde Krönung des Gehäuses in einer Knospe.

Festgehalten ist ein dynamischer Moment: Wie sein Gegenüber hat ein Engel soeben die drei langen, erzenen Ketten angezogen, das Weihrauchgefäß damit durch die Luft geschwenkt, so dass dieses im Bildraum schwebend dargestellt erscheint. Für einen Augenblick ist die Schwere des Metallartefakts wie aufgehoben, zugleich evolviert die Komposition die multisensualen Dimensionen des Geschehens: den Glanz der feinteilig gestalteten Oberfläche, das Klinnen der Ketten sowie den Duft, welcher durch die Vierpassdurchbrüche entweicht und sich im Raum verteilt.

Die Thuriferare finden sich im Vordergrund einer Darstellung der thronenden Madonna mit Kind, die zusätzlich noch von vier weiteren Engeln umgeben sind (Abb. 2). Meist dem Cäcilienmeister oder Jacopo del Casentino zugeschrieben, wird das spitzbogenförmig abschließende Tafelbild, das sich heute in der Galleria degli Uffizi befindet und über dessen Provenienz außer einer Dokumentation im Oratorium des Dominikanerkonvents S. Maria Maddalena in Pian di Mugnone bei Fiesole im Jahr 1863 nichts bekannt ist, um 1320 datiert.¹ Im 15. Jahrhundert ergänzte es wohl Bicci di Lorenzo durch eine Verkündigungsdarstellung in den Zwischenwänden zu einer hochrechteckigen Pala.²

¹ Sinibaldi/Brunetti 1943, 399 und Kat.-Nr. 123. Luisa Marcucci schrieb die Tafel Jacopo del Casentino zu. Zur frühen Attributionsgeschichte des Bildes allgemein siehe Marcucci 1965, 50–51 sowie Boskovits 1986, 212–217.

² Offner 1931, 68.



Abb. 1: Toskanischer Künstler, Maria mit Kind und Heiligen, Detail eines Weihrauchgefäßes, um 1320, Florenz, Galleria degli Uffizi.



Abb. 2: Toskanischer Künstler, Maria mit Kind und Heiligen, um 1320, Florenz, Galleria degli Uffizi.

Die Räuchergeräte sind in nächster Nähe zum Betrachter dargestellt, zudem in einer Größe, die erhaltenen Exemplaren entspricht.³ An der Schwelle zwischen Bild- und Betrachterraum platziert, verweisen die Weihrauch schwenkenden Engel auf die in der Kirche wirkenden Thuriferare sowie auf den Gebrauch von *thuribula* bei Prozessionen und vor dem Altar. Zwar legt der Umstand, dass Beda Venerabilis (†753), Honorius von Autun (†1155), Sicardus (†1215) und Durandus (†1296) Rauchfässer symbolisch als Leib Christi deuten,⁴ nahe, dass sich die semantischen Dimensionen dieser Bildfindung – gerade in Anbetracht der Darstellung des segnenden Christusknaben – nicht auf die Realienkunde beschränkten. Doch lenken die detaillierte Gestaltung und die gewählte Positionierung der Weihrauchfässer den Betrachter immer wieder auf die Dinglichkeit der dargestellten Artefakte selbst.

³ Vgl. Del Gross 2012; Westermann-Angerhausen 2014.

⁴ So heißt es etwa bei Honorius von Autun: „Thuribulum namque significat corpus Dominicum; incensum, eius divinitatem; ignis, Spiritum sanctum“, Gemma animae I, 12, Migne, PL CLXXII, 548: „Das Rauchfass bedeutet nämlich den Leib des Herrn, der Weihrauch seine Göttlichkeit, das Feuer den Heiligen Geist“. Vgl. hierzu sowie zu den anderen genannten Autoren Westermann-Angerhausen 2014, 84–86.

Dabei fällt insbesondere auf, dass beide Gefäße in der unteren Hälfte jeweils arabisierende Schriftzüge zieren. Gerahmt von schmalen Bändern mit repetitiv senkrechten Einritzungen erscheinen die an florales Kufi erinnernden, unleserlichen Schriftzeichen in leuchtendem Gold vor dunkel-schraffiertem Grund. Syrische Räucherkugeln mit arabischen Inschriften entlang der halbkreisförmigen Öffnungen sind erhalten wie etwa ein heute im Metropolitan Museum in New York aufbewahrtes Exemplar, das in das späte 13. oder frühe 14. Jahrhundert datiert wird und im *thuluth*-Duktus mehrfach den Schriftzug „Ehre unserem Herrn, dem König, dem Meister, dem Weisen / dem Gerechten, dem [von Gott] Unterstützten, dem Triumphierenden, dem Siegreichen, dem Verteidiger [des Glaubens], dem Krieger [an den Grenzen], dem Wächter [der Marken], dem Bezwinger“, teils um „Säule des Islam und der Muslime“ und „Die Könige und die Sultane, Ungläubigentöter, Dawu[d?]“ ergänzt, zeigt (Abb. 3a).⁵ Im 14. Jahrhundert rangierte solcherart Metallkunst in der Toskana unter den wertvollsten Importwaren überhaupt, ihre Bedeutung verglich Francesco Petrarca gar mit derjenigen der begehrtesten Erzarbeiten aus Korinth in der Antike: „Auf diese Weise war einst Korinth die Quelle dieses Wahnsinns [für kostbare Metallarbeiten, Anm. der Verf.]. Nun ist es Damaskus, von wo diese Gefäße stammen und Eure Augen und Seelen fesseln“.⁶

Das Besondere an den Importgütern war die Tauschierung ihrer Oberflächen. In die Bronze- oder Messingobjekte wurden Muster geschnitten und in die entstandenen Vertiefungen Gold- und Silberdrähte eingeschlagen. 1384/85 berichtete der Florentiner Reisende Simone Sigoli von den Basaren in Damaskus: „Hier werden auch viele Bronzebecken und -krüge gefertigt und sie erscheinen wirklich, als seien sie aus Gold. Und auf diesen Becken und Krügen sind Figuren, Blattwerk und anderes sehr fein in Silber dargestellt, so dass sie sehr schön anzusehen sind“. Sigolis Bewunderung ging sogar so weit zu sagen: „Wahrhaftig, hätte man Geld in dem Knochen seines Beines, man würde nicht zögern, dieses zu brechen, um so in der Lage zu sein, diese Dinge zu kaufen“.⁷

Räucherkugeln erregten unter den tauschierten Stücken auch Aufmerksamkeit aufgrund einer spezifischen Mechanik, die ihren liturgischen Gebrauch erst ermöglichte. In den Kugeln finden sich jeweils ineinander drehbare Ringe befestigt, wobei der innerste das Schälchen für Kohle und Weihrauch trägt (Abb. 3b). Die Konstruktion verhindert, dass Glut und Asche aus der Kugel herausfallen, sobald diese bewegt, gar

⁵ Vgl. Kennedy 2011, 154.

⁶ „Ad hunc modum tunc Corinthus huius fons fuit Insaniae. Nunc Damascus, inde hodie vasa mittuntur vestros captura oculos animosque“ (Petrarca ed. 1554, 52. Siehe auch Spallanzani 2010, 2).

⁷ „Ancora vi si fa grande quantità di bacini e mescirobe d'ottone, e propriamente paiono d'oro, e poi ne'detti bacini e mescirobe vi si fanno figure, e fogliami, e altri lavorii sottili in ariento, ch'è una bellissima cosa a vedere“; „[...] (sono tanti li ricchi e nobili e delicati lavorii d'ogni ragione,) che se tu avessi i danari nell'ossa della gamba, senza fallo te la romperesti per comprare di quelle cose“ (Sigoli 1829, 58–59). Vgl. auch Ritzerfeld 2011, 523–539 und Mack 2001, 139–147.



Abb. 3a: Wahrscheinlich Syrien (Damaskus), metalltauschierte Räucherkugel, spätes 13., frühes 14. Jahrhundert, New York, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 3b: Innenaufnahme von Abb. 3a mit kardanischer Aufhängung.

um 180° oder 360° gedreht wird, denn der innerste Ring mit dem Schälchen bleibt stets in der Horizontalen. Von Villard de Honnecourt ist eine Zeichnung dieser – nach Gerolamo Cardano benannten – „kardanischen Aufhängung“ erhalten,⁸ und die gewählte Linksneigung für die Darstellung der zwei von Engeln durch die Luft geschwenkten Weihrauchfässer zeigt, dass auch der Maler des Retabels aus Pian di Mugnone bewusst den problematischen Moment des Gebrauchs eines Weihrauchfasses, nämlich den der Schwingung, ins Bild setzte.

Doch bei den dargestellten Weihrauchgefäßen handelt es sich nicht um syrische Importwaren und auch die Existenz einer kardanischen Aufhängung in dem Gerät bleibt fraglich. Vielmehr ist der Betrachter entweder mit Komposita aus importierten Schalen, welche jeweils durch einen Fuß und Deckel ergänzt wurden, oder aber mit lokal in einem Stück hergestellten *thuribola*, die mit ihren Pseudo-Inschriften nur eine ferne Herkunft evozieren, konfrontiert. Denn erstens verweisen sowohl der vegetabil gestaltete Fuß – dessen Blattwerk das floral verspielte Pseudo-Kufi der Inschrift visuell wiederaufnimmt – als auch die Vierpassdurchbrüche auf eine italienische oder nordalpine Werkstatt. Und zweitens zieren arabische und arabisierende Inschriften nicht nur Importwaren aus Al-Andalus, Nordafrika, dem Nahen und Mittleren Osten, sondern – mehr oder weniger lesbar – auch zahlreiche außerhalb der islamischen Welt gefertigte Artefakte.

⁸ Vgl. Giraud-Heraud 2004, 477–488.

So fanden etwa arabische Münzen als Zahlungsmittel derart rasch überregionale Verbreitung, dass ein nach dem islamischen Kalender im Jahr 157 (773–774 n. Chr.) geschlagener Golddinar des abbasidischen Kalifen al-Mansūr innerhalb kürzester Zeit im angelsächsischen England von Offa, dem König von Mercien (r. 757–796), für dessen Münzprägung imitiert wurde: Gerahmt von einer in korrumpiertem Arabisch verfassten Inschrift prangt im Zentrum der Vorderseite zwischen weiteren arabischen Lettern kopfüber die lateinische Legende OFFA REX.⁹ An zahlreichen Bauwerken, Skulpturen und in der Malerei figurierten ebenfalls arabisierende Inschriften, wie auch in Werken der sogenannten ‚angewandten‘ Künste: Seien es mit arabischen und pseudo-arabischen Schriftzeichen durchwobene Seidenstoffe, die nach dem Vorbild kostbarer Importwaren in der Toskana gefertigt wurden,¹⁰ seien es Keramikvasen mit in Lüsterglasur aufgetragener arabisierender Schrift aus dem Königreich Valencia,¹¹ oder Holzarbeiten wie der in Frankreich um 1400 geschnitzte Ahornmaserkrug im Victoria and Albert Museum, dessen Deckel neben floralen Elementen ein Kranz aus arabischen Lettern zierte.¹² Ja, auch an Werken der Metall- und Emailkunst lassen sich arabische und Pseudo-Schriftzüge vielfach erkennen, wie etwa prominent entlang des kreisrunden Randes des kalottenförmigen Unterteils eines Ziboriums aus Limoges (Abb. 4). Dessen in Bronze getriebene pseudo-arabischen Schriftzeichen sind nicht nur aufgrund ihrer Platzierung mit denjenigen auf den Räuchergeräten der Uffizien-Tafel vergleichbar, sondern auch wegen ihrer Ausführung in vegetabil verspieltem Pseudo-Kufi (Abb. 1).¹³ Ein Zeugnis für die medienübergreifende Ubiquität orientalisierender Inschriften ist aber nicht zuletzt das Retabel aus Pian di Mugnone selbst, finden sich Pseudo-Schriftzüge hier doch neben den greifbar nahen Weihrauchgefäßern auch auf den Gewandsäumen, dem Kissen Mariens, auf den Thronwangen und sogar auf den Heiligenscheinen der Engel (Abb. 2).

Pseudo-Inschriften im Allgemeinen und arabisierende Schrift im Besonderen rückten in den vergangenen Jahren im Zuge eines neu erwachten Interesses an künstlerischen Austauschbeziehungen im vormodernen Mittelmeerraum wieder verstärkt in den Fokus kunstwissenschaftlicher Forschungen.¹⁴ Bei den mediterranen Interaktionen der christlichen, jüdischen und islamischen Welt handelt es sich nicht zuletzt um Wechselwirkungen zwischen drei verschiedenen Schriftkulturen, welche sich auch in der Produktion zeichentragender künstlerischer Artefakte manifestierten.¹⁵

⁹ Allan 1913; Blunt/Dolley 1968. Vgl. auch Webster/Backhouse 1991.

¹⁰ Siehe Wardwell 1987, Abb. 34 und 36.

¹¹ Ray 2000, 56, Kat.-Nr. 122 und Taf. 10.

¹² Evans 1928.

¹³ La Niece/McLeod/Röhrs 2010.

¹⁴ Die Literatur zu diesem Thema ist umfangreich, vgl. insbesondere Erdmann 1953; Ettinghausen 1976; Auld 1986; Piemontese 1999; Fontana 2001; Walker 2008; Mack 2001, 51–72; Mack/Zakariya 2009; Nagel 2011.

¹⁵ Zu zeichentragenden Artefakten vgl. methodisch Hilgert 2010.



Abb. 4: Meister Alpais, Detail eines Ziboriums, Limoges, 12. Jahrhundert, Paris, Musée du Louvre.

Und so lässt sich das Retabel aus Pian di Mugnone ebenfalls im Kontext dynamischer Interrelationen zwischen visueller und materieller Kultur, künstlerischer Transferprozesse und Bild-Ding-Schrift-Verschränkungen in transkultureller Perspektive beschreiben.

Dabei können die orientalisierenden Schriftzeichen mit der Ansammlung von Dingen im Bildraum der Uffizien-Tafel enggeführt werden – nicht nur, da erstere vorwiegend auf letzteren erscheinen, sondern auch hinsichtlich der Rolle beider im Ausloten der medialen Grenzen der Malerei. Denn wird diese vornehmlich als eine Kunst des Auges verstanden, so erweist sich dieser Sehsinn in der Pala aus Pian di Mugnone gleich in zweierlei Hinsicht herausgefordert und in seine Schranken gewiesen. Zwar indizieren die aneinanderstoßend dargestellten Metallketten deren Klarren, der Klang selbst ist aber weder darstellbar noch tönt er aus dem Bild. Und auch den Duft vermag der Betrachter weder visuell noch olfaktorisch wahrzunehmen, obgleich die Kippstellung der von Vierpässen durchbrochenen *thuribola*, ihre Bewegung an den geschwungenen Ketten auf dessen Entströmen verweisen.¹⁶ Mit dieser restriktierten Sichtbarkeit multisensueller Phänomene korrespondiert in dem Retabel die

¹⁶ Für multisensuelle Ansätze in der Kunstgeschichte siehe die Arbeiten von Pentcheva 2011; Pentcheva 2010; Palazzo 2014 (mit weiterer Literatur); vgl. auch Ergin 2014.

restringierte Lesbarkeit der Pseudo-Schrift.¹⁷ Die Schriftzeichen sind in den meisten Fällen klar erkennbar, teils optisch sogar eigens hervorgehoben, etwa in Gold vor dem Dunkelblau der Thronverzierung oder des Mantels Mariens. Trotzdem verweigern sie selbst kundigen Lesern eine Deutung. Dass sich Pseudo-Schrift allerdings nicht nur dem lesenden, sondern auch dem sehenden Auge entziehen konnte, dass Künstler gezielt gerade das Zusammenspiel restringierter Lesbarkeit und restringierter Sichtbarkeit von Pseudo-Inschriften in ihren Werken einzusetzen wussten, ist im Folgenden vor einigen theoretischen und historischen Überlegungen für die italienische Tafelmalerei um 1300 zu eruieren. Eine medien- und materialübergreifende Analyse von Giottos Badia-Polyptychon und dessen orientalisierender Inschriften-Zier wird dabei den Anfang bilden, bevor wir uns einer Studie zu fremdsprachiger Schrift in der antiken Vasenmalerei zuwenden werden, um im Vergleich daraufhin einige Schlüsse für die italienische Kunstproduktion um 1300 in transkultureller Perspektive zu ziehen und mit einem Ausblick auf zukünftig kollaborativ zu unternehmende Forschungsansätze zu schließen.

2 Der textile Grund des Goldes

Giottos Badia-Polyptychon überrascht den Betrachter, der sich den fünf Bildkompartimenten in der Galleria degli Uffizi nähert, sobald dieser im schräg einfallenden Licht plötzlich die elaborierte Goldgrundverzierung aus Pseudo-Schriftzeichen in den Nimben und entlang der Rahmen entdeckt. Das Bildwerk, welches zwischen 1295 und 1300 datiert wird und sich einst auf dem Hochaltar der Badia in Florenz befand, zeigt im Zentrum Maria mit dem Christusknaben, flankiert von Nikolaus von Bari und Johannes dem Evangelisten zur Linken sowie Petrus und Benedikt zur Rechten (Abb. 5).¹⁸ Jeweils in eine Tafel eingepasst, erscheinen die Halbfiguren über einem durchgehenden, plastisch gestalteten Sockel, als stünden sie hinter einer Balustrade. Die hochrechteckigen Tafeln, welche von vorspringenden, ursprünglich von Fialen bekrönten Pilastern separiert werden, enden in spitz zulaufenden Giebeln, die je ein Medaillon mit einem Engel bergen. Nur Mutter und Kind werden stattdessen von einer Darstellung Christi überfangen.

Wie Monika Cämmerer-George prägnant herausgearbeitet hat, besticht das Badia-Polyptychon nicht zuletzt aufgrund seines originellen architektonischen Rahmens. Dieser wirkt einerseits wie eine Arkadenreihe.¹⁹ Seitlich der Pilaster erheben sich auf dem Sockel jeweils plastisch durchgebildete Halbsäulchen mit attischer Basis und Blattkapitell, auf denen Spitzbögen mit eingeschriebenen Kleeblattbögen ruhen.

¹⁷ Vgl. in diesem Zusammenhang den Sammelband von Frese/Keil/Krüger 2014.

¹⁸ Vgl. Tartuferi 2012 (mit weiterer Literatur).

¹⁹ Zur Rahmengestaltung des Badia-Polyptychons siehe ausführlich Cämmerer-George 1966, 50–65.



Abb. 5: Giotto di Bondone, Badia-Polyptychon, 1295-1300, Florenz, Galleria degli Uffizi.

Andererseits erweckt der schichtartige Aufbau den Eindruck einer baldachinartigen Struktur. Denn Giebel, Spitz- und Kleeblattbogen sind nicht etwa auf einer gemeinsamen Ebene, sondern in dreifacher, reliefhafter Abstufung angebracht. Während die fünf Giebel den äußersten Rahmen bilden, sind die diesen eingeschriebenen Spitzbögen flacher gestaltet, welche ihrerseits die nochmals flacheren Kleeblattbögen einfassen. Cämmerer-George hat treffend beschrieben, wie die Rahmengestaltung auf diese Weise die Räumlichkeit und Tiefenwirkung von Nischen evoziert, welche mit der voluminösen Plastizität der gemalten Figuren, die jene breitschultrig einzunehmen scheinen, korrespondieren. Ja, die über die Schulter geführte Stola Petri stößt in ihrer Rundung, die zudem einen Blick auf die verschattete Rückseite des Stoffes gewährt, sogar vehement in den illusionären Raum des Hintergrundes vor.²⁰

Wie Cämmerer-George beobachtete, ist die Rahmengestaltung allerdings nicht auf die architektonische, schichtweise hervortretende bzw. zurückweichende Einfassung beschränkt, sondern dringt selbst in die Bildfläche vor.²¹ So werden die Kleeblattbögen ihrerseits von Kleeblattbögen gesäumt, nun aber in Form von Zierstreifen entlang der innersten Rahmenleiste im Goldgrund (Abb. 6). Zum plastischen Rahmenwerk hin einfach, zu den Figuren hin zweifach umrissen, füllen diese Schmuckbänder orientalisierende Schriftzeichen, welche überdies in den Nimben der Heiligen und Mariens erscheinen (Abb. 7). Die Inschriften sind ins Gold eingeritzt und aufgrund dieser Technik mit bloßem Auge kaum erkennbar. Im Zuge der jüngsten Restaurierung wurden in einer Foto-Kampagne deshalb Streiflicht-Aufnahmen gefertigt, fotografische Mosaiken kreiert und auf deren Grundlage Zeichnungen und Graphiken erstellt, um die Struktur und Abundanz des Goldgrunddekors aus Pseudo-Schriftzeichen und ornamentalen Ranken zu veranschaulichen (Abb. 8).²²

20 Cämmerer-George 1966, 56.

21 Cämmerer-George 1966, 56.

22 Vgl. Tartuferi 2012 (mit weiterer Literatur).

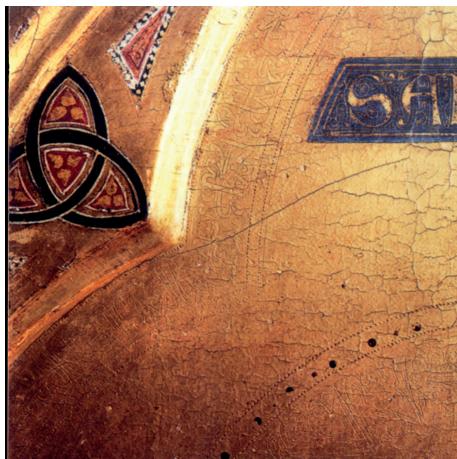


Abb. 6: Detail von Abb. 5.

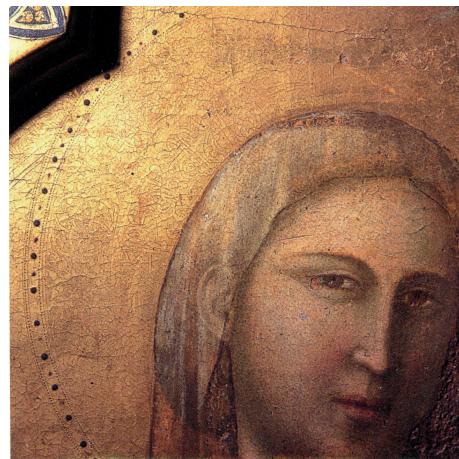


Abb. 7: Detail von Abb. 5.

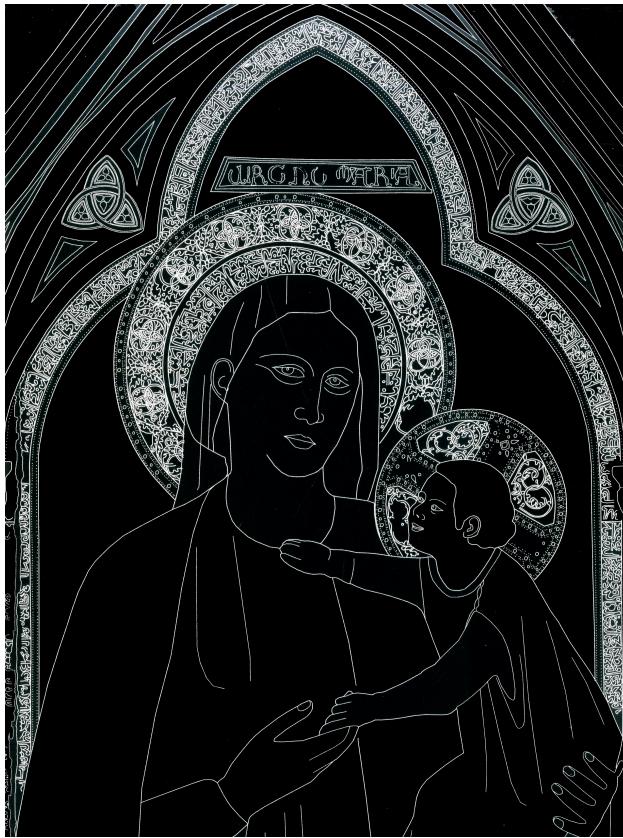


Abb. 8: Umzeichnung von Schriftzeichen und Ornamenten des Badia-Polyptychons (Stefano Scarpetti)

Mit einer Fülle von orientalisierenden Inschriften waren wir bereits auf dem Retabel aus Pian di Mugnone konfrontiert, indes mit dem bedeutsamen Unterschied, dass es sich bei letzterem eindeutig um die Darstellung oder Bilderfindung importierter oder lokal gefertigter Artefakte handelte. Die Pseudo-Schrift auf den Gewandsäumen und dem purpurfarbenen Kissen der Pian di Mugnone-Tafel wirkt, als sei sie mit Goldfäden bestickt oder durchwoven, den hölzernen Thron zieren goldene Pseudo-Lettern auf dunkelblauem Grund, als sei das Gestühl bemalt oder mit Glas- oder Emailplättchen verkleidet, und die Pseudo-Inschriften der Weihrauchfässer scheinen in das Metall getrieben oder graviert (Abb. 2). Einzig der Status der ebenfalls mit arabisierenden Schriftzeichen versehenen Heiligscheine könnte sich in diesem Bildwerk als problematisch erweisen, wären nicht auch für sie reale Gegenstände als Vorbilder vorgeschlagen worden: mamlukische, an ihren Rändern mit arabischen Inschriften versehene Metallteller (Abb. 9).²³ Auf diese Weise finden sich selbst die immateriellen Kränze göttlichen Lichtes, die die Häupter himmlischer und auserwählter Figuren umfangen, im Medium der Malerei mittels ihrer vergleichbaren Verzierung, Form und Disposition der Schrift unter die greifbar irdischen Gegenstände gereiht, die Nimen mit den im Bildraum dargestellten Artefakten wie Gestuhl und Weihrauchfässer mit orientalisierender Schrift visuell und materiell mit letzteren in Beziehung gesetzt, „reifiziert“.

So schlüssig die Ansammlung orientalisierend beschrifteter Dinge in der Pian di Mugnone-Pala damit auch anmutet, ist die Situation um 1300 allgemein doch komplizierter, wovon nicht zuletzt Giottos Badia-Polyptychon zeugt. Arabisierende Schrift hatte spätestens seit der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in die toskanische Tafelmalerei Eingang gefunden.²⁴ Hier figuriert sie jedoch nicht allein auf dargestellten Gegenständen, die durch die Schriftzeichen gemeinhin als kostbare Importwaren oder deren lokale Nachschöpfungen identifiziert werden, sondern auch losgelöst von diesen, insbesondere auf den Rahmen der Bilder. Auf dem äußersten Rand des in das Jahr 1215 datierten und in der Pinacoteca Nazionale di Siena aufbewahrten Antependiums von der Hand des Maestro di Tressa finden sich unleserliche orientalisierende Schriftzeichen mit der in lesbaren lateinischen Lettern gefassten Inschrift „Anno D[omi]ni Millesimo CCXV: mense Novembri: hec tabula facta est“ kontrastiert,²⁵ eine transkulturelle wie transskripturale Gegenüberstellung, die auch Giotto mehrfach einsetzte, etwa auf dem Rahmen des Polyptychons in der Pinacoteca di Bologna.²⁶ Im Altarbild aus der Badia wird diese Gegenüberstellung dagegen nicht auf dem plastisch gestalteten Rahmen, sondern in der Bildfläche im Medium des Goldgrundes durchgeführt, in welchem die Figuren von Schriftbändern umgeben sind, die sie vor tiefrotem oder dunkelblauem Grund in goldenen Majuskeln jeweils mit Namen als *sancti*

²³ Leemhuis 2000, 286–306. Vgl. hierzu auch Mack 2001, 65–66; Nagel 2011, 230.

²⁴ Tanaka 1989, 214.

²⁵ Vgl. zu dem Bildwerk Baert 1999 und Bacci 1999.

²⁶ Siehe die Abbildungen in Medica 2005, 166–171.



Abb. 9a: Detail von Abb. 2.



Abb. 9b: Ägypten oder Syrien, tauschiertes Metalltablett, 1330-1360, London, Victoria and Albert Museum.

bezeichnen. Farblich hervorgehoben und horizontal platziert, sind diese lateinischen Inschriften klar lesbar, strahlen geradezu aus den Tafeln heraus und unterscheiden sich damit deutlich von den in nächster Nähe Gold in Gold kaum wahrnehmbaren, unleserlichen orientalisierenden Schriftzeichen, die teils senkrecht zum Betrachter, teils in Rundungen entlang der Rahmen und in den Nimben positioniert sind (Abb. 6).

Die Technik, Motive in den Goldgrund einzuritzen, war im späten 13. Jahrhundert und um 1300 in der italienischen Tafelmalerei weit verbreitet – nicht nur hinsichtlich der Darstellung orientalisierender Schrift. Im Unterschied zur Punzierung mit vorgefertigten Punzeisen, d. h. Motivstempeln, mittels derer der Dekor in den Goldgrund eingeschlagen oder eingedrückt wird,²⁷ zeichnen sich Ritzungen durch das meist freihändige Eintiefen von Linien mit einem Griffel aus, geraten damit also in die Nähe der Zeichnung. Bastian Eclercy, der dieser im Goldgrund, d. h. im metallenen Medium ausgeführten Praxis eine eingehende Studie gewidmet hat, konnte darüber hinaus Bezüge zur zeitgenössischen Goldschmiedekunst herausstellen.²⁸

Auch das Badia-Polyptychon verweist in einzelnen Bildelementen auf die Schatzkunst. So werden etwa die Nimbenkonturen jeweils von einem Strang alternierend mit roter und blauer Farbe ausgeführter Punkte markiert, welche vor dem leuchtenden Goldgrund Rubine und Saphire evozieren (Abb. 7). Tatsächlich wurden in Tafelbilder bisweilen Edelsteine eingesetzt, teils – wie in den Nimben der *croci dipinte* Giottos in S. Maria Novella und Ognissanti – auch pyramidal geschnittenes, farbiges Glas, Glas-Cabochons sowie bemaltes und vergoldetes Glas als deren Imitate.²⁹ Im Badia-Polyptychon verließ man sich für deren Evokation dagegen ganz auf den illusionistischen Effekt der Malerei.³⁰

Neben der Goldschmiedekunst lässt sich indes noch eine zweite visuelle und materielle Referenzebene konstatieren: die Textilkunst. So stimmt der optische Eindruck der Goldgrundritzungen auf frappierende Weise mit demjenigen eines besonderen Typus von Seidengeweben überein (Abb. 10), dessen Webtechnik Regula Schorta in einer ausführlichen Monographie untersucht hat. Die monochromen Stoffe sind in rein schusswirkender Samit-Bindung aus zwei Kettsystemen und mindestens zwei Schusssystemen gefertigt. Dabei verbinden sich die Kreuzungspunkte der Schüsse „im fertigen Gewebe zu kleinen Furchen, die wie eingeritzt wirken und das Muster bilden“.³¹ Das Dessin wird also nicht mittels der Verwendung verschiedenfarbiger Fäden, sondern allein mittels der spezifischen Webtechnik sichtbar. Dabei sind die Motive zwar technisch nicht geritzt, der optische Effekt ist aber der einer Ritzung. Bereits Franz Bock hatte die Gewebe als „gleichsam vertieft eingeritzt“, Otto von Falke

²⁷ Vgl. zu dieser Praxis die grundlegenden Arbeiten von Skaug 1994; Frinta 1998; Polzer 2006.

²⁸ Vgl. Eclercy 2007, 366–381. Siehe hierzu auch Muller 2012.

²⁹ Siehe Pettenati 2001 sowie Bracco/Ciappi/Hilling 2010.

³⁰ Bracco/Ciappi 2001, 352–354; Eclercy 2007, 273 und 378.

³¹ Schorta 2001, 23.



Abb. 10: Syrien oder Byzanz, Fragment eines goldgelben ‚geritzten‘ Seidengewebes, 11. oder 12. Jahrhundert, Berlin, Kunstgewerbemuseum.

ihr Muster dann „wie in blankes Metall eingraviert“ beschrieben und bis heute fungiert die Bezeichnung „sogenannte geritzte Seiden“ als Fachbegriff dieser Stoffart.³²

Im ausgehenden Mittelalter war die Toskana für Wollhandel, -veredelung und -produktion berühmt, spätestens seit dem 13. Jahrhundert auch für eine blühende lokale Seidenweberei. Zudem gelangten seit frühesten Zeit vielfältigste Textilien als Importgüter aus anderen Gegenden, speziell dem Mittelmeerraum, aber auch aus dem Nahen, Mittleren und Fernen Osten in die Region.³³ Dies trifft ebenso für geritzte monochrome Seidenstoffe zu, deren Herstellungszentren meist in Syrien und Byzanz verortet werden und die in einem prachtvollen Exemplar in der Abbazia di San Salvatore nahe Siena bis heute erhalten sind: einer Glockenkasel, welche legendär dem Heiligen Marcus, Bischof von Rom († 336) zugeschrieben und als dessen Gewandreliquie verehrt wird.³⁴

Die hohe Bedeutung der Textilkunst für die italienische Malerei des späten 13. und 14. Jahrhunderts wurde bereits früh erkannt, obgleich zunächst ausschließlich

³² Bock 1866, Bd. 2, 67; Falke 1913, Bd. 2, 8. Siehe zu dem Begriff auch Wilckens 1986, 482–483 sowie Durian-Ress 1987.

³³ Molà/Mueller/Zanier 2000; Jacoby 2010.

³⁴ Zu dieser purpurfarbenen sogenannten ‚geritzten Seide‘ vgl. Dolcini 1992 sowie Schorta 2001, 152.

mit Blick auf ihre Muster.³⁵ Dass Textilien Maler auch hinsichtlich ihrer Materialität und Machart vor Herausforderungen stellen konnten, haben Cathleen Hoeniger und Lisa Monnas in ihren Analysen der Darstellungen zentralasiatischer, kleinteilig mit Goldfäden durchwobener weißer Lampasseiden in Bildwerken Simone Martinis jedoch jüngst demonstriert.³⁶ Die auffällige Ähnlichkeit der visuellen Effekte sogenannter geritzter monochromer Seidenstoffe und geritzter Goldgründe in der italienischen Tafelmalerei, deren elaborierte Muster sich jeweils nur unter einem bestimmten Lichteinfall dem Betrachter plötzlich eröffnen, kann als ein weiteres Indiz textiler Ästhetik in der Toskana verstanden und sogar zum Anlass einer Neubewertung der Goldgrundgestaltung allgemein genommen werden.

Tatsächlich werden Goldgründe trotz der bedeutsamen Grundlagenstudien von Skaug, Frinta, Polzer und Eclercy und trotz einer neuen Aufmerksamkeit für die Materialität von Kunst in der Forschung weiterhin stark vernachlässigt, oft entweder nur in ihrer möglichen Symbolik oder aber nach kunsttechnologischen und restauratorischen Gesichtspunkten untersucht. Dabei bestechen die hohe Experimentierfreudigkeit der Künstler mit diesem Medium (nicht nur) um 1300, dessen Oszillieren zwischen Referenzen zu Werken der Metall- und Webkunst, zwischen planer Fläche und zurückweichendem Raum.³⁷ Die transmedialen Evokationen und Bezugnahmen, die Sensibilität für andere Medien beruhten nicht zuletzt auf einer gemeinsamen materiellen Grundlage: Das Blattgold derselben Händler und Werkstätten fungierte als Werkstoff in der Goldschmiedekunst, für Metallfäden der lokalen Seidenweberei und in den Goldgrundpartien der Malerei.³⁸

Giottos Badia-Polyptychon zeigt auf beispielhafte Weise das kreative Zusammenspiel gemalter und goldbedeckter Flächen in der Tafelmalerei um 1300. Dieses entfaltet sich über alle Ebenen des Werkes von der teils aus der Goldfolie des Hintergrundes, teils aus gemalten Figuren bestehenden Bildfläche bis hin zu dem abgestuften Rahmen, welcher ebenso aus vergoldeten und bemalten Partien besteht. So finden sich Farbpigmente als Fassungen einzelner Elemente der vergoldeten Rahmenarchitektur wie etwa der Kapitelle, aber auch in den Giebeln sowie in den Zwickeln der Kleeblattbögen, wo sie leuchtend rot und blau die Struktur der architektonischen Rahmung akzentuieren und zwischen dieser und den inneren Bildflächen vermitteln. Denn während die zu den Medaillons führenden dunkelblauen Dreiecke, welche erstere nicht nur stützen, sondern in die Höhe zu heben scheinen, den aufstrebenden

³⁵ Vgl. insbesondere Klesse 1967.

³⁶ Hoeniger 1991; Monnas 2008, 67–95.

³⁷ Experimentelle Referenzen zur Textilkunst wurden bereits für Goldgründe in der nordalpinen Malerei des 15. Jahrhunderts durch die Übertragung von Textilmustern und die Darstellung an Stangen aufgehängter Vorhänge im Medium des Goldgrundes beobachtet, siehe Blümle 2008. Zum Potential der Goldgründe für kunsthistorische Analysen siehe auch Beer 1983; Wenderholm 2005 sowie Baert 2009.

³⁸ Vgl. Monnas 2008, 7 und Meek 2011.

Eindruck der Giebel verstärken, nehmen die aus drei spitz zulaufenden, ineinander geschobenen Ringen gestalteten Ornamente der Zwickel die Form der Kleeblattbögen wieder auf und korrespondieren zugleich mit dem Muster des Ornats des Heiligen Nikolaus. Die farblich hervorgehobenen lateinischen Inschriften wirken dagegen, als seien sie zwischen den Architekturgliedern straff aufgespannt, bilden in ihrer horizontalen Ausrichtung ein Echo der Sockelzone, so dass die Figuren in ihrer Körperllichkeit in dem Zwischenraum zwischen beiden erscheinen. Gold ist gleichfalls nicht nur in den Rahmen und Hintergründen eingesetzt, sondern dringt in die gemalten Flächen vor: als Kapitale der lateinischen Inschriften, welche vor alternierend rotem und blauem Grund von ebenso in Gold gehaltenen, filigranen Netzen verschlungener vegetabiler Ranken umfasst werden oder als aus Goldfäden gefertigter Dekor der Kleidungsstücke, seien es geometrische oder vegetable Ornamente wie auf Nikolaus' Ornament oder goldene Pseudo-Inschriften wie auf den Gewandsäumen Johannes' des Evangelisten.

Gerade das stete Ineinandergreifen der bemalten und goldbedeckten Flächen sowie ihr optischer Kontrast, das Herausstechen der Pigmente, welche – von Blattgold umgeben – nicht nur in den Nimbenkonturen, sondern auch in den Rahmenornamenten rubinrot und saphirblau die Farbintensität von Edelsteinen evozieren, bewirken, dass sich die abundanten Gold-in-Gold-Ritzungen dem Blick des Betrachters selbst aus nächster Nähe entziehen. Sind die Schatzkunstreferenzen des Polyptychons mittels des lichtreflektierenden Goldes und der Edelsteinevokationen auch aus der Distanz klar erkennbar, erschließen sich die textilen Dimensionen, der vergleichbare visuelle Effekt der geritzten Goldgründe mit demjenigen sogenannter geritzter goldgelbmonochromer Seidenstoffe nur aus unmittelbarer Nähe: Als seien in die illusionistischen baldachinartigen Nischen kostbarste goldgelber oder mit Goldfäden gefertigte Gewebe eingespannt, welche den Figuren zugleich Raum gewähren.

Im Badia-Polyptychon wurden die Materialität, Medialität und künstlerische Gestaltung des Goldes gezielt eingesetzt, um die verschiedenen Gratwanderungen von Artefaktreferenz, Nähe und Ferne, Sicht- und Unsichtbarkeit der Bildelemente auszuloten, am augenfälligsten mit Blick auf die Schrift im Bild. Denn während die orientalisierenden Schriftzeichen einerseits die Textilassoziation des Goldgrundes unterstützen, indem jener als ein mit Inschriften durchwobener importierter Luxusstoff imaginiert wird, binden sie die Aufmerksamkeit des Betrachters andererseits stets zurück an die Fläche, in deren Schwellen- und Übergangszonen sie auf Säumen, Nimben und Rahmen zwischen Schrift und Ornament oszillieren. In den Heiligenscheinen grenzen Gold in Gold geritzt nicht zufällig jeweils ein vegetabil ornamental und ein orientalisierend skripturaler Streifen aneinander (Abb. 8): eine Kontrastierung, welche durch den direkten Vergleich mit den farblich hervorgehobenen lateinischen Inschriften eine zusätzliche Steigerung erfährt, die verschiedenen Ebenen von Les- und Unlesbarkeit, aber auch ihre Verflechtungen, das subtile künstlerische Spiel mit Seh- und Leseerwartungen sowie deren Grenzsetzungen im Bild exploriert.

3 Lautverschriftlichungen, Schriftverbildlichungen und die Sprachen der Kunst

In einem spektakulären disziplinenübergreifenden Projekt gelang es jüngst Adrienne Mayor, John Colarusso und David Saunders, die vordem unlesbaren Schriftzüge einiger attischer Vasen zu entziffern, etwa eines Exemplars, welches um 525–510 v. Chr. datiert wird und die Begegnung zweier Amazonen zeigt (Abb. 11).³⁹ Das Phänomen war bekannt: Ca. 1500, d. h. etwa ein Drittel aller erhaltenen Inschriften in der attischen Vasenmalerei bestehen zwar mehrheitlich aus Reihungen griechischer Buchstaben, ergeben allerdings keine sinnvollen griechischen Wörter. Entsprechend wurden sie in der Forschung als Pseudo-Inschriften, denen verschiedentlich eine magische Bedeutung zugeschrieben wurde, identifiziert oder bisweilen auch schlicht ignoriert. Mayor, Colarusso und Saunders konnten jedoch zeigen, dass es sich bei den von ihnen untersuchten Schriftzügen sehr wohl um lesbare bzw. sprechbare und semantisch sinnvolle Inschriften handelt – wenn auch nicht um griechische.

Zwei großformatige, einander im Gespräch zugewandte Amazonen und ein Hund zieren die heute im J. Paul Getty Museum aufbewahrte schwarzfigurige Olpe, welche nur als Fragment erhalten ist und der Leagros-Gruppe zugerechnet wird (Abb. 11). Kleidung, Waffen und Tier kennzeichnen die Dargestellten als Angehörige des mythischen Kriegerinnenvolkes, in deren Gefolge Hunde häufig erscheinen. Die Bedeutung der die Szene begleitenden Inschriften OHE(Y)N und KE(Y)N haben dagegen nun die linguistischen Analysen des Projekts von Mayor, Colarusso und Saunders offenbart: Obwohl in griechischen Lettern geschrieben, handelt es sich um eine antike Form des Abchasischen. Die erste Buchstabenreihe zwischen den beiden Figuren lautet abhängig von dem aspirierten oder als Vokal ausgesprochenen Buchstaben H entweder *oheun*, d. h. „Sie (Pl./Sgl.) war(en) dort drüben“, oder *oēeun*, d. h. „Wir helfen einander“. Die zweite, rechts platzierte Inschrift *keun* bedeutet: „Lass den Hund frei“.⁴⁰

Die Dynamik der Inschriften auf der Vase ist demnach eine doppelte: Erstens haben sie eine kompositorische Funktion. Der Schriftzug KE(Y)N – und mit diesem das Wort „Hund“ – findet sich dort, wo der gemalte Hund im nächsten Moment hinspringen wird, sobald seine Leine gelöst ist. Wobei die Platzierung den Betrachter zugleich animiert, die runde Vase in der Hand zu drehen, um sich über einen möglichen Fortlauf der Szene zu informieren. Während sich aber dieses originelle Zusammenspiel von Bild und Schrift nur dem kundigen Leser eröffnet, weist die zweite Dimension der Inschriften über die singuläre Bild- und Vasengestaltung hinaus. Tatsächlich konnten Mayor, Colarusso und Saunders auf den von ihnen untersuchten attischen Vasen neben dem Abchasischen auch – wortwörtliche – Anklänge an das Sakische, Indoarische, Sarmatische, Abasinische, Ubychische, Georgische, Persische

³⁹ Mayor/Colarusso/Saunders 2014.

⁴⁰ Mayor/Colarusso/Saunders 2014, 477–478.



Abb. 11: Athen, der Leagros-Gruppe zugeschriebene, schwarzfigurige Olpe, 525-510 v. Chr., Malibu, J. Paul Getty Museum, Villa Collection.

und an andere am Schwarzen Meer, im kaukasischen, iranischen und zentralasiatischen Raum verbreitete Sprachen ausmachen. Geschrieben sind diese Sprachzeugnisse, welche häufig bereits durch ihre Kleidung als Nicht-Griechen identifizierbare Figuren flankieren, auf den Vasen allerdings stets in griechischer Schrift.

Mayor, Colarusso und Saunders haben die Vaseninschriften plausibel mit den vielfältigen – diplomatischen, bisweilen kriegerischen, vor allem aber mercantilen – Verflechtungen zwischen der attischen Halbinsel und den unterschiedlichen – im Griechischen meist einheitlich als Skythen bezeichneten – kaukasischen und mittelasienischen Völkern erklärt und historisch kontextualisiert. So werden auch die orientalisierenden Inschriften in der italienischen Tafelmalerei gemeinhin mit den multiplen transmediterranen Kontakten und Austauschbeziehungen der italienischen Halbinsel mit Regionen in Nordafrika, dem Nahen und Mittleren Osten in Zusammenhang gebracht. Allerdings sticht ein bedeutsamer Unterschied zwischen den Inschriften der attischen Vasen- und der italienischen Tafelmalerei sofort ins Auge bzw. dringt (oder dringt nicht) ins Ohr.

Die glottographischen Vaseninschriften sind auf Griechisch, d. h. in einer dem Betrachter geläufigen und vertrauten Schrift, verfasst. Allein die Abfolge der Buch-

stabent ist dem Leser nicht vertraut und ergibt im Griechischen keinen Sinn. Werden diese Buchstaben aber laut vorgelesen, ertönt nicht nur ein fremder Klang, der dem einen oder anderen in den attischen Städten mit ihren zahlreichen ausländischen Händlern, Besuchern und Bewohnern bereits bekannt gewesen sein mag, sondern ein der jeweiligen Fremdsprache Kundiger versteht sogar die Bedeutung der Wörter.

In der italienischen Tafelmalerei erfolgt die Distanzierung dagegen ausschließlich auf schriftlich-visueller Ebene. Keine der bislang bekannten orientalisierenden Inschriften ist in lateinischen Buchstaben verfasst, sondern stets in anderen Schriftarten. Zwar erweisen sich einige dieser Schriftzüge als deutlich lesbar, wie etwa im Zentrum der toskanischen Madonna di Montenero aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts in horizontal platzierten, großformatigen arabischen Lettern das klar lesbare arabische Wort *as-sultān* bzw. *li-(s-)sultān* erscheint.⁴¹ In der Mehrzahl der Fälle aus dem späten 13. und 14. Jahrhundert sind die Inschriften aber schwer zu entziffern: Zum einen ist ihre Lesbarkeit aufgrund ihrer vertikalen oder rundläufigen Ausrichtung auf Säumen, Rahmen, im Goldgrund oder in Heiligscheinen sowie ihrer Anbringung als zierliche, kaum erkennbare Gold in Gold-Ritzung oft stark beeinträchtigt. Zum anderen bestehen die Inschriften häufig aus Aneinanderreihungen von Pseudo-Buchstaben, Arrangements und Transformationen der unterschiedlichsten orientalischen Schriftarten oder aber von lesbaren arabischen Buchstaben mit – in der entsprechenden Kombination – unsinniger Bedeutung.

Während die attische Vasenmalerei ihre Betrachter also mit einem Fremdsprachen erlebnis und Fremdklangerlebnis in vertrauter Schrift konfrontiert und das Erlebnis der Ferne ein multisensuelles ist – visuell durch die Darstellung der Amazonen in ihren Kostümen und auditiv durch die Laute ihrer Sprache, die sich beim Lesen der griechischen Buchstabenfolgen eröffnen – scheint die Mehrheit der orientalisierenden Inschriften in der toskanischen Tafelmalerei stumm zu bleiben, sich auf graphische Markierungen, visuelle Phänomene zu beschränken.

Das Buch lag auf dem viel zu hohen Tisch. Beim Lesen hielt ich mir die Ohren zu. So lautlos hatte ich doch schon einmal erzählen hören. Den Vater freilich nicht. Manchmal jedoch, im Winter, wenn ich in der warmen Stube am Fenster stand, erzählte das Schneegestöber draußen mir so lautlos. Was es erzählte, hatte ich zwar nie genau erfassen können, denn zu dicht und unablässig drängte zwischen dem Altbekannten Neues sich heran. Kaum hatte ich mich einer Flockenschar inniger angeschlossen, erkannte ich, daß sie mich einer anderen hatte überlassen müssen, die plötzlich in sie eingedrungen war. Nun aber war der Augenblick gekommen, im Gestöber der Lettern den Geschichten nachzugehen, die sich am Fenster mir entzogen hatten. Die fernen Länder, welche mir in ihnen begegneten, spielten vertraulich wie die Flocken umeinander. Und weil die Ferne, wenn es schneit, nicht mehr ins Weite, sondern ins Innere führt, so lagen Babylon und Bagdad, Akko und Alaska, Tromsö und Transvaal in meinem Innern.⁴²

⁴¹ Lazzarini 2011 und Schulz (i. E.).

⁴² Benjamin 1991, 275.

Dies ist nicht der Ort, um Walter Benjamins komplexe mediale Reflektionen zum „Gestöber der Lettern“ in all ihren Facetten darzulegen: die spannungsgreiche Engführung von Schneegestöber und Schrift vor den Augen des jungen Lesers, die multiplen Verschränkungen von Innen und Außen, Nähe und Ferne, welche schließlich in alliteratorischen Schrift- und Lautgestöbern wie „Babylon und Bagdad“ und – um bipolare Kontrastierungen bereichert, das Entlegenste aufs Nächste zusammenrückend – in „Akko und Alaska“, „Tromsö und Transvaal“ kulminieren.⁴³

Benjamins Text handelt von Büchern: Büchern, die von weit entfernten Gegenenden, der Kleidung und den Gebräuchen ihrer Bewohner, deren Sprachen und selbst verschiedenen verwendeten Schrifttypen Kunde geben können. Und dies nicht erst seit den Explorationen Amerikas, Afrikas, des indischen Subkontinents, Asiens oder der Inseln im Pazifik ab dem 15. Jahrhundert, die im Zuge der *postcolonial studies* die Vormoderne betreffend meist im Vordergrund stehen. Doch Benjamins Passage ließe sich ebenso auf andere schrifttragende Artefakte wie auch auf Artefakte allgemein ausweiten.

Als Länder-, Sprach- und Schrifterkundungen werden in globaler Perspektive häufig frühneuzeitliche Reiseberichte des ‚Entdeckungszeitalters‘ angeführt; Projekte wie das erste, im 16. Jahrhundert von Zhaoqing, Matteo Ricci und Michele Ruggieri kompilierte Portugiesisch-Chinesische Wörterbuch,⁴⁴ der zwischen 1540 und 1585 zweisprachig auf Spanisch und Nahuatl verfasste *Codex Florentinus* des Bernardino de Sahagún zur Kultur der Azteken,⁴⁵ José de Anchetas *Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil* (1555) über das damals in Brasilien gesprochene Alt-Tupi,⁴⁶ Henrique Henriques‘ Tamilstudien in Südinien, Christoph Plantins zeitgleich in Antwerpen geschaffene polyglotte Bibel in Latein, Griechisch, Hebräisch, Altsyrisch und Chaldäisch (1567–1572) oder das 1635 fertiggestellte und 1650 revidierte *Dizionario turco-italiano e italiano-nubiano* des Kenzi-Nubischen von Arcangelo Carradori di Pistoia.⁴⁷ Schriftwerke, denen – noch weit weniger erforschte – Artefakte wie die Jorge Alvarez-Flasche der Jianjing-Periode (1522–1566) mit portugiesischen Buchstaben und der chinesischen Inschrift »tianxia taiping [Friede der Welt]« zur Seite stehen.⁴⁸

Die globalen und lokalen Verflechtungen der Stadt Florenz finden in der Forschung üblicherweise ebenso erst in Folge des Unionskonzils von 1439 – anlässlich dessen nicht nur Kaiser Johannes Paläologos mit seinem Gefolge aus Byzanz, sondern selbst Kopten und Äthiopier in die Stadt am Arno reisten – sowie der universalen Sammlungskulturen der Medici Beachtung.⁴⁹ Hans Beltlings Monographie, welche

⁴³ Zu der Textpassage vgl. insbesondere Menke 1994.

⁴⁴ Witek 2001.

⁴⁵ Wolf/Connors 2011.

⁴⁶ Zwartjes 2011, 148–162.

⁴⁷ Zwartjes 2011, 28–43 und 296.

⁴⁸ Gunn 2011, Abb. 8.

⁴⁹ Vgl. etwa Blass-Simmen 2009 und Baader 2012.

im Titel auch mit einer toponymen Konfrontation operiert, ist, Florenz betreffend, dezidiert auf „die Renaissance“ fokussiert und hinsichtlich der globalen Erforschung von Sprachen und Schriften aus Florentiner Perspektive steht meist die *Typographia Medicea*, deren Projekt, Christoph Plantins Werke mit einer elfsprachigen Bibel noch zu übertreffen oder Evangelieneditionen auf Arabisch (1590) sowie auf Arabisch mit lateinischer Übersetzung (1591) zusammen mit graphischen Darstellungen Antonio Tempestas zu drucken, im Zentrum.⁵⁰

Dabei war das Interesse an orientalischen Sprachen in Florenz bereits im Due- und Trecento hoch, vor allem im merkantilen und Missionskontext. Mit Riccoldo da Montecroce stand S. Maria Novella nach 1302 ein Abt vor, der über das Heilige Land bis Mossul und Bagdad gereist war, den Koran kommentiert hatte und die arabische Sprache beherrschte.⁵¹ Eines der berühmtesten spätmittelalterlichen Fernhandels-handbücher, die *Pratica della mercatura* (1340) mit ihren Informationen über die Märkte in Iran, Irak, Afghanistan bis China, über Waren, dort gebrauchte Maße, Gewichte und Begriffe, stammt von einem Florentiner: Francesco Balducci Pegolotti, welcher zuvor jahrzehntelang im Mittelmeerraum und nördlich der Alpen als Vertreter des Unternehmerhauses der Bardi tätig gewesen war. Das 13. und 14. Jahrhundert wurde nicht zuletzt aufgrund der zahlreiche Völker umfassenden Mongolenreiche, mit denen die Toskana in regem Austausch stand, als *era of translations* bezeichnet, während der Kompendien wie der im Jemen geschaffene *Rasulid-Hexaglot* entstanden, der sich aus Listen arabischer, persischer, türkischer, griechischer, westarmenischer und mongolischer Vokabeln in arabischer Transliteration zusammensetzt, oder aber der aus der Kontaktzone zwischen Mittelmeer und Schwarzen Meer stammende *Codex Cumanicus*, welcher neben einem lateinisch-persisch-kumanischen Handelswörterbuch und persischen Übersetzungen christlicher Gebete toskanische Gedichte enthält.⁵²

Die Tragweite der vielseitigen diplomatischen, missionarischen, vor allem aber merkantilen Austauschbeziehungen des 13. und 14. Jahrhunderts, welche von der Nordsee über die Alpen und den Mittelmeerraum bis Mali, von Gibraltar bis Singapur reichten, wurde bislang vorrangig in den Geschichtswissenschaften und in einzelnen Fallstudien auch literaturwissenschaftlich erforscht.⁵³ Selbst für die Stadt Florenz, die es verstand, ihre Fernhandelsnetzwerke im Due- und Trecento über alle bekannt-

⁵⁰ Zu Beltings toponymer Konfrontation in Belting 2008 siehe Wolf 2009, S. 42f. Zur *Typographia Medicea* vgl. Fani/Farini 2012 sowie das von Gerhard Wolf und Eckhard Leuschner geleitete DFG-Forschungsprojekt *Die Typographia Medicea im Kontext: Text und Bild als Medien des Kultur- und Wissenstransfers zwischen europäischen und orientalischen Kulturräumen um 1600*.

⁵¹ George-Tvrtković 2012; siehe auch Cardini 1982.

⁵² Golden 2000; Schmieder/Schreiner 2005.

⁵³ Vgl. insbesondere Abu-Lughod 1989; Reichert 1992; Schmieder 1994; Münker 2000; Menocal 2004; Kinoshita/Jacobs 2007; Stolz 2010; Miksic 2013.

ten Regionen des Globus auszusweiten,⁵⁴ bleiben kunsthistorische Analysen zum 13. und 14. Jahrhundert in transkultureller Perspektive nach wie vor ein Desiderat. Die Erforschung zeichentragender Artefakte wäre ein zentraler Aspekt dieses Unternehmens.

Tatsächlich ist es bezeichnend, dass zur selben Zeit, als in der toskanischen Malerei lesbare und nicht lesbare Schriftzüge, lateinische neben arabische wie auch eine Vielzahl anderer orientalischer und vor allem pseudo-orientalischer, d. h. nicht lesbbarer, aber an verschiedene Schriften angelehnte Pseudo-Schriften Verwendung fanden, ja Maler bisweilen ganze Pseudo-Schrift-Systeme erfanden, dass in dieser Zeit, um 1300, auch mehr und mehr Bezeichnungen fremdländischer Herkunft ins Toskanische drangen, das eben erst zur Literatursprache avancierte: Begriffe für Importgüter und für deren Beschaffenheit und Gestaltung, *alla domascina* für die Technik der Tuschierkunst (aus Damaskus), Intarsieneinlegearbeiten (*intarsio*, *tarsia*) nach dem arabischen Wort *tarṣī*, die zahlreichen verschiedenen Bezeichnungen aus dem Textilbereich, seien es Musselin (*mussolina*) aus Mossul, Karmesinrot (*carmesino*) als Färbemittel nach der weiblichen Kermesschildlaus, arabisch *qirmiz*, *nacchi* und *nacchetti* für golddurchwobene Stoffe nach dem arabischen Begriff *nasiż* oder *cammuccà* bzw. *cammocca* für Seidengewebe nach dem – seinerseits aus dem Chinesischen entlehnten – neo-arabischen und neo-persischen *kamḥā*.⁵⁵ Immer neue Wörter, abgeleitet von den Namen ferner Gegenden und Orte oder übertragen aus anderen Idiomen zierten und verkomplizierten auf der italienischen Halbinsel das Lateinische und Toskanische. Diese sollten, gerade für den Handel, präzise Zuschreibungen ermöglichen, stifteten oftmals aber auch Verwirrung, ein Umstand, welcher nicht zuletzt wieder von Schriftstellern kreativ verarbeitet wurde, wie diese Episode zweier im Sprachdschungel verirrter Protagonisten aus Boccaccios *Decamerone* zeigt (VIII, 9):

„Diese Nacht war ich in unserer Gesellschaft, und da ich der Königin von England ein wenig überdrüssig bin, so habe ich mir heute Frau Gumedra, die Gemahlin des Großkhans von Altarisi, kommen lassen.“ „Was bedeutet Gumedra?“ fragte der Doktor. „Ich verstehe alle diese Namen nicht.“ „O mein liebster Meister,“ antwortete Bruno; „darüber wundere ich mich gar nicht; ich habe oft sagen hören, dass Hippengras und Achwieschön nichts davon berichten.“ „Du meinst wohl,“ erwiderte der Meister, „Hippocrates und Avicenna?“ „Meiner Treu, ich weiß nicht,“ entgegnete Bruno; „ich verstehe mich auf Eure Namen eben so schlecht, wie Ihr Euch auf die meinigen. Aber Gumedra bedeutet in der Sprache des Großkhans so viel als Kaiserin in der unsern.“⁵⁶

⁵⁴ Friedmann 1912.

⁵⁵ Rosati 2012; Gardani 2013, 266 und 280; Pellegrini 1989.

⁵⁶ „Stanotte fu' io alla brigata, ed essendomi un poco la reina d'Inghilterra rincresciuta, mi feci venire la gumedra del gran Can d'Altarisi. Diceva il maestro: ‚Che vuol dir gumedra? Io non gli intendo questi nomi. O maestro mio-diceva Bruno-io non me ne maraviglio, ché io ho bene udito dire che Porcograsso e Vannacena non ne dicon nulla.‘ Disse il maestro: –Tu vuoi dire Ipocrasso e Avicenna! Disse Bruno: –Gnaffe! Io non so: io m'intendo così male de' vostri nomi come voi de' miei; ma la gume-

Hinsichtlich der Kunstproduktion der italienischen Halbinsel im 13. und 14. Jahrhundert besteht in transkultureller Perspektive die Herausforderung für die Forschung entsprechend darin, disziplinenübergreifend zu kollaborieren: (1) auf den Ergebnissen der Geschichtswissenschaften und Literaturwissenschaften aufzubauen und neue Untersuchungen zu initiieren; (2) selbst nicht nur kunsthistorische Expertise, sondern vor allem auch die Kunstwerke und Artefakte jener Zeit in die transkulturellen Debatten einzubringen, welche bislang allzu oft (allein) auf Texte konzentriert waren; (3) vormals in der Kunstgeschichte als Marginalia missachtete Bildelemente wie etwa die Fülle orientalisierender Inschriften in der toskanischen Tafelmalerei wissenschaftlich in den Blick zu nehmen; (4) mit Epigraphikern und Linguisten der verschiedensten Schriften und Sprachen zusammenzuarbeiten, um unter den orientalisierenden Inschriften nicht allein Orientierungen am Arabischen – wie sie in der Forschung nach wie vor im Vordergrund stehen – sondern auch an anderen skripturalen und linguistischen Systemen zu prüfen: das Persische wird ebenso mit arabischen Lettern geschrieben, eine Buchstabenfolge arabischer Lettern, welche kein sinnvolles arabisches Wort ergibt, könnte stattdessen Persisch sein, überdies war Hidemichi Tanaka bislang der einzige Forscher, der eine andere Schrift, die mongolische *Phag's pa*-Schrift als Vorbild einiger orientalisierender Inschriften in der italienischen Tafelmalerei vorschlug,⁵⁷ viele andere Schrifttypen und Sprachen wären – wie dies in dem Projekt von Mayor, Colarusso und Saunders für die attische Vasenmalerei erfolgreich unternommen wurde – als mögliche Vorbilder zu erproben; (5) in allen Punkten aber sind medienübergreifende Betrachtungen essentiell.

Giottos Badia-Polyptychon, die Pala aus Pian di Mugnone und zahlreiche weitere toskanische Tafelbilder mit orientalisierenden Inschriften des späten 13. und 14. Jahrhunderts entstanden während eines Höhepunktes multipler transkultureller Verflechtungen zwischen der italienischen Halbinsel, dem Mittelmeerraum und Asien. Sie zeugen von der Bewegung von Menschen und Dingen, Sprachen und Schriften, von deren Wechselbeziehungen über weite Distanzen sowie künstlerischen Transferprozessen, nicht zuletzt dem ins Medium der Malerei. *Things that talk* standen in den letzten Jahren auf vielseitige Weise im Fokus der Geisteswissenschaften: hinsichtlich ihrer Dinglichkeit und Materialität, Mensch-Ding-, Ding-Bild-Relationen und der Inschriften, die Dinge oftmals zieren.⁵⁸ Im ausgehenden Mittelalter gelangten die unterschiedlichsten beschrifteten Gegenstände aus den entlegensten Gebieten in die Toskana. In manchen Fällen wurden diese Inschriften gelesen, kopiert, häufig aber auch sinnfrei transformiert. Darüber hinaus sind es allerdings ebenso die Begriffe für diese Dinge, die sich mit diesen bewegten. Die eingeführten Güter – seien es Arte-

dra in quella lingua del gran cane vuol tanto dire quanto imperatrice nella nostra.“ (Boccaccio 1992, VIII.9, vgl. hierzu auch Kinoshita/Jacobs 2007).

⁵⁷ Tanaka 1984; Tanaka 1986.

⁵⁸ Die Forschung ist umfangreich, siehe Daston 2004; Shalem 2010; Wolf 2015 (mit weiterer Literatur).

fakte oder Rohmaterialien – wurden auf ihren Reisen von ihren Bezeichnungen, ihren Namen, Herkunftsangaben, Ausdrücken für ihre Beschaffenheit und technische Gestaltung begleitet: Wörter unterschiedlicher Sprachen, die einzelne Gegenstände benennen, die übersetzt, entlehnt, in Aussprache und Schreibung modifiziert oder als Fremdwörter bestehen bleiben, sich bisweilen von dem Bezeichneten loslösen, neue Bedeutungen annehmen konnten und dennoch oft die Ferne sprachlich in sich bewahrten.⁵⁹

Orientalisierende Inschriften in der italienischen Tafelmalerei und die Sprachdynamik im transmediterranen Kontext sind keine äquivalenten oder komplementären, jedoch zeitgleich stattfindende Praktiken, die zusammen berücksichtigt werden sollten und hinsichtlich derer Kollaborationen von Kunstgeschichte, Kontaktlinguistik und Literaturwissenschaften in transkultureller Perspektive äußerst produktiv wären.⁶⁰ Anders als der Betrachter der attischen Vasen, dem sich durch das laute Lesen der in griechischen Buchstaben verfassten abchasischen, persischen und anderen kaukasischen und asiatischen Inschriften ferne Klangwelten eröffneten, konnte der Betrachter der toskanischen Tafelmalerei durch die orientalisierenden Schriftzeichen auf den Bildern Importgüter, die den Handel und – in den Versuchen der Nachschöpfung – auch die Lokalproduktion der Region maßgeblich bestimmten, visuell identifizieren und zugleich zahlreiche mit diesen verbundene Wortimporte imaginieren: Auf der Pian di Mugnone-Tafel ist der mit *alessandrino*, d. h. dem nach dem Handelsumschlagplatz Alexandria benannten Indigo gefärbte Marienmantel mit aus Afghanistan eingeführten Lapislazuli-Pigmenten gemalt.⁶¹ Die Rauchgefäße verströmen den Duft von Weihrauch, *olibano*, dessen Bezeichnung auf das milchartige – arabisch *al-lubān* (Milch) – Harz jemenitischer Boswellia-Bäume zurückgeführt wird,⁶² lautlich aber nichtsdestotrotz die vertrauten lateinischen *olea*, ätherische Öle, wachruft. Und die baldachinartige Rahmenstruktur des Badia-Polyptychons, in welche die geritzten Goldgründe gleich kostbaren monochromen Seidengeweben straff eingespannt zu sein scheinen, verweist sprachlich auf *baldacchini*, eine berühmte Stoffsorte aus Baldacco, d. h. Bagdad.⁶³ Dass letztere um 1300 aber bereits in der Toskana erfolgreich imitiert wurden, also toskanische *baldacchini* bekannt sind,⁶⁴ macht die vielfältigen Durchschichtungen, Verflechtungen und Überblendungen von ‚Bagdad‘ und ‚Florenz‘ deutlich, ja verleiht der „Magie dieser Opposition von Namen“⁶⁵ eine in jener Zeit hochaktuelle materielle, greifbare und auch sprachlich konkrete Basis.

⁵⁹ Pellegrini 1989; Gardani 2013, 260–279.

⁶⁰ Goebel/Nelde/Starý 1996/1997; Simonin/Wharton 2013.

⁶¹ Monnas 2008, 24.

⁶² Rinaldi 1906, 80.

⁶³ Monnas 2008, 14.

⁶⁴ Zur toskanischen Produktion von *baldacchini* vgl. ebenfalls Monnas 2008, 14.

⁶⁵ Wolf 2009, 42.

Die Betrachter dieser Werke konnten dabei je verschiedene Bezüge zur arabischen und zu anderen orientalischen Sprachen und Schriften haben. Ein zahlreicher Fremdsprachen Kundiger wie Montecroce wäre imstande gewesen, eine lesbare arabische Inschrift, wie sie prominent beispielsweise in der Madonna di Montenero erscheint, zu verstehen. Weitgereiste Händler, Missionare und Pilger wie Simone Sigoli, die mit einigen Begriffen, womöglich auch Schriftzeichen vertraut waren, vermochten es, die Inschriften als orientalisierende zu erkennen, diese einerseits mit den mediterranen und globalen Verflechtungen der Apennin-Halbinsel und nicht zuletzt auch mit dem sich gleichfalls über weite Distanzen und im Italienischen verbreitenden arabisch, persisch geprägten Vokabular in Relation zu setzen. Doch selbst für jemanden, der wie Petrarca nur die Apennin-Halbinsel und Frankreich bereist hatte, werden angesichts der Darstellungen mit arabisierenden Inschriften verzierter Metallkunst in toskanischen Bildräumen im 14. Jahrhundert die Augen und Seelen italienischer Betrachter fesselnden und gefeierten Importwaren aus der islamischen Welt sowie deren lokale Nachschöpfungen in den Sinn gekommen sein.

In beiden Fällen, auf Vasen und Bildern, gilt es neben der Frage nach der Les- und Unlesbarkeit und dem möglichen Rezipientenkreis allerdings auch, die Inschriften nicht losgelöst von ihren Trägern, sondern in ihrer je spezifischen visuellen Syntax, Medialität und Materialität zu untersuchen: die Zusammenspiele und in jedem Werk neu ausgeloteten Spannungsverhältnisse von Bild, Ding, Schrift und Ornament, die originellen Experimente mit schriftnahen und schriftfernen Linienkonfigurationen, mit deren Platzierung, Form und technischer Gestaltung inklusive der zahlreichen möglichen (Material-, Artefakt- oder Herkunft-)Referenzen, die künstlerischen Verfahren der Sicht- und Unsichtbarmachung, Aufmerksamkeitszentrierung und Wahrnehmungssteigerung von und für die Materialität von Schrift. Was für das antike Griechenland bereits resultatreich begonnen wurde, ist nun für die italienische Halbinsel in der Vormoderne zu leisten: den Blick der Forschung kollaborativ auf orientalisierende Inschriften als zentrales Bildelement der italienischen Tafelmalerei zu lenken, die in den toskanischen Bild- und Kirchenräumen über diese hinaus auf Babylon und Bagdad, Delhi und Damaskus, Tabriz und Termiz verweisen.

Literaturverzeichnis

- Abu-Lughod, Janet L. (1989), *Before European Hegemony. The World System A.D. 1250–1350*, Oxford.
- Allan, John (1913), „Offa's Imitation of an Arab Dinar“, in: *The Numismatic Chronicle & Journal of the Royal Numismatic Society* 14, 77–89.
- Auld, Sylvia Auld (1986), „Kuficising Inscriptions in the Work of Gentile da Fabriano“, in: *Oriental Art* 3, 246–265.
- Baader, Hannah (2012), „Universen der Kunst, künstliche Paradiese der Universalität. Florenz, seine Sammlungen und Global Art History I“, in: *Kritische Berichte* 40 (2), 48–59.

- Bacci, Michele (1999), „The Berardenga Antependium and the Passio Ymaginis Office“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 61, 1–16.
- Baert, Barbara (1999), „The Retable of the Master of Tressa (Siena, 1215): Iconography and Function“, in: *Pantheon* 57, 14–21.
- Baert, Barbara (2009), „Between Technique and Symbolism: Notes on the Meaning of the Use of Gold in Pre-Eyckian Panel Painting. A Contribution to the Comparative History of Art North and South of the Alps“, in: Dominique Deneffe (Hg.), *Contributions to Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège. Bd.2. Essays*, Brüssel, 7–22.
- Beer, Ellen (1983), „Marginalien zum Thema Goldgrund“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (3), 271–286.
- Belting, Hans (2008), *Florenz und Bagdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München.
- Benjamin, Walter (1991), „‘Schmöker’/ Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“, in: Tillman Rexroth (Hg.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Bd. IV.1*, Frankfurt am Main, 275.
- Blass-Simmen, Birgit (2009), „‘Laetentur coeli’ oder die byzantinische Hälfte des Himmels. Die ‘Anbetung der Könige’ von Antonio Vivarini und Giovanni d’Alemagna in der Gemäldegalerie Berlin“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 72 (4), 449–478.
- Blümle, Claudia (2008), „Glitzernde Falten. Goldgrund und Vorhang“, in: Gabriele Brandstetter u. Sibylle Peters (Hgg.), *Szenen des Vorhangs. Schnittflächen der Künste*, Freiburg im Breisgau, 45–66.
- Blunt, Christopher E./Dolley, Michael (1968), „A Gold Coin of the Time of Offa“, in: *The Numismatic Chronicle* 8, 151–160.
- Boccaccio, Giovanni (1992), *Decameron*, hg. von Vittore Branca, Turin.
- Bock, Franz (1866), *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters. Bd. 2*, Bonn.
- Boskovits, Miklós (1986), *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, Sec. 3, Vol. 1* Florenz.
- Bracco, Paola/Ciappi, Ottavio (2001), „Tecnica artistica, stato di conservazione e restauro della Croce in rapporto con altre opere di Giotto. La pittura“, in: Marco Ciatti u. Max Seidel (Hgg.), *Giotto. La croce di Santa Maria Novella*, Florenz, 272–359.
- Bracco, Paola/Ciappi, Ottavio/Hilling, Anna-Marie (2010), „La pittura della Croce di Ognissanti: Letture tecniche ed intervento di restauro“, in: Marco Ciatti (Hg.), *L’officina di Giotto. Il restauro della Croce di Ognissanti*, Florenz, 103–162.
- Cämmerer-George, Monika (1966), *Die Rahmung der toskanischen Altarbilder im Trecento*, Straßburg.
- Cardini, Franco (1982), *Toscana e Terrasanta nel Medioevo*, Florenz.
- Daston, Lorraine (Hg.) (2004), *Things That Talk. Object Lessons From Art and Science*, New York.
- Del Grossi, Andrea (2012), *Chi ama brucia. Turiboli toscani del Medioevo*, Pisa.
- Durian-Ress, Saskia (1987), „Ritz-Seide. Zur Rezension: Saskia Durian-Ress, Meisterwerke mittelalterlicher Textilien aus dem Bayerischen Nationalmuseum von Leonie von Wilckens in Heft 11 der Kunstchronik, Nov. 1986, S. 481ff.“, in: *Kunstchronik* 40, 208–211.
- Eclercy, Bastian (2007), *Nimbendekor in der toskanischen Dugentomalerei*, Münster (Diss. Westfälische Wilhelms-Universität Münster).
- Erdmann, Kurt (1953), „Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters“, in: *Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz – Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse* 9, 467–513.
- Ergin, Nina (2014), „The Fragrance of the Divine: Ottoman Incense Burners and Their Context“, in: *The Art Bulletin* 96 (1), 70–97.
- Ettinghausen, Richard (1976), „Kufesque in Byzantine Greece, the Latin West and the Muslim World“, in: The American Numismatic Society (Hg.), *A Colloquium in Memory of George Carpenter Miles (1904–1975)*, New York, 28–47.

- Evans, Joan (1928), "A Carved Mazer Cup at South Kensington", *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 53 (304), 32–36.
- Dolcini, Loretta (Hg.) (1992), *La casula di San Marco papa. Sciamiti orientali alla corte carolingia*, Florenz.
- von Falke, Otto (1913), *Kunstgeschichte der Seidenweberei. 2 Bde.*, Berlin.
- Fani, Sara/Farina, Margherita (Hgg.) (2012), *Le vie delle lettere. La tipografia Medicea tra Roma e l'Oriente* (Ausstellung in der Biblioteca Medicea Laurenziana 26. Oktober 2012–22. Juni 2013), Florenz.
- Fontana, Maria Vittoria (2001), „I caratteri pseudo epigrafici dall'alfabeto arabo“, in: Marco Ciatti u. Max Seidel (Hgg.), *Giotto. La croce di Santa Maria Novella*, Florenz, 217–225.
- Frese, Tobias/Keil, Wilfried E./Krüger, Kristina (Hgg.) (2014), *Verborgen, unsichtbar, unlesbar – Zur Problematik restringierter Schriftpräsenz*, Berlin/Boston.
- Friedmann, Eduard (1912), *Der mittelalterliche Welthandel von Florenz in seiner geographischen Ausdehnung (nach De pratica della mercatura des Balducci Pegolotti)*, Wien.
- Frinta, Mojmír Svatopluk (1998), *Punched Decoration on Late Medieval Panel and Miniature Painting*, Prag.
- Gardani, Francesco (2013), *Dynamics of Morphological Productivity: The Evolution of Noun Classes from Latin to Italian*, Leiden.
- George-Tvrković, Rita (2012), *A Christian Pilgrim in Medieval Iraq. Riccoldo da Montecroce's Encounter with Islam*, Turnhout.
- Giraud-Heraud, Claire (2004), „Origine, provenance et fonction des globes à encens“, in: *Oriente Moderno* 84 (2) (Kunst und Kunsthandwerk im Islam 2. Bamberg Symposium der islamischen Kunst 25.–27. Juli 1996), 477–488.
- Goebel, Hans/Nelde, Peter H./Starý, Zdeněk (Hgg.) (1996/1997), *Kontaktlinguistik/contact linguistics/linguistique de contact. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung/An International Handbook of Contemporary Research/Manuel international des recherches contemporaines*, 2 Bde., Berlin/New York.
- Golden, Peter B. (Hg.) (2000), *The King's Dictionary. The Rasulid Hexaglot: Fourteenth Century Vocabulary in Arabic, Persian, Turkic, Greek, Armenian, and Mongol*, übers. von Tibor Halasi-Kun, Denis Sinor, Bertold Spuler u. Hartwig Altenmüller, mit Beiträgen von Peter B. Golden u. Thomas T. Allsen, Leiden.
- Gunn, Geoffrey C. (2011), *History Without Borders. The Making of an Asian World Region, 1000–1800*, Hong Kong.
- Hilgert, Markus (2010), „Text-Anthropologie‘: Die Erforschung von Materialität und Präsenz des Geschriebenen als hermeneutische Strategie“, in: *Mitteilungen der deutschen Orient-Gesellschaft zu Berlin* 142, 87–126.
- Hoeniger, Cathleen S. (1991), „Cloth of Gold and Silver. Simone Martini's Techniques for Representing Luxury Textiles“, in: *Gesta* 30, 154–162.
- von Autun, Honorius (1854), „Gemma animae“, in: Melchior Lotter (Hg.), *Patrologiae cursus completes, series latina* 172, Paris, Sp. 542–738.
- Jacoby, David (2010), „Oriental Silks go West. A Declining Trade in the Later Middle Ages“, in: Catarina Schmidt Arcangeli u. Gerhard Wolf (Hgg.), *Islamic Artefacts in the Mediterranean World. Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer*, Venedig, 71–88.
- Kennedy, Ellen (2011), „Spherical Incense Burner“, in: Maryam D. Ekhtiar, Priscilla P. Soucek, Sheila R. Canby u. Navina Najat Haidar (Hgg.), *Masterpieces from the Department of Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art*, New Haven/London, 154.
- Kinoshita, Sharon/Jacobs, Jason (2007), „Ports of Call. Boccaccio's Alatiel in the Medieval Mediterranean“, in: *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 37 (1), 163–195.
- Klesse, Brigitte (1967), *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Bern.

- La Niece, Susan/McLeod, Bet/Röhrs, Stefan (Hgg.) (2010), *The Heritage of „Maître Alpais“: An International and Interdisciplinary Examination of Medieval Limoges Enamel and Associated Objects* (Katalog zur Ausstellung im British Museum, London), London.
- Lazzarini, Maria Teresa (2011), „La Madonna di Montenero. Riflessioni a margine del restauro del 2006“, in: Ottavio Banti u. Gabriella Garzella (Hgg.), *Conoscere, conservare, valorizzare i beni culturali ecclesiastici. Studi in memoria di Monsignor Waldo Dolfi*, Ospedaletto (Pisa).
- Leemhuis, Fred (2000), „Heiligenscheine fremder Herkunft. Arabische Schriftzeichen in Aureolen der italienischen Malerei des frühen fünfzehnten Jahrhunderts“, in: *Der Islam. Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients* 77 (2), 286–306.
- Mack, Rosamond E. (2001), *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300–1600*, Berkeley.
- Mack, Rosamond E./Zakariya, Mohamed U. (2009), „The Pseudo-Arabic on Andrea del Verrocchio’s David“, in: *Artibus et historiae* 30, 157–172.
- Marcucci, Luisa (1965), *I dipinti toscani del secolo XIV*, Rom.
- Mayor, Adrienne/Colarusso, John/Saunders, David (2014), „Making Sense of Nonsense Inscriptions Associated with Amazons and Scythians on Athenian Vases“, in: *Hesperia* 83, 447–493.
- Medica, Massimo (Hg.) (2005), *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, Mailand.
- Meek, Christine (2011), „‘Laboreria sete’. Design and Production of Lucchese Silks in the Late Fourteenth and Early Fifteenth Centuries“, in: *Medieval Clothing and Textiles* 7, 158–168.
- Menocal, María Rosa (2004), *The Arabic Role in Medieval Literary History. A Forgotten Heritage*, Philadelphia.
- Menke, Bettina (1994), „Ornament, Konstellation, Gestöber“, in: Susi Kotzinger u. Gabriele Rippel (Hgg.), *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs „Theorie der Literatur“*, Amsterdam/Atlanta, 307–326.
- Miksic, John N. (2013), *Singapore & the Silk Road of the Sea 1300–1800*, Singapur.
- Molà, Luca/Mueller, Reinhold C./Zanier, Claudio (Hgg.) (2000), *La seta in Italia dal Medioevo al Seicento. Dal baco al drappo*, Venedig.
- Monnas, Lisa (2008), *Merchants, Princes, and Painters: Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings, 1300–1500*, New Haven.
- Münkler, Marina (2000), *Erfahrung des Fremden. Die Beschreibung Ostasiens in den Augenzeugeberichten des 13. und 14. Jahrhunderts*, Berlin.
- Nagel, Alexander (2011), „Twenty-Five Notes on Pseudoscript in Italian Art“, in: *RES* 59–60, 229–248.
- Muller, Norman (2012), „In a New Light. The Origins of Reflective Halo Tooling in Siena“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 75 (2), 153–178.
- Offner, Richard (1931), *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Sec. III. Vol. 1*, New York.
- Pellegrini, Giovan Battista (1989), *Ricerche sugli arabismi italiani con particolare riguardo alla Sicilia*, Palermo.
- Pentcheva, Bissera V. (2010), *The Sensual Icon. Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*, University Park (Pa.).
- Pentcheva, Bissera V. (2011), „Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics“, in: *Gesta* 50 (2), 93–111.
- Petrarca, Francesco (1554), *De remediis utriusque fortunæ* [1354–1366], in: Francesco Petrarca, *Opera quae extant omnia* Basel (Nachdruck Ridgewood 1965, Bd. 1), 1–254
- Pettenati, Silvana (2001), „I vetri decorati“, in: Marco Ciatti u. Max Seidel (Hgg.), *Giotto. La croce di Santa Maria Novella*, Florenz, 203–215.
- Piemontese, Angelo Michele (1999), „Le iscrizioni arabe nella Poliphili Hypnerotomachia“, in: Charles Burnett u. Anna Contadini (Hgg.), *Islam and the Italian Renaissance*, London, 199–202.

- Polzer, Joseph (2006), „A Question of Method: Quantitative Aspects of Art Historical Analysis in the Classification of Early Trecento Italian Painting Based on Ornamental Practice“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 49, 33–100.
- Ray, Anthony (2000), *Spanish Pottery 1248–1898, with a Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum*, London.
- Reichert, Folker E. (1992), *Begegnungen mit China. Die Entdeckung Ostasiens im Mittelalter*, Sigmaringen.
- Rinaldi, Luigi (1906), *Le parole italiane derivate dall’arabo*, Rom.
- Ritzerfeld, Ulrike (2011), „Mamlükische Metallkunst für mediterrane Eliten. Grenzüberschreitungen in Luxus und Machtrhetorik“, in: Michael Borgolte, Julia Dürker, Marcel Müllerburg u. Bernd Schneidmüller (Hgg.), *Integration und Desintegration der Kulturen im europäischen Mittelalter*, Berlin, 523–539.
- Rosati, Maria Ludovica (2012), „Nasicci, baldacchini e camocati. Il viaggio della seta da Oriente a Occidente“, in: Mark Norell, Luca Molà, Maria Ludovica Rosati u. Alexandra Wetzel (Hgg.), *Sulla via della seta* (Katalog zur Ausstellung im Palazzo delle Esposizioni, Rom, 2012–2013), Turin, 233–284.
- Schmieder, Felicitas (1994), *Europa und die Fremden. Die Mongolen im Urteil des Abendlandes vom 13. bis in das 15. Jahrhundert*, Sigmaringen.
- Schmieder, Felicitas/Schreiner, Peter (Hgg.) (2005), *Il Codice Cumanico e il suo mondo. Atti del colloquio internazionale, Venedig, 6.–7. Dezember 2002*, Rom.
- Schorla, Regula (2001), *Monochrome Seidengewebe des hohen Mittelalters. Untersuchungen zu Webtechnik und Musterung*, Berlin.
- Schulz, Vera-Simone (i. E.), „The Saviour in the Sultan’s Clothes. A Miraculous Image in Tuscany in a Mediterranean Perspective“, in: Emily-Jane Anderson, Robert Gibbs u. John Richards (Hgg.), *Trecento Art and Textiles as Material Culture*, Leiden.
- Shalem, Avinoam (2010), „Wenn Objekte sprechen könnten“, in: Jürgen Wasim Frembgen (Hg.), *Die Aura des Alif. Schriftkunst im Islam*, München, 127–147.
- Sigoli, Simone (1829), *Viaggio al Monte Sinai*, hg. von Francesco Poggi, Florenz.
- Simonin, Jacky/Wharton, Sylvie (Hgg.) (2013), *Sociolinguistique du contact: Dictionnaire des termes et concepts*, Lyon.
- Sinibaldi, Giulia/Brunetti, Giulia (1943), *Pittura italiana del Duecento e Trecento. Catalogo della mostra giottesca di Firenze del 1937*, Florenz.
- Skaug, Erling (1994), *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, Chronology, and Workshop Relationships in Tuscan Panel Painting with Particular Consideration to Florence, c. 1330–1430*, 2 Bde., Oslo.
- Spallanzani, Marco (2010), *Metalli islamici a Firenze nel Rinascimento*, Florenz.
- Stoltz, Michael (2010), „‘A Thing Called the Grail’: Oriental Spolia in Wolfram’s Parzival and Its Manuscript Tradition“, in: Lieselotte E. Saurma-Jeltsch u. Anja Eisenbeiß (Hgg.), *The Power of Things and the Flow of Cultural Transformations. Art and Culture between Europe and Asia*, München, 188–216.
- Tanaka, Hidemichi (1984), „Giotto and the Influence of the Mongols and the Chinese on His Art. A New Analysis of the Legend of St. Francis and the Fresco Paintings in the Scrovegni Chapel“, in: *Art History (Sendai)* 6, 1–15.
- Tanaka, Hidemichi (1986), „The Mongolian Script in Giotto’s Paintings at the Scrovegni Chapel at Padova“, in: *Europäische Kunst um 1300* (Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien 4. –10. September 1983), Wien, 167–174.
- Tanaka, Hidemichi (1989), „Oriental Scripts in the Paintings of Giotto’s Period“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 81, 214–226.
- Tartuferi, Angelo (Hg.) (2012), *Giotto. Il restauro del Polittico di Badia*, Florenz.

- Walker, Alicia (2008), „Meaningful Mingling: Classicizing Imagery and Islamicizing Script in a Byzantine Bowl“, in: *The Art Bulletin* 90 (1), 32–53.
- Wardwell, Anne E. (1987), „Flight of the Phoenix: Crosscurrents in Late Thirteenth- to Fourteenth-Century Silk Patterns and Motifs“, in: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 74 (1), 2–35.
- Webster, Leslie/Backhouse, Janet (Hgg.) (1991), *The Making of England. Anglo-Saxon Art and Culture, A.D. 600–900*] (Katalog der Ausstellung in der British Library und im British Museum), London.
- Wenderholm, Iris (2005), „Aura, Licht und schöner Schein. Wertungen und Umwertungen des Goldgrunds“, in: Stefan Weppelmann (Hg.), *Geschichten auf Gold* (Katalog zur Ausstellung der Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 4. November 2005–26. November 2006), Berlin, 100–113.
- Westermann-Angerhausen, Hiltrud (2014), *Mittelalterliche Weihrauchfässer von 800 bis 1500*, Petersberg.
- von Wilckens, Leonie (1986), „Rezension zu: Durian-Ress, 1986“, in: *Kunstchronik* 39, 481–486.
- Witek, John W. (Hg.) (2001), *Dicionário Português-Chinês. Michele Ruggieri, Matteo Ricci*, Lissabon.
- Wolf, Gerhard (2009), „Alexandria aus Athen zurückerobern? Perspektiven einer mediterranen Kunstgeschichte mit einem Seitenblick auf das mittelalterliche Sizilien“, in: Margit Mersch u. Ulrike Ritterfeld (Hgg.), *Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen. Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters*, Berlin, 39–62.
- Wolf, Gerhard/Connors, Joseph (Hgg.) (2011), *Colors Between Two Worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, Mailand.
- Wolf, Gerhard (Hg.) (2015), *Bild, Ding, Kunst*, München.
- Zwartjes, Otto (2011), *Portuguese Missionary Grammars in Asia, Africa and Brazil, 1550–1800*, Amsterdam.

